

## BESPRECHUNGEN

*Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, 1971. Hrsg. von Dagmar DROYSEN. Berlin: Verlag Merseburger 1972. 194 S.*

Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis des *Jahrbuchs des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* 1971 läßt den Besprechenden unweigerlich innehalten angesichts der Vielfalt der Themen und deren unterschiedlichsten methodischen Ansätzen und verweist ihn kleinmütig in die Rolle des sich bescheidenden Referenten, der sich mit nicht unerheblichem Aufwand um ein Verständnis der Sache zu bemühen hat. Unser Fach ist geprägt von solcher Vielfalt, die in einem Jahrbuch vorliegenden Zuschnitts zwangsläufig ihren Niederschlag finden muß. Die Frage, ob eine minimale thematische Abstimmung solchen Bänden nicht doch zu Gute käme, sei aber zumindest angetönt.

Ganz den Charakter einer selbständigen Publikation hat die Arbeit von Heinrich HUSMANN über *Hymnus und Troparion, Studien zur Geschichte der musikalischen Gattungen von Horologion und Tropologion*, und dies sowohl hinsichtlich der äußeren Aufmachung mit eigenem Inhaltsverzeichnis und einem über 80 Titel enthaltenden Literaturverzeichnis, wie auch in der inhaltlichen Gewichtigkeit: Das Werk bietet eine von großem Wissen und langjähriger Erfahrung geprägte Übersicht über zwei musikalische Gattungen, deren enge Verwandtschaft eine gemeinsame Darstellung unmittelbar aufdrängt.

Imogen FELLINGER untersucht *Die Oper im kompositorischen Schaffen von Hugo Wolf*, zeigt den Komponisten des *Corregidor* u. a. im Spannungsfeld zu Wagner, dem er sich einerseits durch pointiert unwagnerische Libretti und liedhafte Konzeption seiner Musik entzieht, andererseits aber z. B. in der Instrumentation die genau gleiche Zahl und Anordnung eines Werkes des „Obergottes“ übernimmt.

Die *Beiträge zum Cembalo-Bau der Familie Ruckers* von John Henry VAN DER

MEER bringen neue oder präzisere Daten und beschreiben nach vorgängigem Ausscheiden von Fälschungen und falschen Zuschreibungen die erhaltenen Instrumente. Die Sorgfalt der Arbeit, ihre klare systematische Darstellung und eine wohl erschöpfende Bibliographie geben auch diesem Aufsatz das Gewicht einer grundlegenden Publikation.

Kritisch mit einer musikpsychologischen Methode setzt sich Helga DE LA MOTTE-HABER auseinander, indem sie *Die Anwendung der Bedingungsvariation bei musikpsychologischen Untersuchungen* in ihrer teilweise fragwürdigen Nutzung darlegt, zugleich aber deren Brauchbarkeit aufzeigt, sofern man sie notwendigen Restriktionen unterzieht. So naiv, wenn nicht überhaupt völlig sinnlos auch einem Nichtfachmann gewisse Experimente der noch jüngeren Vergangenheit mit dieser Methode anmuten, so einleuchtend kann sie werden, wenn sie kritisch und mit Vorsicht gehandhabt wird, wie das die Autorin im zweiten Teil tut.

Carl DAHLHAUS schließlich befaßt sich mit *Ernst Blochs Philosophie der Musik Wagners*, welche sich vorab am *Parsifal* entzündet hat und diesem denn auch den ins Utopische weisenden geschichtsphilosophischen Ansatz entnimmt. Freilich: „*Der 'Geist der Utopie', ein Buch, das Linien in die Zukunft zu ziehen versucht, ist als Musikphilosophie eher rückwärtsgewandt: Die Philosophie der Wagnerschen Musik faßt, trotz utopischer Einschläge, ein Stück Vergangenheit in Begriffe, das die neue Musik hinter sich zurückgelassen hat*“ (S. 187).

Zu erwähnen ist noch, daß den Artikeln mit Ausnahme der Arbeit von Carl Dahlhaus eine Zusammenfassung folgt, eine große Versuchung für Referenten, sich damit zu begnügen. Haben diese Abrisse im Zeitalter der „Abstracts“ ihren Nutzen und ihre Handlichkeit wohl nicht besonders zu rechtfertigen, so wird gerade in diesem Zusammenhang das minuziös geführte *Namen-*

und Sachregister überdenkenswert: Wer sucht in diesem Band schon die „Swingle Singers“, „Platon“ oder „Rokoko“? Die sehr sorgfältige Redaktionsarbeit besorgte Dagmar Droysen. Victor Ravizza, Bern

*Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. Siebzehnter Jahrgang. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1972. 284 S.*

Christoph PETZSCH liefert in seiner auch musikgeschichtlich interessanten Studie *Weiteres zum Lochamer-Liederbuch und zu den Hofweisen. Ein Beitrag zur Frage des Volksliedes im Mittelalter* (S. 9-34) neues Material zur Diskussion über die Frühgeschichte des Begriffs „Volkslied“. Von einer breiten heuristischen Basis ausgehend, berücksichtigt Petzsch nicht nur linguistische, sondern auch strukturalistische Aspekte; seine Schlüsse entstehen auf Grund komplexer Analysen und erlauben eine soziologisch konkrete Formulierung: „Die hofelieder dieser Handschrift und anderer waren soziologisch nicht gebunden, waren keine Liedkunst exklusiver Art, sondern in mehr als einer Schicht der Bevölkerung in Gebrauch. Daß Angehörige der Bildungsschicht sich dabei leichter taten, steht auf einem anderen Blatt. Sie werden auch beim Patriziat und dem mit diesem nicht selten – auch in Nürnberg – versippten niederen Adel in Gebrauch gewesen sein. Mehr oder weniger Schlichtes kann es hier wie dort gegeben haben. 'Volkslied' besagt für diese Lieder dann ebenso viel wie wenig.“ (S. 34). Die musikalische Problematik wird erörtert im Hinblick auf die Tektonik mit Einbeziehung der Komparatistik und der Merkmale einer strukturell-funktionellen Analyse.

Ernst KLUSEN unterscheidet in seinem Aufsatz *Über den Volkston in der Musik des 19. Jahrhunderts* (S. 35-48) vier „Arten von Volksmusikadaption“ nach dem „Grad der Unversehrtheit, in dem das originäre Volksliedmaterial in die Kompositionen einging“: 1. Volksliedbearbeitungen, 2. als ein kunstmäßig entfaltetes Thema, 3. Kompositionen zwar mit keinem konkreten Volksliedthema, aber mit seinen Eigentümlichkeiten, 4. diejenigen Fälle, wo sich „der Einfluß volksmusikalischer Stilelemente bis zum Atmo-

sphärischen verflüchtigt] und kaum noch zu greifen [ist]“ (ein Beispiel dafür: „die im weiten Tonraum sanft sich ausbreitende Melancholie mährischer Volkslieder“ im *Lied von der Erde* Gustav Mahlers). Nach der Gattungstypologie des Volkstons (Schema auf S. 40) versucht Klusen, die „sozialen Bindungen“ in aller Kürze zu erörtern. Die Formulierung ist nicht so konkret wie bei Petzsch; es sind eher Vermutungsbilder einer sozialen Rezeption in abstrakter und verschwommener Terminologie: „verschiedene Schichten, besser gesagt Klassen der Bevölkerung“; „mittlere und untere Bevölkerungsklassen“ (die gleich danach wiederum „Schichten“ genannt werden); „Gruppen der mittleren und unteren Schichten“ usw. Charakteristiken des Publikums des Symphonie- und Kammerkonzerts wie: „... die Oberklasse und die obere Mittelklasse, nur gelegentlich die mittlere Mittelklasse“ (S. 41) fehlt natürlich jedweder Hinweis auf konkrete Quellen und Literaturangaben. In der Einleitung zum abschließenden Kapitel „Ideologische Motivation“ ertönt manche allzu schulhafte Stilisierung („Um nun innenpolitisch Ruhe zu haben und gleichzeitig den Staat nach außen stark zu machen, mußte der Staatsbürger erzogen werden, die tatsächlichen Verhältnisse im Inneren hinzunehmen und bereit zu sein, die Macht des Staates nach außen zu verteidigen. Deshalb durfte der Staatsbürger keine unbequemen Forderungen an den Staat stellen . . .“ usw., S. 42/43), dann wird aber auf einer konkreteren empirischen Basis die Geschichte der staatsaffirmativen Funktion des „Volkstons“ skizziert.

Wer sich für die geschichtlichen Detailfragen der Balladen- und Epenforschung sowie für motivische Komparatistik interessiert, findet in diesem Jahrgang mehrere vertiefende Studien und Diskussionsbeiträge, die wir mangels musikalischer Problematik nur aufzählen: *El corregidor y la molinera and its German ancestors: Schumacher und Edelman* (S. G. ARMISTEAD – J. H. SILVERMAN); *Nochmals Kudrun: Ballade und Epos* (D. WARD); *Some Problems Concerning the Development of the Faroese Heroic Ballad* (M. NOLSØE); *Ein Eulenspiegelmotiv im niederländischen Volkslied* (H.-F. ROSENFELD); *The Dead Lover's Return in Modern English Ballad*

*Tradition* (H. SHIELDS); *Das Motiv von der Hochzeit mit der Sonne in der rumänischen Volksballade* (G. VRABIE).

Eine verdienstvolle und für jeden Ethnomusikologen nützliche methodologische Studie veröffentlicht am Beispiel der polnischen Folklore Jan STESZEWSKI: „*Sachen, Bewußtsein und Benennungen in ethnomusikologischen Untersuchungen*“ (S. 131-170, mit zahlreichen Notenbeispielen und aufschlußreichen graphischen Darstellungen). Der Verfasser leistete einen ausgezeichneten Beitrag auch für die systematische Musikwissenschaft, indem er gezeigt hatte, wie die für uns „natürliche“ Terminologie in sozialer und kulturanthropologischer Hinsicht auch im mitteleuropäischen Bereich relativiert ist. Der in der musikalischen Volksterminologie besonders plastisch artikulierte funktionelle Aspekt – der in unserem „höheren“ musiktheoretischen Vokabular nur noch eine der Nomenklaturquellen ist – kann einer theoretischen Reflexion dienen.

Zwei spezielle Beiträge (ein Proträt des Volksliedsammlers Karl Nehrlich von H. RÖSSEL und *Das Bild des Geschlechtlichen in den Liedern, Reimen, Versen und Sprüchen deutschsprachiger Großstadtkinder* von E. BORNEMANN) sowie Berichte und zahlreiche Besprechungen schließen diesen Jahrgang ab.

Vladimir Karbusicky, Mönchengladbach

*Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. Achtzehnter Jahrgang. 1973. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1973. 205 S. (Notenbeispiele, Faksimile).*

In der deutschen Volksliedforschung stand das musikalische Interesse immer etwas im Schatten des textlichen und des damit Zusammenhängenden. Das ist einerseits auf die wissenschaftsgeschichtliche Tradition und andererseits besonders neuerdings auf einen relativ engen Kreis von Musikethnologen, die sich ausnahmslos mit musikalischer Volkskunde beschäftigen, zurückzuführen. So macht sich diese Schwereverlagerung stets auch in den Bänden dieses Jahrbuches bemerkbar, das dank der Umsicht und dem Bemühen seines Her-

ausgebers zu den regelmäßigsten und pünktlichsten der Publikationen dieser Art zählt.

Umso erfreulicher ist es, daß dieser Band von einem Autor eröffnet wird, der von der allgemeinen Liedgeschichte her einen wichtigen Beitrag zur musikalischen Volkskunde beisteuert. Rolf CASPARI äußert sich *Zum Problem der Schichtung des mittelalterlichen Liedes*, ein Thema, das erst in jüngster Zeit Gegenstand einer umfassenden Untersuchung war (Wolfgang Suppan, *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock*, Tutzing 1973). Hier geht es um die Klärung des Begriffes „*Schichtung*“, der in der Liedforschung allgemein soziale Gruppen staffelt. Anhand von drei unterschiedlichen Gesängen bezüglich der Vortragenden, des Textes und der Melodiegestalt in drei Geistergeschichten des 13. Jahrhunderts versucht der Verfasser zu zeigen, daß eine Zuerkennung von Rängen durch die Gesellschaft für die Schichtzugehörigkeit entscheidend ist.

Der folgende Beitrag von Paul SAPPLER *Die neue Ausgabe des Lochamer Liederbuches* besteht in einer ausführlichen Rezension der Edition durch Walter Salmen und Christoph Petzsch, dem in manchen Fällen nach Meinung des Verfassers unnötige Eingriffe angelastet werden. Trotzdem stehe die Ausgabe „*an der Front der heutigen Diskussion über die Edition spätmittelalterlicher Lieder*“ (27). Im Berichtteil vervollständigt Christoph PETZSCH seinerseits die Überlieferung von Nr. 6 dieses Liederbuches *Der Winter will hinweichen* durch einen strophenreicheren Einblattdruck (Yd 7804. 14 der Staatsbibliothek Berlin), allerdings ohne Melodie.

Den Aufsatzteil setzt Otto HOLZAPFEL fort mit einer Übersicht über *Die epische Formel der deutschen Volksballade*. Als vorläufiges Arbeitsinstrument diene die Einteilung in „*Situations-, Konfrontations-, Alarm- und Reaktionsformeln*“ (34). Einen weiteren Beitrag zur Balladenforschung liefert Heinz RÖLLEKE: *Die Volksballade von der Wiedervergeltung* (DVL Nr. 123) *bei Hans Michael Moscherosch*. Danach ist die Vorgeschichte des Stoffes vom undankbaren Sohn 200 Jahre früher belegt als bisher angenommen wurde, während sich die erste gereimte Fassung 1641 im Testament von Hans Michael Moscherosch, einem elsässischen Autor, findet. Im Anschluß

darán sind weitere Arbeiten zu nennen, die ebenfalls Liedfunde bekannt machen. Kuno ULSHÖFER stellt *Zwei unbekannt historische Lieder auf Napoleon und auf die Völkerschlacht bei Leipzig* vor. Melodien sind nicht beigegeben. Im Berichtsteil zählen hierzu *Zwei geistliche Lieder aus dem Kodex „Aldini 155“ im Besitz der Biblioteca della Università di Pavia* (Rudi TESCH) und größere *Liedfunde im Hagenauer Stadtarchiv*, die Wolfgang LIMPER in einem Konvolut von vier elsässischen Liederhandschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gemacht hat.

Im Aufsatzteil ist ferner Hermann FUHRICHS Beitrag *Zur Erforschung des oberschlesisch-slawischen Volksliedes* – bereits in den schlesischen Studien, hrsg. von Alfons Hayduk, München 1970 (Ehren-gabe für Karl Schodrok) gedruckt – hier in überarbeiteter und erweiterter Form wieder-gegeben. Anhand der *Liebesprobe* behandelt er das Problem der Grenzlandverhältnisse, jedoch nur auf rein sprachlicher Basis. Einen Vorbericht über seine größere in Vorbereitung befindliche Arbeit mit dem Thema *Charlemagne dans le chant folklorique hispano-chiliens* gibt dagegen Manuel DAN-NEMANN.

Eine für die Volksliedforschung bemerkenswerte Information bietet Ernst SCHADES Aufsatz *Der Wandel der Intentionen und Methoden für die Aufzeichnung von Volksliedern im 19. Jahrhundert am Beispiel der Arbeiten Ludwig Erks*. Wie akribisch genau Erk arbeitete, geht z. B. daraus hervor, daß er die Melodienaufzeichnung nicht nur nach der ersten Strophe vornahm. Aber auch sonst verfolgte er Methoden, die heute noch nicht veraltet sind, ja manchmal sogar noch nicht angewandt werden.

Den Abschluß des Bandes bildet wie üblich ein umfangreicher Rezensionsteil. Er enthält u. a. wichtige Besprechungen bezüglich der musikologischen Liedforschung: bedeutende Liedausgaben, Berichte über Volksmusik und Volkstanz. Entscheidend kommt auch die ausländische Literatur sozusagen aus aller Welt zu Wort.

Hartmut Braun, Freiburg i. Br.

