

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Jazzforschung / Jazz Research III/IV* (1971/72). Hrsg. von Friedrich KÖRNER und Dieter GLAWISCHNIG. Graz u. Wien: Universal Edition 1973. 302 S.

Was bei Erscheinen des ersten Bandes des Jahrbuchs *Jazzforschung / Jazz Research* zu hoffen war, hat sich inzwischen bestätigt: Die Internationale Gesellschaft für Jazzforschung (IGJ) besitzt ein Publikationsorgan, das mit seinen Aufsätzen und seinem Rezensionsteil nicht nur zu einem gesuchten, sondern zum zentralen Forum der Jazzwissenschaft geworden ist. Das läßt sich jedenfalls nach Erscheinen des Doppelbandes III/IV (1971/72) ohne Abstriche sagen.

Die Thematik der 15 Beiträge in Aufsatzform – darunter 12 Referate, die auf der II. Internationalen Jazzwissenschaftlichen Tagung in Strobl (Wolfgangsee) gehalten worden sind, in ihrer Druckfassung – ist weitgespannt. Aus dem Verzicht auf eine Detailwürdigung ergibt sich für den Rezensenten die Möglichkeit zu Akzentuierungen.

Hinter dem Titel *Der Beitrag der Europäischen Musikethnologie zur Jazzforschung* verbirgt Wolfgang SUPPAN einige Varia, darunter Details zur Entstehung des Jazz aus der Kontamination von Afrika und Europa in Amerika. Sein Anliegen: unterschiedenes Ernstnehmen der Existenzbedingungen, unter denen Musik lebt und sich verändert, und Betrachtung „rein musikalischer“ Phänomene und Prozesse von dieser Basis aus. So untersucht er Militärmusik (Blasmusik) und geistliches Lied. Der Vergleich verschiedener „ Fassungen“ von Spirituals legt die europäische Matrize derartiger Lieder auf überraschende Weise bloß.

Amalgamierungsprozesse, wie sie die heutige Jazzszene allenthalben kennzeichnen, veranlassen Ekkehard JOST, den *Free Jazz und die Musik der Dritten Welt* zu vergleichen. Dabei wird nach Ursachen, Verfahrensweisen und Ergebnissen der Verschmelzung gefragt. Es zeigt sich, daß eine Selektion wirksam ist, die nur „geeignete“ außereuropäische Musik berücksichtigt (Afrika, Indien). Die Musik der Dritten Welt

kann drapierende Funktion haben, sie kann aber auch zu neuen Synthesen führen. Dieser Fall, bei dem das musikalische Ergebnis zusehends das Kategoriengerüst der Jazztradition sprengt, wird am Beispiel Don Cherry auf analytischem Weg (mittels Transkription) verfolgt. Eine Gesamtbilanz ergibt, daß der Weg zur Musik der Dritten Welt zwar eine wichtige, aber nur eine von möglichen Tendenzen ist, da sich Free-Jazz-Musiker beispielsweise auch mit der *Musica viva* der europäischen Musiktradition eingelassen haben – ein Vorgang, der seinerseits spezifische Züge trägt.

„Improvisation“ als Jazzkriterium par excellence hat so etwas wie ein Pendant in der postseriellen Musik. Die wechselseitige Abhängigkeit, in die *Neue Musik und Improvisation* geraten sind, überdenkt Otto KOLLERITSCH. Die totale Determination des Materials hat die Freiräume in der Musik so gründlich ausgeschaltet, daß die Suche nach dem verlorenen Paradies auf dem Weg über die Aleatorik zu Improvisationspraktiken geführt hat, die den Interpreten zum Mitkomponisten machen. Doch ist das Vertrauen in die strukturellen Möglichkeiten der Improvisation gering: Improvisation wird in ihrer kreativen Potenz geringer veranschlagt als die kreativen Momente, die im Kompositionsprozeß ihren Niederschlag finden. Gleichwohl gilt den Komponisten Improvisation als wünschenswerte Möglichkeit im Interesse einer Synthese, in der Improvisation zur substantiellen Ergänzung der Komposition wird.

Die übrigen Beiträge verteilen sich wie folgt: Ernest BORNEMAN stellt erneut ein Kapitel einer noch nicht erschienenen Arbeit über die Black Music in den USA zur Diskussion – vgl. Jf II –, in dem er die desolante Geschichte der Afro-Amerikaner innerhalb der US-Gesellschaft skizziert und abschließend (rhetorisch) fragt, ob die Rolle des Jazzwissenschaftlers nicht die eines militanten Bürgerrechtlers voraussetzen müsse – ohne jedoch anzudeuten, was das hieße und welche Konsequenzen sich daraus

ergäben (*Black Light and White Shadow. After Black Power, What?*). Methodische Maximen für die Erforschung afro-euro-amerikanischer Akkulturationsprozesse formuliert Dietrich SCHÜLLER aus der Sicht des Ethnologen (*Historische Völkerkunde und Jazzwissenschaft*), d. h. er möchte alle nur erdenklichen Materialien berücksichtigt sehen, um Fehlerquoten aus einer Untersuchungsweise zu verringern, die (notwendigerweise) synchron verfahren muß. Die afrikanische Rezeption der afro-amerikanischen Musik Jazz – damit aber auch die Differenz Amerika-Afrika! – verfolgt Atta Annan MENSAH (*Jazz – The Round Trip*). In einer verwandten, äußerst materialreichen Studie untersucht Gerhard KUBIK *Die Verarbeitung von Kwela, Jazz und Pop in der modernen Musik von Malawi*. Einblick in die Arbeit an seiner Dissertation *Zum Personalstil von Miles Davis* gibt Franz KERSCHBAUMER. *Anmerkungen zur Improvisationstechnik von Albert Mangelsdorff* im Ausgang von den frühen 60er Jahren liefert Wolfgang SANDNER. *Problems of Tonality and Function in Modern Jazz Improvisation* behandelt Janos GONDA. *Was kann der Jazz der Neuen Musik geben? Was kann die Neue Musik dem Jazz geben?* fragt als Komponist mit einschlägigen Erfahrungen Pavel BLATNY. Roman KOWAL erörtert Fragen der Free-Jazz-Notation anhand polnischer Beispiele (*New Jazz and Some Problems of Its Notation*). Jan SLAWE faksimiliert den dokumentarischen Jazzbericht von Ernest Ansermet und kommentiert ihn in einer Art Interlineaversion (*Ein Jazzbericht aus dem Jahre 1919*). Ilse STORB mustert Lehr- und Bildungspläne in der Bundesrepublik auf ihre (kümmerlichen) Jazz-Inhalte (*Hat der Jazz den richtigen Stellenwert in der Musikerziehung?*). Friedrich KÖRNER referiert über Vorgeschichte und *Geschichte des Instituts für Jazz in Graz*, von dem die Impulse für die Gründung der IGJ ausgegangen sind.

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

*Muzykal'naja Žizn'* („Musikleben“). Nr. 1/1973 bis Nr. 6/1975. Moskau: Sovjetskij Kompozitor 1973-1975.

*Muzykal'naja Žizn'*, die der MUSIKFORSCHUNG im Austauschwege laufend zugeht, erscheint als Halbmonatsschrift über

das sowjetische Musikleben im Folioformat einer illustrierten Kulturzeitschrift. Herausgeber ist – ebenso wie für die broschiierte Monatschrift *Sovetskaja Muzyka* – der Sowjetische Komponistenverband zusammen mit dem Ministerium für Kultur der UdSSR. Daraus erhellt, daß es sich nicht um Zeitschriften mit konkurrierenden Interessengebieten und Akzenten handelt, sondern jeweils um Monopolorgane mit verteilten Aufgaben. *Sovetskaja Muzyka* bringt neben obligatorischen Rechenschaftsberichten wesentlich mehr an Musiktheorie, Analyse und Diskussion und streift das Musikleben nur in kurzen Überblicken und Berichten – umgekehrt ist das Verhältnis bei *Muzykal'naja Žizn'*.

Die Titelseiten sind mit Aufnahmen von Künstlern, Ensembles, Kongreßgebäuden etc. illustriert. Von den vorliegenden Nummern entfallen auf folkloristische Szenen: 24, auf die traditionelle Konzert-, Opern- und Ballettgattung: 14, auf Kongresse und Kongreßhallen: 9, auf Abbildungen von Komponisten: 7 (in diese teilen sich Dmitrij Kabalevskij – zweimal –, Tichon Chrennikov und Aram Chačaturjan – je einmal einzeln und einmal gemeinsam –, Sergej Rachmaninov und Dmitrij Šostakovič); auf den April- und Novembernummern (Geburtstag und Revolutionsgedenktag) 7 und 21, also insgesamt viermal, erscheint Lenin.

Dem dergestalt abgesteckten Rahmen entspricht der Inhalt der Hefte. Nehmen wir als Beispiel Nr. 6/1975: Leitthema ist hier der 30. Jahrestag des Großen Sieges. Einem Porträt von Svjatoslav Richter auf der Titelseite folgt eine Abbildung von Feierlichkeiten am Siegesdenkmal in Volograd (Stalingrad), dessen Musikleben der anknüpfende Artikel von E. Zabavskich *V gorode slavy* („In der Stadt des Ruhmes“) gewidmet ist. *Podvig* („Die Ruhmestat“) von G. Pavlova beschwört Erinnerungen an die Kriegstage in Odessa, *Razvedčik* („Der Kundschafter“) von Evgenij Epštejn das Andenken des Künstlers und Partisans Viktor Besedin. – Unter „Theaterpremierer“ folgt eine ausführliche Rezension der Oper Moissej Vajnbergs: *Ljubov' d'Artan'jana* nach Alexandre Dumas durch Konstantin Šakva, des „Balletts der Freundschaft“ – *Čipolino* von Karen Chačaturjan in Kiev durch N. Roslavleva. Svjatoslav Rich-

ter ist zum 60. Geburtstag ein Künstlerporträt von G. Cypin, Kandidat der Kunstwissenschaften, gewidmet. Als Notizen eingestreut sind Nachrichten, wie das Bol'soj Theater den 30. Jahrestag des Sieges feiert (mit Kyrill Molčanovs Oper „Der unbekannte Soldat“), eine Besprechung der 1. Sinfonie des (lange verpönten) Boris Ljatošinskij im ukrainischen Fernsehprogramm und ein Bericht über den Liedschöpfer Vladimir Zacharov, von dem im anknüpfenden Notenteil ein Lied folgt – und weitere drei anderer Komponisten.

In jeder Nummer von *Muzykal'naja* sind – heraustrennbar wie das Mädchen im *Playboy* – gewöhnlich vier Lieder abgedruckt; es können Volkslieder oder deren Bearbeitungen sein, Tänze aus Opern (hier z. B. der Gopak aus Musorgskijs „Jahrmarkt von Soročincy“) oder (meist) Stücke aus der umfangreichen Gattung der besonders geförderten sowjetischen Liedproduktion.

*O sčast'e, zavoevannom v bor'be* („Vom Glück, errungen im Kampf“) ist unter der Rubrik „Gespräche über Musik“ ein Artikel von D. Romandinova über die II. Sinfonie von Tichon Chrennikov überschrieben. Nur kurz ist eine Umschau von A. Abadžiev über die bulgarischen Operntheater – ausgedehnter dann wieder eine Studie von Grigorij Šneerson über Maurice Ravel (unter der Rubrik: Komponisten des 20. Jahrhunderts). Drei Seiten lang hat es anschließend eine Diskussion („Am runden Tisch von M. Ž.“) mit der Musikinstrumentenindustrie und der Qualität ihrer Produkte zu tun („Wenn das Instrument nicht klingt . . .“).

Kurze Nachrichten und Zitate bringt die zweiseitige Rubrik *Po muzykal'nym meridianam* („Durch die Musikmeridiane“), so über den Erfolg der sowjetischen Komponistin Nina Makarova in Duisburg, Düsseldorf und Mülheim, über die *Boris-Godunov*-Premiere der Metropolitan Opera, Novitäten der Mailänder Scala und Britrens *Tod in Venedig* im „Städtischen Theater von West-Berlin“. Zwei ungezeichnete, kurze Artikel erhellen hier schlaglichtartig sowjetische Einschätzungen hiesiger Entwicklungen: *Opravdannyj optimizm Gerberta Karajana* – „der gerechtfertigte Optimismus Herbert von Karajans“, zitiert zustimmend kommentarlos Pressekonferenz-Äußerungen des Dirigenten auf seiner Amerikatournee über die anwachsende Zahl von Musikhörern ver-

mittels der Massenmedien. Und *Trudnye Vremena* – „Schwere Zeiten“, berichtet – im Zusammenhang mit der schweren Lage westlicher Musikzeitschriften im Zuge von Inflation und Krise – über die Zusammenlegung der *Neuen Zeitschrift für Musik* und *Melos*.

„Jedoch die Zusammenlegung von zwei Zeitschriften“, so heißt es da, „hat noch eine andere Seite, die im redaktionellen Communiqué der 'Neuen Zeitschrift für Musik' nicht zum Ausdruck kam. Die Sache ist die, daß die Zeitschrift 'Melos', die jahrelang als Sprachrohr des extremsten Avantgardismus und Modernismus diente und eine 'elitäre' Kultur in einem sogenannten 'elitären Milieu' verfocht, schon seit langem schwere Zeiten durchmacht. Das Interesse der Musikliebhaber, ja sogar der professionellen Musiker an den avantgardistischen Experimenten nimmt unaufhaltsam ab, und damit schwand die Nachfrage nach der Zeitschrift. Schon vor einigen Jahren stellte sie von monatlichem auf zweimonatliches Erscheinen um. Aber auch das hat sie nicht vor der Pleite bewahrt. Jetzt haben die Troubadoure des Modernismus einen letzten Versuch gemacht, sich über Wasser zu halten, indem sie zu diesem Zweck die Spalten einer der ältesten Musikzeitschriften in Europa benutzen, die schon 1834 von Robert Schumann gegründet wurde, wovon nicht ohne Stolz auf dem Umschlag der 'Neuen Zeitschrift für Musik' die Rede ist. Man muß sich nur wundern, warum sie es nötig hatte, ihre Spalten dem untergehenden Avantgardismus als 'Strohalm' zur Verfügung zu stellen.“

Der hier zum Ausdruck kommenden Glaubensüberzeugung (und ungezeichnete Artikel sind in der Regel als „offizielle Stellungnahmen“ zu verstehen) entspricht es, daß die Neue Musik der Sowjetunion (die es gibt) in *Muzykal'naja Žizn* praktisch nicht stattfindet. Über Komponisten wie Eduard Artem'ev, Edison Denisov, Vitalij Godzjackij, Sofia Gubajdulina, Leonid Grabovskij, Arvo Pärt, Jan Rääts, Valentin Silvestrov, Alfred Schnittke oder Boris Tiščenko, über die 1967 noch in der Tschechoslowakei ein Buch erscheinen konnte (Václav Kučera, *Nové proudy v Sovětské hudbě*, Praha 1967), kann man derzeit in dieser Zeitschrift nichts erfahren.

Trotz ihrer stärker dem „Musikleben“

zugewandten Blickrichtung hat Muzykal'naja Žizn daher für die Musikforschung kaum einen Quellenwert, was die gegenwärtigen kompositorischen Entwicklungen in der Sowjetunion angeht. (Der hier beschriebenen Nummer gleichen die übrigen wie ein Siegesdenkmal dem anderen.) Erst wenn einer tot ist, kommt er zu Ehren: Nekrologe und Gedenkartikel enthalten vielleicht die wichtigsten hier begehrenden Informationen. Es sei denn, man nimmt das hier entstehende Abbild einer konservativen, hierarchisch geprägten kulturpolitischen Situation als Information . . .

Detlef Gojowy, Bad Honnef

**CLEOFÉ PERSON DE MATTOS:** *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura 1970.*

Dieser hervorragende, mit Anmerkungen versehene Katalog – der alles seiner Art, was vordem in Amerika versucht wurde, übertrifft – ist die Frucht einer siebzehnjährigen Forschung in Rio de Janeiro, Diamantina, São João del Rei, Sabará, Mariana, Ouro Preto, Campinas, São Paulo, Itu, Rio Pardo in Brasilien und Vila Viçosa in Portugal. Das gegenwärtige Werk des Komponisten Nunes Garcia (1767-1830), eines Mulatten, der in Rio de Janeiro geboren und ausgebildet wurde, der aber bereits vor 1797 in Portugal bekannt war, der 1798 Kapellmeister der Kathedrale von Rio de Janeiro wurde und 1808 *mestre de música* der Königskapelle Johanns VI. von Portugal, beläuft sich auf 237 Eintragungen in diesem Katalog, der zehn Werke unter weltlich einordnet, den Rest unter geistlich. Die bedeutendsten Kompositionen sind 19 Messen (1801-1826), die Haydn und Mozart zum Vorbild haben, 8 *Matinas* (1799-1815), 11 *Novenas* (1798-1822), 5 Sequenzen, 7 *Te Deum* und 4 Requiem.

Viel mehr als nur ein mit Anmerkungen versehener thematischer Katalog, sammelt diese Publikation alle bestehenden Dokumente hinsichtlich des Komponisten privaten und beruflichen Lebens, Familie, Ruf vor und nach seinem Tode sowie seiner musikalischen Umwelt, und enthält zudem reichliche Angaben zu Kirchen, Kapellen und Bruderschaften mit denen er in Verbindung stand. Eine erschöpfende Biblio-

graphie und ein Inhaltsverzeichnis vervollständigen den Katalog.

Dies ist nicht nur die gründlichste, genaueste und sorgfältigste Inventarisierung, die je über die Werke irgendeines gebürtigen amerikanischen Komponisten veröffentlicht wurde, sondern die Herausgeberin, Leiterin der von ihr im Jahre 1941 in Rio de Janeiro gegründeten Associação de Canto Coral hat auch öfters Aufführungen seiner Werke in Brasilien und in Europa (1965) dirigiert. Seit 1958 hat ihr Chor bahnbrechende Schallplatteneinspielungen von drei Messen Nunes Garcias, seinem *Te Deum* von 1811 sowie von verschiedenen seiner kleineren Werke aufgenommen. Robert Stevenson, Los Angeles

*Bach-Dokumente. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner NEUMANN. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Kritische Gesamtausgabe vorgelegt und erläutert von Werner NEUMANN und Hans-Joachim SCHULZE. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1969. 573 S. Band III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim SCHULZE. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972. XXXV. 750 S.*

*Johann Sebastian Bach – Leben und Werk in Dokumenten. (Als Taschenbuch zusammengestellt von Hans-Joachim SCHULZE.) Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag und München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. 1975. 206 S.*

Mit dem zweiten und dritten Band der Bach-Dokumente ist die Erschließung der literarischen Nachrichten über Bach aus seiner Lebenszeit und dem späteren 18. Jahrhundert zum Abschluß gekommen. Mit dem in Kürze zu erwartenden Bilddokumenten-Band wird dann ein archivalisches Forschungsunternehmen abgerundet werden, das in der biographischen Musikforschung kein ebenbürtiges Gegenstück findet. Selbst ein oberflächlicher Blick auf die Art der Quellendarbietung, Beschreibung und

Kommentierung lehrt, daß vergleichbare Dokumentationen etwa zu Mozart oder Schubert zurückstehen müssen. Freilich konnten die relativ spät in Angriff genommenen Bach-Dokumente in der Methodik des Sammelns und Publizierens auf den Pionierleistungen etwa eines Otto Erich Deutsch aufbauen.

Während Band I mit der Veröffentlichung der Schriftstücke Johann Sebastian Bachs (1963) im wesentlichen ein seit langem bekanntes und überschaubares Quellenmaterial musterergütig bereitstellte, bringen die beiden Folgebände einen ungleich größeren, unbekannteren und unzugänglicheren Quellenbestand. Für die zu treffende Auswahl galt „das Kriterium der direkten Aussage zu Bachs Leben und Werk“, und so finden sich die verschiedenartigsten literarischen Belege von bloßen urkundlichen Erwähnungen und Zeitungsnotizen bis hin zu kurfürstlichen Dekreten und musikkritischen Abhandlungen, von Akteneinträgen und Protokollen, Eingaben, Mitteilungen, Tagebuchnotizen, Nachrufen, Nachlaß- und Verlagsverzeichnissen bis hin zu lexikalischem, musikhistorischem und ästhetischem Schriftgut. Die Anlage der beiden Bände ist chronologisch und erleichtert somit die Überschaubarkeit der Quellen in ihrem Verhältnis zu bestimmten Zeitabschnitten vor und nach 1750.

Beim genaueren Studium der Bände erweist sich rasch, wie erschreckend wenig an detaillierten Daten, Fakten und Berichten zur Biographie Bachs bislang selbst Eingang in die Spezialliteratur gefunden hat, so etwa der Beleg dafür, daß der 1754 in Mizlers *Musikalischer Bibliothek* veröffentlichte Nekrolog bereits vor März 1751 im Manuskript vorlag (II, Nr. 637). Auch scheinbare Nebensächlichkeiten finden gebührenden Raum, so etwa das neben der Inschrift des ominösen Bach-Pokals und in offensichtlicher Beziehung hierzu stehende Gedicht J. G. Walthers zum 50. Geburtstag Bachs (II, Nr. 374) oder aber das anekdotische Urteil Bachs über seine Söhne als Musiker, von Cramer 1792 überliefert: z. B. über C. Ph. Emanuel „*'s is Berliner Blau! 's verschießt!*“ (III, Nr. 973). In den über tausend bereitgestellten Dokumenten wird der Bachforschung, aber auch der sonst am 18. Jahrhundert interessierten Musikwissenschaft, ein überreiches und vorbildlich

ediertes, analysiertes und kommentiertes Arbeitsmaterial bereitgestellt.

Der Registerteil, ein für die Benutzung derartiger Nachschlagewerke unumgängliches Hilfsmittel, ist im dritten Band glücklicherweise umfangreicher gestaltet als in den vorangehenden Bänden. So hat man hier über Personen- und Ortsverzeichnisse hinaus BWV-, Quellen- und Sachregister, die man sich vor allem auch für den zweiten Band wünschte. Band III enthält schließlich noch Nachträge und Berichtigungen zu Band I und II. An Nachträgen, Ergänzungen und Berichtigungen wird es im Laufe der Zeit nicht fehlen, und im Bach-Archiv weiß man wohl am besten, wo die Lücken sind und wie sie sich beseitigen lassen. Dem Rezensenten fiel vor einiger Zeit ein im zweiten Band nicht erfaßter Eintrag in dem außerordentlich raren, doch wichtigen *Kurzgefassten Musicalischen Lexicon . . . Chemnitz 1737: bey J. C. und J. D. Stöflein* in die Hand: „*Bach (Joh. Sebast.) Königl. Pohln. und Churf. Sächß. Componist, Hochfürstl. Sachsen-Weissenfelsischer Capell-Meister und Music Director in Leipzig*“ (S. 52). Die belanglos erscheinende Notiz (Bach ist auf S. 28 auch unter den „*berühmten Musikern*“ aufgeführt) ist insofern interessant, als sie den einzigen Beleg für die gleichzeitige Verwendung des Dresdner und Weissenfelder Hoftitels darstellt. Bislang ist immer noch unklar, wann der Weissenfelder Titel (zur Datierung der 2. Auflage von Klavierübung II eminent wichtig) erlosch.

