

Review

Besprechungen

in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29

39 Page(s) (206 - 244)



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

Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik. Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974. Hrsg. von Gerhard SCHUHMACHER. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 251 S.

Zum 70. Geburtstag von Konrad Ameln war eine Faksimile-Ausgabe der *Neuen deutschen geistlichen Gesänge* Georg Rhau (1544) erschienen, die dem Musikwissenschaftler und Hymnologen und seinem ausgeprägten Engagement für evangelisches Kirchenlied und evangelische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts gleichermaßen entsprach. Fünf Jahre später widmen ihm zwölf Kollegen eine Festschrift mit Aufsätzen, die sein Grundanliegen, musikalische Vergangenheit für gegenwärtige Praxis zugänglich und verstehbar zu machen, teils grundsätzlich bedenken, teils in seinen Auswirkungen beschreiben.

Die zwölf Beiträge, die noch durch eine Bibliographie des Jubilars ergänzt werden, lassen sich in Hälften gliedern. Die erste Hälfte enthält geschichtliche Forschungen und Berichte unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt *Tradition, Restauration und Erneuerung* (so der Titel des Aufsatzes vom Herausgeber Gerhard Schuhmacher). Die zweite Hälfte gilt der gegenwärtigen liturgischen und hymnologischen Arbeit.

Die sechs Arbeiten der ersten Gruppe bilden ein so bisher kaum verfügbares Kompendium der liturgischen und musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert, ihrer Wurzeln und Vorläufer. Karl Heinz SCHLAGER verfolgt die *Wege zur Restauration* bis zurück zu Augustin (wobei leider die evangelische Kirchenmusik vor Bach zu kurz kommt) und vermittelt eine interessante Gegenüberstellung von E. Th. A. Hoffmann und Thibaut. Walter BLANKENBURG hat vor allem die evangelische Kirche des 19. Jahrhunderts im Blick: die liturgische Restauration Friedrich Wilhelms III., die Gesangbuchreformen und das Erwachen moderner hymnologischer Forschung, sowie die kirchenmusikalischen Bestrebungen E. Th. A. Hoffmanns und C. v. Winterfelds. Er

beschreibt die Grenzen, aber auch das relative Recht restaurativen Geschichtsbewußtseins. Gerhard SCHUHMACHER gelingt in seinem Beitrag eine knappe und erhellende Definition der oft verwechsellten Phänomene Tradition, Restauration und Erneuerung. Danach ist Tradition „*die Gestaltung von Neuem im Anschluß an das Vorhandene und Gewordene*“, „*Restauration will einen früheren, nicht mehr vorhandenen Zustand wieder einsetzen, so als sei er ursprünglich*“ und Erneuerung führt ein Stück Vergangenheit gleichsam in kämpferischer Eklektik gegen erkannte Fehlentwicklungen ins Feld. Der längste Beitrag von 56 Seiten ist Philipp HARNONCOURTs geschichtlicher Abriß *Katholische Kirchenmusik vom Cäcilianismus bis zur Gegenwart*, eine lehrreiche Studie, bei der man zu berücksichtigen hat, daß der Verfasser selbst heute eindeutig auf Seiten der volksliturgischen und progressiven Gegenbewegung gegen den Cäcilianismus engagiert ist. Bis in die Gegenwart reicht auch der von reichen persönlichen Erfahrungen und vielfältigen Begegnungen geprägte Bericht Karl VÖTTERLES über die *Begegnung der Singbewegung mit der Kirchenmusik*. Pierre PIDOUX schließlich ordnet den Waadtländischen Kirchengesang im 18./19. Jahrhundert in die Zusammenhänge von Tradition und Restauration ein.

Der größte Teil der zweiten Hälfte des Bandes enthält hymnologische Forschungs- und Arbeitsberichte: zur Arbeit an den „*Gemeinsamen Kirchenliedern*“, einem ökumenischen Gesangbuch (Christhard MAHRENHOLZ und Markus JENNY) und am „*Deutschen Kirchenlied*“ (M. SOBIELACAANITZ und Walther LIPPHARDT), sowie zu Gründung und Entfaltung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (W. ENGELHARDT). Hieraus wird den Musikwissenschaftler besonders der umfangreiche Forschungsbericht Lipphardts über „*die Bedeutung der handschriftlichen Überlieferung für die Hymnologie*“ interessieren, der ausführlich und mit bibliographischen Übersichten die allmähliche Er-

schließung dieses bei Wackernagel noch wenig beachteten Überlieferungsfundus beschreibt.

Eröffnet wird die zweite Hälfte durch einen Aufsatz, der völlig aus dem Rahmen der übrigen Beiträge herausfällt. Der Theologe und langjährige Mitherausgeber Konrad Ameln's beim Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, Karl Ferdinand MÜLLER, versucht als *Etüde 73* „Aspekte und Perspektiven zum Thema 'Gottesdienst heute'“ aufzuzeigen. Diese letzte größere Arbeit vor Müllers plötzlichem Tode sollte ein Buch vorbereiten, das „die letzten 10 Jahre gottesdienstlichen Geschehens mit Hilfe von Dokumentationen, Analysen und Vorschlägen für die Praxis aufzuarbeiten“ versuchen sollte. Hier werden Tradition und Kontinuität entschlossen in Frage gestellt, wird jeder Restauration um radikaler Erneuerung willen eine entschiedene Abfuhr erteilt.

Damit erreicht der Aufsatzband in der Darstellung des „Kommunikationsfeldes Ameln“ eine erstaunliche Spannweite und Spannungsintensität. Er vermittelt eine Fülle nützlicher Informationen, vor allem hinsichtlich der Themenbereiche Restauration und Hymnologie.

Noch einige Korrekturhinweise: 1.) Von S. 12 ist der Schluß des 2. Absatzes auf die S. 13 – 2. und 3. Zeile – geraten und unterbricht hier einen Satz; 2.) S. 33 letzte und S. 34 erste Zeile sind vertauscht worden; 3.) S. 64 Anm. 17 muß die Jahreszahl heißen „1972“ (nicht 1927); 4.) auf S. 227 fehlt die Anm. 6).

Joachim Stalman, Hannover

De ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972, hrsg. von Theophil ANTONICEK, Rudolf FLOTZINGER und Othmar WESSELY. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. 300 S., 1. Abb., Notenbsp.

Diese als Festschrift vorbereitete Gabe ist mittlerweile zu einer würdigen Gedenkschrift geworden, da der Geehrte am 11. Oktober 1974 verstarb und das Erscheinen des reichhaltigen Bandes nicht mehr erleben konnte. Den Herausgebern gebührt die Anerkennung mehr als lediglich ein inhaltlich unzusammenhängendes Gebinde von Aufsätzen darin vereinigt zu haben. Diese aus-

schließlich von Promovierten der Wiener Universität beschickte Schrift ist wie aus einem Guß heraus gelungen. Alle siebzehn Autoren haben es vermocht, zum verbindlichen Thema, das sich kraft der „richtungweisenden“ Lehrerschaft Erich Schenks aufgab, bedeutende Forschungsbeiträge zu liefern. Wie ein roter Faden durchzieht die aus einer merklich geprägten „Schule“ stammenden Untersuchungen die komplexe Problematik des „Sprachcharakters der Musik“, der „Tonrede“, der „semantischen Zeichen“ in ihrer historischen Bedingtheit und Relevanz. Besonders ansprechend ist, daß hier versucht wird, in der breitest möglichen Befragung musikalischer Kunstwerke zur Erhellung dessen beizutragen. Vom Notre-Dame-Repertoire bis hin zu dem 1970 verstorbenen Kölner Komponisten Bernd Alois Zimmermann reicht das ausgewertete Quellenmaterial. Dieses Spektrum ist breiter als es gewöhnlich in dem speziellen Forschungsfeld ins Auge gefaßt wird.

Rudolf FLOTZINGER eröffnet die chronologisch geordnete Folge mit der Frage, ob nicht bereits in der Musik von Notre-Dame Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition, „Konventionsinhalte“ aufgefunden werden können. Othmar WESSELY deutet sodann den Hoquetus in Madrigalen des Trecento als ein Mittel der musikalischen Verdeutlichung literarischer Aussagen anhand überzeugender Beispiele. Walter PASS versteht *Salve-Regina*-Vertonungen von J. Vaet und G. Prenner des Jahres 1568 als Musikwerke, in denen musikalisch-rhetorische Figuren angewendet sind zum Zwecke der Hervorkehrung der nachtridentinischen Marienverehrung im Sinne einer Exegese. Karl SCHNÜRL weist auch in homophonen Sätzen des Jacobus Gallus rhetorisch gemeinte Figuren nach, die ansonsten vornehmlich in polyphonem Stimmgefüge aufzufinden sind. Rudolf und Helga SCHOLZ stellen Emilio de'Cavalieri als einen „Meister der musikalischen Sprachausdeutung“ heraus, dem als solchem bisher nicht die verdiente Anerkennung zuteil geworden ist. Herbert SEIFERT geht den Anfängen des Instrumentalrezitativs seit 1669 nach, er bestimmt die besonderen Merkmale dieser Passagen und verzeichnet Werke bis zum späten Beethoven, in denen dieser Sprachgestus vorkommt. Bei einer umgreifend angelegten Analyse wird man freilich auch noch andere Aspekte

als lediglich stilgeschichtliche zu bedenken haben; könnte es beispielsweise nicht auch erwägenswert sein, daß in Haydns *Sinfonie Concertante* von 1792 die Bedienung des Impresarios und Geigers Salomon ein Beweggrund war, um dessen Geltungsbedürfnis mittels eines pathetisch sich gebärdenden Rezitativs auf der Violine zu befriedigen? Karl SCHÜTZ versucht sodann anhand von Toccaten Georg Muffats „*immanente Inhaltswerte*“ zu erkennen, also auch diese beredt werden zu lassen. Franz-Peter CONSTANTINI verfolgt entwicklungsgeschichtlich die Spur des sogenannten „*Hymnentypus*“ als einer „*Universalformel der europäischen Tonrede*“ (E. Schenk) im Bereich kirchentonartlich angelegter Werke, wobei vor allem die verminderte Sept und Quart als starke Ausdrucksmittel in barocken Themen erfaßt werden. Theophil ANTONICEK stellt einen Typus von „*Humanitätsmelodien*“ zusammen, dessen Anwendung und Stellenwert im *Eroica*-Finale er als gedanklich sinnvoll zu deuten sucht. Auf einer breiten Werkauslese hat Leopold M. KANTNER seinen Beitrag zur Frage des Symbolwertes von Archaismen in Opern des 18. und 19. Jahrhunderts angelegt. Diese dienen vorzüglich dem Zwecke des Sinnfälligmachens von Numinosem oder von Veraltetem, Abgelebtem. Bemerkenswert ist auf Seite 179, daß noch zu Zeiten Meyerbeers (*Die Afrikanerin*) Szenen etwa aus dem Brahmakult ohne Zuhilfenahme von Exotismen musikalisch gekennzeichnet werden, weil hier die Wirksamkeit auf das damalige Publikum anhand von Vertrautem für den Komponisten ausschlaggebend war und nicht die Nachzeichnung eines fremden Lokalkolorits. Bernard S. van der LINDE möchte einen Thementyp mit der konkreten Aussage „*Himmelswonn' und Freud*“ seit Haydn verifizieren, womit sowohl ungelöste hermeneutische als auch Probleme der vergleichenden Methode aufgeworfen werden. Akio MAYEDA gelingt es, die „*Syntax der nachtbezogenen Tonsprache Schumanns*“ zu bestimmen; er bietet Anregungen, die es zureichend anhand der ermittelten Merkmale auch bei Schubert und anderen Komponisten festzustellen gilt. Constantin FLOROS tritt entschieden für eine Neuorientierung der Mahler-Forschung ein, für einen Verzicht auf „*die Legende von der Programmlosigkeit*“ der Symphonik dieses Komponi-

sten. Für den Autor ist vielmehr „*Mahlers gesamtes symphonisches Schaffen Programm Musik sui generis*“, keine „*Musik an sich*“, sondern Produkt eines „*Tondichters*“. Die aktuelle Mahler-Diskussion (siehe u. a. das Symposium in Bonn 1975) wird diese Konfrontation gewiß annehmen und auszu-tragen haben. Gerhard WUENSCH macht Regers *Symphonische Phantasie und Fuge* op. 57 mittels einer präzisen Analyse deutlicher und damit auch gewichtiger als ein Hauptwerk dieses Jahrhunderts. Herwig KNAUS entwickelt Studien zu Alban Bergs *Violinkonzert*, wobei vorzüglich die harmonischen Gestaltungsprinzipien entschlüsselt und damit zusammenhängende „*musikalische Sprachformeln*“ gedeutet werden. Michael KARBAUM schließlich deckt „*Verfahrensweisen im Werk Bernd Alois Zimmermanns*“ auf, also die Anwendung von Zitaten und Collage in einer „*total dechiffrierten Wirklichkeit*“, des Pluralismus von Zeitebenen, isorhythmischer Strukturen u. a. m. Alles in allem erhält somit der Leser neben vielen neuen Forschungsergebnissen, einem Verzeichnis der von E. Schenk approbierten Dissertationen, gebündelt auch den derzeitigen Forschungsstand auf dem Gebiete der musikalischen Rhetorik, der Figurenlehre und der melodischen Symbole vermittelt.

Walter Salmen, Innsbruck

Musikalisches Erbe und Gegenwart. Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland. Im Auftrag der Stiftung Volkswagenwerk hrsg. von Hanspeter BENNWITZ, Georg FEDER, Ludwig FINSCHER und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. XI, 145 S.

Was will dieser, mit einer pathetischen *Address* Yehudi Menuhins eingeleitete und mit Grußworten des Historikers Hermann Heimpel und des Generalsekretärs der Volkswagen-Stiftung, Gotthard Gambke, versehene Band? Musikwissenschaft und Bibliographie, vor allem aber Wissenschafts- und Finanzpolitik sind an seiner Entstehung beteiligt. Jedenfalls wird hier deutlich gemacht, wie eng alle diese Dinge miteinander zusammenhängen und wie hilflos die Musikwissenschaft dastehen würde, wenn sie sich allein auf den guten Willen und das Interesse einer engeren und weiteren Käuferschar von Gesamtausgaben stützen müßte.

Die Musikwissenschaft ist durch einen ausgezeichneten Überblick über *Musikalische Denkmäler und Gesamtausgaben* in historischer Sicht aus der Feder Ludwig FINSCHERS vertreten. Einige kritische „Argumente“ zur Frage nach dem warum, dem wie und dem für wen eröffnen die Übersicht über zehn gegenwärtig laufende Gesamt- und eine Auswahlgabe. Von diesen im Hauptteil des Bandes vorgestellten elf Ausgaben (Bach, Beethoven, Gluck, Haydn, Hindemith, Lasso, Mozart, Schönberg, Schubert, Telemann, Wagner) werden nicht weniger als sieben von der Volkswagen-Stiftung mit erheblichen Mitteln mitfinanziert. Die wohl nicht in erster Linie für Musikologen, sondern vor allem für Behörden und potentielle weitere Geldgeber gedachte Publikation orientiert in geschickter Weise, nicht zuletzt auch mittels Einfügung von illustrativen Faksimilia, über Geschichte, Organisation, Disposition und Finanzierung der genannten Ausgaben. Informationen über besondere, bei jedem Komponisten in anderer Weise sich stellende Probleme ergänzen diese Daten.

Das eigentliche Kernstück des Bandes, zwar gewiß nicht umfangmäßig, wohl aber inhaltlich, stellen die sieben von Hanspeter BENNWITZ, dem musikwissenschaftlichen Fachbearbeiter der Volkswagen-Stiftung *en connaisance de causes* verfaßten Seiten über *Die Förderung von Musiker-Gesamtausgaben durch die Stiftung Volkswagenwerk* dar. Wissenschafts- und finanzpolitisch ist dieser Abschnitt besonders auch im Hinblick auf die Zukunft der Gesamtausgaben und vor allem auch auf die soziale Sicherstellung der hauptamtlichen Mitarbeiter an den Gesamtausgaben von großer Bedeutung. Nachdem festgestellt worden ist, daß der Anteil der Stiftung an der finanziellen Sicherung der Gesamtausgaben die Hälfte des Mittelbedarfs übersteigt (betrifft nur die sieben subventionierten Ausgaben), wird, im Anschluß an die 1975 verfaßte Denkschrift der Gesellschaft für Musikforschung (*Zur Lage der Außeruniversitären musikwissenschaftlichen Forschungseinrichtungen . . .*) mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß „die Förderung der Musiker-Gesamtausgaben als Teil der kulturwissenschaftlichen Aktivitäten in der Bundesrepublik in einer ihrer Bedeutung angemessenen Weise in öffentliche Obhut zu nehmen sei“ (106). Wenn auch die Volkswagen-

Stiftung noch 1972 die Musiker-Gesamtausgaben in ihre Schwerpunktsliste aufgenommen hat, so wird doch deutlich auch die Begrenzung dieses Engagements sichtbar: „Eine Ausweitung des Schwerpunkts 'Musiker-Gesamtausgaben' über die bisher von der Stiftung finanzierten Gesamtausgaben hinaus ist nicht vorgesehen“ (105).

Vier Anhänge orientieren über *Gliederungen und Schaubilder der Ausgaben, Ausstrahlungen in der Praxis und Öffentlichkeitswirkung, Literatur und Titel der Ausgaben und Anschriften der Institute und Editionsleitungen*. Kurt von Fischer, Zürich

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1971. Hrsg. von Rudolf ELLER. 16. Jahrgang (63. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1973. 158 S.

Martin WEHNERT zeigt in einer weit ausgreifenden Studie über *Mendelssohns Traditionsbewußtsein und dessen Widerschein im Werk*, wie Mendelssohns geschichtliches Denken, sein Verhältnis zum Überlieferten – von der Familie schon geweckt, von Anschauungen Goethes und Hegels geprägt – in seinem Werk sich analytisch fassen läßt, wobei die Akzente von Innovation und rezeptiver Stilübernahme gegenüber bisherigen Urteilen neu gesetzt werden (ohne daß der Autor damit in unkritische Heldenverehrung verfiel). – Rudolph ANGERMÜLLER legt eine – erschöpfend kommentierte – Edition von *Zwei Selbstbiographien von Joseph Weigl (1766-1846)* vor: reizvoll unambitionierte, eine Fülle von Einblicken in den Wiener Musiktheaterbetrieb vermittelnde Aufzeichnungen des Wiener Opernkomponisten und -direktors, den Haydn „zur Taufe gehalten“ hat und der mit Baron van Swieten und Starzer Händel gesungen hat, wobei „Mozart accompagnierte . . . Da lernte ich wie man Partituren spielen sollte. Wer Mozarten nicht eine 16 und mehr zeilige Händlische Partitur spielen, selbst dazu singend und zugleich den Fehlenden helfen gesehen hat, der kennt Mozart nicht, denn in diesem ist er noch mehr zu bewundern, als in seinen Compositionen“. – Lothar HOFFMANN-ERBRECHT (*Klavierkonzert und Affektgestaltung*) bemüht sich, eine Tradition affektgebundener Ausdruckscharaktere in „einigen

d-moll-Klavierkonzerten des 18. Jahrhunderts – von Bach bis Mozart – aufzuzeigen. (Zu den Thesen des Verfassers wäre zu fragen erstens, wie diese 'Tradition' vorzustellen sei, wenn Mozart, worauf Hoffmann-Erbrecht hinweist, die älteren Klavierkonzerte nicht gekannt hat; zweitens, wie sich allgemeine, tonarttypische Ausdruckscharaktere verhalten zu einem individuellen Ausdrucksprinzip, das der Verfasser wiederum so überpointiert, daß man schließlich drittens fragen muß, ob es sich nicht um verspätet expressionistische Metaphern handelt, wenn von „Bekennniskonzerten“ die Rede ist, in denen „der Komponist in schonungsloser Offenheit eine Art von Selbstbekenntnis“ ablege, oder wenn bei einem Werk von Carl Philipp Emanuel Bach aus „Gesamtkonzeption und Thematik“ geschlossen wird, der Komponist müsse sich „bei der Niederschrift in höchster Erregung, in einem Zustand des Außersichseins befunden“ haben.) – In einer großen Abhandlung unterzieht Lukas RICHTER *Das Musikfragment aus dem Euripideischen Orestes* erneut und unter Diskussion der bisherigen Literatur eingehender Untersuchung und vertritt die Wahrscheinlichkeit einer Lesung im chromatischen Genus. – Hans-Joachim SCHULZE weist das *c-moll-Trio BWV 585* gegenüber bisherigen Zuschreibungen an Krebs als eine – wahrscheinlich doch von Bach stammende – Transkription einer Triosonate von Johann Friedrich Fasch nach.

Wolfgang Dömling, Hamburg

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ und Karl Ferdinand MÜLLER. 18. Band 1973/1974. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1974. 302 S., 4 Taf.

In eindrucksvoller Weise zeigt dieser neue Band im ersten Teil (Liturgik) zum Thema Gottesdienstreform das Bemühen um die rechten Voraussetzungen, Inhalte und Formen des Gottesdienstes, indem die hier veröffentlichten Beiträge Gegenwartsanalyse mit historischer Forschung verbinden. So stellt der erste Hauptbeitrag: *Perspektiven der Liturgiewissenschaft*, Forschungsergebnisse im Interesse eines erneuerten Gottesdienstes von Rainer VOLP (erweiterte und überarbeitete Antrittsvorlesung

an der Universität Marburg, 1971) das Material wie die Methode der Liturgiewissenschaft erneut zur Diskussion, welches als Kernproblem der Forschung aus der Gegenwartsanalyse entwickelt wird, jedoch immer einer historischen Klärung bedarf, da der Gottesdienst geschichtliche Dimensionen besitzt. Sehr wichtig und auch aufschlußreich sind die Hinweise und Beobachtungen zur offiziellen Gottesdienstreform im Bereich der katholischen Kirche. Kernproblem – und hier stellen sich neue Fragen an die Liturgiewissenschaft – der Gottesdienstreform ist die Verbindung von Elementen, die einerseits empirisch (d. h. psychologisch und soziologisch) motiviert sind, während auf der anderen Seite die geschichtliche Dimension mit ihren dogmatischen Entscheidungen im Verlauf der Kirchengeschichte berücksichtigt werden muß. Alles dieses wurde vom Verfasser sehr deutlich herausgestellt. – Eine gute Ergänzung zum ersten Beitrag liefert Karl-Fritz DAIBER: *Gottesdienstreform und Predigttheorie*. Hier geht es um die Themenbereiche Gottesdienst und Predigt, d. h. um den Zusammenhang und das Zusammenspiel von Gottesdienst (Liturgie) und Predigt, mithin Problemfeldern, die durch die Versuche neuer Gottesdienstformen und ihrer unmittelbaren Rückwirkung auf die Predigt evident werden. –

Der dritte Hauptbeitrag von Hans-Volker NERNTRICH, *Kasualien und Lebensordnung* befaßt sich kritisch mit der von der Generalsynode der VELKD im Jahre 1972 verabschiedeten Überarbeitung der *Ordnung des kirchlichen Lebens der VELKD* von 1955 u. ö., die den Gliedkirchen zur Beratung und Stellungnahme zugeleitet wurden. Es handelt sich im einzelnen hier um revidierte Textfassungen der Abschnitte über Taufe, Trauung und Bestattung. Somit steht auch dieser wichtige und sehr aktuelle Beitrag im Zusammenhang mit Fragen der Gottesdienstreform, die der Verfasser so formuliert: 1. welches ist die ideale Lebensordnung und 2. welche Kriterien einer denkbaren (oder vorhandenen) Lebensordnung sollte der Seelsorger im Umgang mit den Kasualien zugrundelegen? (S. 55). Ungeklärt scheinen auch die Fragen nach den Erwartungen, die dem Bedürfnis nach Kasualien zugrundeliegen. Es ist ferner zu fragen, ob Kasualien „Privatveranstaltungen der Angehörigen“ sind (Günther Dehn) oder

eine Funktion für die Familie erfüllen, oder ist „die Kasualgemeinde rezeptives Publikum, das sich den Dienst der Kirche schweigend gefallen läßt?“ (S. 63). Der Verfasser fordert am Schluß mit Recht eine Revision der Agende III (Kasualien). Hierbei sollte die Betonung unabdingbarer Normen angegeben werden, da die Entwicklung in Kirche und Gesellschaft ohnehin dazu zwingen, Sanktionen abzubauen. —

Als kleiner Beitrag zur Liturgik erscheint: *Gottesdienst in einer rationalen Welt* von Manfred SEITZ, theologisches Nachwort zu den erst im nächsten Band des Jahrbuches erscheinenden *Religionssoziologischen Untersuchungen im Bereich der VELKD* von Schmidten (Zürich) in Verbindung mit dem Institut für Demoskopie in Allensbach. Sicherlich eine wichtige ergänzende Untersuchung zum Gesamtkomplex Gottesdienstreform, da auch die Untersuchung von Umweltstrukturen, Daten usw. wichtig sind, wenn auch mit der Einschränkung, daß Glaube nicht durch zeitgemäßes Reden und Handeln allein verbindlich bleibt, eine Tatsache, die zu allen Zeiten der Kirchengeschichte feststellbar ist. — Berichte aus dem gottesdienstlichen Leben der Ökumene (Schweden, Finnland, Dänemark, Polen, der Tschechoslowakei und Amerika) befassen sich ebenfalls mit der Gottesdienstreform und lassen erkennen, daß im außerdeutschen Raum dieselben Probleme anstehen. — Zum Abschluß der Literaturbericht zur Liturgik.