*Riemann Musik Lexikon. Ergänzungsband. Personenteil A-K, hrsg. von Carl*

*DAHLHAUS. Mainz: B. Schott's Söhne 1972. XVI + 698 S. (= Riemann Musik Lexikon. 12. völlig neubearbeitete Aufl., Personenteil, hrsg. von Wilibald GURLITT, fortgeführt und hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT).*

Der 1959 erschienene Personenteil A-K der 12. Auflage des Riemann Musik Lexikons enthält 5840 Artikel. Der nun vorliegende Ergänzungsband dazu bringt etwa 6450 Artikel, davon etwa 2360 neue und etwa 4090 mit Sternchen versehene Namen; das heißt: Fast genau 70 % der ursprünglichen Artikel bedurften einer Revision. Der Supplement-Band umfaßt mit seinen 698 Seiten nur 188 Seiten weniger als der Originalband. Aus dieser Zahlenspielerei ergeben sich wichtige Fragen: 1. Ist der Original-Band so unvollständig und fehlerhaft, daß bereits dreizehn Jahre nach seinem Erscheinen derartige Veränderungen notwendig werden? (Aber, warum hat man dann nicht gleich eine 13. Auflage daraus gemacht?); 2. Sind in den zwölf Jahren zwischen den Erscheinungsdaten von Original- und Supplement-Band wesentliche historische Daten ins Blickfeld getreten, haben sich neue „lexikable“ Komponisten- oder Musikergenerationen in den Vordergrund geschoben? (Was ebenfalls die Frage einer 13. Auflage aktuell erscheinen ließe!); 3. Unterscheiden sich die beiden A-K-Teile der 12. Auflage infolge veränderter Konzeption der Herausgeber voneinander? (Dann hätte man erst recht an eine neue Auflage denken sollen!).

Zwischen den Zeilen des kurzen Vorwortes (S. VI) spielt Carl Dahlhaus auf diese drei Fragen an: „... ein Jahrzehnt, in dem sich musikalische Ereignisse drängen . . . Akzentverlagerungen, die zu erwähnen vielleicht nicht überflüssig ist . . . Nord- und lateinamerikanische Komponisten müssen berücksichtigt werden . . . China und Indien . . . Bereiche und Aspekte des Theaters . . . Unterhaltungsmusik“; aber zu umgehen ist doch nicht, daß „sich die redaktionellen Prinzipien eines Ergänzungsbandes nach denen des Hauptteiles richten“ müssen. Das Gewicht verlagert sich demnach auf meine Frage 2, oben: Ergänzungen und Korrekturen erscheinen deshalb notwendig, weil ältere und neuere, höhere und niedere außereuropäische Musikkulturen in ständig steigendem Maß in das Blickfeld des Eu-

ropäers treten; weil Fragen des Musik-, Tanz- und Sprechtheaters (Dahlhaus nennt Libretto, Regie, Choreographie, Bühnenbild) auch für den Benutzer des vorliegenden Nachschlagewerkes künftig besser aufbereitet sein sollen; schließlich, Unterhaltungsmusik, „deren soziale Bedeutung niemand leugnet“ (welch treffliche Entschuldigung, um diese Gattung Riemann-würdig zu machen), weil 90 bis 95 % der den Menschen heute umgebenden Musik aus den verschiedenen Bereichen dieses Genres kommen.

Die neuen Auswahlkriterien bedürfen keiner Diskussion (um Begründungen dafür möchten wir an dieser Stelle nicht streiten). Jeder Lexikon-Benutzer wird darüber erfreut sein. Was die Verlässlichkeit der vielen zehnt- oder hunderttausend Daten betrifft, die Seite für Seite eines solchen Werkes füllen, so ist der Rezensent in der glücklichen Lage, ein höchst positives Urteil abzugeben. Bei der Bearbeitung des *Lexikons des Blasmusikwesens* (Freiburg 1973) mußten vor allem aus dem für das Riemann Musik Lexikon neuen Bereich der Unterhaltungsmusik zahlreiche Artikel zurate gezogen und kontrolliert werden; zudem erweisen Stichproben anlässlich der parallel verfaßten Besprechung der *Complete Encyclopedia of Popular Music and Jazz* (4 Bände, New Rochelle, N. Y. 1974): In den biographischen und in den Werk- und Literaturabschnitten des „Riemann“ überzeugt sowohl die klare und deutliche sprachliche Formulierung wie die Genauigkeit aller Zitate und Zahlen. Die Mainzer Redaktion unter der Leitung von Horst Adams und Kurt Oehl hat mit großer Gewissenhaftigkeit gearbeitet.

Doch täuscht alle Zufriedenheit über die neuen Auswahlkriterien und über die Akribie der Ausarbeitung der einzelnen Artikel nicht darüber hinweg, daß (A) sich der Käufer getäuscht wähnt, soll er nun zwei Ergänzungsbände erwerben und nicht vorgesehene zusätzliche Kosten inkauf nehmen, um e i n Lexikon vollständig zu besitzen, (B) künftig bei fast jeder Suchaktion im selben Lexikon z w e i gewichtige Bände zu wälzen sind, um e i n e n Namen nachzuschlagen. Wir verstehen wohl kommerzielle Erwägungen und Sorgen des Verlages. Reichlich vorhandene Bestände der Original-Personenbände möchten nicht gerne veramscht oder dem Reißwolf übergeben wer-

den; aber ob dies der Reputation eines angesehenen Verlages und eines eingeführten Lexikon-Unternehmens zugute kommt, wage ich zu bezweifeln.

Wolfgang Suppan, Graz

*Music Librarianship and Documentation. Report of the 1970 Adelaide Seminar. Direction: Werner GALLUSSER, Andrew D. McCREDIE. General Editors: Australian Musicological Commission. Reporting of Congress Sessions and Subediting: Joannes M. ROOSE. Adelaide: Department of Adult Education, University of Adelaide [1972], (6), 145 S. (Publication No. 29.)*

1970 fand auf nationaler Basis die erste Zusammenkunft von australischen Musikwissenschaftlern und Musikbibliothekaren statt. Der vorliegende Bericht enthält die Referate dieses „Seminars“ und orientiert über dessen Beschlüsse. Werner GALLUSSER und Andrew D. McCREDIE stellten als Leiter zwei Haupttraktanden in den Mittelpunkt: die Konsolidierung des Berufsbildes des Musikbibliothekars und die Aufstellung von Sofort- und Langfristplänen auf dem Gebiet der musikalischen Dokumentation. Mit der Durchführung solcher Vorhaben wurde die neugegründete *Australian Musicological Commission* beauftragt, die als Herausgeberin dieses imponierenden *Report* zeichnet.

Roger COVELL befaßt sich mit *The dynamic role of librarians in musical tradition*. Er führt eine vom Staat veranlaßte Enquête über die Zustände und die Bedürfnisse auf musikalischem Gebiet in Australien durch und begrüßt deshalb die Bestrebungen der Musikbibliothekare sehr lebhaft. Gordon A. ANDERSON (*The librarian and primary sources*) unterstreicht die Wichtigkeit gegenseitiger Information zwischen Forscher und Bibliothekar. In Australien bestehen große Schwierigkeiten in der Beschaffung musikalischer Primärquellen. Ein ausführlicher Beitrag, betitelt *A preliminary report on the survey of music resources in Australian libraries*, stammt von Patricia BROWN. Dank dem Versand eines Fragebogens an 405 australische Bibliotheken und Konservatorien (inkl. Papua und Neu Guinea) weiß man nun besser Bescheid über die in diesem Raume zur Verfügung

stehenden musikalischen Quellen und kann Pläne zur Verbesserung der bestehenden Verhältnisse entwerfen (so die Bekanntmachung einzelner unbekannter Bestände, die Förderung der Kooperation zwischen den Bibliotheken, die Gründung eines „*union catalogue of music*“ usw.). Über die Notwendigkeit einer nationalen Phonotheek orientiert Werner GALLUSSER; er hält auch das Einleitungsreferat zur Diskussion über die berufliche Ausbildung des Musikbibliothekars. Harold HORT (*Music library service for mass communication media*) bemüht sich um die Archivierung von Bändern mit „*Musica Australis*“ und mit „*Colonial music*“ (zu der u. a. die im letzten Jahrhundert entstandenen Werke der Komponisten Carl Linger und Isaac Nathan gehören).

Es ist leider nicht möglich, an dieser Stelle sämtliche Referate des Berichtes einzeln aufzuzählen, doch mögen außer den Beiträgen von Juliet LEWIS (*Music library administration*) und Judith JACKS (*The Australian opera library*) noch die Titel der drei kenntnisreichen Vorträge von Andrew D. McCREDIE genannt sein: *Music librarianship and changing editorial patterns* (eine Untersuchung über die Frage, was eine gute und was eine schlechte Ausgabe ist), *The establishment and creative responsibilities of an Australian National Music Archive* und *Computer aids in music librarianship and documentation – an international survey*.

Die wichtigsten Beschlüsse des „*Adelaide Seminar*“ umfassen Empfehlungen zur Gründung eines nationalen Tonarchivs, einer Bibliothek und eines Museums der „*performing arts*“, ferner Vorschläge zur Aufstellung eines „*National Union Catalogue of Music*“ und zur Organisation von Einführungskursen für angehende Musikbibliothekare. – Der sich in sympathisch schlichter Aufmachung präsentierende Kongreßbericht vermittelt einen gut informierenden Überblick über die Probleme und die vielseitigen Initiativen Bestrebungen der australischen Musikwissenschaftler und Musikbibliothekare.

Hans Peter Schanzlin, Basel

*Analyse und Klassifikation von Volksmelodien. Bericht über die 3. Arbeitstagung der Study Group of Folk Music Systematization beim IFMC vom 24.-28. Okt. 1967*

*in Radziejowice. Hrsg. von Doris STOCKMANN und Jan STESZEWSKI. (Warschau:) Polskie Wydawnictwo Muzyczne (1973). 198 S., zahlr. Notenb. und graphische Darstellungen.*

Die historische und systematische Musikwissenschaft sollte die Bemühungen der Study Group of Folk Music Systematization, die seit 1965 auf einer mitteleuropäischen Koordinationsbasis arbeitet, aufmerksam verfolgen und aufwerten. Denn die Verifizierung einzelner Katalogisierungssysteme, die in verschiedenen Ländern jeweils an einem anderen Stilbereich der Folklore und unter anderen theoretischen Akzenten erarbeitet worden sind, vermittelt einmalige Erfahrungen zur Klassifizierung und Variantenzusammenführung (bzw. der Feststellung der motivischen und tektonisch-harmonischen Topoi) insbesondere der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Die bestehenden Entdeckungen in diesem Bereich, bei denen wohl die auffälligsten loci communes aufgefangen werden, sind immer noch zufälliger Art und verlangen schon nach einer internationalen Systematik. Gerade da die musikalische Folklore mehrere historische Stilschichten aufbewahrt hat – dazu hat die lebendige Funktion einzelner Gattungen beigetragen –, ergeben sich Schnittpunkte zur Ausnutzung, wenn nicht Applizierung des im Rahmen der Study Group verlaufenden Erfahrungsprozesses.

Auf diesen prozessuellen Charakter weist Doris STOCKMANN in ihrem Einleitungsbeitrag *Zur Arbeit der Study Group of Folk Music Systematization des IFMC* (S. 9-30) hin. Nach der ersten Übersicht bestehender Katalogisierungssysteme, die 1965 in Bratislava gewonnen wurde (Tagungsbericht: *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*, hrsg. v. O. Elschek, Bratislava 1969) ging die Gruppe zu praktischen Experimenten der 2. Tagung in Wien 1966 über: jedes ethnisch, stilanalytisch und exzerptions-technisch anders angelegte Katalogisierungssystem sollte seine Effektivität auf 900 gegebenen Melodien aufweisen. Es zeigt sich: „*Die entscheidende Rolle spielt ( . . . ) nicht die größere Anzahl der berücksichtigten Analyse-Gesichtspunkte, sondern die Anlage des Systems, die Breite seines Fassungsvermögens, das erst durch die Möglichkeit einer flexiblen Handhabung dieser Gesichtspunkte gewährleistet wird. Alle spezifisch auf*

das einheimische Melodiegut hin angelegten und minutiös ausgearbeiteten (d. h. im Detail fixierten) Methoden zeigten sich für andersartige Materialien am wenigsten brauchbar“ (S. 17). Da immer dieselbe Melodienmenge jeweils nach einem anderen Raster von Katalogisierungsmerkmalen geordnet wurde, traten vergleichend die Möglichkeiten und Grenzen jedes Systems zutage. Wissenstheoretisch läßt sich dieses Ergebnis der Study Group begründen, es wäre also auch unrealistisch zu bedauern, daß dabei keine allgemein verbindlichen Lösungen gefunden werden.

Der weitere methodische Schritt der Gruppe war logisch: das experimentale Feld einzuengen, um die Systematisierungsfähigkeit jedes „Rasters“ im Detail zu verifizieren. Die Wahl fiel auf die elementarsten Gebilde der Folklore, die nichtstrophischen ein- und zweizeiligen Melodien – also dasjenige primäre Vergleichsmaterial, das in der Kunstmusik ein „Thema“ bedeuten würde. Dies macht den vorliegenden Band mit den Ergebnissen des komparatistischen Experiments (jeweils mit 20 Melodietypen dieses Ranges aus Polen, Böhmen, Mähren, der Slowakei, Jugoslawien, Ungarn, aus Österreich, Deutschland, Schweden und Norwegen) für jeden Musikwissenschaftler besonders anregend. Zumal, wenn darüber hinaus die Idee realisiert wurde, sich mit den vorgetragenen Einzelberichten nicht zu begnügen und drei der Teilnehmer mit der Aufgabe zu betrauen, das zusammengetragene Material unter umfassenden Gesichtspunkten auszuwerten. So entstanden nachträglich drei weitere Beiträge, die zum Vorteil des Bandes eingefügt wurden, auch wenn sie schon ein Gegenstand der 4. Tagung der Gruppe in Stockholm 1969 waren: *Motiv-, Zeilen- und Strophenform – Begriffsklärung, Analyse und Klassifikation* von Alica ELSCHKOVÁ (S. 131-170); *Zur Frage der zweizeiligen Melodien* von Jaromír GELNAR (S. 171-178); *Versuch einer Klassifikation des in Radziejowice vorgelegten Materials* von Ludwig BIELAWSKI (S. 179-198). Elschková erweist anhand einer Fülle vergleichender Merkmale ihre forschersche Erfindung und präzisen Sinn für Exaktheit einer nicht leichten Typologie mit vielen Kreuzverbindungen des Materials. In einer Detailarbeit rückt Gelnar näher zum Wesen des „Typus“ der

Zweizeiler und weist auf bestehende Spezifitäten hin, so daß „ein mechanischer Vergleich mit der Kunstmusik hier nicht angemessen ist“ – sicherlich eine rechtzeitige Warnung, nicht vor der Applizierung, sondern vor dem eventuell bloß Mechanischen darin. Bielawski stellt eine umfassende Klassifikation auf, die das Gemeinsame am Material zusammenzuführen versucht und die historischen und kulturanthropologischen Bedingtheiten des mitteleuropäischen Raumes erschließt. Es ist eigentlich eine praktische Erweiterung seines einleitenden Beitrags *Formale Aspekte der Ordnungsmethoden bei Volksliedweisen* (S. 32 bis 40).

Der Text von Wolfgang SUPPAN *Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Modell und Typus in der Musikethnologie* (S. 41-52) wurde schon auf der zweiten, der Wiener Tagung von 1966 vorgetragen. Er ergänzt den Band als musikologisch-theoretische Reflexion, eine notwendige Stufe zur Klärung des Begriffsapparats, mit dem die Gruppe arbeitet. Suppan übt zunächst anhand mehrerer Zitate eine – es ist zu bemerken, daß nicht nur in der Musikethnologie aktuelle – Kritik der verwirrenden Benutzung jener durch Mißbrauch verschwommenen Termini: Struktur, Typus, Modell (+ Formel, Melodiegerüst und ähnliches mehr). Er stellt fest: „Es sind eben Wörter, die gebraucht werden, wenn man irgend etwas höheres, hinter den Dingen Stehendes bezeichnen will, ohne sich Gedanken darüber zu machen, worum es sich im einzelnen Fall wirklich handelt.“ (S. 42). Mit dem Risiko einer sich aus der Kürze der Besprechung ergebenden Ungenauigkeit versuchen wir, die Einigungsvorschläge Suppans zusammenzufassen. Gestalt: nicht das einzelne musikalische Glied, sondern das Kräftespiel der einzelnen Glieder untereinander mit der Zielrichtung auf die Ganzheit hin; „da Musik sich in der Zeit verwirklicht, werden wir die Gestalt (...) als eine ‚Verlaufsgestalt‘ verstehen“. Struktur: hier geht es mehr um das Wie, um die jeweils gegebenen, konstitutiven Elemente; Suppan akzeptiert die Merkmale W. F. Kortes: *Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft* (AfMw XXI, 1964). Modell: hier ist von der Semantik „Vorbild“, „Abbild“ auszugehen; eine Modellrealisierung bringt zwar genetisch

verwandte Melodien hervor, die zugleich jedoch zu verschiedenen Gestalten und Strukturen führen. Typus: der Begriff kristallisiert sich aus dem Wiederholten heraus; Typus ist folglich eher als eine genetische (oder anders akzentuierte) Abstraktion zu betrachten.

