

Review

Besprechungen

in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29

31 Page(s) (93 - 123)



Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](#)

Papendiek 14

37073 Goettingen

[Email: info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

BESPRECHUNGEN

Studia instrumentorum musicae popularis III. Festschrift to Ernst Emsheimer on the occasion of his 70th birthday January 15th 1974. Edited by Gustav HILLESTRÖM. Stockholm: Nordiska Musikförlaget—Musikhistoriska museet 1974. 301 S., 45 S. Abb. (Musikhistoriska museets skrifter. 5.)

Mit dem vorliegenden Band wird nicht nur einer der Nestoren der Musikinstrumenten-Forschung geehrt, sondern zugleich einer der universellsten Musikwissenschaftler überhaupt. Als besonderes Verdienst Ernst Emsheimers muß vor allem die Förderung internationaler Kooperation auf dem Gebiet der instrumentenkundlichen Forschung hervorgehoben werden, wie sie in der *Study Group on Folk Musical Instruments* des IFMC seit 1962 in vorbildlicher Weise praktiziert wird. Dank des Organisationstalents und der Fähigkeit von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, auch jüngere Wissenschaftler zu interessieren und für die Aufgabe zu begeistern, hat sich ein Kreis internationaler Fachleute zu regelmäßigen Arbeitstagen zusammengefunden, auf denen Erfahrungen ausgetauscht und Projekte geplant werden.

Zur Festschrift für Ernst Emsheimer haben 38 Wissenschaftler aus 15 Ländern beigetragen, darunter allein elf aus fünf osteuropäischen Ländern – ein Beweis für die internationale Anerkennung und Wertschätzung des Jubilars. Der Themenkreis ist, entsprechend den verschiedenen Interessen- und Forschungsgebieten des Geehrten weit gespannt, wenn auch das Musikinstrument als Forschungsgegenstand eindeutig im Mittelpunkt des Bandes steht. Neben den Arbeiten, welche die vielfältigen Aspekte instrumentenkundlicher Forschung beleuchten, wurden Beiträge zu folgenden Themenkomplexen aufgenommen:

1. Regional begrenzte (musikethnologische) Forschung
2. Methodologische Untersuchungen
3. Vorwiegend historisch orientierte Arbeiten.

Die große Zahl der Beiträge sowie die Vielfalt der behandelten Themen verbieten eine

Aufzählung und Würdigung jeder einzelnen Arbeit. Es seien daher zwei Beiträge herausgegriffen, die grundsätzliche Probleme der musikwissenschaftlichen Forschung behandeln und daher allgemeinere Aufmerksamkeit beanspruchen.

Cvjetko RIHTMANN (*Probleme der interdisziplinären Zusammenarbeit in der Ethnomusikologie*) weist auf die Schwierigkeiten im Verhältnis von Musikgeschichte und Musikethnologie, aber auch von Musikethnologie und Ethnologie sowie anderen Nachbar-Disziplinen hin und plädiert für eine stärkere Information und Kooperation. Dies ist zwar eine oft erhobene Forderung, doch hat sie – leider – nichts von ihrer Aktualität eingebüßt, da entsprechende Vorhaben noch immer viel zu selten in Angriff genommen werden. In diesem Zusammenhang wäre das hoffentlich richtungweisende, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Neuguinea-Projekt zu erwähnen, bei dem Vertreter verschiedener Disziplinen – neben Linguisten, Ethnologen, Medizinern, Soziologen etc. auch Musikethnologen – unmittelbar zusammenarbeiten. Wichtig erscheint mir vor allem weiter der Hinweis Rihtmanns auf die Probleme bei der Kooperation von Musikhistorikern und Musikethnologen, die auch heute vielfach noch völlig unzureichend ist. Daß gerade in der Musikinstrumentenforschung in letzter Zeit eine Zusammenarbeit größeren Ausmaßes möglich geworden ist (hierfür legt nicht zuletzt die Mitwirkung von Vertretern beider Disziplinen am vorliegenden Band Zeugnis ab), ist vor allem der Initiative Ernst Emsheimers zu verdanken. Es bleibt zu hoffen, daß dieses Beispiel Nachahmung findet.

Hans-Peter REINECKE führt in seinem Beitrag *Einige Bemerkungen zur methodologischen Basis instrumentenkundlicher Forschung* (nicht „... instrumentaler Forschung“, wie es fälschlich im Inhaltsverzeichnis heißt), der sich im wesentlichen auf Ausführungen von Hanoch Avenary auf dem Kongreß der IMG in Kopenhagen 1972 stützt, aus, daß bisher das Musikinstrument meist als Objekt

im Mittelpunkt der Forschung gestanden habe. Dadurch seien zwangsläufig die verschiedenen Relationssysteme unberücksichtigt geblieben, innerhalb derer sich erst die eigentliche Funktion des Musikinstruments – die Tonerzeugung – erfüllen kann. Er schlägt daher vor, statt vom „*Musikinstrument als Objekt*“ vom „*Musikinstrument als Aspekt*“ auszugehen und unterstützt damit die von Erich Stockmann nachdrücklich erhobene Forderung (vgl. das Einleitungsreferat zur 3. Arbeitstagung der Study Group in: *Studia instrumentorum musicae popularis* II, Stockholm 1972). Reinecke versucht dann, ebenfalls im Anschluß an Avenary, bestimmten Klassen von Musikinstrumenten spezifische, kulturhistorisch bedeutsame Kategorien zuzuordnen, „*die sich ihrerseits als mit elementaren, emotionalen Stereotypen weitgehend identisch erweisen.*“ Die dann folgenden vier „*Klassen von Verhaltensweisen*“ sind jedoch so unscharf definiert und wenig konkret, daß eine direkte Zuordnung zu bestimmten Instrumentengruppen problematisch erscheint. Bedeutsamer ist allerdings die Tatsache, daß implizit unterstellt wird, die Stereotype seien nicht kulturspezifisch, sondern allgemein verbindlich – eine Auffassung, die entschieden bestritten werden muß: man denke nur an die unterschiedlichen Assoziationen zwischen Trauer/Tod und bestimmten Farben und Instrumenten. Bleibt man einmal, trotz der erhobenen Einwände bei den von Reinecke vorgeschlagenen Klassifizierungsgruppen, so wäre die der „*Kategorie des Lebens, der Fruchtbarkeit und Auferstehung mit der Konverse des Todes*“ zugeordnete Flöte z. B. bei den Tanzenden Derwischen in der Türkei eindeutig der Kategorie „*Innewerden der ordnenden Macht, der Harmonie, dem der emotionale Aspekt der Weisheit, Überschau und Vor-Sicht entsprechen mag*“ zuzurechnen; diesem wiederum stellt Reinecke die Saiteninstrumente gegenüber.

Die lapidare Behauptung, „. . . daß bestimmten Klassen emotionell charakterisierter Verhaltensweisen (denn die Kategorien sind ja aus konkreten Fällen von Verhalten abgeleitet) bestimmte Klassen von Instrumenten gegenüberstehen“ trägt der tatsächlich vorhandenen Komplexität der verschiedenen Relationsebenen nicht Rechnung. Dies zeigt sich nicht nur im interkulturellen Vergleich, sondern ebenso in einem umgrenzten Kulturgebiet. So fehlt z. B. völlig die Be-

rücksichtigung der historischen Dimension, obgleich derartige Assoziationen ähnlichen geschichtlichen Wandlungsprozessen unterliegen dürften, wie ästhetische Wertvorstellungen allgemeiner Art. Daß auch in der abendländischen Kunstmusik die Zuordnung von Instrumenten zu bestimmten Stereotypen keineswegs immer unabänderlich festgelegt hat, ist sicher: es sei daran erinnert, daß bis in die Barockzeit hinein die instrumentale Besetzung häufig weitgehend freigestellt war, oder, um bei der Flöte zu bleiben, daß diese in der *Matthäuspassion* von Bach eine wichtige musikalische Funktion hat, in Mozarts *Requiem* dagegen bezeichnenderweise fehlt.

Zur Festschrift im ganzen ist kritisch anzumerken, daß mangelnde Sorgfalt bei der Korrektur und Herstellung des Bandes den Gesamteindruck beeinträchtigt. So ist z. B. die Zahl der mehr oder weniger gravierenden Druckfehler – unabhängig von der Sprache des betreffenden Beitrages – Legion. (Ein besonders schwerwiegender Satzfehler findet sich auf der Seite 100.) Im übrigen hätte man sich eine einheitliche Gestaltung der jeweils im Anschluß an die Aufsätze aufgeführten Fußnoten und Literaturverzeichnisse (sie sind teils zusammengefaßt, teils getrennt) sowie des separaten Abbildungsteils gewünscht: dort fehlen teilweise Bildunterschriften, so daß man gezwungen ist, zwischen Text- und Bildteil hin- und herzublätern.

Christian Ahrens, Bochum

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1972. Hrsg. von Rudolf ELLER. 17. Jahrgang (64. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1974. 115 S.

Die in diesem Band veröffentlichten Aufsätze sind dem bekannten Musikforscher Georg KNEPLER zum 65. Geburtstag gewidmet. Der Persönlichkeit und dem Werk des Gefeierten entspricht die Vielfalt der Themen, die sowohl systematische wie auch historische Fragen behandeln. Eine gewisse Einheit ergibt sich jedoch aus der Beschränkung auf Problemkreise des 19. und 20. Jahrhunderts.

In einem ersten Aufsatz beschäftigt sich Günter MAYER mit dem *Historischen Materialstand*. Diskutiert wird Hanns Eislers in mancher Hinsicht bedenkenswerte Konzeption einer „*Dialektik der Musik*“. Damit

behandelt diese Arbeit einen Sonderaspekt aus der weitergespannten Thematik von Günter Meyers Berliner Dissertation von 1969. Der wohl allzu simplifizierend und kaum mehr allgemein zutreffend definierten modernen bürgerlichen Musikästhetik, „die wesentlich auf idealistische Autonomie- bzw. Naturkonzeptionen vom musikalischen Material sich gründet“ (7) wird die heutige Position des auf die Musikwissenschaft angewandten historischen Materialismus gegenübergestellt, für den der Materialstand keineswegs nur mehr „Reflex“, sondern zugleich auch „Agens des historischen Zustandes der Gesellschaft“ ist (17). Damit wird, wenn ich den Satz richtig verstehe, die Existenz gewisser musikimmanenter und vielleicht als relativ autonom zu bezeichnender Kräfte zumindest teilweise anerkannt. Zu fragen wäre allerdings, ob, jedenfalls mit Bezug auf die Materialbearbeitung, nicht auch mit der Möglichkeit bewußt vom Komponisten intendierter Widersprüche zur herrschenden Gesellschaft gerechnet werden müßte. Bemerkenswert ist sodann die schon bei Eisler anzutreffende Einschränkung der mechanischen Abbildtheorie, welche „gegenüber dem dialektischen Prozeß der Widerspiegelung“ versagt (22). Auf der Basis eines historisch sich stets wandelnden Bewußtseins wird „das komplexe Reagieren auf die komplexe Lebenstätigkeit des Menschen“ (21) als grundlegend sowohl für den Materialstand wie auch für die Materialbearbeitung bezeichnet.

Historisch auf das ausgehende 19. und frühe 20. Jahrhundert ausgerichtet sind die Ausführungen von Jürgen MAINKA: *Zur Vorstellung von musikalischer Tradition am Beginn unseres Jahrhunderts*. In Weiterführung und Ergänzung der von Georg Knepler vorgenommenen Graduierung von übergeordneten gesellschaftsrelevanten und untergeordneten „zufälligen“ (oder darf man sagen: eigengesetzlichen?) musikalischen Ereignissen weist Mainka auf die Bedeutung der Vielschichtigkeit geschichtlicher Prozesse (25/26). Diese evidente Mehrschichtigkeit wird, in kritischem Anschluß an Adorno, am Musikverständnis und Traditionsbegriff Schönbergs und Strawinskys exemplifiziert. Schönbergs Haltung wird zusammenfassend als „Selbstisolierung im Rahmen des Abstraktums Musik“ und diejenige Strawinskys als „Sprengung jener Abkapselung und einer gewissen realistischen

Öffnung“ aber „mit grundsätzlicher Leugnung evolutionärer Konsequenz“ bezeichnet (36). Beide Komponisten huldigen damit einem die politische Welt ausklammernden Idealismus. Im zweiten Teil seiner Ausführungen untersucht Mainka die wichtigsten literarischen Parallelerscheinungen solch „spätbürgerlicher“ Haltung auf deutschem Sprachgebiet, wobei er eine gewisse Parallelisierung Schönberg/Thomas Mann und Strawinsky/Hermann Hesse postuliert. Zu fragen wäre hier, ob dieses Bild nicht allzu einseitig von Thomas Manns *Doktor Faustus* bzw. vom *Glasperlenspiel* Hesses geprägt ist.

Mit der Frage *Welches war die ursprüngliche Folge in Schuberts Heine-Liedern?* befaßt sich Harry GOLDSCHMIDT. Nach sorgfältiger Abwägung der nicht immer eindeutig zu fixierenden biographischen Fakten kommt er anhand textlich-inhaltlicher und musikalischer Überlegungen zum einleuchtenden Schluß, daß Schuberts ursprüngliche Anordnung dieser Lieder derjenigen Heines, freilich unter Auslassung mehrerer Gedichte, entsprochen habe: *Das Fischermädchen – Am Meer – Die Stadt – Der Doppelgänger – Ihr Bild – Der Atlas*. Jedenfalls wird es sich lohnen, diese Folge auch praktisch im Konzert auszuprobieren.

Gestützt auf ihre Berliner Dissertation von 1970 untersucht Anneliese SCHNEIDER *Literarische Einflüsse auf Robert Schumanns ästhetische Anschauungen* und insbesondere die Beziehung Schumann-Heine. Ziel des Aufsatzes ist keineswegs etwa eine Harmonisierung der beiden Persönlichkeiten, sondern vielmehr ein Herausarbeiten der allgemeinen Grundprinzipien von Schumanns Anschauungen aufgrund der Gegensätze zu Heine (63). Die Autorin zeigt in überzeugender Weise, daß Schumann in seinen Vertonungen (insbesondere in der *Dichterliebe*) „die Heineschen Ansätze zum kritischen Realismus, zur Desillusionierung durch Harmonieauflösung eliminiert“ (72): „Das Subjekt der ‚Dichterliebe‘ söhnt sich letztlich mit den Widersprüchen des Lebens aus.“ (76).

Der folgende Aufsatz von Gerd RIEN-ÄCKER *Zur Dialektik musikdramaturgischer Gestaltung* analysiert das zwölfte, vom Komponisten fast ausschließlich mit instrumentalen Mitteln gestaltete Bild aus Paul Dessaus 1969 entstandener Oper *Lanzelot*, welche mittels mythologischer und mär-

chenartiger Szenen den Sieg der sozialistischen über die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaftsordnung darstellt. Die von Brecht postulierte „*dialektische Dramaturgie*“, die von Rienäcker (und anderen) als „*dramaturgischer Kontrapunkt*“ textlicher, musikalischer und bildnerischer Ebenen beschrieben wird (81), bildet einen fruchtbaren Ansatzpunkt nicht nur für die im Mittelpunkt der Arbeit stehende, dem Realismus verpflichtete Opernszene, sondern, ganz allgemein, auch für Komponisten, Regisseure und für den sich mit der Operngeschichte befassenden Analytiker und Musikologen.

Exzerpte aus Hanns Eislers an Bertolt Brecht 1933–1936 geschriebenen Briefen mit sorgfältigen und aufschlußreichen Kommentaren von Eberhard KLEMM vermitteln ein anschauliches und teilweise neues Bild von Eislers musikalischen und zugleich stets auch politisch engagierten Arbeiten in der Emigration. Ein *In memoriam*-Anhang bringt die Bibliographie dreier im Jahre 1972 verstorbener Musikforscher: Ernest T. Ferand, Paul Nettl und Albert Wellek.

Kurt von Fischer, Zürich

Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik, I. Band: Der Altargesang, 3. und 4. Teil: Die biblischen Historien, nach den Quellen hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ und Wilhelm THOMAS unter Mitarbeit von Carl GERHARDT (†). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1974. Bd. I, 3: 6, 51, 201 S., Bd. I, 4: 6, 184 S.

Bei diesem zweibändigen Werk handelt es sich um einen teilweisen Reprint der Vorkriegsausgabe des *Handbuches der deutschen evangelischen Kirchenmusik*: Band I, 4 (*Die mehrstimmigen Sätze*) ist, abgesehen vom Inhaltsverzeichnis, völlig identisch mit der alten Ausgabe, Band I, 3 (*Die einstimmigen Weisen*) dagegen fügt dem Reprint des musikalischen Teils eine in fünf Abschnitte gegliederte, mehr als fünfzigseitige *Einführung* in die Historienkomposition, ein *Quellenverzeichnis* und einen reichhaltigen *Kritischen Bericht* samt *Literaturverzeichnis* hinzu. Erst mit dieser substanziell bedeutsamen Erweiterung und Ergänzung hat das vor mehr als 40 Jahren begonnene Werk seine Vollendung gefunden. Freilich ergeben sich aus diesem langwierigen Entstehungs-

prozeß auch Probleme: Die Redaktion der *Einführung*, an der sich neben Ameln, Gerhardt und Mahrenholz auch Günther Schmidt beteiligt hat, erstreckte sich, wie eine Anmerkung besagt, über fast dreißig Jahre. Dazu kommt, daß sich die endgültige Drucklegung und Publikation offenbar noch um weitere fünf Jahre (1969–74) verzögert hat. Eine solche „Leidensgeschichte“ hat fast zwangsläufig zur Folge, daß sowohl einzelne Daten der Einleitung wie auch die bibliographischen Angaben teilweise durch die Forschung überholt sind. Doch sei nachdrücklich festgehalten, daß hier nun endlich das Werk vorliegt, das eine zusammenfassende Übersicht und musikalisch zuverlässige Dokumentation über die deutschsprachigen Passionen und übrigen biblischen Historien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts vermittelt.

Wie schon der Gesamttitel des mehrbändigen Werkes, *Handbuch*, aussagt, sind auch die zwei vorliegenden Bände primär auf die kirchenmusikalische Praxis ausgerichtet und enthalten deshalb ausschließlich deutschsprachige Stücke. Umso dankbarer ist man deshalb für die *Einführung*, welche diese von der Zielsetzung des Handbuches her zu rechtfertigende Einseitigkeit dadurch zu kompensieren vermag, daß sie nachdrücklich auf die Traditionszusammenhänge und auf die lateinischen Werke der vorreformatorischen und der reformatorischen Zeit verweist. Mit der Ausrichtung auf die Praxis hängt offenbar auch der Gesamttitel *Die biblischen Historien* zusammen. Hier wird bezüglich der Passion ein Problem sichtbar: Hat doch Walter Blankenburg zu Recht darauf hingewiesen, daß selbst in der lutherischen Kirche „*die Passionen keineswegs allgemein, sondern nur hin und wieder als Historien*“ bezeichnet wurden (MGG 6, 466). Immerhin haben die Herausgeber nicht nur die deutsche evangelische Terminologie der Zeit nach dem ersten Weltkrieg, sondern auch den für die Geschichte der reformatorischen Passionen und Osterhistorien wegweisenden Johannes Bugenhagen auf ihrer Seite.