Höchst begrüßenswert ist die von H.-J. Schulze besorgte Taschenbuchausgabe, in der die wichtigsten und aussagekräftigsten Dokumente aus allen drei Bänden teilweise in gekürzter Form zusammengestellt wurden, und zwar im Unterschied zu den Hauptbänden in systematischer Anordnung. So findet man die entscheidenden Quellen leicht unter den Rubriken „*Der unbequeme Untergebene*“, „*Aufführungen und Zuhörer*“, „*Interpretation und Aufführungspraxis*“, „*Schülerkreis und Lehrmethode*“, „*Komponist und Verleger*“ oder „*Kritiker und Verteidiger*“ (insgesamt 25 derartige Kapitel). Ein Namenregister ist beigegeben; für die Kommentare findet sich nur ein Hinweis auf den jeweiligen Hauptband. Etwas störend ist die einförmige, undifferenzierte Typographie. Doch ist dies eine Äußerlichkeit, die der Bedeutung des klei-

nen Bändchens gegenüber nicht ins Gewicht fällt. Denn es handelt sich hier nicht um einen bloßen Extrakt aus den Hauptbänden, sondern um ein durchaus eigenständiges Ergänzungswerk, die zur Zeit gewiß anschaulichste kleine Bach-Biographie.

Christoph Wolff, New York

*SAMUEL MARTÍ: Alt-Amerika. Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit. Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 7. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1970). 195 S.*

Noch immer ist die Kenntnis der Musikkultur Alt-Amerikas sehr lückenhaft, sind die vielfältigen ikonographischen, literarischen und archäologischen Quellen kaum erschlossen. Die von Curt Sachs in seiner *History of Music* vertretene Ansicht, die Kulturvölker Amerikas seien „... in der Musik erstaunlich weit zurückgeblieben... wenigstens was die Instrumentalmusik anbelangt“, scheint bis heute fortzuleben: so beschränkt sich beispielsweise der Artikel *Amerika* in MGG auf die Darstellung der Musikgeschichte der USA seit der Kolonisation, die Musik Alt-Amerikas wird überhaupt nicht behandelt. Umso größere Bedeutung kommt einer Publikation zu, deren Ziel es nach Angaben des Autors ist, „... die Musikkultur der Indianer in der historischen Entwicklung zu erfassen, und deren Einordnung in das musikhistorische Gesamtbild zu ermöglichen“ (S. 22), und die zudem von einem Spezialisten auf diesem Gebiet stammt. In der Tat muß man dem vorliegenden Band bescheinigen, daß er, bei aller im einzelnen vorzubringenden Kritik, die Vorstellung von primitiven Instrumenten und demzufolge primitiver Musik in den Kulturen Amerikas weitgehend widerlegt. Die zitierte Äußerung von Sachs entspringt ja der stark evolutionistischen Auffassung, daß ein kontinuierlicher Entwicklungsprozeß stattgefunden habe von den vermeintlich ältesten Instrumenten (Idiophonen) zu den vermeintlich jüngeren und am höchsten entwickelten (insbesondere den Chordophonen) – daß also das Vorhandensein der letzteren erst die eigentliche Bedeutung einer musikalischen Kultur ausmache. Da nun die Gattung der Saiteninstrumente bei den Ur-Amerikanern fast gänzlich fehlt (worauf übrigens Martí in

dem Bildband nicht näher eingeht), mußte für Sachs zwangsläufig auch die Musik dieser Völker auf einer niedrigen Stufe stehen.

Sowohl die zahlreichen, z. T. farbigen und meist hervorragend deutlichen Abbildungen wie die Erläuterungen im Text lassen jedoch ungeachtet der oben angeführten Tatsache einen erstaunlich hoch entwickelten Stand der Instrumentenbautechnik erkennen. Instrumente wie die von Martí (im Anschluß an José Franco) sogenannte „Luftwirbelflöte“ (S. 126) – sofern sie überhaupt in der beschriebenen Weise funktioniert, was technisch möglich, aber immerhin sehr ungewöhnlich wäre – erfordern neben einer hohen handwerklichen Fertigkeit auch erhebliche physikalisch-akustische Kenntnisse, und seien sie auch „nur“ empirischer Art. Nicht zuletzt die Tatsache, daß verschiedene der sehr zahl- und typenreichen Aerophone nicht nur aus natürlicherweise hohlen bzw. leicht auszuhöhlenden Materialien angefertigt wurden, sondern auch aus solchen, die erst in mühevoller Arbeit hergerichtet werden mußten (z. B. Panflöten aus Stein), zeugt von einer kunstvollen Technik, die ohne entsprechende Tradition nicht denkbar ist.

Kritik muß vor allem in zwei Punkten angemeldet werden: zum einen sind die Probleme der Überlieferung (in diesen Zusammenhang gehörte auch die Frage, warum Saiteninstrumente nicht erhalten sind) nicht einmal angedeutet, zum anderen ist die Auseinandersetzung mit den musikalischen Möglichkeiten der Instrumente häufig unzureichend.

Die Quellenkritik gehört heute zu den wichtigsten Voraussetzungen instrumentenkundlicher Arbeiten. Angesichts der Tatsache, daß zahlreiche Instrumente Alt-Amerikas seit langem nicht mehr in Gebrauch sind (dies ist nicht zuletzt ein „Erfolg“ der spanischen Kolonisation) und daher aus indirekten Quellen erschlossen werden müssen oder bestenfalls als archäologische Fundstücke erhalten sind, hätte man einige grundsätzliche Ausführungen zu der sich hieraus ergebenden Problematik erwarten können. Gravierender scheint mir jedoch, daß nur in begrenztem Umfang Aussagen über die Spielmöglichkeiten der Instrumente – und damit in gewissem Umfang über die Musik selbst – gemacht werden. Wie Martí in der Einleitung ver-

merkt, war ihm nur ein Teil der abgebildeten Instrumente zugänglich. Dennoch fragt es sich, ob nicht bereits der organologische Befund Schlüsse zuläßt, insbesondere im Vergleich mit ähnlichen Instrumenten und ihrer Spielpraxis in anderen Kulturen. Zwar finden sich verschiedentlich Hinweise auf die Skalen bestimmter Flötentypen, es werden sogar Messungen der einzelnen Stufen angegeben – dies trotz der vom Autor selbst erwähnten Problematik solcher Verfahren –, über die Möglichkeiten etwa des polyphonen Spiels gibt es jedoch viel zu wenige und vor allem vage Informationen. Dies ist umso erstaunlicher, als die überraschend große Zahl von Doppel-, Tripel- und sogar Quadrupel-Aerophonen zu der Annahme zwingt, es habe sich um mehr als nur eine musikalische Spielerei mit zufällig entstehenden Intervallen sowie um „elementare Formen der Mehrstimmigkeit“ (S. 48) gehandelt. Instrumente dieser Art mit ihren erheblichen fertigungstechnischen Problemen und ihren nicht geringen spieltechnischen Schwierigkeiten müssen doch wohl als Beweis für konkrete polyphone Vorstellungen und Normen gewertet werden.

Im übrigen wirkt die Ansicht, daß sich Polyphonie nur auf der Basis heptatonischer Leitern entwickeln könne, und daher das Vorhandensein mehrstimmig spielbarer Instrumente die These von der Pentatonik in der Musik Alt-Amerikas widerlege (S. 48), geradezu anachronistisch – die Musik Afrikas und insbesondere Indonesiens beweist genau das Gegenteil.

Fragwürdig ist die typologische Zuordnung einiger Aerophone. So wird z. B. das auf Seite 30 abgebildete verbunden-gedoppelte Instrument als „offene Längsflöte“ bezeichnet – wie aber sollte es gespielt worden sein? Zwei nebeneinander liegende Längsflöten gleichzeitig anzublasen, ist praktisch unmöglich. Viel naheliegender ist die Vermutung, daß es sich um ein Glottophon handelt, zumal im inneren oberen Rand der Röhren Spuren von Pech (vermutlich zur Fixierung der Zungen) gefunden wurden.

Leider vermißt man auch eine chronologische Darstellung der technischen und typologischen Entwicklung, die sich insbesondere bei den Flöten angeboten und eine historische Einordnung ermöglicht hätte. Es ist offensichtlich, daß bei der Gestaltung

des Bildbandes das Bestreben im Vordergrund stand, die Instrumente vor allem durch die Darstellung ihrer Vielfalt und künstlerischen Komplexität wirken zu lassen. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den zahlreichen Problemen trat demgegenüber in den Hintergrund.

Trotz der Kritik hat das Werk für den, der es zur Grundlage eigener Untersuchungen macht, den Rang einer wichtigen Quelle, da viele Instrumente hier zum ersten Mal beschrieben und ihre Abbildungen einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden.

Christian Ahrens, Bochum

HEINRICH BESSELER / PETER GÜLKE: *Schriftbild der mehrstimmigen Musik. Musikgeschichte in Bildern. Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lieferung 5. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1973. 184 S., zahlreiche Abbildungen.*

Band III der großangelegten „Musikgeschichte in Bildern“ behandelt die „Musik des Mittelalters und der Renaissance“; hierin wendet sich Lieferung 5 dem *Schriftbild der mehrstimmigen Musik* zu. Heinrich Besseler hat in seiner letzten Zeit noch an ihrer Vorbereitung gearbeitet, zusammen mit Bruno Stäblein; nachdem der ursprüngliche Plan, ein- und mehrstimmige Musik in derselben Lieferung darzustellen, aufgegeben war, und nach Besseler's Tod führte dessen Schüler Peter Gülke die Arbeit weiter. Das neue Konzept ermöglichte ihm dabei eine Erweiterung des Umfangs und der zu besprechenden inhaltlichen Aspekte: auf diese Weise ist ein Werk zustande gekommen, das wohl in der Aussage nicht selten noch Besseler's prägende Autorität verrät, das aber in der grundsätzlichen Anlage, in der gedanklichen Verarbeitung und sprachlichen Form so gut wie ganz die Leistung Gülkes darstellt.

Gülke ist sich der besondern Problematik bewußt, die sich aus der hier gestellten Aufgabe ergibt. Die Publikation kann „ihrem Wesen nach weder eine Musikgeschichte in *faksimilierten Beispielen* noch eine *einigermaßen vollständige Beispielsammlung zur Notationskunde* oder gar eine *solche selbst sein* . . . Dennoch überkreuzen sich in der zugrunde liegenden *Disposition* und in den *Bilderläuterungen Gesichtspunkte beider Möglichkeiten*, was

aber auch heißt: Nach dem Maßstab einer umfassenden Behandlung der Problematik, sei es der Notationskunde oder der kompositorischen Entwicklung, muß die Darstellung immer etwas schuldig bleiben. Sie bemüht sich, möglichst viele Gesichtspunkte zu berücksichtigen, die die Betrachtung der musikalischen Überlieferung und ihrer Formen nahelegt . . . Die besonders, über Beispielsammlungen welcher Art auch immer hinausgehenden Möglichkeiten liegen dabei im unmittelbaren Nebeneinander von Faksimile, Übertragung und Erläuterung. Diese Konstellation fordert zu möglichst umfassender Kommentierung auf, welche freilich ähnlich den Übertragungen jeweils nur einen Ansatz, einen Einstieg bieten kann, und in dem Bestreben, das vorgelegte Material möglichst vielfältig auszuholen, zwischen den verschiedensten Gesichtspunkten hin- und herspringt.“ (S. 6). Das umfangreiche Facsimile-Corpus des Bandes, das auf eine längere Einleitung folgt, bestätigt am konkreten Beispiel diesen Vorgang: der einer Tafel jeweils beigegebene Text bringt, bei im allgemeinen guter Kenntnis der einschlägigen Literatur, in der Regel zunächst jene elementare Tatsachen-Information, wie sie sich gewissermaßen aufdrängt (Hinweise auf die Quelle, ihren Inhalt, ihre Besonderheiten, dann auf Daten, auf Neuerungen der Notation u. s. f.), stößt aber bald weiter zu kompositorischen und musikgeschichtlichen Aspekten vor. Hierbei bietet der Verfasser einfühlsame Analysen; gelegentlich erwachsen daraus auch interessante Deutungen: so liest man zum Beispiel im Zusammenhang mit Dufays Hymnen und ihren späteren Bearbeitungen eine Auslassung zur musikalischen „Vergeßlichkeit“ des 15. Jahrhunderts, oder die Liedmotette Fryes wird (zu Recht?) mit der Frömmigkeit der „*Devotio moderna*“ in Beziehung gesetzt; der Autographen-Abschnitt bringt schließlich verschiedene anregende Gedanken zur künstlerischen Individualität in der früheren Musikgeschichte. Es kommt freilich etwa vor, daß Gülkes „*Interpretationen*“ – so werden die den Tafeln beigegebenen Texte bezeichnenderweise benannt – sich in einem wenig „greifbaren“, allzu subjektiven Bereich der Deutung verlieren: die Aussage etwa, daß „*der seiner Körperlichkeit beraubte, in ekstatisch unruhigen Klangbildungen aufgehen-*

*de Cantus*“ in Perotins *Alleluia Nativitatis* dem „*entgrenzten, «diaphanen», durch das übernatürliche violette Licht geheimnisvoll belebten gotischen Kirchenschiff*“ entspreche (S. 38) oder daß Trebors Ballade *Se July Cesar* im Codex Chantilly ein „*Nebeneinander von Aesthetizismus und Barbarei*“ spiegle (S. 64), mögen diese Haltung beispiel- und zugegebenermaßen ausschnittshaft belegen, zugleich auch, wie sehr Gülke bestrebt ist, über das Schriftbild der Musik, ja über diese hinaus zu weiterer, umfassender Sicht vorzustoßen. Diese Sicht wird wohl nicht immer jedem Geschmack entsprechen, und man kann in der Tat bedauern, daß dem Quellen- und Schriftbild selber, etwa einzelnen seiner typologischen Aspekte, nicht noch mehr Beachtung geschenkt worden ist (zum Beispiel den Verhältnissen von Einzelstimmen-Notation und sukzessivem Kompositionsverfahren im 15./16. Jahrhundert, von deutschen Tabulaturzeichen und Instrumentengeschichte der Laute, von Quellenformat, mit zugehöriger Stimmenanordnung, und enthaltener Gattung [deutsche gegen niederländische und italienische Chorbücher nach 1500, Frottola-Handschriften, vertikale Stimmenfolge in der ältern deutschen Orgeltabulatur und Stimmenanordnung der „*vokalen*“ Quelle]); indessen ist Gülkes Art, über das schriftliche Dokument Zugang zu Musik und Musikgeschichte zu nehmen, eine vielfältige, dabei konsequent durchgehaltene, aber vor allem eine überaus persönliche und damit anregende; gerade in dieser Hinsicht ist sie derjenigen des Lehrers Bessler vergleichbar. Daß übrigens die Auswahl der gezeigten 95, dabei zum Teil mehrfach buchstabierten Abbildungen eine vorzügliche und die Einzelabschnitte der Zeitspanne vom frühen Organum bis zu Caccini sehr ausgewogen berücksichtigende ist, bedarf keiner besonderen Ausführung; einzig bei der Einordnung des *Robertsbridge*-Codex unter die „*Musik des Trecento*“ wird man Zweifel anmelden. In jedem Fall ergeben die faksimilierten Quellen-Specimina ein ausgezeichnetes und reiches Anschauungsmaterial ab, und die Beigabe der entsprechenden Übertragungen bzw. einzelner ihrer Teile verdient ebenfalls dankbare Anerkennung.

Dem Facsimile-Corpus steht eine ausgedehnte Einleitung voran. Sie geht von einem ausgewählten Quellenbeispiel aus, legt dabei



die Vielzahl möglicher oder besser: nötiger Fragen dar und entwickelt im Anschluß daran die oben zitierten Leitsätze, die Anlage und Ausführung des Buches bestimmen; darauf folgt eine außerordentlich dichte und gedankenreiche Diskussion von einzelnen Phänomenen, wie: „Musik im Geschichtsbild“, „Vergänglichkeit der Musik“, „Alte und heutige Notation“, „Schreibweisen und Denkweisen“, um nur diese paar ersten Untertitel zu nennen. Das darin Gebotene bezeugt wiederum eine weitreichende Kenntnis der Literatur, auch derjenigen außerhalb der Musikforschung; noch wichtiger scheint dabei jedoch Gülkes strenge, immer die Tiefe suchende Art, das Einzelne in den Zusammenhängen von Ursache und Wirkung, es in seiner Stellung im Ganzen zu erkennen; der beschränkte Raum erlaubt es nicht, dies mit ausgewählten Proben zu belegen, und der Interessierte sei auf das Buch selber hingewiesen. Ein Aspekt allein sei zu dieser Einleitung noch erwähnt: Gerne hätte man sie sprachlich leichter formuliert und damit auch leichter lesbar gesehen, weniger belastet durch einen auffälligen Reichtum an Substantiven, auch an weitererzählenden Relativsätzen: „Mehr noch als Chiffren sozialer Verachtung, zu deren nachdrücklicher Betonung zur Zeit ihrer Formulierung nicht allzuviel aktuelle Veranlassung bestand, stellen sie [sc. die Begriffe „usus“ und „scientia“] eine Abgrenzung dar zu Bereichen, deren Verlockungen unübersehbar waren“ (S. 10), mag als freigewähltes Beispiel hierfür zitiert sein. Dieser Sprachstil hängt natürlich auch mit der offenkundigen Absicht zusammen, das notgedrungen Auswahlhafte des Abbildungs-Corpus durch eine Art weitausgebreiteter Gesamtschau auszugleichen, die nicht im Quellen-Detail stecken bleibt: von daher wird diese Darstellung weniger zu einer Verarbeitung von am Schriftbild gemachten Beobachtungen, als zu einer weitgespannten Präsentation und Weiterspinnung anregender und gescheiter Gedanken, ja mehr: wiederum zu einer vielfach kühnen Deutung. Gerade deshalb wird sie aber dem einen oder andern Leser vermutlich als zu wenig konkret, zu sehr mit abstrakten Begrifflichkeiten arbeitend und – trotz konsequenten Verweisen auf die folgenden Facsimilla – zu wenig auf den nachgewiesenen anschaulichen Beleg ausgerichtet erscheinen. Und

vielleicht würde man jenem Leser nicht einmal ganz unrecht geben können, der das vom Verfasser (S. 7) herangezogene Scheffler-Zitat gerade gegen diesen selber richtet, wonach „nichts dem Denken über Kunst gefährlicher sei als Mangel an Anschauungsstoff und Herrschaft des Begriffs“.

Gülkes Buch ist aber auch und besonders in dieser Einleitung eine überaus persönliche und interessante Leistung. Gerade deswegen wird es sowohl Wertschätzung als auch Reserve finden. Es dürfte kaum ein Zweifel bestehen, daß Heinrich Bessler, den man vielleicht noch immer als die erstaunlichste musikwissenschaftliche Begabung unseres Jahrhunderts bezeichnen wird, dem Werk seines Schülers alle Anerkennung entgegengebracht hätte; und das heißt nicht wenig.

Die äußere Gestalt der Publikation ist vorzüglich. Zuweilen stören Druckzeilen, deren Satz die Höhe nicht hält (z. B. S. 30); leider ist der Mehrfarbendruck mit dem Obrecht-Kyrie aus Cod. Wien, OeNB Suppl. Mus. 15495, mindestens im vorliegenden Rezensionsexemplar, ziemlich mißraten. Am Schluß stehen willkommene Verzeichnisse der Literatur und der abgebildeten Quellen sowie ein Namen- und Sachregister.

Martin Staehelin, Zürich

ULRICH MÖLK und FRIEDRICH WOLFZETTEL: *Répertoire de la poésie des origines à 1350*. München: Wilhelm Fink 1972. 682 S., 74 perforierte Karten in einer Schachtel.

Dieses umfangreiche Werk zeugt von großem Fleiß, hat gute Ordnung und bringt nützliche Nachweise – in andern Worten, es ist ein ausgezeichnetes Nachschlagewerk. Die perforierten Karten dienen der raschen Information über verschiedene Aspekte der regelmäßigeren Gedichte, z. B. die Anzahl von Gedichten eines gewissen Typs, Länge der Strophe, der Verse, usw. Eine Einleitung erklärt den Plan und das Verfahren des Buches, das eine vollständige Analyse des gesamten Repertoires von Trouvèrepoesie und Motettendichtung bis zur Zeit vor Machaut anstrebt. Die Analysen fußen (gemäß S. 13) auf kritischen und diplomatischen Neuausgaben, nicht auf Originalen, und berücksichtigen fast nirgends die Musik. Den Analysen folgen sieben Anhänge bibliographischer Natur.

Der Band umfaßt etwa 3275 Gedichte, welche gemäß der zunehmenden Kompliziertheit in ungefähr 1600 Typen unterteilt sind. Jede Analyse gibt Reimordnung und Silbenzahlen an, sowie Hinweise auf Veröffentlichungen, Titel, Autor, und vieles andere. Der große Nachschlagewert dieser Analysen wird leider dadurch sehr beeinträchtigt, daß die Musik völlig unbeachtet bleibt. Die Autoren kommen daher häufig zu falschen Resultaten – falsch, weil die Musik andere Verseinteilung und Silbenzahl anzeigt. Dies ist besonders deutlich in den vielen Motettentexten, deren Rhythmus, Phrasierung und Pausen eindeutig angegeben sind. Etwa 45 % dieser Texte weisen große Fehler auf und viele andere enthalten kleinere Irrtümer. Unter den Trouvèregedichten brachte eine Stichprobe von vierzig Liedern sieben falsche Analysen zu Tage – falsche Reimordnung und Versanordnung, so daß die Reihenfolge des Werkes hinfällig wird.

Hinzu kommt, daß Reime oft verschieden interpretiert werden; z. B. wird *ai/e* einmal als reimend angesehen, ein anderes Mal nicht. Da die Musik nicht beachtet wird, werden elidierte Silben oft gezählt und ähnlicherweise wird auftaktige Betonung, z. B. im Iambus, völlig übersehen – ein Fehler aller sprachwissenschaftlichen Analysen des Französischen, obwohl Reim und schwache Reimendungen klarerweise metrischen Akzent voraussetzen. Dies wird von R. Dragonetti, dessen *La technique poétique des trouvères* . . . (1960) hier seltsamerweise unbeachtet blieb, ausdrücklich betont (S. 500-502).

Ein weiteres, wichtiges Element dieser Dichtungen wurde von den Autoren vernachlässigt, nämlich die Unterteilung der Strophe. Die meisten Strophen weisen zwei oder drei Teile auf und nehmen solche Formen wie das Sonett voraus. Diese Teile sind gewöhnlich syntaktisch bedingt, d. h., fallen mit dem Ende eines Satzes zusammen und oft mit einer neuen Reimsilbe oder -ordnung, z. B. a-b-a-b, b-c-o-b.

Schließlich muß bemerkt werden, daß einige Gedichte übersehen wurden und daß alle Gedichte der *formes-fixes*-Typen ausgelassen wurden. Während in manchen Gedichten die Einverleibung eines Refrains angezeigt wird, bleibt dieser Umstand in vielen anderen unbeachtet, und wo er in

Betracht gezogen wird, bleibt der Refrain gewöhnlich unanalysiert.

