

BESPRECHUNGEN

Beiträge '72/73. Webern-Kongreß. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1973). 218 S.

Die Beiträge 1972/73 der Österreichischen Gesellschaft für Musik enthalten den Bericht über den V. Internationalen Webern-Kongreß, der im März 1972 in Wien stattfand. Vier Problemkreise werden behandelt: Weberns Biographie und Rezeption. Werkinterpretation und Quellenlage. Leider entspricht die Anordnung der Aufsätze nicht immer ihrer thematischen Zusammengehörigkeit; im folgenden wird deshalb in einer von dem Kongreß-Bericht abweichenden Reihenfolge über die einzelnen Beiträge berichtet, die es ermöglicht, die Diskussion der einzelnen Problemkreise zu verfolgen.

Hans SWAROWSKY, in den zwanziger Jahren Schüler Weberns, zeichnet in seinem Essay *Anton Webern: Bemerkungen zu seiner Gestalt* liebevoll ein Bild des Komponisten, das von dem persönlichen Umgang mit dem Menschen Webern geprägt ist. Swarowskys Identifikation mit Weberns musikalischem Denken, besonders mit dessen Bemühungen um „historische Legitimation“, macht den Essay selbst wiederum zu einem historischen Dokument. Ebenfalls über persönliche Kontakte mit Webern berichtet Gordon CLAYCOMBE (*Personal Recollections of Webern in Vienna 1929-1934*). In den Rahmen der Biographie fügt sich auch Walter SZMOLYANS Beitrag zur Wiener Lokalgeschichte *Webern in Mödling und Maria Enzersdorf*.

In dem Gespräch zwischen Hans MOLDENHAUER und Harald GOERTZ (*Anton Webern – Neue Sichten*) wird versucht, eine Brücke zwischen Weberns Biographie und Werk zu schlagen. Moldenhauer zitiert Aufzeichnungen Weberns, die einen solchen Zusammenhang plausibel machen: „*Ein Erlebnis geht so lange in mir um, bis Musik daraus wird, mit ganz bestimmter Beziehung auf dieses Erlebnis. Oft bis in Details . . .*“ (S. 95). Allerdings ist das Verständnis Weberns aufgrund solcher Äußerungen nicht zu regle-

mentieren: das Verständnis eines Werkes ist nicht auf das des Komponisten eingeschränkt!

Das richtige Verständnis Weberns und die Rezeption seiner Werke wird in einer Reihe von Referaten unter dem Titel „*Webern und die Folgen*“ diskutiert. Cesar BRESGEN (*Gibt es eine Webern-Nachfolge?*), Walter KOLNEDER (*Hat Webern seriell komponiert?*) und Peter STADLEN (*Das pointillistische Mißverständnis*) rennen mit ihrer Skepsis gegenüber den Webern-Analysen der Serialisten offene Türen ein. Immerhin ist diese Skepsis schon fast so alt wie die Analysen selbst, doch die Geschichte lehrt, daß auch Mißverständnisse eine musikalische Tradition zu begründen vermögen (siehe Oper). Gilbert CHASE (*Webern in America: The Growth of an Influence*) berichtet über die Rezeption Weberns in den USA. Wallace McKENZIE gibt einen Überblick über *Webern's posthumous music*, – ein Referat, das in der Sitzung „*Webern und die Folgen*“ vollkommen fehl am Platz ist, es sei denn, man denkt an „Weberns posthume Verwertbarkeit“.

Die Reihe der Werkbetrachtungen, zu der auch McKenzies Beitrag gehört, nimmt den breitesten Raum ein. Neben Robert SCHOLLUMS Überblick über *Stilistische Elemente der frühen Webern-Lieder* stehen sehr spezialisierte Untersuchungen Heinrich DEPPERTS (*Zu Weberns klanglich-harmonischem Bewußtsein*) und Erhard KAR-KOSCHKAS (*Weberns opus 11 unter neuen analytischen Aspekten*), die mit enormem analytischen Aufwand Hypothesen über Weberns Klangvorstellung zu verifizieren suchen. Deppert postuliert bei Webern harmonische Felder mit einem Normalaufbau („*Kleine Terzen werden entweder im Abstand von kleinen Terzen oder im Abstand von Quartan übereinander geschichtet*“ S. 72). Warum ausgerechnet Sekundintervalle die einzelnen Klangfelder voneinander trennen, scheint durch den Hinweis, diese Trennungsfunktion sei „*rein empirisch*“ festgestellt worden (S. 72), nicht hinreichend be-

gründet. Scheinen Depperts Analysen auch nicht völlig abwegig, so bleibt doch zweifelhaft, ob Klangfelder bei Webern Ergebnis bewußter Komposition sind, oder ob Depperts Analysen allenfalls Weberns „harmonisch-klangliches Unterbewußtsein“ treffen.

Mehrere Referate beschäftigen sich mit rhythmisch-metrischen Problemen in Weberns Musik, die bisher im Schatten harmonischer Fragen standen. László SOMFAI (*Rhythmic Continuity and Articulation in Webern's Instrumental Works*) geht von der Beobachtung aus, daß die Rhythmik des mittleren Webern im Gebrauch unterschiedlicher Notenwerte differenzierter erscheint als die des späten Webern und erklärt dies durch „*the presence in Webern's later works of the rhythmic consequences of classical Period construction*“ (S. 107). Elmar BUDDE untersucht *Metrisch-rhythmische Probleme im Vokalwerk Weberns*, in dem sich „*traditionelle und neuartige Tendenzen durchkreuzen*“ (S. 52f.). Carl DAHLHAUS analysiert *Rhythmische Strukturen in Weberns Orchesterstücken Opus 6*, in denen gemäß der „schwebenden“ oder „aufgehobenen“ Tonalität auch eine „schwebende“ oder „aufgehobene“ Taktrhythmik entwickelt sei. Rudolf STEPHAN (*Zu einigen Liedern Anton Weberns*) beleuchtet anhand der Bethge-Vertonungen in op. 12 und 13 Weberns Verhältnis zu Mahler, dessen Spätwerk für Webern „*Vorbild für eine ganz bestimmte Art der Komposition musikalischer Prosa*“ gewesen sei (S. 139).

Philologie und Interpretation verbindet Reinhard GERLACH in seinem Referat *Kompositionsniederschrift und Werkfassung am Beispiel des Liedes „Am Ufer“ (1908) von Webern*. Aus der unveröffentlichten Kompositionsniederschrift des frühen Dehmliedes erstellt der Autor eine hypothetische Werkfassung, die Kriterien für deren Notationsweise gewinnt Gerlach aus einem Vergleich verschiedener Fassungen von op. 3 Nr. 5. Eine ähnliche Problemstellung behandelt Reinhold BRINKMANN in seinem Referat *Die George-Lieder 1908/9 und 1919/23 – ein Kapitel Webern-Philologie*. Brinkmann konstatiert einen Wandel in Weberns Notationsweise, der z.T. konstitutive Momente des Notentextes betrifft, so werden etwa in den späteren Fassungen Fundamentöne verschwiegen, die in den früheren Fassungen noch notiert waren. Die Atonalität

der Werke von 1908/09 erscheint also im nachhinein verstärkt.

Im abschließenden Round-table-Gespräch unter Leitung von Hans Heinrich EGGBRECHT ging es um *Quellenlage und Editionsfragen*. Hans Moldenhauer teilte mit, daß die Webern-Materialien seines Archivs der North-Western University Evanston übergeben werden und dort allgemein zugänglich gemacht werden sollen. (Als Vertreter dieser Universität berichtete Don L. ROBERTS in einem eigenen Beitrag *Music History from Primary Sources – the Moldenhauer Archive* über die Bestände dieses Archivs.) Ferner wurde die Möglichkeit einer Gesamtausgabe der Werke Weberns erörtert. Bei dieser Diskussion wurde die unterschiedliche Interessenlage bei Wissenschaftlern und Verlagen deutlich. Es ist zu hoffen, daß Eggebrechts Schlußworte „*Die Initiative läge jetzt bei der UE.*“ offene Ohren findet.

Horst Weber, Göttingen

„*Recherches*“ sur la Musique française classique X, 1970. Paris: Editions A. et J. Picard 1970. 257 S. (*La vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 2^e série. Ohne Bandzählung.*)

Ein Register erschließt die Bände VI (1966) bis X (1970) der „Recherches“. Es gerät fast vollständig zum Personenregister und kennzeichnet damit die vornehmlich biographischen und sozialen Interessen dieser Reihe. Die Musik selbst als Dokument ihrer Geschichte bleibt auch in dem vorliegenden Band unterrepräsentiert.

„*Géronte . . . chante une belle ariette en sol mineur, d'une justesse de sentiment remarquable*“: Der Satz ist nicht etwa ein Zitat aus dem *Mercure galant*, sondern legitimiert eines der zahlreichen Notenbeispiele in der Arbeit Paulette LETAİLLEURS über Jean-Louis Laruette. Aus diesen Beispielen (etwa S. 64 u. 68) ergibt sich in der frühen Opéra-comique eine Musikalisierung der Szene, ein virtuoser Einsatz verschiedener Stilebenen als Vehikel der dramaturgischen Situation. Doch halten die Beschreibungen, mit denen sich die Verfasserin zufrieden gibt, genügend Distanz zum Gegenstand, um seine Probleme zu umgehen.

Anekdotenreich schildert Marie-Thérèse BOUQUET *Quelques relations musicales*

franco-piemontaises au XVII^e et au XVIII^e siècles. Die engen, wenn auch nicht immer freundschaftlichen Beziehungen zwischen Turin und Versailles dienten als Kanal der personellen Vermittlung von italienischen und französischen Musikern. Daß sich daraus keinerlei Rückschlüsse auf die Musik ergeben, versteht sich von selbst. *Les représentations de l'académie royale de musique à Paris au temps de Louis XIV (1671-1715)* schlüsselt Ariane DUCROT tabellarisch auf. Fragen nach Organisationsformen, dem Repertoire, der Öffentlichkeitswirkung werden aus Literatur, Gazetten und Korrespondenzen der Zeit beantwortet. Unpräzise ist der Titel des Beitrags von Jean MONTGRÉDIEN: *La musique aux fêtes du sacre de Charles X* berichtet über die Musikorganisation der Krönung „de notre dernier roi Bourbon“.

Die letzten drei Arbeiten erschließen literarische Produkte des 17. und 18. Jahrhunderts oder bringen sie zum Abdruck, soweit sie sich auf Musiker und den Musikbetrieb beziehen. Norbert DUFOURCQ (*Nouvelles de la Cour et de la Ville 1734-1738*) exzerpiert aus Briefen eines Lullisten, der „quoique très ignorant en musique“ den schlimmen musikalischen Geschmack des Jahrhunderts bekämpft. Der Terminus „baroque“ erscheint hier allerdings nicht zum ersten Mal, denn als Schimpfwort für die italienische Musik ist er seit der ersten Querelle geläufig. Maurice BARTHELEMY erstellt einen „catalogue raisonné“ zur *Actualité musicale dans les publications périodiques de Pierre-François Guyot Desfontaines 1735-1746*. Yolande de BROSSARD (*La vie musicale en France d'après Loret et ses continuateurs 1650-1688*) sammelt schließlich Nachrichten über das Musikleben im 17. Jahrhundert. Anspruchslose Knittelverse ersetzen im Zeitalter der französischen klassischen Literatur die Tageszeitung, und ihr bescheidener Informationswert wird von dem Vergnügen aufgewogen, das ihre amüsante Lektüre bereitstellt. Etwa (S. 147): „*Les Vespres, qui, divinement / S'y chantoient harmoniquement / A six beaux Choeurs et, bref, tout comme / On en oit d'ordinaire à Rome / Quoy que l'Autheur, assez expert, / Soit un Français, nommé Cambert.*“

Marcelle BENOIT und Norbert DUFOURCQ setzen die Veröffentlichung von Archivalien aus dem *Minutier central* fort (1718-1738). G. BOURLIGUEUX teilt den

königlichen Patentbrief mit, der die Errichtung einer „Academye de musique ou opera“ in der Bretagne erlaubt. Vom Parlament der Bretagne am 21. Juni 1690 registriert, nennt er die Pflege der „operas Composez par le feu S^r de Lully“ als wichtigste Aufgabe der neuen Institution.

Norbert DUFOURCQ hat vor einiger Zeit zur Zusammenarbeit über die Grenzen hinweg aufgerufen (Cf. AfMw XXII 1965, S. 194 ff.). Doch nimmt er eine Besprechung der Neuausgabe von Couperins *Pièces de Clavecin* zum Anlaß, ausführlich die Person (nicht die Qualifikation) des Herausgebers, des Kanadiers Kenneth Gilbert, zu beanstanden („hätte Bärenreiter mit der Edition Pachelbelscher Klavierwerke einen Franzosen betraut?“).

Gunther Morche, Heidelberg

GOTTFRIED LEBRECHT RICHTER: *Allgemeines Biographisches Lexikon alter und neuer geistlicher Liederdichter, Leipzig 1804. Reprographischer Nachdruck Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1971. VIII, 487 S. (Ausgabe für den Verlag Dokumentation München-Pullach. ISBN 3 7940 5014 2.)*

In einer Zeit, da neue Lexika und Nachschlagewerke in großem Umfang erstellt werden und in der zugleich der Nachdruck älterer Literatur eine ungeahnte Blüte erreicht hat, muß man sich in jedem Falle nach dem Sinn und Nutzen des Nachdrucks fragen. Im Richterschen Lexikon gibt es eine ganze Reihe von Ungenauigkeiten und Fehlern, insbesondere bei der Angabe von Druckwerken mit ungenauen Titeln und falschen Jahreszahlen. Manches ist seit gut fünfzig und mehr Jahren durch die Standardwerke von Wackernagel, Zahn, Fischer-Tümpel und Bäumker hinreichend korrigiert. Als Nachschlagewerk hat es zumal für jene, von der bisherigen Standardliteratur relativ gut aufgearbeitete Zeit (16. und 17. Jahrhundert) kaum größere Bedeutung, ist dagegen für das spätere 18. Jahrhundert nicht ohne Nutzen, wenn man Ergänzungen hinzuzieht. In Verbindung etwa mit Max Friedlaenders *Das Deutsche Lied im 18. Jahrhundert* findet man hierin eine gewisse Ergänzung, weil Richter zu einigen der unzähligen Liedersammlungen mehr Information bietet als Friedlaender

(oder auch Eitner), besonders hinsichtlich der Textdichter. In diesem Zusammenhang wurde es von dem Rezensenten in der letzten Zeit für Vorinformationen und Klärungen bei bibliographischer Arbeit in dem genannten Zeitraum mit Erfolg benutzt; zum anderen ergaben sich aus diesem Lexikon auch Hinweise, die anders im Dunkel geblieben wären, aber dann mit weiteren Hilfsmitteln sich konkretisieren ließen.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

GUGLIELMO BARBLAN: Conservatorio di Musica „Giuseppe Verdi“ Milano, Catalogo della Biblioteca. Letteratura musicale e opere teoriche. Parte prima: Manoscritti e Stampe fino al 1899, a cura di Gilda GRIGOLATO, Marilena Reggiani RIZZI, Agostina Zecca LATERZA. Milano: (ohne Verleger) 1969. X, 151 S.

Nachdem in den letzten Jahren immer wieder Kataloge italienischer Musikbibliotheken und -sammlungen erschienen sind, ging nun auch Guglielmo Barblan, der Direktor der Konservatoriumsbibliothek in Mailand daran, für seine Institution ein Katalogunternehmen zu planen und mit vorliegendem ersten Band einen Teilbestand einer größeren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Er enthält 2458 Titel (ohne Auflagen, Übersetzungen etc.) und will das gesamte vorhandene Schrifttum zur Musik und zum (musikalischen) Theater einschließlich Periodica und Faksimilia (bzw. Reprints) erfassen, das bis 1899 gedruckt oder geschrieben wurde. Ein zweiter Band soll die Literatur ab 1900 enthalten, ein dritter Band die Libretti; mehrere weitere Bände sind zur Erfassung der *Musica practica* vorgesehen. Es muß Barblan als Verdienst angerechnet werden, daß er und seine Mitarbeiterinnen bereits beim ersten Band über die seit Robert Eitners Zeiten magische Zahl 1800 hinausgegangen sind, läßt sich doch auch manche spezifische Literatur des 19. Jahrhunderts (etwa Gelegenheitschriften) nur mehr schwer bibliographisch und standortmäßig nachweisen.

