
BESPRECHUNGEN

Studi in onore di Nino Pirotta. A cura di L. BIANCONI, F. A. GALLO, A. LANZA, L. LOCKWOOD, P. PETROBELLI. Florenz: Leo S. Olschki 1976. 566 S. (Rivista Italiana di Musicologia. Vol. X.)

Den 10. Geburtstag ihrer Zeitschrift *Rivista Italiana di Musicologia* und zugleich den 12. Jahrestag ihres Bestehens feiert die Società italiana di musicologia mit einer Festschrift, die sie einem ihrer profiliertesten Musikforscher widmet: Nino Pirotta (geb. 1908). Pirottas Beiträge zur Musikgeschichte, an sich wesentlich und herausragend auch durch die Breite seiner Interessensgebiete vom 12. bis zum 18. Jahrhundert, gewinnen noch größeren Einfluß durch seine Lehrtätigkeit in den USA (seit 1956 in Harvard), und so versammelt sich ein stattlicher Kreis von 22 italienischen und amerikanischen Freunden, Schülern und Gratulanten, um den jetzt nach Italien Heimgekehrten mit Artikeln und Abhandlungen zu ehren, zu denen sie unmittelbar oder mittelbar von Pirotta angeregt wurden.

Kenneth LEVY untersucht den Anhang von MS B. 8 der Biblioteca Vallicelliana (Rom), der ein neumiertes zweistimmiges *Alleluia* enthält, mit großer Wahrscheinlichkeit von Anfang oder Mitte des 13. Jahrhunderts stammend. Agostino ZIINO referiert über eine bisher unbekannte Quelle für die Verbreitung der Motette im Italien des 14. Jahrhunderts, ein Pergamentblatt aus dem Staatsarchiv Lucca, das als Einband für *Atti criminali* diente. Pierluigi PETROBELLI berichtet von Textvarianten zu Dante-Madrigalen in Musikhandschriften des Trecento. Neue Materialien über Bartolomeo di Bologna und die Organisten der Kathedrale von Ferrara im frühen 15. Jahrhundert trägt Adriano CAVICCHI bei. Den Hinweis Pirottas, daß der bislang fast nur dem Namen nach bekannte „maestro di canto“ am Hofe Alfonsos von Aragonien in Neapel, Giacomo Borba (1444-1451), der Autor zweier theoretischer Traktate ist, verfolgt F. Alberto GALLO. Der eine Traktat, über die „*proportiones*“, ist nur fragmentarisch überlie-

fert. Der andere, *Illuminator*, ist vollständig erhalten und resümiert spanisch-provenzalische Autoritäten über Fragen der Poetik und Rhetorik der Zeit, bei denen allerdings die Musik selbst am Rande bleibt. Frank A. d'ACCONE bringt neue Unterlagen über die florentinischen Gesellschaften der Laudesänger im 15. Jahrhundert, die für die Tradition der dortigen Musik von Bedeutung sind. Neue archivalische Belege über Pirottono, die die Instrumentalmusik in Ferrara in ein neues Licht rücken, wertet Lewis LOCKWOOD aus. Walter Fryes *Ave Regina*-Vertonung war im 15. Jahrhundert so berühmt, daß drei Gemälde aus der Zeit erhalten sind, auf denen im Rahmen einer Regina Angelorum-Darstellung die Engel Fryes Satz singen, wie die deutlich lesbaren Noten ausweisen. Paolo Emilio CARAPEZZA beschäftigt sich mit dem Vergleich der musikalischen Aufführungen, wie sie die Bilder unterschiedlich zeigen, und kommt zu interessanten Schlüssen, die, wie immer in diesem Gebiet, natürlich voraussetzen, daß den Malern die musikalischen Details so wichtig waren wie die ihres eigenen Metiers. Masakata KANAZAWA behandelt zwei bisher weniger bekannte Hss. der Biblioteca Capitolare di Verona vom Ende des 15. Jahrhunderts mit Vesper-Kompositionen, die sich als wichtig erweisen für die Geschichte der mehrstimmigen Vesper-Liturgie Veronas. Eine interessante Studie bietet Giulio CATTIN über Teofilo Folengo (1491-1544). Statt wie bisher üblich sich bei Texten von Canti, Kanzonen und Tanzliedern an Folengo erinnert zu fühlen, spürt der Autor – was sich als fruchtbarer erweist – in Folengos makkaronischen Texten auf, was mit Musik zu tun hat. Fruchtbar schon allein deshalb, weil Folengo leidenschaftlich der Musik ergeben war. Einen höchst lesenswerten Artikel über die Aufführung weltlicher Musik bei gesellschaftlichen Anlässen liefert Howard MAYER BROWN anhand eines „Kochbuchs“, das Cristoforo da Messiburgo 1529 geschrieben hat und 20 Jahre später in Ferrara drucken ließ. James HAAR widmet sich den Madrigalen

des MS 27.731 Brüssel, einer Anthologie der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts. Ähnlich Oscar MISCHIATI einer umfangreichen hs. Partitur (580 Seiten) aus dem 16. Jahrhundert mit geistlichen Werken, vornehmlich von de Rore und C. Porta (MS Bourdeny, Paris). Anthony NEWCOMB setzt sich detailliert auseinander mit den drei hs. Madrigalanthologien, die 1580-1583 zu Ehren der Sopranistin Laura Peverara zusammengestellt und, jedenfalls zwei davon, auch gedruckt wurden. Newcomb begründet seinen Schluß, daß die Hs., heute in Verona, mit großer Wahrscheinlichkeit Ende 1580 von Mitgliedern der Accademia Filarmonica di Verona kompiliert wurde, als Laura dem Ruf der Fürstin von Ferrara folgte. Den archivalisch-biographischen Abschnitt der Festschrift beschließt Claudio GALLICO mit Auszügen aus den Akten eines Prozesses in Mantua, dem sich Claudio Monteverdi 1624 ausgesetzt sah (es handelte sich um das Haus seines verstorbenen Schwiegervaters). Wichtig für die Ausführung älterer Cembalomusik ist Luigi Ferdinando TAGLIAVINI'S Untersuchung über das „battimento“ und das „battere insieme“ oder die „arte di non lasciar vuoto lo strumento“. Der italienischen Oper sind die nächsten drei Abhandlungen gewidmet: Lorenzo BIANCONI und Thomas WALKER berichten über die Oper in Neapel, genauer: über die *Febi Armonici*, deren Name in Neapel bald zur Bezeichnung einer stabilen Operntruppe überhaupt wurde. *La Dori*, eines der wichtigsten Bühnenwerke Antonio Cestis (und eines der beliebtesten des 17. Jahrhunderts), ist das Thema einer ausführlichen Studie von Carl B. SCHMIDT. Er behandelt Cestis Operschaffen im allgemeinen und die Bibliographie sowie die Frage der Autorschaft der einzelnen Musikstücke im besonderen. Elena POVOLEDO bietet einen Beitrag über die Rolle des Feuerwerks bei barocken Festlichkeiten, ausgehend von einer Geburtsfeier in Rom, Oktober 1651. Anhand eines Manuskripts aus der Biblioteca Estense untersucht Owen JANDER das Repertoire der Accademia de' Dissonanti zur Zeit Francesco's II. d'Este. Über Ursprung und erste Statuten einer Musikerkorporation in Palermo handelt Roberto PAGANO.

Die wissenschaftlichen Erkenntnisse der Festschrift machen die Lektüre zu einem Gewinn und rechtfertigen den pädagogischen Ruf des Gefeierten. Und man muß Oliver Strunk beipflichten, der in seinem einlei-

tenden *Letter From A Friend* schreibt, alle, die Nino Pirrotta kennenlernen durften, hätten etwas Neues (und, möchte ich hinzufügen: eminent Wichtiges) bei ihm gelernt: „How best to organize and present their ideas and how to do this without falling into the pseudo-scientific style and pseudo-scientific jargon“.

(März 1977)

Horst Leuchtman

Festschrift zum zehnjährigen Bestand der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH und Friedrich KÖRNER. Wien: Universal Edition 1974. 358 S.

Daran gewöhnt, daß Festschriften zu Ehren verdienter Persönlichkeiten und Institutionen erst in deren fortgeschrittenerem Alter erscheinen, muß man feststellen, daß heute bisweilen schon ein Jahrzehnt genügen kann, solchermaßen geehrt zu werden. Dieser Auffassung waren jedenfalls die Verantwortlichen der Grazer Musikhochschule, als sie zum Dezennium ihrer Gründung eine stattliche Festschrift mit einer Reihe bemerkenswerter Beiträge veröffentlichten.

Aus den beiden einleitenden Aufsätzen über die bisherige Entwicklung der Hochschule und ihre gegenwärtige Verwaltungsstruktur von dem ehemaligen Präsidenten der Akademie E. Marckhl (dessen Ausführungen leider unter einem sehr eigenwilligen, geschraubten Stil leiden) und F. Korcak entnehmen wir folgende Fakten, die interessieren dürften: Das ehemalige Steiermärkische Landeskonservatorium, 1817 als Musikschule des Musikvereins für Steiermark gegründet, war 1963 in eine Akademie umgewandelt worden, die seit dem Inkrafttreten des österr. Kunsthochschul-Organisationsgesetzes im August 1970 die Bezeichnung einer Hochschule für Musik und darstellende Kunst führt. Dabei wurde in der allgemeinen Demokratisierungseuphorie die bisherige Präsidial- durch eine Rektoratsverfassung (Rektor auf vier Jahre gewählt) mit Beteiligung aller an der Hochschule vertretenen Gruppen ersetzt, die freilich auch hier wie andernorts nicht problemlos funktioniert, wie Korcak andeutungsweise durchblicken läßt.

Die Hochschule besteht aus acht Abteilungen mit einer Expositur in Oberschützen (Burgenland), denen die Ausbildung des

künstlerischen Nachwuchses obliegt. Speziellen Aufgaben im Forschungsbereich kommen außerdem 5 Institute (für Musikethnologie, Wertungsforschung, Jazzforschung, Aufführungspraxis und Elektronik) nach. Im Gegensatz zu den wissenschaftlichen Hochschulen haben sie keine oder nur geringfügige Verpflichtungen in der Lehre zu erfüllen. Ihre Haupttätigkeit liegt in der Veröffentlichung wissenschaftlicher Ergebnisse und in der Durchführung von Kongressen.

Den Schwerpunkt der Festschrift bildet ein umfangreicher Aufsatzteil (23 Beiträge), von dem man allerdings enttäuscht sein wird, wenn man hier vor allem ein Stück Selbstdarstellung und Widerspiegelung der an dieser Hochschule geleisteten Arbeit erwartet. Die Zahl der Beiträge aus der Feder haus-eigener Autoren ist gering. Umso mehr Platz räumte man renommierten auswärtigen Verfassern ein. Noch mehr muß bedauert werden, daß gerade einige jener wissenschaftlichen Bereiche fehlen, die an der Grazer Hochschule besonders gefördert werden. So sucht man beispielsweise eine Abhandlung aus den Bereichen Jazz, Aufführungspraxis oder Elektronik vergeblich.

Auf die vielfältigen Inhalte der einzelnen Aufsätze näher einzugehen, verbietet der Platz. Darum sei wenigstens ein Überblick über die einzelnen Beiträge gegeben.

Der zahlenmäßige Schwerpunkt liegt bei den Abhandlungen historischen Inhalts. Dazu gehören ebenso die stilistischen Untersuchungen von E. RASCHL (*Die textlichen Vorlagen zur weltlichen Monodie im italienischen Frühbarock*), M. WAGNER (*Romantik und Personalstil in der Melodie Anton Bruckners*) wie der Beitrag von W. SUPPAN, der das von der Forschung bisher vernachlässigte Thema *Melodram und melodramatische Gestaltung* behandelt. Hierher gehören ferner die Aufsätze von L. WITOSZYNSKYI, der mit der Vihuela, einem Hauptinstrument der iberischen Renaissance und ihrer Musik bekanntmacht, von R. FLOTZINGER (*Unbekannte Modulationsbeispiele aus der Feder Michael Haydns?*) und M. VOGEL, der dem seit alters her vorkommenden Motiv des Esels mit der Leier nachgegangen ist. Schließlich muß auch der Beitrag von K. G. FELLERER, der sich mit der Rezeption der Musik des 19. Jahrhunderts in unserer Gegenwart befaßt, zu dieser Gruppe gerechnet werden.

Eine weitere bilden die Aufsätze zur Musikethnologie mit den Beiträgen von W. WÜNSCH über das Thema *Zur Geschichte der Musikethnologie in Österreich* sowie von W. KOLNEDER, J. MÜLLER-BLATTAU und R. WOLFRAM zu einzelnen Themen der Volksmusik im österreichischen Raum. Un-erfindlich ist jedoch, was der Beitrag *Bräutigamsverschleierung bei Mohammedanern in Agra* von K. JARITZ in der Festschrift einer Musikhochschule sucht, wenn in ihm überhaupt keine musikalischen Probleme berührt sind.

Mit der Musik unseres Jahrhunderts, speziell der seriellen, befassen sich zwei Beiträge von S. BORRIS und H. FEDERHOFER. Während ersterer *Tonale Integration zwölftöniger Strukturen* in den Werken der Wiener Schule und ihrer Nachfolger verfolgt, geht letzterer mit W. Zilligs Schallplatteneinführung *Was ist Zwölftonmusik?* scharf ins Gericht, wobei er die ganze Theorie des Zwölftons in Frage stellt. Zu den Themen soziologischen Aspekts gehören K. BLAUKOPFs *Das Publikum des Musiktheaters* und J. ROHWERS *Musik im Zeitalter der Emanzipation*. Die Musikpädagogik ist durch Beiträge von C. DAHLHAUS *Plädoyer für eine rationale Musikpädagogik*, M. STETTNER *Randbemerkungen zur musikpädagogischen Psychologie*, zu der man auch P. HARNONCOURTs *Gottesdienst, Kirchenmusik und Bildung* rechnen muß, vertreten.

Das Gebiet systematischer Musikwissenschaft repräsentieren die Aufsätze von F. BOSE über *Tonsystem und Notenschrift*, untersucht am Beispiel der chinesischen Musik, ferner von F. GRAF *Zu den psychosomatischen Beziehungen der Musik*, eine Auswertung sonographischer Untersuchungen, und K. REINHARDS Beitrag *Über die Denaturierungstendenz der Musik*. Zu erwähnen bleibt noch ein kurzer Aufsatz von H. GAGNEBIN über *Das Improvisieren an der Orgel*, der jedoch nicht so recht in den Rahmen der übrigen Beiträge passen will.

Den letzten Teil des Bandes bilden eine Reihe faksimilierter Gratulationsadressen bekannter Persönlichkeiten zu E. Marckhls 70. Geburtstag und ein Verzeichnis der Absolventen der Akademie bzw. Hochschule aus den Jahren 1964-1973. Damit schließt eine in ihrem Aufsatzteil durchaus gediegene Festschrift, aus der man allerdings doch gerne etwas mehr über die an der Grazer

Musikhochschule geleistete wissenschaftliche und künstlerische Arbeit erfahren hätte. (Mai 1976) Günter Wagner

Vivaldi Informations. Volume 2/1973. København: Société Internationale Antonio Vivaldi (1973). 119 S.

Als ich vor Jahren meinem Lehrer Wilhelm Fischer von meiner Absicht erzählte, mich nach und trotz Pincherle näher mit Vivaldi zu beschäftigen, hielt er es durchaus für notwendig und meinte „Wenn einer als Erster einen Weg durch einen Urwald gebahnt hat, bleiben für den Nächsten noch viele Bäume umzuhauen, um daraus eine brauchbare Straße zu machen.“ Überblickt man die Arbeiten von Peter Ryom, so stellt man mit Erstaunen fest, daß auch für eine dritte Generation noch viel zu tun geblieben ist. Der 2. Band 1973 der Vivaldi-Informationen zeugt von intensiven Bemühungen.

Klaus BECKMANN, *Zur Echtheitsfrage des Concerto RV 275*, weist für dieses Konzert sechs Quellen nach, denen mit einem sichtlich an Bach geschulten quellenkritischen Apparat zu Leibe gerückt wird, wobei „Der Roger-Druck Q 1 und sein Züricher Trabant Q 6“ an die letzte Stelle verwiesen werden. Nachdem auch noch Wasserzeichen, das „gelblich-graue“ Papier, die Rastrierung mit „hellerer ockerbrauner Tinte“, Rastralgröße, Systemzahl und Spiegelbreite untersucht sind, kommt Beckmann zum Ergebnis „Der Codex optimus bezeugt somit definitiv Vivaldi als den Komponisten des Concerto RV 275.“ Das hat aber auch schon Pincherle gewußt, der das Werk unter Nr. 109 in seinem Katalog aufführt, und alle, die sich seither mit ihm beschäftigten.

Michael TALBOT, den seine Arbeiten über Albinoni immer wieder in Vivaldi-Nähe geführt haben, untersucht den Roger-Druck 432/433, der zwölf Konzerte von Valentini, Vivaldi (3), Albinoni, Veracini, St. Martino, A. Marcello, Rampin und Predieri umfaßt. Für die Nr. 11 der Sammlung, einem Werk Albinonis, stellt er ein „unexpected link with Vivaldi“ fest. Es existieren aber zu diesem Konzert fünf Handschriften in Zürich, Dresden (2) und Lund (2), z. T. mit Einschüben von Pisendel. In beiden Lunder Hss ist das Werk aber Vivaldi zugeschrieben und zeigt Einschübe, die nicht auf Pisendel zurückgehen. Talbot läßt die Frage, von wem

diese Einschübe sein könnten, offen, „obwohl man sogleich an Vivaldi denkt“.

Peter RYOM, *Les Catalogues thématiques et La Cetra* verteidigt seinen Anspruch, mit seinem eigenen Katalog, der nunmehr der achte ist, einer absoluten Notwendigkeit entsprochen zu haben. Wenn Ryom seinen Vorgängern vorwirft, nicht vollständig zu sein, so ist das relativ leicht für jeden, der später arbeitet. Von Vivaldi werden immer wieder neue Werke gefunden, und auch Ryoms Katalog wird über kurz oder lang überholt sein. Meines Erachtens hätte es genügt, einen Katalog der Vokalmusik zu erstellen und im übrigen die Instrumentalwerke nach Pincherle weiterzuzählen, bzw. diesen Autor, wo notwendig, zu berichtigen. Das Beispiel des Köchelverzeichnisses hätte Nachahmung verdient. So sehr man der Arbeit von Ryom Erfolg wünscht, so wenig Aussicht scheint sie zu haben, sich im Musikleben gegen Pincherle und Fanna durchzusetzen, es sei denn wie im Programmheft Leipzig 1975, in denen ein interessierter Verlag hinter der Redaktion steht. Die wenigen Konzerte Vivaldis, deren Zuschreibung zweifelhaft ist, zu untersuchen, ist für Ryom ein „Problème fondamentale“, aber am Gesamtbild des Vivaldischen Schaffens wird sich kaum etwas ändern. Übrigens hat jedes Werk des Meisters, das seinen Namen trägt, solange als authentisch zu gelten, bis nicht der einwandfreie Beweis für das Gegenteil erbracht ist. Liegt eine zweite Quelle mit anderem Autornamen vor, dann kann man es erst als „zweifelhaft“ bezeichnen.

Etwas billig sind die endlosen Polemiken, z. B. gegen Rinaldi und seinen Katalog. Dieses Machwerk wurde schon vor Jahren wissenschaftlich zu Grabe getragen und Ryom wiederholt nur, was andere schon vor ihm feststellten. Immerhin: die Probleme um *La Cetra* sind jetzt (bis zum nächsten Fund) geklärt.

Peter RYOM, *Inventaire de la Documentation manuscrite des Oeuvres de Vivaldi*. Nachdem das erste Verzeichnis von Olga Rudge, 1936, als Provisorium seine Dienste geleistet und sich das im Vivaldibuch von Rinaldi eingeschobene als unbrauchbar erwiesen hat, legt nunmehr Ryom auf 39 Seiten ein mit peinlichster Genauigkeit gearbeitetes Verzeichnis vor, das endlich der Forschung die Möglichkeit gibt, danach zu arbeiten, ohne an Ort und Stelle zu sein. Das allein schon empfiehlt den Band zur Anschaffung.

Von den *Kurzen Informationen* ist die interessanteste die Entdeckung einer vollständigen Opernpartitur *Il Teuzzone* (Mantua 1719), von dem bisher nur die Turiner Teilabschrift bekannt war. Sie befindet sich jetzt in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin und trägt die Signatur Mus. ms. 125.

(April 1977)

Walter Kolneder

CLAUDE DEBUSSY: Einsame Gespräche mit Monsieur Croche. Hrsg. von Eberhardt KLEMM. Übersetzung von Curt NOCH. Leipzig: Reclam 1971. 174 S.

CLAUDE DEBUSSY: Monsieur Croche et autres Ecrits. Edition complète de son oeuvre critique avec une introduction et des notes par François LESURE. Paris: Gallimard 1971. 332 S.

CLAUDE DEBUSSY: Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews. Hrsg. von François LESURE. Aus dem Französischen übertragen von Josef HÄUSLER. Stuttgart: Reclam 1974. 304 S.

Unabhängig voneinander haben zwei Freunde von Claude Debussy in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg Anregung gegeben, eine Auswahl von früher erschienenen Aufsätzen des Komponisten in einem Sammelband zu veröffentlichen. Erst Ende 1913 allerdings erhielt der Verleger Dorbon Debussys Manuskript; als gerade die Korrekturfahnen fertiggestellt waren, brach der Krieg aus und so erschien erst 1921 *Monsieur Croche antidilettante* in einer Auflage von 500 Exemplaren, die erste deutsche Übersetzung folgte 1948. Die französische Ausgabe wurde mehrfach nachgedruckt, mehr als fünfzig Jahre allerdings mußten vergehen, ehe die eingeschränkte Kenntnis von Debussys literarischen Arbeiten durch eine Gesamtausgabe aller Schriften aufgehoben wurde. Vielleicht war dieser Zeitabstand notwendig, damit nicht der Vorwurf erhoben werden kann, des Komponisten eigentlicher Wille wäre eben jene Auswahl gewesen, alles andere hätte er für nicht geeignet oder für allzu zeitgebunden befunden. Inzwischen hat sich jedoch das Gewicht von Debussys Schaffen und die Beurteilung seiner Persönlichkeit so gefestigt, daß eine ungekürzte Ausgabe aller Schriften nicht mehr aufgeschoben werden durfte. Erst

dadurch wird nun das ganze Ausmaß seiner besonderen Begabung sichtbar, spontan und anschaulich „*ehrlich empfundene Eindrücke*“ wiederzugeben. Gerne nimmt der Leser dafür Wiederholungen oder auch gelegentliche Widersprüche in Kauf. François Lesure, Hrsg. der französischen Edition, hat bei der Anordnung des Inhaltes einen mutigen Schritt getan, indem er den Block der von Debussy zusammengefaßten Schriften aufgelöst hat und sämtliche Arbeiten in chronologischer Reihenfolge anordnet. Dies hat vor allem den Vorzug, daß Äußerungen zu aktuellen Ereignissen in unmittelbarer Nachbarschaft zu finden sind.

In einer gesonderten Gruppe am Ende des Bandes stehen Gespräche und Interviews, ohne die in die Artikel eingereihten schriftlichen Antworten auf Umfragen. Nach der Uraufführung von *Pelléas et Mélisande* und nach Erscheinen des Pamphlets *Le cas Debussy* war die Öffentlichkeit auf Debussy aufmerksam geworden. Er selbst spürte den Zwang, sich gegen unsachliche und übelwollende Schreibereien zur Wehr zu setzen. Neugierige Zeitungsleute gaben sich zeitweise bei Debussy die Tür in die Hand, rund 20 der schriftlich niedergelegten Interviews konnten ausfindig gemacht werden. Daß sie nicht in allen Formulierungen mit Debussys Meinung übereinstimmen, hat der Komponist meist stillschweigend hingenommen. Im Zusammenhang mit der Gesamtausgabe sind die Interviews eine erwünschte Ergänzung. Anmerkungen des Herausgebers geben die dem heutigen Leser notwendigen Informationen, ein Personenregister erleichtert die Handhabung.

Noch vor der Edition des gesamten literarischen Werkes erschien in Leipzig eine neue deutsche Ausgabe von *Monsieur Croche, antidilettante*, ergänzt von den elf Aufsätzen aus Debussys Feder, die in der „Revue Musicale S. I. M.“ erschienen sind. Wem mehr an der vom Autor zunächst vorgesehenen geschlossenen Folge von Äußerungen über Musik liegt, dem wird dieses schmale Bändchen willkommen sein. Das umfangreiche Vorwort des Herausgebers bietet neben den allgemeinen Erläuterungen bedenkenswerte Hinweise auf Marcel Proust und seine Meinung vom Konzertpublikum, die der von Debussy ähnlich zu sein scheint. Das Personenregister enthält zu jedem Namen Lebensdaten und stichwortartige Informationen, die Anmerkungen sind für Leser

bestimmt, die sich noch wenig in der französischen Musik des 19. Jahrhunderts auskennen.

Bei der jüngsten Publikation von Debussys Schriften handelt es sich um eine deutsche Übersetzung der zuerst genannten französischen Gesamtausgabe. Über den Inhalt und seine Anordnung ist oben schon berichtet worden, sie entsprechen dem französischen Original. Die Anmerkungen sind für den deutschen Leser gekürzt oder erweitert worden. Neu hinzugefügt wurde eine tabellarische Übersicht der Textbeziehungen, in welcher die Erstveröffentlichungen der Artikel ihrer im *Monsieur Croche* enthaltenen Fassung gegenübergestellt und die Veränderungen erläutert sind. Das Personenregister ist wie in der Leipziger Ausgabe um Daten und Fakten zu den Namen erweitert.

Zwei Übersetzungen derselben Vorlage veranlassen natürlich einen Vergleich der beiden Versionen. Dabei stellt sich sehr schnell heraus, daß nach verschiedenen Prinzipien vorgegangen wurde. Dem Übersetzer der Leipziger Ausgabe geht es mehr um philologische Treue, die Stuttgarter Ausgabe versucht mit größeren Freiheiten die Eigenart der Schreibweise von Debussy genauer zu treffen. Flüssig und elegant, ohne Ecken und Kanten liest sich die Übersetzung von Josef Häusler angenehmer und gibt den „esprit“ des Originals naturgetreu wieder. Ohne Zweifel hat wegen dieser Qualitäten die Darmstädter Jury sie Anfang 1975 zum Buch des Monats erkoren.

(Januar 1976) Wendelin Müller-Blattau

Zur Frage der Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der zweiten wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz. 13./14. Juli 1974, hrsg. durch Eitelfriedrich THOM unter Mitarbeit von Renate BORMANN. O. O., o. J. [Blankenburg 1975.] 50 S. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 1.)

Die Verbindung und Durchdringung von wissenschaftlicher Forschung, künstlerischer Praxis und Pflege der instrumentalen Ensemblesmusik durch Amateure hat sich der um das Telemann-Kammerorchester Blankenburg gescharte Kreis von Fachleuten

aus diesen Bereichen zum Ziel gesetzt. Hier liegt nun als erste Frucht der Zusammenarbeit ein inhaltsschweres Bändchen vor, das Ergebnis einer wissenschaftlichen Arbeitstagung.

Die Themen der Referate machen deutlich, daß zwar der Magdeburger Großmeister Telemann bei vielen Überlegungen Pate gestanden hat, daß man aber erfolgreich bestrebt ist, allgemeingültige Resultate zu erzielen und dabei Werke und Äußerungen möglichst vieler Persönlichkeiten aus dem 18. Jahrhundert heranzuziehen. Auf eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Fragen der Aufführungspraxis durch Walther SIEGMUND-SCHULTZE folgen Einzelstudien zur Interpretation von Musik für Violine, für Cembalo, für Trompete. Viele neue Aspekte zum Wandel der Musikauffassung und der Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert vermittelt die Ausweitung der Themenkreise auf böhmische, englische und polnische Musik. Werke von Jan Dismas Zelenka und Thomas Augustine Arne stehen dabei zur Diskussion. Günter FLEISCHHAUER bietet neues Material zum Einfluß polnischer Musik auf Georg Philipp Telemann, besonders in seinen Instrumentalkonzerten.

Die Musik im Zeitalter der Aufklärung und ihre Interpretation, ein schier unerschöpfliches Thema, zu welchem diese Arbeitstagung und ihr Bericht wichtige Erkenntnisse beigetragen haben.

(Januar 1976) Wendelin Müller-Blattau

BERND ALOIS ZIMMERMANN: Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk, hrsg. von Christof BITTER. Mainz: B. Schott's Söhne 1974. 156 S., 1 Abb.

Die Schriften von Bernd Alois Zimmermann sind aus verschiedenen Anlässen entstanden: für Tageszeitungen und Fachjournale, für Rundfunksendungen, Programmhefte oder als Schallplatteneinführungen. Sie haben daher unterschiedliches Gewicht und überschneiden sich gelegentlich, wenn in verschiedenem Zusammenhang dieselben Werke zur Sprache gebracht werden. Der Herausgeber hat dabei sinnvoll die Werkeinführungen aus Programmheften gesondert zusammengestellt und sie dadurch von den selbständigen, umfassenderen Arbeiten getrennt wissen wollen. Gemessen an anderen Komponisten wie etwa Schönberg, ä-

bert sich Zimmermann kaum konkret oder gar ausführlich über kompositorisch-handwerkliche Probleme; sein Aufsatz *Vom Handwerk des Komponisten* (1968) zeigt vielmehr, wie sehr er solche Gesichtspunkte in einem übergeordneten, historischen Prozess und Zusammenhang sah. „*Es gibt so etwas wie die Unwandelbarkeit und geradezu Unverwüstlichkeit kompositorischer Grundverfahren und Wesensverfassungen, die mutatis mutandis für alle Zeiten gelten*“ (S. 32), heißt im Hinblick auf Fortschrittsideologie oder Traditionsbezüge; wichtig ist ihm die Zusammenschau der Geschichte in der Gegenwart, die als seine besondere Auffassung von pluralistischer Gesellschaft und Pluralität im gegenwärtigen Musikbetrieb wie im Komponieren zum Angelpunkt des Denkens wurde. „*Damit tritt Zeitlichkeit als Wesensverfassung des menschlichen Daseins überhaupt in Erscheinung: kosmische Zeit und Erlebniszeit, geschichtliche Zeit und gegenwärtige, Zeit in ihrer Bedeutung als Kategorie, als Anschauungsform des Subjekts, und zwar, wie Kant es formuliert hat, seines inneren Sinnes*“. Von hier aus erschließt sich seine Vorstellung von der Zeit als Kugelgestalt, aber auch die Pluralität der kompositorischen Bereiche, in denen er tätig wurde. So bilden seine Aufsätze den Rahmen seiner Gedankenwelt, die sich im Werk wiederfindet, und explizit oder implizit sind immer wieder auch die eigenen Werke neben denen der Geschichte angesprochen, wobei es für ihn gar nicht möglich ist, in der Geschichte Vorläufer seiner selbst zu sehen, während die Einführungen hier mehr abrundenden Charakter haben. Ein sorgfältiges Werkverzeichnis (einschließlich der unveröffentlichten Kompositionen) und eine Diskographie sind wertvolle Hilfen.

(Februar 1977) Gerhard Schuhmacher

Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel. Mit den Lebensbildern der Hamburger Verwandten herausgegeben von Kurt STEPHENSON. Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co. 1973. 309 S. (Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek. Band 9.)

Teile der hier vorgelegten Brief-Ausgabe hat Kurt Stephenson erstmals im Jahre 1933 unter dem Titel *Johannes Brahms' Heimatbekenntnis in Briefen an seine Hamburger*

Verwandten veröffentlicht. Ihr ließ er eine zweite, um 74 Briefe vermehrte Auflage gleichen Titels im Jahre 1948 folgen. Die beiden Ausgaben zugrunde liegenden Briefe entstammten der von Brahms' Stiefbruder Fritz Schnack (1849-1919) der Stadt Hamburg testamentarisch vermachten „Brahms-Stiftung“, die seit 1919 im Museum für Hamburgische Geschichte untergebracht, aber weithin unbekannt geblieben war. Sie enthielt neben Brahms' Briefen an seinen Vater, an die Stiefmutter Karoline Brahms und den Stiefbruder sowie Brahms' Sammlung von Dichter-Autographen, wie hier angefügt sei, Einrichtungsgegenstände des Haushalts von Brahms' Eltern, Bilder, Plastiken, Photographien und sonstige Erinnerungstücke. 1933 wurde ein Teil dieser Sammlung in einer Ausstellung in Hamburg zum erstenmal gezeigt.

Bedeuteten diese beiden ersten Ausgaben schon eine Bereicherung im Hinblick auf Brahms als Mensch nach der familiären Seite hin, so vertieft die nunmehr dritte (stark erweiterte) Auflage diesen Eindruck noch. In ihr sind neben den Hamburger Briefschaften, insgesamt 303 Stücke, die seit 1959 im 1958 ins Leben gerufenen „Johannes Brahms-Archiv“ der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrt werden, auch die Gegenbriefe der Hamburger Angehörigen von Brahms, soweit sie sich in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden, im Ganzen 241 Dokumente mit einzelnen Briefen der Mutter, der Schwester Elise, der Stiefmutter und des Stiefbruders an Brahms, aufgenommen worden. Sie sind in Auswahl und auszugsweise erstmals von Karl Geiringer in dessen Biographie *Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen* (Wien 1935; 2. Aufl. Zürich-Stuttgart 1955, Taschenbuchausgabe Kassel etc. [1974]) publiziert worden. Während Brahms' Briefe – mit geringer Ausnahme – in vollem Wortlaut wiedergegeben werden, blieben die Briefe der Angehörigen auf wesentliche Aussagen beschränkt. Die Ausgabe ist mit verbindenden Texten, die den Zusammenhang mit Brahms' Lebensweg herstellen, mit kommentierenden Anmerkungen, einem ausführlichen Namensverzeichnis (S. 299-305) sowie den „*Übersichten*“ „*Familie Brahms in Hamburg*“ (S. 293), „*Wohnungen der Familie Brahms 1830-1883*“ (S. 294), „*Brahms' Aufenthalte in Hamburg nach der Ausfahrt 1853*“ (S. 295-

298) und 16 ganzseitigen photographischen Aufnahmen mit den Porträts der Briefschreiber, Briefen des Meisters und anderen zeitgenössischen Dokumenten vorbildlich ausgestattet. Die Briefe werden eingeleitet durch „Lebensbilder“ der Anverwandten des Komponisten: der Mutter Christiane Brahms, geb. Nissen (1789–1865) (nicht „von Bergen“, wie bei Abbildung Nr. 12 versehentlich angegeben, dem Geburtsnamen von Brahms' Großmutter mütterlicherseits!), des Vaters Johann Jakob Brahms (1806–1872), der Schwester Elise (1831–1892), des Bruders Fritz (1835–1886), der Stiefmutter Karoline Brahms (1824–1902) und des Stiefbruders. Die letzte Entscheidung des langwierigen Prozesses um Brahms' Nachlaß hat Karoline Brahms (entgegen S. 39) nicht mehr erlebt. Brahms' Stiefbruder verwendete die ihm nach Brahms' Testament zustehende jährliche Zuwendung in Höhe von 5000 Mark, wie ergänzend bemerkt sei, hauptsächlich dazu, Erinnerungsstücke aus dem Nachlaß von Brahms käuflich zu erwerben und damit seine Sammlung zu erweitern und trachtete außerdem danach, die von ihm verwalteten Vermögenswerte zu mehren, um Hamburg dereinst eine möglichst umfassende Sammlung als „Brahms-Stiftung“ hinterlassen zu können.

Bei Hamburgs weitgehend gleichgültiger Einstellung gegenüber Brahms vor allem zu dessen Lebzeiten, aber auch nach dessen Tode, schwang wohl etwas von der Mentalität manches Hamburgers mit, der den Wert eines Menschen nach dem Stande, dem er entstammt, nicht nach dessen Leistung, beurteilt. Brahms' starke Bindung an seine Heimatstadt galt mit den Jahren immer mehr den in ihr lebenden Angehörigen, nicht der Stadt als solcher. Seine musikalische Heimat war Wien, die Stadt, in der Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert gelebt und gewirkt hatten und die auch für seine eigene Kunst zu einem ungeahnt fruchtbaren Boden geworden war.

(Februar 1977)

Imogen Fellingner

THEODOR W. ADORNO und ERNST KRENEK: Briefwechsel. Hrsg. von Wolfgang ROGGE. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1974. 273 S., 2 Faks.

Ein schmales, aber wichtiges Buch. 64 Briefe enthält es (einige Stücke der Korre-

spondenz, offenbar auch einige sehr interessante, sind verloren), dazu eine Reihe von Essays, Reden und anderen Texten beider Autoren, die mit den gemeinsamen Reflexionen direkt zu tun haben, zum Teil auch aus diesen hervorgegangen sind. Der Briefwechsel selbst ist vorzüglich ediert und kommentiert; die Anmerkungen des Herausgebers schlüsseln den Text umfassend, oft bis in Anspielungen hinein auf. Keine der posthumen Adorno-Publikationen ist auch nur annähernd gleichwertig gut betreut.

Die Bedeutung der Korrespondenz erwächst aus zweierlei. Einmal aus deren Inhalt: es ist ein Briefwechsel der zur Erörterung von Theorie begonnen wurde, in dem kompositorische, musikhistorische und musiksoziologische Probleme das Zentrum bilden, Privates an den Rand gedrängt erscheint – was nicht bedeutet, daß es keine Rolle spiele. Zum andern ist die Konstellation der Briefschreiber wohl singular: ein Theoretiker mit kompositorisch-schöpferischer Erfahrung und ein Komponist mit der Fähigkeit und Neigung zur theoretischen Erörterung. Gleiche Lebens- und Erfahrungsbereiche bilden die Folie: Wien als gemeinsamer Ausgangspunkt, die Mitarbeit an den *Musikblättern des Anbruch*, an der späteren Zeitschrift 23, das Schicksal der Emigration, die Situation der neuen Musik nach 1945. Die über das Private hinausgehenden Anknüpfungspunkte überschneiden sich: Adornos (vorsichtiges) Eingehen auf Kreneks Kompositionen, Kreneks Versuch, Adornos „hermetische Verschlüsselung“ (S. 8) seiner Schriften zu durchbrechen; personale Bezugspunkte beider sind Berg auf der einen (kompositorischen), Benjamin auf der anderen (theoretischen) Seite.

Der Briefwechsel setzt mit den fundamentalen Themen der Musiktheorie um 1930 ein: dem Atonalitätsproblem, der Frage der geschichtlichen Aktualität, dem Verhältnis von „Fortschritt“ und „Reaktion“, dem ästhetischen Sinn und der geschichtlichen Legitimation der Zwölftontechnik. Für das Verständnis Adornos dann ist von großer Bedeutung die durch Kreneks Skepsis eingeleitete Diskussion über den Aufsatz *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, den Adorno im 1. Band der *Zeitschrift für Sozialforschung* publizierte. Die Korrekturen und Konzessionen, die Adorno den kritischen Argumenten Kreneks zugesteht, lassen den rigorosen Entwurf einer Typologie der mu-

sikalischen Produktion seit Schönberg und Strawinsky in einem ganz anderen Licht sehen. (Übrigens: zu hoffen ist in diesem Zusammenhang, daß sich im Nachlaß Adornos auch der Text jenes Vortrags findet, den Adorno im März 1929 in Frankfurt gehalten hat und über den Friedrich Gennrich – in z. T. offenbar wörtlichen Wiedergaben – in *ZfMw* 12, 1929/30, S. 61ff. berichtet hat.)

Festgehalten zu werden verdient die Skepsis beider Briefpartner von 1934 gegenüber dem Zwölftonverfahren als allgemeinverbindlicher Kompositionstechnik. Adornos Worte: „Denn so sehr es Sie überraschen mag, ich werde gegen die Zwölftontechnik die schwersten Bedenken nicht los, trotz ständiger eigener Arbeit in ihrem Medium, und jedenfalls wird es mir immer zweifelhafter, ob die Zwölftontechnik von der gesamten Schönbergischen Verfahrensweise getrennt werden kann. . .“ beziehen sich ausdrücklich auf Kreneks Frage, ob es überhaupt „möglich ist . . .“, zwölftontechnisch zu komponieren, ohne zwangsläufig das gesamte Schönbergische Idiom zu sprechen“ (S. 52f.). Adornos späterer Versuch, die Zwölftontechnik historisch-dialektisch zu rechtfertigen und sie zugleich als solche ästhetisch zu kritisieren, sowie die These der seriellen Musik von der Ausdehnung des Reihenverfahrens auf alle Parameter als ästhetisches Gebot hat diese frühere Einschätzung des zwölftönigen Verfahrens – die wohl auch Schönbergs war – verschüttet. Eine musikhistorische Arbeit, die Krenek-Adornos These zum Ausgangspunkt wählte, wäre vielleicht nicht ohne Wert.

Die Korrespondenz bietet eine Vielfalt solcher Diskussionspunkte, die aufzugreifen sich lohnen würde. Nicht zuletzt deshalb auch sei sie nachdrücklich zur Lektüre empfohlen. Der Ton der Briefe ist freundschaftlich-warm, am stärksten in der Mitte der 30er Jahre; während nach dem Kriege die offenbar unterschiedliche Beurteilung der neuesten Musik eine gewisse Distanz zur Folge hatte. Krenek hat das in seinem Vorwort selbst angesprochen. Dessen letzte Sätze umschreiben noch einmal die Atmosphäre dieser für beide ertragreichen Begegnung über vier Jahrzehnte: „Intellektuell war es die gemeinsame Arbeit an der Musikzeitschrift ‚23‘, die uns einander näher brachte, emotionell die Erschütterung, die der frühzeitige Tod Alban Bergs auslöste.

Die Zeitläufte haben die Kurven unserer Lebensbahnen hyperbolisch in scheinbar entgegengesetzte Richtungen gebogen. Das Bewußtsein aber menschlicher Nähe, grundlegenden gegenseitigen Verstehens und wirklicher Freundschaft ist geblieben.“

(März 1975)

Reinhold Brinkmann

Répertoire de Manuscrits Médiévaux contenant des notations musicales. Sous la direction de Solange CORBIN. III. Bibliothèques Parisiennes: Arsenal, Nationale (Musique), Universitaire, École des Beaux-Arts et Fonds Privés, par Madeleine BERNARD. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1974. 246 S., 52 Taf.

FRANCESCO BUSSI: *Piacenza, Archivio del Duomo. Catalogo del fondo musicale. Milano: Istituto Editoriale Italiano 1967. 209 S. (Bibliotheca Musicae. V.)*

Der dritte Band des *Répertoire* verzeichnet wieder ausschließlich Choralhandschriften bis 1500. Im Unterschied zu den beiden früheren Bänden, die je einer Pariser Bibliothek gewidmet sind (Ste. Geneviève und Mazarine, s. die Besprechungen von E. Jammers in *Mf* 21, 1968, S. 103 und 504), sind hier acht Bibliotheken und eine private Sammlung vereinigt. Weitaus den größten Anteil stellt die Bibliothèque de l' Arsenal mit 63 Handschriften und zwei Fragmenten; aus den Beständen der Bibliothèque Nationale kommen 15 Handschriften zur Beschreibung und überdies drei Sammlungen mit insgesamt 36 Fragmenten von teils außergewöhnlichem Interesse. Die elf Handschriften und 25 Fragmente aus der Collection Masson der Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts sind ebenso beachtenswert wegen ihrer Initialen als wegen der Notationsbeispiele. Die meisten der restlichen 14 Handschriften und fünf Fragmente sind bibliographisch zum erstenmal erfaßt und stammen aus entlegenen Beständen: aus der Bibliothèque de l'Université, Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, Bibliothèque de la Compagnie St. Sulpice und aus der Bibliothèque Franciscaine Provinciale; überdies sieben Fragmente aus der Bibliothèque Mazarine und zwei aus einer privaten Sammlung.

Dieser erfreulichen Vielfalt trägt die Anlage des Katalogs Rechnung: Im Vorwort sind die Bestände der einzelnen Bibliotheken

zusammenfassend geschildert; die Handschriften selbst werden nach Bibliotheken und Fragmentsammlungen aufgeführt. Erst innerhalb dieser Einteilung kommt die grobe Anordnung nach Notationsarten, welche die ersten beiden Bände bestimmte, zur Anwendung. Im Register erfolgt die Aufschlüsselung nach Neumenarten, wobei hier innerhalb der vier Hauptkategorien (linienlose Neumen, Punktneumen, nordfranzösische Neumen und Quadratnotation) noch weitere Unterteilungen vorwiegend nach Regionen vorgenommen sind. Ein großzügiger Faksimileteil vermittelt einen guten Eindruck über die wichtigsten Notationen. Die einzelnen Handschriften sind sehr genau beschrieben, ohne daß es zu einer sinnlosen Häufung von Einzelheiten kommt. Die klare graphische Anordnung erlaubt eine rasche Übersicht über die wichtigsten Punkte: im Titel sind Signatur, Datierung und Neumenart verzeichnet; in Untertiteln Notation, Bibliographie und Verweis auf den Faksimileteil hervorgehoben gegenüber Angaben zu Art und Aussehen der Handschrift, ihrer Herkunft und ihrem Inhalt. Schwierigkeiten bereitet die genaue Schilderung der Notationen, denn ein Vergleich mit den beigegebenen Faksimilia stellt oft die verbalen Beschreibungen in Frage. So wird etwa die einfache Feststellung „*punctum rond*“ (S. 41) von der eindeutig quadratischen oder rhombischen Form auf dem Faksimile (Pl. XXXVII) Lügen gestraft. Ist kein Faksimile vorhanden, so ist es nicht zuletzt wegen dieser Erfahrungen doppelt schwer, sich die Notation konkret vorzustellen. Gerade deswegen sind die 52 Faksimile-Tafeln von größtem Wert und bieten ein großartiges Anschauungsmaterial. In kluger und sorgfältiger Auswahl sind bisher unbekannte Fragmente abgebildet, verschiedene Neumentypen einander gegenübergestellt und einige Stücke in mehreren Fassungen geboten.