Es folgen nun einige Bemerkungen und Ergänzungen zu den in der Neuauflage des *Handbuches* hinzugekommenen Abschnitten, wobei auch die Forschungsergebnisse mit einbezogen sind, die den Herausgebern 1969 noch nicht vorgelegen haben. Die Aufteilung des Passionsgesanges auf mehrere

Personen ist offenbar nur zögernd und allmählich eingeführt worden. Das bisher älteste nachweisbare Dokument hierfür ist das *Gros livre* der Dominikaner von 1254. Es ist nicht auszuschließen, daß die bekannte, in der *Einführung* (6*) zitierte Stelle aus dem *Rationale* des Durandus mit diesem zunächst auf den Dominikanerorden beschränkten und bald darauf auch im englischen Sarum-Graduale, freilich in wesentlich anderer Gestalt, nachzuweisenden Brauch zusammenhängt. An der Curia papalis jedoch ist, wie eindeutig aus dem *Ordo romanus XV* hervorgeht, die Passion bis gegen 1400 noch von einem einzigen Diakon vorgetragen worden. Keinesfalls aber lassen sich aus den nur Tonräume umschreibenden oder Vortragsarten bezeichnenden *litterae significativae* der frühen Quellen bestimmte Rezitationstöne erschließen, wie dies in Anmerkung 11 (7*) postuliert wird. Dagegen gibt es nicht „erst ab etwa 1300“ (11*) feste Notierungen des Passionstones. Dies geht eindeutig aus französischen Handschriften des späten 12. oder jedenfalls des frühen 13. Jahrhunderts hervor, wo der gegenüber dem von der Mitte des 14. Jahrhunderts an in Deutschland nachweisbare, von einem einzigen Diakon nur schwer zu bewältigende Ambitus *c-f'* bloß die Oktave *d-d'* umfaßt. Eine gute Darstellung erfahren die Zusammenhänge von Mehrstimmigkeit und auf Quint-Quart-Oktavverhältnis gebrachten Rezitationstönen in der Passion und andern Lektionen schon des 14. Jahrhunderts (10*ff.). Doch bleibt merkwürdig, wenn auch vielleicht mit der Heilslehre des Passionsgeschehens zusammenhängend (*tristitia* und *gaudium*), daß solche Mehrstimmigkeit außerhalb der Passion fast nur bei Lektionen aus dem Weihnachtskreis bekannt ist. Daraus könnte möglicherweise der Schluß gezogen werden, daß mehrstimmige Turbae eben doch vielleicht erst im 15. Jahrhundert, d. h. zu einer Zeit, die ungefähr mit den ersten schriftlichen Dokumenten mehrstimmigen Passionsgesangs (Hss. Egerton und Füssen) zusammenfällt, in der Praxis üblich geworden sind. Zur englischen Passion (11*) ist ergänzend zu bemerken, daß sowohl die Egerton-Passion wie auch diejenige von Richard Davy, die übrigens durchaus auf dem Passionston des *Graduale Sarisburiense* beruht, in Neuausgaben

greifbar sind (G. S. McPeck, London 1963 und F. Ll. Harrison, *Musica Britannica*, XII, 1961!).

Im Mittelpunkt der *Einführung* (14* ff.) steht selbstverständlich die deutsche evangelische *Historie* des 16. Jahrhunderts. Soweit es sich um die sog. Walter-Passion handelt, stützen sich die Ausführungen auf die grundlegenden älteren, jedoch immer noch gültigen Arbeiten von Ameln und Gerhardt. In der These der Verwendung von Luthers Evangelienton für die frühen deutschen Passions-Turbae möchte ich, wie übrigens auch Werner Braun in seinem kürzlich erschienenen 4. Band der Walter-Edition (vgl. auch *Mf* 28 (1975), 234 ff.), der These von Mahrenholz zustimmen, die einen solchen Zusammenhang verneint (17*). Von Bedeutung ist sodann die Frage nach der Rolle Johann Walters. Im Hinblick auf die offenbar liturgisches Brauchtum schon des 15. Jahrhunderts widerspiegelnde Praxis eines ganz schlichten Note-gegen-Note-Satzes der Turbae ist Walter – auch hierin weiß ich mich einig mit Braun – nicht als Komponist, sondern vielmehr als Redaktor und Notator anzusprechen. Ähnliches gilt sicherlich auch für den anonymen Passions-Auszug (Bd. I, 4, S. 75 ff.) und für die ebenfalls anonyme Auferstehungshistorie (*ibid.*, 95 ff.), für welche Werke die Autorenfrage letztlich belanglos ist, da es sich nicht um „Opus-Musik“ im engeren Sinne des Wortes handelt.

In einem dritten Teil der *Einführung* werden mit großer Sorgfalt und Akribie die Rezitationstöne und Klauseln der einstimmigen Partien der Historien beschrieben und analysiert. (Im Sinne eines kleinen Nachtrages sei hier vermerkt, daß schon im *Gros livre* von 1254 nicht nur das „*Eli lama*“, sondern auch alle andern Worte Christi am Kreuz durch besondere Formeln ausgezeichnet sind und von einem andern Sänger als die übrigen Jesus-Worte gesungen werden.) Richtig ist sicherlich die zusammenfassende Feststellung der Autoren, daß, aufs ganze gesehen, die Geschichte der deutschen Passionshistorie, zumindest bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinauf, „nicht etwa eine kontinuierlich fortschreitende“ Linie darstellt, sondern vielmehr „Ausdruck wechselvoller Befruchtung verschiedener geistigen Strömungen“ und – so möchte ich beifügen – unter-

schiedlichen reformatorischen Brauchtums gewesen ist (43*).

Im Anschluß an die einstimmigen Weisen folgt auf den Seiten 145 bis 150 ein nützliches Quellenverzeichnis, dem einzig die bei Kade Seite 179 erwähnte und nach längerem Verschollensein heute wieder greifbare Hs. Wrocław (Breslau), mus. 11 beizufügen ist. Diese Hs. ist insbesondere dadurch bemerkenswert, daß sie als eine der frühesten (wenn nicht als früheste) den Turbae ein mehrstimmiges Exordium und Conclusio beifügt, wobei der Longavalsche Conclusio-Text „*Qui passus es pro nobis, miserere nobis*“ in ausgesprochen reformatorischer Weise zur *gratiarum actio* „*Danck sey dem Herrn . . .*“ umgeformt wird. Zum erstenmal (wohl zu Beginn der Dreißigerjahre) findet sich übrigens eine *gratiarum actio* als Passionsschluß in Sebald Heydens einstimmiger Liedpassion.

Viel wertvolles Material enthält der *Kritische Bericht* (151-198), der nochmals ein eindrückliches Zeugnis von der Vielfalt der Versionen und Bearbeitungen vor allem des Walterschen Passionsmodells ablegt. Die anschließende Bibliographie ist bis ca. 1965 nachgeführt. Deshalb fehlt u. a. auch die wichtige Arbeit von Theodor Göllner *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen* (Tutzing, 1969).

Über den musikalischen Teil, der ja aus der Ausgabe von 1938 unverändert übernommen worden ist, braucht nicht viel gesagt zu werden. Die Übertragungen in einer besonders für die Walterschen Modelle überaus sinnvollen Verkürzung der Notenwerte bringen zehn deutsche responsoriale Passionen, zwei dem Weihnachtskreis zugehörige Historien, drei Oster- und eine Johannes-Historie. An Komponisten sind vertreten: R. Michael, Joh. Walter, S. Besler, J. Meiland, Chr. Schultze, Th. Mancinus, B. Gesius, W. Rosthius, A. Scandello und E. Gerlach. Als einziges durchkomponiertes Werk erscheint am Schluß des Notenteils die musikalisch hochbedeutende Passion von Leonhard Lechner, die, im Gefolge der ihrerseits frei an Longaval-Obrecht anschließenden und mit Bugenhagen in direkter Verbindung stehenden Passion des Balthasar Harzer (Resinarius) den verkürzten Johannes-Text mit einzelnen Abschnitten der andern Evangelien verbindet. Besonders evident wird die Rückverbindung

zu der, ähnlich wie die Waltersche als Modell weiterwirkenden Passion Longavals im letzten Teil und in der Conclusio, wo der lateinische Text der ältesten *Summa passionis* von Lechner fast wörtlich ins Deutsche übertragen ist. Damit werden die vielen responsorialen Historien dieser mit Sorgfalt besorgten Edition in glücklicher Weise durch wenigstens einen Vertreter der für die Geschichte gerade auch der evangelischen Passion überaus wichtigen Passionsharmonie ergänzt. Dies hat die Lechner-Passion offenbar dem Umstand zu verdanken, daß sie schon im Druck von 1593 als *Historia* bezeichnet ist.

Kurt von Fischer, Zürich

The Creative World of Beethoven.
Edited by Paul Henry LANG. New York:
W. W. Norton & Company Inc. (1970).
(VIII), 291 S. [Paperback.]

In diesem Band sind die gewichtigen Aufsätze über Beethoven aus der Zeitschrift *The Musical Quarterly*, die zum Beethoven-Bicentennarium erschienen sind, in leicht zugänglicher Form zusammengefaßt worden. Der Text der betreffenden Beiträge wird auch im äußeren Arrangement mit Ausnahme kleiner Änderungen in den Titeleiern photomechanisch getreu wiedergegeben. Da dieser umfangreiche, speziell Beethoven gewidmete Band einer der führenden amerikanischen Fachzeitschriften hervorragende Beiträge enthält, wird besonders der Beethoven-Freund und -Kenner diese Taschenbuchausgabe gern in die Hand nehmen. Damit werden verschiedenartige Forschungen anglo-amerikanischer Musikwissenschaftler – dem allgemeinen Zeittrend folgend – einem breiten Publikum schnell zur Verfügung gestellt, das solche im Preis niedrigen Bücher bevorzugt. Diese Publikation enthält neben Studien über Skizzen Beethovens, nämlich von Joseph Kerman, Boris Schwarz, Alan Tyson und Lewis Lockwood, auch umfassende und tiefgründige Deutungen einzelner Werke durch F. E. Kirby (Pastoralsymphonie) Philip G. Downs (*Eroica*) und besonders durch Warren Kirkendale (*Missa solemnis*), dessen historisch großräumiger Aufsatz auch im Beethoven-Symposium Wien 1970, Bericht, Österr. Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse

Sitzungsberichte, 271. Bd. Wien 1971 (Veröff. der Kommission für Musikforschung herausgegeben von Erich Schenk H. 12), S. 121-158 veröffentlicht worden ist, sowie Untersuchungen über allgemeinere Themen von Dénes Bartha, Edward T. Cone, Paul Henry Lang, Rey M. Longyear, Alfred Mann, Maynard Salomon und Alexander L. Ringer, der auf überraschend viele thematische und strukturelle Übereinstimmungen von Beethovens Klavierwerken mit Stücken der in London lebenden Pianisten des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts aufmerksam macht. Myron Swagers Überlegungen, die ihn zu dem Schluß führen, Beethoven habe selbst sein *Septett* op. 20 für Harmoniemusik arrangiert, weisen wieder einmal darauf hin, wie wenig Gesichertes gerade über Beethovens frühe Handschrift bekannt ist; erst durch Spezialforschungen wird die Beseitigung dieses Desideratums gelingen und wird schließlich auch Klarheit über einzelne Echtheitsfragen gerade im Frühwerk Beethovens erlangt werden können.

Hubert Unverricht, Mainz

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Hrsg. von Georg FEDER. Band 2 und 3. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969/1970 und 1973/1974. 335 und 352 S.

Mit dem zweiten und dritten Band hat sich diese Reihe, deren Hefte – wie es sich als angemessen und zweckmäßig erwies – je nach den vorliegenden Forschungsarbeiten und nicht zwangsweise in bestimmten Zeitabständen erscheinen –, endgültig als ein Sammelbecken für Untersuchungen zum Werk Joseph Haydns erwiesen. Der dritte Band enthält Glückwünsche von Günter Henle und Georg Feder zum 80. Geburtstag von Friedrich Blume, der das Joseph Haydn-Institut e. V. in Köln mitbegründet und über etliche Jahre als Vorstandsvorsitzender geführt hat. Wenn auch die Arbeiten der Angehörigen des Haydn-Instituts an der bereits auf 48 Bände angewachsenen Haydn-Gesamtausgabe mit Aufsätzen zu Quellenfunden, ihren Bewertungen und Schlußfolgerungen für Echtheits- und Chronologiefragen nach wie vor im Mittelpunkt stehen, so sind doch auch interpretatorische und biographische Beiträge wohl dosiert aufgenommen worden, die insgesamt nicht

nur neue Einblicke gewähren, sondern ebenso ein abgerundetes Abbild in die immer stärker gewordenen Bemühungen um die Erfassung, Sichtung und Deutung des Werkes von Joseph Haydn geben. Unmöglich sind die durchwegs wertvollen Aufsätze hier alle im einzelnen aufzuführen, die sich vielleicht in folgende Gruppen einteilen lassen: Neben ausführlichen und grundlegenden Übersichten über einzelne WerkGattungen Haydns wie die von Becker-Glauch über Haydns Kirchenmusik, Georg Feder über die frühen Klaviertrios, Sonja Gerlach über die Sinfonien der siebziger und achtziger Jahre, Günter Thomas über die Tanzmusik stehen interpretatorische, die Haydn-Pflege, Einzelwerke oder allgemeine Fragen betreffende Abhandlungen wie z. B. von Gerhard Croll über *Schöpfung* und *Jahreszeiten*, Gernot Gruber über die Marionettenoper, Hans Jörg Horn über den kunsttheoretischen Hintergrund der *Schöpfung*, C.-G. Stellan Mörner über Haydniana in Schweden, Leopold Nowak über Skizzen zur Londoner Sinfonie Hob. I:99 und Ernst Fritz Schmid über Flötenuhrstücke. Selbst echte Überraschungen sind zu finden wie etwa der Nachweis durch Rudolf Angermüller anhand von entdeckten Autographen Neukomms, wie umfassend dieser an den unter dem Namen Joseph Haydns herausgekommenen schottischen Liedern mitgearbeitet hat, so daß sich die Frage nach der angemessenen Autorenangabe für viele Lieder stellt und weitere Konsequenzen zu erwarten sind. Auch Feder bestätigt in einer Untersuchung der apokryphen Streichquartette (3. Bd., S. 131) die vermutliche Autorschaft von Roman Hoffstetter für die bisher als op. 3 Haydn zugeschriebenen Streichquartette, unter denen die populäre Serenade in F-dur vorkommt. Bei der wohl etwas zu weit gehenden Notiz von Thomas „Die ‚Londoner Menuette‘ gibt es also, wenigstens vorerst, nicht“ (3. Bd., S. 10) könnte nach dem Motiv dieser Formulierung gefragt werden. Daß Haydn in oder wenigstens für London Menuette geschrieben hat, darf als gesichert gelten, bezweifelt letztlich auch Thomas nicht (vgl. S. 28), nur ist zur Zeit noch ziemlich ungewiß bzw. noch nicht gesichert, welche Werke insgesamt dem Englandsaufenthalt zugeordnet werden können. Eine Spezialstudie über „Haydn's Hornists“

von Paul Bryan gibt eine aufschlußreiche Übersicht, welche Werke von Haydn für bestimmte Musiker komponiert wurden.

Einen großen Teil des umfangreich gewordenen dritten Bandes nimmt die Haydn-Bibliographie von A. Peter Brown und James T. Berkenstock in Zusammenarbeit mit Carol Vanderbilt Brown ein. Seit dem Haydn-Bicentennarium 1932 ist, abgesehen von MGG, Artikel *Haydn*, eine Zusammenfassung der entsprechenden Literatur über Joseph Haydn nicht mehr veröffentlicht worden. Die hier vorgelegte Bibliographie schließt eine Lücke und gibt eine geeignete Grundlage für spätere Ergänzungen ab, die zweckmäßig in den Haydn-Studien selbst erscheinen könnten. Die Zusammenstellung der Titel der Publikationen einschließlich des Jahres 1972 ist fleißig und zuverlässig erfolgt. Sicherlich wäre es möglich, vereinzelte Aufsätze in musikalischen Fachzeitschriften noch zu ergänzen, etwa den Bericht über einen Besuch bei Haydn 1805 in *The Monthly Magazine* (Vol. 32, Part II, 1811, S. 243-254), den Aufsatz von L. von St(etter), *Ueber Joseph Haydn's Streichquartette, insbesondere im Arrangement für das Clavier zu vier Händen (Allgemeine Musikalische Zeitung, 6. Jg., Febr. 1871, Sp. 81-86 u. 97-101)* und die drei folgenden selbständigen Drucke: 1. Gustav Hagemann, *Zauber der Musik. Ein Zuruf an die Künstler beym Anfang des neuen Jahrhunderts. Bey der Aufführung der Schöpfung entworfen und hernach verfertigt* (Breslau gedruckt bei Grasses sel. Erben [1801, 8 S.]); 2. und 3. die beiden in der Niederlausitzschen Landesbibliothek in Görlitz unter Ritter von Lucan registrierten zwei Veröffentlichungen: *Denkschrift zur 25-jährigen Jubelfeier der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, durch Aufführung der Schöpfung am 5. November 1837* (Wien 1840) und ferner *Das Haydn-Fest in Wien, Am 1. Junius 1840* (Wien gedruckt bey den Edlen von Ghelen'schen Erben 1840). In einer späteren Erweiterung könnten nicht allein solche bisher nicht erfaßten Aufsätze und seltenen Publikationen, sondern auch – vielleicht nur in einer zu erreichenden Auswahl – wichtige Rezensionen und Nachrichten sowie bedeutsame allgemeine Studien und Abhandlungen aufgenommen werden, die für das Haydnverständnis von

einigem Belang sind wie etwa Wilhelm Heinrich Riehls Kapitel „Die göttlichen Philister“ im 1. Band seiner *Musikalischen Charakterköpfe*.

Werk-, Namen- und Sachregister schließen die beiden Bände der Haydn-Studien sinnvoll ab, die sich nun als ein wertvolles und nicht mehr wegzudenkendes Organ der Haydn-Forschung erwiesen haben, auch wenn – wie eine Kontroverse von Jens Peter Larsen im Mozart-Jahrbuch 1971/72 gezeigt hat – von dieser Publikation in einzelnen Punkten vielleicht ein Anstoß zu einer weiteren Auseinandersetzung ausgehen sollte. Gehört ein solcher möglicher Widerspruch nicht auch zur lebendigen Wirksamkeit einer guten wissenschaftlichen Veröffentlichung?

Hubert Unverricht, Mainz

Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft. Band II. Im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft hrsg. von K. v. FISCHER, E. LICHTENHAHN und H. OESCH. Red. von V. RAVIZZA. Bern-Stuttgart: P. Haupt 1974. 156 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie III. Vol. 2.)

Der hier vorgelegte Sammelband umfaßt, von einer einzigen Ausnahme abgesehen, Studien aus dem Bereich der historischen Musikwissenschaft. Dabei reicht der Kreis der Themen von der Musiktheorie des hohen Mittelalters bis zur Musik und Musikkritik des 20. Jahrhunderts. Der Schlußbeitrag greift – mit deutlichem ethnomusikologischem Schwerpunkt – das übergreifende Problem der Analyse von Musik auf.