Der Bestand, über dessen Herkunft man in der Einleitung S. V-X kaum etwas erfährt, ist beachtlich. In ihm finden sich immerhin etwa 280 Drucke und Handschriften, die älter als 1800 sind. Das Schrifttum aus dem 19. Jahrhundert stammt überwiegend von

italienischen und französischen Autoren, stellt also einen recht breiten, zumindest aber repräsentativen Querschnitt dar. Die zahlreichen Faksimilia, Reprints und kritischen Ausgaben älterer Theoretiker beweisen, daß Barblan bemüht ist, das gegebene hohe Niveau des Bibliotheksbestandes zu wahren. Alle Titel sind bibliographisch hinreichend exakt beschrieben, die jeweiligen Standortsignaturen beigegeben. Unzureichend ist lediglich die Titelaufnahme zweier Sammelmappen mit Musikerbiographien in Heftchen-Form (S. 14 - Nr. 23', S. 81/82 - Nr. 1492). Wie anspruchslos und dünn diese Biographien auch sein mögen, eine korrekte Beschreibung wäre unerlässlich gewesen, zumal die im erstgenannten Konvolut Nr. 237 behandelten 16 Musiker – unter ihnen solche, von denen es kaum Monographien gibt wie H.L.E. Dorn, F. Gumbert, F.W. Markull u.a. – noch nicht einmal in die Register aufgenommen wurden (!), also unauffindbar für den Benutzer bleiben müssen. Anzumerken wäre noch, daß man Johann Wilhelm Hertel doch besser seine deutschen Vornamen belassen sollte, statt ihn zu Jean Guillaume zu machen (S. 59, Nr. 1073). Der Titel *Accademia per musica cantata . . .*, 1695 (Nr. 10, und eventuell auch Nr. 4-7) gehört offensichtlich nicht in diesen, sondern in den projektierten Libretto-Band. Die bei Nr. 1891 – *Tablature générale de la musique*, Paris: Sieber fils – in eckigen Klammern gesetzte Zahl 1695 hätte eindeutig als Plattennummer ausgewiesen werden müssen, da sie so als erschlossenes Erscheinungsdatum mißverstanden werden kann.

Abgesehen von diesen geringfügigen Unzulänglichkeiten dürfte sich der Katalog rasch als ein nützliches Nachschlagewerk erweisen, das durch einen Index der in den Titeln enthaltenen Namen (S. 135-140) – die Verleger sind leider ausgeschlossen – und ein Sachregister (S. 141-151), bei dem der Druckfehler in der allerletzten Zeile besonders ins Auge fällt (Rots- statt Ratsschulbibliothek), vorzüglich erschlossen wird.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung herausgegeben von Thrasybulos G. GEORGIADES. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. 224 S.

Der vorliegende Band ist Arbeitsergebnis der Fachgruppe gleichen Titels der Gesellschaft für Musikforschung. In der Person des Herausgebers stand ihr ein Forscher vor, der in den letzten Jahrzehnten die Frage nach dem Verhältnis von klingender Musik und deren schriftlicher Fixierung mit besonderem Nachdruck untersucht hat und dessen Münchner Schülerkreis seinen Ansatz in vielfältiger Form übernommen hat. Aus dieser Münchner Schule kommen die meisten Beiträge der vorliegenden Schrift, die dadurch etwas einseitig akzentuiert ist.

„Die jeweilige Notenschrift, d. h. die optische Darstellung von Musik, das Graphisch-Symbolische, das ‚Bild‘, wird, anders als die Sprachschrift, wesentlich durch die Beschaffenheit der jeweils gegebenen Musik mitgeprägt“ (S. 8). Diesen programmatischen Ausgangspunkt Th. Georgiades' diskutiert Frieder ZAMINER (*Griechische Musikaufzeichnungen*) grundsätzlich, wobei sich gerade an der antiken Musik beispielhaft die Problematik zwischen Original und in-die-Gegenwart-Geholtem aufzeigen läßt. Folgerichtig untersucht Zaminer den Begriff wie die geistesgeschichtlichen Hintergründe des „Denkmals“ und legt dar, wie der Überbrückungsversuch zwischen Antike und Gegenwart scheitern mußte.

Reinhold SCHLÖTTERERS Betrachtungen zu *Edition byzantinischer Musik* beschränken sich auf einen beschreibenden Vergleich von Quelle und Übertragungen; hier wäre, zusammen mit einem Kapitel über die lateinischen Neumen *in campo aperto*, eine grundsätzliche Fragestellung in bezug auf die Funktion der Schrift zum Erklingenden und die Bedeutung dieses Verhältnisses für die Editionspraxis, etwa im Anschluß an E. Jammers (*Musik in Byzanz . . .*, Heidelberg 1962, S. 17-20) nötig gewesen.

So scheint uns auch Pater Maurus PFAFFS Studie *Die liturgische Einstimmigkeit in ihren Editionen nach 1600* von einem für den Choralpraktiker nötigen, hier aber fraglichen Verständnis von Choralausgaben des 17. bis 19. Jahrhunderts auszugehen, in denen er nur Zeugen einer „totalen Verkümmerng“ (S. 50) sieht. Dies ist zweifellos richtig, wenn wir diese Ausgaben mit vortridentinischen Handschriften oder der Vaticana vergleichen; andererseits hätten wir darin eine eigene zeitgemäße Interpretation – wie historisch „falsch“ auch im-

mer – einer alten, kanonisierten Musik zu sehen.

Burkhard KIPPENBERGS Beitrag *Die Melodien des Minnesangs* ist eine gedrängte Forschungsgeschichte geworden; ähnlich wie in der Choralforschung lassen sich eine archäologische (so Anselm Schubiger), eine praktische und eine historisch-kritische Phase nachweisen. Im Zentrum steht auch hier die Rhythmusfrage.

Hans Heinrich EGGBRECHT unterscheidet zu Beginn seines Kapitels über das *Organum purum* Faksimile-Ausgabe, Edition in der originalen Notenschrift (mit Reinigung und Klarstellung des Textes) und Umschrift-Edition, die das Original in ein dem heutigen Leser unmittelbar einleuchtendes Schriftbild interpretierend überträgt. Diese letzte Art illustriert er an Übertragungen von Ludwig, Husmann, Waite, Bessler, Jammers und Apel. Die sich oft diametral gegenüberstehenden Umschrift-Editionen werfen bereits – wie bei Troubadours, Trouvères und Minnesängern – die Frage auf, ob nicht das Original selber vieldeutig verstanden werden muß. Eine solche Vieldeutigkeit der Organum purum-Rhythmik hat Fritz Reckows Arbeit über Anonymus 4 (BzAfmw V) für das 13. Jahrhundert nachgewiesen; daraus zieht Eggebrecht die Konsequenzen: er „interpretiert das Original im Blick auf die Klarstellung der Ton- und Silbenzuordnung“, Zusatzzeichen und Gliederungsstriche ergänzen diese Aufführungsskizze (Analysemodell). Diese Skizze wird bewußt offen und mehrdeutig belassen, weil diese Mehrdeutigkeit dem Werk selber eigen ist. Abschließend äußert der Verfasser eine „praktische“ Kritik an der Edition in originaler Notation, die von deren Anhängern Berücksichtigung verdiente: „ . . . weil ich nicht fähig bin, in alten Notenschriften gleichzeitig mich so auf dem Laufenden zu halten, dass die Musik, die sie aufzeichnen, mir fürs Analyse- und Interpretationsverfahren jederzeit zugänglich ist, und weil ich dies auch nicht von anderen erwarten darf“ (Anm.43, S. 112).

Theodor GÖLLNER (*Frühe Mehrstimmigkeit in Choralnotation*) und Marie Louise MARTINEZ-GÖLLNER (*Musik des Trecento*) geben wiederum mehr Vergleiche von Umschrift-Editionen und Originalen; bei beiden ist die Tendenz deutlich, von der Umschrift-Edition weg zur Edition in originaler Notation zu kommen (Die „geringe Anzahl

von Drucktypen“ auf S. 115 sind die geläufigen Choraltypen des 18. Jahrhunderts).

Ähnlich beschreibt Rudolf BOCKHOLDT die *Französische und niederländische Musik des 14. und 15. Jahrhunderts*: auf einen editionsgeschichtlichen Überblick folgt eine Begründung einer Edition, die sich – im Anschluß an R. von Fickers Editionen in DTÖ XL (Bd. 76) von 1933 – um eine enge Anlehnung an die Originalnotation als dem angemessensten Weg bemüht. Grundlegend dabei ist die Einsicht, daß die musikalische Schrift jeder Epoche – mithin auch die graphischen Notationen unserer Zeit – geschichtliche Phänomene sind.

Davon geht Carl DAHLHAUS (*Die Mensurzeichen als Problem der Editionstechnik*) aus. Er analysiert Editionspraktiken (Mensurstrich, Mensur- und Taktzeichen, Reduktion der Notenwerte, Tempo) sowohl als mögliche Absicht des Herausgebers (Restauration des Alten, bewußte Archaisierung, Korrektur eines als unvollkommen interpretierten Originals, usf.) wie auf ihre Begründbarkeit aus den Quellen. Daraus folgt die Forderung: „Der Streit um Takt- und Mensurstriche und um regelmässige und unregelmässige Gruppierungen der Notenwerte wäre weniger verworren, wenn die Arten von Editionen und deren Charakter und Zweck deutlicher unterschieden würden.“ (S. 187).

Die Edition von Lautentabulaturen wurde in der Auseinandersetzung zwischen Otto Gombosi und Leo Schrade (ZfMw 14, 1932/33 und 16, 1934/35) schon recht früh grundsätzlich diskutiert. Kurt DORFMÜLLER (*Die Edition der Lautentabulaturen*) zeigt, daß hier eine schon 1879 durch Wilhelm Tappert eröffnete Kontroverse zur Wesenserkenntnis der Tabulatur beitrug, denn beide Interpretationen „bleiben problematisch, da die moderne Notation zu einer Präzision zwingt, die der aufgezeichneten Musik nicht adäquat ist“. Polyphone Ergänzungen sind eine Möglichkeit zu interpretieren, wobei Dorf Müller fordert, die verschiedenen Tabulaturensysteme, die Art der aufgezeichneten Musik und den Interpreten/Publikumskreis zu berücksichtigen. – Ergänzend kann beigelegt werden, daß von Seiten der Praxis (E. Müller-Dombois, Basel) dem Faksimile vor einer Übertragung in die französische Tabulatur und der Umschrift der Vorzug gegeben wird.

Daß in diesen Band Schütz einbezogen wurde, mag vorerst erstaunen; Siegfried

HERMELINKS *Bemerkungen zur Schütz-Edition* vermögen aber nachzuweisen, daß Schütz, dessen Aufzeichnungsweise noch in der Lasso-Gabrieli-Nachfolge steht, sich von derjenigen der späteren „Organistenmusik“ (Buxtehude usw.) prinzipiell unterscheidet: „Schützens Partitur stellt die ausgearbeitete Komposition in der Besonderheit ihrer Struktur vor Augen“. Hermelink zeigt ebenso die „erstaunliche Einsicht in die Problematik“ der Schütz-Edition, über die Spitta verfügte, wie auch die – vor allem in der Chiavettenfrage – fehlende Einsicht in die spezielle Art der Notation des Komponisten. Daraus wären auch für „Gebrauchsausgaben“ die Konsequenzen zu ziehen und der Verfasser weist, ohne „praktische Gesichtspunkte“ zu vernachlässigen, die wesentlichen Punkte auf.

Jürg Stenzl, Freiburg/Schweiz

Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Bd. I: Von den Anfängen bis zum Tridentinum, unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes hrsg. von Karl Gustav FELLERER. Kassel etc.: Bärenreiter 1972. 487 S.

Das seit Jahrzehnten notwendige und auch bereits seit Jahren angekündigte Seitenstück zu Blumes *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* liegt nunmehr in seinem ersten Teil vor. Weder ist es wegen der enormen Stofffülle des Gebotenen möglich, noch wegen des Charakters einer Gesamtdarstellung notwendig, hier über Details zu berichten; ebenso wird erst bei Vorliegen des Gesamtwerkes ein endgültiges Urteil möglich sein. Doch geziemt es sich, das Werk vorzustellen.

Nicht nur einem Zug der Zeit folgend, sondern aus innerer Notwendigkeit hat man sich zu einem großangelegten team-work entschlossen. Galt es doch, das Gesamtgebiet der katholischen Kirchenmusik und seiner Wurzeln und Wirkungen erstmals in einem mehrbändigen Werk zusammenzufassen – eine Arbeit, die ein Einzelner schon wegen der Fülle an Literatur, aber auch wegen der inzwischen notwendigerweise erfolgten Spezialisierung nicht mehr zu leisten vermöchte. Die Anregung zu dem Unternehmen kam von verlegerischer Seite. Als verantwortlicher Herausgeber wurde der Altmeister auf diesem Gebiet, Karl-Gustav Fellerer, gewonnen,

als Autoren der verschiedenen Abschnitte zeichnen durchwegs die zuständigen Fachleute: 28 an der Zahl, die namentlich mit den Titeln ihrer mehr oder weniger umfangreichen Beiträge aufzuzählen, nicht sinnvoll wäre. Immerhin kann man mit Fug und Recht ein neues „standardwork“, die „summa“ unseres heutigen Wissens über die Materie in weitgehend fehlerloser und repräsentativer Darstellung erwarten.

In inhaltlicher Hinsicht werden diese Erwartungen größtenteils erfüllt, einige Wünsche bleiben, eher im Äußerlichen, offen. Es wäre beinahe indiskret, das Werden und die Aufteilung der Disposition von der ersten Planung (die Rez. besser überzeugte) bis zur nun vorliegenden Fassung oder gar die Gründe dafür oder für das verspätete Erscheinen verfolgen zu wollen. Es ist aber auffällig und bedauerlich, daß etwa nun die Beiträge der einzelnen Mitarbeiter nicht nur drucktechnisch weitgehend „gleichwertig“ und undifferenziert nebeneinander stehen. Um so erstaunlicher, daß es trotzdem kaum größere sachliche Überschneidungen gibt. Daß gelegentlich auch kontroverse Ansichten vertreten sind, bedürfte allerdings für den Gelegenheitsbenützer des Buches oder den Leser nur einzelner Kapitel zumindest entsprechender Hinweise. (Im übrigen dürfte die „Benützung“ im landläufigen Sinne wegen des Fehlens eines umfangreichen Sachregisters sowie von Erklärungen verschiedenartig gebrauchter, also nur scheinbar eindeutiger Termini – z.B. Tropus, Prosa etc. – erschwert sein. [Anm. der Redaktion: Nach Auskunft des Verlages wird Band 2 ein umfangreiches Sachregister für beide Bände enthalten.]–) Hier war u. U. der Herausgeber den Autoren gegenüber zu vornehm und zu wenig „autoritär“, um einzugreifen.

Auch die übrigen Punkte, die unangenehm auffallen mögen, könnte man in dieser Richtung deuten: das äußere Bild ist nur durch die Unterscheidung von Groß- und Kleindruck differenziert, der gesamte Band ist ohne jede Fußnote (aber immerhin mit genügend Notenbeispielen und 20 Abbildungen ausgestattet). Da es jedoch ohne Literaturverweise nun einmal nicht geht, sind diese – je nach Autor verschieden zahlreich – in Klammern beigelegt. (Dabei steht fest, daß dies im allgemeinen den Lesevorgang stärker unterbricht als eine Fußnotenzahl, welcher der Leser ja nicht zu folgen gezwungen wäre.) Andererseits rufen gerade die vie-

len Informationen, die für manchen Leser völlig neu sind, dringend nach einem weiterführenden Literaturhinweis, den oft auch die *Ausgewählte Literatur* nach jedem größeren Abschnitt nicht oder nur in versteckter Weise bringt. Die Frage lautet also, ob Fußnoten in der Herstellung wirklich so teuer sind, daß man aus diesen Gründen den Wert eines wissenschaftlichen Werkes von Rang derart beschneiden darf. Inkonsequenzen in der Anordnung der Notenbeispiele, oder daß das eine oder andere Mal offenbar bei der Übersetzung ins Deutsche die Grenzen zwischen den vom Autor beabsichtigten Typenwechseln verwischt erscheinen (z.B. S. 237, 241), gehört zu den wohl kaum zu umgehenden Pannen. Ansonsten ist das Buch gut ausgestattet und fast ohne Druckfehler (Ausnahmen interessanterweise bei Eigennamen).

Alle diese Schönheitsfehler werden durch die Verdienste des Werkes weitgehend aufgewogen. Nicht nur, daß die katholische Kirchenmusik hier die erste mehrbändige Darstellung seit Martin Gerberts *De cantu et musica sacra* 1774 findet und in fast allen Abschnitten auch entsprechend als theologisches, soziologisches und psychologisches Problem mit betrachtet wird: vor allem ist hier erstmals die ganze Fülle von Wurzeln, Vor- und Nebenformen in einer Weise behandelt und dargestellt, wie es ihrem Gewicht für das Werden der abendländischen Musik entspricht. Mit Recht nehmen die Abschnitte über die Musik des Frühchristentums, der Ostkirchen und Fragen der Choraltraditionen etwa die Hälfte des Umfangs ein. Dabei sind weite Teile allerneueste Forschung oder liegen wenigstens hier erstmals in größerem Zusammenhang vor. Wie stark gerade diese Kapitel an der Verzögerung des Erscheinens des Bandes beteiligt waren, vermag der Außenstehende nicht zu sagen; ebenso weiß nur der Fachmann, welche Beiträge etwa dadurch weniger als andere dem tatsächlich letzten Forschungsstand entsprechen (die jüngste Literatur stammt aus 1967/68, kaum ein Dutzend Titel von 1969/70 sind offensichtlich bei der Korrektur nachgetragen). Es besteht aber kein Zweifel, daß hier eine Lücke im Schrifttum zu schließen begonnen wurde und daß gerade von diesem Band zahlreiche Anregungen für die weitere Forschung ausgehen müßten. So bleibt zu hoffen, daß der zweite Band im 200. Jahr nach Gerbert vorliegen wird.

