

## Review

Besprechungen

in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29

15 Page(s) (473 - 487)



## 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

---

*Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT und Max LÜTOLF. München: Musikverlag Emil Katz-bichler 1973. 262 S., Abb. und Faltpf.*

Der Kurt von Fischer gewidmete Band nimmt ein Stichwort auf, das von Fischer wenige Jahre zuvor in einem Aufsatz über *Tradition(alismus), Antitradition(alismus) und das Problem des Fortschritts in der Musik der Gegenwart* behandelte. Der Aufsatz erschien in einem Band über *Das Problem des Fortschritts – Heute* (Darmstadt 1969, 248-270) und damit in einem Kontext, der den Begriff der „Tradition“ in einer Dichotomie verankerte, die das Stichwort unter einer bestimmten Fragestellung erscheinen ließ. Demgegenüber verzichteten die Herausgeber der Festschrift „absichtlich“ auf „konzeptionelle Überlegungen oder Hinweise“; sie nannten den Mitarbeitern den Titel des Bandes und wiesen ihnen als Vorschlag einen Zeitraum oder ein Forschungsgebiet zu (3).

Das Spektrum der ausgewählten Themen reicht vom Mittelalter bis zur Gegenwart und schließt Beiträge zur außereuropäischen Musik ein. Der Band beginnt mit Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, der in Fortsetzung seiner Überlegungen zu einer – auf dem „biologischen Rhythmus“ und anderen Kriterien aufbauenden – „Kausalitätserklärung“ geschichtlicher Abläufe *Gedanken über den inneren Traditionsprozess in der Geschichte der Musik des Mittelalters* vorlegt (7-30). Zwei weitere Themen aus diesem Bereich gehen von konkreteren Fragestellungen aus: Michel HUGLO schreibt kenntnisreich und (wie zumeist) mit Hinweisen auf einige unbekannte Zeugnisse über *Tradition orale et tradition écrite dans la transmission des mélodies grégoriennes* (31-42); während F. Alberto GALLO unter dem Titel *Figura and Regula. Notation and Theory in the Tradition of musica mensuralis* sein Material auf wenigen Seiten (43-48) einigen allgemeinen Stichwörtern semiologischer Fragestellungen zuordnet, ohne den

durch die stete Berufung auf Saussure provozierten Anspruch entsprechend einzulösen.

Die Zeit vom 14. zum 16. Jahrhundert ist zunächst durch zwei anregende Beiträge zur italienischen und englischen Musik vertreten: Nino PIRROTTA reflektiert aus breiter Kenntnis über *Novelty and Renewal in Italy: 1300-1600* (49-63), ein Text, der vor allem hinsichtlich der „schriftlosen Traditionen“ eine Reihe sehr fruchtbarer Denkanstöße bietet und gerade darin gelegentlich den Wunsch nach weiteren Begründungen oder einer stärkeren Differenzierung wachruft, die hier allerdings schon aus Umfangsgründen nicht möglich gewesen wären. Auch Margaret BENT zielt mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen England und dem Kontinent, zu deren Vertiefung sie unter dem Titel *The Transmission of English Music 1300-1500: Some Aspects of Repertory and Representation* eine Reihe kritischer Beobachtungen und Folgerungen vorlegt (65-83), auf ein Grundproblem der Musik jener Zeit. Martin STAEHELIN bietet einen breit gefächerten Überblick *Zum Phänomen der Tradition in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts* (85-100), der als „ein erster Versuch, ... an das Thema heranzutreten“ (87), wie er selbst betont, „einigermaßen eklektisch ausgefallen ist“ (96). Zugeordnet ist diesen Beiträgen eine Studie von Frank und Joan HARRISON zur Einordnung einer unbekannteren späteren Handschrift aus Südamerika, ein Beitrag, der neben einem Inhaltsverzeichnis auch eine Edition von sieben Liedern bietet: *A Villancico Manuscript in Ecuador: Musical Acculturations in a Tri-Ethnic Society* (101-119).

Drei Studien beschäftigen sich mit der Zeit vom 16. zum 18. Jahrhundert. Das Schwergewicht von Wolfgang OSTHOFFs Beobachtungen *Zur musikalischen Tradition der tragischen Gattung im italienischen Theater (16.-18. Jahrhundert)* (121-143) liegt in der Frühzeit bis zum frühen 17. Jahrhundert; die ergänzenden knapperen

Hinweise auf entsprechende Eigenheiten in der Geschichte der Oper vom 17. zum 18. Jahrhundert (an Hand des Dido-Themas) lassen einmal mehr die Frage aufkommen, wie weit sich – über den Nachweis einzelner Elemente in Arien- und Szenentypen hinaus – zwischen der Auffassung jener Tage und einem Urteil des rückblickenden Betrachters vermitteln läßt, wie es sich etwa in der Beurteilung der Barockoper in Leo Schrades *Tragedy in the Art of Music* oder auch in einer von Osthoff herangezogenen Bemerkung Pirrottas spiegelt, in der es heißt, Monteverdis *Arianna* sei „*il primo vero e quasi unico tentativo di ricreare, musica inclusa, l'equivalente di una tragedia classica*“ (142 Anm. 86). Max LÜTOLF ergänzt das Bild fürs 17. Jahrhundert um Aspekte, die sich aus der *Rolle der Antike in der musikalischen Tradition der französischen époque classique* ergeben (145-164); und Ludwig FINSCHER skizziert in seinem Beitrag über *Das Originalgenie und die Tradition* an Hand von C. Ph. E. Bach, Sammartini, Stamitz und Haydn einleuchtend einige Aspekte „zur Rolle der Tradition in der Entstehungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“ (165-175).

Die Beiträge zur Musik des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart lassen schon vom Thema her die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Tradition stärker in den Vordergrund treten. Das gilt vor allem für die beiden ersten: Carl DAHLHAUS reflektiert konzentriert und inhaltsreich über *Traditionszerfall im 19. und 20. Jahrhundert* (177-190) und Rudolf STEPHAN formuliert „Fragmente“ *Zum Problem der Tradition in der neuesten Musik*, die gerade im persönlichen Zugriff anregen (191-200). Ihnen folgt Zofia LISSAs Interpretation der polnischen Musik nach dem zweiten Weltkrieg, als einem Bereich, der die Auseinandersetzung mit eingrenzenden Traditionen wie die dabei wirksamen „Determinanten“ besonders anschaulich verfolgen läßt: *Die Rolle der Tradition in der Musik Volks-polens (1945-1970)* (201-205).

Die Studien zur Geschichte der abendländischen Musik werden zunächst um einen Beitrag von Edith GERSON-KIWI über *Harfen- und Lautentypen aus Mittelasien und ihre topographischen Abwandlungen* (217-225) sowie eine Abhandlung von Hans OESCH ergänzt, mit der dieser die Auswertung seiner Feldstudien bei den Senoi auf

Malakka fortsetzt: *Musikalische Kontinuität bei Naturvölkern* (227-246). Den Band beschließt Hans Heinrich EGGBRECHT mit Reflexionen zur *Traditionskritik* (247-261), die sich unter den verschiedensten Aspekten mit Zofia Lissas *Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik* auseinandersetzen (AfMw 27/1970, S. 153-173), beziehungsweise durch jenen Beitrag provoziert wurden.

Der bewußte Verzicht der Herausgeber auf konzeptionelle Überlegungen bei der Einladung wie das breite Spektrum der ausgewählten Bereiche ließen einen Band entstehen, der verschiedenste Möglichkeiten der Reaktion auf das Stichwort der „Tradition in der Musik“ zeigt. Das ist umso verständlicher, als ja das Thema des Buches auf ein Phänomen zielt, das primär im Unausgesprochenen zu Hause ist, wie Carl Dahlhaus zu Beginn seines Beitrags betont, mithin als Gegenstand der Betrachtung in besonderem Maße durch die jeweiligen Voraussetzungen des Fragestellers und seine Interessen geprägt wird. Dem entspricht es, daß sich die Autoren nach Umfang und Intensität in sehr unterschiedlicher Weise mit den theoretischen Implikationen des Themas auseinandersetzen und daß die einschlägigen Reflexionen über den ganzen Band verteilt sind. Aus der Frage nach einer Auseinandersetzung mit dem Problem des Traditionsbegriffs könnte man das bedauern, im Blick auf die Bestimmung des Bandes jedoch wird man gerade die Vielfalt der Ansätze begrüßen, die dem breiten Spektrum der Interessen des Widmungsträgers entspricht. Sie führte zu einem in vieler Hinsicht anregenden Band, dessen Reiz nicht zuletzt darin besteht, daß er im individuellen Reagieren der eingeladenen Autoren deren persönliches Interesse an einer solchen Fragestellung wie die unterschiedlichen Zugänge zeigt.

Wulf Arlt, Basel

*Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. Zwanzigster Jahrgang 1975. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1975. 216 S.*

Durch das Erscheinen des zwanzigsten Jahrgangs des Jahrbuchs für Volksliedforschung erweist sich einmal mehr, welche eminente Bedeutung diesem Periodikum

zukommt bei der Bestimmung von Standort und Zielen der Musikalischen Volkskunde als Wissenschaft: Mit den beiden einleitenden Beiträgen hat der Herausgeber erneut äußerst wichtige – infolge früherer Erkenntnisinteressen gleichwohl weithin vernachlässigte – Themenkreise berücksichtigt und damit Akzente gesetzt, die zweifellos geeignet erscheinen, der Musikalischen Volkskunde belebende und richtungweisende Impulse zu vermitteln.