Max HAAS befaßt sich mit dem Schlußabschnitt des sog. Mailänder Organum-Traktats, den Eggebrecht und Zaminer in kommentierter Neuausgabe mit Übersetzung vorgelegt haben. Die Ausführungen des Autors sind im wesentlichen eine Auseinandersetzung mit Zaminers Interpretation dieses „Epilogs“ als einer „dialektischen Rechtfertigung“, wobei das besondere Augenmerk der Darstellungsweise in Form eines formal-logischen Beweisganges gilt. Karin PAULSMEIER liefert eine Studie zum Akzidentienproblem in den Motetten des Cod. Bamberg (Mitte 13. Jh.). Aus kritischer Distanz zu früheren Arbeiten von Apel und Lowinsky gewinnt sie neue Er-

kenntnisse über die Geltungsdauer sowie über Möglichkeiten der Ergänzung von Akzidentien. Franz GIEGLING untersucht in einem kurzen Beitrag das barocke Gestaltungsmittel der „Perfidia“. Aufgrund eines neu aufgefundenen Torelli-Autographs arbeitet er die Wesensmerkmale dieses „wohl zunächst improvisatorischen Elements“ heraus, das bis zu J. S. Bach weiterverfolgt werden kann. J.-J. EIGELDINGER erarbeitet anhand von Äußerungen der Zeitgenossen und Schüler Chopins die Auffassung dieses Komponisten über musikalischen Vortrag. Er vermag nachzuweisen, daß Chopin in wesentlichen Punkten seiner Musikauffassung „fidèle à l'esthétique baroque“ blieb. Als Brücke zwischen der barocken Vortragslehre und der eigenen Anschauung erweist sich die Lehre des „bel canto“, für die Tosis *Opinioni* (1723) grundlegend waren. Victor RAVIZZA unterzieht, ausgehend von den Brahms-Studien W. F. Kortes, den 1. Satz der c-moll-Sinfonie von Brahms einer eingehenden Analyse. In den Mittelpunkt rückt das Problem der Sonatensatzform bei Brahms: die Kollision von „Kontrastdualismus“ der Form und „substanzuniformer Struktur-bildung“. Der Autor kommt zu ähnlichen „Korrekturen am Brahmsbild“ wie die fast gleichzeitig und unabhängig von diesem Aufsatz entstandene Studie Klaus Stahmers (Mf 1972). Theo HIRSBRUNNER versucht, den von Mallarmé inspirierten Gedanken einer „musique du silence“ mit dem französischen Wagnerismus vor 1914 zu konfrontieren, ihn „durch den Wagnerismus hindurch“ zu sehen. Von hier aus interpretiert er Debussys Musik (insbesondere *Pelléas et Mélisande*) überzeugend als eine „revolution préparée dans le silence“. Willi SCHUH widmet dem Liedschaffen des Proust-Freundes Reynaldo Hahn eine längere Studie. Der Altersgenosse Ravel (*1875) zählt zu der Gruppe der „Vernachlässigten und Halbvergessenen“ unter den französischen Komponisten zu Beginn unseres Jahrhunderts, deren Werk – hiervon vermag der Autor den Leser durch seine Analysen zu überzeugen – mehr Beachtung verdient. Andres BRINER sucht in seinem Beitrag, der von der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts ausgeht, nach Möglichkeiten der Begegnung zwischen Musikwissenschaft und Musikkritik. Er beklagt, daß

die Musikwissenschaft die Herausforderung durch die neue Musik nicht angenommen habe, daß sie ein Vakuum gelassen habe, in das die „künstlerisch oder politisch orientierte Soziologie“ eingeflossen sei. Man wird dem Autor Recht geben müssen: „Für die Musikkritik wäre es vorteilhafter, wenn sie sich . . . auf eine bereite Musikwissenschaft beziehen könnte“. Zygmunt ESTREICHERS Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den der Autor 1968 an der Universität Basel gehalten hat. Es geht um Probleme der Analyse, insbesondere der Analyse des „*sous-entendu*“. Als Beispiele dienen Gesänge der Yuma-Indianer (Süd-Kalifornien) und der polnische Volkstanz Krakowiak. Das „*sous-entendu*“ ist mehr als die musikalisch-rhetorische Figur der Ellipse: Es ist nicht nur „*tension entre l'attendu et le réalisé*“, sondern auch „*absence agissante*“, anders ausgedrückt: „*présence active de l'in audible*“ in der Musik.

Der sorgfältig redigierte Band bietet, trotz des sehr unterschiedlichen Gewichts der in ihm enthaltenen Beiträge, in vielen Punkten wertvolle neue Erkenntnisse und beachtliche Ansätze zur Neuinterpretation einiger musikwissenschaftlicher Probleme.

Dietrich Kämper, Köln

MARTIN ELSTE: *Verzeichnis deutschsprachiger Musiksoziologie 1848-1973. Teil A, Hauptband: Systematische Bibliographie und Register. Teil B, Anhang: KWIC-Index. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975. 268 und 147 S.*

Der Versuch, eine musiksoziologische Bibliographie mit dem Anspruch auf Lückenlosigkeit oder – wie ihr Verfasser es ausdrückt – „mit dem Ziel der Erfassung der Totalität“ (S. 9) zusammenzustellen, erscheint ebenso mutig wie gewagt; das Unternehmen imponiert und weckt Mißtrauen zugleich. Ein vollständiges Literaturverzeichnis ist in jedem Fall längst fällig: zwar finden sich bibliographische Notizen in mehreren musiksoziologischen Arbeiten, und ein längerer Forschungsbericht erschien 1966 in *Acta Musicologica*, aber alle bisherigen Zusammenstellungen fußen auf einer mehr oder minder motivierten Auswahl.

Der Leser braucht nicht lange zu blättern, um festzustellen, daß sein Mißtrauen

gegenüber dem Totalitätsanspruch des neuen Verzeichnisses begründet ist. Auf's Geratewohl mag er die beiden Anfangsbuchstaben L und M nehmen, um das Feld der Stichproben abzugrenzen. Nach dem Vergleich ergibt sich eine beträchtliche Fehlliste, die u. a. folgende – für die Sozialgeschichte der Musik nicht unwichtige – Arbeiten umfaßt:

A. LANGE-SEIDL, *Der germanische Zaubersänger und Spielmann* (Diss. München 1944); M. LICHTENFELD, *Triviale und anspruchsvolle Musik in den Konzerten um 1850* (1967); W. LIEBIG, *Die Preisentwicklung in der Klavierindustrie* (Diss. Rostock 1923); die sozialgeschichtlich äußerst aufschlußreichen Schriften von FRANZ LISZT, etwa über *Die Stellung der Künstler und ihr Verhältnis zur Gesellschaft*; A. B. MARX, *Denkschrift über Organisation des Musikwesens im preußischen Staate* (1848); H. MATZKE, *Musikinstrumentenindustrie* (im Handwörterbuch der Sozialwissenschaften 1961); L. MEINARDUS, *Des einigen deutschen Reiches Musikzustände* (1873); C. MEY, *Der Meistergesang in Geschichte und Kunst* (1892); A. MÖNCKEBERG, *Die Stellung der Spielleute im Mittelalter* (Diss. Freiburg i. Br. 1910); H. J. MOSER, *Die Musikergewerkschaften im deutschen Mittelalter* (Diss. Rostock 1910); J. MÜLLER-BLATTAU, *Zur Geschichte der musikalischen Gesellschaftsformen* (1930).

Wem die beiden Kontrollbuchstaben als empirische Basis nicht genügen, mag seinen Blick weiter schweifen lassen. Er wird entdecken, daß sämtliche Schriften von ALEXANDER WEINMANN im Verzeichnis von Martin Elste fehlen; sie sind jedoch im Blick auf die Geschichte des Verlagswesens und des Musikalienhandels von überaus großer Wichtigkeit. Nicht zu kennen scheint Elste auch die Monographie, auf welche die bewußt musiksoziologische Betrachtungsweise zeitlich überhaupt zurückgeht: KARL BÜCHERS *Arbeit und Rhythmus* (1. Auflage 1896). Das Urteil erscheint daher gerechtfertigt, daß eine Bibliographie, wie sie Martin Elste vorgeschwebt hat, nur die Leistung einer Arbeitsgruppe, nicht eine des einzelnen sein kann.

Band B des Verzeichnisses enthält die Schlüsselwörter der angegebenen Titel und erleichtert somit den Umgang mit der Bibliographie. Weit entfernt davon, vollständig

zu sein, empfiehlt sich letztere dennoch bei jeder künftigen musiksoziologischen Arbeit.

Tibor Kneif, Berlin

Quellentexte zur Musikpädagogik. Hrsg. von Walter HEISE, Helmuth HOPF, Helmut SEGLER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. 372 S.

Die musikpädagogische Diskussion der letzten Jahre gefiel sich nicht selten in einer geradezu aufklärerischen Attitüde der fach-eigenen Vergangenheit gegenüber. Kritische Distanz zur Geschichte schien geboten, um zu neuen Ufern zu gelangen; nur zu leicht verzerrte sich indessen die Perspektive, besonders wenn diese Haltung in Geschichtsfeindlichkeit umschlug. Freilich – der Blick zurück ist mit einigen Schwierigkeiten verbunden, kommt man doch an ältere Quellen häufig nur mühsam heran. In der Absicht, dem abzuhelpen, entstand die vorliegende Sammlung von Quellentexten.

Wie die Herausgeber betonen, haben sie sich bemüht, „*Quellen mit einem Optimum an zeittypischer Aussage vorzulegen*“. Dem Nachwort zufolge wurden nur Texte aus der Zeit bis 1961 aufgenommen; tatsächlich finden sich jedoch auch Texte, die 1962 und 1965 erschienen sind. Die Anordnung erfolgt unter dem Gesichtspunkt: I. Grundsätzliche Erwägungen zum Fach, II. „Methodische“ Überlegungen, III. Historische Situationen des Fachs, wobei sich Überschneidungen aus der Komplexität der Texte ergeben.

Über die Auswahl der Quellen kann man im einzelnen natürlich verschiedener Meinung sein. Beispielsweise ist nicht recht einzusehen, was die Rezension von Joachim-Ernst Berendts Buch *Der Jazz mit „grundsätzlichen Erwägungen zum Fach (Musikpädagogik)“* zu tun haben soll. Auch mag der eine bedauern, daß die nationalsozialistische Zeit unterrepräsentiert ist, der andere wird das Fehlen ausländischer Quellentexte bemängeln. Alles in allem vermittelt die Sammlung ein vielfarbiges Bild musikpädagogischen Denkens, das geprägt ist durch Namen wie Hermann Kretzschmar (hier vertreten mit seinem zeitgeschichtlich bedeutsamen Beitrag *Ein englisches Aktenstück über den deutschen Schulgesang [1881]*), Fritz Jöde, Leo Kestenberg, Richard Münich, Richard Wicke, Georg

Götsch, Theodor Warner, Theodor W. Adorno (dessen *Thesen gegen die „musikpädagogische Musik“* Aufnahme fanden) und Wilhelm Twittenhof, um nur einige zu nennen.

Beim Lesen wird einem bewußt, wieviel junger Wein doch eigentlich heute in alte Schläuche gefüllt wird. Bedenklicher ist freilich – und dafür bringt die vorliegende Sammlung mehr als genug Belege – die starke ideologische Anfälligkeit und Abhängigkeit der Musikpädagogik. Musikpädagogische Tränen vergießen könnte man schließlich (falls einem überhaupt an pädagogischer Praxis gelegen ist) bei dem Gedanken an die Bruchlandungen euphorischer musikpädagogischer Höhenflüge auf dem steinigem Boden des normalen Schulbetriebs.

Nach den Worten der Herausgeber wendet sich diese Quellensammlung vornehmlich an Studierende der Musikpädagogik. Hinweise zur Person des jeweiligen Verfassers hätten es ihnen erleichtert, Ausgangspositionen, Zusammenhänge und Tendenzen zu erkennen.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

J. H. A. ENGELBREGT O. F. M. – TILMAN SEEBASS: *Kunst- en muziekhistorische bijdragen tot de bestudering van het Utrechts Psalterium*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert (1973). 48 S.

Das mit zahlreichen Abbildungen ausgestattete Bändchen bildete die Festgabe anlässlich der Feier des 200jährigen Bestehens der Genootschap van kunsten en wetenschappen zu Utrecht. Es ist dem international bekannten Kunstwerk dieser Stadt gewidmet, jenem karolingischen Psalterium, das um 850 in Hautvillers/Reims geschrieben wurde und heute nach Utrecht, wohin es im 18. Jahrhundert gelangte, benannt wird.

Pater Engelbregt behandelt in seiner Studie (*Opmerkingen over stijl en iconografie van het Utrechts Psalterium*), die auch zahlreiche Vergleichsabbildungen aus anderen Quellen bringt, vor allem Aspekte der Ikonographie dieser Handschrift – z. B. neue Bildtypen, topographische Darstellung, Einflüsse literarischer Traditionen (der Schriften Augustins) – und ihre theologische Stellung und Bedeutung (im Vergleich mit dem Stuttgarter Psalter, der wichtigsten weiteren zeitgenössischen Quelle).

Tilman Seebass gibt in seinem knappen Beitrag (*Die Bedeutung des Utrechter Psalters für die Musikgeschichte*) einen „Einblick in die musikhistorische Betrachtungsweise des Utrechter Psalters“ – eine moderne Betrachtungsweise, die, initiiert durch Reinhold Hammersteins Forschungen, nicht bloße instrumentenkundliche Details aus den Bildern gewinnen will, sondern dem „Problem der Realitätsgrade“ der Musikdarstellungen, dem Problem ihres Bezugs zur zeitgenössischen Musizierpraxis auf der Spur bleibt. (In diesem Zusammenhang ist auf Seebass' großangelegte Arbeit *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*, Bern 1973, zu verweisen.) In dieser Hinsicht ist der Utrechter Psalter, der „eine Zahl und Vielfalt von Musikdarstellungen bietet, die von keiner anderen Quelle des frühen Mittelalters erreicht wird“, besonders interessant, da seine Illustrationen – was übrigens nicht nur für die Musikdarstellungen gilt – „sehr wörtlich beim Text“ bleiben; die berühmte „Szene“ mit der Wasserorgel (zu Psalm 150) stellt Seebass so in einen Zusammenhang mit der tatsächlichen Bedeutung der Orgel in der Karolingerzeit und ihrem „neuen Symbolwert“.

Wolfgang Dömling, Hamburg

REINHOLD SCHMITT-THOMAS: *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798-1848)*. Frankfurt a. M.: Kettenhof Verlag 1969. 787 S. (*Kultur im Zeitbild*. 1.)

Diese höchst ernsthafte Bereicherung des Wissens über die Musikmediengeschichte dürfte zu den bemerkenswertesten musikwissenschaftlichen Publikationen dieses Genres zählen. Den Mut zu einem Thema mit wenig literarischen Vorstudien lohnte der größere Arbeitsspielraum, die Beschränkung auf die aktuelle Konzertkritik rechtfertigte sich aus der musikpublizistischen Situation des beginnenden 19. Jahrhunderts, der immense Arbeitsaufwand, der vom Verfasser verlangt wurde, steht in einem ausgewogenen Verhältnis zu den vorgelegten Ergebnissen. Der Umfang von rund 800 Seiten darf nicht stören. Mediengeschichtliche Arbeiten von solcher Systematik verlangen nun einmal ihren Raum. Schmitt-Thomas behandelt Theorie, Methode und

Geschichte der Musikkritik sowie Konzertgeschichte und Geschichte der Periodika, um dann im Spiegel von vier Perioden Allgemeine musikalische Zeitung jeweils Zeitkritik, Werkkritik und Aufführungskritik in den deutschen Städten und Residenzen detailliert zu verfolgen. Nützliche Tabellen, Diagramme, Aufrisse und Verzeichnisse runden ein Buch ab, das mit Liebe und Fleiß gut geschrieben wurde und sich würdig neben Ehinger und Bigenwald stellt.

Man kann dies mit Bewunderung zur Kenntnis nehmen und trotzdem genötigt sein, unabhängig von allem Vortrefflichen im Detail wegen der methodisch bedingten, nahezu zwangsläufigen Akzentverrückung Bedenken anzumelden. Sie beziehen sich, ohne die statistischen Leistungen dieser Arbeit anzutasten, auf die fehlenden philosophischen Grundlagenkenntnisse und die mangelhaften sprachwissenschaftlichen Voraussetzungen, auf die unzureichende publizistische Breitenkenntnis und auf den mitunter tendenziösen Ansatz. Steht die Systemgeschichte der Musikkritik in enger Korrespondenz mit der allgemeinen Philosophiegeschichte, so erwächst letztlich erst aus der richtigen Zuordnung der tatsächliche Stellenwert von Zeitung oder Kritiker. Schmitt-Thomas findet zwar den Namen Kant und er erwähnt ihn, aber er verbindet damit keine Vorstellung. Er sieht richtig, daß Nägelis Normen ohne Wirkung bleiben, aber er weiß nicht warum. Er erkennt den unleugbaren Verfall der Zeitung und muß kausal-mechanisch erklären, was in Wirklichkeit der Beibehaltung kantianischer Orientierungsdaten in einer Schelling, dann Hegel freundlichen Systementwicklung zuzuschreiben war, nämlich weiterhin Philosophie als Vernunftkenntnis der Dinge durch Begriffe zu bestimmen und im Widerspiel von apriorischen und aposteriorischen Begriffen Kunstkritik auf das Fundament des Geschmacks zu verweisen – was nach 1820 in der Tat nicht mehr ging, sondern zu weltfremden oder besser umweltfremden Urteilen führte. Das terminologische Verfahren kommt hinzu. Die schwerwiegende Begriffsinhaltsverschiebung über anderthalb Jahrhunderte deutscher Sprachentwicklung hin spielt für Schmitt-Thomas keine Rolle. Er nimmt die Begriffssprache von 1800 oder 1830, als sei sie eben erst in die Maschine diktiert worden, kein Wunder, daß er un-

bekümmert allerneueste Definitionsversuche auf die Zeitungssituation von 1800 anwendet, ein kaum noch ernsthaft zu diskutierendes Verfahren. In diesem Zusammenhang kann man über den umständlichen Nachweis nur noch den Kopf schütteln, die Rochlitz-Zeitung sei keine Zeitung, sondern eine Zeitschrift und Schumann viel „ehrlicher“ (!) bei der Benennung seines Blattes gewesen (S. 64/65). Als ob Zeitung im Jahre 1798 ein gängiger Ausdruck für ein Druckerzeugnis gewesen wäre und nicht vielmehr schlicht 'Nachricht' bedeutet hätte! Als ob die für das 20. Jahrhundert gewonnene Unterscheidung von Zeitung und Zeitschrift für das 18. Jahrhundert auch nur die geringste Bedeutung gehabt hätte! Stolpert Schmitt-Thomas doch schon im Buchtitel, wenn er hier und darüber hinaus von der 'Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung' wie von einem zusammengehörenden Wortgebilde spricht, während die Bedeutung der Zeitung im Gegensatz zu den Berliner und Wiener Produkten doch gerade darin lag, eben keine 'Leipziger', sondern eine 'Allgemeine musikalische Zeitung' gewesen zu sein. Von daher gesehen war die Blattbenennung Schumanns in der Tat ein klares, gegen die Konkurrenz gerichtetes Programm, das sich den Spezialisierungstendenzen der unruhigen dreißiger Jahre anschloß.