Rudolf Flotzinger, Graz

FRANZGEORG V. GLASENAPP: *Varia/Rara/Curiosa. Bildnachweise einer Auswahl von Musikdarstellungen aus dem Mittelalter.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1971. 100 S., 68 Abb. (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg, ohne Bandzählung.)

Bildbände sowie ikonographische Untersuchungen musikgeschichtlichen Inhalts sind mehr und mehr gefragt. Man beginnt auch in der Musikwissenschaft Bilder als Quellen und nicht lediglich als Illustrationsmittel zu schätzen und zu nutzen. Da der Quellenwert von Bildwerken etwa für die Musikgeschichtsforschung des Altertums und des Mittelalters oder für die Instrumentenkunde ein gewichtigerer ist als etwa im Bereich der Analyse von Kunstwerken, der Akustik oder auch der neuzeitlichen Musikanschauung, wird derzeit verstärkt der noch unüberschaubar reiche Bestand insbesondere an Bilddarstellungen von Instrumenten und Spielern aus früheren Jahrhunderten gesammelt und publiziert. Vieles davon erscheint noch im Stadium einer vorwissenschaftlichen Materialerfassung als „Bilderreihe“ oder „Bildernachweis“ ohne sonderliche Ansätze zu vergleichend-typologischer oder quellenkritisch-interpretierender Forschung zu bieten. Dieses Bändchen bescheidet sich auf Seite 5 ausdrücklich damit, als ein solcher Vorgänger zu einer in Aussicht genommenen „größeren Arbeit über das Musikbild des Mittelalters“ einige Raritäten reproduziert mitteilen zu sollen. Der Autor stellt darin vornehmlich aus dem 12., 13. und 14. Jahrhundert Bilder französischer Provenienz vor, die er mehrheitlich den Beständen von Foto-Marburg entnommen hat. Es sind Kathedralplastiken und Miniaturen, welche Spielleute und Gaukler, musizierende Tiere, Fabelwesen sowie Teufel darstellen. Es sind somit vornehmlich Objekte, die man heute unter dem Terminus Drolerie zu klassifizieren gewöhnt ist. Manches Bild erscheint hier erstmals für den Blick des Musikhistorikers zubereitet, dies allerdings anhand von Vorlagen, deren technische Qualität nicht durchweg befriedigend ist. Manche Probleme der Bildbeschreibung bleiben daher auch offen, zumal der Autor sich nur an den Fotos, nicht jedoch – was gelegentlich notwendig gewesen wäre – an den Originalen orientiert hat (siehe z.B. S. 37, Kommentar zu Abb. 62). Als ein Mangel in Hinblick auf die weiterfüh-

de Forschung ist zudem festzustellen, daß Beispiele zu den Bildtopoi aus dem 10. oder 11. Jahrhundert fehlen, weil sie beispielsweise an der Bernwards-Säule im Hildesheimer Dom oder in St. Georges zu Bourbon-l'Archambault zu sehen sind. Als wünschenswert erweist es sich auch, die Verbreitung dieser Bildthemen über Frankreich hinaus etwa im Ostseeraum (vgl. dazu *Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins*, Bd. 1, 1971, Taf. 6 u. 7 sowie Bd. 2, 1972, Taf. 8) oder in Südeuropa zu erkunden, wozu dieser Band auch mit der Bemerkung lebhaft anregt: „je mehr Bildmaterial der Zeit erschlossen wird, desto mehr Vergleichsarbeiten werden möglich“ (S. 8). Hinweisend wird dafür in dieser Bildsammlung ein nutzvoller Ansatz geboten, den es nun umsichtig fortzuführen gilt.

Walter Salmen, Kiel

FRIEDRICH BASER: *Neun Jahrhunderte Pforzheimer Musikgeschichte. Sonderdruck aus: Pforzheimer Geschichtsblätter. Folge III. Pforzheim 1971. S. 109-156.*

Der Verfasser hebt hervor, daß angesichts der starken Zerstörungen der Stadt 1689 und besonders 1945, „gemäß dem auch der Stammeszugehörigkeit verpflichteten Gesetz der Konstanz der schöpferischen Energie, . . . in Fällen mangelnder Archivalien . . . zu gewissen allgemeinen Analogieschlüssen“ gegriffen werden muß, – „ohne die eine Musikgeschichte Pforzheims ein vacuum bleiben müßte“. Folgerichtig durchgeführt wird dies schon bei dem Hinweis auf den Einfluß des durch die Reinigung des gregorianischen Chorals und seine Sequenzenblüte bedeutsamen Klosters Hirsau, das einen großen Teil der Stadt mit der Kirche St. Martin besaß; seit 1344 übernahm Kloster Lichtenthal das Patronat. Eine Pflegestätte des Choralgesangs wurde später die Stiftskirche St. Michael, auch durch ihre Orgel berühmt – wie überhaupt die Orgelbauer der Stadt sehr gesucht waren. Die Lateinschule wird ebenfalls eine Stütze der Kirchenmusik, und eine hohe Schule humanistischer Studien. Ihr berühmtester Schüler Reuchlin war als Jüngling Mitglied der Badener Hofkapelle. Er förderte auch durch sein Beispiel die Aufführungen von Schuldramen in seiner Heimatstadt. Als Pforzheim von 1535-1565 Residenz wurde,

wirkte dort bis 1556 an St. Michael der Organist Kleber, über dessen Tätigkeit und Umwelt Urkundliches, unter Beigabe einer Seite seines Tabulaturbuches, gebracht wird. Der Aufenthalt des Kantors Käfer (vgl. MGG) wird durch einige neue Dokumente belegt. Daß dieser der seit 1501 bestehenden „*Löblichen Singergesellschaft*“ angehörte, darf man vermuten. Ihre Gebräuche und wechselnden Schicksale, die sie, unter anderem Namen und zeitgemäßer Verpflichtung, bis auf den heutigen Tag am Leben erhalten haben, werden ausführlich geschildert. Ebenso die „*Stadtzinkenisten*“, die seit Anfang der 1860er Jahre sich als Stadtorchester vorstellten, wenn auch nur für kurze Zeit. Das aufblühende Wirtschaftsleben der Schmuck- und Uhrenstadt Pforzheim bringt im vorigen Jahrhundert eine erstaunliche Blüte des Konzertlebens, besonders vokaler Richtung. Hier wäre der Dekan Wilh. Frommel (Großvater des Komponisten), Thibautschüler und Anführer, Anreger und Interpret in dessen Sinne, zu nennen. Noch größeren Aufschwung nahm das Musikleben unter Th. Röhmeyer († 1925), der auch ein Konservatorium begründete. 1930 erhielt die Stadt ein eigenes Orchester. Der quellenkundige und umsichtige Verfasser tat, nicht nur im Hinblick auf die einschränkende Quellenlage, gut, Pforzheim, das im badischen Raum einen ehrenvollen Platz behauptet hat, in dauernde und wechselseitig erhellende Beziehung zu der weiteren und näheren Umgebung zu setzen. So wurde diese Abhandlung eine wertvolle Ergänzung zu Basers Werk *Musikheimat Baden-Württemberg. Tausend Jahre Musikentwicklung* (1963).

Reinhold Sietz †, Köln

RICHARD V. BUSCH: Untersuchungen zum byzantinischen Heirmologion. Der Echos Deuterios. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1971. 412 S., 10 Taf. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 4.)

Eine sehr zuverlässige und überaus fleißige Arbeit, für die alle erreichbaren Heirmologien (25 Hss., während Høeg [Mon. Mus. Byz. Tr. 6] nur 15 benutzen konnte). Die Arbeit berichtet nicht nur über die Musik, die hier am meisten interessieren würde – und zwar nicht bloß anhand einzelner Quel-

len, sondern des gesamten Materials –, sie erörtert auch die Fragen des Repertoires, d.h. die liturgisch-textlichen Gegebenheiten, und erarbeitet von hier aus die Überlieferung, die doch klargestellt sein muß, wenn man die Musik erörtern will. Daß dabei die Akoluthien und Heirmen nur *e i n e r* Tonart beachtet werden, verringert in keiner Weise den Wert und den großen Nutzen des gewonnenen Überblickes, mögen auch etwaige Besonderheiten bei den übrigen Tonarten außer Betracht bleiben. Der Verzicht auf sie ermöglicht vielmehr erst den Überblick.

Es kann nun nicht der Sinn dieser Rezension sein, das Gesamtergebnis, das der Verfasser selbst (S. 324-333) in prägnanter Kürze bringt, in seinen Einzelheiten auszubreiten. Doch sei auf einige methodische Einzelheiten und einzelne Ergebnisse hingewiesen. Die Arbeit beginnt damit, die Quellen vorzuführen: Format, Besitzer, Datierung, Beschreibung, bisherige Untersuchungen, Aufbau usw. Aber die Hss. werden nicht – in erster Linie – chronologisch oder nach der Anordnung des Inhaltes aufgezählt. (OdO: Es folgen sich in diesen Hss. die Oden zu den einzelnen Cantica; die Kanones werden also in ihre Teile aufgelöst; KdO: Die Kanones bleiben als ganze erhalten; der Zusammenhang der Oden geht nicht verloren.) Die Hss. werden vielmehr nach dem Repertoire in vier Gruppen vorgeführt. Die Gruppen I und II umfassen die überwiegende Mehrheit der KdO-Hss. Die Teilung in zwei Gruppen ergibt sich vor allem aus dem Ausmaß und Aufbau des Repertoires wie auch aus den unterschiedlichen Phasen der Notation. Zur Gruppe I gehören die paläo-byz. Hss., vor allem die 4 ältesten Hss. des 10. und 11. Jhs. Die Verwandtschaften zwischen den Hss. sind nicht von Bedeutung. Die Hss. der Gruppe II (Coislin- und mittelbyz. Schrift) bilden dagegen einen einheitlichen Block. Die Kanones der Gruppe I werden zumeist übernommen, und zwar nicht bloß die der drei Altmeister Johannes, Kosmas und Andreas; doch tritt eine beträchtliche Ergänzung hinzu. Die Reihenfolge ist ziemlich konstant. Allerdings gibt es auch bereits vereinzelt Oden, „*Fakultativ- oder wandernde Heirmen.*“

In den Gruppen III und IV dagegen werden die Oden frei verwendet. Entsprechend überwiegen die OdO-Hss. Dazu kommt – das nimmt der Verfasser vorweg – ein veränder-

ter musikalischer Stil. Untereinander unterscheiden sich die Gruppen III und IV ähnlich wie I und II. In den OdO-Hss. der Gruppe III, in denen also die Heirmen aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen worden sind, besteht dennoch eine gewisse Kanongrundlage des Bestandes. Andererseits besitzt die Gruppe IV ein einigermaßen stabiles gemeinsames Repertoire von Oden (nicht mehr von Kanones), das bis in die Gegenwart nachlebt. Seine Grundlage sind jetzt einzelne Oden, einschließlich der ehemaligen Fakultativ- oder wandernden Oden.

Zahlreiche Tabellen über die Verbreitung der Akoluthien, der Heirmen, die Anlage der Hss. usw. erläutern das komplizierte Gefüge der Repertoiretradition. Für die geschichtliche Ordnung dieses Materials ist so durch die Ordnung der Hss. eine gediegene Grundlage geschaffen. Örtliche Beziehungen sind angedeutet. Es werden, wie selbstverständlich, drei Zentren erwähnt: Die Klöster Saba für die älteste Zeit, dann Studiu und für die Spätzeit Grottaferrata in Italien, wobei aber diese Orte keineswegs mit den Gruppen identifiziert werden können und gelegentlich auch Einstrom von Material aus „fremden Quellen“ erwähnt wird. Mit Recht betont auch der Verfasser, daß die Reduzierung des Repertoires keineswegs ein Erzeugnis der Spätzeit ist; sie findet sich schon im 11. Jahrhundert. Natürlich bleiben Fragen der Tradition offen, als Aufgaben für spätere Forschungen.

Zu dem musikalischen Teil des Buches darf der Rezensent vielleicht eine Vorbemerkung machen: Dem Verfasser sind die Arbeiten des Rezensenten (1964: *Musik in Byzanz*, 1966: *Der Kanon des Johannes Dam. für den Ostertag*, in: Festschrift Dölger, und 1969: *Die jambischen Kanones des Johannes Dam.*, in: Jammers, *Schrift, Ordnung, Gestalt*) gänzlich unbekannt geblieben, Arbeiten, die zwar kaum den 2. Ton, aber doch grundsätzliche Fragen erörtern. Da aber die neue rhythmische Theorie des Rezensenten allgemein übersehen wird (bei der byz. Musik genau so wie bei der gregorianischen), darf mit Recht vorausgesagt werden, daß der Verfasser, vom Sog der Welleszchen Theorie erfaßt, dessen Anschauungen schlechthin für richtig hält. Der Rezensent verzichtet also konsequent und der Gerechtigkeit halber darauf, von seinem Standpunkte aus zu urteilen. — Der Verfasser be-

trachtet die Musik seiner Hss. als eine Folge von Tönen, ohne definierbaren Rhythmus. Der Rolle, welche der Text bei der Gestaltung der Musik spielt, wird nicht nachgegangen. Auch die vom Rhythmus mitgeformte Tonalität bleibt im Schatten. Nun gut! Daß aber in den Melodien der Gruppe II der Ambitus *C/d* ist, daß also die Musik konstitutiv als Bewegung zwischen den Tönen *E* und *h* und um diese herum zu verstehen ist und daß also die Oktave hier noch keine Rolle spielt, hätte vielleicht doch klar gesagt werden können. Viel wichtiger aber ist: Der Verfasser sieht diese Musik unbedingt von den Formeln gestaltet, und die Formeln sind also der Ausgangspunkt seiner Bemühungen. Das ist methodisch richtig.

Die Heirmen der Gruppe I bleiben wegen der Notation selbstverständlich außer Betracht. Gruppe II wird zunächst erörtert. Die Initialformeln — angeblich aus den Intonationsformeln entwickelt (S. 150) — schließen mit *h* und beginnen mit *G*, selten mit *a*, *E* oder *d*. Die Kadenzen schließen zumeist, wenn auch nicht ausschließlich mit *E*. Die Medialformeln besitzen größere Freiheit: ihr Schluß wird modifiziert, erweitert oder läuft in eine Langzeile aus. Eine Rolle spielen auch melismatische Wendungen (Thetas), teils als Ergänzungen der Kadenzen, teils als selbständige Kurzzeilen. Der Aufbau der Heirmen hat gleichfalls seine Normen; besonders erwähnt werden symmetrische Bildungen. Doch kann hier auf die vielen Einzelheiten (Refrainzeilen, Analogiebildungen, Verzahnungen) nicht eingegangen werden. Die Hss. divergieren im übrigen bei den Formeln selten. Zahlreiche Tabellen erläutern das Gesagte.

Das Kapitel, das den Melodien der III. und IV. Gruppe gewidmet ist, ist wohl der interessanteste Teil der Studie. Es bringt die Stilgeschichte der Heirmen. Die Formeln und der Gesamtverlauf der Melodien werden mit den Entsprechungen der II. Gruppe verglichen. Manche Melodie bleibt unverändert; andere aber steigen in die höhere Tonlage auf und einige werden auch als ganze neu komponiert — in der hohen Lage. Das wird wieder anhand von ausgedehnten Notenbeispielen exakt belegt. Grundsätzlich schließen die Heirmen jetzt in den Finalkadenzen auf *h* statt auf *E*, wobei gewisse Regeln für diese notwendige Umarbeitung aufgedeckt werden. Neue Melodiemodelle entwickeln sich.

und eine Handschrift kann einen besonderen Stil besitzen. Die größeren Umformungen finden dabei im 14. Jahrhundert statt. Im übrigen ist die neue Melodik gekennzeichnet durch schärfere Symmetrisierungen und größere Unabhängigkeit der Melodie vom Texte. In den neu gebildeten Heirmen erstarrt dann die Melodie sozusagen zu einem rezitativischen Stil. Den Ursachen dieser Umwandlungen und einer Bewertung konnte natürlich noch nicht nachgegangen werden.