Zur Hymnologie lieferte Walter BLANKENBURG, *Johann Walters Chorgesangbuch von 1524 in hymnologischer Sicht* den ersten Hauptbeitrag. Äußerer Anlaß war das 450-jährige Jubiläum dieses Gesangbuches. Es geht hier einmal wieder um die oft diskutierte Frage einer Mitwirkung Luthers bei der Erstausgabe von 1524, die erst seit dem Jahre 1544 mit der Ortsangabe „Wittenberg“ erschien. Dieses berühmte Gesangbuch steht seit etwa 150 Jahren im Blickpunkt hymnologischer Forschung, und so wurden die im zweiten Absatz der von Luther verfaßten Vorrede unklar formulierten Bemerkungen bezüglich seiner Mitwirkung an der Zusammenstellung dieses Gesangbuches von den verschiedenen Forschern unterschiedlich beurteilt und bewertet. Der Verfasser versucht nun mithilfe einer bestimmten Arbeitsmethode die Frage einer Mitwirkung Luthers zu klären, indem er 1. Untersuchungen an der inhaltlichen

und textlichen Gestaltung vornimmt und 2. die c. f. der Sätze von Walter untersucht und diese mit den Melodien des *Erfurter Enchiridions* von 1524 vergleicht. Er kommt zu dem Ergebnis, daß in keinem Fall irgendwelche Anhaltspunkte einer direkten Beteiligung Luthers an der Entstehung dieses Gesangbuches gegeben sind, auch ist die Bemerkung zutreffend, daß eine Zusammenarbeit dieser beiden Autoren erst mit der Arbeit an der *Deutschen Messe* (1526) im Jahre 1525 beginnt. Trotzdem bleibt die Frage offen, ob die in Vergleich herangezogenen unterschiedlich notierten alten und auch neuen Weisen (Wittenberg-Erfurt) als Beweismaterial stichhaltig sind, da gekanntlich alle c. f. in mehrstimmigen Sätzen infolge eines künstlerischen Bearbeitungsprozesses (Synkopen, Melismen an Melodiezeilenenden etc.) rhythmisch belebter und ligaturreicher sind. Was spräche also dagegen, wenn Walter von Luther übernommene „gemeindegemäße“ Melodien in seinen Sätzen in „nichtgemeindegemäße“ geändert hätte? (S. 95). Schlußfolgerung: mit größter Wahrscheinlichkeit ist Luther nicht beteiligt, jedoch kann auch dieser Beitrag keine endgültige Klarheit schaffen. — Im zweiten Hauptbeitrag untersucht Andreas WITTENBERG *Militär-Gesangbuch und Militär-Seelsorge in Vergangenheit und Gegenwart*, eine Studie besonderer Art, werden doch hier Materialien aufgegriffen, die im Zusammenhang mit geistigen, historischen, politischen wie auch kirchenpolitischen Strömungen stehend zeigen, daß diese Gesangbücher als „Standesgesangbücher“ ganz anderen Voraussetzungen unterliegen als sog. normale Gesangbücher. Ziel der Untersuchungen ist herauszufinden, inwieweit die jeweilige geschichtliche Situation, die geistigen Strömungen, Aussagen über Obrigkeit und Kriegsdienst, seelsorgerliche Hilfen sowie mögliche Beeinflussung des Soldaten in politischer wie militärischer Hinsicht bei der Zusammenstellung dieser Gesangbücher ihren Niederschlag fanden. Der Verfasser macht in seiner umfassenden und interessanten Studie deutlich und gibt eine vertiefte Einsicht in das, was Kirchenlied von der Institution und Funktion her für den Umgang des Menschen — hier speziell für den Soldaten — in einer bestimmten Situation darstellt. Besonders wichtig erscheint die Schlußfolgerung des Verfassers, der aus heutiger Sicht aufgrund veränderter Situation anstelle des überkom-

menen Standesgesangbuchs ein „*Gruppengesangbuch*“ fordert, das nach dem Alter und erst in zweiter Linie nach Beruf und Stand konzipiert werden sollte. Das neue Gesangbuch sollte „ökumenisch“ ausgerichtet sein, weitgehend mit dem EKG übereinstimmen, was eine stärkere Zusammenarbeit zwischen Kirche und Militärseelsorge voraussetzt.

Kleinere Beiträge zur Hymnologie bringen interessante Neuigkeiten: Karol HLAWICZKA, *Eine niederländische Psalm-Weise, Vorlage oder Nachbildung zu „Ein feste Burg . . .“* kommt in einer Diskussion mit Konrad Ameln zu der überzeugenden Feststellung, daß die Melodie zu „Ein feste Burg“ mit allergrößter Wahrscheinlichkeit Vorlage zu der Weise zu Psalm 77 der *Souterliedekens* von 1540 gewesen ist (Notenbeispiel S. 190). Walther ENGELHARDT, *Eine Kirchenlied-Melodie von Erasmus Albers und seine Vorlage* entdeckte die Vorlage zu Albers Melodie „Nun freut euch Gottes Kinder all“ (auch „Ihr lieben Christen, freut euch nun“) im Straßburger Graduale von 1510, genauer „Sanctus“ paschale zum Text „pleni sunt coeli“ und „Osanna“. Einen Hinweis hierzu lieferte die Vorrede Albers zu seinem Erstdruck von 1549 (Notenbeispiel S. 197). Schließlich liefert Walter HÜTTEL, *Paul Fleming*, neue Ergebnisse zum Leben und Werk dieses Dichters und macht auf Vertonungen seiner Dichtung durch berühmte Komponisten von Schein bis Brahms aufmerksam.

Zwei Literaturberichte: Waltraud-Ingeborg SAUER-GEPPERT, *Gemeinsame Kirchenlieder*, würdigt Inhalt und Textfassungen dieses neuen ökumenischen Gesangbuchs, ohne leider auf einige vom EKG abweichende Melodiefassungen einzugehen und Konrad AMELN, *Das Lochamer-Liederbuch* (jetzt mit Bindestrich!), Herausgeber der ersten Faksimile-Ausgabe (1925), gibt eine kritische Würdigung der beiden Neuausgaben (1972). Ein Literaturbericht (Konrad Ameln) mit Veröffentlichungen auch ausländischer Mitarbeiter vornehmlich der Jahre 1971/1972 schließt ab.

Gerhard Bork, Köln

Musik des Ostens. Sammelbände im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates hrsg. von Fritz FELDMANN. Band 7. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. 289 S.

Dieser der Erforschung der Musikgeschichte Osteuropas dienende Sammelband bringt als Hauptbeitrag den Abschluß einer in früheren Bänden in Fortsetzungen begonnenen *Musikgeschichte der Stadt Kremnitz* von Ernest ZAVARSKÝ. Die in der Slowakei gelegene Bergstadt hat dank der Bemühungen des Autors nunmehr eine bis zum Ende des 19. Jahrhunderts reichende, an Fakten und Problemen reiche Darstellung des in ihren Mauern Erklungenen erhalten. Besonders fesselnd daran ist, daß hier nicht nur die religiösen Auseinandersetzungen seit der Reformation bestimmend und verändernd in die Stadtgeschichte eingewirkt haben, sondern daß man zudem auch exemplarisch die Problematik des Neben- und Miteinanders einer deutschsprachigen, ungarischen und slowakischen Bevölkerung ablesen kann nebst des unstillen Zuzugs von Zigeunermusikanten, denen man bereits 1784 die Instrumente wegnehmen wollte, um sie „zu produktiver Arbeit“ (S. 16) anzuhalten. Ein umfangreiches, bislang unerschlossen gewesenes Quellenmaterial über Bräuche, Einkommensverhältnisse und Repertoire der Musizierenden, „Instruktionen“ und Musizierpraktiken bietet diese lokal begrenzte Musikgeschichte, zudem jedoch auch bemerkenswerte Einsichten in die Auswirkungen des „*Erwachens der Nationen*“ auf das bis dahin „übernational“ geprägt gewesene bürgerliche Musikleben im 19. Jahrhundert.

Nicht minder lesenswert ist eine ausführliche Kennzeichnung von J. G. Herders *Musikalität* aus der Feder von Wilhelm DOBBEK, die offensichtlich aus dessen Nachlaß stammt und bereits vor etlichen Jahren verfaßt wurde, da das einschlägige Schrifttum ab 1961 darin nicht mehr Berücksichtigung gefunden hat. Dobbek ist ein renommierter Sachkenner, der in diesem Aufsatz seine genaue Kenntnis der Texte Herders anwendet, um – das bisherige Wissen erweiternd und abrundend – dessen Kenntnisse und dessen Ansichten von der Musik zu interpretieren. Herders Verstehen der Musik als eines „*Urgrundes des Daseins überhaupt*“ wird ebenso hinreichend belegt, wie dessen Äußerungen über den Tanz, über Volkslieder, Instrumentalmusik, Theatermusik u. a. vergleichend erläutert werden. Besonders sei auf den Abschnitt „*Musikalische Prosa*“ verwiesen, dem sich manche Anregung zu diesem auch seitens der Litera-

turwissenschaft jüngst häufig diskutierten Thema entnehmen läßt.

Michail GOLDSTEIN erschließt Material zur Biographie von Friedrich Scholtz (gest. 1830), des ersten Kapellmeisters des Moskauer Bolšoj-Theaters sowie zwei an ihn gerichtete Briefe von Igor Strawinsky. Der Aufsatz von Joachim G. GÖRLICH über *Chopins Briefe an Delfina* belegt mahnend, wie Fragen der Echtheit oder der Fälschung von Briefen eines Komponisten, die nicht recht ins etablierte Bild passen mögen, von Vorurteilen geleitet entschieden wurden und werden. Theodor WOHNHAAS berichtet über einen Orgelbau in Breslau 1921-23. Angesichts der Fülle der Materialien und Forschungsergebnisse zur Musikgeschichte Osteuropas verdient dieser Band ein über den Kreis der Spezialisten hinausreichendes Interesse. Walter Salmen, Innsbruck

De musica disputationes Pragenses. Band II. Prag: Academia Verlag und Kassel: Bärenreiter 1974. 220 S.

Der zweite Band der *Disputationes Pragenses*, redigiert von Robert Smetana, zeichnet sich durch strenge, geradezu asketische Wissenschaftlichkeit aus. Neben musikhistorischen Abhandlungen philologischen Charakters stehen Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft, die sich auf mathematisch-naturwissenschaftliche Methoden stützen. (Aufsätze zur Musikästhetik und -theorie, wie sie sonst für Sammelbände aus sozialistischen Ländern charakteristisch sind, fehlen.)

Kurt von FISCHER (*Ältere und jüngere Stilelemente in der böhmischen Musik des 14. bis 16. Jahrhunderts*) zeigt, daß sich in Böhmen, offenbar auf Grund musikalisch konservativer Tendenzen der hussitischen Revolution, in der mehrstimmigen Kirchenmusik des 15. und 16. Jahrhunderts Relikte von Stilen, deren Ursprünge bis ins 14. und sogar ins 13. Jahrhundert zurückreichen, zu erhalten vermochten. – Walther LIPP-HARDT (*Das katholische deutsche Kirchenlied in den böhmischen Ländern während des 16. Jahrhunderts*) erschließt – durch Angabe von Konkordanz und den Abdruck unbekannter Melodien oder Melodiefassungen – das Prager Gesangbuch des Christoph Hecyrus (Schweher) aus dem

Jahre 1581. Die Untersuchung wird ergänzt durch Hinweise auf bisher unbekannte Quellen aus dem früheren 16. Jahrhundert: auf eine Handschrift aus Olmütz (heute in der ungarischen Benediktinerabtei Pannonhalma), die zwei Lieder überliefert, und ein Liedblatt, das Christoph Schweher 1552 publizierte. Außerdem macht Lipphardt auf die hymnologische Bedeutung von Schwehers *Veteres ac piae cantiones* von 1561 aufmerksam (beschrieben in Ulrich Siegeles Katalog der Heilbronner Musiksammlung). – Richard RYBARIC (*Zur Polyphonie in der Slowakei bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*) schildert in Umrissen, wie in der Slowakei im frühen 17. Jahrhundert sich die Kirchenmusik, aus der die Werke von Jan Simbracký und Samuel Capricornus herausragen, an norddeutsch-protestantischen Vorbildern orientierte. Die Rekatholisierung nach dem Westfälischen Frieden bewirkte zunächst eine musikalische Verödung und später eine Anlehnung an die süddeutsch-österreichische Musik. – Robert MÜNSTER (*Franz Xaver Brixl in Bayern*) gibt Hinweise auf eine reiche Überlieferung von Werken des überaus produktiven Prager Domkapellmeisters Brixl (1732-1771) in bayerischen Sammlungen. (Leider scheint es, als ob in der Musikwissenschaft im gleichen Maße, wie die bibliographischen Apparate wachsen, die Lust an ihrer Benutzung zu historiographischer Arbeit schwindet.)

Jitka LUDVOVÁ (*The Application of Analytical Methods of Information Theory to Tonal Music*) versucht, gestützt auf ebenso genaue mathematische wie musikalische Kenntnisse, Nutzen und Nachteil informationstheoretischer Methoden bei der Analyse von Musik abzuwägen. Youngbloods Verfahren, beim Zählen von Tönen und Intervallen die Modulationen und die enharmonischen Differenzen unberücksichtigt zu lassen, also tonale Musik zu behandeln, als wäre sie atonal, wird als naiv und abstrakt kritisiert. Musik ist, so scheint es, zu kompliziert, als daß man sie sinnvoll einer analytischen Prozedur unterwerfen könnte, in der sie als Markow-Kette aufgefaßt wird. – Antonín SPELDA (*Die gegenseitige Maskierung [Verdeckung] der Orchesterinstrumente*) untersucht systematisch die Verdeckung der Flöte durch die Oboe, die Klarinette oder die Trompete, die Verdeckung der Oboe durch die Flöte, die

Klarinette oder die Violine usw. Das Maximum der Verdeckung entsteht durch Erhöhung des Schallpegels um ungefähr 10 dB, bei einer Maskierung in der Oktave um circa 20 dB. Die Verdeckung eines Tones durch ein Geräusch oder umgekehrt erweist sich als schwierig.

Marie SKALICKÁ verzeichnet das Repertoire und die Sänger der italienischen Oper in Prag 1724-1735. – Miroslav CERNÝ schreibt über *Grundzüge der Entwicklung und gegenwärtiger Stand der tschechischen Musikwissenschaft*. Er umreißt die Geschichte des Fachs seit Otakar Hostinský, gibt einen Überblick über Institutionen und Publikationsorgane und würdigt in Stichworten die Arbeiten einzelner Forscher. In einem Anhang werden 26 „*musikalische Forschungsstellen in der Tschechoslowakei*“ aufgezählt (mit den Adressen, den Namen der Leiter und den Forschungsprojekten).

Carl Dahlhaus, Berlin

Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926. Hrsg. von Wilibald GURLITT. Reprint. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1973. 175 S., 12 Abb., Notenanh.

Die nach einer Disposition von Michael Praetorius 1921 auf Anregung Wilibald GURLITTs von Oscar WALCKER in Freiburg i. Br. erbaute Orgel war einer der Auslöser für die damalige „Orgelbewegung“. Fünf Jahre später versammelte Gurlitt um die Praetorius-Orgel des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. Br. jene Tagung für deutsche Orgelkunst, deren vielzitiert Bericht nach nunmehr fünfzig Jahren im unveränderten Nachdruck vorliegt. Schon Jacques HANDSCHIN (ZfMw VIII, 1925/26, S. 648) resümierte die Tagung dahingehend, daß es ein „*Gegenwartsproblem*“ gewesen sei, das sie bestimmt habe: „*Es handelt sich um die Frage: welches ist innerhalb der Entwicklung unser Platz, und in welcher Richtung hat das Instrument zu streben?*“ Je schärfer man auf die Details achtet, desto weniger bleibt der Tagungsbericht nur ein Dokument für die Auffassungen der Orgelbewegung und für ein bestimmtes historisches Stadium von Orgelbau und Orgelkunst, desto mehr kommt dem Band vielmehr gleichermaßen aktuelle Bedeutung

zu oder, je nach Blickwinkel, desto mehr zeigt es sich, wie wenig sich seitdem die aktuellen Probleme gewandelt haben. Wie vor fünfzig Jahren zeichnet sich die Orgel heute durch „*Fremdheit im gegenwärtigen Musikleben*“ aus (Heinrich BESSELER, S. 141), ist die Orgelkunst ein „*vom allgemeinen Musikleben abgesplittertes Gebiet*“ (GURLITT, S. 159). Wie vor fünfzig Jahren sorgt sich der Orgelstand um eine ausreichende Sorgspflicht des Staates ihm gegenüber (vgl. Joseph MÜLLER-BLATTAU, S. 106 f.). Der Frage, welche Möglichkeiten zur Volksbildung der Orgel zugesprochen werden können, wurde auch schon vor fünfzig Jahren ein eigenes Referat gewidmet (Fritz LEHMANN, S. 110 ff.). Selbst die in den Fachkreisen heute viel diskutierte Frage, ob die Orgel ihre Aufgabe darin hat, Kunst- oder Kultmittel zu sein, oder ob ihre Funktion zwischen beidem liegt, ist verschiedentlich mit großer Deutlichkeit formuliert, auch wenn mitunter verdächtige Argumente die Klarheit der Fragestellung verdunkeln: „*Die Orgel kann in keiner mittleren Sphäre bleiben wie das Klavier. Entweder zieht eine Überbetonung des Mechanischen sie hinab zum Orchestrion, zur Dienerin unseres ganzen Großstadtschwindsels, dann wird sie diese Rolle ausgezeichnet spielen und gemeiner quäken wie jedes Saxophon, – oder aber, sie erhebt sich zum Überpersönlichen und zum Range einer wirklichen Königin der Instrumente*“ (Hermann KELLER, S. 133).

Eines konnten die im Tagungsbericht namentlich ausgewiesenen über 500 Tagungsteilnehmer, die Gurlitt um die Praetorius-Orgel scharen konnte, trotz aller aktuellen Bezüge kaum voraussehen und scheint in den zumeist vorsichtigen Prognosen über die Zukunft der Orgel nicht auf: daß nämlich im durchaus unter nostalgischen Vorzeichen stehenden Jahr 1975 kein auswärtiger Besucher den Weg nach Freiburg zu der nach der Zerstörung im 2. Weltkrieg 1955 wiedererbauten Praetorius-Orgel mehr gefunden hat.

Die Paperback-Ausstattung des Nachdrucks muß, auch angesichts des Preises von DM 68.–, eher bescheiden genannt werden. Vor allem die zwölf schönen ganzseitigen Photos von Orgelprospekten, auf dasselbe durchscheinende Papier abgezogen wie der Text, haben leider jede Schärfe verloren. Es

scheint ein ungeschriebenes Gesetz von Reprints zu sein, daß sie die Preziosität der Originale besonders hervorheben.

Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

DENIS DILLE: Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890 bis 1904. Kassel: Bärenreiter 1974. 295 S., 26 Abb., 24 Faks.

Der unmittelbare Anstoß zu der Aufgabe, aus dem Nachlaß von Bartók ein Verzeichnis seiner Jugendwerke zusammenzustellen, ging zwar vom Sohn des Komponisten und von Bence Szabolcsi, einem der namhaftesten Vertreter der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (gest. 1973), aus, er kam aber sicher auch einem eigenen inneren Anliegen des Autors Dille entgegen, dessen musikwissenschaftliches Lebenswerk der dokumentarischen Erschließung von Bartóks Werk und Leben gilt. Die umfangreichen biographischen Recherchen, die teilweise bereits auf frühere Jahre zurückgehen, schufen eine wichtige Voraussetzung zur Klärung mancher schwierigen chronologischen Fragen und trugen so wesentlich zu dem optimalen Ergebnis des etwa zehn Jahre beanspruchenden Unternehmens bei.

Ein ausführlicher Vorbericht informiert über Umfang und Zustand des in Budapest vorgefundenen Nachlasses, der mindestens zwei Drittel der vermuteten Jugendarbeiten aus dem angegebenen Zeitraum enthält. Dilles mitunter recht schwierige Aufgabe bestand darin, die vielfach ungeordneten bzw. irreführend zusammengelegten Manuskripte durch kritische Vergleiche des verwendeten Notenpapiers sowie der Handschrift des heranwachsenden Komponisten und seiner Angehörigen und Freunde, besonders seiner als Kopistin fleißigen Mutter, chronologisch zu identifizieren und auch Klarheit in die insgesamt drei von Bartóks eigener Hand stammenden, sich jedoch auch überschneidenden Werkverzeichnisse zu bringen. Die mit äußerster Gewissenhaftigkeit durchgeführten Untersuchungen erbrachten eine plausible Liste von 77 Kompositionen (von einem kindlichen Walzer des Neunjährigen bis zu dem entwicklungsgeschichtlich recht bedeutsamen Klavierquintett des kurz vor der schicksalsträchtigen Entdeckung der au-

tochthonen ungarischen Bauernmusik stehenden Akademieabsolventen). Davon trennt Dille Schulübungen und -arbeiten, Fragmente und unvollendete Werke, Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten, musikalische Scherze und kurze Einfälle in qualifizierenden Rubriken eines ersten Anhangs ab. (Das mit dem Namen Brahms versehene, unter E 65 zitierte Thema aus Bartóks Aufzeichnungen entstammt tatsächlich der e-moll-Cellosonate von Brahms.) Zu jedem Beispiel werden alle verfügbaren Daten angegeben: Entstehungszeit und -ort, Quellen (in vielen Fällen kann auf mehrere Notationsbelege verwiesen werden, auf Autographen und Abschriften, die der Verfasser jeweils bis ins Detail genau beschreibt) und Ausgaben (soweit vorhanden, wurden sie – erstmals 1904 – in Ungarn selbst von Musikverlagen oder in Form von Einzelabdrucken von Zeitschriften besorgt, in jüngster Zeit machte das Bartók-Archiv in Budapest mit einigen der Jugendwerke bekannt, die in zwei Heften *Der junge Bartók* und in der fortlaufenden Reihe *Documenta Bartókiana* publiziert wurden). Darüber hinaus findet man auch Anmerkungen über Erstausführungen und interessante Briefzitate.