Dürftig ausgefallen dagegen ist der Registerteil. Ein Sachregister enthält als Hauptteile die Aufschlüsselung der Handschriften nach Bibliotheken (in der Reihenfolge der Signaturen), Notationen und Verwendungsart; daneben verschwinden die übrigen Rubriken, welche vor allem Gattungen betreffen. Die Übersichtlichkeit bleibt nur wegen der geringen Ausdehnung erhalten. Es fehlt wieder ein Namenregister, und die Ortsnamen sind nicht sehr glücklich bei den Notationen eingearbeitet. Gesondert verzeichnet sind die

Textincipit der Hymnen, Sequenzen und Tropen; die Beschränkung auf diese drei Gattungen führt dazu, daß das gewichtig vertretene Praeconium paschale „*Exultet iam angelica*“ – als Incipit im Sachregister aufgeführt – nur zufällig entdeckt wird. Leider sind die Faksimilia in den Registern nicht erfaßt, sondern nur durch ein separates Inhaltsverzeichnis nach Notationsarten geordnet.

Im Widerspruch zur schönen Aufmachung stehen auch eine ganze Reihe von kleinen Fehlern und Inkonsequenzen in der graphischen Gestaltung und in der Formulierung. So ist es für einen Katalog wenig sinnvoll, den gleichen Tatbestand verschieden zu beschreiben (S. 101 u. ö.: „*virga . . . tête à gauche de la haste*“, S. 119 u. ö.: „*virga avec haste à droite*“). Besonders störend sind die falschen Seitenzahlen bei zwei häufigen Verweisen auf das Vorwort: beim ersten ist zu lesen „*Voir Préface, pp. 12-13*“ statt „*pp. 10-11*“; beim zweiten „*Voir Préface, p. 12, n. 3*“ statt „*p. 10, n. 3*“. Die große Zahl solcher an sich unbedeutender Schönheitsfehler irritiert und schmälert das Vertrauen in einen Band, der in allen übrigen Belangen einen vorbildlichen Eindruck macht.

Ebenso vielgestaltig wie der Pariser Katalog präsentiert sich derjenige von Piacenza, in welchem Handschriften und Drucke vom 12. bis zum 19. Jahrhundert verzeichnet sind. Zum Teil stammen sie aus den bereits bekannten Beständen des neuen Domarchivs (s. C. Sartori in FAM 1957, S. 28); neu hinzu kommen Funde aus dem alten Domarchiv, der Sakristei und dem Chor des Domes. Man darf den Versicherungen des Verfassers glauben, daß nun alle Musikalien des Domarchivs erfaßt sind (S. 10).

Der Aufbau dieses Katalogs ist ebenfalls zu Recht von praktischen Gesichtspunkten bestimmt. Ein erster Teil umfaßt die Drucke und gliedert sich zudem in Individual- und Sammeldrucke; dieselbe Zweiteilung gilt von den Handschriften, während die Choralbücher gesondert aufgeführt sind und zwar Drucke und Handschriften vermischt. Eine letzte Abteilung umfaßt einige wenige Drucke liturgischer Bücher.

Den umfangreichsten und bedeutendsten Teil bilden über 120 Individualdrucke aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert. Darunter befinden sich ca. 20 Unika, und eine Reihe von Exemplaren, die nur in Piacenza

vollständig erhalten sind. Die Bestände an Sammeldrucken sind bedeutend kleiner, hier wäre wohl die Anordnung des RISM übersichtlicher gewesen als die alphabetische. Die Einträge bei den Drucken umfassen Autor, genauen Titel (ohne daß die Kriterien der orthographischen Umschrift genannt sind), Beschreibung der erhaltenen Stimmbücher, Wiedergabe des originalen Index und Auszüge aus der Widmung. Bei den Handschriften sind vor allem die fünf großen Sammlungen mit meist anonym überlieferten, geistlichen Werken aus dem 16. Jahrhundert von Interesse, bei denen der Autor allerdings auf weitere Nachforschungen verzichtet hat. Wie lohnend eine solche Arbeit gewesen wäre, zeigen die Untersuchungen einer amerikanischen Forschungsgruppe zu drei der Sammlungen, welche neben Autorzuweisungen manche interessante Ergebnisse zu Quellenkunde und Chronologie zutage gefördert hat (s. CM 16, 1973, S. 41). Von den Choralhandschriften ist vor allem der *Libro del Maestro* (Cod. 65) aus dem 12. Jahrhundert hervorzuheben, der auch eingehend beschrieben wird. Ein Personenregister zu allen Teilen beschließt den sauber, aber oberflächlich gearbeiteten Katalog. (Juni 1976) Andreas Wernli

WALTHER LIPPARDT: *Gesangbuchdrucke in Frankfurt am Main vor 1569. Frankfurt am Main: Verlag Waldemar Kramer 1974. 226 S. 10 Taf. (Studien zur Frankfurter Geschichte. Heft 7.)*

In den *Studien zur Frankfurter Geschichte* erschien als Heft 7 die hier zu besprechende Arbeit des Hymnologen Walther Lippardt. Von zentraler Bedeutung für die Thesen des Verfassers sind drei bislang verschollene Gesangbuchdrucke, die er auf seinen Forschungsreisen für *Das deutsche Kirchenlied* wiederentdeckte. Es sind dies – ein Egenolff'sches Gesangbuch von 1565 (aus der Vaticana in Rom), ein zweites von 1567 aus dem Verlagshaus Rebart/Han (Stadtbibliothek Trier) und Egenolffs Gesangbuch von 1585 (ebenfalls Stadtbibliothek Trier).

Hinzu kommt die Handschrift Dresden M 53, die sich als eine Abschrift des Gesangbuches von Weygand Han aus dem Jahre 1556 mit einer Reihe von Ergänzungen (vermutlich als Druckvorlage) entpuppt.

Bereits 1969 hatte Oswald Bill (*Das*

Frankfurter Gesangbuch von 1569 und seine späteren Ausgaben, in: *Studien zur hessischen Musikgeschichte* 1) aus Sekundärbelegen zwei Gesangbücher vor 1569 nachgewiesen – eines um 1550, erschienen bei Christian Egenolff, und ein weiteres, zwischen 1556 und 1561 bei Weygand Han gedruckt.

Es ist imponierend, wie Lippardt das Repertoire der Frankfurter Gesangbücher vor 1550 rekonstruiert. Eine Schlüsselstellung nimmt dabei das Bonnisches Gesangbuch von 1544 ein, dessen Existenz heute weithin unbestritten ist (vgl. M. Jenny, *Kritisches zu einer hymnologischen Veröffentlichung*, in: *JbLH* 2, 1956, S. 147 ff.) und für das Egenolffs Gesangbuch von 1544 zur Hauptquelle wird – u. a. mit einer ganzen Reihe von Liedern Erasmus Albers. Die Beweisgründe für die Existenz dieses Buches, mit denen Lippardt Jennys Thesen noch erhärten will, scheinen mir allerdings weniger stichhaltig: Wieso kann mit der Bemerkung des Andernacher Gesangbuches von 1608 „zum zweiten mal in druck außgangen“ n u r die Ausgabe Bonn 1550 gemeint sein? Die Mitteilung des Clever Gesangbuches von 1751 über die „zu Bonn 1544 ausgegebenen Christlichen Psalmen und Gesänge“ hat infolge des großen zeitlichen Abstandes wenig Beweiskraft.

Für die Frankfurter Gesangbücher aber ergibt sich die nachfolgende Schichtung: ein von Lippardt vermutetes „Frankfurter Kirchenamt“ 1531/32 mit einem Kanon von Ordinariumsliedern für den Gottesdienst – teils aus der Straßburger, teils aus der Wittenberger Überlieferung; ein Egenolff'sches Gesangbuch von 1535/36, das erste größere Frankfurter Gesangbuch überhaupt, das vor allem durch die Beiträge von E. Alber und N. Maurus ein eigenes Gepräge erfährt; ein Gesangbuch Egenolffs von 1544, das sowohl die Korrekturen des Konstanzer Gesangbuches von 1536/37 als auch eine Reihe neuester Luther-Lieder aus Klug 1543 an Bonn weitergibt; und ein Gesangbuch nach 1545, an dem E. Alber (+ 1553) mit einer Reihe zuvor noch nicht veröffentlichter Lieder beteiligt war.

Ein „Stammbaum der Frankfurter Gesangbücher“ (bis 1599) gibt einen ausgezeichneten Überblick über Chronologie und Quellenlage der Egenolff'schen Gesangbücher und die seines Konkurrenten Gülfferich (ab 1545/46). Die Repertoireaufschlüsselung von Ffm

E 1565, eine synoptische Tabelle mit den Liedern der verschiedenen Drucke und die quellenkritischen Untersuchungen des II. Teiles vermitteln einen umfassenden Eindruck vom Liedschaffen dieser Zeit. Lediglich der fehlende Rückverweis im Quellenteil auf die laufenden Nummern des Repertoireils (S. 28 ff.) beeinträchtigt die innere Verzahnung der Teile I und II.

Die Frankfurter Gesangbücher sind nicht zuletzt, wie Lipphardt überzeugend im V. Teil seiner Arbeit nachweist, Zeugen einer eigenständigen Tradition Frankfurts und darüber hinaus des ganzen mittelhessischen Raumes, die bis ins Mittelalter zurückreicht. Hervorgehoben sei hier vor allem die früheste bislang bekannt gewordene Melodieaufzeichnung zu der Weise *Königin in dem Himmel* – eine Interpolationsstrophe zum *Regina coeli*; Frankfurt (1535) 1565 bietet eine der Leisentritt'schen Fassung von 1567 ganz ähnliche Version.

Walther Lipphardt hat mit dieser Veröffentlichung die große Bedeutung der Frankfurter Gesangbücher für die ganze Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert aufgezeigt; seine Arbeit wird somit zur Grundlage für weitere Forschungen auf diesem Gebiet; deshalb sollte vom Verfasser noch einmal die diplomatische Genauigkeit bei der Wiedergabe älterer Texte sowie die Seitenangaben bei der Beschreibung des Repertoires überprüft werden.

Abschließend noch zwei Korrekturen, um deren Mitteilung der Verfasser gebeten hat: Auf Seite 12 bei der Titelwiedergabe muß es zweimal „M. D. LXXVII“ statt „M. D. LXXVII“ heißen.

(März 1976)

Herbert Heine

THEODOR AIGNER: *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus. München: Emil Katzschlicher 1974. XVIII, 285 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 3. Zugleich Band 8 der Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg.)*

Der „seltsame Herr Gallus-Mederitsch“ hat die forschende Nachwelt ebenso sehr durch die Eigenart seiner Persönlichkeit wie als Musiker beschäftigt. Dies dürfte weitgehend auf Grillparzers Schilderung seines Klavierlehrers zurückzuführen sein, der man bei aller kritischen Distanziertheit – die der

Dichter jedoch so gut wie sämtlichen erwähnten Personen, auch zweifellos von ihm hochgeschätzten wie Stadion, und nicht zuletzt sich selbst gegenüber wahr – doch eine gewisse Faszination anzumerken meint. Die vorliegende Arbeit, über die der Verfasser einen kurzen Bericht in *Mf* 1973 (S. 341 bis 343) veröffentlichte, geht von dem Fund des lange verloren geglaubten Nachlasses des Komponisten aus, der über dessen Schüler W. A. Mozart Sohn nach Salzburg gelangte. Er enthält eigene Werke Mederitschs und Abschriften von solchen anderer Komponisten. Von seiner Quantität und Struktur her stellte er an den Bearbeiter erhebliche Anforderungen. Aigner gibt für jedes angeführte Exemplar genaue Angaben über Titel, Besetzung, Umfang, vorhandene Stimmen, Eintragungen etc. Den Incipits wird viel Raum gewidmet (bei den Messen etwa werden sie auch für Binnenteile gegeben), was der Einordnung späterer Funde zugutekommen kann. Der inzwischen erschienene 5. Band der alphabetischen Reihe des RISM bringt für das gedruckte Opus zahlreiche Ergänzungen, von denen allerdings manche und dazu weitere über die handschriftliche Überlieferung bereits bei Eitner^Q stehen. Auch die gedruckten Bibliothekskataloge bringen neues Material; Stichproben ergaben Werke Mederitschs in den Verzeichnissen folgender Bibliotheken (nach RISM-Siglen): D-brd K11 (K. Hortschanksy) – MH (F. Walter), GB Lbm (E. B. Schnappers British Union Catalogue, die von W. Barclay Squire für das Lbm und die King's Music Library, für die letztere auch von H. Andrews, ferner von K. Meyer und P. Hirsch über dessen Bibliothek und von W. H. Husk für die Sacred Harmonic Society) – Lcm (Squire), I Baf (Nachlaß Masseangili) – Fc (Gandolfi-Cordara) – Fn (B. Becherini) – Mc (Guarineri/Nosedà), US Bp (A. A. Brown-Collection). Die genannten Werke verzeichnen nicht nur weitere Exemplare, sondern auch zusätzliche Druckeditionen (z. B. einen Klavierauszug von *Babylons Pyramiden* bei Breitkopf & Härtel u. a.), aber auch als verschollen angegebene oder nicht aufgenommene Opera. Zu den verschollenen zählen die Sinfonia in C Nr. B II/0, die in I Fc erhalten sein könnte, und die Sopran-Arie *Tu di saper procura* B I/10, für die Eitner Berlin als Fundort angibt. Unter den Beständen des Florentiner Konservatoriums sind ferner 4 Sinfonien (in A, C, d, a) angeführt, während

bei Aigner nur zwei Werke unter diesem Titel (in C und D) erschienen. Auch der in KI1 befindliche Beitrag zu Cappis *Musikalischem Wochenblatt* sowie das Klavierrondo RISM M 1728 fehlen. Der Buchtitel ist somit nur für die Seite 8 angeführten zehn Überlieferungsstätten zu verstehen (so gesehen erscheint auch gerechtfertigt, daß die Seite 5 erwähnte Krumauer Quelle der Streichquartette opus 2 und 4 = B II/24–29 im Verzeichnis selbst unerwähnt bleibt), was in seiner Formulierung hätte berücksichtigt werden sollen. Nicht verschwiegen seien einige andere Ungeschicklichkeiten, wie sie einer Erstlingsarbeit indes nachzusehen sind, z. B. das der Übersicht abträgliche doppelte Auftreten der beiden Klavierquintette B II/13=16 und 14=17 (Seite 104 f. bzw. 108) und andere Eigenheiten der formalen Gestaltung, worüber man jedoch auch sicherlich verschiedener Meinung sein kann. Sehr willkommen ist, daß der Verfasser auch ein thematisches Verzeichnis der Abschriften Mederitschs gibt, der damit als der „*ergiebigste Kopist im Mozart(Sohn)-Nachlaß*“ . . . *identifiziert*“ ist. Der Bestand umfaßt Komponisten des 16. bis 18. Jahrhunderts, wobei auch unbekannte Werke zutage kamen. Mit Recht verweist Aigner insbesondere auf die von Mederitsch kopierten Werke seines Lehrers Wagenseil, die H. Scholz-Michelitsch bei der Zusammenstellung ihres Kataloges noch nicht bekannt gewesen sein konnten und nicht nur Parallelüberlieferungen, sondern auch neue Kompositionen oder neue Fassungen bereits bekannter darstellen. Für die Kirchenkompositionen Hasses könnte man die sonst stets gegebenen Nachweise nach Walther Müllers Katalog ergänzen, der sie alle enthält (Aigner D I/19 c–h, in dieser Reihenfolge bei Müller S. 156 Nr. 9, 153/5, 155/8, 173/3, 172/18, 169/9). Die Breite des von Mederitsch kopierten Repertoires legt, vor allem im Bezug auf die älteren Komponisten, die Frage nahe, welche Vorlagen ihm zur Verfügung standen, woher er sie hatte und wer oder was ihn überhaupt zu dieser umfangreichen Arbeit veranlaßt hat. Zu solchen und anderen Untersuchungen um die Person des rätselhaften Mannes wird Aigners Arbeit wohl Veranlassung geben und für sie zugleich eine wertvolle und unumgängliche Grundlage darstellen.
(September 1976) Theophil Antonicek

CECIL HOPKINSON: A Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi 1813–1901. Volume I: Vocal and Instrumental Works. New York: Broude Brothers Limited 1973. 106 S., 16 Abb.

MARTIN CHUSID: A Catalog of Verdi's Operas. Hackensack, New Jersey: Joseph Boonin, Inc. 1974. 201 S., 20 Abb. (Music Indexes and Bibliographies. No. 5.)

Man kann sich kaum verschiedenere Werke des gleichen Gebiets Bibliographie über annähernd das gleiche Thema, die Werke Verdis, vorstellen als die beiden vorliegenden Veröffentlichungen von Hopkinson und Chusid: die eine die Arbeit eines musikwissenschaftlich interessierten, begeisterten Bibliographen, die andere die eines bibliographisch interessierten engagierten Verdi-Forschers. Eine Überschneidung ist wegen der Verschiedenheit der behandelten Werkgruppen – bei Hopkinson die Vokal- und Instrumentalwerke außerhalb der Opern, bei Chusid eben diese – von vornherein nicht möglich, doch dürfte diese Gefahr auch beim Erscheinen von Hopkinsons angekündigtem zweiten Band, der den Opern gewidmet sein wird, nicht bestehen, denn die Verfasser haben die Akzente allzu verschieden gesetzt.

Chusid erklärt in seiner Einleitung, er sei recht eigentlich durch die in verschiedenen Ausgaben Verdischer Opern voneinander abweichenden Benennungen der einzelnen Nummern und die oft ganz verschiedenen Nummerneinteilungen zur Abfassung seines Katalogs veranlaßt worden, aus dem der Benutzer ersehen solle, wie es Verdi selber gewollt habe; das Verzeichnis solle 1. über den Inhalt und 2. über die Fundorte der Quellen Auskunft geben. Dabei liegt das Schwergewicht eindeutig auf der Erfassung des Inhalts: Aus dem Original-Libretto wird jeweils das Personenverzeichnis mit der Besetzung der Uraufführung, aus der autographen Partitur die Folge der Nummern mit ihren besonderen Bezeichnungen angeführt. Hier fehlen leider die Incipits, die den Wert des Werkes und seinen Informationsgehalt wesentlich erhöht hätten, vermutlich wäre aber durch eine solche Erweiterung der im Rahmen der *Music Indexes and Bibliographies* vorgesehene Umfang bei weitem überschritten worden. An die Aufzählung der Nummern schließen sich sodann Bemerkungen über eventuelle Skizzen, Alternativfassungen einzelner Stücke und Revisionen

ganzer Teile im Autograph oder in Kopien an (besonders ausführlich bei *Don Carlos I* und *II*), und den Beschluß macht eine Liste von Partitur-Kopien und -Drucken und von ausgewählten frühen Klavier-Auszügen, sämtliche Angaben, der einleitenden Absichtserklärung des Verfassers entsprechend, mit vielen Fundorten. Das Verzeichnis der Bibliotheken, in denen er die Werke auffindig gemacht hat, umfaßt 81 Nummern. 55 davon beziehen sich auf Bibliotheken in USA und Kanada und geben damit ein eindrucksvolles Bild von den Grundlagen einer Verdi-Forschung jenseits des Ozeans. Für Europa dürfte die restliche Zahl von 26 wohl etwas zu niedrig gegriffen und mehr zufällig zustande gekommen sein. Jedenfalls mutet es seltsam an, daß aus der Bundesrepublik und der DDR zusammen nur eine einzige Bibliothek, die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, im Besitz von in Frage kommenden Werken gewesen sein sollte.

Besonders begrüßenswert ist die Anfügung eines gesonderten Verzeichnisses von „*Alternate Titels for the Operas*“ von *Nabucco* bis *La Forza del Destino*. Aus dieser Zusammenstellung wird so recht deutlich, wie die Zensur bei Titeln mit wie immer geartetem historischem, gesellschaftskritischem oder weltanschaulichem Hintergrund stets ihre Zuflucht zu nichtssagenden Eigennamen nahm, und wie die meisten Werke unter diesen harmlosen Vorzeichen dann, wie z. B. *Il Ballo in Maschera* als *Amelia*, *Les Vêpres Siciliennes* als *Giovanna de Guzman* oder *La Traviata* als *Violetta*, besonders viele Aufführungen erlebten.

Die bei Chusid vermißten Incipits sind in Hopkinsons *Bibliography* dagegen vorhanden, nur ist nicht recht einzusehen, warum sie bei den geistlichen Werken und dem Streichquartett fehlen. Im übrigen tritt das Interesse am Inhalt der Werke hier weitgehend zurück. Das zeigt sich schon in der recht schematischen Scheidung von „*Choral Works*“ und „*Songs*“, durch die die beiden politischen Hymnen *Suona la Tromba* und der *Inne delle Nazioni* mit dem *Requiem* und den späten geistlichen Werken ziemlich unvermittelt zusammengespannt werden. Andererseits erscheint das *Ave Maria* von 1880 für Solosopran, um die geistlichen Werke nicht zu trennen, fälschlich unter den Chorwerken. Eine Einteilung in geistliche und weltliche Vokalwerke, die durch die

Versetzung der beiden Hymnen in die zweite Gruppe leicht hätte erreicht werden können, wäre dem Geist der Stücke besser angemessen gewesen. Eine etwas stärkere Orientierung am Inhalt hätte auch von vornherein zu der Erkenntnis von der schon beim Incipit in die Augen springenden Identität des Inno Nazionale *La Patria* mit dem berühmten Chor „*Si ridesti il Leon di Castiglia*“ aus dem dritten Finale von *Ernani* führen müssen, die dann erst in den nachträglich zugefügten „*Addenda and Corrigenda*“ ihren Platz gefunden hat. Ob vielleicht das überaus seltene Vorkommen dieser bloßen (umtextierten) Transkription, das der Verfasser betont, davon herrührt, daß sie gar nicht von Verdi autorisiert war? Endlich sei im Zusammenhang mit dem geringen Wert, den der Verfasser auf den Inhalt der angeführten Werke legt, noch bemerkt, daß die autographe Fassung des *Brindisi* (Nr. 6 der *Sei Romanze* von 1845) nicht „*completely different*“ von der gedruckten Fassung ist, wie der Verfasser unter Nr. 31 (S. 72) behauptet, sondern nur in den ersten und den letzten 12 Takten der Singstimme von ihr abweicht (vgl. G. Verdi, *Composizioni da camera per canto e pianoforte*, Milano, Ricordi. Nr. 16 und 16bis).

Doch soll der Wert der *Bibliography* durch diese Bemerkungen keineswegs herabgesetzt werden – beruht er doch auf einem ganz anderen Gebiet. Hopkinson geht es nicht oder nur sehr am Rande um den Zustand der Kompositionen, sondern um den ihrer Ausgaben. Mit einer gewissen Genugtuung betont er, daß der Band mit Ausnahme von *Requiem* und *Tedeum* (m. E. wären dazu auch das Streichquartett und sämtliche späte geistliche Kompositionen zu zählen!) nur wenig musikalisch bedeutende Werke enthalte, doch seien sie bibliographisch von höchstem Interesse, ja, das Verzeichnis ist ihm mehr oder weniger nur Anlaß zur Beschäftigung mit der Geschichte von „*music printing, publishing and bibliography*“: Er beschreibt für jede Publikation in chronologischer Reihenfolge mit liebevoller Genauigkeit die Titelblätter der Erst- und Frühdrucke, die in Italien, Frankreich, England und Deutschland erschienen sind und fügt dann noch Angaben über spätere Veröffentlichungen hinzu. Hier ist es auffallend, daß schon die Erstausgaben nicht selten in mehreren Ländern annähernd gleichzeitig herausgebracht worden sind. Dies und die Tatsache,

daß sich spätere Ausgaben über das ganze 19. Jahrhundert erstrecken, sprechen für die große Beliebtheit auch derartiger Verdischer Nebenarbeiten bzw. der Gattung der Salonmusik, der die weltlichen Sologesänge ja angehören.

In bibliographischer Hinsicht besonders interessant sind die beiden Romanzensammlungen von 1838 und 1845. Vom Erstdruck der ersten, Verdis erstem gedruckten Werk, ist nur ein einziges Exemplar bekannt, doch hat der Verleger später noch eine zweite Ausgabe von den gleichen Platten wie die erste und mit denselben Plattennummern, aber erstaunlicherweise mit einem völlig veränderten Titelblatt herausgebracht. Noch hervorragender ist in dieser Beziehung die zweite Sammlung, die der Verfasser als „*most probably the greatest bibliographical curiosity that I have encountered in my forty years experience of musical bibliography*“ bezeichnet. Hier wie auch bei der früheren Sammlung ist er den verwirrenden bibliographischen Querverbindungen zwischen den verschiedenen Ausgaben mit geradezu kriminalistischem Spürsinn nachgegangen. Im ersteren Fall führte dies im Anhang C zu einem Exkurs über einige Mailänder und vor allem neapolitanische Verleger, deren Tätigkeit bisher noch weitgehend unerforscht war, im letzteren in Anhang D zu einer höchst interessanten, durch entsprechende Abbildungen veranschaulichten Gegenüberstellung von Titelblättern der einzelnen Gesänge, die in verschiedenen Ausgaben von Lucca und Kistner bei grundsätzlicher Übereinstimmung in Einzelheiten voneinander abweichen. In diesem Zusammenhang betont der Verfasser die Bedeutung von illustrierten Titelblättern nicht nur zur Charakterisierung des Zeitgeistes, sondern u. U. auch als Hilfsmittel um die zeitliche Folge verschiedener Ausgaben zu bestimmen. Nach seinen von ebensoviel Liebe zur Sache wie Sachkenntnis getragenen Ausführungen wird gewiß niemand an der Unabdingbarkeit einer Bebilderung in einer Veröffentlichung dieser Art zweifeln. — Ein musikwissenschaftlich bemerkenswertes Nebenergebnis ist die Entdeckung des (umtextierten) Gesangs „*Il Poveretto*“ von 1847 als Einlage in eine Escudier-Ausgabe von *Rigoletto* 1872.

So wenig die Verzeichnisse von Chusid und Hopkinson miteinander gemein haben, so verdanken sie ihre Entstehung doch der

gleichen bedauerlichen Tatsache, daß die Grundlagen der Verdi-Forschung noch immer im Argen liegen. Hopkinson hat diese Lücke benutzt, um sein bibliographisches Interesse und seine Erfahrungen in den Dienst von Verdi zu stellen, ohne daß ihm an den Kompositionen selbst gelegen wäre. Angaben über Autographe, Skizzen oder verschiedene Fassungen, die man in einem solchen Werk auch erwartet, fehlen. Chusid hingegen hat bei früheren Arbeiten über Verdi seine Erfahrungen mit dem ungenügenden Handwerkszeug, genauer gesagt: dem Fehlen einer wissenschaftlich einwandfreien Gesamtausgabe von Verdis Opern, gemacht und nun in seinem Katalog einen guten Teil der Arbeit von 32 kritischen Berichten geleistet. Es wäre nur zu wünschen, daß bei einer Neuauflage das in seiner Länge der Arbeit eigentlich unwürdige Verzeichnis von 106 Druckfehlern und Zusätzen eingearbeitet würde; hierbei ließe sich auch die falsche Zitierung von R. Petzoldts *Verdi. Sein Leben in Bildern* durch die Abkürzung „*Bildern*“ (u. a. S. 76) berichtigen.

Beide Werke — das Hopkinsons in ausgezeichneter Ausstattung schon selbst eine äußerlich bemerkenswerte „Ausgabe“, das Chusids im sehr bescheidenen Gewand einer schlichten Reihenveröffentlichung — ergänzen sich trotz oder gerade wegen ihrer grundsätzlich verschiedenen Zielsetzung aufs Beste. Jedes wird sich in seiner Art für die Verdi-Forschung als unentbehrlich erweisen. (November 1976) Anna Amalie Abert

CLAUDE ABRAVANEL: *Claude Debussy: A Bibliography*. Detroit: Information Coordinators Inc. 1974. 214 S. (*Detroit Studies in Music Bibliography*. 29.)

Bibliographien altern schnell. Die gründliche Erfassung der Debussy-Literatur im Anhang der Monographie von Werner Dankert (1950) ist für ältere Literatur gewiß auch heute noch brauchbar, aber sie reicht schon längst nicht mehr aus. Selbst mit der von François Lesure erstellten Bibliographie im Debussy-Heft der *Revue de Musicologie* (XLVIII, 1962) steht es inzwischen ähnlich. Sie entstand vor den grundlegenden Werken von Lockspeiser und Jarocinski und wurde von der Flut der Publikationen zu Debussys hundertstem Geburtstag geradezu überrollt. An der Notwendigkeit einer neuen und zu-

gleich umfassenderen Debussy-Bibliographie kann daher kein Zweifel bestehen.

Claude Abravanel hat sich dieser mühevollen Aufgabe mit dankenswerter Gründlichkeit unterzogen. Titel, die sich mehreren der neun Kapitel zuordnen lassen, hat er mehrfach vollständig angeführt und damit die Fallstricke unübersichtlicher Querverweise gemieden. Zwar ist der Umfang der Bibliographie dadurch etwas angeschwollen, doch ihre Benutzung ist sicher erleichtert worden. Sehr zu begrüßen ist die erstmalige bibliographische Erschließung der bisher veröffentlichten Korrespondenz Debussys, deren Zersplitterung auf an die hundert Publikationen ein hoffnungsloses Bild unheilbarer Zerstreuung bietet. Hier sollte von Abravanel's Vorarbeit ein nachhaltiger Anstoß zu einer Gesamtausgabe der Briefe Debussys ausgehen.

Das erreichte Maß an Vollständigkeit scheint nach Stichproben beachtlich. Entgangen ist dem Verfasser im Abschnitt *Technique and style* das Debussy-Kapitel in E. von der Nuells *Moderne Harmonik* (Leipzig 1932). Der „Redaktionsschluß“ der Titelaufnahme wird leider verschwiegen. Er liegt offenbar bei Ende 1971 und reicht in den Addenda bis Januar 1973. Doch sind bereits die Debussy-Aufsätze der (nominell!) 1971 herausgekommenen Festschrift Federhofer nicht mehr verzeichnet, ebensowenig die im Kongreßbericht Bonn 1970 enthaltenen, der Mitte 1972 ausgeliefert wurde. Derartige Lücken dem Verfasser zuzuschreiben wäre ungerecht. In jedem Fall existiert keine Lücke zwischen dieser Bibliographie und dem Beginn von RILM.

Wer sich eingehend mit Debussy beschäftigt, wird das Buch als ein nützliches Hilfsmittel zu schätzen wissen.

(Dezember 1974)

Peter Cahn

EDWIN M. RIPIN: The Instrument Catalogs of Leopoldo Franciolini. Hackensack, New Jersey: Joseph Boonin, Inc. 1974. XIX, 201 S. (Music Indexes and Bibliographies, No. 9.)

Leopoldo Franciolini, der Sammlerschreck, könnte der Titel dieses krimi-ähnlichen Buchs lauten. Ein anderer Titel wäre: „Das riecht nach Franciolini“, wie der Nürnberger Instrumentensammler Ulrich Rück zu

sagen pflegte, wenn an einem Instrument etwas Verdächtiges war.

Leopoldo Franciolini, geboren 1844, verkaufte in Florenz von spätestens 1890 an Musikinstrumente, später auch andere Antiquitäten. Sechs Instrumentenkataloge schickte er in die Welt, die hier zum ersten Mal in Fotokopie veröffentlicht werden. Nur Kataloge 1 und 4 sind datiert (1890 bzw. 1897). Hauptsächlich anhand von Korrespondenz mit Victor-Charles Mahillon, dem Konservator des Brüsseler Instrumentenmuseums, und Mrs. John Crosby Brown, deren Sammlung den Grundstock der Instrumentenabteilung des Metropolitan Museum of Art, New York, bildet, macht der Autor eine Datierung der anderen Kataloge wahrscheinlich (2: 1893; 3: 1895; 5: 1900; 6: 1908–1909). Darüberhinaus existieren zwei handgeschriebene Listen (Nr. 1, 1891, an Mahillon abgeschickt; Nr. 2 aus dem Jahre 1892 jetzt in der Smithsonian Institution, Washington D.C.); ein Katalog 3A, der als Bebilderung zu Katalog 3 dient; 49 Fotos, von denen 1 bis 28 in Katalogen (vor allem Nr. 6) angebotenen Instrumenten entsprechen, während für die übrigen solche Entsprechungen nicht auffindbar sind (vielleicht korrespondieren sie mit Instrumenten in bisher nicht bekannt gewordenen Katalogen); 6 Zeichnungen, die meisten ebenfalls ohne Katalogentsprechungen; schließlich 29 meist unechte Geigenzettel, mit denen Franciolini offenbar Streichinstrumente taufen wollte, die bei seinem Tode aber noch vorhanden waren und die einer seiner Angestellten dem Autor 1972 ausgehändigt.

1910 wurde Franciolini wegen Fälschung vor Gericht gebracht (s. Zeitschrift für Instrumentenbau XXX, 1910, S. 715) und verurteilt. Danach verbreitete er das Gerücht, er sei verstorben und sein nicht belasteter Sohn setze das Geschäft fort (a. a. O., XXXI, 1911, S. 795). Tatsächlich aber verkaufte Franciolini bis zu seinem Tode im Jahre 1920 seelenruhig weiter, allerdings ohne Kataloge in die Welt zu schicken. Im Jahre 1921 konnte Georg Kinsky endlich an Albert Stanley schreiben: „*Der alte Gauner Franciolini ist meines Wissens nicht mehr am Leben, sondern büsst in Dante's Inferno die vielen Sünden ab, die er an den Instrumentensammlern der alten und neuen Welt begangen hat!*“

Den unsauberen Aktivitäten Franciolinis bis ins letzte Detail auf den Grund zu gehen,

wird wohl nie möglich sein. Erstens haben Instrumente völlig unversehrt des Händlers Bazaar verlassen (so z. B. das in wundervoll ruinösem Zustand befindliche Cembalo von Franciscus Faber, Senigallia 1631, der Slg. Rück, mit Franciolinis Verkaufszettel). – Zweitens hat er dasselbe Instrument gelegentlich mehrfach verkauft. Dreimal wird ein Cembalo von Antonio Baffo, Venedig 1581, angeboten, zweimal ein zweimanualiges Cembalo von diesem Hersteller ohne Jahreszahl. Erhalten sind an verschiedenen Stellen (Liverpool, Nürnberg Slg. Neupert, Stockholm, Washington) vier Cembali angeblich von Baffo und aus dem Jahre 1581, in Wirklichkeit schöne Instrumente aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die Franciolini getauft hat. Des Händlers Taufen sind immer daran zu erkennen, daß er absolut außerstande war, den einfachsten Text, vor allem einen auf Lateinisch abgefaßten, abzuschreiben, wie Ripin an anderer Stelle (*A Suspicious Spinnet*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1972, 196 ff.) nachgewiesen hat. Auch auf die Namen von Erbauern, die nie gelebt haben, hat Franciolini getauft, so ein Cembalo in der Mailänder Sammlung auf einen Petrus Tordinus, Rom. Von den Sammlungskatalogen sind solche Phantasienamen dann in Nachschlagewerken wie Valdrighi, Lütgendorff, Vannes, Boalch u. a. gelandet. – Drittens hat Franciolini gelegentlich Instrumente „verschönert“, indem er sie übermalt hat. Ein weiteres untrügliches Zeichen Franciolini'scher Tätigkeit sind Grotteskenmalereien im Stil der Uffizi-Decken oder des Gewölbes im Vorhof des Palazzo Vecchio, wie sie in Instrumenten vorkommen, die auf Namen von Alessandro Trasontini 1537 (Kopenhagen, Slg. Claudius) bis Cristofori 1703 (Nürnberg, Slg. Neupert) getauft wurden. Gelegentlich handelt es sich dabei tatsächlich um Instrumente, die sich bis auf die Grotteskenmalerei im Originalzustand befinden. – Viertens hat Franciolini „Ehen“ geschlossen (z. B. italienische Cembali in nicht zugehörige äußere Kästen gesteckt), „Ehescheidungen“ vollzogen (aus einem Instrument zwei gemacht) und Instrumente aus alten Teilen zusammengesüstert (so z. B. ein Clavichord und ein Spinett angeblich von Aloysius Ventura, Venedig 1533, einem Erbauer, den es nie gegeben hat). – Fünftens hat der Florentiner absolute Fälschungen in die Welt geschickt, so alle dreimanua-

ligen „italienischen“ Cembali (getauft auf Stefano Bolcioni, Cristofori, Sodi und den wohl der Phantasie Franciolinis entsprossenen Simone Remoti) und wohl auch eine erhebliche Menge Chitarronen. – Schließlich wird das Dickicht um Franciolini wohl deshalb nie ganz gelichtet werden können, weil er in den meisten Katalogen, von denen ja nur Nr. 3 eine bebilderte Beilage hat, auch in der Instrumententerminologie eine reiche Phantasie besaß. Dank der Bebilderung wissen wir, daß ein „*landifono*“ eine Mundharmonika-Abart ist und daß „*pifia*“, seinerzeit dem Brüsseler Museum angeboten, ein Instrument ist, das man früher als *Tournebout* betrachtete, von dem Rainer Weber (*Dansk Aarbog for Musikforskning* VI, 53 ff.) nachgewiesen hat, daß es sich um ein Platerspiel handelt. „*Foca*“ liegt, würde man meinen, mehr auf zoologischem als auf organologischem Gebiet, aber „*basso di foca*“ ist ein Baßhorn. Eine gerade Trompete heißt das eine Mal „*trombetta*“, das andere „*tromba*“ (z. B. das Instrument mit Signatur „*Sebastiane Heinlein 1460*“, das Canon Galpin kaufte und das sich jetzt im Museum of Fine Arts, Boston Mass., befindet). „*Decimino*“ ist noch rätselhafter.

Alle an Instrumentenkunde Interessierten werden dem Autor dankbar sein, daß er aus Brüssel, Zürich, Kopenhagen, Washington D.C., Berlin und New York alles über Franciolini erreichbare zusammengebracht, in Fotokopie veröffentlicht und mit einem möglichst weitgehenden Kommentar versehen hat. Eine Erweiterung des Kommentars kann nur von den Sammlungsbetreuern erwartet werden, die feststellen müßten, welche ihnen anvertrauten Stücke den angebotenen entsprechen. Der Unterzeichnete erklärt sich bezüglich der von ihm betreuten Sammlungen dazu gerne bereit. Zwei sehr brauchbare Register, die Prozeßdokumente aus dem Jahre 1910 und ein Bericht einer Geschäftsreise des angeblichen Erben im Jahre 1911 nach England mit Angebot des dreimanualigen „Bolcioni“-Cembalo (das erst in der Privatsammlung Raymond Russell – „*I don't feel happy about this instrument*“, sagte der Besitzer dem Unterzeichneten im Jahre 1956 – und dann in der Universität Edinburgh landete) ergänzen das besonders nützliche Werk.

Einige mögliche schulmeisterhafte Beanstandungen – z. B. im Namenregister *Domenicus Pisarenensis* und *Venetus*, wäh-

rend diese Erbauer immer Dominicus signiert haben – schmälern den Wert des Werks keineswegs.

(August 1974) John Henry van der Meer

Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis primum Sancti Pii X iussu restitutum et editum Pauli VI Pontificis Maximi cura nunc recognitum ad exemplar 'Ordinis Cantus Missae' dispositum et rhythmicis Signis a Solesmensibus Monachis diligenter ornatum. Sablé sur Sarthe: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes. Copyright 1974 by Desclée & Co., Tournai (Belgium). 918 S.

Das Zweite Vatikanische Konzil sieht den Gregorianischen Gesang als den „der römischen Liturgie eigenen Gesang“ an, der bei gleichen Voraussetzungen bevorzugt werden soll, aber nicht mehr als die offizielle Musik des katholischen Gottesdienstes. Die Gesänge des Proprium missae sind weiterhin bestimmten Tagen und Festen zugeordnet, aber sie können auch anderweitig verwendet und gegen andere ausgetauscht werden. Durch die Neuordnung der Perikopen werden solche Änderungen gegenüber der traditionellen Ordnung zum Teil nahegelegt. Eine Reihe von Heiligenfesten und anderen Tagen des bisherigen Kirchenkalenders, insbesondere die Vorfastenzeit und die Quatembertage, sind durch die Liturgiereform entfallen, damit haben die zugehörigen Gesänge ihren angestammten Platz verloren.

Die vorliegende erste nachkonziliare Neuausgabe des Graduale romanum ist, zum Unterschied von der des Graduale romanum von 1908 („Editio Vaticana“), keine offizielle „Editio typica“ (die es konsequenterweise wohl nicht mehr geben wird), sondern eine Privatausgabe der seither praktisch mit der Ausgabe der Choralbücher betrauten Abtei Solesmes. Über ihre Grundsätze heißt es im Vorwort, daß man vor allem bemüht war, „thesaurum gregorianum authenticum integre servare“. Die traditionellen Gesänge der aus dem Kalender gestrichenen Tage wurden anderweitig eingeordnet. „Viginti fere textus gregoriani authentici“, die außer Gebrauch gekommen und im Graduale romanum nicht enthalten waren, wurden neu aufgenommen. Neogregorianische Nachkompositionen, die seit dem 19. Jahrhun-

dert für neueingeführte Feste angefertigt worden waren, wurden entfernt, soweit sie nicht (wie zum Herz Jesu-Fest, zum Christkönigs-Fest, zum Fest der Unbefleckten Empfängnis Mariens und – im Anhang – zum Fest der heiligen Jeanne d'Arc) „in usum universalem receptae sunt“. Zuweilen werden verschiedene Gesänge zur Auswahl vorgeschlagen, und auf dem Titelblatt des Proprium de tempore ist vermerkt, daß Gesänge der gleichen Festzeit grundsätzlich austauschbar sind.

Dem Benutzer präsentiert sich ein Graduale, das in einer modifizierten liturgischen Ordnung statt der etwa 1250 Melodien der Editio Vaticana noch knapp 850 enthält. Die Wahrscheinlichkeit, daß er wirklich auf eine alte Melodie und nicht auf gregorianische Neugotik trifft, ist größer als bisher. Sicher kann er aber auch jetzt nicht sein, denn die Herkunft der Stücke ist so wenig wie bisher angegeben, und angesichts der unübersichtlichen Überlieferung ist es kaum möglich, mit Sicherheit festzustellen, ob die Melodie irgendwo in der Tradition belegt oder eine Stilkopie ist. Die einfachste Methode der Kontrolle ist der Vergleich mit den durch René-Jean Hesbert im *Antiphonale missarum sextuplex* (Brüssel 1935) veröffentlichten Texten der sechs ältesten Handschriften (ohne Melodien) und dem von Walther Lipphardt edierten *Karolingischen Tonar Metz (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 43, Münster 1965)*, die den Überlieferungsstand der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts repräsentieren, sowie mit der Ausgabe der ältesten Alleluja-Melodien von Karlheinz Schlager in *Monumenta Monodica Medii Aevi VII* (Kassel 1968).

Ein Vergleich beispielsweise der Introitus ergibt folgendes: Die Editio Vaticana enthält 228, die vorliegende Ausgabe 159 Introitus. Davon sind 145 im 9. Jahrhundert bezeugt, acht dürften neogregorianisch sein. Drei Melodien waren in der Editio Vaticana nicht enthalten und gehören offenbar zu den im Vorwort erwähnten wieder erschlossenen „textus gregoriani authentici“, zur ältesten Überlieferung gehören sie nicht. Es fehlen aber gegenüber der Editio Vaticana zwei Introitus des ältesten Bestands, *Intret in conspectu* und *Congregate illi*. Anstelle von 173 Gradualien finden sich noch 120, davon 108 aus der ältesten Überlieferung. Ein neu aufgenommenes und unter den Gradualien eingeordnetes Stück *Collegerunt* ist

in den ältesten Quellen nicht enthalten, und es fällt textlich und musikalisch völlig aus dem Rahmen. Andererseits ist ein Graduale aus dem Urbestand, *Vindica Domine*, offenbar aus textlichen Rücksichten gestrichen worden. Der Verminderung der Tractus von 87 auf 25 sind vor allem mittelalterliche Adaptationen neuer Texte an die beiden traditionellen Melodiekomplexe zum Opfer gefallen. Von den verbleibenden Stücken scheinen sechs mittelalterlich und zwei neogregorianisch zu sein. Vom Repertoire des 9. Jahrhunderts sind 17 Stücke aufgenommen, vier fehlen, leider sind mit den Tractus *De necessitatibus* und *Eripe me* zwei der bemerkenswertesten Melodien überhaupt auf der Strecke geblieben, einzigartige Zeugnisse später römischer und früher fränkischer Nachkomposition im 8./9. Jahrhundert: offenbar um des „*authenticum repertorium gregorianum*“ willen. Aber was soll das angesichts der nicht getilgten neogregorianischen Melodien und der neu aufgenommenen „*textus gregoriani authentici*“ aus späterer Überlieferung? Und was stellen sich die Herausgeber unter dem „*authenticum repertorium gregorianum*“ überhaupt vor? Begrüßenswert, daß nunmehr wenigstens die Quellen der Gesangstexte angegeben und die Seiten durchgezählt sind. Für den Musikhistoriker wird, da die Fertigstellung der von Solesmes in Angriff genommenen „*Editio critica*“ bei weitem noch nicht abzusehen ist, eine brauchbare Ausgabe wenigstens nach dem ältest erreichbaren Überlieferungsstand ein immer dringlicheres Desiderat.
(Februar 1976) Helmut Hucke

CARL DAHLHAUS: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts.* München: Musikverlag Emil Katzschler 1974. 92 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 7.)