Ergänzt wird die sorgfältige Arbeit des Verfassers u.a. durch eine Übersicht über die Textvarianten, ein ausführliches Literaturverzeichnis und eine Wiedergabe des Epiphaniekanons des Romanos mit den Notationen sämtlicher Hss. (Wenn die Wiedergabe dieses Kanons durch den Rezensenten, a.a.O., gelegentlich abweicht, dürfte der Verfasser zumeist im Recht sein – soweit es die Tonhöhe betrifft. Dem Rezensenten wurden durch das heidelberger Seminar bestellte Filme von der besitzenden Bibliothek nicht zur Verfügung gestellt!) Das Werk des Verfassers wird für weitere Arbeiten der byz. Musikwissenschaft unentbehrliche Hilfen leisten. Die Lektüre ist nicht leicht – aber doch ein Kinderspiel gegenüber den Mühen des Verfassers von der Übertragung der Quellen angefangen bis zu den Druckvorlagen.

Ewald Jammers, Heidelberg

SAMUEL JAN LENSELINK: Les psaumes de Clément Marot. Assen: van Gorcum und Kassel: Bärenreiter 1969. 247 S. und 8 Taf. (Le Psautier Huguenot, veröffentlicht unter der Leitung von P. Pidoux, Bd. III.)

Die kritische Ausgabe der Psalmen Marots stellt eine nützliche Vervollständigung des großen Unternehmens von Pierre Pidoux dar, dessen Bedeutung unbestritten ist. Das Buch dürfte wohl für den Musikwissenschaftler von begrenztem Nutzen sein, wogegen es für den Literaturhistoriker einen lang ersehnten Wunsch erfüllt, dem bisher bedauerlicherweise kein sorgfältig durchgesehener und kommentierter Text des wichtigen religiösen Werkes von Marot zur Verfügung stand.

Der größte Verdienst von Lenselink dürfte wohl die gründliche Durchsicht zahlreicher Handschriften sein, die bislang sehr zu Unrecht nicht beachtet worden waren. Er beschreibt sie mit Genauigkeit und hebt mehr als eine wichtige Einzelheit hervor,

nimmt gelegentlich Verbesserungen an den jedoch nach wie vor schätzenswerten Untersuchungen von Douen oder auch denjenigen von C.A. Mayer vor. Obschon, einige Bemerkungen bleiben gewagt oder gar irrig; hierfür ein Beispiel: S. 11 behauptet Lenselink „das Vorhandensein eines schwachen Reims (sic!) (peregrine-digne) in der Hs. ms. fr. 2337 könnte Anlaß sein zu der Annahme, daß man es hier mit einem älteren Text zu tun hat“; („la présence d'une rime pauvre (sic!) (p e r e g r i n e - d i g n e) dans le ms. fr. 2337 donnerait à penser qu'on a affaire ici à un texte plus ancien que n'importe quel autre“); aber dieser Reim ist vollkommen richtig, und daß „digne“ genau so wie „maligne“ oder „benigne“ ausgesprochen wurde, ist durch mehr als einen Text, mehr als einen Reim im Verlaufe des Jahrhunderts bestätigt: die Argumentation von Lenselink erweist sich demnach als falsch. Es ist ebenfalls nicht sicher, daß Douen sich geirrt hat, wenn er den Text der älteren Ausgabe als „corrompu“ (verfälscht) betrachtet: die Argumentation von Lenselink erweist sich als zu wenig durchschlagend; und daß Marot nicht gegen eine Veränderung seiner Verse protestiert hat, kann auch möglicherweise eine gewisse Vorsicht gegenüber der Orthodoxie im Hinblick auf ein suspektes Werk gewesen sein. Jedoch ist gegen die Annahme, die Hs. 2337 enthalte die älteste Form des Textes nicht viel einzuwenden, was nicht ausschließt, daß Lenselink kein unanfechtbares Argument für diese These erbracht hätte.

Der Autor untersucht dann Marots Quellen und unterstreicht die Verwandtschaft der strophischen Form zwischen gewissen deutschen Psalmen von M. Greiter und der entsprechenden Version von Marot: wäre diese vom Straßburgischen reformierten Kirchenlied beeinflusste Form die strophische, insbesondere was die Übernahme einer von der Chanson nachgeahmten Form betrifft? Im übrigen weist Lenselink nach, daß die Bibel von Olivetan die Grundlage für die Marotsche Fassung ist, die auch Anleihen aus den Kommentaren von M. Bucer (1529) oder von Campensis macht.

Die Darstellung ist ausgezeichnet und zeugt von einer lobenswerten Sorgfalt. Man fragt sich in der Tat, warum Lenselink die Ausführungen der Jaquy-Ausgabe vom Jahre 1562 zugrunde legt und nicht die der Aus-

gabe von 1543, die schon endgültig sind. (Es scheint, daß noch keine Spur einer von Bayle und La Monnoye erwähnten Ausgabe gefunden wurde: die *Trente Psaumes de Rome*, Theodor Drust, 15. II. 1545 [n. s.] Zu bedauern ist hier auch, daß keine rein literarische Untersuchung dieser lyrischen Texte zu finden ist (strophische Formen, Metrik, Versbau).

Es finden sich in diesem Band sehr wenig wirklich musikalische Hinweise. Lense-link hat es offenbar vorgezogen, sich auf die Arbeiten von Pierre Pidoux zu stützen (Bd. II derselben Ausgabe). Ein Problem wird jedoch aufgeworfen: das des „Timbres“. War es mehr dem Liturgischen oder dem weltlichen Lied entlehnt, nach dem zuerst die Psalmen gesungen wurden? In Ermangelung von genauen Dokumenten muß man sich hier mit sehr fragmentarischen Darstellungen begnügen. (Für die Interpretation [und Deformation] der Psalmen, muß man sich daran erinnern, daß, nach Florimond de Raemond, Madame de Valentinois „*chantoit en volte Du fond de ma pensée*“, die Königin *Ne vueille pas, ô Sire* „*sur le chant des Bouffons*“, und „*le roy de Navarre Antoine prit Revenge moy, pren ma querelle, qu'il chantoit en bransle de Poictou*“.)

Dennoch wird der von Lense-link herausgegebene Band das Interesse des Musikwissenschaftlers wecken; einerseits als Zusatz zu den Melodien des Psautier Huguenot und andererseits weil er einen der wichtigsten Texte des 16. Jahrhunderts enthält; wichtig einmal durch seine Verbreitung und einmal durch die Resonanz, die er gefunden hat.

Yves Giraud, Freiburg/Schweiz
Deutsche Übersetzung: Pierre Brossard

GISELA SEEFRIED: *Die Airs de danse in den Bühnenwerken von Jean-Philippe Rameau.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1969. 254, (XIII) S. (Neue musikgeschichtliche Forschungen. Bd. 2)

Der Glaube, Ziel der Musikwissenschaft sei die Wiederbelebung toter Musik, ist unausrottbar. Wenn die „*klanglichen Eigenheiten und Reize*“ (S. 222) der Musik Rameaus aber erst mit ihrer klanglichen Realisierung „*voll zu würdigen*“ sind, dann entfällt die angenommene Wertvorstellung, mit der sich

die vorliegende Monographie legitimiert. Denn seit dem abgebrochenen Unternehmen einer Rameau-GA ist es bis auf den heutigen Tag nicht gelungen, dieser Musik zu einer Renaissance zu verhelfen. Und die gespreizte Attitüde der Werktreue und Authentizität, mit der sich neuere Schallplatteneinspielungen schmücken, mag neben Reflexionsmangel und einer fragwürdig stilisierten Musikalität vor allem als Symptom für die unabänderliche Winkelexistenz dieser Musik gelten. Dabei ist Rameaus Bedeutung als Bühnenkomponist ebenso unbestritten wie sein Einfluß als Theoretiker.

Eine Arbeit, die einen Teilaspekt seines „*Bühnenschaffens*“ als Gegenstand wählt, hat diese Problematik in den Blick zu nehmen. Sie hat sich mit einem papierenen Dokument zu beschäftigen, dessen klangliche Realisierung ein Stück toter Vergangenheit ist, und zweitens hat sie – das ergibt sich aus der eingeschränkten Existenz eines geschichtlichen Dokuments – seine phänomenologischen und sozialen Voraussetzungen zu erarbeiten. Beide können nicht aus dem Werk selbst als Extrakt ausgezogen werden, doch können beide zur Erhellung seiner Substanz beitragen und die Problemstellung vermitteln, die es überhaupt ermöglicht, die behandelte Musik zum Reden zu bringen, d.h. sie in ihrer geschichtlichen Situation zu begreifen und zu deuten.

Zwar verspricht die Verfasserin eine Betrachtung der Tänze „*unter ihrem historischen Aspekt*“, „*um den Verdienst Rameaus entwicklungsgeschichtlich richtig einordnen zu können*“ (S. 12). Doch bleibt der häufige Verweis auf Bach und die „*von W. Fischer für die Suiten J. Bachs festgestellten Kriterien*“ unergiebig, sofern über die Beziehung der Klaviersuite (in Deutschland) zur Orchestersuite (in Frankreich) keine Auskunft gegeben wird. Die Identifikation mit dem Urteil des späteren 18. Jahrhunderts über die „*langweilige*“ Musik Lullys (S. 13) führt ohne Umwege zur Feststellung der „*Eintönigkeit der Stücke Lullys*“ (S. 111) und zeigt, daß im Voraus gewußt wird, was den argumentativen Gang motiviert: Die gelegentlich angedeutete, aber nirgends klar formulierte These der Entwicklung vom „*Volktümlichen*“ über fortgeschrittene Stilisierung zur autonom musikalischen Konzeption der Tänze Rameaus.

So scheint die heile Welt der Musikhisto-

rie ungefährdet, bis man auf S. 64 überrascht erfährt, daß Rameau „*Kompositionen auch ganz der gleichmäßige Bewegungsablauf* (fehlt), *der ein für die Barockzeit typisches Moment darstellt*“. Bis dahin unangefochten, wurde der Begriff eines „*style d'une tenuer*“ gerade mit Bezug auf Rameau entwickelt.

Das zentrale Kapitel *Die Bühnentänze* bespricht die einzelnen Tanztypen in der Reihenfolge der Häufigkeit ihres Auftretens. Nirgendwo wird ein zusammenhängendes Stück beschrieben. Da die Sammlung einzelner Fakten nur ein unklares Bild ihrer „Besonderheiten“ vermitteln kann, bleiben für die überperiodischen Dimensionen nur allgemeine Formulierungen übrig. Kapitel VI verkürzt dieses Verfahren und beschränkt sich ganz auf die Verbreitung von bekannten oder auch überholten Begriffen. Die Behandlung von „Satztechnik, Melodik und Rhythmik“ nimmt 5 Seiten in Anspruch: „*Demnach kann man den Satzstil Rameaus als vorwiegend homophon bezeichnen*“, und „*die melodische Linie (bildet) ein wichtiges Element, da sich in ihr wie in der rhythmischen Gestaltung ein jeder Tanz spezifisch ausdrückt*“.

Ein auffälliger Mangel der Arbeit ergibt sich aus ihrem Umgang mit der zitierten Literatur: Sie dient als Stofflieferant, ohne daß eine grundsätzliche Auseinandersetzung sichtbar würde. Damit wird fatalen Konsequenzen aus dem Weg gegangen: Es hätte sich gezeigt, daß die Ergebnisse kaum über die entsprechenden Abschnitte bei Masson (*L'Opéra de Rameau*, Paris 1930) hinausgekommen, von Beobachtungen abgesehen, die dem Notenbild direkt entnommen werden können. Ihre folgenlose Anhäufung macht die Lektüre des Buchs verdrießlich.

Gunther Morche, Heidelberg

PETER SCHLEUNING: *Die Fantasie I/II*. Köln: Arno Volk Verlag 1971. 115 und 115 S. (Das Musikwerk. Heft 42 und 43.)

Des Verfassers Hauptinteresse gilt sichtlich dem Typ, den er „*Freie Fantasie*“ nennt, d.h. dem des 18.-19. Jahrhunderts. Hier fließt auch die angezogene Literatur am reichlichsten.

Dieser Terminus ist erstmalig geprägt von C.Ph.E. Bach (Facsimile von Niemann, Leipzig 1917, S. 120). Und schon hier übersieht der Verfasser etwas, nämlich daß C.Ph.E.

Bach seine Definition einschränkt auf den taktfreien Typ, wie er als Ricercar, Intonation in Italien, als Präludium bei den Clavecinisten und französischen Lautenisten des frühen 17. Jahrhundert längst in Gebrauch war. Diese Liebe zur „*freien Fantasie*“ hat den Autor zunächst übersehen lassen, daß dieser Terminus eigentlich eine Fehlinterpretation ist. Alle Phantasie ist frei und waltet ohne Zweifel vorab in jeder musikalischen, noch besser künstlerischen Tätigkeit überhaupt. So sagt – und hier müssen auch wir Schumann zitieren – (er spricht von einer Aristokratie) „*nach deren Statuten niemand zugelassen würde, der nicht soviel Talent mitbrächte, das selbst zu leisten imstande ist, was er von andern fordert, also Phantasie, Gemüt, Geist* (vgl. *Über Chopins Klavierkonzerte*, Philharmonische Blätter 1, Heft 1, 1971/72.) Ebenso ist aber auch Milans „*fantasia de auctore que lo hizo*“ zu verstehen. Das besondere bei der Fantasie ist, daß sie frei gebunden sein, wie daß sie vorgegebene Rahmen benutzen kann, mit deren Ordnungen und Regeln sie spielt, die sie weitet und verwandelt.

Diese Liebe zum 18. und speziell zum 19. Jahrhundert haben den Autor auch dazu gebracht, seinen zwei Bänden über die Fantasie ein Wort Schumanns zugrunde zu legen. Gerade Schumann ist aber der eigenwilligste der Romantiker, und seine Aussage gilt noch nicht einmal für die Romantik selbst, mit Ausnahme seiner eigenen Person. Der „*innerliche Faden*“, die „*verschwiegenen Beziehungen*“, der leise Ton, der dem hindurchklingt „*der heimlich lauschet*“ – das ist Schumann; es ist weder Schubert noch Mendelssohn und auch Brahms nur z.T. Man gedenke auch des Schumann ganz eigenen Variationstyps, speziell im *Carnaval* „*Scènes mignonnes sur quatre notes*“, aber auch der symphonischen Etüden, deren „*verschwiegene Beziehungen*“ für ihn allein gelten. Es geht auch nicht an, die Fantasie generell als ein „*Balancieren zwischen Ordnung und Unordnung*“ darzustellen. Zumindest gilt das nicht für das 16. und 17. Jahrhundert. Es gilt nicht einmal für Schumann selbst.

Schumanns *Fantasien*, 3 Reihen, op. 111, *Kreisleriana*, *Phantasiestücke*, sind fantastisch im Stil, der Diktion, den „*verschwiegenen Beziehungen*“ – nicht den Gattungen. Op. 111 bestehen alle aus ABA-Formen, z.T. mit Coda. Der Aufschwung aus den

Phantasiestücken ist ein Rondo, die *Kreisleiriana* bringen aller Art Liedformen, ABA, AB, ABAC, Rondo, wogegen Mendelssohns *Fantasien* op. 28 zyklische Anlage anstreben, sehr freie Sonatensätze darstellen oder liedhafte Themen einbeziehen, überall also Rahmen benutzen. Der Sinn ist nun einmal das mehr oder minder freie Spiel im u. U. frei gewählten Rahmen.

Die Aufgabe wäre gewesen, zwar nach Jahrhunderten vorzugehen, was der Autor auch tut, aber in ihnen nach einer Definition zu suchen, von der ein bleibender Bestandteil für alle Zeiten gilt – sonst hielte sich der Terminus nicht – das Schwanken nämlich zwischen absoluter Freiheit und freigewählter Beschränkung, was nicht identisch ist mit „Ordnung und Unordnung“. Dieses Vorgehen hätte heißen, zunächst einmal im 16. und 17. Jahrhundert den Begriff sauber abzugrenzen gegen alle ähnlichen Typen wie Improvisation (frei oder gebunden), Intonation, Prämabel, Ricercar, Capriccio, Toccata Canzone. Im 18. und 19. Jahrhundert wäre dann wieder das Problem gewesen die Abgrenzung der ganz freien Fantasie gegenüber der gebundenen, die weitaus überwiegt. Aber gerade in der Frühzeit hat der Autor an der Literatur vorbeigelesen; an Eggebrechts wichtigem Aufsatz *Terminus Ricercar* (AfMw IX, 1952. *Aus der Werkstatt des terminologischen Handwörterbuchs*, Kongreß-Bericht Utrecht 1952); das Ricercar der Frühzeit ist reine Intonation; die Franzosen sind da sehr deutlich „*Pour sonder si l'accord est bon partout*“ (Reimann, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite* . . ., Regensburg 1940, S. 21); ferner an der Rezensentin Aufsatz *Zur Deutung des Begriffs Fantasia* (AfMw. X, 4, 1953); an Kastners Ausgaben der Werke der neapolitanischen Klavierschule und seinen Einleitungen. Hier hätte der Autor wichtige Hilfe gefunden. Man kann nicht nur Apels *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, zurate ziehen. Da geschehen dann solche Irrtümer, daß Frobergers angebliche „*Meditation faite sur ma mort future*“, deren Titel nur in e i n e r Hs. vorhanden und von Froberger nicht benutzt ist (vgl. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik der Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts* . . ., Kassel 1960, S. 97) ein solches Übergewicht bekommt, daß der Au-

tor fortan in jeder Fantasie mit chromatischen Gängen – und wo gäbe es die nicht – selbst in Mozarts großartiger c-moll-Fantasie, die übrigens mit Sonatenelementen spielt, und in C.Ph.E. Bachs Fantasie „*C.Ph. Bachs Empfindungen*“ – hier nur wegen der Vorschrift „*sehr traurig und ganz langsam* (Adagio) *vorzutragen*“ „*Totenklagen*“ heraus hört, und die Stücke zu „*Tombeaux*“ macht. Das kann in einzelnen Fällen stimmen, ist aber niemals ein System. Zwischen Klage und Todesklage liegt außerdem ein weltweiter Raum.