Eine begrüßenswerte Ergänzung, die besonders für die Beurteilung der stilistischen Schaffensentwicklung des jungen Bartók von großer Bedeutung ist, bietet ein zweiter Anhang. Aus Notizbüchern des Preßburger Gymnasiasten und später des Budapester Akademiestudenten, aber auch aus gelegentlichen Eintragungen in Schulhefte entsteht ein anschauliches Bild des unermüdeten und trotz gesundheitlicher Belastungen mit viel eigener Initiative vorwärts strebenden Klavier- und Kompositionsschülers. Wichtigste Information bildet ein Inventar der von Bartók seit dem 1. Juli 1894 studierten oder ihm bekannten Werke anderer Komponisten. Daraus geht hervor, daß der junge Komponist innerhalb von weniger als zehn Jahren sich mit vielen hundert Werken aller Gattungen zwischen Palestrina und Dohnányi, seinem nur wenige Jahre älteren Freund und vorübergehenden Vorbild, beschäftigt hat (die Numerierung bis 470 schließt mehrfach ganze Bündel von Werken einzelner Komponisten ein). Eine Zusammenstellung der wichtigsten biographischen Daten sowie ein Bildteil mit mehreren Faksimileproben vervollständigen das respektable Buch Dilles.

Der Verfasser selbst beklagt die unvermeidliche Lückenhaftigkeit seiner Darstellung, da es noch nicht gelungen sei, das Schicksal aller Handschriften aufzuklären, die Forschungen also „*eigentlich erst jetzt begonnen haben*“. Diese hofft er vielmehr durch seine Arbeit weiter zu ermuntern und rechnet damit, daß „*meine Resultate schon in nächster Zeit überholt werden*“. Sicherlich liegt es im Sinn jeglicher Wissenschaft, den Kenntnisstand auf die letztmögliche Höhe zu bringen. Doch ist wohl kaum anzunehmen, daß neuerliche Manuskriptfunde das Bild des jungen Bartók merklich verändern werden, so wie wir es der mustergültigen Forschungsarbeit Dilles verdanken. Günter Weiß-Aigner, Ingolstadt

RICHARD SCHAAL: Musiktitel aus fünf Jahrhunderten. Eine Dokumentation zur typographischen und künstlerischen Gestaltung und Entwicklung der Musikalien. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1972. 250 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 5.)

Das Ansinnen, Titelblätter von Musikdrucken im Faksimile (oder sonst einer originalnahen Reproduktionsweise) zu veröffentlichen und damit eine – wie es im Untertitel lautet – „Dokumentation“ geben zu wollen, ist nicht neu. Ähnliche Publikationen hat es schon einige gegeben; erwähnt seien die Arbeiten von Walter von Zur Westen (1921), Gottfried S. Fraenkel (1968) und nicht zuletzt Georg Kinskys *Geschichte der Musik in Bildern* (1929).

Angesichts dieser neuesten Veröffentlichung, die erfreulicherweise mit der eben genannten Arbeit von Fraenkel kaum mehr als 15 gemeinsame Abbildungen enthält, sollte man sich jedoch einmal die Frage stellen, ob Werke dieser Art und vor allem in dieser Form sinnvoll sind und wem sie eigentlich dienen? Das Problem des Titelblatts wird bei dieser hergebrachten Publikationsweise auf den äußeren, sog. schönen Schein eingeengt – eine Quelle zur Musikgeschichte aber ist mit der überhaupt nicht kommentierten Titelblattdarstellung und einer knappen Einführung noch keineswegs erschlossen, höchstens wieder einmal angeboten (und doch scheint der Reihentitel

„Quellenkataloge zur Musikgeschichte“ einen gewissen Anspruch zu eröffnen).

Blättert man sich vorliegende Bildersammlung wie auch die vorangegangenen (s. o.) durch, so gewahrt man eine Fülle von Merkwürdigkeiten, unter anderem: Syrinx blasende Faune bei einem Messendruck Palestrinas (S. 37), eine venezianische Vedute, wo der Druck doch dem Herzog von Este gewidmet ist (S. 40), das Wappen des Landgrafen Moritz von Hessen bei ausführlichem Hinweis im Titelblatttext auf den Baron Fugger (S. 53), Neptun und einen (idealisierten) Blick auf das alte Rom bei Giulio Caccinis *Euridice*, die ja in Florenz aufgeführt wurde und dort herauskam (S. 54), ein speiender Drachen, der Spruch „*Ich war ein kleines Würmchen*“, eine Laube und anderes bei einer Kantate Leopold Koželuchs (S. 105), angekettete Hunde und Belagerungsbilder (?) bei Luigi Borghis Oeuvre 2 (S. 106). – Erklärungen findet man nicht, und dabei wäre manches dann doch wieder leicht zu interpretieren gewesen, z. B. einfach dadurch, daß man angibt, Haßler habe seine Madrigale eben dem Landgrafen von Hessen gewidmet, also begegne dessen Wappen auf dem Titelblatt (zu S. 53), und die mit der Widmung verbundene Absicht kann man dann aus MGG erfahren.

Schließlich hat die Kunstwissenschaft längst einen eigenen Zweig ausgebildet, der sich mit ikonographischen Problemen beschäftigt. Warum sollte man also Titelblätter älterer Zeit nicht als ikonographische Programme verstehen, die es zu interpretieren gilt. Bei neueren Titelblättern erscheint der Bezug oft klarer, schließt eine Interpretation deswegen noch lange nicht aus. Und auch die Musikwissenschaft hat bereits damit begonnen, Titelblätter nach allen „Regeln der Kunst“, d. h. ikonographisch, soziologisch, kulturmorphologisch etc. zu analysieren; man vgl. etwa die Deutung des Titelblattes zu Attaignants Messenbüchern (s. S. 31) von Daniel Hertz (*Pierre Attaignant*, 1969, S. 78-86, wo u. a. auch zu lesen ist, daß mit F I nicht etwa ein Monogrammist, wie Schaal meint, sondern Franz I., König von Frankreich gemeint sein könnte, und daß die im Ornamentwerk begegnenden Delphine in Beziehung zu setzen seien mit der Einrichtung des Dauphinats, der typisch französischen Kron-

folgebezeichnung). Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Titelblättern hätte sich neben drucktechnischen Besonderheiten gerade mit solchen Fragen, mit der S. 5 von Schaal angedeuteten Fragen der bildlichen Topoi (vgl. S. 30 und 37), mit der Frage der allgemeinen und spezifischen Details, mit der Frage der Versatzstücke (vgl. S. 37 und 41), mit der Frage nach dem hinter der Titelgestaltung stehenden Sinn (da gibt es z. B. Motetti de la corona, del frutto, della simia, S. 32, 34), mit Fragen aufführungspraktisch interessanter Szenarien u. a. mehr zu beschäftigen.

Richard Schaal leitet seine Bildersammlung mit einer Übersicht „Zur Geschichte des Musiktitels“ ein, die zugleich ein Abriß einer Geschichte des Notendrucks ist, bei der allerdings die musikgeschichtliche Situationsschilderung für das 20. Jahrhundert überflüssig – weil ohne zwingenden Zusammenhang zum Thema – erscheint (S. 19-20). Anschließend wird eine nützliche Bibliographie in Auswahl gegeben (S. 23-27). Am eigentlichen Bildteil (S. 29-243), in dem jede Abbildung lediglich mit den notwendigen Angaben des Titels, eventuell genannter Künstler und des Besitznachweises (vgl. auch S. 2 unten) versehen ist, fällt bei sonst ausgewogenem, nicht nur Repräsentativ-, sondern auch Gebrauchsdrucke einbeziehendem Materialangebot unangenehm auf, daß der Verlag Heinrichshofen (Verleger des Buches !) seit Mitte des 19. Jahrhunderts ungewöhnlich stark in der Auswahl berücksichtigt wurde (ab S. 144 allein 47 Abb.), während anderen Firmen noch nicht einmal 5 Abb. zugestanden werden. Der Betrachter soll doch nicht etwa auf Schleichwerbung hereinfließen? Bei Abb. 191 hätte Schaal sich ruhig die Mühe machen und einen Slavisten um Übertragung der in kyrillischen Lettern geschriebenen Künstlersignatur für den Titelblattentwurf und des Verlegernamens bitten können; schließlich nennt er die entsprechenden Namen ja sonst auch immer (in casu: I. Bilbin und P. Jurgenson/Jürgenson). Einige Titelblattabbildungen sind offensichtlich nicht am Original, sondern aus der Sekundärliteratur abphotographiert (Zur Westen, Versteigerungskatalog Dr. Wolffheim). Das Buch wird abgeschlossen mit einem Namenregister zum Bildteil; warum die kurze Übersicht zu Beginn des Buches mit ihrer

Fülle genannter Namen nicht berücksichtigt wurde, ist nicht recht einzusehen. Die Ausstattung und drucktechnische Gestaltung verdienen hohes Lob.

Insgesamt bleibt der Eindruck, daß wir wieder eine schöne Bildersammlung erhalten haben, dem tieferen Verstehen der Bilder aber noch nicht näher gekommen sind.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

ERICH SCHULZE: Urheberrecht in der Musik. Vierte, neubearbeitete Auflage. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1972. 308 S.

Diese Veröffentlichung von Erich Schulze ist nun schon, wie im Titel selbst vermerkt, in „vierter, neubearbeiteter“, und es darf ergänzt werden, verbesserter Auflage erschienen. Aus der Fülle der Kenntnisse als Generaldirektor der GEMA und als Präsident der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht hat der Verfasser im Kapitel über Urheberrechtsreformen die z. T. sehr widersinnigen Auswirkungen von einander abweichender nationaler Gesetzgebungen angeführt, die die Notwendigkeit einer einheitlichen Regelung auf internationaler Ebene abermals deutlich werden lassen. Im Anhang sind die bewährten alten Teile einer zusammenfassenden Durchsicht unterzogen worden; dabei wurde der handliche ehemalige dritte Teil *ABC der Praxis* – jetzt als Präsidium – gründlich durchdacht und um viele einzelne neue Begriffe erweitert. Allerdings wäre bei der Aufzählung verschiedener Periodika unter dem Stichwort *Fachzeitschriften* zu fragen, nach welchen Kriterien und zu welchem Zeitpunkt diese Titel zusammengetragen wurden. Die unterschiedlichsten Unternehmungen sind hier gleichwertig nebeneinander gestellt, die aber urheberrechtlich nicht den gleichen Ertrag einbringen. Insgesamt ist diese Bearbeitung gegenüber den vorangegangenen in vielem gänzlich anders und berücksichtigt in der Regel bis auf die inzwischen bereits vorgenommene Novellierung des Urheberrechts durch den deutschen Bundestag (Einführung des Entgelts bei Aufnahme geschützter Werke in Schulbüchern und Begründung des Bibliotheksgroschens) auch den neuesten Stand. So wird diese vierte Auflage von allen jenen Interessenten am Urheberrecht

in der Musik erworben werden, die dieses Buch noch nicht besitzen, aber auch jeder glückliche Eigentümer vorangegangener Auflagen wird diese Ausgabe unbedingt in seiner Bibliothek zur Verfügung haben wollen.

Hubert Unverricht, Mainz

CLEMENS KÜHN: Das Zitat in der Musik der Gegenwart – mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner 1972. 125 S. (Schriftenreihe zur Musik, ohne Bandzählung.)

Es ist durchaus außergewöhnlich, daß eine Zulassungsarbeit zum Schulmusikexamen in Buchform veröffentlicht wird. Sofern eine solche Arbeit stark aus dem Durchschnitt herausragt und ein aktuelles Thema behandelt, erscheint ihre weitere Verbreitung nicht zuletzt für Kommilitonen wünschenswert; doch kam 1972 im Falle der Examensarbeit von Kühn der Preis von DM 20.– für 125 Seiten schlichten Dissertationsdruckes diesem Wunsch nicht eben entgegen.

Die Aktualität des Themas „Zitat“ ist unstrittig aufgrund der heutigen kompositorischen Praxis einerseits und aufgrund der stark vom Zitat geprägten außerkünstlerischen musikalischen Umwelt andererseits. Kühn beschränkt sich auf das Zitat in der Kunstmusik der Gegenwart, wobei er unter gegenwärtig „ungefähr den Zeitraum der vergangenen zehn Jahre“ versteht (S. 8).

Die Arbeit ist neben Einführung und Zusammenfassung in vier Hauptabschnitte gegliedert: „Zitat und Collage“, „Historische Entwicklungslinien“, „Komponisten der Gegenwart“ (Henze, Stockhausen, Kagel, Schnebel, Berio, Zimmermann), „Gespräche mit Komponisten“ (D. de la Motte, N. Linke, P. Ruzicka, H. Otte). Unter den besprochenen Komponisten nimmt mit 25 Seiten Zimmermann den breitesten Raum ein, wogegen die anderen fünf zusammen auf zwanzig Seiten Platz finden. Mag die besondere Stellung Zimmermanns auch insofern sachlich gerechtfertigt sein, als er der Wegbereiter und einer der wichtigsten Vertreter heutiger Zitatpraxis ist, so zeigt die Disproportionierung dennoch, daß das methodische Vorgehen nach Komponisten, das Kühn wählt, „um der Fülle des zu be-

sprechenden Materials eine überschaubare Anordnung zu sichern“ (S. 9), gegenüber einer systematischen Darstellung nach Typen und Funktionen des musikalischen Zitats im Nachteil ist. Das angestrebte Ziel, das Zitat „möglichst umfassend zu beleuchten“ (S. 98), ist durch die mehr äußerliche Einteilung nach Komponisten nicht gewährleistet; zu sehr bleibt im Hauptteil der Arbeit statt einer grundlegenden Erörterung die Präsentation des Materials im Vordergrund.

So entsteht zwar ein eindrucksvolles Bild von der bedeutenden Rolle des musikalischen Zitats, aber zu klaren Distinktionen gelangt Kühn trotz einer allgemeinen Abgrenzung der Begriffe Zitat und Collage (S. 13-20) erst in der Zusammenfassung (S. 98-100), wo er die musikalischen Zitatarten zusammenfaßt in „Fremd- und Selbstzitate“ und diese weiter unterteilt in „Fragment-, Stil- und Materialzitat“ (S. 98), ehe er verschiedene „Kategorien, Funktionen und Techniken“ des Zitats resümiert (S. 99). Es stellt sich die Frage, ob es zweckdienlich ist, den Terminus „Fragmentzitat“ zu prägen und dieses als eine der drei Formen des „Fremdzitats“ anzuführen, da es weiter nicht erklärt ist und dort, wo der Charakter des Fragments fehlt, sich zugleich auch der Begriff des Zitats selbst aufhebt.

Neben der Fülle der Namen und Beispiele, die Kühn mitteilt, muß sein Blick für die Qualität und Originalität der angeführten Autoren hervorgehoben werden, wofür etwa die von ihm gezogene Parallele Zimmermann-Ezra Pound spricht (S. 60). Doch gerät diese Parallele sehr kurz, abgesehen davon, daß sie stark im Banne zweier zitierter Titel der Pound-Literatur steht (das *Lexikon der Weltliteratur* und ein Nachwort der Textausgabe von Eva Hesse). Hier – wie auch im Musikalischen – wünschte man sich ein breiteres Verweilen bei den vorgestellten Beispielen und detailliertere Analysen. Selbst bei Zimmermann, dessen gewichtige, aber spärlich veröffentlichte Reflexionen auf sein Schaffen wohl kaum als „geschlossenes musikphilosophisches System“ (S. 58) bezeichnet werden können, kommen die interpretatorischen Ansätze nicht recht zur Entfaltung.

Kühn sieht davon ab, das musikalische Zitat als eine semiotische Frage in den Blick zu nehmen – was kürzlich Tibor

Kneif gefordert und ansatzweise versucht hat (NZfM 1973, S. 3 ff.). Es kann der Arbeit nicht als Mangel angelastet werden, daß sie dieser Frage nicht im einzelnen nachgegangen ist; doch käme es der Abrundung des thematischen Vorwurfs und der Reflexionsebene einer fertigen Arbeit zugute, wenn wenigstens darauf hingewiesen würde, daß das Zitat eine der augenfälligsten musikalischen Erscheinungen ist, anhand derer sich semiotische Probleme in der Musik exemplifizieren ließen.

Da es im Dissertationsdruck etwas schwierig ist, Fehler zu korrigieren, sollte ein Verzeichnis der Errata beigefügt sein, zumal da sich falsche Buchstaben mehrfach auch bei fremden Wörtern eingeschlichen haben, z. B.: „*Lambralis*“ statt „*Lambrakis*“ (S. 44), „*Havard*“ statt „*Harvard*“ (S. 55), „*in dem Cantos*“ statt „*in den*“ (S. 60), „*Wortenbleme*“ statt „*Wortembleme*“ (S. 65), „*Prière*“ statt „*Prière*“ (S. 69), „*Feux d'artific*“ statt „*Feu d'artifice*“ (S. 71), „*Peripethie*“ statt „*Peripetie*“ (S. 76).

Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

WALTER SALMEN: *Musikgeschichte Schleswig-Holsteins von der Frühzeit bis zur Reformation.* Neumünster: Karl Wachholtz Verlag 1972. 94 S., 12 Taf. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins, 2.)

In einem ersten Band der vorliegenden Reihe haben Walter Salmen und Heinrich W. Schwab 1971 mit einem Bildband einen allgemeinen Überblick der Musikgeschichte Schleswig-Holsteins gegeben. Im vorliegenden Band nun sollen „*die Interpretation von Musikwerken und [die] vielen verbalen Quellen zu einem historischen Kontinuum*“ zusammengefügt werden (S. 5). „*Dem summierend zurückschauenden Musikhistoriker bietet sich zwar ein an Szenen und Ereignissen schmuckloses Bild eines stadtarmer Gebietes im Mittelalter*“ (S. 94), ein Bild, das aber immerhin dem Landeshistoriker ermögliche, das Vorurteil „*Frisia non cantat*“ oder „*Holsatia non cantat*“ „*mit hinreichenden Belegen [. . .] als solches zu entlarven*“ (S. 59). Salmen hat mit außerordentlichem Fleiß und Spürsinn eine große Anzahl von vor allem verbalen Quellen für ein Gebiet zusammengetragen, das man angesichts eines herkömmlichen Bildes von mittelalterlicher

Musikgeschichte („*von Saint-Martial via Notre-Dame, Vitry, Machaut und Ars subtilior zu Dufay*“) als „*Peripherie*“ bezeichnen würde. Darin mag der Grund liegen, wieso sich die an sich erstaunlich große Anzahl einzelner Fakten schließlich doch nicht in ein „*Kontinuum*“ bringen ließ, sondern mehr einem divisionistischen Bild gleicht, dessen Gegenstand durch eine geographische Abgrenzung vorgegeben ist; wie Salmen (Alexander Scharff zitierend) ausführt, ist „*Schleswig-Holstein keine ursprüngliche Einheit*“ (S. 5).

Naturgemäß sind in der Ur- und Frühzeit (1. Teil) die (archäologischen) Belege so selten, ihre „*Interpretation*“ so problematisch, daß hier Worte wie „*möglicherweise, muß erwogen werden, könnte, müßte, dürfte*“ und Analogieschlüsse diese Einzelquellen nur notdürftig zusammenhalten.

Selbst im Bereich des kirchlichen Gesanges (2. Teil), wo erwarteterweise (trotz der Reformation) die Informationsquellen reicher fließen, ergeben diese eher ein Bild in der Art „*auch in Schleswig-Holstein war es so wie in . . .*“; umso erstaunlicher, daß sich der Verfasser nicht auf die wenigen vorhandenen Musikquellen ausführlich einläßt: über das Prunkstück, die *Bordesholmer Marienklage*, ist zwar ein eigener Band innerhalb derselben Reihe angekündigt. Immerhin hätte dieser *Planctus et fletus et pia compassio Marie virginis gloriose* doch wohl schon hier in die *Compassio-Strömungen des „Herbstes des Mittelalters“* (zu denen Salmen zahlreiche lokale Belege vorlegt) eingeordnet werden sollen. Auch wäre aus den wenigen erhaltenen notierten Choralhandschriften wie etwa Lübeck, St.B., Ms. theol. lat. 2^o 16 (S. 34, 63), dem Plenarmissale des Bischof Dietrich (S. 42 f.), der Hs. theol. lat. 10, den Gradualien 2^o lat. 8, 11, 12, 17, 21 und 32 derselben Bibliothek, dem Codex Kiel, UB, Ms. Bord. 16 4^o und der Lübecker Handschrift theol. lat. 19 (S. 51 f.) noch wesentlich mehr zu holen gewesen, auch dann, wenn eine große Zahl dieser Handschriften als Folge des Krieges nur noch in fragmentarischen Fotografien vorliegt. Dagegen scheint mir die nördliche Herkunft des auf Tafel III/1 abgebildeten Vollbrevierfragmentes angesichts der französischen *points-liés*-Notation sehr zweifelhaft; aus dem Husumer Franziskaner-Kloster kann es nicht stammen. Gerade Untersuchungen der erhaltenen notierten Fragmente (Buch-

einbände etc.), die Salmen nennt (Anm. 102, S. 43), könnten wohl die verschiedenen wechselnden Einflüsse, die der Verfasser anhand verbaler Quellen darstellt, belegen; im Unterschied zur Orgelmusik, wo der Historiker „*seine Bemühungen darauf beschränken [muß], das Vorhandensein und die mutmaßlichen Nutzungsmöglichkeiten zu erkunden*“ (S. 48), wäre hier wohl wenigstens in Ansätzen eine Konkretisierung des „*historischen Kontinuums*“ möglich.

Mehr als der Außenstehende erwarten würde, weiß Salmen über die weltliche Musikpflege (3. Teil) zusammenzutragen: hier wertet er mit der nötigen Vorsicht auch rezente Traditionen und sekundäre Überlieferungen aus, und das „*an nur wenigen Quellen punktartig ermittelte*“ (S. 62) zeigt durchaus für diese Region eigenständige Züge. Dies ist besonders im Kapitel über Reigen und Tänze (S. 64-70) der Fall; sogar bis über das Mittelalter hinaus haben sich hier, mehr oder weniger subkutan, vorchristliche Bräuche erhalten (nach dem Motto eines dithmarscher Liedverses: „*Na Dantz to gaen is Lustigkeit / Na Kerk to gaen is Eerbarkeit*“, S. 65). Im Kapitel über Spielleute, Stadtpfeifer und Turmbläser schließlich wird dargestellt, wie üppig sich, vor allem in Lübeck, dessen Einwohner damals „*die prunkvollen Selbstdarstellungen sehr schätzten*“ (S. 93), das Instrumentalspiel in aristokratischen und bürgerlichen Händlerringen im Spätmittelalter entfaltet hatte.

Ein Buch wie das vorliegende, welches eine derartige Fülle von oft unbekanntem und teilweise schwer zugänglichem Material zusammenträgt, müßte allerdings ausführliche Personen-, Sach- und Ortsregister aufweisen; dieses Fehlen von Registern und einer zusammenfassenden Bibliographie überrascht, da der Verlag das Buch mit zwölf schwarz-weißen Tafeln und einem farbigen Frontispiz nicht nur sorgfältig, sondern auch preiswert herausgebracht hat.

Jürg Stenzl, Fribourg (Schweiz)

KLAUS STAHLER: *Musik in Kiel. Eine kommentierte Dokumentation einer Großstadt im Jahre 1967.* München: Musikverlag Emil Katzbichler 1974. 325 S., 2 Schallplatten.