Die vier in diesem Band vorgelegten problemgeschichtlichen Studien versuchen, eine bisher überwiegend personalmonographisch dargestellte Epoche von der kompositorischen Situation her in den Griff zu bekommen, so wie dies für frühere Epochen möglich und offenbar leichter erreichbar war. Wer solches unternimmt, sieht sich in der heutigen wissenschaftstheoretischen Situation auf Schritt und Tritt von Methoden-

fragen belagert: das früher mehr oder weniger unreflektierte Verfahren, Musikgeschichte als Problemgeschichte des Komponierens zu betreiben, kann sich heute nur noch als Teilstück begreifen, muß sich ständig die Frage nach der Relevanz seiner Ergebnisse für die Erkenntnisse der Phänomene gefallen lassen – eine Situation, die – wie sich an der vorliegenden Publikation zeigt – der Verfeinerung der methodischen Mittel und der Anhebung des Reflexionsniveaus zugute kommt.

Carl Dahlhaus muß man auf Grund seiner früheren Publikationen zur Geschichte der Musiktheorie einerseits und seiner maßgeblichen Beiträge zur Wagnerforschung der letzten Jahre andererseits ein Höchstmaß an Kompetenz für die hier angeschnittenen Fragen zuerkennen. Die hieraus erwachsenen Erwartungen erfüllt vor allem der zentrale Beitrag des Bandes *Zur Problemgeschichte des Komponierens*. In klarer und einleuchtender Gedankenführung wird hier gezeigt, daß der kompositorische Antagonismus: hie Liszt/Wagner, dort Brahms – kein grundsätzlicher war, sondern nur die Verschiedenartigkeit der Lösung ein- und derselben Problemlage bezeichnet: nämlich die des grundsätzlichen Wandels in der Auffassung der Form. Während für die Klassik bis Beethoven Form eine „architektonische“ Kategorie bedeutete, deren großmetrische Proportionalität herzustellen Aufgabe jedes einzelnen Lösungsversuchs war, individualisierte sich Form nach Beethoven zur Idee der stringenten Entwicklung eines charakteristischen Gedankens, dessen Originalitätsgrad zum absoluten Wertmaßstab erhoben wurde. Die beiden kompositorischen Grundverfahren, die sich hieraus ergaben: die „*reale Sequenz*“ (die sich im Gegensatz zur lediglich variierenden, im ursprünglichen tonalen Bereich verharrenden Sequenz zur Grundtonart zentrifugal verhält), also das Verfahren von Liszt und Wagner (und, so möchte ich hinzufügen, in der von Korte beschriebenen Weise der „*Mutation*“ auch von Bruckner), und die „*entwickelnde Variation*“ (Brahms) wandelten sich dabei von Durchführungs- zu Expositionsverfahren – wodurch die Balance der Form (identisch mit ihrer Idee in der Klassik) in eine prekäre Situation geriet. (Genau dies: die Ablösung der architektonischen Formidee durch das „*Prinzip einer tönenden Gedan-*

kenentwicklung“ hatte wohl schon Nietzsche im Auge, wenn er Wagner vorwarf, er sei mit seiner „*Musik als Idee*“ der „*Erbe Hegels*“ geworden; nach Dahlhaus träfe dieser Vorwurf jedoch eher die „*logische*“ Form Brahmsens als die „*dynamische*“ Form Wagners, welcher das „*Entwickeln*“ der Gedanken mehr beiläufig eignet, die sich vielmehr gerade durch das Aufsuchen des nicht rational Vermittelten, Entlegenen auszeichnet und die Leitmotive zwar ständig neu drapiert, kaum jedoch entwickelt.) Von dieser prinzipiellen Erkenntnis des Wandels des formalen Denkens her gelingt es Dahlhaus, Erscheinungen wie den Widerspruch zwischen der Schrumpfung der thematischen Substanz und dem Willen zur Großform, oder die Emanzipation des einzelnen, individuell gestalteten Akkordes im Zusammenhang zu deuten und transparent zu machen – freilich unter ausdrücklicher Zuhilfenahme von „*großzügigen Verallgemeinerungen, Pointierungen von Tendenzen und Konstruktionen von ‚Idealtypen‘*“, ohne die sich aber Ideengeschichte nie und nirgends sinnvoll betreiben ließe. (Natürlich könnte man über einzelnes rechten: z.B. erscheint der Anfangsakkord des Brahmschen op. 15 für die Individualisierung der Harmonik als wenig geeignetes Beispiel, da seine analytische Deutung nicht so unmißverständlich ist wie behauptet und von der Hörerfahrung m. E. widerlegt wird.) Auch die Gattungsgebundenheit der beiden kompositorischen Antagonisten erscheint (wie das Gattungsgefüge der Epoche: Kammermusik und Musikdrama als Extreme, Sinfonie als Vermittlung) in neuem Licht.

Um diese Studie gruppieren sich die drei anderen. Eine verwickelte und weitreichende Problematik wird mit der Epochenbezeichnung „*Neuroromantik*“ für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts angeschnitten. Dahlhaus umschreibt den Terminus als „*Romantik in unromantischer, positivistischer Zeit*“, wobei er voraussetzt, das frühe 19. Jahrhundert sei eine wahrhaft romantische Epoche gewesen, die auch „*eine romantische Dichtung und Malerei und sogar eine romantische Physik und Chemie hervorbrachte*“. Bedenkenswert wäre jedoch, ob der Positivismus nicht auch in dieser Zeit bereits – trotz aller gegen ihn gerichteten Philosophien, die vielleicht nur gegen seine faktische Herrschaft opponierten –

ein dominierendes Lebensgefühl war (Äußerungen des späteren Goethe deuten z. B. darauf hin) und ob Romantik überhaupt ohne einen Positivismus als Gegenposition denkbar ist (immerhin entstanden auch die irrationalistischen Vorläufer der Romantik im 18. Jahrhundert vor allem in England als Reaktion auf den dort herrschenden Empirismus, den Vorläufer des Positivismus) und ob schließlich Romantik nicht grundsätzlich eine oppositionelle (oder antithetische), nicht aber eine konstruktiv-fundierende Einstellung bedeutet. Die enge dialektische Verquickung von neuromantischer Ideologie und einer dem positivistischen Denken entstammenden kompositions-technologischen Verfahrensweise bildet das Zentrum von Dahlhaus' Darstellung. Dabei ist das Bemühen, das Artifizuell-Gemachte nicht sichtbar zutage treten zu lassen, nicht eindeutig romantisches Prinzip (Literaten wie Tieck, Brentano oder E. T. A. Hoffmann kehrten es gelegentlich gerade umgekehrt hervor); man könnte es ebensogut dem positivistischen Bestreben nach lücken- und fehlerloser Erkenntnis und Produktion zuschreiben.

Die Studie *Die doppelte Wahrheit in Wagners Ästhetik* weist an Hand des Nietzsche-Fragments *Über Musik und Wort* nach, daß Nietzsches spätere Polemik gegen Wagner latent bereits zur Zeit seines Wagner-Enthusiasmus vorhanden war. Nietzsche machte sich den Bruch in Wagners Ästhetik hinsichtlich des Verhältnisses von Drama und Musik, der durch dessen Schopenhauer-Erlebnis eintrat, zunutze. Die Wagner völlig konträre, vom Formalismus Hanslicks nicht allzuweit entfernte Musikästhetik Nietzsches wird – ihrer scheinbaren Widersprüche ungeachtet – als Einheit begriffen, während Wagners vordergründig einheitliche Theorie in ihrer Widersprüchlichkeit zutage tritt.

Der letzte Aufsatz *Die Idee des Nationalismus in der Musik* bemüht sich darum, dem Nationalismus als einer historischen Erscheinung im Gefolge der Französischen Revolution gegenüber ästhetischen wie auch musikethnologischen „*Echtheitsansprüchen*“ Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Vom musikhistorischen Standpunkt aus wird der Nationalismus als Möglichkeit erkannt, den Gegensatz zwischen artifizierender Avantgarde und Volkstümlichkeit aufzuheben oder zu versöhnen.

(Juli 1975)

Arnfried Edler

PETER GRADENWITZ: Wege zur Musik der Zeit. Erweiterte Neuauflage. Wilhelms-haven: Heinrichshofen 1974. 224 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 26.)

Gegenüber der ersten Auflage (Urban-Taschenbuch, 1963) ist in der neuen Auflage ein Kapitel hinzugekommen, das den Blick auf die seitherige Entwicklung ausdehnt und vor allem auch die durch Medien erleichterte und dadurch verstärkte Kommunikation berücksichtigt. Denn eine Musikgeschichte der Neuen Musik ist das Buch von Gradenwitz weder dem Anspruch noch dem Resultat nach. *Wege zur Musik der Zeit* versucht Gradenwitz durch historische Parallelen und geistesgeschichtlich geklärte Voraussetzung zu ebnet, denn gegenüber der ersten Auflage (*Wege zur Musik der Gegenwart*) ist er nun mehr der Ansicht, daß die Mittel und Wege zu jeder Zeit „zum Verstehen und Genießen der Musik der Gegenwart führen“ (S. 4). Indem die geistesgeschichtliche Methode, auf die Musik gewendet, stringent durchgeführt wird, genügt ein geringer Anteil musiktheoretischer Fakten. Klangbildung ist nur von untergeordneter Bedeutung, um das Verständnis zu ermöglichen. Da sich das Buch nicht primär an Fachleute wendet, ist ein solches Konzept durchaus sinnvoll, aber es fragt sich, ob die historischen Übergänge überall zwingend und sinnvoll sind.

Das erste Kapitel, eine versteckte Warnung gegenüber Konzertführern und mit Absolutheitsanspruch auftretenden Analysen, führt in die generelle Problematik ein, Musik sprachlich darzustellen und zu erläutern. Anhand zahlreicher Zitate aus verschiedenen Epochen wird „*Der schaffende Künstler und sein Werk*“ erörtert, bevor dann erst die immer wiederkehrende Ablehnung und Furcht vor „*Neuer Musik*“ als Erscheinung der Geschichtlichkeit von Kunst dargestellt wird. Hier erscheint dann erstmals was man mehrfach vermißt: eine ausführlichere Befragung und Kommentierung der Zitate, die dann durchaus Unterschiede in der Art des Fortschreitens in der Kunst zutage gefördert hätten; nicht jeder Stilwechsel wurde so gravierend empfunden wie die Umbrüche um 1900 und 1950. Der Wechsel im Aspekt von Kapitel zu Kapitel ist didaktisch durchdacht und wird vor allem den interessierten Laien nicht nur hinsichtlich der Neuen Musik bereichern; die Parallelen zu Literatur und bildender

Kunst enthalten mancherlei Anregungen. Ein Kapitel über die Streichquartette des 20. Jahrhunderts, insbesondere bei den Initiatoren Schönberg, Berg, Webern, Bartók und Hindemith ist gerechtfertigt, wenn auch die Bindung an das Spätwerk Beethovens nicht durchweg überzeugt und genügt. Das Verhältnis von technischer und kompositorischer Entwicklung wird mehr oder minder als direkte Linie von der Klangfarbenmelodie Schönbergs zur elektronischen Musik gesehen, aber auch die Technik als Thematik der Musik (Honegger, Brand usw.) findet darin ihren Raum. In dem Aspekt von Bindung an den Notentext und Freiheit des Interpreten wird der einmal gewählte Weg beibehalten, die Improvisation des Barock und die nicht festgelegte Besetzung jener Zeit auch als Vorbild oder auch Vorstufe für Erscheinungen des 20. Jahrhunderts anzusehen, Aleatorik gleichsam als historische Notwendigkeit zu erläutern. „*Musik als Kunst und Wissenschaft*“ geht aus von antiker und mittelalterlicher Musiktheorie, erörtert die sich daran anschließende Zahlensymbolik, um überzuleiten zu Blachers variablen Metren und der Rhythmik Messiaens. Solche Übergänge sind nicht frei von Mißverständnissen, und ob der Dualismus in der Sonatenform auf Raumgegebenheiten sich zurückführen läßt (S. 170), darf bezweifelt werden, denn das Prinzip gilt für die Klaviersonate wie fürs Konzert und die Sinfonie. Die Parallelisierung in dem Kapitel über „*Neue Komposition in Dichtung, Bild und Musik*“ bleibt leider bis auf wenige Andeutungen (z. B. Webern und Nono) unkonkretisiert. Daß dem Hörer ein eigenes Kapitel gewidmet wurde, erscheint verständlich; hier gibt Gradenwitz einige zeitkritische Bemerkungen zu verschiedenen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts, die in diesem Buch als einem Nicht-Fachbuch im engeren Sinne wertvoll erscheinen, denn von hier aus kann der Leser-Hörer zu einer eigenständigen Urteilsbildung gelangen.

(Februar 1975) Gerhard Schuhmacher

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ:
Die freien Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1974. 143 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 14.)

In dieser Arbeit geht es um einen Beitrag zur formalen Erklärung von Werken, die der Formanalyse schwer zugänglich sind. Der Katalog der herangezogenen Kompositionen reicht von Liszts *h-moll-Sonate* bis zu Schönbergs *Glücklicher Hand*; er enthält Stücke so unterschiedlicher Gattung wie Liszts Klavierkonzert in *A-dur*, das Lied *Asie* und das 3. Bild aus *Daphnis und Chloë* von Ravel, *Rondes de Printemps* und *Jeux* von Debussy, das 1. Violinkonzert und die 3. Symphonie von Szymanowski, die 7. bis 10. Klaviersonate von Skrjabin und schließlich von Schönberg *Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande*, das Klavierstück op. 11 Nr. 3 und *Erwartung*.

In all diesen Werken hat, nach Schultz, der „*Bewegungsablauf*“ eine wesentliche, teilweise sogar entscheidende oder ausschließliche formbildende Funktion. Der Begriff „*Bewegungsablauf*“ knüpft z. T. an Kurt Westphals Begriff „*Verlaufsspannung*“ an. Schultz definiert den Bewegungsablauf als „*das Zusammenwirken von Tempo und Agogik, Rhythmus, Lautstärke und meist auch noch Satzdicke*“; er faßt in dieser Dimension also faktisch alle formrelevanten Komponenten außer der thematischen und harmonischen zusammen. Da die Harmonik im zu untersuchenden Bereich „*kaum noch eine Rolle als formbildendes Element spielt*“ (13) und thematische Aspekte in manchen Werken stark zurücktreten – ihre Analyse bringt keine grundsätzlich neuen Ansätze –, konzentriert sich Schultz überwiegend auf den Bewegungsablauf. Er entwirft ein Formmodell, die „*Fluktationsform*“, deren drei Teile er als „*Aufstellungspartie*“, „*Fluktationspartie*“ und „*Erfüllungspartie*“ bezeichnet. Die Aufstellungspartie erzeugt Spannung durch Aufstellung der Elemente, sie exponiert vorläufige Maxima an Tempo, rhythmischer Bewegung, Lautstärke und Satzdicke; sie ist überwiegend fest gefügt, in sich geschlossen, nicht zielgerichtet. Die Fluktationspartie zeigt demgegenüber lockere Fügung, häufigen Wechsel von Bewegung und Ruhe, Beschleunigung und Bremsung, Ausbruch und Zurücknahme, abgebrochene Steigerungsan-

sätze, Suspensionen und statische Felder; auch „*langsame Sätze*“ können in ihr auftreten. Die Erfüllungspartie – Schultz bezieht sich mit diesem Begriff auf Kurth und Adorno – löst die in der Aufstellungspartie entstandene und während der Fluktationspartie latente Spannung durch Dichte, Lautstärke, Tempo und rhythmische Bewegung. Sie ist meist fest gefügt und führt zum Höhepunkt des Werks. Sie bewirkt entweder architektonisches Gleichgewicht durch Wiederkehr oder Überbietung von Bewegungsabläufen der Aufstellungspartie, oder dynamisches Gleichgewicht, indem Bewegung, Dichte und Lautstärke als Resultat der Fluktationspartie wirken, d. h. als aus ihr abgeleitet empfunden werden.

Der Aufstellung dieses Bewegungsmodells Fluktationsform folgen deskriptive Analysen, in denen die formalen Funktionen Aufstellung, Fluktation und Erfüllung an den einzelnen Werken herausgehoben werden. Diese Deskriptionen füllen mehr als die Hälfte der Arbeit. Da weder neue Aspekte hinzutreten noch eine Verbindung von der Formerklärung zur Ganzheit des jeweiligen Werkes hergestellt wird, ist die Lektüre ermüdend.

Der Ansatz der Arbeit berührt unstreitig wesentliche Fragen des musikalischen Formverständnisses, die üblicherweise zu kurz kommen. Leider führt der Autor seinen positiven Ansatz im Verlauf der Analysen allmählich ad absurdum, da er ein Formmodell verabsolutiert. Wie aussagekräftig kann ein Modell sein, dem nach Gattung, Umfang, Stil und Charakter so heterogene Werke wie ein Konzert von Liszt, ein Lied von Ravel und Schönbergs *Erwartung* entsprechen oder entsprechen sollen? Was soll der Versuch, an der *Erwartung* formales Gleichgewicht nachweisen zu wollen – einem Werk, das vom Unausgewogenen, Unwägbar psychischer Fluktationen lebt und dessen Höhepunkte sich nicht an dynamischen Skalen ablesen lassen, wie Schultz meint (S. 136). Daß negative Höhepunkte gerade bei Schönberg wichtig sind, wird mit keinem Wort erwähnt. Die Vorstellung, Lautstärke, Dichte und Tempo wiesen immer auf Höhepunkte, wird Schönberg nicht gerecht.

Die traditionelle Formenlehre wird wegen ihres Schematismus mit Recht gescholten. Immerhin kann sie, bei vernünftiger Anwendung, das Bewußtsein für das Außerordentli-

che an einem Werk entwickeln, indem sie zeigt, worin und wie weit es sich vom Schema entfernt. Gerade dieser Punkt kommt bei Schultz entschieden zu kurz. Ein weiterer Mangel – vielleicht der entscheidende – liegt darin, daß es dem Verfasser offensichtlich nicht so sehr um ein besseres Verständnis der Werke als vielmehr um Belege für seine Fluktuationsform geht. Daß ein Autor, der die Form eines Werkes erklären will, sich auf das Feld der Ästhetik begibt, scheint Schultz nach seinen einleitenden Kapiteln aus dem Auge verloren zu haben. Was er dann betreibt, ist überwiegend trockene Formenlehre.

Am Rande sei noch vermerkt, daß die Zahl der Druckfehler und syntaktischen Fehlkonstruktionen überdurchschnittlich ist. (September 1976) Peter Cahn

HARTMUT FLADT: Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts – dargestellt an Sonatensätzen in den Streichquartetten Béla Bartóks. München: Musikverlag Emil Katzschichler 1974. 182 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 6.)

Fladt geht die Analyse der Sonatensätze in Bartóks Streichquartetten mit einem durchaus legitimen Denkansatz an. Es wird vorausgesetzt, daß für Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Sonatendenke ein integraler, wenn nicht gar dominanter Bestandteil des Formbewußtseins ist, und zwar selbst dort, wo der Formtypus Sonatensatz als solcher eliminiert werden soll. Vorstellungen von musikalischer Form als einer dialektisch-prozessualen, wie sie immer stärker in neueren Konzeptionen sich ausprägen, wurzeln, dem Komponisten vielfach unbewußt, in der Sonate, wenn nicht überhaupt vom Komponisten die Auseinandersetzung mit den normativen, historisch gewachsenen Verpflichtungen des integralen Formtypus angestrebt wird. Mit dem Verfall der Tonalität als dem alle anderen Elemente vermittelnden Grundprinzip soll nun im 19. Jahrhundert die Fungibilität der Formteile zur bloßen Attitüde verflacht sein. Je stärker formkonstituierend an ihre Stelle ein thematisch-motivischer Verknüpfungsprozeß getreten ist, desto mehr mußte die Form, insbesondere in Durchführung und Reprise, zum Gehäuse erstarren. Das

Problem indessen scheint sich zuzuspitzen auf den vom Verfasser zugrunde gelegten Sonatenbegriff, mangelt es doch dieser Denkungsart – von Halm und anderen in der Formtradition des 19. Jahrhunderts verhafteten Analytikern übernommenen und von Adorno vielfach interpretiert – an historischer Relevanz. Selbst unter dem Gesichtspunkt, daß – wie auch bei Fladt – die Formvorstellungen ausschließlich idealtypisch zu verstehen sind, bleiben sie doch Produkt gewisser akademisierender Kräfte des vergangenen Jahrhunderts, welches sich mit dem kompositorischen Bestand nur ungenügend zur Deckung bringen läßt.

So ergiebig es daher im Prinzip ist, die Verhaltensweise von Komponisten einem traditionellen, in der Krise befindlichen Formtypus gegenüber zu analysieren, schrumpfen Fladts an Bartók exemplifizierte Ergebnisse angesichts einer allzu absichtsvoll konstruierten Krise doch zum bloß theoretisch Sinnvollen zusammen. Zwar geht es ihm weniger um das Erhellende eines kompositorischen Befunds als seiner selbst willen, in diesem Fall um reine Darstellung materialimmanenter Logik in ausgewählten Sätzen von Bartók, sondern in erster Linie um eine musiksoziologisch einzuordnende Interpretation kompositorischen Verhaltens, die Musikalisches und Gesellschaftliches miteinander verknüpft. Gestützt nämlich auf geschichtliche Darstellungen der politischen und gesellschaftlichen Zustände zum jeweiligen Zeitpunkt des Entstehens der Werke soll, gemäß materialistischer Praxis, das Verhalten vom kompositorischen Subjekt und im Rückkoppelungseffekt auch dessen Werk deutbar gemacht werden. Doch schafft, so verheißungsvoll im Ansatz die Methode ist, Faktoren im Verhältnis des allgemeinen gesellschaftlichen und des produktiven musikalischen Bewußtseins darzulegen, der Autor hierfür nicht die erforderlichen Voraussetzungen. So hätten beispielsweise die Signifikanz, die das Sonatenmodell für Bartók hatte, sowie sämtliche Verwendungstypen in dessen Gesamtwerk dargelegt werden müssen. Auch die historisch konkrete Situation, den tatsächlichen Erfahrungshintergrund Bartóks und seine Formvorstellungen, vermag der Autor kaum anzugeben und zieht sich ersatzweise zurück auf pauschale Angaben zum Materialstand der Epoche, der kurzerhand als gattungsspezifisch deklariert wird. Liszt, Strauss, Debussy und sonstige

Vorbilder Bartóks werden gar völlig ausgeklammert, und die Lage des Komponisten dem Materialstand gegenüber mit der von Schönberg gleichgesetzt. Am gravierendsten jedoch macht es sich bemerkbar, daß die geleistete Analyse, so umsichtig und verdienstvoll sie im einzelnen sein mag, den Befund kaum zu stützen vermag, verstellt das der Analyse zugrunde gelegte Modell – die Sonatenform – die kompositorischen Sachverhalte doch oft mehr, als es sie erhellt. So muß auch das Teilziel der Studie, welches der Autor angibt als das kritische Überprüfen des an das Werk herangetragenen theoretischen Begriffsapparats, die Diskussion situationsgerechter Analyse, als verfehlt angesehen werden.

(Mai 1975)

Klaus Stahmer

ÉDITH WEBER: Musique et Théâtre dans les pays Rhénans. Tome premier. Première Partie: La musique mesurée à l'antique en Allemagne. Paris: Klincksieck 1974. IV, 1018, VI S. (Études et Commentaires. 85.)

Edith Weber, Professorin an der Sorbonne, stellt uns hier, als geisteswissenschaftliche Arbeit, den wesentlichen Teil einer Dissertation vor, mit der sie sich 1971 habilitierte. Es handelt sich dabei um zwei umfangreiche Bände, in denen sie es unternimmt, die „*musique mesurée à l'antique*“ (etwa: „Metrisch gegliederte Musik nach antiken Vorlagen“) zusammen mit Dichtung wieder in den tatsächlichen, gemeinsamen Kontext zu stellen und uns Wechselbeziehungen zwischen Literatur- und Musikgeschichte aufzuzeigen; denn ließe man die letztere außer Acht, würden sich die Perspektiven grundlegend verschieben. Dies ist zweifellos die erste bedeutende, auf Synthese gerichtete Untersuchung, in der Musik und Theater einander zugeordnet und Verbindungen hergestellt werden zu Humanismus und Reformation, zur Schulpädagogik Luthers, Melanchthons und – zur Zeit der Gegenreformation – der Jesuiten.

Das Repertoire der „*musique mesurée à l'antique*“, deren Umfang, Entwicklung und Auswirkungen beträchtlich sind, ist die logische Folgeerscheinung eines starken, von innen her erfolgenden Antriebs. Es fügt sich in einen zusammenhängenden und organisch geordneten Ablauf, der seinen Ursprung im

vierzehnten Jahrhundert hat, im sechzehnten feste Formen annimmt, sich ins siebzehnte fortsetzt und dessen Verzweigungen bis in unsere Zeit hinein spürbar werden: einerseits in der protestantischen Musikpraxis, andererseits in den mehr oder minder glücklichen Versuchen, die Musik der katholischen Liturgie zu erneuern, deren sakrale Texte in die jeweilige Regionalsprache übersetzt wurden.

Der Leser wird im vorliegenden Werk eine umfassende Sammlung von Dokumenten finden, sowie äußerst feinsinnige und tiefeschürfende Analysen, die gleichermaßen von breitem Fachwissen, einem Höchstmaß an methodischer Strenge und einem besonders bemerkenswerten Sinn für Synthese zeugen. Dieser hervorragende Beitrag zur Erforschung von Humanismus und Geistesgeschichte ist mit Bestimmtheit innerhalb einer fachübergreifenden Sichtweise anzusiedeln, gelingen ihm doch Verbindungen zwischen allgemeiner Geschichte, deutscher, lateinischer und neulateinischer Literaturgeschichte, der Lehre von Metrik und Prosodie, Pädagogik, protestantischer und katholischer Hymnologie sowie der Geschichte des Schultheaters.

Der erste Teil des Buches I, der uns in die Erforschung des „*style mesuré*“ einführt, bietet zunächst eine breite Übersicht über den literarischen und musikalischen Humanismus außerhalb Deutschlands und geleitet uns auf diese Weise nach Italien, Frankreich, Spanien und England. Gleichzeitig erörtert Edith Weber die wichtigsten Kundgaben der humanistischen Bewegung in Europa und befaßt sich insofern mit theoretischen Schriften, Grammatiken und Traktaten, mit Akademien – vornehmlich mit der *Académie de Poésie et de Musique de France* – und mit Marksteinen der Pädagogik, insbesondere mit dem von Erasmus gesetzten.

Es folgt ein zweiter Teil, der den rheinischen Landen gewidmet ist, angefangen bei den ersten Abhandlungen Hugos von Reutlingen (1332) bis hin zum *Libellus Scholasticus* von Laurentius Stiphelius (Neuaufgabe von 1684), über Petrus Tritonius, einen Schüler Conrad Celtis', dessen Persönlichkeit auf Grund der von ihm geleisteten Bearbeitung der – ab 1507 in Musik gesetzten – Oden des Horaz das gesamte sechzehnte Jahrhundert beherrschte.

Indem die Autorin die von der geistigen und geistorientierten Bewegung in Deutsch-

land ausgelöste allgemeine Stimmung studiert, veranschaulicht sie, wie der „*style mesuré*“ im Rahmen des Humanismus und der religiösen und pädagogischen Reformen definiert und ausgearbeitet worden ist: zunächst von Brüdern des Gemeinsamen Lebens, danach von Erasmus, Luther und Melanchthon.

Buch II handelt von der „*musique mesurée à l'antique*“ und deren Repertoire, in Italien und Frankreich zunächst, dann in den Landschaften entlang des Rheins. Wir finden somit drei Kapitel über das in Deutschland gebräuchliche Repertoire in klassischem Latein. Die Texte verdanken wir Horaz, Catull, Martial und Vergil, gelegentlich auch Ovid und Prudenz. Diese Werke waren für Schüler bestimmt, sollten anhand des sorgfältig skandierten Gesangs deren Gedächtnis schulen und sie mit Latein, Grammatik und Prosodie vertraut machen. Édith Weber versäumt nicht, uns die Anfangsformeln der Texte, ein Verzeichnis der metrischen Gattungen, Verweise auf Musiker, die gelegentlich dasselbe Stück behandelt haben, und schließlich die metrischen Analysen der mit Harmonien unterlegten Dichtungen zu liefern.

Daran schließt sich das neulateinische Repertoire an mit den Psalmen Georg Buchanans – in Musik gesetzt von Statius Olthof –, mit Hymnen und Schulgesängen, nicht zu vergessen die Chöre der Dramen. Hymnen aus der Feder christlich-lateinischer Autoren wie St. Ambrosius, Prudenz, Coelius Sedulius und neulateinischer wie Melanchthon, Philipp Gundelius, Georgius Fabricius Chemnicensis und Eobanus Hessus waren Anregung für Musiker wie Martin Agricola, Bartholomaeus Gesius, Lucas Hordisch und Sebastian Forster. Die Komponisten Joachim à Burck und Johann Eccard haben ihrerseits den neulateinischen Gesang gepflegt und Texte von Ludwig Helmbold, Nicolaus Herman und Wolfgang Ammon benutzt. Es handelt sich hierbei um die *Cantiones gregorianae*, die *Crepundia sacra*, die *Melodiae scholasticae*, um religiöse und zweisprachige Oden.

Wie die griechische Tragödie, so war auch das Schuldrama mit Chören an den Aktschlüssen ausgestattet. Édith Weber bespricht hier im einzelnen die Autoren und literarischen Bearbeiter sowie die behandelten, zumeist biblischen Stoffe und vertieft sich speziell in die neulateinischen Chorge-

sänge von Christoph-Thomas Walliser. Eben-diesen finden wir übrigens im dritten Teil wieder, in dem das deutsche Repertoire behandelt wird. Dort erfahren wir außerdem, daß der lutherische Choral – ebenso-wenig wie der Gregorianische Choral – dem Einfluß des „*style mesuré*“ nicht entrinnen kann, und wir stehen vor einer interessanten Entfaltung, die von der Hymne von St. Sebald (1493) zur Choralsammlung Lukas Osianders (1586) führt, über Petrus Tritonius (1507), Ludwig Senfl (1534) und Paul Hofhaimer (1539).

Am Beginn des Werkes steht eine sehr wertvolle chronologische Übersicht, auf die vier weitere Verzeichnisse folgen (Autoren, Anfangsformeln, Sammlungen, Daten). Im Anhang finden wir nun einen zusammenfassenden Rückblick mit musikalischen Beispielen, welche die logische Verknüpfung der Fakten erhellen, und die Entwicklung des schulischen und religiösen Repertoires in Deutschland sowie die Verschmelzung des Stiles der humanistischen Ode mit dem Stil des lutherischen Chorals in seiner Endfassung zeigen. Anschließend werden Dramenchöre von Christoph-Thomas Walliser studiert – *Saul*, *Conflagratio Sodomae*, *Andromeda* und *Elias* –, ferner ein zusätzlicher, Metrik und Prosodie gewidmeter Anhang und, nicht zu vergessen, ein Glossar zur Erklärung einiger wenig geläufiger Termini angefügt.

Ein sehr detailliertes Namenregister beschließt das Buch nach einer beeindruckenden, durchdachten Bibliographie, vier Tabellen mit musikalischen Beispielen und dem Abbildungsverzeichnis.

Wie man sieht, ist der Stoff zu reichhaltig, als daß man auf wenigen Seiten sämtliche in den beiden umfangreichen – und in allen Punkten beachtlichen – Bänden enthaltenen Schätze würdigen könnte. Es liegt damit in Wahrheit ein grundlegendes und endgültiges Werk vor uns, das eine Lücke schließt und Epoche machen wird. Die Autorin hat mit viel fachübergreifender Kompetenz, Ernsthaftigkeit, Sorgfalt und Genauigkeit gearbeitet, aber ebenso mit viel Mut, Zähigkeit, Vertrauen und Liebe. Hinzu kommt, daß sich dieser Text – trotz seiner beeindruckenden Fülle an fundiertem Wissen – durchaus angenehm lesen läßt, was bei dieser Art gelehrsamere Produktionen nicht immer ohne weiteres der Fall ist.

Abschließend sei die Bemerkung gestat-

tet, daß Édith Weber neben einer unvergleichlichen Erfahrung im Bereich der Forschung eine sehr breite musikalische, literarische, philologische, historische, religiöse und liturgische Bildung besitzt. Auf Grund dieser Fächerung, auf Grund der neuen Standpunkte, die sie bietet, der Perspektiven, die sie eröffnet, und der Menge bisher nicht veröffentlichter Dokumente, die sie den mit dem sechzehnten Jahrhundert befaßten Spezialisten zur Verfügung stellt, gehört diese Arbeit, die wir an dieser Stelle nur allzu flüchtig besprechen konnten, zur obersten Gruppe der erstaunlichsten Werke der Geschichte der Musikwissenschaft und gereicht damit der französischen Wissenschaft zur Ehre.

(Februar 1977)

Guy Bourligueux

ÉDITH WEBER: Musique et Théâtre dans les pays Rhénans. Tome Second: Le théâtre humaniste et scolaire dans les Pays Rhénans. Paris: Klincksieck 1974. 376 S. (Études et Commentaires. 86.)

Aus dem mittelalterlichen Theater entstanden, hat das humanistische Schuldrama eine beträchtliche Ausdehnung erfahren, deren Umfang man bis jetzt allzu oft unterschätzt zu haben scheint. Dieses gewaltige Repertoire stand völlig im Dienste der Schule und der Kirche, zuerst der evangelischen, dann aber auch – dank der Jesuiten – der katholischen. Reich an Gelehrsamkeit, von tiefem Glauben beseelt sind diese Werke als Erziehungsmittel, als Mittel zur Verbreitung von Religion und Politik gedacht worden. In der Zeit entstanden, wo man sich wieder der Antike zuwandte, sollten sie die Zuschauer durch ihre biblischen Themen (aus dem Alten wie aus dem Neuen Testament), ihre Bearbeitungen griechischer oder römischer Komödien, ihre neulateinischen Dramen, sowie auch durch Themen aus der Gegenwart, dem alltäglichen Leben, der religiösen Polemik erbauen.

Ein solches Theater war also Träger sowohl religiöser und philosophischer als moralischer, ästhetischer und philologischer Gesichtspunkte und stellte sozusagen einen Kompromiß dar – ja eine Verschmelzung – zwischen den beiden Strömungen, die im 16. und noch am Anfang des 17. Jahrhunderts Europa erschütterten: Humanismus und Reformation. Selbstverständlich spielte

die Musik darin eine wichtige Rolle: Chöre wurden am Ende der Aufzüge gesungen, Zwischenspiele und Tänze erklangen, usw. Rhythmisch fußt diese Musik auf dem lateinischen Versmaß und erscheint in einfachem Kontrapunkt geschrieben. Sie ist ein Vorbote der späteren Tragödie, der Komödie, der Stegreifkomödie, des Singspiels und der Oper, die alle, gleich dem Psalm oder dem Choral, ganz besonderen Wert legen auf ein gutes Verständnis des gesungenen Wortes.

Eine Aufstellung des gesamten Bestandes der Schuldramen in den Rheinländern lag bis jetzt noch nicht vor. Diese bietet uns Édith Weber. Nach einer gedrängten historischen Einleitung und einigen Bemerkungen über die von ihr angewandte Arbeitsmethode, stellt die Autorin den chronologischen Katalog des umfangreichen Repertoires in lateinischer und deutscher Sprache auf: ungefähr 900 Werke, 371 mehr oder weniger berühmte oder vergessene Autoren, die auf drei synoptische Tabellen verteilt sind, eine für Deutschland, eine für die Niederlande, eine für die Schweiz, mit Angabe des Aufführungsortes und der evtl. Veröffentlichung. Diese Tabellen werden durch drei Register nach Autoren- und Ortsnamen und nach Themen oder Titeln und durch eine erläuterte, umfangreiche Bibliographie vervollständigt.

Hier wie in den beiden anderen Bänden dieser großartigen Trilogie, kann man nur den Ernst der Arbeit, das außergewöhnliche Wissen, die großgespannte Bildung, den Scharfsinn der Autorin bewundern.

(Februar 1977)

Guy Bourligueux

JOSIP ANDREIS: Music in Croatia. Zagreb: Institute of Musicology – Academy of Music 1974. XV, 416 Sp., 58 Taf. (Translated from Croatian by Vladimir Ivir.)

Mit dem Buch von Josip Andreis *Music in Croatia* wird zum ersten Mal einem größeren Leserkreis die Möglichkeit gegeben, sich in eine Musikkultur hineinzuarbeiten, die bis jetzt nur für den richtig zugänglich war, der eine slawische Sprache beherrscht. Dank dieser ausgezeichneten Arbeit können Leser, die der englischen Sprache kundig sind, jetzt einen Einblick gewinnen, welchen Platz ein Land wie Kroatien im europäischen Musikleben vom Mittelalter bis heute einnimmt.

Josip Andreis, Professor an der Musikakademie in Zagreb, der Hauptstadt Kroatiens, zeigt Interesse für verschiedene Gebiete der Musik: Er ist Verfasser einer Musikgeschichte, einer der Begründer einer jugoslawischen Musiklexikographie, und er hat zusammenfassende Übersichten und Berichte eigener Forschungen publiziert; weiter hat er eine Abhandlung über die Entwicklung der musikalischen Kunst in Kroatien (*Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj*, 1962) geschrieben, auf der das hier besprochene Werk basiert. Ferner hat er monographische Studien über verschiedene Komponisten und einzelne Studien zur kroatischen Musikgeschichte vorgelegt.

Music in Croatia ist eine umfassende Musikgeschichte, die Wert darauf legt, die Musik in politischen, sozialen und kulturellen Zusammenhängen zu sehen. Schon in der Einleitung wird eine konzise Schilderung der Geschichte, Literatur, Architektur, Malerei und Wissenschaft Kroatiens gegeben. Es folgt in sechs Hauptkapiteln die Behandlung der Musik im Mittelalter und in den folgenden Epochen bis zur Gegenwart.

Während nur sehr wenig über die weltliche Musik im mittelalterlichen Kroatien bekannt ist, gibt es zahlreiche Angaben über die Kirchenmusik, die durch zwei Richtungen repräsentiert wird: den gregorianischen Gesang und den altkirchenslawischen, den sogenannten glagolitischen Gesang. Die Geschichte des gregorianischen Gesangs ist durch eine große Anzahl schriftlicher Dokumente mit gregorianischen Melodien belegt. Dieser Kirchengesang beruhte auf zwei musikalischen Traditionen Westeuropas – der der Benediktinermonche und der von St. Gallen. Seine Entwicklung stand in voller Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Kirchenmusik im übrigen Europa. So sind auch die Musikinstrumente, die auf kroatischen Fresken, Skulpturen und Holzschnittarbeiten abgebildet sind, dieselben wie in anderen europäischen Kirchen. Der glagolitische Gesang, der sich mit der altkirchenslawischen Liturgie im ganzen dalmatinischen Küstenland verbreitete, weist keine schriftlichen Dokumente auf, aber diese Tradition lebt noch heute weiter, z. B. in Istrien und auf der Insel Krk.

Unter den politischen und sozialen Verhältnissen, die im 16. Jahrhundert und später Kroatien zersplitterten, entfaltete sich das Kulturleben am besten in den Küsten-

städten. Besonders blühte es in der freien Republik Dubrovnik, bis 1667 ein Erdbeben die Stadt in Trümmer legte. Zahlreiche Werke kroatischer Komponisten sind erhalten. Diese zeigen deutlich westeuropäischen, besonders aber italienischen Einfluß. Die kroatische Musik folgte der Entwicklung der westeuropäischen Musik in Renaissance, Barock und Klassik. Die Kirchenmusik dominierte und stand besonders in Split in hohem Ansehen. Ivan Lukačić war der begabteste Komponist in Dalmatien während der Barockzeit. Seine Motetten zeigen reiche Rhythmik und ausdrucksvolle Melodik. Gleichzeitig gewann die Theatermusik an Bedeutung. Als Dubrovnik im Laufe des 18. Jahrhunderts eine neue Blütezeit erlebte, stieg auch die musikalische Aktivität zu neuen Höhen. Aus dieser Zeit sind viele Werke erhalten. Luka Sorkočević, ein Zeitgenosse Haydns, schrieb die ersten Symphonien in Kroatien. Julije Bajamonti komponierte Messen und Motetten. Ivan Mane Jarnović, der sein großes Vorbild in Mozart sah, konzertierte als Violinist in vielen europäischen Großstädten. Er hinterließ eine Anzahl von Violinkonzerten und Streichquartetten.

Im 19. Jahrhundert verlagerte sich das kulturelle Zentrum von Dalmatien in den nördlichen Teil Kroatiens, nach Zagreb; es ist die Zeit der kroatischen nationalen Erweckung. Man versuchte, eine originale kroatische Musik zu schaffen, die das patriotische Gefühl im Volke stimulieren und stärken sollte. Dieser nationale Stil sollte auf der kroatischen Volksmusik basieren. Doch in Wirklichkeit hatten die Komponisten nur vage Vorstellungen von der kroatischen Volksmusik. Bevorzugte musikalische Formen waren Vokalmusik (Sologesang und Chormusik) und einfache Klavierstücke. Vatroslav Lisinski war der führende Komponist dieser Epoche. Er war auch der Gründer der kroatischen Oper.

Von der Mitte des 19. Jahrhunderts an stagnierte das Kulturleben infolge der Zentralisierungspolitik Wiens. Das änderte sich erst wieder mit der Gründung des österreichisch-ungarischen Reiches 1867, obwohl das zentrale Kroatien dadurch unter starken ungarischen Einfluß kam. In dieser Periode wurde das Musikleben vor allem durch Ivan Zajc geprägt, einen hochbegabten Komponisten und Dirigenten. Bevorzugte musikalische Formen waren die, die einen Text als Ausgangspunkt hatten, also Gesang und

Bühnenmusik. Die Motive waren patriotisch, die Musik jedoch orientierte sich weniger an der eigenständigen Volksmusik als an der Musik Italiens. In dieser Zeit legte Franjo Kuhač andererseits den Grund zu einem wissenschaftlichen Studium der Volksmusik und der kroatischen Musik überhaupt.

Der weitaus größte Teil des Buches ist dem 20. Jahrhundert gewidmet. Nach dem Untergang des österreichisch-ungarischen Reiches wurde 1918 der neue jugoslawische Staat gegründet. Aber damit waren die nationalen Probleme Kroatiens nicht gelöst. Das Streben nach Einbeziehung nationaler Elemente in die Musik wurde wiederbelebt und die jungen kroatischen Komponisten betrachteten nach dem ersten Weltkrieg die Volksmusik als eine ihrer Inspirationsquellen. Man fing an, die Musik und Gebräuche der Landbevölkerung zu erforschen, und es erschienen Bearbeitungen und Harmonisierungen von Volksmelodien – meist für Chor –, Bühnenwerke, die ihren Stoff aus Volksmärchen und Legenden bezogen und erstmals auch reine Instrumentalmusik auf volkstümlicher Grundlage.

Unter den Komponisten, die als Bindeglied zwischen der Zajc-Periode und der neonationalen Bewegung angesehen werden, war Blagoje Bersa der bedeutendste. Zu der neuen Generation, die sich von der Volksmusik inspirieren ließ, zählen Komponisten wie Antun Dobronić (mit einem alle Gattungen umfassenden stattlichen oeuvre), Ivan Matetić-Ronjgov (der sich besonders dem eigentümlichen Gesang und der *sopelo*-[Oboenschalmei] Musik von Istrien und Krk widmet), Božidar Širola (der als Ethnomusikologe die Eigenart der Volksmusik der verschiedenen Gebiete unterscheiden konnte und dies entsprechend in seinen Kompositionen anzuwenden verstand), Fran Lhotka (mit seinen modernen Balletten wie z. B. *Djavo u selu* [Der Teufel im Dorf]), Krešimir Baranović (dessen Ballett *Licitarsko srce* [Das Lebkuchenherz] als ein Markstein in der Entwicklung des modernen kroatischen Balletts anzusehen ist), Jakov Gotovac (dessen Popularität kaum übertroffen wurde, vor allem wegen seiner Sologesänge und seiner Chormusik) und endlich Josip Slavenski. Er ist wohl der talentierteste und originellste Komponist, dessen neue, persönliche Tonsprache – von der Musik des ganzen Balkans und des Orients inspiriert – sich in einer großen Anzahl von Werken verschiedener

Gattungen entfaltete: in Klavier- und Kammermusik, in Orchestermusik sowie in Vokalmusik.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, in dem neuen, sozialistischen Jugoslawien, läßt sich eine interessante Entwicklung der kroatischen Musik verfolgen. Einige Komponisten bewahren Kontakt mit der Volksmusik, während ihre Tonsprache jedoch neue, mehr international orientierte Ausdrucksformen sucht. Dies gilt für Komponisten wie Boris Papandopulo, Milo Cipra, Ivan Brkanović u. a. Es gibt aber auch andere, die sich in stets wachsendem Kontakt mit moderner westeuropäischer Musik ganz oder fast ganz von der Volksmusik abwenden und sich auf moderne Kompositionstechniken konzentrieren. Zu dieser Gruppe gehören Bruno Bjelinski (dessen heitere, sorglose Musik sich hauptsächlich innerhalb des tonalen Rahmens hält), Ivo Lhotka-Kalinski (dessen Werke Atonalität und Dodekaphonie kennzeichnen), Stjepan Šulek (in dessen moderner Tonsprache man jedoch deutlich den Respekt vor den zugrundeliegenden Prinzipien früherer Perioden spürt), Natko Devčić (zu dessen frühen Werken ein sehr schönes Orchesterwerk, *Istarska Suita*, gehört, das auf Motiven istrischer Volksmusik aufgebaut ist, der aber später zur Avantgarde überging) und Ivo Kirigin (der mit Polytonalität, Atonalität und frei verwendeter Zwölftonmusik arbeitet).

Die modernsten Kompositionsformen verwendet die kroatische Avantgarde. Branimir Sakač arbeitet mit konkreter Musik an einem neuen Gesamtkunstwerk auf experimenteller Grundlage. Milko Kelemen, dessen Name international bekannt ist, hat sich mit großem Talent in verschiedenen „Stilarten“ versucht, die von Konzertmusik über psychologische Ballettdramen in einer relativ gemäßigten Tonsprache bis hin zur Verwendung von elektronischer Musik und zur Kombination von Naturlauten mit musikalischen Tönen reichen. Eine führende Persönlichkeit ist Ivo Malec, für den die Bekanntschaft mit dem Pariser Musikleben von entscheidender Bedeutung wurde.