Wird sich diese – nicht nur im letztzitierten Beitrag zum Ausdruck gebrachte – Tendenz einer Verbindung des Experiments mit theoretischer Reflexion weiterhin verstärken, hat die Study Group eine Chance zur Vorhut der effektiven internationalen Zusammenarbeit in der Musikwissenschaft zu werden. Zumal, wenn hier – dank streng respektierter Regeln der wissenschaftlichen Methodologie – eine reibungslose Mitarbeit von Ost und West manifestiert wird.

Vladimir Karbusicky, Mönchengladbach

„Recherches“ sur la Musique française classique XI. 1971. Paris: A. et J. Picard 1971. 246 S. (*La vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 2e série. Bd. XI.*)

Der vorliegende elfte Band der „Recherches“ ist gänzlich der französischen Musik der Regierungszeit Ludwigs XV., genauer dem durch den Tod Couperins (1733) und das Ableben Rameaus (1764) begrenzten Zeitabschnitt gewidmet. Es entspricht der Tendenz dieser Publikationsreihe, daß auch in diesem Band vorwiegend dokumentarische Materialien zur Musik und zu einzelnen Musikergestalten vorgelegt und teilweise kommentiert werden und daß historische, stilkundliche und soziologische Darstellungen zurücktreten.

Als bemerkenswert und aufschlußreich ist vor allem die Arbeit von Roberte MACHARD *Les Musiciens en France au temps de Jean-Philippe Rameau d'après les actes du Secrétariat de la Maison du Roi* zu nennen. Sie bildet die Weiterführung der Dokumentenpublikation von Marcelle Benoît über die Zeit von 1661 bis 1733 (*Musique de Cour: 1661-1733. Chapelle, Chambre, Ecurie*, 1761). Die über hundert Seiten füllenden Auszüge aus den Akten des königlichen Haushalts werden erschlossen durch eine vorbildlich knappe und doch detaillierte Darstellung der Organisation des Musiklebens am Versailler Hof und in der Hauptstadt. Am Hof bestehen bis zur Re-

organisation von 1761 drei Kapellen nebeneinander: Die „*Musique de la Chapelle*“ vereinigt gegen zwanzig Sänger, vier Organisten und eine Reihe Hilfskräfte unter der Leitung von vier „*Sous-Maîtres de la Chapelle*“, während weitere Sänger und die Instrumentalisten nach Bedarf von der „*Musique de la Chambre*“ gestellt werden. Diese untersteht zwei „*Surintendants de la Musique*“ und umfaßt zahlreiche Spezialisten (z. B. für Laute, Theorbe, Cembalo, Spinett, Gitarre, aber auch Komponisten und Musiklehrer), eine Anzahl Sänger und Sängerinnen und die 24 Mitglieder der renommierten „*Grande Bande des vingt-quatre violons*“. Die „*Musique de la Grande Ecurie*“ endlich besteht aus Spielern von Blas- und Schlaginstrumenten und kann bis gegen achtzig Musiker mobilisieren. In Paris wird die Musikpflege vor allem durch die „*Académie Royale de Musique*“, d. h. die Oper, und durch das „*Concert Spirituel*“ bestimmt. Daneben sind die „*Opéra-comique*“ und einige private Ensembles immerhin zu erwähnen. Roberte Machard stellt in ihrer Arbeit neben einem nützlichen Namensindex auch ein „*Répertoire des Charges*“ zusammen, das die Namen der sukzessiven Inhaber der Hofmusikerstellen aufführt und das die Übersicht über die chronologisch angeordneten Dokumente wesentlich erleichtert. Schließlich erörtert sie die verschiedenen Dokumententypen, die meistgenannten Musiker und Musikerfamilien und die wichtige Reorganisation der Hofmusik von 1761, die zur Zusammenlegung der Kapell- und der Kammermusik führte.

In einem kleineren Beitrag beschäftigt sich Pierre GUILLOT mit den sechs *Livres de Clavecin* von Christophe Moyreau, einem Kleinmeister aus der Provinz, was im damaligen Frankreich schon sehr wenig bedeutete, für die Musikgeschichte aber gerade deshalb interessant ist. Von Moyreaus Lebensumständen kennen wir außer dem Todesjahr 1772 nur gerade die Anstellung als Organist an der Kathedrale von Orléans. Aus den Ausführungen Guillots geht hervor, daß alle sechs undatierten Bücher vor 1756 im Druck erschienen sind. Die Musik selber wird recht summarisch behandelt. Moyreau pflegt die in der französischen Cembalomusik beliebten Tänze und deskriptiven Stücke (Porträts etc.). Als reine Programmmusik ist die auch – oder eher – auf der



Orgel zu spielende Schilderung des Fegfeuers in neun Teilen zu nennen. Orgel und Cembalo vereinigen sich in den *Cloches d'Orléans*. Erwähnenswert sind die zahlreichen Concerto, Sonata und Sinfonia genannten Stücke, die offenbar ebenso wie die Satzfolge mehrerer Ouverturen italienischen Einfluß verraten.

Unter dem Titel *Documents des Archives de Paris* publiziert schließlich Bernadette GERARD einige Archivauszüge von eher anekdotischem Reiz aus der Zeit von 1756 bis 1816. Theodor Käser, Schaffhausen

„Recherches“ sur la Musique française classique XIII. 1973. Paris: A. et J. Picard 1973. 219 S. (*La vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 2e série. Bd. XIII.*)

Das Interesse an der Musikgeschichte Frankreichs im 17. und 18. Jahrhundert ist nicht so gut entwickelt, daß es ohne Mühe möglich wäre, jedes Jahr eine ansehnliche Sammlung einschlägiger Arbeiten zu veröffentlichen. Wie mancher seiner Vorgänger entgeht auch Bd. XIII der „Recherches“ dieser Verlegenheit mit dem Abdruck umfangreichen archivalischen Materials.

Daß die französische Musikgeschichte weniger eng an die Landesgrenzen gebunden ist als die musicologie, daran erinnert Cuthbert GIRDLESTONE (*Idomenée . . . Idomeno. Transformations d'un thème 1699-1781*). Er verfolgt den Stoff von Fénelon über Crébillon, Danchet und Lemierre bis Varesco und bewundert die Komposition Campras. Über dem tragischen Schluß, einer etablierten Tradition der Tragédie lyrique, verstummt die Musik; entwaffnend Girdlestones gleichfalls schweigende Würdigung des besonderen Ranges dieser Stelle („*A partir d'ici il faut laisser chanter la musique elle-même*“, S. 114). Das „französische“ in Mozarts *Idomeno* erklärt sich mit der einfachen Tatsache, daß Varesco das Libretto Danchets in seiner ersten Fassung (1712) nicht nur als Quelle verwendete, sondern als direkte Vorlage: Zahlreiche Verse und fast vollständige Szenen lassen sich als wörtliche Übersetzung nachweisen.

Norbert DUFOURCQ analysiert *Les Baricades mystérieuses* Couperins. Gegenüber dem Versuch, das Stück als Dokument einer

labilen Gemütsverfassung zu entziffern („*Qui donc était Couperin?*“) erscheint es gewiß von unangemessener Vordergründigkeit, nach der Berechtigung zu fragen, wie auf ein kadenzuell verfestigtes Klangschemata der Begriff einer wie immer gearteten „Polyphonie“ (oder „cantus firmus“) anzuwenden sei. Unvermeidlich die Entdeckung eines diastematisch schier bewegungslosen „Tenors“, ebenso fragwürdig aber auch dessen Beziehung zu einer „*formule grégorienne*“. Nicht jeder Adept der Kompositionsgeschichte wird Dufourcqs Überraschung teilen, „*que ces syncopes ou retards tombent en majeure partie sur les temps forts, les certitudes consonantes n'atteignant que les temps faibles*“ (S. 27). Die zunehmende Tendenz der Couplets, diese Norm zu relativieren, wäre vielleicht geeignet, eine Verbindung der Kompositionstechnik des Satzes zu seiner Überschrift herzustellen.

Die Mehrzahl der Beiträge bewegt sich auf besser befestigtem Terrain: François MOREAU (*Nicolas Hotman, bourgeois de Paris et musicien*) informiert über die geschäftliche Tüchtigkeit des von Mersenne, Gantez und Jean Rousseau gerühmten Gambisten. Während seine Musik zum größten Teil verschollen ist, vermitteln neu erschlossene Notariatsakten diesen anderen Aspekt seiner Begabung. Auch eine *Correspondance de Claude Joseph Gros, musicien du Roi*, mitgeteilt von Roberte MACHARD, gilt vornehmlich finanziellen Transaktionen. Maurice BARTHELEMY entreißt eine Versailler Hofintrige der Vergessenheit (*L'affaire des pages de la Chapelle Royale, en 1741*).

Jacques RODRIGUEZ erbringt den Nachweis, daß die Musikorganisation im bischöflichen Avignon des 18. Jahrhunderts sich kaum von den Verhältnissen irgendeiner französischen Kathedrale vergleichbarer Bedeutung abhob (*La musique et les musiciens à la cathédrale d'Avignon*).

Bernadette GERARD veröffentlicht ein *Inventaire alphabétique des documents répertoriés relatifs aux musiciens parisiens*. Von A bis Z verzeichnet es auf 35 Druckseiten Archivalien von einer „*Cession*“ des Tänzers François Abraham bis zur Bankrotterklärung des Klavierbauers Jean Zullig. Ein Auszug aus der bereits 1970 fertiggestellten Arbeit Michel MORISSETS (*Étude*

sur la musique française pour trompette de Lully à Rameau) beschäftigt sich mit dem entsprechenden Repertoire für Theater und Kirche. Wertvoll die zwar wenig systematische Ausbreitung des Materials, wenn der voraussetzungslose Umgang damit auch keine eigentlichen Ergebnisse zeitigt.

Jean ROBERT beschreibt summarisch *La Bibliothèque musicale du Château d'Aiguillon* und die Geschichte ihrer Entstehung. Seit der Revolution in Agen aufbewahrt und schon 1884 katalogisiert, ist sie der Forschung keineswegs entgangen. Eine nützliche *Bibliographie des Oeuvres de Guillaume Gabriel Nivers* legt William PRUITT vor. Zu ergänzen wäre die grundlos J.-N. Geoffroy zugeschriebene Handschrift Rés. 476 der Bibliothèque Nationale in Paris, die wie das sogenannte *Livre d'orgue de Marguerite Thiery* zumindest in den unmittelbaren Umkreis von Nivers gehört.

Gunther Morche, Heidelberg

**HEINRICH W. SCHWAB:** *Das Einnahmehbuch des Schleswiger Stadtmusikanten Friedrich Adolph Berwald. Kassel: Bärenreiter 1972. 294 S., 7 Abb. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XXI.)*

Die Veröffentlichung dieses Einnahmehbuches, das der Herausgeber mit einer ausführlichen Einleitung vorlegt, bietet einen anschaulichen Überblick über den lokalen Spielbereich, die Verschiedenheit der Dienste und das Einkommen eines Stadtmusikanten in einer norddeutschen Residenzstadt. Das Buch, das im Rahmen von Inventarisierungsarbeiten des Kieler Landesinstituts im Landesarchiv in Schleswig aufgefunden wurde, wird hier von Schwab vollständig aufgeschlüsselt und in einer fundierten Studie auf 110 Seiten ausgewertet. Das Einnahmehbuch selbst umfaßt 155 Seiten und belegt den Zeitraum vom 7. Juni 1778 bis zum 18. August 1804.

Ein Dokument dieser Art in der Fülle der Ereignisse und der Genauigkeit der Abrechnungen ist einmalig und kann anderweitig kaum nachgewiesen werden. Der Referent kann dem Verfasser gern zustimmen, daß es sich hier um ein einzigartiges Zeugnis für die Beurteilung der Dienstverhältnisse und der sozialen Stellung dieses Musikerstandes handelt.

Mit besonderer Liebe widmet sich Schwab der Auswertung der Fakten, die sich aus den Eintragungen im Einnahmehbuch ergeben. Hierbei weist der Quellenapparat der Anmerkungen eine gründliche Beschäftigung mit den heimatkundlichen, oft an recht versteckter Stelle stehenden Studien auf, ganz zu schweigen von der sorgfältigen Durchforschung der Stadt- und Landesarchive von Schleswig, Burg auf Fehmarn, Flensburg, Kopenhagen u. a. So entsteht nicht nur ein lebendiges Bild der Biographie Friedrich Adolph Berwalds und seiner Familie, sondern der Verfasser führt aus den Eintragungen auch den ganzen regionalen Spielbereich um Schleswig herum vor und gibt einen Einblick in den gesamten Musikantendienst nach Arten der Aufwartung, Besetzung, des Repertoires und der „*Requrenten*“, d. h. des großen Kreises der Angehörigen des herzoglichen Hofes bis zu den Gildefesten und Handwerkerhochzeiten, die um Gestellung der Musik ersuchten.

Ein aufschlußreiches Kapitel ist dem Einkommen gewidmet, das sich nach Abzug des Lohnes für die Gesellen, Lehrburschen und Gehilfen „unter dem Strich“ für Berwald und seine große Familie ergab. Aus den Angaben stellt Schwab zwei Tabellen über den Eigenverdienst der Stadtmusikanten zusammen, aus denen sich eine recht unterschiedliche Einkommenssituation in den einzelnen Jahren ergibt.

Bemerkenswert ist die Gestellung des Theaterorchesters, das unter dem Schwiegersohn und Nachfolger Mackrott für jede Vorstellung auf zwei erste Violinen, je eine zweite, eine Viola, einen Baß, eine Flöte, ein Fagott, zwei Klarinetten und zwei Hörner festgesetzt wurde. Kaum geringer dürfte Berwalds Ensemble gewesen sein, wenn er im Dezember 1794 den *Don Giovanni* von Mozart (Faksimile des Theaterzettels) begleitet hat. Die Verstärkung hierzu holte er sich von den Hautboisten der Militärkapelle, aus den freistehenden Musikanten Schleswigs und der anderen umliegenden Städte.

Das Faksimile der Seiten 60 und 61 des Einnahmehbuches zeigt, welchen Aufwand an Entschlüsselung und Übertragung ins Leserliche der Herausgeber aufbringen mußte. Daß Schwab dabei nicht allein die Posten notiert, sondern sie nach allen Seiten ordnet und durch Erkundung der Gesamt-

verhältnisse, wie etwa dem Vergleich mit dem Einkommen der Organisten und Kantoren, ergänzt, macht die Arbeit zu einer verdienstvollen wissenschaftlichen Leistung, die für alle zukünftigen Forschungsarbeiten über ähnliche Themen grundlegende Bedeutung hat. Goerg Karstädt, Lübeck

*DIETRICH KÄMPER: Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien. Wien: Böhlau Verlag 1970. VI, 280 S., 39 S. Notenanhang. (Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. X.)*

Die in einer Fülle von Zeugnissen belegte Existenz eines kunstvollen instrumentalen Gruppenmusizierens bereits seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert bereitet dem Historiker mancherlei Verlegenheit, denn die „abstrakte“ Form der alten Notenhandschriften – in der Regel ohne Hinweis auf die gewünschten Besetzungen – auf der einen und die „konkrete“ Buntheit gleichzeitiger Bild- und Wortdokumente auf der anderen Seite schienen einander auszuschließen. Gewagte Spekulationen über die Realisierungsweise der überlieferten Kompositionen – Arnold Scherchens Theorie von der „niederländischen Orgelmesse“ – und die unglückliche Vorstellung eines „Zufallorchesters“ spiegeln die Ratlosigkeit der älteren Forschung. Natürlich konnte so auch keine verbindliche Bezeichnung für die textlosen Gruppenkompositionen entstehen, denn diese paßten weder in den neuzeitlichen Bereich der Orchestermusik noch in den der Kammermusik hinein, und der Ausdruck „Consort“ blieb eine Angelegenheit der englischen Musik um 1600.