Dieser Versuch einer „*vollständigen Bestandaufnahme des Musiklebens einer mittleren Großstadt*“ liefert einen Teil der bisher fehlenden Grundlagen für kulturpolitische Erwägungen und Entscheidungen. Das „*Musikleben*“ wird in all seinen Ausprägungen erfaßt. Für den Begriff des „*Musiklebens*“ hat Paul Bekker (*Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916, S. 35 f.) eine Definition angeboten: „*Musikleben nennen wir die Summe aller Erscheinungen der öffentlichen und privaten Musikpflege, in denen unsere Beziehungen zur Tonkunst ihren organisatorischen Ausdruck finden.*“ Stahmer visiert nicht nur die Tonkunst an, sondern bezieht auch die „*Umgangsmusik*“ (im Sinne Besslers) ein und versucht weiter, spontane Aktivitäten zu erfassen, die des organisatorischen Rahmens entbehren. Damit wird auch jenem Komplex Genüge getan, den man neuerdings als „*Folklore der Stadt*“ bezeichnet.

Die einleitende Darstellung der „*Strukturen im Musikleben Kiels*“ (an die sich ein umfangreicher Dokumentarteil und Quellennachweis anschließt) zeichnet sich dadurch aus, daß auch der Funktionswandel von Organisationen ebenso wie von Werken deutlich gemacht wird. So etwa wenn von kirchenmusikalischen Institutionen festgestellt wird, daß bei ihnen das „*religiöse Engagement*“ (S. 19) stark zurücktritt hinter der Tatsache, daß Gelegenheit „*zum gemeinsamen Musizieren und Konzertieren*“ geboten wird; oder wenn die Position der Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie im Brauchtum des Jahresablaufs determiniert wird (S. 29).

Es macht den Vorzug der Schrift aus, daß sie neben den traditionellen, organisatorisch verfestigten Formen des Musiklebens auch das spezifisch Neue zu erfassen sucht. Hierzu gehören u. a. neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend, deren Begeisterung – wie Stahmer ausdrücklich vermerkt – „*vom schulischen Musikunterricht kaum kanalisiert wird*“ (S. 32) und Formen der musikalischen Unterweisung, die in das Musizieren eingebettet sind (S. 25 f.).

Einen Mangel der Übersicht glauben wir darin zu erkennen, daß die Rolle der technischen Mittler im Musikleben nicht präzise erfaßt wird. Hier wäre nicht nur das Programmangebot zu berücksichtigen, sondern auch die Stellung des Musizierens und Mu-

sikhörens im Zeitbudget der Bevölkerung. Untersuchungen wie jene von Gabriel Thoveron (*Radio et télévision dans la vie quotidienne*, Brüssel 1971) und Leopold Rosenmayr (*Kulturelle Interessen von Jugendlichen*, Wien 1966) deuten die Richtung an, in der die Strukturanalyse des Musiklebens einer Stadt ergänzt werden sollte. Dessenungeachtet verdient die Pionierarbeit Stahmers nicht nur wegen der darin enthaltenen Ergebnisse, sondern auch wegen ihres Modellcharakters für die musikalische Zeitgeschichte volle Anerkennung.

Kurt Blaukopf, Wien

VLADIMIR KARBUSICKÝ: *Ideologie im Lied – Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalysen.* Köln: Musikverlage Hans Gerig 1973. 208 S. (Band II der Schriftenreihe des Instituts für musikalische Volkskunde an der Päd. Hochschule Rheinland/Abt. Neuß.)

Seit Lars Ulrich Abraham mit seinem Aufsatz *Lied und Liederbuch in der Schule* (Frankf. Hefte 1963) die Frage nach einem ideologisierten Lied aufgeworfen hat, ist sie nicht mehr vom Tisch verschwunden. Dafür zeugen so unterschiedliche Veröffentlichungen wie *Das Politische im Lied* (Schriftenreihe der Bundeszentrale für pol. Bild., Bonn 1967) oder *Über Musik und Politik* (10. Band der Veröff. des Inst. für Neue Musik und Musikerz., Mainz 1971) und die Arbeit von Hagelweide *Das publizistische Erscheinungsbild des Menschen im kommunistischen Lied* (Bremen 1968), auch wenn die letztere in ihrem wissenschaftlichen Wert gelegentlich skeptisch betrachtet werden dürfte.

Karbusický hat mit seiner neuen Schrift eine Arbeit vorgelegt, die, geschrieben mit dem großen Engagement eines 1968 aus Prag Emigrierten, Zustimmung und Widerspruch zugleich hervorrufen dürfte. Aber man muß dem Verfasser wohl zugestehen, daß die Frage der Ideologie im Lied und des Liedes in der Ideologie nicht neutral behandelt werden kann; sein Problem war es daher, wie man wissenschaftlich sauberes Vorgehen *cum ira et studio* ermöglichen könne.

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, den feinen Verästelungen von Fragen und Antworten, von Details und Zusammenhängen

im einzelnen nachzugehen. Wir beschränken uns daher darauf, den Ideologiebegriff, wie ihn der Verfasser vorträgt, zu beleuchten und die Methode der Strukturanalysen kurz zu beschreiben.

Karbusický macht einen deutlichen Unterschied zwischen Idee und Ideologie, die letztere ist ihm suspekt, er neigt zur ersten: „Eine Idee verläßt sich auf die Kraft der Wahrheit und braucht keine Diktatur. Eine Idee ist bereit zur Korrektur und Diskussion. Ideologie läßt hingegen, gerade weil sie ihre ‚logische‘ und systemtreue Zusammenfügung bewahren muß, keine Diskussion zu. Ihre Lehrsätze sind endgültig und brauchen keine Empirie mehr.“ (S. 203) Danach ist Ideologie also immer versteinertes „falsches“ Bewußtsein. Auf Lenin geht demgegenüber der Begriff der „wissenschaftlichen“ Ideologie zurück, die als Ideologie der Arbeiterklasse das „richtige“ Bewußtsein verkörpere. Von der Orthodoxie letzterer Anschauung her kann natürlich nur solche Ideologie kritisiert werden, die nicht proletarisch, sondern „bürgerlich“, das heißt „falsch“ ist. Ideologiekritik an der „wissenschaftlichen“ Ideologie wäre demnach „spätbürgerlich“, „spätkapitalistisch“ usw. und somit unzulässig.

Die Scheidung in eine „gute“ und „schlechte“, „wahre-wissenschaftliche“ und „falsche“ Ideologie (wobei das jeweilige Plus oder Minus vor der Ideologie vom jeweiligen Standpunkt des Betrachters oder seiner jeweiligen Linie abhängt) macht Karbusický aber nicht mit. Seine analytische Methode, im Lied und in der Verwendung des Liedes ideologische Wurzeln und Relikte nachzuweisen, geht bewußt darauf aus, christliche, nationalistische, faschistische, sozialistische und kommunistische Lieder ohne Rücksicht auf ihre Herkunft nebeneinanderzustellen und zu vergleichen. Der Vorwurf des „Objektivismus“ und „Formalismus“ bleibt ihm daher nicht erspart. (Ich verweise in diesem Zusammenhang auf einen Aufsatz von Miroslav Černý in: *Hudební věda* („Die Musikforschung“) in den Heften 3+4/1973 Prag, der Karbusický heftig vorwirft, faschistische und kommunistische Lieder in einen Topf geworfen zu haben, ohne die inhaltlichen Unterschiede beider Richtungen deutlich gemacht zu haben.)

Allerdings würde man Karbusický nicht gerecht, wenn man nicht sähe, daß er um

seinen Gegenstand sich zwar objektiv, aber doch zornig bemüht. Sein Schlüsselerlebnis ist der tschechoslowakische August 1968; nur hat er eine andere Folgerung daraus gezogen als der erwähnte Černý. Karbusický sucht seine „Wahrheit“ eben nicht in einer Ideologie, sondern in einer „wahren, humanen Protestidee“, deren „moralische Kraft“ (S. 204) sich gegen jegliche Gewalt und Unterdrückung wende. Wer ihm hier nicht folgen möchte, aus welchen Gründen auch immer, wird dann allerdings mit dessen Schrift nicht viel anfangen können, weil die oben erwähnte analytische Methode ihm überall gegen den Strich gehen würde.

Ich möchte allerdings doch annehmen, daß die Analysen von Karbusický auch den orthodoxen Marxisten interessieren müßten, weil deutlich wird, in welcher bedenklicher Nachbarschaft sich proletarische Kampflieder befinden können, betrachtet man ihre „Dramaturgie“.

Auf diese aber kommt es Karbusický entscheidend an. Er sucht im ersten Hauptteil der Arbeit die Ideologie im Lied selbst auf und macht ihre „archetypischen“ Verhaltensweisen deutlich. Man kann gegen solche Strukturbilder einwenden, sie ließen den historischen Kontext außer acht. Das Aufstörende ist allerdings für den Leser, daß ungeachtet wechselnder historischer Konstellationen die „Verhaltensweisen“ der Texte samt ihren Strophenfolgen (also ihre Dramaturgie) sich hartnäckig weigern, sich zu verändern. So läßt sich Jahrhunderte hindurch ein Vier-Akte-Schema vom Reformation-Choral über „verordnete“ Lieder monarchistischer, nationalistischer und nazistischer Observanz bis in das proletarische Massenlied hinein verfolgen.

Da diese Vier-Akt-Formel fast überall durchbricht, sind auch Kontrafakturen so leicht: In unserem Jahrhundert z. B. die „Umfunktionalisierung“ (das heißt: Umwandlung durch vorgesetztes Plus oder Minus) vom proletarischen Agitations-Song zum SA-Lied. Das Vier-Akte-Schema (S. 48/49) stellt sich, zumeist in 4 Strophen gegliedert, wie folgt dar:

- I. Suggestierte Kampfsituation, psychologisch wirksam, da auf der Polarität von Gut und Böse beruhend
- II. Aus der Erkenntnis der eigenen Not und Schwäche wächst der ethische Appell: Treue zur wahren Lehre

III. Dramatisierung des Feindbildes

IV. Erlösungsversprechen

Hiernach das Lutherische *Ein feste Burg* mit dem SA-Kampflied *Im Sachsenland marschieren wir. Für Adolf Hitler kämpfen wir* zu vergleichen, mag blasphemisch anmuten; doch zeigt sich in beiden Liedern verblüffenderweise das gleiche dramaturgische Schema. Wir verzichten darauf, aus der Überfülle des gebotenen Materials weitere Beispiele zu zitieren; man muß das am Ort selbst nachlesen.

Die Typologie ideologisch befrachteter Lieder wird vom Verfasser symbolistisch, realistisch und mythologisch vorgenommen; nach seiner Einsicht, daß die Sprache solcher Lieder nicht nur die Schicht der direkten, sondern vor allem der indirekten Sprachbedeutung berührt. Derartige „Anspielungen“ im intervallischen und rhythmischen Inventar treten auch bei den häufig verwendeten Melodien typisch auf.

Der zweite Hauptteil der Arbeit untersucht das *Lied im manipulativen Kraftfeld der Ideologien*. Hier machen die Ergebnisse, die in Diagrammen festgehalten werden, deutlich, daß nicht nur das Lied dabei funktionalisiert, sondern auch der Mensch durch das ideologische Lied instrumentalisiert werden kann. Trifft das nach Karbusický auf alle Lieder solchen Typs zu, so werden hier andererseits die Unterschiede zwischen faschistischen und proletarischen Liedtexten deutlich. Hier sollte der Kritiker den Verfasser auf die Möglichkeit hinweisen, das von ihm bisher unterschiedslos untersuchte ideologische Lied aller Lager nun nicht mehr nur „formalistisch“, sondern auch nach seinen Absichten, Interessen und Inhalten deutlicher zu befragen.

Karbusickýs Buch läßt den Leser nicht kalt. Für einen Sozialismus „von oben“ ist es vom Grundansatz her ärgerlich, für einen Sozialismus „von unten“ (wie mir scheint) aber nicht. Insofern ist dieses Buch, geschrieben von einem Humanisten (also von einem, der es mit den Menschen und der Menschlichkeit halten möchte), ein eigenwilliger Beitrag zu der Sozialismus-Diskussion unserer Tage: Was ist menschlicher, was demokratischer Sozialismus? Wie lassen sich im Sozialismus Gewalt, Unterdrückung und Funktionärs-Hierarchie überwinden? Vielleicht sagt es der Verfasser selbst am besten (S. 151): „Der Sinn der

Ideologiekritik liegt in der humanen Sendung ihrer Aktualität, auch wenn man dabei einige noch allzu emotionelle Töne riskiert". Walter Gieseler, Bedburg-Hau

B. BUCHHOFER, J. FRIEDRICH, H. LÜDTKE: *Musik und Sozialstruktur. Theoretische Rahmenstudie und Forschungspläne. Mit einer Vorbemerkung von Hans-Peter REINECKE.* Köln: Arno Volk Verlag 1974. 330 S.

Die vorliegende Arbeit des Hamburger Soziologen-Teams, die ursprünglich als umfassendes Gutachten zu einem beabsichtigten Forschungsprojekt des Deutschen Musikrates *Strukturanalyse des deutschen Musiklebens* vorgelegt wurde, befaßt sich erwartungsgemäß eher mit dem Musikleben als mit der Musik selbst. Im Mittelpunkt des soziologischen Interesses stehen Institutionen und Personen, die zur Zeit Musik produzieren, vermitteln (bzw. verkaufen) und hören, wie auch diejenigen, die diese Vorgänge steuern. Die Musik, auf die die Autoren trotz ihres Blickwinkels nicht verzichten möchten, ist – so der Grundgedanke dieser Arbeit – kein gegebenes und in seiner Struktur abgeschlossenes ästhetisches Artefakt, sondern sie wird zu einem solchen erst als Ergebnis eines vielschichtigen sozio-ökonomischen Prozesses. Die Autoren sprechen im Gegensatz zum vulgären Soziologismus der Musik (der Popmusik eingeschlossen) die ästhetische Funktion nicht ab, jedoch sie betrachten diese als einen Aspekt des gesellschaftlichen Daseins der Musik. Das Phänomen ‚Musik‘ zu erklären setzt demnach voraus, die Determinanten und Mechanismen ihrer „Produktion und Reproduktion“ (Komponisten und Interpreten), „Distribution und Vermittlung“ (Produktionsbedingungen und Institutionen), und „Reproduktion“ (ästhetisches Interesse und sozialer Kontext), wie auch die Instrumente dieses Prozesses (die Medien, die Musikpädagogik und die Institutionen der Kulturpolitik) zu untersuchen und die komplizierten Verbindungen zwischen diesen „Strukturbereichen“ zu durchleuchten. Hätte sich eine ästhetische Analyse auf das Werk und seine Struktur zu konzentrieren, so bildet das Stadium der „Distribution und Vermittlung“ von Musik den Kern der hier vorgenommenen soziologischen Analyse.

Nicht diese Analyse selbst, sondern eher eine Bestandaufnahme der Probleme, Hypothesen und Lösungsversuche bildet den Schwerpunkt dieser Arbeit. Durch eine ergiebige Reflexion der aktuellen musikbezogenen Literatur (mehr als 250 Titel), durch originelle Problematisierung der auf diese Weise gewonnenen Kenntnisse über die heutige musikalische Szene und schließlich durch deren Synthese mit professioneller soziologischer Denkart (die sich nicht nur im Vokabular, sondern vor allem in methodischer Präzision von der Adornoschen ‚Musiksoziologie‘ deutlich unterscheidet) entstand ein Kompendium von treffenden Fragestellungen, anregenden Hypothesen und brisanten Stellungnahmen zu aktuellen Problemen des Musiklebens, die einen verlässlichen Ausgangspunkt zukünftiger Forschung in der Musiksoziologie bilden (25 Vorschläge für konkrete Forschungsprojekte, mit formulierten Hypothesen, methodischen Hinweisen und geschätztem Aufwand, schließen das Buch ab).

Es liegt in der Natur einer solchen breiten Bestandaufnahme, daß die Autoren nicht immer genügend kritischen Abstand von der rezipierten Literatur aufzubringen vermögen. So löst sich z. B. das dieser Arbeit zugrunde liegende Shannonsche Kommunikationsmodell, das auf der unbedingten Voraussetzung der Verständigung zwischen „Sender“ und „Empfänger“ beruht, gerade unter soziologischem Gesichtspunkt als überflüssig auf: wenn nämlich die Qualität der „Nachricht“ nicht von der Intention des „Senders“, sondern von den Vermittlungsmechanismen, bzw. von den historischen, sozialen und kulturellen Bedingungen der Rezeption abhängig ist – und das ist die Prämisse dieser Arbeit –, so ist gerade dadurch die geforderte Adäquanz zwischen „Sender“ und „Empfänger“ (auf der dieses Modell sich gründet), sozusagen aus sich selbst, in Frage gestellt. Und ob die von Moles übernommenen Begriffe (deren Fragwürdigkeit in den letzten Jahren abnehmender informationstheoretischer Euphorie akzeptiert zu sein scheint) zur Klärung der komplizierten Fragen der Rezeption beitragen können, bleibt auch weiter fraglich (welchen Erkenntniswert besitzt z. B. der Begriff „ästhetische Nachricht“ der irgendwelche „inneren Zustände“, bzw. „Emotionen“ bezeichnet, von denen ohnehin nichts näheres bekannt ist?).

Einige Feststellungen überraschen um so mehr, als sie gerade von Soziologen vertreten werden: wenn es zutrifft, daß „die Medien eher in der Lage sind, vorhandene Präferenzen zu verstärken als deren Wandel zu bewirken“, so wäre die effektive Bedeutung der Medien in der Tat geringer, als in der üblichen Musiksoziologie und Musikpädagogik angenommen wird. Wird z. B. der zentrale Begriff der Soziologie, der der sozialen Funktion so eng verstanden, daß er mit der gesellschaftlichen Wirkung zusammenfällt (woraus die Behauptung der „sozialen Funktionslosigkeit der modernen Musik“ – gemeint ist die Neue Musik – gefolgert wird), so spaltet sich der Begriff der Funktion erneut in eine „ästhetische“ und eine „soziale“. Es gehört jedoch zu einem Axiom der Soziologie, daß – der These der sozialen Priorität folgend – auch die fehlende aktuelle Wirkung einer Musik, die auf ihrer ästhetischen Immanenz beharrt, als eine Funktion der gesellschaftlichen Situation, in der sie entstand, gedeutet wird und, daß hier gar die Ursachen ihrer sozialen Wirkungslosigkeit gesucht werden: demzufolge scheint – soziologisch gesehen – eine „sozial funktionslose“ Musik ein kaum lösbares Paradoxon zu sein.

Der Vorzug dieses Buches liegt jedoch gerade darin, daß es weder soziologische Dogmen und Klischees, noch fertiges Wissen, sondern inspirierende Anregungen vermittelt.

Peter Faltin, Lützellinden

PETER SCHLEUNING: Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1973. 394 S. (Göppinger Akademische Beiträge, 76.)

Schleuning hat binnen kurzem zwei große Arbeiten über die Fantasie vorgelegt: eine zweiteilige, ausführlich eingeleitete Quellensammlung (Musikwerk, Bd. 42/43), die Margarete Reimann in dieser Zeitschrift 1974 (S. 125) besprochen hat, und seine Freiburger Dissertation über die freie Fantasie, um die es hier geht. Seine Studien erschließen ein wichtiges Thema und geben seiner weiteren Diskussion einen guten Grund.

Schleuning beginnt mit einer breit und vielseitig angelegten Einleitung zur Vorge-

schichte der freien Fantasie. Dabei scheint mir fragwürdig nur die Interpretation der alten Fantasie des 16./17. Jahrhunderts. Vielleicht hat hier der Verfasser Interesse und Methode nicht sorgsam genug aufeinander abgestimmt. Schleuning fesselt – das legt der Gegenstand der Arbeit nahe – das Fantastische in seinem modernen Sinne: das Regel-, das Gesetzlose, das Genialische. Aber er bindet sich ans Wort Fantasie. Anstatt den freien Stil im wesentlichen dort zu suchen, wo er sich offensichtlich darstellt: in der Monodie, im Rezitativ, im Tombeau, in der Toccata, geht Schleuning ausführlich auf die alte Fantasie ein und versucht, sie im Blick auf die jüngere, freie zu interpretieren. Das ist fragwürdig. Auch die ältere Fantasie, die Sweelincks, Byrds, Frescobaldis, ist gewiß Ausdruck musikalischer Freiheit, aber eben einer Freiheit besonderer Art: sie ist im Gegensatz zur Vokalmusik ihrer Zeit nicht gehalten, Gestalt und Aussage des Textes nachzuahmen. Im übrigen aber ist sie regelmäßig: ihr Satz ist streng, ihre Form wohlbedacht. Der Komponist ersetzt die sinn- und formstiftenden Kräfte des Textes durch eigenmusikalische Ordnungskonzepte. So bekundet sich in der alten Fantasie nicht Mut- und Ausdruckswille neuzeitlicher, genialer Individuen, sondern das Interesse der Praktiker an den Realien, an den Gesetzmäßigkeiten der Musik. Das sagen alle Theoretiker, noch Kircher. Ingenium und Genie darf man nicht in eins setzen.

Im Zentrum der Dissertation steht die Geschichte der freien Fantasie. Schleuning setzt ein mit den Bachschülern Krebs, Kittel, Mützel und mit W. Fr. Bach, er geht ausführlich auf die Werke C. Ph. E. Bachs ein und charakterisiert schließlich die Fantasien seiner nord- und süddeutschen Zeitgenossen, detailliert davon die Fantasie in c-moll von Mozart.

Schleunings Methode ist dem Gegenstand angemessen. Er verbindet die Lektüre der zeitgenössischen Ästhetik mit der Analyse der Fantasien. Dabei zeigt sich die Interpretation der literarischen Texte der Werkanalyse überlegen. Die ästhetisch orientierten Abschnitte umschreiben, sieht man von einigen modischen Abschweifungen ab, treffend das dunkle, unfaßliche Wesen der Fantasie. Die Analysen aber versuchen, sieht man vom Aufweis einiger harmonischer

Betrügereien ab, Klarheit zu schaffen: Themen, melodische Beziehungen, Perioden, Form und Symmetrie ausfindig zu machen. Das brüchige, ziellose, dem Augenblick verlorene Tönen, das die freie Fantasie letztlich kennzeichnet, bringen sie so nicht recht zur Sprache.

Nicht ganz widerspruchslos möchte ich schließlich die Deutung annehmen, die Schleuning der Fantasie insgesamt gibt. Er hört sie als Produkt individuell geplanter Künstlichkeit, als Ausdruck des Psychopathischen, als Traumprotokoll und manieristisches Spiel. Hier muß man wenigstens differenzieren. Künstlichkeit oder besser: Kunsthaftigkeit kennzeichnet die alte Fantasie. Die freie meidet sie. Allenfalls so etwas wie das Walten einer kunstverständigen Besonnenheit mag man darin vernehmen. Und das Streben nach originalem Ausdruck der Leidenschaften, endet das im Traum, im Spiel? Vielleicht. Eine Reflexion auf die historischen Bedingungen, unter denen sich originaler Ausdruck im 18. Jahrhundert bekundet, könnte hier vermutlich einiges klären. Schleunings Buch bietet dafür wertvolle Quellen.

Ein Detail: der langsame 4/4-Takt ist im 18. Jahrhundert metrisch zweiwertig. Deshalb endet die achttaktige Periode dort schon in der Mitte des vierten notierten Taktes (vgl. S. 128 f. oder 267 ff.).