Josip Andreis behandelt dieses umfassende Material, das hier kurz skizziert wurde, überaus gründlich und sachkundig. Man erhält einen guten Eindruck von dem Musikleben der einzelnen Perioden, man erfährt, welche Musikvereine und Ensembles es gab, und man wird darüber informiert, welches

Repertoire die Konzerte aufwiesen. Der Verfasser setzt sich ausführlich mit den Komponisten und ihren Werken anhand guter Stilanalysen und vieler Notenbeispiele auseinander. Alles ist ausgezeichnet dokumentiert, und zu jedem Thema gibt es eine große Anzahl von Hinweisen auf Quellen, Bibliothekssammlungen und Handschriften, sowie auf Fachliteratur und Berichte über Ereignisse des Musiklebens. Die Hinweise sind überaus wertvoll, weil sie es dem Leser (auch dem, der keine slawische Sprache beherrscht) ermöglichen, sich über das vorgelegte Material hinaus weitere Kenntnisse und Informationen zu beschaffen. Der Verfasser bietet aber nicht nur eine Fülle an Material, sondern er versteht es auch, den Gegenstand seiner Untersuchung mit viel Verständnis und persönlichem Engagement darzustellen. Dadurch wird das Buch zu einer fesselnden Lektüre, wozu nicht zuletzt auch die ausgezeichnete englische Übersetzung von Vladimir Ivir beiträgt.

(Juni 1975)

Birthe Traerup

SHLOMO HOFMAN: *Miqra'e Musica. A collection of Biblical references to music in hebrew, english, french and spanish. Tel-Aviv: Israel Music Institute 1974. 183 S.*

Das Thema „Die Musik in der Bibel“ ist in den letzten Jahren von Autoren wie H. Avenary, E. Gerson-Kiwi, S. B. Finesinger, E. Kolari gründlich und häufig abgehandelt worden. Die Texte der Heiligen Schriften bilden neben archäologischen Funden aus dem Vorderen Orient fundamentale Quellen zur Erforschung des Musizierens sowie der Musikanschauung in den antiken Hochkulturen. Sie dokumentieren den geschichtlichen Werdegang der Hebräer sowie deren Nachbarn vom nomadisierenden Dasein bis zur Aufrichtung einer Stadtkultur mit Königsverfassung und Tempelkult. Die Funktionen der Musik sowie die benutzten Instrumente, die Tänze und Singarten wurden entsprechend diesen sozialen Wandlungen verändert. Dies spiegeln die biblischen Texte von der Genesis an. Shlomo Hofman, der bereits den Talmud musikgeschichtlich aufbereitet hat, legt in dem vorliegenden Buch eine Auslese von mehr als 800 Versen vor, die im engeren wie im weiteren Zusammenhang musikgeschichtlich relevant sind. Es ist ein dem kürzlich verstorbenen Komponi-

sten Darius Milhaud gewidmetes Lesebuch, das auf der Bibel in der hebräischen Sprache und Anordnung basiert. Dazu werden Übersetzungen ins Französische, Spanische und Englische abgedruckt, die englische Fassung „*according to the King James Version*“. Leider fehlt eine Übertragung ins Deutsche. Setzt man diese etwa aus der Feder Martin Luthers hinzu, dann wird noch deutlicher, wie erheblich voneinander abweichend die Lesarten sind, die heute allenthalben benutzt werden. Beispielsweise übersetzte Luther Kap. VI, V. 5 aus dem Buche Amos wie folgt: „*und spielet auf dem Psalter und erdichtet euch Lieder wie David*“; im Englischen lautet dieser Vers: „*That chant to the sound of the viol, and invent to themselves instruments of musick, like David*“, im Spanischen: „*gorjean al son de la flauta, e inventan instrumentos musicales, como David*“; im Französischen liest man: „*Ils extravagent au son du luth, Ils se croient habiles comme David sur les instruments de musique*“. In Job XXX,31 läßt Luther „*meine Flöte*“ weinen, im Englischen wird „*my organ*“, im Spanischen „*mi flauta*“, im Französischen „*mon chalumeau*“ als Instrumentenbezeichnung genannt. Diese Zitate mögen andeuten, wie dringend notwendig eine vergleichende terminologische Klärung ist, wozu dieser Publikation als eine nützvolle Unterlage dienlich sein könnte.

Die von Shlomo Hofman ausgewählten Verse sind aus den Kontexten gelöst. Zum Zwecke der Interpretierung für sozialhistorische, brauchungsgeschichtliche und andere Fragestellungen wird man somit stets auf die Bibel zurückgreifen müssen. Man gewinnt jedoch insonderheit anhand der Personen- und Sach-Indices ein vorzüglich benutzbares Lesebuch, das – vor allem weil alle in den Texten erwähnten akustischen Ereignisse erfaßt sind – die Forschungen bezüglich der altjüdischen Musikgeschichte erheblich erleichtern kann. Die Indices erschließen beispielsweise, in welchen Versen Harfen, Sänger, tanzende Frauen, David oder Levi genannt sind, so daß künftig ein mühevoll Suchen im Detail nicht mehr vonnöten sein wird.

(September 1975)

Walter Salmen

JOSEPH THAMM: Musikalische Chronik der Stadt Neisse. Dülmen (Westf.): A. Lau-mannsche Verlagsbuchhandlung (1974). 254 S. und 21 Abb. (Hrsg im Auftrage des Arbeitskreises für Schlesisches Lied und Schlesische Musik von Gerhard PANKALLA und Gotthard SPEER. Veröffentlichung Nr. 6.)

Kaum ein anderer als Joseph Thamm, der bis 1945 in Neisse als Chorrekter und Dirigent von verschiedenen Chören tätig war, hätte so liebevoll und umsichtig eine Musikgeschichte dieser ehemaligen und bedeutenden Bischofsstadt Schlesiens schreiben können. Der Autor hat im Titel darauf verwiesen, daß er eine musikalische Chronik seiner Geburtsstadt vorlegen wolle. In seinem Vorhaben geht er jedoch vielfach über ein solches Vorhaben hinaus. Anhand früherer eigener Veröffentlichungen und lokalgeschichtlicher Abhandlungen zeichnet er bis in die Frühromantik unter Einbeziehung des allgemeinen Geisteslebens die musikalischen Stationen von Neisse nach und bietet in diesem Teil eine echte zusammenhängende Musikgeschichtsdarstellung dieser Stadt. Aus dem späten 19. und aus dem 20. Jahrhundert schöpft diese kurzweilig formulierte Untersuchung auch aus Erzählungen sowie aus persönlichen Erfahrungen des Autors. Das Schwergewicht liegt in der neueren Zeit auf den biographischen Abrissen. Dieser Teil bietet somit ebenfalls keine Chronik in der strengen Wortauslegung. Chronik ist hier – wie dieser Ausdruck in Städteuntersuchungen gern verwendet wird – mehr im Sinne einer allgemeinen Geschichtsabhandlung zu verstehen. Die eingehenden und vereinzelt persönlich gehaltenen Ausführungen und Schilderungen fesseln durch ihre Lebendigkeit. Wie sollte auch – fern von dem Ort – zur Zeit eine andere Musikgeschichtsschreibung über schlesische Städte möglich sein? Trotz der autobiographischen Züge, die bei dem Abriß der Musikgeschichte der neueren Zeit spürbar werden, können diesem Buch viele Anregungen vornehmlich zur Geschichte der Schul-, Kirchen-, Vokal- und Volksmusik entnommen werden. Entsprechend der Herkunft und Neigung des Autors treten dagegen Kammer- und Orchestermusik in dieser Abhandlung zurück.

Musikalische Höhepunkte kann die ober-schlesische Stadt Neisse durchaus aufweisen, etwa zur Zeit von Nucius und Dittersdorf. Auch im 20. Jahrhundert hat Neisse auf

Grund seines reichen Musiklebens (Quickborn, Städt. Theater und Orchester, Kirchenmusik) eine Anzahl Komponisten (Gerhard Strecke, Hansmaria Dombrowski, Karl Gerstberger, Ernst Smigelski) und sehr tüchtige Musiker (Bernhard Binkowski und Joseph Thamm selbst) angelockt bzw. hervorgebracht. Für die Erfassung der Werke von Dittersdorf wird der Spezialist dankbar etliche Hinweise auf wenig oder nicht bekannte Kompositionen entnehmen können, da sich Dittersdorf nicht nur selbst in Neisse besuchsweise aufgehalten, sondern auch eigene Kompositionen dorthin geliefert hat.

Im allgemeinen ist jeweils vermerkt, auf welche Abhandlungen, Aufsätze und Berichte sich der Autor stützt. Ganz vereinzelt Unterlassungen, die unbeabsichtigt unterlaufen sind, stören nicht. Leider ist ein Literaturverzeichnis nicht eigens aufgenommen worden, so daß die einzelnen Titel aus den Fußnoten entnommen werden müssen. Die einschlägige Literatur ist durchaus herangezogen worden, darüber hinaus auch vor allem die sonst nicht oder kaum erfaßbaren und zugänglichen lokalhistorischen Veröffentlichungen. Vielleicht wäre lediglich die Habilitationsschrift von Klaus Niemöller *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600* zu ergänzen. Ein Personenverzeichnis hilft diese insgesamt sehr aufschlußreiche und sogar neue Fakten erbringende Abhandlung erschließen. Eine besser angelegte Gesamtdarstellung der Musikgeschichte einer schlesischen Stadt gibt es bisher nicht. Der Herausgeber, Gotthard Speer, weist im Vorwort ausdrücklich darauf hin (S. 8): „In der Schriftenreihe des Arbeitskreises gehört dieses Buch zu den lokalgeschichtlichen Darstellungen, die allein es möglich machen, daß später eine umfassende Musikgeschichte Schlesiens geschrieben werden kann. Es liefert einen wichtigen Baustein zu diesem Werk. Mögen ihm bald neue Arbeiten über die weiteren Zentren schlesischer Musikkultur folgen, damit jene erstaunlichen Lücken geschlossen werden, die in den Kenntnissen selbst geistig interessierter Deutscher bei Fragen über die Bedeutung der Musik in Ostdeutschland bestehen.“

(Dezember 1976)

Hubert Unverricht

WALTHER LIPPARDT: *Hymnologische Quellen der Steiermark und ihre Erforschung, Aufgaben und Wege der Hymnologie als theologischer Wissenschaft sowie Ansprachen anlässlich der Ehrenpromotion zum Doktor der Theologie.* Graz: Verlag Jos. A. Kienreich 1974. 98 S. (Grazer Universitätsreden. 13.)

Die 1973 in Würdigung fruchtbarer hymnologischer Forschung erfolgte Ehrenpromotion Lippardts zum Dr. theol. h.c. an der Karl Franzens-Universität Graz bot Anlaß zu dieser, Musikwissenschaft, Theologie, Germanistik, Volkskunde und Soziologie gleichermaßen berührenden Veröffentlichung. Der erste rund 70 Seiten umfassende Beitrag geht auf eine Vorlesung an der Grazer Universität zurück, während der zweite, der Hymnologie nicht als Grenzwissenschaft zur Theologie, sondern als in ihr verwurzelte Disziplin verstanden wissen will, die Dankansprache bei der Ehrenpromotion bildet. Lippardt hatte sich schon durch die Entdeckung der Erstauflage von Nicolaus Beuttners *Catholisch Gesang-Buch* (Graz 1602) und dessen Facsimileausgabe (Graz 1968, Akademische Druck- und Verlagsanstalt) um die Erforschung der hymnologischen Quellen in der Steiermark verdient gemacht. Nunmehr teilt er an Hand der mittelalterlichen Quellen steiermärkischer Klöster neue Funde mit, getrennt nach lateinischen Neuschöpfungen (Hymnen, Sequenzen, Cantiones), Osterspielen und Osterfeiern sowie deutschen geistlichen Liedern, und stellt diese sowie bereits bekannte Funde mit solchen aus hymnologischen Quellen ganz Deutschlands und Europas in Zusammenhang. Dadurch gewinnen die Forschungsergebnisse über das lokalgeschichtliche Interesse hinausgehend Bedeutung für die gesamte hymnologische Wissenschaft. Hervorgehoben sei die sorgfältige Repertoire-Untersuchung des Cancionarius der Hs. Graz 756 aus dem ehemaligen Augustiner-Chorherrenstift Seckau, weil sie die Bedeutung der steiermärkischen Klöster für die hymnodischen Neuschöpfungen erweist und aus hymnodischer Sicht die Feststellung Bernhard Bischoffs, daß die bisher nach Benediktbeuren lokalisierte Hs. clm 4660 mit den *Carmina burana* aus einem Augustiner-Chorstift Österreichs, eben vermutlich aus Seckau, stammt, bestens erhärtet.

Da der *Carmina*-Kodex nicht nur das größte deutsche Weihnachtsspiel in lateinischer Sprache, sondern auch das größte Osterspiel deutscher Provenienz umfaßt, weist Lippardt mit Recht auf neue Perspektiven für die Geschichte der lateinischen und deutschen geistlichen Spiele in der Steiermark hin, von welchen er den bisher unbekanntesten ältesten Text eines vollständigen kleinen Osterspiels in mittelhochdeutscher Sprache (Vorau, Hs. 90) mitteilt. Ein Abschnitt über deutsche Kirchenlieder in der Steiermark im 16. und 17. Jahrhundert, der vor allem Beuttners Gesangbuch und dessen Quellen gewidmet ist, sowie mehrere Notenbeispiele, u.a. Melodien, die vermutlich auf Engelbert von Admont zurückgehen, und ein umfassender Anmerkungsbeitrag runden die auf breiter Front in Neuland vorstoßende Arbeit bestens ab.

(April 1975)

Hellmut Federhofer

BENGT KYHLBERG: *Musiken i Uppsala under stormaktstiden [Die Musik in Uppsala während der Grossmachtzeit]. Bidrag till dess historia grundade på en arkivinventering. 1. Tiden ca. 1620–ca. 1660.* Uppsala 1974. 464 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Skrifter rörande Uppsala universitet. C. Organisation och historia. 30.) With an English summary.

Der Verfasser sammelt seit fast dreißig Jahren archivalisches Material über den Zustand der Musik in Uppsala während der schwedischen Großmachtzeit (etwa 1620 bis 1720). 1953 veröffentlichte er eine Spezialuntersuchung über den Bau der Orgel im Dom von Uppsala während der 1690er Jahre, und vor wenigen Jahren legte er als Dissertation den ersten Teil einer umfassenden Historik über das städtische Musikleben der Großmachtsperiode vor; ein zweiter Teil (für die Zeit von 1660 bis 1720) ist im Werden. Seine Zielsetzung hierbei ist eine doppelte: einerseits ein System für Archivinventarisierungen zu schaffen, das sich für musikwissenschaftliche Zwecke eignet, andererseits eine topographisch begrenzte Einheit mit Hilfe dieses Systems (und als Test für dieses) zu untersuchen.

Als Wissenschafts- und Kulturzentrum während der Großmachtzeit hat Uppsala die Musikforschung schon früher beschäftigt,

vor allem in Arbeiten von Tobias Norlind und Carl-Allan Moberg. Aber erst in Kyhlbergs Abhandlung wird das gesamt einschlägige Quellenmaterial herangezogen. Seine Inventarisierung umfaßt alles was aus kirchlicher und weltlicher Verwaltung jener Zeit archivalisch erhalten ist. Sowohl die Inventarisierungsmethode selbst wie das Quellenmaterial sind instruktiv dargestellt. Alle in über 35 Archiven mit über 1000 Bänden gefundenen Angaben über Musik, Musiker, Instrumente usw. wurden zunächst entsprechend ihrer ursprünglichen Anordnung exzerpiert, und ebenso wurden gedrucktes Material und Angaben in sekundärer Literatur behandelt. Sämtliche so gefundene Angaben wurden in einer Kartothek mit einer Anzahl von Unterabteilungen gesammelt und verzeichnet (vgl. S. 36 ff. und ausführlicher in Bulletin Nr. 6, 1970 des Svenskt Musikhistoriskt Arkiv in Stockholm).

Das so gesammelte Material wird in der Abhandlung in den vier Abteilungen Biographien, Dokumente, Instrumente sowie Musikalien und Bücher bearbeitet; voran gehen zusammenfassende Darstellungen der Organisation des Musiklebens, der Musikausübung in Kirchen und Schulen und an der Universität, des volkstümlichen Musiklebens, des Musikunterrichts usw. Fast die Hälfte des Buches entfällt auf 222 Biographien, ein Querschnitt aus der Bevölkerung einer emporstrebenden Universitätsstadt im 17. Jahrhundert, der von dem musikinteressierten Erzbischof Laurentius Paulinus Gothus über akademische Lehrer und Studenten zu Organisten, Küstern, Kalkanten und Volksmusikanten reicht und auch Personen, die mehr zufällig in musikalischen Zusammenhängen auftauchen, einbezieht. In Ermangelung direkter Angaben über die dem für Stadt, Dom und Universität gemeinsamen Chorus musicus angehörenden Personen interessiert sich der Verfasser (mit Recht) für alle, die ihm hätten angehören können. Er zieht den Kreis hierbei weit. Zusammen genommen gibt das vorgelegte biographische Material ins Einzelne gehende und höchst interessante sozialhistorische Einblicke. Als Beispiel sei die 20 Seiten lange Darstellung von Familie, Wohnungen und Arbeitsverhältnissen etc. des Domorganisten J. C. Zellingner genannt. Die biographischen Untersuchungen geben auch Aufschlüsse über Beziehungen zwischen Uppsala und anderen Orten wie Stockholm, Gävle, Västerås, Linkö-

ping, Abo und weiterhin Rostock, Lübeck und Hamburg.

An Musikalien ist nur Hieronymus Praetorius' *Opus musicum* (1622–1625) erhalten, doch mit handschriftlichen Zusätzen von Mitgliedern des Chorus musicus aus den 1650er Jahren, die der Verfasser z. T. als polychorale Werke von G. Gabrieli, M. Vulpius und T. Massaino identifizieren konnte. Nach 1660 tätigte Olof Rudbeck d. Ä. umfassende Musikalieneinkäufe für die Universität, die den Beginn eines Zeitabschnitts mit reichem Musikleben markieren. Das Quellenmaterial ist hier noch umfassender, doch gehört seine Behandlung dem kommenden zweiten Teil der Arbeit an.

(September 1976)

Erik Kjellberg

ARNOLD SCHERING: Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin. Amsterdam: Frits Knuf – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1971. 95 S., 1 Falttafel. Unveränderter Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1912. (Bibliotheca Organologica. Vol. XVI.)

Von Arnold Scherings Schriften zur Aufführungspraxis alter Musik ist die hier im Reprint vorgelegte Studie die skizzenhafteste und die am gründlichsten veraltete. In ihrer Zeit wirkte sie als ein Signal gegen das umstandslose Weiterschleppen eines pauschalen a-cappella-Ideals und war insoweit verdienstvoll; an der Unhaltbarkeit ihres methodischen Ansatzes wie der in ihr abgesteckten Extrempositionen konnte freilich schon 1912 kein Zweifel sein. Schering selbst hat in seinen späteren Schriften, vor allem in der noch immer mit Gewinn zu lesenden *Aufführungspraxis alter Musik* (1931) die Konsequenzen gezogen und ist zu einer wesentlich differenzierteren Einstellung gelangt. Die Studie von 1912 war schon 1931 nur noch ein Stück Geschichte der Musikwissenschaft.

Die Neuveröffentlichung eines solchen Geschichtsdenkmals erfüllt keinen vernünftigen Zweck. Daß sie in der sonst so verdienstvollen Bibliotheca Organologica erscheint, die „*Facsimiles of rare books on organ and organbuilding*“ verbreiten will, erweckt außerdem die Befürchtung, daß hier dem vielleicht gar nicht so kleinen Kreis von Organisten, die nach alter Musik

Ausschau halten und die nicht die Möglichkeit haben, den Inhalt des Buches kritisch zu prüfen, Scherings Thesen und seine Orgeltranskriptionen von Werken der Josquinzeit im Anhang der Studie als tatsächlich gültige Beiträge zur Wiedererweckung alter Orgelmusik ans Herz gelegt werden sollen. Es wäre leicht gewesen, einer solchen Gefahr zu steuern – durch ein Nachwort nämlich, das die Dinge ins Lot gerückt und den guten Kern des Buches herausgeschält hätte. Daß dies nicht geschehen ist, wirkt (wie eigentlich jeder unkommentierte Reprint) als ein Ärgernis. (März 1975) Ludwig Finscher

RAINER SCHMITT: *Untersuchungen zu Johann Donfrids Sammeldrucken unter besonderer Berücksichtigung der geistlichen Konzerte Urban Loths. Bonn: 1974. 273 S., Notenanhang.*

Spätestens seit den Studien von Adam Adrio über die Anfänge des geistlichen Konzerts wissen wir, welche bedeutende Rolle die Sammeldrucke von Victorin und Donfrid als Vermittler geringstimmiger Konzerte und Motetten zwischen Italien und Süddeutschland spielten. In seiner Bonner Dissertation stellte sich der Verfasser die Aufgabe, die Anthologien des Rottenburger Lateinschulrektors Donfrid, die Adrio nur cursorisch behandeln konnte, systematisch zu untersuchen. Schmitt hat die entbehrungsvolle Aufgabe – das sei schon vorweg gesagt – mit beispielhafter Gründlichkeit gelöst.

Die Untersuchungen sind in einen quellenkundlichen Teil (S.9-148) und einen analytischen (S.149-223) aufgliedert. Im quellenkundlichen Teil bietet der Verfasser ein alphabetisches Verzeichnis der in den 5 erhaltenen Sammeldrucken (RISM B I 1622², 1623², 1627¹, 1627² und 1628²) vorkommenden Komponisten, worin 893 Kompositionen von insgesamt 126 Komponisten aufgeschlüsselt sind. Anhand von über 100 Druck-Konkordanzen gelingt ihm der Nachweis, daß 155 Kompositionen meist deutscher Komponisten als Unica anzusehen sind.

In den nach liturgischen Festzeiten geordneten Anthologien dominieren der geschichtlichen Situation entsprechend die Italiener: Anerio, Mezzogori, Borsari, Ban-

chieri, Cifra und Agazzari, um nur die am häufigsten vertretenen Komponisten zu nennen. Daß gerade römische Komponisten am stärksten vertreten sind (Anerio mit 77, Cifra mit 49 und Agazzari mit 37 Werken), zeigt die erstaunliche Aufgeschlossenheit dieser und anderer Musiker dem *stile nuovo* gegenüber. Umso weniger verständlich ist die These, „die Hauptstadt des Landes“ sei „schon immer . . . im kulturellen Bereich mehr in die Rolle des Empfängers als die des Gebers gedrängt“ gewesen – sieht man einmal davon ab, daß Rom erst 1871 zur italienischen Kapitale erhoben worden ist. Neben dem starken Anteil der Italiener an den Drucken sind die Deutschen (Loth, Pfendner, Aichinger, Ufferer, Sätzl u.a.) zu etwa einem Drittel am Repertoire beteiligt.

Im zweiten, analytischen Teil untersucht der Verfasser das (von Moser überspitzt als „kümmerliches Gemäch“ apostrophierte) einstimmige Konzert *Saule, Saule, cur me persequeris* von G. Moro da Viadana, das Schütz beeinflusst hat (SWV 415), und vor allem die meist zweistimmigen Konzerte des Passauer Domorganisten Urban Loth, von dem Donfrid 51 Kompositionen bringt. Die eindringlichen und ausführlichen Analysen bestätigen schließlich die These, daß Loth ein „noch stark dem Stil- und Ausdrucksbereich der überkommenen Motette verhafteter Musiker“ gewesen ist, „der sich der Technik des konzertierenden Stils zwar gewandt bedient, der neuen affektgezeugten Tonsprache der generalbaßbegleiteten Monodie aber nur innerhalb der Grenzen seiner im motettischen Prinzip wurzelnden melischen Konzeption nahezu kommen vermochte“ (Adrio, MGG-Artikel Loth).

Die im ganzen gediegene und flüssig geschriebene Arbeit hätte in ihren bibliographischen Partien noch gewonnen, wenn die Lebensdaten der Komponisten nach den neuesten Nachschlagewerken angegeben worden wären. Johann Donfrid ist, um nur ein Beispiel zu geben, nicht erst 1654 gestorben, sondern schon am 4. August 1650 (Riemann-Lexikon, Suppl. A–K).

(September 1975) Hans Joachim Marx

ILSE SUSANNE BAIERLE: *Die Klavierwerke von Johann Christian Bach. Wien: Verlag des Verbandes der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1974. 328 S. (Dissertationen der Universität Graz. 24.)*

Über Johann Sebastian Bachs jüngsten Sohn Johann Christian, den „Mailänder“ oder besser „Londoner“ Bach, existiert bereits eine umfangreiche Literatur. Allein über die Klavierwerke haben, wenn auch nicht immer zentral, Max Schwarz (1900), Heinrich Peter Schökel (1926) und Charles Sanford Terry (1929) gearbeitet und z.T. ausführliche thematische Kataloge vorgelegt, so daß das Schaffen für Tasteninstrumente zumindest bibliographisch bisher als weitgehend erschlossen gelten konnte. Wenn nun Ilse Susanne Baierle in ihrer Dissertation das Thema erneut aufgreift, muß man mit Fug und Recht neue Erkenntnisse erwarten. Diese bleibt sie dem Leser auch keineswegs schuldig, so daß man ihre Studie, um das Ergebnis vorwegzunehmen, als wissenschaftlichen Gewinn werten darf.

Im Mittelpunkt ihrer Untersuchung stehen die 22 echten Klaviersonaten, darunter drei vierhändige und eine für zwei Klaviere, während die etwas obskure *Sonata . . . qui Represente La Bataille de Rosbach* mit guten Gründen als unecht ausgeschieden wurde. Die sorgfältigen Analysen beschreiben nicht nur, sondern stellen auch manche Charakteristika des Stils treffend heraus. Die sehr umfangreiche Sekundärliteratur wurde hierbei fast vollständig erfaßt und verarbeitet. Satz, Harmonik, Thematik, Dynamik und Verzierung finden so ihre angemessene Darstellung. Lediglich die Behandlung der Formprobleme erscheint in mancherlei Hinsicht ergänzungsbedürftig, trotz aller Bemühungen der Verfasserin, die Formtypen in ihren unterschiedlichen Strukturen festzulegen. Sätze wie „J. Chr. Bach verwendete . . . die klassische Sonatenform nur selten“ (S.37) stimmen prinzipiell bedenklich, weil sie ja von der irrigen Voraussetzung ausgehen, diese legendäre Sonatenform hätte bereits in zahlreichen exemplarischen Mustern anderer Meister vorgelegen. Bei der Erörterung solcher Fragen sollte man sich stets vergegenwärtigen, daß die Musiktheorie des späten 18. Jahrhunderts, also die der Hochklassik, Begriffe wie „Themendualis-

mus“ und „Durchführung“ überhaupt nicht diskutiert hat. Verbindlich war für sie im Sonatenhauptsatz nur die Zweiteiligkeit mit ganz bestimmten Modulationsparametern. Fred Ritzels Arbeit *Die Entwicklung der ‚Sonatenform‘ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden 1968) hätte hier manche Probleme erhellen können.

Was über die Sonaten, die ja immerhin eine recht festumrissene Position in der Vorklassik einnehmen, hinaus noch an Soloklavierwerken Bachs bekannt ist, hat wenig künstlerisches Gewicht. Die vier selbständigen Variationszyklen sind leicht gefügte Veränderungen für den Gebrauch von Dilettanten und lassen sich kaum mit den Variationen seines Bruders Carl Philipp Emanuel oder Johann Gottfried Mühels vergleichen. Für den gleichen Benutzerkreis sind auch die 11 Tanzsätze, die acht z.T. zweifelhaften Arrangements von Sinfonien, Ouvertüren oder Variationen und die übrigen acht sonstigen Stücke, von denen die Autorschaft nur zur Hälfte gesichert ist, komponiert. Sie runden aber das Bild des von der Londoner Gesellschaft verwöhnten Maestro um eine weitere Nuance ab, denn viele dieser Kleinigkeiten dürften wohl aus reiner Gefälligkeit geschrieben worden sein.

Dem historisch-analytischen Teil der Dissertation schließt sich ein ausgezeichnete bibliographischer an. Der Katalog verzeichnet neben den Drucken auch die zahlreichen, heute sehr verstreut aufbewahrten zeitgenössischen Abschriften, die bei Terry noch fehlen. Da das Incipit-Register nicht nur die ersten Sätze der Kompositionen, sondern auch die folgenden, wieder im Gegensatz zu Terry, erfaßt, ist eine wünschenswerte Vollständigkeit erreicht, die aller zukünftigen bibliographischen Nachforschung auf verwandten Gebieten wesentliche Hilfe sein wird.

(Oktober 1976) Lothar Hoffmann-Erbrecht

HELMUT KIRCHMEYER: *Strawinskys russische Ballette. Der Feuervogel, Petruschka, Le Sacre du Printemps. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1974. 128 S., 76 Notenbeisp.*

Die drei ersten großen Werke Igor Strawinskys, *Der Feuervogel*, *Petruschka* und

Le Sacre du Printemps, die seinen Weltruhm begründeten, sind bis heute – sei es in ihrer ursprünglichen Bestimmung als Ballettkompositionen, sei es als Konzertwerke – über alle stilistischen Wandlungen des Komponisten hinweg wahrscheinlich seine populärsten Stücke geblieben. Eine umfassende Untersuchung dieser Trias im Zusammenhang lag bisher nicht vor. Helmut Kirchmeyer war für diese Aufgabe geradezu prädestiniert; er ist der Verfasser der größten deutschsprachigen Strawinsky-Biographie (Regensburg 1958), die aus einer Kölner Dissertation (1954) hervorgegangen ist. Die Titelformulierung „*russische Ballette*“ ist nicht ganz präzise; unter diesen Begriff fallen zumindest noch *Renard* und *Les Noces*.

„Die vorliegende Einführung . . . ist für musikliebende Laien und Musikstudierende gedacht.“ (S. 7) Dieser im Vorwort ausgesprochenen Maxime wird der Autor nicht nur durch die gut verständliche Darstellung gerecht, sondern auch durch die übersichtliche Gliederung des Stoffes in meist kleine Kapitel. Einzelne fragwürdige Formulierungen wie „*Der von dort der neapolitanischen Opernschule ausgehende Musikalisierungsanspruch zu Nutzen einer Klangsinnlichkeit fast ohne tiefere Bedeutung . . .*“ (S. 18) oder „. . . werden solche *Ostinati* nach Kontrapunktart übereinandergelagert und erzeugen dank ihrer unterschiedlichen rhythmischen Bauart den Eindruck von strömendem Leben“ (S. 36) fallen gegenüber dem insgesamt flüssigen Stil nicht ins Gewicht. Ganz abgesehen von den didaktischen Intentionen, ist Kirchmeyer die Bewältigung des Themas in Analyse und Interpretation vorzüglich gelungen. Der ausführlichen Besprechung der einzelnen Werke ist ein dreigliedriger Einführungsteil vorangestellt, in dem auf gut 30 Seiten einerseits biographischer und musikgeschichtlicher Hintergrund geliefert wird, andererseits kompositionstechnische Details systematisch erläutert werden. Ein ausgesprochen aktueller Bezug, und zwar im Hinblick auf neuere Diskussionen über sozialistischen Realismus, liegt in dem interessanten Hinweis auf die realistische Kunstästhetik des Literaturtheoretikers Tschernyschewsky, der die nationalrussisch eingestellten Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ folgten, von der Strawinsky sich aber löste.

Den Hauptteil des Buches bilden die durchweg überzeugenden Einzelbesprechungen der Werke. Die den Werktiteln (*Feuervogel*, *Petruschka*, *Sacre*) als Überschriften beigegebenen Bezeichnungen „*Ballett der Schönheit*“, „*Ballett der Straße*“, „*Ballett des Mythos*“ – die zweite soll auf Benois zurückgehen (S. 100) – sind doch wohl zu plakativ, ja beim *Feuervogel* nicht einmal treffend. Die Werke werden von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet; neben der ausführlichen Nachzeichnung von Handlung und musikalischem Verlauf gibt der Autor Erläuterungen zu Symbolgehalt, historischen und politischen Implikationen, musikalischer Konzeption, ballett- und musikgeschichtlicher Stellung und schließt jeweils Bemerkungen über Choreographien sowie über verschiedene Fassungen und Bearbeitungen der Stücke an.

Ein paar kritische Anmerkungen im Detail stellen in keiner Weise den Wert der Veröffentlichung in Frage. Kirchmeyers Klassifikation der Bearbeitungen in strukturverändernde, orchesterreduzierende und für andere (Kammer-)Besetzung transkribierende (S. 15) ist nicht stringent; sie vernachlässigt z.B. die Differenz zwischen Ballettrevision und Einrichtung einer Konzertsuite. Bei der Erörterung, wie verschieden große Tonmengen in ein gleichbleibendes Taktschema eingepaßt werden können (S. 27), werden die sogenannten irrealen Notenwerte wie Triolen, Quintolen etc. außer acht gelassen. Die Charakterisierung der Reihen- oder Zwölftontechnik als systematische Wiederholung von Tönen, die sich „*nur durch ihre rhythmischen Beziehungen voneinander unterscheiden*“ (S. 32), ist gar simplifiziert. Bei der Aufzählung der *Feuervogel*-Bearbeitungen (S. 72 f.) fehlt der *Canon on a Russian Popular Tune* (1965). Die „*Literaturhinweise*“ beschränken sich auf deutschsprachige Buchveröffentlichungen von und über Strawinsky; abgesehen von eventuell zu ergänzenden Publikationen von Friedrich Herzfeld, Nicolas Nabokov und Hans Heinz Stuckenschmidt, werden zwei zum Thema gehörige Titel vermißt: Helga Ettl, *Petruschka. Ein Modell zur Werkbetrachtung im Musikunterricht*, Stuttgart 1968, und Horst Scharschuch, *Analyse zu Igor Strawinsky's „Sacre du Printemps“*, Regensburg 1960 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Band VIII). Ein (leider nicht ganz zuver-

lässiges) Personenregister und vor allem die zahlreichen Notenbeispiele erhöhen die Brauchbarkeit des Buches.

(Mai 1975)

Norbert Jers

BJARNE KORTSEN: *Zur Genesis von Edvard Griegs g-moll-Streichquartett op. 27.* Berlin: Selbstverlag 1967. 148 S. (mit Zusammenfassungen in norwegischer und englischer Sprache).

Griegs erstes Streichquartett, von der musikalischen Praxis so gut wie vergessen, nimmt in der Gattungsgeschichte wie in der allgemeinen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts eine eigentümliche Stellung ein: satztechnisch fast emphatisch gegen alle Traditionen der Gattung komponiert; formal ein prominentes Beispiel der vielfältigen Experimente zur Vereinheitlichung des Sonatenzyklus, die das Jahrhundert durchziehen (dies wohl der Grund für die besondere Sympathie, die Liszt dem Werk entgegenbrachte); wirkungsgeschichtlich von besonderer Bedeutung, da es das Modell für Debussys Streichquartett abgab - und insgesamt doch ein merkwürdig unbefriedigendes Stück, mit dem der Musikwissenschaftler nur dann ganz glücklich wird, wenn er den Musiker in sich selbst (so vorhanden) gänzlich zum Schweigen bringt. Einen möglichen Grund für dieses unterschwellige Unbehagen hat Bjarne Kortsen jetzt aufgedeckt. Eine von ihm in der Stadtbibliothek Bergen gefundene Gruppe von Briefen Robert Heckmanns an den Komponisten zeigt, daß Heckmann - Primarius des Kölner Heckmann-Quartetts, das Griegs Werk uraufführte und auf Konzertreisen bekannt machte - in ganz ungewöhnlichem Maße in den Entstehungsprozeß des Quartetts eingegriffen hat und daß Grieg, seiner Absichten und seiner Fähigkeit, sich im Streichquartett auszudrücken, merkwürdig unsicher, den Ratschlägen seines Freundes und Propagators vielleicht stärker geneigt war als der Sache dienlich sein konnte.

Kortsen hat die Briefe Heckmanns und den einzigen bisher gefundenen Gegenbrief Griegs in der vorliegenden Publikation sorgfältig publiziert und ebenso sorgfältig kommentiert, die Änderungsvorschläge Heckmanns mit Griegs Partitur-Autograph verglichen, die Lesarten der beiden er-

sten Drucke (Fritzsich und Peters) zusammengestellt (die wiederum erheblich vom Autograph abweichen) und so die Genesis des Werkes überzeugend rekonstruiert. Sein Brieffund ist von grundsätzlicher Bedeutung, denn er gestattet uns, einen Blick in jene Werkstattgeheimnisse zu werfen, die gerade das 19. Jahrhundert so sorgsam zu verstecken liebte. Und einen besonderen Dank schuldet man dem Verfasser dafür, daß er seine Dokumentation einem breiteren Leserkreis zugänglich gemacht hat - dadurch, daß er nicht nur die Briefftexte in der Originalsprache, sondern auch seinen Kommentar in einem bewundernswert idiomatischen Deutsch vorlegt.

(März 1975)

Ludwig Finscher

JEAN MAILLARD und JACQUES NAHOUM: *Les Symphonies d'Arthur Honegger.* Paris: Alphonse Leduc 1974. 118 S. (*Au-delà des notes. Nr. 4.*)

Die Reihe „Au-delà des notes“ läßt sich in etwa mit der deutschen Reihe „Meisterwerke der Musik“ vergleichen. Sie hat sich in bisher drei Bänden mit Bach, Schumann und Wagner befaßt und betritt nun dankenswerterweise das Feld der Moderne mit einem Thema, das auch in Deutschland Interesse verdient, zumal bisher mehr über die Oratorien als über die fünf Symphonien Honeggers gearbeitet worden ist.

Als Erläuterung musikalischer Texte hat sich dieses Heft zum Ziel gesetzt, auf knappem Raum möglichst viele Informationen über die betreffenden Werke und den Hintergrund, vor dem sie entstanden sind, zu vermitteln; sodann dem Hörer, Studenten oder Musikwissenschaftler, plausible und methodisch durchschaubare Analysen an die Hand zu geben. Dem ersten der genannten Ziele dienen die Einführungskapitel von Jean Maillard über Honeggers Verhältnis zur Gattung Symphonie sowie über die Entwicklung dieser Gattung in Frankreich. Die Stärke dieser Kapitel liegt in der überschaubaren Anordnung einer Fülle von Daten, die auch über den engeren Kreis der französischen Musik hinausreichen (vgl. die Tabelle S. 30). Freilich kommt der Autor meistens über eine bloße Aufzählung nicht hinaus, obwohl er den Versuch macht, die zahlreichen genannten Par-

tituren mit wenigen Worten zu charakterisieren (z.B. S. 22), ein Versuch, der, wie er selbst weiß (S. 27), nicht gelingen kann. Leider wurde das Werk von Barry S. Brook (*La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, 3 Bände, Paris 1962) nicht berücksichtigt.

Die Analysen der Symphonien stammen zum Teil von Jean Maillard (Symphonie Nr. I, III und V), zum Teil von Jacques Nahoum (Symphonie Nr. II und IV). Nahoum nimmt die ausführlich zitierten Äußerungen des Komponisten selbst zum Ausgangspunkt seiner Bemerkungen. Knapp und präzise, meist in tabellarischer Form gibt er einen Überblick über den Aufbau der Sätze. Die sich anschließende „analyse détaillée“ ist mehr als eine bloße Beschreibung des Themenablaufs, sie erfaßt Honeggers aus vielen Quellen gespeiste und doch persönliche Schreibweise und stellt sie in den Zusammenhang der Zeit. Hinweise auf ältere Vorbilder wie Beethoven und César Franck (S. 56) werden leider nicht konkretisiert. Nahoum ist sich stets der Tatsache bewußt, daß Analyse nur Begrenztes leisten kann. Solch kritische Distanz ist den Analysen Maillards weniger anzumerken. Sein Standpunkt ist der eines Beteiligten (S. 25), dem die „froide rigueur de l'historien“ nicht liegt (S. 87). Maillards Analysen folgen beschreibend dem „déroulement de la partition“ (S. 76), wobei nicht ausbleiben kann, daß gelegentlich Dinge gesagt werden, die jeder Leser auch ohne Zuhilfenahme einer Analyse bemerken würde. Es kommt Maillard vor allem darauf an, Geist („esprit“) und Aussage („témoignage humain“) eines Werkes herauszustellen und in Beziehung zu den politischen Ereignissen zu Lebzeiten Honeggers zu setzen. In diesem Zusammenhang ist auf zwei hier nicht genannte Titel hinzuweisen, nämlich auf das Buch von Pierre Meylan, *Arthur Honegger, humanitäre Botschaft der Musik*, Frauenfeld 1970, sowie auf Leo Schraderes wenig bekannten Vortrag zum Honegger-Fest Basel 1962, *Vom Sinn der Musik in Honeggers Werk*.

Die genannten Unterschiede in der Arbeitsweise Nahoums und Maillards hätten unter normalen Umständen wohl ausgeglichen werden müssen. Der frühe Tod Nahoums noch während der Arbeit an diesen Analysen veranlaßte jedoch den Herausgeber, diese unverändert wiederzugeben – si-

cherlich nicht zum Schaden des vorliegenden Bandes.

(Mai 1975)

Magda Marx-Weber

Die Jenaer Liederhandschrift. In Abbildung hrsg. v. Helmut TERVOOREN und Ulrich MÜLLER. Anhang: *Die Basler und Wolfenbüttler Fragmente*. Göttingen: Verlag Alfred Kümmerle 1972. 137 Bl. Faks., 11 S., Anhang 2 S. u. 9 Bl. Faks. (Litterae. Göttinger Beiträge zur Textgeschichte. Nr. 10.)

Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung I. Die Berliner Neidhart-Handschrift R und die Pergamentfragmente C^b, K, O und M, hrsg. v. Gerd FRITZ. Göttingen: Verlag Alfred Kümmerle 1973. 8 S., 43 S. Faks. (Litterae. Nr. 11.)

Oswald von Wolkenstein. Abbildungen zur Überlieferung I: Die Innsbrucker Wolkenstein-Handschrift B, hrsg. v. Hans MOSER und Ulrich MÜLLER. Göttingen: Verlag Alfred Kümmerle 1972. 12 S., 99 S. Faks. (Litterae. Nr. 12.)

Tannhäuser. Die Lyrischen Gedichte der Handschriften C und J. Abbildungen und Materialien zur gesamten Überlieferung der Texte und ihrer Wirkungsgeschichte und zu den Melodien, hrsg. v. Helmut LOMNITZER und Ulrich MÜLLER. Göttingen: Verlag Alfred Kümmerle 1973. 72 S. (Litterae. Nr. 13.)

Unter den derzeit zahlreich erscheinenden Reprints und Faksimileausgaben sind für die Mediävisten aus mehreren Gründen jene Bände besonders nützlich, welche seit 1971 in der Reihe „Litterae“ zügig erscheinen. Diese bietet vornehmlich Quellen zur deutschen und romanischen Literatur an mit dem Ziel, zu „möglichst günstigen Preisen“ hergestellt, den „akademischen Unterricht direkt an die Quellen heranzuführen“. Um diese Zwecksetzung der Benutzung in Seminaren zu erleichtern, werden die Ausgaben lediglich in Klebebindung herausgegeben, damit einzelne Seiten jederzeit leicht ausgelöst werden können. Die drucktechnische Qualität ist durchweg sehr gut, so daß hiermit eine brauchbare und künftige Studien erheblich erleichternde Arbeitshilfe geboten wird. In kurzer Zeit werden so die wichtigsten Quellen zur Minne- und Meistersangsforschung bequem zugänglich gemacht sein. Die Musikforscher werden es dankbar begrüßen, daß die gewichtige Jenaer Lieder-

handschrift als Band 10 der Serie nebst einer genauen Quellenbeschreibung, Bibliographie sowie einem Anhang mit den Basler und Wolfenbüttler Fragmenten wiederum im Faksimile vorliegt. Zu den im Kommentar genannten kritischen Ausgaben mit Stücken aus dieser Handschrift sei ergänzend hingewiesen auf das Bändchen M. Lang, *Ostdeutscher Minnesang*, Lindau/Konstanz 1958. Der Band 11 komplettiert den Bestand an Faksimileausgaben der Neidhart-Überlieferung, so daß nunmehr alle bekannten Pergamenthandschriften Neidhartscher Lieder in Abbildungen bereitliegen. Jeder Übertragungsversuch ist somit leicht nachprüfbar und bedarf künftig nicht mehr einer derart breiten Kommentierung im Kritischen Bericht wie bisher.

Nachdem sowohl durch etliche Germanisten in mehreren Ländern als auch durch Musikhistoriker die Erforschung der Werke Oswalds von Wolkenstein „in jeder Hinsicht in vollen Fluß“ gebracht worden ist (siehe auch den Bericht in *Mf* 1974, S. 66 f.), dürfte die Faksimilierung der jüngeren Handschrift B, welche z. B. der Ausgabe von K. K. Klein (ATB 55, Tübingen 1962) zugrundegelegt wurde, auf besonders lebhaften Zuspruch derzeit stoßen. Ist dies doch eines der zentralen Dokumente der deutschen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts mit ein- und mehrstimmigen Kompositionen. Die Stellung dieser Quelle im Rahmen der Gesamtüberlieferung des Dichter-Sängers ist zwar insbesondere nach Erscheinen der Dissertation von E. Timm (*Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*, Lübeck u. Hamburg 1972) vermehrt umstritten, wodurch jedoch deren Wert als repräsentative, wahrscheinlich im Kloster Neustift bei Brixen nach 1431 geschriebene, mit einem Porträt Oswalds geschmückte Haupthandschrift nicht geschmälert werden kann.