Neuerdings beginnt sich der Terminus „instrumentale Ensemblesmusik“ einzubürgern. Er ist durch Dietrich Kämper und durch Victor Ravizza gleichzeitig (1967) und wohl auch unabhängig voneinander in den Titel selbständiger Monographien aufgenommen worden. Dadurch wurde es möglich, jene „Instrumentalmusik“ des 15./16. Jahrhunderts, die mehr als bloß ein Instrument beschäftigt, als ein eigenständiges musikgeschichtliches Phänomen anzuerkennen. Kämper legt das Schwergewicht seiner Erkundungen auf die Musik selbst, ohne

jedoch andersgeartete Quellen zu ignorieren. Er kann so in der Tat erstmals einen „Gesamtüberblick über die instrumentale Gruppenmusik des 16. Jahrhunderts“ bieten mit den drei Phasen 1480-1520 (mit und um Josquin), 1520-1560 (mit und um Willaert) und 1560-1580 (mit und um Andrea Gabrieli).

Den bisher vor allem aus der Sicht der Solomusik versuchten Wesensbestimmungen des Instrumentalen in der Musik zwischen 1480 und 1580 – großer Ambitus, große Sprünge, wenig Pausen, ausgeschriebene Verzierungen – fügt Kämper mit dem Hinweis aufs Didaktische und Experimentelle einen interessanten, aber nicht unproblematischen Aspekt hinzu. Wo sich ein Übermaß an „praktischer Theorie“ zeigt (besonders viele *passaggi*, proportionale Themenverkürzungen, sonstige „Konstruktivismen“ und stereotyp-formelhafte Verläufe, S. 37), sieht er Merkmale der Übungsliteratur. Einige Chanson- und Frottola-Handschriften um 1500 sind ihm also von oder im Auftrag von Dilettanten angefertigte Beispielsammlungen für die instrumentale Diminution (S. 62), und das Urteil „Studienkomposition“ bzw. „Kompositionsstudie“ wird auf verschiedenartige Gestaltungsweisen angewandt: auf Josquins „Fortuna“ (S. 64), auf die Fantasia (S. 78), auf manches zweistimmige Stück (S. 106), auf das Imitationsricercar (S. 126 f.).

An dem überwiegend lehrhaften Charakter zahlreicher von Kämper diskutierter Kompositionen ist kaum zu zweifeln; doch der Bezug zur Instrumentalmusik ergibt sich von hier aus nicht in gleicher Weise und auch nicht überall gleich zwingend. Zu unterscheiden ist etwa zwischen mechanischen Spielübungen, an denen auch der Anfänger lernte, und intrikaten satztechnischen Kunststücken, mit denen sich „Kenner“ unterhielten. Andererseits kann die nur „gelegentliche“ instrumentale Darbietung von Lehrbeispielen wohl kaum instrumentale Idiomatik bezeugen; diese Musik ist „neutral“ und/oder „abstrakt“, mehr zum Lesen als zum Musizieren bestimmt. Auf die Möglichkeit des Solfegierens textloser Gesänge weist Kämper ja selbst verschiedentlich hin. Schließlich enthält in dieser Zeit fast jede mehr als unmittelbar gebrauchshafte Komposition irgendwelche Konstruktivismen. Die kunstvolle mehrstimmige

Struktur hat gewiß wenig „deklamatorische“ Qualität, aber sie ist darum noch nicht ebenso „instrumental“ wie eine reich ausgeschmückte Melodie oder wie ein symmetrisch angelegter Tanz.

Doch Kämper versteht das Instrumentale weniger als Alternative zum Vokalen denn als eine zweite große Kraft in der Musikgeschichte, deren Kenntnis das Denkschema eines renaissancehaften „Singstils“ zu korrigieren vermag. Wie dieser und wie der „Verschmelzungsklang“ bezeichnet die musikalische Experimentierfreude die Epoche (S. 30). Ihre italienischen Züge treten deutlicher als bisher hervor: „Zweifelloso begegneten die 'Niederländer' in Italien einer jahrhundertalten Tradition mehrstimmiger Instrumentalmusik“ (S. 66). Für die südliche Formenvielfalt wie für die vielbeschworenen „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten“ in alter Musik erbringt der Verfasser reiches Material. Seine Vermutung in bezug auf das „fagot“ des Afranio degli Albonensi gewinnt an Gewicht angesichts der Tatsache, daß dieser Musiker nicht erst 1532 (S. 52), sondern bereits drei Jahre früher in Ferrara sein Instrument öffentlich vorführte (nach Chr. di Messi Sbugo, 1549). Und zu den Belegen für „das Madrigalspiel auf mehreren Instrumenten“ (S. 203) kommen die englischen Drucke des frühen 17. Jahrhunderts mit Bezeichnungen „apt both for Vyoals and Voyces“ (Joahn Wilbye, 1609). Dank mehrerer Voraus- und Rückblicke, eines flüssigen, gut lesbaren Stils und sorgfältig gearbeiteter Register erschließt sich der Inhalt des Buches rasch und mühelos; es verspricht ein Standardwerk zu werden.

Werner Braun, Saarbrücken

**KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER:**  
*Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. 830 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 54.)*

Die von Klaus Wolfgang Niemöller als Habilitationsschrift vorgelegten Untersuchungen bedeuten nicht nur die umfassendste Materialsammlung und -sichtung betreffs der Musik in den deutschen Lateinschulen

des 16. Jahrhunderts; sie dürfen darüber hinaus beanspruchen, eine der detailliertesten Aufarbeitungen eines Zeitabschnittes aus der Geschichte von Musikpflege und Musikunterricht überhaupt zu sein. Die Wahl der Thematik wird musikhistorisch begründet: wie stets Stellung und Bedeutung der Musik von unterschiedlichen Kräften und Einflüssen abhängig sind, so ist für die Musik des 16. Jahrhunderts die Verbindung von Schule und Kirchenmusik konstitutiv. Die Bedeutung eines speziellen Kapitels aus der Geschichte der Schulmusik für die allgemeine Musikgeschichte leitet das Interesse.

Kernteil der Schrift ist die Auswertung eines äußerst umfangreichen Quellenmaterials zum deutschen Lateinschulwesen im 16. Jahrhundert. Als Quellen wurden, über die bekannten Sammlungen von Schul- und Kirchenordnungen weit hinausgehend, mit außerordentlicher Gründlichkeit nicht nur eine Fülle schulgeschichtlicher Akten aufgearbeitet, sondern – im Interesse einer Einsicht in die reale Situation von kleinen Pfarrschulen bis zu akademischen Pädagogien – auch Visitationsakten, Schulmeisterberichte, Chroniken und archivalische Notizen aller Art herangezogen. Solche schulgeschichtlichen Materialien mußten auch dort aufgearbeitet werden, wo lokale oder regionale Musikgeschichten vorlagen, da diese in der Regel schulgeschichtliches Quellenmaterial nicht berücksichtigen. Die Ordnung des gesamten Materials erfolgt unter geographischem Aspekt, nach politischen und landschaftlichen Regionen (Schlesien, Brandenburg, Mecklenburg, Pommern, Preußen mit Baltikum und Polen, Niedersachsen, Norddeutschland, Rheinland und Westfalen, Hessen, Franken, Pfalz und Elsaß, Württemberg-Baden). So problematisch es auch im einzelnen sein mag, für die politische Aufspaltung des deutschen Sprachgebietes im 16. Jahrhundert geographische Kategorien zu setzen, so tritt doch gerade hier das bedeutsamste Verdienst der Untersuchungen Niemöllers zutage: nämlich die Auflösung jenes Bildes von allseits blühender Schulmusik im 16. Jahrhundert, das durch die Beschränkung auf mitteldeutsche Quellen und die Generalisierung von Belegen aus der lutherisch inspirierten Schulmusik Mitteldeutschlands entstanden war. Niemöllers Materialien erhellen eine (auch damals) vielfältig attackierte Schulmusik, als exercitium

gebraucht und gescholten, als Medium von Erziehung gepriesen und mißbraucht, und insgesamt uneinheitlich und zufällig. Ob tatsächlich die Ursache der Tradierung einer zu optimistischen Auffassung von der Schulmusik des 16. Jahrhunderts in der Quellensammlung Vormbaums liegt (*Evangelische Schulordnungen*, Gütersloh 1860-1863), da sie nach Niemöllers Auffassung im wesentlichen auf die Zentren des mitteleuropäischen Schulwesens konzentriert sei, mag offen bleiben; denn Vormbaum bringt auch Quellen aus Nürnberg, Hamburg, Württemberg Pommern, Frankfurt a. M., Brieg, Köln usw. Es wäre zu prüfen, ob hier nicht eher musikpädagogische Geschichtsschreibung und musikpädagogisches Wunsdenken sich verquickten. Doch diese abweichende Auffassung schmälert in keiner Weise das Verdienst Niemöllers, seine Korrektur am Bild der Schulmusik des 16. Jahrhunderts auf der Basis neuer Quellen. Durch die Trennung zwischen zusammenfassendem Text und jeweils auf der gleichen Seite beigegebenen kleingedruckten Belegen und Verweisen ist der umfangreiche Quellenteil für die Lektüre angenehm geordnet.

In einem zweiten, wesentlich schmaleren Teil unternimmt Niemöller den Versuch einer Strukturierung. Unter dem Titel *Das spätmittelalterliche Schulwesen und die Musik* werden Wechselwirkungen zwischen Kirche, Stellenwert der Schulmusik und Musikpflege verfolgt. Unter dem Einfluß von Humanismus und Reformation veränderte sich mit einem neuen Bildungsideal die Einstellung zur Musikpflege: Widerstand gegen praktische Erfordernisse traditioneller Kirchenmusik, humanistisches Interesse an Zusammenhängen von Sprache und Musik, Luthers ethisch-erzieherisches Musikdenken, Musik-Theorie als Lehre, Musik zur Erquickung nach „richtigen“ Schulfächern – all dies überlappt sich vielfältig und zufällig und läßt Niemöller feststellen: „Entgegen der bisher immer wieder betonten Wesentlichkeit der Musik in den Lateinschulen muß hier unmißverständlich festgestellt werden, daß im Rahmen des humanistischen Schulwesens des 16. Jahrhunderts die Musik durchaus nicht unabdingbar zur Bildung gehörte“ (S. 649).

Die Geschichte des Musik-Lernens ist ein Forschungsbereich mit vielen weißen Feldern. Es gibt zwar Monographien über

Musiktheoretiker, Musikpädagogen, Schulen. Es gibt auch Versuche einer zusammenfassenden Darstellung von Zeitabschnitten, wie sie Schipke und Schünemann unternahmen. Hier ist Niemöllers Untersuchung einzureihen, doch ist sie zugleich auch hervorzuheben, weil sie niemals im Interesse einer historischen Ordnung zusammenfaßt und einebnert, weil sie niemals nach dem Prototyp sucht, sondern die Vielgestaltigkeit, die Bewegung, die Zufälligkeit der Bedingungen akzeptiert unter Verzicht auf die deutliche Kontur einer vergangenen musikpädagogischen Epoche. Die gefundenen Materialien aus der Geschichte der Schulmusik haben als historische Fakten ihre Bedeutung, dienen – im Sinne des gestellten Themas – als Hintergrund für allgemeine Musikgeschichte (wie bei Niemöllers Beobachtungen zum Gebrauch einzelner Vertonungen oder zum Wechsel musikalischer Berufsbezeichnungen wie Cantor). Sannemanns Untersuchung von 1904 (*Die Musik, als Unterrichtsgegenstand in den Evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts*) zielt in eine andere Richtung. Er gliederte nach Kapiteln wie *Stellung der Musik im Lehrplan* (III), *Lehrziel* (IV), *Lehrstoff* (V), *Verteilung des Lehrstoffes auf die einzelnen Klassen und Wochentage* (VI), *Methodische Prinzipien* (VII) usw., d. h. Sannemann befragte seine Quellen unter didaktischen Aspekten. Die Geschichte des Musik-Lernens enthält beide Ansätze, den musikgeschichtlichen wie den musikpädagogischen. Die Erschließung der historischen Quellen aus dem Bereich des Musik-Lernens mag für die Musikgeschichte von hohem Sinn sein. Für die Musikpädagogik enthält sie mit der Beobachtung historischer Unterrichtswirklichkeit die Chance, die musikdidaktische Gegenwart zu erhellen und zu relativieren. Sigrid Abel-Struth, Eschborn-Frankfurt a. M.

MEINOLF NEUHÄUSER: *Musikalische Früherziehung – Theorie und Praxis. (In Zusammenarbeit mit Christel JENTGES.)* Frankfurt/Berlin/München: Moritz Diesterweg (1971). 264 S.

Mit diesem Lehrerhandbuch legt der Verfasser eine Erweiterung seines Schulwerks vor, das er 1965/66 für die Grund-

und Vorschule (*Bunte Zaubernoten, Zaubernotenfibel*) erstmalig veröffentlicht hat. Zusammen mit der *Fibel* und anderen Lehrmitteln stellt es nunmehr ein Lehrwerk dar, das als repräsentativ für eine Reihe ähnlicher Lehrwerke gelten kann, die bei uns im Gebrauch sind. Gemeinsam ist ihnen, daß sie im Kern einen seit etwa 1960 aufgekommenen Zweifel unangefochten überstanden haben – den Zweifel nämlich an der Gültigkeit der erziehungswissenschaftlichen und musikpsychologischen Prämissen, von denen elementarer Musikunterricht seit Fritz Jödes reformpädagogischen Impulsen getragen ist.

Dies braucht für den Unterricht, der anhand solcher Leitfäden stattfindet, nicht unbedingt von Nachteil zu sein. Immer noch wird die unmittelbare Ausstrahlung des Erziehers, mit der er die Kinder anspricht und zum Musizieren animiert, letztlich über den Erfolg einer musikalischen Grundbildung entscheiden. Ob er dabei die Erziehung zum Melodie- und Stufenbewußtsein anhand der sieben diatonischen Töne oder etwas anderes zum roten Faden seines Lehrgangs wählt und die anderen Lerninhalte darum herumgruppiert, ist demgegenüber zweitrangig.

Problematisch jedoch sind Versuche, eine tradierte Praxis aus heutiger Sicht erziehungswissenschaftlich-theoretisch zu fundieren und zu legitimieren. Solche Versuche bleiben von zweifelhaftem Wert, solange sie entweder keine stringente Theorie im Vollsinne des Wortes darstellen oder aus theoretischen Einsichten keine praktischen Konsequenzen ziehen (das könnte bei Analyse der gegenwärtigen Verhältnisse nur bedeuten: Entwurf eines Gegenmodells), oder aber, wenn nicht begründet wird, warum es trotz einer solchen Analyse beim Alten bleiben soll.

Der theoretische Vorspann des Buches weist alle drei Mängel auf. Wenn Neuhäuser die erziehungswissenschaftliche Diskussion unserer Tage dahingehend resümiert, daß vorschulische Lernprozesse zu richten seien auf „Selbständigkeit und Unabhängigkeit, Originalität und Neugier, differenziertes Sprachverhalten, schöpferisches Tun“ u. a. m. (3), kurz danach aber als „konkretes Ziel einer musikalischen Früherziehung . . . die frühe Entwicklung des Melodiebewußtseins im Rahmen musikalischer Tätig-

keiten“ (8) nennt, dann besteht kein erkennbarer Zusammenhang zwischen beiden Aussagen, weder der einer Ableitung noch der einer Antithese. Anders nämlich müßte der Lehrgang zumindest auch ein Bewußtsein davon, was in der Welt des Klingenden und der Musik nicht Melodie ist, in gleicher Weise systematisch entfalten, und es müßten den Kindern nicht nur in den Sachverhalten, sondern auch in ihrem Sprach- und Musikverhalten alternative Möglichkeiten offenstehen. Daß davon keine Rede sein kann, zeigt ein Blick in die *Fibel* und in den Kommentar dazu (*Lehrerhandbuch* ab Seite 101). Wie eh und je werden Lieder, und zwar „das ganze Lied in Verbindung mit dem Notenbild in den Mittelpunkt musikerzieherischer Arbeit“ (102) gestellt. Schaut man sich die exzessive Fülle kindertümlich präparierter, monotoner Lieder im Hinblick auf die oben genannten Leitsätze an, dann können schwere Bedenken nicht ausbleiben. Diese Liederfülle führt zwar hin zur Entwicklung einer durtonalen Tonvorstellung, aber weg von der realen Umwelt, auch deren musikalischer Komponente, die das Kind kognitiv und affektiv zu durchdringen eigentlich lernen sollte.