Zurückgreifend – jede Fantasie ist an sich frei. Daß sie eben im 16. Jahrhundert entsteht, für Laute wie Klavier gleichzeitig, liegt nicht nur am esoterischen oder manieristischen Typ des Künstlers, den die Renaissance kreiert hat (so esoterisch ist er übrigens gar nicht, bedenkt man seine reiche Mitarbeit auch an volkstümlichen Formen), sondern daran, daß man das „Spiel“ als solches entdeckt, das bewegliche Umgehen mit dem Material, und nun liegt es nahe, daß man diesem Spiel, wie jedes Spiel ihn besitzt, auch einen Rahmen zu geben versucht. Auf der einen Seite die Freiheit um jeden Preis – sie wird am stärksten bei Mattheson betont (Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles V: *Der vollkommene Capellmeister*, S. 232, § 132, S. 88, § 93, 94) auf der andern die Suche nach einem Halt, um in einem zuviel an Freiheit nicht zu ertrinken. So spielt die Fantasie des 17. und 18. Jahrhunderts sich schließlich in die strengen Rahmen von Ricercar, Canzone und Fuge hinein, oft so ernst, daß sie von diesen kaum zu unterscheiden ist, oder daß die Titel sich nicht entscheiden und sich „*Fuga*“ oder *Fantasia*“ (Scheidt), „*Preambel oder Fantasey*“ (Newsidler), *Fantasie oder Präludium* (Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, 17. Kap. § 375) nennen. Prämabel und Toccaten mit und ohne fugierte Abschnitte bleiben der Fantasie immer nahe und noch Bachs Chromatische Fantasie vertritt diesen Typ – nur – wo wäre das nicht der Fall – ungleich großartiger als seine Vorgänger. Daß diese Fantasien sich als solche oder als der Fantasie nahe Prämabeln mit Fugen verbinden können, ist nur ein Beweis dafür. Häufig sind sie aber früher oder später entstanden (Bachs *Wohltemperiertes Clavier*, Präludium und Tripelfuge in Es) und außerdem liegt die Bindung von Ri-

cercar (= Präludium) und Fuge selbst schon sehr früh. Der Hörer sollte sich sozusagen in die Fuge einschwingen. Den meisten Fantasien geschieht aber kein Abbruch, wenn man sie von der Fuge löst und allein spielt.

Bezüglich des 17. Jahrhunderts stützt sich der Autor völlig auf Kircher. Hier wäre mehr zu vergleichen gewesen, Mersenne z.B. (Facsimile Ausgabe von Le Sure, *De la Composition*, Livre 5^e, S. 199, S. 318), wo die Fantasien noch ausschließlich Fugen und Canons sind, und eben von „*L'Industrie*“ die Rede ist, ohne daß die Richtung zum Wandel zur „freien Fantasie“ oder gar zum Manierismus erkennbar wäre. Dazu sind diese Stücke noch viel zu handfest, zu wenig raffiniert – aber handwerklich gekonnt – und mit welchem Stolz, seitens des Verfassers! Ein „Stylus phantasticus“ ist ohnehin nicht ohne weiteres eine Fantasie – Stil ist nicht gleich Gattung.

Manieristisch will diese ganze Kunst des 17. Jahrhunderts uns durchaus nicht scheinen, so sehr das im Augenblick modern wird, man setze denn künstlich ohne weiteres gleich manieristisch. In all diesen Fantasien, auch den Hexachordfantasien, ist einfach auch die Freude am Handwerk primär am Werk, eben „*l'Industrie*“, die Freude, zeigen zu können was man kann, die Freude zu spielen – daher so gern die Tanzeinschüsse; wie gut läßt sich mit ihnen spielen; besser als mit Imitationen. Die großartigen Choralfantasien am Ende des Jahrhunderts sind ihrerseits zu einem großen Teil solche Spiele, nämlich zu zeigen, wie man mit einer einzigen Choralzeile oder einem einzigen Choralvers spielen kann. Daß dieses Spiel auch hintergründig, selbst irrational werden kann, liegt nicht fernab vom Spiel. (Vgl. Reimann, *Musik und Spiel*, AfMw XXIV, 4, 1967, S. 227.) Es betont nur eine seiner Komponenten, die aber vom Autor für die ganze Gattung überbetont werden, weil er die Zeit, für die das am ehesten gilt, am besten kennt. „*Umspringen von Affekten*“, „*frappantes Modulieren*“, Überraschungseffekte, „*angenehme Art zu befremden*“ sind Mittel und Möglichkeiten dieses Spiels. Auch Programme können ihm dienen. Wer aber Beethovens Sinfonien zu Fantasien macht, hat sie einfach nicht verstanden. Eben das sind sie nicht, sondern das macht das Klassische aus, daß scheinbar Phantastisches zu klassischer Ordnung gebändigt wird – hier irrt Gerber,

und wenn Schumann über einer Skizze notiert „*Anfang zu einer Sonate oder Phantasie oder Etüde*“ so ist das keine „*Unsicherheit*“, sondern die Gattung hat sich in seiner Phantasie noch nicht kristallisiert.

Die billige Art zu fantasieren, einfach inhaltslos zu schwätzen, mit Recht angegriffen von Schumann, gibt es seit dem 18. und 19. Jahrhundert. Hier glückt es nicht, der Rahmenlosigkeit einen Sinn zu geben, oder den Rahmen zu füllen. Da helfen auch Programme nicht, wie das leider so oft bei Liszt der Fall ist, abgesehen davon, daß Programmstücke keine Fantasien sind. Des Autors Behauptung über das 20. Jahrhundert, daß hier keine Fantasien mehr möglich seien, weil alles Fantasie geworden ist, gilt für die Dodekaphonie nur, sofern sie nicht auch seriell gebunden ist; dann gibt es im Gegenteil keine Fantasien mehr, weil ihnen kein Raum mehr gelassen bleibt. Fantasie ist auch niemals „*Freiheit zum Ausdruck des Leidens*“, sondern im Gegenteil zum Glückhaftesten, was es gibt, zum Spiel außerhalb oder innerhalb eines Rahmens, den es zu füllen gilt. Es ist typisch, daß Bartók, der reinste Musiker unter den Modernen noch eine prächtige Fantasie für Klavier schreiben kann, aber ein Beweis für eine „*absterbende historische Tradition*“ ist das nicht, erkennt doch der Autor selbst in der Aleatorik, die gewisse Vorfahren in den Polychören des 16. Jahrhunderts hat, und der Improvisation, die von Beginn an mit aller Fantasie verknüpft ist, Aufleben der Fantasie. Es wäre an der Zeit, eine Geschichte der Fantasie für unsere so phantasiarme Zeit zu schreiben. Des Verfassers angekündigte Arbeit über die „*freie Fantasie*“ ist ein notwendiger Beginn dazu.

Für die Auswahl und den Reichtum der Beispiele ist dem Autor zu danken, obgleich hier manchmal fast des Guten zuviel geschehen ist. Von Mozarts Fragmenten hätte eines genügt, bei den Virginalisten hätte man auf Editionsangaben verweisen können, Kellner oder Kittel hätten fehlen können. Es ist auch nicht unbedingt Aufgabe des Verfassers, Analysen seiner Beispiele zu liefern. Diese sind Aufgabe des Benutzers. Was dieser braucht, ist der Aufweis von Typen und Gattungen. Dafür ist aber manches schwer erreichbare oder ungedruckte Stück gebracht. Sehr interessant sind Rellstabs Ausführungen (Beispiel 34b) zu C.Ph.E. Bachs *Fantasia allegretto*. Sie bieten gute Beispiele für

manch ähnliches Stück, wie z.B. Krebs *Fantasia*, S. 103. Zu loben ist schließlich auch der Verlag für den sauberen Druck.

Margarete Reimann, Berlin

IVO SUPIČIĆ: *Musique et société – Perspectives pour une sociologie de la musique.* Zagreb: Institut de Musicologie – Académie de Musique (1971). 208 S.

International bekannter Musiksoziologe und Herausgeber einer Zeitschrift für Soziologie und Ästhetik der Musik, tritt Ivo Supičić hier mit einem zusammenfassenden Werk hervor, von dem man sagen kann, der gegenwärtige Stand eines Forschungszweiges spiegele sich in ihm nahezu lückenlos wider. Im ersten Teil, der den internen Problemen der Disziplin gewidmet ist, schlägt der Verfasser einleuchtende Grenzlinien zwischen der Musiksoziologie einerseits und der Musikwissenschaft, der Historie und der Ästhetik der Musik andererseits vor, beleuchtet Methoden und Zugangsweisen und gibt Merkmale für die Tatsachen an, deren Studium den Musiksoziologen angeht. Im zweiten Teil werden die großen Themen in exemplarischer Weise behandelt: das Publikum, die sozialen Klassen, die gesellschaftliche Stellung des Musikers (*Musique et groupes sociaux*), sodann die Auffächerung der Musik in verschiedene Niveaus infolge der Arbeitsteilung, Brauch und Mißbrauch der Musik im politischen Leben sowie der Einfluß des Produktionsstandes auf die Instrumentenherstellung (*Musique et sociétés globales*), schließlich die antithetischen Einflusssphären von Tradition und Neuerung, von schöpferischer Originalität und gesellschaftlicher Determination (*Aspects sociaux de la musique*). In Abkehr vom expansiven „Soziologismus“, von einer dogmatischen Universallehre also, beurteilt Supičić die Verdienste und den Erkenntniswert der Musiksoziologie sowohl nüchtern als wissenschaftlich plausibel; er vertritt dabei die Ansicht, daß es im gegenwärtigen Stadium für die Musiksoziologie nur förderlich sein könne, gleichzeitig mehrere Gesichtspunkte und Annäherungsweisen der Methode geltend zu machen. Für solche kluge Vorsicht erscheinen die Sätze charakteristisch (S. 172): „*Il n'y a pas de conditionnement absolument déterminant et totalisateur qui produise au-*

tomatiquement des fruits sur le plan artistique musical . . . Il y a seulement une action sociale conditionnante qui permet à l'activité musicale de s'exprimer et de se réaliser dans la société . . .“ Gewiß kann man Einzelheiten der Durchführung bemängeln; so wird z.B. (S. 84) als ein Beweis für die gemeinschaftsstiftende Macht der Musik („*sociabilité de la musique*“) angesehen, daß in den Pariser Salons des ausgehenden 18. Jahrhunderts immer mehr auch Bürger Einlaß fanden. (In Wirklichkeit waren es die z.T. gemeinsamen realen Interessen, die Adel und gehobenes Bürgertum einander nahebrachten.) Aber Hinweise auf solche Details würden die imposante wissenschaftliche Leistung des Verfassers in kleinlichster Weise herabsetzen und somit zu einem schiefen Bild führen.

Ähnliche Kompendien, wie die Einführungen von M. Belvianes (1951), A. Silbermann (1955) und H. Engel (1960), werden von der Arbeit von Supičić fraglos überholt. Dabei ist der Entwurf nicht eigentlich neu zu nennen: es handelt sich vielmehr um die französische Übertragung der 1964 in Zagreb erschienenen *Elementi sociologije muzike* (poln. Übs. 1969), freilich in einer bedeutend erweiterten wie verfeinerten Fassung, ferner mit einer umfangreichen Bibliographie versehen, die der Leser auch als eine Ergänzung bzw. Fortführung eines vor Jahren verfaßten Forschungsberichtes des Rezensenten ansehen kann (vgl. AMI 38, 1966). Ein beharrliches Streben nach Einbeziehung aller relevanten Äußerungen liegt den Hinweisen auf Sekundärliteratur zugrunde, die über dem Gegenstand der Abhandlung dicht verteilt sind und die sich zuweilen zu einer selbständigen zweiten Informationsschicht zusammenfügen: Zitate, ja Zitate innerhalb von Zitaten informieren dann weniger über das Thema, sondern mehr darüber, welche Autoren sich irgendeinmal zu einem strittigen Punkt geäußert haben. Aber auch dieses Verfahren wird von der Zielsetzung her, ein Werk der Synthese zu schaffen, als gerechtfertigt erscheinen,

Dem Verfasser kann man gewiß nicht vorwerfen, daß er sich einen früheren Vorschlag des Rezensenten nicht zu eigen macht, nur dort von „Musiksoziologie“ zu sprechen, wo die Beziehung zwischen gesellschaftlichen Faktoren und der stilistischen wie form- und gattungsmäßigen Eigenart von Musik-

werken thematisch ist, alles Übrige dagegen als „Sozialgeschichte des Musiklebens“ zu bezeichnen (vgl. AfMw 23, 1966). Als einen Mangel wird man hingegen empfinden dürfen, daß diese Beziehung (vorsichtiger: die Möglichkeit solcher Beziehungen) nicht ihrer Tragweite entsprechend diskutiert wird. Die Frage bleibt so gut wie ausgeklammert, ob und in welcher Weise der musikalische Formenwandel, die Entstehung, Differenzierung und Nivellierung von Gattungen und die konkrete Stilgeschichte mit dem sozial-ökonomischen Wandel zusammenhängen bzw. durch ihn bedingt sind. Die Polemik des letzten Abschnitts gegen die westeuropäische Avantgarde wird man demgegenüber nicht überbewerten, sondern sie auf den diffizilen Standort des Verfassers beziehen. Es liegt also insgesamt eine abgewogene, allen Einseitigkeiten und Überspitzungen abholde Arbeit von imponierendem Informationsumfang vor, die Anspruch darauf hat, die beste systematische Darstellung auf musiksoziologischem Gebiete genannt zu werden.

Tibor Kneif, Berlin

PETER BRÖMSE und EBERHARD KÖTTER: Zur Musikrezeption Jugendlicher. Eine psychometrische Untersuchung. Mainz: B. Schott's Söhne 1971. 163 S. (Musikpädagogik. Bd. 4.)

Pädagogische Forschung ist heute weitgehend gleichgesetzt mit empirischer Forschung, weil es für eine optimale Gestaltung schulischer Sozialisation notwendig zu wissen ist, wie die Realität aussieht und durch welche Lernprozesse Veränderungen zum Besseren am schnellsten erreicht werden. Es läßt sich kaum verantworten, zufällige Erfahrungen zu sammeln, wenn gezielte Untersuchungen zu größerer Klarheit verhelfen. Empirische Studien im Bereich der Musikpädagogik stellen allerdings Ausnahmen dar. Um eine solche Ausnahme handelt es sich bei der von Brömse und Kötter durchgeführten Untersuchung. Mit Hilfe des Polaritätsprofils, einem Verfahren, das in der Psychologie und der allgemeinen Erziehungswissenschaft oft verwendet wird, und einer Direktbefragung untersuchten sie die Eindrucksqualitäten von Musik aus verschiedenen stilistischen Bereichen. Sie verglichen die Beurteilungen von Jugendlichen verschiedenen

Alters, verschiedener Schularten mit denjenigen von Musikstudenten. Dabei fanden sie geschlechtsspezifische Unterschiede bei der Beurteilung von Sentimentalem, eine altersspezifische Ablehnung von langsamer Musik, eine positivere Haltung in Landschulen gegenüber tradierter Kultur, Abhängigkeit der musikalischen Bildung von der Allgemeinbildung. Interessant erscheint vor allem die von ihnen nachgewiesene Beziehung zwischen der Bekanntheit von Musik und der Differenzierung des Urteils. Nicht nur bei unbekannter Musik, sondern auch bei allzuvertrauter stellen sich grobe Urteile ein, wobei wohl für die Einschätzung des Allzuvertrauten Sättigungseffekte verantwortlich zu machen sind. Solche Ergebnisse sollten Anlaß sein, die musikpädagogische Praxis zu überdenken, die nach wie vor zunächst einmal Kinder mit dem schon Vertrauten konfrontiert. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die neuen Versuche, die durch die Behandlung des Umweltschalls zum musikalischen Hören erziehen wollen, nicht von den älteren Methoden, die sich die Devise „über Beat zu Bach“ erkoren. Nach den Ergebnissen, die Kötter und Brömse vorlegten, scheint dies nicht unbedingt der richtige Weg zu sein.