Einen „neuen Typ von wissenschaftlicher Textausgabe“ stellt der Band 13 dar. Dieser enthält lyrische Gedichte Tannhüusers sowohl faksimiliert anhand der Originalquellen als auch in photomechanischem Nachdruck von Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts. Helmut Lomnitzer, der erfahrene Germanist und Musikologe, bietet zudem Übertragungen der Melodien durchweg im 1. Modus, so daß hierin zu den ältesten Notierungen auch Materialien aus der späteren Überlieferung und Wirkungsgeschichte zusammengestellt sind. Dies sollte

als ein Muster für weitere, ähnlich disponierte Publikationen aufgegriffen werden, denn mittelhochdeutsche Lyrik wurde von den Schreibern der Zeit nicht mit denselben Intentionen zu Papier gebracht, wie man später das musikalische opus perfectum et absolutum notierte. Das „lebendige Fluktuierten“ von Mund zu Mund und von Notierung zu Notierung ließ noch nicht die Fixierung einer als endgültig betrachteten integrierten Werkgestalt zu, so daß es für den heutigen Betrachter notwendig ist, alle Varianten zu kennen, die möglichst in Paralleleditionen bereitgestellt werden sollten. Die Herausgeber des Bandes beabsichtigen zudem, später auch das Nachleben Tannhüusers in der Sage zu dokumentieren; dabei wäre es wünschenswert, daß auch die Volksballaden (siehe L. Röhrich u. R. W. Brednich, *Deutsche Volkslieder* I, 1965, Nr. 17) Berücksichtigung finden würden.

(Oktober 1973)

Walter Salmen

Südtiroler Volkslieder. Gesammelt und herausgegeben von Alfred Quellmalz. Band 3. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter Verlag 1976. X, 386 S., 8 Taf.

Auf die Problematik musikethnologischer Quellenausgaben und auf die in den Bänden 1 und 2 der Südtiroler Volkslieder angewandte Editionspraxis hat der Rezensent in dieser Zeitschrift (Jg. 26, 1973, S. 366-368) bereits hingewiesen. Band 3 des Unternehmens *Südtiroler Volkslieder* fügt sich in Ausstattung und Anlage naturgemäß an die vorhergegangenen Bände an. Doch kann mit Genugtuung vermerkt werden, daß in den Quellenangaben nun eine deutlichere Kennzeichnung erfolgt. Mit dem vorliegenden Buch ist die Materialpublikation abgeschlossen. Gattungsmäßig gehören die Lieder des dritten Bandes zumeist dem geistlichen Brauchtum zu: Lieder zur Brautsuche, über Einschichtige und Bettelleute, Ehescherzlieder, Hochzeits- und Wiegenlieder, allgemeine geistliche Gesänge, Lieder zur Messe, Klöckellieder, Weihnachtslieder, Neujahrslieder, Dreikönigslieder, Osterlieder, Marienlieder, Totenlieder, Pitschelelieder, Legenden. In diesem bunten Strauß von Feldblumen finden sich Zeugnisse aus verschiedenen Jahrhunderten Südtiroler Kulturgeschichte: vom geringstufigen Zweizeiler, der die Nähe zum mittelalterli-

chen Gottscheer Material und zu Formen epischer Gestaltung zeigt (Nr. 231: *St. Georg Stocker*), und stichischen, rezitativischen Heischesprüchen (Nr. 180: *Latscher Dreikönigslied*), über gegenreformatorische, katechetische Flugschriftenlieder (wie Nr. 62: *Wo ist Jesus, mein Verlangen*) bis zu neueren Tantum ergo-Fassungen (Nr. 201, 202). Sicher wird Alfred Quellmalz in dem abschließenden Kommentarband auf die historische Schichtung, auf den Gebrauchswert der Lieder und auf manche interessante musikalische Besonderung (Quintenparallelen in den Klöckelliedern Nr. 83) eingehen und damit den Stellenwert Südtiroler Volksmusiküberlieferung innerhalb der mitteleuropäischen Tradition erhellen.
(April 1977) Wolfgang Suppan

FERRUCCIO BUSONI: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von Arnold SCHÖNBERG und einem Nachwort von Hans Heinz STUCKENSCHMIDT. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1974. 86 S. (Bibliothek Suhrkamp. Band 397.)

Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), populär geworden erst in seiner zweiten Fassung als ‚Inselbüchlein‘ (1916), wo es bis in die fünfziger Jahre mehrfach aufgelegt wurde, haben nur wenige Zeitgenossen als das erkannt, als was das Büchlein heutigem historischem Blick sich darstellt: als schwärmerische Utopie, graziös essayistisch, futuristische Gedankengänge und posiertes Herostratenum mit romantisch-mythischer Restauration mischend, und vor allem in schwer verständlichem Widerspruch zu Busonis kompositorischer Produktion stehend. Mitten im Ersten Weltkrieg reagierte man allgemein gereizt auf den welschen Affront gegen das Wesen deutscher Musik; nicht nur Hans Pfitzner, der in seiner pamphletartigen Entgegnung *Futuristengefahr* (1917) sich auch persönlich angegriffen glaubte und Veranlassung sah, den Essay zu widerlegen, als sei er, was er nie sein wollte, eine ‚Ästhetik‘.

Schönberg blieb gelassener. Er hat ein Exemplar des Entwurfs (in der ‚Inselbüchlein‘-Ausgabe von 1916, nicht in der Erstausgabe, die Busoni ihm damals mit handschriftlicher Widmung übersandt hatte) mit

Glossen versehen, dort, wo das Buch ihn – was es oft tat – zum Widerspruch reizte. Die teils trocken satirischen, teils nüchtern sachlichen Kommentare Schönbergs weisen Busonis Schrift die ihr gebührende Bedeutung zu.

Busonis Gedankengang, der „abstrakte“ musikalische Einfall, ursprünglich einem Geisterreich ewiger Harmonie angehörig, müsse bereits beim Vorgang seiner Aufzeichnung ‚transkribiert‘ werden („jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls . . . Die Absicht, den Einfall aufzuschreiben, bedingt schon die Wahl von Taktart und Tonart“), und diese ‚erste Transkription‘ rechtfertige alle weiteren Transkriptionen (nämlich Bearbeitungen des fertigen Werkes), stellt Schönberg entgegen, daß der musikalische Einfall gerade in seiner Konkretheit bestehe („der Einfall macht eine Wahl überflüssig“), die Bearbeitung durch Dritte jedoch eine „Sünde gegen den Geist“ sei (Busoni: „Das musikalische Kunstwerk steht . . . ganz und unversehrt da“; dazu Schönberg: „Richtig; das Notenpapier bleibt; daß der Geist beleidigt ist, macht nichts; der kann ja nichts sagen“). – Wie ambivalent – und für einen Komponisten seltsam unreal – Busonis Stellung zum musikalischen Material ist, wird durch Schönbergs Glossen nur unterstrichen. Einmal leugnet Busoni gleichsam, daß Musik mit konkreten musikalischen Materialien gemacht wird („Mozart! den Sucher und den Finder, den großen Menschen mit dem kindlichen Herzen, ihn stauen wir an, an ihm hängen wir; nicht aber an seiner Tonika und Dominante“; dazu Schönberg: „Auch an der. Das Material, das zur Gestaltung des Heiligsten geeignet war, zieht an; es wird uns ehrwürdig. Es ist der materielle Vorhof des Geistes“); dann wieder „überschätzt“ – so Schönbergs treffender Vorwurf – Busoni „den Wert des Materials“ für die kompositorische Arbeit. Zu Busonis Klagen über die Abgenutztheit herkömmlichen Instrumentenklanges und zu seinem Traum vom „abstrakten Klange . . . hindernisloser Technik“ meint Schönberg nüchtern, Busoni überbewerte „die Neuheit eines Klanges, der bloß durch die Klangwerkzeuge hervorgerufen wird . . . Wesentliche Klangunterschiede entstehen weniger durch die Satzweise als durch die Satzweise. Art, Zahl, Charakter und Verhältnis, Rhythmus, Akzente oder

sonstiges Dynamisches der mitwirkenden komponierten Stimmen ist von viel größerem Einfluß.“ Daß die neue, freie Musik, nach der Busoni sich sehnt, tatsächlich komponiert werden muß, daß sie sich nicht von selbst einstellt, wie Busonis Phantasien glauben machen, zeigt Schönberg in einer ausführlichen Glosse zu Busonis Vorschlag neuer Skalenbildungen (113 verschiedene Skalen innerhalb der C-Oktave): Er führt ihn nicht nur in seinen Konsequenzen ad absurdum (jede dieser unzähligen „Tonarten“ müsse auskomponiert werden können, „denn sonst hätte ich nur irgendeine nebelhafte exotische Charakteristik, aber keine künstlerische“), sondern weist zu Recht auch auf das latent Doktrinäre hin, das Busonis scheinbarer Apologie utopischer Freiheit innewohnt und seinen späteren Übergang zu reaktionärem Klassizismus vorbereitet.

Die vorliegende Ausgabe gibt Schönbergs Glossen in einem separaten Anmerkungsteil wieder. Die Verweisungsangaben hierzu (Seiten- und Zeilenzahlen) sind allerdings fast durchweg falsch, so daß das Buch nur mühsam zu benutzen ist.
(Dezember 1975) Wolfgang Dömling

ANTON EHRENZWEIG: *Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst. Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst. Aus dem Englischen übertragen von Gerhard VORKAMP. München: Kindler-Verlag 1974. 312 S., 30 Abb.*

Dem Einbandtext zufolge wendet sich Ehrenzweigs Entwurf einer „Psychologie der künstlerischen Kreativität“ an jeden, der mit Problemen der Kunst sich auseinanderzusetzen gewillt ist. Für den Bereich der Musik, der uns hier vor allem interessiert, wird geltend gemacht, daß die „Spannweite der angeführten Beispiele . . . von Beethovens Klaviermusik bis zu Schönbergs serieller Musik“ reicht.

Im ersten Teil des Buches entwirft Ehrenzweig in direkter Ablehnung der Gestalt- (nicht aber der Ganzheits-)Psychologie eine Theorie des „schöpferischen Aktes“ aus psychoanalytischer Sicht. Seine These: künstlerische Kreativität bestehe darin, „die Ergebnisse unbewußter Undifferenzierung (Primärprozeß) und bewußter Diffe-

renzierung (Sekundärprozeß) zu koordinieren und so die verborgene Ordnung im Unbewußten zu enthüllen“ (S. 16). Belegt wird diese These durch Beobachtungen, die der Autor am Goldsmith's College der Londoner Universität während seiner fast zwanzigjährigen Lehrtätigkeit gemacht hat. Sie entstammen leider fast ausschließlich dem visuellen Bereich; die wenigen Beispiele aus dem auditiven Bereich wirken mehr wie Anhängsel. Erweist sich schon der Begriff der „vollen Leere der Aufmerksamkeit“ (S. 36) als recht problematisch, so mehr noch der „leere Blick“, durch den ein Gesamtwerk (etwa eine Sonate oder Sinfonie) „zu einem einzigen unteilbaren Ganzen“ (S. 41) im Gedächtnis des Hörenden verschmilzt.

Die Kapitel über *Anstöße der Imagination* im zweiten Teil des Buches sind für jeden Leser ohne psychoanalytische Schulung mehr oder weniger unverständlich. Im Hinblick auf die Musik werden u.a. Motive der Libretti von *Die Zauberflöte* und *Moses und Aron* einer psychoanalytischen Deutung unterzogen, die trotz aller Scharfsinnigkeit wegen der Mischung von pseudopsychologischen und kulturgeschichtlichen Argumenten fragwürdig bleibt. Musik spielt, das muß der Gerechtigkeit halber aber betont werden, in dieser Veröffentlichung nur eine untergeordnete Rolle. Des Autors Domäne ist die bildende Kunst, und es bleibt sein großes Verdienst, erstmals in aller Präzision auf „the hidden order of art“ (so der sehr viel treffendere Titel der englischen Originalausgabe von 1967) hingewiesen zu haben.

(November 1975)

Helmut Rösing

HERMANN BECK: *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1974. 301 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 9.)*

Das Inhaltsverzeichnis führt drei Teile jeweils fast gleichen Umfangs auf: „I. Musikkritik; II. Musiktheorie; III. Musikgeschichte, Musikwissenschaft“. Man mag stutzen; denn das, was bisher unter Werkanalyse verstanden wurde, behandelt anscheinend erst der III. Teil. Doch lassen wir uns, belehrt durch das Vorwort, das „angesichts der geschichtlichen Bedingt-

heit aller Analyseverfahren“ einen „klärenden Beitrag zur Methodik der Werkanalyse“ (5) verspricht, nicht irritieren, und beginnen wir mit den ersten Kapiteln: „Frühe geschichtliche Zeugen der Werkanalyse: Europäische Antike – China – Mittelalter . . .“ Aristoxenos, referiert Beck, soll über den Athene-Nomos des Olympos die Feststellung getroffen haben, einer seiner Abschnitte bringe, infolge einer Veränderung im Rhythmus, eine veränderte ethische Wirkung hervor. Ist das „eine konsequent durchgeführte Werkanalyse“ (90)? – Ein alter chinesischer Traktat beschreibt die „Musik des Königs Wu“: „Die Bewegungen sind leidenschaftlich und rasch, aber nicht hastig . . . Die Musik bringt zum Ausdruck, wie der König mit Freuden seine Absicht verfolgt, und ohne müde zu werden, auf seinem Weg weiterschreitet . . .“ (16) „Werkanalyse“? „Musikkritik“? – Handelt es sich tatsächlich um Werkanalyse, wenn anhand zeitgenössischer Kompositionen Tinctoris Kritik am satztechnischen Detail übt (20) oder Glarean die Modusverhältnisse erörtert (21), wenn Mattheson die Affekten-Darstellung abhandelt (25) oder Reichardt einige ästhetische Merkmale des Händel-Mozartschen *Messias* aufzählt (46)? Kann man – um schon gleich vom II. Teil („Musiktheorie“) zu sprechen – die mit veranschaulichenden Beispielen versehene Organumlehre der Scholien zur *Musica enchiriadis* ernsthaft als „Ansätze zu analytischen Verfahren“ (90) – im Sinne von Werkanalyse – bezeichnen; führt Burmeisters *Musica poetica* „ausgeprägte Werkanalyse“ (102) durch?

Die Erkenntnis, die die Lektüre der beiden ersten Teile von Becks Buch einbringt (falls sie nicht schon geläufig war), ist schlicht die, daß es so viele Ansatzpunkte gibt, über Musikwerke zu sprechen, wie sich Motivationen hierfür erstellen lassen: Ethoslehre, Philosophie, Spekulation, Musiktheorie, Kompositionslehre, Kompositionshandwerk, ästhetisches Werturteil, pädagogische Intention, Informationsbedürfnis, Apologie, dichterische Deutung, um nur eine gewiß unvollständige Liste zu geben. Das Musikwerk – und zwar fast ausnahmslos das zeitgenössische – wird an die Maßstäbe geltender Regeln angelegt, an Modelle, an Normen. Alle dieser Arten und Möglichkeiten, über Musik zu reden, unter „Methoden der Werkanalyse“ zu subsumieren,

ist freilich nur dann möglich, wenn man bereit ist (von einer großzügigen Handhabung des Begriffs des musikalischen „Werkes“ einmal abgesehen, wie sie heute kaum mehr zugänglich erscheint), allen Anspruch, der den Begriffen „Methode“ und „Analyse“ – die sich natürlich teilweise decken, denn jede Analyse ist eine Methode – innewohnt, fallenzulassen. Die Hypothese von Becks Buch, nämlich die Konstruktion einer lückenlosen, evolutionsartigen Kontinuität analytischer Methoden vom frühesten Musikschrifttum bis zur neueren Musikwissenschaft ist, abgesehen von der Frage, ob diese Hypostasierung die geschichtlichen Zusammenhänge adäquat erfasse, mit der unvermeidlich implizierten Abwertung des Begriffs „Analyse“ offensichtlich zu teuer erkaufte. In der Tat versteigt sich Beck schließlich zu der grotesken Behauptung, die „Werkanalyse“ ergreife heute, gleichsam am Ziel ihrer Evolution, auf dem Gipfel ihrer Herrschaft angelangt, „im Grunde von dem ganzen Spektrum moderner Kommunikationsmittel, von Tageszeitung bis zu Musikführer, Rundfunk- und Fernsehkommentar, Einführungstexten und -heften zu Schallplatten, ja sogar von Illustrierter, insbesondere von Rundfunk- und Fernsehzeitschrift bis zum Werbematerial . . . Besitz“ (43). Fürwahr eine seltsame Vision von Potenz, Omnipräsenz und gesellschaftlicher Relevanz der Musikwissenschaft.

Dort freilich, wo es nun wirklich um die „Methoden der Werkanalyse“ geht, wie sie nämlich die Musikwissenschaft vom späten 19. Jahrhundert an entwickelt hat (Teil III), vermißt man ihre kritische Darlegung. (Auch von einem – wie mir scheint – ganz wesentlichen Unterschied spricht Beck nicht, der das ältere Musikschrifttum – in dem die je zeitgenössische Komposition an unrelativiert gültigen Modellen gemessen wurde – von der musikwissenschaftlichen Analyse trennt: von der hier dominierenden Perspektive der Geschichte, vom geschichtlichen Verständnis, das die Interpretation nicht nur von Werken der Vergangenheit, sondern auch von zeitgenössischen bestimmt.) So wird beispielshalber der muntere Optimismus der angeblichen Quantifizierbarkeit angeblicher Daten des Kunstwerkes nach Art der Fucks'schen Arbeiten undistanziert als „ermutigend“ (204) referiert, ohne über die naheliegenden Zusam-

menhänge zwischen Input und Output, über den heuristischen Wert also, zu sprechen; so werden auch Lorenz' Formtheorien oder Schenkers reduktionistisches Ursatz-Verfahren unkritisch dargestellt. (Gehört Schenker, dem es ja weniger um das einzelne konkrete Werk ging als um gemeinsame, übergreifende Urprinzipien, also um eine systematische Darstellung eher als um „Werkanalyse“, zur Musiktheorie oder zur Musikwissenschaft; was ist bei Riemann Historie, was Musiktheorie? Becks Scheidung von „Musiktheorie“ und „Musikwissenschaft“ scheint nicht nur von solchen naheliegenden Fragen her wenig glücklich zu sein.)

„Im methodischen Vorgehen wie im jeweils erzielten Ergebnis stets selbst ein geschichtliches Ereignis, kann die Werkanalyse demnach nur aus der Geschichte, im Spektrum der jeweils präsenten künstlerischen und gesellschaftlichen Bezüge, gesehen und verstanden werden. Diese geschichtliche Bedingtheit“ – die, das ist hinzuzufügen, gerade auch eine wissenschaftsgeschichtliche Bedingtheit ist – „und Relativität“ (217) aller „Methoden“, über Musik zu sprechen und abzuhandeln, und die jeweils zugrunde liegenden Motivationen zu interpretieren: ja, das hätte das Thema eines solchen Buches sein können, sein sollen. So aber ist bloß eine Art Lesebuch daraus geworden; und ich frage mich, für wen es eigentlich gedacht ist.

Die sprachliche Darstellung des Buches ist von einer Nachlässigkeit, die zu seiner vagen Konzeption freilich kein schlechtes Pendant abgibt. „Nur die bewußt oder unbewußt vollzogene, dem kritischen Prozeß vorausgestellte oder gleichgeschaltete Erhellung des kritisierten Gegenstandes . . . macht kritisch relevante Aussagen . . . möglich“ (7). Unbewußt vollzogene Erhellung? Gleichgeschaltet? – „Musikalische Werkanalyse ist aber nicht nur der Sache nach mit der Musikkritik verschwistert, sondern auch in ihrer eigenen Genetik von ihr abhängig“ (7). Wie war noch die Verwandtschaft? – „Er“ (E. T. A. Hoffmann in einem Beethoven-Aufsatz) „geht fast laufend . . . modulatorischen Veränderungen nach“ (68). Geht laufend? – Bei Beck gibt es „frühgeschichtliche Zeugen der Musikgeschichtsschreibung“ (161), es gibt „einen lange unerreichten Höhepunkt“ (44), „methodische Wege“ (185), einen

Plural „Periodikas“ (158) und manches andere mehr.
(Mai 1975) Wolfgang Dömling

MANFRED WAGNER: *Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. 223 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 38.)*

Manfred Wagner teilt die Musiktheorie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in drei regionale Kreise ein: den österreichischen, den französischen und den deutschen. Seine durchaus einleuchtende These geht dahin, daß in Österreich als dem Land der zurückgebliebensten, reaktionärsten und der Kirche am meisten verhafteten Praxis der Generalbaß am längsten in der Musiktheorie bestimmend gewesen sei; Frankreichs Harmonielehre im Umkreis des Conservatoire dagegen habe in der Nachfolge Rameaus den Generalbaß durch anderes ersetzt; Deutschland schließlich schwanke uneindeutig zwischen Fortschritt und Tradition.

Die allzu deutliche Dreiteilung des Buches (die drei Teile sind so selbständig behandelt, daß jeder seinen eigenen Apparat von Anmerkungen und Werkverzeichnissen hat, was dem Leser den Gebrauch ziemlich lästig macht) läßt zugleich die Unterschiedlichkeit der Teile erkennen: so erscheint der „österreichische“ Teil als der am engagiertesten gelungene insofern, als des Verfassers Verfahren, die sozialgeschichtliche Bedingtheit von Theoretikern und Komponisten mit der Theorie selber in Beziehung zu setzen, in der österreichischen Variante am striktesten durchgeführt ist. Die Verflechtung der Wiener „Identität Lehrer – Kirchenmusiker“ ist anhand eines detailliert durchforsteten Materials plausibel dargestellt.

Einen etwas schematischen Eindruck macht Wagners Methode, einen gemeinsamen Nenner zwischen den drei Teilen herzustellen: er befragt nämlich die einzelnen Theorien immer nach demselben Raster: Intervalle/Konsonanz-Dissonanz/Tonleiter-Tonart/Tonverwandtschaft/Leitton/Akkordlehre/Modulation/Chromatik/Kadenz, und läßt dann das Ergebnis dieser Befragung leider kaum einmal über das Aufzählende und Beschreibende hinausgehen.

Auch hätte man sich die einmal angewandte soziologische Begründungsweise durch die beiden anderen Teile hindurch konsequenter gewünscht. Unter diesem Gesichtspunkt wirken Unterscheidungen wie folgende einigermaßen merkwürdig: „*Daß dort, wo soziologisch aufschlußreiche Einflüsse angenommen werden können, die Untersuchungen über die Lehre hinaus auch die Lehrer mit ihren Verhältnissen mit ihren Schülern teilweise auch mit ihren Kompositionen betreffen müssen, unterscheidet Paris und Wien vom deutschen Raum, wo der Druck der Umwelt viel weniger ausmacht. An dieser Stelle können geistige Zwänge philosophischer und pädagogischer Natur vermutet werden.*“ (S. 8) Es fragt sich, was Wagner unter „*soziologisch aufschlußreichen Einflüssen*“ überhaupt versteht, wenn er sie nicht auch im Deutschland des von gesellschaftlichen Einflüssen sicherlich nicht freien Vormärz annehmen will.

Nimmt man es genau, so bleibt festzustellen, daß Wagner mit dem Titel des Buches untertreibt, denn er handelt unter dem Begriff der Harmonielehre in Wahrheit die *Musiktheorie* der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ab, und die bestand – auch nach Wagner – nicht nur in Harmonielehre: sieht Wagner doch in der „*Allgemeinen Musiklehre*“ z. B. ein Symptom musiktheoretischen Fortschritts oder zitiert er A. B. Marxens Schriften, vor allem jedoch Gottfried Webers *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (alles zumindest nicht nur Harmonielehren, bei Wagner aber umstandslos als solche aufgeführt) und immer wieder den Abbé Vogler, um seine durchaus richtige Auffassung zu belegen, daß der Streit der alten Musiklehre mit der neuen bereits damals ein aktueller war.

Umso akribischer verfährt der Autor in der Einhaltung der Grenzen des abzuhandelnden Zeitraums: exakt mit dem Jahr 1850 bricht er die Diskussion seines Gegenstandes ab (von zwei unwesentlichen, auch undiskutierten, Ausnahmen abgesehen), wodurch ihm mindestens zwei – auch für den Beleg seiner eigenen Hypothesen – wichtige musiktheoretische Zeugnisse entgehen, die nur knapp nach der Jahrhundertmitte erschienen sind: Moritz Hauptmanns *Natur der Harmonik und Metrik* (1853) und Ernst Friedrich Richters *Lehrbuch der Harmonie* (1854). Ohne die – in welchem

Sinne auch immer – bedeutende Rolle dieser musiktheoretischen Werke nachzeichnen zu wollen (es ist dies an anderen Stellen ausgiebig geschehen), wäre hier nur soviel festzuhalten, daß Richters *Lehrbuch* (hier handelt es sich nun wirklich um eine „*Harmonielehre*“) dafür ins Feld zu führen gewesen wäre, wie bereits um 1850 die vom Autor diagnostizierte Spaltung der deutschen Musiktheorie zwischen Traditionalismus und Fortschrittlichkeit weit über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinaus sich entschieden auf die reaktionäre Seite neigte: war es doch der Thomas Kantor Ernst Friedrich Richter, der durch die endgültige Kopplung von Gottfried Webers Stufenbezeichnung durch römische Ziffern mit der Generalbaßschrift Generationen von Harmonielehren danach beeinflusste und deren reaktionäre Tendenz (bis hin zur immer noch gleich gebliebenen Bezeichnungsweise in Schönbergs *Harmonielehre* von 1911) zementierte. An Moritz Hauptmanns durch Hegels Dialektik untermauerter Erklärung der Harmonie hätte der Verfolg der These von Tradition und Fortschritt in der Musiktheorie für die Jahrhundertmitte geradezu einen Höhepunkt erfahren können, insoweit bei Hauptmann beides eine eigenartige, untrennbare und auch im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr aufgenommene Synthese erfahren hat.

Ein Verzeichnis mit der einschlägigen Sekundärliteratur fehlt. Das Studium der bibliographischen Nachweise Wagners in den Anmerkungen zeigt, daß es mit einigen Titeln zur Musiktheorie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hätte vervollständigt werden können.

(August 1975) Peter Rummenhüller

EBERHARD ZWINK: *Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ als Konsequenz der Entwicklung seiner Kompositionstechnik. Graphische und statistische Musikanalyse. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1974. 173, (270) u. XLIX S. (Göppinger Akademische Beiträge. 81.)*

Daß zwischen Hindemiths theoretischem Werk und seinem Komponieren ein Zusammenhang bestehen muß, ist sicher. Genauere Untersuchungen über das Verhältnis zwischen der *Unterweisung* und Hindemiths

Kompositionstechnik fehlen jedoch bisher. Ein Komponist, der auf einer gewissen Höhe seines Schaffens zum Kompositionslehrer berufen worden ist und durch politische Entwicklungen sich plötzlich aus dem öffentlichen Musikleben verbannt sehen muß, dürfte mehr als einen Grund dafür haben, von sich selbst Rechenschaft zu fordern über die Grundlagen seiner Arbeit und nach Bestätigung zu suchen für die Tragfähigkeit gewisser Prinzipien, die bis dahin vielleicht unbewußt geleitet haben oder ihm beim Unterrichten aufgegangen sind. Vielleicht spielte sogar die Illusion eine Rolle, mit der Aufstellung von Normen die Abkehr von den eigenen „Jugend-sünden“ dokumentieren und so weiterer Verfemung entgegen zu können?

Eine Auseinandersetzung mit derartigen Fragen läßt der Titel der Tübinger Dissertation von Eberhard Zwink zumindest am Rande erwarten. Der Verfasser hat jedoch ein völlig anderes Ziel. Ausgangspunkt und Arbeitshypothese ist seine Annahme, daß die *Unterweisung im Tonsatz* als „Konsequenz aus der Entwicklung von Hindemiths Kompositionstechnik“ anzusehen ist (16). Dabei setzt er voraus, daß Hindemith „auch wirklich so komponiert hat, wie er es in seinem Lehrbuch beschreibt“ (15). Die gegenteilige Ansicht von Andres Briner, nach der Hindemith nie, auch in seiner zweiten Lebenshälfte nicht, seine Neukompositionen nach dem Modell der eigenen Lehre geformt habe, hält Zwink für unbewiesen. Ziel seiner Arbeit ist, den Gegenbeweis anzutreten. Er wählt dazu zwölf Stücke Hindemiths aus der Zeit zwischen 1922 und 1948, an welchen er – eine immense Arbeit! – die Hindemithschen „Parameter“ (harmonisches Gefälle, übergeordnete Zweistimmigkeit, Stufengang, harmonische und melodische Tonalität und Sekundgang) analysiert, graphisch darstellt und statistisch auswertet. Das Ergebnis der Arbeit wertet er als Bestätigung der These, „daß sich Hindemiths Kompositionstechnik in der Zeit von 1922 bis 1936 zu einem System entwickelt hat, das er als Theorie in der *Unterweisung im Tonsatz* formuliert hat“ (171). Von den drei Kapiteln des Textteils umreißt das erste (5 - 20) die Zielsetzung, das zweite dient der Erklärung der Analysen (21 - 64), das dritte (65 - 173) der statistischen Auswertung. Dem Textteil folgt ein Anhang von annähernd

doppeltem Umfang. Er enthält die graphisch dargestellte Analyse der zwölf paradigmatischen Stücke sowie Tafeln und Tabellen, in denen die Ergebnisse der statistischen Auswertung zusammengefaßt werden.

Auch wer – wie der Rezensent – statistischen Methoden in der Musikwissenschaft unerfahren und skeptisch gegenübersteht, wird einräumen müssen, daß die Entwicklung und Handhabung der Verfahrensweisen von großem Geschick des Verfassers zeugt und immer um Verständlichkeit bemüht bleibt. Da Hindemiths wertende Systematik von Tonverwandtschaften und Intervallen sich statistischer Verarbeitung geradezu als Musterobjekt darbietet, scheinen die methodischen Voraussetzungen der Arbeit durchaus erfolgversprechend. Dennoch bleibt sie im Ergebnis unbefriedigend. Der Leser ist zwar um einen gründlichen Kurs in statistischer Musikanalyse bereichert, aber die umfangreiche analytische Arbeit trägt wegen ihrer glättenden Tendenz kaum zur Kenntnis von Hindemiths Stil bei. Nehmen wir als Beispiel Zwinks Analyse der übergeordneten Zweistimmigkeit: Im Gegensatz zu Hindemiths eigenen Analysebeispielen sibt er hier ständig „akkordfremde Töne“ aus, damit „durch Ausscheiden der schlechteren Intervalle die bestmögliche Konstellation hergestellt wird“ (57). Dies führt zu einer rigorosen Beschneidung von Dissonanzen, ohne Rücksicht auf Taktgewicht und Motivik. Für die Fuge in *Es* aus *Ludus tonalis* lautet Zwinks Ergebnis, daß sich die Außenstimmen in den 50 Takten dreimal (!) in einer kleinen Septime und siebenmal in einer großen Sekunde gegenüberstehen. Andere Dissonanzen gibt es nach seiner Statistik in der übergeordneten Zweistimmigkeit dieses Stückes nicht. Rechnet man mit Zwink 2 Wertungen pro Takt, so enthalten aber in Wirklichkeit die Außenstimmen der Fuge auf betonter Zeit 35 Dissonanzen: 13 große Sekunden, 13 kleine Septimen, 2 kleine Sekunden, 5 große Septimen und 2 Tritoni. Mehr als zwei Drittel der Dissonanzen hat also der Verfasser „weganalytisiert“. Dennoch lautet sein Kommentar: „Das Vorkommen von Septimen und Sekunden an bestimmten Positionen läßt sich kaum motivieren“ (159). Wie kommt der Autor zu diesen Maßstäben? Hindemith muß in Schutz genommen werden gegen die

Unterstellung, er habe eine rigorose Einschränkung im Gebrauch von Dissonanzen zwischen den Außenstimmen empfohlen. „Sekunden und Septimen bringen Kraft und Spannung in den zweistimmigen Satz“ heißt es ausdrücklich in der *Unterweisung* (I,143). Und was soll der Begriff „akkordfremd“ überhaupt bei der rein linearen Kategorie der übergeordneten Zweistimmigkeit? Wenn Zwink trotz zahlloser Simplifizierungen, die er auch beim Harmonischen Gefälle vornimmt, schließlich zu dem Ergebnis kommt, „daß sowohl beim Harmonischen Gefälle als auch bei der übergeordneten Zweistimmigkeit die 6. Fuge des LUDUS TONALIS den Ansprüchen der Unterweisung nur widerwillig genügt“ (89), so möchte man gern wissen, wo Hindemith diese „Ansprüche“ formuliert hat. Solange der Verfasser dies verheimlicht, bleibt wohl zu vermuten, daß es nicht die Ansprüche Hindemiths, sondern die des Statistikers Zwink sind, der seine „Arbeitshypothese“ beweisen möchte.

An dieser Stelle ist auf die grundsätzliche Frage einzugehen, ob die *Unterweisung* wirklich eine „Kompositionslehre“ (16, 18) genannt werden kann – in dem Sinne, daß sich behaupten läßt, Hindemith habe „seine Kompositionstechnik in einem Lehrbuch formuliert“ (Mf 1974, S. 474) oder gar die Absicht verfolgt, „auf der Basis seiner Kompositionsmanier den musikalischen Satz seiner Prägung für jedermann verbindlich zu machen“ (8). Zunächst einmal: Die Versuchung, sich zum musikalischen Praeceptor Germaniae aufzuschwingen, ließ der NS-Staat nicht an Hindemith herantreten. Aber einmal davon abgesehen: Was hat die *Unterweisung* zum Inhalt? Teil II und III befassen sich im wesentlichen mit Kontrapunktlehre. Der I. Teil bietet den Versuch einer „theoretischen Begründung zur Tonsatzlehre“, wie Zwink selbst einmal (10) treffend schreibt, d.h. die Entwicklung der Reihen 1 und 2. Was darauf folgt ist offenbar der Teil, den Zwink als Kompositionslehre ansieht. Aber dort wird nicht Komposition gelehrt, sondern es werden Kontrollmechanismen entwickelt, deren Kenntnis vornehmlich „zum Überprüfen, Regulieren, Ändern, Verbessern“ (III, 242) nützlich sein soll. Hindemith selbst hat im III. Teil der *Unterweisung* davor gewarnt, „auch nur übungsweise größere Stücke nach einem minuziös ausgearbeiteten Gefällplan zu komponieren“ bzw. „in tonaler Bezie-

hung jeden einzelnen Schritt vorauszuplanen“ (ibid.). Das klingt nicht danach, als habe er den Unterschied zwischen Kontrollfunktion (bzw. Analyse) und Komposition aus dem Auge verloren.

Wenn Zwinks Arbeitshypothese sich an die einigermaßen naive Vorstellung klammert, Hindemith habe nach den Regulativen der *Unterweisung* komponiert, so bleibt zu fragen, warum er das einfachste Mittel, hierüber Klarheit zu gewinnen, ungenutzt ließ: Die Untersuchung Hindemithscher Kompositionsskizzen auf Stufengänge, Gefällkurven etc. Hier liegt der wunde Punkt dieser Arbeit. Sie behandelt ein historisches Thema – und um ein solches handelt es sich bei der Entwicklung von Hindemiths Kompositionstechnik wohl doch – unter restlosem Verzicht auf historische Methode. An keiner Seite der Arbeit ist zu erkennen, daß der Verfasser Quellenstudien betrieben oder – was immerhin auch ein Weg gewesen wäre – Zeugen (z. B. Hindemiths Schüler) befragt hätte. Das Literaturverzeichnis erfaßt mit seinen 16 Titeln nicht einmal die wichtigsten Arbeiten zu den analysierten Werken. Auch dasjenige Buch Hindemiths, das tatsächlich als praktische Kompositionsanleitung konzipiert ist (*Harmonieübungen für Fortgeschrittene*) scheint dem Autor unbekannt zu sein.

Was bleibt, ist dennoch eine in ihrer Art gründliche und fleißige Arbeit. Mag sein, daß die methodische Idee vor der eigentlichen Fragestellung da war; das würde manches sonst Unerklärliche verständlicher erscheinen lassen. Die selbständige Auseinandersetzung mit Hindemiths Kategorien könnte, bei Verzicht auf Simplifizierungen, vielleicht einmal fruchtbar werden. Im übrigen ist die Arbeit jedem zu empfehlen, der die Probleme statistischer Musikanalyse studieren will.

(Januar 1975)

Peter Cahn

CLAUDIA ZENCK-MAURER: *Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1974. 147 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 8.)*

Es wäre schade, wenn diese Dissertation (Technische Universität Berlin 1974) wegen ihres präventösen Titels nicht die verdiente Beachtung fände. Claudia Zenck-Maurer

zielt auf das Werk in seiner ästhetischen Ganzheit und bekennt sich zu subjektiver Interpretation, zum Sich-Ausliefern an das Werk. Nirgends begnügt sie sich mit „objektiver“ Analysetechnik in einem bedeutungsfreien Raum. Eine so verstandene eindringende Analyse mag angreifbarer sein als systematische Untersuchungen von Teilaspekten, wird aber dafür umso gehaltvoller, wenn sie gelingt. Ihre Qualität hängt ab von der Sensibilität des Analysierenden, von seiner Fähigkeit zu hören, Notentexte auf das genaueste zu lesen und durch die Oberfläche des objektiv Beschreibbaren ins Innere des jeweiligen Werkes vorzustoßen – Voraussetzungen, über welche die Verfasserin ebenso verfügt wie über Kenntnis der Literatur und Malerei des fin-de-siècle.

Den Kern der Arbeit bilden intensive und ausführliche Analysen von *Canope* und *Des pas sur la neige*, deren Subtilität und Versenkung ins Detail in der bisherigen Debussy-Literatur ohne Beispiel ist. Voraus geht eine brillante Kritik der Debussy-Analysen von Stockhausen, Schnebel und Eimert. Systematische Kapitel, die aber immer unmittelbaren Bezug zur Musik Debussys wahren, sind der Rolle der Notation sowie Rhythmus und Metrum bei Debussy gewidmet. Im Notationskapitel wird Debussys räumliche Notierungsweise, die unterschiedliche Ausnutzung bzw. Freilassung der drei Systeme anhand von *Les Tierces alternées* untersucht und ihre Bedeutung für den Bewegungsverlauf, für Klangschichtenbildungen, Artikulation und Form herausgearbeitet. Debussys Orthographie bei Akkordparallelen und Ganztönigkeit bildet einen weiteren Ansatzpunkt in diesem Kapitel, das mit einem informativen Exkurs über das Notationssystem von Jean Hautstont schließt. Im Rhythmuskapitel geht es u. a. um Debussys neuartige Synkopenbehandlung, um die Anbindung längerer an kürzere Werte, die nicht auf Taktschwerpunkte konzentriert bleibt und sich dem metrischen Gefüge zu entziehen beginnt. Hier scheint die Verfasserin Anregungen Messiaens zu folgen. Den Schluß der Arbeit bildet ein Essay über die Arabeske. Anknüpfend an Debussys oft zitierte Bemerkung über die *arabesque musicale* wird die Bedeutungsentwicklung des Terminus Arabeske seit der Goethe-Zeit dargestellt. Einflüsse des *Art nouveau* auf Debussys melodische Linie werden aufgezeigt und ihre

Begrenzung zumindest angedeutet.

Claudia Zenck-Maurer meidet erfreulicherweise ausgetretene Pfade. Sie zwingt Debussy nicht in stilistische Kategorien. Der „musikalische Impressionist Claude Debussy“ kommt bei ihr nicht vor. Sie hat einen bemerkenswert scharfen Blick für wesentliche Details seiner Musik, die bisher kaum gesehen oder wenig beachtet wurden, weil der harmonische Aspekt, die Aufhebung der Funktionalität, allzu einseitig im Vordergrund stand.

Einige kritische Anmerkungen: In die Analyse von *Des pas sur la neige* fließt gelegentlich ein Erzählton ein, der bis hart an die Grenze des Konzertführerstils reicht: „ . . . ist für die *melismatische Oberstimme kaum mehr etwas zu erhoffen*“ (71); „ . . . fällt der *Ostinato fort, da sich seine Wirkungslosigkeit in den entsprechenden vorausgegangenen Takten herausgestellt hatte*“ (72). Aus dem sonst lebendigen Stil der Arbeit sticht ein häßlicher Latinismus heraus: „*In welche Dimension jedoch alle anderen* (sc. Kriterien) *eingehen, ist die der Dichte*“ (11). Sachlich unzutreffend ist die Auffassung des Titels *Canope* als Bezeichnung für die ägyptische Urne, die Debussy zu dieser Komposition angeregt haben soll. Die Verfasserin spricht von dem, „*was Canope in sich verschlossen hielt*“ (27). Gemeint ist indessen die Stadt Canopus im westlichen Nildelta, in der Antike berühmt durch einen Serapistempel mit Orakel, noch berühmter bzw. berücklichtiger aber durch Luxus und Ausschweifung (vgl. Iuvenal XV, 46; Seneca, 51. Brief etc.). Unstimmig ist ferner, daß in die Tradition der Kinderstücke für Klavier, an die *Children's Corner* anknüpft, Mussorgskys *Chambre d'enfants* eingereiht wird (56); es handelt sich um einen Liederzyklus. Der Stiefbruder und Widersacher des Pelléas heißt *Golaud*, nicht *Goleau* (126 f.).

An dem positiven Gesamteindruck der Arbeit ändern diese Einwendungen nichts. Ungeachtet der Beschränkung auf wenige Werke (meist für Klavier) darf sie zu den anregendsten Debussy-Publikationen der letzten Jahre gerechnet werden.
(September 1976) Peter Cahn

MARIA PORTEN: *Zum Problem der „Form“ bei Debussy. Untersuchungen am Beispiel der Klavierwerke.* München: Musikverlag Emil Katzbichler 1974. 121 S. (Schriften zur Musik. Band 28.)

Nicht von ungefähr setzt die Verfasserin dieser Zürcher Dissertation von 1972 das Wort Form in Anführungsstriche. Sie spricht von *der* Form bei Debussy (23): „Wir können *die* Form bei Debussy nur definieren, wenn wir den Formprozeß der einzelnen Werke kennen. Wenn wir vom Einzelwerk ausgehen, erkennen wir durch eine genaue Analyse Besonderheiten seines Formverlaufs. Aus der Summe der Beobachtungen läßt sich ein Formbegriff ableiten.“ Ziel ist also ein für Debussy spezifischer Begriff von „Form“.

Der Hauptteil der Arbeit hat vier Kapitel. Das erste behandelt für Debussy charakteristische Züge der Formkomponenten: *Tonhöhe (Melos)*, *Farbe (Harmonik)*, *Organisation der Zeit (Rhythmik)*, *Dynamik*, *Dichte und Verselbständigung der Bewegung*, letzteres eine undeutliche Kategorie; fragwürdig scheint auch die Gleichsetzung von Harmonik und Farbe bei Debussy. Die Terminologie zeigt Einflüsse des Kreises um Stockhausen. Überhaupt gilt ein wesentlicher Teil des Bemühens von Maria Porten dem Versuch, theoretische Aussagen dieses Kreises für die Debussy-Analyse nutzbar zu machen. Dabei wird die Behauptung „statistischer Tendenzen“ in Debussys Musik unkritisch übernommen. Da jeder Parameter faktisch an einem anderen Stück exemplifiziert wird, bleibt es in diesem Kapitel überwiegend bei Einzelbeobachtungen, die gewiß großenteils zutreffend aber nicht unbedingt neu sind. Das Zusammenwirken der Parameter kommt demgegenüber zu kurz. Eine Synthese bleibt aus, da die Verfasserin darauf verzichtet, die Fruchtbarkeit ihres Ansatzes an einer alle Parameter einbeziehenden und gründlichen Analyse eines einzigen Stückes unter Beweis zu stellen. Stattdessen werden lediglich einige Hinweise für Eindeutigkeit oder Verschleierung gliedernder Ordnungstendenzen gegeben (62, 63). Dabei legt Maria Porten Gewicht auf den „Spannungsausgleich“; die Statik von Debussys Musik beruhe darauf, daß Spannungen, die in einem Parameter aufgebaut werden, gleichzeitig in einem anderen abgebaut würden. Diese „serielle“ Betrachtungsweise führt indessen kaum zu Ergebnis-

sen, die sich nicht auch aus anderer Sicht gewinnen ließen. Die pauschale Verrechnung musikalischer Phänomene gegeneinander impliziert demgegenüber die Gefahr ihrer Relativierung.

Das zweite Kapitel (*Gestaltungsprinzipien*) befaßt sich mit Debussys Abkehr von überkommenen Durchführungs- und Reihungstechniken, von der seine eigene Art der „Reihung“ sich abhebt, die am Beispiel von *Mouvement* sorgfältig und subtil analysiert wird. Im dritten Kapitel (*Formen und ihre Gliederung*) werden Anfangs- und Schlußbildung sowie die „Teiligkeit“ bei Debussy erörtert. Für Debussys zwischen offener und geschlossener Form ausbalancierte Art der Formgebung findet Maria Porten den Begriff *abgerundete Episodenform* (96). An dieser Stelle der Arbeit wird der Leser irritiert durch das Ineinanderfließen von *Formen* (als Gliederungsbegriff) und *Form* (als Allgemeinbegriff). Es bleibt undeutlich, ob mit abgerundeter Episodenform *die* Form Debussys oder ein neues Formschema oder beides zugleich gemeint ist. Der Satz „Wir schlagen zur Bezeichnung von Debussys Formen den Begriff ‚abgerundete Episodenform‘ vor“ scheint alle drei Möglichkeiten offenzulassen. Der ohnehin vage Begriff – er ließe sich ebenso auf das Rondo wie auf das romantische Charakterstück anwenden – wird durch die Ungewißheit, worauf er gerichtet ist, nicht aussagekräftiger. Die Individualität des einzelnen Werkes, deren Bedeutung Maria Porten an anderer Stelle hervorhebt, scheint unterzugehen in einer Abstraktion. Wenn es von Debussy heißt, „*seine Formen sind also keine Ausfüllung allgemeiner Formmodelle, sondern die Form entsteht in der Komposition eines Werkes jedesmal neu*“ (114), so gewinnt man den Eindruck, Maria Porten ziele auf eine (platonische) Idee *der* Form Debussys. Oder ist es nur Stockhausens erleuchtete Rede von *Momentformen*, zu der sie ein Analogon bei Debussy sucht? Zu dem zuletzt zitierten Satz ließe sich fragen, ob die Verfasserin Bachs Fugen, Mozarts Rondos oder Beethovens Sonatensätze als „*Ausfüllung allgemeiner Formmodelle*“ versteht. Verwechselt sie authentisches Komponieren mit der pragmatischen Formenlehre des 19. Jahrhunderts, die doch bestenfalls ein Fossil davon ist? Mit der Abwertung überkommener Formen zum *Schema* oder zum bloßen *Modell* befindet

sie sich zwar in prominenter Gesellschaft (vgl. Friedrich Blumes Artikel *Form* in MGG IV, Sp. 525), aber das Wort „Ausfüllung“ suggeriert zusätzlich die Vorstellung von der Wursthaut, die es zu stopfen gilt.