Im großen und ganzen ist dieses Werk daher sehr unbefriedigend. Es ist wohl klar, daß weder ein Sprach- noch ein Musikwissenschaftler allein solche großen Ausgaben oder Analysen mittelalterlicher Lieder unternehmen sollte, sondern daß nur eine Arbeitsgemeinschaft von beiden fruchtbar sein kann. Die bloße Zusammenstellung und klare Anordnung dieses umfangreichen Materials ist an und für sich vielleicht ein wertvolles Unternehmen, aber wer immer dieses Buch benützt, wird in jedem Fall seine eigene Analyse machen müssen oder völlig irrige Ergebnisse in Kauf zu nehmen haben.

Hans Tischler, Bloomington/Indiana

*KARL GUSTAV FELLERER: Der Stilwandel in der abendländischen Musik um 1600. Opladen: Westdeutscher Verlag 1972. 88 S., zahlr. Notenbeisp. (Veröff. der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Vorträge G. Heft Nr. 180.)*

Auf der Basis einer umfangreichen Literatur und gestützt durch zahlreiche wohl- ausgewählte Notenbeispiele breitet hier ein Altmeister den heutigen Wissensstand über eines seiner zentralen Forschungsgebiete aus: den Stilwandel in der Musik um 1600 (den er S. 5 mit ähnlich grundlegenden Epocheneinschnitten „zu Beginn des 2. Jahrtausends“ und in „unserer Gegenwart“ vergleicht, wobei man allerdings anmerken möchte, daß letzterer heute bereits wieder über zwei Menschenalter zurückliegt, und ersterer – was den Anspruch der Vertreter und damit die Vergleichbarkeit anbelangt – der sog. „ars nova“ um 1310 keineswegs gleichkommt). Die fünf (lediglich durch- nummerierten) Abschnitte könnte man sich mit Überschriften wie etwa „Textdeklamation in der neuen Polyphonie“ (S. 9), „Abgeleitete Monodie“ (S. 28), „Intermedien und Madrigalkomödien“ (S. 43), „Dramatische Monodie“ (S. 57) und „Wandel der Musikanschauung“ (S. 77) versehen denken. Hier wird dargelegt, wie die Modernisten des beginnenden 17. Jahrhunderts (für sie steht meist G. B. Doni, dessen Lebensdaten S. 57 offenbar verwechselt sind) in ihren Ansprüchen, eine „neue Musik geschaffen“ zu haben, insofern zu

hoch greifen, als Grundtendenzen der Monodie wie Wortdeklamation und Textinterpretation wenigstens in einem Teil der Polyphonie der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits in gleichem Maße oder gar besser, vorhanden sind, das Gestaltungsprinzip selbst in der Aufführungspraxis sogar noch älter ist, und auch in der Musiktheorie der 2. Jahrhundert-Hälfte so manches als Postulat enthalten ist. „Diese Zusammenhänge und unbewußten Grundlagen ihrer neuen Kunst zu erkennen und anzuerkennen“ waren die Florentiner Monodisten allerdings nicht bereit gewesen (S. 56). Fellerer möchte daher – was übrigens ebenso an die zweite Wiener Schule denken läßt – den Schwerpunkt vom bloßen Anspruch gleichermaßen auf „das Neue dieser Kunst wie ihrer seit der Mitte des Jahrhunderts erfolgte Entwicklung“ (S. 75) verlagert wissen (solchermaßen die Darstellung des ebenda zit. Vincenzo Giustinioni, 1628, bestätigend).

Nur angedeutet werden Fragen wie etwa die des stile rappresentativo (bzw. der rappresentazione, die wohl als eigene Gattung vor und noch einige Zeit neben Oper und Oratorium zu stellen sein dürfte, vgl. S. 59, 68, 73), des Zusammenhangs zwischen Rom und Florenz (vgl. S. 64), von Monodie und Oper (die sich grundsätzlich nur in der Darstellung, d. h. der Verbindung mit dem Drama unterscheiden) usw. Schließlich aber wird der bis dahin stets vermiedene Begriff „Barockmusik“ im Schlußabsatz (S. 85) doch noch eingeführt, – womit sich (nicht nur für einen der Diskussionsteilnehmer) die Frage nach der (übrigens nicht erst seit dem Brünner Symposium 1970 diskutierten) Terminologie „Renaissance“, „Manierismus“, „Barock“ aufdrängt. Sie wird nicht direkt beantwortet. Auf den ersten Blick scheint Fellerer die bekannte Position von Blume (MGG) bestätigen zu wollen, doch widerspricht dieser nicht nur der zweifellos mit besonderem Bedacht gewählte Titel. Wenn die Interpretation des hier aufgeschlüsselten Materials in dieser Hinsicht auch dem Leser überlassen bleibt, drängt sich ihm doch eine Konkretisierung des von 1550 bis nach 1600 ständig betonten „Neuen“ wenigstens insofern auf, als er etwa in Hinblick auf den Affekt differenzieren möchte zwischen Darstellung (Interpretation) und Erweckung im Hörer (Intention). Nur insofern ist einerseits jede

Monodie „dramatische Monodie“, kann andererseits die Wortausdeutung im polyphonen und monodischen Satz wohl in den Mitteln, nicht jedoch in der Absicht gleichgelagert sein. Demnach bestätigt sich Wölfflins bekanntes Schlagwort vom Barock als den „weitergewälzten Formen der Renaissance“ in dieser Einseitigkeit ebenso, wie die Zitate von Zacconi 1592 oder Griffi 1619 (wo jeweils von der „Wirkung der Musik auf den Menschen“ die Rede ist, S. 82 bzw. 68) ernster als bisher zu nehmen und mit der festgestellten Dramatisierung (als einem der Charakteristika des Barocks, oder wie man es nennen möchte) in Zusammenhang zu bringen wären.

Rudolf Flotzinger, Graz

**HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT:**  
*Musik des 20. Jahrhunderts. München: Kindler Verlag 1969. 256 S., 74 z. T. farbige Abb. und Notenbeisp.*

Die Arbeit ist mehr hochpersönliche Reflexion des vorrangig mitbeteiligten Zeitgenossen als Geschichtswerk. Methodisch schließt sie sich an die germanistische Antithesentechnik der zwanziger Jahre an. Unter ihren kulturgeschichtlichen Verallgemeinerungen sichert sich die Fülle der Details, in deren Darstellung Stuckenschmidt Meister ist. Einprägsame Notenbeispiele und überzeugende Diagramme mit streckenweise farbigen Auszeichnungen liefern ein didaktisches Anschauungsmaterial von beneidenswerter Brauchbarkeit. Stuckenschmidt schreibt wohlthuend schlicht, klar, verständlich. Was er schreibt, wirkt erlebt und durchdacht und geglaubt. Hieraus zieht das Buch seinen Hauptreiz. Stuckenschmidt ist dabei gewesen. Das gibt ihm auch dort Autorität, wo man seinen Pauschalurteilen sowohl über das 19. wie über das 20. Jahrhundert wird entgegenzutreten müssen. Und um beim Detail zu bleiben: vieles wird vordergründig mechanisch-musikalisch gedeutet, was handfeste Ursachen im philosophischen Denken hatte. Ob man beispielsweise das Bläseroktett Strawinskys (konsequent falsch Strawinskij geschrieben) wirklich nur als Abwehr des Impressionismus deuten kann, ist doch sehr die Frage. Schließlich wendeten sich Impressionismus wie Neoklassizismus (um bei diesen Bezeichnungen zu bleiben) gemeinsam gegen den Naturalis-

mus, differenzierten sich aber unter der Einwirkung der französischen Ordophilosophie Marietains. So entstand der Neoklassizismus vornehmlich in Ableitung von einer französischen Denkschule eigentümlicher Prägung, weniger aus einer Überzeugung, es materialbezogen nun unbedingt musikalisch anders machen zu müssen. Nicht nur von daher erweist sich die journalistische Lieblingsthese von der neoklassizistischen *Pulcinella* als unhaltbar. Oder: kann man heute wirklich noch so ohne weiteres vom „ästhetischen Programm der Six“ sprechen und behaupten, sie sei als „geschlossene Gruppe“ (S. 98) aufgetreten, da doch gerade durch Milhaud selber ausführlich und überzeugend nachgewiesen wurde, daß es weder ein solches Programm noch überhaupt eine „Gruppe Six“ je gegeben hat, beides vielmehr von findigen Journalisten als erfolgreiches griffiges Schlagwort in die Welt gesetzt worden ist. Wenn Stuckenschmidt auf Quellennachweise verzichtet, obwohl man recht häufig aufs Original neugierig gemacht wird, so bestätigt sich noch in dieser wesentlichen Äußerlichkeit sein Buch als erlebtes Bekenntnis. Mag die Darstellung, je weiter sie ins Jahrhundert hinein vorrückt, zunehmend kalendarischer werden, so birgt ihre geglättete geraffte Art nicht zuletzt auch wegen bemüht vorurteilsloser Diktion in musikalischen Streitfragen eine Fülle von Erkenntnissen, die man nicht missen möchte.

Helmut Kirchmeyer, Neuß

**DIETER GUTKNECHT:** *Untersuchungen zur Melodik des Hugenottenpsalters. Regensburg: Gustav-Bosse-Verlag 1972. VII, 207 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Bd. LXVII.)*

Der Genfer Psalter ist und bleibt ein Werk von solch überragender Bedeutung für die Musik- und Literaturgeschichte, aber auch für die Kirchen- und Frömmigkeitsgeschichte, ja Kulturgeschichte überhaupt, daß man sich im Grunde wundern muß, wie selten er zum Gegenstand bedeutender und umfassender wissenschaftlicher Untersuchungen gemacht wird. Die Werke von F. Bovet (1872), O. Douen (1878 f.), G. R. Woodward (1918), W. S. Pratt (1939) und H. Hasper (1955) sind die einzigen, die man nennen kann, und unter ihnen ist keines in

deutscher Sprache. Zudem steht seit 1962 die vorbildliche Edition der Melodien und all ihrer Varianten von P. Pidoux und seit 1969 die Edition der Texte Marots durch J. Lenseink zur Verfügung. Der Zugang zu den Quellen wird durch Faksimile-Ausgaben von Calvins *Straßburger Psalter* (1539), der ersten Genfer Ausgabe (1542) und der wieder aufgetauchten, wichtigen Ausgabe Bourgeois' (1551) erleichtert. Es verdient daher Anerkennung, daß Karl Gustav Fellerer in Köln nun einen seiner Schüler veranlaßt hat, die Melodien des Genfer Psalters zum Gegenstand eingehender Untersuchungen zu machen.

Was Dieter Gutknecht in seiner Dissertation als Ergebnis seiner Bemühungen vorlegt, ist nun allerdings in mehr als einer Hinsicht enttäuschend. Es läßt sich kaum ein wesentliches Forschungsergebnis nennen, das die offensichtlich recht beträchtliche Mühe rechtfertigte. Die hinlänglich bekannte Entstehungsgeschichte des *Genfer Psalters* zwischen 1539 und 1562 wird nicht genügend klar und übersichtlich dargestellt, indem offenbar nicht recht erkannt wurde, daß die Straßburger Tradition nach 1539 nicht mehr auf Genf einwirkt und grundsätzlich eigene Wege geht; man kann darum niemals die zweite Straßburger Ausgabe von 1545 als die dritte des *Genfer Psalters* bezeichnen (s. S. 10). Offenbar hat Gutknecht keine klare Vorstellung von der Filiation der Ausgaben (vgl. die graphische Darstellung bei M. Jenny, *Die Einheit des Abendmahlsgottesdienstes bei den elsässischen und schweizerischen Reformatoren*, Zürich 1968, S. 129). (Die Straßburger Ausgabe von 1548 verschweigt oder verhüllt ihren Druckort keineswegs, denn „Argentine“ ist die korrekte französische Wiedergabe des lateinischen Ortsnamens Argentinum, wozu das Adjektiv „argentinus“ gehört. Die Annahme, das Sturmsche „Gymnasium argentinum“ habe eine Druckerei besessen, ist ganz unnötig und übrigens auch unrichtig.)

Mit Recht wird das wichtige Vorwort Bourgeois' aus der Genfer Ausgabe von 1551 in extenso wiedergegeben, denn es gibt mehrere wichtige Aufschlüsse. Nur ist die Übersetzung (S. 17 f) völlig unzulänglich, ja fehlerhaft. So sind die „ministres“ im damaligen Genf keine Minister, sondern schlicht und einfach die Pfarrer. Ein ganz

klein wenig Kirchengeschichte ist eben auch für den Hymnologen unerlässlich. Er würde dann auch nicht mehr einfach vom „Kirchenjahr“ reden (S. 26 und 30), das in Genf seit 1536 ausdrücklich abgeschafft war. Erstaunlich ist, daß im Kapitel „Quellen zur Melodik des Psalters“ bei der Frage nach der Abhängigkeit einzelner Psalmweisen von solchen des mittelalterlichen lateinischen Kirchengesanges nicht auf diese Vorrede hingewiesen wird, die den entsprechenden Feststellungen von Woodward, Fornaçon, Pidoux und andern an den Melodien selbst vollauf recht gibt. (Erst aus einer S. 151 en passant gemachten Bemerkung erfährt man, daß Gutknecht jene Stelle in Bourgeois' Vorwort überhaupt in diesem Sinne verstanden hat. Die vor allem an dieser Stelle sehr mangelhafte Übersetzung ließ das Gegenteil vermuten.) Im übrigen wird man gerade diesem Kapitel den Vorwurf der Oberflächlichkeit nicht ersparen können. Eine umfassende und zuverlässige Darstellung der bisherigen Forschungsergebnisse wird nicht gegeben, eine kritische Auseinandersetzung mit denselben schon gar nicht versucht.

Durch das Vorwort schon darauf aufmerksam gemacht, hofft man, den wesentlichen Ertrag der Arbeit in den mit Hilfe des Computers durchgeführten statistischen Untersuchungen zu finden. Aber auch hier wird man enttäuscht. Schon die Tatsache, daß die Gesamtzahl der untersuchten Melodien einmal mit 470 (S. 78), einmal mit 218 (S. 84) und einmal mit 216 (S. 98) angegeben wird, ist nicht gerade vertrauenerweckend. Weiter aber bleibt man im Unklaren darüber, ob mit den jeweils für eine bestimmte Ausgabe genannten Melodien bzw. Melodieteilen (Incipits, Zeilenanfänge, Schlußfloskeln usw.) nur die in der betreffenden Ausgabe neu aufgetauchten Varianten älterer Melodien mitberücksichtigt sind. Das Letztere wäre – nachdem das Material ja bei Pidoux vollständig vorliegt – auf jeden Fall nötig gewesen. Bei der Verwendung des Computers hätte es auch keine Mühe gemacht, in bestimmten Fällen sogar drei Zahlen anzugeben, nämlich das Vorkommen einer bestimmten Floskel in der betreffenden Ausgabe insgesamt, ihr Vorkommen in dort neu auftretenden Melodien und ihr Vorkommen infolge Variation älterer Melodien.

Bei den Modus-Untersuchungen fragt man sich, wieso nur die authentischen Modi berücksichtigt sind. Offenbar sind die plagalen Weisen einfach unter dem zugehörigen Authenticus mitgezählt. Das ist aber doch wohl gerade dann, wenn – wie hier – die Häufigkeit des Vorkommens einzelner Töne, darunter der Dominante, gezählt wird, nicht unbedenklich. Haben die Zahlen unter dieser Voraussetzung überhaupt noch eine Aussagekraft? Nicht minder fragwürdig scheint uns aus ähnlichen Gründen die angewandte Methode der Melodie-Symbolisierung überhaupt. Durch die chromatische Symbolisierung der Melodie (durch Ziffern) hat man sich der Möglichkeit beraubt, modus-spezifische Floskeln zu finden und mit analogen Floskeln in andern Modi zu vergleichen.

Vollends problematisch im Ansatz – einzelne Beobachtungen mögen dennoch richtig sein – scheinen uns Gutknechts Ausführungen über das Wort-Ton-Verhältnis in den *Genfer Psalmen* (S. 144-164). Die französische Sprache kennt – im Gegensatz zur deutschen – keinen „Sprachrhythmus“, der von Vorneherein eindeutig festliegt. Die Schemata von langen und kurzen, stärker und schwächer betonten Silben, die Gutknecht den Texten unterlegt, sind aber auch abgesehen von der Flexibilität der Betonung im Französischen an vielen Stellen falsch. Problematisch ist es auch, ein Strophenschema nur aufgrund der ersten Strophe festzulegen. Ein Lied ist ja nicht einfach eine Melodie zu einem gereimten metrischen Text, sondern ein strophisches Textgebilde, dessen textlicher Bau so beschaffen ist, daß die verschiedenen Strophen – nicht nur zur Not! – auf dieselbe Melodie gesungen werden können. Von dieser Voraussetzung müßte bei der Beurteilung des Verhältnisses von Text- und Melodierhythmus ausgegangen werden. Daß die Urteile über die Qualität von Melodien, welche aufgrund solch problematischer Voraussetzungen gefällt werden, nicht überzeugen können, versteht sich.

Nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich hätte dieses Buch vor der Veröffentlichung eine eingehende Überarbeitung nötig gehabt. Der Verfasser steht mit der deutschen Grammatik und Syntax einigermaßen auf Kriegsfuß, ist aber auch in der Terminologie nicht ganz sattelfest.

(So wird z. B. mehrmals „Sprung“ geschrieben, wo „Intervall“ gemeint ist.) So leidet die Darstellung öfter auch an Stellen, wo sie sachlich richtig wäre, unter dem sprachlichen Unvermögen des Autors. Die Aufgabe, eine umfassende Untersuchung des *Genfer Psalters* aufgrund des nunmehr leicht zugänglichen Quellenmaterials zu schreiben, bleibt also noch zu lösen. Daß das vielleicht doch in der Sprache des Kulturkreises, in dem dieser Psalter die größte Breitenwirkung gehabt hat, geschehen möchte, diesen Wunsch hat Gutknecht wenn nicht erfüllt, so doch geweckt.

Markus Jenny, Ligerz

*KARL LEICH: Girolamo Frigimelica Robertis Libretti (1694-1708). Ein Beitrag insbesondere zur Geschichte des Opernlibrettos in Venedig. München: Emil Katzbichler 1972. 186 S. (Schriften zur Musik. Band 26.)*

Je weiter die Erforschung eines Wissensgebiets fortschreitet, desto mehr verwischen sich die Einschnitte darin, desto geringer wird die Zahl klar umrissener Neuerungen und eindeutiger Reformatoren, desto weniger läßt sich entscheiden, wo oder bei wem etwas „zum ersten Mal“ aufgetreten ist. Mehr und mehr erkennt man die Breite der Basis, auf der sich einschneidende Wandlungen vollziehen, wengleich die Nachwelt sie gewöhnlich – und nicht ganz unberechtigt – mit den Namen einzelner hervorragender Persönlichkeiten zu verbinden pflegt.

Die Librettistik als relativ junges Gebiet der Operngeschichte befindet sich noch mitten im Stadium der Auflockerung jener scharfen Grenzen, die früher von der Betrachtung einzelner Heroen her gezogen worden waren. So wird seit etwa 20 Jahren auch die bunte Schar venezianischer Librettisten ans Licht hervorgeholt und damit manches pauschale Urteil der älteren Forschung über ihr vielgestaltiges Schaffen zurechtgerückt. Ist es von den Anfängen bis gegen das zweite Drittel des Jahrhunderts noch einigermaßen überschaubar, so nimmt das Gewimmel von da an immer mehr zu, und es erweist sich als immer unmöglicher und vor allem unberechtigter, alles über einen Kamm zu scheren. Die an der Librettistik allzu wenig interessierte ältere Musikgeschichtsschreibung begnügte sich

jedoch damit und konzentrierte sich dann auf den als Gelehrten, Wiener Hofdichter und unmittelbaren Vorgänger Metastasio herausragenden Apostolo Zenò, dem nun der Ruhm der Reform allein zugeschrieben wurde. Gewiß steht außer Frage, daß er beim Übergang von der barocken zur klassizistischen Operndichtung eine wesentliche Rolle gespielt hat, doch konnte er sich dabei auf die Bestrebungen zahlreicher Vorläufer und Mitstreiter stützen. Die Untersuchung von deren Anteil an der „Reform“ ist erst in jüngster Zeit vor allem von amerikanischen Forschern in Angriff genommen worden.

Zu den Librettisten des ausgehenden 17. Jahrhunderts, deren Schaffen bisher nur wenig Beachtung gefunden hat, gehört auch Girolamo Frigimelica Roberti, der 15 Jahre älter war als Zenò, sein Librettoschaffen aber ungefähr zur gleichen Zeit wie dieser und ebenfalls in Venedig begann. Zahlenmäßig ist es zwar mit 12 Opern- und 7 Oratorientexten, besonders gemessen an Zenos Werk, relativ unwesentlich – erstreckte es sich doch auch nur über die Zeit zwischen 1694 und 1708 – doch läßt sich gerade in diesem engen Rahmen die für die Zeit noch immer charakteristische Vielgestaltigkeit der Stoffwahl besonders klar herausarbeiten.

Karl Leich stellt seiner Studie zunächst einen kurzen Überblick über das Leben Frigimelica Robertis voran, aus dem hervorgeht, daß er, wie so viele andere Librettisten der Zeit und wie auch Zenò bis zu seiner Berufung nach Wien, das Dichten von Operntexten ebenfalls nur nebenamtlich betrieben hat. In gründlichen, feinsinnigen Einzeluntersuchungen legt der Verfasser sodann, chronologisch geordnet, das Material vor, aus dessen Betrachtung er in den letzten Kapiteln einleuchtende Schlüsse über die Lage der Librettistik um die Jahrhundertwende und die Stellung Frigimelica Robertis darin zieht.

Die verschiedenen Gattungsbezeichnungen der Libretti, von der *tragedia per musica* mit und ohne Beinamen bis zur *tragicomedia eroico pastorale*, und noch mehr die ausführlichen Inhaltsangaben, die den alten Wust sich überkreuzender Handlungsfäden, scharfer Kontraste, wenig motivierter Lösungen und ebensolcher Bühneneffekte erkennen lassen, charakterisieren die Werke

eindeutig als barocke Manifestationen des 17. Jahrhunderts. So hatte ja auch Zeno noch begonnen – wie viel weniger überrascht es bei dem 15 Jahre Älteren. Eine Verwandtschaft mit Zeno zeigt sich auch in der verhältnismäßig geringen Rolle, die das komische Element in den Libretti spielt, sowie vor allem in der Gewohnheit, jedem von ihnen eine ausgedehnte, quasi wissenschaftliche Abhandlung über die Herkunft des Stoffes und die Art seiner Behandlung voranzustellen und sich darin eingehend mit den Maximen des Aristoteles auseinanderzusetzen. In diesem Zusammenhang bezieht der Verfasser energisch gegen die verbreitete Meinung vom in Bausch und Bogen schlechten, ausschließlich von den Wünschen des Publikums abhängigen Geschmack der venezianischen Librettisten Stellung und weist auf die beiden um die Jahrhundertwende einander befehdenden Gruppen hin, deren eine bewußt auf alle literarischen Ansprüche verzichtet und sich über die andere der „gelehrten“ Autoren lustig macht. Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, daß sich gleichsam zwischen den Fronten immer auch Textdichter befunden haben, die es, wie z. B. Zeno, für nötig hielten, sich wegen ihrer librettistischen Tätigkeit etwas verlegen zu entschuldigen.