Die Arbeit von Brömse und Kötter zeigt beispielhaft, wie musikdidaktische Überlegungen wissenschaftlich fundiert werden können.

Helga de la Motte-Haber, Hamburg

Stress und Kunst. Hrsg. von Maximilian PIPEK. Wien/Stuttgart: Wilhelm Braumüller, Universitäts-Verlagsbuchhandlung 1971. IX, 84 S.

Der Titel dieses Buches deckt den Inhalt keineswegs; er ist eher ein „Blickfang“, denn es handelt sich nicht um Kunst im allgemeinen Sinne, sondern um Musik, und zwar um die Ausführung der Musik durch Orchestermusiker. Vielmehr wird der Untertitel: „Gesundheitliche, psychische, soziologische und rechtliche Belastungsfaktoren im Beruf des Musikers eines Sinfonieorchesters“ dem Inhalt gerecht.

Das Buch gliedert sich in vier Kapitel:

1. Maximilian PIPEK: „Psychische Stress- und Belastungsfaktoren in der Berufsausübung des Musikers eines Sinfonieorchesters – ein Beitrag zum Berufsbild des Orchestermusikers.“

2. Manfred HAIDER und Elisabeth GROLL-KNAPP: „*Psychophysiologische Untersuchungen über die Belastung des Musikers in einem Symphonieorchester.*“

3. Wolfgang SCHULZ: „*Analysen an einem Symphonieorchester (Soziologische und sozialpsychologische Aspekte).*“

4. Josef BARTOSCH: „*Das symphonische Orchester in rechtlicher Sicht, die berufliche Verantwortung des Einzelnen in ihrer Wirkung auf die rechtliche Stellung des Orchestermusikers.*“

Die Ergebnisse der Untersuchungen, dargestellt in den ersten zwei Kapiteln, bestätigen größtenteils auf experimentellem Wege das, was man empirisch schon wußte oder wenigstens vermuten konnte. Es ist allgemein bekannt, daß der Faktor „Zeit“ den Beruf des Musikers mehr als irgend einen anderen Künstlerberuf beherrscht. Die Belastungserscheinungen sind in erheblichem Maße auf diesen Faktor zurückzuführen. Dazu kommen als ebenfalls wichtige Faktoren: der Einordnungszwang (dem Dirigenten „gehören“), der Kontakt mit Kollegen, die Unterordnung als Mitglied einer Gruppe (besonders bei Streichern), die Beschaffenheit der Probe- und Konzertlokalitäten u.a.m.

Leider sind die 24 „Versuchspersonen“ ausschließlich aus den Gruppen der Streicher und Bläser gewählt worden; es ist aber allgemein bekannt, daß besonders Harfenisten und manchmal auch Schlagzeuger, infolge ihrer exponierten Aufgabe im Orchester, sehr starken „Belastungen“ ausgesetzt sind.

Es ist merkwürdig, daß diese Studie sich fast nur mit dem aktuellen Zustand befaßt, mit den Leistungen, bzw. Problemen des in einem Orchester musizierenden Musikers, und nicht mit der dieser Situation vorausgehenden Phase, nämlich: *der Ausbildung*. Die Resultate dieser Untersuchung beweisen u.E., daß es um die Ausbildung des Orchestermusikers in Oesterreich – Gegenstand der Studie sind ja die Wiener Symphoniker – nicht besser bestellt ist als etwa in Holland. Die Ausbildung geht meistens so vor sich, daß der Musiker zunächst als Geiger, Oboist, Trompeter usw. ausgebildet wird. Wenn er vor dem Abschluß des Studiums steht, ist er meistens zu der Einsicht gekommen, daß ihm die Fähigkeiten zu einer solistischen Laufbahn fehlen; daß er von der Kammermusik nicht leben kann; daß er zum Unter-

richten nicht taugt oder keine Lust hat; und daß ihm also nichts anderes übrig bleibt, als eine Stelle in einem Orchester zu akzeptieren. Was aber die spezifischen Ansprüche sind, die an einen Orchestermusiker gestellt werden, was es heißt, in einer Gruppe zu musizieren; am hinteren Pult Geige zu spielen und hinten die Oboen und Flöten, rechts die Harfe zu hören; sich den Weisungen des Dirigenten unterzuordnen, kurz: einen Teil seiner Individualität aufzugeben, das alles hat er meistens nicht gelernt. Piperek verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff „*Einordnungszwang*“, einen sehr irreführenden Begriff, denn es handelt sich ja nicht (oder es soll sich nicht handeln) um „Zwang“, sondern um das Miterleben einer der Musik inhärenten Logik. Besser formuliert es Piperek auf S. 10: „*Man macht sich für gewöhnlich keinen Begriff von der Belastung psychischer Art, welche sich hinter der Forderung nach wechselnder Einfühlung in Geist und Stimmung eines Musikwerkes – sozusagen auf Befehl und Abruf – verbirgt. Diese zeitfixierte Zwangsanforderung nach Produktion ganz bestimmter emotionaler Seelenzustände, die als lebendige Basis einer überzeugenden Wiedergabe gewisser kompositorischer Intentionen einfach unentbehrlich sind, erscheint uns als eine der wichtigsten psychischen Belastungen im Orchesterberuf.*“ Diese psychischen Belastungen wären gewiß geringer, wenn die psychologische Vorbereitung während der Ausbildung zweckmäßiger wäre. Dies wird von folgender Bemerkung im dritten Kapitel bestätigt (S. 51): „*Die von der Orchesterstruktur her bedingte Art des Musizierens (Tutti) steht in krassem Widerspruch zur Zielvorstellung, die man noch während der Berufsausbildung hatte, wo man z.B. die schwierigsten Violinkonzerte spielte.*“

Aus den Ausführungen im ersten Kapitel geht klar hervor, daß der Mangel an Information und Kontakt zwischen Leitung und Musikern, sowie das Fehlen des Mitberatungsrechtes in künstlerischen Angelegenheiten der Musiker einen schlechten Einfluß haben und als Ursachen größerer Belastungen anzusehen sind.

Als künstlerischer Leiter des Concertgebouworchesters möchte ich hier hinzufügen, daß bei einigen holländischen Orchestern dieses Mitberatungsrecht tatsächlich vorhanden ist und wesentlich zur Verbesserung des

Arbeitsklimas beigetragen hat. Was Piperek auf S. 14 schreibt: „*Einige Musiker finden, daß der Probenbeginn zu früh angesetzt sei. Auch die Unsicherheit gewisser Frei- und Urlaubszeiten wirke sich als Belastung aus, da sie eine feste Freizeitplanung verhindere und damit auch die psychische Erholung gefährde. Andererseits wirkt sich die saisonale Häufung von Diensten als Stress aus – sie wird aber als notwendiges Übel toleriert.*“, klingt uns als „überholt“. (Nebenbei sei bemerkt, daß es den Leser kaum interessieren kann, daß „*einige Musiker finden, daß der Probenbeginn zu früh angesetzt sei*“, wenn er nicht weiß, wann die Probe anfängt, und wie lange sie dauert; weder das eine, noch das andere wird von Piperek erwähnt.)

Das zweite Kapitel bringt an sich sehr interessante Informationen über die physiologischen Aspekte der Tätigkeit des Orchestermusikers, wie z.B. die Entwicklung der Pulsfrequenz während des Spieles und die Änderungen der hirnelektrischen Aktivität. Bedauerlich ist, daß hier, wie auch im 3. Kapitel, unzählige Symbole verwendet werden, die nicht erklärt werden und somit das Lesen merklich erschweren. Im dritten Kapitel (Soziologische und sozialpsychologische Aspekte) werden übrigens viele Einzelheiten über die internen Verhältnisse im Orchester und über die Beziehungen zwischen den einzelnen Gruppen dargelegt, die beim eingeweihten Leser das Gefühl des „*déjà vu*“ oder besser: des „*déjà entendu*“ hervorrufen werden. Es handelt sich hier um die Beurteilung der Stellung der Streicher durch Bläser und umgekehrt; um die Beurteilung, inwieweit besondere Zulagen angemessen sind; die gegenseitige Beurteilung der Belastungen usw. Indessen enthält gerade dieses Kapitel einige befremdende Feststellungen, wie z.B. (S. 54): „*Immerhin bejahen 36% der Orchestermitglieder das Statement 'ich habe persönliche Feinde im Orchester' und für 60% ist Neid ein integraler Bestandteil des Musikerberufs.*“ Hier muß man sich die Frage stellen, inwieweit die an den Wiener Symphonikern vorgenommene Untersuchung exemplarisch ist; wir kommen auf diesen Punkt noch zurück.

Die statistischen Zusammenstellungen sind leider nicht immer klar; z.B. auf S. 57, wo die Einstufung der Wichtigkeit gewisser Maßnahmen in zwei Spalten gegliedert ist: „*ganz vordringlich*“ und „*weniger wichtig*“.

Es ist anzunehmen, daß die fehlenden Prozentsätze sich auf die fehlenden Rubriken „*sehr wichtig*“ und „*wichtig*“ beziehen, da die erwähnten Ziffern nirgends die Gesamtzahl von hundert ergeben. Eine genauere Darstellung wäre hier sicher am Platze gewesen.

Das letzte Kapitel befaßt sich mit juristischen und organisatorischen Aspekten des Sinfonie-Orchesters. Der Zusammenhang zwischen diesen Aspekten und beruflichen Belastungen der einzelnen Musiker ist in folgender Aussprache zusammengefaßt (S. 77): „*Große Verantwortung bringt in jedem Beruf regelmäßig eine starke rechtliche Stellung des die Verantwortung Tragenden mit sich; die darin beinhaltete große Verantwortlichkeit bedeutet aber an sich schon eine bedeutende berufliche Belastung.*“ Man könnte es auch so formulieren: wenn der Musiker kein Mitberatungsrecht hat, so wird er bald unzufrieden mit der „*diktatorischen*“ Gewalt des Dienstgebers, bzw. des Dirigenten sein; hat er Mitberatungsrecht, so wird seine Verantwortung größer sein und diese größere Verantwortung kann sich als besondere berufliche Belastung auswirken.

Die „*Vorschläge für rechtliche Maßnahmen zum beruflichen Schutz des Orchestermusikers, insbesondere auch gegen Überbelastungen*“, die im 10. Abschnitt formuliert werden, beziehen sich zum Teil auf die Übungsräume, Proberäume, Aufenthaltsräume, sanitäre Anlagen usw. Wie wichtig gerade die Beschaffung dieser Räume, auch hinsichtlich Temperatur und Feuchtigkeit, für die richtige Ausübung des Musikerberufes ist, darüber kann jeder Musiker mitreden, der gewohnt ist, täglich seine Arbeit in einem älteren Gebäude zu verrichten.

Dem letzten Abschnitt des Buches, „*Zusammenfassung und Ausblick*“, entnehmen wir folgende Feststellung: „*Der Beruf des Sinfonieorchestermusikers ist sowohl in physischer als auch in psychischer Beziehung ein ausgesprochener 'Stressberuf' mit extremen Anforderungen. Wenngleich ein bestimmtes Maß an Stress von künstlerischen Tätigkeiten dieser Art kaum wegzudenken ist und in vielen Fällen als positiver Ansporn dient, so muß doch betont werden, daß diese zulässige Grenze beim Sinfonieorchestermusiker derzeit weit überschritten wird.*“ Daraus ließe sich schließen, daß man am besten sofort alle Sinfoniekonzerte einstel-

len könnte. Die Härte dieser Feststellung wird aber etwas gemildert durch folgenden Absatz: „Die meisten der untersuchten beruflichen Anforderungen erweisen sich jedoch – zumindest in dem derzeit festgestellten Ausmaß bzw. Intensitätsgrad – als nicht schicksalhaft und unabänderlich mit dem Symphonikerberuf verbunden. Vielmehr erscheint es durchaus möglich, durch gezielte objektive und subjektive Maßnahmen den übermäßigen Stress zu mildern und damit die künstlerische Effizienz des Orchesters sowie die Leistungsfreude jedes einzelnen Musikers noch weiter zu heben“.

Zusammenfassend läßt sich über diese Studie sagen, daß sie sowohl die Vorzüge wie auch die Mängel einer Pionierarbeit aufweist; wir glauben in obigen Ausführungen beides klargelegt zu haben. Um die Ergebnisse dieser Studie richtig zu werten, wären folgende weitere Untersuchungen erforderlich:

- 1) Eine Untersuchung nach den Stress- und Belastungsfaktoren, denen Personen, die in anderen Berufen tätig sind – z.B. dem eines Lehrers, eines Arztes – ausgesetzt sind. Daß die Pulsfrequenz während der Ausführung höher ist als die Ruhepulsfrequenz, ist selbstverständlich. Interessant wäre es aber zu wissen, ob der *Unterschied* bei Musikern größer ist als etwa beim Lehrer, beim Arzt usw.
- 2) Eine Untersuchung nach den Stress- und Belastungsfaktoren bei anderen Orchestern. Dies scheint umsomehr nötig, als die auf S. 60 angegebene Besetzung des Orchesters aussergewöhnlich groß ist, somit die Möglichkeit der Abwechslung und der damit Hand in Hand gehenden Entspannung bei den Wiener Symphonikern größer ist als bei vielen anderen Orchestern.
- 3) Eine Untersuchung nach den Stress- und Belastungsfaktoren, denen Dirigenten und Organisatoren ausgesetzt sind. Diese sind in vielen Fällen von ganz anderer Art als die, welche den Orchestermusiker bei seiner Arbeit beeinflussen, aber es ist nicht unmöglich, daß es gewisse Zusammenhänge zwischen den jeweiligen Stressfaktoren gibt.

Marius Flothuis, Amsterdam

FRANZ FÖDERMAYR: *Zur gesanglichen Stimmgebung in der außereuropäischen*

Musik. Ein Beitrag zur Methodik der vergleichenden Musikwissenschaft. Wien: Engelbert Stiglmayr 1971. Bd. 1: 188 S., Bd. 2: 140 Abb. (Sonagramme) u. 1 Tab. (Acta Ethnologica et Linguistica Nr. 24. Series Musicologica. 1.)

Hauptanliegen der Habilitationsschrift ist die Demonstration einer geeigneten Methode, um den klanglichen Aspekt außereuropäischer Gesangsmusik von der physikalisch-akustischen Seite her zu erfassen. Material für das exemplifizierende methodische Vorgehen liefern die Gesänge der Flathead-Indianer, die von Alan P. Merriam aufgenommen und 1953 bei Folkways Ethnic Library auf Schallplatte (FE 4445) veröffentlicht wurden.

Als Hilfsmittel zur Analyse der physikalischen Objekte verwendet der Autor den Kay-Sonographen, der bei Überspielung in doppelter Geschwindigkeit Musikbeispiele von maximal 4,8 s Dauer im Frequenzbereich zwischen 85 und 6000 Hz mit einer Bandbreite von 45 Hz abtastet und deren Spektrum mit allen Veränderungen im Zeitablauf auf Funkenregistrierpapier als Sonagramm aufzeichnet. Soll die Zeitstruktur genauer untersucht oder aber zusätzlich der Frequenzbereich bis 12000 Hz abgetastet werden, so können 2,4 s des Beispiels in normaler Geschwindigkeit auf die rotierende Magnettonscheibe des Gerätes überspielt werden, sind Teilton- oder Geräuschkomponenten im Bereich bis 3000 Hz von besonderer Bedeutung, so empfiehlt sich eine Überspielung in vierfacher Geschwindigkeit.

Für die vorliegende Untersuchung wurde generell die doppelte Überspielgeschwindigkeit gewählt: die auf den abgebildeten Sonagrammen sichtbare Mittellinie liegt bei 3100 Hz. Den 140 drucktechnisch einwandfreien, ganzseitigen Abbildungen sind zwar die Transkriptionen unterlegt, leider aber fehlt eine Einzeichnung der Koordinaten von Frequenz und Zeit. Und da sich die im Textband angeführten Tabellen zu den Maßstäben der Sonagramme und zur Ermittlung der Modulationsfrequenzen auf die Originale, nicht auf die verkleinerten Abbildungen beziehen, ist somit die Lesbarkeit und auch die Möglichkeit einer Überprüfung der mitgeteilten Analysen erschwert.