Im vierten und letzten Kapitel stellt Maria Porten Formentwicklungen in Debussys Schaffen dar. Die Analysen sind auch hier fast ausschließlich materialbezogen. Immerhin wird aber der Einfluß des Symbolismus zur Sprache gebracht. Entwicklungsfähige Gesichtspunkte wie Mosaiktechnik und Überlagerungstechnik kommen in den Analysen kaum zum Tragen.

Im Literaturverzeichnis vermißt man den einschlägigen Aufsatz von Denis Dille über den Formbegriff bei Debussy (Festschrift van den Borren 1945) und, da auf den *Formprozeß* abgehoben wird, das Kapitel über *La Cathédrale engloutie* aus Rudolf Rétis Buch *The Thematic Process in Music*. Trotz so mancher offener Fragen und mancher Einwände ist die Arbeit in einer Beziehung von exemplarischem Interesse: Debussy, den die serielle Schule zu ihrem Vorläufer stempelte, wird hier unter Anwendung ihres theoretischen Rüstzeugs gründlich und gewissenhaft analysiert. Ob der Zugang zu den Formgeheimnissen seiner Musik dadurch wesentlich erhellt oder vielleicht sogar eher verstellt wird? Jedenfalls mußte der Weg, der hier eingeschlagen wurde, einmal gegangen werden. Hier liegt das Verdienstliche der Arbeit von Maria Porten, das auch derjenige anerkennen wird, der in diesem Weg eher eine Sackgasse sieht.

(September 1976)

Peter Cahn

BRIAN PRIMMER: *The Berlioz Style*. London: Oxford University Press 1973. 202 S. (University of Durham Publications.)

„This book is intended for students of music rather than for the general reader“ (Vorwort). Der fachlich unbelastete „allgemeine Leser“ sähe sich in der Tat alleine gelassen angesichts der Fülle technisch-musikalischer Details und der sehr zahlreichen Notenbeispiele, die über die Hälfte der rund 200 Seiten des Buches, oft in Form ausgehnter ganzseitiger Partiturabschnitte, bedecken. Der „Studierende der Musik“ hingegen wird von einem gründlichen Kenner des Berlioz'schen Werkes mit vielen Stellen aus diesem Werk bekannt gemacht und auf

deren oft verwirrende, zuweilen bestürzende Merkmale verwiesen, die zu erklären und zu rechtfertigen ein Hauptanliegen des von Bewunderung für seinen Gegenstand erfüllten Autors ist.

Es wird verzichtet auf Anmerkungen und auf Literaturangaben. Aus dem einschlägigen Schrifttum erscheint nur der Name Rudolf Réti (27), wobei der Verfasser eine Stellungnahme zu dessen Theorien umgeht. Das Buch wird eingeleitet von einem Kapitel über Berlioz und die französische Tradition und beschlossen mit einem kurzen *Résumé*. Den so umrahmten Hauptteil bilden drei Kapitel mit den Titeln: *Berlioz and Melody*, *Berlioz and Tonality* – dem umfangreichsten – und *Berlioz and Harmony*. – „*Melody lies at the centre of his art*“, meint der Autor (17) und macht gute Beobachtungen: Berlioz' „Melodien“ sind oft sparsam oder überhaupt nicht begleitet, besonders in Satzanfängen (21); erscheinen sie aber in akkordischem Gewand, so handelt es sich weniger um Harmonisierung einer Melodie als fertiger Ganzheit als um individuelle, wechselnde klangliche Beleuchtung ihrer Einzeltöne (146, gute Beispiele 147ff.); Asymmetrie ist häufig (197, *passim*), geht aber einher mit einer wohlüberlegten, emotionsfreien Proportioniertheit, die der Verfasser als „cool“ (37) und „at heart anonymous“ (40) charakterisiert (vgl. auch 194 über Berlioz' „geometrical approach to composition“ an Stelle von „self-expression“). – „Tonalität“ und „Harmonik“ werden zwar getrennt erörtert, aber nicht ausdrücklich begrifflich voneinander abgehoben – was auch gewiß nicht einfach ist und die zwar allgemein übliche, aber mißliche Schubkasteneinteilung der Kapitelüberschriften ein wenig mildert. Berlioz' „harmonic method“ sei seine „most original“ und „most considerable contribution“ zur Musik des 19. Jahrhunderts (193). Das ist eine Behauptung, die nicht begründet wird und der zu widersprechen ist, weil sie Berlioz' in Wirklichkeit komplexe Bedeutung zu einem Spezialbeitrag verkleinert. Auch in diesem Teil des Buches werden treffende Einzelbeobachtungen gemacht, zum Beispiel: Berlioz hat kaum, wenn überhaupt, neuartige Zusammenklänge verwendet, vielmehr konventionelle Klänge – hier unter dem Aspekt des Akkordaufbaus, nicht des instrumentalen Gewandes gesehen – auf neuartige Weise zu Kontexten gefügt (13f., 46, 193f.); er

zieht auf eigene, eigenartige Weise Nutzen aus der Terzverwandtschaft (46ff.), dem Tritonus (78f.), liegenbleibenden Tönen und Orgelpunkten (96ff. und 111ff.), aus unkonventionellen Akkordverbindungen in Kadenz (162ff.) und aus dem verminderten Septakkord (186ff.; zu S. 187 ist zu bemerken, daß aus diesem Akkord gebildete chromatische Ketten nicht nur gelegentlich, sondern immer Ganztonketten in Gegenbewegung evozieren: ein für die „klassische“ Harmonik unerhebliches, Berlioz jedoch faszinierendes Phänomen). Daß Berlioz durch sein Verfahren wechselnder klanglicher Beleuchtung einer Melodiegestalt der „Russischen Schule“ – gemeint sind wohl die Petersburger, die bekanntlich von Berlioz' Schaffen stark beeindruckt waren – den Weg geebnet habe (162), erscheint mir fraglich und bedürfte jedenfalls der Erhärtung.

Die Verwendung des Wortes *Style* im Titel sei nicht kritisiert. Sie weckt jedoch die Erwartung, daß Berlioz' Musik in ihrer Ganzheit erörtert wird. Melodik, Harmonik und Tonalität aber sind Teilbereiche; andere Teilbereiche, die das Ganze gerade dieser Musik wesentlich mit ausmachen, bleiben außer Betracht. Ist das Rhythmische, das der Verfasser zwar berührt, aber nur am Rande, nicht Bestandteil von Berlioz' *Style*? Und das A und O, die Seele dieser Musik, ja sie selbst, ist nun einmal das Orchester – was nicht durch Schweigen übergangen werden kann, nur weil es eine Binsenwahrheit ist.

Gelegentlich wird der Verfasser von seiner Bewunderung für Berlioz zu einer Apologetik mit fragwürdigen Mitteln verleitet: Berlioz habe die Musik dort weitergeführt, „where Beethoven left it“ (194, ähnlich 162) – eine Ansicht, die, beim Wort genommen, nicht standhält; und der Qualität seiner „Melodien“ sei nur die der Gregorianik vergleichbar (17, 146; 198: „his roots lie in the ninth century and beyond“). Und störend ist das plakative Operieren mit Begriffen wie „Barock“ (5, 38, 40, 75) oder „polyphon“, „linear“, „kontrapunktisch“ etc. (1, 4 und passim).

Die Stärken dieses Buches liegen in seiner Sachlichkeit und seiner Bescheidenheit des Tons. Wie eine Art Reiseführer lenkt es den Blick auf viele markante Punkte in der Berlioz'schen Landschaft.

(März 1977)

Rudolf Bockholdt

HANS BARTENSTEIN: Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters. 2., erweiterte Auflage. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1974. 247 S. (Collection d'Etudes Musicologiques – Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 28.)

Daß Hans Bartensteins Arbeit über die Berlioz'sche Instrumentation (Diss. Freiburg 1933), deren 1. Auflage von 1939 längst vergriffen ist, wieder vorgelegt wird, begrüßt dankbar jeder, der sich mit der französischen Musik des frühen 19. Jahrhunderts beschäftigt, einem Gebiet, das nach wie vor beträchtliche „weiße Flecken“ aufweist. Vor allem als Materialsammlung ist Bartensteins Buch von unübertroffenem Wert: für die Musik von Berlioz, aber auch für die „Revolutionsmusik“ und die Oper seit Gluck.

Neu ist, obgleich es offensichtlich bereits im Zusammenhang der 1. Fassung geschrieben wurde, in dieser Auflage ein Kapitel über die *Symphonie fantastique* (S. 149 bis 166): eine zusammenhängende Analyse (die einzige übrigens in dieser Arbeit), die den heuristischen Wert der von Bartenstein (im Anschluß an Gevaert und Kurth) aufgestellten Dichotomie von „Orchestration“ („Verwendung der Klangfarbe als Strukturwert“, als Funktion formaler und thematischer Momente) und „Instrumentation“ („Klangfarbe als eigenständiger Ausdruckswert“) aufzeigen soll. (Daß diese Dichotomie selbst von zweifelhaftem Wert ist, hat kürzlich Giselher Schubert klargestellt.) Obgleich für jedermann mit Gewinn zu lesen, ist die Analyse wenig befriedigend. Das liegt zum ersten daran, daß zu viele Details lediglich als einzelne Details und lediglich in ihrem zeitlichen Nacheinander beschrieben werden; zum zweiten an der tendenziellen Zirkelschlüssigkeit der Argumentation – das Ausdrucksprinzip (die „Instrumentation“ im Sinne Bartensteins) wird, in Verbindung mit einer (mitunter zu willkürlichen) Fixierung der „poetischen Idee“, erwiesen für Passagen, die eben durch ihre Instrumentation auffielen –; vor allem aber daran, daß die Instrumentations-Analyse nicht mit einer eingehenden thematisch-formal-strukturellen Analyse verknüpft wird, die – auch Bartensteins eigener Prämisse zufolge – deren notwendiges Korrelat darstellte. Eigentümlich ist auch, daß Bartensteins Ana-

lyse den – im Vergleich zur klassischen Instrumentierung – ohrenfälligen Geräuschcharakter bestimmter Partien der *Symphonie fantastique* übergeht. (Zusammenklänge mehrerer Pauken etwa, wie am Schluß des III. und IV. Satzes, stellen „Akkorde“ [vgl. S. 162, 164] nur in theoretischer Abstraktion dar, nicht aber im realen Ergebnis.)

In seinen übrigen Teilen ist das Buch ein unveränderter fotomechanischer Nachdruck. Die Ergänzung der Bibliographie (S. 247) ist – mit 8 Titeln seit 1939 – kümmerlich. Leider hat man sich nicht zur Erstellung eines Registers entschlossen, das den Reichtum der Detailinformationen hätte aufschlüsseln können.

(März 1975)

Wolfgang Dömling

WILHELM STAUDER: Einführung in die Instrumentenkunde. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1974. 191 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 21.)

Einführungen pflegen sich an einen größeren Leserkreis zu wenden. Alle wesentlichen Gesichtspunkte und Fakten zum Thema sollten knapp und präzise zusammengefaßt sein, damit das Informationsbedürfnis des Lesers zufriedengestellt, sein Einblick in die Zusammenhänge des jeweiligen Fachgebietes vergrößert und sein Interesse an weitergehenden Studien geweckt wird. Die Einführung in den Problembereich der Instrumentenkunde erfolgt auf 70 Seiten, wobei Fragen zur Systematik und zum Verhältnis von Instrument und Gesellschaft im Mittelpunkt stehen. In einer Anordnung, die von der von Hornbostel und Sachs entwickelten Systematik teilweise abweicht, werden sodann auf 52 Seiten die heute in Europa gebräuchlichen Musikinstrumente und deren wichtigste Vorformen besprochen. Hierbei muß der Leser jedoch nicht nur auf Abbildungen bzw. Zeichnungen verzichten, die schwer zu verbalisierende instrumententechnische Sachverhalte verdeutlichen, er ist auch hinsichtlich der Datierungen im Zusammenhang mit dem Aufkommen einzelner Instrumententypen weitgehend auf sein eigenes Vorwissen oder die Hilfe entsprechender Nachschlagewerke angewiesen. Weitere 57 Seiten enthalten ein nach Schwerpunkten geordnetes Literaturverzeichnis, das neuere Veröffentlichungen nur sporadisch berücksichtigt. Der retro-

spektive Charakter der Schrift findet hierin eine plausible Begründung.

(Januar 1976)

Helmut Rösing

CHARLES SOLLINGER: String Class Publications in the United States, 1851–1951. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1974. 71 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 30.)

Die Materialgrundlage zu dieser Schrift erwuchs aus wissenschaftlichen Studien über die Geschichte amerikanischer String Class Methods seit 1800, die der Verfasser in einer Dissertation der University of Michigan 1970 vorgelegt hat. Die qualitative, besonders aber die quantitative Entwicklung des streichinstrumentalen Gruppenunterrichts spiegelt sich mittelbar in einschlägigen Veröffentlichungen, also Instrumental-„Schulen“ verschiedenster Art, deren älteste (1851) aus der Feder von Lewis A. Benjamin stammt, dem Begründer einer musikpädagogischen Familiendynastie, die noch bis in die zweite Dekade des 20. Jahrhunderts unterrichtlich tätig war. Damals schienen alle Voraussetzungen herangereift, die eine stärkere Institutionalisierung bereits seit längerem in Gang gekommener Verfahrensweisen ermöglichten: die auf früheste koloniale Traditionen zurückgehende, ursprünglich ausschließlich religiösen Zielen verpflichtete Singklassenunterweisung verband sich mit dem besonders in den Städten wachsenden Interesse an populärer Tanzmusik und der dazu erforderlichen instrumentalen Unterweisung; das wirtschaftliche Gewinnstreben der rührigen „Music Men“, die ihre bescheidenen methodischen Künste in gedruckten Ausgaben verkauften (alsbald auch einen Instrumentenhandel damit verknüpften) und „preiswerteren“ Gruppenunterricht organisierten, kam zudem allgemeinen volksbildnerischen Tendenzen entgegen.

Dem Gruppenunterricht als methodischem Prinzip kommt demnach in Amerika gegenüber der erst gegen Ende des Jahrhunderts in England entstandenen „Maidstone-Bewegung“ die geschichtliche Priorität zu, und auch die daraus erwachsene Konsequenz von Massenkonzerten, die – einem in den Vereinigten Staaten 1908 bekannt gewordenen Bericht zufolge – bei einer Londoner Veranstaltung in der Teilnahme von 1450 (!)

Streichern gipfelte, warf jenseits des Atlantik bereits seine Schatten voraus. Der neue englische Impuls förderte jedoch offensichtlich die Bereitschaft, die Erfolge amerikanischer „Academies“ und „Free Violin Schools“ dem Instrumentalgruppenunterricht in den Public Schools dienstbar zu machen.

Die bibliographischen Angaben, eigentlicher Hauptteil der Schrift, erbringen instruktiv relativ wenig. Denn außer den etwa 200 allgemeinen Titeln aus den verschiedenen geschichtlichen Entwicklungsstadien erfährt man trotz kurzer, der Selbstdarstellung dienender Zitate kaum mehr als die Eignung der Unterrichtswerke für Einzel- wie Gruppenunterricht. Es verwundert auch nicht allzu sehr, gelegentlich von der Einbeziehung anderer Instrumente, bis hin zu Saxophon oder Banjo, in die „Methode“ zu lesen, oder von möglicher Selbstunterweisung, gegebenenfalls mit Hilfe von Radiokursen. Daß noch vor etwa 100 Jahren pentatonische Volksweisen mittels leerer Geigensaiten und ausschließlichem Gebrauch des 1. und 3. Fingers zum Inhalt von Lehrwerken werden konnten, während ab den 1920er Jahren von psychologischen und physiologischen Faktoren zunehmend die Rede ist, reflektiert nur die allgemeine instrumentalpädagogische Bewußtseinsweiterung. Ebenso stellen die weiteren etwa 100 Titel streichinstrumentaler Spezialwerke im wesentlichen ein Abbild der neueren methodischen Literatur auch anderer Länder dar. (Oktober 1975) Günter Weiß-Aigner

WILHELM STAUDER: *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte.* Braunschweig: Klinkhardt & Biermann 1973. XII, 462 S. (460 Abb.)

Im Zeitalter mechanischer Reproduktionen und Deskriptionen auf allen Kunstgebieten scheinen auch historische Musikinstrumente in ein modisches Blickfeld geraten zu sein; denn anders ist die rasche Folge von rein photographischen Bildwerken über verflossene Musikinstrumente, z. B. von Bessler, Bragard, Buchner, Hickmann, Komma u. a., in steigender Aufwendigkeit der Ausstattung kaum aufzufassen, nachdem das nahezu gesamte archäologische und ikonographische Arsenal der Musikgeschichte seit der

Vorzeit von hervorragenden Pionieren in Deutschland, z. B. Hornbostel, Sachs, Behn, Wegner, Hickmann u. a., in England und besonders in Frankreich, schon ausgeräumt schien.

Nun liegt ein neues Bildwerk dieser Art in prachtvoller Ausstattung vor, deren Abglanz wohl auch auf den Inhalt wirken soll. Bei aller Freude an einem solchen Werk und der Anerkennung, insbesondere der wagemutigen Verlegerleistung, darf selbst eine wohlmeinende, eine konstruktive Kritik im Sinne der „*Idiographie des Guten*“ (Ezra Pound) gerade dann vor unverständlichen Mängeln nicht verstummen, wenn der Autor ein an sich verdienstvoller Fachgelehrter ist, wie dies bei Wilhelm Stauder der Fall ist.

Obgleich der riesige Stoff in die drei üblichen Abschnitte gegliedert ist: Altertum, Mittelalter und Neuzeit, und im Vorwort (Abs. 1) versichert wird, daß das Buch „... in der Anlage geschichtlich ausgerichtet ist“, vermißt man genaue Angaben über Daten, Orte und Quellen der Bilder, auf deren Nummern im Text überdies Hinweise fehlen, so daß spätere vergleichende Bezugnahmen unmöglich oder sehr erschwert sind. Ohne eindeutige örtliche und zeitliche Zuordnung der Musikinstrumente läßt sich aber weder ihre genealogische Folge noch ihr jeweiliger Einfluß auf den Gang der Musikgeschichte bestimmen.

Im einzelnen zu beanstanden sind fehlerhafte bis unvollständige Umrisszeichnungen von Musikinstrumenten des Altertums (Abb. 3, 9, 40, 50), die ja nur selten eine richtige Vorstellung von der Ästhetik und Technologie archaisch-antiker Instrumenten-Baukunst vermitteln, wenn man an die Bi- und Trivalenz jener Baukunst und an die stilgeschichtliche Bedeutung des Form- und Oberflächenzierats alter Instrumente denkt. Aus Sumer wird zwar eine relativ große Zahl von Saiten- und Rasselinstrumenten vorgestellt, auf Aerophone wird nur kurz im Text verwiesen, obgleich sie literarisch (Langdon) und ikonographisch (Galpin u. a.) vorliegen. Sumerischen Rasseln um 2100–2000 v. Chr. die Bezeichnung Sistrum (vom hellenischen seistron) zu geben und die bootsförmige „Leier“, ein Relikt vom Friedhof in Ur 2700 v. Chr., trotz ihrer Fundlage in situ und ihrer Hauptbestandteile als „*Rekonstruktionsfehler*“ (wohl Restaurationsfehler gemeint) anzuzweifeln, geht bestimmt fehl. Die Abb. 7 stellt keine „*Handgriffklap-*

pern“, sondern eine Doppelrahmenrassel und eine Gabelrassel vor, die Zeichnung Abb. 9 der Riesenrahmentrommel gibt Trommelreifen und -leine, im Relief klar erkennbar, nicht wieder. Im Kap. 2 „*Babylonier*“ ist die Abb. 10 (Semit mit Breitkastenlyra im Grabgemälde von Beni Hasan, Mittelägypten, um 1900 v. Chr.) fehl eingeordnet, weil sie in das Hinterland der phoinikischen Städte Gubla (Byblos) und Sidon gehört, die im Altertum einen weitreichenden Ruf als Musikstädte hatten und zu jener Zeit enge Beziehungen zu Ägypten unterhielten, im Gegensatz zu den Babyloniern, die einen Besuch in Ägypten zur Zeit Sesostri I. nicht hätten wagen dürfen. Auch die in Abb. 14 b) dargestellte Kurzhalslaute, im Text übergangen, gehört keineswegs nach Babylon, sondern ist hethitisches Erbe in Alt-Anatolien; sie ist keine „*Gitarre*“. In diesem wie auch im Kap. 3 „*Assyrer*“ ist die Anzahl der wiedergegebenen Ikonogramme und ihre ausgewogene Verteilung auf die einzelnen Instrumentenfamilien ganz unzureichend, um den Zweck eines „*geschichtlichen Überblicks*“ (Vorwort, Abs. 2) zu erreichen. Gerade drei der bekanntesten von vielen, aufschlußreicheren Reliefs werden dargeboten, und dies ohne analytische und terminologische Deutung und Wertung, wobei musikhistorisch die Abb. 20 nicht den Assyrern, sondern dem folgenden Kap. 4 „*Juden*“ zuzuordnen ist; nachzutragen ist, daß in Abb. 23 keine „*assyrische Horizontalharfe*“, sondern eine mit langen Stäbchen, ähnlich dem viel späteren Hackbrett, geschlagene und nicht gezupfte Schlagharfe oder „*Harfenzither*“ (nebel asor der Israeliten) zu sehen ist. Übrigens stammen alle assyrischen Hochharfen aus Elam (Persien)!

Stauder hat recht (S. 16), „*daß die Juden die Musikinstrumente der Nachbarvölker des Vorderen Orients übernommen haben*“, wenn auch mit gewissen Veränderungen, aber nicht recht (S. 15), daß „*alte Instrumente sich nicht erhalten haben, auch (wegen des dekalogischen Bilderverbots) keine bildlichen Überlieferungen*“; eine große Zahl archäologischer Funde der letzten 40 Jahre beweisen das Gegenteil. Die Chordophone sind im wesentlichen richtig gedeutet, die phoinikische Zither (im bekanntesten Relief aus Ninive um 650 v. Chr., nicht abgebildet) fehlt, die Magrepha (Buch Daniel K. 3 V. 5 ff. um 550 v. Chr.) mit der

erst um 260 v. Chr. von Ktesibios in Alexandria erfundenen Hydraulis gleichzusetzen, ist zweifellos irrig. Daß „*Schalischim*“ (Plural v. Schalisch) schwierig zu deuten ist, stimmt nicht, denn es bedeutet „*Lauten*“ (cf. S. Langdon: J. Roy. Asiatic Soc. 1921, p. 169 ff.).

Jedenfalls fehlen im Abschnitt „*Vorderer Orient*“ die meisten und interessantesten archaisch-antiken Instrumente von Palästina, Phoinikien und Syrien; von den Hethitern sind nur die Rasseln Abb. 7, vom gesamten nördlichen Vorderasien (zwischen Pontos Euxinos, Aigais, Entos Tallata [Mittelmeer] und Urartu b. Van-See) überhaupt keines der genealogisch-historisch und systematologisch wichtigen Musikinstrumente dargestellt oder erwähnt.

Über „*Ägypten*“ (S. 17 ff.) reichen die dargestellten, morphologisch und spieltechnisch erläuterten Musikinstrumente wahrlich nicht aus, auch nur eine oberflächliche Vorstellung von der organologischen und musikhistorischen Bedeutung sowie von der Musikpflege des Nillandes zu gewinnen, abgesehen davon, daß von den dargebotenen Bildern weder die an sich bekannten Jahreszahlen und Fundorte der Relikte und Ikonogramme angeführt sind und viele begriffliche Unrichtigkeiten vorkommen. So wird z. B. (S. 19) vom „*Sistrum*“ mit offenem und mit geschlossenem Rahmen, statt von Gabel- bzw. Bügelrassel, von einer technisch einfach unmöglichen „*Doppel-Längsflöte*“ (Abb. 27), die doch nicht geblasen werden kann, statt Doppelpfeife, ferner (S. 21 Z. 2) von „*Drehwülsten*“ (!) gesprochen, die technologisch unerklärlich sind und wohl den hellenischen Kollopes mit anderem technischen Zweck entlehnt sind. Die „*Schulterharfe*“ wurde nicht an die Schulter gelehnt, sondern auf ihr waagrecht getragen und gespielt, von „*römischen Ausführungen der Leiern*“ kann man nicht einmal ab 30 v. Chr. (Beginn der Römerherrschaft) in morphologisch-typologischer Beziehung, geschweige denn vom Standpunkt der alttraditionellen ägyptischen Handwerkskunst im Musikinstrumentenbau sprechen, wie eine Reihe von Vergleichen verfügbarer zeitgenössischer Darstellungen auf Reliefs, Plastiken, Malereien und Münzen beweisen . . . Von einer „*Vorform der Sackpfeife*“ (S. 27) in Ägypten kann keine Rede sein, jeder Anhalt hierfür fehlt, aus der Spätzeit gibt es zwar Relikte von Glocken und Glöckchen (auch

recht viele in Babylon, cf. J. Rimmer), aber keine einzige Schelle! Eine exakte Definition stellt dies klar.

Ein grundlegender Irrtum unterläuft dem Verfasser, dem Abschnitt „C. Griechenland“ die Ägäis und Kreta einzugliedern; alle drei Räume der Musikkultur des Altertums sind in organologischer Beziehung verschieden; gerade hier liegt ja ein besonderer Reiz der Kontraste der Grundformen und Formtypen, der Stilistik von Form und Zierat sowie der Besaitung. Einen Teil dieser Unterschiede hat ja schon B. Aign in seiner ausgezeichneten Arbeit dargelegt, die vom Rezensenten aus vielen hundert Münzbildern bzw. deren Rekonstruktionen ab 6. Jh. v. Chr. bekräftigt sind. Aus Raummangel können hier von den vielen Einwänden gegen textliche Angaben nur die wichtigsten herausgehoben werden: Es ist technisch unrichtig und antagonistisch, das Vorderholz der Harfe aus Keros (Abb. 39) als „Saitenhalter“ zu bezeichnen, ferner gibt es an der Lyra terminologisch keine „Jocharme“, sondern es sind dies die „Lyrenarme“, die nicht zum Joch gehören! Die Spielhaltung für Lyren war auch in archaischer Zeit selten schräg, meist senkrecht; sie hat übrigens für die Musikpflege und -geschichte keine entscheidende Signifikanz. Aus der vorhomerischen Phorminx gingen nach bisheriger Erkenntnis hauptsächlich drei Entwicklungsformen der Lyra hervor: die ionische bzw. Kypion'sische Kitharis, die „Wiegenkithara“ und die hellenisch-makedonische Kitharis. Die Abb. 43 unten sind keine Phorminges! Auch der morphologischen Deutung der Chelys und der Verwechslung mit der Kranis-Lyra kann nicht beigetreten werden, daher auch nicht Vorder- und Rückseite des gleichen, sondern verschiedener Schallkörper. In „D. Italikum“ (nicht Italien) stammen die frühesten Darstellungen von Musikinstrumenten nicht aus etruskischer Kunst, sondern von den Italioten, z. B. in Taras eine Münze v. J. 550 v. Chr. mit Bild einer Chelonis. Der Lituus stammt von den Latene-Kelten, die die Lehrmeister der Etrusker und Römer in der Bronze-Schmiedekunst waren.

Soweit über das Altertum; aus diesem Zeitraum werden Bildbeiträge über die Musikinstrumente der Ibero-, Gallo- und Brito-Kelten, ferner aus Böhmen und Pannonien, Moesien, Thrakien, Illyrien, Bosporianen und Sauromatien sowie aus Sikelia (Sizilien) vermißt. Ikonographische und

textliche Darbietung sind über das Altertum lückenhaft und garnicht ausgewogen, Münzbilder von Musikinstrumenten des Altertums als grundlegende Ikonogramme fehlen gänzlich.

Aus dem Mittelalter werden, z. T. ohne rechten Grund, doppelt so viele und oft gleichartige Musikinstrumente vorgestellt als aus dem formenreicheren Altertum; auf die ersteren näher einzugehen, lohnt nicht, weil sie jedem Reisenden bzw. jedem Interessenten heute leicht zugänglich sind. Die typologische, terminologische und musikhistorische Deutung befriedigt wissenschaftlich keineswegs; wegen des sonst sehr großen Umfangs der Rezension kann hier nur auf ein paar Unrichtigkeiten hingewiesen werden. In Abb. 77 wird die Hydraulis (der in diesem Buch ein übermäßiger Kommentar auf 21 Seiten, nämlich S. 54–59 und S. 137 bis 1530 eingeräumt wird) von Nennig fälschlicherweise nach Frankreich versetzt, dieser Ort liegt aber im Saarland (im Nordwesten 2 km rechts der Mosel). Die Karnyx (S. 61) war niemals keltisch-römisch, sondern eine ausschließlich keltische Kriegstrompete und antirömisch; sie hatte ein glattes bis zoomorphes Schallstück, wie z. B. an der „galatischen Salpinx“ (eine nicht autochthone Bezeichnung für die Bukranis-Form der um Ankyra [NO-Bithynien] angesiedelten keltischen Tektosagen, dargestellt im Relief des Athena-Tempels zu Pergamon).

Die Grundform der Harfe (S. 64) ist nicht dreieckig, sie war ursprünglich bogenförmig und kann im Altertum und Mittelalter rechteckig, trapezförmig und kreisbogenförmig gewesen sein; von den ältesten irischen und zugleich europäischen Harfen wird nur en passant gesprochen, die „Brian Boru-Harfe“ unerwähnt gelassen. In Abb. 133 wird das gleiche Instrument „Blockflöte und Doppelblockflöte“, obgleich das Labium sichtbar ist und es sich um Pfeifen handelt, die der Spieler in den Mund gesteckt hat. Es fällt schwer, die erhebliche Zahl weiterer Ungereimtheiten in diesem Buch zu übergehen, ebenso, sich den Abschnitt „Neuzeit“ näher anzusehen, eine eigene Schrift wäre hierzu erforderlich, insbesondere was die Terminologie, die Systematologie und Systematik sowie das musikhistorische und typologische Gewichtsverhältnis der Bild- und Textdarstellung betrifft. Keine einzige Rekonstruktion mit den so lehrreichen tech-

nologischen Erläuterungen längst vergangener Musikinstrumente und ihrer kunsthandwerklichen Stilanalyse wird vorgeführt! Man fragt sich bedrückt, welchen höheren Zweck dieses Buch, dessen Titel im übrigen demjenigen von G. Gabry (Budapest 1969) gleicht, verfolgt.

Mag die Zusammenstellung von Fotos und die unbefriedigende, z. T. irrige Kompilation des Textes Fleiß und finanziellen Aufwand, insbesondere für den Verlag erfordert haben, die Musikwissenschaft – schon gar nicht die organologisch ausgerichtete – wird an diesem Band wenig Gewinn finden.

(April 1973)

Leopold Vorreiter

BRIGITTE GEISER: Studien zur Frühgeschichte der Violine. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1974). 137 S., 194 und XXIII Abb. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 25.)

Die als Forscherin der Volksmusikinstrumente der Schweiz bekannte Autorin strebt im vorliegenden Buch mehr an, als der Titel zu verstehen gibt: nicht nur die Früh-, sondern auch die Vorgeschichte der Violine wird behandelt. Diese in eine übersichtliche Form zu gießen, ist wohl eine der schwierigsten Aufgaben der Instrumentenkunde, findet man doch um 1500 „ein wirres Gemenge von Geigen, Fiedeln und Lauten“, wobei „Tonwerkzeuge . . . sich vermischen und Bastarde in die Welt setzen“, wie Sachs (*Handbuch*, 2/1930, S. 200) es etwas biologistisch ausdrückt.

Die Autorin versucht nun, anhand der erhaltenen Instrumente, der Theoretiker und von knapp 200 ikonographischen Belegen die Vor- und Frühgeschichte der Violine bis in das 17. Jahrhundert hinein klarzustellen. Das Ergebnis der Untersuchung ist, daß Elemente der Violine schon längst vorhanden waren, bevor die erste Violine mit ihren sämtlichen Merkmalen gebaut wurde, und daß diese nur Schritt für Schritt ihre endgültige Gestalt erreichte. Kurz vor 1550 wurden in Oberitalien zum ersten Mal viersaitige Violinen gebaut, wobei die Verfasserin bezüglich der Datierung von Emanuel Winternitz (*Early Violins in Paintings by Gaudenzio Ferrari and His School*, in: *The Commonwealth of Music . . . in Honor of Curt Sachs*) abweicht. Diese Diskrepanz ist da-

durch zu erklären, daß Winternitz die um 1530 von Ferrari gemalten Instrumente – wohl mit Unrecht – als viersaitig interpretiert, während die Autorin (S. 110) annimmt, sie seien dreisaitig. Kurz nach der Jahrhundertmitte kommt schon die Violine in der bekannten Beschreibung von Philibert Jambe de Fer (1556) vor, der übrigens die italienische Herkunft des Instruments bestätigt, indem er feststellt, daß „*le violon . . . ne differe en rien le Francoys avec l'Italien en cest instrument quant au ieu*“. Es folgen dann Süddeutschland (Hans Mielich, *Die Bayerische Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, 1565/70) und im letzten Jahrhundertviertel auch die Niederlande, Schweiz, England und Spanien.

Es ist der Verfasserin nicht ganz gelungen, das verworrene Durcheinander der Klangwerkzeuge so darzubieten, daß der Leser einen Überblick über die verschiedenartigen Einzelercheinungen bekommt. Zuerst unterscheidet sie wohl mit Recht zwischen Violinkorpus und Violinstimmung. Das Violinkorpus kommt schon bei Instrumenten vor, die noch nicht Violinen sind, sondern welche die Autorin als „*Vorformen*“, gelegentlich als „*Frühformen*“ der Violine bezeichnet. Obwohl sie es nur indirekt andeutet, gehört zum Violinkorpus die Zargenbauweise. In diesem Zusammenhang sei auf die Unstimmigkeit bei dem unter den musiktheoretischen Quellen erwähnten, ziemlich unbekanntem Konrad von Megenburg (14. Jahrhundert) hingewiesen (S. 49). Aus dessen Forderung, das Korpus müsse aus „*pauch und boden*“ bestehen, wird die Schlußfolgerung gezogen, die Zargenbauweise komme schon im 14. Jahrhundert vor. Im Gegenteil: „*pauch*“ bezeichnet die ausgehöhlte Korpusunterseite aus Hartholz, „*boden*“ (wie der Resonanzboden bei Klavieren) die Resonanzfläche, also die Decke, die nach Konrad selbst am besten aus Tannenholz angefertigt wird.

Das Violinkorpus hat dann (S. 42) dreiteiligen Zargenkranz mit geschweifeter Eckbildung, Wölbung, Hohlkehle und „*Überlappung*“ (Randüberstand von Decke und Boden). Diese Form steht zweifellos im Gegensatz zum Korpus vieler Fiedeln, des Rebecs, vieler Viole und Lire da Gamba. Sie kommt dagegen bei vielen Lire da Braccio sowie bei einigen Fiedeln (S. 109) vor, obwohl hier „*Besaitung, Wirbel, Beschluß des Wirbelkastens und Schalllöcher*“ (S. 42) ab-

weichen. Dasselbe gelte für die „*Viola da Braccio*“, wobei man sich fragt, was damit gemeint sein kann. Lanfranco bezeichnet 1533 ein violinartiges Instrument mit drei in Quinten gestimmten Saiten als „*Violetta da Braccio & da arco senza tasti*“, Ganassi nennt sie 1543 „*Viola da brazo senza tasti*“. Dagegen umfassen die „*Violin de Braccio*“ bei Praetorius (S. 26, 48, und Sciagr. Col. XXI), abgesehen vom Rebec und vom fünfsaitigen „*Groß Quint-Baß*“, diejenigen Instrumente, die später als Violine, weiterhin als *Violino piccolo*, Bratsche, Tenorbratsche und Violoncello bezeichnet werden sollten. Viel später haben Vidal und Kinsky *Viola da Gamba*-artige Instrumente mit niedrigen Zargen als „*Viola da Braccio*“ bezeichnet. Die „*organologischen Funde*“ (S. 35–42) helfen dem Leser nicht viel weiter. Klare Fälle sind natürlich die Violinen (von den 1560er Jahren an, die ältesten von Gasparo da Salò und Andrea Amati), die *Lira da Braccio* und die zu Violinen umgebauten *Lira da Braccio*. Angeführt wird weiterhin die hochinteressante Nummer C.70 der Wiener Sammlung alter Musikinstrumente (S. 37). Das Instrument wurde wohl im 17. Jahrhundert zu einer Violine umgebaut, das Korpus ohne Hohlkehle und spitze Ecken ist aber das einer Fidel um 1500. Nach dem Text handelt es sich hier um eine aus einer „*Viola da Braccio*“ umgebauten Violine. Vollends verwirrend ist das Instrument von Constantini, 1508, im Instrumentenmuseum des Konservatoriums in Lissabon (S. 36). Das Korpus ist violinartig, hat aber auch nach außen gebogene C-Löcher und wurde viel später zu einer Art sechssaitiger Diskant-*Viola da Gamba* umgebaut. Auch dieses Instrument wird als „*Viola da Braccio*“ bezeichnet. Nun geht aus S. 46, wo über die „*in Quinten gestimmte Viola da Braccio, d. h. die drei-saitige Frühform der Violine*“ gesprochen wird, hervor, was mit diesem Ausdruck im allgemeinen gemeint ist. Bis man sich aber bis zu dieser gleichsam am Rande erscheinenden Definition durchgelesen hat, hat man die nicht klare Terminologie der „*organologischen Funde*“ hinter sich gebracht.

Unter den „*organologischen Funden*“ werden auch zwei polnische Streichinstrumente aus dem Instrumentenmuseum in Poznań erwähnt (S. 38), und zwar unter „*die Violine des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*“. Natürlich gehören diese nicht

einmal in Zargenbauweise hergestellten Stücke nicht unter „*die Violine*“. Die Verfasserin hat dabei an einen Zusammenhang mit den „*polischen Geigen*“ Agricolas gedacht, über deren Spielweise wir mehr wissen als über ihre Gestalt. Auf jeden Fall scheinen die beiden Stücke wenig Zusammenhang mit den in Abb. 84–85 gezeigten polnischen Streichinstrumenten zu haben, die vielmehr eckenlosen Fideln ähneln. Darüber hinaus ist bei den beiden Instrumenten aus Poznań das Alter keineswegs gesichert. Mittelalterliche Fideln hätte man noch bis zum Weltkrieg in Iglau (Klarfiedel, Grobfiedel) sammeln können!

Das Violinkorpus ist somit manchmal bei *Lira da Braccio* und Fidel vorgebildet. Kaum erwähnt die Autorin, daß sie auch bei der 5- und 6-saitigen *Viola da Gamba* vorgebildet ist, obwohl die Dürer-Zeichnung von 1519, auf der eine *Viola da Gamba* mit Violinkorpus und 6 Saiten (dazu eine Wirbelplatte und vorderständige Wirbel!) erscheint, genannt wird (Abb. 79 und S. 125). Da die Violin- (oder Violoncello-) Form in Italien im 16. Jahrhundert durchaus nicht selten bei der *Viola da Gamba* vorkommt, hätte vielleicht auch von hier aus eine Linie z. B. zum paduanischen Violoncello (C. 111) der Wiener Sammlung gezogen werden können. Die frühe *Viola da Gamba* steht am Anfang auf jeden Fall nicht in einem so schroffen Gegensatz zur Violinfamilie als traditionsgemäß nach Sachs (*Handbuch*, 2/1930, S. 186) und Bessaraboff (S. 292 bis 294, trotz dem Katalog der Gambentypen auf S. 258–260) angenommen wird. Die von ihnen ausgearbeiteten Unterscheidungsmerkmale zwischen der *Viola da Gamba* und der Violinfamilie gelten erst vom 17. Jahrhundert an, und auch dann noch nicht immer für das deutsche Sprachgebiet.

Vor allem aus den „*Musiktheoretischen Quellen*“ geht dann hervor, daß zum Violinkorpus zur Ausbildung der Violine noch die Quintenstimmung kommen muß. Bei Virdung (1511) erscheint nur das Rebec, bei Agricola (1528–1545) kommen die „*Klein-Geigen*“ schon in drei verschiedenen Formen vor, u. a. mit einem Korpus, das dem der Violine sehr ähnlich ist, und dies mit drei in Quinten gestimmten Saiten. Ähnliche Dreisaiter werden von Lanfranco (1533), Ganassi (1542) und Vincentino (1555) erwähnt. Im allgemeinen wird dieser violinförmige Dreisaiter schon als „*Frühform*“ der

Violine betrachtet (z. B. S. 46), obwohl die Verfasserin sich offensichtlich nicht ganz darüber im klaren ist, liegt es für sie doch nahe (S. 61), daß es sich bei Lanfrancos „Violetta“ „um den letzten Vorläufer oder bereits um die dreisaitige, in Quinten gestimmte Frühform der Violine handelt“. Philibert Jambe de Fer nennt schließlich 1556 zum ersten Mal die viersaitige, in Quinten gestimmte Violine.

Sowohl im theoretischen als im ikonographischen Teil wird eine stattliche Anzahl nützlicher „Nebenprodukte“ abgeworfen. Diese betreffen zuerst das Saitenmaterial, wobei bemerkt sei, daß die Behauptung, die Violine habe „nach Zacconi . . . Darmsaiten, laut Praetorius aber Saiten aus Stahl und Messing“ (S. 92, vgl. auch S. 91) unrichtig ist. Praetorius schreibt (S. 48), daß „*Violin de Braccio*“, „wenn sie mit Messings- und Stälernen Saiten bezogen werden“, eine liebevolle Resonanz von sich geben. Die „Nebenprodukte“ betreffen weiterhin den Übergang von Bündeln zur Bundlosigkeit, Harzbereitung, das Stimmen, Bogenbespannung, Bogenhaltung, Grifftechnik, Vibrato, die Soziologie der Violine. Sie betreffen weiterhin die Feststellung von Details des Violinkorpusses (Schallochformen, Verzierungen und Lackierung, diese letzte erst von etwa 1600 an von Wichtigkeit), wobei bemerkt sei, daß die Autorin Otto Dreyers 1959 geäußerte These aufgreift, die Violine besitze nicht etwa eine akustisch ideale Form, sondern ihre Gestalt sei aus architektonischen Formen abzuleiten. Sie betreffen sodann die Monturteile (Formen von Wirbeln, Saitenhaltern, Stegen und Wirbelkastenabschluß), wobei eine wesentliche Vorarbeit zur Erfassung der Geigenbauteilsammlung Karl Schreinzer, in großen Teilen jetzt im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, geleistet worden ist. Sie betreffen schließlich die Haltung der Violine beim Spiel, die Form und Haltung des Bogens.

Alles zusammengenommen, ein reichhaltiges und nützliches Werk, das mit den genannten Vorbehalten empfohlen werden kann.

(Dezember 1974) John Henry van der Meer

LENZ MEIEROTT: *Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1974. 279 S., 33 Abb. (Würzburger Musik-historische Beiträge. Band 4.)*

Es ist erfreulich, wieviele grundlegende instrumentenkundliche Arbeiten in den letzten Jahren im deutschen Sprachgebiet erschienen. Die vorliegende Studie, die Erweiterung einer 1965 abgefaßten Staatsexamensarbeit über das französische Flageolett, ist zweifellos eines der besten der deutschsprachigen organologischen Forschungsergebnisse der 1970er Jahre.

Das Thema bilden die kleinen Flöten. Eine ausführliche Behandlung dieses Stoffs ist umso willkommener, als im allgemeinen solche nicht zu den instrumentalen Hauptgruppen zählende Klangwerkzeuge als Abarten oder Sonderformen der Hauptinstrumente kursorisch abgetan werden, wodurch manche weißen Flecken auf der organologischen Landkarte bleiben.

Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß über einen Teil des hier behandelten Gebiets im Erscheinungsjahr der vorliegenden Studie ein Aufsatz von Hermann Moeck erschienen ist (*Spazierstockinstrumente* sowie *Czakane, englische und Wiener Flageolette*, in: *Festschrift to Ernst Emsheimer. Studia instrumentorum musicae popularis III*, S. 149 bis 163). Moeck behandelt darin eingehend Czakan und englisches Flageolett, erwähnt kursorisch den Tilinko (S. 162) und spart die englischen Doppel- und Tripelflageolette im Hinblick auf eine zusätzliche Sonderstudie aus (ebda.). Nach dem Vorwort hatte Meierott mit Moeck Kontakt, was wohl erklärt, warum gerade die soeben genannten Themenkomplexe von Meierott nicht oder nur am Rande erwähnt werden.

Kleine Flöten sind nach der Definition des Verfassers „solche Instrumente, deren Grundton innerhalb der zwei- oder dreigestrichenen Oktave liegt“, Flöten in der 1'-Lage oder höher somit, also Blockflöten von tiefstem Ton c^2 an, Querflöten von tiefstem Ton d^2 an aufwärts. Der erste Hauptteil der Studie ist den Instrumenten selbst (bis 1850) gewidmet. Grundlage der Untersuchung bilden die in sieben größeren Museen erhaltenen Exemplare.