Über diese Unerfahrenheit hinaus wird der Ansatz der Arbeit dort fragwürdig, wo es um die Wertungen geht. Natürlich ist es seine Sache, die Bedeutung eines Kritikers in seiner Urteilsentschiedenheit und nicht in der überzeitlichen Richtigkeit des Urteils zu sehen. Hierin spiegelt sich der Einfluß der heutigen Frankfurter und Berliner Kritik, der er unterliegt. Hier geht es ums Durchsetzen, ums Rechthaben und Rechtbehaltenwollen, es geht um die Richtung, und wenn die nicht stimmt, wird Kritik zur höhnenenden oder wegwerfenden Interessenpolitik. Diese Form der Kritik hat es zu allen Zeiten gegeben, auch in der Rochlitz-Zeitung. Weil Schmitt-Thomas aber seine Bewunderung jenen Kritikern schenkt, die möglichst gnadenlos mit Künstlern ins Gericht gehen, ohne auch nur ein einzigesmal die Gegenprobe zu stellen, ob zu solch hartem und entschiedenem Urteil im Guten wie im Bösen objektiv Grund vorhanden war, gelangt er zu einer Umkehrung der historischen Realität, der man in einigen Fällen

nur noch fassungslos gegenüberstehen kann. Hier rächt sich, daß Schmitt-Thomas bei aller Rehabilitierung der Tageskritik doch nicht weit genug ging und sich auf die Fachzeitungskritik beschränkte. Genau das ist der Kardinalfehler, der ihn dort, wo er über die statistischen Verdienste hinaus zur Einzelwertung gelangen möchte, platterdings auf falschen Kurs geraten läßt. Die Kritikerpersönlichkeiten bleiben als solche unerkannt. Indem sich Schmitt-Thomas dazu auf die Konzertkritik verläßt, also auf eine Meinungssache, die aus der Zeitung allein gar nicht nachprüfbar ist, muß er den Kritiker so nehmen, wie er sich selber gibt. So kann Schmitt-Thomas etwa den Kasseler Kritiker Otto Kraushaar „zu den besten Kritikern der Allgemeinen musikalischen Zeitung“ (S. 643) zählen und gleichzeitig ehrlich genug zugeben, nichts über ihn zu wissen. So kann er Schladebach aus Dresden bewundern und den Berliner Gentleman-Kritiker Schmidt mit seinen ungezählten Verdiensten belächeln, nur weil er den harmlosen Mozart-Bearbeitungstuck Schmidts über Gebühr wichtig nimmt. Was in Wirklichkeit davon zu halten ist, erfährt man aus der musikkritischen Alltagsrealität Kassels, Dresdens oder Berlins, auf die sich Schmitt-Thomas nirgends bezieht und die auch nicht Gegenstand seiner Arbeit sein konnte. Der Philister-Kritiker Kraushaar auf seinem 'tonischen' Steckenpferd und mit seinen Schwulst-Tiraden, der Negationskritiker Schladebach mit seinen entsetzlichen sächsischen Kanzleiperioden, der zwischen spätem Beethoven und Liszt so ziemlich alles niedersäbelte, was ihm vor die Klinge kam – und dagegen Schmidt, der als ehrenwertester Berliner Kritiker früh die Bedeutung Carl Maria von Webers erkannte und Jahre später als erster die Leitmotivtechnik bei Wagner entdeckte und im übrigen sein Handwerk als Künstlerförderung verstand: von all diesen Dingen weiß Schmitt-Thomas offensichtlich nicht genug. Indem er in den falschen Kritikern die letzten kritischen Lichtblicke einer vom Untergang bedrohten Zeitung sieht, kehrt er die musikkritische Realität geradezu um: die Allgemeine musikalische Zeitung stand vor dem Ende, als sie sich genötigt sah, gerade diese Kritiker einzusammeln, die sonst niemand mehr haben wollte, und nicht umgekehrt; sie regenerierte sich keineswegs, als sie abgelegte Kleider erwarb.

Das mag so klingen, als sollten dem Buch wesentliche Verdienste abgesprochen werden. Das Gegenteil ist der Fall. Diese Arbeit ist so wichtig und dabei so zentralgelagert, daß sie den Wert eines Nachschlagewerks besitzt. Um so mehr müssen ihre Grenzen klar sein und die Ansätze fürs Weitermachen.

Helmut Kirchmeyer, Düsseldorf/Aachen

REINHOLD WEYER: Der Musikunterricht in den Kölner Volksschulen im 19. Jahrhundert. Köln: Arno Volk Verlag 1972. 300 S., 55 S. Anhang. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 96.)

Die vorliegende quellenkundliche Schrift untersucht erstmalig speziell die Geschichte des Musikunterrichts an den Volksschulen einer Stadt im Zeitraum des 19. Jahrhunderts und läßt im Vergleich zu ähnlichen Arbeiten überregionale und außerhalb der Volksschule angesiedelte Themenbezirke unberücksichtigt. Sie gewinnt dadurch wegen ihres exemplarischen Charakters für die Geschichte der Schulmusik innerhalb des Studienplanes Musik in der Lehrerausbildung an Pädagogischen Hochschulen ganz besonderes Interesse.

Die Darstellung Weyers stützt sich hauptsächlich auf Berichte und Notizen in den Akten des Historischen Archivs der Stadt Köln, der Archive der Erzdiözese und der Evangelischen Gemeinde Köln, während die Bestände der Staatsarchive Düsseldorf und Koblenz offenbar weniger ergiebig waren und bedauerlicherweise die Akten des preußischen Unterrichtsministeriums in den Archiven der DDR nicht eingesehen werden konnten.

Fünf Entwicklungsphasen belegt der Verfasser für den Gesangunterricht der Volksschulen der Stadt Köln im 19. Jahrhundert: Einem „*trostlosen Zustand*“ am Ende des 18. Jahrhunderts, der den Gesangunterricht ausschließlich im Dienste der religiösen Bildung sieht, folgt die Periode der französischen Besetzung des linken Rheinufer (1794-1814). „*Mit dem Wegfall des Religionsunterrichts hatte die Musik ihre Legitimation als Unterrichtsfach verloren.*“ Das zeitliche Zusammenfallen des Wechsels der politischen Verhältnisse im Jahre 1814 mit dem Bekanntwerden der Pestalozzischen Ideen und insbesondere mit der *Gesangbildungslehre nach Pestalozzi-*

schen Grundsätzen (Pfeiffer/Nägeli, 1810) brachte auch in Köln eine Phase stürmischer Entwicklung mit sich, wobei Natorps *Anleitung zur Unterweisung im Singen* (1813), eine auf den früher einsetzenden Liedgesang fixierte Modifikation der Nägelischen Gesanglehre, allgemein als methodischer Leitfaden gedient zu haben scheint. Auf dem Hintergrund der politischen Ereignisse von 1848 wird diese „emanzipatorische Entwicklung des Unterrichtsgegenstandes Musik“ durch die einschneidende Reglementierung der 1854 erlassenen Stiehl'schen *Regulative* zugunsten des Vorrangs von Kirchenchorälen und vaterländischen Liedern abgebrochen. Erst die Gründung des Deutschen Reiches und die danach in Kraft gesetzten *Allgemeinen Bestimmungen* (1872) des Ministers Falk machten eine weitere progressive Entwicklung in Richtung einer aus „primär fachimmanenten Kriterien abgeleiteten Zielsetzung“ möglich.

Der achtteilige Anhang enthält in Abschriften oder Abbildungen so aufschlußreiche Quellentexte wie eine *Instruction für sämtliche katholischen Volksschullehrer den Gesangunterricht in den Volksschulen und das Orgelspiel betreffend* (Entwurf des Brühler Seminarlehrers Wagner vom 28. März 1827) oder einen *Vortrag Michael Toeplers über den Gesangunterricht* vom 30. Mai 1855 und eine Reihe von Lehrplänen oder Liedauswahl-Listen von 1856, 1861, 1884, 1889 und 1897, worin sich sehr anschaulich die historisch-politisch-soziologischen Hintergründe der *Regulative* mit ihren von den politischen Ereignissen von 1848 ausgelösten regressiven Tendenzen und der Falk'schen *Allgemeinen Bestimmungen* von 1872 mit ihrem liberaleren und nationalbewußten Geist nach der Reichsgründung zu erkennen geben.

Weyers Schrift, die lediglich im Literaturverzeichnis trotz des beachtlichen Umfangs zu ergänzen wäre, stellt gerade wegen ihrer Eingrenzung auf die Volksschule einen bisher vermißten Beitrag zur Geschichte der Schulmusik dar.

Hermann Josef Schattner, Koblenz

LUDWIG FINSCHER: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch*

Joseph Haydn. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 388 S. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 3.)

Das vorliegende Buch ist der erste Teil einer geplanten Trilogie, deren zweiter und dritter Teil die Stil- und Sozialgeschichte des Streichquartetts behandeln sollen. Es stellt die wohl vielseitigste und eingehendste Untersuchung zu Haydns ersten 34 Streichquartetten dar, die es bisher gegeben hat.

Das Programm seiner Analysen umreißt der Verfasser mit den Worten: „Die Analysen der Werke versuchen diesem komplizierten Wechselspiel von Entfaltung immanner Gattungsmöglichkeiten, Aufnahme fremder Einflüsse und schöpferischer Freiheit inhaltlich und methodisch gerecht zu werden, indem sie den Blick weniger auf das Detail der Form als auf die Elemente der Struktur und die Schichten der Gestalt und auf ihre Funktion im Ganzen des Werkes wie auf ihre Stellung im Entwicklungsprozeß lenken, weniger Formen beschreiben als musikalische Typen und ihre Individualisierungen, Charaktere und Ausdruckshaltungen zu deuten versuchen.“ (S. 18). Diesem Programm ist der Verfasser in hohem Maße gerecht geworden. Die Fülle seiner erhellenden Beobachtungen läßt sich nur andeuten. Kein Leser wird das glänzend geschriebene Buch ohne großen Gewinn und neue Erkenntnisse aus der Hand legen.

Ob aber die Darstellung denselben Weg wie Sandberger und Blume gehen mußte, als Konstruktion einer Entwicklungsgeschichte von „Op. 1“ und „Op. 2“ (die eigentlich keine Opera sind) über „Op. 9“, „Op. 17“, die „Krise“ des „Op. 20“ und die nachfolgende „Pause“ bis zu „Op. 33“? Der Weg von „Op. 9“ über „Op. 17“ zu „Op. 20“ ist im großen und ganzen als eine kontinuierliche Entwicklung einsehbar; sie hat sich in dem knappen Zeitraum von etwa drei Jahren abgespielt (1769/70-72). Die Verbindungslinie von den fünfsätzigen Quartett-Divertimenti zu den ersten viersätzigen Streichquartetten, dem „Op. 9“, ist schwieriger zu finden. Finscher glaubt sie in Haydns Symphonien, Barytontrios und Klaviersonaten der 1760er Jahre zu entdecken. „Op. 3“ scheidet als Brücke aus, nachdem die Unechtheit dieser sechs Quartette nunmehr allgemein angenommen wird. (Die Einordnung dieser Werke in das Quar-

tettschaffen Roman Hoffstetters, ihres mutmaßlichen Autors, bildet vielleicht das brillianteste Kapitel in Finschers Buch.) Den Sprung von „Op. 20“ bis „Op. 33“ meint Finscher wieder mit Hinweis auf Haydns Sinfonien überbrücken zu können. Trotzdem: Ein leiser Zweifel bleibt. Und müßte die wieder hervorgehobene epochale Bedeutung des „Op. 33“ (1781) nicht eigentlich auch rückblickend, aus der Erkenntnis der späteren Werke bewiesen werden?

Nicht immer sind die einzelnen Feststellungen, die der Verfasser zu einem dynamischen Gesamtbild formt, hinreichend belegt, etwa die beiläufig vorgebrachte These, daß der Harmonische Rhythmus in „Op. 17“ langsamer ist als in „Op. 9“ (S. 208). Einige Details hat der Verfasser offenbar nicht genau geprüft. Z. B. ist die periodische Struktur des 1. Satzes von „Op. 1/6“ (Hob. III: 61) nicht „vollkommen regelmäßig“ (S. 144), denn die „Durchführung von 16 Takteten“ enthüllt sich bei näherer Betrachtung als eine solche von 7+9 Takten. Auch kann man bei den beiden Menuetten dieses Quartetts nicht von „regelmäßiger Periodik“ sprechen (S. 144), wenn das zweite mit einer neuntaktigen Periode beginnt. Einerseits hat der Schlußsatz des gleichen Quartetts einen „ganz unregelmäßigen Bewegungszug, der ihn zum Finale tauglich macht und als Finale vom Kopfsatz abhebt“ (S. 145); andererseits sollen die Ecksätze in „Op. 1“ austauschbar sein (S. 152). Auch steht das Trio von III: 19 nicht in g-moll mit G-dur-Schluß (S. 199), sondern in c-moll („dorisch“ notiert wie oft beim frühen Haydn) mit Halbschluß. Bei den Menuetten und Trios in „Op. 9“ kann man nicht sagen, daß der Tongeschlechts-Kontrast fehlt (S. 200), wenn er bei 3 von 6 Werken vorhanden ist. Mangelnde Belege und Flüchtigkeiten dieser Art beeinträchtigen wenigstens den Nachschlagewert des – übrigens registerlosen – Buches, lassen aber auch manche Schlußfolgerungen fraglich erscheinen.

Breiter Raum wird der Vorgeschichte des Streichquartetts eingeräumt. Sie wird in der Weise abgehandelt, daß die Instrumentalmusikpflege in den vorherrschenden Regionen und Zentren Europas in großen, kenntnisreichen Zügen umrissen wird. Dann wird versucht, die gattungsgeschichtlichen

Wurzeln des Streichquartetts aufzuspüren: in der italienischen Sinfonia und Sonata a quattro, dem Concerto und Concertino a quattro, den französischen Formen der Sonate, des Concerts und der Symphonie en quatuor, der österreichisch-böhmischen und böhmisch-mannheimerischen Quartettsinfonie und in Telemanns Quadri. Der Verfasser warnt allerdings davor, hinter diesen Termini durchweg eindeutig definierte und streng unterschiedene Gattungen zu vermuten (S. 44). Auch sieht er diese gattungsgeschichtlichen Voraussetzungen und die allgemeinen stilistischen Wandlungen, die er in sehr lesenswerten Kapiteln erarbeitet, keineswegs als hinreichende Ursachen für die Entstehung der ersten Streichquartette an; Haydns und Boccherinis erste Streichquartette seien vielmehr „in individueller Schöpfung geschaffen“ (S. 23). Ob nicht trotzdem ihr engeres historisches Umfeld besser aufgeheilt werden könnte? Die Haydns Quartett-Divertimenti überaus verwandten fünfsätzigen Divertimenti zu 4 und mehr Stimmen aus Hobokens Gruppe II werden merkwürdigerweise gar nicht näher in Betracht gezogen. Auch fehlt es an einer bibliographischen Erfassung und Datierung der fünfsätzigen Divertimenti der Zeitgenossen. Boccherinis erste Quartette und ihr Verhältnis zu Haydn werden nicht behandelt. So bleibt die Frage des Ursprungs der Gattung, den Finscher vielleicht mit Recht in Haydns „Op. 1“ vermutet, in gewisser Weise immer noch rätselhaft.

Die Chronologie und Überlieferungsgeschichte der frühen Streichquartette Haydns hat der Verfasser – wohl notgedrungen – auf zu schmaler Basis behandelt. Darauf sei hier nicht weiter eingegangen (auch nicht auf die doch wohl hinfallige Hypothese einer ursprünglichen Lautenfassung von Hob. III: 6), da jetzt der Kritische Bericht zu den Frühwerken in der Haydn-Gesamtausgabe vorliegt (JHW XII/1). Hinsichtlich des Werktextes scheint sich der Verfasser bei „Op. 9“ und „Op. 17“ auf die Gesamtausgabe, bei den übrigen Werken – die 1967 bei Abschluß seines Manuskripts noch nicht in der Gesamtausgabe vorlagen – auf die für eine wissenschaftliche Untersuchung nicht zureichenden Eulenburg-Taschenpartituren gestützt zu haben. Eine Konsultation vor allem der Originalausgabe von „Op. 33“ hätte einige Aussagen des Buches verändert.

Da der Verfasser davon abgesehen hat, seine Habilitationsschrift von 1967 auf den neuesten Stand zu bringen, fehlt z. B. die Einarbeitung der Erkenntnisse von Fred Ritzel über die Sonatenform oder von Malcolm Cole über das Sonatensatzrondo. Aber auch die ältere einschlägige Literatur (etwa L. G. Ratner und J. P. Larsen über Sonatenform und Periodenstruktur oder D. F. Tovey und Th. Georgiades über Dramatik und Diskontinuität in der klassischen Musik) wird nicht immer berücksichtigt oder nicht immer zitiert. Über das Problem des Quartsextakkords im Streichquartettsatz, dem Finscher einen besonderen Exkurs widmet, und über das damit zusammenhängende Basso-Problem gibt es neuerdings die aufschlußreiche Dissertation von James Webster (Princeton, 1973).

Den Beschluß des Buches macht eine Theorie des Streichquartetts, sehr übersichtlich und einleuchtend dargestellt nach den Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts. Der Anhang bringt 84 Seiten begrüßenswerter Notenbeispiele, hauptsächlich aus Vorformen des Streichquartetts, auch weniger Wichtiges wie den teilweisen Abdruck eines apokryphen, undatierten „Haydn“-Quartetts, während man die Quartett-Divertimenti des jungen Albrechtsberger, die denen des jungen Haydn recht ähnlich und teilweise sogar vom Jahre 1760 datiert sind, sowohl in den Beispielen wie im Text vermißt.

Ludwig Finschers groß angelegter Versuch, die Vorgeschichte und die innere Entwicklung von Haydns Streichquartetten bis „Op. 33“ über die älteren Untersuchungen hinaus zu erhellen, hat wertvolle Einsichten in Haydns Stil gebracht und wird künftige Analysen zweifellos befruchten. Sein intensives Bemühen zeigt aber auch, wie schwer es selbst für den scharfsinnigsten Analytiker immer noch ist, eine kompositorische Spitzenleistung konkret historisch abzuleiten und im Sinne einer logischen Entwicklung begrifflich zu machen. Georg Feder, Köln

WOLFGANG AMADEUS MOZART:
Idomeneo, KV 366. *Dramma per Musica* in drei Akten. Text von Giambattista VARESCO. Wortgetreue deutsche Übersetzung von Erna NEUNTEUFEL. Textbuch italienisch/deutsch. Kassel usw.: Bärenreiter 1973. 113 S.