Wilhelm Seidel, Heidelberg

SUSANNE STEINBECK: *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen. München: Musikverlag Emil Katzschler 1973. 170 S., Tabellen (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Band 3.)*

Die Schwierigkeit, vor die ein Thema wie das dieser Freiburger Dissertation den Bearbeiter stellt, besteht u. a. darin, daß Gattungsgeschichte geschrieben werden soll, aber immer nur Analysen einzelner Exemplare der Gattung möglich sind. In solchen Situationen ist man meistens zu Verallgemeinerungen gezwungen, die entweder so eng gefaßt sind, daß nur wenige Fälle darauf zutreffen, oder aber so weit, daß alles und jedes sich darunter subsumieren läßt. Susanne Steinbeck ist dieser Problema-

tik nicht ganz entgangen. Ihre systematische Einteilung in „Opernouvertüren“, „Programmatische Konzert- und Schauspielouvertüren“ und „Reine‘ Konzertouvertüren“ einerseits und „Ouvertüren in vollständiger Sonatensatzform“, „Ouvertüren in verkürzter Sonatensatzform“ und „Auflösung der Sonatensatzform“ andererseits ist zu unspezifisch, als daß sie die Gemeinsamkeiten der darunter gerechneten Werke tatsächlich erfaßte. Hinzu kommt, daß die Verfasserin in ihren über vierzig Analysen, denen man Fleiß und Mühe gewiß nicht absprechen kann, meist allzu schnell von den Gegebenheiten der Partitur auf allgemeine, überindividuelle Tendenzen schließt; z. B. werden die formalen Eigenheiten von Berlioz' *Le roi Lear* mit „gesteigertem romantischem Ausdrucksbedürfnis“ (S. 101 und 105) erklärt, also mit einem vorgegebenen, nicht aus der Analyse selbst entwickelten Topos. Die meisten Analysen haften zu sehr am Schema. Sie begnügen sich mit der Feststellung des Aufbaus gemäß den in der Formenlehre üblichen Kategorien wie Haupt- und Seitenthema, Exposition, Durchführung und Reprise. Diese Begriffe werden einerseits als Selbstverständlichkeiten genommen, die keiner weiteren Reflexion bedürfen; andererseits werden sie bisweilen in einem Sinne verwendet, der unüblich ist, z. B. wenn in der *Coriolan-Ouvertüre* der Abschnitt von Takt 102 bis 151 nicht als Durchführung, sondern als Epilog (S. 98) bezeichnet wird. Den Beweis dafür, daß hier in der Tat ein „Verzicht auf die Durchführung“ (S. 95) vorliegt, bleibt die Autorin indessen schuldig.

Die Analysen gehen überwiegend zu wenig ins Detail. Daß z. B. Wagners *Faust-Ouvertüre* so etwas wie ein drittes Thema aufweist, kommt nicht zur Sprache. Der spezifische Einfluß eines Sujets auf die konkrete musikalische Gestaltung ist jedoch nur feststellbar, wenn bis ins Detail hinein genau analysiert wird.

Aspekte, die es vielleicht hätten ermöglichen können, nicht immer von Einzelfällen aus verallgemeinern zu müssen, wären gegebenenfalls aus der Theorie der Ouvertüre zu entnehmen gewesen (Sulzer, Koch[L], Miltitz [AMZ 1832], Becker [NZfM 1836]). Die theoretischen Reflexionen aus der Zeit sind jedoch unberücksichtigt geblieben; desgleichen fehlt der spezifische Bezug zu all-

gemein ästhetischen Überlegungen aus der Zeit. Es hätte sich auch angeboten, sozialgeschichtliche und allgemein gesellschaftliche Hintergründe zu beleuchten. Damit wäre freilich der Rahmen einer Dissertation gesprengt worden. Es ist jedoch zu überlegen, ob nicht die genannten Gesichtspunkte eventuell zu aufschlußreicheren Ergebnissen führen als die traditionellen Werkanalysen, deren Effektivität im allgemeinen wohl überschätzt wird. Egon Voss, München

ERNST KURTH: *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme. Zweite, unveränderte Auflage. Mit einem Nachwort von Carl DAHLHAUS. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1973. 148, (IV) S. (Schriften zur Musik. Band 14.)*

Ernst Kurths Habilitationsschrift ist konzipiert als „kritische Bewertung der objektiven Grundlagen der (Musik-)Theorie“, wobei vor allem zwei gegensätzlich fundierte Harmonie-Lehren im Blickfeld stehen: Simon Sechters Fundamenttheorie und Hugo Riemanns Funktionstheorie.

In dem Bestreben, die psychologischen Wurzeln dieser „theoretischen Darstellungsweisen“ aufzudecken, entwickelt Kurth seine eigenen Vorstellungen von einer – in Analogie zu physikalischen Vorgängen gesehenen – musikalischen „Energetik“, die er später zu einem umfassenden musiktheoretischen System ausbaute. Wir können heute rückblickend in dieser Abhandlung einen Prolog zu Kurths Gesamtwerk sehen, der mit Formulierungen wie „Bewegungsempfindung und klangliche Energieverhältnisse“ oder „Tonaltätzersetzung durch Zunahme der latenten Akkordenergie“ auf die Hauptwerke: *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts* bzw. *die Romantische Harmonik* . . . hinweist.

Das für die Geschichte der Musiktheorie bedeutsame Buch ist jetzt – bereichert durch einen scharfsinnigen und lehrreichen Kommentar von Carl Dahlhaus – wieder allgemein zugänglich in einem reprographischen Nachdruck der ersten Ausgabe (Bern 1913), der leider auch die zahlreichen, zum Teil sinnentstellenden Druckfehler der Notenbeispiele konserviert. Emil Platen, Bonn

GUDRUN HENNEBERG: *Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik. Tutzing: Hans Schneider 1974. 285 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. 6.)*

Der Wert dessen, was die ganzheitlich orientierte Musikwissenschaft, namentlich Kurth und Schenker, zur Rhythmik beigetragen hat, ist umstritten. Riemann hat Kurth, Riezler Schenker den Sinn fürs Rhythmische abgesprochen. Die Kontroverse ist offen bis auf den heutigen Tag. Gudrun Henneberg leistet dazu einen wichtigen und umfangreichen Beitrag. Sie versucht, die Gestalttheorie ins Verhältnis zur traditionellen Rhythmik und Metrik zu setzen und den Nutzen der gestaltorientierten Betrachtungsweise für die Beurteilung rhythmisch-metrischer Sachverhalte deutlich zu machen. Sie treibt Theoriegeschichte im Interesse und aus der Perspektive der musikwissenschaftlichen Gestalttheorie. Die Theoretiker, deren Schriften befragt werden, scheiden sich folglich in Bundesgenossen und Gegner. Bestätigung ihrer Anschauungen glaubt Gudrun Henneberg in der Theorie des 18. Jahrhunderts, namentlich bei Riepel, Sulzer, Koch und Kirnberger, zu finden. Im Verein mit ihr wendet sie sich gegen die Theorie des 19. Jahrhunderts, vor allem gegen Riemann und alle, die ihm tatsächlich oder vermeintlich folgen.

Kern der Erörterungen ist die Frage nach dem Wesen und dem Ursprung des Rhythmus. Ist er, so lautet die Alternative, ein eigenständiger Faktor der Musik oder die Funktion melodischer und harmonischer Bewegungen? Die traditionelle Rhythmik hielt ihn für eigenständig. Das 20. Jahrhundert zweifelt daran. Kurth neigt dazu, ihn als Produkt der psychischen Ausdrucksbewegung zu betrachten. Schenker ordnet ihn einem ametrischen Hintergrund zu, nimmt aber an, daß das Metrum, die numerale Qualität des Rhythmischen, absolut sei. Gudrun Henneberg geht darüber hinaus: sie erklärt den Rhythmus in all seinen Erscheinungsweisen, selbst im primitiven Taktmetrum, zur Funktion melodisch-harmonischer Bewegungen. Sie setzt Rhythmus und Bewegung gleich.

Ich möchte mich hier nicht in die Kontroverse, auf die Gudrun Hennebergs Buch

antwortet, einmischen, sondern nur die Frage aufwerfen, ob das Verhältnis der Gestalttheorie zur Rhythmik des 18. und 19. Jahrhunderts so beschaffen ist, wie es Gudrun Henneberg darstellt. Daran zweifle ich. Zum einen widerspricht die Rhythmik des 18. Jahrhunderts der These, der Rhythmus verdanke sich den übrigen Faktoren der Musik. Sulzer stellt ausdrücklich fest, die Musik schöpfe „aus zwei ganz verschiedenen Quellen“, dem Ton und dem Rhythmus (IV, 91). Koch schreibt, „in der Natur des Tones selbst“ sei nichts vorhanden, was auf eine bestimmte metrische Qualität deute (II, 275). Man experimentiert mit tonlosen Trommelrhythmen, um die ästhetische Qualität des reinen Rhythmus zu erfahren. Zum anderen bringen die Theorien des 19. Jahrhunderts vieles zur Sprache, was den Anschauungen der Gestalttheorie entgegenkommt. Moinigny macht im Widerspruch zur klassischen Akzenttheorie auf das melodische und dynamische Verhältnis der Töne aufmerksam, die um den Taktstrich herum stehen, und gründet darauf seine Theorie der rhythmischen Einheiten. Hauptmann reflektiert das dialektische Verhältnis zwischen den metrischen Formationen und der naturalistischen Dynamik der melodischen Linie. Riemann schließlich bezieht Dynamik und Agogik, ansatzweise auch Melodik und Harmonik in die Rhythmik ein. Er wendet sich gegen den Usus der Akzenttheorie, Rhythmen tonlos, in Schlagmustern, darzustellen, und realisiert sie im „Lebenselement“ der Musik: im Ton, ohne allerdings die Eigengesetzlichkeit des Rhythmischen, die Bindung an ein gleichförmiges Grundmaß, zu beseitigen. So gesehen, steht kein Rhythmiker des 18./19. Jahrhunderts der Gestalttheorie so nahe wie Riemann. Nur der Umstand, daß das historische Verständnis für die Generation der Väter und Großväter so schwer aufzubringen ist, mag erklären, warum Riemann zum Erbfeind der Gestalttheorie geworden ist. Im übrigen zeigt die Theorie Westphals, daß sich auch ein Gestalttheoretiker, gerade im Blick auf die Musik der Klassik, die Gudrun Henneberg so interessiert, in ein vernünftiges Verhältnis zu Riemann setzen kann.

Es wäre wohl an der Zeit und nötig, daß die Gestalttheorie ihr Verhältnis zu Riemann grundsätzlich und vorurteilsfrei überprüft. Dann käme wohl auch der wichtige

und lehrreiche Beitrag, den sie zur Auffassung rhythmischer Einheiten zu leisten vermag, vollends zur Geltung. Er vertieft im wesentlichen die alte Erkenntnis, daß hochorganisierte metrische Formationen Ausdruck komplizierter musikalischer Gedankengänge sind. Wilhelm Seidel, Heidelberg

GÜNTER HAUSSWALD: *Musikalische Stilkunde*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1973. 172 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 24.)

Die letzte Schrift, die Günter Hausswald vollenden konnte, ist nicht frei von Mißverständlichkeiten und Unschärfen, was jedoch nicht zuletzt auch in der Problematik des Themas begründet ist. In dem Maße, in dem die Epochengliederung der Musikgeschichte immer neuen Zweifeln unterzogen wurde, mußte sich auch das vor einigen Jahren noch unangefochtene Prinzip der Stilgliederung in Frage stellen lassen. Ohne dies zu benennen, war es Hausswald wohl bewußt, und er bemüht sich daher, den Stilbegriff nach und nach vom allgemein geisteswissenschaftlichen Bereich her auf die Musik einzugrenzen. Der Versuch, eine allgemeine stilistische Entwicklung parallel zur musikgeschichtlichen Entwicklung aufzuweisen, ist im Ansatz sinnvoll, bleibt aber unhaltbar, wenn die musikalischen Stilelemente nicht benannt werden; das gilt im wesentlichen für die „Stilgeschichte“ (S. 39-86). Im Bereich der Zwölftonmusik z. B. wird mehrfach die Technik als Stil verstanden, obgleich es umgekehrt unterschiedliche Stile aufgrund der Technik gibt (S. 28, 31 f., 99). Auch ist die elektronische Musik vom akustisch-stilistischen Aspekt her gesehen keine Steigerung der seriellen Kompositionspraxis. Am ergiebigsten ist Hausswalds Buch in den Teilen „Grundkategorien“ und „Stilkritik“. So werden Zeitstil, Raumstil, Personalstil, Werkstil, Materialstil (vgl. jedoch die oben gemachten Anmerkungen), Kombinationsstil, Interpretationsstil jeweils kategorial historisch beleuchtet. Man bedauert hier zuweilen den Verzicht auf einige präzise Beispiele; so bleibt bei den Raumstilen z. B. unklar, wie der Satz „Polen hat namentlich in jüngster Zeit eine eigenständige Entwicklung aufzuweisen, sichtbar im kompositi-

torischen Werk von Krzysztof Penderecki“ im Zusammenhang mit der Erörterung von Nationalstilen gemeint ist, denn die national-polnische Musik wird eben durch die Klangkomposition stark zurückgedrängt (bei Lutoslawski etwa ist die national geprägte abgeschlossen mit dem Konzert für Orchester). – Neu gegenüber der älteren Stilbeurteilung ist die Einbeziehung soziologischer Überlegungen, die eine Reihe neuer Akzente setzt. Einiges an Konkretion bieten die stilkritischen Anmerkungen zu Kompositionen von Monteverdi, Schütz, Bach, Mozart, Schumann, Richard Strauss und Kagel. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis ist für weitere Anregungen im Anhang zu finden.

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

ERNST KLUSEN: Zur Situation des Singens in der Bundesrepublik Deutschland. I. Der Umgang mit dem Lied. Unter Mitarbeit von V. KARBUSICKÝ und W. SCHEPPING. Köln: Musikverlage Hans Gerig (1974). 168 S. (Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen. IV.)

Klusens Ausführungen im vorliegenden Bande basieren nicht, wie man zunächst annehmen möchte, auf einer Beobachtung des tatsächlichen Singens. Um zu handfesten Ergebnissen bei Bearbeitung einer Unmasse von Material kommen zu können, setzt der Autor vielmehr die Methode der gezielten Befragung eines begrenzten Personenkreises ein. Damit Täuschungen und Irrtümer der Befragten vermieden oder aufgedeckt werden, sind in den (am Schluß des Bandes abgedruckten) Fragebogen genügend Kontrollfragen eingebaut.

„Die folgenden Fragenkomplexe waren Ausgangspunkte von Korrelationen: Sozio-kultureller Hintergrund – Musikalische Aktivitäten – Liederwerb – Liedbesitz – Singgewohnheiten – Liederbuch – Intensität des Singens. Die Antworten auf diese Fragenkomplexe wurden zum Teil miteinander und mit Antworten auf die außermusikalischen Determinanten des Erhebungsbogens korreliert: Geschlecht – Alter – Familiengröße und -struktur – Konfession – Schulbildung – Gemeindegrößenklasse“ (S. 18).

„Die Antworten auf die einzelnen Fragen des Erhebungsbogens erbrachten bei

insgesamt 1460 Befragten insgesamt 37785 Einzelinformationen“ (S. 18). „Insgesamt wurden für den hier vorliegenden ersten Teil der Untersuchung 506 Korrelationen durchgeführt. Sie erbrachten insgesamt 85351 weitere Einzeldaten“ (S. 18).

Nicht wenige der von Klusen in zahlreichen Tabellen mit Kommentar vorgelegten Untersuchungsergebnisse mögen einen den traditionellen Hypothesen verbundenen Volksliedforscher überraschen. So singen beispielsweise nur 6,3 % der Befragten nie, 28,9 % oft und 64,7 % zuweilen. Das Laiensingen stirbt also entgegen allen pessimistischen Voraussagen trotz Vermassung und Industriegesellschaft, elektronischen Medien und schnellem Wechsel des Sangesgutes nicht aus. Ferner ist noch immer die Familie der wichtigste Ort musikalischer Aktivitäten überhaupt. Weiterhin: Technische Mittel wie Rundfunk, Tonband, Fernsehen und Schallplatte besitzen als Vermittler von Liedern eine ähnlich geringe Bedeutung wie das Liederbuch. Die meisten der Befragten erlernen den größten Teil ihrer Lieder von anderen Personen. Und zwar bildet die Schule den wichtigsten Ort des Liederwerbs. Dieses Ergebnis beweist deutlich, daß mit entsprechendem Verantwortungsbewußtsein geeignetes Liedgut für den Schulmusikunterricht auszuwählen ist, daß aber der Gesang nicht aus diesem Unterricht verstoßen werden darf.

Eine weitere Hypothese wird in Klusens Untersuchung zerschlagen: Das Liedrepertoire, etwa nach dem 24. Lebensjahr stabilisiert, schrumpft mit zunehmendem Alter wieder zusammen. „Die Träger und Sänger sind die Jungen. Die Rolle der Alten ist durch das einseitige Interesse der Volksliedforscher an einzelnen hervorragenden Trägern altradiertem Lieder ungemein überschätzt worden“ (S. 63). Wenn ferner der Umfang des Liedrepertoires der Befragten von ihrem Wohnort in einer bestimmten Gemeindegrößenklasse nicht abhängig ist, läßt sich auch der Irrglaube nicht mehr aufrecht erhalten, daß das Dorf den Hort der Liedtradition verkörpert, die Stadt aber den Sitz der liedfeindlichen Mächte darstellt. Wichtig ist es auch zu erfahren, daß etwa ein Drittel der Liederbuchbesitzer nicht aus diesen Liederbüchern singt, man also nicht ohne weiteres von der Auflagenhöhe bestimmter Liederbücher auf die Verbreitung der entsprechenden Lieder schließen darf.

Der Autor weist darauf hin, daß er die Eigenart der Länder bezüglich aller obigen Kriterien nicht untersuchen konnte.

Eine Analyse des erfragten Liedgutes wird in einem zweiten gewiß nicht minder wertvollen Bande erfolgen.

Wiegand Stief, Freiburg i. Br.

MARIUS SCHNEIDER: Außereuropäische Folklore und Kunstmusik. Köln: Arno Volk (1972). 127 S. (Das Musikwerk. Nr. 44.)

Außereuropäische Folklore und Kunstmusik – schon der Titel provoziert Kritik, erweckt Mißverständnisse und gibt zu Bedenken Anlaß. Das gleiche gilt auch für die Konzeption dieses Notenbeispielbandes nichteuropäischer Musikstile, eine Konzeption, die nicht mehr so recht in die heutige musikethnologische Landschaft passen will und vielleicht vor zwanzig oder dreißig Jahren noch akzeptabel gewesen wäre. Der Band, der fast die gesamte außereuropäische Musik umfaßt, ist eine Nummer der 45-bändigen Ausgabe *Das Musikwerk* und steht hier neben Titeln wie *Das Charakterstück, Das deutsche Chorlied, Die Oper I-III*. Aus diesem Mißstand heraus schreibt dann auch der Autor im Vorwort: „*Es ist ein schwieriges Unterfangen, auf kleinem Raum ein Bild der ganzen nichtabendländischen Musik zu entwerfen. Deswegen ist ihre Kunstmusik, angesichts der großen Länge ihrer Kompositionen mit weniger Beispielen vertreten als ihr eigentlich zusteht. Im Vordergrund steht die Absicht, die sogenannten 'Primitivformen' der Musik darzustellen.*“

Ebenso zeigt die Stellung dieses Bandes innerhalb der Reihe symptomatisch, auf welche Art und Weise die beachtlichen wissenschaftlichen Ergebnisse einer kleinen Schar von Musikethnologen (zu denen auch mit großem Verdienst der Autor dieses Bandes zu zählen ist) hierzulande von der Masse der auf abendländische Musikgeschichte spezialisierten Musikhistoriker ignoriert werden. Inzwischen aber erreicht die Musik eines Ravi Shankar ein ebenso großes Publikum wie die eines Karajan und die Nachfrage nach Informationen über die nichteuropäischen Musikkulturen wächst beständig. Gerade hier hätte der vorliegende Band eine Lücke schließen können. Doch

als erste Einführung und Information, für den Musikpädagogen zum Beispiel, ist diese Zusammenstellung von Transkriptionen von fast ausschließlich oral tradiertem Musikdenkmal ungeeignet. Die in diesen Übertragungen enthaltene Problematik dürfte allgemein bekannt sein. Die Musikkritik der abendländischen Musik dient vor allem als Spielvorlage für den Interpreten, die musikethnologische Transkription ist jedoch in erster Linie zur Analyse und Beschreibung des betreffenden, meistens weniger bekannten Musikstils gedacht. Vor einem Ab- und Nachspielen der Beispiele auf europäischen Instrumenten kann nicht ausdrücklich genug gewarnt werden, denn das ergibt meistens ein verzerrtes Bild der musikalischen Wirklichkeit. So wichtige Komponenten wie Klangfarbe, Intonation, Phrasierung und Dynamik kann das Notenbild nicht wiedergeben. In den hier besprochenen Beispielen fehlen häufig sogar genaue Tempoangaben (Nr. 4, 9, 10, 26, 27, 30, 31, 33, 35, 39, 49, 51, 53 etc.). Ohne ein Tonband mit Analysen und genauen Erläuterungen, die sich auch auf den Kontext der Musik beziehen, besitzen diese Notenbeispiele nur einen äußerst geringen Aussagewert. – Die Angaben zur Provenienz der Stücke erschließen sich dem Experten nur nach weiteren Recherchen. Nicht jeder hat das Glück wie der Rezensent, in dem entsprechenden Fachinstitut mühsam den Quellenangaben nachgehen zu können. Was heißt zum Beispiel „*Abessinien, Episches Rezitativ*“ (Nr. 8)? Handelt es sich um einen Galla, Amhari oder einen Sänger anderer ethnischer Herkunft aus Äthiopien (so der heute gültige Name des Landes)? Die Quellenangabe „*Parlophon 90037*“ dürfte hier nicht weiterhelfen.

Wir meinen, diese Kritik ist berechtigt, weil ein Band, wie der hier vorliegende, von einem größeren, auf diesem Sektor zumeist wenig informierten Leserkreis benutzt wird. Falsche Angaben, wie zum Beispiel gleich im ersten Stück (es handelt sich nicht um einen Dīkr, sondern um eine Qasida, die vor dem Dīkr gesungen wurde), gehören gleichfalls zu den Mängeln im Detail, die vielleicht weniger ins Gewicht fallen.

Als positiv ist zu vermerken, daß der Band die oft sehr guten Transkriptionen einer Reihe von Musikethnologen wiedergibt, die den betreffenden Bereich speziell

in ihren Publikationen behandelt haben. Es ist jedoch sinnvoller, gleich zu diesen im Quellenverzeichnis angegebenen Werken zu greifen. – Dem Verfasser gebührt das Lob, das umfangreiche Material gesichtet und nach bestimmten stilregionalen Gesichtspunkten zusammengestellt zu haben.

Artur Simon, Berlin

HORACE FITZPATRICK: The Horn & Horn-playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1970. XIV, 256 S., XVI Taf., 1 Schallpl.

Bisher lag als einzig brauchbare Hornmonographie, welche auch die Geschichte des Waldhorns einbezieht, das Werk von R. Morley-Pegge (*The French Horn*, London 1960) vor. Das Werk von Fitzpatrick ergänzt diesen in bezug auf das Naturwaldhorn wesentlich und hört dort auf, wo es für Morley-Pegge erst interessant wird: beim Ventilwaldhorn und seinen vielen Spielarten. Insoweit ist das vorliegende Werk keinesfalls eine Wiederholung von schon Vorhandenem.