In seinem grundlegenden Beitrag zum Problem der *Purifizierung des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert*, dessen 2. Teil diesen Band eröffnet, untersucht Wilhelm SCHEPPING unter dem Gesichtspunkt des Apokryphen und des Verordneten ein Liedgut, das die traditionelle Hymnologie infolge ihres ausschließlichen Interesses am Kanon des kirchlicherseits Gewünschten und Geförderten gewöhnlich mit Stillschweigen übergeht. Der Autor erschließt damit für das wissenschaftliche Fragen der Volksmusikforschung einen Realitätsbereich, der in der vorliegenden Untersuchung zu einer Quelle bedeutsamer Aussagen über die Rolle apokrypher und verordneter Lieder im Kontext ihrer gesellschaftlichen Aufgaben wird. Neben einer Fülle von Einzelergebnissen wird in der sorgfältig dokumentierten Analyse vor allem dies eine deutlich: Große Organisationen – hier gezeigt am Beispiel der Kirchen beider Konfessionen – schätzen die vereinheitlichende Kraft des Liedes und fürchten dessen zentrifugale Wirkung, die in musikalischer Autonomie und dementsprechender Vielgestaltigkeit liegen könnte. So suchen die Kirchen konsequenterweise nicht nur den Liedbestand der Gemeinden, sondern ebenso auch die regional vielfältig differenzierte Singpraxis (Singtempo, Fermaten- und Verzierungspraktiken sowie das Sekundieren) zu kontrollieren und zu vereinheitlichen. Über diese Ergebnisse hinaus vermittelt die Untersuchung durch ihre konkrete Belegarbeit anhand kaum oder wenig beachteter Quellen vorzügliche Einblicke in die funktionale Beziehung von Lied und Gesellschaft im 19. Jahrhundert.

Den Zusammenhang von Musik und Gesellschaft reflektiert auch der aufschlußreiche Beitrag von Sabine SCHUTTE *Zur Kritik der Volkslied-Ideologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Ausgehend

von der 1933 erstmals erschienenen Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum von Julian von Pulikowski werden die verschiedenen Vertreter der Volksliedidee als Sprecher eines bildungsbewußten, ehrgeizig aufstrebenden Mittelstandes gesehen und von hier aus die Volkslieddefinitionen als unmittelbares Derivat gesellschaftlicher Ambitionen gedeutet. Speziell musikalische Aspekte freilich sind nur vermittelt angesprochen, d. h. nur insoweit, als dies im Rahmen einer weitgreifenden ideologiekritischen Untersuchung möglich ist.

Die weiteren vier Aufsätze dieses Jahrbuchs sind mehr der germanistischen Tradition der Volksliedforschung verpflichtet. So behandelt zunächst Ronald GRAMBO in einem kurzen Überblick aktuelle methodologische Probleme der Balladenforschung unter besonderem Bezug auf die skandinavische Literatur. Renate BROCKPÄHLER legt sodann mit einer sorgfältig erarbeiteten Liedmonographie („*Der alte Zimmermann*“: *Ein Lied aus Olpe (Westf.) im Spiegel der deutsch-österreichischen Überlieferung*) den ersten Teil einer Untersuchung zur traditionsreichen Gattung der weihnachtlichen Hirtenlieder vor und erarbeitet in einer umfassenden Quellen- und Motivanalyse die Traditionslinien des Textes bis zurück ins 18. Jahrhundert. Erst für den zweiten Teil der Untersuchung ist u. a. auch die Behandlung von Fragen der Melodie angekündigt. Einen weiteren Beitrag zur Motivrecherche leistet Eleanor R. LONG, indem sie Korrespondenzen eines anglo-amerikanischen Erzählmotivs, des „*Gallows*“, in der deutschen und der angelsächsischen Liedtradition nachweist. Den Abschluß des Aufsatzteils bildet der Abdruck des Fragments eines Volksschauspiels zur Christophoruslegende aus der Steiermark, das Leopold KRETZENBACHER mitteilt und kurz kommentiert.

Mit größtem Interesse vor allem in der Musikalischen Volkskunde dürfte der aufschlußreiche Bericht von Rolf Wilhelm BREDNICH über den vom Deutschen Volksliedarchiv soeben erworbenen Nachlaß von Johannes Koepp aufgenommen werden. Offenbar liegt hier eine bedeutende und umfangreiche Materialsammlung vor, die aus einer wachen und unvoreingenommenen Beobachtung besonders auch des

laienmäßigen Singens vom 18. bis 20. Jahrhundert erwachsen ist.

Der anschließende Rezensionsteil dieses Jahrbuchs vermittelt wie alljährlich einen umfassenden Überblick über die Veröffentlichungen auf allen Gebieten der Liedforschung im internationalen Rahmen.

Walter Heimann, Neuss

**EBERHARD THIEL: Sachwörterbuch der Musik. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag (1973). VIII, 644 S. (Kröners Taschenbuchausgabe, Band 210.)**

Das Buch vereint die Vorteile, die ein gutes Taschenwörterbuch auch den Forschern und Studierenden unter seinen Benutzern zu bieten vermag. Es ist ein handliches Hilfsmittel, das man bequem mit sich führen kann; und sooft es einem nur auf eine kurze Auskunft ankommt, kann man diese hier meist schneller finden als in Lexika aus mehreren Bänden. In über 2600 Artikeln enthält es Kurzinformationen über Wörter und Sachen aus den verschiedensten Gebieten und Zeitaltern, von der Ethnologie bis zur Computer-Musik, zudem etymologische und bibliographische Hinweise, sowie zahlreiche Querverbindungen von einem zu anderen Stichwörtern.

Im Verhältnis zur ersten Auflage von 1962 ist die zweite wesentlich erweitert und verbessert. Wohl über hundert Artikel sind hinzugekommen, darunter solche, die sonst in Nachschlagewerken nicht vorkommen oder selten sind, wie Collage, Popmusik, Tâla, Wandelkonzert, Work in progress. Der Gesichtskreis ist über die europäischen Grenzen hinaus geweitet, wenschon in etlichen Artikeln entsprechende Hinweise fehlen oder zu knapp geraten sind, z. B. unter den Stichworten Parallelen und Ostinato. Daß Pentatonik die einzige Tonleiter bei Naturvölkern sei, trifft nicht zu, und Vergleichende Musikforschung ist nicht mit Musikethnologie gleichzusetzen. Wie in diesem so folgt der Autor auch in manchen anderen Fällen verbreiteten Irrtümern, die ihm nicht individuell anzulasten sind; das gilt zumal für die Erklärung von Zeitströmungen, wie Sturm und Drang (dessen Elemente bei Haydn, Zelter u. a. zu finden seien), Romantik (1830-1900, also erst nach Weber und Schubert), Renaissance (deren

Charakteristik auf S. 486 mit der Kennzeichnung der Niederländer auf S. 402 nicht zusammenstimmt).

Die Angaben sind im ganzen zuverlässig, doch lassen sich Irrtümer schwer vermeiden, wenn ein einzelner Autor so viele Informationen zusammenstellt und Gebiete einbezieht, denen er fernsteht. Beim Durchblättern fielen mir u. a. die Definitionen folgender Begriffe auf: Auftakt, Ballade, Durchkomponiert, Heterophonie, Homophonie, Musica naturalis, Opus, Ricercare. Das Wort Arie kommt nicht von *ager*, Ars steht im Gegensatz zu *Usus*, *Amoroso* ist nicht Lieblich, sondern Liebevoll. In künftigen Auflagen wären die bibliographischen Anhänge durchzukämmen und etliche unbedeutende oder veraltete Titel durch Neuerscheinungen zu ersetzen. Dadurch würde das vortreffliche Buch an Wert noch gewinnen.

Walter Wiora, Saarbrücken

**Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Internationales Quellenlexikon der Musik. Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Karlheinz SCHLAGER. Band 4: Haack-Justinus. Band 5: Kaa-Monsigny. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974 und 1975. 58, 514 S. und 65, 579 S.**

Daß ein Internationales Quellenlexikon nach anderen Methoden bearbeitet sein darf als die üblichen Bibliothekskataloge, liegt in Anbetracht des Unterschieds der Proportionen wie des Benutzerkreises auf der Hand. Bleibt für das wissenschaftliche Bibliothekswesen die jeweilig gültige Instruktion zur Ausarbeitung der alphabetischen Kataloge die strikte Arbeitsgrundlage, so läßt sich diese Instruktion nicht ohne weiteres auf ein von Länderredaktionen gespeistes internationales Quellenrepertoire übertragen.

Auch die vorliegenden, neu erschienenen Bände geben schon auf den ersten Blick die Probleme zu erkennen, denen sich die Benutzer des Quellenlexikons konfrontiert sehen (vgl. hierzu die Darlegungen von W. Schmieder und K. Schlager in *Mf* 26, 1973, S. 81-92). Erstaunlich ist die relativ rasche Erscheinungsweise des alphabetischen RISM-Teiles, erstaunlich wegen der ungeheuren Materialfülle, mit der nicht nur die Redaktion, sondern auch die Verlagsherstellung fertig werden muß. Zwischen 1971 und 1975 erschienen immerhin fünf gewichtige

Bände, so daß in den nächsten Jahren mit dem Abschluß der alphabetischen Reihe der Drucke zu rechnen ist.