Im Zusammenhang mit der Neuen Mozart-Ausgabe beabsichtigt die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg auch alle von Mozart vertonten italienischen Operntexte zusammen mit neuen deutschen Übersetzungen herauszugeben. Sie kommt damit dem Bedürfnis nicht nur der Opernforschung entgegen, dem Libretto als Ausgangspunkt und, je nach historischer Lage mehr oder weniger integrierendem Bestandteil des „Gesamt-Kunstwerkes“ Oper gezielt Aufmerksamkeit zu widmen.

Dem nun vorliegenden ersten Bändchen dieser Reihe, dem Text des *Idomeneo*, gilt ein besonderes Interesse, da mit ihm erstmals wieder in neuerer Zeit der Wortlaut der ungekürzten Fassung zur Verfügung steht. Die italienische Textfassung folgt in Anlage und Schreibung dem Text der von Daniel Hertz für die NMA besorgten Partiturausgabe, ist also nicht das Resultat einer eigenen kritischen Revision. Da Hertz sich bereits um eine angemessene Revision des Textes bemüht hatte (vgl. sein Vorwort zur Partitur, S. XXXI), scheint dieser Verzicht auf eine erneute Durchsicht vertretbar. Die Übernahme bzw. Rekonstruktion des Textes aus der Partitur erfolgte jedoch ohne Verständnis für die literarische Vorlage, was zu einigen merkwürdigen Entstellungen führte.

Als folgenreichste Veränderung erweist sich die konsequente Negierung der Tatsache, daß in der traditionellen italienischen Oper der gesamte Text auf Versen beruht; in der vorliegenden Ausgabe erscheinen also die Rezitative als Prosatexte. Durch diesen radikalen Eingriff wird nicht nur die wahre Gestalt der *versi sciolti* verdeckt, also die lockere Abfolge von Sieben- und Elfsilblern, sondern es werden auch gelegentlich auftretende Reimpaare (regelmäßig vor dem Einsatz einer musikalisch geschlossenen Nummer, vereinzelt auch innerhalb der Rezitative) unkenntlich gemacht. Gewiß, die *versi sciolti* sind, zumal im Vergleich zu den Arientexten, relativ prosaähnlich, aber gerade die veränderte Schreibung macht den Abstand zur Prosa deutlich. So sind syntaktische Eigenheiten wie „*Chi mai del mio provò piacer più dolce*“ (II, 4) oder „*Sventurata Sidon! in te quai miro di morte, stragi e orror lugubri aspetti?*“ (III, 5) für einen Prosatext ungewöhnlich, sie bleiben jedoch auch in der Prosaschreibung eindeutig. Die Vernachlässigung des Verses

rächt sich jedoch immer dann, wenn die Interpunktion, wie sie die Textfassung der Partitur aufweist, allzu arglos beibehalten worden ist; denn gerade in Fragen der Interpunktion ist die Textrevision von Heartz gegenüber den beiden Libretti von 1781 unentschieden geblieben und hat viele Inkonsistenzen übernommen. Innerhalb der Partitur bleibt dieser Mangel unbemerkt, bzw. er wird nicht relevant, denn durch die Mittel der Musik werden die sprachlichen Abläufe gerade der Rezitative unmißverständlich gegliedert. Nimmt man jedoch wie in der vorliegenden Ausgabe die Textversion der Partitur für sich, ohne Musik und ohne die hilfreiche Gliederung durch Verse, die im Originallibretto Interpunktionsfunktion erhalten können, also manchmal Satzzeichen ersetzen, so entstehen teilweise schwer verständliche oder nicht eindeutige sprachliche Gebilde. So liest sich etwa die Intervention Ilias unmittelbar vor dem Orakelspruch (III, 10) so: „ . . . di Priamo son figlia, e Frigia io nacqui per natura nemica al greco nome“. Erst die vom Vers bewirkte Zäsur „ . . . nacqui/Per . . .“ macht die Stelle auf Anhieb eindeutig. Auf ähnliche Weise unklar bleibt z. B. auch das folgende Zitat aus Ilias Auftrittsmonolog (I, 1): „Di tempesta crudel misero avanzo, del genitor e de'germani priva del barbaro nemico misto col sangue il sangue vittime generose, a qual sorte più rea ti riserbano i Numi?“

Erschwert wird das Benutzen dieser Textausgabe weiter durch die häufig, aber nicht konsequent angewandte Kommasetzung vor „e“ (=und), was einer heute nicht mehr gebräuchlichen italienischen Schreibgewohnheit entspricht. Um so mehr Verwirrung kann diese unerwartete Kommasetzung stiften, wenn sie mit dem erwähnten Ausfall von Interpunktionen zusammenfällt. So stolpert man etwa über die Wortfolge: „*Quanti mi siete intorno carnefici spietati? . . . orsù sbranate vendetta, gelosia, odio, ed amore sbranate sì quest'infelice core!*“, die sich bei einer sinnvolleren Schreibung so entwirrt: „*Quanti mi siete intorno_(,)/Carnefici spietati? . . . Orsù sbranate_(,)/ Vendetta, gelosia, odio ed amore_(,) / Sbranate, sì, quest'infelice core!*“ (I, 1).

Von den weiteren Unzulänglichkeiten, die den Gebrauch der Ausgabe unerfreulich machen, sei hier nur noch der Abdruck von

Textwiederholungen erwähnt, die sich lediglich aufgrund der Vertonung ergeben, wie z. B. „*Io solo errai, me solo punisci, e cada, cada sopra di me il tuo sdegno*“ (II, 6). Den Vogel schießt hierbei die Textwiedergabe des Quartetts „*Andrò ramingo e solo*“ (III, 3) ab: entsprechend der musikalischen Anlage wird der ganze Text genau zweimal abgedruckt, zuletzt folgt noch Idamantes Zitat des ersten Verses. Dieses Verfahren beschränkt sich sonst – gottlob – auf die Rezitative.

Die Edition der italienischen Textfassung erfolgt also auf einem Niveau, das zumal im Hinblick auf Brunellis vorbildliche Metastasio-Ausgabe unverständlich bleibt; wenig Erfreulicheres ist zum parallel abgedruckten deutschen Text zu bemerken.

Ausdrücklich ist er nicht für den Gesang bestimmt (der zweisprachige, ebenfalls im Zusammenhang mit der NMA erschienene Klavierauszug verwendet eine eigene deutsche Textfassung). Vielmehr will er die „*peinlichen Banalitäten und Entstellungen des 'Operndeutsch'*“ sowie allen „*scheinpoetischen Glanz*“ vermeiden und statt dessen, „*soweit möglich*“, dem Wortlaut des Urtextes folgen (Zitate aus dem Vorwort). Die unpräzise, möglichst wortgetreue Übersetzung, wie sie uns neuerdings auch aus zweisprachigen Taschenbuchreihen bekannt ist, verfälscht jedoch ähnlich wie das Aufgeben der Versanlage. Jede Übersetzung ist notwendigerweise ein Kompromiß (auf den gerade die Italiener mit dem Wortspiel traduttore-traditore hinweisen). Wenn man aber das immerhin leidlich gute *Seria-Libretto Varescos* seiner poetischen Dimension beraubt und die deutsche Übersetzung auf die korrekte Wiedergabe des Inhalts reduziert, so entstehen teilweise grausam hölzerne und banale Sätze, zumal wenn sich die Übersetzung auch in der Wortstellung allzu eng an das Original anlehnt. Zwei Kostproben: „*Unglückseliges Kydonia! Was bietest du mir für einen grausigen Anblick von Tod, Verheerung und Entsetzen? Ach, Kydonia bist du nicht mehr, du bist die Stadt der Tränen, und dieser Palast ist einer des Schmerzes . . .*“ (III, 5); „*Herr, was hör' ich? Haben die unerbittlichen Götter Haß und Zorn nicht durch den Sturz der herrlichen Mauern Iliens befriedigt, ach, keine Mauern mehr, aber eine wüste und weite Ebene?*“ (I, 2).

Hätte man nur diese deutsche Übersetzung vorliegen, man müßte erschreckt am Geschmack Mozarts zweifeln. Dies sollte aber nicht der Effekt einer Ausgabe sein, der immerhin die Absicht zugrunde liegt, „zu einer gerechteren Würdigung des sprachlichen Elements in Mozarts Musik beizutragen“ (Walter Gerstenberg im Vorwort).

Reinhard Wiesend, München

HANS KLOTZ: Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1975. XX, 428 S., 21 Tabellen im Text.

Zweifelsohne wird die Neuauflage des vor mehr als vierzig Jahren herausgebrachten, zwischenzeitlich längst vergriffenen Handbuchs, das der Verfasser nun nach jahrzehntelangen Forschungen neu konzipiert hat, nicht nur einem begrenzten Kreis von Spezialisten dienlich sein. Unter Verwendung der einschlägigen, zum Themenkreis bislang erschienenen Literatur, die freilich nicht vollständig ist und dies wohl auch nicht sein will, wird diese neubearbeitete Geschichte der Orgelkunst für die Zeit um 1320 bis 1750, dem Todesjahr Johann Sebastian Bachs, für viele Orgelfreunde, Organisten, Orgelbauer und Historiker zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk. Die Informationen darüber, was im besagten Zeitraum an Orgelmusik entstanden ist, welche Orgeln gebaut worden, wie sie beschaffen gewesen sind und gespielt wurden, könnten nicht umfassender dargeboten werden. Sie sind eingegeben in eine Form, die, unterstützt durch großzügiges verlegerisches Engagement, eine optimale Lösung darstellt. Äußerlich gliedert sich das Buch in Abschnitte, die jeweils gut überschaubar die Orgelkunst eines bestimmten, in der Stilrichtung nicht näher bezeichneten Zeitraums, etwa 1320-1400, 1400-1480, 1480-1540, 1540-1640, 1640-1750 zum Inhalt haben, und in einen Sonderbeitrag über Johann Sebastian Bach mit bereinigenden Worten hinsichtlich der sechs Orgelsonaten, die noch von Rust, Philipp Spitta und Albert Schweitzer nicht als solche erkannt worden sind. Verzichtet wird leider auf den Abdruck zahlreicher, von der Frühgotik bis zur Bachzeit reichender Notenbeispiele mit Angabe der jeweiligen Registrierung aus der Erstauflage (dort S. 342 bis 401). Nicht

vermißt werden hingegen die seinerzeitigen Ausführungen des Verfassers über die Mängel der romantischen Orgel (ebda., S. 292 ff.). Schon die Änderung des Untertitels „Die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze“ in „Musik, Disposition, Mixturen, Mensur, Registrierung und Gebrauch der Klaviere“ verdeutlicht den Schwerpunkt der jetzigen Auflage, noch intensiver auf die Untersuchung der technischen Seite des historischen Orgelbaus und dessen Klangbilder einzugehen.

Mit welcher Ausführlichkeit und Akribie beispielsweise wird das Entstehen der Registerorgel beschrieben! Wie sich in der Orgelkunst des 14. Jahrhunderts aus den registerlosen Prinzipalchören niederländischer Orgeln das Blockwerk bildet – wobei allerdings spätestens 1387 Registerinstrumente nachweisbar sind, vgl. die Erweiterung der Trierer Domorgel (S. 13) –, wie die Orgel des 15. Jahrhunderts schon repetierende Mixturen und Zimbeln kennt, neben den Blockwerkorgeln Registerinstrumente mit Prinzipalchorregister, ja schon dreimanualige Instrumente (Zwolle 1454) hervorbringt, wie dann um 1500 die Erfindung der Engregister folgt, im französischen, italienischen und niederländischen Orgelbau sich der Weitchor in Gestalt von gedeckten und offenen Flöten entwickelt, Zungenregister nach 1500 mit Aufsätzen voller Länge gebaut werden, allmählich die dreimanualige Orgel mit Oberwerk (Hauptwerk), Brustwerk und Rückpositiv sich durchsetzt usw. Die Untersuchungen des Verfassers beschränken sich dabei nicht nur auf den deutsch-niederländischen Raum. Die italienischen, spanischen und portugiesischen, französischen und englischen Orgeln werden gleichermaßen erfaßt, wie am Ende der zeitlichen Begrenzung, die sich der Verfasser für seine Darstellung selbst gesetzt hat, Instrumente in Böhmen, Mähren, Siebenbürgen und Polen Erwähnung finden.

Die Technik des Orgelbaus erläutern Tabellen und graphische Zeichnungen. Der Leser wird über die Zusammensetzung von Blockwerken (Dijon 1334, Salins) instruiert, kann genaue Mensurtafeln (etwa der Orgel von Alkmaar 1511) und den Aufbau bis zu achtchöriger Mixturen (Ulmer Münster 1576) studieren. Zahlreiche Beispiele ausgewählter Dispositionen sind für alle Stilperioden und Länder abgedruckt, auch An-

weisungen über den Gebrauch der Register und Klaviere.

Die Beschreibung der Orgelmusik – auch hier kann wieder nur Einzelnes herausgegriffen werden – beginnt mit ersten Stücken aus dem 14. Jahrhundert, dem Orgelbuch von Faenza, dem Robertsbridgefragment usw. Ferner wird verwiesen auf das wichtige Nürnberger Orgelbuch von 1452, das berühmte Fundamentum organandi des blinden Meisters Conrad Paumann, auf das Buxheimer Orgelbuch, die Tabulaturen von Arnold Schlick, auf Paul Hofhaimer, Hans Kottler, Hans Buchner und Ludwig Senfl im süddeutschen Raum, desgleichen auf die vielen außerdeutschen Meister Italiens, Frankreichs, Englands usw. Italienische, französische, spanische, niederländische Registrieranweisungen werden genannt, ebenso die deutschen des 16. Jahrhunderts (M. Ruck?, Worms 1550; J. Scherer?, Mölln 1624), die nord- und mitteldeutsche Musik des 17. Jahrhunderts bis hin zu Bach.

Die für ein orgelwissenschaftliches Handbuch unerläßlichen Ingredienzen sind mustergeräufig: ein Abkürzungsverzeichnis, ein mehrseitiges Glossar mit allen wichtigen orgeltechnischen Erklärungen, Verzeichnisse älterer und neuerer Literatur sowie von Anthologien, Register der Dispositionen, der als Blockwerk angelegten Hauptwerke, der nur mit einem ein- oder mehrfach besetzten Prinzipal ausgestatteten Positive, Register der Mixturen, Messuren und Registrieranweisungen und endlich die den Band erst voll erschließenden exakten Personen-, Orts- und Sachregister.

Leicht wären die Daten wie „Montag nach Quasimodogeniti 1505“ (=31. März 1505) auf Seite 77 und „Quasimodogeniti 1510“ (=7. April 1510) auf Seite 78 aufzulösen gewesen, wie dies der Verfasser ab Seite 80 auch tut. Ein kleiner Schönheitsfehler in einem Werk reifer wissenschaftlicher Leistung, das lange Zeit Bestand haben wird, geschrieben aus der vollen Überzeugung heraus, daß das Wissen um die historische Orgelkunst dem der Gegenwart und wohl auch dem der Zukunft nur von Nutzen sein kann. Raimund W. Sterl, Regensburg

HORST-PETER HESSE: *Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie.* Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K. G. 1972. 185 S., 13

Abb. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Bd. VI.)

Erklärtes Ziel der Arbeit ist es, die bereits festgestellten Sachverhalte zur Tonhöhen- und Klangfarbenwahrnehmung einer „logischen Ordnung“ zu unterwerfen und aus den einander anscheinend widersprechenden Ergebnissen eine neue Hörtheorie abzuleiten: die „neuronale Hörtheorie“.

Einem kurzen Überblick über die klassischen Hörtheorien folgt die eingehende Besprechung jener Gegebenheiten, die sich mit den bekannten Theorien nur schwer in Einklang bringen lassen: das Auftreten von Schwebungen und Kombinationstönen und das Phänomen der Verdeckung. Die Befunde psychoakustischer Untersuchungen, deren Folge die Entdeckung von Residuum, Formanttonhöhe, Puls- und Binauraltönen war, geben den Anstoß zum Kernstück des Buches, dem Entwurf einer neuronalen Hörtheorie. Diese Theorie beruht im wesentlichen auf Messungsergebnissen der Cochlea-Mikrofonpotentiale, wie sie vor allem von I. Tasaki und Mitarbeitern durchgeführt wurden. Hesse schließt aus den Resultaten, daß 1. das Innenohr nicht wie eine Kette von Bandpaßfiltern arbeitet, somit also der Ort der Basalmembran nicht Ausgangspunkt einer Tonhöhenwahrnehmung sein kann, und daß 2. die Wahrnehmung der Tonhöhe eine periodisch wiederkehrende zeitliche Gliederung des Schallvorganges voraussetzt. Die Auswertung der Zeitmuster erfolge nach dem Prinzip der Autokorrelationsanalyse im Cochleariskern.

Diese Theorie allerdings muß, solange nicht weitere Befunde über die Arbeitsweise der Hörnerven vorliegen, Hypothese bleiben. Wenn auch die grundlegende Bedeutung der Zeitstruktur von Schallereignissen sowohl für die Wahrnehmung von Tonhöhe wie Klangfarbe spätestens seit der Entdeckung des Residuums durch J. F. Schouten wieder in zunehmendem Maß diskutiert wurde, so zeigen doch die von Hesse leider nicht berücksichtigten Aufsätze zu dem Problemkreis in den Sammelbänden *Hearing mechanisms in vertebrates*, London 1968, und *Frequency analysis and periodicity detection in hearing*, Leiden 1970, daß die Fragen in Bezug auf denkbare unterschiedliche Arten der Tonhöhenwahrnehmung keineswegs als abgeschlossen angesehen werden können. Es wäre durchaus möglich –

und darauf verwies kürzlich E. Terhardt – daß für diejenigen Schallereignisse, die nach der Ohmschen Definition Tonhöhenindrücke hervorrufen, andere Mechanismen im Gehör ausschlaggebend sind als für Schallereignisse, die ohne distinkte Frequenzbänder, allein aufgrund von Zeitmustern, einen nur „virtuellen Tonhöhenindruck“ vermitteln, der als Ergebnis eines sekundären, höheren Wahrnehmungsprozesses aufzufassen ist.

Trotz des hypothetischen Charakters der neuronalen Hörtheorie ist Hesses Schrift, die als Dissertation am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg entstand, mit Gewinn zu lesen. Denn sie gibt einen guten Überblick über die verschiedenen Hörtheorien, wie er seit dem inzwischen revisionsbedürftigen Buch von O. F. Ranke aus dem Jahr 1953 in deutscher Sprache fehlte. Problematisch jedoch sind die Folgerungen, die Hesse in dem Schlußkapitel nun auch im Bezug zur Wahrnehmung der Klangfarbe glaubt ziehen zu können. Hier schafft er ein System von neuen Begriffen, das dazu angetan ist, Verwirrung zu stiften. Zwar trennt er zurecht zwischen der akustischen und der wahrnehmungspsychologischen Seite der Klangfarbe, läßt aber den mit der wahrnehmungspsychologischen Seite eng verknüpften historisch-kognitiven Aspekt unberücksichtigt. Beim derzeitigen Stand der Forschung scheint es angebracht, nicht ein bereits wieder bestimmte und vielleicht falsche Sachverhalte implizierendes Begriffssystem zu postulieren, sondern vorerst Klangfarbe durch Negation aller bestehenden Definitionen zu umschreiben, nämlich „as that attribute of sensation in terms of which a listener can judge that two steady complex tones having the same loudness, pitch and duration are dissimilar“ (R. Plomp, Leiden 1970).