Neuhäuser geht gegenüber vergleichbaren Lehrerhandbüchern allerdings zwei bedeutsame Schritte weiter. Zum einen bringt er eine Art Vorkurs (Kurs A/II; Kurs A/I enthält ganzkörperlich-rhythmische Übungen), er enthält Anregungen für Klangexperimente, graphische Notation, Kriterien zum Benennen und Ordnen verschiedener Klangphänomene und zum Aufschlüsseln von Höreindrücken komplexer Musik; ferner die Möglichkeit, eigenen Klangspielen Ausschnitte moderner Musik zuzuordnen. Zum andern liefert er ein Tonband mit Kommentar, das es dem Lehrer ermöglicht, dem Lieder-Notenkurs einen Kurs systematischen Musikhörens parallel zu schalten.

Dies sind zwei unterschiedene Schritte über jene Schwelle, die die alte Didaktik des tonalen Formelwesens trennt von den Lernangeboten, die gegenwärtiger theoretischer Einsicht entsprechen. Bei Neuhäuser haben sie noch eine schüchterne Randstellung; sie wirken wie eine Konzession ans Moderne. Ein Lehrer, der für den Unterricht mit seinen vier- bis sechsjährigen Kindern einen offenen Lehrgang zu konzipieren in der Lage ist, sich also unabhängig von der

*Zaubernotenfibel* macht, wird gerade solche Hinweise und Materialien, zusammen mit anderen Detailanregungen des Buches, vorzuziehen zu nutzen wissen.

Gottfried Küntzel, Lüneburg

WINFRIED PAPE: *Musikkonsum und Musikunterricht. Ergebnisse, Analysen und Konsequenzen einer Befragung von Hauptschülern*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1974. 116 S.

Die Befragung, auf die der Untertitel des Buches anspielt, fand 1972 in Hessen und Nordrhein-Westfalen in 8. und 9. Klassen von Hauptschulen statt; rund 1 500 Fragebögen wurden ausgewertet. Ziel der Befragung war es, „*Musikvorlieben von Schülern der Hauptschule zu quantifizieren und ihre Abhängigkeit von Alter, Geschlecht und den sozialen Bedingungen, unter denen die befragten Jugendlichen aufwachsen, zu bestimmen, musikalische Verhaltensweisen zu ermitteln, Einflüsse von Massenmedien festzustellen und die Einstellungen und Wünsche der Schüler und Schülerinnen zum Musikunterricht in der Schule zu erfragen*“.

Einige markante Befragungsergebnisse seien hier genannt: Als „*beliebteste Musikarten*“ werden „*Popmusik*“ (56 %), deutsche Schlager (18 %) und ausländische Schlager (13 %) genannt. Alle anderen Gattungen rangieren weit abgeschlagen bei 2 % abwärts. Dabei sind die Jungen ein bißchen „*progressiver*“ als die Mädchen. Unter den Pop-Musikgruppen stehen mit Les Humphries Singers und T. Rex solche an der Spitze, die mehr zum Schlager als zur harten Rockmusik tendieren; letztere steht in Gestalt von Deep Purple an dritter Stelle. – Zwischen einer und drei Stunden Musik hören täglich 49 % der Befragten; am beliebtesten ist der Sender Radio Luxemburg. Auf die Frage, ob in diesem ja ganz auf Werbung abgestellten Sender für Schallplatten geworben werde, antworteten 47 % bejahend, 51 % verneinend, 70 % sind überzeugt, daß Schallplatten hergestellt würden, um Geld zu verdienen und den Zuhörern Freude zu machen. – Auf die Frage nach der Funktion von Schlagermusik wurden vor allem die folgenden Sätze angekreuzt: „*Schlager haben nur ein Thema: Liebe*“ (35 %), „*Schlager sind Musik für junge Leute*“

(20 %), „*Schlager sollen nur unterhalten und der Entspannung dienen*“ (15 %).

Nach dem Sinn des Musikunterrichts befragt, kreuzten die Schüler folgende Sätze an: „*den Schülern helfen, sich besser in Schlager und Pop-Musik auszukennen*“ (28 %); „*Auskunft geben über jede Art von Musik und von Leuten, die Musik machen, verkaufen, hören*“ (23 %); „*Die Schüler befähigen, selbst Musik zu spielen*“ (15 %); „*den Schülern Gelegenheit geben, sich von den anderen Stunden zu erholen*“ (14 %); „*Gelegenheit geben, zu singen*“ (8 %); „*Musikunterricht ist überflüssig*“ (7 %); „*den Schülern helfen, sich besser in Klassischer Musik auszukennen*“ (4 %). Ihr derzeitiger Musikunterricht gefiel 52 % einigermaßen, 38 % gut, 10 % gar nicht. – Die beliebtesten Instrumente sind Gitarre (47 %), Schlagzeug (17 %), E-Orgel (14 %), Trompete (5 %), Akkordeon (4 %), Klavier (2 %).

Für Pape ergeben sich aus der Befragung für den Musikunterricht folgende übergeordnete Lernziele: „*1. Ich-Stärkung und Identitätsfindung (nach Rauhe) durch Anleitungen zu einem kritisch-emanzipatorischen Konsumverhalten*“, „*2. Abbau ästhetischer Fremdbestimmung zugunsten eines Befähigtwerdens zur ästhetischen und somit auch politischen Selbst- und Mitbestimmung*“, „*3. Abbau von Irrationalität zugunsten von Rationalität durch Abbau von Vorurteilen und Förderung der Kritikfähigkeit gegenüber veränderbaren gesellschaftlichen, gruppenspezifischen und individuellen Normen*“ (nach Rauhe), „*4. Steigerung der Genußfähigkeit*“, „*5. Weckung eigener kultureller Bedürfnisse*“. Dazu reicht nach Pape eine fachimmanente Behandlung der Pop-Musik mithilfe „*musikalischer Elementarkenntnisse*“ nicht aus, vielmehr müssen folgende Bereiche hinzukommen: „*Einblick in die Struktur des Musikmarktes als Teil unseres Wirtschaftssystems (Widerspruch zwischen gesellschaftlicher Produktionsweise und privater Aneignung)*“; „*Analyseversuche der Interdependenzen zwischen musikalischen Verhaltensweisen, gesellschaftlichen Bedingungen und musikalischer Sachstruktur*“; „*Bereitstellen von Hilfen zur Erkenntnis der eigenen musikalischen Verhaltensweisen im Zusammenhang mit der Populärmusik und dem Erkennen der eigenen sozialen Lage*“; „*Einblick in die Strategien der Manipula-*

tion“; „Auseinandersetzung mit der Ideologie deutscher Schlagertexte“. Im Vorwort faßt Pape diese Ziele des Musikunterrichtes noch einmal zusammen, nämlich „den Manipulationen der Massenmedien entgegenzuwirken“.

Im Rahmen einer Rezension ist es unmöglich, diesen Lernzielkatalog bildungspolitisch zu analysieren und im einzelnen zu prüfen, wo ein entsprechender Musikunterricht den tatsächlichen Interessen der Hauptschüler dienen, wo er ihnen eher entgegenwirken und wo er sich in dieser Form überhaupt durchführen lassen würde. (Ich selbst habe erlebt, daß die Diskussion dieses Lernzielkataloges innerhalb einer musikpädagogischen Seminarveranstaltung sehr bald auf die Erörterung bildungspolitischer Grundsatzfragen hinauslief). Ein Schlußgedanke sei dennoch erlaubt: Pape sieht den Sinn des Musikunterrichtes nicht ausschließlich, aber doch vor allem darin, bei der „Ich-Stärkung“ und „Identitätsfindung“ zu helfen, falsches Bewußtsein zu verändern usw. Mir kommt das anmaßend vor, auch wenn es vermutlich gar nicht so gemeint ist: sind wir, die im weitesten Sinne „Lehrenden“, ich-stärker und mit uns identischer als Hauptschüler? Sind wir in unserem eigenen Bereich handlungsfähiger und weniger manipuliert als Hauptschüler in dem ihrigen? Ich sehe nur, daß wir auf theoretischem Gebiet mehr wissen und daß wir uns und die Hauptschüler unablässig fragen müßten, was von diesem Wissen in welcher Form sie gebrauchen können, um ihre eigenen Interessen gemeinsam wahrnehmen zu können. Martin Geck, Hattingen

**SABINE SCHUTTE:** *Der Ländler. Untersuchungen zur musikalischen Struktur ungeradtaktiger österreichischer Volkstänze. Strabourg-Baden-Baden: Editions P. H. Heitz-Verlag Heitz GmbH 1970. 141, (16) S., Tabellen. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 52.)*

Ziel der vorliegenden Arbeit ist der „Versuch einer systematischen Erfassung der ungeradtaktigen österreichischen Volkstänze nach musikalischen Gesichtspunkten“ (S. 136). Wiewohl immer wieder zu betonen ist, daß im Volkstanz Musik, Tanz und

Brauch eng miteinander verknüpft sind, überzeugt diese Unternehmung doch völlig von der Notwendigkeit, immer wieder auch über dies oder jenes von den drei Elementen Einzelanalysen und Einzeluntersuchungen anzustellen. Ja noch mehr: die Lektüre von übergreifenden, zusammenfassenden Gesamtuntersuchungen von Tanz, Musik und Brauch läßt die Gefahr erkennen, daß die drei genannten Elemente nicht genügend in ihrer jeweiligen Eigengesetzlichkeit betrachtet werden. So ist der Ansatz der vorliegenden Arbeit durchaus richtig gesehen.

In systematischer Abfolge werden hier nun untersucht die Elemente der Ländlerformen, der Aufbau der harmonischen Funktionen, die jeweils für die Dauer eines Taktes Gültigkeit haben, sowie ihre rhythmischen und melodischen Strukturen, wobei die Reihenfolge der Wichtigkeit und Charakteristik entspricht: harmonische Struktur an erster, Melodik an letzter Stelle, der Klangstruktur untergeordnet. Es folgt die äußere Struktur größerer Formkomplexe, der Großarchitektur, die freilich an der schriftlichen Quelle nicht immer mit Sicherheit abgelesen werden kann, weil sie weitgehend der augenblicksverbundenen Improvisation untersteht.

Nicht ganz befreunden kann ich mich mit der Gleichstellung von Periodisierung und Viertaktigkeit, bzw. Nicht-Periodisierung und größerem Komplex. Mir scheint, daß die zweimal acht Takte die gleiche Eigengesetzlichkeit besitzen wie die zweimal vier Takte der kleineren Stücke. Es wird die Gesamtheit der Formelemente verdoppelt oder wohl gar vervierfacht. Die Funktionsfolge, die im einen Fall den Viertakter betrifft, tut es im anderen Fall bei dem Achtakter.

Ein anderer Faktor, den ich für etwas bedenklich halte, ist die Gleichsetzung gewisser Tanznamen mit Tanzkategorien. Die Verfasserin erkennt selber diese Problematik, wenn sie auf der einen Seite zwar sagt: „... Ausgangspunkt für diese Bestimmung der Haupttypen ist die Konzentration bestimmter musikalischer Struktureigenschaften auf Gruppen von Tänzen gleichen Namens...“ (S. 82), während anderenorts eine vielfach zu konstatierende Identität von Steirisch und Ländler zugegeben wird. Meine eigenen Untersuchungen am Ländler in Bayern zeigen, daß die Namen Ländler



und Steirisch, ja selbst Walzer und Mazurka, sowie eine Reihe von anderen Namen in der Volkstradition durcheinander gehen und vielfach unterschiedslos gebraucht werden.

Auf der anderen Seite mag es sein, daß mancherlei an der Welt des Ländlers in Österreich anders ist als in Bayern, was sich für den Kenner an vielen der von der Verfasserin vorgelegten Melodiebeispielen offen erkennen läßt. So wäre es der Mühe wert, einen Vergleich mit dem inzwischen stark angewachsenen Sammelmateriale in Bayern vorzunehmen. Dann würde sich einerseits zeigen, daß die bayerische Realisation in mancher Hinsicht anders aussieht, als der oft urigere österreichische Typus. Dann würde sich freilich auch zeigen, daß die von den österreichischen Ländlerforschern behauptete und von der Verfasserin angenommene Identifikation von bayerischem Ländler mit dem 16-taktigen Schuhplattler nicht haltbar ist. Unter dem bayerischen Material gibt es einen hohen Prozentsatz des von der Verfasserin so genannten „periodisierten“ Tanzes. Auf jeden Fall jedoch ist das Ländlerbuch von Sabine Schütte geschickt und kenntnisreich angelegt und mit Konsequenz durchgearbeitet. Es kann und sollte wohl zum Muster genommen werden für eine Reihe von weiteren Untersuchungen an mitteleuropäischen Tanzmelodien, deren Problematik seit langem auf Durchdenkung wartet. Felix Hoerburger, Regensburg

*KARL SCHÜTZ: Der Wiener Orgelbau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wien: Verlag Notring 1969. IV, 6, 119, 42 S. (Dissertationen der Universität Wien. 35.)*

Dem Buch liegt die wesentlich umfangreichere, 1964 approbierte Dissertation gleichen Titels zugrunde. Dieses geht nur indirekt und zwar dadurch hervor, daß ein Sigel für die Dissertation gewählt und die „Diss.“ an vielen Stellen als Quelle (sic!) herangezogen wird – Anzahl der Seiten des ursprünglichen Hauptteils mindestens 287 und des Anhangteils mindestens 114. – Die grobe Gliederung des Buches ist zweckmäßig gewählt: Kapitel I und II geben eine weitausholende *Historische Übersicht* und u. a. – leider viel zu breit, oft wiederholend – gewisse Informationen über frühere Literatur, über Orgelvandalismus und Orgel-

gewerbe. Im Kapitel III (es beginnt auf S. 1) sind 24 biographische Skizzen Wiener Orgelbauer mitgeteilt, wozu hauptsächlich Material aus dem Archiv der Stadt Wien, aus der Wiener Zeitung, aus Pfarrchroniken und Fakten aus der Literatur herangezogen werden. Unter diesen Orgelbauern befinden sich Johann Bohack, Franz Xaver Christoph, J. Fridrich Ferstl, Stephan Helwig, Mathäus Jesswagner, J. Gottfried Malleck, Anton Pfliegler, David Posselt, Mathias Jacob Wiest, Joseph und Johann Wiest, Veit Wurzer, deren Werke (insgesamt 34, fast alle außerhalb Wiens) im nächsten Kapitel ausführlich behandelt sind. Systematik und überlegte Anordnung, weniger Unterstreichungen hätten gerade dem IV. Kapitel außerordentlich gut getan.

Es schließt sich ein Kapitel über fünfzehn in Wien aufgestellte Orgeln an, geordnet nach Stadtbezirken – die hier mit arabischen, in vorhergehenden Kapiteln mit römischen Ziffern bezeichnet sind. Leider führt der Verfasser nicht näher aus, wieso er aus Werkstattübernahmen „*interessante Werkstattzusammenhänge*“ erkennt. Auch der Ankündigung, „*nun über die allgemeinen Bauprinzipien unter besonderer Berücksichtigung der persönlichen Gepflogenheiten einzelner Orgelbauer*“ zu berichten (S. 104), folgt keine klärende Ausführung. Vielmehr wird dort auf eine 38 Punkte umfassende Handschrift – im Anhang dankenswerterweise vollständig mitgeteilt – aus dem Stift Altenburg bei Horn eingegangen; es handelt sich um die für einen guten Orgelbau allgemein notwendigen Kriterien. „*Daß ohne weiteres von einer Wiener Schule gesprochen werden kann*“, glaubt der Verfasser aus gemeinsamen Grundzügen der in vorhergehenden Kapiteln angeführten Orgeln entnehmen zu können. Jedoch ist die Zusammenstellung der Grundzüge (z. B. „*Als Sonderform ist sehr beliebt der Bau der Quintadena*“, S. 115) viel zu weit gefaßt und nicht auf Spezifika hinzielend angelegt mit Ausnahme der Elemente der Prospektgestaltung samt deren Skizzierungen.