Am schwersten wiegt auch für die Benutzer der vorliegenden Bände der (übrigens wohl begründete) Verzicht auf Datierungen bei den im Impressum undatierten Ausgaben, der besonders bei den Nachweisen über Drucke von Händel, Haydn und Koželuch mit ihrer überdurchschnittlich großen Materialfülle deutliche Konsequenzen bei der Eruiierung von Titeln nach sich zieht. Obwohl mehrere gedruckte Kataloge (z. B. *The British Union-Catalogue of Early Music*) die von ihnen erfaßte Fülle an Ausgaben dieser genannten Komponisten bei allen Drucken mit einer circa-Jahreszahl versehen (falls das Impressum kein genaues Datum enthält), läßt RISM die Möglichkeit zur Übernahme derartiger bibliographischer Forschungsergebnisse ungenutzt. Erfreulicherweise, muß man feststellen, denn die unterschiedlichen Impressum-Angaben bei den einzelnen Drucken (Platten- bzw. Verlagsnummern und andere Hinweise zur Datierung) hätten den betreffenden „Daten-Redakteur“ vor eine unüberwindbare Schwierigkeit gestellt: einerseits bereits bestehende, wenn auch keineswegs in allen Fällen gesicherte Datierungen aufgrund der Literatur zu übernehmen, andererseits bisher noch nicht eruierte Jahresangaben zu ermitteln und dabei gleichzeitig allen Wünschen der verschiedenen Spezial-Benutzer Namenszu tun. Ohne Zweifel bedeutet das Fehlen der Datierungen, soweit sie nicht im Impressum angezeigt sind, einen den Wert des Repertoires entscheidend mindernden Faktor, andererseits hätte die Verzeichnung einer Fülle ungesicherter Daten (neben den gesicherten) eine Durchbrechung des Grundsatzes bedeutet, nur wirklich überlieferte Angaben der einzelnen Drucke in die Titel zu übernehmen. Während es im Bibliothekswesen üblich ist, fehlende Daten zu ermitteln, muß RISM in Anbetracht der Materialfülle und der fehlenden personellen Voraussetzungen auf diese zweifellos wichtige Aufgabe verzichten.

Die Fülle des verzeichneten Titelmateri als läßt sich auch in den beiden neuen Bänden nicht nur an den umfangreichen Übersichten mit Drucken der Großmeister, sondern ebenso an den präzisen Nachweisen über kleine und kaum bekannte Ton-

setzer erkennen. Von Händel werden nicht weniger als 1528, von Haydn 2262 Titel verzeichnet. Wie problematisch die reine Titelmeldung, also die Verzeichnung ohne Incipits und andere Merkmale zur Identifizierung eines Werkes, werden kann, beweist der Abschnitt über F. A. Hoffmeister, dessen Werke sehr übersichtlich, jedoch mit dem Hinweis angeführt sind, daß die Ausgaben-Reihen eines Werkes nicht als gesichert angesehen werden können, da „die Ausgaben in der Regel ohne Kenntnis der Incipits geordnet werden.“ Man muß der Redaktion bescheinigen, daß sie diese heikle Aufgabe, ebenso wie in anderen Fällen, durch die Kennzeichnung des jeweiligen Werkes mit der betreffenden Tonart geschickt gelöst hat und damit eine bessere Übersicht gewährleistet, als sie in anderen Katalogen (z. B. dem *British Union-Catalogue*) praktiziert wird. Überhaupt tragen die guten, optisch durch den Schriftcharakter leider nicht genügend hervortretenden Gliederungen in Gestalt einzelner Abschnitte zu den Gattungen der Werke wesentlich zur Erleichterung der Sucharbeit bei. Diese Feststellung bringt die Nachteile in Erinnerung, die vielen anderen Verzeichnissen eigen sind.

Als besonders umsichtig darf die Arbeit der Redaktion in bezug auf die Ermittlung der Komponisten-Vornamen bezeichnet werden. Bei fehlenden oder abgekürzten Vornamen werden die vollständigen Namensformen offensichtlich nur dann hinzugefügt, wenn die Ermittlungen mit größtmöglicher Sicherheit den wirklich zutreffenden Vornamen ergaben. Vermutungen fanden keinen Niederschlag, auch wenn sie sich als noch so überzeugend erwiesen. Ebenso erfreulich sind die oft über die Norm hinausgehenden detaillierten Angaben zur Kennzeichnung der Ausgaben in den Abschnitten über die Fundorte. Aufschlußreiche Hinweise auf die Vollständigkeit der Drucke, auf handschriftliche Titelblätter und ähnliche Besonderheiten erleichtern die Identifizierung einer Ausgabe beträchtlich. Redaktionell besonders geglückt zu sein scheint Band 4, dessen Geschlossenheit und ungewöhnlich fehlerfreie Ausführung höchste Bewunderung erweckt. Dagegen demonstriert Band 5 einige redaktionelle Schwierigkeiten besonderer Art. So existiert z. B. zum Artikel *La Lande* ein Nachtrag mit

wichtigen Kennzeichnungen verschiedener Ausgaben der *Motets* und *Leçons* an den einzelnen Fundorten. Offensichtlich ist dieser Nachtrag erst nach Fertigstellung des Hauptartikels eingegangen, so daß er nicht mehr an der zutreffenden Stelle Verwendung finden, sondern als selbständiger Artikel erst zum Schluß des Buchstaben *L* (im Anschluß an den Artikel *Lyttich*) gebracht werden konnte. Leider fehlt nun ein unbedingt notwendiger Hinweis auf diesen umfangreichen Nachtrag, so daß ihn der Benutzer nur durch Zufall entdecken kann. Unangenehm fällt bei einer Anzahl von Artikeln des Bandes 5 in der Abfolge der Werktitel anstelle des erwarteten Textes vor der laufenden Nummer die Bemerkung „entfällt“ auf, was auf die nachträgliche Aussonderung eines ursprünglich vorgesehenen und im Alphabet auch bereits eingeplanten Titels hinweist. Derartige nachträgliche (oft nicht zu vermeidende) Änderungen haben natürliche Konsequenzen: die verwendeten Nummern sind kein Kennzeichen mehr für die Anzahl der verzeichneten Titel; abgesehen davon wirkt der Satz nicht mehr so einheitlich und flüssig. Einige Stichproben ergaben folgende „entfällt“-Stellen: K 397, 399; L 326, 914, 989. Als außerordentlich nützlich erweist sich das jedem Katalog vorangehende Verzeichnis der berücksichtigten Autoren. Mit Hilfe dieser Aufstellung läßt sich rasch eine erste Übersicht über die verzeichneten Persönlichkeiten gewinnen.

Auch die Bände 4 und 5 weisen wiederum zahlreiche bisher unbekannte Werke und Fundstellen nach. Über die Hälfte des alphabetischen Teiles von RISM liegt nunmehr in einer Form vor, die vor allem im Sinne eines Gesamtkataloges nützliche Dienste leistet. Richard Schaal, München

(*sine auctore:*) *Systematisches Verzeichnis der Werke von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky*. Hamburg: Sikorski 1973. 112 S.

Es ist auf jeden Fall eine imposante Fleißarbeit, die das *Tschaikowsky-Studio Institut International* mit diesem neuen Tschaikowsky-Werkverzeichnis als *Handbuch für die Musikpraxis* vorlegt. Nach neuesten, allerdings nicht näher spezifizierten Erkenntnissen der sowjetischen Tschaikowsky-Forschung werden die Werke des

Komponisten, unterteilt in: „*Musikalische Bühnenwerke / Vokalmusik / Instrumentalmusik / Bearbeitungen*“ und „*Literarische und redaktionelle Arbeiten*“, in tabellarischer Form präsentiert nach Titel, Entstehungszeit, Widmung und Anlaß, Ort und Datum der Uraufführung und ihrer musikalischen Leitung, Erstveröffentlichung, Erscheinung in der Gesamtausgabe und Aufbewahrungsort des Manuskriptes.

Ergänzende Tabellen erbringen eine Zusammenfassung aller Werke nach ihrer Entstehungszeit, eine Zusammenfassung der Werke mit Opus-Zahlen, eine Übersicht über deutsche Liedadaptionen in einer Konkordanzliste der Liedanfänge und Titel, deutsche Adaptionen von Opern, Chorwerken und deutsche Übersetzungen literarischer Werke. Was dabei befremdet und nicht Schule machen sollte, ist der hilflose Umgang mit allen Regeln wissenschaftlicher Dokumentation. Abgesehen von dem wunderlichen Umstand, daß die Arbeit keinen verantwortlich zeichnenden Autor hat, gibt es auch keinerlei detaillierte Nachweise der hier aufgeschlüsselten Erkenntnisse (von allgemeinen Literaturhinweisen und Dank-sagungen im Vorwort abgesehen): wer Literaturangaben sucht, findet nur den tröstlichen Hinweis, daß „eine umfassende Sammlung des Schrifttums von und über Tschaikowsky“, statt hier zitiert zu sein, sich im Tschaikowsky-Studio Hamburg befinde, wo sie von Interessenten eingesehen werden könne (aber nicht einmal Adresse und Telefonnummer dieses Studios werden mitgeteilt). Ähnlich dunkel bleibt, warum der Autor oder die Autoren eine eigene, von der „Mannheimer“ oder „Duden-Transkription“ in Spezialfällen abweichende Transkription russischer Namen und Titel gewählt haben, von der gültigen „wissenschaftlichen Transkription“ aber (in der es keine Unklarheiten und Zweifelsfälle gibt) gar keine Notiz nehmen: lieber wird, wo es auf Eindeutigkeit ankommt, in kyrillischem Satz zitiert, der nun wieder (was nicht verwunderlich ist) zu Druckfehlern führt.