Bei dieser Ausweitung der Betrachtungen über das Schaffen des einzigen Frigimelica Roberti hinaus stützt sich Leich auf rund 60 Libretti der verschiedensten Autoren aus den Jahren 1689 bis 1707. Die erste Gruppe, der er eine gewollt kunstlose Sprache, ein besonders turbulentes Bühnengeschehen mit den alten Verwechslungs- und Verkleidungsszenen und eine derbe Komik zuschreibt, bezeichnet er als „überwiegend volkstümlich“, die andere in jeder Hinsicht feinere und zurückhaltendere als „mehr traditionsbewußt“. Hier wäre zu überlegen, ob sich vielleicht andere Charakteristika finden ließen, die die – beiderseits raffiniert theaterhaften – Absichten der Autoren klarer erkennen lassen.

Aus der Behandlung dieses weitgefächerten Vergleichsmaterials im letzten Kapitel kristallisiert sich Frigimelica Roberti als typischer Vertreter jenes „stilistisch gehobenen Librettos“ heraus, innerhalb dessen er allerdings keineswegs ganz auf die derberen Wirkungen der handfesteren „volkstümlichen“ Richtung verzichtet hat. In beidem

erweist er sich als Mitstreiter Zenos. Seine Zugehörigkeit zur Gruppe der Reformen zeigt sich auch in der Beschränkung der Personenzahl und in dem allmählichen Überhandnehmen der Abgangsarie am Szenenschluß, während die verhältnismäßig große Rolle mythologischer Stoffe und die relativ häufigen Götterszenen in diesem Rahmen erstaunlich retrospektiv wirken. Mit dem Verzicht auf das übliche „lieto fine“ in *Rosimonda*, der auch im 18. Jahrhundert noch ein Wagnis bedeutete, steht Frigimelica Roberti unter den vom Verfasser herangezogenen venezianischen Librettisten dagegen allein.

Wenn Leich als Quintessenz seiner Untersuchungen seinem Protagonisten „wohl eine Rand-, jedoch keine Ausnahmestellung in der ihm entsprechenden Umwelt“ zuerkennt, so scheint mir eben dies für den Wert der Veröffentlichung von großer Bedeutung. Gerade dadurch, daß hier aus der Unmenge von kaum dem Namen nach bekannten Librettisten geschickt einer herausgegriffen worden ist, der für eine große Zahl von ihnen stehen kann und dabei doch als selbständige Persönlichkeit erscheint, wird das Dunkel, das die Librettistik des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts noch immer umgibt, wesentlich von innen heraus erhellt. Der Verfasser zeigt eindringlich, wie lange alte Überlieferungen noch fortgelebt haben, wie bald die neuen Systematisierungsbestrebungen schon hervorgetreten sind und daß die gesamte Textdichtung jener Zeit noch immer gleichermaßen von dem „Erlaubt ist, was gefällt“ wie von dem „Erlaubt ist, was sich ziemt“ bestimmt worden ist.

Anna Amalie Abert, Kiel

ARLAN STONE MARTIN: *Vivaldi Violin Concertos. A Handbook*. Metuchen N. Y.: The Scarecrow Press Inc. 1972. XII, 278 S.

NORIKO OHMURA: *A Reference Concordance Table of Vivaldi's Instrumental Works*. Tokyo: Noriko Ohmura-Academia Music LTD. 1972. (VIII), 267 S.

Die Verwirrung um die Katalogisierung Vivaldischer Werke wurde im Archiv für Musikwissenschaft 1954, S. 323-331 eingehend beschrieben und dort die allgemeine Einführung der Pincherle-Nummern als einzi-

ges Mittel einwandfreier Kennzeichnung des überreichen Schaffens, insbesondere für die Schallplattenproduktion, empfohlen. „*This hope has not been fulfilled. It is hard to persuade others to discard the older and less accurate systems of listing. The Library of Congress still lists the works of Vivaldi by Rinaldi opus numbers, which means libraries which use the Library of Congress classification will all catalog Vivaldi concertos with the old Rinaldi numbers. The publishers and recording companies are still using a mixed listing for Vivaldi concertos.*“ (Martin, S. VIII.)

Wenn eine so angesehene und in vielfacher Hinsicht modellhafte Bibliothek ein so unwissenschaftliches und fehlerhaftes Machwerk wie den Rinaldi-Katalog zur Grundlage ihrer Katalogisierung nimmt, ist es kein Wunder, wenn Verlage, Schallplattenfirmen und Rundfunkhäuser völlig unsicher werden. In dieser Lage versucht Martin einzugreifen und dem Geiger, der sich mit den Vivaldischen Konzerten beschäftigt, eine praktische Hilfe zu geben. Er zitiert die Kataloge von Rinaldi, Pincherle, Fanna und Lenore Coral (*A Concordance of the Thematic Indexes to the Instrumental Works of Antonio Vivaldi*, Ann Arbor 1965) und sagt: „*Unfortunately none of these four indexes gives a complete cross-index to the others. Since music publishers as well as recording companies do not have any one set list of numbers to follow when listing works of Vivaldi, the result has been a haphazard listing of the violin concertos, making it extremely difficult to identify any one concerto unless it has a particular title to it. Considering Vivaldi wrote over 238 violin concertos, one can see the difficulty of attempting to identify or locate any particular concerto.*“ (S. VIII)

Innerhalb des beschränkten Zieles, das sich die Arbeit gesteckt hat, ist alles getan, der Autor kann mit Berechtigung sagen: „*Any person who has ever attempted to locate any one concerto will now be able not only to identify the themes but also to find the printed score in the Ricordi collected volumes of Vivaldi's instrumental works located in the larger music libraries, and will know how to order any one of the published concertos from the publisher printing that particular work, or the recording company which has recorded it.*“ (S. XI)

„*A short Cross-Index*“ (S. 13-21) stellt die Fanna-Nummern (mit der Ricordi-Bandbezeichnung) denen von Pincherle und Rinaldi gegenüber. Dann folgt auf 236 Seiten der „*Incipit Guide*“ mit den Anfängen aller Sätze. Daß die Angaben über Verlage und Plattenaufnahmen Lücken aufweisen, ist weiter nicht schlimm, derartige Material veraltet ohnedies rasch. „*Suggestions for handbook use and further research*“ (S. 261/262) erweisen sich als sehr praktisch, ein Anhang geht jeweils von den Nummern von Fanna, Pincherle und Rinaldi aus und bringt die dazugehörigen Seitenzahlen des „*Incipit Guide*“. Daß im Schallplattenverzeichnis die „Jahreszeitenkonzerte“ 37mal aufscheinen, zeigt die Beliebtheit, deren sich Vivaldi in unserer Zeit erfreut.

Eine weitausgreifende Arbeit, die auf genauester Quellenkenntnis beruht, legt Noriko Ohmura vor. Von einem elfseitigen Vorwort in japanischer Sprache abgesehen, das aber englisch wiederholt wird, ist das ganze Buch in englischer Sprache abgefaßt und somit dem Benutzer in der westlichen Hemisphäre zugänglich. In einer Übersicht über die bisherigen Katalogsysteme (S. 12 bis 19) greift die Autorin auch auf die Kataloge von Altman (1922) und Rudge (1939) zurück und erkennt bei grundsätzlich kritischer Haltung auch die Meriten dieser Autoren an, sagt z. B. über Rudge, „*This Thematic Catalogue is very important in that it gave publicity to many of his instrumental works*“ (S. 13). Wenig Gutes ließ sich über den Rinaldi-Katalog berichten. „*Despite the laborious work, this catalogue is probably the most problematical one . . .*“ (S. 13), „*There are some overlapped and neglected works . . .*“ (S. 15), „*Besides, Rinaldi catalogued only 31 works from the Dresden manuscripts, which are less than one third of Pincherle's catalogue of 115 works . . .*“ (S. 15), „*Rudge's errors are carried over without correction . . .*“ (S. 15). Die Kataloge von Pincherle und Fanna finden hingegen hohes Lob (z. B. Pincherle „*. . . therefore it is not too much to say that Pincherle's catalogue is of the highest quality*“, S. 16).

In dem sehr sorgfältig gearbeiteten Literaturverzeichnis (S. 18/19) fallen japanische Arbeiten auf: H. Hoshino, *The manuscripts of Antonio Vivaldi's instrumental concertos in National Library in Turin, and*



their relation with his complete works printed by the publisher Ricordi and two other catalogues und eine im Entstehen begriffene These (August 1972) *Concertos without orchestra by Antonio Vivaldi* (Graduate School of Kuitachi Music College) von N. Ohmura, die hoffentlich recht bald erscheinen wird. Den wichtigsten Teil des Buches (58 Seiten) nehmen Tabellen „1. Fanna Number Concordance“ ein, sie sind ein Muster an gründlicher Arbeit und in neun Kolonnen gegliedert: Fanna Number, Tomo (der Ricordiausgabe), Rinaldi Number, Pincherle Number, Key, Title, Instrumentation (Besetzung), Ms. Old Number, Ms. New Number. Es folgen die entsprechenden Vergleichstabellen für die Bandnummern der Ricordiausgabe, für die Verzeichnisse von Rinaldi und Pincherle, für die Titel, für die Quellen. Da das Bibliotheksverzeichnis auf Seite 28 nicht weniger als 29 Institutionen umfaßt, ist mit der Arbeit von Ohmura ein Höchstmaß an Genauigkeit erreicht, in jeder Ausgangslage entspricht dieser Katalog den Anforderungen. Dabei ist er gewissermaßen als Nebenprodukt der Arbeit an der These entstanden und aus der Erkenntnis „Under the present circumstances, one is obliged to spend much time on such basic work when one launches into the study of Vivaldi's instrumental works“ (S. 267). Gegenüber dem gebotenen Material fallen „some errors or short-comings“ (S. 267) wirklich nicht ins Gewicht, zumal eine Liste „Errata – Corrigenda“ beigelegt ist.

Walter Kolneder, Karlsruhe

**ROBERT LEWIS MARSHALL:** *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works. Volume I. II. Princeton University Press 1972. 271 S. und 170 Übertragungen von Skizzen und Entwürfen.*

Der Titel könnte den deutschen Leser irreführen, sofern er ihn als „Bachs Kompositionsprozeß“ versteht und Ausführungen zur musikalischen inventio oder dergleichen erwartet. Spätestens jedoch wenn er liest, daß Bach sein Notenpapier stets von außen nach innen zu rastrieren pflegte, merkt er, daß „process“ von „procedere“ abzuleiten ist und die zutreffende Übersetzung etwa „Bachs Vorgehen beim Komponieren“ lau-

ten muß. Das hindert freilich nicht, daß am Schluß auch interessante schaffenspsychologische Folgerungen als Ergebnis anfallen.

Tatsächlich handelt es sich um eine Untersuchung der Korrekturen und Skizzen in den Partiturautographen der Bachschen Vokalwerke; und dabei wird offenbar, daß die systematische Erforschung dieses Gebietes – in den Kritischen Berichten der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) fallen ja stets nur Teilergebnisse an – Erkenntnisse vermittelt, die weit über das hinausgehen, was bisherige Ausführungen über dasselbe Thema, z. B. Georg Schünemanns im Bach-Jahrbuch 1935, geleistet haben.

Die Übertragungen Marshalls zeugen von profunder Sachkenntnis und sind in hohem Maße verlässlich; zuweilen können dabei Irrtümer in den Kritischen Berichten der NBA richtiggestellt werden. Wohl hätte ein Vergleich auch der Original s t i m m e n und ihrer Partiturabhängigkeit hier und da noch zur Klärung bestimmter Verfahrensweisen beitragen können (vgl. z. B. die Ausführungen im Krit. Bericht NBA I/27, S. 40 f. und 90 f.); doch hätte der Erkenntniszuwachs wohl kaum den Mehraufwand an Mühe gelohnt.

Einer eindeutigen Interpretation der Bachschen Korrekturen sind allerdings zuweilen Grenzen gesetzt. Man vergleiche z. B. die Lesarten, die Marshall (S. 84 f.) zur Kantate BWV 119, Satz 9, Takt 14-15 mitteilt:

Ursprüngliche Lesart:



Korrigierte Lesart:



Welche Verbesserung! Die Oktaven Alt/Baß sind beseitigt, und der letzte Akkord wird durch Hinzunahme der Quinte vollständig. Fraglich bleibt nur, ob Bach das *c''* des Alt tatsächlich (wie Marshall unterstellt) schon ante correcturam niedergeschrieben hat (es ist ja unkorrigiert!) oder ob er sich nicht schon vorher zur Korrektur entschlossen hat, ja, ob er nicht gar als ursprüngliche Lesart *g'* zu notieren vorhatte, die Note aber nicht mehr niederschrieb, ehe er sich, veranlaßt durch den leeren Quintklang am Ende des Taktes 14, zur Änderung entschloß. Derartige Zweifel am Korrekturverlauf lassen sich oft nicht vermeiden. Vielleicht sollte man aber doch bei der Interpretation bis zum Beweis des Gegenteils unterstellen, daß Bach keine Regelwidrigkeiten zu schreiben beabsichtigte.

Der Gewinn dieser Arbeit ist vielfältig. Den größten Teil der Darlegungen umfaßt eine ausführliche Klassifizierung der Handschriften sowie der Korrekturen und Skizzen, und hieraus ergeben sich aufschlußreiche Folgerungen zur Kompositionstechnik Bachs. Band II enthält dann die vollständige Übertragung aller erreichbaren Skizzen und Entwürfe – also auch zu den Instrumentalwerken, die im übrigen aus den Untersuchungen ausgeklammert werden.

Gegenüber der landläufigen Unterscheidung von Konzept- und Reinschrift bietet Marshall eine detaillierte Klassifizierung der Bachschen Autographen nach ihrem Schriftbefund. Diese Unterscheidung in *fair copies*, *revision copies*, *non-calligraphic revision copies*, *calligraphic composing scores* und *non-calligraphic composing scores* offenbart zwar einerseits die Variabilität des Bachschen Schriftdukts, andererseits aber auch die Schwierigkeit, angesichts fließender Übergänge klare Grenzen zu ziehen. Eine „revision copy“ wie BWV 110/5 (vgl. S. 18), also ein Parodiesatz für 2 Singstimmen und Bc. ist eben in ihrem Gesamtbild tiefer greifenden Änderungen unterworfen als ein Parodiesatz mit geringerer Vokal- und stärkerer Instrumentalbesetzung, der ex definitione gleichfalls als „revision copy“ einzustufen ist.

Ungeachtet solcher Spezialfragen kann jedoch gerade dieser Teil der Arbeit erhöhtes Allgemeininteresse beanspruchen; läßt sich doch mit seiner Hilfe Licht in die viel diskutierte Frage nach dem Anteil der Paro-

diesätze in Bachs Vokalschaffen bringen. Hatte nämlich die intensive Erforschung des „weltlichen“ Bach in den letzten Jahrzehnten mehrfach zu der Vermutung geführt, Bachs Kirchenmusik müsse noch eine außerordentlich große Zahl unentdeckter Parodiesätze enthalten, so offenbart der Schriftbefund zumindest für diejenigen Werke, deren Partiturautographe erhalten sind, eine solche These als unzutreffend: Die Zahl der in Frage kommenden Reinschriftsätze ist relativ gering. Gleichwohl zählt Marshall noch einige Sätze auf, die, ohne daß bisher ein Urbild bekanntgeworden wäre, auf Grund ihres Reinschriftcharakters als möglicherweise aus einem früheren Werk übernommen anzusehen sind. Dabei ist Marshall klug genug, auch andere Deutungsmöglichkeiten für den Schriftbefund offenzulassen; denn selbstverständlich könnte auch lediglich ein ausführlicheres (verschollenes) Konzept Ursache der Korrekturenarmut gewesen sein. Jedenfalls ist man geneigt, bei Reinschriftsätzen wie z. B. BWV 6/3 nach einer zusätzlichen Bestätigung Ausschau zu halten, ehe man sie als zweifelsfrei früher entstanden klassifiziert. Zumal die (von Rust übernommene) These, Kantate 97 könne auf eine Weimarer Urform zurückgehen (S. 24), scheint mir zu ungeschützt und ohne weitere zwingende Belege nicht haltbar zu sein. Nicht nur bei besonders frühen (1707-1717), sondern auch bei relativ späten Werken (nach ca. 1729) sollte man stets die Möglichkeit in Erwägung ziehen, daß Bach genügend Zeit zur Anfertigung von Entwurfsskizzen zur Verfügung hatte (vgl. z. B. BWV 171/1; 226/1 und 3; 97). Umgekehrt dagegen schließt das Vorliegen einer Konzeptpartitur die Möglichkeit einer früheren Entstehung definitiv aus.

Nur in Einzelheiten vermag ich den Ausführungen zu diesem Problemkreis nicht restlos zu folgen. So wenn Marshall im Hinblick auf den Reinschriftcharakter des Choralchorsatzes BWV 112/1 vermutet, dieser sei bereits für *Misericordias Domini* 1725 komponiert, dann aber zugunsten der Kantate BWV 85 zurückgestellt worden. Dies ist eine von mehreren möglichen Deutungen; die übrigen bleiben undiskutiert. Selbst wenn man die Möglichkeit einer Niederschrift nach Entwurfsskizzen (ähnlich BWV 117/1) außer Betracht läßt und darauf insistiert, der Satz müsse schon

früher komponiert worden sein, so bestand dennoch keine Notwendigkeit zur Beibehaltung des Textes. Die Choralweise („*Allein Gott in der Höh sei Ehr*“) ist vielfältig verwendbar und tritt 1725 gleich zu Himmelfahrt wieder auf (BWV 128/1). Was also zwingt zu einer Festlegung auf „*Der Herr ist mein getreuer Hirr*“ und *Misericordias Domini* 1725? Und leuchtet es ein, daß Bach zwar für *Misericordias Domini* 1725 noch eine Choralkantate vorbereitet haben sollte, wir aber dennoch keinerlei analoge Hinweise für die vorhergehenden Kompositionen zum 2. und 3. Ostertag sowie zu Quasimodogeniti besitzen?

Den Hauptteil der Arbeit nimmt eine ausführliche Untersuchung der Korrekturen, klassifiziert nach ihren Ursachen, ein. Hier gewinnt der Leser interessante Aufschlüsse über Bachs kompositorische Praxis, z. B. die Priorität der Textniederschrift in den Rezitativen u. v. a. Die Schlußzusammenfassung endlich und ihr Vergleich mit Beethovens Kompositionsweise enthalten grundsätzliche Erwägungen über die nicht zuletzt gesellschaftsbedingte Schaffensweise des Komponisten in Barock und Klassik.

Mögliche Einwände sind, gemessen am Gewinn dieser Arbeit von untergeordneter Bedeutung, bisweilen wohl auch Ansichtssache. So scheint mir z. B. die faksimile-ähnliche Wiedergabe der Notenbeispiele nicht unbedingt von Vorteil, weil auch sie kein wirklich getreues Abbild des Autographs liefert: Geschwungene Balken, in der Mitte des Notenkopfes angesetzte Häuse, selbst die Platzierung der Noten (z. B. S. 187, BWV 59/1, ursp. Lesart) widersetzen sich exakter Wiedergabe; übersetzte Akzidenzien brauchen bei Bach so wenig nachgetragen zu sein wie eingezwängte Pausen am Rezitativbeginn, doch sind jene im Schriftbild berücksichtigt, diese dagegen nicht.

Die Deutung der Bachschen Randbemerkung zur Calvo-Bibel, 2. Moses 15, 20 „*Erstes Vorspiel, / auf 2 Chören / zur Ehre Gottes / zu musiciren*“ auf die Motette BWV 225 (Marshall S. 41 nach Trautmann und Herz) scheint mir wenig überzeugend. Vielmehr will Bach offensichtlich die Praxis der Mehrchörigkeit als biblisch bezeugt nachweisen (Chor I: Mose und die Kinder Israel, Chor II: Miriam und die Weiber), wie ja auch seine späteren Eintragungen oft auf die biblische Grundlegung der

Musik zielen (zu 1. Chron. 25,1 und 28,21).

Problematisch scheint mir endlich der Anhang I (S. 243-245) ausgefallen zu sein. Es erweist sich nämlich, daß von den 28 genannten „*corrected headings and titles*“ nicht weniger als 11 keineswegs „*corrected*“, sondern unvollständig sind (BWV 208, 119, 88, 47, 36, 249, 30a, 30, 197, 245, 34). Hier handelt es sich in der Regel nicht um nachträgliche Änderungen der Besetzung, sondern um bloße Nachlässigkeit Bachs. Insbesondere ist aber zweierlei zu bedenken:

1. Die an der Ausführung des Bc. beteiligten Instrumente werden in den Überschriften meist unter der Bezeichnung „*Continuo*“ zusammengefaßt; sie „*fehlen*“ daher auch nicht, wenn sie nicht eigens genannt werden. Wenn aber Marshall zur Johannes-Passion feststellt, daß Bach im Titel nur „*Cont.*“ vermerkt (S. 245) und daraus folgert, die Differenzierung des Continuo parts im Eingangschor müsse darum einer nachträglichen Korrektur entspringen (S. 190, Anm. 34), so impliziert das die Annahme einer nachträglichen Besetzungsänderung: Statt „*Continuo*“ werden nunmehr Violoncelli, Fagotte, Orgel und Violine verlangt – ein schwer nachzuvollziehender Gedanke!

2. Auch der vorübergehende Instrumentenwechsel eines Spielers (z. B. in Flöte, Viola d'amore, Gambe oder Laute) ist in Bachs Praxis eine so geläufige Erscheinung, daß nicht jedes Fehlen des Instruments im Wortlaut des Titels auf eine nachträgliche Besetzungsänderung zu deuten braucht.

Berücksichtigt man diese Einwände zum Anhang I, so ändern sich damit auch die auf S. 219 genannten Proportionen.

Sehr zu loben ist die großzügige Ausstattung in repräsentativem Format und Dreifarbendruck, die der Verlag dieser Publikation hat zukommen lassen und die den Verfasser in die Lage versetzt, Sachverhalte sinnfällig und im Detail darzustellen, die deutsche Musikwissenschaftler oft nur noch in hinterlegten Manuskripten „publizieren“ (Neue Schubert-Ausgabe) oder unter Verzicht auf so selbstverständliche graphische Differenzierungen wie Kursive, Fettdruck, Kapitälchen und ohne ausführliche Fußnoten und Randausgleich in schwerverständlich-abstraktem Normaldruck mitteilen können (Neue Bach-Ausgabe).

Die Arbeit wird künftig zum unentbehrlichen Rüstzeug der Bachforschung gehören.  
Alfred Dürr, Göttingen

**DORIS FINKE-HECKLINGER:** *Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik. Trossingen: Hohner-Verlag 1970, 159 S. (Tübinger Bach-Studien, Heft 6.)*

Mit der Dissertation Doris Hecklingers hat die renommierte Reihe der Tübinger Bach-Studien ihr leider allzu frühes Ende gefunden. Wohl nicht ganz zufällig wendet sich erst das letzte Heft der Diskussion von Stilproblemen zu, für die die vorangegangenen Hefte mit ihren bibliographisch-philologischen Untersuchungen eine solide Quellenbasis erstellte.