Dem Titel der Arbeit entsprechend hätte man zumindest eine Übersicht über diesen Zeitraum erwarten können. Doch fehlen viele Orgelwerke der fünfziger und sechziger Jahre, z. B. Arbeiten von Johann Josef Henke. Vollends unerklärlich ist die Aufnahme der Chororgel in Klosterneuburg,

17. Jahrhundert. Es bleibt dem Leser überlassen herauszufinden, wieso eine „1945 schwerst beschädigte“ Orgel durch einen Neubau ersetzt wird (S. 28), bei einem anderen „1945 schwerst beschädigten“ Werk (S. 36) „eine Restaurierung keine Schwierigkeiten bietet“. Sieht man von solchen Mängeln und auch von Mängeln in der Zuordnung von Quellen ab, so sind sehr viele neue Mitteilungen historischer Fakten aus diesem Buch herauszulesen; darin besteht der Wert der Arbeit. Man sollte dankbar sein, daß ohne Druckzwang eine weitere Dissertation zum Druck befördert wurde.

Franz Bullmann, Berlin

*GUSTAV FOCK: Arp Schnitger und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1974. 312 S., 46 Abb. auf 20 Taf. (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 5.)*

Die Orgelbewegung der zwanziger Jahre hat viele organologische Arbeiten angeregt und entstehen lassen. Die zahlreichen in letzter Zeit erschienenen musikwissenschaftlichen und musikhistorischen Aufsätze, Abhandlungen, Bücher und Nachdrucke, die Untersuchungen an historischen Orgeln und die Erhellung der Lebensumstände ihrer Erbauer zum Gegenstand haben, wachsen weiter an wie kaum ein Zweig innerhalb der Musikgeschichte, insonderheit des Instrumentenbaues. Aus der Feder des Hamburger Orgelwissenschaftlers Gustav Fock, der sich ein Leben lang mit Arp Schnitger befaßt hat, liegt nun die erste Monographie über den niederdeutschen Orgelbauer vor, die – das darf vorweg gesagt werden – zweifelsohne als Standardwerk betrachtet werden muß. Eine ältere Fassung dieser Schnitger-Monographie ist 1945 bei der Zerstörung des Verlagsgebäudes im Satz vernichtet worden. Der Unbeirrbarkeit des Verfassers ist es zu danken, daß er von seiner Lebensaufgabe nach diesem Verlust nicht gelassen, sondern – wie der Herausgeber Rudolf Reuter im Geleit betont –, das Werk inzwischen wesentlich vertieft und um neue Erkenntnisse bereichert, hat wiedererstanden

lassen. Umso trauriger ist es, daß er noch vor Erscheinen des Bandes verstorben ist.

Über die Darreichung des Materials in landschaftlicher Gliederung mag man geteilter Meinung sein. Vielleicht erscheint manchem die Arbeit Schnitgers und die seiner Schule, seiner Vorgänger und anderer Orgelbauer nicht immer klar genug voneinander abgetrennt, obwohl Schnitgers Fortwirken jeweils gesonderte Kapitel gewidmet sind. Fock beginnt mit einem Abriss über Schnitgers Vorfahren sowie einer genealogischen Zusammenstellung der ihm bekannt gewordenen Namensträger Schnitger. Bereits ausführlich wiedergegeben wird die Jugend-, Lehr- und Gesellenzeit (1648-1677) des Orgelbauers, sein Eintritt in die Werkstatt des Veters Berendt Huß zu Glückstadt in Holstein, Ausbildung und Mitarbeit an Orgelbauten seines Lehrherrn, an den Instrumenten der Stadtkirche zu Glückstadt und denen von St. Cosmae und St. Wilhadi in Stade. Mit der Wilhadiorgel, die der junge Arp Schnitger nach dem Tode von Huß (1676) fertigstellt, liefert er bereits sein Meisterstück. Ein Jahr später läßt er sich in Stade nieder und führt seine Werkstatt in jenen Jahren erster selbständiger Tätigkeit von hier aus (1677-1682) bald zu Ansehen und zu einem schnellen Aufblühen.

Fünf Jahre lang arbeitete Schnitger in Stade (St. Nikolai), Borstel, Assel, Jork, Oederquart und Osten sowie in den Herzogtümern Bremen und Verden (Freiburg, Scharmbeck, Bülkau und Lüdingworth), daneben bereits in und um Hamburg (St. Johanniskloster, Nienstedten und Kirchwerder). Bei der Mitteilung der Stimmenpläne, überwiegend zwei- bis dreimanualiger Orgeln, wird die Aufteilung auf Hauptwerk, Rückpositiv, Brustwerk und Pedal evident. Fock schöpft dabei aus Gutachten und Aufzeichnungen, die bei späteren Umbauten ans Licht gekommen sind und führt damit die Entwicklungslinien bis in unsere Zeit herauf, was im übrigen auch für die folgenden Absätze des Buches gilt.

Die Hamburger Jahre (1682-1719) werden eröffnet mit einem Überblick über die Geschichte des Orgelbaues seit etwa 1550, also erst von jener Zeit an, in der die ablehnende Haltung der Reformation gegen die Orgel als Kirchenmusikinstrument gewichen ist. Am Ende des 17. Jahrhunderts hat die Musik nach Friedrich Chrysander

in keiner freien Reichsstadt so festen Fuß gefaßt wie in Hamburg. Die Zahl der Orgelbauer ist zu jener Zeit größer als in irgendeiner anderen deutschen Stadt (S. 44). Fock zählt eine ganze Reihe davon auf und hebt Hans Christoph Fritzsche und Joachim Richborn mit den von ihnen erbauten oder umgebauten Instrumenten besonders hervor. Den Bau von Schnitgers größtem Werk in der Nikolaikirche bezeichnet der Verfasser als den entscheidenden Schritt in der Entwicklung des Orgelbauers. Tatsächlich ist dieser Schritt der Durchbruch zum Ruhm Schnitgers gewesen, der durch den Bau der Jacobiorgel weiter gefestigt worden ist. Die ausführlichen Angaben zur Disposition beider Instrumente erbringen die Bestätigung hierfür. Für die Orgelneuerungsbewegung mit der denkwürdigen Organistentagung Hamburg-Lübeck 1925 hat die heute noch erhaltene Jacobiorgel grundlegende Bedeutung erhalten. Neben diesen nahezu gleichgroßen Instrumenten stammen von Schnitger fast zwanzig weitere Orgeln in Hamburg (Pesthofkirche, St. Paulikirche, St. Petri, St. Maria-Magdalena, Hamburg-Moorburg, Hamburg-Steinbeck, St. Gertrud, Dom, Hamburg-Ochsenwerder, Hausorgeln und Positive usw.).

Nach Hamburg beginnt Schnitgers Tätigkeitsbereich sich territorial auszuweiten, über den niederdeutschen Raum bis in die Niederlande hinein, wobei allerdings kein anderer Landstrich wie das zwischen Hamburg und Stade gelegene Alte Land am engsten mit ihm verbunden bleibt.

Es kann hier unmöglich auf alle Arbeitsgebiete Schnitgers eingegangen werden. Nur umrißhaft sei die Tätigkeit zwischen Elbe und Weser (1682-1719) erwähnt, die Orgeln von Hamburg-Neuenfelde, die ebenfalls in der Erneuerungsbewegung eine Rolle spielen, von Steinkirchen mit dem noch fast vollständig erhaltenen Prospekt und Pfeifenwerk, von Mittelkirchen und Esterbrügge, die Orgeln des Doms, der St. Stephanikirche, Liebfrauenkirche, St. Martini, St. Pauli und St. Ansari in Bremen, des Doms von Verden/Aller u. a., der Lüneburger Orgeln bis hin nach Zellerfeld im Harz. Schnitgers Schüler Nathanael Krusewitz, Gregorius Struve, Matthias Dropa, Christian Vater und Johann Matthias Naumann setzen in eben diesem Gebiet die Tradition fort. Die Verbundenheit des Orgelbauers mit seinem

Heimatland Oldenburg und Ostfriesland findet ihren Niederschlag in zahlreichen Werken; in Schleswig-Holstein, Mecklenburg, und Pommern, in Magdeburg (St. Johannis, St. Jakobi, Hl. Geist-Kirche, St. Ulrich, St. Petri, Dom) und Berlin (St. Nikolai, St. Sebastian, Eosander-Kapelle des Schlosses Charlottenburg) ist seine Kunst ebenso geschätzt worden wie in den Niederlanden, wohin (Zwolle) die Söhne Johann Jürgen und Franz Caspar nach dem Tod des Vaters im Juli 1719 die Werkstatt verlegt haben.

Schließlich seien noch England, Rußland, Portugal und Spanien erwähnt, wohin seine Orgeln geliefert worden sind. Das chronologische Verzeichnis der von ihm erbauten oder umgebauten Orgeln weist 169 Werke auf. 49 Gesellen (Schüler), die als Orgelbauer bei Schnitger tätig gewesen sind, arbeiten später über den Wirkungskreis ihres Meisters hinaus in Skandinavien, dem westlichen Teil der Niederlande, im Gebiet von Celle, Hannover und Hildesheim sowie in Hessen und Schlesien. Sie haben sich fast ausnahmslos seinem Stil angeschlossen und ihm teilweise bis ins 19. Jahrhundert vermittelt.

Die Prinzipien der klassischen Bauweise Schnitgers liegen zu allererst in der Logik des Dispositionsaufbaues. Sowohl im Hauptwerk, Rückpositiv, Oberwerk als auch im Pedal finden sich meist vollständig besetzte Prinzipalchöre, denen vielchörige gemischte Stimmen, Zungen und in ihrer Klangschattierung äußerst unterschiedliche Flötenregister zugeordnet werden. Jedes Manual und Pedal repräsentiert ein in sich vollständig geschlossenes Werk, dessen Charakter durch die lückenlose Durchführung der Grund- und Aliquotstimmen und die Gegenüberstellung der drei Klanggruppen Eng-Weit-Solo bestimmt wird. Strahlenden Glanz erhalten die Werke durch bis zu zehnkörige Mixturen, bis zu neunkörige Scharfs, zwei- bis dreifache Zimbeln und Rauschpfeifen. Grundsätzlich basiert das Hauptwerk auf der 16', das Rückpositiv auf der 8' oder 4', das Oberwerk ebenfalls auf der 8', das Brustwerk auf der 4', oder 2', und das Pedal auf der 32'-Lage. Schnitger bedient sich der variablen Mensur, baut Schleifladen, während von Huß noch Springladen angewandt worden sind, und setzt den Umfang der Klaviaturen in den Manualen meist auf C, D, E, - c<sup>3</sup>, im Pedal auf C, D, E - d<sup>1</sup>. Ein weiteres Grundprinzip

des Schnitgerschen Orgelbaues bestimmt für jede Lade ein eigenes Klavier. Bei großen Orgeln wird damit die Viermanualigkeit (z. B. St. Nikolai-Hamburg: IV. Man./BW; III. Man./OW; II. Man./HW und I. Man./RP) erreicht. Dies hat auch seine Auswirkung auf den Prospekt, der aus Türmen und dazwischenliegenden Feldern aufgebaut ist (vgl. hierzu den Artikel *Schnitger* von Gustav Fock in MGG 11, 1961, Sp. 1913 bis 1919) und deshalb nicht mehr in Altarnähe, sondern, wenn irgend möglich, auf der Westempore seinen Platz findet. Die dem Buch beigegebenen Bildtafeln geben hierzu eindrucksvolle Beispiele wieder.

Die Forschungsarbeit des Verfassers bleibt einmalig, zieht man den Mangel an Vorarbeiten, die große Anzahl der unter Schnitgers Leitung gebauten Orgeln und die geographische Reichweite seiner Tätigkeit in Betracht. Äußerst begrüßenswert die ausführlichen Personen- und Ortsregister, die den Band erschließen. Endlich sei auch die verlegerische Leistung hervorgehoben, durch die der Band in so ansprechender Form herausgebracht worden ist.

Raimund W. Sterl, Regensburg

*ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe. Band 7-10: Messen 30-55, hrsg. von Siegfried HERMELINK. Kassel-Basel-Paris-London-New York: Bärenreiter 1967, 1968, 1969 und 1970. XXVI, 233 S., XXXVIII, 241 S., XXIV, 170 S. und XXII, 224 S.*

Die vom Herausgeber auf zehn Bände veranschlagte Edition der Messen nähert sich mit den vier vorliegenden Publikationen ihrer Vollendung. Während die ersten vier Bände (Bd. 3-6) Messen aus Personaldrucken enthalten, die zu Lassos Lebzeiten erschienen sind (vgl. die Besprechungen in Mf XIX, 232, Mf XXI, 141-142 und 406-408), folgen nunmehr „Messen aus Einzel- und Sammeldrucken 1570-1588“ (Bd. 7, Nr. 30-35), „Messen der Drucke Paris 1607 und München 1610“, also posthum gedruckte Werke (Bd. 8, Nr. 36-41) und „Handschriftlich überlieferte Messen“ (Bd. 9 und 10, Nr. 42-48 und 49-55). Übersichtlichkeit und Ausstattung der Edition sind bemerkenswert, beachtlich die Sorgfalt im einzelnen. Die folgenden Überlegungen sollen daher

nicht die Verdienste des Herausgebers schmälern, sondern anregen, die nahezu fertige Edition unter verschiedenen Aspekten zu erschließen. Das in kurzer Zeit so weit fortgeschrittene Unternehmen läßt sich nunmehr überblicken und fordert deshalb grundsätzliche Erwägungen heraus.

Die vielschichtige Quellenlage von Lassos Messen hätte wohl jeden Editionsplan zu Kompromissen gezwungen. Der Gedanke aber, entsprechend der von Haberl und Sandberger begonnenen Reihe zunächst einmal auf zeitgenössische Personaldrucke zurückzugreifen, führt doch zu Konsequenzen, welche die Angemessenheit eines solchen Vorgehens ziemlich bald in Frage stellen. Da nämlich einzelne Messen in den Personaldrucken mehrfach erscheinen, in der Neuausgabe aber natürlich nur einmal, im Zusammenhang des jeweiligen Erstdrucks, wird die geschlossene Wiedergabe der Personaldrucke schon im Anfangsstadium vereitelt, so daß die eigentliche Rechtfertigung des Planes, originale Anordnungen zu erhalten, entfällt. Schon der dritte Druck von 1577 ist aus der Neuausgabe nicht ohne Mühe zu rekonstruieren; er setzt sich aus folgenden Nummern zusammen: 10-13 (Bd. 4) + 4 + 2 (Bd. 3) + 14/15 (Bd. 4) + 5/6 + 9 + 8 (Bd. 3) + 16 (Bd. 4) + 7 (Bd. 3) + 17 (Bd. 4) + 18-20 (Bd. 5). Es stellt sich danach grundsätzlich die Frage, ob die originale Werkfolge bei Messendruckten überhaupt bewahrenswert ist, da Messen in höherem Maße als Lieder, Madrigale oder Motetten für sich allein stehen. Eine beziehungs- oder geistreiche Zusammenstellung von Einzelwerken ist deshalb weniger wahrscheinlich. Es bleibt zumeist bei einer mehr oder weniger zufälligen Auswahl.

Gegen die Bevorzugung der Drucke spricht ferner, daß sorgfältig angelegte und weitgehend datierte Handschriften, die aus dem Wirkungskreis Lassos stammen, vielfach als früheste Quellen erhalten sind und deshalb ein Vorrecht bei der Edition beanspruchen können, selbst wenn man Abweichungen späterer Drucke als authentisch aufzuwerten genötigt ist. Dies Vorrecht räumt der Herausgeber den frühen Handschriften gelegentlich ein, so z. B. bei dem posthumen Druck von 1610 (Bd. 5 und 8): während in den bisherigen Neuausgaben die glatteren Versionen dieses Drucks als „Fassung letzter Hand“ galten, weist die vorlie-

gende Ausgabe diese Änderungen Lassos Sohn Rudolf zu und publiziert erstmals den authentischen Text der Münchner Handschriften. Dies Beispiel macht nochmals deutlich, wie der Gesamtplan das Oeuvre überlagert. Es wäre wohl doch – entgegen der Argumentation, Bd. 3, S. VI – sachgerechter gewesen, von dem auch in zeitgenössischen Quellen beachteten Kriterium der Stimmenzahl auszugehen und dann chronologisch zu ordnen, zumal da wir „dank der ausgedehnten Quellenstudien Boettichers . . . über die zeitliche Reihenfolge, in der die einzelnen Messen Lassos entstanden sind, ziemlich gut unterrichtet“ sind (ibidem). Dies Verfahren hätte die jeweils früheste Quelle in den Blick gerückt, ohne daß man sie deshalb immer hätte als beste Vorlage der Edition zugrundelegen müssen. Da für die letzten Messenbände Ergänzungen vorgesehen sind wie etwa die nicht von Lasso stammenden Modellkompositionen, wäre es zu begrüßen, wenn dort auch Übersichten oder Verzeichnisse nach verschiedenen Gesichtspunkten das Messenkorpus erschließen, etwa nach Stimmenzahl, nach Modellkompositionen, nach der Entstehungszeit oder wenigstens nach der frühesten Quelle, die einen Terminus ante quem setzt, und womöglich nochmals nach Personaldrukken.