Nach einer kurzen „Vorgeschichte“ des Horns bis zur französischen Schöpfung des *cor-de-chasse* bringt der Verfasser davon eine Beschreibung sowie Auszüge aus der Biographie von Franz Anton Graf von Sporck, vor allem dessen Besuch in Paris im Jahre 1680, seine Rückkehr nach Lissa in Böhmen im nächsten Jahr und seine Einführung des neuen einwindigen engmensurierten Parforcehorns mit großem Kreisdurchmesser. Ein weiterer Schritt in der Geschichte des Horns ist die Abänderung dieses Parforcehorns in das Naturwaldhorn des Orchesters durch Modifizierung der Rohrmasse, Verkleinerung des Kreisdurchmessers und Erhöhung der Windungszahl auf zwei bis vier. Das Ergebnis war ein Instrument mit einem runderen, wärmeren Ton als dem des Parforcehorns. Dieser Schritt wurde nun von den Wiener Trompetenmachern Johannes und Michael „Leichnamschneider“ (diese Instrumentenbauer signierten auf ihren Instrumenten immer mit „Leichnamschneider“) um 1700 gemacht, die – und das war zumindest für den Unterzeichnenden neu – schon 1703 Setzstücke

und Aufsetzbögen für Naturwaldhörner herstellten. Das Neue, das der Verfasser bringt, ist, daß er nachweist, daß dieses neue Waldhorn Wiener Provenienz und das Spiel darauf hauptsächlich von böhmischen Bläsern nicht nur nach Stettin, Weißenfels, Lübeck, Wolfenbüttel, Dresden, Düsseldorf, Wien, Hamburg und Mannheim, sondern auch nach Italien und England gebracht wurde, fürwahr ein wichtiger Beitrag zum böhmischen Musikantentum! Der erste Abschnitt des Werks behandelt die Periode bis etwa 1760 und bringt außer der Geschichte des eigentlichen Instruments Auszüge aus den entsprechenden Kompositionen, manchmal mit Anlehnungen an böhmische, sächsische und österreichische Jagdrufe, und ein biographisches Register der Hornisten dieser Epoche. Auch in bezug auf das Hornspiel in dieser Periode werden zwei Stadien unterschieden: das des barocken Clarino-artigen und das des frühklassischen, mehr kantablen symphonischen Stils, der mit Joseph Haydns früher Symphonie mit dem Hornsignal ausklingt.

Interessant ist nun, daß Fitzpatrick annimmt, daß schon gegen Ende dieser ersten Periode das Waldhorn gelegentlich gestopft wurde. Er vermutet dies u. a. anlässlich eines Zitats aus der Symphonie in G-dur von Johann Stamitz (DTB III), wo *a*“ und *h*“ vorgeschrieben werden (S. 112). Es ist nicht einzusehen, warum *h*“ ein Stopfton sein soll, da es als 15. Naturton – eventuell mit etwas Schwierigkeit – geblasen werden kann. Daß ein reines *a*“ nur durch Stopfen des 14. Naturtones erreicht werden kann, ist eine interessante Hypothese. Dadurch ist Anton Joseph Hampel (der Verf. schreibt „Hampf“) nicht mehr der Erfinder, sondern höchstens der Modifikator und Kodifikator des Stopfens. Neu ist auch, daß der Verfasser nachweist, daß Hampel nicht um 1770, sondern schon in den 1750er Jahren ein System zur Erreichung einer durchgehenden chromatischen Leiter durch Stopfen vom dritten, eventuell sogar vom zweiten Naturton an aufwärts festlegte.

Der zweite Abschnitt des Buchs handelt dann vom Inventionshorn und vom Wiener Orchesterhorn, einer Kreuzung zwischen dem alten Horn mit Aufsteckbögen und dem Inventionshorn, wobei auf Instrumente und Musik (Mozart und Beethoven an erster Stelle) ausführlich eingegangen wird, wo-

nach wieder ein biographisches Register der Hornisten dieser zweiten Periode folgt, in der Böhmen (Wenzel Stich!), Österreicher (Ignaz Leutgeb!) und Ungarn (Heinrich Domnich!) noch immer eine wichtige Rolle spielen.

Einige schulmeisterhafte Bemerkungen seien gestattet. 1725 (das Entstehungsjahr von zwei Silberwaldhörnern von Johannes Leichamschneider) ist nicht „*the last known record of these makers*“ (S. 43), da z. B. aus dem Jahre 1733 eine Naturtrompete von Michael Leichamschneider erhalten ist (Slg. Rück im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Nr. MIR 115). In Joh. Seb. Bachs Kantate BWV 1 ist nicht *d*“ (S. 77), sondern *d*““ der notierte höchste Ton. Nicht konsequent ist der Verfasser, als er sich (S. 77) bei Joh. Seb. Bachs Kantate BWV 65, bei der die Frage offen ist, ob Hörner in hoch oder tief *C* gemeint seien, für tief *C* entscheidet, was doch wohl den Gebrauch eines Aufsteckbogens impliziert, da die tiefste bisher bekannte Stimmung des Naturhorns ohne Aufsteckbogen *D* ist; während er (S. 222) annimmt, daß „*crooks . . . in C and B flat basso were not known before c. 1757*“. In Wien sollen Waldhörner zuerst von Johann Josef Fux in der Ouvertüre zu *Meleagro* von Marc Antonio Ziani (1706, nicht 1709, wie auf S. 61 steht) vorgeschrieben sein. Der Verfasser hat übersehen, daß Waldhörner schon 1700 von Carlo Agostino Badia in *Diana rappacificata* verlangt werden. Ziemlich ausführlich wird über die Hornstimmen in der *Elisa* von Fux (1719, nicht 1715, wie auf S. 60 steht) eingegangen. Dabei wird bemerkt, daß „*Fux's horn passages are further remarkable in that they confine themselves to the most sonorous and characteristic part of the instrument's compass, never ascending above the written g*““ (S. 60). Der Verfasser hat aber übersehen, daß derselbe Fux drei Jahre später in *Le nozze di Aurora* zwei Waldhörner vorschreibt, von denen das erste gleich im ersten Takt an einer empfindlichen Stelle (dem melodischen Höhepunkt) *a*“ zu spielen hat. Die diesbezügliche Arie *Tender lacci a crude belve* ist in des Unterzeichnenden „*Johann Josef Fux als Opernkomponist*“ unter Notenbeispiel 84 abgedruckt. Wenn bei Stamitz das *a*“ als Stopfton gespielt werden soll, fragt man sich, wie es in dieser Fuxschen Oper vorgehen soll.

Zum Schluß drei Bemerkungen, die mehr das Wesen des Waldhorns betreffen.

1. Der Verfasser stellt auf Seite 45 ff. fest, daß die Hörner aus den Werkstätten der Nürnberger Trompetenmacher, abgesehen von späten Exemplaren von Ernst Johann Conrad Haas, keine Waldhörner, sondern „*the first Germanic version of the cor-de-chasse*“ waren. Nun kann man von einem Exemplar von Friedrich Ehe (um 1720 GNM, MIR 72) und von einem von Wolf Wilhelm Haas (1724, GNM, MI 179) zur Not noch annehmen, daß es sich um zweiwindige Parforcehörner handelt, obwohl sie beide wohl als *F*-Hörner interpretiert werden sollen (MIR 72 steht in *E*, MI 179 in *Fis*), und *F* ist die beliebteste Waldhornstimmung. Diese Instrumente haben allerdings nicht den Kreisdurchmesser zwischen 55 und 70 cm des Parforcehorns, aber er beträgt immerhin beim ersten 49, beim zweiten 41 cm. Erhalten sind aber auch ein zweiwindiges Instrument von Michael Hainlein (um 1710, GNM, MI 361); weiterhin dreiwindige Instrumente von Daniel Kodisch (um 1735, GNM, MIR 76) und Wolf Wilhelm Haas (um 1745, GNM, MIR 75); sodann ein vierwindiges Instrument von Friedrich Ehe (um 1720, GNM, MIR 74). Diese Stücke besitzen einen Kreisdurchmesser zwischen 27,5 (gerade das früheste der zitierten Instrumente von Michael Hainlein) und 41 cm. Es kann sich dabei doch wohl nicht um Parforce-, sondern nur um Waldhörner handeln. Bisher unbestritten bleibt allerdings die Wiener Priorität bei der Erschaffung des neuen Typs.

2. Es wird (S. 29) kritiklos von vorhergehenden Schriftstellern abgeschrieben, daß das Rohr von Parforce- wie Waldhorn „*is conical throughout its length*“. Nun ist bei genauer Vermessung festzustellen, daß es nicht nur beim Inventionshorn (die Inventionsbögen) und beim Orchesterhorn (der Stimmbogen) zylindrische Teile gibt – dies wird auf Seite 128 ausdrücklich bestätigt –, sondern daß auch bei früheren Naturwaldhörnern Rohrteile vorkommen, bei denen beim besten Willen keine Erweiterung zu beobachten ist. Zum Beispiel ist das oben erwähnte vierwindige Instrument von Friedrich Ehe zu etwa 25% seiner Rohrlänge zylindrisch.

3. Äußerst vage bleiben die in England gebräuchlichen Ausdrücke „*neck*“, „*throat*“,

„bell“, die sich auf die Unterteilung des Schallstücks beziehen. Exakte Definitionen (z. B. „Neck: *The portion of the horn's tubing, some six inches in length, which expands into the throat*“, S. 229; „Throat: *That section of the bell where the expansion describes an outward parabolic curve*“, S. 230; „Bell“ wird nicht definiert) fehlen. Ein Sonderkapitel ist dem Mundstück gewidmet, bei dem nicht nur Innendurchmesser am Rand und Randbreite, sondern auch „Cup“ und „Throat“ (zusammen „Body“), „Bore“ und „Backbore“ (zusammen „Shank“) unterschieden werden. Für meine armen Kollegen und mich, von denen dauernd Maße von Kunden abverlangt werden, wäre es angebracht, diese Einheiten – beim meistens allmählich sich verengenden Waldhornmundstück keineswegs augenfällig – genauer zu definieren. Auch wäre die Festlegung einer handfesten Entwicklungsreihe bei Waldhornmundstücken nützlich, da man sich mit der Datierung von mit bestimmten Instrumenten überlieferten Mundstücken herumzuschlagen hat.

Trotz dieser kleinen Fehler und Ungenauigkeiten ist das vorliegende Buch eine Fundgrube von Material bezüglich des Naturwaldhorns, dessen Wiederbelebung „supported by an appreciation of its values on the part of players, students, listeners, and ultimately (one hopes) conductors and composers, would effectively keep the horn's most desirable aesthetic qualities fresh in our ear, and so prevent them from vanishing entirely into the mechanized degeneration which encroaches upon them daily“ (S. 118). Die beigelegte Schallplatte mit klingenden Beispielen, obwohl mit einigen Mängeln behaftet, bestätigt dies vollauf.

John Henry van der Meer, Nürnberg

MARIANNE BRÖCKER: Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft 1973. Textband 431 S., Bild- und Registerband 236 Abb., 3 Faks., 60 Notenbeispiele.

Es gibt zwei Möglichkeiten, die Monographie eines Musikinstrumentes zu schreiben: Man kann es allein tun oder zusammen mit Autoren unterschiedlicher Spezialisierung. Mag sein, daß die zweite Methode

unaufwiegbare Vorteile hat: In der Verschränkung von Konstruktion, musikalischen Möglichkeiten und Lebensbedingungen der Musikinstrumente sind die entsprechenden Probleme so komplex, daß sie ein einzelner vielleicht noch überschauen, kaum jedoch erschöpfend bearbeiten kann (soweit letzteres überhaupt möglich ist). Aber es kann auch sinnvoll sein, wenn ein einzelner Autor die Monographie verfaßt: dies hat den Vorteil einer einheitlichen Darstellung, und viele der Fragen, die offen bleiben müssen, werden zumindest gestellt.

Marianne Bröcker suggeriert mit ihrem Buch über die Drehleier zuweilen eine dritte Möglichkeit: sie steigt dann, um alle Aspekte ihres Themas wahrnehmen zu können, so weit in verschiedene (außermusikalische) Fachgebiete hinein, daß die Mehrzahl der Autoren in der Einzahl verwirklicht zu sein scheint. Die Grenzen des Verfahrens sind oft kaum zu bemerken. Die ausführlichen etymologischen Erörterungen, die die These von der orientalischen Herkunft der Drehleier stützen sollen, hinterlassen zwar den Wunsch nach der Stellungnahme eines Fachmanns (auch im Fall von *φιάλη* als Ursprung von *viola*); ob dieser jedoch die meist plausiblen Erwägungen endgültig bewerten könnte, ist dem Unterzeichneten fraglich. (Zur orientalischen Herkunft selbst, die hier nicht bezweifelt werden soll, bleibt die Frage, warum über die Drehleier im Orient so wenig bekannt ist.)

Ein besonders wichtiges und wohlgelesenes Kapitel führt ebenfalls weit über das hinaus, was traditionell oft unter Instrumentenkunde verstanden wird: dasjenige über die soziale Stellung der Drehleier. Angesichts der Verdienste gerade auch dieses Kapitels mag es ungerecht erscheinen, hier mehrere kritische Bemerkungen zu machen; es sei dem Rezensenten aus einer speziellen Kenntnis heraus dennoch erlaubt. Die These, die Drehleier sei in der Neuzeit nicht wegen Ablehnung ihrer musikalischen Eigenschaften, sondern lediglich deswegen weithin verachtet worden, weil sie von der untersten Schicht der Musiker gespielt wurde, scheint zu einseitig zu sein: Als Grund für den Gebrauch des Instrumentes durch wandernde Bettler gibt Bröcker an, es sei – besonders für Blinde – leicht erlernbar. Das ist einleuchtend, wenngleich es auch für andere Instrumente gelten dürfte; hinzu kommt wohl (worauf die Autorin

auch hinweist), daß Mehrstimmigkeit auch in der Volksmusik beliebt war, und daß die Drehleier zur Begleitung des eigenen Gesanges verwendet werden konnte. Der Zusammenhang zwischen ihrer Stellung in der untersten Schicht der Musiker und ihrer Ablehnung durch die höheren Gesellschaftsschichten schließt jedoch nicht aus, daß ihre musikalischen Eigenschaften hierbei eine Rolle gespielt haben: Als seit dem 13. Jahrhundert allmählich eine verstärkte ständische Gruppierung der Instrumente begann, gehörten Bordune zumindest nicht mehr zur zentralen Mehrstimmigkeit der „Kunstmusik“; u. a. von hier aus ergab sich eine Zuordnung der Drehleier zu unteren Schichten. Der Adel allerdings brauchte sich nicht im gleichen Maß wie etwa bestimmte Bürgerschichten durch „Statussymbole“ gegen Bauern und Spielleute abzugrenzen; in Frankreich griff er im 18. Jahrhundert unbekümmert zur Drehleier, und hier weist Marianne Bröcker zu Recht darauf hin, daß er Gefallen fand eben auch an dem Klang der Bordune. Dies ist eines der wichtigen Verdienste des vorliegenden Buches: die Korrektur der Ansicht, zumindest im Bereich der Kunstmusik habe man die Bordunsaiten in der Regel abgeschaltet. Es ging ja gerade auch um pittoreske, kontrastierende Bereicherung der eigenen höfischen Kultur; dies schloß gewisse Annäherungen an den weicheren Klang der Musik der Oberschichten nicht aus. – Zwar lassen sich noch einige fragende Bemerkungen zur Darstellung der sozialen Rolle der Drehleier machen, so, ob der juristische Begriff der „Unehlichkeit“ scharf genug gesehen wird. Auf Seite 368 z. B. klingt es so, als ob die Einstufung der spezifischen Volksmusikinstrumente als „unehrlich“ bzw. „nicht musicalisch“ von Region zu Region wechselte und eine Zurückhaltung im Gebrauch (durch das „Volk“) bedingte; beides dürfte nur begrenzt zutreffen. Insgesamt jedoch muß betont werden, daß auch dieses Kapitel durch die kritische und differenzierte Arbeit der Autorin zu neuen Einsichten führt.

Im Gegensatz zu diesem Thema ist dasjenige des Klanges bzw. der bautechnischen Einzelheiten, die ihn bedingen, eher sporadisch behandelt. Das hängt jedoch mit der Typenvielfalt der Drehleier zusammen. Zum Klang im weiteren, prozessualen Sinn – zur Musizierweise, den musikalischen Möglichkeiten – enthält die Monographie wiederum

neue, aufschlußreiche Beobachtungen. Das gilt z. B. von der scharfsinnigen Untersuchung der mittelalterlichen Tangentenarten, die teils zu Rückschlüssen auf musikalische Charakteristika führt. (Könnten nicht übrigens schon in älterer Zeit bei Stoßtangenten auch Federn zur Zurückführung verwendet worden sein?) Von eminenter musikalischer Bedeutung ist die von Bröcker ausführlich beschriebene Akzentuierung mit dem Rad sowie deren enger Zusammenhang mit der Schnarrsaite, der „*trompette*“. Mit Spürsinn ermittelt die Autorin zwei Stilarten und geht ihrer Verbreitung nach: auf der einen Seite Gesang und Begleitung ohne Akzente, langgezogen (die Musizierweise der primär als Bettler anzusprechenden Spieler), auf der anderen der lebendig artikulierte Stil seßhafter, aber wohl auch fahrender Spielleute, die etwa zum Tanz spielen, sowie der Musiker der Oberschichten in der Kammermusik.

Die Darstellung insgesamt beginnt mit den musikalisch wesentlichen Bestandteilen der Drehleier wie Rad, Bordunsaiten, Tangenten, Korpus, wobei die geschichtlichen und lokalen Zusammenhänge, Wandlungen und Unterschiede durch detaillierte Analysen deutlich werden. Natürlich sind schon angesichts der schwierigen Quellenlage (die Aussagen stützen sich größtenteils auf Bilder) Ergänzungen denkbar. Bröcker behandelt ferner Verwandte der Drehleier wie Nyckelharpa, Orgelleier, Streichklavier; die Namen der Drehleier werden etymologisch gedeutet, ihr Geltungsbereich wird präzisiert. Die Verwendung des Instrumentes in der kirchlichen und weltlichen Musik des Mittelalters wird geschildert, ebenso der Gebrauch durch die wandernden und seßhaften Volksmusiker der Neuzeit. Besonders deutlich tritt naturgemäß die Übernahme durch die französische Aristokratie im 18. Jahrhundert hervor, weil hier Drehleierschulen und -kompositionen überliefert sind. Es folgt das oben erwähnte Kapitel über „*Die soziale Stellung der Drehleier*“.

Im einzelnen wäre zu bemerken, daß der Terminus „*Eckklötz*“ bei der Gitarrenform (S. 143 f.) verwirrt: es ist jedoch schwierig, einen anderen Ausdruck vorzuschlagen. Bei den Orgelleiern dürfte auch der von Dom Bedos abgebildete Typ einen Magazinbalg gehabt haben; ein Hebel zum Abstellen der Saiten fehlt bei dem Berliner Instrument mit Riemen, das übrigens identisch ist mit

dem bei Soneck genannten (S. 165). Zur Frage des spezifischen Drehleierrepertoires und als Ergänzung der spärlichen Hinweise auf ältere, schriftlos tradierte Drehleiermusik sei deren Nachahmung im Concerto pastorale *F*-dur von Joh. Peter Kellner oder in der Suite *Es*-dur „*La Lyra*“ von Telemann erwähnt.

Dem Textband ist ein zweiter, sehr nützlicher Band beigegeben, der 236 (!) Abbildungen, die Faksimiles dreier mittelalterlicher Stimmanweisungen, 60 Notenbeispiele und verschiedene Register enthält. Einige Bilder sind von schlechter Wiedergabequalität; auf Abb. 66 vermag der Rezensent auch unabhängig hiervon keine Drehleier zu entdecken.

Zusammenfassend wäre zu sagen, daß ein nötiges, gewichtiges Buch über ein häufig falsch eingeschätztes Instrument vorliegt. Bröcker korrigiert viele gängige Ansichten (wobei sie auf manche Zitate älterer Sekundärliteratur hätte verzichten können, die zu ihrer Argumentation nichts beitragen). Ihre Ausführungen, die die Drehleier wirklich als „Musik“-instrument im weiten Sinn behandeln, haben nicht nur interdisziplinären Charakter, sondern gehen oft auch über den engeren Bereich des Instrumentes hinaus. Über die Aktualität des Buches braucht man nicht zu reden: Es steht in lebendiger Wechselwirkung zu einem neu erwachten Interesse an der Drehleier.

Dieter Krickeberg, Berlin

CARLOS DE AZEVEDO: *Baroque Organ-Cases of Portugal*. Amsterdam: Uitgeverij Frits Knuf 1972. 130 S., 56 Abb.

Verglichen mit der großen Zahl organologischer Publikationen, deren Gegenstand die Orgel im mitteleuropäischen Raum ist, erscheint die Zahl der der Orgel Südeuropas gewidmeten Arbeiten noch immer sehr gering.

Als Band 50 der Reihe Bibliotheca Organologica erschien jetzt ein Bildband über Orgelgehäuse in Portugal mit überwiegend gutem Fotomaterial in sauberem Druck.

Der Titel des Werkes *Baroque Organ-Cases of Portugal* ist unpräzise: die abgebildeten Instrumente stammen aus dem Zeitraum von 1562 (Évora) bis zum Anfang des 19.

Jahrhunderts. Jeder der in chronologischer Folge angeordneten Abbildungen ist ein historischer Aufriß, in den meisten Fällen auch die Disposition des Instrumentes, sowie bei ungewöhnlicher Aufstellungsart eine Standortskizze beigegeben. Technische Besonderheiten, wie z. B. bei den Orgeln in Coimbra und Oporto, sind durch zusätzliche Abbildungen verdeutlicht. Ein Anhang enthält 15 orgelgeschichtliche Dokumente.

Die von Carlos de Azevedo ausgewählten Beispiele belegen eindrucksvoll die Weltoffenheit Portugals in vergangenen Jahrhunderten: neben den Werken iberischer Provenienz nehmen die Arbeiten deutscher, englischer, französischer, italienischer und niederländischer Meister einen breiten Raum ein.

Reinhardt Menger, Arnburg

DONALD W. MacARDLE: *Beethoven Abstracts*. Hrsg. von Sonja POGODDA. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1973. XIII, 432 S.

Aus unerfindlichen Gründen häufen sich in der Beethoven-Literatur Titel des Typus' „Unbekannte Aufzeichnungen . . . (Briefe, Äußerungen u. ä.)“. Sie machen bei ihrer Fülle exakte bibliographische Angaben sowohl zu bestimmten Werken wie zur Publikation solcher Schriftstücke zur Glücksache. Kinsky-Halm haben auf eine Bibliographie der Sekundärliteratur von vorneherein verzichtet, in allgemeinen Bibliographien findet man sie nur verzeichnet, soweit das betreffende Werk im Titel bezeichnet ist.

Donald W. MacArdle hatte nun eines Tages begonnen, sich unter der Arbeit Notizen über benutzte Artikel zu machen, inhaltlich im Titel nicht eindeutig gekennzeichnete aufzuschlüsseln und schließlich ganze Zeitschriften systematisch durchzukämmen. Nach mehr als zwanzig Jahren waren schließlich über 4000 Beethoven-Artikel verzettelt und inhaltlich aufgeschlüsselt, und MacArdle deponierte je eine Kopie seiner kommentierenden Bibliographien in der Library of Congress, in der New York Public Library und im Britischen Museum. Natürlich war er sich darüber im klaren, daß sein Fernziel, „everything that has ever been published anywhere about Ludwig van Beethoven“ in dieser Weise zu erfassen, ein

„*attempt foredoomed to failure*“ bleiben würde (so noch 1962). Unter dem Aspekt dieses Fernziels und der Einschränkung hinsichtlich der Aussichten, es zu verwirklichen, hat man sicher auch MacArdles zu Lebzeiten nicht mehr erfüllten Wunsch zu sehen nach der Publikation seiner Abstracts.