Daß sich im Tanz und in Elementen des Tänzerischen eine der wesentlichen Grundlagen für die Musik Bachs und seiner Zeit findet, ist keine neue Einsicht. Umso verwunderlicher erscheint es, daß es bislang keine kritisch-systematische Untersuchung zu den Tanztypen und -elementen in Bachs Instrumentalmusik gibt, die ein zunächst naheliegenderes Forschungsobjekt darstellen würde. Nicht von ungefähr wendet sich jedoch Hecklinger dem Vokalwerk zu, da es ihr auch entscheidend um die chronologischen Implikationen zu tun ist. Und hier fehlt für das Instrumentalwerk noch der sichere Boden.

Die Arbeit ist geschickt aufgebaut, mit einem historischen Überblick über Tanztypen in der Instrumentalmusik beginnend und zunächst das allmähliche Eindringen tänzerischer Bewegungsarten in die geistliche Vokalmusik (mit Bachs Kantaten steht das geistliche Repertoire notwendigerweise im Vordergrund) aufzeigend. Es folgt eine systematische Gliederung und Beschreibung der tanztänzerischen Vokalsätze unter Zugrundelegung einer nach Bewegungsarten geordneten Typologie. Hier liegt zweifellos das analytische Schwergewicht und auch der Hauptverdienst der Arbeit. Die kompetente Behandlung einer Vielzahl von Kantatensätzen führt zu durchweg wesentlichen Aspekten ihrer kompositorischen Faktur. Der typologische Ausgangspunkt ist im allgemeinen jeweils sauber herausgearbeitet, dennoch gibt es gelegentliche Zweifel, so etwa bei der postulierten Typenkreuzung Giga-Pastorale. In der Zielsetzung der Ana-

lyse dominiert das Herausschälen und Differenzieren von Bewegungsarten. Tempofragen spielen dabei eine Rolle, wie auch affektmäßige Zusammenhänge, die in einem speziellen Kapitel abgehandelt werden. Vermissen könnte man die kompositionstechnische Durchdringung der Tanzelemente, etwa im Sinne von Ulrich Siegeles Arbeit über *Die musiktheoretische Lehre einer Bachschen Gigue* (AfMw 1960; – der Aufsatz wird im Literaturverzeichnis nicht aufgeführt). Außerdem sähe man gern die Frage gestellt nach den Bedingungen, unter denen Tanzelemente thematisches Gewicht, d. h. zum Zentrum der kompositorischen Bewältigung eines Satzes werden. Aber es ist durchaus nicht so, daß die Dissertation nicht genug Stoff und Ergebnisse böte. Das Thema kann freilich nicht ad acta gelegt, sondern die verdienstvollen Ansätze Doris Hecklingers müssen aufgegriffen werden. Einigermaßen definitiv scheint jedoch ihre sorgsame Untersuchung zur Chronologie der Tanztypen im Bachschen Vokalwerk zu sein. Hier entwickelt sie ein nahezu geschlossenes und durchaus überzeugendes Bild, nach dem ausgeprägt tanztänzerische Modelle in der Weimarer und vor-Weimarer Zeit völlig fehlen und erst in Köthen hervortreten, dann in den ersten Leipziger Jahrgängen besonders gewichtig werden. Höchst aufschlußreich ist die Beobachtung, daß nach 1729 in den Kirchenkantaten das tänzerische Element deutlich zurücktritt, während es in den weltlichen Gelegenheitswerken stark dominiert. Lediglich Parodien stellen die Klammer zwischen den offensichtlich auseinanderklaffenden Gattungen dar. Hiermit stellt die Autorin an den Schluß ihres Buches ein wichtiges Ergebnis im Blick auf die noch zu entwickelnde „innere Chronologie“ des Bachschen Schaffens.

Christoph Wolff, New York

**BERNHARD BILLETTER:** *Die Harmonik bei Frank Martin. Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1971. 103 + 35 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 23.)*  
„Atonale Schulen: Geleugnet wurde nicht nur die Verbindlichkeit der Funktionsharmonik, sondern aller Gesetze und Regeln des Zusammenklagens überhaupt“ (7). –

Ein „bewußtes Archaisieren, das . . . in ähnlicher Weise in den Spätwerken Debussys (Sonaten, Streichquartett)“ – Debussys Quartett ist 1893 geschrieben – „und im gesamten Oeuvre Ravels . . . vorgebildet ist“ (57). – „Die Entscheidung, was nun im Einzelfall vorliegt, kann dem Gegenstand“ (die Rede ist vom Musikwerk) „nicht abgelesen, sondern muß 'erspürt' werden“ (49). – „Die gläsernen Klänge, welche das 7. Prélude [Frank Martins] umrahmen, lassen an die unnahbare Gottheit irgend eines exotischen Tempels denken. Doch bereits bei ‚dolce cantabile‘ hebt ein zweistimmiger menschlicher Klagegesang an“ (73). – „Soll die Ästhetik wieder einen einzigen zentralen Begriff erhalten, so müßte das Schöne ganz umfassend verstanden werden als Vereinigung des mühevollen Suchens, des dynamischen Strebens, des Expressiven, des Komplexen, Dissonanten mit dem Klaren, Ausgewogenen, Impressiven, Einfachen, Konsonanten. Wohl selten erwuchs diese Vereinigung in einem Künstler so innig und unteilbar wie bei Frank Martin“ (95).

Nicht nur, weil er mit Überflüssigkeiten und schiefen Urteilen nicht eben sparsam umgeht, macht der Autor es dem Rezensenten schwer; noch mehr deshalb, weil er ihn vom Ziel seiner Arbeit nicht zu überzeugen vermag. Billeter's Studie (Teil I: Die Erfassung harmonischer Vorgänge; Teil II: Die Analysen; Teil III: Historisch-biographische Verifikation) untersucht die Wandlungen der Harmonik Frank Martins primär unter dem Aspekt der Analysierbarkeit, versteht sich also mehr als methodische, weniger als stilkritische Arbeit; dem widerspricht jedoch, daß ihr Gewicht doch auf der Stilentwicklung und schließlich auf distanzloser Würdigung des Helden liegt. Spricht gegen stilkritische Intention der Arbeit aber die Ergebnisarmut der durchgeführten Analysen, so dürfte gegen die methodische Intention der Einwand gelten, daß Methode der Analyse kaum durch Definitionen (etwa: „Die Harmonik soll definiert werden als Synthese aus Klang und Melos“ [8]; dabei wird auf Fickers „Primärklang“ und Kurths „Energetik“ Bezug genommen, auf eine – wie man weiß – keineswegs zeitlose Musikan-schauung also) oder durch abstrakte Theoriediskussion abgehandelt werden kann (der umfangreiche Teil I, in dem Stufentheorie,

Funktionstheorie, Schenker und Hindemith referiert und kritisch dargestellt werden, erscheint mir – zumindest in dieser Ausführlichkeit – überflüssig), sondern vor allem in der konkreten Durchführung der Analysen selbst.

Die Analysen sind indes bescheiden ausgefallen; sie bestehen vielfach aus laufenden Kommentaren zu einer graphischen Darstellung. (Von besonderer Kargheit sind Billeter's Bemerkungen zur Zwölftontechnik.) Die Schlüsse, die Billeter aus seinen Analysen zieht, bestehen in der Bestätigung seiner Prämisse („aus dem kurzen geschichtlichen Überblick ging hervor, daß Frank Martin mit funktionaler Harmonik zu komponieren begonnen hat und später allmählich zu nicht-funktionaler oder erweiterter Harmonik vorgestoßen ist“ [12]): Frank Martins in der Tradition der Funktionsharmonik komponierte Musik ist mit funktionalharmonischer Analyse gut deutbar, seine tonal freiere Musik – die vielfach auf einem System von Quintbeziehungen beruht – dagegen besser mit der (modifiziert angewandten) Methode Hindemiths. Die Arbeit läuft somit einerseits auf eine gewisse Tautologie hinaus, andererseits wird freilich – siehe Zitat oben – apologetisch, und dem analytischen Teil unvermittelt aufgesetzt, auf „das Kunstschöne“ abgehoben („dennoch bleibt vieles und gerade das Wesentliche Geheimnis. Der Komponist hat sich wohlweislich gehütet, das Geheimnis zu lüften“ [94]), auf den Wert der wahren abendländischen Tradition, auf das hohe Künstlertum Frank Martins.

Wolfgang Dömling, Hamburg

*KLAUS-ERNST BEHNE: Der Einfluß des Tempos auf die Beurteilung von Musik. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K.G. 1972. 183 S., 53 Abb. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Bd. VII.)*

Gegenstand der auf der Auswertung von drei Experimenten basierenden Dissertation ist die Frage nach der Beeinflussbarkeit des Höreindrucks durch unterschiedliche Tempowahl bei gleichen Musikstücken. In einer ersten Versuchsanordnung werden dreißig musikalisch vorgebildeten Hörern zehn Musikbeispiele aus dem Bereich der Frühklassik bis Romantik zur Beurteilung

nach dem Verfahren des semantischen Differentials dargeboten. Trotz mechanischer Tempoänderungen bis zu fünfundzwanzig Prozent bei konstanten Tonhöhen mit der „Springer-Maschine“ blieben, wie die Auswertungen der Polaritätsprofile zeigen, die Beurteilungen weitgehend invariant. In einem zweiten Experiment wurden den dreißig Hörern nur noch vier der zehn Musikbeispiele in drei unterschiedlichen Tempofassungen vorgespielt. Beurteilt werden sollte die Angemessenheit des Tempos. Aus der nun sehr viel geringeren Urteils Konstanz in Abhängigkeit unterschiedlicher Tempi folgert Behne, „daß der Einfluß der Geschwindigkeit auf die Musik primär als Funktion der Erwartung des Hörers zu verstehen ist“.

In der dritten und aufwendigsten Versuchsanordnung wurden anstelle von mechanischen nun die Auswirkungen von gespielten Tempoveränderungen auf das Hörempfinden untersucht. Die Hörer sollten mit der Hilfe eines aus dreißig Begriffspaaren zusammengestellten Polaritätsprofils fünf Tempoverisionen von sechs Musikstücken beurteilen, die Diether de la Motte eigens zu diesem Zweck im traditionellen Stil komponiert hatte. Von den sechs Stücken wurden je zwei für langsames, mittleres und schnelles Tempo konzipiert; die harmonische und melodische Informationsdichte war je einmal sehr groß und je einmal sehr gering. Die Auswertung der mit außerordentlicher Genauigkeit durchgeführten Faktorenanalysen zeigte nun selbst bei relativ geringen Tempoänderungen Urteils Konstanz nur noch in Ausnahmefällen, wovon aber auf eine extreme Toleranzbreite hinsichtlich der Angemessenheit des Tempos: der musikalische Ausdruck konnte durch die gespielten Tempoänderungen in sein Gegenteil verkehrt werden, ohne daß der Eindruck des ‚Künstlichen‘ oder gar der Musik ‚Unangemessenen‘ aufkam. Daraus glaubt Behne u. a. den Schluß ziehen zu dürfen, daß „die Existenz eines allein ‚richtigen‘ Tempus für ein bestimmtes Musikwerk . . . als Ausnahmefall betrachtet“ werden muß.

Spätestens mit dieser Folgerung wird die Problematik der Arbeit offenbar, die ganz allgemein an einer zu geringen Reflektion über die Grundlagen des Tempobegriffs krankt. So werden z. B. artspezifisches Moment, Integrationskonstante und Prä-

senzzeit als „nur von sekundärer Bedeutung“ mehr oder weniger übergangen, und auf die von Riemann immer wieder hervorgehobene mögliche Abhängigkeit von Pulsfrequenz und Geschwindigkeitseindruck wird nicht einmal hingewiesen. Aber auch davon abgesehen scheint es nicht anzugehen, die Geschwindigkeit der Abfolge von Schallereignissen bzw. ihre Informationsdichte direkt mit dem musikalischen Tempobegriff in Verbindung zu bringen, bei dem es sich um eine Anzahl von historisch geprägten Konnotationen und Erwartungsnormen handelt, durch die ein sinnfälliger Bezug zwischen Musik und adäquatem Tempo sich ergibt.

Die vorgelegten Untersuchungen, denen das Verdienst des Versuches einer Klärung auf experimentellem Gebiet keineswegs abgesprochen werden soll, widersprechen nicht der Auffassung, daß das Tempo eines Musikstückes, sofern der vom Komponisten intendierte Gehalt zum Ausdruck kommen soll, nur geringe Toleranzbreiten zuläßt. Wird die Musik entweder zu schnell oder aber zu langsam dargeboten, so decken sich vom Komponisten intendierter und vom Hörer bei der Rezeption realisierter Gehalt nicht mehr: das Adagio von Mahlers Zehnter ergäbe ein schlechtes Presto und das Scherzo in Beethovens Achter ein schlechtes Adagio. Helmut Rösing, Saarbrücken

*Schlager in Deutschland. Beiträge zur Analyse der Populärmusik und des Musikmarktes. Hrsg. von Siegmund HELMS. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1972). 392 S.*

Die Mißachtung, mit der die offizielle Musikbetrachtung der Unterhaltungsmusik und besonders dem Schlager – oftmals pauschal als „musikalischer Schwachsinn“ apostrophiert – begegnet, geriet in den letzten Jahren in Widerspruch zu dem Bedürfnis vor allem von Musiklehrern, sich um die Ausprägungen dieser Musik zu mühen. Das entstandene Interesse basiert noch weithin auf wenig Detailkenntnissen, und so ist eine empfindliche Marktlücke entstanden, in welche der vorliegende Band mit einer Fülle von Informationen zum Schlager vorstößt. Daß die Information im Vordergrund steht, zeigt sich bereits an verschiedenen hilfreichen Verzeichnissen:

ein Register von Textern und Komponisten (S. 19-24), alphabetisch geordnete und vollständig bebilderte Kurzbiographien von Schlagerinterpreten (S. 177-235) sowie am Schluß des Bandes neben einem „kleinen Lexikon“ der Fachausdrücke ein Autoren-, Namen- und Sachverzeichnis. Nicht zuletzt wegen der zahlreichen Abbildungen wünschte man sich eine bessere Papierqualität des im Compositorsatz-Verfahren hergestellten Paperbacks.

Die zweiundzwanzig, bis auf eine Ausnahme zum ersten Mal veröffentlichten Textbeiträge aus der Feder von fünfzehn Autoren (Musik- und Kunstpädagogen, Komponisten, Journalisten, Juristen, Tonmeister, Vertreter des Rundfunks u. a.) können auf kurzem Raum nicht einzeln besprochen werden. Die Thematik der Arbeiten reicht von den Bestandteilen der Schlager (u. a. Texte, Musikalische Merkmale, Arrangement) über verschiedene Sparten (u. a. religiöse Schlager, Schlager in der DDR), über die Interpreten, die Aufnahmetechnik und die Produzenten bis zur Distribution und zum Schlager-Markt (u. a. Diskjockey, Musikbox, Zeitschriften, Plattenhüllen) und wird durch zwei Aufsätze von Hermann RAUHE zum sozialpsychologischen und pädagogischen Aspekt des Schlagers abgerundet. Unter den Autoren ist besonders Norbert LINKE hervorzuheben, der allein fünf verschiedene Themen behandelt (Texter und Komponisten, Karnevalsschlager, Schlagerfestivals und -wettbewerbe, Schlager in Rundfunk und Fernsehen, Der Kontakt zwischen Hörer und Massenmedien).

Daß das Hauptgewicht auf der sachlichen Information liegt, ist sehr zu begrüßen, auch wenn dadurch in den meisten Beiträgen ein Mangel an kritischer Reflexion auf den Gegenstand und seine Definition, kurz ein gewisser Mangel an theoretischer Bewältigung des Stoffs sichtbar wird. Ein theoretischer Ansatz müßte gerade bei einem Gegenstand versucht werden, von dem jeder Leser ein ungefähres, kaum aber präzises Verständnis hat. Der Herausgeber beschränkt sich im Vorwort darauf, den Titel des Bandes kurz zu erklären, der besagen soll, „daß hier zwar in erster Linie die Situation in Deutschland, nicht aber ausschließlich der deutschsprachige Schlager behandelt wird“. In den Beiträgen selbst klingt höchstens

gelegentlich an, was eigentlich ein Schlager ist sowohl im Unterschied zur Pop-Musik als auch hinsichtlich seiner Faktur sowie in Abgrenzung zur Kunstmusik.

Gelingt es nicht allen Autoren, ihren Gegenstand klar zu bestimmen, so sind sie auch nicht immer frei von Vorurteilen ihm gegenüber; dies findet seinen Ausdruck in Formulierungen zur Qualität des deutschsprachigen Schlagers, z. B.: „Qualität beim Schlager ist bereits dann erreicht, wenn Banales vermieden wurde . . .“ (Peter MÜHLBAUER, S. 108); „Grund genug, über lohnendere Objekte zu schreiben“ (Hans Rudolf SIEMONEIT, S. 132); „Wie drüben in der DDR können sich die ARD-Sender und das ZDF erlauben, an den aufkeimenden Bedürfnissen der jungen Leute vorbeizusenden und mit voller Kraft auf die Schnulzenrichtigkeit eines etablierten Musikspießertums zurückzugreifen“ (Reginald RUDORF, S. 126). Da „die Jugend“ (!) ohnehin keine deutschen Schlager wolle, wäre das Problem dadurch gelöst, daß vorzugsweise ‚gute‘ ausländische Titel gesendet würden. Gegen solche bedenklichen Feststellungen, die eher auf persönlicher Vorliebe als auf der Realität beruhen, zieht denn auch an anderer Stelle Norbert LINKE zu Felde, der sich unverkrampft und ohne viele Vorbehalte zum deutschsprachigen Schlager stellt, ohne dabei die Frage aus dem Blick zu verlieren, ob die Schlager nicht besser sein könnten. Er bezeichnet die „Parole vom Qualitätsunterschied“ ausländischer und deutscher Titel als „unkritische Schutzbehauptung“ (S. 273), die von mannigfachen Interessen getragen sei, und er führt ein in der Tat schlagendes Argument an: „ . . . bei 320 gesendeten Schlagern pro Tag (Radio Luxemburg) wird jeder Qualitätsbegriff hilflos“ (S. 298). Hier wird der verbreitete Fehler vermieden, den Schlager nach den Kriterien eines musikalischen Kunstwerks zu betrachten; vielmehr wird gerade der wesentliche Unterschied zwischen der Kunstmusik und der Schlagerproduktion und -praxis artikuliert.

Da die Information gegenüber der interpretatorischen Durchdringung des Stoffs im Vordergrund steht, ist die Darstellung stark enumerativ. Dies zeigt sich besonders deutlich überall dort, wo auf die musikalischen Bestandteile des Schlagers Bezug genommen

wird (S. 41 ff., 85 ff.). Traditionell werden Melodik, Rhythmik, Harmonik, Metrik usw. sukzessive beschrieben und mit Beispielen belegt. In einem kurzen Abschnitt „Artikulation“ des Beitrags über die „*musikalischen Merkmale*“ von Reimund HESS heißt es z. B.: „*Bekanntlich lassen sich bei der heutigen Tanzmusik nicht alle Werte exakt in Noten ausdrücken*“ (S. 50). Gerade dieses „Bekannte“ sollte thematisiert werden; denn es drängt sich hier die Frage der Notation in der nichtartifizialen Musik und damit auch die der Angemessenheit eines musikanalytischen Zugangs, der am Modell des fixierten Notentextes orientiert ist, auf. Aber nur einmal wird in einer Anmerkung (S. 81) von Peter MÜHLBAUER darauf hingewiesen, daß die mitgeteilten Notenbeispiele aus dem Gehör aufgezeichnet wurden, da der Notentext bei Schlagern kaum verbreitet ist. Auf das fundamentale Problem, daß Schlager zwar keineswegs improvisierte, sondern überwiegend kalkulierte Musik sind und daß sie aber dennoch nicht in den käuflich erwerblichen ‚Noten‘ aufgehen, geht keiner der Autoren ein. So ist auch Hermann RAUHES Einteilung in „*Primär-, Sekundär- und Tertiärkomponenten*“ („*musikalische Substanz*“ = primär, Arrangement = sekundär, Aufnahmetechnik = tertiär; S. 347, 366) fragwürdig, sofern sie eine Hierarchie implizieren, die in der Sache begründet sein soll. Denn solange eine so verstandene „*musikalische Substanz*“ als das musikalisch Primäre angenommen wird, solange die „*Struktur*“ im Sinne der Primärkomponenten Diastematik, Harmonik, Rhythmik usw. gesucht wird, führt kein Weg am Lamento über die Armseligkeit von Schlagern vorbei. Erst wenn ganz klargestellt ist, daß die musikalische Substanz der Schlager in der Gesamtheit von musikalischer „*Komposition*“, Arrangement und Aufnahme- bzw. Wiedergabetechnik liegt (wozu u. U. auch noch die „*Personality*“ des Interpreten gehört, die freilich nach Eckhard MARONN ein Produkt der Aufnahmetechnik ist; S. 237 f.), können die entscheidenden musikalischen Merkmale bestimmt und untersucht werden.

Peter MÜHLBAUER betont (S. 100), daß die Dynamik im Schlager nicht durch kompositorische, sondern durch aufnahmetechnische Mittel erzielt wird. Solche einzelnen Hinweise müßten systematisiert

werden. Denn wenn, wie Hermann RAUHE fordert, „*die Hörverhaltensweisen . . . nicht zu trennen (sind) von der Struktur der rezipierten Musik*“ (S. 346), so gilt es zuallererst, die Struktur der Schlager klar zu ermitteln; dazu reicht es bestimmt nicht hin, die aus der Kunstmusik als Maßstab stammenden Kategorien der musikalischen Komposition zugrunde zu legen. Dem Leser, dem die allbekanntesten Schlager bisher ein weißer Fleck auf der musikalischen Landkarte geblieben sind, bietet der vorliegende Versuch einer Topographie des Schlagers reichlich Anhaltspunkte und Anregungen zu eigenen Fragen und Positionen.

Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

*Die Geige in der europäischen Volksmusik. Bericht über das erste Seminar für europäische Musikethnologie St. Pölten 1971. Redigiert von Walter DEUTSCH und Gerlinde HAID. Wien: Verlag A. Schendl (1975). 202 S., 64 Abb. (Schriften zur Volksmusik, Band 3.)*

Die Erforschung der Volksmusikinstrumente mag dem Organologen zu einfach, dem Volkskundler zu kompliziert erschienen sein. Nur durch ihre Grenzstellung läßt sich erklären, warum die europäischen Volksmusikinstrumente erst in neuerer Zeit zum Studienobjekt geworden sind. Unter der Leitung von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann arbeitet die Study Group on Folk Musical Instruments des IFMC seit mehr als zehn Jahren am Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, das für jeden europäischen Staat einen instrumentensystematisch gegliederten Band umfassen soll. Es wird sorgfältig vorbereitet, kann aber nur langsam gedeihen und wird erst nach Jahren Querverbindungen erlauben.