Helmut Rösing, Saarbrücken-Kassel

Aktualität und Geschichtsbewußtsein in der Musikpädagogik. Hrsg. von Sigrid ABEL-STRUTH. Mainz: B. Schott's Söhne 1973. 152 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. Bd. 9.)

Der Titel des Buches spezifiziert das Verhältnis von Aktualität und Geschichtsbewußtsein nicht und spiegelt damit wider, was der Leser nach der Lektüre der darin

enthaltenen Aufsätze auch konstatiert: die Musikpädagogik bemüht sich gegenwärtig lebhaft darum, ihr Verhältnis zur Historie zu klären, aber dieser Prozeß ist noch nicht beim Konsens angelangt. Die Begriffe sind noch unklar: „Aktualität“, ein Schlüsselwort der laufenden Diskussion, wird allseits gern übernommen, weniger gern geklärt, und „Geschichtsbewußtsein“ kann mindestens zweierlei meinen: Das Bewußtsein, das die Musikpädagogik von der Geschichte der Musik hat, oder das Bewußtsein, das sie von ihrer eigenen Geschichte hat.

Mit zwei Ausnahmen gehen die sieben Aufsätze auf Vorträge einer Arbeitstagung mit demselben Thema im Darmstädter Institut für Neue Musik und Musikerziehung 1972 zurück, hinzugekommen sind zwei Arbeiten der Musikwissenschaftler Klaus Wolfgang Niemöller und Carl Dahlhaus. NIEMÖLLER (*Historische Musikpädagogik als Gegenstand allgemeiner Musikgeschichte*) stellt die Musikpädagogik in den Gesamtzusammenhang der Musikgeschichte und erörtert u. a. die Tatsache, daß die Fragen der Musiktheorie besonders im 16. und 17. Jahrhundert in Form pädagogischer Schriften behandelt wurden. DAHLHAUS (*Autonomie und Bildungsfunktion*) greift die unter Musikdidaktikern verbreitete „Unlust am Artifizialen“ auf und führt sie auf ein historisches Mißverständnis der Autonomie der Musik im 19. Jahrhundert zurück. Autonome Musik sollte die funktionsbezogene Musik der früheren Jahrhunderte ersetzen, doch gleichzeitig erhielt sie eine neue Funktion, die der Bildung im Sinne Humboldts („Befreiung von Zwängen“).

Mit dem „Geschichtsbewußtsein“ der modernen Musikdidaktik setzen sich Karl Heinrich EHRENFORTH (*Die Bedeutung der Geschichtlichkeit für die didaktische Interpretation von Musik*) und Heinz ANTHOLZ (*Zum Geschichtsdenken gegenwärtiger Musikpädagogik im Horizont didaktischer Ansatzproblematik*) auseinander. Beide haben dabei das Verhältnis der Didaktiker zur Geschichte der Musik im Auge, das ihnen ungenügend fundiert erscheint. Besonders Antholz' Feststellung einer Korrelation zwischen Unsicherheit gegenüber der Vergangenheit und ungeklärtem „Vorgriff auf die Zukunft“ im Zusammenhang mit Lernzieldefinitionen muß ernst genommen werden.

Lars Ulrich ABRAHAM (*Über die Aktualisierung des Geschichtlichen im Musikunterricht*) und Hermann RAUHE (*Aspekte einer didaktischen Theorie der Populärmusik*) nehmen sich die „Aktualität“ zum Ausgangspunkt. Abraham deutet sie als Aktualisierung der Unterrichtsinhalte durch neue Unterrichtsformen, die sich auf übergeordnete politische Vorentscheidungen gründen. Rauhe entwickelt für die derzeit aktuelle Populärmusik eine didaktische Theorie, die insofern aktualisiert ist, als sie das Verhältnis „von Struktur, Wirkung und Funktion im didaktischen Bezugsrahmen“ untersucht.

Sigrid ABEL-STRUTH lenkt in ihrem Aufsatz *Die didaktische Kategorie des „Neuen“ als Problem musikpädagogischen Geschichtsbewußtseins* als einzige der Autoren den Blick auf die Geschichte der Musikpädagogik, in der sie mit frappierenden Zitaten eine durch die Jahrhunderte konstante Neigung nachweist, zwischen extremen Positionen hin und her zu pendeln und die jeweilige Neuerung als den entscheidenden Durchbruch zu verkünden. Sie sieht die Ursache darin, daß die Musikpädagogik ihre Geschichte bisher lediglich als Faktensammlung betrieben, aber nicht eigentlich durchschaut habe. Mit dem Satz: „Die Unklarheiten und Unsicherheiten der Musikdidaktik, ihre Neigung zu raschem Wechseln zwischen extremen Positionen, entstehen aus Mangel an gesicherter Theorie, die ihrerseits auf Mangel an geschichtlichem Bewußtsein zurückzuführen ist“, expliziert sie ihr Verständnis des Verhältnisses von Aktualität und Geschichtsbewußtsein. Vor blindem Aktualitätsstreben kann sich die Musikpädagogik nach der Überzeugung der Autorin nur retten, wenn sie ihre eigene Geschichte gründlich reflektiert und der Theorie zugrundelegt. Im Vorwort engt Sigrid Abel-Struth den Titel des Buches auf ihr eigenes Verständnis des „Geschichtsbewußtseins“ ein und ignoriert damit einen Vorzug des Buches, daß es nämlich gerade die Vielfalt der Standpunkte und die Heterogenität der Argumentationen dokumentiert. Eine eindeutige Antwort wäre da wohl noch verfrüht.

Das Buch wird durch eine umfangreiche und dennoch lediglich als Auswahl zu verstehende *Bibliographie zur Geschichte der Musikpädagogik* von Günther NOLL vervollständigt. Werner Abegg, Dortmund

KLAUS FÜLLER: *Standardisierte Musiktests*. Frankfurt a. M.-Berlin-München: Verlag Moritz Diesterweg (1974). 95 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik.)

Die USA sind bekanntlich seit langem das Land der unbeschränkten Testung: Es gibt kaum etwas, das nicht einem Test unterworfen worden wäre oder wird. Offensichtlich auf festem wissenschaftlichem Boden stehend, glaubte man guten Gewissens an die Unbestechlichkeit und den Wahrheitsgehalt wissenschaftlich konstruierter Tests und übersah dabei allzu häufig, daß überzeugenden Vorteilen bestimmte Nachteile gegenüberstehen. In Deutschland blieb man immer etwas skeptisch; so konnten Testverfahren zur Leistungs- und Begabungsmessung erst in jüngster Zeit und nur langsam im pädagogischen Raum Fuß fassen. Speziell auf dem Gebiet der Musikerziehung stecken wir noch in den Anfängen.

Um so willkommener muß eine Studie sein, die sich mit dem Thema Musiktest befaßt. Seine fundierte Sachkenntnis hat der Autor in einer umfassenderen Arbeit bereits unter Beweis gestellt. Hier geht es ihm mehr um eine Einführung in Theorie und Praxis musikalischer Testverfahren.

Im ersten Teil wird der Leser mit der Problematik musikalischer Testverfahren vertraut gemacht, wobei ihm die divergierenden Ansätze und Forschungspositionen objektiv vorgetragen werden. Um in das Kapitel „Musikalische Begabungstests“ den neuesten Stand der Forschung einzubringen, wäre darauf hinzuweisen, daß verschiedene namhafte angelsächsische Psychologen (Jensen, Herrnstein, Eysenck) Begabung wieder mehr in der Abhängigkeit von genetischen Faktoren sehen. Ein weiteres Kapitel ist dem Thema „Musikalische Leistungstests“ vorbehalten; dabei kommt es dem Verfasser besonders darauf an, den Stellenwert des Leistungstests im Fach Musik herauszuarbeiten. Zugleich werden die Grenzen lernzielorientierter Tests aufgezeigt. Der Vorschlag, funktional differenzierte Prüfinstrumente in den Musikunterricht zu integrieren und Prüfung sowie Prüfungsinstrumente als Formen der Unterweisung zu verstehen, verdient von musikdidaktischer Warte aus sicher Zustimmung. Er bleibt indessen so lange reine Theorie, als dem Praktiker vorderhand einfach nicht genug brauchbare Testverfahren zur Verfügung stehen. Der Frage, inwieweit Vokal- und Instrumental-

tests sowie Tests der musikalischen Wertung und Einstellung sinnvoll und wünschenswert sind, widmet der Autor ein besonderes Kapitel. Anhand konkreter Beispiele wird dem Leser sodann eine erste Einführung in die Testkonstruktion für den Fachbereich Musik gegeben. Eine zusammenfassende Übersicht über bisher veröffentlichte standardisierte Musiktests, geordnet nach Begabungs-, Leistungs-, Gesangs- und Instrumentaltests sowie Tests der Wertung und Einstellung, schließt sich an.

Dem etwaigen Wunsch, tiefer in die Materie einzudringen, trägt die mit Sorgfalt zusammengestellte Bibliographie Rechnung.
Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Liedermagazin. Für die Sekundarstufen zusammengestellt und kommentiert von Werner BRECKOFF, Günter KLEINEN, Heinz LEMMERMANN, Helmut SEGLER. (In Verbindung mit Musik aktuell.) Kassel: Bärenreiter-Verlag 1975. 255 S.

Ein Liederbuch zu *Musik aktuell* herausgegeben, war gewiß eine anspruchsvolle und keine leichte Aufgabe. Beide, *Musik aktuell* und das *Liedermagazin* gehören zusammen. Dies wird nicht nur aus den hier ausgewählten Literaturbeispielen des Liedrepertoires, sondern vielmehr aus der vertretenen pädagogischen Richtung und der didaktischen Methode, vor allem aber der Lernziele deutlich. Hier geht es (glücklicherweise) nicht nur um das Singen als Selbstzweck, sondern um die Vermittlung von Liedgut aus sehr vielen Bereichen vokaler Aussagemöglichkeiten.

In der konkreten Absicht, auch Denken und Reflexion anzubahnen, geht das *Liedermagazin* weder an zweifelhaften Beispielen vorbei, noch scheut es Texte von Wolf Biermann (*Ballade vom Panzersoldat und vom Mädchen*, S. 155), um eindringliche und nachhaltige Beispiele zu geben, ebenso auch *Diplomatenjagd* (S. 148). Ausgezeichnet erweist sich die Zusammenarbeit mit *Musik aktuell*: Dem Lehrer werden Rahmenpläne für einzelne Musikstunden und Themenkreise übergeordneter Art angeboten, die vom *Liedermagazin* sinnvoll ergänzt werden.

Ein Nachteil ist nicht zu übersehen: Die im *Liedermagazin* auf *Musik aktuell* rückverweisenden Anmerkungen lassen erst ab

der 5. Auflage von *Musik aktuell* eine seitenzahlmäßige Identifikation zu. Besitzt man beispielsweise ein Exemplar von 1971, kommt man um emsiges Blättern nicht herum, ein Schönheitsfehler, der sich gewiß mit der Zeit durch Verschleiß und verdiente Verbreitung selbst beheben wird.

Die Neubesinnung auf realistische Singanlässe führt zu einer prinzipiellen Neugestaltung der Themenkreise. Tages-, Jahres- und Lebenskreise haben gewiß noch eine merkbare Remanenz, was die Zuordnung und die Auswahl des Liedgutes in den noch gebräuchlichen Liederbüchern betrifft. Gesellschaftswandel, soziale Mobilität und das Selbstverständnis des singenden Menschen fordern eine andere Anpassung, nämlich „statt nach Objektbereichen . . . die Lieder entsprechend der subjektiven Beziehung des Singenden zum Lied“ (S. 10) auszuwählen und zusammenzufassen. Dieser Intention folgt auch die Einteilung des *Liedermagazins* in Themenkreise, wo dann schließlich zu finden sind: „Ich singe für mich“, „Ich singe für dich“, „Ich singe für viele“, „Wir singen für uns“, „Wir singen im Wechsel“, „Wir singen für viele“, „Man singt für uns: Schlager, Chanson, Protest/Aus Operette, Film, Musical/Klavierlieder“, „Wir werden gesungen: Einübung / Fröhlichmacher / Glücksgefühle / Heilige Ideale / Gruppenzwang / Rituale der Völker“. (Anschließend gibt ein ausführliches Register Übersicht über Liedanfänge und -überschriften, Komponisten, Textdichter, Autoren und Interpreten.)

Wohl gibt eine derartige Einteilung bereits einen sehr weiten Rahmen vor. Das Ziel der Herausgeber – „Es wurde aber angestrebt, ein möglichst breites Spektrum von Liedern und liedmäßigen Äußerungen zu geben“ (S. 9) – kann als erreicht angesehen werden, wenn auch beispielsweise das Kapitel „Ich singe für dich“ noch etwas weiter hätte gefaßt werden können. Die Gruppe von Menschen, auf die sich das „dich“ bezieht ist umfangreicher und vielfältiger, vor allem problematischer als hier aufgegriffen. Es ist gewiß kein Vorwurf, aber zumindest eine Einschränkung, die sich auf die Breite der musikalischen Aussageebene bezieht, in der Personengruppe „dich“ nur alle jene zu sehen, denen „ich“ unmittelbar zugeneigt bin. Wohl ist die Spannweite zwischen Hingabe und Egoismus an sich weit, das Buch aber vergißt die Gruppe der Bedürftigen

gemeinhin, zudem derer, die die Zuwendung brauchen, sie aber nicht fordern (können). Gleichgewicht zwischen Anklage und Aufmunterung, zwischen Feststellung und Empfindung? Das sind wohl Verhältnisse, die man niemandem recht machen kann und die generell schwer zu konkretisieren, dennoch aber anzustreben sind. Obwohl das Denken, wie es sich im Konzept des *Liedermagazins* zeigt, unterstützt werden sollte, erscheint die Anspielung auf die bei den Verfassern verpönte „säkularisierte Form des Kirchenjahrs“ (S. 10) als unnötige und fragwürdige Polemik.

Mit weitgehend auf den Singenden gerichteter Zweckhaftigkeit wird einer Tendenz vorgebeugt, die zunächst den Sänger mißbraucht zum unreflektierten Agieren im Sinne der Mitglieder (pardon!) eines Gesangsvereins. (Siehe hierzu „Interview“ in HiFi-Stereophonie 7/1974, S. 763/764.)

Das *Liedermagazin* versucht, der Beziehung Lied-Mensch einen aktuell-verbindlichen Charakter zu geben. Gerade daraus aber resultiert die Motivation zum Singen. Ein Liederbuch für Pädagogen, die guten Willens sind, eine umfassende, vorausschauende und dennoch auf den Menschen gerichtete Musikpädagogik zu betreiben. So gibt Musik einen lohnenden Unterrichtsgegenstand ab.

Josef Otto Mundigl, Saal/Donau

Gottscheer Volkslieder. Gesamtausgabe. Auf Grund der Sammlung Hans TSCHINKEL und der Vorarbeiten von Erich SEEMANN mit Unterstützung des Deutschen Volksliedarchivs herausgegeben von Rolf Wilh. BREDNICH, Zmaga KUMER und Wolfgang SUPPAN. Band II: Geistliche Lieder. Mainz: B. Schott's Söhne 1972. 390 S.

An Veröffentlichungen geistlichen Liedgutes mangelt es der Liedforschung noch ziemlich. Wenn auch verschiedentlich dem Kirchenlied beider abendländischer Konfessionen darin Rechnung getragen wurde, so war das rein mündlich tradierte Lied, das der echten Volksfrömmigkeit entspringt und hauptsächlich außerhalb der Kirche bei Wallfahrten, Prozessionen und häuslichen Andachten seinen Platz hatte, weit weniger von Sammlern erfaßt worden. Um solches Liedgut handelt es sich ausschließlich bei dem zweiten Band der Gesamtausgabe der *Gottscheer Volkslieder*, der erfreulicherweise in relativ kurzer Zeit dem ersten folgte.

Die insgesamt 291 Liednummern teilen sich auf in erzählende Lieder und betrachtende Lieder, und zwar im Verhältnis etwa 2:1. Weitere Unterabteilungen bilden Legendenlieder, Lieder zu Weihnachten, zu Ostern, Lieder im christlichen Tages- und Lebenslauf, zur Jesus-, Marien- und Heiligenverehrung. Den einzelnen Liedern geht ein Vorwort von Rolf Wilh. Brednich voraus; darin rechtfertigt er aufgrund der Zustimmung, die dem ersten Band in der Fachwelt widerfahren sei, die Methode „zunächst der Materialdarbietung den Vorrang einzuräumen vor einer vergleichenden textlichen und musikalischen Kommentierung des Gesamtbestandes“ (S. 9). Das ist eine grundsätzliche Entscheidung, vor die man sich bei einer Ausgabe einer Liedersammlung gestellt sieht: Einzelkommentare oder ein Gesamtkommentar. Gegenüber den Einzelkommentaren, die immer wieder bei jedem Lied einen neuen Arbeitsaufwand erfordern, eventuell aber zu regelrechten Liedmonographien führen, haben Gesamtkommentare den Vorzug einer besseren Gesamtüberschau. Allerdings bleibt im vorliegenden Falle der Veröffentlichung für den Benutzer weiterhin noch ungeklärt, wie manche Besonderheiten zu verstehen sind, beispielsweise die Verlagerung der Akzidentien auf untere Spatien, oder die Einklammerung der Taktvorzeichnung, obwohl es sich – zumindest in betreffenden ersten Strophen – um völlig reguläre Taktverhältnisse handelt. Begrüßenswert ist, daß gegenüber dem ersten im zweiten Band wesentlich mehr Strophenvarianten Berücksichtigung fanden. Von manchen Liedern wurde sogar die Melodie zu allen Strophen vollständig wiedergegeben (z. B. Nr. 179d, 185d). Interessant dürften die Anmerkungen zu dem Typ „*Maria im Rosengarten*“ (Nr. 254) mit 49 Fassungen werden.

Große Sorgfalt waltete bei Transkriptionen von Tonbandaufnahmen. Man versuchte dabei, jeder Nuance gerecht zu werden, indem man auch kleinere Zählzeiten zugrunde legte, die nicht ganz der Pulsierung der Melodie entsprechen (vgl. 129b, wo statt Viertel besser Halbe als Zählzeit anzunehmen wären). Jeder, der damit zu tun hat, weiß aber, wie schwierig es ist, ein nur einigermaßen notengetreues Bild einer Tonaufnahme herzustellen. Es gibt eben keine subjektivere Sinneskraft als das Gehör. So kann man auch kaum von richtiger oder

falscher Transkription sprechen, wenn man kleinere Unterschiede in Melodieübertragungen ein und derselben Tonaufnahme in zweierlei Veröffentlichungen entdeckt. Es sei verwiesen auf die 1971 von Johannes Künzig und Waltraud Werner unter Zusammenarbeit mit Dietz-Rüdiger Moser und dem Rezensenten herausgegebene Schallplattenkassette *Legendenlieder aus mündlicher Überlieferung* (Quellen deutscher Volkskunde, Band 5), die die Herausgeber der Gottscheer Volkslieder offensichtlich nicht mehr berücksichtigen konnten. Dort sind Legendenlieder aus der Gottschee publiziert, deren Grundlagen in Form von Tonaufnahmen auch den Herausgebern vorliegender Sammlung zur Verfügung standen.