Überzeugend ist die Klassifikation des behandelten Materials. Diese wird mit Recht nicht zum quasi-philosophischen Selbst-

zweck, da ja jede Klassifikation das rein praktische Ziel hat, vorliegendes Material leicht überschaubar darzustellen. Sie ist auch nicht übermäßig kompliziert, da ja die in Europa verwendeten historischen Flötentypen eine relativ geringe Variationsbreite aufzeigen. Schließlich ist sie terminologisch klar, da mehrdeutige Ausdrücke (flauto piccolo, flautino [piccolo], ottavino, petite flûte, Schwegel, zuffolo, piffero) vermieden werden. So kommt der Verfasser zu folgender Einteilung: Flageolets (ohne Windkapsel ein- oder zweiteilig, mit Windkapsel ein- oder mehrteilig und die sonst nicht unterzubringenden Sonderformen), kleine Blockflöten (mit tiefstem Ton zwischen c^2 und g^2 , wobei die wenigen erhaltenen Stücke auf h' wohl als c^2 -Instrumente aufzufassen sind), kleine Kernspaltflöten mit wenigen Grifflöchern (ein Sammelsurium von Sonderformen), Galoubets, Querpfeifen und kleine Querflöten. Bei den Querpfeifen hält der Verfasser sich allerdings nicht an den gesteckten Rahmen, da aus dem 16.–17. Jahrhundert einige Instrumente vom Alttenor (d') aufwärts erwähnt werden (hier hätte eine Untersuchung der Instrumente der Accademia Filarmonica und der Biblioteca Capitolare in Verona eine wesentliche Ergänzung zeitigt) und da aus dem 18.–19. Jahrhundert Instrumente von a' an (der tiefste Ton gis' bei einigen Stücken wird wohl so aufzufassen sein) in die Studie einbezogen werden. Bei den kleinen Querflöten erweitert der Verfasser seine Untersuchungen bis zu Instrumenten mit b' als tiefstem Ton.

Das Material wird, wenn man von der erwähnten Aussparung oder cursorischen Behandlung von Czakan, Tilinko, englischem, Doppel- und Tripelflageolett absieht, nahezu erschöpfend behandelt. Formell wäre zu beanstanden, daß die getrennte Behandlung von geschichtlicher Entwicklung und erhaltenen Instrumenten (beim Flageolett dazu noch der Spieltechnik) zu Unübersichtlichkeiten führt. Zweifellos besser wäre es gewesen, die erhaltenen Instrumente in die geschichtliche Entwicklung einzubauen, wodurch vermieden wäre, daß der Leser eine erhebliche Zahl seiner noch freien Finger zur Seitenmarkierung in das Buch stecken muß.

Der instrumentenkundliche Hauptteil wird durch Tabellen mit Meßdaten der untersuchten Instrumente abgeschlossen. Beim

Zusammenstellen dieser Tabellen hat der Verfasser einen erheblichen Fleiß an den Tag gelegt. Ob dieser Eifer wirklich ertragreich ist, kann ab und an bezweifelt werden. Der Unterzeichnete hat bestimmte Vermessungen der gleichen Blasinstrumente in Abständen von einigen Jahren bis viermal vorgenommen. Beim Vermessen des Durchmessers der Grifflöcher und der Abstände zwischen ihnen ist er dabei jedes einzelne Mal auf leicht abweichende Werte gekommen. Der Grund mag der sein, daß sogar in klimatisch günstigen Räumen (wie dem Ausstellungssaal und den Depots der Musikinstrumente, mit denen der Unterzeichnete betraut wurde) Holz immer arbeitet. Beim Vermessen von Bohrungsdurchmessern spielen darüber hinaus die Tatsachen, daß die ursprünglich runde Bohrung im Laufe der Jahrhunderte oval gezogen ist, und daß die Röhrenwandung schon vom Hersteller nachlässig gearbeitet wurde, eine Rolle bei der Erklärung der unterschiedlichen Messungsergebnisse. Die Tabellen im vorliegenden Werk können somit, auch wenn der Verfasser sorgfältig gearbeitet hat, Fehlerquellen – nach meiner Erfahrung bis zu 5% bei den Grifflochdurchmessern – enthalten.

Der zweite Hauptteil ist der Verwendung der kleinen Flöten in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet. Flageolettcompositionen des französischen 19. Jahrhunderts werden im ersten Hauptteil der geschichtlichen Entwicklung des Flageolets behandelt.

Untersucht wurden manchmal mit doppeldeutigen Bezeichnungen versehene Stimmen für kleine Flöten im italienischen 17. Jahrhundert bei Praetorius, Schütz, Schein, Draghi, Steffani, der französischen Musik bis 1750, der opéra comique bei Gluck und Piccini in Paris, bei Küsser, Keiser, Schürmann, Telemann, J. S. Bach (Kantaten 96 und 103), Leopold Mozart, J. Haydn, W. A. Mozart, Gluck in Wien, Michael Haydn und schließlich Beethoven. Was Italien im 17. Jahrhundert anbetrifft, bleibt das Problem des Triflauto in der *Euridice* von Peri (1600) wie zuvor ungelöst. Die Erwähnung der *Rappresentazione* von Cavallieri aus demselben Jahr hätte unterbleiben können (S. 145). Die „*due flauti, ò vero due tibie all' antica, che noi chiamiamo Sordelline*“ sind zweifelsfrei keine Flöten, sondern eine Sackpfeife. Todini erwähnt sie z. B. in der *Galleria armonica* (1676), wenn er die

„*macchina di Polifemo e Galatea*“ beschreibt. Terzago zählt 1664 im Verzeichnis der Instrumentensammlung des Mailänders Manfredo Settala mehrere, teilweise vom Besitzer angefertigte „*surdelline*“ auf.

Vor allem für Frankreich und Deutschland werden die ausgedrückten Affekte und gezeitigten Effekte bei Verwendung der diesbezüglichen Instrumente katalogisiert. Besonders wichtig für die Aufführungspraxis ist der Nachweis, welche der einzelnen Flötentypen jeweils gemeint sind, eine Entscheidung, die bei Gluck, M. Haydn und Mozart allerdings nicht immer mit Sicherheit zu treffen ist. So ist es für die übrigens besonders ausführlich behandelte französische Barockmusik aufschlußreich, daß der Nachweis geliefert wird, daß in Werken vor 1730/35 „*flûte*“ die Blockflöte, nach diesem Einschnitt die Querflöte bezeichnet. Eine entgegengesetzte Intention wird vordem mit „*flûte traversière*“, nachher mit „*flûte douce*“ bezeichnet. Für die „*petite flûte*“ gilt mutatis mutandis dasselbe.

Etwas unklar bleibt, warum das Flageolett bei Händel und Pepusch im ersten Hauptteil (S. 36–37), die drei Ottavino-Konzerte von Vivaldi kursorisch unter „*Salzburg und Wien in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*“, Händels „*flauto piccolo*“ in *Rinaldo* unter den kleinen Flöten „*in der französischen Musik des ausgehenden 17. und der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*“ erwähnt werden. Wahrscheinlich ist diese Anomalie so zu erklären, daß bei Händel und Pepusch zweifelsfrei das Flageolett, bei Vivaldi die Blockflöte auf *f*² gemeint ist. Oder hat Händel doch an die *f*²-Blockflöte gedacht (S. 246)? Das Werk wird durch ein Sach- und ein Personenregister beschlossen, die beide leider unvollständig sind.

Diese Beanstandungen nehmen aber nichts von der Reichhaltigkeit des dargestellten Materials weg. Möge es in die Hände nicht nur der Instrumentenkundler, sondern auch derjenigen Musiker gelangen, welche sich bemühen, die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts nicht so dürftig aufzuführen, wie sie trotz aller Bemühungen der Aufführungspraktiker noch manchmal erklingt. (Mai 1975) John Henry van der Meer

RAYMOND MEYLAN: *Die Flöte. Grundzüge ihrer Entwicklung von der Urgeschichte bis zur Gegenwart. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1974). Deutsche Übersetzung von Ilse Krämer in Zusammenarbeit mit dem Autor. 115 S., 24 Taf., zahlreiche Abb. im Text, 1 Schallpl. (Titel der Originalausgabe: La Flûte – Les grandes lignes de son développement de la préhistoire à nos jours. Lausanne: Payot 1974.)*

Wenn ein Buch mit obigem Titel vor einem liegt, erwartet man, daß zumindest für die Zeit bis um 1800 und nach 1900 der Blockflöte die gleiche Aufmerksamkeit geschenkt wird wie der Querflöte. Auf Seite 13 erfährt man beiläufig, daß das Buch nur der Querflöte gewidmet ist. Das kann man, einem immer noch weit verbreiteten Sprachgebrauch zufolge, hinnehmen; ebenso wird man, angesichts älterer Gewohnheiten, nicht besonders überrascht sein, europäische Verhältnisse und die Musik der höheren Gesellschaftsschichten im Mittelpunkt zu finden. Das handliche Format läßt jedoch ein Buch für den Laien erwarten; der Raum, der den einzelnen Epochen eingeräumt wird, sollte zumindest unserem gesicherten Wissen entsprechen, bis zu einem gewissen Grad aber auch ihrer aktuellen Bedeutung. Die Konzeption des Autors jedoch ist uneinheitlich. Relativ unerforschte oder spezielle Gebiete behandelt er vergleichsweise ausführlich, wie für Spezialisten; hingegen scheinen die Darstellungsweise und die poetischen Randbemerkungen eher für Laien berechnet zu sein. 65 Textseiten von 99 sind der Zeit bis 1600 gewidmet; der kärgliche Rest gilt den Epochen, aus denen fast alle überlieferte, spezifische Querflötenmusik stammt. Die repräsentative Darstellung dieser Zeit ist noch weiter dadurch eingeengt, daß historisch peripheren Erscheinungen wie den Doppeltönen des Georg Bayr recht breiter Raum überlassen wird. Dagegen verweist Meylan bezüglich des seit dem späteren 19. Jahrhundert führenden Querflötentyps, der Boehm-Flöte, im wesentlichen auf das Buch von Ventzke; hierdurch dürfte sich zumindest der Laie genasführt fühlen. Auf diesen abgestimmt scheint wiederum die Behandlung der Quellen zu sein, die nur lückenhaft genannt oder lediglich in Übersetzung zitiert werden. Das Literaturverzeichnis enthält mehr allgemeine als spezielle Werke; es fehlen nicht nur die Arbeiten von Fritz Demmler (*Johann Georg Tromlitz*) und Walter

Haseke (*Über die Flöte mit mehreren Klappen*), die man noch als relativ schwer zugängliche Spezialstudien einstufen könnte, sondern auch *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters* von Hans-Peter Schmitz; letzteres läßt sich auch mit Rücksicht auf den Laien schwer rechtfertigen, zumal da andererseits spezielle Publikationen erwähnt werden.

Viele Formulierungen sind zumindest ungenau, ob man sie nun vom Standpunkt des Laien oder des Fachmanns aus beurteilt. So behauptet Meylan (S. 89), die Hinzufügung von Klappen im 18. Jahrhundert hätte die Klangfarbe nicht verändert. Das gilt aber nur für ganz wenige Tonarten, wenn überhaupt. Fraglich ist ferner – angesichts der *Kunst des Flötenspiels* von Anton Bernhard Fürstenau –, ob „die“ Komponisten vor Boehm von der Flöte Ausgeglichenheit des Klanges verlangt haben (S. 92). Für manche solcher Ungenauigkeiten dürfte die Übersetzung verantwortlich sein; einmal mehr erweist sich, daß ein Übersetzer, der nicht vom Fach ist, seine Aufgabe nicht lösen kann (erfahrungsgemäß muß es oft nicht nur ein Musikwissenschaftler, sondern auch ein Instrumentenfachmann sein). Beisp.: auf S. 54 ist von einer „Leier“ die Rede, ohne daß man wüßte, ob eine Drehleier oder eine Lira gemeint sind. Auf S. 31 wird „doucaine“ mit „Dulzian“ übersetzt, auf S. 32 „buisine“ mit „Posaune“, beide Male für das 13. Jh.

Trotz aller Einwände hat das Buch auch seine erfreulichen Seiten. Es beschränkt sich nicht auf morphologische Instrumentenbeschreibungen, sondern bezieht Spielweise und Musikleben teilweise mit ein. Es enthält einige originelle Beobachtungen, z. B. über Flöten und Griffstabellen des 16./17. Jahrhunderts, wenn auch die Hexachordlehre in diesem Zusammenhang überstrapaziert wird. Der Käufer des Buches wird die gute Qualität der Abbildungen begrüßen, wenngleich dem Aulos (!) zwei Tafeln gewidmet sind, während die Boehm-Flöte nur teilweise zu sehen ist. Die beigegebene Schallplatte hinterläßt Zweifel, ob beim Vergleich zwischen der Flöte des 18. und der des 20. Jahrhunderts der Klang unter gleichen Bedingungen aufgenommen wurde. Ein kuriozes, mit Vorsicht immerhin zu gebrauchendes Buch – liebenswert und nicht selten aufschlußreich durch die Begeisterung des Autors für seinen Gegenstand.

(April 1976)

Dieter Krickeberg

FRANZ G. BULLMANN: *Die rheinischen Orgelbauer Kleine-Roetzel-Nohl. Teil II: Quellen zur Orgelbaugeschichte. München: Musikverlag Emil Katzschler 1974. 220 S. (davon 31 Bildseiten.) (Schriften zur Musik. Band 7.)*

Als wichtige Ergänzung zu dem bereits erschienenen Band I, der Leben und Werke der Orgelbauer Kleine, Roetzel und Nohl im rheinisch-südwestfälischen Raum darstellt, legt der Verfasser einen Dokumentationsband vor, der Quellen, Abbildungen und Zeichnungen umfaßt. Der Verfasser hatte das seltene Glück, auf ein erhaltenes Familienarchiv zurückgreifen zu können.

Nach genealogischen Aufzeichnungen aus dem Nachlaß Roetzel folgen einige Ergänzungen zu Matthesons bekannter Dispositionssammlung, die nach den Forschungen Bullmanns zumeist der Literatur, vor allem J. Adlungs *Musica mechanica organoedi* entnommen sind. Von besonderem orgelgeschichtlichen Interesse ist die folgende Dispositionssammlung von Christian Kleine von 1770: *Ungedruckte Orgeldispositionen theils selbst gesehen, theils selbst verfertigte, mehrentsils durch Korrespondenz erhaltene Beschreibungen*. Nach Aufzählung einiger Werke aus Holland und Frankreich sind besonders Werke von Meistern des westfälischen und nieder-mittelrheinischen Raums erwähnt: P. Möller, Schöler (ein Verwandter), J. Ch. Köhler (Frankfurt), A. Heine mann (Gießen), E. Teschenmacher (Elberfeld), J. Ph. Seuffert (Würzburg), J. Schlottmann (Friedewald), A. Schweimb (Einbeck).

Von den verschiedenen Generationen Kleine werden 13 Dispositionen aufgezeichnet. Auf die Notwendigkeit kritischer Beurteilung von mitgeteilten Dispositionen macht Bullmann ausdrücklich aufmerksam. Interessant ist die enge Beziehung zu dem Berliner Meister Ernst Marx, der Kleine ein Verzeichnis seiner *Selbstverfaßten Beschreibung seiner bis 1783 erbauten Orgeln* zuschickt, das er in die Dispositionssammlung einbaut. Eine weitere Dispositionssammlung von 1796 stimmt größtenteils mit der von 1770 überein: Köln (Dom), Schwelm, Lübeck (Marien) fehlen, dafür sind Mörs, Wesel und Wupperfeld hinzugekommen. Diese Sammlung hat den Vorteil, daß sie neben technischen Angaben wie Manual- und Pedalumfänge, Balgangaben, auch kritische Stellungnahmen enthält, die auf die zeitgenössische, stilistische Tendenz Hin-

weise geben können. In diesem Sinne besonders aufschlußreich sind eingereichte Vorschläge und dazu angeforderte Stellungnahmen zeitgenössischer Meister, so von Stumm, Schöler, Königslöw (Organist an St. Marien in Lübeck) und Schrey, die Kleine unter dem Titel: *Einige Orgel-Abentheuren, welche der Orgelbauer Kleine bestanden . . .* aufgezeichnet hat.

Es folgt die Wiedergabe einer Orgelbaulehre von Johann Christian Kleine, *Etwas vom Orgelbau von J. Chr. Kleine, Orgelbauer in Frekhausen 1795 nebst zehen Tafeln*. Es wird dort in den Abschnitten I–XIII alles behandelt, was zum Orgelbau bedacht werden muß: Fragen des Gehäuses, der Pfeifen- und Ladenmensurierung, der Balggröße und Traktoreinrichtung, der Stellung sowie der Intonation.

Kladdenaufzeichnungen von 1818–1837 geben ein gutes Bild von der Tagesarbeit eines Orgelbauers. Ein Werkverzeichnis Roetzel ergänzt die Dispositionssammlungen. Der Abbildungsteil bringt Fotos von Gehäusen, Zeichnungen sowie die Mensurtafeln, die sich auf den „Königsschuh“ und „Kölner Werkschuh“ beziehen.

Ein Orgelbauer-, Personen- und Ortsverzeichnis beschließt das Werk. Anmerkungen des Verfassers erhöhen den Wert dieses Buches, das eine sehr wertvolle Ergänzung zur Orgelgeschichte deutscher Landschaften ist. Besonders instruktiv ist die Verbindung von Geschichte und technischen Daten. Kartenskizzen verdeutlichen den behandelten Raum.

(März 1976)

Franz Böskens (†)

HANS JOACHIM MOSER: *Leben und Lieder des Adam von Fulda*. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 48 S. Reprographischer Nachdruck aus: *Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin Jg. I, 1929*.

Mosers Skizze über Adam von Fulda, lebendig geschrieben, voller Hypothesen, aber auch voller Anregungen und archivalischer Fakten, war ein Nebenergebnis seiner Hofhaimer-Studien. Im Faktischen ist sie durch die Monographie Wilhelm Ehmanns erheblich ergänzt, teilweise auch überholt worden. Nützlich bleibt sie durch den Anhang, in dem Moser nicht nur die drei überlieferten weltlichen Liedsätze Adams, sondern auch

eine Reihe von Parallel-Vertonungen veröffentlichte: zu *Ach Jupiter* den vierstimmigen Satz von Senfl und den Anfang einer Orgelbearbeitung (anonym, jetzt vollständig aus der Tabulatur Hör, in *Schweizerische Musikdenkmäler* Bd. 7 Nr. 37); zu *Ach hülf mich leid* einen anonymen Satz aus Rhaus *Tricinia* 1545; einen weiteren dreistimmigen anonymen Satz aus Johannes Heers Liederbuch (von Moser Hans Buchner zugeschrieben, bei Heer aber anonym, vgl. *Schweizerische Musikdenkmäler* Bd. 5 Nr. 84); den Orgelsatz von Hans Buchner aus der Kotter-Amerbach-Tabulatur (jetzt auch *Schweizerische Musikdenkmäler* Bd. 6 Nr. 46; der Satz von N. C. [Nicolaus Cracoviensis] in der Tabulatur des Johannes von Lublin ist ein anderer Satz, jetzt zugänglich in *Corpus of Early Keyboard Music* 6 Bd. IV Nr. 7); ein weiteres Tricinium aus dem Heer-Liederbuch, dort auf den Satz Adams von Fulda als „*alia compositio*“ folgend (*Schweizerische Musikdenkmäler* Bd. 5 Nr. 5); einen vierstimmigen Satz von J. S. (Schechinger?) aus Formschneiders Finck-Liederbuch 1536; einen „*Noel Balduin*“ zugeschriebenen Satz, der schwerlich von Bauldeweyn, aber vielleicht von Pierre de la Rue stammt (vgl. Edgar H. Sparks, *The Music of Noel Bauldeweyn*, AMS 1972; mit Zuschreibung an Pierre de la Rue veröffentlicht in *Schweizerische Musikdenkmäler* Bd. 5 Nr. 83; die Quellenangaben dort, bei Moser und bei Sparks ergänzen einander teilweise); den Anfang einer Orgelfassung desselben Satzes aus der Sicher-Tabulatur; Sätze von Stefan Mahu, Arnold von Bruck, Hans Kugelmann und Caspar Glanner und schließlich den Anfang einer Orgelfassung von O. R. (Oswald Reiter?) aus der Tabulatur Kleber. Damit liegt ein umfangreiches Vergleichsmaterial in bequem nutzbarer Zusammenstellung vor, das liedgeschichtlich und stilkritisch gute Dienste leisten kann. Hierin (und in der schweren Zugänglichkeit der Originalveröffentlichung Mosers) liegt die Rechtfertigung des Reprints.

(März 1975)

Ludwig Finscher

HERMANN ULLRICH: *Alfred Julius Becher. Der Spielmann der Wiener Revolution. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. 324 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 40.)*

Nach zahlreichen Einzeluntersuchungen über die Persönlichkeit und das Werk Bechers legt Hermann Ullrich nun den Versuch einer umfassenden Monographie vor, die das Leben dieses Juristen, Publizisten, Musikkritikers und Komponisten bis zu dessen Hinrichtung in Wien 1848 darstellen soll. Erstaunlich ist, welche Materialfülle Ullrich – im Alter von fast 80 Jahren – 1965-1969 in Archiven, Bibliotheken und Ämtern recherchierte und zusammenfaßte. Die Chronik der Familie Becher, Lebensumstände von Freunden und Bekannten breitet er mit umständlicher Genauigkeit aus. Dabei aber wird bereits eine für das gesamte Buch charakteristische Schwäche deutlich: Ullrich gelang es nicht, die zusammengetragenen Fakten in einer konzentrierten Darstellung zu bewältigen. Belanglosigkeiten behandelt er mit höchster Sorgfalt (so in einem 52 Seiten umfassenden, angehängten Exkurs über „*Becher als Musikkritiker im Rheinland*“); identische Aussagen, sogar Zitate werden ermüdend häufig wiederholt (vgl. etwa S. 272 und S. 274). Durch welche Einflüsse aber und wie sich das Denken und Handeln Bechers bis zur Konsequenz von 1848 entwickelt, bekommt Ullrich nur ansatzweise in den Griff. Es fehlen – als Bezugspunkt – grundlegende Analysen der demokratischen bürgerlichen Bewegungen des Vormärz, an denen gemessen die Haltung Bechers überhaupt erst zu erfassen wäre. Bechersche Dokumente (musikalisch, ästhetisch, politisch) sind nur sehr spärlich wiedergegeben; recht vage wird im Vorwort ein zweiter Teil der Monographie angekündigt, der (wiederum auf über 300 Seiten?) die Kompositionen und Haupt-Kritiken Bechers darstellen soll. Man wäre dankbar für dokumentarische Auszüge aus Bechers revolutionärer 48er-Zeitung *Der Radikale*, ebenso aus seinen zahlreichen Flugblättern dieser Zeit; Ullrich aber liefert fast ausschließlich kommentierende – sehr einseitige – Wertungen dieser journalistischen und politischen Arbeiten. Merkwürdig genug, daß vollständige Dokumente nur der Gegenseite, der kaisertreuen Antidemokraten abgedruckt sind. Die Vorgehensweise der Truppen unter Windischgrätz, die Todesurteile gegen Blum,

Becher und andere werden in aller Ausführlichkeit legitimiert. Ullrich, im Hauptberuf Jurist, konstatiert minutiös ihre formale „Legalität“, zitiert Militärprozeßordnungen, prüft die Prozeßakten; die Gesetze selbst stehen nicht zur Debatte. Erstaunlich ist der offene Haß auf die ungarischen und norditalienischen Unabhängigkeitsbestrebungen. Die Behauptung, daß bei einem Sieg der demokratischen Revolution 1848 der „Anschluß“ von 1938 vorweggenommen wäre (S. 131), kann nicht schlicht als punktuelle Entgleisung oder Geschmacklosigkeit gewertet werden. Ullrichs Stellungnahmen gegen „*Pöbelherrschaft*“, gegen Bechers „*zügellose, kriminelle Schreibweise*“ (S. 183), für die „*treuen Truppen*“ (S. 129) mögen noch verzeihlich sein; ärgerlich aber ist die Blindheit, die aus solcher Grundhaltung resultiert, die Einseitigkeit in der Auswahl von darzustellenden Fakten und Zusammenhängen. Das äußere Erscheinungsbild des Buches ist durch unangenehme Nachlässigkeiten gekennzeichnet: es erscheinen doppelt gedruckte Absätze, ebenso Druck- (d. h. Tipp-) Fehler fast auf jeder Seite, darunter etwa der „*konvulsische Oktoberaufstand*“ (S. 105) und ein „*Pyroxysmus*“ (S. 88). Ullrichs Versuch über Becher, dem er im übrigen „*Größe*“ durchaus attestiert und den er als Opfer von abstraktem „*Schicksal*“, „*Verhängnis*“ sieht, kommt um etwa ein Jahrhundert zu spät. Auf der Grundlage der ausgezeichneten, umfassenden Vorarbeiten Ullrichs müßte eine „*Monographie*“ Alfred Julius Bechers neu geschrieben werden.

(Oktober 1976) Hartmut Fladt

ERNST STÖCKL: *Puškin und die Musik. Mit einer annotierenden Bibliographie der Puškin-Vertonungen 1815–1965. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1974. 502 S.*

Puškins Dichtungen spielen in der Musik eine sicher ebenso große Rolle wie die Goethes, zumindest für die Musik seines eigenen Landes. Sie wurden nicht nur unzählige Male vertont, sondern inspirierten auch viele Musiker unmittelbar zu Instrumentalkompositionen. Eine umfassende Bibliographie der Puškin-Vertonungen war deshalb schon längst überfällig. Sie wurde bezeichnenderweise erstmals von deutscher Seite in Angriff genommen, unbeschadet der damit ver-

bundenen Schwierigkeiten, gleichsam aus der Ferne viele hundert Kompositionen eines Zeitraumes von 150 Jahren zu erfassen und zu überprüfen. Aber Geduld, Ausdauer (beispielsweise wurden nicht weniger als 350 sowjetische Komponisten befragt) und Liebe zum Gegenstand führten zu einem erstaunlichen und, wie man im Vorgriff sagen darf, nahezu erschöpfenden Ergebnis.

Stöckls Buch ist in zwei Teile gegliedert. Der erste beleuchtet auf 154 Seiten zuerst Puškins Verhältnis zur Musik, seine Beziehungen zu Komponisten und Musikliebhabern und die literarische Verarbeitung von musikalischen Anregungen im eigenen Schaffen. Viele historische Details finden hier Klärung, etwa Puškins Zusammenarbeit mit Glinka bei der Konzeption des Librettos zu *Ruslan und Ludmilla*, die Frage von Dichtung und Wahrheit in *Mozart und Salieri* oder die problembeladene Entstehung des Librettos der *Rusalka*. Dem zweiten Thema, „*Puškin in der Musik*“, widmet der Verfasser den weitaus größten Raum. Er skizziert die Geschichte der Puškin-Vertonungen in breiten Strichen und weist anhand von Schaubildern nach, daß in den Zeiträumen um 1900, vor allem aber zwischen 1930 und 1950, die meisten Texte des Dichters komponiert wurden. Aufschlußreich wie der ganze Abschnitt der Puškin-Vertonungen im westlichen Europa sind zahlreiche neue Erkenntnisse, z. B. daß Walther von Goethe 1838 nur die Absicht hatte, eine Puškinoper zu schreiben, seinen Plan aber niemals realisiert hat, daß der italienische Komponist der *Die Zigeuner* (um 1900) A. Ferretto und nicht, wie irrtümlich immer angegeben, A. Torrotto heißt und daß Fr. von Suppés Libretto zur Operette *Pique Dame* nicht auf Puškin fußt. Der ganze erste Teil stützt sich auf ein Schrifttum, das 231 Titel, vorwiegend russische, umfaßt und in seiner Art bisher noch nie so erschöpfend zusammengetragen worden ist.

Die Bibliographie der insgesamt 3236 Puškin-Vertonungen, die den zweiten Teil des Buches bildet, ist mit größter Akribie und in vorbildlicher Systematik erstellt. Sie erfaßt zuerst, vom dichterischen Werk ausgehend, 3113 durchnummerierte Vokal- und Instrumentalkompositionen zu Werken Puškins (oft mit Aufführungsdaten und weiterführenden Angaben), dann solche, die sich auf Leben und Werk des Dichters beziehen oder seinem Andenken gewidmet sind,

schließlich auch Vertonungen von Gedichten, die Puškin irrtümlich zugeschrieben wurden. Diese Bibliographie hat der Verfasser darüberhinaus nach allen erdenklichen Gesichtspunkten in Verzeichnissen aufgeschlüsselt: nach Komponisten, Gattungen (die bis zu Film- und Hörspielmusiken reichen), deutschen Titeln und Textanfängen, nach meistvertonten Werken u. v. a. mehr. Beachtung verdienen die Register, die u. a. die zu Lebzeiten des Dichters vertonten Werke und die Werkpläne und Vertonungen nichtrussischer Komponisten erfassen. Ein russischsprachiger Anhang von rund 40 Seiten wird vor allem denjenigen, die es unmittelbar angeht, das Nachschlagen wesentlich erleichtern.

Ein kleiner Nachteil des Buches besteht darin, daß es im Manuskript bereits 1966 abgeschlossen, aber erst 1974 gedruckt werden konnte, so daß die neueste Literatur (beispielsweise G. K. Ivanov, *Russkaja poezija v otečestvennoj muzyke*, Bd. II, Moskau 1969, und *Poezija Puškina v romansach i pesnjach ego sovremennikov*, Moskau 1974) und einige neue Quellenfunde sowie letzte Kompositionen in der Sowjetunion unberücksichtigt bleiben mußten. Man kann jedoch verstehen, daß der Verfasser die Gesamtkonzeption, die sich auf die „runden“ 150 Jahre (1815-1965) erstreckt, nicht mehr zu ändern gewillt war. Im Puškinjahr 1974 kam nun überraschend eine eigene sowjetische Bibliographie der Puškin-Vertonungen heraus: *Puškin v muzyke. Spravočnik*, herausgegeben von N. C. Vinokur und R. A. Kagan, Moskau 1974, 376 Seiten. Vergleicht man beide Bücher, so schneidet Stöckls Arbeit hervorragend ab. Diese zeichnet sich nicht nur durch die umfangreiche historische Einleitung, kaum zu übertreffende Genauigkeit der bibliographischen Angaben und strenge, leicht benutzbare Systematik aus, sondern setzt sich vor allem kritisch mit den Materialien auseinander. Die sowjetische Publikation übernimmt hingegen, unbeschadet einiger neuer, noch nicht bei Stöckl enthaltener Werke (auch Stöckl kennt mehrere, der russischen Seite unbekannt gebliebene Kompositionen), ungeprüft Fehler älterer Veröffentlichungen und nennt eine Reihe nichtexistenter Werke, z. B. die Opern *Die Zigeuner* von W. von Goethe und G. Erlanger (Stöckl, S. 183/4), *Der Springquell von Bachtchissarai* von N. A. Titov und *Die Hauptmannstochter* von V. I. Rebikov

(Stöckl, S. 231). Sucht man nach Zuverlässigkeit und gründlicher Information, dann wird man in Zukunft doch lieber Stöckls Buch befragen. Zur Unterscheidung der vielen gleichnamigen Werke sollte man sich mit Angabe der Nummer bei allen Veröffentlichungen auf „Stöckl“ beziehen. (März 1976) Lothar Hoffmann-Erbrecht

MAX SCHÖNHERR: *Carl Michael Ziehrer. Sein Werk – sein Leben – seine Zeit.* Wien: Österreichischer Bundesverlag 1974. 815 S., 48 Abb.

Der in den letzten Jahren in verstärktem Ausmaß zu konstatierende Trend, die Massenproduktion an Trivial- bzw. Unterhaltungsmusik des 19. und 20. Jahrhunderts in den Bereich musikwissenschaftlicher Erforschung zu heben, um damit eine von der traditionellen Musikwissenschaft bislang kaum oder nur periphär registrierte Musiksparte zu emanzipieren, findet in der umfangreichen Publikation über Carl Michael Ziehrers kompositorisches Schaffen seinen deutlichsten Niederschlag. Der Verfasser, dessen jahrzehntelange verdienstliche Tätigkeit als Chefdirigent des Österreichischen Rundfunkorchesters auch eine praktische Beschäftigung mit der Unterhaltungsmusik Wienerischer Observanz mit einschloß, hat nach Beendigung seiner Dirigentenlaufbahn ein universitäres musikwissenschaftliches Studium aufgenommen, aus dem eine voluminöse Ziehrer-Dissertation resultiert, die nunmehr in aufwendiger Aufmachung und Ausstattung gedruckt vorliegt. Nicht als Monographie oder Biographie konzipiert – der tabellarische biographische Teil des Buches umfaßt nur etwa ein Prozent des Gesamtumfangs – stellt sich die Arbeit als ein minuziös gestaltetes und mit profunder Sachkenntnis kommentierter thematischer Werkkatalog dar, der durch die Fülle des verarbeiteten Materials und durch den stupenden Informationsgehalt überrascht. In das neu überarbeitete und mit optimaler Akribie erstellte chronologische Verzeichnis der Opus-Zahlen läßt der Autor nicht nur überreichlich authentische zeitgenössische Berichte und Zitate über die Entstehungsgeschichte und Erstaufführungsdaten einfließen, sondern weiß auch durch sorgfältige formale und stilistische Analysen und Interpretationen die

das kompositorische Oeuvre Ziehrers kennzeichnenden Kritiken und Charakteristika herauszuarbeiten. Ohne die Persönlichkeit Ziehrers allzu subjektiv einseitig zu glorifizieren, wird dessen Position im Übergangsstadium zwischen dem alternden Strauß und der nächstfolgenden Generation etwa Lehárs, Kalmáns und Benatzkys aufgezeigt und Ziehrers kompositorisches Wirken im zivilen wie im militärischen Bereich leidenschaftslos gewürdigt.

Damit eröffnet dieses Ziehrer-Kompendium eine völlig neue Perspektive, sowohl für die Einschätzung und Bewertung des Persönlichkeitsbildes dieses Wiener Volksmusikers als auch für die Beurteilung des von Ziehrer repräsentierten Musikgenres, das vom Militärmarsch bis zur volkstümlich-larmoyanten Wiener Operette reicht. Trefflich versteht es der Autor dieses Buches auch, das kulturhistorische Panorama des francisco-josephinischen Wien zu entrollen, vor dem Ziehrer seine vielfältige und weitreichende Produktivität entfaltet. Daß dabei interessante Querverbindungen, latente Parallelen und offensichtliche Berührungspunkte mit dem künstlerischen Schaffen anderer Zeitgenossen, vor allem der Strauß-Dynastie, zutage treten, liegt im Gegenstand selbst begründet und macht das Buch zu einem für Musikhistoriker, Theaterwissenschaftler oder Lokalhistoriker gleichermaßen wertvollen Zeitdokument und relevanten Nachschlagewerk, dessen umfassender, sorgfältiger Registerteil die Verwendung sehr erleichtert. Wer immer das Buch zur Hand nimmt, um sich über Ziehrers Werk zu informieren, wird erstaunt sein, eine breitgefächerte Kulturgeschichte der Wiener Unterhaltungsmusik im ausklingenden 19. Jahrhundert vorzufinden. Was Max Schönherr einleitend als Zielsetzung des Buches postuliert, wird konsequent realisiert, ja vielleicht noch überboten, nämlich „*das Werk und Leben eines Unterhaltungsmusikers an Hand seiner Kompositionen darzustellen, von seinem ersten Auftreten an bis zu seinem Abtritt von der Musikbühne und zu seinem Lebensende, mit allen Beziehungen zu Auftraggebern, Musikverlegern, Kapellmeisterkollegen und in Vergessenheit geratenen Komponisten seines Genres, Sängern, bedeutenden und minderbedeutenden Persönlichkeiten des Wiener Unterhaltungstheaters, aber auch des Adels und verschiedener Hofhaltungen, vor allem aber zum Publikum, zu*

den aus ‚Hoch und Nieder‘ (wie Ziehrer eine seiner Kompositionen betitelt) integrierten Gesellschaftskreisen, die Künstler ablehnen und mißbilligen, aber auch leidenschaftlich wertschätzen, lieben, ja maßlos verwöhnen können . . .“

(Januar 1976)

Eugen Brixel

LEONHARD LECHNER: Werke. Band 13. Neue Gaistliche und weltliche Teutsche Gesang sampt zweyen Lateinischen (aus der posthumen Handschrift von 1606), hrsg. von Walther LIPPHARDT. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1973. XX, 79 S.

LEONHARD LECHNER: Werke. Band 7. Neue Teutsche Lieder (1582), hrsg. von Konrad AMELN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. XIX, 139 S.

Das meiste, was die beiden Bände bieten, ist bekannt. Die neuen deutschen Lieder hat E. Fr. Schmitz, die deutschen Sprüche von Leben und Tod sowie das Hohelied Salomonis haben K. Ameln und W. Lipphardt schon in den 20er Jahren herausgegeben. Erstmals werden nur einige kleinere Werke der letzten, erst nach dem Tod des Komponisten angelegten Sammlung von 1606 ediert. Neue Quellen wurden nach der ersten Edition nicht gefunden. So hat sich der Text der bekannten Werke nicht wesentlich verändert. Die Quinta vox der posthum erstellten Sammlung fand sich trotz erneuter Nachforschungen nicht. Karl Marx hat die fünfstimmigen Sätze ergänzt.

Die Ausgaben sind zuverlässig, der Druck ist übersichtlich. Sie kommen der Praxis weit entgegen: sie transponieren die Sätze so, daß sie bequem zu singen sind, und versehen sie reichlich mit Akzidentien und Atemzeichen. In einigen Details der Textgestaltung gehen die Editoren eigene Wege. Ameln hält sich grundsätzlich an die originalen Notengattungen. Lipphardt verkürzt sie in den hochstilisierten, motettisch verfaßten Zyklen und behält sie in den kleineren, einfacheren Kompositionen bei. Der äußere Unterschied zwischen dem hohen und dem niederen Stil Lechners wird dadurch ziemlich ausgeglichen. Schwankend ist im übrigen die Wiedergabe ungerader Takte. Schmitz hat die Gattungen der kolorierten Notenzeichnungen beibehalten, Ameln verkürzt sie und kommt damit

wohl dem Gemeinen näher (vgl. etwa deutsche Lieder, Nr. 4, T. 37).

Ausführliche Begleitworte geben den Stand der Forschung wieder. Sie teilen vor allem mit, was man über die Verfasser der Texte weiß oder vermutet. Lipphardt legt zudem eine detaillierte Chronologie der letzten Werke Lechners vor. Lechner hat sie demnach wahrscheinlich fürs Musizieren im eigenen Haus, meist für bestimmte Gelegenheiten geschrieben. Die Frage, ob sie deshalb die persönlichen Erfahrungen und Empfindungen ihrer Autoren, des Dichters und des Komponisten, ausdrücken, liegt nahe, ist aber doch wohl schwer zu beantworten. Die letzten Werke Lechners unterscheiden sich von den vorausgehenden Zyklen. Lipphardt nimmt an, Lechner gebe schließlich die manieristische, figurenreiche Tonsprache der motettisch angelegten Sprüche von Leben und Tod auf und komponiere Werke, „die nur noch das Klangerlebnis auskosten“; darin manifestiere sich eine zweite, letzte Phase seines Alterstils. Dieser Schluß ist nicht unbedingt zwingend. Vielleicht ist die stilistische Verschiedenheit der späten Werke nur ein Zeichen dafür, daß er über verschiedene Stilebenen verfügt, und die gewichtigen Sprüche im hohen, die einfacheren Lieder und Gesänge im mittleren oder niederen Stil setzt.

(April 1977)

Wilhelm Seidel

OSWALD VON WOLKENSTEIN: Handschrift A. In Abbildung hrsg. von Ulrich MÜLLER und Franz V. SPECHTLER. Stuttgart: Privatdruck 1974. 8 S. u. Abb. der Hs. A.

Dem während der letzten Jahre beträchtlich zugenommenen sowohl wissenschaftlichen als auch praktisch-musizierenden Interesse am Werke Oswalds von Wolkenstein kam hilfreich zustatten, daß die Handschriften B und C faksimiliert in der Reihe *Litterae* (Bd. 12 und 16) herausgegeben werden konnten. Es fehlte noch die früheste der drei Hauptquellen, die Wolkenstein-Handschrift A, die auch zur Erarbeitung einer zureichenden, kritischen Neuausgabe aller Stücke Oswalds unentbehrlich ist. Diese ist nunmehr ebenfalls preiswert kalkuliert einem größeren Abnehmerkreis zugänglich gemacht worden. Freilich war dies nur mittels eines im Buchhandel nicht erhältlichen Privatdrucks möglich, der über die beiden

Herausgeber zu beziehen ist (entweder per Adresse Institut für Literaturwissenschaft der Universität Stuttgart, Schloßstr. 26 III oder Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität Salzburg, Akademiestraße 20). Die mit Hilfe der Österreichischen National-Bibliothek Wien im Offset-Verfahren ohne die Wiedergabe der Originalfarben zustande gekommene Ausgabe verdient trotz dieser Mängel sowie der Verkleinerung des Formates um etwa 1/5 die Beachtung durch die Fachleute, da diese sich nicht nur für Forschungszwecke, sondern überdies auch für die Benutzung in der Lehre als vorzüglich geeignet anbietet. Der Kostenersparnis wegen haben die rührigen Herausgeber die Beschreibung der Quelle sehr knapp gehalten. In der Einleitung stellen sie vornehmlich – nach kritischer Sichtung auch der neuesten Forschungsergebnisse von Experten wie Hermann Menhardt oder Erika Timm – begründet fest, daß der Handschrift A der Rang einer im Auftrage Oswalds seit 1423 angefertigten „Erst-Sammlung“ zukommt, die durch das vorangestellte Porträt des Dichter-Sängers autorisiert ist. (Juli 1976) Walter Salmen

LUDWIG SENFL. *Sämtliche Werke. Band XI: Motetten. Fünfter Teil. Liturgische und allgemein-geistliche Motetten I.* Hrsg. von Walter GERSTENBERG. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag 1974. VIII, 128 S.

Die ersten vier Motettenbände, die Walter Gerstenberg im Rahmen der Senfl-Gesamtausgabe bisher veröffentlicht hatte, enthalten in Band III des Meisters Psalmen und einige Gelegenheitsmotetten sowie in den Bänden VIII–X das umfangreiche Opus der Propriumsvertonungen. Mit dem nun vorliegenden fünften Motettenband beginnt – wie der Herausgeber vermerkt – „innerhalb des Gesamtwerkes der Motetten [Senfls] eine neue Reihe“ (S. 123). Sie enthält liturgische Stücke (mit Ausnahme der Psalmen) und allgemein-geistliche, für Andachten bestimmte Motetten. Zu den liturgischen Kompositionen des XI. Bandes gehören etwa Nr. XII, das vierstimmige *Virgo prudentissima* (Magnificat-Antiphon der ersten Vesper für Mariae Himmelfahrt), oder Nr. VIII, das vier- bis fünfstimmige *Popule meus* (Improperien der Karfreitagsliturgie).

Musterbeispiele für die liturgisch nichtgebundene Motette sind Nr. III, *Mater digna Dei – Ave sanctissima Maria* (fünfstimmig), und Nr. IX, die vierstimmigen *Quinque Salutationes Domini nostri Jesu Christi*. Der „Musicus intonator“ der Münchener Hofkapelle schrieb beide Werke im Auftrag seines Dienstherren, des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern. Das geht aus entsprechenden Eintragungen in den zwei Münchener Chorbüchern hervor, die diese Werke überliefern: Nr. III in Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 12 f. 55v – 69r, Nr. IX in Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 10 f. 1v – 18r. Beide Quellen enthalten nur Motetten von Josquin und Senfl, von diesem außer 5 weiteren Stücken auch noch die 11 restlichen Motetten des vorliegenden Bandes (vgl. M. Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls . . .*, Wiesbaden 1968, S. 63 ff., außerdem das Vorwort des XI. Bandes).

Es geschah gewiß nicht von ungefähr, daß in beiden Handschriften, deren Entstehung eng mit Senfls Tätigkeit in München zusammenhängen dürfte, nur Werke von Josquin und Senfl stehen. Senfls Nähe zu Josquin wird in drei Stücken besonders deutlich. Der bereits im III. Band der Gesamtausgabe wiedergegebene 50. Psalm *Miserere mei Deus* entspricht in seiner ganzen Anlage dem 50. Psalm von Josquin; vgl. die Wiederholung des Rufes „*Miserere mei Deus*“ auf allen Stufen des Quintraumes von *e* bis *h* – allerdings erfolgt bei Josquin die Wiederholung auf allen Tönen des Oktavraumes von *e'* bis *e*. In seiner fünfstimmigen Motette *Ave rosa sine spinis* (Nr. IV des vorliegenden Bandes) verwendet Senfl den gleichen Chanson-Cantus firmus wie Josquin in seinem ebenfalls fünfstimmigen *Stabat Mater* – interessanterweise findet sich eben dieses Stück in der ersten der beiden angeführten Münchener Quellen. Senfls sechsstimmiges *Ave Maria . . . virgo serena* (Nr. II des vorliegenden Bandes) ist bekanntlich eine Parodie der berühmten vierstimmigen Motette *Ave Maria . . . virgo serena* von Josquin. Aber gerade an diesem Stück wird deutlich, worin sich Senfls Schreibweise von der Josquins unterscheidet. Senfl begnügt sich nämlich nicht damit, seine Vorlage durch neue Stimmen aufzufüllen und durch kunstvolle Imitationen beträchtlich zu erweitern (331 Mensuren gegenüber 155 der Vorlage). Er fügt auch im Tenor primus den

Anfang der Prosa „*Ave Maria . . . virgo serena*“ – bereits Josquin verwendete ihn als Thema – als Cantus firmus hinzu, der fünfzehnmals im Verlaufe der Motette auf gleicher Tonhöhe wiederholt wird. Vor allem durch dieses Verfahren wirkt Senfls Satz gegenüber Josquins „*Ars perfecta*“ archaischer. Dieser archaische Zug kommt in nahezu allen Motetten des Bandes zum Ausdruck. Lediglich Nr. IX (*Quinque Salutationes*) hebt sich davon gelegentlich etwas ab, indem diese Motette sich dem Ideal der *Ars perfecta* nähert, was auch der Herausgeber hervorhebt.