Dem Vernehmen nach gibt es sowohl arbeitslose Musikwissenschaftler als auch Slawisten, und ein Verlag wäre womöglich gut beraten, sich unter ihnen einer genügend fachkundigen Unterstützung zu versehen; dann würde vielleicht auch Adam Mickiewicz, der große polnische Dichter, nicht

immer wieder als „Mizkewitsch“ zitiert wie hier auf Seite 32 und 34, oder es würde zumindest erwähnt, daß es für den Dichter Fet im Deutschen auch die eingebürgerte Schreibform „Foeth“ gibt.

Detlef Gojowy, Bad Honnef

*Ferienkurse '72. Hrsg. von Ernst THOMAS. Mainz: B. Schott's Söhne 1973. 128 S. (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. XIII.)*

Sofern die „Darmstädter Beiträge“ einen Bericht über die Ferienkurse enthalten, scheinen sie als Publikationsform in gewissem Sinne ortslos zu sein. Denn einerseits können sie kaum einen Ersatz für den Besuch der Veranstaltung selbst bieten, wie es bei wissenschaftlichen Kongreßberichten der Fall sein kann. Andererseits müssen sie, was ihren dokumentarischen Wert betrifft, hinter einem Ausstellungskatalog zurückbleiben, was am Medium Musik liegt. Im hier anzuzeigenden Band wird indessen dem Dokumentationscharakter besonders Rechnung getragen: erstens dadurch, daß zum üblichen Abdruck des Kurs- und Konzertprogramms (S. 87-99) noch eine Zusammenschau der zwischen 1962 und 1972 in Darmstadt ur- und erstaufgeführten Werke sowie der vorgetragenen Referate beigelegt ist (S. 100-128), zweitens dadurch, daß L. Klapproth die „technische Einrichtung der Ferienkurse“ ausbreitet (S. 74-86).

Das Schwergewicht des vorliegenden Bandes liegt weniger auf dem Gebiet der Komposition. Vielmehr stehen sowohl Interpretationsfragen im Vordergrund als auch ein Thema, das zu Beginn dieses Jahrzehnts verstärkte Aufmerksamkeit erlangte: Musik und Politik. Der sich aus den Interpretationsfragen ergebende Springpunkt dürfte der sein, inwieweit der Interpret an Komposition teilhat bzw. teilhaben soll. Während Chr. Caskel und A. Palm in einem Dialog über neue Formen des Instrumentalspiels den Instrumentalisten neben der Exekution allenfalls die Funktion zuweisen, dem Komponisten praktische Kenntnisse über die Anwendungsmöglichkeiten des Instruments zu erteilen, weil der Instrumentalist sonst „nur in das Schöpferkonzept hineinredet“ (S. 54), spricht sich G. Zacher, der über seinen Orgel-Interpretationskurs berichtet, im Hinblick auf die Orgel mehr

für eine „Arbeitsteilung zwischen Komponist und Organist“ aus, die dem Interpreten die „Erfindung“ von „allem konkret Hörbaren“ zuweist (S. 59). Zacher verlangt außerdem für die Orgel, daß nicht mehr wie bisher „ein Stück nach Maßgabe der Orgel“, sondern umgekehrt die Orgel „nach Maßgabe eines jeweiligen Musikstückes“ interpretiert werden soll.

Mit dem Thema Musik und Politik befassen sich in einem Referat und Korreferat C. Dahlhaus und R. Brinkmann (*Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik*) und von G. Ligeti stammt ein Statement *Apropos Musik und Politik*, das er „spontan“ und vehement in die Darmstädter Diskussion geworfen hat. Dahlhaus' weit ausgreifender Beitrag geht davon aus – und Brinkmanns vorzüglich aufgebaute Ausführungen nehmen mit anderen Argumenten denselben Standpunkt ein –, daß die „Politisierung der Musik“, soll sie nicht in „Demagogie“ enden, „ein primär musikalisches Phänomen“ bleibt (S. 15). Bei Brinkmann ergibt sich, den Blick fest auf den Notentext geheftet, daraus die Konsequenz zu der Erwägung, ob nicht in der Durchbrechung innermusikalischer Normen, in der „Radikalisierung“ von in „exterritorialen Feldern“ der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts „partiell wirkenden Prinzipien“ das kritische Potential von Musik enthalten ist (S. 40) – eine Auffassung, die sich zweifellos an Th. W. Adorno anschließt. Es ist sicher erlaubt zu fragen, was in solchem Zusammenhang Politik noch bedeuten kann. Dahlhaus moniert zu Recht, daß Ausdrücke wie „Verdinglichung“, „Entfremdung“ und „Warenform“ häufig zu einem „Ensemble von Schlagworten“ verkommene Kategorien sind (S. 18). Recht eigentlich transparent wird aber dennoch weder bei ihm noch bei Brinkmann, was im Zusammenhänge der Musik unter Politik zu verstehen ist: Dies dürfte der neuralgische Punkt der Diskussion über das Verhältnis von Musik und Politik überhaupt sein.

Ligeti zerschlägt den gordischen Knoten von Musik und Politik durch eine klare Distinktion: Ähnlich der Mathematik entzieht sich die Kunstmusik, durch ihre Struktur bestimmt, dem politischen Zugriff und widerspricht unversöhnlich der politischen Wirksamkeit, sofern ihr nicht manifechte Zwecke beigelegt werden; politische



und musikalische Kategorien zu vermengen scheint ihm so einfach wie unstatthaft zu sein. Ob das Thema Musik und Politik allerdings so sehr – und immanent – auf die Belange der Musik verlagert und allein in dieser Einschränkung sinnvoll behandelt werden kann oder ob nicht gerade hierbei die jeweiligen Hörer und jene, die Musik zu einem politischen Zweck verwenden, sowie die politischen (nicht die irgendwie gesellschaftlichen) Bedingungen in den Vordergrund gestellt werden müßten, diese Frage sei nur beiläufig vermerkt.

Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

*SIEGMAR KEIL: Untersuchungen zur Fugentechnik in Robert Schumanns Instrumentalschaffen. Hamburg: Karl Dieter Wagner (1973). 202 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 11.)*

Aus einer einleitenden Übersicht über die Ergebnisse der Fachliteratur zur Fugentechnik Schumanns leitet der Verfasser als Gegenstand seiner Untersuchungen die von der Forschung bisher nicht oder seiner Meinung nach nicht genügend berücksichtigten Gesichtspunkte ab: systematische Auswertung aller im Zusammenhang mit der Fuge von Schumann selbst gemachten schriftlichen Äußerungen (Tagebuchaufzeichnungen, Briefe, Schriften), Entwicklung der Fugentechnik Schumanns, Bewertung der fugierten Werke Schumanns.

Eine chronologisch geordnete Übersicht über Schumanns eigene Äußerungen über die Fuge läßt erkennen, wie Schumann in einer ersten Phase intensiver Auseinandersetzung mit der Fuge (1831/32) unter des Lehrers Heinrich Dorn Einfluß die ursprüngliche Ablehnung der Fuge revidiert, wie in einer zweiten solchen Phase (1837/38) die Fugentechnik in das Unbewußte des schöpferischen Prozesses eingeht und Einfluß auf Schumanns Klaviersatz gewinnt, wie schließlich im „kontrapunktischen Jahr“, 1845, einer „klassizistischen Periode“ der Abklärung mit vor allem einer Vereinfachung des Rhythmischen, das Interesse für Kontrapunktisches über das Kompositorische hinaus ins Didaktische (Klaviertechnik in Opus 68) und gar ins Theoretische (Planung eines auf Marpurg und Cherubini basierenden Lehrbuches!) reicht – eine Wandlung, deren Pole verbalisiert sind als

„*trockner Mist*“ und „*tiefsinnigste Form der Musik*“.