Aus der im Prinzip unbestreitbaren Tatsache, daß ein derartiges Unternehmen niemals eigentlich „fertig“ wird, daß man es höchstens einmal beenden kann, haben die Herausgeber die Konsequenz gezogen, MacArdles Abstracts so zu publizieren, wie man sie in seinem Nachlaß vorfand, allerdings unter Kürzung der Buch-Abstracts. Was dabei herauskam, ist natürlich keine bibliographisch „vollständige“ Erfassung und Auswertung der unübersehbaren Beethoven-Literatur, aber es sind immerhin über 4500 Titel in Abstracts, mehr als 100 Musikzeitschriften offenbar systematisch erfaßt und insgesamt Titel aus über 400 Zeitschriften inhaltlich wiedergegeben.

Hier findet man daher systematisch registriert, was man in Kinsky-Halm vergebens sucht, was aber für jede geistes- und rezeptionsgeschichtliche Analyse Voraussetzung ist: die zeitgenössischen Beethoven-Rezensionen der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung usw. Hier wird aufgeschlüsselt, was sich hinter den ungezählten, einander so ähnlichen und nichts Präzises aussagenden Titeln über tatsächlich oder angeblich neue Beethoven-Funde wirklich verbirgt. Indices nach Verfassern und Beethoven-Werken machen das nach Fundorten alphabetisch geordnete Material benutzbar.

In die einzelnen Abstracts ist erheblich mehr an Erfahrung in der Beethoven-Forschung eingegangen als eine Bibliographie bieten könnte. So wird etwa außer der Inhaltsangabe eines Artikels auch der Anfang des Briefes, der darin mitgeteilt wird, wiedergegeben, dessen Fehlen bei Kalischer, Kastner-Kapp und im Verzeichnis der Briefanfänge in Beethoven-Jahrbuch 2 registriert und das in der Literatur bislang angenommene Datum seiner Erstpublikation richtiggestellt. Titel des fraglichen Artikels, unter dem man all dies eben nicht vermutet: *Beitrag zur Charakterisierung Ludwig van Beethovens* (S. 165 c).

Wenn der Wert der Publikation vor allem in dem liegt, was sie an Informations-

gehalt über die „objektive“ Bibliographie hinaus bietet, so ist es konsequent, daß die eingebrachte Erfahrung auch in Kritik durchschlägt, und sei es lediglich in einem vorsichtig sich distanzierenden „*author is convinced that . . .*“. Auf die mehr oder weniger große Erfahrung von Autoren mit den Tücken der Beethoven-Orthographie und den Problemen der Beethoven-Philologie zielt ein ironisches „*transcribed as far as the author was able.*“ Gelegentlich ist bekanntlich auch Deutlichkeit unerlässlich: ein Aufsatz Ludwig Nohls mit dem Titel *Eroica und Fidelio* (nicht „*and*“), der sich mit den ersten zwölf Wiener Jahren beschäftigt, hinter dem man jedoch nach der Formulierung eher eine vergleichende Studie vermuten würde, ist kommentiert: „*with little mention of Fidelio and less of the Eroica*“.

Die Beethoven-Abstracts mit dem Hintergrund der jahrzehntelangen Erfahrung MacArdles sind also ein begrüßenswertes Hilfsmittel, die unübersehbare Beethoven-Literatur verfügbarer und durchschaubarer zu machen. Demgegenüber wiegen einige Schwächen, die vermutlich zu Lasten der Herausgeberin gehen, nicht allzu schwer. Ob man bei einer alphabetischen Anlage nach Quellen das Material in zwei Reihen mit Primary und Secondary Periodicals trennt (neben der separaten Auflistung von Tageszeitungen), mag Ansichtssache sein. Wenn dann jedoch Acta Musicologica (mit falscher Titelangabe) unter die Secondary Periodicals gesetzt werden neben die Allgemeine homöopathische Zeitung, die Annalen für Otologie, Rhinologie und Laryngologie und die Zeitschrift für Eugenik, dann ist das wohl ein Beitrag zum Thema unfreiwilliger Humor in der Musikwissenschaft.

Verhältnismäßig viele Druckfehler beeinträchtigen zwar den Informationsgehalt kaum, hätten sich aber sicher ebenso redaktionell beseitigen lassen wie die drei verschiedenen Sigel für die Beethoven-Briefausgabe von Kalischer. Ärgerlicher ist schon, wenn man zwar die Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft unter dem allgemein üblichen Sigel ZIMG findet, die Sammelbände jedoch entgegen internationalem Usus unter *I* (I. M. G. Sammelb.). Auch werden Frimmels Beethoven-Jahrbuch und das des Beethovenhauses unter dem gleichen Sigel geführt, so daß nur die Jahreszahl und die beim Beethovenhaus fehlende

Bandzählung die unterschiedlichen bibliographischen Merkmale beider Publikationen signalisieren. Ungewöhnlich und verwirrend schließlich ist die wohl auf die Entstehungsgeschichte als Arbeitshilfe zurückzuführende Tatsache, daß gelegentlich Titelangaben ganz oder teilweise in Übersetzung erscheinen.

Siegfried Kross, Bonn

Brahms-Studien. Band 1. Hrsg. von Constantin FLOROS. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1974. 112 S. (Veröffentlichungen der Brahms-Gesellschaft Hamburg e. V., ohne Bandzählung.)

Kompositionstechnische Detailstudien haben seit einer Reihe von Jahren damit begonnen, die Brahmsrezeption von den Schlacken der im 19. Jahrhundert wurzelnden Hör- und Denkgewohnheiten zu befreien. So wurde der große Parteienstreit der Ära, der das Werkverständnis auch noch im 20. Jahrhundert bestimmt hat, zu einem ausschließlich historischen Faktum umgemünzt und dargelegt, wie es weniger die Musik Brahms' als in erster Linie ihre Rezipienten tangierte. Die geschichtliche Stellung Brahms' wurde zurechtgerückt. Während man über die historischen Wurzeln seines Stils eigentlich immer recht gut informiert war, brauchte es mehr als ein halbes Jahrhundert – vermutlich die Spanne, welche die neue Musik zu ihrer Abklärung brauchte –, ehe die progressiven Tendenzen des Materialdenkens von Brahms evident werden konnten. In dem ersten Band der Brahms-Studien artikuliert sich dieses gewandelte Verständnis mit einem hohen Maß an Allgemeinverbindlichkeit. Interessanterweise ist der Boden, auf dem die Veröffentlichung entstand, ausgerechnet die Stadt, in der Brahms vergebens nach einem Tätigkeitsfeld Ausschau gehalten hatte, wo sich dessenungeachtet aber eine große Brahmsgemeinde gefunden hatte. Hier ist es zum 140. Geburtstag des Komponisten endlich gelungen, geeignete Räume zu einer Gedenkstätte herzurichten und eine Brahmswoche zu veranstalten, die das Ziel hatte, die Bekanntschaft mit den seltener aufgeführten Werken zu vermitteln und die allgemeine Auseinandersetzung mit Brahms zu aktualisieren. Zwei von den insgesamt fünf während dieser Woche gehaltenen Vorträge,

die den Inhalt des Bandes bilden, haben die Kurskorrektur als zentrales Anliegen. So gelingt es Siegfried KROSS aufgrund von Analysen des Vokalschaffens und unter Einbeziehung des bisher ein Sonderproblem darstellenden *Schatzkästlein des jungen Kreisler*, Brahms als den unromantischen Romantiker zu zeichnen. Seine Liedzyklen op. 94 und 95 erfahren dabei eine neuartige Beleuchtung als Schlüsselwerke zum Spätwerk. Kross deutet die dort sich auskristallisierende Krise als den ersten Schritt zu einer im 20. Jahrhundert voll sich entfaltenden Konstruktivität. Ob indessen sämtliche das Persönliche des Komponisten betreffenden Verbalindizien so wörtlich genommen werden dürfen, wie es bei Kross der Fall ist, daran werden nicht zuletzt schon durch Kurt STEPHENSONs Beitrag im gleichen Band Zweifel laut. Seine analytische Studie zum Selbstverständnis eines schwierigen Menschen erschließt zwar kaum neue Quellen, hat aber ihre Meriten durch das kritische Verhältnis des Autors den bekannten Quellen gegenüber. Kategorien des Kammermusikalischen – als solche an dieser Stelle wieder um einiges besser erschlossen – benutzt Carl DAHLHAUS zur Darstellung der vermittelnden Position Brahms' zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert. Ästhetische und soziologische Implikationen einer für den Komponisten im Mittelpunkt des Denkens stehenden Gattung lassen retrospektiv den Standort des Komponisten zuverlässig bestimmen. Nützlich in der Abklärung des Personalstils sowie der Zielsetzung der Veröffentlichung verpflichtet sind auch die durch Vergleiche mit Arbeitsweise und Werk von Bruckner bzw. Reger gewonnenen Daten, die Constantin FLOROS – unter Einbeziehung methodologischer Reflexion solcher Doppelbetrachtung – und Helmut WIRTH beisteuern. Berechtigt und notwendig sind solche Studien, solange sie nicht die Flut der ohnehin relativ gut präsenten Brahmsliteratur nur um Marginalien bereichern, sondern, wie es in diesem Eröffnungsband der Reihe der Fall ist, dazu dienen, „die Persönlichkeit und das Schaffen von Brahms aus der Sicht der Gegenwart neu zu überdenken“. Es beruhigt, daß die Herausgeber nicht daran denken, die Fortsetzung als Jahrbücher, sondern „in zwangloser Folge“ erscheinen zu lassen.

Klaus Stahmer, Würzburg

ARSENIO GARCIA-FERRERAS: *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. (Die Tientos für Orgel).* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. VI, 184 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, LXX.)

In seinem Vorwort macht der Verfasser auf die schwierige Situation aufmerksam, der sich die musikwissenschaftliche Forschung in Spanien gegenüber sieht: „Die Musikwissenschaft ist eine fast unbekannte Welt, die nicht einmal einen anerkannten und angemessenen Platz unter den Wissenschaften und Universitätsfächern gefunden hat“. Spanien also ein Entwicklungsland in puncto Musikwissenschaft – und das trotz international renommierter Musikologen wie Felipe Pedrell und Higinio Anglés. So verwundert es nicht, daß ein Spanier an einer deutschen Universität seine Dissertation über einen der bedeutendsten spanischen Organisten, Juan Bautista Cabanilles, schreibt. Erstaunlich sicher überwindet der Verfasser dabei die Barriere der deutschen Sprache. Nichtsdestoweniger hätte es dem Verlag gut angestanden, gelegentlich auftretende sprachliche Holprigkeiten zu glätten und unglückliche Formulierungen zu verbessern.

Auf der Grundlage eigener archivalischer Forschungen geht Garcia-Ferreras im ersten Teil seiner Arbeit dem Leben und Wirken Cabanilles' nach, wobei er das bisherige biographische Bild wesentlich zu präzisieren vermag. Um den gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrund zu erheben, zieht er auch die Umwelt in den Kreis seiner Betrachtung ein.

Im zweiten Teil beschreibt der Autor die Quellenlage des überlieferten Werkbestandes und analysiert sodann die Tientos. Von der Begriffsbestimmung ausgehend, wendet er sich mit guten Gründen gegen eine stereotype Gleichsetzung von Tiento und Ricercar. Was die etymologische Seite des Begriffs Tiento betrifft, stimmt er zwar der Ableitung von „*tentar*“ zu; doch bedeutet seiner Meinung nach „*tentar*“ in diesem Zusammenhang nicht „betasten, berühren“ (dafür steht im 16. und 17. Jahrhundert „*tañer*“ oder „*tocar*“), sondern „etwas blindlings suchen“ oder „nach Größe, Form usw. prüfen, untersuchen“. Unter Berücksichtigung des Substantivs „*tiento*“ in der Verbindung „*con tiento*“ (= Vorsicht, Geschicklichkeit) gelangt er zu der sprachlich nicht eben geglückten Begriffserklärung:

„mit durch Vorsicht erreichte Geschicklichkeit, mit sicherer Hand geschriebene oder improvisierte Fantasia (immer nach Santa Marias Art)“. In Anlehnung an Cabanilles teilt der Verfasser die Tientos ein in Tientos de falsas, die als charakteristisches Strukturelement dissonante Spannungen aufweisen, Tientos partidos, die mit Registerteilung rechnen, sowie Tientos llenos, das sind Tientos für ungeteilte Register. Die analytische Untersuchung zeigt, daß Cabanilles, auf dem Boden der spanischen Tradition stehend, vielfältige stilistische Einflüsse verarbeitet und Altes und Neues zur Synthese bringt. Besonders deutlich macht die Analyse die engen Verflechtungen zwischen spanischer und italienischer Orgelkunst. Nicht immer beipflichten kann man dem Wertmaßstab, den Garcia-Ferreras anlegt; so, wenn er schreibt: „*Alles scheint hier durchsichtig und einfach zu sein, wie die wahre Kunst*“.

Nach den Worten des Verfassers versteht sich die vorliegende Studie als Grundlage für weitere Untersuchungen, ein Anspruch, den diese Arbeit erfüllt. Bleibt nur zu wünschen, daß weitere Untersuchungen folgen. Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

WERNER FUCHSS: *Béla Bartók und die Schweiz.* Bern: Hallwag AG (1973). 126 S., zahlreiche Abb.

Im Leben Béla Bartóks spielte die Schweiz eine bedeutende Rolle, vor allem dank der Förderung, die sein Werk bereits früh durch Schweizer Musiker erfuhr und besonders aufgrund der Aufträge zu dreien seiner Hauptwerke: *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936), *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1937) und *Divertimento für Streichorchester* (1939). Daneben fand Bartók in Persönlichkeiten wie Ernest Ansermet, Paul Sacher, den Basler Mäzenaten Müller-Widmann und vielen anderen nicht nur begeisterte Anhänger seiner Kunst, sondern auch echte Freunde, die sich namentlich in der schweren Zeit vor der Emigration bewährten. Außerdem schließlich war er neben Valéry, Thomas Mann u. a. Mitglied des Völkerbund-Ausschusses für Literatur und Kunst, als einziger Musiker übrigens, und setzte sich dort besonders „für die Sicherung der Freiheit

der Kunst und der Wissenschaften“ (Resolutionsentwurf, 1931) ein.

Diese drei Aspekte des Themas „Bartók und die Schweiz“ gaben Material genug für eine Wanderausstellung (1970/71) mit Briefen, Photos, Faksimilia, Dokumenten und Pressestimmen, deren Exponate nun, von der Nationalen Schweizer Unesco-Kommission gefördert, als Buch vorliegen. In seiner großzügigen Aufmachung und angemessenen Kommentierung wird der Band seinem Ziel, „bereichernde Einblicke in das Wirken einer faszinierenden Künstlerpersönlichkeit zu vermitteln“, voll gerecht.

Der Herausgeber gliedert den reichen Stoff teils chronologisch – Korrespondenzen mit Schweizer Musikern, verschiedene Besuche des Pianisten und Komponisten Bartók in der Schweiz – teils in Sachkapiteln: Völkerbund, Bartók als Forscher, die Basler Uraufführungen der großen Auftragskompositionen, Hilfe bei der Evakuierung der Manuskripte aus Ungarn, postume Aufführungen, Gedenkworte (Ansermet, Honegger, Frank Martin, Menuhin, Sacher, Willi Schuh, Kodály).

Mit dieser Publikation wird einerseits der Musikwissenschaft neues, wertvolles Material zu Biographie und Werk des Meisters erschlossen, und darüberhinaus erhält auch das breite Publikum einen lebendigen Eindruck von diesem großen Musiker und Menschen. Volker Scherliess, Rom

JOHANN KUHNNAU: *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten. Faksimiledruck, hrsg. von Wolfgang REICH. Leipzig: Edition Peters 1973. XXXII, 109 S.*

Nachdem der Unterzeichnete vor einigen Jahren Kuhnnaus *Biblische Historien* im Verlag Peters, Frankfurt a. M., für den praktischen Gebrauch neu ediert und Gustav Leonhardt kürzlich das gesamte Opus in einer mustergültigen Interpretation auf dem Cembalo und Orgelpositiv für die TELDEC auf Schallplatten eingespielt hat, legt nun Wolfgang Reich in der Edition Peters, Leipzig, im Rahmen der „Peters Reprints. Eine musikalische Studienbibliothek“ den vollständigen Faksimiledruck des Werkes nach den Ausgaben von 1700 und 1710 im originalen Format vor. Dieser fotomechani-

sche Nachdruck zeichnet sich durch eine gestochene klare Wiedergabe des Notentextes und der Vorworte aus. Reich geht in seinem Nachwort auf die Bedeutung dieser Kompositionen ein und stellt die „Verschmelzung von Stoff, Gehalt und Form“, „das Bestreben, den programmatischen Stoff und den Affekt- und Symbolgehalt möglichst vollkommen musikalische Form werden zu lassen“, als „die eigentliche und einmalige Leistung Kuhnnaus“ heraus. Der Band bietet im Anhang erstmals eine durchgehend korrekte englische Übersetzung der Vorrede und der Einführungen Kuhnnaus zu den einzelnen Sonaten von Michael TALBOT. Die sorgfältig betreute und geschmackvoll aufgemachte Ausgabe wird sicher viele Freunde finden. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

JAN RACEK: *Leoš Janáček. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1971. 287 S. (Reclams Universal-Bibliothek, Band 321.)*

Die Literatur über Leoš Janáček und sein Oeuvre ist im vergangenen Jahrzehnt sprunghaft angestiegen. Dennoch kann das in der 2. Auflage mit reichhaltigem Bildmaterial versehene Janáček-Buch von Racek nach wie vor als Standardwerk gelten. In übersichtlicher Form, flüssig geschrieben, werden alle wichtigen Informationen zu Leben und Werk zusammengefaßt; die Kompositionen also nicht für sich alleine betrachtet, sondern immer in Relation gesehen zu den entsprechenden individuellen und allgemein geistesgeschichtlichen bzw. politisch-gesellschaftlichen Ereignissen, und zwar getreu der Auffassung von Janáček: „Der Komponist muß mit der ganzen Natur und der ganzen Gesellschaft leben.“

Die immer noch nicht vollends aus der Welt geschaffte Behauptung, Janáček sei ein weltfremder und eigenbrötlicher Autodidakt auf dem Gebiet der Musik gewesen, entlarvt Racek mit jedem Satz in seinem Buch als irrig: seine Ausbildung in Prag, Leipzig und Wien, seine intensiven Sprach- und Tonfallstudien, ferner seine wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Volksliededitionen werden als Beweis angeführt, ebenso seine prägende Rolle für das Musikleben zumindest des mährischen Raumes als Chordirigent, Kritiker, Organisator

und Pädagoge. Daß ihm allgemeine Anerkennung als Komponist erst im hohen Alter zuteil wurde, ist kein Gegenbeweis, zumal Janáček seine Hauptwerke erst relativ spät, nach der Beendigung des ersten Weltkrieges, geschrieben hat.

Raceks Werkbesprechungen kreisen einmal um die Entwicklung der Sprachmelodie, deren Intonationen er bis in rein instrumentale Motive verfolgt, ferner um Janáčeks Bemühen um Objektivität und Realismus, in den Opersujets ebenso wie in den meist programmatischen Instrumentalwerken nachweisbar, und schließlich um seinen unverkennbaren Personalstil, den er als „*expressiven Subjektivismus*“ bezeichnet. Realismus und Subjektivismus, Objektivität und Expression stehen dabei nur anscheinend im Widerspruch: sie markieren die Grenzbereiche des für Janáček typischen kompositorischen Spannungsfeldes und werden zugleich als Triebfedern seiner schöpferischen Tätigkeit verstanden.

Natürlich kann in einer derart auf Übersichtlichkeit und Verständlichkeit angelegten Biographie nicht alles bis ins Detail ausformuliert sein. Selbst wenn man das konzediert, stört aber doch die häufige Verwendung des Wortes „*großartig*“. Darüber hinaus wird die Perspektive in den die allgemeine kompositorische Situation zu Beginn unseres Jahrhunderts skizzierenden Kapiteln deutlich zugunsten der tschechischen Musik verschoben. Das ist aber kein hinreichender Grund, um dieses Buch nicht zur allgemeinen Orientierung in Sachen Janáček zu benutzen, zumal eine Zeittafel, ein nach Besetzungen geordnetes Werkverzeichnis (leider nicht vollständig), eine Auswahl der wichtigsten Sekundärliteratur bis 1970, ein Plattenverzeichnis (der auf dem östlichen Markt erhältlichen Einspielungen) und ein Personenregister mit biographischen Kurzhinweisen den Band abrunden.

Helmut Rösing, Saarbrücken-Kassel

RICHARD KOSTELANETZ: John Cage. Übersetzung von Iris SCHNEBEL und Hans Rudolf ZELLER. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg 1973. 290 S. (Zahlreiche Fotos und Notenbeispiele.)

Wer sich bisher über Cage in deutscher Sprache aus erster Hand informieren wollte,

war auf die wenigen in den *Darmstädter Beiträgen* (II, 1959), *Die Reihe* (III, 1957; V, 1959) und *Das Neue Forum* (VIII, 1958) veröffentlichten und andernorts (*Kommentare zur neuen Musik* I, Köln 1961) teilweise wiederabgedruckten Texte sowie auf die deutsche Teilpublikation von *Silence* (Neuwied 1969; der Band enthält nicht einmal die Hälfte des originalen amerikanischen Buches gleichen Titels) angewiesen. Die Monographie über Cage, die Kostelanetz 1968 in den USA edierte (3. Auflage 1970) und die jetzt in vorzüglicher deutscher Übersetzung erschienen ist, macht diesem unbefriedigenden Zustand ein Ende: sie ist als Sammlung von Beiträgen in chronologischer Abfolge angelegt und läßt zum überwiegenden Teil Cage selbst zu Wort kommen, von dem frühen Aufsatz des 15jährigen bis zum Statement *In diesen Tagen* von 1968, in dem der nun fast 60jährige Buckminster Fuller und Konrad Lorenz reflektiert. Die theoretische wie die kompositorische Entwicklung Cages ist in diesen geschickt kompilierten Materialien gut nachzuvollziehen. Deutlich wird, was Dieter Schnebel, einer der wenigen westeuropäischen Komponisten von Rang, der den Einfluß von Cage auf sein Denken und Schaffen nicht verleugnen mag, in seinem Vorwort formuliert: „*Dabei wird klargestellt und gewissermaßen dokumentarisch belegt, was Cage alles inauguriert hat – und zwar meist Jahre vor anderen, die es sich dann gutschrieben. Tatsächlich haben die Innovationen Cages die neue Musik der letzten Jahrzehnte im wesentlichen vorgezeichnet. Insofern er sich beinahe ständig vorn befand, ist er der Avantgardist schlechthin*“ (S. 10). Kompositions-, Schallplatten-, Schriften- und Literaturverzeichnis sind von wünschenswerter Vollständigkeit, so daß einer eingehenderen Beschäftigung mit dem Phänomen Cage seitens der zünftigen Wissenschaft kaum mehr Hindernisse entgegenstehen. Freilich: auf einer immanent musikalischen Argumentationsebene läßt sich das sicher nicht bewerkstelligen. Während die jüngere Kunsthistorikergeneration diejenige Geschichte der bildenden Kunst nach dem zweiten Weltkrieg, die mit Cages Bestrebungen verwandt ist (Happenings, Concept-Art etc.), inzwischen auch in Dissertationen bedenkt (allerdings mit bedauerlich verengtem und fixiertem Blickwinkel, vgl. M. Damus, *Funktio-*

nen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus, Frankfurt a. M. 1973), ist in der Musikwissenschaft davon einstweilen wenig zu spüren. Vielleicht regt die Lektüre dieses Buches zu einer solchen Arbeit an.