Bei der Kontrolle der Akzidentien ist mir aufgefallen, daß in der Motette *Verbum caro factum est* (Nr. I des Bandes) die Paenultima der Finalklausel im Discantus nicht erhöht worden ist (vgl. Mensur 201). Dies mag wohl bei der Korrektur übersehen worden sein. Der Ausgabe selbst tut das keinen Abbruch. Sie ist mustergültig.

(April 1976)

Elmar Seidel

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 4. Opella nova. Erster Teil Geistlicher Konzerten (1618), hrsg. von Adam ADRIO und Siegmund HELMS. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1973. XVI, 158 S.

Der erste Teil der *Opella nova* von Schein aus dem Jahr 1618, eine Sammlung von 30 zwei- und dreistimmigen Choralkonzerten mit Generalbaß, auf „*italienische Invention komponiert*“, sind bekannt. Karl Hasse hat sie 1914 erstmals publiziert. Im Rahmen der neuen Gesamtausgabe haben sie Adam Adrio, der während der Drucklegung des Bandes gestorben ist, und Siegmund Helms ediert. Die Herausgeber haben den Text von den vielen Vortragsanweisungen und Akzidentien befreit, die Hasse noch für notwendig hielt. Ihre Edition ist korrekt und zuverlässig. Die Rezension beschränkt sich auf Anmerkungen zu einigen Details.

Das Original schreibt das Zeichen des *tempus imperfectum diminutum* ϕ vor. In der Continuo-Stimme werden Brevis-Einheiten durch Striche voneinander abgeteilt. Gemeint ist demnach der große Allabrevetakt. Die neue Ausgabe übernimmt die originale Taktabteilung und ersetzt das Allabreve-Zeichen durch den Bruch $4/2$, vermutlich weil man den Allabrevetakt seit dem 18. Jahr-

hundert auf die Semibrevis bezieht. Die alte Ausgabe hat dagegen teilweise das Allabreve-Zeichen beibehalten und die Zahl der Taktstriche verdoppelt, also den modernen Allabrevetakt hergestellt, teilweise, so in der Ausgabe der *Opella nova*, die originale Disposition unverändert übernommen. Diese Lösung ist wohl die beste, auch wenn sie einen Kommentar verlangen sollte. Denn die Umsetzung des großen in den kleinen Allabrevetakt läßt zwar ein unseren Lesegewohnheiten vertrautes Bild entstehen; der neuere Allabrevetakt dürfte Scheins Musik aber allzu eng fassen. Der Ersatz des Allabreve-Zeichens durch das des $4/2$ Taktes erlaubt es, die Dimension der alten Mensur zu wahren; aber der $4/2$ Takt ist uns fremd. Wenn er sich überhaupt mit einer Bewegungsvorstellung verbindet, so mit der eines altertümlichen, schweren Vortrags. Auch damit würde man wohl den Charakter der Musik von Schein nicht recht treffen.

Die Ausgabe ist mit Akzidentien gar zu sparsam, auch dort wo sie der musikalische Kontext fordert und der originale Text sie wenigstens nicht verbietet. So etwa: S. 58, T. 17: letzter Griff *f* statt *fis*; S. 10, T. 19: das *f* des letzten Griffes sollte durch *fis* ersetzt werden. S. 65, T. 3 f., Alt: besser ist durchweg *gis*.

Die Generalbaßaussetzung ist ungeschickt. Die Regel, möglicherweise Töne liegenzulassen, wird ohne Grund vernachlässigt. Durchgangsnoten werden mit Akkorden belastet. Die Zahl der Stimmen sollte nicht willkürlich verändert werden (vgl. etwa den Anfang des 4. Konzertes), zumal wenn andernorts Stimmkreuzungen eigens deutlich gemacht werden (so S. 22, T. 14). Der Generalbaßspieler sollte wohl auch nicht außergewöhnliche Gesangsmanieren nachzeichnen (S. 25, T. 3, letzter Griff: besser *h* statt *cis*, entsprechend der Parallelstelle T. 5). Bisweilen widerspricht die Aussetzung der rhythmischen Verfassung des Satzes. Auf S. 14, T. 14 hätte sie sich besser an den Baß gehalten; so, wie sie ist, macht sie den kunstvollen Gegensatz zwischen der Singstimme und dem Baß undeutlich. Auch Satzfehler mindern den Wert der Ausgabe für die Praxis: fehlerhafte Stimmführung (S. 28, T. 3), Parallelen (S. 12, T. 4, $2/3$. Griff; S. 9, T. 13), falsche Griffe (S. 15, T. 22, 3. Griff: *a* statt *g*).

(April 1977)

Wilhelm Seidel

JOHANN JOSEPH FUX: *Missa brevis solennitatis (K 5)*. Hrsg. von Josef-Horst LEDERER. Kassel u. a.: Bärenreiter und Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1974. 81 S., 4 Faks. (Fux-Gesamtausgabe. Serie I. Messen und Requiem. Band 3.)

Der Herausgeber der dritten innerhalb der Fux-Gesamtausgabe vorgelegten Messe war in der glücklichen Lage, auf das Autograph als Primärquelle zurückgreifen zu können. Hinzu kommt als zweite Hauptquelle ein aus der gleichen Zeit stammender Satz von 23 erhaltenen der ursprünglich 41 Stimmen, die über den Partitursatz des Autographs hinaus die zeitgenössischen auführungspraktischen Gepflogenheiten beleuchten und eine Ergänzung des Partiturbildes für die Gesamtausgabe erlaubten. Als ad-libitum-Stimmen wurden neben den vier Trompeten, Pauken, Streichern und Generalbaß der Originalpartitur zwei Posaunen, ein Zink und die den Generalbaß ausführenden Instrumente Fagott, Violoncello und Violone verwendet. Diese reiche Besetzung läßt auf die Herkunft des Aufführungsmaterials aus der Wiener Hofkapelle schließen. Aus einer ausgewogenen Gewichtung aller zur Verfügung stehender Informationen schließt Lederer entgegen früheren Datierungen auf eine Entstehungszeit zwischen 1715, dem Jahr der Ernennung von Fux zum Hofkapellmeister Karls VI. (so wird er in Quelle II bezeichnet), und dem Jahre 1733, nach welchem Fux' Schrift infolge seiner Erkrankung zunehmend zittriger wurde. Die Einleitung informiert außerdem ausführlich über die stilistische Einordnung der Messe, ihre formale Gliederung und harmonische Gestaltung und gibt aufführungspraktische Hinweise. Zu korrigieren wäre (S. VIII): „*et resurrexit*“ ist nicht im *Gloria*, sondern im *Credo*, bei Tonika und Dominante handelt es sich um Funktionen (nicht um Stufen, vgl. ebd.), bei der Aufzählung der Stimmen der Quelle II im Kritischen Bericht, S. 79, muß es bei den Generalbaßinstrumenten „*Violone*“, nicht „*Violino*“ heißen. Die klanglich ansprechende und stilistisch angemessene Generalbaßbearbeitung des Herausgebers enthält einige vermeidbare Satzfehler.

(Oktober 1976)

Herbert Schneider

HUGO WOLF: *Sämtliche Werke. Band 10: Kleine Chöre a cappella oder mit Klavierbegleitung. Vorgelegt von Hans JANCÍK*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1974. (XII), 87, (XII) S.

Hugo Wolf war 21 Jahre alt, als er seine letzten A-cappella-Kompositionen, die *Sechs geistlichen Lieder nach Gedichten von Eichendorff für gemischten Chor ohne Klavierbegleitung*, schrieb. Daß diesem bisher wohl einzig von ihm bekannten Opus dieser Gattung eine Reihe nicht ganz unbedeutender Versuche vorausging, wird jetzt erstmals durch die zusammenhängende Veröffentlichung dieser Werkgruppe im 10. Band der Gesamtausgabe überschaubar. Auch die Richtung von Wolfs vergleichsweise begrenzter Chormusikproduktion läßt sich – unterstützt durch Hans Jancíks informatives Vorwort – aus dieser Ausgabe einigermaßen erschließen:

Wolf beginnt mit klavierbegleiteten Vokalquartetten, jener seit Schubert zwar im Schatten des Sololiedes stehenden, jedoch durchaus auch von dessen Entwicklung profitierenden Gattung. Welche Entwicklungsmöglichkeiten dem Chorlied bei Wolf gerade von diesem Ausgangspunkt aus offenstanden hätten, wird aus der frühesten überlieferten Chorkomposition, *Die Stimme des Kindes* (Lenau) op. 10 (1876), erkennbar. Einem differenziert, wenn auch noch vordergründig-naiv deklamierenden Chorsatz voll harmonischer Eigenwilligkeiten steht ein motivisch z. T. schon selbständiger, harmonisch und klanglich konturrierender Klaviersatz gegenüber. Ursprünglich für Männerchor notiert, vermerkte sich Wolf, nachdem der Wiener Hofkapellmeister Hans Richter ihn auf Stimmführungsprobleme aufmerksam gemacht hatte, er wolle den Chor durch Oktavtransposition der beiden Tenöre für gemischte Stimmen einrichten. Die von Jancík für die Gesamtausgabe vorgenommene Umschrift erscheint durch diesen Vermerk hinreichend legitimiert. – Richter hatte den jungen Wolf jedoch offenbar nicht nur auf kompositionstechnische Ungeschicklichkeiten hingewiesen, sondern ihm auch – entsprechend damaliger Gepflogenheit – den A-cappella-Satz als geeigneteres Übungsfeld empfohlen. Unmittelbar auf Richters Anregung hin entstehen die *3 Lieder für Männerchor a cappella* op. 13, gesellige Chorlieder, die zwar sauberer gearbeitet sind als op. 10, denen aber auch, verglichen

mit diesem, der Dorn gezogen ist. – Noch im selben Jahr wendet er sich dem gemischten Chor zu. Aber auch hier fehlt ihm der naive Impetus des Anfangs. Reproduziert der erste der 3 Chöre op. 17 einen Typ des geselligen Tanzliedes, so geraten die beiden anderen ins Archaisieren. Wolf setzt sich also – wenn auch schon hier auf weit höherem Niveau als viele seiner Zeitgenossen – mit den der Chormusik seiner Zeit anhaftenden Klischees auseinander. Nicht nur der kleine, später aufgefundene und nicht datierbare Männerchorsatz *Gottvertrauen*, sondern auch die bedeutenden Eichendorff-Chöre aus dem Jahre 1881 stehen noch im Zeichen dieser Auseinandersetzung. Zwar ist hier der Einfluß des von Wolf inzwischen stark individualisierten Sololiedes, in gleichem Maße jedoch auch der Abstand von diesem unverkennbar. Denn Wolfs weitgehend lapidar-homophoner Chorsatz neigt zur Vergrößerung der empfindlichen Sprachgesten, zerstört immer wieder deklamatorische Nuancen einzelner Stimmen und vermag die subtile, bisweilen auch kühne Harmonik kaum zu integrieren, wodurch diese in die Gefahr nur raffinierten Effektes gerät.

Verstärkt wurde diese Problematik noch durch die bisherigen Ausgaben der Eichendorff-Chöre: Eugen Thomas hatte für den Erstdruck (1903) die Deklamation „berichtigt“, Melodik und Rhythmik „geglättet“ und die Harmonik an einigen Stellen „gemildert“ – alle Abweichungen von seiner ihm unsicher erscheinenden Vorlage allerdings in einem Vorwort detailliert bekanntgegeben. Unbegreiflicherweise hat der Bärenreiterverlag im Rahmen seiner Reihe „Das 19. Jahrhundert“ (1973!) eine im wesentlichen jenem verderbten Erstdruck folgende amerikanische Ausgabe ohne genaueren Kommentar nachgedruckt. Jancik kann sich dagegen für die Gesamtausgabe auf eine seit 1937 in der Österreichischen Nationalbibliothek befindliche autographe Niederschrift stützen. Schon ohne die sonstigen Vorzüge – sauberer und übersichtlicher Druck, sorgfältiger Kommentar in Vorwort und Anmerkungen mit Auszug aus dem Lesartenvergleich, Erstveröffentlichung bisher nicht, bzw. Neuveröffentlichung bisher kaum zugänglicher Jugendwerke – fände dieser 10. Band der Gesamtausgabe durch die Wiederherstellung eines so gewichtigen Beitrags zur Chormusik des 19. Jahrhunderts seine Rechtfertigung. (September 1976) Hans Michael Beuerle

IOGANN SEBASTIAN BACH: Iskusstvo Fugi, hrsg. von Nikolaj KOPČEVSKIJ. Moskau: Muzyka 1974. (Die erste sowjetische Ausgabe der Kunst der Fuge.)

In der Sowjetunion ist die erste Klavierausgabe von Bachs *Kunst der Fuge* in eigener quellenkritischer Redaktion erschienen. Bisher hatte es, wie der Herausgeber, Nikolaj Kopčevskij, im Vorwort, S. 9, mitteilt, nur in der Ukraine eine Taschenpartitur, einen Nachdruck der Peters-Ausgabe von Albert Lunow 1958, gegeben. Dabei existieren in der Sowjetunion zwei Schallplatteneinspielungen des Werkes: vom Moskauer Kammerorchester unter Rudolf Baršaj (Melodia D 023311-14) und von der Pianistin (und Komponistin) Tatjana Nikolaeva (Melodia SM 03271-74), wie wir ebenfalls vom Herausgeber erfahren (a. a. O., S. 10).

Dieser Tatsache wie auch der vorliegenden Neuausgabe haftet etwas Symptomatisches an: beides ist Ausdruck jener Neuentdeckung Bachs und der alten Musik schlechthin, die man in Rußland (wie auch übrigens in Amerika) in den letzten Jahrzehnten anhaltend beobachten konnte. Immer wieder erringen sowjetische Kandidaten bei Bach-Wettbewerben Preise, Orgelbaufirmen der DDR sind mit sowjetischen Exportaufträgen oft völlig ausgelastet; in der lebenden Musik stellen sich Beziehungen her. Präludien- und Fugenkompositionen von Schostakowitsch wären ein Beispiel für einen bewußt erlebten Bach-Einfluß. Auch Komponisten der jüngeren Generation wie Denisov berufen sich auf Bach, wie denn überhaupt die Entdeckung der Alten Musik mit der Entwicklung der Neuen Musik parallel ging: Bachs Werk stößt in der musikalischen Öffentlichkeit, besonders bei der Jugend, auf ein breites und nachhaltiges Interesse.

Von ihm zeugt nicht zuletzt die Ausführlichkeit, in der Nikolaj Kopčevskij im Vorwort zu seiner Ausgabe die Geschichte des Werkes und die bisherigen Untersuchungen zu den Quellen sowie seine eigenen Redaktionsüberlegungen darzulegen für wert befundet. Er geht auf die Vorläuferschaft des „*Musikalischen Opfers*“ ein, die Partituranordnung in Traditionen Fescobaldis, auf die problematische Druckvorbereitung vor endgültiger Festlegung der Reihenfolge und die vermutlich nichtautorisierte Fertigstellung des Druckes nach Bachs Tod, durch die zahlreiche Fehler unkorrigiert blieben, auf die lustlose Aufnahme des Werkes in der Öffent-

lichkeit trotz wohlmeinender Besprechungen, auf einen preisermäßigten Nachdruck und den schließlichen Verkauf der Druckplatten wahrscheinlich zum Materialwert durch Carl Philipp Emanuel Bach, auf die Neuausgaben von Nägeli, Pleyel und Peters und die erste wissenschaftliche Ausgabe 1878 durch Wilhelm Rust in der Bach-Gesamtausgabe.

Erstaunt darüber, daß das Werk vor den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts keine Aufführung erlebte, geht er denn auf die praktische Ausgabe für Orchester durch Wolfgang Graeser ein (dessen Entscheidung in der Reihenfolge der Stücke er sich anschließt), auf den gegenteiligen Standpunkt Heinrich Husmanns in der Frage einer ursprünglichen Klavierfassung und auf die seither erschienenen Ausgaben und Einspielungen, deren Satzfolge in einer synoptischen Tabelle vorgeführt sind.

Schwankungen der Editionen sind bedingt durch die auch hier im Originalmaterial – nämlich im noch teilweise von Bach beaufsichtigten Originaldruck einerseits und dem als Vorlage dienenden „Berliner Autograph“ andererseits – auftretenden Lesartenunterschiede. Auf diese Originalquellen gründet Kopčevskij seine Ausgabe. Mit Husmann ist er von der „Klavermäßigkeit“ des Satzes überzeugt. Die Fuge 14 ist als Dublette von Fuge 10 in den Anhang verwiesen, ebenso die *Fuge a 2 Clav* als Bearbeitung von Nr. 16 und schließlich authentische Varianten von Kanons. Varianten der Quellen werden in dünnerem Stich über und unter den laufenden Notentext gesetzt, Fingersätze als Vorschlag des Herausgebers beigelegt.

(Januar 1976)

Detlef Gojowy

The Collected Lute Music of JOHN DOWLAND transcribed and edited by Diana POULTON and Basil LAM. London: Faber music limited in association with Faber and Faber limited. Kassel: Bärenreiter 1974. XVI u. 317 S.

Dowlands Bedeutung für die Musikgeschichte beruht vornehmlich auf seinen Gesangskompositionen. Ihre Kenntnis verdanken wir hauptsächlich der Herausgebereigentätigkeit von E. H. Fellowes (*The English School of Lutenist Song-writers*, I, 1, 2, 5, 6, 10–12, 14). Dowland war aber nicht nur

einer der besten Liederkomponisten Englands, sondern auch einer der hervorragendsten Lautenvirtuosen seiner Zeit. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß jetzt auch seine Lautenkompositionen, von denen bisher nur wenige in der Neuzeit veröffentlicht wurden, der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden.

Ein *Calendar of Dates in the Life of John Dowland* dient als Einführung. Der Musikteil enthält 100 Lautenstücke, 9 davon in zwei Fassungen. Es sind fast ausschließlich Solosätze. Die Stücke umfassen in der Hauptsache Fantasien, Pavanen, Galliard, Allemanden und *Settings of Ballad Tunes*. Von Dowlands Stücken erschienen in England als Drucke drei in seinen eigenen Liedersammlungen, eins in Robert Dowlands *Musical Banquet* 1610, neun in dessen *Varietie of Lute-lessons* 1610 und sieben in William Barleys *New Booke of Tabliture* 1596. Diesen letzteren Druck bezeichnete Dowland selbst als „*false and unperfect*“. Die meisten Stücke der Neuausgabe sind handschriftlichen Tabulaturen entnommen. Mehrere anonyme Sätze haben wahrscheinlich Dowland zum Verfasser, einige andere sind ihm wohl fälschlich zugeschrieben. Angaben über die Personen, die in den Titeln der Stücke genannt werden, enthalten die *Biographical Notes*.

Dowlands Fantasien gehören dem imitatorisch-polyphonen Typ an, weisen aber z. T. auch homophone Stellen mit Laufwerk auf. Bemerkenswert sind die Fantasien Nr. 2 und 3 mit chromatischem Thema. In dem polyphonen Satz der Tänze sind häufig homophone Stellen eingeschaltet. Mitunter ist die Grundhaltung mehr homophon. Oft folgt auf jeden Teil eine Variation (Division). Manche Stücke kennzeichnet eine tiefe Schwermut, wie z. B. die Fantasie *Forlorn Hope* sowie die Pavanen *Semper Dowland Semper Dolens* und *Lachrimae*. Doch gibt es auch Tänze heiteren Charakters, z. B. *The Lady Rich's Galliard*, *Mrs. Clifton's Almain*, *Lady Hunsdon's Puffe*. Abgesehen von manchen leichteren Stücken, setzen viele mit überstreckten Griffen, schnellen Läufen oder hohem Lagenspiel eine gut entwickelte Spieltechnik voraus. In Nr. 33 kommt sogar der Griff p vor, der auf einem 14., auf der Resonanzdecke angebrachten Bund liegen würde. Die meisten Stücke verlangen ein 6- oder 7chöriges Instrument, nur wenige ein 8- oder 9chöriges. Der 7., meist in D

gestimmte Chor wird noch übergriffen, der 8. ganz selten.

Wichtige Unterschiede der Lesart in anderen Tabulaturen sind in den *Textual Notes* vermerkt. Die Angabe der verschiedenen Fassungen beschränkt sich auf die für die Laute bestimmten Stücke mit Ausnahme des von Dowland wiederverwandten Materials in seinen Liederbüchern und in den *Lachrimae or Seaven Teares* 1604. Manche seiner authentischen Stücke sind in mehreren Fassungen vorhanden, so als Lautensolo, Sologesang mit Lautenbegleitung, vierstimmiger Gesang, Instrumentalstück für fünf Violon oder Violinen und Laute. Dowland ist aber nicht der Bearbeiter all der abweichenden Fassungen einiger Sätze, z. B. Nr. 15 *Lachrimae* und Nr. 42 *Can She Excuse*, sondern zeitgenössische Lautenisten. Sieben Solostücke in Joachim van den Hoves *Deliciae musicae* (Utrecht 1612) sind Abdrucke der Lautenstimme aus den *Lachrimae or Seaven Teares*. Bei fünf von ihnen fehlt die Melodie, die in der vollständigen Fassung die Diskantvioline oder -violine übernimmt. Verschiedene Komponisten bearbeiteten Dowlands Lautenstücke für Cister, Virginal und *Consorts*. Angaben über die Bearbeitungen der Lautensätze für andere Instrumente macht Diana Poulton in ihrem Buch *John Dowland* (London 1972).

Die Neuausgabe bringt außer der Übertragung auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel auch die französische Originaltabulatur. Die deutsche Tabulatur, in der drei Stücke überliefert sind, wurde durch die französische ersetzt. In drei Fällen (Nr. 93, 94, u. 95), wo die Autorschaft Dowlands zweifelhaft ist und die Tabulatur von Schreibfehlern wimmelt, wurde auf die Übertragung verzichtet. In den Bemerkungen zur Übertragung betonen die Herausgeber, sie hätten es zwar möglichst vermieden, den Noten eine längere Dauer zu geben, als sie auf der Laute erklingen, doch hätten sie manchmal einen längeren Notenwert notiert, „in order to give a coherent account of the music“. Hier und da ist aber die Stimmführung, wie es sich beim Lautenspiel ergibt, zu gebunden dargestellt. Das Einschieben von Pausen in eine Stimme, z. B. bei Lagen- (Positions-) Wechsel, wäre lautengerecht gewesen. Nur in gewissen Fällen ist der Wert, der aus spieltechnischen Gründen nicht ausgehalten werden kann, durch eine angebundene Note in einer Klammer angezeigt, z. B.



In Nr. 4 sind Noten, die auf der Laute nicht so lange ausgehalten werden können, durch ein Kreuz † kenntlich gemacht. Jede zum Originaltext hinzugefügte Note ist in eine eckige Klammer gesetzt, Fehler der Originaltabulatur sind in den Fußnoten vermerkt. Bei Korrekturen der Taktstrichsetzung machen Sternchen über der Übertragung die Stellung im Original kenntlich. Abgesehen von einigen Fällen, sind in der Übertragung die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt. Eine Note, die nach oben und unten gestielt und deren einer Stiel eingeklammert ist, zeigt an, daß ein Griffzeichen in der

Tabulatur zwei Stimmen vertritt: . Die Klammer ist doch wohl überflüssig, da schon die Notierungsweise, die nur eine Note kopf verwendet, dies deutlich macht. Die Verzierungszeichen der Tabulatur sind nicht übertragen, weil nach Ansicht der Herausgeber in vielen Fällen nicht klar ist, für welche Note das Zeichen gilt oder wie es zu deuten ist. Die Übertragung ist sonst mit der nötigen Sorgfalt angefertigt.

Kompositionen von Dowland und fremde Bearbeitungen enthalten noch folgende Tabulaturen:

G. L. Fuhrmann, *Testudo gallo-germanica*, Nürnberg 1615: S. 18, *Fantasia* 6, anon., zu Nr. 3.

J. D. Mylius, *Thesaurus Gratiarum*, Frankfurt a. M. 1622: S. 1, *Grammatica Illustriss: Doolandi*, zu Nr. 3; S. 48, *Pauana Anglica Excellens*, anon. (= Fuhrmann, S. 53, *Pavana Englesa tertia*), zu Nr. 14; S. 52, *Pauana Douulandi Angli*; S. 54, *Pauana Douulant*.

Berlin, Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz, Mus. ms. 40141: Bl. 239, *Galliarda Gregorii*, Bearb. von Nr. 42.

Dresden, Sächs. Landesbibl., Mus. ms. 1.V.8: Bl. 7' u. 43, *Fantasia Joh: Dulant*, zu Nr. 1.

Nürnberg, Germ. Nat.-Museum, Hs. 33748, I: Bl. 4', *Galliarda Dooland Cantus*; Bl. 16, *Gagliarda Jona Doolandt* (= J. B. Besard, *Thesaurus harmonicus*, Köln 1603, Bl. 120', *Galliarda Ioannis Dooland*), siehe *Textual Notes*, Nr. 28; Bl. 66, [*Galiarta Pipers*] *Aliter*, anon., Bearb. von Nr. 42.

Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., Ms. Aug. fol 18.7 u. 18.8 (Ph. Hainhofers Lautenbücher): lib. III, Bl. 17, *Phantasia Dooland*, *Praeambulum Doolant*; lib. VI, Bl. 6', *Gagliarda Dooland*, Bl. 22', *Gagliarda Inglese Bella Ioan: Dooland*, Bearb. von Nr. 42.

(Dezember 1975)

Hans Radke

MARCO ANTONIO INGEGNERI: *Sieben Madrigale*. Hrsg. von Barton HUDSON. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1974). VI, 30 S. (Das Chorwerk. 115.)

CHRISTIAN ERBACH: *Acht Motetten*. Hrsg. von William K. HALDEMAN. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1974). VIII, 35 S. (Das Chorwerk. 117.)

Madrigali a diversi Linguaggi von Luca Marenzio, Orazio Vecchi, Johann Eccard und Michele Varotto. Hrsg. von Warren KIRKENDALE. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1975). XVII, 38 S. (Das Chorwerk. 125.)

Das vom Inhalt her interessanteste Heft, 125, hat zugleich die beste Einführung. Das interessanteste Heft deshalb, weil hier eine gemeinsame Komposition Marenzios und Vecchis – unverständlicherweise bislang nur in der Originalausgabe von 1590 in nur ganz wenigen Exemplaren „zugänglich“ – zugleich mit einem Madrigal Eccards über denselben Text und einem 10-stg. Dialog Varottos einem größeren Publikum greifbar gemacht wird. Das Werk Marenzios und Vecchis ist ungemein geistvoll, beziehungs- und anspielungsreich, zugleich intellektuell und unmittelbar zündend, gleichsam der Sucus einer Madrigalkomödie. Der direkte Vergleich mit Eccards nur wenig früher entstandenen *Zanni et Magnifico* macht die Distanz zwischen der selbstverständlichen, glänzenden und sprühenden Meisterschaft der beiden Italiener und dem soliden, aber trockenen Handwerk des Deutschen augenfällig. Daß die Deklamationsrhythmik bei Eccard öfter nicht dem italienischen Sprachrhythmus entspricht, verwundert nicht. (Dafür ist sein „Tedesco“ viel weniger karikiert als bei Vecchi.) – Das Vorwort, eine Zusammenfassung des Artikels *Franceschina, Girometta* . . . in: *Acta Musicologica* 44 (1972), S. 181–235, bringt eine ausführliche Erklärung der Dialogtexte und -personen. (Erwähnenswert besonders der „*Fate ben per voi*“.) Den sehr positiven Gesamteindruck schmälert neben gelegentlichen Unschönheiten der Übersetzung („*verliebt mit einem schönen Mädchen*“), fehlerhaften Satzzeichen (S. III) und Akzentauslassung (S. 24 wäre ein Gravis auf „*tio*“ anzubringen, um deutsche Sänger nicht zu falscher Akzentuierung zu verführen; vgl. S. 13!) und einer unsingbaren „Silbe“ (S. 35 „*st*“ auf ein eigenes Achtel?) die irrige Behauptung, die „*Bustachina*“ – wesentliches Merkmal der „*bella Franceschina*“,

wie ja auch der Herausgeber anmerkt – stelle nur eine variable Folge von „*Unsinnsilben*“ dar. Zwar sind diese Silben nicht adäquat übersetzbar, aber sinnlos sind sie keineswegs: „*Ninina*“ ist eine weiterführende (ironisch-)liebkosende Verkleinerung von Franceschina (ähnlich wie z. B. Gigi für Luigi); „*buffina*“ stellt die Franceschina vor als lustig-neckische, „*filibustachina*“ als durchtriebene kleine Gaunerin, die es faustdick hinter den Ohren hat. Die Varianten „*buffetta*“, „*buffarda*“ usw. hängen vom jeweiligen vorhergehenden Namen ab. Zugleich wechseln sie mit dem Suffix die „Beleuchtung“, vom Zärtlichen, Niedlichen zum Größeren, Gröberen. (Warum bei den kursiv gesetzten „*Unsinnsilben*“ „*fili*“ vor „*bustachina*“ nicht kursiv und dazu noch abgetrennt ist als „eigenes“ Wort, bleibt rätselhaft.) Der Aufführungshinweis, alle drei Stücke seien „*in sehr mäßigem Zeitmaß, nicht in den modischen anachronistischen Hetztempi vorzutragen*“, kann nur hinsichtlich der Warnung vor verhetztem Singen Gültigkeit beanspruchen. „*Sehr mäßig*“ sollte das Zeitmaß keinesfalls sein, sondern durchweg gelockert-dramatisch.

Bei den Heften 115 und 117 zeigt sich deutlich, daß es mit der Textunterlegung so nicht geht. Ein Singen gar auf die untergelegten deutschen Texte, wie es durch veränderte kleingedruckte Notenwerte nahegelegt wird, würde Erbach, besonders aber Ingegneri geradezu entstellen. In beiden Heften ergeben sich reihenweise nicht nur unsingliche, sondern unmögliche Unterlegungen. Eine wortgetreue Übersetzung als Verständnishilfe wäre entschieden besser gewesen. In 117, Nr. 6 z. B. läßt die Unterlegung nichts mehr von der Schönheit und Natürlichkeit des Ariostschen Originals ahnen. Durch das künstliche Verfahren ergeben sich zudem allerlei Merkwürdigkeiten: So trifft der Madrigalismus für Bewegung („*se gl'avicina*“) ausgerechnet auf „*ruhe*“, der für Freude („*s'allegra*“) just auf „*Furcht*“, einer für Ornament („*ornate*“) auf „*Stirne*“ usw. Von Ungereimtheiten, Gequältheiten, falschen Akzenten und merkwürdiger Deklamationsrhythmik gar nicht zu reden. Merkwürdig nimmt sich in 115 die Bemerkung (zusammen mit ihrer gleichzeitigen Widerlegung!) über Ingegneris Petrarca-Vertonung aus. So „seltsam“, wie der Herausgeber meint, ist es wirklich nicht, daß Ingegneri Petrarca vertont, wo doch Gedichte des Poeta laureatus

von so gut wie allen Madrigalkomponisten – auch späteren! – vertont wurden, und zwar häufiger als von Ingegneri, der, wie sogar im selben Heft dokumentiert, neben seinen zwei (!) Petrarcavertonungen auch Madrigale von Zeitgenossen in Musik gesetzt hat. (Gut wäre es im übrigen auch gewesen, wenn Settenari, wie üblich, mit Minuskeln und Endecasillabi mit Majuskeln gekennzeichnet worden wären.)

Insgesamt jedoch stellen die drei Hefte eine nicht geringe Bereicherung des Repertoires dar. Ihre quellenkritische Veröffentlichung ist darüberhinaus auch für den Musikwissenschaftler ein Gewinn.

(Mai 1976)

Hubert Meister

JOHANN PAUL WESTHOFF: *Sechs Suiten für Violine solo. Fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Dresden 1696. Mit Nachwort und Revisionsbericht hrsg. von Wolfgang REICH. Übertragung der Suiten in moderne Notenschrift von Manfred FECHNER. Leipzig: Peters 1974. Faks. und XII, 30 S.*

JEAN PAUL WESTHOFF: *Six suites pour violon seul sans basse. Hrsg. von Péter P. VÁRNAI. Geigerische Einrichtung von Gusztáv SZEREDI-SAUPE. Winterthur: Amadeus-Verlag 1975. 21 S.*

Vor einigen Jahren tauchten in der Stadtbibliothek des ungarischen Szeged Kompositionen von Johann Paul Westhoff (1656 bis 1705) auf – vgl. Mf 24 (1971). S. 282ff. –, deren Existenz bis dahin unbekannt war: 6 Suiten für Violine solo in einem (vom Autor?) korrigierten Druckexemplar.

Der historische Rang dieser Kompositionen kann nicht hoch genug veranschlagt werden, denn sie halten – eine Generation vor Johann Sebastian Bach – durchaus einen Vergleich mit dessen Arbeiten für Violine solo aus. Geigerisch sehr anspruchsvoll, akzentuieren sie Doppelgrifftechnik und Akkordspiel. Kompositorisch handelt es sich um konzentrierte, modellhafte Suiten in vier Sätzen (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue).

Es liegt nun eine gut ausgestattete und durch Wolfgang Reich umsichtig kommentierte Faksimileausgabe im Originalformat vor. Die Übertragung von Manfred Fechner, über deren Prinzipien ein Rechenschaftsbericht Auskunft gibt, war problemfrei; sie

konnte dem Originaltext nahezu bis ins Detail folgen. Kleinigkeiten: Suite *a*-moll, Courante, Takt 21, *g*“ fehlt; Suite *A*-dur, Allemande, Takt 9, Bindebogen über *dis*“/cis“ fehlt; Suite *B*-dur, Gigue, Takt 18, Punktierung bei *d*“ ist zu tilgen.

Die Ausgabe von Péter P. Várnai – dem eigentlichen Entdecker der Suiten – richtet sich an den Praktiker („trotz“ eines kritischen Berichts und einer Einführung). Der Notentext ist durch Gusztáv Szeredi-Saupe mit Metronomzahlen, Phrasierungsbögen, Fingersätzen und weiteren spieltechnischen Angaben überaus sorgfältig zugerichtet worden. Dabei kommt es aus Gründen der Spielbarkeit zu leichten Eingriffen in die Originalvorlage, die nicht immer im Revisionsbericht ausgewiesen sind. Für den letzten Teil der Gigue aus der *D*-dur-Suite, der in dem überlieferten Druckexemplar fehlt, bietet der Herausgeber zwei alternative Ergänzungsvorschläge an.

(April 1976)

Jürgen Hunkemöller

JOSEPH HAYDN: *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice. Dramma per musica. 1791. Libretto von Carlo Francesco Badini. Hrsg. von Helmut WIRTH. München: G. Henle 1974. IX, 267 S. (Joseph Haydn: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln. Reihe 25. Band 13.)*

– *Kritischer Bericht. Ebendort 1974. 44 S.*
BEETHOVEN: *Werke für Violine und Orchester. Hrsg. von Shin Augustinus KOJIMA. München: G. Henle 1973. VIII, 111 S. (Beethoven: Werke. Hrsg. vom Beethoven-Archiv. Abt. 3. Band 4.)*

BEETHOVEN: *Streich-Quintette. Nach Eigenschriften, Abschriften und den Originalausgaben hrsg. von Johannes HERZOG. München: G. Henle (1973). 42, 38, 36, 34, 31 S., Stimmen (Urtext).*

BEETHOVEN: *Streichtrios und Streichduo. Hrsg. nach Eigenschriften, einer Abschrift und Originalausgaben von Emil PLATEN. München: G. Henle 1973. 61, 66, 58 S., Stimmen (Urtext).*

FRANZ SCHUBERT: *Trios für Klavier, Violine und Violoncello. Nach Eigenschriften und Erstausgaben hrsg. von Eva BADURA-SKODA. Fingersatz der Klavierstimme von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle (1973). 156, 43, 38 S., Stimmen (Urtext).*

FRANZ SCHUBERT: Fantasie. Wanderfantasie C-dur, opus 15. Nach dem Autograph und der Erstausgabe hrsg. von Ernst HERTRICH. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle (1974). 35 S. (Urtext)

Die Ansprüche, mit denen Gesamt- und Urtextausgaben vor den Benutzer treten, die dieser aber auch seinerseits an sie stellt, führen zu einer fortschreitenden Verfeinerung der Editionsmethoden. Daß, zumindest für die wissenschaftlichen Gesamtausgaben, die Gefahr besteht, des Guten zuviel zu tun und über philologischem Detail die Zielrichtung zu verlieren, wird immer wieder betont. Für die beiden hier in Rede stehenden Ausgaben dürfte jedenfalls ein richtiger Weg gefunden worden sein. — Helmut Wirth, seit seiner Dissertation anerkannte Autorität für die Opern Haydns, legt die erste Partiturausgabe des letzten Bühnenwerkes des Komponisten vor. Das Werk war, nachdem die Aufführung in der Londoner Italienischen Oper, für die es 1791 geschrieben wurde, nicht stattfinden konnte, erst 1951 erstmals in Florenz auf einem Theater gespielt worden. Von seiner Struktur her ist es vor allem durch den ausgiebigen Einsatz des Bühnenchores, der ja in Esterházy nicht zur Verfügung gestanden war, von den vorausgegangenen Opern Haydns unterschieden. Ein unleugbares Manko stellt der schwache Text dar, als dessen so gut wie einziges Verdienst der erste tragische Orpheus-Schluß seit Monteverdi gilt; als besondere Ungeschicklichkeit hat etwa Georg Feder (*Haydn-Studien* 1969, S. 128) auf die Bezwungung Plutos durch Orpheus in einem Secco-Rezitativ verwiesen. Dennoch vermochte Haydn, entgegen allen generalisierenden Urteilen, auch an dieser Vorlage durchaus dramatisches und psychologisches Gespür zu beweisen. Auch über das von Wirth (Vorwort S. VIII) hervorgehobene Zitat (ob mit Absicht?) der großen Orpheus-Arie von Gluck hinaus zeigt sich — in den Chören, in der Orchesterführung — der von diesem empfangene Eindruck. Der Ausgabe und dem detaillierten Kritischen Bericht ist alles Lob zu spenden. Ein Nachteil des letzteren besteht darin, daß der Benutzer der Partitur, um festzustellen, ob an einer Stelle des Notentextes eine Korrektur vorgenommen wurde, einen Großteil des Heftes durchblättern muß. Allerdings dürfte bei der Schwierigkeit der Mitteilung solcher Sachverhalte das Hintanstellen ir-

gendeines Aspektes wohl unumgänglich sein.

Für das Beethovensche Violinkonzert, im besonderen die Solostimme, hat sowohl die komplizierte Quellenlage als die sich daran schließende, gelegentlich auch polemische Diskussion die Aufgabe des Herausgebers zu einer alles andere als einfachen und angenehmen gemacht. Kojima hat sich dieser Anforderung jedoch gestellt und ist mit minutiösen Untersuchungen, über deren Ergebnisse er im Kongreßbericht Bonn 1970 und im 8. Jahrgang (1971/72) des Beethovenjahrbuches berichtete, an die Lösung der Probleme gegangen. Auf die rasch niedergeschriebene Urfassung (I, 1806) folgte im Zuge der Anfertigung der Klavierversion eine Überarbeitung auch der Soloviolinstimme, deren erstes Stadium in Form von Entwürfen noch auf der ursprünglichen Niederschrift selbst ersichtlich ist (II, nach dem April 1808; diese beiden Fassungen veröffentlichte Willy Hess 1969 im 10. Band der Supplemente zur Gesamtausgabe). Für die gebräuchliche und auch hier veröffentlichte Version (III, Mai/Juni 1808) liegen, da ein Autograph nicht überliefert ist, als Quellen eine Londoner Abschrift und der unter Beethovens Augen entstandene Wiener Stich von 1808 vor. Auf Grund der die zugänglichen Quellen und die bisherige Argumentation gewissenhaft auswertenden, überzeugenden Darlegungen Kojimas ist diese Fassung als die endgültige anzusehen. Für die Orchesterstimmen ergaben sich Ergänzungen an Stellen, die zunächst freigeblieben und in der genannten Abschrift und der Originalausgabe nur zum Teil ausgefüllt, zum Teil aber auch als Pausen verstanden worden waren; hier hat Kojima die nötigen Einfügungen vorgenommen, die betreffenden Passagen aber korrekterweise im Notentext selbst jedesmal besonders bezeichnet. Für die beiden Romanzen, die allerdings auch weniger umkämpft sind, waren die anstehenden Probleme jedenfalls entschieden leichter zu lösen.

Bei den noch zu besprechenden Ausgaben handelt es sich um „Urtexte“, deren Aufgabe darin besteht, dem praktizierenden Musiker authentische Texte zu liefern. Hier lagen die Verhältnisse für die Beethoven'schen Werke insofern einfach, als die Vorarbeiten bereits im Rahmen der Gesamtausgabe geleistet wurden und hier nur mehr die Stimmen zu den dort (6/2, 1968, bzw. 6/6, 1965) von denselben Bearbeitern vorgelegten Partituren herausgegeben werden muß-

ten. Probleme hinsichtlich Differenzen zwischen Partiturniederschrift (bzw. -stich) und für die Aufführung bestimmtem Stimmenmaterial, wie sie in der zeitgenössischen Überlieferung auftreten, bestehen in den vorliegenden Quellen nicht, so daß der Text der Partitur wörtlich übernommen werden konnte. Bei den Quintetten wurde die Fugeneinleitung in *d*-moll, die für praktische Zwecke kaum in Frage kommt, weggelassen, bei den geringstimmigen Werken das in der Gesamtausgabe anhangsweise wiedergegebene zweite Trio zum Scherzo von opus 9/1 in den Text miteinbezogen, Modifikationen, wie sie der praxisbezogenen Bestimmung dieser Ausgaben eben entsprechen. – Daß den Editionsproblemen bei Schubert im Schrifttum noch nicht so viel Aufmerksamkeit gewidmet wurde wie etwa bei Beethoven, besagt nicht, daß sie leichter zu lösen wären. Eva Badura-Skoda verweist in Vorwort und Revisionsbericht ihrer Ausgabe vor allem auf Probleme der Phrasierung und Dynamik. Auch beim Vorhandensein eines Autographs kann (wie selbstverständlich auch bei anderen Komponisten) dieser keineswegs immer als letzte unangreifbare Instanz herangezogen werden, da so manche Vorschriften als selbstverständlich nicht oder nur andeutungsweise gesetzt sind. Auch ergeben sich Deutungsschwierigkeiten (z. B. zwischen Akzent- und Decrescendo-Zeichen). Der Trio-Band bietet neben den beiden großen Werken D 898 und D 929 auch den Sonatensatz in *B*-dur D 28 und das Adagio in *Es*-dur D 897. – Die Wanderer-Fantasie ist einer jener vielbesprochenen Fälle, an denen Mängel im Umlauf befindlicher Ausgaben und damit die Notwendigkeit der Rückkehr zum „Urtext“ sich besonders eindringlich erweisen. Die gängige Fassung geht allerdings bereits auf den bei Cappi & Diabelli erschienenen Erstdruck zurück, in den sich trotz Verwendung des Autographs als Stichvorlage zahlreiche Versehen eingeschlichen hatten. Die autographe Niederschrift, einst im Nachlaß Max Friedländers, tauchte 1953 bei dem Autographenhändler Walter Schatzki in New York auf; in seinem Fundbericht gab Paul Badura-Skoda (NZfM 1961, S. 502 ff.; vgl. auch die Besprechung von Badura-Skodas eigener Urtext-Ausgabe durch Martin Witte in *Mf* 26, 1968, S. 257 f.) eine umfangreiche Liste von Korrekturen. Die vorliegende Ausgabe geht an manchen Stellen noch darüber hinaus, läßt aber auch

einiges unberücksichtigt (z. B. die anhand des von Badura-Skoda Seite 503 mitgeteilten Photos kontrollierbare Stellung des *ff* in Takt 16, auf die auch der Revisionsbericht nicht eingeht). Von solchen Kleinigkeiten abgesehen ist das Ziel der Urtext-Ausgaben, Musizierunterlagen in der besterreichbaren Fassung anzubieten, in allen besprochenen Fällen erreicht. Sicherlich wird die Praxis die ihr so gebotenen Möglichkeiten zu schätzen wissen, zumal auch die graphische Gestaltung durch den Verlag übersichtlich und ansprechend ist.

(September 1976) Theophil Antonicek

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Heilig (Wq 217). Hrsg. von Günter GRAULICH. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1975). V, 26, 2 Taf.

JOH. SEB. BACH: Suiten, Sonaten, Capriccios und Variationen. Nach den Quellen hrsg. von Georg von DAELSEN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1975). VII, 135 S.

Bartók Studies. Compiled and Edited by Todd CROW. Detroit: Detroit Reprints in Music. Information Coordinators 1976. 299 S.

HENRICUS BEAUVARLET: Vier Misen.

GIOVANNI FERRETTI: Madrigale *sù* *sù* *sù* non più dormir. Edidit Jozef ROBIJNS. Antwerpen: Vereniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen 1974. XII, 107 S. (Monumenta Musicae Belgicae. XI.)

BEETHOVEN. Werke: Abteilung II. Band 1: Ouverturen und Wellingtons Sieg. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. München: G. Henle Verlag 1974. VIII, 219 S., 1 Taf.

BEETHOVEN. Werke. Abteilung V. Band 1: Werke für Klavier und Violine I. Hrsg. von Sieghard BRANDENBURG. München: G. Henle Verlag 1974. VIII, 120 S., 1 Taf.

Abteilung V. Band 2: Werke für Klavier und Violine II. Hrsg. von Sieghard BRANDENBURG. München: G. Henle Verlag 1974. VIII, 184 S., 1 Taf.