Alles in allem wieder eine respektable Leistung. Man kann nur ein ebenso rasches Erscheinen des dritten und vor allem des vierten Bandes wünschen, auf den die Fachwelt besonders gespannt sein wird.

Hartmut Braun, Freiburg i. Br.

ALAIN DANIELÉLOU: Einführung in die indische Musik. Aus dem Französischen von Wilfried SCZEPAN. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 170 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 36.)

Das französische Original, das dieser Einführung zugrundeliegt, erschien 1966 unter dem Titel *Inde du Nord* als 1. Band der Reihe „*Les Traditions Musicales*“, herausgegeben vom Internationalen Institut für vergleichende Musikstudien und Dokumentation Berlin. Der französische Titel trifft den Inhalt des Buches richtiger als der deutsche, ist doch bis auf wenige Bemerkungen allein von der Kunstmusik Nordindiens die Rede. Nach Auskunft des Textes auf der Umschlagklappe wendet sich die Darstellung an ein breites, musikinteressiertes Publikum, und zu seiner Unterrichtung sind in 9 Kapiteln – überschrieben mit *Geschichte und Legende, Theorie, Die Rāga-s, Rhythmik, Vokal- und Instrumentalmusik, Instrumente, Musiker, Sakral- und Volksmusik, Literatur und Diskographie* – die grundlegenden Angaben zur nordindischen Musik zusammengefaßt. Abbildungen von Instrumenten und Musikern aus Vergangenheit und Gegenwart erhöhen den Informationswert des Taschenbuchs.

Leider trifft man an einigen Stellen auf Irrtümer oder mißverständliche Formulierungen. So z. B. ist die Wiedergabe des indischen Wortes *mūrchanā*, d. s. die von den *grāma*-Grundskalen abgeleiteten 7-stufigen Tonreihen, mit „*Plagalleiter*“ durchaus zweifelhaft (S. 47). Die Gleichsetzung von *jāti*, der Bezeichnung für die ‚Melodievorlagen‘ in älterer Zeit, mit *ṭhāṭa*, dem Terminus für die mehr oder weniger abstrakten Grundskalen der modernen Zeit, ist geradezu abwegig (S. 48). Verbindung der 12-stufigen Grundskala der südindischen Musik zu einer – von Daniélou angenommenen – „*griechischen chromatischen Leiter*“ dürfte kaum herzustellen sein, und die als Grundskala der Kunstmusik Südindiens angeführte Tonreihe – sie wäre mit *C Des Eses F G As Heses (C)* zu notieren – ist die erste Skala des modernen Melakarta-Systems (S. 41). Ob Guido von Arezzo die Solmisation „*in Anlehnung an das indische System*“ der Tonsilben, also Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni erfunden hat, wäre zu beweisen (S. 40). Ferner muß die Stimme eines indischen Sängers nicht „*drei Oktaven umfassen*“, sondern von einer mittleren Oktav aus etwa eine Quarte oder Quinte in die angrenzende höhere und die tiefere Oktav hineinreichen (S. 84). Von den Instrumenten ist das *svaramandala* eine Harfe oder Zither gewesen, hat aber mit dem Hackbrett nichts zu tun (S. 106). Mit dem Wort *tāla* werden u. a. Beckenpaare von verschiedener Größe, nicht Gongs benannt (S. 117). Schließlich möchte man gerne wissen, welcher Quelle sich Daniélou für seine Darlegung des „*Shiva-Systems*“, angeblich eines Systems mit pentatonischen Grundskalen aus vorvedischer Zeit, bedient hat (S. 23-24).

Solche Unschärfen mögen den unbefangenen Leser irreleiten, wenn sie ihm nicht entgehen. Wer sie jedoch zu korrigieren weiß, mag das Büchlein als leicht zugängliche Übersicht benutzen.

Josef Kuckertz, Köln

IRMGARD TSCHAKERT: Wandlungen persischer Tanzmusikgattungen unter westlichem Einfluß. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1972. 211 S., 53 Notenbeispiele im Text, 7 Transkriptionen im Anhang. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Bd. 2.)

Nach 6-monatigen Studien im Iran entstand diese bislang erste ethnomusikologische Untersuchung persischer Tanzmusikgattungen. Sie stützt sich auf Aufnahmen der ethnologischen Sammlung Löffler und der Autorin, auf persische Rundfunkaufnahmen, Schallplatten und Notenausgaben. Unter dem Gesichtspunkt Eigenleben und Akkulturation werden Beispiele der drei folgenden Gattungen ausgewertet: 1. Volkstanz anhand von *čūpbāzī* und *dastmālbāzī* der Böyer Aḥmad und der Bakhtiyaren von Mas'ed Soleymān, 2. der dem *āwāz* locker angeschlossene *reng*, stellvertretend für den ehemaligen höfischen Kunsttanz, und 3. der *reng* oder *raqṣ-e īrānī* der neueren Unterhaltungsmusik. Sorgfältige Analysen geben Auskunft über Melos und „Zeitablaufelemente“, über Formung und Gestaltung der Tanzmelodien durch *sāz-ū-dohol* (im Volkstanz), durch orchestral-persisches Instrumentarium (im *reng* des *dastgāh*) und durch das eingewanderte Akkordeon, elektrische Gitarre etc. (im *raqṣ* der Unterhaltungsmusik). Unberührt von außerpersischen Einflüssen erweist sich der Volkstanz, sowohl in 2-teiligen Strophenformen als auch in Formen „freier Tonraumauffüllung“, deren einige an Gestaltungsvorgänge im *dastgāh* erinnern. „Westlich“ beeinflusst sind dagegen der *raqṣ*, dessen europäischem Instrumentarium 6/8-Takt und unpersische Melodik entsprechen, und der 6/8-*reng* der Kunstmusik, obwohl dieser gewisse Angleichungen an den jeweiligen *āwāz* erfährt. Wie stark sich dabei das persische Gestaltungsvermögen auswirkt, wie weit auch *reng* und *raqṣ* noch einer freieren Formung zugänglich sind, zeigen die detaillierten Einzeluntersuchungen mit großer Deutlichkeit.

Weniger überzeugend scheint dagegen die für *reng* und *raqṣ* geltende und dem Titel nach zentrale Frage nach den „Wandlungen unter westlichem Einfluss“ beantwortet. Die Autorin geht davon aus, daß „die persische Musik aus ihren eigenen Quellen“ geschöpft und diese „verändert“ habe, „um sich dem Westen anzugleichen“. Die Angleichung soll darin bestanden haben, daß das im Volkstanz gebräuchliche schnelle 10/8-Metrum mit der aksak-Teilung $\dot{\bar{f}} \quad \dot{\bar{f}} \quad \dot{\bar{f}}$ in den ebenfalls schnellen 6/8-Takt des *reng* mit der metrischen und weitgehend auch rhythmischen Teilung $\dot{\bar{f}} \quad \dot{\bar{f}} \quad \dot{\bar{f}}$ umgedeutet wurde. Anstoß dazu habe das Wirken europäischer (vor allem Militär-) Musiker

und ihrer persischen Schüler gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Teheran gegeben.

Dagegen ist folgendes einzuwenden: Die Verwandtschaft zwischen *reng* und *raqṣ* ist unbestreitbar enger als diejenige zwischen *reng* und traditionellem persischem Volkstanz. Bei beiden finden sich die gleichen „westlichen“ Elemente in Rhythmus und Melodiebildung, nur verschieden stark ausgeprägt. Diese Elemente sind jedoch nicht als generell „westlich“, sondern als typisch (westlich-) „kaukasisch“ anzusprechen. Dazu gehört vor allem der bei Armeniern, Georgiern und azerbajdschanischen Völkern weit verbreitete 6/8-Rhythmus, der im Kaukasus älter ist als in Persien und wahrscheinlich von dort, zusammen mit dem Akkordeon, dem Modeinstrument der kaukasischen Städte im 19. Jahrhundert, nach Ostanatolien (Kars) und nach Nordpersien (Tabriz, Teheran) gelangt ist. Vermittler wären Musiker und Tänzer der nordpersischen *moṭreb*-Gruppen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gewesen, von denen so viele aus dem Kaukasus stammten wie noch heute *raqṣ*-Tänzerinnen der traditionellen Teheraner Nachtlöke aus dem azerbajdschanisch-türkischen Minoritätengebiet Nordwestpersiens. Der heute nicht mehr gespielte *reng* mit Namen *lazgī* bildet ein historisches Beispiel für die kulturelle Verbindung zwischen Teheran und den kaukasischen Städten: er deutet auf die Lezghier hin und wahrscheinlich auf die berühmte Lezghinka, die in Teheran mit Gewißheit bekannt gewesen ist. Zweifellos hat auch die russische Besetzung Nordpersiens zu modischer „Europäisierung“ der städtischen Musik ihr Teil beigetragen. Schließlich heißt eine der von Irmgard Tschakert transkribierten Tanzmelodien „Kaukasischer Tanz“, ein weiterer „Turkmenischer Tanz“ und zwei tragen türkische (und nicht persische) Namen. Es wäre also zu untersuchen, ob *reng* und *raqṣ* nicht kaukasische Tanzmelodien zum Vorbild haben. Die Bereitschaft, 10/8 in 6/8 umzuhören, mag in Teheran bestanden haben. Daß sie aber ausschlaggebend für die Genese speziell des *reng* gewesen ist, scheint zweifelhaft.

Unangefochtene Stärke des Buches sind seine Einzelanalysen und wertvollen Beobachtungen über Form und Formung der Tänze, etwa über die Prinzipien der „Tonraumauffüllung“, über die „untergeordnete Rolle“ der „absoluten Tonhöhe“, die Über-

schneidung von Metrum und Phrase im Volkstanz und vieles mehr. Diese Erkenntnisse werden für zukünftige Untersuchungen persischer Volks- aber auch Kunstmusik heranzuziehen sein.

Eckhard Neubauer, Frankfurt a. M.

ARTUR SIMON: Studien zur ägyptischen Volksmusik. 2 Bände. Hamburg: Karl Dieter Wagner 1972. 190 und 56 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. I.)

Mit diesem Band wurde eine musikethnologische Buchreihe in deutscher Sprache eröffnet, die von Kurt Reinhard, Berlin, herausgegeben wird. Inzwischen liegen zwei Veröffentlichungen vor: Band 1, das hier zu behandelnde Buch, und Band 2, Irmgard Tschakert, *Wandlungen persischer Tanzmusikgattungen unter westlichem Einfluß*.

Reinhard's besonderes Verdienst liegt bekanntlich in der seit Jahren betriebenen, gründlichen Erforschung der türkischen Musik. Da diese im weiteren Umkreise des Vorderen Orients Betrachtung findet, hat sich der Reinhard'sche Kreis in Berlin weitgehend auf diesen Raum eingestellt. Derartige Bildung von Forschungsschwerpunkten hat zweifellos Vorteile, fügen sich doch im Laufe der Zeit die individuellen Ergebnisse solcherweise zu größeren, zusammenhängenden Übersichten zusammen, womit über das bisherige Einzelforschen und Fragmentwissen hinaus eine wesentliche Vertiefung erreicht wird. Doch auch außerhalb von Berlin hat die Musikethnologie in Deutschland sich in den letzten Jahrzehnten – zufällig oder nicht – gerade mit dem beschriebenen Raume beschäftigt. Dies nicht zuletzt auch infolge des Studiums orientalischer Studenten in den musikethnologischen Klassen der Universitäten Berlin und Köln (entsprechende Dissertationen). Und schließlich war es der viel zu früh verstorbene Hans Hickmann, der als Fachmann für ägyptische Musik das seine in diesem Rahmen beitrug.

Der Autor unserer Arbeit war Schüler von Hickmann, und seine Arbeit basiert auf Tonaufnahmen, die Hickmann mit seinem Mitarbeiter Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg auf einer Expedition nach Unterägypten im Jahre 1955 einbrachte. Nachdem der Katalog der Sammlung und

durch den Herzog eine Untersuchung der ägyptischen Rhythmik publiziert wurden [Hans Hickmann und Charles Gregoire Duc de Mecklenbourg, *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 37), Baden-Baden 1958 – Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg, *Ägyptische Rhythmik* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 40), ibid. 1960], hat sich Simon daran gemacht, das Material auf seine melodischen und formalen Qualitäten hin zu überprüfen. Bauernlieder und städtisches Liedgut, verschiedene Formen von Solo- und Gruppengesang sowie Instrumentalmusik, Stücke mit komponierten Melodien und solche mit freier Melodiebildung wurden zur Untersuchung herangezogen und ihre besonderen Qualitäten im Detail ermittelt. Zum Schluß werden zwei Gruppen von Stücken mit jeweils identischer thematischer Substanz vergleichend analysiert. Immer wieder bringen die deutschen Strukturanalysen allerlei Verfeinerungen der Methode. So wurde auch hier ein neuartiges Frequenzmeßverfahren erstmalig angewandt und getestet (Beschreibung in Bd. II, S. 30).

Die Arbeit besteht aus zwei Bänden. Der erste enthält den allgemeinen Text und die Analysen, der zweite Anmerkungen zu den Aufnahmen, Tabellen und vor allem den Notenteilen mit 40 musikalischen Transkriptionen. Dem ersten Band ist eine ausführliche Biographie angefügt.

Wolfgang Laade, Zürich

WALTER KOLNEDER: Das Buch der Violine. Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogik, Komposition. Zürich u. Freiburg i. Br.: Atlantis 1972. 626 S.

De fidiculis bibliographia, die E. Heron-Allen 1890-94 vorlegte, nannte nahezu 2000 Titel. Auf den neuesten Stand gebracht, würde eine solche Bibliographie nicht nur weiter angewachsen sein, sondern bis in die jüngste Vergangenheit hinein kanonisierbare Monographien verbuchen können (W. Bachmann 1964, D. D. Boyden 1965). Jede neue Publikation weckt also Erwartungen, die sich an anspruchsvollen Vorbildern orientieren.

Vorab, der jüngste monographische Beitrag, *Das Buch der Violine*, hält jedem Vergleich stand, er setzt sogar Maßstäbe. Das ist nicht sosehr an der Seitenzahl ablesbar – allein das Register umfaßt 120 Spalten –, es ist vielmehr der universelle, der enzyklopädische Grundriß, den ein bislang ungekanntes Maß an Fakten füllt. Dieses Faktenmaterial verrät die intime Kenntnis des Instruments und seiner Musik. (Der Verf. war u. a. Solobratschist des Städtischen Orchesters Innsbruck.)

Der erste Teil („*Das Instrument*“) ist ein Kompilat, das sich mit der Morphologie der „Standardgeige“, den akustischen Grundlagen ihrer Klangerzeugung, der Herstellung von Violinen, Bögen und Saiten sowie mit Möglichkeiten der Reparatur beschäftigt.

Der zweite Teil hat „*Die Geschichte der Violine*“ zum Gegenstand. Diese Thematik birgt über weite Strecken keinerlei Probleme. Aber die Kenntnisse des Verfassers bewähren sich gerade an legendenumwobenen „Evergreens“. Bau-„geheimnisse“ und Lack der Cremoneser im 17./18. Jahrhundert werden nämlich ebenso subtil behandelt (um nicht zu sagen: entmythologisiert) wie die historisch eindeutig faßbaren Gegebenheiten. Beachtenswert sind die Erwägungen zum Verfall des italienischen Geigenbaus im 18. Jahrhundert (S. 146 ff. bzw. 147): „*Der wirkliche Grund dürfte ganz einfach im Verhältnis von Angebot und Nachfrage liegen.*“ Das Phänomen und der ihm angeblich korrespondierende Niedergang des italienischen Violinspiels hatten D. D. Boyden veranlaßt, seine Arbeit 1761 ausklingen zu lassen (dem Erscheinungsjahr der Violinschule von J. B. L'Abbé le Fils als der ersten großen französischen Publikation dieser Art).

Neuartige Überlegungen mit Konsequenzen bietet der Verfasser zur Frühgeschichte der Violine. Ihnen liegen ebenso plausible wie ertragreiche arbeitshypothetische Prämissen zugrunde, die eine erste Skizzierung 1967 fanden (*Die musikalisch-soziologischen Voraussetzungen der Violinentwicklung*, Fs. J. Schmidt-Görg): a) Ob ein Instrument „es selbst“ ist, wird anhand von klangkonstitutiven Kriterien (und erst sekundär anhand morphologischer Einzelheiten) entschieden, da die Violine ein Musikinstrument, mithin ein funktionaler Gegenstand ist. (S. 78: „*Die Violine ist ein*

Instrument, das wie eine Violine klingt, gleichgültig wie es aussieht.“) b) Die Violine ist von Anfang an ein Instrument für höchste musikalische Ansprüche und nicht ein Klanggerät der Populärmusikanten. Den Untersuchungsgang stützen zahlreiche neue Dokumente. Auf diese Weise kann die Genese des Instruments weiter aufgehellert und zeitlich zurückverlegt werden, so daß mit der Violine bereits um 1500 gerechnet werden muß und um 1530 die Violinfamilie und die Gambenfamilie in ihren jeweiligen Eigenarten ausgeprägt erscheinen (S. 75 ff.). Die Prämissen fordern aber auch eine Darstellung der Violinmusik und damit einen Aufriß der Musikgeschichte als Komplement der Geschichte des Instruments. Die weitere Anlage der Arbeit ist damit vorgezeichnet.

Der dritte und umfangreichste Teil faßt in sinnvoller Weise „*Spiel – Pädagogik – Komposition*“ zusammen, da diese Trias „*bis ins 18. Jahrhundert eine unlösbare Einheit*“ war (S. 265). Zweifellos wird hier manches Bekannte referiert, aber die Besonderheit liegt vor allem in zwei Eigenarten, die den Teil als eigene Monographie gerechtfertigt hätten: a) Analog der Frühgeschichte des Instruments wird auch dessen Musik – als *conditio sine qua non* der Violin-genese – sorgfältig behandelt und mit einer Fülle unbekannter Dokumente ausgewiesen. b) Die neuere Geschichte, die D. D. Boyden ausschließt, erfährt eine Darstellung en détail. Darüber hinaus gibt die Publikation Auskunft über Rekonstruktionsversuche des sog. Bach-Bogens, über Fingersatzprobleme, „*physische und psychische Hygiene des Geigers*“ (S. 481 ff.) und Quartettvereinigungen, sie nennt statistisches Zahlenmaterial für den Geigernachwuchs und wagt prognostische Aussagen über die Violine im Musikleben der Zukunft. In diesem Teil werden die Grundzüge der Musikgeschichte en passant mitgeliefert – mit der Violine als Fokus: Kristallisation von Concerto grosso und Solokonzert (vgl. die Arbeiten des Verf. zu A. Vivaldi 1955/61/65), Normierung des Orchesters (ohne Hinweis auf die Diss. J. Eppelsheim 1958), Entstehung von Solokadenz und Etüde (keine Reduplizierung der Diss. D. Themelis 1964), Gattungsprobleme und deren soziologische Implikate . . . Von unmittelbar praktischer Bedeutung sind die tabellarischen Übersichten über Komposi-

tionen und Lehrwerke (!); sie reichen bis in die unmittelbare Gegenwart und klammern auch Trivialmusik nicht aus.