Die Idee von Walter Deutsch, dem Vorsteher des Österreichischen Instituts für Volksmusikforschung der Hochschule für Musik, wichtige Volksmusikinstrumente möchten unabhängig vom erwähnten Nachschlagewerk monographisch erfaßt werden, fand großes Echo: vierzehn Musikethnologen aus sieben europäischen Ländern folgten im Sommer 1971 der Einladung, in St. Pölten über die Geige in der europäischen Volksmusik zu sprechen. Von Walter Deutsch und Gerlinde Haid redigiert, liegen die Referate nun in einem handlichen, auf



sechzehn Registerseiten beispielhaft aufgeschlüsselt und mit 64 ausgezeichneten Abbildungen bereicherten Band vor.

Walter DEUTSCH unterscheidet in einem Grundsatzreferat die Geige als eine Vielzahl von Geigeninstrumenten von der Violine, empfiehlt dann, Sammlungen so zu sichten, daß sie als Quellen zur Verfügung seien, charakterisiert auch die andern zur Verfügung stehenden Quellen, Bild- und Schriftzeugnisse (darunter neu und bisher zu wenig ausgenutzt: die Zunftordnungen, leider ohne Quellenangaben). Wichtiger als die Beschreibung eines Instrumentes erscheint Deutsch die Analyse seiner Musik und seine Spielweise. Jan STĘSZEWSKI orientiert über Geige und Geigenspiel in der polnischen Volksüberlieferung und beschreibt vier Gruppen von Geigeninstrumenten: Gesle (kleine Geige) – Suka (der Violine ähnlich, aber mit breitem Hals versehen) – Maryna (ähnlich der Tromba marina) und Skrzypce (Geige). Der Bearbeiter des Bandes Norwegen für das Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Reidar SEVAG, hat außer der volksmusikalisch verbreiteten Geige ein norwegisches Volksmusikinstrument, die Hardingfele (Harding = Mann aus Hardanger), eine Geige mit Bordunsaiten, anzubieten. Im Unterschied zur Geige, die importiert oder vom Spieler oft selber angefertigt wurde, stellten seit dem 17. Jahrhundert ausschließlich norwegische Geigenbauer die Hardingfele her. Bilder (mehr als ein Drittel des gesamten Bildteils) lassen besonders am reich dekorierten jüngeren Typus ein volkskundliches Phänomen Norwegens erkennen. Der für Serbien und Kroatien verpflichtete Mitarbeiter am Handbuch, Dragoslav DEVIĆ, stellt Gusle und Lirica vor. Beide Streichinstrumente haben die Form einer längshalbierten Birne. Der hölzerne Resonanzkasten der Gusle ist mit Fell bespannt, derjenige der Lirica mit Holz bedeckt. Die Gusle hat meistens eine, an einem hinterständigen Wirbel befestigte Saite und läßt sich auch an einem geschnitzten Kopf erkennen, die Lirica aber endet in einem Brett für die drei oberständigen Wirbel. Beiden Instrumenten gemeinsam ist die seltsame Verkürzungsart mit den Fingernägeln. Die Gusle dient der Begleitung der Heldenlieder und ist daher bekannt, die Lirica scheint als Tanzmusikinstrument bisher nicht der Erforschung wert gewesen zu sein. Julijan STRAINAR

liefert ergänzend dazu einen historisch untermauerten Abriß über die eigentliche Geige, die in der jugoslawischen Volksmusik seit dem 17. Jahrhundert bekannt ist. Sie wird seltener im Verband mit Klarinette, Bratsche, Hackbrett und Baß, sondern vermehrt bloß zusammen mit cellogroßer Baßgeige verwendet. Diese citira wird bis eine Terz höher als die üblichen Geigen gestimmt und zu raschen Tänzen gespielt. Der Verfasser des Handbuches der ungarischen Volksmusikinstrumente, Bálint SÁROSI, entlarvt den Mythos vom eigenden Zigeuner: die ersten Geiger in Ungarn seien keine Zigeuner, die seit dem 15. Jahrhundert in Ungarn nachweisbaren Zigeuner vorerst keine Musiker gewesen. Weniger die musikalische Begabung als der Publikumschmack haben aus den Zigeunern die weltberühmten Streichmusiker gemacht. Ein heutiges Zigeunerorchester setzt sich aus 2 Violinen (die serienmäßig hergestellt werden), Baßgeige und Cymbal zusammen. Improvisation erweist sich als bloße Routine, nach deren Manier auch ausländische Stücke gespielt werden. Von eigenem, 1965-69 auf Rhodos gewonnenem Material geht Rudolf BRANDL in einem ethnologisch und soziologisch interessanten Beitrag aus. Der Aufsatz über Großbritannien und Irland von John A. BRUNE hat Übersichtscharakter, vernachlässigt aber das besonders in Schottland und Irland so vielgestaltige Geigen zu Gunsten der Geschichte der Crwth. Das Gastland hat eine eigene Tradition des volkstümlichen Geigens, aber auch tüchtige Bearbeiter anzubieten. Hermann DERSCHMIDT schildert aus eigener Erfahrung das oberösterreichische Landlergeigen, Karl HORAT beschreibt die Geigertadition in Tirol, wo im Ziller- und im Passiertal noch heute nach überlieferten Handschriften auswendig geigeigt wird. Unter dem Titel Geigenmusik aus Wien zeichnet Franz EIBNER die ursprüngliche Formation (2 Geigen und Baß) bis zur Kunstmusik des Walzerkönigs.

Umfangreiches Material (5 Seiten Quellenangaben) zur Geigenmusik aus Österreich vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart gliedert Helga THIEL nach den Quellen. Wertvoll scheinen die Hinweise auf die Kümmerisbilder als Darstellungen eines Geigers und auf Redewendungen sogar aus der neuesten Zeit im Zusammenhang mit Fußballspiel und Autofahren.

Die Idee, weniger bekannte Instrumentensammlungen zu präsentieren, hat Berechtigung. Man hätte aber der Aufzählung von Instrumenten und musikikonographischen Quellen aus dem Österreichischen Museum für Volkskunde durch Leopold SCHMIDT eine ausschließlich auf Geigen und Geigendarstellungen konzentrierte Beschreibung vorgezogen. Anstelle der Beiträge von Karl FRANK, dem Fidelbauer aus Mittenwald, und von Hans SITTNER, dem langjährigen Präsidenten der Wiener Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, die weniger zum Gesamtthema paßten (*Die neue Fidel – ein altes Volksinstrument? Streichermusik in unserer Zeit*), hätten sich Aufsätze über die volkstümliche Geigenmusik in Schweden, Finnland und der Schweiz empfohlen.

Diese fehlende Vollständigkeit – in keinem dieser Länder hätte es an Fachwissenschaftlern gefehlt – ist denn auch der einzige Mangel, der diesem reichhaltigen, besonders auch bibliographisch wertvollen Beitrag zur Volksmusikforschung und zur Violinkunde schlechthin nachgewiesen werden kann.

Brigitte Geiser, Bern

*LIBERTY MANIK: Das arabische Ton-system im Mittelalter. Leiden: E. J. Brill 1969. XII, 140 S.*

Dem Tonssystem der vorderorientalischen Musik, das in zahlreichen älteren Werken zur Musiktheorie ausgedehnt behandelt wird, haben seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mehrere europäische Orientalisten und Musikwissenschaftler reges Interesse entgegengebracht. Berücksichtigt wurden hierbei vor allem die Werke der berühmtesten arabisch schreibenden Autoren, Al-Fārābī und Šafī al-Dīn. Über diese Ansätze hinausgehend wandte sich Liberty Manik der Aufgabe zu, die Entwicklung des arabischen Tonsystems seit der vorislamischen Zeit aufzuzeigen. Hierfür vergleicht er die Darstellungen aller Theoretiker von Al-Mauṣūfī (767-850) bis Al-Lādīqī (Ende des 15. Jhdts.), soweit sie in westlichen Sprachen zugänglich sind.

Indessen konzentriert auch Liberty Manik seine Untersuchungen auf die Schriften der beiden hochberühmten Theoretiker, haben sie doch alle Fragen der Stimmung und der Berechnung von Tondistanzen z. T. anhand der Bundstellung auf Saiteninstru-

menten umfassend erörtert. So beschreibt Al-Fārābī (872-920) im Kapitel über die Musikinstrumente seines *Kitāb al-Mūsīqā al-kabīr* die Bundstellung auf dem Ṭanbūr von Bagdad samt den resultierenden Tönen. Diese Stimmung geht auf vorislamische Zeit zurück. Das für ihn gültige Tonsystem stellt Al-Fārābī mit Hilfe der Bundeinteilung auf der Laute dar, deren vier oder fünf Saiten in Quartan gestimmt sind. Zehn Bünde werden im Raum der Quarte angeordnet. Vier von ihnen ergeben Töne des pythagoräischen Systems (9/8, 32/27, 81/64 und 4/3), die übrigen sechs sind für „Nachbartöne“ reserviert. Besondere Bedeutung hat der 8. Bund, der als „Zalzalscher Mittelfinger“ bezeichnet wird und einen Ton von 355 Cents (d. i. die ‚neutrale Terz‘) über dem Ton der leeren Saite hergibt.

Šafī al-Dīn (1216-1293) hat die Bundeinteilung der Laute in seinem *Risālah aš-Šaraffiyah* mit gleichem Resultat dargelegt. In einer anderen Schrift, dem *Kitāb al-Adwār*, erläutert Šafī al-Dīn das Tonsystem an einem Monochord. Hier sind nur 7 Bünde zur Unterteilung der Quarte erforderlich, und die an den Bundstellen erklingenden Töne sind vom Ton der leeren Saiten nacheinander 90, 180, 204, 294, 384, 408 und 498 Cents entfernt. Die Reihe umfaßt zweimal zwei kleine Ganztöne (90 Cents) plus einem pythagoräischen Komma (24 Cents), sowie einen kleinen Ganzton zur Vervollständigung der Quarte. Bis zur Oktav fortgesetzt, entsteht aus dieser Folge die siebzehnstufige Tonleiter, die Šafī al-Dīn dem Maqām-System zugrundelegt. Doch die Quarte enthält statt der neutralen Terz (um 350 Cents) die Durterz (384 Cents). Diese Terz bestimmt den Klangcharakter des Maqām Rāst, dessen Tonreihe als „Standardleiter“ der arabischen Musik betrachtet wird. Entscheidend ist, welcher Lehre die Musiker im vorderen Orient folgen. Bevorzugen sie das „arabisch reine“ System des Al-Fārābī, wie in Syrien und Ägypten, so werden sie gegen eine Erweiterung zur 24-stufigen temperierten Leiter nichts einzuwenden haben. Übernehmen sie hingegen das „pythagoräische“ System des Šafī al-Dīn, wie heute in der Türkei, so bleiben sie bei der 17-stufigen Leiter, doch der Māqam Rāst nimmt Durcharakter an.

Dies ist in kurzen Zügen das Ergebnis der sehr genauen, mit Scharfsinn geführten

Untersuchung, die eine Reihe von Irrtümern in den Texten wie auch in der Sekundärliteratur ans Licht bringt. Ihr Verdienst besteht darin, die Wirkung der mittelalterlichen Tonsysteme bis in die Gegenwart hinein nachzuweisen und durch die Konfrontation des „pythagoräischen“ mit dem „arabisch reinen“ Tonsystem den Hintergrund für die oft so schwierige Diskussion um Skalen und Stimmungen im vorderen Orient offenzulegen. Josef Kuckertz, Köln

**LEOPOLD VORREITER:** *Münzen und Musik im antiken Mytilene. Sonderdruck aus: Der Münzen- und Medaillensammler, 12, 1972. Seite 1347-1353 u. 1375-1388, 1 Übersichtskarte, 4. Tab. graphische Darstellungen u. 3 Taf. m. Abb.*

Musikinstrumentenabbildungen auf Münzen wurden bisher als instrumentenkundliche Quellen kaum beachtet. Dabei können die Münzbilder nicht nur die übrigen ikonographischen Belege ergänzen, sondern sie sind für bestimmte Länder, Landschaften und Städte, sowie für gewisse Zeitspannen oft die einzige Quelle unserer Kenntnis archaischer Musikinstrumente. Da die Münzbilder zu ihrer Zeit allgemein verbreitet und bekannt waren, dürften sie außerdem, mehr wie jede andere Überlieferung, ein getreues Abbild der damals gebrauchten Instrumente geben. Insbesondere kann auch mit Hilfe der Musikinstrumentendarstellungen auf Münzen die Instrumentenentwicklung innerhalb eines begrenzten geographischen Raumes verfolgt werden. Es ist deshalb sehr zu begrüßen, daß Leopold Vorreiter sich auf numismatisch-instrumentenkundliche Studien spezialisiert und eine sehr große Zahl von Münzen mit Musikinstrumentendarstellungen untersucht und bearbeitet hat. Der Beitrag *Münzen und Musik im antiken Mytilene*, der mit dem „Dr. Irmgard Wolfering-Förderungspreis 1971“ ausgezeichnet wurde, fußt auf der Auswertung von 36 Münzen mit Instrumenten aus der auf der Insel Lesbos (Ägäis) gelegenen alten Hafenstadt Mytilene. Diese Münzen stammen aus der Zeit von etwa 400 v. Chr. bis 160 n. Chr. und bringen nur Leierabbildungen. Entscheidend für das Erkennen der Formentwicklung dieser Instrumente ist die genaue Datierung der Münzen. Da z. T. die in der Numismatik üblichen Verfahren versagen,

hat der Verfasser eine Methode entwickelt, um aus den Formen und dem Zubehör der abgebildeten Musikinstrumente eine chronologisch-systematische Ordnung durchzuführen. Als Kriterium dienen dabei die Grundformen der Instrumente (für Mytilene wurden sieben verschiedene Leiergrundformen festgestellt), ihre Maßproportion (Verhältnis von Höhe zur Breite beim ganzen Instrument sowie der einzelnen Teile = Formtyp) und die Saitenzahl. Mit Hilfe einer von Vorreiter entwickelten Formel kann für jedes der dargestellten Instrumente aus der Maßproportion und der Saitenzahl (bezogen auf eine Grundform) die genaue Prägezeit der Münze und damit die Datierung des betreffenden Instruments ermöglicht werden, eine Methode, die über die Instrumentenforschung hinaus auch allgemeine Bedeutung für die Numismatik haben dürfte. Es zeigt sich, daß die Wandlungen der Lyrenformen in Mytilene sowohl durch die Änderungen des Kunststils als auch durch die politischen und kulturellen Verhältnisse der Stadt mitbedingt sind. Die zum Schlusse gebrachten Münzbilder, sowie die Rekonstruktionszeichnungen der Lyren erweisen einen großen Formenreichtum der Instrumente, der erheblich über die bisher bekannten Typen hinausgeht. Dies muß zu dem Schluß führen, daß im Volk viel mehr Arten von Instrumenten im Gebrauch waren, als man bisher angenommen hat. Weitere Forschungsergebnisse des Verfassers werden den Musikologen sicher interessieren. Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

**KORALJKA KOS:** *Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien. Zagreb: Musikwissenschaftliches Institut der Musikakademie 1972. 121 S., 80 Abb., 2 Übersichtskarten, 3 Taf. m. Instrumentenprofilen, 2 Tab.*

Seit gut einem Jahrzehnt werden in Jugoslawien die ikonographischen Quellen des Landes für die Instrumentenforschung ausgewertet. Da diese Ergebnisse jedoch in der Landessprache veröffentlicht werden, sind sie zum größten Teil der internationalen Musikwissenschaft nicht bekannt. Eine der wenigen Ausnahmen bildet die Arbeit von Koraljka Kos, die in deutscher Übersetzung vorliegt. Hier wird erstmals das gesamte ikonographisch-instrumentenkundliche Ma-

terial von Dalmatien, Istrien und dem inneren Kroatien zusammengestellt und bearbeitet. Das Bildmaterial stammt aus der Zeit vom 11. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Allerdings ist die Häufigkeit der Quellen in den einzelnen Jahrhunderten sehr unterschiedlich. Für die Zeit zwischen dem 11. und 14. Jahrhundert liegen relativ wenig Bilddokumente vor. Erst vom 15. Jahrhundert ab steigert sich ihre Zahl erheblich. Nur die Buchmalerei zeigt auch schon im 14. Jahrhundert eine Anzahl von Bildern und übertrifft in diesem Jahrhundert die Darstellung der anderen Gruppen (Reliefs, Plastik, Holzschnitzerei, Malerei und Fresken). Dabei muß allerdings berücksichtigt werden, daß ein Teil der Handschriften nicht aus Jugoslawien stammt, sondern aus anderen Ländern (Italien, Frankreich). Auch die Häufigkeit der einzelnen Darstellungsarten ist unterschiedlich. So treten Reliefs und Skulpturen, insbesondere solche aus früherer Zeit, sehr zurück zu Gunsten der Malerei (Fresco). Dies ist sehr zu bedauern, da gerade die Plastik des 11.-13. Jahrhunderts in Westeuropa wegen der Genauigkeit ihrer Darstellung entscheidende Kenntnisse über die damaligen Instrumente vermittelt. Der Mangel an einer genügenden Zahl von frühen Bilddokumenten läßt es überhaupt fraglich erscheinen, ob das Instrumentarium von Kroatien vor dem 14. Jahrhundert richtig erfaßt werden kann. Auch ist es kaum möglich, die geschichtliche Entwicklung der Instrumente bis zu dieser Zeit allein aus dem vorgelegten Material nachzuzeichnen. Der Versuch von Kos, die Geschichte der Harfe in Kroatien aufzuzeigen muß wegen Mangel an genügenden Vergleichsmöglichkeiten unvollständig bleiben. Ein großer Teil der westeuropäischen Bilddarstellungen ist der Verfasserin wohl nicht zugänglich gewesen. Da jedoch die gezeigten Instrumentendarstellungen in Gattung, Zahl und Form durchaus den westeuropäischen entsprechen – als Beilage werden 80 Abbildungen gebracht – dürften sich auch die kroatischen Musikinstrumente in ähnlicher Weise entwickelt haben. Einige der Instrumente aus Kroatien zeigen gegenüber den sonst in Europa verbreiteten gewisse Abweichungen, die landschaftlich oder lokal bedingt sein dürften. Sehr zu begrüßen ist, daß bei der Auswertung der Bilddokumente auch der kunstgeschichtliche Ge-

sichtspunkt entsprechende Berücksichtigung gefunden hat.

Während die durchgeführten Instrumentenuntersuchungen kaum wesentlich Neues gegenüber dem bekannten europäischen Instrumentarium bringen, ergeben sich durch die Auswertung schriftlicher Quellen, die im 2. Teil der Arbeit dargelegt werden, interessante Einzelheiten über Orgelbau, Organisten, Spilleute und Berufsmusiker im mittelalterlichen Kroatien. Darüber hinaus können auch Angaben über die instrumentale und vokal-instrumentale Aufführungspraxis, sowie über die Mitwirkung von Musikern und Instrumenten bei den theatralischen Aufführungen gemacht werden. Auf diese Weise erhält man, auch in Verbindung mit den Bildquellen, einen guten Überblick über die mittelalterliche Musikkultur von Kroatien. Für den Musikologen besonders wertvoll ist eine Zusammenstellung von Instrumentenbezeichnungen, und zwar sind neben die kroatischen Ausdrücke auch ihre lateinischen und italienischen Bezeichnungen gesetzt, wie sie in Kroatien üblich waren, einschließlich der Berufsbezeichnungen der Musiker. Die Arbeit wird abgerundet durch eine geographische Übersicht der Fundorte der Bildquellen, ein tabellarisches Verzeichnis derselben mit genauen Einzelangaben, sowie Umrißzeichnungen der Streichinstrumente, Psalterien und Harfen. Das Buch spricht wegen der Breite der Darstellung nicht nur den Instrumentenkundler an.

Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

LYNDESAY G. LANGWILL: *An Index of Musical Wind-Instrument Makers. Third Edition, revised, enlarged and illustrated. Edinburgh: Selbstverlag des Verfassers (1972). XII und 232 S.*

Daß dieses in jahrzehntelangem, bewunderungswürdigem Sammlerfleiß entstandene Verzeichnis aller bekannten Blasinstrumentenbauer eine Lücke in der instrumentenkundlichen Literatur zu schließen vermochte, erhellt schon daraus, daß nach der 1960 erschienenen 1. Auflage auch die bedeutend erweiterte 2. Auflage von 1962 seit längerer Zeit vergriffen ist. Nunmehr liegt eine 3. Auflage des bewährten Buches vor. Anlage und Ausstattung entsprechen im wesentlichen der zweiten Edition (vgl. dazu die Besprechungen von G. Karstädt

in Mf XIV, 1961, S. 224 und Mf XVIII, 1965, S. 90 f.; die dort erfolgte Herausstellung der Bedeutung des „Index“ ist nach wie vor gültig); lediglich die umfangreichen Addenda und Corrigenda der zweiten Auflage wurden (nebst weiteren Ergänzungen) in den alphabetischen Namenshauptteil integriert, was die Handhabung des Verzeichnisses vereinfacht. Die Bibliographie wurde um etwa 70 Titel erweitert (wobei jetzt auch Sammlungskataloge einbezogen sind); das Verzeichnis der öffentlichen und privaten Blasinstrumentenkollektionen wurde um mehr als hundert Nachweise vermehrt. Entsprechend der großen Zahl der neu aufgenommenen Instrumentenbauernamen erfuhr auch die Zusammenstellung der Orte, in denen diese Handwerker wirkten, eine erhebliche Ausweitung. Die Auswahl der abgebildeten Meisterzeichen wurde ergänzt durch die in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Jg. 46 (1955), durch W. Wörthmüller mitgeteilten Werkstattssigna der bedeutendsten Nürnberger Trompeter- und Posaunenmacher. Eine Zusammenfassung der Instrumentenhersteller, deren Wirkungsort unbekannt ist, beschließt das Buch. — Angesichts der Fülle des dargebotenen Materials fallen einige kleine formale und inhaltliche Inkonsistenzen kaum ins Gewicht. (So verweist die Bibliographie unter „Bachhaus“, S. 176, auf das Stichwort „Eisenach“, unter welchem die veröffentlichten Kataloge vermerkt sind. Im Verzeichnis der Sammlungen dagegen fehlt „Eisenach“. Andererseits findet sich hier unter dem Stichwort „Bachhaus, Eisenach“, S. 182, unter anderem eine Nennung der 4. Auflage des Kataloges von 1964, die wiederum in der Bibliographie fehlt. Oder: Der Katalog der Adam-Carse-Kollektion von 1951 wird zwar im Verzeichnis der Sammlungen — unter den Stichwörtern „Carse“ und „London: Horniman Museum“ — genannt, nicht jedoch in der Bibliographie.) Die schon von Karstädt in Mf XVIII festgestellte Fehlschreibung „Reimann“ statt „Riemann“ innerhalb der Bibliographie der 2. Auflage wurde auch in der 3. Auflage beibehalten. — Das sind aber letztlich Kleinigkeiten, die den hohen Wert des Buches als Nachschlagewerk für Instrumentenkundler und Instrumentensammler in keiner Weise zu beeinträchtigen vermögen.