Wie bereits dargelegt, hat der Herausgeber bei der Edition gelegentlich auf Handschriften als die jeweils besten Vorlagen zurückgegriffen. Bei Nr. 31 (Bd. 7) legt er einen Einzeldruck von 1582 zugrunde, obwohl zwei Handschriften, von 1569 und 1572, zur Verfügung stehen. Das ist selbstverständlich möglich, nur macht dieser Fall darauf aufmerksam, daß grundsätzlich die Begründungen fehlen, die zu einer solchen Wahl geführt haben, d. h. Quellenbewertungen, die über „sehr gut“ oder „praktisch fehlerfrei“ hinausgingen. Auch die Kennzeichnung als „Sekundärquelle“ müßte in der Quellenkritik gerechtfertigt werden.

Die vorliegenden vier Bände enthalten sechszwanzig vier-, fünf-, sechs- und achtstimmige Kompositionen; sie umfassen sowohl Früh- wie auch Spätwerke. Da nur elf, darunter die sechs Messen des achten Bandes, schon zuvor in Neuausgaben vornehmlich des 19. Jahrhunderts zugänglich waren, bietet sich dem Praktiker wie dem Wissenschaftler ein Neuland, das reiche Ent-

deckungen verheißt. Es wäre zu wünschen, daß das Urteil über Lasso anhand der Neuausgabe der Messen überprüft würde.

Martin Just, Würzburg

*JOHANN WALTER: Sämtliche Werke, hrsg. von Otto SCHRÖDER. Vierter Band: Deutsche Passionen nach Matthäus und Johannes; Magnificat octo tonorum 1540; Psalmen, eine Antiphon; Fugen, sonderlich auf Zinken 1542. Für Otto SCHRÖDER † auf Grund der Vorarbeiten seines Mitarbeiters Max SCHNEIDER † besorgt von Werner BRAUN. Kassel-Basel-Tours-London und St. Louis-USA: Bärenreiter-Verlag und Concordia Publishing House 1973. XXX, 129 S.*

Mit dem Erscheinen des 4. Bandes ist die Gesamtausgabe der Werke des Torgauer Hofkapellmeisters und Stadtkantors Johann Walter vorläufig abgeschlossen. Ihr Fortgang hatte zuzeiten etwas von einer Echternacher Springprozession: 1943: 1. Band; 1953: 1. Band (Neudruck) und 2. Band; 1955: 3. Band; 1961: 5. Band; 1970: 6. Band; 1973 4. Band. Zwar hatte Schröder vor seinem Tode die Übertragungen und die meisten Vorworte abgeschlossen, doch erwiesen sie sich als revisions- und ergänzungsbedürftig; Vorworte und Kritische Berichte mußten größtenteils neu gefaßt werden.

Um die Anordnung des 4. und 6. Bandes hat es mancherlei Diskussionen gegeben. In gewissem Sinne tragen beide den Charakter von Abschlußbänden. Denn auch der vierte enthält teils Werke, für die Walter nicht als „Autor“ im strengen Sinne gelten kann, teils solche, die aus seinem Gesamtwerk herausfallen und singular – peripher überliefert sind.

Da sind zunächst die seit Otto Kade viel umstrittenen beiden Choralpassionen nach Matthäus und Johannes, von denen die Torgauer Walter-Handschriften (TWH) nur die Turbae – anonym – überliefern. Für die Solopartien ist man auf eine Handschrift aus Grimma (Mus. Gri. 11) als früheste Quelle (spätestens 1550) angewiesen; auch sie nennt Walter nicht. Diese „deutsche Urpassion“ ist seit 1550 dann bis ins 19. Jahrhundert hinein vielfältig überliefert, verändert und ergänzt worden.

Nachdem schon Ameln und Gerhardt die Quellenfrage und die Autorenfrage

wesentlich präziser und kritischer beurteilen als Kade, an Walters Autorschaft aber mit Bedenken festhielten, hat Werner Braun den Anteil Walters klar definiert: Er sieht ihn „als Notator, als Redaktor, als Mann, der einen Brauch durch das Mittel der Schrift zur Literatur verwandelt hat und der auch ferner liegende Gemeinden anregte, aus alter lokaler Überlieferung die deutsche Historia hervorgehen zu lassen“ (S. XI). Für die Turbae belegen dies die TWH. Braun macht wahrscheinlich, daß Walter einem ursprünglich dreistimmigen Falsobordone-Modell, bei dem Christus, der Evangelist und der (die) Soliloquent(en) ihre Tenores kombinierten, im Diskant ein *a'* hinzufügte, so daß – aus moderner Sicht – ein Grundakkord in Terzlage entstand. Er untersucht ferner eingehend die chorischen Zäsuren und Satzschlüsse. Die seit Kade immer wieder vertretene Behauptung, der Tuba-Tenor sei Luthers Evangelionten, ist, wie Braun zeigt, unhaltbar. Es liegt offenbar kein c. f. zugrunde, die Zäsuren sind „reine Klangkadenzen“ (Mahrenholz).

Selbstverständlich hat Walter die Passionen mit Rezitativen aufgeführt. Darauf haben sich Zeitgenossen in Leipzig sogar gelegentlich berufen (S. VII, Anm. 4). Möglicherweise hat er dafür den Passionston gebraucht. Ob aber die Grimmaische (oder eine andere) einstimmige Überlieferung uns speziell die Torgauer oder nicht vielmehr – wahrscheinlicher – eine allgemein übliche Improvisationspraxis bezeugt, ist nicht schlüssig zu beweisen. Die TWH setzen einen Fundus von Choralbüchern voraus, von denen nur noch Visitationsprotokolle berichten. Lektionen aber wurden oft nur nach mündlich überlieferten Modellen improvisiert. Daß Walter dabei in den Rezitativen nicht den Passions-, sondern Luthers Evangelionten gebraucht hätte, ist allerdings auch nicht auszuschließen: Er hatte Luther assistiert, als dieser bei den Einsetzungsworten in der *Deutschen Messe* 1526 den traditionellen Abendmahls durch seinen Evangelionten ersetzte. Und Luthers Entscheidungen waren ihm zumeist sakrosankt.

So ist die Aufnahme der Passionen in die Gesamtausgabe bestenfalls in ähnlichem Sinne zu rechtfertigen, wie die der Anonymen der TWH in dem 6. Band: Sie bezeugen

eine wichtige Praxis Walterscher Kirchenmusikpflege, auch wenn sein Anteil als Komponist nicht mehr eindeutig zu bestimmen ist. Die Zufügung der choralen Partien ist in diesem Fall ebenso begrüßenswert, wie sie in den Bänden 2 bis 6 überall da vermißt wird, wo nur die figuralen Teilstücke von Wechselgesängen überliefert werden (vgl. meine Ausgabe eines *Magnificat* von Walter in der Reihe Das Chorwerk BA 4397).

Leider hat Braun (ebenso wie ich selbst in Band 6) diese Konsequenz bei den einfachen *Magnificat* von 1540 nicht durchgehalten: Auch hier hätte er die choraliter ausgeführten ungeradzahligen Verse unschwer ergänzen können – und zwar aus den *cantus firmi* von Walters mehrstimmigen Sätzen. Diese sind – in aller Schlichtheit – prägnante und aufschlußreiche Beispiele für die Technik kontrapunktischer *Magnificat*-bearbeitung in jener Zeit, besonders wenn man sie mit dem kunstvollen und großangelegten *Magnificat*zyklus Walters von 1557 vergleicht (vgl. meine Besprechung der *Vesperoffizien* in *Mf* XVI 1963, 410 ff. und des 5. Bandes in *Mf* XVII 1964, 216 f.). Die *Magnificat* von 1540 sind - ebenso wie die folgenden *Falsobordone*-Psalmen – schon einmal in der Neuausgabe der *Vesperoffizien* Georg Rhau von Hans Joachim Moser enthalten. Zu ihnen gehört auch eine kleine Antiphonbearbeitung (*Qui seminant*), auf die ein Zusatz im Zwischentitel S. 37 hinweisen soll. Er ist jedoch versehentlich auf den Zwischentitel zu den Psalmen (S. 61) geraten. Übrigens wäre die Reihenfolge von *Magnificat* und Psalmen im Band aus liturgischen und musikalischen Gründen besser umgekehrt gewesen.

Die *Falsobordone*psalmen sind ganz schlichte Gebilde, wie sie nach dem Bericht der Vorrede Rhau zu den *Vesperoffizien* die Torgauer Kantorei auf ihren *Convivien* (und gewiß auch im *Stundengottesdienst*) zu improvisieren pflegte. Sie stimmen mit deutschen Psalmen in *Klugs Gesangbuch* von 1533 und zum Teil sogar mit *Exempla* aus Rhau *Enchiridion utriusque musicae* musikalisch überein, die dort mit Wenzeslaus Philomathes in Verbindung gebracht werden. Walter hat sich offenbar wie die anderen „Komponisten“, die in den *Vesperoffizien* bei *Falsobordone*psalmen genannt werden, auf Revision und Fixierung einer

improvisatorischen Tradition deutscher Lateinschulen beschränkt.

Die 4. Abteilung bringt die 27 Kanons („Fugen“) für „gleichstimmige Instrumente“ erstmals in vollständiger Partiturausgabe. Ehmann hatte nur einen Teil ohne Resolutio 1930 und 1933, 3. Auflage 1954, veröffentlicht. Braun zeigt, daß auch diese Kanons – wie die Psalmen und Magnificat – als Lehrstücke aus dem Musikunterricht an Lateinschulen erwachsen sind, als anschauliche figurale Experimente mit den Kirchentönen. Quelle ist ein Stimmbuch der Leipziger Thomaskirche (Cod. Mus. 50). Es gehört mit dem dortigen Ms. 49 eng zusammen, welches wiederum nachweislich von den TWH abhängt (Walter-Ausgabe Band 6, S. 184, 192). So verdient die Autorenangabe des sorgfältig geschriebenen Titelblattes Vertrauen.

Dagegen ist die Anordnung offensichtlich durcheinandergeraten. Im Vorwort rekonstruiert Braun zwei dreistimmige Zyklen und einen zweistimmigen Zyklus, geordnet nach den Kirchentönen; darauf deutet auch die Formulierung des Titels hin. Drei überzählige Kanons werden an den Schluß gestellt. Ihre Echtheit erscheint Braun fraglich. Diese Anordnung hätte er aber auch in seiner Ausgabe befolgen sollen. Stattdessen hielt er sich – philologisch korrekt – an jenes Übungsheft einer Leipziger Lateinschule.

Hingewiesen sei auf eine Besonderheit von Walters Technik *cantus-firmus*-freier Kanons: die Ausschnittwiederholung. Es werden dabei nicht ganze Phrasen, sondern nur Phrasenausschnitte mit wechselnden Initien und Klauseln wiederholt. Diese Technik, die in Walters großen Kanonmotetten konsequent durchgeführt ist, finden wir auch in vielen der hier vorliegenden Kanons, zum Beispiel gleich in dem ersten Stück.

Der Kritische Bericht berücksichtigt sorgfältig alle Quellen. Leider übernimmt er für die TWH nicht die seit Carl Gerhardt üblichen Sigla. – In der äußeren Ausstattung entspricht der Band den anderen und der aus ihnen bekannten Sorgfalt. Ein paar Korrekturen: S. XXI, Tabelle, 2. Spalte, Nr. XIII in XIII zu berichtigen. S. 25, 3. Textzeile, unter 13. Note „und“. S. 129, drittletzte Zeile, 1. Wort „Qui“.

Es ist für alle, die sich mit dem Lebenswerk des Torgauer „Erzkantors“ beschäfti-

gen, eine Freude, seine Gesamtausgabe durch diesen Band aus kundiger Hand einstweilen abgeschlossen zu sehen. Einige Ergänzungen zur Gesamtausgabe mögen inzwischen schon anstehen, die bislang freilich nur ein schmales Heft ergeben würden. Doch halte ich es für möglich, daß es im Laufe der Zeit noch mehr werden.

Joachim Stalman, Resse über Hannover

*Das Erbe Deutscher Musik. Band 67: Gambenkompositionen von Johann Schenck und Conrad Höffler. Hrsg. von Karl Heinz PAULS. Kassel: Nagel 1973. XI, 144 S. (Abteilung Kammermusik. Bd. 8.)*

Die vorliegende Publikation bringt von Johann Schenck (1656 - nach 1709) *L'Echo du Danube*, op. 9, 6 Kammersonaten (je zwei für Viola da gamba und Basso continuo, für Viola da gamba und Basso continuo ad libitum und für Viola da gamba solo), und von Conrad Höffler (1647- vor 1705) *Primitiae Chelicae*, zwölf Suiten für Viola da gamba und Basso continuo. Die Sonaten von Schenck sind in einem Druck von Amsterdam (vor 1706) und von Paris (zwischen 1740 und 1745) und in einer von den beiden Drucken unabhängigen Handschrift aus Wien (Österr. Nationalbibl. Codex 16598), der Widmungsrede zufolge zwischen 1705 und 1711 entstanden, überliefert. Diese enthält in anderer Reihenfolge die Sonaten I - III, V und teilweise VI der beiden Drucke, anstelle der fehlenden Sonate IV steht eine Sonate für Viola da gamba solo. Die zwölf Suiten von Höffler sind in einem Druck von Nürnberg (1695) erhalten.

Der Herausgeber, Karl Heinz Pauls, gibt im Vorwort einen kurzen Überblick über die Geschichte der Musik für Viola da gamba, die einiger Berichtigungen bedarf. Die Behauptung, daß „*der Italiener Alfonso Ferrabosco (II), um 1572 bis 1628, . . . die englischen Gambisten mit einer kunstvollen Spielweise vertraut*“ gemacht habe (S. VI), muß dahingehend korrigiert werden, daß nicht der hier genannte Alfonso II., der bereits in England geboren wurde, sondern dessen Vater schon im Jahre 1562 als Musiker von Italien nach England gekommen ist (vgl. G. E. P. Arkwright, *Notes on the Ferrabosco Family*, in: *The Musical Antiquary* III-IV, 1911-12). Wie mehrfach

festgestellt worden ist (z. B. Ernst Ferand, *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1938, S. 361), hat möglicherweise der Vater Ferrabosco die Engländer mit der in Italien gepflegten Improvisationspraxis vertraut gemacht. Daß die „virtuose englische Gambenmusik“ in den *Divisions on a ground* „erst um 1660 . . . ihren Höhepunkt“ erreichte, wie die Beispiele von Christopher Simpson in *The Division-Violist*, London 1659, zeigen (S. VI), trifft wohl zu, doch muß festgehalten werden, daß Simpson am Ende dieser glanzvollen Entwicklung steht und daß die meisten der erhaltenen Beispiele – jene von Simpson ausgenommen – früher entstanden sind. (Der Herausgeber gibt in Fußnote 6 für das Werk von Simpson jenen Titel an, der von Simpson selbst erst für die 2. Auflage von 1667 verwendet worden ist.) Sehr merkwürdig erscheint die Äußerung „Bach schrieb seine drei Gambensonaten in einem homophonen Satz; das steht in einem deutlichen Gegensatz zu . . . den Soloparts seiner Violin- und Cellosonaten“ (S. VI). Der Herausgeber versteht unter „homophonem Satz“ offenbar „Einstimmigkeit“, da in diesen Sonaten der Viola da gamba meist eine Stimme des vorwiegend dreistimmigen polyphonen Satzes zufällt; auch sollte korrekterweise nicht von „Sonaten“ für Cello, sondern von „Suiten“ gesprochen werden.