Die systematische Besprechung der ver-

schiedenen Arten des Stimmeinsatzes, des Tonschlusses, der Tonverbindung und der Modulationen im quasistationären Spektrum beim Gesang der Flathead-Indianer führt zu grundsätzlichen Erwägungen im Hinblick auf eine Terminologie, deren Gebrauch bislang allzusehr dem Ermessen der einzelnen Forscher anheimgestellt war: wann z.B. ist es angebracht, bei einem Tonwechsel von einem Glissando, wann von einem Legato zu sprechen, wann ist bei den Frequenz- und Intensitätsmodulationen im Zeitverlauf ein Pulsato, wann ein Vibrato gegeben, und inwiefern unterscheidet sich bei einem Tonschluß das Abschnappen von einem Glissando. Das vorgelegte sonographierte Material ist beachtlich. Trotzdem reicht es, wie der Autor selbst konstatiert, noch nicht aus, um als Ergebnis der Demonstration des methodischen Vorgehens nun auch klangstilistische Eigenheiten dingfest machen und gegenüber den Gesängen anderer Indianerstämme abgrenzen zu können.

In weiteren Abschnitten der Arbeit analysiert Födermayr im Sinn einer vergleichend-musikwissenschaftlichen Untersuchung Gesangsbeispiele aus anderen Kulturen im Hinblick auf verschiedene mögliche Funktionen der Stimmgebung. Am Beispiel von Gesängen der Sioux und der Navajo wird auf den Klang als Ausdrucksträger hingewiesen. Die Besprechung der unterschiedlichen Stimmgebungen im arabisch-islamischen Raum gibt Aufschluß über den Klang als Stilkriterium. Der Bezug von gesanglicher Stimmgebung und Sprache wird am Problem der 'sinnlosen Silben' von Indianergesängen erörtert. Die wechselseitigen Beeinflussungen von gesanglicher Stimmgebung und Klang der Musikinstrumente verdeutlichen Beispiele südslawischer Guslarenmusik, ferner ein Vergleich von südvietnamesischer Vokal- mit südvietnamesischer Instrumentalmusik und die Untersuchung von Liebesgesängen nordamerikanischer Indianer, die sich auch unter akustischem Gesichtspunkt eindeutig als Flötenimitationen interpretieren lassen.

Insgesamt vermittelt die Arbeit einen guten Einblick in die vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten der sonographischen Untersuchungsmethode. Darüber hinaus enthält sie eine Fülle von neuen Beobachtungen zur Klangstilistik außereuropäischer Ge-

sangsmusik, die einer noch weitergehenden Auswertung und Interpretation unterzogen werden sollten.

Helmut Rösing, Saarbrücken

MUSIKTHERAPIE. Theorie und Methodik. Überarbeitete Beiträge einer wissenschaftlichen Konferenz. Im Auftrag der Karl-Marx-Universität Leipzig hrsg. von Christa KOHLER. Jena: VEB Gustav Fischer Verlag 1971. 178 S., 4 Taf. (Wissenschaftliche Beiträge der Karl-Marx-Universität Leipzig. Reihe Biowissenschaften-Medizin, ohne Bandzählung.)

Das Buch enthält 22 Einzelbeiträge: Die überarbeiteten Vorträge des Leipziger Musiktherapie-Symposiums von 1969 und ist, wie dieser Kongreß, in drei Teile gegliedert.

Im ersten Teil finden wir eine Reihe von qualifizierten Berichten über die musiktherapeutische Grundlagenforschung: Musikpsychologische Untersuchungen auf informationstheoretischer Grundlage, mit dem Polaritätsprofil und mit physiologischen Meßmethoden. Es handelt sich um sehr wertvolle Untersuchungen, die dazu angetan sein könnten, alten Mißverständnissen innerhalb der Musiktherapie zu begegnen. So zeigten beispielsweise einige Untersuchungen, daß es keinen linearen Zusammenhang zwischen den Dimensionen des Erlebens und den physiologischen Variablen gibt. Andere informationstheoretische Betrachtungen versuchen, einen anderen Fehler innerhalb alter Auffassungen der Musiktherapie anzugehen, indem deutlich gemacht wird, daß das Emotionale niemals isoliert vom Intellektuellen existierend betrachtet werden soll.

Im zweiten Teil wird eine Vielfalt methodischer Ansätze geboten: Musik als Hilfsmittel in der ärztlichen Psychotherapie, kombiniert mit dem autogenen Training, Gruppen-Musiktherapie bei Neurosen und Psychosen, Musik in der Milieu-Therapie verschiedener Krankenhäuser und mit dem verschiedensten Krankengut, überwiegend jedoch Methoden, die mehr oder weniger von bekannten musikpädagogischen Arbeitsweisen abgeleitet wurden.

Ein kleinerer dritter Teil des Buches beschäftigt sich mit der Musikarbeit bei Kin-

dem, insbesondere bei cerebral geschädigten Kindern. Der geringere Umfang dieses Teiles trägt wohl der Tatsache Rechnung, daß die spezifische therapeutische Problematik auf diesem Gebiet geringer ist bzw. daß hier der geringere Nachholbedarf methodischer und theoretischer Art vorliegt.

Bei der Unsicherheit, die aufgrund der besonderen Schwierigkeiten der Musiktherapie als ein interdisziplinäres Fach und der besonderen Stellung des Musiktherapeuten innerhalb der Heil- und Heilhilfsberufe noch besteht, müssen wir dieses Buch besonders begrüßen: Es darf als ein breit angelegter Versuch angesehen werden, die Musiktherapie auf eine wissenschaftliche Basis zu stellen mit der Bereitschaft, die Methoden nach therapeutischer Notwendigkeit zu untersuchen. Bedauerlich lediglich, daß einige Beiträge durch einseitige politisch-weltanschauliche Betrachtungsweisen verzerrt und selbst im Lichte einer marxistischen Wissenschaftskritik fragwürdig erscheinen. Sieht man über diese Verzerrungen hinweg und bedenkt, daß unter den Methoden vielfach der musikpädagogische Ansatz noch dominierend ist und so nur für eine beschränkte Auswahl von Indikationen brauchbar ist, so muß man doch sagen, daß dieses Buch zu den derzeit fundiertesten Büchern über Musiktherapie zählt und insbesondere all denjenigen zu empfehlen ist, die sich mit der Grundlagenforschung der Musiktherapie beschäftigen wollen.

Harm Willms, Berlin

HUBERT-GABRIEL HAMMER: *Orgelbau im Westerwald. Studien zum Orgelbau im Rheinland.* Köln: Arno Volk-Verlag 1971. 146 S., 1 Übersichtskarte, 20 Abb., 2 Stammbäume (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 93.)

In einer kurzen Einführung wird das hier behandelte Gebiet des Westerwaldes näher umschrieben, an dem heute 10 Landkreise beteiligt sind: Altenkirchen, Neuwied, Unterwesterwald, Oberwesterwald, Untertahn, Oberlahn, Dillkreis, Wetzlar, Siegen und der Siegkreis.

Ein erster Hauptteil informiert über die auftretenden Orgelbauer, wobei einige Haupteinflußgebiete herausgestellt werden: Der westfälische und bergische Raum, ver-

treten durch die Meister Boos, Kleine, Roetzel, Nohl und, von dort kommend, die Familie Schöler, die sich in Bad Ems niederläßt, der rheinische Raum, vertreten durch die Familien König und Stumm, der mainfränkische Raum, vertreten durch den in Mainz wohnenden Orgelbauer Johann Jakob Dahm. Es folgt eine Übersicht über die heute noch bestehenden Firmen, deren Ursprung zumeist im 19. Jahrhundert liegt: G. Hardt, Möttau; J. Klais, Bonn; Gebr. Oberlinger, Windesheim; R. Seifert, Kevelaer; W. Seifert, Köln; H. Seifert, Köln; Stahlhut, Aachen; Gebr. Stockmann, Werl; E. Wagenbach, Limburg; E.F. Walcker u. Cie, Ludwigsburg; Rieger-Orgelbau, Schwarzach. Im Westerwald arbeiteten speziell die Orgelbauer Dasbach und Klein in Obersteinebach.

Ein zweiter Hauptteil führt in alphabetischer Reihenfolge eine Auswahl von historischen und neuen Orgeln vor. Besonders eingehend informiert der Verfasser über die großen Bauten seines Klosters Marienstatt. Ein Orts- und Personenregister, sowie ein Literaturverzeichnis erleichtern die Verwendung der Schrift. Einige Abbildungen von Orgelprospekten, Orgeldetails und Verträgen vervollständigen die Übersicht. In klargliederter Darstellung werden die verschiedenen Daten und Dispositionen der behandelten Orgeln vermittelt. Von allgemein musikalischem Interesse ist der Hinweis auf die Verbindung von Felix Mendelssohn-Bartholdy mit der Orgel in Koblenz-Horchheim, wo er auf seinem dortigen Sommersitz op. 37 komponierte.

Dem Verfasser verdanken wir eine gute, knappe Information über die Orgeln im Dreiländereck von Nordrhein-Westfalen, Hessen und Rheinland-Pfalz.

Franz Bösken, Mainz

HANS-JOSEF IRMEN: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1970. 320 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 22.)

Der Inhalt ist umfassender, als es der Titel ahnen läßt. Teil 1 bringt ein Lebensbild Rheinbergers, Teil 2 beleuchtet die lokalen kirchenmusikalischen Voraussetzungen in München für Rheinbergers Schaffen und Wirken, Teil 3 behandelt Rheinbergers geistliche Kompositionen und ihre Stellung in der

Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts und Teil 4 enthält als Kernstück des Buches die Studie „G.J. Rheinbergers Stellungnahme zur Kirchenmusik seiner Zeit“.

Für die Biographie wurden unter Zugrundelegung der kleinen Monographie über Rheinberger von Theodor Kroyer (1916) erstmals der neugeordnete Briefnachlaß des Komponisten in der Bayerischen Staatsbibliothek und das Rheinberger-Archiv in Vaduz systematisch ausgewertet. Auch die wichtige Zeitschriftenliteratur aus dem 19. Jahrhundert wurde herangezogen. Anschließend daran geht der Autor den für den Kontrapunktiker Rheinberger maßgeblichen Einflüssen von Theoretikern und Praktikern aus der Leipziger Bachschule nach: Julius Josef Maier, Emil Leonhard und Johann Georg Herzog gehörten zu seinen Lehrern in München. Die zweite Einflußsphäre war die kirchenmusikalische Lokaltradition, die vor allem Franz Lachner und – was die theoretische und organisatorische Seite betrifft – Karl Emil von Schafhüttl repräsentiert haben. Im Rückblick auf die Vorgeschichte werden die Lücken deutlich, die heute noch bezüglich einer musikwissenschaftlichen Erhellung des Münchener Musiklebens im 18. und 19. Jahrhundert bestehen. Irmens Darstellung, die eine größere Anzahl von Quellen erstmals auswertet, vermittelt hier manche Anregungen. Es kann dem Autor nicht angelastet werden, daß hier auf Grund der Quellensituation das 18. Jahrhundert zum Teil durch die Brille des 19. gesehen ist. So hat die 1749 errichtete Cäcilien-Bruderschaft noch nichts mit den cäcilianischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts zu tun. Eine reformatorische Wirksamkeit stand außerhalb der Ziele dieses Bündnisses, woran auch eine finanzielle Besserstellung nichts geändert hätte (S. 83). Die instrumentale Kirchenmusik war in München schon lange vor den Mannheimern zuhause, sie blieb nur bislang völlig unbeachtet (S. 85). Ein Beleg dafür ist u.a. der erst 1972 durch die Bayerische Staatsbibliothek erworbene, umfangreiche thematische Katalog der Musikalien der Hofkapelle. Die herkömmliche Beurteilung der Musik an der Frauenkirche (erst seit 1823 Dom!) unter Erasmus Vogel ist revisionsbedürftig (S. 101). Ein Teil der für verloren gehaltenen Musiksammlung Vogels konnte jetzt in Benediktbeuern aufgefunden werden. Daß sein Repertoire

von seinem Nachfolger als wertlos bezeichnet wurde, lag im fortschreitenden Stilwandel begründet. Immerhin befanden sich nicht wenige Werke von Mozart und den Brüdern Haydn darunter. Die Führung errang dann in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts St. Michael, wo das Repertoire durch den Rückgriff auf die alte Vokalpolyphonie bei gleichzeitiger Weiterführung instrumentaler Kirchenmusik beispielgebend wurde. Kaum bekannt ist, daß Werke von Lasso, Bernabei und anderen während des ganzen 18. Jahrhunderts – wenn auch in reduzierendem Umfang – in der Münchener Frauenkirche wie auch in der Hofkirche aufgeführt wurden! Wesentlichen Raum nimmt bei Irmen die Behandlung der Musik an St. Michael, an St. Kajetan und an der Königlichen Hofkapelle ein. Die Allerheiligen-Hofkirche wurde allerdings erst von 1827 bis 1837 erbaut. So ist ergänzend zu bemerken, daß die Hofgottesdienste vorher entweder in der Hofkapelle der Residenz oder aber in der größeren, separat behandelten St. Kajetans-Hofkirche stattfanden. Die Ausführungen werden durch einen ausführlichen Quellenanhang belegt. Als Korrekturen dazu seien vermerkt: S. 233: Stoehl = Bonifaz Stoeckl, Enholzer = Ulrich Endholzer, Hallenberger = Bernhard Haltenberger, Dalerte = Daleutl. Blasius Faitelli (nicht Faiselli) war in Hall/Tirol, nicht in Halle tätig (S. 316).

In den folgenden Hauptabschnitten des Buches werden die geistigen und musikalischen Wurzeln von Rheinbergers Kirchenmusik klar dargelegt und die Werke selbst eingehend gewürdigt. Hier werden wesentliche Erkenntnisse zur Schulzugehörigkeit des Komponisten wie auch zur richtigen Einschätzung des Dirigenten und Lehrers vermittelt. Rheinberger hat – vielleicht vergleichbar mit dem älteren Caspar Ett – in seinem Werk den Ausgleich zwischen der Tradition in der Kirchenmusik und dem zeitgenössischen Musikschaffen gesucht und vielfach auch erreicht. Die Abgrenzung zum puritanischen Cäcilianismus Regensburgischer Prägung als einer „*sklavischen Nachahmung der Meister des 16. Jahrhunderts*“ war in seiner künstlerischen Grundhaltung verankert. Gerade hierzu gibt Irmen wichtige Aufschlüsse. Abgesehen von der objektiven Würdigung und Rehabilitierung Rheinbergers als Kirchenmusiker ist diese Arbeit

ein substantieller Beitrag zur Erforschung der Münchener Kirchenmusik im 19. Jahrhundert wie auch zur Geschichte des Cäcilianismus und seiner Gegenreaktionen.

Robert Münster, München

BÉLA BARTÓK: Weg und Werk. Schriften und Briefe, hrsg. von Bence SZABOLCSI. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag und München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1972. 381 S., 33 Taf.

Seit dem ersten Erscheinen des unter diesem Titel veröffentlichten Buches (Budapest 1957) sind in verschiedenen Ländern biographische und essayistische Versuche unternommen worden, Persönlichkeit, künstlerisches Schaffen und wissenschaftliche Leistung dieses so ungewöhnlichen schöpferischen Geistes einer breiteren Öffentlichkeit näher zu bringen. Auch der speziellen Fachliteratur gelang es unterdessen, durch analytische Einzeluntersuchungen in der wissenschaftlichen Erschließung des Bartókschen Gesamtwerkes einige Schritte weiter zu kommen. Andererseits ließen die während mehrerer Jahre erschienenen, anscheinend aber durch das Ausscheiden des verdienstvollen Herausgebers D. Dille aus dem Budapester Bartók-Archiv ins Stocken geratenen Veröffentlichungen der „Dokumenta Bartókiana“ erkennen, daß die Erschließung des dokumentarischen Materials noch nicht den Stand erreicht hat, der ein mit wissenschaftlicher Akribie entworfenes Bartók-Bild in neuer, zusammenfassender Darstellung ermöglichen würde.

Allein deshalb schon behält das ungarische Buch auch als Taschenbuch-Neuauflage seinen anerkannten Wert. Zudem stellen die beiden Hauptautoren eine letzte innere Verbindung zwischen dem Lebenskreis Bartóks und der Nachwelt her: Zoltán Kodály, der Freund und Mitkämpfer um die künstlerische Erneuerung der ungarischen Musik aus dem Geist der gemeinsam wiederentdeckten Bauernmusik, schöpft in seiner Darstellung unmittelbar aus persönlichen Erinnerungen; er vor allem ist berufen, aus eigenem Erleben ein auch historisch durchleuchtetes Bild gerade jener zu Ende gehenden Epoche an der Wende zum 20. Jahrhundert aufzuzeigen, von der Bartóks Schaffensweg seinen Ausgang nahm. Bence Szabolcsi († 21. 1. 73),

der wieder als Herausgeber zeichnet, hat seine gleichermaßen durch intuitive Schau wie auch reflektierende Distanz beeindruckende Führung durch Bartóks Leben noch um Gedanken angereichert, die dem deutschsprachigen Leser aus seinem bemerkenswerten Aufsatz *Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt* (Österr. Musikzeitschr., 16. Jahrg., Heft 12. Dez. 1961) bekannt geworden sind. Die zwar interessanten, jedoch umstrittenen Theorien Ernő Lendvais über das „Achsensystem“ und den „Goldenen Schnitt“ in Bartóks Formen- und Harmoniewelt wurden durch einige naturwissenschaftliche Hinweise ergänzt, ohne deshalb den Eindruck spekulativer Einseitigkeit verwischen zu können, die gerade einer so undogmatischen, vom künstlerischen Aussagewert spontaner Gestaltung zutiefst überzeugten Schöpferpersönlichkeit nicht gerecht werden kann (siehe dazu auch das Bartók-Interview D. Dilles bei G. Weiß(-Aigner), *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen*, Phil. Diss. Erlangen-Nürnberg 1970, Anm. 11).