Die polyphonen Techniken in den einzelnen Schaffensperioden Schumanns (untersucht nach Tonart und Tongeschlecht, Tonalität [Diatonik, Chromatik, Enharmonik], nach Intervallgröße und -richtung, Rhythmik, Stimmenzahl, Anzahl und Reihenfolge der Stimmeneinsätze, Beantwortungsart [real, tonal], Kontrapunktik [obligat, frei], nach Anzahl und Höhepunkten der Durchführungen und Vorkommen kontrapunktischer Künste [Augmentation, Diminution, Krebs, Inversion], Schumanns „*Künsteleien*“, nach Orgelpunkten [als Stellen harmonischer Wagnisse], Typen [Toccatentyp: figurativ, Ricercartyp: kantabel], umfangmäßigem Anteil fugierter Werke an homophonen, Integration des Polyphonen ins Homophone und umgekehrt) werden vom Verfasser – mit Hinweisen auf deren Vorkommen – in sieben Arten gegliedert: 1) „freie“ Fuge (Überwiegen homophoner Blöcke über die polyphonen Stellen), 2) Fuge als romantisches Charakterstück (das – über Vergleichbares der Zeitgenossen und Mendelssohns hinausgehend und auf Regerweisend – mit Chromatik, Rückungen, Enharmonik, Alterationen, Sept- und Nonenakkorden trotz kaum spürbaren Gegensatzes zwischen homophon und polyphon sein Schwergewicht im Harmonischen hat), 3) „strenge“ Fuge (die – bei relativ strenger Observierung der Zusammenklangsergebnisse [Konsonanz, Dissonanz], Festhalten am Grundtempo, Zurückhaltung im Ausdruck – dennoch dank Farbigkeit und melodischer Espressivität von Schumannscher Eigenprägung ist), 4) Fuge als Stilkopie (nach Thema, Tonart, Melodik, Rhythmik, Ambitus, Harmonik, Modulation, Grundtonartbeibehaltung und Kontrapunktik [Engführungen allenfalls am Ende] eine barocke Lehrfuge), 5) „homophone“ Fuge (der *contradictio in adiecto* entsprechend Pseudo-Linearität bei homophoner Akkorddominanz), 6) „integriertes“ Fugato (mit fließenden Übergängen von homophon zu polyphon und vice versa), 7) „verselbständigtes“ Fugato (in sich geschlossener Ablauf).

In 13 bisher unveröffentlichten, hier erstmals reproduzierten Fugenskizzen (die – Folge der schlechten Qualität der Autographe? – allerdings kaum entzifferbar sind) sieht der Verfasser seine Untersuchungsergebnisse bestätigt.

Den von ihm zitierten Bewertungen der fugierten Instrumentalwerke Schumanns gegenüber betont der Verfasser, daß man diesen Kompositionen gerecht werden könne nur dann, wenn man alle (nicht nur, wie bisher geschehen, ausschließlich die voll zu Fugen ausgebildeten) fugierten Werke berücksichtige, wenn man diese im Blick auf Schumanns Vorstellung vom Ideal einer Fuge sehe und sie im musikhistorischen Zusammenhang messe. Als den höchsten Rang einnehmend wertet er die Fugen Schumanns, in denen Konstruktives mit Affektivem im Sinne eines romantischen Charakterstückes – als Bindeglied zwischen Bach und Reger – verschmolzen ist. Einleuchtenderweise benutzt der Verfasser (mit Rudolf Stephan) „Fuge“ im Sinne von Kompositionstechnik (und nicht, wie etwa zu ergänzen wäre, im Sinne von Form wie bei Erwin Ratz, *Mf* 21, 1968).

Freilich wäre es – zumal die nach der Themenstellung unberücksichtigt gebliebenen Techniken der freien Imitation, des doppelten Kontrapunkts und des Kanons erläutert werden – angebracht gewesen, eine Begriffsbestimmung auch für „Fugato“ zu liefern. Bei einer etwas weiteren Fassung des Begriffes als der vom Verfasser stillschweigend, aber – den Beispielen nach – offenkundig vorausgesetzten wäre nämlich eine Fülle weiterer Vorkommen zu berücksichtigen gewesen (schon in *Opus* 4, gleich zu Beginn). Aber auch unabhängig hiervon dürften dem Verfasser „Fugati“ entgangen sein (etwa die regulär gebauten, überdies zum Teil eingeführten, brillanten Fugati in *Opus* 80 [I. und IV. Satz] wie in *Opus* 110 [I. Satz]).

Das Buch (nach dem Dewey'schen Dezimalklassifikationssystem angelegt) ist klar und übersichtlich gegliedert; der Text ist knapp und präzise formuliert und mit eingebauten Resümés versehen. (Daß die Freude am Parallelismus membrorum den Verfasser auch einmal zu einer Wendung verleitet wie der „Für Schumann ist also die Fuge im idealen Sinne weder ein Produkt eines rein formalästhetischen Konstruktivismus, noch eine verschwommene, verwaschene, ungeformte emotionale Äußerung . . .“ [S. 68] – wie sollte sie, die Fuge, gerade dies sein? –, sei nur am Rande erwähnt.)

Zu wünschen wäre nun unter dem Gesichtspunkt der Fugentechnik eine Untersuchung der Vokalwerke Schumanns.

Gerd Sievers, Wiesbaden

*FREDERICK CRANE: Extant Medieval Musical Instruments: A Provisional Catalogue by Types. Iowa City: University of Iowa Press 1972. 105 S., 30 Abb.*

Während des 1964 in Salzburg abgehaltenen 9. Internationalen Kongresses der IGMw diskutierte eine Gruppe von Experten über das Thema *Die Musikinstrumente in Europa vom 9. bis 11. Jahrhundert*. Frederick Crane postulierte bei diesem Round Table als eine zu lösende Aufgabe, es sei notwendig, „die erhaltenen Instrumente in den Museen [zu] katalogisieren“ und eine solche Aufstellung zu veröffentlichen (siehe Kongreßbericht Salzburg II, 1966, S. 177). Diese Verpflichtung ist nunmehr, acht Jahre später, für das gesamte Mittelalter von der Völkerwanderungszeit bis gegen 1500 eingelöst worden. Crane ist bemüht gewesen, der Instrumentenkunde insoweit zu helfen, als diese künftig nicht mehr vornehmlich auf unzureichende verbale oder ikonographische Quellen angewiesen zu sein braucht, wenn sie geschichtliche Fragen des Instrumentenbaues und der Klassifizierung zu lösen versucht, denn dieser Katalog belegt eindrucksvoll, daß der Bestand an erhaltenen und fortlaufend bei Grabungen noch zutage geförderten Musikinstrumenten ein beträchtlicher ist. Viele Museen in ganz Europa wie auch in Übersee bergen eine große Zahl sowohl von Idiophonen als auch von Chordophonen und Aerophonen, welche „themselves as sources“ sich anbieten, jedoch erst zum kleineren Teil bislang genutzt wurden. Angesichts der Verstreutheit und Menge des Vorhandenen kann der anhand der Klassifikation von Hornbostel-Sachs angelegte Katalog, welcher auch Olifanten oder gotische Orgelgehäuse nicht ausschließt, nur eine erste vorläufige Orientierung bieten. Der Autor räumt selbst ein, „the list is strictly provisional, and makes no claim of completeness“. Da er zudem einlädt zum „correcting or supplementing information therein“, seien hier einige Ergänzungen mitgeteilt.

Idiophone verzeichnet Crane lediglich auf fünf Seiten. Glocken, Schellen, Ratschen, Klapperbretter, Klirrstöcke werden nur summarisch genannt mit Ausnahme von „ceramic vessel rattles“. Auf S. XIV stellt er gar fest, „I have not located any object that I could identify as likely to be a clapper“. Dagegen muß jedoch darauf hingewie-

sen werden, daß z. B. aus dem 6. Jahrhundert Handklappern aus Knochen neben Knochenpfeifen und Bronzeketten aus Frauengräbern der Awaren bekannt sind, welche abbildlich mitgeteilt sind bei J. Werner, *Die Langobarden in Pannonien*. München 1962, S. 28 (= Bayer. Akad. der Wiss., Phil./Hist. Klasse, Abb. NF 55 A). Korrekturbedürftig ist auch die Annahme (S. 4), daß alle „rangler“ aus einer „small area on the southeast coast of Norway“ stammten, denn es gibt diese Rasselstäbe auch aus Schweden, Finnland und Schleswig; dazu siehe Finska Fornminnesförenings Tidskrift 41 (1938), S. 118 ff., E. Kivikoski, *Die Eisenzeit Finnlands*, Helsinki 1951, Taf. 112, J. Petersen, *Vikingetidens Redskaper*, Oslo 1951, S. 42 ff. Zu dem Abschnitt „Irish harps“ sei verwiesen auf die umfassend orientierende Monographie von J. Rimmer, *The Irish Harp*, Dublin 1969. „Jew's harps“ sind nicht nur in größerer Zahl erhalten geblieben in England und Schweden, sondern auch in der Schweiz (siehe W. Meyer und H. Oesch, *Maultrommelfunde in der Schweiz*, in: Festschrift für A. Geering, Bern 1972, S. 211 ff.) sowie in Holland (z. B. aus Dorestad, aufbewahrt im Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek in Amersfoort). Die Liste der Pfeifen und Flöten ist u. a. zu erweitern um eine Gefäßflöte mit Vogelkopf aus Althamburg (14. Jh., 8,2 cm hoch) aus grauer Keramik (im Denkmalschutzamt der Freien und Hansestadt Hamburg), um Eintonpfeifen sowie eine hölzerne Stempelflöte aus Lübeck (15. Jh., mitgeteilt bei W. Salmen, *Musikgeschichte Schleswig-Holsteins von der Frühzeit bis zur Reformation*, Neumünster 1972, S. 69.). Ergänzend zu den unter der Nummer 4213.106 genannten „Bone flutes“ ist auf vier weitere Funde aus Haithabu hinzuweisen (abgebildet in Offa 27, 1970, Taf. 5), auf ein hochmittelalterliches Instrument slawischer Provenienz aus Mecklenburg (siehe Jb. für Bodendenkmalpflege in Mecklenburg 1955, S. 229, Abb. 165) sowie auf eine Flöte aus Aarhus-Altstadt aus der Zeit um 1200 (Forhistorisk museum Moesgård Højbjerg Mus. Nr. 1393 CNA). Es fehlen auch die Knochenflöten, welche in Osterhusen im Landkreis Norden (Emder Museum) sowie in Landesbergen an der Weser gefunden wurden; über die letzteren Geräte berichtete O. Seewald in Mannus

34 (1942), S. 187 ff. Zum „Horn des Lehel“ (Nr. 441.27) sei hingewiesen auf die Publikation von Gyula László, *Lehel kürtje*, Budapest 1953.