Zu dem Verzeichnis der Sammlungen (S. 182) seien ergänzend noch genannt: Brüggen, F.: Amsterdam / Erlangen: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität (aus der ehem. Sammlung Rück) / Erlangen: Universität (aus der ehem. Sammlung Neupert) / Göttingen: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität (= Sammlung Moeck) / Göttweig, Stift (Niederösterreich) / Köln: Musikwissenschaftliches Institut der Universität / Kulmbach: Luitpoldmuseum / Leningrad: Staatl. Wissenschaftliches Institut für Theater, Musik und Kinematographie (Führer 1962) / Nizza: Conservatoire Municipal de Musique / Salzburg: Internat. Stiftung Mozarteum / Staeps, H. U.: Wien / Stockholm: Stiftelsen Musikculturens främjande (Sammlung R. Nydahl) / Thibault, G.: Paris / Würzburg: ehem. Luitpold-Museum (Führer 1913; die Sammlung ging 1945 durch Kriegseinwirkungen weitgehend verloren, wenige Reste befinden sich im Mainfränkischen Museum auf der Festung Marienberg zu Würzburg).

Zu Berlin wäre nachzutragen, daß die Sammlung der Staatl. Hochschule für Musik jetzt der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, eingegliedert ist (Ausstellungsverzeichnis von I. Otto, 1965).

Ekkehart Nickel, Schwabach

**ALBRECHT MÜSEL: Der mitteldeutsche Kantor und Hofkapellmeister Johann Stolle (um 1566 bis 1614). Leben und Schaffen. Köln-Wien: Verlag Böhlau 1970. VIII, 176 S. mit zahlreichen Notenbeispielen, 7 Tafeln und einem Notenanhang. (Mitteldeutsche Forschungen. Band 6.)**

Das vorliegende Buch ist eine Dissertation, die unter zeitbedingten Schwierigkeiten fertiggestellt wurde und deren Verfasser auch den MGG-Artikel „Johann Stolle“ geschrieben hat. Stolle war ein charakteristischer mitteldeutscher Kleinmeister aus der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, dessen Leben Müsel im ersten Teil seiner Arbeit schildert. Nach Kantorentätigkeit in Reichenbach (Vogtland) und Zwickau war er die letzten zehn Jahre seines Lebens Hofkapellmeister in Weimar als Nachfolger von Johannes Herold. Der Hauptteil des Buches ist indes dem Werk Stolles gewidmet. Die Kompositionen sowie deren Kompo-

sitionsstil werden eingehend behandelt, woran sich ein Werkverzeichnis anschließt. Seine Hauptbedeutung hat Stolle jedoch durch seine Tätigkeit als Kopist erlangt; als solcher hat er während seiner Zwickauer Amtszeit zwei umfangreiche handschriftliche Sammelwerke mit 231 Kompositionen angelegt, die ein gutes Bild vom Repertoire einer sächsischen Kantorei aus der Zeit um 1600 vermitteln. Aus der inhaltlichen Übersicht, die Müsel bietet, geht hervor, daß zwar Josquin z. B. noch mit zwei Werken darin vertreten ist, daß naturgemäß den Hauptanteil jedoch Lasso und seine Zeitgenossen haben. (Hierzu zwei kleine Anmerkungen: Den Sterbeort von Nicolaus Rosthios sollte man nicht mit dem heute unbekanntem Ortsnamen „Cosmenz“, sondern mit „Kosma“ angeben, ein unmittelbar bei Altenburg gelegenes Pfarrdorf. – Johann Walters Geburtsjahr ist nicht 1590, so irrtümlicherweise auch in der 12. Auflage des Riemann-Lexikons, jedoch richtiggestellt im 2. Ergänzungsband, sondern 1596.) Das Buch wird bereichert durch die Wiedergabe einiger Urkunden sowie verschiedener Faksimiles auf Tafeln und einen Notenanhang. Insgesamt vermittelt es ein anschauliches Bild von den Lebensverhältnissen und der Tätigkeit eines protestantischen Kleinmeisters im Zeitalter der Motette.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

**HEINZ SCHÖNY: Bruckner Ikonographie: Anton Bruckner im zeitgenössischen Bildnis. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft [1972], (4), 39 S. (Zahlr. Abb.) (Sonderdruck aus dem Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1968. S. 45-83.)**

Die von Heinz Schöny vorgelegte Bruckner-Ikonographie ist eigentlich ein Aufsatz in Buchform, denn die knapp vierzig Seiten wurden im Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1968 veröffentlicht, aus gutem Grund aber vom Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft noch einmal 1972 als Separatum herausgebracht. Schöny ist sich der Problematik jeder Ikonographie wohl bewußt, das beweisen vor allem seine Bemerkungen zu den rund 25 Fotografien Bruckners, die jede für sich nicht nur beschrieben, ihr Originalaufenthaltsort fixiert, sondern auch die Reproduktionen in der Bruckner-

Literatur (zumindest der wichtigsten) vermerkt werden, wenn möglich mit einer Korrektur der Beschriftung, die oft auf Schätzungen beruht. Den Fotografien stehen 38 künstlerische Porträtierungen gegenüber, von denen allerdings nahezu die Hälfte die Scherenschnitte Otto Böhlers darstellen, die seit 1914 auch als nummerierte Blätter in Kartonmappen in Druck gingen; die zweite Serie existiert bis heute nur in einer Fotokopie mit unnummerierten Blättern, weil bisher ein mit Sicherheit vollständiges Exemplar nicht festzustellen war.

Selbstverständlich zählt auch die Karikatur zum ikonographischen Bestand und so wurden von Schöny fünfzehn Karikaturen aus sechs verschiedenen Händen mit aufgenommen. Lassen die Beschreibungen eine gründliche wissenschaftliche Arbeit vermuten und sind im Detail sehr ausführliche Bezüge zwischen den Schöpfern der Abbildungen Bruckners und dem Komponisten selbst hergestellt, so versagte es sich Heinz Schöny nicht, in seinem Vorwort Aussagen allgemeinerer Art zu machen, die, wie die Bruckner-Forschung der letzten dreißig Jahre nachgewiesen hat, eher problematisch erscheinen. Wieder einmal wird die bauerliche Abkunft Anton Bruckners geleugnet und im Sinn eines „allzu großen Wohlwollens“ dem Komponisten gegenüber argumentiert. „Die Zeit, die für Sitzungen bei einem Maler nötig gewesen wäre, war Bruckner als Arbeitszeit zu kostbar“ schreibt Schöny, ohne dafür allerdings den geringsten Beweis anzutreten. Karikaturen in qualitativ hochwertige Arbeiten und in Massenware in den Tageszeitungen zu teilen, dient eher der Wertorientierung, als der Erfassung des Karikaturobjektes Anton Bruckner. Auch die wenigen von Schöny angeführten Aspekte kunstgeschichtlicher Art verdienen hinterfragt zu werden.

„Eine solche Persönlichkeit wie Bruckner im Bildnis künstlerisch annähernd vollkommen festzuhalten, psychologisch erfassen zu können, hätte es bedeutender Künstler bedurft“. Hätte es dies wirklich? Oder weist nicht gerade die niederländische Genre-malerei nach, daß die Entfernung zwischen gemaltem Objekt und Realität proportional mit der künstlerischen Potenz des Malers steigt?

Schönys Dokumentationsband, das zeitgenössische Bildnis Anton Bruckners be-

treffend, hätte nicht seine Rechtfertigung in den Schlußfolgerungen des Autors erhalten müssen, die von der Hoffnung der Abbildung des Gesamthabitus einer Person sprachen. Wirklich wichtig an Bruckner war nämlich ohnehin nicht, wie er aussah, sondern was er in Noten festhielt.

Manfred Wagner, Wien

*Des Bonner Bäckermeisters Gottfried Fischer Aufzeichnungen über Beethovens Jugend.* Hrsg. von Joseph SCHMIDT-GÖRG. München-Duisburg: Verlag Henle 1971. 96 S. (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung. VI.)

Mit vorliegender Publikation werden *Des Bonner Bäckermeisters Gottfried Fischer Aufzeichnungen über Beethovens Jugend* erstmals in ihrer endgültigen Fassung, vollständig und im unveränderten Originaltext wiedergegeben. Der um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandene Bericht, dessen Niederschrift wohl durch die biographischen Notizen von Wegeler und Ries über deren gemeinsamen Jugendfreund Beethoven angeregt worden sein dürfte und von dem auszugsweise bereits Hermann Deiters, Ludwig Schiedermaier u. a. berichtet haben, stützt sich in erster Linie auf die Erinnerungen der Schwester des Autors, Cäcilia Fischer, die von ihrem 13. bis 23. Lebensjahr Augenzeugin der Vorgänge der Beethovenschen Familie im Haus 934 der Bonner Rheingasse gewesen war. Aus diesem, Fischers Elternhaus, in dem Beethoven mit seinen Eltern ca. von 1775 bis 1785 in Untermiete gewohnt hat, erfährt man neben Interessantem über die Beschaffenheit der Wohnung sowie über Verwandte und Freunde des Hauses vor allem sonst nirgends aufscheinende ernste und heitere Begebenheiten aus Beethovens Kindheit. So kann man hier nicht nur vom Umgang mit Eltern und Lehrern, von ersten Kompositionsversuchen oder der frühen Begeisterung für alles Musikalische hören, sondern unter anderem auch mit Schmunzeln lesen, daß sich der kleine „Lutwig... am Gegitter in das Hünerhaus eingeschlichen“, um „Eyer“ zu klauen. Fischer läßt dabei in naiver und aufrichtiger Bewunderung Beethovens Person stets liebenswert menschlich erscheinen, auch wenn er deren äußere Erscheinung – für Beethoven nicht gerade sehr schmeichelhaft – als

„kurz getrungen, breit in der Schulter, kurz von Hals, dicker Kopf, runde Naß, schwarzbraune (!) Gesichtsfarbe“ beschreibt.

Natürlich sind – und dies wurde vom Herausgeber im Vorwort auch vermerkt – Fischers Mitteilungen mit einiger Vorsicht zu genießen und immer im Zusammenhang mit den übrigen Forschungsergebnissen zu Beethovens Jugend zu betrachten, zumal bekanntlich die sehr lange verbreitete irriige Meinung, Beethoven sei in Fischers Haus geboren, auf dessen Bericht zurückgeht. Daß Fischer diese Ehre für sich in Anspruch nehmen wollte, ist nur zu natürlich, doch lassen seine Aufzeichnungen im übrigen keine Spuren absichtlicher Erfindung erkennen und geben – abgesehen von der Person Beethovens – auch einen interessanten Einblick in die gutbürgerliche Alltagswelt des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Ein Personen- und Ortsverzeichnis sowie zahlreiche erläuternde Anmerkungen des Herausgebers machen den oft nicht ganz leicht verständlichen Text nicht nur lesbarer, sondern auch wissenschaftlich verwertbar.

Josef-Horst Lederer, Graz

*REINHOLD SIETZ: Theodor Kirchner. Ein Klaviermeister der deutschen Romantik.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 163 S. (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 21.)

Robert Schumann reihte 1853 Theodor Kirchner (1823-1903) in seinem Brahms ankündigenden Artikel *Neue Bahnen* mit Joseph Joachim, Albert Dietrich, Woldemar Bargiel und einigen anderen Komponisten der gleichen Generation unter die „hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit“ ein (*Neue Zeitschrift für Musik* vom 28. Oktober 1853). 1879 schrieb Elisabeth von Herzogenberg über Kirchner in einem Brief an Brahms: „Und wenn ich sie [die Klavierstücke] mit ihm spiele, so bin ich im Moment ganz interessiert und oft voll Freude über die vielen feinen Züge und das ganze urmusikalische Gepräge alles dessen, was er macht; aber sich hinsetzen und sich diese Miniaturbildchen mit ihrem meist so weichen Inhalt zu eigen zu machen und für sich allein so hinsäuseln, und feine Mittelstimmen mit dem Daumen aus dem Klavier herausbebern – wer kann das!“ (*Brahms Briefwechsel* I, S. 94). In diesen beiden

zeitgenössischen Aussprüchen, die einem bei der Lektüre der vorliegenden Veröffentlichung unwillkürlich in den Sinn kommen, lagen gleichsam Glück und Tragik des Komponisten Theodor Kirchner beschlossen: Glück, daß er als junger talentvoller Komponist von so bedeutenden Meistern wie Mendelssohn und Schumann gefördert wurde und in der Folgezeit allgemein Anerkennung fand – Tragik, daß sich seinen Werken gegenüber schon zu seinen Lebzeiten eine gewisse Müdigkeit und Interesselosigkeit einstellte.

Reinhold Sietz will mit seiner Monographie über Kirchner, die er nach eigener Angabe in der Hauptsache 1941 im Manuskript abschloß und von der er einige Abschnitte in einem Aufsatz unter dem Titel *Johannes Brahms und Theodor Kirchner* 1960 in dieser Zeitschrift vorlegte (S. 396-404), eine Art von Ehrenrettung, Rechtfertigung und zugleich Aufwertung dieses weitgehend in Vergessenheit geratenen Komponisten vornehmen. Das Werk enthält einen biographischen Überblick, eine Würdigung des Menschen und Künstlers und eine teilweise sehr eingehende Besprechung seiner Klavierwerke. Den Abschluß bildet ein über einhundert Opuszahlen umfassendes Werkverzeichnis, das neben Kompositionen für Klavier auch Kammermusik-, Orgel- und Vokalwerke sowie zahlreiche Bearbeitungen für Klavier zu zwei, vier und acht Händen vornehmlich Beethovenscher, Schumannscher und Brahms'scher Werke aufweist.

Bei der Abfassung seines Buches ist der Autor weitgehend auf Objektivität bedacht gewesen, solange es Kirchners teilweise sehr erfolgreiches Wirken als Pianist, Organist und Lehrer – etwa in Winterthur – und seine – wohl in seinem Charakter begründete – Unstetigkeit in der Lebensführung angeht, die ihn trotz aller kompositorischen und sonstigen musikalischen Begabung in späteren Jahren in bedrängte Verhältnisse geraten und auf die Hilfe von Mitmenschen angewiesen sein ließ. Wenn es jedoch um die Wertschätzung von Kirchners Kompositionen, vor allem seiner Klavierwerke, geht, dann überschätzt er Kirchners kompositorische Kräfte wohl etwas, wenn er beispielsweise betont, daß dieser „in mancher Feinheit über Schubert“ hinausgehe (S. 119) oder am Ende seiner Ausführungen zu dem Resultat kommt, daß Kirchner „das pian-

istische Bindeglied zwischen Schumann und Brahms“ darstelle (S. 138). Dies ist jedoch eine Konstruktion, die den tatsächlichen Gegebenheiten nicht entspricht. Brahms ging als Komponist und damit auch als Klavierkomponist einen anderen Weg als Schumann. Überdies lassen die von Sietz behutsam vorgenommenen Werkbesprechungen erkennen, daß Kirchner sich stilistisch fast immer an andere Meister anlehnte, vor allem an Schumann, in einigen Kompositionen auch an Chopin und später an Brahms. Die Nähe zu Schumann zeigt sich schon rein äußerlich in Werktiteln wie etwa *Neue Davidsbündlertänze* (op. 17, 1872), *Neue Albumblätter* (op. 49, 1880), *Florestan und Eusebius. Nachklänge* (op. 53, 1881) oder *Neue Kinderszenen* (op. 55, 1881), wie Kirchner überhaupt, wie überliefert wird, sich Schumann auch geistig am engsten verbunden fühlte (vgl. S. 137).

Sietz' Darlegungen machen erneut bewußt, daß es sich bei Kirchner zwar um einen durchaus achtbaren und talentierten Komponisten seiner Zeit handelt, bei dem jedoch die epigonalen gegenüber den schöpferischen Tendenzen überwiegen.

Imogen Fellingner, Berlin

*FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 13: Klavierquartett und Klavierquintette. Hrsg. von Ingmar BENGTTSSON und Bonnie HAMMAR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1973. XXII, 233 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)*

Außerhalb seines Heimatlandes ist dem schwedischen Komponisten Franz Adolf Berwald (1796-1868) relativ spät Gerechtigkeit widerfahren; und erst unserer Epoche bleibt jene künstlerische Wiedergutmachung vorbehalten, die sich freilich nur zögernd auszuwirken beginnt. Das großzügige Unternehmen der Berwald-Gesamtausgabe (seit 1966), die seine Werke in ca. fünfundzwanzig Bänden publizieren wird, dürfte hier sicherlich eine gewichtige Bresche zu schlagen vermögen. Die Leitung der Berwald-Edition hat naturgemäß ein aus namhaften schwedischen Musikologen bestehendes Komitee inne, das die jeweilige Quellsituation genau kennt, die Vorlagen sofort an Ort und Stelle vergleichen und überprüfen kann. Von vornherein ist so die größtmögliche Sorgfalt dieser Ausgabe garantiert, die



ja nicht bloß wissenschaftlichen, sondern weitgehend auch praktischen Anforderungen genügen will. Eben diese Sorgfalt ist dem vorliegenden Bande zuteil geworden, welcher Berwalds Klavier-Kammermusik gewidmet ist. Zwar ist gerade dieses Schaffensgebiet bis vor kurzem eine terra incognita gewesen; doch will das nicht viel besagen, wenn man weiß, daß illustre Künstler des 19. Jahrhunderts sich positiv, ja beinahe enthusiastisch über Berwalds Klaviertrios und Klavierquintette geäußert haben. Die höchst anerkennende Wertung durch Franz Liszt, den er verehrt und dem er das A-dur-Quintett zugeeignet hat, ist im Vorwort der vorliegenden Publikation nachzulesen; ergänzend hierzu mögen noch die aus der gleichen Zeit stammenden Meinungen Hans von Bülow und Carl Tausigs Erwähnung finden. Am 6. Februar 1858 schrieb Bülow an Alexander Ritter: „Das Trio von Berwald ist ein wahres Prachtstück. Sieh Dir einmal die drei Trios sowie die beiden Klavierquintette dieses alten Zukunftsmusikus an, und Ihr werdet Eure Freude daran haben“. Und in ganz ähnlichem Sinne schrieb Tausig an Liszt: „Ich habe hier das Berwaldsche Trio produziert, was einen ansehnlichen Skandal nach sich zog; alle Kritiker, Rellstab obenan, beehren es mit dem Namen der ‚furchtbarsten Zukunftsmusik‘, und Sie können sich denken, was dieselben weiter sagen . . .“

Zum veritablen „Zukunftsmusiker“ nach Lisztschem gusto allerdings hat sich Berwald denn doch nicht entwickelt. Im Grunde bleibt er der klassischen Sphäre treu; mancherlei stilistischen Einflüssen offen, steht er trotzdem kaum verwechselbar für sich. Gewiß sind speziell im Klavierpart die rein virtuoson Antriebe stark spürbar; dennoch ist die Selbständigkeit der künstlerischen Aussage, vor allem im c-moll-Quintett, nicht zu überhören. Für Berwald sprechen immer wieder die Feinsinnigkeit der kompositorischen Faktur, die Abwechslung im harmonisch-modulatorischen Plan sowie die deutlich hervortretende Neigung, den Gesamtzusammenhang seiner instrumentalen Schöpfungen intensiv zu durchdenken und die einzelnen Sätze eines Werkes fester aneinander zu binden.

Berwalds früher Schaffenszeit (1819) entstammt das Es-dur-Quartett für Klavier, Klarinette, Horn und Fagott, ein liebenswürdiges, die spezifischen Klangfarben der

Instrumente wohl ausnutzendes Opus, das bereits auf das Bläser-Streicher-Septett in B-dur von 1828 vorausweist. Bedeutsamer freilich erscheinen die beiden einer wesentlich späteren Lebensperiode zugehörigen Klavierquintette in c-moll (op. 5) und A-dur (op. 6), die übrigens schon in den 1850er Jahren von dem Hamburger Verleger Julius Schubert gedruckt wurden. Diese bieten – worauf die Editoren zu Recht aufmerksam machen – zudem interessante Muster für Berwalds Bearbeitungstechnik eigener Werke. Das Finale des c-moll-Quintetts greift zu einem beträchtlichen Teil auf Material der Tongemälde *Wettlauf* (Sämtliche Werke, Band 9) und *Ernste und heitere Grillen* (Sämtliche Werke, Band 8) zurück, während das Finale des A-dur-Quintetts bestimmte Züge aus dem Allegro molto-Abschnitt des Tongemäldes *Bayaderen-Fest* (Sämtliche Werke, Band 9) wiederaufnimmt. Zusätzlich präsentiert Band 13 noch ein weiteres, jedoch unvollständiges Klavierquintett in A-dur mit den Sätzen Larghetto und Scherzo (nebst einem abschließenden Larghetto-Zitat und einer Allegro-Coda). Vom ersten Satz dieses Werkes sind in der autographen Partitur nur die letzten 23 Takte erhalten geblieben, die nun wieder völlig übereinstimmen mit dem Schluß des ersten Satzes (Allegro con gusto) im A-dur-Quintett op. 6. Aus verschiedenen Gründen darf man aber vermuten, daß der verloren gegangene erste Satz dieses unkompletten Quintetts identisch gewesen ist mit dem ersten Satz von Opus 6. Aus einer Kombination dieses Satzes mit den vorhandenen Sätzen Larghetto und Scherzo ließe sich also ebenfalls ein vollständiges Klavierquintett in A-dur gewinnen.

Über Abweichungen des Notentextes beim Vergleich der herangezogenen Quellen gibt der Kritische Bericht (am Schluß des Bandes) Auskunft. Werner Bollert, Berlin

ESTÊVÃO DE BRITO: *Motectorum Liber primus Officium defunctorum Psalmi Hymnique per annum*, hrsg. von Miguel Querol GAVALDÁ. Lissabon: Fundação Calouste Gulbenkian 1972. (Portugaliae Musica. Série A. XXI.)

Granada und Málaga sind die spanischen Kathedralen, die in den sechziger Jahren am

bereitwilligsten ihre Urkundensammlungen Musikforschern verfügbar machten. Daher sind die Essays, Ausgaben und Monographien über Musik in jenen zwei Kathedralen die besten in letzter Zeit herausgegebenen über spanische Kathedral-Musik. José López-Calos hervorragende zweibändige Ausgabe *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI* (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963) war ein Muster der Gelehrsamkeit und der gegenwärtige erste Band einer geplanten zweibändigen Ausgabe von Britos Werken übertrifft jedes andere Projekt dieser Art über einen einzelnen spanischen Kathedral-Komponisten.

Brito (1575? -1641) gehörte den Plejaden von portugiesischen musikalischen Leuchten an, die in Spanien während der ersten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts schienen. Zu ihnen gehörten Afonso Vaz da Costa (Badajoz und Ávila), Manuel Tavares (Murcia, Las Palmas, und Cuenca), Nicolás Tavares (Cádiz), Francisco Santiago (Plasencia, Madrid, und Sevilla), Manuel Leitão Avilez (Úbeda und Königskapelle, Granada), Racionero Manuel Correa (Sevilla) und Fray Manuel Correa (Sigüenza und Saragossa). Sie waren im Erlangen der besten Stellungen so erfolgreich, daß sie unmäßigen Neid erregten und schon vor 1640 absichtlich als Anwärter auf Stellen in den Kathedralen aus nationalen Gründen ausgeschlossen wurden.