Reinhold Brinkmann, Marburg

HEINRICH ISAAC: Messen. Band 2. Erstausgabe. Aus dem Nachlaß von Herbert Birtner hrsg., revidiert und ergänzt von Martin STAEHELIN. Mainz: B. Schott's Söhne 1973. IV, 172 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler. Band VIII.)

Im zweiten der auf insgesamt drei Bände berechneten Auswahlsgabe der Messen Isaacs legt der Herausgeber, dessen umfassende Monographie über die Meßordinarien des Meisters in Kürze in der Reihe der Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft erscheinen wird, drei vollständige Zyklen über antiphonale Vorlagen (*Argentum et aurum* und *Salva nos* 4 v., *Virgo prudentissima* 6 v.) sowie das unter *O praeclara* bekannte (nur mit einem einzigen *Agnus Dei* überlieferte) vierstimmige Ordinarium vor. Letztere Komposition, deren erster und dritter Credo-Teil auch als zweiteilige Motette begegnet, basiert auf einem Solmisations-Sogetto, weshalb Staehelin sie nunmehr mit gutem Grund als „*La mi la sol / O praeclara*“ anführt: eine Bezeichnung, der man in Zukunft folgen sollte. (Da einerseits die Benennung „*O praeclara*“, wie der Herausgeber sicher zu Recht annimmt, nicht ursprünglich ist, das Werk überdies in einer Neuausgabe bisher nicht vorlag, und andererseits das zugrundeliegende Sogetto an sich zweiteilig ist, könnte man allenfalls überlegen, die Messe von vornherein als „*La mi la sol, la sol la mi*“ zu bezeichnen.) Der Band bietet außerdem noch die verkürzte Fassung des *Pleni sunt coeli* 3 v. der *Missa Salva nos* aus Formschneiders *Missae tredecim* (RISM 1539²) und die Fassung des *Agnus Dei* der *Missa Virgo prudentissima* nach der Brüsseler Handschrift Bibl. Royale Ms. 6428.

Über die Vorgeschichte dieser Edition und insbesondere über ihre Grundsätze – auf welche letztere hier nicht im einzelnen

einzufragen ist und die im großen und ganzen nur gutgeheißen werden können – handelte der Herausgeber sehr ausführlich im I. Band der Ausgabe (1970). Auf wie gering sich im Grunde der Anteil Herbert Birtners an der ganzen Publikation beläuft, erhellt im vorliegenden II. Band schon allein ein Blick auf die Quellenlage: Die *Missa Argentum et aurum* war Birtner überhaupt nicht bekannt, zur *Missa La mi la sol / O praeclara* hat er keinen Revisionsbericht hinterlassen und bei den beiden übrigen Werken nur einen kleinen Teil der Quellen in seinen Vorarbeiten berücksichtigt. Daß der Herausgeber, wie im I. Band, so auch hier – und zwar in ebenso großer Bescheidenheit wie Deutlichkeit – seine eigene Leistung von derjenigen Birtners abgrenzt (vgl. u. a. S. III, 149, 160, 170, 172), ist nicht nur durchaus legitim, sondern in einer wissenschaftlichen Edition vom Range der vorliegenden einfach unerlässlich. Die hierauf bezüglichen, gänzlich unmotivierten Auslassungen in Mf 26, 1973, S. 284 sind deshalb auf das entschiedenste zurückzuweisen.

Die Anwendung der vom Herausgeber gesetzten Akzidentien weicht mitunter von der Praxis anderer Denkmäler-Reihen ab, läßt jedoch durchweg das Bemühen erkennen, der unterschiedlichen Klauselart und -stellung innerhalb der architektonischen Anlage des Satzes Rechnung zu tragen, und erfolgt stets mit jener durchdachten Sorgfalt, welche der ganzen Edition das Gepräge gibt. So scheinen beispielsweise die picardischen Terzen am Schlusse von Sätzen oder Satzteilen berechtigt auf Grund zahlreicher nachträglicher Eintragungen in anderen handschriftlichen oder gedruckten Quellen des frühen 16. Jahrhunderts. Andererseits erhält etwa die konsequente Aussparung des Subsemitoniums S. 10, M. [= Mensur] 74 ff. ihre Rechtfertigung aus der Stimmführung des Altus M. 94 und 98. Lediglich um einer anzustrebenden, wiewohl im ganzen kaum je erreichbaren Einheitlichkeit willen seien dem Unterzeichneten folgende Vorschläge zur Akzidentiensetzung gestattet, über die sich dem Wesen der Sache und dem Stand der Forschung nach natürlich immer wird streiten lassen und die nichts anderes sein können als eben Propositionen, wie auch Staehelin seine Akzidentiensetzung mit Bedacht als Vorschlag gewertet wissen will (vgl. Band I, S. XI): S. 24, M. 220-231: ent-

weder auch M. 225 im Discantus *b'*, wie in M. 220, 222, 226, 230 f., oder, was u. U. vorzuziehen wäre, überall *h'*, wie z. B. S. 26, M. 269 und 275, wo auch jeweils ein „*mi contra fa*“ (Bassus) steht; S. 30, M. 76, Discantus: *fis'*; desgl. S. 57, M. 72; S. 39, M. 42, Altus: *b*, wie M. 40 f. und M. 43 ff.; S. 85, M. 83, Discantus: *es'* (vgl. Bassus); desgl. S. 117, M. 15, sowie S. 91, M. 30, Altus; S. 95, M. 90, Vagans: *es*, wie M. 89, Altus; S. 111, M. 143, Discantus: *fis'* und M. 147, Tenor: *fis*, wie M. 144, Altus; S. 136, M. 61, Discantus: *gis'*, wie M. 67. Der Stich ist im großen und ganzen sehr sauber und korrekt, das Druckbild wirkt übersichtlich und hat gegenüber dem I. Band noch an Klarheit gewonnen; man glaubt, die umsichtig redigierende Hand des Herausgebers bis in die Äußerlichkeiten zu spüren. Nur wenige Druckfehler (deren Dämon auch die gediegenste Arbeit auf oft unerfindliche Weise ihren Tribut schuldet) sind zu verbessern: S. 51, M. 85, Discantus: *fis'* (statt *f'*); S. 62, M. 180, Bassus: *a* (statt *c*), wie in M. 185; S. 121, M. 29, Altus: *a* (statt *g*); S. 127, M. 21, Bassus: punktierte Viertel *d* und Achtel *e*; S. 128, M. 38, Altus: *c* (statt *d*); S. 134, M. 15, Discantus: *e'* (statt *g'*).

Besondere Beachtung verdient der mit profunder Sachkenntnis und kaum überbietbarer Akribie gestaltete Revisionsbericht. In ihm wird neben den musikalischen Lesarten der einzelnen Quellen auch der Textierung und ihren Problemen erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet. Namentlich die Bewertung der Quellen und ihre Filiation erfüllt in vollem Maße die gesteigerten Anforderungen, welche die Wissenschaft heutigentags an eine Edition wie die vorliegende zu stellen hat (vgl. *Mf* 25, 1972, S. 242); sie erweist den Herausgeber als souveränen Beherrscher der musikalisch-textkritischen Methode. Als eines von vielen wichtigen Ergebnissen sei der Nachweis hervorgehoben, daß bei der *Missa Salva nos* der Formschneider-Druck RISM 1539² einer anderen Überlieferungsklasse angehört als die sieben übrigen Quellen, die ihrerseits Textzeugen einer einzigen Klasse sind. Die Feststellung, daß die *Missa Virgo prudentissima* in der Münchener Prachthandschrift Mus. Ms. C eine direkte Abschrift aus dem Münchener Codex Mus. Ms. 31 ist, ergänzt in wertvoller Weise die grundlegenden Ausführungen Martin Bentes zu diesen beiden Chorbüchern

der Bayerischen Staatsbibliothek (vgl. *Mf* 24, 1971, 472 f.). Bedeutsame neue Einblicke in verschiedene Fragen der Überlieferungsgeschichte eröffnen die Erörterungen zum *Agnus* der letztgenannten Messe (S. 161 f.). In Kombination mit einer Aussage des burgundischen Hofchronisten Antoine de Lalaing kann Staehelin u. a. wahrscheinlichmachen, daß die Hofkapelle Philipps des Schönen das repräsentative Werk 1503 in Innsbruck kennenlernte und davon eine Abschrift nach Hause mitnahm, auf welche das oben erwähnte Brüsseler Manuskript zurückgeht.

Alles in allem darf der stattliche Band sowohl editions- wie drucktechnisch als vorbildlich gelten. Er befriedigt ein jahrzehntealtes Desideratum der Forschung und schließt eine beträchtliche Lücke im musikwissenschaftlichen Publikationswesen.

Franz Krautwurst, Erlangen

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Ein Skizzenbuch zu den Diabelli-Variationen und zur Missa solennis. SV 154. Faksimile und Übertragung von Joseph SCHMIDT-GÖRG. Bonn: Beethovenhaus 1968 und 1972. 88, 144 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn. Beethoven: Skizzen und Entwürfe. Kritische Gesamtausgabe. Band 33.)

Mit diesem wohl in den Sommer 1819 gehörigen Skizzenbuch wird nach den 1952 erschienenen *Drei Skizzenbüchern zur Missa solennis* ein weiteres, für die Entstehungsgeschichte insbesondere der *Missa* wichtiges Dokument zugänglich gemacht. Da jedoch viele weitere Skizzen anderwärts vorhanden sind, hat sich der Herausgeber für später vorbehalten müssen, darzustellen, „wie aus diesem überaus reichen Material sich die Entstehung und Entwicklung des gewaltigen Werkes verfolgen läßt“ (S. 12). Der Band enthält über Skizzen zur *Missa* und den Variationen hinaus solche zu Klavierwerken, unter denen sich die Sonaten op. 109 und 110 unschwer erkennen lassen (S. 11/12), – so deutlich, daß die Aufführung unter „Skizzen zu bisher unbekanntem Werken“ (S. 19) nicht gerechtfertigt ist. Bei der Identifizierung nicht benannter Notate hat der Herausgeber eine auf Seite 5, Zeile 11 begehende Vorform des Fugenthemas aus op. 110 übersehen oder für nicht eindeutig er-

achtet, deren freie Umkehrung auf Seite 20 innerhalb der Skizzen zur *Missa* erscheint, – dies ein weiterer Hinweis für die Nachbarschaft dieser Klaviersonate zur Messe; auch hier verzichtet Schmidt-Görg auf eine Zuordnung.

Bei der seit einiger Zeit intensiv betriebenen Erforschung der beethovenschen Skizzen lassen sich, ohne wichtige Möglichkeiten wechselseitiger Erhellung zu verschenken, die Aufbereitung des Materials und seine Bewertung und Einordnung in den Entstehungsgang der jeweiligen Werke nicht so sauber trennen, wie es im Interesse eines methodisch sauberen Vorgehens wünschenswert erscheinen könnte. Bei den erfolgreichsten Untersuchungen in jüngster Zeit (z. B. A. Tyson/D. Johnson in: *JAMS XXV*, 1972; A. Tyson in: *Beethoven Studies*, New York 1973; Ph. Gossett in: *JAMS XXVII*, 1974) ist stets gleichzeitig in beiden Richtungen gearbeitet worden. Selbst bei einem Vorhaben wie dem des Beethoven-Hauses, nicht mehr als ein lesbar gemachtes Faksimile vorzulegen, kommt man ohne Interpretation nicht aus, – nicht nur dort, wo die Notizen nicht lesbar oder mehrdeutig sind. Insofern ist sehr zu begrüßen, daß man nun das Faksimile beigibt, hat sich doch – z. B. anhand des Skizzenbuches zu den *opera 68* und *70* – gezeigt, daß auch die gewissenhafteste Übertragung, zur Entscheidung für eine Lesart genötigt, eine andere verwirft, welche unter anderen Aspekten später sich als die richtigere erweisen kann. Und eine klare Grenze, innerhalb derer Emendationen zulässig oder gar erforderlich sind, läßt sich nicht ziehen: Gleich im ersten Takt des vorliegenden Skizzenbuches z. B. korrigiert Schmidt-Görg im Sinne einer melodischen Entsprechung die vierte Note der Oberstimme; aus einer gleich eindeutigen rhythmischen Korrespondenz auf Seite 16 (Zeile 14) hingegen zieht er keine Konsequenzen. Anders aber als bei früheren Ausgaben ist man nun der Übertragung nicht mehr „ausgeliefert“. Daß sehr schwach geschriebene Partien die Reproduktion an einigen Stellen überfordern, kann nicht verwundern.

Bei der Lesung bot das Skizzenbuch einige zusätzliche Schwierigkeiten, weil die mit Bleistift geschriebenen Notate später großenteils mit Tinte nachgezogen worden sind. Bei der Auskunft darüber, wer dies getan haben könnte, widerspricht sich der

Herausgeber; auf Seite 10/11 vermutet er Schindler oder Moscheles, schreibt aber auf Seite 21: „... viele Stellen wurden später von Beethoven mit Tinte überzogen.“ Das Letztere überzeugt nicht. Es widerspricht allem, was von Beethovens Schaffensweise und ihrer Orientierung auf die jeweils neu anstehenden Aufgaben bekannt ist, und nicht weniger der Funktion eines Skizzenheftes, daß Beethoven Notate, die zuallermeist im Fortgang der Arbeit für ihn rasch ihren Wert verloren, sorgfältig nachgeschrieben haben sollte. Leider verhindert die bekannte Variabilität seiner Schrift je nach Schreibgerät eindeutige graphologische Diagnosen.

Das Skizzenbuch ist, nach Beethovens Tode aus seinem Nachlaß versteigert, nacheinander im Besitz von Aloys Fuchs, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Ignaz Moscheles gewesen; 1911 abermals versteigert, kam es erst in eine Wiener, dann in H. C. Bodmers Sammlung und von dort nach Bonn. Auf diesem langen Wege hat es etliche Seiten verloren, von denen wenigstens eine, heute in den USA befindliche, eindeutig identifizierbar und an entlegener Stelle reproduziert worden ist (S. 10). Daß man, dem Grundsatz der Wiedergabe „nach dem jetzigen Zustand“ (S. 7) allzu getreu, auch sie nicht einbezog, ist nicht einzusehen.

Insgesamt ergeht es bei der Lektüre des Bandes dem Leser wie dem Herausgeber: „Wenn irgendwann, dann hätte gerade dieses inhaltsreiche Skizzenbuch reizen müssen, die Entwicklung der *Diabelli-Variationen* und vor allem der *Missa solemnis* ausführlich darzulegen.“ Demjenigen, der die genannten Werke genau kennt, wird schon die Lektüre eines fragmentarischen Konvoluts wie des vorliegenden zu einem Abenteuer, nicht zuletzt angesichts der Unzahl später verworfener, dennoch in der endgültigen Lösung in bestimmten Details aufgehobener Entwürfe. Überdies weisen verbale Ergänzungen in weitere Zusammenhänge, einzelne deutsche Fassungen der Mess-Worte, die Notiz „historisch in den alten Tonarten“ im Zusammenhang mit „sepultus“ (S. 25), „hier menschlich“ bei einer später verworfenen „crucifixus“-Formulierung (S. 59) oder das – vom Herausgeber im Vorwort in der Deutung überzogene – „applaudite amici“ kurz nach dem erstmaligen Erscheinen des Fugenthemas „*Et vitam venturi saeculi*“ (S. 78).
Peter Gülke, Stralsund

J[AN] H[UGO] VOŘÍŠEK: *Ausgewählte Klavierwerke. Nach einer Eigenschrift und den Erstausgaben hrsg. von Dana ZAHN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1971). 76 S.*

Bereits Willi Kahl hatte in seinen Studien zum lyrischen Klavierstück auf diesen böhmischen Zeitgenossen Franz Schuberts aufmerksam gemacht. Darüber hinaus sind durch die Reihe *Musica Antiqua Bohemica* vorzügliche Werke dieses Meisters bekannt geworden, nicht zuletzt seine große Sinfonie in *D-dur*. Der Herausgeberin ist es nun zu danken, daß hier Klavierstücke und die Klaviersonate in *b-moll* wieder im Druck, jetzt innerhalb der vorzüglichen und bestausgestatteten Reihe der Henle-Urtextausgaben vorgelegt werden. Im Vorwort wird über die Vorlage dieser ausgewählten Stücke berichtet, bei der Klaviersonate jedoch keine ausreichende Begründung dafür erbracht, warum dem Text des Autographs und nicht dem des Druckes der Vorzug gegeben wird. Die Textunterschiede sind so erheblich und gewichtig, daß die Änderungen des Erstdruckes vom Komponisten selbst stammen dürften, also das Werk vom Autor selbst überarbeitet worden ist. Es wäre für den Benutzer zweckmäßig, wenn zusätzlich zu der Bemerkung im Vorwort auch im Anhang durch einen Titel aufmerksam gemacht würde, daß es sich hier um den zweiten Satz der Druckfassung dieser Klaviersonate handelt.

Bei dem geweckten Interesse für das beeindruckende Werk Voříšeks wird diese Ausgabe sicherlich ihre Freunde finden, zumal die Reihe *Musica Antiqua Bohemica* in Deutschland für die Praxis wenig eingeführt ist und sich erst spät jene Urtexterfahrungen anzueignen versuchte, über die der Henle Verlag in so reichem Maße verfügt.

Hubert Unverricht, Mainz

ANTONÍN DVOŘÁK: *Gesamtausgabe. Serie I. Band 11: Die Teufelskätche op. 112. Oper in 3 Aufzügen. Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten, vorgelegt von Jarmil BURGHAUSER. Prag: Editio Supraphon 1972. XVI, 615 S.*

Die achte von zehn Opern des tschechischen Meisters, 1898 und 1899 entstanden,

hat zur Grundlage ein lustiges Volksmärchen, das Dvořáks Landsmann, der Schriftsteller Adolf Wenig (1874-1940), schon in jungen Jahren zu einem wirkungsvollen Opernlibretto geformt hat. Nach Otakar Šourek, dem ersten gründlichen Biographen, haben den Komponisten vor allem „die trauten Jugenderinnerungen und das ländliche Lebensmilieu“ während der Niederschrift geleitet (s. *Antonín Dvořák. Sein Leben und sein Werk*, Prag 1953, S. 164). Dvořák hat zeitlebens eine echte Neigung zum Theater verspürt. Er hielt sogar „die Oper für die geeignetste Schöpfung für das Volk“ (Partitur S. VII), sie vermöchte den Opernbesucher mit Problemen des Lebens in der Verkleidung als Sage oder Märchen vertraut zu machen. In diesem Zusammenhang sollte man nicht vergessen, daß 1895 bereits Humperdincks *Hänsel und Gretel* seinen Siegeszug über die Bühne angetreten hatte. Es wäre zu wenig, wollte man Dvořák seine anscheinend unbekümmerte Musikalität bestätigen. Ganz so einfach war es nicht. Der alternde Dvořák wurde immer kritischer. Nach der dritten Aufführung der *Teufelskätche* am 29. November 1899 hat er noch Änderungen vorgenommen, die nicht nur ästhetischen, sondern auch dramaturgischen Erwägungen entsprachen. Es ist nicht zu leugnen, daß sich Elemente der Dramatik Wagners in dieser Oper finden, wie ja überhaupt, gewissermaßen als Pendant zur Einwirkung Brahms', das Wagnersche Wesen in dem Schaffen des Tschechen eine angemessene Rolle gespielt hat, selbst in der Kammermusik (Streichquartett *C-dur* op. 61) und in der Symphonie (*d-moll* op. 70). Seltsamerweise ist die szenisch abwechslungsreiche und musikalisch glänzend durchgeformte *Teufelskätche* nach anfänglich großem Erfolg schnell von der Bühne abgetreten. Es kann sein, daß, wie Burghauser in seinem Vorwort sagt, es „die Interpreten manchmal zu allzu ungestümem Betonen der urwüchsigen Elemente ihres Humors verführt“ hat (S. IX), denn dieser ist in einem Bühnenwerk fast seismographisch den Launen der Zeiten unterworfen. Die reich instrumentierte Partitur – dreifaches Holz, je 4 Hörner und Trompeten, 3 Posaunen und 2 Tuben, 2 Harfen sowie ausreichendes Schlagzeug neben einem großen Streichorchester – ist vielfältig in dem Wechsel der Stimmungen. Sie zeigt des Komponisten lebensvolle, jedoch niemals ungebändigte Kraft des symphonischen

schen Ausdrucks neben einer fast scheuen Zartheit im Bereich lyrischer Empfindungen. Der Herausgeber verweist auf Dvořáks dramatischen Kompositionsstil in der „*Verwendung von charakteristischen Motiven, die hier nicht Einzelpersonen oder Ideen anhaften, sondern Typengruppen, vor allem den Gruppen von volkstümlichen Gestalten*“, sodann auf „*das offenkundige Eindringen realistischer Elemente in die Gesangsdeklamation des Textes*“, was „*auffallend an die Vokaldiktion Leoš Janáček erinnert*.“ (S. VIII f.) Der tschechische Text von Adolf Wenig ist von Kurt Honolka, einem der besten Kenner der tschechischen Oper, ins Deutsche übertragen worden. Wer des Tschechischen nicht mächtig ist, wird an der flüssigen Deklamation der Übersetzung einen guten Leitfaden zum Verständnis der Handlung haben. Die auch im kritischen Teil sorgfältige Ausgabe erweckt den lebhaften Wunsch nach der Wiederbelebung einer der besten Opern Antonín Dvořáks, die neben den dramatischen Werken Friedrich Smetanas oder, aus der neueren Zeit, denen von Leoš Janáček, durchaus ihren Platz behaupten kann, zumal unsere Theater nicht gerade am Reichtum von komischen Opern ersticken. Helmut Wirth, Hamburg

Eingegangene Schriften (Besprechung vorbehalten)

GERHARD ALBERSHEIM: Zur Psychologie der Toneigenschaften unter Berücksichtigung der „Zweikomponenten-Theorie“ und der Vokalsystematik. Zweite, verbesserte Auflage. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1975. (XII), 378 S. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 26.)

MYROSLAW ANTONOWYCZ: The Chants from Ukrainian Heimologia. Bilt-hoven: A. B. Creighton 1974. XII, 203 S. incl. 13 Abb. (Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap, ohne Bandzählung.)

J. A. BANK: Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century. Amsterdam: Annie Bank (1972). 260, XI S.

GISELA BECKMANN: Die französische Violinsonate mit Basso Continuo von Jean-

Marie Leclair bis Pierre Gaviniès. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975. 353 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 15.)

GASTONE BELOTTI: Frédéric Chopin, l'uomo. Drei Bände. Milano-Roma: Sapere Edizioni 1974. LII, VII, 1632 S., LX Taf.

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

SIEGFRIED BEYSCHLAG: Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Text und Übertragung. Einführung und Worterklärungen. Konkordanz. Edition der Melodien von Horst BRUNNER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. XVIII, 786 S., 1 Kart., 13 Melodietaf.

FRANZ BÖSKEN: Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins. Band 2: Das Gebiet des ehemaligen Regierungsbezirks Wiesbaden. Mainz: B. Schott's Söhne (1975). 948 S., 34 Abb. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 7.)

Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Hrsg. von Othmar WESSELY. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1975. 512 S., 17 Taf. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 16.)

The Collected lute Music of John Dowland. Transcribed and edited by Diana POULTON and Basil LAM. London: Faber Music Limited – Kassel: Bärenreiter (1974). XVI, 317 S.

CLAUDE DEBUSSY: Einsame Gespräche mit Monsieur Croche. „Monsieur Croche, Antidilettant“ und andere Aufsätze. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1971. 174 S.

RICHARD DERING. Cantica Sacra, 1618. Transcribed and Edited by Peter BLATT. London: Stainer and Bell (1974). XIII, 201 S. (Early English Church Music. 15.)