Dreißig Illustrationen sowie eine mehrere hundert Titel nennende Bibliographie beschließen diese Publikation, welche trotz der Ungelöstheit vieler Details (z. B. der Datierung und Lokalisierung etlicher Instrumente) ein nützliches Handbuch für die gesamte Mittelalterforschung in Zukunft sein wird. Walter Salmen, Innsbruck

**GERHARD MANTEL: Cellotechnik. Bewegungsprinzipien und Bewegungsformen.** Köln: Musikverlage Hans Gerig 1972. 212 S.

Untersuchungen über Instrumentaltechnik haben im allgemeinen entweder eine pädagogische oder eine historische Zielsetzung, sie sind „Längsschnitt“-Betrachtungen der Ausbildung eines Spielers oder der Entwicklung der Spieltechnik eines Instruments. Mantels Buch dagegen bietet eine „Querschnitt“-Analyse der Cellotechnik, die das Lernziel zum Ausgangspunkt nimmt. Aufbauend auf den Arbeiten von Trendelenburg, Steinhausen und Becker/Rynar untersucht Mantel unter vorwiegend physikalischen und physiologischen Aspekten die Bewegungsabläufe beim Cellospiel.

Im ersten Teil über die „zielgerichtete Bewegung“ werden zunächst einzelne Begriffe wie Zielvorstellung, Bewegungskontrolle, Gleichgewicht, Kraftreserve, Lockerheit etc. an Hand anschaulicher Beispiele allgemein erläutert und dann mit der Spielbewegung am Instrument in Beziehung gesetzt. Dabei wird sehr deutlich, in welchem hohem Maße gerade diese Faktoren entscheidend sind sowohl für das Erreichen von perfekter Virtuosität wie auch für weitverbreitete Fehler. Mit gelegentlichen Hinweisen auf die Auswirkung psychologisch bedingter Einflüsse wird ein Bereich angeschnitten, der schon seit geraumer Zeit eine Spezialuntersuchung verdienen würde.

Der zweite Teil handelt vom Griffbrett. Mit Akribie beschreibt Mantel die Vorgänge beim Lagenwechsel von verschiedenen Gesichtspunkten aus, das Spiel innerhalb einer Lage und Bewegungen innerhalb der linken Hand wie etwa den Triller. Ein ausführlicher Abschnitt ist dem Vibrato gewidmet. Der dritte Teil über den Bogen beginnt mit den

physikalisch-mechanischen Voraussetzungen zur Tonerzeugung und führt über die Probleme der Kraftübertragung auf die Saite und der Bewegung des rechten Arms (z. B. Bogenwechsel und Saitenübergang) bis zu den einzelnen Stricharten.

Die Darstellung all dieser „*Bewegungsprinzipien und Bewegungsformen*“ ist präzise und umfassend. Die Analysen behalten trotz der notwendigen Aufteilung in einzelne kleine Bewegungsphasen stets den wichtigen Zusammenhang mit der übergeordneten Gesamtbewegung, und die anatomisch meist peripher gelagerten Spielvorgänge werden nie isoliert, sondern immer unter Berücksichtigung von Aktion und Reaktion des ganzen Körpers betrachtet. Dadurch erhält der des Instruments kundige Leser ein klares Bild moderner Cellotechnik, das vor allem durch die Vielzahl der einbezogenen Blickpunkte besticht.

Im zweiten und dritten Teil der Arbeit entgeht der Autor nicht immer ganz der Gefahr, aus Liebe zum Detail die Übersichtlichkeit zu vernachlässigen. Auch verursachen Art und Umfang mancher Ausführungen gelegentlich Bedeutungsverschiebungen. So beschreibt Mantel z. B. sehr ausführlich die Haltungsveränderungen des linken Arms und der linken Hand beim langsamen Spiel in einer Lage vom 1. bis zum 4. Finger, um dann nur kurz hinzuzufügen, daß bei schnellem Spiel und Doppelgriffen eine Mittelstellung eingenommen wird. Dem normalen Spielanteil entsprechend hätten Hand- und Fingerstellung in dieser Position mehr Aufmerksamkeit gebührt, auch wenn zuvor die Absage an den klassischen Begriff der Lage im Bezug auf die Handhaltung durchaus überzeugend motiviert wurde.

Wichtiger erscheint dabei jedoch ein anderer Gesichtspunkt. Obwohl Mantel mehrfach betont, daß er mit *Cellotechnik* keinerlei pädagogische Absichten verfolge, erhebt das Buch, das mit so vielen praktischen Tips und wertvollen Anregungen ausgestattet ist, und das ohne Zweifel starke Impulse zum Üben und Unterrichten geben kann, aus sich heraus den Anspruch auf Beurteilung auch seiner pädagogischen Wirksamkeit. Unter diesem Aspekt sind Akzentverschiebungen wie die oben beschriebene bedenklich.

*Cellotechnik* von Gerhard Mantel wird vor allem für Cellisten interessant und

nützlich sein. Darüber hinaus kann zumindest der erste allgemeine Teil jedem Streicher zur Lektüre sehr empfohlen werden.

Klaus Marx, Kassel

**RALPH KIRKPATRICK:** *Domenico Scarlatti. Erster Band: Leben und Schaffen. Zweiter Band: Anhang, Dokumente, Werkverzeichnis.* München: Heinrich Ellermann (1972). 351 und 247 S.

Kirkpatrick's Scarlatti-Monographie erschien erstmals 1953 in englischer Sprache (Princeton University Press, N. J.) und hat seither mehrere Auflagen erlebt. Walter Gerstenberg besprach sie ausführlich in dieser Zeitschrift (Jg. VII/1954, S. 342 bis 345), wies auf die Vorzüge und auch auf einige Mängel dieses Buches hin, das er, weil es zugleich aus historischem und künstlerischem Antrieb entstanden ist, als einen „*modernen Typus der Monographie*“ würdigte. Das Werk steht in der Tat zwischen einer fundierten musikwissenschaftlichen Abhandlung und einem „*Bekennnisbuch*“ eines international anerkannten Interpreten.

Die Rezension der vorliegenden deutschen, erweiterten und autorisierten Fassung kann sich nur auf die Frage nach dem „*Neuen*“ beschränken, auf das Deutlichmachen der Unterschiede zwischen der Erst- und Letztaufgabe. An erster Stelle ist das thematische Verzeichnis der Werke Scarlattis zu nennen, das fast die Hälfte des zweiten Bandes einnimmt. Über den großen Nutzen eines solchen Kataloges bedarf es keiner Diskussion. Schade, daß der Verfasser bei dieser einmaligen Gelegenheit nur die Hauptquellen, nicht aber alle Handschriften und Drucke erfaßt hat. Ein solches Unterfangen hätte aber offensichtlich seine Kräfte überfordert. Zweifellos wird man sich mit Hilfe der Incipits in Zukunft sehr viel leichter behelfen können als bisher. Gegenüber den früher noch nicht mit Notenbeispielen versehenen Verzeichnissen sind manche Ergänzungen und Korrekturen zu bemerken; auch die in Gerstenbergs Buchbesprechung zusammengestellten Irrtümer sind berücksichtigt. Daß sich Kirkpatrick von seiner wissenschaftlich anfechtbaren chronologischen Zählung der Sonaten nicht trennen würde, war von vornherein kaum zu erhoffen. Aber selbst wer der Chronologie nicht zu folgen vermag, wird die Nume-

rierung als Ordnungskomponente anerkennen, die weitaus systematischer als die völlig unzureichende von Longo ist.

Auch der Haupttext hat eine gewisse Erweiterung erfahren, vor allem im allgemeinen historischen Teil, der zu den gelungensten des Buches gehört. Brillant reproduzierte Bilder ergänzen sinnvoll diese Ausführungen. Die analytischen Kapitel, die allzu knapp ausgefallen sind und z. T. anderer methodischer Ansätze bedürften, blieben hingegen fast unverändert. Im lückenhaften Literaturverzeichnis wurden längst nicht alle Möglichkeiten der Ergänzung ausgeschöpft, wenn auch einige neuere Titel zu registrieren sind. Kirkpatrick betont zwar ausdrücklich, es umfasse nur jene Werke, die ihm bei der Arbeit am vorliegenden Buch von Nutzen waren, aber auch diese sind keineswegs immer genannt, z. B. Gerstenbergs Rezension, die ihm ja nachweisbar zu Korrekturen verholten hat. Man vermißt darüberhinaus viele bibliographische und analytische Arbeiten der letzten zwanzig Jahre, die dem Verfasser in Detailfragen hätten weiterhelfen können. In der mangelhaften Auswertung der Sekundärliteratur und in der sehr ungenauen, vom wissenschaftlichen Usus abweichenden Zitierweise liegt leider eine der wesentlichen Schwächen dieses Buches.