Anstatt zu veröffentlichen, ließ Brito, wie die meisten iberischen Komponisten seiner Generation, seine Werke gegen Ende seiner Laufbahn teuer auf Pergament kopieren. Aus drei solcher luxuriöser Pergament-Chorbücher, um 1631 von Pedro Marañón kopiert, stellte Querol Gavaldá die gegenwärtige Ausgabe zusammen. Eines der Chorbücher (Hs. IV) enthält auch das Graf von Ureña Requiem, das von Cristóbal de Morales komponiert und von Bermudo 1555 in seiner *Declaración de instrumentos musicales*, folio 139 (recte 140, siehe Journal of the American Musicological Society VI/1 [Spring, 1953], S. 38) erwähnt wurde. Anonym war dasselbe Morales Requiem zu Valladolid in dem sogenannten Santiago Kirchspiel Chorbuch enthalten, das Schwester Marie Sagues 1960 herausgab (siehe meine Rezension in Musical Quarterly, XLVIII/4 [Oktober 1962], Seite 533-534).

Ein anderer „Gastkomponist“ in den Brito-Quellen, die Querol Gavaldá benutzte, war Britos eigener Lehrer Filipe de Magalhães (1571? -1652), dessen Motette in König Johanns IV *Primeira parte do intex da livraria* (Lissabon 1649) auf Seite 452 [recte 456] verzeichnet wurde und von Querol Gavaldá in der gegenwärtigen Ausgabe auf Seite 13-16 steht.

Etliche Ähnlichkeiten zwischen Lehrer und Schüler vereinigen die Stile von Magalhães und Brito: eine Vorliebe für durch die reine Quinte verbundene Motive, für scharfe Themen, für nachahmende, aus drei oder vier Noten bestehende Einheiten gefolgt von einer Pause, und für Nachahmungen durch Umkehrung oder für gepaarte Nachahmung. Brito zeigt sich in den 25 Motetten, sieben Psalmen, 28 Hymnen, in dem Totenamt und in der Totenmesse, aus denen der gegenwärtige Band besteht, als ein Komponist von großem kontrapunktischen Geschick, ein *prima prattica* Meister, der seine Werke gleichzeitig mit außergewöhnlicher persönlicher Wärme ausstattete. Nur drei seiner hier veröffentlichten Motetten sind für acht Stimmen, im Gegensatz zu den acht vorhandenen Motetten des Juan Gutiérrez de Padilla und den vier Doppelchor-Messen desselben Komponisten, der im Februar 1613 sein Hauptkonkurrent um die Stellung an der Málaga Kathedrale war.

Brito unterscheidet sich von Victoria in seinen schnellen Notenfolgen, die von langsamen durchsetzt sind oder auf langsame folgen, in seiner Vorliebe für esoterischen Kontrapunkt, in seinen zahlreichen freien harmonischen Sequenzen, in seiner Art, gleichzeitig durch ein Kreuz erhöhte Noten und solche ohne dieses Vorzeichen in den verschiedenen Stimmen zu notieren, sowie in seinem Gefallen an sechsteiliger Komposition. Auch unterscheidet er sich von Victoria dadurch, daß er besonders den örtlichen spanischen Choralgesang einbezieht. Alle seine vier Hymnen, *Defensor alme Hispaniae*, *Exultet coelum laudibus*, *Jesu corona virginum* und *Fortem virili pectore* sind auf derselben Melodie, der spanischen Hymne, des heiligen Johannes, aufgebaut. Britos Interesse für den Gebrauch derselben Choralgesang- und Hymnenmelodie für mehrere verschiedene Hymnen unterscheidet ihn noch mehr von Victoria und

zeigt ihn zu gleicher Zeit als einen vollendeten Meister der Variationstechnik. Mindestens zwölf von Britos Hymnenmelodien fehlen in Bryden-Hughes *An Index of Gregorian Chant*, II (1969). Wenn Brito unbegleiteten Choralgesang verwendet, benutzt er spezifische und abhebbende Zeitmaße, wie man z. B. in seinem *Memento mei „Del Arçobispo don Bernardino“* feststellen kann.

Der vorliegende Band ist leider nicht ganz fehlerfrei. Einige seien hier angemerkt: Brito wurde am 1. Juni (nicht 1. Januar) 1597 zum Kapellmeister an der Badajoz Kathedrale ernannt und starb vor dem 2. Dezember (nicht 2. Januar) 1641. Fehler bei den Taktnummern auf den folgenden Seiten sollten durch ein Druckfehlerverzeichnis korrigiert werden: 34.55<sup>1</sup> (bassus), 53.30<sup>3</sup> (cantus I), 67-71 (8 nötig unter altus clef), 70.54<sup>1</sup> (cantus II) 72.7<sup>3</sup> (cantus II), 80.57-58 (bassus), 80.63<sup>2</sup> (cantus II), 95.19<sup>2</sup> und 95.28<sup>4</sup> (cantus), 99.28<sup>3</sup> (bassus), 102.48 (bassus), 130.24<sup>1</sup> (altus II).

Robert Stevenson, Los Angeles

*ANDREJ RIJAVEC: Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca – Compositional technique in the instrumental chamber works of Slavko Osterc. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti Academia scientiarum et artium slovenica 1972. S. 309-375, zahlr. Notenbeisp. (Classics I: historia et sociologia. Razprave / Dissertationes VII/4.)*

Verständlicherweise stärker als Wien übte für die Musiker aus den Nachfolgestaaten der österreichisch-ungarischen Monarchie in der Zwischenkriegszeit Prag eine besondere Anziehungskraft aus. (In dieser Hinsicht dürfte nur Berlin noch größere Bedeutung besitzen.) Unter den zahlreichen Besuchern der Musikstätten und der Studierenden am Konservatorium kommt dem 1895 geborenen Slavko Osterc schon deshalb eine besondere Bedeutung zu, weil er später, nach seiner Rückkehr nach Jugoslawien, in Ljubljana selbst Professor am Konservatorium wurde und somit Einflußmöglichkeiten auf eine weitere Musikergeneration hatte. Doch weniger damit beschäftigt sich die vorliegende Dissertation aus der Schule Dragotin Cvetkos, sondern mit dem kammermusikalischen Instrumentalwerk von Osterc

als einer Werkgruppe, die sowohl quantitativ überwiegt als ihr auch nach des Komponisten eigenen Worten (und durchaus mit dem Streichquartettsschaffen der Großen von Beethoven bis Bartók und Schönberg vergleichbar) Schlüsselstellung zukommt. (Mit anderen Bereichen hatten sich Autor und einige Kollegen schon früher auseinandergesetzt, vgl. Zitate S. 5.) Anhand dieser 22 Werke vom *a*-moll-Quartett des Jahres 1923 bis zur Cellosone aus dem Todesjahr 1941 lassen sich nicht nur die 3 Hauptphasen von Osterc's Schaffen nachvollziehen (1922-25 autodidaktisches Komponieren in Celje, 1925-27 intensives Studium bei Jirák, Novák und Hába in Prag, mit der Erfahrung der europäischen Avantgarde, 1927-41 das reife Schaffen, das einen eigenständigen Weg zwischen Tradition und Moderne sucht), sondern die wesentlichsten Gestaltungsprinzipien seines Gesamtschaffens analysieren (die der westliche Leser der englischen Summary S. 65-71 entnehmen und zum Teil wenigstens auch an den zahlreichen in den slowenischen Text eingestreuten Notenbeispielen überprüfen kann). Was Cvetko in seiner *Histoire de la musique Slovène* (Maribor 1967, S. 307-309) notgedrungen nur andeutungsweise über Osterc aussagen konnte, wird hier von seinem Schüler in überzeugender Weise konkretisiert und differenziert: Osterc als ein zu seiner Zeit vielleicht progressiver erscheinender Komponist im Koordinatensystem „*Expressionismus Schönberg-Bergscher Prägung – Neobarock Hindemiths – Neoklassizismus Stravinskys*“. Indem er auf der Basis der traditionellen Musik seiner Heimat und nach Aufnahme der Avantgarde ungarischer und Wiener Herkunft fast bis zu einer Vorausahnung serieller Techniken vorstößt, gleichwohl aber gewisse traditionelle Momente wie Wiederholungen, Sequenzen etc. ebenso wie gewisse funktionsharmonische Abschnitte niemals aufgibt, hat er der slovenischen Musik den Anschluß an die führenden Richtungen gesichert.

Für ein Gesamtbild der europäischen Musik in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts sind Schriften wie die vorliegende unerlässlich und es bleibt zu hoffen, daß diese Initiative der „Cvetko-Schule in Ljubljana“ reichliche Nachahmung finde.

Rudolf Flotzinger, Graz

**DIETMAR NAJOCK:** *Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus. Göttingen: 1972. 229 S., 2 Abb., 4 Taf. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 2.) (Auslieferung durch Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe.)*

Als C. von Jan 1895 seine *Musici Scriptores Graeci* veröffentlichte, nahm er zwei Traktate nicht auf, die schon J. F. Bellermann (*Anonymi scriptio de musica, Bacchii senioris introductio artis musicae*, Berlin 1841.) herausgegeben und die A. J. H. Vincent (*Notices sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique. Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi*, 16, 2, Paris 1847.) übersetzt hatte, nämlich den Traktat eines Dionysios und die *Anonymi scriptio de musica*. Letztere liegt nun in einer von Grund auf neukonstituierten Ausgabe vor; der Bearbeiter, Dietmar Najock, konnte auch für die ursprünglich vom Rezensenten selbst angekündigte (E. Pöhlmann, *Bakcheios* [Bacchius], *Pseudo-Bakcheios* [= Dionysios] und *Anonymi Bellermann*, MGG 15, Suppl., 1970, 424.) Teubner-Ausgabe gewonnen werden (inzwischen erschienen).

Die *Anonymi scriptio* ist ein Aggregat selbständiger Fachschriften, deren Grenzen kenntlich sind: Von einem Anonymus I stammt die τέχνη μουσική (§ 1-11), die in § 83-93 in einer leicht abweichenden Redaktion als περί μελοποιίας wiederkehrt. In beiden Fassungen werden rhythmische Notation, Vortragszeichen und Grundformen der Melodiebildung behandelt. Durch die in Fachbüchern üblichen, das betr. Fachgebiet gleichzeitig definierenden und gliedernden Einleitungssätze (M. Fuhrmann, *Das systematische Lehrbuch*, Göttingen 1960, 29, 34) heben sich Anonymus II (§ 12-28) und Anonymus III (§ 29-66 bis ὑποκειμένων) heraus. Beide Traktate behandeln verschieden ausführlich die gleichen Gegenstände, Ton, Intervall, System, Genera, Transpositionsskalen, Modulation, Melodiebildung; die Quelle ist Aristoxenos bzw. seine Schule. In § 66 läßt C. von Jan (*Die griechische Musik*, 2. Artikel, Die Exzerpte aus Aristoxenos, *Philologus* 30, 1871, 414; Najock, S. 186, 190 f.) einen Anonymus IV (§ 66-82) beginnen, während Najock an den betreffenden Stellen lediglich den

Übergang zu einer je anderen Quelle annimmt. Der Abschnitt erläutert die Notenschrift und den Tonleitaraufbau und gibt Beispiele für Solmisation und Gehörbildung. Den Schluß bildet eine ungeordnete Reihe von Nachträgen (§ 94-104), darunter sechs Musikbeispiele.

Die Bedeutung der Anonymi liegt darin, daß sie in ihren § 1-11 und 66-104 Material bieten, das der Musikpraxis mehr als üblich Rechnung trägt und aus anderen Quellen nicht bekannt ist. Unzulänglichkeiten der alten Ausgaben erschwerten aber den Zugang, Aufbau, Quellen und Datierung der Texte blieb ungesichert. Nun erst liegt ein verlässlicher Text vor. Najock beschreibt alle 21 Handschriften und entwickelt ausführlich deren Abhängigkeitsverhältnis. Ein Archetypus des 10. Jahrhunderts ist Quelle von drei Überlieferungsgruppen, A, B und γ (= CD); von ihm unabhängig sind die im sog. Hagiopolites überlieferten § 33-69 und 78 und der § 104 in Exzerpthandschriften (S. V und 312-322.). Die vorliegende Kompilation ist jedenfalls vor dem 10. Jahrhundert entstanden, vielleicht auf recht mechanische Weise: Rezensent hatte versucht, die absonderliche Abfolge der Traktate als eine Buchbindersynthese zweier älterer Kompilationen zu erklären, von denen die erste die Anonymi I und II, die zweite die Anonymi III, IV, I und Nachträge enthalten habe. (E. Pöhlmann, *Bakcheios*, S. 423.) Aus Anomalien der § 78/79 erschließt Najock eine Minuskel- und zwei Majuskelvorstufen des Archetypus. Zumindest für die einzelnen Anonymi, wenn schon nicht für deren Kompilation, darf man also jetzt das 5./6. Jahrhundert als t. a. q. betrachten (S. 18-64). Es folgt der Text und die fortlaufend kommentierte, sehr textnahe Übersetzung (S. 66-159). Eine Reihe von Exkursen wie „Die Abschnitte zur Melopoiie“, „Gliederung“, „Quellen“, „Vergleich des Anonymus III und Kleonides“ (S. 161-206) vertiefen Einzelfragen, ein umfangreiches Literaturverzeichnis und ein index verborum erleichtern die Benützung der Ausgabe, die wenig Wünsche offen läßt. Die Detailkritik kann sich daher auf einige Beispiele beschränken:

1) Bekanntlich sind die den Vokalnoten  $\lambda \star \lambda \perp$  entsprechenden Instrumentalnoten  $\sphericalangle \nu \sphericalangle \sphericalangle$  in den Handschriften als Varianten des „Halben Alpha“ beschrieben, graphisch

aber vollkommen durcheinander geraten. Najock versucht nun (S. 7 f.), die dem Zeichen  $\wedge$  entsprechende Instrumentalnote als  $\chi$  zu rekonstruieren (vgl. auch § 67, 77, 79, 80, 81, 96), obwohl eine Inschrift von 128 v. Chr., der zweite delphische Hymnus, die von Bellermann gewählt und auch in Handschriften vertretene Form  $\wedge$  als richtig erweist. (Vgl. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970, S. 76, 143 f. und Abb. 21.) Zu modifizieren ist auch die Rekonstruktion der Diastole in § 11 und 93 als  $\tau$ , wo man nicht erfährt, daß die gerundete Form  $\tau$  fünfmal in ptolemäischen Papyri belegt ist. (Vgl. E. Pöhlmann, *Denkmäler*, S. 80, 90, 92, 141.)

2) Die Anonymi folgen in den Handschriften in der Regel ohne Zwischenüberschrift auf Aristides Quintilianus. Es ist daher nicht verwunderlich, daß sich für beide Texte beinahe das gleiche Stemma ergibt. Freilich führt Najock die Handschriften B und C unmittelbar auf den Archetypus zurück, während R. P. Winnington-Ingram (*Aristides Quintilianus De Musica*, Leipzig 1963, XVIII.) einen Hyparchetypus BC erschließt. Najock ist hier durch eine interessante, aber kaum fundierte Hypothese präjudiziert: Daraus, daß A eine Lücke zwischen § 82 und 83 aufweist, daß in § 83 bis 104 und in C § 80-104 fehlen, schließt er, es seien alle drei Handschriften direkt aus dem allmählich ab § 82 zerfallenden Archetypus beschrieben worden (S. 58 f.). Alle daraus folgenden Schwierigkeiten umgeht die Annahme, der Schreiber eines Hyparchetypus BC habe erkannt, daß mit § 83 eine leicht abweichende Redaktion von § 1-11 beginne, und deshalb seinen Text hier beschloss. Hierzu stimmt eine Liste möglicher Bindefehler BC, die Najock dankenswerter Weise anführt, wenn auch in ihrer Bedeutung relativiert (S. 56 f.).

3) Wie erwähnt verwirft Najock die Beobachtungen Jans, der in § 66 interpungiert und einen Anonymus IV beginnen läßt. Den folgenden Text kann man aber nach Tilgung einer offenkundigen Dittographie als typische Einleitungsformel einer Fachschrift (s. o.) verstehen: Τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης πολυμεροῦς ὑπαρχούσης [ἤς] μέρος ἐστὶν ἡ ἁρμονικὴ κ. τ. λ. Najock möchte die Einheit von § 29-104 erweisen, diskutiert aber auch ausführlich alle Gegeninstanzen (S. 186, 200, 206), die

zusammengenommen doch eher für Jans Vorschlag sprechen. Hinzu kommt nun, daß in dem vom Archetypus unabhängigen Hagiopolites der Anonymus IV eine neue Überschrift trägt und das oben getilgte [ἤς] nicht kennt (S. 216 f., 221 f.). Es darf daher wohl mit der eingangs vorgetragenen Aufteilung in 4 Anonymi nebst Nachträgen sein Bewenden haben.

Einwände dieser Art mindern den Wert der neuen Ausgabe nicht, sondern lassen einen besonderen Vorzug der Arbeit deutlich werden, nämlich die Ausführlichkeit in der Dokumentation. So bleiben die Entscheidungen des Herausgebers immer überprüfbar. Najock hat mit den Anonymi der Klassischen Philologie und Musikwissenschaft einen verlässlichen und gut erschlossenen Text bereitgestellt, dem man den verdienten Erfolg wünscht.

Egert Pöhlmann, Erlangen

ANTON BRUCKNER: *Sämtliche Werke. Band VIII/1: VIII. Symphonie c-moll Fassung von 1887.*

*Symphonie f-moll. Fassung von 1863. Vorgelegt von Leopold NOWAK. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1972 und 1973. (VI), 241 und 127 S.*

Die kritische Gesamtausgabe des Werkes Anton Bruckners hat einen beschwerlichen Weg hinter sich. Nach einem ersten Versuch von Robert Haas und Alfred Orel, die in den dreißiger Jahren einen Teil des Brucknerschen Oeuvres mit und ohne Revisionsbericht edierten, später dann in Studienpartituren zugänglich machten, deren letzter Band in Zusammenarbeit 1952 erschienen war, war ab 1951 Leopold Nowak, der Nestor der internationalen Bruckner-Forschung, im Auftrage der österreichischen Nationalbibliothek darangegangen, eine neue Gesamtausgabe zu erstellen. In großen Umrissen liegt diese heute vor und die kommenden Jahre werden dazu dienen, Bruckners verschiedenen Fassungen zu ihrem Recht zu verhelfen. So erschien 1972 Bruckners erste Fassung der 8. Symphonie, die nach der Ablehnung durch Hermann Levi vom Komponisten noch einmal bearbeitet wurde, um dem gängigen Zeitgeschmack eher Rechnung zu tragen. Von dieser 1. Fassung wurde bis zur Erstellung der Gesamtausgabe durch

Nowak zweimal der erste Satz aufgeführt: beim 12. Internationalen Bruckner-Fest in München am 2. Mai 1954 unter Eugen Jochum und zum 60. Todestag Bruckners in Wien am 7. Oktober 1956 unter Dr. Volkmar Andreae. Gewiß bedauerlich war auch, daß während der Wiener Festwochen 1974, die dem 150. Geburtstag Bruckners verpflichtet waren, sich kein Wiener Orchester bereitfand, diese 1. Fassung in ihr Programm aufzunehmen. Dabei hätte sie im Gegensatz zu anderen Symphonien Bruckners den Vergleich durchaus verdient, denn der Unterschied zwischen den beiden Fassungen wird nicht nur den Musikologen bei genauer Durchsicht der Studienpartituren klar. Auch der Hörer würde verblüfft sein von den dreißig Takten im stärksten Fortissimo, die mit dem Hauptthema in vierfacher Vergrößerung den 1. Satz beschließen. Ebenso würde man vergeblich nach den Harfen im Trio suchen; spektakulär ist weiter der letzte Höhepunkt im Adagio, der nicht in *Es-dur*, sondern in *C-dur* zu hören ist und von drei Beckenschlägen begleitet wird statt von einem. Dies bedeutet eine neue kleinformatige Grundlage für die Symphonie, allerdings kein Antasten der Substanz und der melodischen Gedankenwelt. Leopold Nowak hat in seinem Vorwort schon darauf hingewiesen, daß die Veröffentlichung dieser Partitur zum ersten Mal Gelegenheit geben wird, Bruckner bei einer seiner Umarbeitungen genau zu studieren. Dies war nicht möglich bei der ersten und zweiten Fassung der 1. Symphonie, die zeitlich doch zu weit auseinanderliegen und Bruckners Jugend- und Altersziel repräsentieren. Die 8. Symphonie hingegen läßt erkennen, wie Bruckner sich auf den Zeitgeschmack, soweit er sich im Klangfarbenbereich abspielte, oder auch auf Kürzungen (insgesamt 164 Takte) einstellte.

Abzulesen wird aus der ersten Fassung auch sein, wieweit Bruckner vom Klangstil Richard Wagners entfernt war, eine Tatsache, die zwar interpretatorisch in den letzten Jahren eindeutig nachgewiesen wurde, wissenschaftlich aber eher wenig Beachtung fand. Zu denken wird geben müssen, daß für die Umarbeitung der ersten drei Sätze Bruckner neue Partituren schrieb, für das Finale jedoch die vorhandene Partitur benutzte. Somit ergäben sich Ansatzpunkte in zweierlei Richtung: Erstens könnte mit

rationaler Überprüfbarkeit die Differenzierung zwischen Bruckner und Wagnerischem Klangstil an einem deutlichen Exempel statuiert werden, andererseits ist die Chance gegeben, dieser Differenzierung an ein und demselben Werk im Konzertsaal Ausdruck zu verleihen. Am Wort sind jetzt Musikwissenschaftler und Interpreten.

Für den Rezipienten nicht wiederentdeckt werden müßte Bruckners Studien-symphonie in *f-moll*, die Leopold Nowak in der Fassung von 1863/1973 ebenfalls im Rahmen der Gesamtausgabe vorlegte. Denn der Komponist wußte selbst sehr genau ihren Stellenwert abzugrenzen und titulierte sie in der Abschrift mit der eigenhändig geschriebenen Bezeichnung „*Schularbeit 863*“. Diese Übung von Bruckners Hand läßt sich auch im Verlauf deutlich nachlesen. Vor allem geht es um die Lösung kompositionstechnischer Probleme. Das Ringen um Motive, ihre Entwicklung und Weiterführung und um die Instrumentierung verdrängen genaue Bezeichnungen für Dynamik, Agogik und Phrasierung. Die orchestermäßige Ausführung ist überhaupt nicht notiert (im 1. Satz stehen einige dynamische und agogische Bemerkungen des Bruckner-Lehrers Kitzler). So bietet das Autograph für den Nicht-Eingeweihten eine eher unvollkommene Vorlage, was vielleicht im Titel der Studienpartitur mehr Ausdruck hätte erfahren können. Diese Ausgabe wird im Gegensatz zu jener der ersten Fassung der 8. Symphonie nur dem Musikwissenschaftler zu Diensten sein, für die Rezeption im Konzertsaal könnte bei dem derzeitigen Standard der Rezeptionsgeschichte der Werke Bruckners nicht plädiert werden.

Manfred Wagner, Wien

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

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