Kleinigkeiten: Für die Illustration musikhistorischer Tatbestände scheint die AMZ ein Privileg besessen zu haben. Die zweibändige *Enzyklopädie des Geigenbaues* von K. Jalovec (1965) ist die einzige wünschenswerte neuere Publikation, die nicht verarbeitet worden ist. Offenbar zu Lasten des opus maximum gehen Druckfehler und Flüchtigkeiten, die sachlich irreführen. Wie anders erklären sich Angaben, die W. A. Mozarts Sonaten KV 10-15 als op. II registrieren, für das Erscheinen von C. Ph. E. Bachs Klavierschule das Jahr 1752 setzen, in der Amati-Dynastie Nicola II als Vater von Girolamo II (1649-1740) bezeichnen, den Sohn von F. W. Rust (1739-96) zum Herausgeber der Alten Bach-Gesamtausgabe machen?

Die Ausstattung des Buches entspricht in Papierwahl, Typographie, Reproduktionen und Notenbeispielen dem Rang der Publikation. In der Diktion verbindet sich Gewandtheit mit der Neigung zur gelegentlichen Anekdote und zu ironischen Formulierungen. (S. 76: „Auch der Trümscheit spielende Engel Memlings, der sein Instrument schräg hoch in die Luft hält, führt damit einen Kraftakt aus, dem auch Engel kaum gewachsen waren.“) Das Buch dürfte mühelos breite Leserschichten erreichen, es ist so konzipiert.

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

WALTER HAACKE: *Orgeln in aller Welt. Königstein im Taunus: 1975. 96 S.*

Das vorliegende Bändchen, in der Reihe der „Blauen Bücher“ 1965 erstmals herausgebracht, ist jetzt in einer Zweitaufgabe erschienen. Die großformatigen Abbildungen historischer Orgeln aus dem europäischen sowie dem nord-, mittel- und südamerikanischen Raum sind nach wie vor gut ausgewählt. Nur wenige Bilder sind ausgetauscht worden, einige für die Orgelbaugeschichte besonders markante Beispiele sogar farbig abgedruckt. Unverändert geblieben ist der einführende Text über die Orgeln sowie das kleine ABC der Orgel, sowohl in deutscher, englischer als auch französischer Sprache.

Zur ersten Information darüber, was der historische Orgelbau in mehreren Jahrhun-

derten an hervorragenden Instrumenten – gemessen am Prospekt – hervorgebracht hat, wird man nach wie vor gerne zu diesem Bildband greifen.

Raimund W. Sterl, Regensburg

IMOGEN HOLST: *Byrd. London: Faber & Faber 1972. 79 S. (The Great Composers, ohne Bandzählung.)*

Dieses prächtig ausgestattete Buch von Imogen Holst, der Tochter des bekannten Komponisten, entspricht aufs beste der Absicht der genannten Serie (in der sie auch über Bach und Britten schrieb), vor allem das biographische und umweltliche Element herauszustellen. So findet man, z. T. gekürzt, auch Wiedergaben aus den oft wichtigen Vorreden der Werke, unterstützt durch ein, wenigstens für Deutschland schwer erreichbares Bild- und Notenmaterial. Werden die Kompositionen etwas summarisch am Schluß aufgezählt, so wird, ohne stilistische Charakterisierung zu meiden (die man ausführlicher in MGG, Art. *Byrd* findet), auch das Nötige z. B. über Instrumente, Besetzung, Verhältnis von Text und Musik, die Musikpflege im „Golden Age“ vorgelegt, weiter wird über die auch unter der Ersten Elisabeth nicht abreißen Bedrängnisse Byrds wegen seines treuen Festhaltens am katholischen Glauben berichtet. Man erfährt auch durch die Wiedergabe mancher vielleicht in Deutschland unbekannter Dokumente über Byrds Schüler (z. B. Morley) und Freunde manches Wichtige. Das mit großer Sorgfalt gedruckte Werk, das am Schluß sich für eine eifrigere Pflege von Byrds Musik mit guten Gründen einsetzt, könnte, bei seinem einfach klaren, keineswegs trockenen Stil auch in Deutschland willkommen sein.

Reinhold Sietz (+), Köln

SØREN SØRENSEN: *Das Buxtehudebild im Wandel der Zeit. Hrsg. vom Senat der Hansestadt Lübeck – Amt für Kultur. Veröffentlichung VI. Lübeck: 1972. 24 S. sowie 1 Abb., 7 S. Noten und 4 S. Facsimiles im Anhang.*

Bei dieser kleinen Schrift handelt es sich um den Vortrag, den Sørensen anlässlich der Verleihung des Buxtehudepreises 1972 durch die Stadt Lübeck gehalten hat. Sie

enthält daher auch eine Kurzbiographie des Verfassers sowie die von Bürgermeister Werner Kock gehaltene Laudatio. Demzufolge umfaßt Sørensens Rede nur knapp 13 Seiten. Auf diesem kurzen Raum erhalten wir jedoch eine anschauliche Vorstellung davon, wie das Bild Buxtehudes dem Wandel der Zeit unterworfen gewesen ist und vor allem, wie dieser in den letzten 100 Jahren in Forschung und Praxis ständig zunehmend an Bedeutung gewonnen hat. Dabei geht Sørensen hier und da auch ein wenig auf die Werke des Meisters, sowohl auf das Orgelschaffen wie die Kantaten, ein, wobei der italienische Einfluß, unter dem die letzteren entstanden sind, besonders unterstrichen wird. In dem hinzugefügten Literaturverzeichnis und in der Übersicht über Werkausgaben sind auch ältere Veröffentlichungen sowie Erst- und Frühdrucke berücksichtigt. (Der Rezensent hätte sich freilich gefreut, wenn seine Abhandlung *Neue Forschungen über das geistliche Vokalschaffen Buxtehudes* in den *Acta Musicologica*, Vol. XL (1968), S. 130-154, mit aufgeführt worden wäre, zumal dann die von Sørensen getroffene, an sich nicht ganz einsichtige Auswahl im Literaturverzeichnis einleuchtender gewesen wäre.)

Walter Blankenburg, Schlüchtern

MAX REGER: Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge. Hrsg. von Ottmar SCHREIBER. Bonn: Ferdinand Dümmler 1973. 296 S. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts Elsa-Reger-Stiftung. Sechstes Heft.)

Gleich der 1956 erschienenen ersten Folge der *Briefe zwischen der Arbeit* (ein glücklich gewählter Titel) ist auch die zweite eine Zusammenstellung von Schreiben und Mitteilungen, die Max Reger zwischen 1898 und 1916 an Freunde, Verleger und andere Persönlichkeiten gerichtet hat. Die Originale befinden sich im Besitz des Max-Reger-Instituts. Einer Veröffentlichung der gesamten Korrespondenz steht die Tatsache entgegen, daß der Komponist mit Ausnahme der Briefe des Herzogs von Sachsen-Meinungen keine an ihn gerichtete Post aufbewahrt hat. Damit sind der Forschung manche wichtige Äußerungen, z. B. die Ferruccio Busonis, entzogen. Auch in der neuen Folge wird man kaum Briefe von

Reger im klassisch-literarischen Stil finden, wohl aber eine Fülle von prägnanten Äußerungen zu sachlichen und menschlichen Problemen, die einen tiefen Einblick in ein unaufhörlich zwischen Konzerten, Unterricht, Kompositionen und echtem Managertum kreisendes Künstlerleben gewähren. Dem Leser wird die Lektüre nicht ganz leicht gemacht, denn „die vielen Worte um ein und dieselbe Sache tragen . . . eher dazu bei, daß eine Undeutlichkeit entsteht“, wie der Herzog meint (S. 5), und „vielfach geht . . . Reger mit seinen Wiederholungen über das Maß ermüdend hinaus“, schreibt der Herausgeber Ottmar Schreiber, dem auch die ausgezeichnete Dokumentation der verstreuten Briefe zu danken ist. Reger war ein großer schöpferischer Künstler, jedoch keineswegs naiv, was die finanzielle Seite anging. Er formulierte seine Honorarbedingungen sehr präzise. Rührend aber sind seine Briefe an den Hamburger Freund Hans von Ohlendorff, den er als Testamentsvollstrecker ausersehen hatte. Der Sorge um seine Familie widmete er viel Zeit und Überlegung. Manche bisher verborgen gebliebene Äußerungen sind geeignet, dem eher geahnten als erfaßten Bild seiner Persönlichkeit schärfere Konturen zu verleihen: „Man muß meine Sachen sehr musikalisch spielen; Neben-Figurationen sehr delicat! Meine Lieder können nicht feinfühlig genug angepackt werden“ (an Emil Krause, 21. Februar 1900, S. 21). Gelegentlich schleicht sich ein durch Superlative angereichertes Pathos ein, vor allem in den ausführlichen Grußformeln: „Alles in allem den allerherzlichsten Dank, verbindlichste Grüße Ihres ergebensten Max Reger“ (S. 29). Trotz hoher Verehrung für Richard Strauss äußerte er, „Eine ‚Salome‘ von mir werden Sie nicht erleben, weil ich zu gesund bin an solchen perversen Text zu gehen“ (S. 32). In einem Brief an seinen Schüler Karl Haase warnt er „vor zu dicke Instrumentieren; wir alle haben diesen Fehler gemacht“, und „Musik im alten Styl muß knapp sein; je knapper desto besser. Also kürzen Sie energisch.“ Eine Trompetenstelle im langsamen Satz könne natürlich so gemacht werden, wie sie dasteht, „ob sie aber immer nobel wirkt, ist sehr die Frage.“ Außerdem solle man „bei Polyphonie ‚Bahnfrei‘ halten; es ‚schmiert‘ sonst“

(S. 186 f.). Daß er in seinen Briefen den italienischen Komponisten Enrico Bossi – zu Unrecht – als „*Oberschmierfinken*“ (S. 148) und die Akademie der Tonkunst in München ganz dezidiert einen „*Saustall*“ (S. 56) nannte, mag als besondere Würze gelten. Eines ist gewiß: in der Unmittelbarkeit und der herzerfrischenden Ehrlichkeit liegt der besondere Wert dieser oft schnell hingeworfenen Briefe, und wer es darauf anlegt, kann aus manchen Äußerungen noch viel lernen.

Helmut Wirth, Hamburg

LOTHAR KNESSL: Ernst Krenek. Wien: Verlag Elisabeth Lafite/Österreichischer Bundesverlag 1967. 100 S. (*Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts*. 12.)

Eine für unser Jahrhundert außergewöhnliche Fruchtbarkeit hat im Laufe der Jahre Kreneks Schaffen zu einem immensen Gesamtwerk anwachsen lassen, das kaum noch jemand zu überschauen vermochte und das jetzt erst mit Knessls sachbezogener Aufgliederung einleuchtend erhellt worden ist. Die Vorzüge dieser Arbeit springen sofort in die Augen. Ein technisch und biographisch erläuteter Werkkatalog, der die einzelnen Kompositionsperioden sinnvoll miteinander in Beziehung setzt und sich durch nichts vom knapp gesehenen Tatbestand abbringen läßt, unterscheidet sich wohltuend von den allzuvielen zeitgenössischen Arbeiten, in denen technische Privatsprachen und Schlagwörter eine ungenießbare Tunke aus gewußtem Detail und ungewußten Zusammenhängen bilden. Knessl dagegen beschreibt Krenek und nur Krenek, und indem er sich hütet, über seinen Gegenstand unmittelbar auszugreifen, legt er gerade die Grundlagen frei, die mit Krenek ein ganzes Jahrhundert getragen haben. Das geschieht mit einer solchen Überlegenheit und einem solch klaren Blick für die Schwerpunkte in Kreneks turbulentem Leben, daß man von der Arbeit fasziniert wird und dem Verfasser auch dort folgt, wo man insgeheim anderer Ansicht ist und dies auch glaubt beweisen zu können. Oper, Symphonie, Reisebuch, Karl V., Serialismus und Aleatorik, Sestina, die späten Werke sind Knessls Stationen, mit denen er Krenek folgt. Den erklärten Verzicht auf Deutung

ersetzt er hinreichend durch die Zusammenschau von Werk, Wollen und Aufriß der jeweiligen Anlage, die er mit unverbrauchter Sprache beschreibt. Vieles davon ist selbst für den ausgepichteten Kenner neu und ergänzt das Bild vom zeitgenössischen Schaffen um originelle Töne. Der Druck ist klar und deutlich, die Notenbeispiele sind gut lesbar. Eine biographische Tabelle und ein chronologisches Werkverzeichnis einschließlich der literarischen Arbeiten (ohne Personenverzeichnis) runden den Standard ab.

Helmut Kirchmeyer, Düsseldorf/Aachen

Österreichische Musikzeitschrift. 29. Jahrgang 1974. Sonderheft Franz Schmidt (1874-1939). Wien: E. Lafite 1974. 36 S.

Schweizerische Musikzeitung. Revue musicale Suisse. 115. Jahrgang. Juli/August 1975. Sondernummer – *Numéro spécial Luigi Dallapiccola*. Zürich: Hug & Co 1975. S. 165-232 des laufenden Jahrgangs.

Die hier anzuzeigenden Sondernummern haben unterschiedlichen Anlaß: die Sondernummer der ÖMZ gilt dem 100. Geburtstag Franz Schmidts, eines jener Komponisten, deren Werk sich nur schwer über die Grenzen des Heimatlandes verbreitete; die Sondernummer der SMZ hat Dallapiccola selbst noch mit vorbereitet oder doch dem Aufbau und Inhalt zugestimmt, wurde aber unversehens zur Gedenksnummer für den Komponisten: er starb am 19. Februar 1975. Daraus ergeben sich unterschiedliche Gewichte. In dem Heft über Franz Schmidt dominieren Erinnerungen seiner Schüler (Alfred Uhl, Erich Marckhl, Marcel Rubin, Alfred Spannagel, Otto Stiglitz, Fritz Walden). Norbert Tschulik ist bemüht, die Bedeutung Franz Schmidts zu umreißen und ihn gegen Mißverständnisse zu verteidigen; Hellmuth Herrmann ergänzt diese Untersuchung sinnvoll durch die Erörterung von Schmidts Harmonik, wobei er die Idee der Tonalität und deren Auswertung im Werk von Schmidt einleuchtend darstellt. Kurt Rapf schließlich gibt einen Überblick über die Orgelwerke des Komponisten. Von besonderem Interesse sind Karl Troitzmüllers Ausführungen über die *Editionsprobleme bei Franz Schmidt*, denn hier zeigt sich erneut, daß die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts andersartige Probleme aufwirft (Mendelssohn, Schubert, Schön-

berg, Berlioz, Webern bieten jeder für sich neue Fragen), die durch die *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben* (Kassel usw. 1967) nicht erfaßt werden. Der Musikwissenschaft sind gerade durch die verstärkte Hinwendung zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts auch auf diesem Sektor neue Probleme erwachsen. Mitteilungen zu Schmidt-Ausstellungen, zur Schmidt-Gemeinde, eine Schmidt-Bibliographie in der ÖMZ erschie- nener Beiträge und eine Diskographie ergänzen das Heft.

Gewichtiger erscheint demgegenüber das Dallapiccola gewidmete Heft: Neben einer grundsätzlichen Würdigung von Carlo Piccardi gibt Hans Nathan eine Darstellung von Dallapiccolas Kompositionsweise und Entwicklungslinien innerhalb des Werks. In einem Beitrag beleuchtet Jacques Wildberger die Gefangenen-Trilogie Dallapiccolas als dessen zentraler Werkgruppe, die sich auch in späteren Werken der Idee nach weiter ausgewirkt hat. Mit mehreren instruktiven Notenbeispielen erläutert er zugleich Dallapiccolas Aneignung der Zwölftontechnik. Dem schließt sich Dietrich Kämpers Beitrag *Commiato – Bemerkungen zu Dallapiccolas letztem Werk* sinnvoll an, denn auch hier geht es um Vokalmusik, im Wechsel mit instrumentalen Sätzen. Kenntnisreich wird dabei die Verbindung zu anderen Werken Dallapiccolas, zu seinem Verhältnis zur Tradition insgesamt hergestellt. Dallapiccola selbst kommt mit Äußerungen zu Webern und einer Würdigung Hermann Scherchens zu Wort, die wohlthuend frei von Lobhudelei ist, jedoch getragen von einem Verständnis zwischen Musikern und gepaart mit einem Respekt vor der Eigenart des andern, was nicht alltäglich ist. Durch eine fast vollständige Bibliographie der Schriften Dallapiccolas (mit Hinweis auf vollständige Verzeichnisse), Werkverzeichnis, umfangreiche Bibliographie, Diskographie und Buchbesprechungen zum Thema wird das Heft besonders wertvoll und wichtig.

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Vol. 13: Songs for Solo Voice and Orchestra. Ed. by Ian KEMP. Kassel usw.: Bärenreiter 1975. XXVIII, 136 S.

Der vorliegende Band enthält alle Lieder Berlioz' für Solostimme mit Orchester, chronologisch angeordnet nach den Entstehungsdaten der jeweils vorausgehenden Klavierfassungen der Lieder. Zum erstenmal publiziert wird, nach dem Autograph, *Aubade* für Singstimme und Blechbläser, nach einem Gedicht Mussets wahrscheinlich um 1852 geschrieben (von diesem Lied ist keine Klavierfassung bekannt).

Gegenüber der Alten Berlioz-GA, die die Quellen zu kontaminieren pflegte (beispielsweise wurden Vortragsbezeichnungen aus den Klavierfassungen eingearbeitet), wird hier der Originaltext der Orchesterfassungen gegeben; Varianten der (vorangehenden wie teilweise auch nachfolgenden) Klavierfassungen (oder weiteren Fassungen bzw. Quellen) verzeichnet der Kritische Bericht. (Vielleicht war es nicht nötig, Detailvarianten der ersten Klavierfassungen anzuführen, da diese Versionen ja gesondert ediert werden. Der Übersichtlichkeit halber hätte es sich empfohlen, die Varianten der Texte – u. a. Berlioz' Abweichungen gegenüber den dichterischen Vorlagen – von den musikalischen Varianten getrennt zu nennen.)

Das ausführliche Vorwort, der Benutzer ist dafür dankbar, gibt umfassende Informationen über die teilweise komplizierte Entstehungsgeschichte der Lieder und ihrer verschiedenen Fassungen; im Kritischen Bericht sind auch die von Berlioz gegebenenfalls nicht vertonten Gedichtstrophen mitgeteilt; ein Anhang informiert über die Textdichter und die Widmungsträger.

Wolfgang Dömling, Hamburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

GUSTAV BERETHS: Beiträge zur Geschichte der Trierer Dommusik. Mainz: B. Schott's Söhne (1974). 338 S., 4 Taf. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 15.)

Deutsche Bibliographie. Schallplatten-Verzeichnis. Amtsblatt der Deutschen Bibliothek. T 1/1974. Bearbeitet und hrsg. von der Deutschen Bibliothek, Abteilung Deutsches Musikarchiv, Berlin. Bielefeld: Bielefelder Verlagsanstalt (1974). (II), 87, (4), 66* S.