Die deutsche Übersetzung von Horst Leuchtmann zeichnet sich durch Sorgfalt und flüssigen Stil aus. Viele Kapitel lesen sich glatt und erwecken nicht den Eindruck einer Übertragung. Gelegentlich stören im Deutschen ungewöhnliche Ausdrücke: „Zu den Verweisungen“ statt „Verweisen“ (S. 13), „Die Zergliederung der Scarlatt-Sonate“ statt „Gliederung“ (S. 277) und andere Ungeschicklichkeiten. Sie scheinen alle auf Kirkpatrick selbst zurückzugehen, denn lt. Vorwort hat er dafür Sorge getragen, daß gewisse Eigenarten seiner Diktion und Terminologie in der Übertragung ihre adäquate Entsprechung finden, — eine Aufgabe, die jeden Ausländer schlechterdings überfordern muß, weil er sich nicht in allen Feinheiten einer fremden Sprache auskennen kann. Bei allem Verständnis für solchen Individualismus: diese Sprach-Schlenker stören das Gesamtbild einer doch ausschließlich für den deutschen Leser bearbeiteten Fassung.

Der Verlag hat das Buch in geradezu verschwenderischer Weise ausgestattet: Satz,

Druck, Stich, Bildreproduktion, graphische Gestaltung, Papier und Einband befinden sich im vollendeten Einklang. In dieser Hinsicht stimmt auch das kleinste Detail. Zu dieser drucktechnischen Spitzenleistung, an der die renommierte Universitätsdruckerei H. Stürtz, Würzburg, entscheidenden Anteil hat, darf man den Verlag beglückwünschen. Um ein (fast) geflügeltes Wort F. W. Marpurgs, gemünzt auf den Nürnberger Verleger J. U. Haffner im 18. Jahrhundert, zu modifizieren: „Man müßte keinen geringen Namen haben, wenn man das Vergnügen erwerben wollte, seine Arbeiten aux depens de Henri Ellermann gedruckt zu sehen.“  
Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

ANDRÉ CAMPRÉ: *Les Fêtes vénitienes. Opéra-ballet (1710)*. Hrsg. von Max LÜTOLF. Paris: Heugel & Cie (1972). XXIX, 535 S. (Le pupitre. 19.)

Der Zugang zum französischen Musiktheater zwischen Lully und Rameau ist durch den Mangel an Editionen sehr erschwert. Es besteht aber kein Zweifel, daß eine weniger spärliche Herausgebertätigkeit auf diesem Gebiet das verbreitete Handbuchwissen in vielen Zügen erweitern, detaillieren und sicher auch korrigieren wird. Einen wichtigen Schritt dazu macht der Neudruck der *Fêtes vénitienes*, den Max Lütolf vorlegt.

Das Stück gilt zu Recht als Schlüsselwerk einer 1710 noch jungen Gattung, des *opéra-ballet*. L. de Cahusac, Librettist Rameaus, definiert 1754 die Gattung als Reaktion auf die tragédie lyrique Lullys, die ihn zum Vergleich mit Raffael und Michelangelo inspiriert; das Gegenstück zur *opéra-ballet* findet er in den Bildern Watteaus. Die Freiheit vom Gesetz der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, das schon Quinault nicht regelmäßig durchgeführt hatte, wird hier zum Programm. Das „Neue“ der Gattung ist ihr veränderter literarischer Anspruch. Deshalb scheint es fraglich, weshalb die neue Gattung in besonderer Weise geeignet gewesen sein sollte, „gewisse kompositorische Absichten, die unter dem Diktat Lullys nicht realisierbar gewesen wären, zu verwirklichen“ (Vorwort S. XVII). Die populäre Vorstellung vom „Diktat“ Lullys erklärt nicht, warum der Streit zwischen französischer und italieni-

scher Musik als literarische Fehde erst nach 1700 ausbrach und sie verstellte gänzlich die Sicht auf das Gegenüber der Nationalstile. Die Rezeption der italienischen Musik ist aber nichts anderes als die Geschichte ihrer Auseinandersetzung mit der kanonisierten französischen Nationalmusik. Die *Festes vénitiennes* können als eindrucksvolles Dokument dieser Auseinandersetzung gelten, daß sie aber nach dem Tod Lullys mit jahrzehntelanger Verspätung den Anschluß an den kompositorischen Progress herstellten, wäre eine verwegene Hypothese.

Denn das kompositorische Verfahren Campras bezieht sich auf Muster, die sich keineswegs ausschließen. Vom Prolog an macht sein dramatisches Talent reichen Gebrauch vom stilistischen Nebeneinander: Die „Folie“ wird mit italienischer „vivacité“ ausgestattet, die „Raison“ charakterisiert französische „tendresse“. Dagegen bezieht sich ein „Air italien“ (S. 415) auf einen Typus Lullys von diatonisch-vokaler Prägung, der die nationalstilistischen Charaktere vermittelt. Sofern aber eine Da-Capo-Arie („*Volate amori*“ S. 374) die Violin-Idiomatik der italienischen Musik zitiert, ist die Karikatur nicht zu übersehen. Der Musikmeister („*je fais honneur à l'Italie*“) beschließt damit im 4. Entrée („*Le Bal*“) einen Katalog von topischen Versatzstücken aus der tragédie lyrique. Ihre Häufung überantwortet sie der Lächerlichkeit: *Tempête* (B-dur) mit paralleler Beschreibung der eingeführten Bilder, Schlummer- und Traumscene, Ombraszene (*Es-dur*), Zephir, Nachtigall und rauschender Bach.

Die komplizierte Entstehungsgeschichte der *Festes vénitiennes* wird vom Herausgeber in knappen Worten nachgezeichnet. Eine authentische Fassung gibt es nicht. Die nachkomponierten *Entrées* bleiben bei späteren Aufführungen mit älteren Teilen austauschbar. Bei diesen Zusammenstellungen bleibt auch die klassische Fünfzahl der *Entrées* mit vorausgehendem Prolog nicht immer erhalten. Philologischer Vollständigkeitsdrang könnte also den Neudruck sämtlicher neun Einzelteile (Prologe und *Entrées*) erwarten. Doch bezieht sich die Edition auf die (vielleicht autographe) vollständige Partitur der *Bibliothèque de l'Opéra*, die Stimmsätze aus dem Fonds La Salle und die Ballard-Drucke (in reduzierter Partitur), die sich an die fünfteilige Norm mit Prolog

halten, einen „*trompe-l'oeil qui singeait bien inutilement les dehors de l'opéra lulliste*“, wie P.-M. Masson formulierte.

Das übersichtliche Erscheinungsbild der Ausgabe entspricht moderner Editionspraxis. Beibehalten wurde eine graphische Eigenheit des 18. Jahrhunderts: Die Bogen- und Koloraturen beschränken sich auf die Taktgrenzen. Die sparsamen Hinweise der Quellen zur instrumentalen Praxis werden ergänzt durch Zusätze in eckigen Klammern und – ad usum delphini – durch aufführungspraktische Bemerkungen. Doch geht der Vorschlag, sich „*durch eine stärkere Besetzung der Mittelstimmen um einen ausgewogeneren Klang (zu) bemühen*“ (S. XXII) von der Fiktion aus, die typische Besetzung des französischen Opernorchesters im 17./18. Jahrhundert sei (aus unerklärlichen Gründen) für den dafür konzipierten Außenstimmensatz nicht geeignet. Klangliche Ausgewogenheit, mithin dynamische Gleichberechtigung sämtlicher Stimmen, verfehlt aber die besondere Satzstruktur: Zu ihren Merkmalen gehört auch die klanglich untergeordnete Funktion der *parties*.

Die korrekte Generalbaßaussetzung stammt von Eduard KAUFMANN. Da ihre schriftliche Fixierung aber nicht auf exemplarische Musterhaftigkeit zielt, sondern direkte Spielanweisung für den weniger generalbaßerfahrenen Spieler sein will, wäre Rücksicht auf die Besetzung des begleiteten Ensembles angebracht (was zwar allgemein in der Editionspraxis nicht beachtet wird). Genügt Drei- oder Vierstimmigkeit zur Begleitung von Solisten, so fordert der Orchester- und Chorsatz das vollgriffige *Accompagnement*, das im 18. Jahrhundert gelehrt wird.

Unzureichend ist die Aussetzung der modulierenden Überleitungen. Die Beschränkung auf einen Dreiklang verfehlt gerade den modulatorischen Charakter dieser Formeln. Die besondere Klangdisposition aus vokalem *dessus*, Flöte und Violine braucht auf die Cembalobegleitung nicht zu verzichten. F. Couperin etwa verwendet sie gelegentlich in seinen Motetten und beziffert die Violine. Gunther Morche, Heidelberg

**FRANÇOIS COUPERIN: neuf motets.**  
Hrsg. von Philippe OBOUSSIER. Paris: Heugel (1972). XX u. 102 S. (*Le pupitre*. 45.)