Die Edition der Sonaten von Schenck bringt den Text des älteren Druckes von Amsterdam (A) und dann anschließend die beiden in A nicht oder nur teilweise enthaltenen Sonaten für Viola da gamba solo der Wiener Handschrift (W). In einem Lesartenverzeichnis sind die Varianten in W, die sich zu A ergeben, angeführt, jene des Pariser Druckes blieben unberücksichtigt. Das Lesartenverzeichnis zeigt einige Ungenauigkeiten, die hier berichtet und ergänzt werden sollen. So werden abweichende Satzbezeichnungen bald angeführt, bald nicht berücksichtigt, z. B. Sonata II, 4. Satz, W: „Aria adagio“; Sonata III, die entsprechenden Sätze in W mit den Schreibweisen „Alemant, Courant, Sarabande, Gavotte“. In Sonata I sind einige Varianten in W, die im Lesartenverzeichnis nicht erscheinen: Vivace (S. 26f), T. 32, im bezifferten Baß 3 Achtelnoten *a-g-e* und punktierte Viertelnote *f*; in demselben Takt und in T. 33 in der Continuo-Stimme die punktierte Viertel-

note *f* resp. *e* jeweils in eine Viertel- und eine Achtelnote aufgelöst; in T. 62 in der Continuo-Stimme keine punktierte Viertelnote *gis*, sondern eine Viertelnote *gis* und eine Achtelnote *a*; in T. 134 im bezifferten Baß auf dem letzten Achtel nicht zwei Sechzehntelnoten *h-a*, sondern eine Achtelnote *h*. In der „Giga“ der Sonata III (S. 39 f.) sind die dynamischen Zeichen *f* und *p* ab T. 12 Mitte in W stets eine Achtelnote später notiert. In der Sonata IV der Wiener Handschrift (S. 63 f.) sind die folgenden Korrekturen anzubringen: 2. Satz „Aria“ (S. 63), T. 15, 2. Viertel, die 2. bis 4. Sechzehntelnoten eine Terz tiefer; 6. Satz „Allegro“ (S. 65 f.), T. 37, 2. Achtel, hier *fs*, in W ausdrücklich mit „*b*“ vor dem *f* bezeichnet, die Erhöhung erfolgt erst auf das 2. Viertel; T. 61, 2. Viertel, in W *d1*, nicht *dis1*, schließlich fehlen in T. 90 die in W vorhandenen Phrasierungsbögen.

Phrasierungsbögen, die sich aus Analogiegründen anbieten, wurden stillschweigend ergänzt, ebenso offensichtliche Fehler der Quellen berichtet, doch scheinen diese Ergänzungen oder Verbesserungen meistens nicht im Kritischen Bericht auf, entgegen den für diese Reihe üblichen Editionsrichtlinien.

Völlig unerklärlich ist die Anmerkung, die Continuo-Stimme solle mit einem Violoncello besetzt werden (S. 3, 18, 26, 34, 43, 73 und im Kritischen Bericht S. 142). Diese Besetzung ist sowohl klanglich als auch stilistisch äußerst fragwürdig.

Die zwölf Suiten von Conrad Höffler stehen in zwölf verschiedenen Tonarten, wie auch ausdrücklich auf dem Titelblatt des Nürnberger Drucks vermerkt ist. Die vier Hauptsätze der Suite bilden die einzelnen Teile aller zwölf Suiten, in fünf Suiten tritt als Eröffnungssatz ein Preludio oder eine Sonata hinzu. Leider war es nicht möglich, die vorliegende Edition mit dem Originaldruck zu vergleichen, doch dürften sich in diesem Fall auch wesentlich weniger Probleme ergeben haben.

Mit Genugtuung sei auf die meist schlicht gehaltene Generalbaßaussetzung hingewiesen. Der schön gestochene Notentext wird von vier Faksimile-Abbildungen aus den als Vorlage verwendeten Drucken ergänzt, die die beiden Titelseiten, die Widmungsrede von Schenck und die Rede an den Leser von Höffler wiedergeben (S. VIII-XI).



Für den praktischen Musiker stellt die Veröffentlichung dieser Sonaten und Suiten eine große Bereicherung dar und füllt eine schon lange schmerzlich empfundene Lücke aus.  
Veronika Gutmann, Basel

*JOSEPH HAYDN: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg FEDER. Reihe III. Band 1: Konzerte für Violine und Orchester. Hrsg. von Heinz LOHMANN und Günter THOMAS. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969. VIII, 99 S., 1 Taf. – Kritischer Bericht. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969. 24 S.*

Das Problem der Haydn-Violin-Konzerte ist kompliziert und war nur auf Grund eingehender Quellenverarbeitung einigermaßen zu lösen. Es erübrigt sich fast zu sagen, daß das Kölner Haydn-Institut in hohem Maße die Voraussetzungen für diese heikle Arbeit besitzt. Unter dem Namen Haydn sind elf Violinkonzerte überliefert, aber für einen Großteil konnten Cannabich, Giornovichi, Pleyel und C. Stamitz als Komponisten nachgewiesen werden. Wenn eine Quelle mit der Aufschrift „Heyden“ bekannt ist, muß immer auch an den Bruder gedacht werden. Schließlich blieben drei zur Veröffentlichung übrig, ein weiteres Konzert in D-dur muß als verschollen angesehen werden.

Der vorgelegte Text hält aller Kritik stand. Wenn einige Bemerkungen zu machen sind, so nicht so sehr aus der Überlegung, daß Vollkommenheit selten erreicht wird, sondern eher, weil manchmal zwei oder mehrere Möglichkeiten vorlagen, die den Herausgebern eine Entscheidung abverlangten. Das A-dur-Konzert (Hoboken VII a: 3) ist mit Hörnern überliefert – Oboestimmen sind auf dem Titelblatt vermerkt, aber nicht erhalten – Hörner sind auch in einem Breitkopf-Katalog von 1771 erwähnt. Im sonst sehr reich belegten Vorwort heißt es nicht sehr überzeugend „Wahrscheinlich ist, daß das Konzert nur für Streicher komponiert war“, und so ist es auch ediert. Mit einer Hornstimme ad libitum hätte man sich aber nicht genügend gegen die von Anton Heiller vorgelegte Ausgabe als „Melker Konzert“ abgesetzt, die die Hornstimme bringt und außerdem einen recht plausiblen

Ergänzungsversuch für Oboen (Salzburg 1952).

Zum Konzert C-dur (Hoboken VIIa: 1) war sehr zu überlegen, ob der  $\frac{6}{4}$  - Doppelvorhalt im T. 8 nicht einen eingeklammerten Bindebogen verdient hätte, ebenso in den analogen Takten. Im T. 47 fordert der Bindebogen in der 2. Violine geradezu heraus dazu, ebenso im T. 131. Noch zwingender ist der T. 212, wo im Doppelgriff der 1. Violine in der Unterstimme ein punktiertes Viertel steht (analog dazu der T. 216).

Mit den Bemerkungen „Zur Gestaltung der Ausgabe“ (S. VIII) kann man sich einverstanden erklären bis auf den Passus „die Werte der Vorschlagsnoten sind zu Achten vereinheitlicht“. Hier wäre doch mancher Geiger auf die Notierungsweise der Vorlage neugierig gewesen.

Die Brauchbarkeit der Ausgabe wäre erhöht worden, wenn sich die Herausgeber entschlossen hätten, zu Seite 14, 16, 18 und an ähnlichen Stellen Kadenzen, bzw. „Eingänge“, eventuell auf einem beigelegten Blatt, als Modelle zu geben.

Walter Kolneder, Karlsruhe

*FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 5: Violinkonzert in cis. Hrsg. von Folke LINDBERG. Kassel usw.: Bärenreiter 1974. XX und 60 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)*

Franz Berwald (1796-1868), von dem die musikwissenschaftliche Monumentalzyklopädie MGG noch nichts zu berichten wußte – erst das Supplement nimmt einen Artikel auf (1973) –, scheint neuerdings zur dominierenden Gestalt der schwedischen Musikgeschichte zu avancieren. Diese Vermutung legt auch die in den Monumenta Musicae Svecicae herausgegebene Gesamtausgabe nahe, die zum hundertsten Todestag des Komponisten in Angriff genommen wurde. Ob die Gesamtausgabe Indiz oder gar Katalysator der sich wandelnden Wertschätzung ist, mag dahinstehen.

Der widersprüchliche und als Komponist erfolglose Schwede begann als geigerische Frühbegabung. Gleichwohl findet sich in seinem Oeuvre an konzertanter Violinmusik außer einem Variationszyklus und einem Doppelkonzert nur ein einziges Konzert für

Violine solo (1820). Es erscheint im Rahmen der Gesamtausgabe nun in einer kritisch abgesicherten Erstpublikation (nachdem der Berwald-Verehrer Henri Marteau das der Öffentlichkeit bis dahin völlig unbekanntes Werk 1911 in einer revidierten Druckfassung zugänglich gemacht und mehrfach öffentlich gespielt hatte).

Das dreisätzige Konzert, das sich in seiner formalen Anlage an die Tradition der Wiener Klassik anlehnt, disponiert den Orchestersatz – und damit auch das Verhältnis von Solo und Tutti – durchsichtig und ausgewogen. Den Part der Solovioline hat Berwald sehr geigerisch konzipiert; der Schwierigkeitsgrad ist beträchtlich, hat aber keinen gewollt virtuosen Zuschnitt. Er läßt sich am ehesten mit dem der Konzerte von Louis Spohr vergleichen. (Die Editionsleistung kann – ohne Kenntnis des Manuskript-Materials – nicht recht beurteilt werden. Angesichts der eindeutigen Quellenlage dürfte es sich jedoch um eine zuverlässige, solide Ausgabe handeln.)

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

*HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Vol. 10: Te Deum. Ed. by Denis McCALDIN. Kassel usw.: Bärenreiter 1973. XXI, 195 S.*

Auch der jüngst erschienene Band der Neuen Berlioz-Ausgabe beweist einmal mehr die Bedeutung dieses Unternehmens: selbst bekanntere Werke von Berlioz, wie die *Symphonie fantastique* oder das *Te Deum* waren, wie sich jetzt zeigt, bisher in unzulänglichen, wenn nicht verfälschten Editionen verbreitet. Die vorliegende Neuauflage des *Te Deum* streicht mit Recht das instrumentale *Prélude* (von Berlioz noch vor der Uraufführung zurückgezogen und auch nicht in die Druckausgabe der Partitur aufgenommen, wurde es auf besonderen Wunsch Balakirews – der sich in Rußland um das *Te Deum* besonders verdient gemacht hatte – in die Alte Gesamtausgabe aufgenommen) aus dem Haupttext (teilt es jedoch im Anhang mit); Stichproben im Vergleich mit der Alten Gesamtausgabe ergeben, daß die Neue Ausgabe an strittigen Stellen durchweg bessere – besser begründete – Lesarten gibt (von den „Verbesserungen“, die die Alte Ausgabe vornahm, zu schwei-

gen). Die Edition ist, wie die bisherigen Bände, mit einem umfangreichen, sehr instruktiven Vorwort ausgestattet.

Die Quellenlage ist unkompliziert: den von Berlioz offenbar gründlich korrigierten, 1855 – noch im Jahr der ersten Aufführung – erschienenen Partiturdruk, der die Gestalt der Aufführung wiedergibt (Fortfall des *Prélude*, Striche im *Judex crederis* und in der *Marche*; die *Marche* wurde allerdings als dritter Satz gespielt, anstelle des gestrichenen *Prélude*, erst der Druck setzte ihn an den Schluß des Werkes), darf man als die „Fassung letzter Hand“ ansehen; zum Vergleich sind ferner autographe Partitur und teilautographes Aufführungsmaterial erhalten. Gesteht man auch zu, daß der Druck von 1855 offensichtlich nicht ganz „fehler“-frei ist (z. B. sind bei manchen Bindebögen und dynamischen Bezeichnungen autographe Lesarten, dem Kontext nach zu urteilen, besser), so scheint mir doch, daß der Herausgeber von dem sich hier anbietenden Grundsatz einer Edition der „letzten Fassung“ mehrmals unnötig abweicht und bei divergierenden Lesarten eine „Mehrheitsentscheidung“ der Quellen bevorzugt. (Die folgenden Bemerkungen gehen natürlich von den Mitteilungen des Kritischen Berichts, nicht von einer Autopsie des Quellenmaterials aus, sie beurteilen also die Plausibilität der Herausgeber-Entscheidungen und haben den Charakter von Fragen an den Herausgeber.) Nur zwei Beispiele: 1. Im *Tibi omnes* wird T. 58 und 107, Va., je 3. Viertel, die von Berlioz in einen Abzug des Druckes hineinkorrigierte Änderung von *h* in den Doppelgriff *h-dis* nicht in die Edition übernommen, wohl aber der im selben Korrekturgang hinzugefügte Bindebogen der 1. V. in T. 111 (die Seite des Korrekturabzugs, die beide Stellen [T. 107, T. 111] zeigt, ist in der Edition in Faksimile wiedergegeben). Die unterschiedliche Behandlung zweier gleichwertiger Fälle (Korrekturen letzter Hand) hat offensichtlich im ersten Fall die Begründung, daß die (zwei) autographen Quellen den Doppelgriff nicht aufweisen, im zweiten, daß die Korrektur eine analoge Ergänzung der in den Bläserstimmen bereits vorhandenen Bindebögen darstellt; dieses editorische Verfahren erscheint mir anfechtbar. 2. Im *Judex crederis*, T. 33, 1. V., Vc., Kb., sind im Druck – im Gegensatz zu den Auto-

graphen – die ersten bzw. ersten beiden Noten noch mit den Akzentzeichen von T. 32 versehen; sie bedeuten offensichtlich ein „simile“. Die Ausgabe hat sie nicht übernommen, näherliegend wäre, im Gegenteil, eine Ergänzung dieser Zeichen in 2. V. und Va. gewesen. (Ich gestehe gerne zu, daß es hier – wie in einigen weiteren Fällen – nur ums editorische Prinzip geht, faktisch jedoch, was die Wichtigkeit der Varianten betrifft, um belanglose Kleinigkeiten.) Ferner ist – wohl wiederum aufgrund einer Mehrheitsentscheidung zwischen den Quellen – das von Berlioz dem Druck vorangestellte Vorwort, das die Frage der räumlichen Aufstellung der Mitwirkenden behandelt, einen für Berlioz' Musik immerhin wesentlichen Gesichtspunkt, in der Edition in den Kommentar verbannt worden. Endlich schließe ich aus der Beschreibung der Abweichungen der Striche im *Judex crederis* in autographischer Partitur und Auführungsmaterial, daß die autographische Partitur – zumindest für diesen Satz – wahrscheinlich ein späteres (vielleicht aber auch ein früheres) Stadium der Komposition repräsentiert, vermisse aber eine Diskussion dieser Frage. Wolfgang Dömling, Hamburg

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Anuario Musical. Vol. XXVI, 1971. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología 1972. 235 S., 7 Taf.

Béla Bartók. Sein Leben in Bilddokumenten, Gesammelt und erläutert von Ferenc BÓNIS. Wien: Universal Edition 1973. 260 S.

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

Beethoven Studies. Edited by Alan TYSON. London-Melbourne-Toronto: Oxford University Press 1974. XIV, 246 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sonaten für Klavier zu zwei Händen. Band I. Hrsg. von Claudio ARRAU. Musikwissenschaftliche Revision von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT. Frankfurt-London-New York: Henry Litoffs Verlag / C. F. Peters (1973). 290 S., 1 Taf.

Beethoven. Ein Skizzenbuch zu den Diabelli-Variationen und zur Missa Solemnis. SV 154. Faksimile und Übertragung von Joseph SCHMIDT-GÖRG. Bonn: Beethovenhaus 1968 und 1972. 88, 114 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Beethoven: Skizzen und Entwürfe. Kritische Gesamtausgabe. Band 33.)

Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2. Folge 17: Johann Traeg: Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804 (Handschriften und Sortiment). Hrsg. von Alexander WEINMANN. Band 1. Wien: Universal Edition (1973). 7, (4), (216) S.

INGMAR BENGTTSSON: Musikvetenskap. En översikt. Stockholm: Esselte Studium (1973). XVI, 448 S.

Bericht über die musikwissenschaftlichen Arbeiten in der Deutschen Demokratischen Republik. 1969. Hrsg. vom Zentralinstitut für Musikforschung beim Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler. Berlin: Verlag Neue Musik (1970). 115 S.

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 6: Klavierkonzert in D. Hrsg. von Bonnie HAMMAR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. XV, 130 S., 40 S. Solostimme. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

JENS BLAUERT: Räumliches Hören. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1974. VIII, 256 S. (Monographien der Nachrichtentechnik, ohne Bandzählung.)

PAOLO BORCIANI: II Quartetto. Milano: Ricordi & C. (1973). 167 S.

MARIANNE BRÖCKER: Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. Textband sowie Bild- und Registerband. Düsseldorf: Im Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft 1973. 692, (27) S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 11 und 12.)