Gedruckte Kataloge, die den Bestand einer Bibliothek erschließen sollen, bewirken gelegentlich das Gegenteil: Zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung können sie nämlich bereits veraltet sein. 1934 ergänzte das St. Michaels College in Tenbury Wells, Worcestershire (England) seine großartige Toulouse-Philidor-Sammlung um eine Reihe von Motetten François Couperins gleicher Provenienz. Der im gleichen Jahr erschienene Katalog der Bibliothek verzeichnet diese Erwerbung noch nicht, und die beiden nur ein Jahr früher abgeschlossenen Bände XI und XII der „Oeuvres Complètes“ Couperins mit seiner bis dahin bekannten Vokalmusik mögen dazu beigetragen haben, daß eine so wichtige Quelle übersehen wurde. Ph. Oboussier, der Herausgeber des hier angezeigten Bandes, konnte sie 1970 neu entdecken.

Es handelt sich um fünf Stimmbücher (*Dessus, Taille, Basse, Basse de violons, Basse continue*; Mss. 1432-1436) und eine Partitur (Ms. 1437), die aber nur acht von insgesamt 25 Motetten enthält. Die instrumentalen Oberstimmen und die übrigen Partituren sind verloren. Konkordanzen zu 13 Stücken bieten die bekannten Handschriften in Paris und Versailles, drei Motetten sind unvollständig und die übrigen neun legt Oboussier in seiner Edition vor.

Sie schließen sich zwanglos den schon längere Zeit bekannten Stücken an. Ihre geringstimmige Besetzung ist eine Funktion ihrer Bestimmung. Der Organist Couperin hatte Kirchenmusik für den reisenden Hof zu liefern und die Messe des Königs in Versailles mit einer Motette zur Elevation auszustatten. In ihrer Qualität erscheinen sie insgesamt der Auswahl unterlegen, die Ballard 1703-1705 in einer sorgfältig redigierten Fassung veröffentlichte.

Der Erstdruck informiert in einem Kritischen Bericht von präziöser Gründlichkeit über Quellenlage, Herkunft und liturgischen Bezug der verwendeten Texte sowie die Lesarten. Anregungen zur Ausführung der *notes inégales* sind an dieser Stelle dagegen überflüssig (mangelnder Musikalität wird damit kaum auf die Sprünge zu helfen sein) und dazu irreführend, so der Hinweis zur 6. Motette: „*Notes inégales: Keine*“.

Der geläufige Anspruch, wissenschaftlichen und praktischen Zwecken gleichzeitig gerecht zu werden, ist bei Musik seit dem späteren 17. Jahrhundert mit der textgetreuen Wiedergabe einer Quelle ohne weiteres erfüllt. Die wissenschaftliche Erkenntnis, die aus der Beobachtung offensichtlicher Versehen des Kopisten erwartet werden darf, kann gering veranschlagt werden. Jedenfalls gehören solche Details in den Kritischen Bericht, wo auch veränderte Schreibgewohnheiten erwähnt werden können. Weil diese schlichte Einsicht gelegentlich unbeachtet bleibt, sieht sich das editorische Gewissen des Herausgebers zu einigen Purzelbäumen gezwungen: Die besseren Versionen erscheinen ohne erkennbares System entweder im Kritischen Bericht oder im Notenteil; oder die Autorität der Handschriften wird so weitgehend respektiert, daß selbst offensichtlich fehlende Vorzeichen unergänzt bleiben. Ein Beispiel für viele: Im Takt 272 der 8. Motette muß zur Vermeidung des Tritonus der Ton *e'* selbstverständlich tiefalteriert werden. Der Hinweis des Kritischen Berichts auf die korrekte Wiedergabe der fehlerhaften Stelle nützt der Wissenschaft so wenig wie der Praxis.

Indessen wird der Wert der vorliegenden Ausgabe durch diesen Einwand kaum geschmälert: Sie ist geeignet, die Aufmerksamkeit auf das recht vernachlässigte Gebiet der neueren französischen Motettenkomposition zu richten und bietet neben der schwer benutzbaren Couperin-Gesamtausgabe willkommene Gelegenheit zur praktischen Betätigung. (Besetzungen: Sopran; Tenor; Baß; Sopran und Baß; zwei Soprane und Baß.) Gunther Morche, Heidelberg

**JOSEPH ANTON STEFFAN: Capricci.**  
Erstausgabe nach zeitgenössischen Abschriften hrsg. von Alexander WEINMANN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1971). 62 S.

Alexander Weinmann hat hier fünf Capricci des Wiener Pianisten Joseph Anton Steffan (Stephan, 1729-1797) nach Manuskripten der Gesellschaft der Musikfreunde zum ersten Mal im Druck herausgebracht. Die aus kurzen thematischen Gliederungen bestehenden Capricci, die erst jeweils am Schluß in abgeschlossener Satzteile einmünden, stehen mit ihren fantasiartigen

„redenden“ Einfällen zum Teil Carl Philipp Emanuel Bach nahe. Cembaleske oder orgelartige Akkordbrechungen und Läufe verbindet Steffan hier mit durchaus klaviermäßigen singenden Themenabschnitten, gelegentlich unterstützt durch dynamische Akzente und fein abgewogene Artikulation. Da es sich um Capricci handelt, die aus der improvisatorischen Spontaneität leben, hat sich der Herausgeber – wohl zu recht – vor konsequenter Angleichung der Motive in Rhythmus und Artikulation gehütet. Zwar ist von Steffan die improvisatorische Freizügigkeit bei den kadenzartigen Passagen stillschweigend vom Herausgeber vorausgesetzt worden, dennoch wäre es zur besseren schnelleren Übersicht für den Spieler vielleicht doch angebracht, durch Ergänzungen der Zahlen 5, 6 oder 7 usw. die vermutlichen Quintolen, Sextolen, Septolen usw. deutlicher hervortreten zu lassen, um damit anzudeuten, wann das Taktmetrum einzuhalten und wann ein rhythmisch freieres Spiel gemeint bzw. gewünscht sein dürfte. Aber möglicherweise würde dann diesen Stücken doch Gewalt angetan, da auch schon W. A. Mozart die Temponahme beim Capriccio in das Belieben des Pianisten gestellt hat. Trotzdem hätte der Benutzer – vor allem der Liebhaber dieser Musik – im Vorwort wenigstens darauf aufmerksam gemacht werden dürfen. Jeder Spieler wird sich seine Interpretation dieser interessanten und gut in den Fingern liegenden Capricci, die unter anderem auch W. A. Mozarts Kompositionen dieser Art in neuem Licht erscheinen lassen, zurecht zu legen haben.

Hubert Unverricht, Mainz

### Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

HENRICUS ALBICASTRO: Zwölf Triosonaten op. 8. Hrsg. von Max ZULAUF. Basel: Bärenreiter-Verlag 1974. VI, 127, (2) S. (Schweizerische Musikdenkmäler. Band 10.)

Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften. Sonderband AS 5: Hanns Eisler. Berlin: Argument-Verlag (1975). 332 S.

SOL BABITZ: Violin Fingering. Written in Consultation with Igor Stravinsky & Ar-

nold Schoenberg. Second Edition. Revised and enlarged. Los Angeles: Early Music Laboratory 1974. IV, 37 S.

KORNÉL BÁRDOS: Volksmusikartige Variierungstechnik in den Ungarischen Passionen (15. bis 18. Jahrhundert). Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. 240 S., 6 Taf. (Musicologia Hungarica. Neue Folge. 5.)

Beiträge zur Musikedokumentation. Franz Grasberger zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 1975. 536 S.

Beiträge zur Musikkultur des Balkan I. Walther Wunsch zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1975. X, 138 S., 11 Abb. (Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 1.)

PAUL BRAINARD: Le sonate per violino di Giuseppe Tartini: catalogo tematico. Mailand: Carisch 1975. 145 S. (Studi e Ricerche dell'Accademia Tartiniana di Padova).

BARRY S. BROOK: Thematic Catalogues in Music. Hildsdale, New York: Pendragon Press (1972). XXXVI, 347 S.

FRANCESCO BUSSI: Tesori musicali nell'archivio e nella biblioteca del Duomo. Sonderdruck aus Il Duomo di Piacenza (1122-1972). Atti del Convegno di Studi storici in occasione dell'850. anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza. Piacenza 1975. S. 211-217.

PAOLO EMILLO CARAPEZZA: Le Costituzioni della Musica. Disegno storico, con un'epistola prefatoria e alcune note marginali di Lorenzo BIANCONI. Palermo: S. F. Flaccovio (1974). 95 S. (Istituto di storia della musica dell'Università – Centro di avviamento al teatro lirico dell'E. A. Teatro Massimo Palermo, puncta 1.)

MOSCO CARNER: Alban Berg. The Man and the Work. London: Gerald Duckworth & Co (1975). XV, 255 S., 5 Abb.

DONALD G. DAVIAU and GEORGE J. BUELOW: The Ariadne auf Naxos of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1975. (X), 269 S.