Diesen Interpretationen zweier älterer und eines jüngeren Autors, die in zwei getrennten Beiträgen auch das Verhältnis Bartóks zur Volksmusik behandeln, folgen in unveränderter Auswahl – eingeleitet von einer autobiographischen Skizze – Originaltexte des Komponisten. Wichtigen Gedanken daraus begegnet man zitatweise bereits bei Kodály und Szabolcsi, und sie tauchen auch wiederholt in Bartóks eigenen Aufsätzen bzw. Vorträgen über ungarische Volksmusik und neue ungarische Musik, über den Einfluß der Bauernmusik auf die zeitgenössische Kunstmusik, über Fragen von Nationalismus und „Rassenreinheit“ in der Musik und über die Praxis der Volksliedforschung auf. Deutlich spiegeln sie das für Bartók so charakteristische innere Spannungsverhältnis: Unbestechliche kritische Sachkenntnis, die weit über das engere musikalische bzw. musikethnologische Fachgebiet hinaus in die soziologische und politische Sphäre reicht, trifft immer wieder auf eine idealisierende, nostalgisch gefärbte Schau des Bauernvolkes, das – frei von der Gehässigkeit „höherer Kreise“ – nur „Frieden“ kennt, in dessen Mitte er selbst „die glücklichsten Tage seines Lebens verbracht“ hat, dessen Musik ihm das Walten „erdentsprossener Kräfte“ offenbart. Wenn ihm in den Bauernmelodien

„*schlackenlose, uralte, ideale Einfachheit*“ in einer Vielfalt von organisch gewachsenen Formen begegnet, aus der er die „*unvergleichliche Gedrängtheit des Ausdrucks, die strenge Ausmerzungen des Unwesentlichen*“ lernen und die er als objektivierte „*Naturkraft*“ erkennen will, so scheint das ein tiefinnerstes Synthesebedürfnis zwischen dem künstlerisch-ästhetischen Schaffensdrang und einem geradezu naturwissenschaftlich anmutenden Erkenntnisstreben als entscheidenden Grundzügen seines Wesens auszudrücken.

Die nahezu unveränderte Briefauswahl bietet insofern einen repräsentativen Querschnitt, als sie Bartóks menschliche Gesinnung und Haltung in den wechselnden Lebenslagen ebenso erkennen läßt wie seine emotional unterschiedliche Diktion. So reicht sie von Ausbrüchen nationalistischer Leidenschaft des jungen Budapester Studenten bis zu sachlichen Erörterungen geigentechnischer Probleme in der Korrespondenz mit Yehudi Menuhin, für den er in der Emigration seine große Solosonate schrieb. Das Werkverzeichnis beginnt erst bei op. 1 und verzichtet auf Anführung der Jugendkompositionen, über die in der Erstausgabe einige Unsicherheit bestand. Inhaltlich gleich geblieben ist trotz anderer Anordnung das Verzeichnis von Bartóks Schriften, ebenso verhält es sich mit dem Bildmaterial. Neu dagegen ist eine Diskographie mit historischen Aufnahmen des Pianisten Bartók und einer allgemeinen Liste von späteren Interpretationen Bartókscher Werke bis 1970.

Günter Weiß-Aigner, Ingolstadt

WALTHER KRÜGER: *Karlheinz Stockhausen. Allmacht und Ohnmacht in der neuesten Musik.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 97 S. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. Bd. XXIII.)

Stockhausen ist für den Verfasser die Ausgeburt der Hölle, der wahre Antichrist, und seine theoretischen Aussagen werden gern mit Sätzen aus dem Munde des Teufels in Th. Manns *Doktor Faustus* konfrontiert. Ihm wirft Krüger Gotteslästerung und frevelhaften Übermut vor, wobei auch der Hinweis nicht fehlt, daß Hybris die strafende Nemesis herausfordere. Das menschliche und künstlerische Scheitern des Komponisten

wird durch Diagramme belegt, etwa in der Art zweier einander überschneidender Kreise, in deren normativer Mitte Stockhausen leider nicht unterzubringen sei. Ebensovienig gehorche Stockhausens Musik dem „*Urphänomen der Obertöne*“, dessen dritte Teilung – die „*Tonfamilie*“ – doch mit so vertrauten Bildern geschildert wird (S. 20): „*Der Grundton, die Tonika, gibt der ‚Familie‘ – wie der Vater – den Namen der Tonart; der Quinte, der Dominante, kommt die dominierende Bedeutung der Mutter zu, während die übrigen fünf Töne der diatonischen Tonleiter die ‚Kinder‘ der ‚Tonfamilie‘ darstellen.*“

Im Widerspruch zu der Reihe, in der das Heft Krügers Aufnahme fand, ist es weder ein Forschungsbeitrag, noch hat es mit Musikwissenschaft etwas gemein. Im Blick auf das gute Renommee des Autors mag man deshalb bedauern, daß seine Argumente stellenweise sogar auf das Niveau der jüngeren Stockhausen-Polemik aus dem ultra-linken Lager herabsinken, etwa dort, wo die um 1950 von Stuckenschmidt verkündete „*dritte Epoche der Musik*“ mit dem Dritten Reich des nazistischen Deutschland identifiziert wird (S. 47). Der Ehrgeiz, über Stockhausen zu schreiben, ohne den mindesten Sinn für die Qualität von dessen Musik zu besitzen, muß ausschließlich auf ideologische Motive zurückgeführt werden. In der Tat schießt Krüger mit Kanonen, die einem wohldefinierbaren und freilich etwas verrosteten Arsenal entstammen. Solche Kanonen sind etwa Hans Freyer, Ernst Jäger und Hans Sedlmayr, von den zahlreichen Bibelzitataten ganz zu schweigen. Besorgt über den „*Verlust der Mitte*“ in der abendländischen Kultur, läßt Krüger sein Pamphlet mit der Frage ausklingen: „*Wird es Stockhausen beschieden sein, diese Mitte wiederzugewinnen?*“ Wir hoffen: nicht.

Tibor Kneif, Berlin

Lochamer-Liederbuch und das Fundamentum organisandi von Conrad Paumann. Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von Konrad AMELN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. (II), [96], 16 S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe. Handschriften-Faksimiles. III.)

Eine vollständige Dokumentation alter Musikhandschriften ist für die Forschung und Lehre erst dann erreicht, wenn zur quellenkritischen, verstehenden Edition die Mitteilung der Vorlage im Faksimile hinzukommt. Wenn beides, wie etwa im Falle des Buxheimer Orgelbuches (= Erbe deutscher Musik Bd. 37-39 und Documenta Musicologica II, 1) gegeben ist, können Studenten und Experten verlässlich Texte überprüfen und bei mehrdeutigen Notationen eine dem jeweiligen Zweck genügende Interpretation erarbeiten. Diese insgesamt zu erstrebende Handschriftenerschließung ist nun auch für das viel genannte und benutzte Lochamer-Liederbuch aus Nürnberg sowie das Fundamentum organisandi des Conrad Paumann erbracht. Nachdem als Bd. 1 der Serie „Corpus of early Keyboard Music“ (1963) das Orgelbuch und als Sonderband 2 einer Neuen Folge der Denkmäler der Tonkunst in Bayern 1972 das Liederbuch mit ausführlichen Kommentaren zu den Texten und Melodien versehen in einer ersten vollständigen Ausgabe publiziert werden konnte, folgt nun dankenswerterweise ein Nachdruck der Faksimileausgabe von 1925 mit einem neugefaßten Nachwort (jedoch wiederum ohne den beide Teile zusammenhaltenden Ledereinband). Wie vor fast 50 Jahren konnte auch diesmal Konrad Ameln die ansprechende Ausgabe betreuen. Sachkundig beschreibt er bei Berücksichtigung des derzeitigen, vor allem durch Untersuchungen von Christoph Petzsch repräsentierten Stand der Detailforschung Herkunft und Anlage der Quelle. Ameln wägt alle seit der Erstausgabe ermittelten Fakten und Vermutungen über die Schreiber und das Entstehen der Handschrift sorgfältig gegeneinander ab und scheut sich auch nicht, „früher geäußerte Thesen“ zurückzunehmen. Er stellt fest, daß das mit dem Liederbuch in einer Pergamentschale verbundene Orgelbuch vor erstem geschrieben wurde und äußert die interessante Vermutung, daß die Lage I der Quelle von einer Nürnbergerin namens Barbara als Singvorlage benutzt wurde, während die Lage IV (also das Orgelbuch) von einem bürgerlichen Verehrer und Musizierpartner alternierend gebraucht wurde, der sich alternierend von der in der Jugend Umworbenen löste. Diese Annahmen beziehen vor allem auch die Randglossen in die Interpretation ein. Das Wiedererscheinen des Faksimile-

Drucks einer der gewichtigsten älteren deutschen Musikquellen mit dem korrigierten Nachwort und Verzeichnis der Lieder, Liedsätze und Orgelsätze befriedigt gewiß die Nachfrage vieler Interessenten.

Walter Salmen, Kiel

THOMAS ROBINSON: The Schoole of Musicke (1603). Edition et transcription par David LUMSDEN. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1971. XXXIX und 75 S., XVII Taf. (Les Luthistes, ohne Bandzählung.)

Das wenige, was über das Leben Th. Robinsons bekannt ist, läßt sich nur aus den Widmungen seiner Werke entnehmen. Er stand in den Diensten von Thomas Earl of Exeter. Vor 1589 hielt er sich eine Zeitlang in Helsingör (*Elsanure*) in Dänemark auf und gab der Prinzessin Anna, Tochter des Königs Friedrich II. von Dänemark und späteren Gemahlin König Jakobs I. von England, Lautenunterricht. Außer der *Schoole of Musicke*, die er Jakob I. widmete, veröffentlichte er 1609 eine Cister-Schule (*Newe Citharen Lessons*). Er bezeichnet sich 1609 als „Student in all the liberall Sciences“. Von seiner *Medulla Musicae . . . transposed to the Lute* (1603) ist kein Exemplar erhalten.

Die Neuausgabe bringt außer Faksimiles der Seiten 1, 3-12, 47-52 einen Auszug der Abhandlung in französischer und englischer Sprache. Robinsons Werk enthält die erste Anweisung für das Lautenspiel, die nicht von Adrian Le Roys *Instruction* abhängig ist. Der Text besteht aus einem Dialog zwischen einem Ritter, der Unterricht für seine Kinder sucht, und Timotheus, dem Lehrer. Robinsons Kompositionen rechnen mit der 7chörigen Laute in der Stimmung *D* (oder *F*) *G c f a d' g'*. Er stimmt den 7. Chor meist in *D* und übergreift ihn in diesem Falle. Alle Chöre, auch der höchste (*treble*), bestehen aus je zwei im Einklang gestimmten Saiten. Lumsden sagt in der Einleitung, ein Grund für diese Praxis sei die Verwendung von überspannenen Saiten, die kurz vor 1603 aufgefunden seien. Sie ergäben einen volleren Ton, so daß es nicht mehr nötig gewesen sei, die tieferen Darmsaiten durch Oktavbegleitsaiten zu verstärken. Doch besitzen wir keinen sicheren Beweis dafür, daß damals

überspannene Saiten im Gebrauch waren. Schon A. Le Roy (engl. Ausg. 1574) erwähnt, der Italiener F. Dentice und seine Anhänger stimmten die paarweise angeordneten Saiten im Einklang. Nach Robinson ist der 8. Bund *i* der letzte auf dem Griffbrett. Doch kann man weitere Bünde (aus Holz) auf die Schalldecke leimen (bis *n*).

Robinson erklärt ziemlich genau die Haltung des Instruments. Man soll aufrecht sitzen, den Rand (*edge*) der Laute gegen den Tisch und den Körper gegen die Laute lehnen. Denn Tisch, Körper und rechter Arm müssen die Laute halten, damit die linke Hand sich ungezwungen auf dem Griffbrett hin und her bewegen kann. Der Daumen der linken Hand gleitet beim Lagenwechsel an der Rückseite des Halses entlang, das Handgelenk ist nach außen gebogen, der Daumen befindet sich immer gegenüber dem Zeigefinger. Das Anlehnen des Instruments an den Tisch verlangen auch Th. Mace (1676) und E.G. Baron (1727). Der kleine Finger der rechten Hand stützt sich leicht auf die Schalldecke in einem nicht zu nahen oder zu weiten Abstand vom höchsten Chor. Als erste Übung werden die leeren Saiten eine nach der anderen allein mit dem Daumen *downward* und dann allein mit dem Zeigefinger *upward* angeschlagen. Der Daumen soll hinter den anderen Fingern gehalten werden, diese ausgestreckt vor dem Daumen (*holding the rest of the fingers straight forth before your thumb*). J.B. Besard (1603) lehrt schon die neuere Haltung, bei der der Daumen möglichst ausgestreckt werden soll. An Beispielen wird der Fingersatz der linken und rechten Hand erläutert. Die Ziffern 1 bis 4 unter dem Liniensystem bezeichnen die Finger der Greifhand. 1 bis 3 Punkte unter den Buchstaben fordern den Anschlag aufwärts mit Zeige-, bzw. Mittel- oder Ringfinger. Ein Buchstabe ohne Punkt ist mit dem Daumen abwärts anzuschlagen. Läufe und melodische Gänge werden abwechselnd mit Daumen und Zeigefinger angeschlagen. Der Daumen kommt immer auf die betonten Takteile. Dagegen erwähnt Besard, man könne in gewissen Fällen den Wechselschlag mit Mittel- und Zeigefinger ausführen. Den Fingersatz der rechten Hand beim Akkordspiel erklären A. Le Roy und M. Waissel (1592) ausführlicher als Robinson.

Nach dem Titel gilt der Lehrgang auch

für Pandora, Orpharion und Viola da gamba, obwohl diese Instrumente nicht behandelt werden. Nur die Haltung der Viola und des Bogens werden erklärt. Das Werk enthält noch eine kurze Anleitung zum Singen nach der Notenschrift (*for Prick-song*). Unter den Noten (Psalmen) ist die Tabulatur für Laute oder Viola da gamba angeordnet.

Die Neuausgabe enthält 38 Lautenstücke in Tabulatur und Übertragung. Es handelt sich meist um Tänze (1 span. Pavane, 4 Galliard, 2 Allemanden, 6 Gigue, 5 Toys), Grounds sowie um Bearbeitungen von weltlichen Liedern und Intavolierungen von geistlichen Gesängen. Sechs Stücke, darunter eine Fantasie und zwei Grounds, sind für zwei Lauten bearbeitet. In drei Stücken ist der Satz der ersten Laute, die vom Schüler gespielt wird, einstimmig. Abgesehen von den beiden ersten, sind die Stücke nicht nach dem Schwierigkeitsgrad angeordnet. Nur wenige sind mit Fingersatz versehen. Robinson gibt an, er habe die Stücke selber gesetzt. Von einigen konnten Konkordanzen ermittelt werden. Robinson schreibt einen vorwiegend aufgelockerten Satz, der teils homophon, teils polyphon ist. Häufig gestalten Imitationen den Satz reizvoll. In vielen Stücken werden die einzelnen Teile variiert. Meist kommt das Dur- und Mollempfinden schon deutlich zum Ausdruck. Doch ist die Harmonik noch wenig abwechslungsreich.

Die Übertragung macht die Stimmführung kenntlich und ist im allgemeinen sorgfältig angefertigt. Doch können mitunter Töne auf der Laute nicht so lange erklingen, wie sie notiert sind, z.B. Töne eines Akkordes, an den sich ein absteigender Lauf anschließt: Nr. 25, Takt 8, 20, 60. In Nr. 15, Takt 31-49, ist das hinter einem Taktstrich allein stehende Mensurzeichen f nicht als Pausenzeichen aufzufassen, es vertritt einen Verlängerungspunkt.

Hans Radke, Marburg

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. Bd. 27: Einzelne Psalmen I; Bd. 28: Einzelne Psalmen II; Bd. 31: Trauermusiken. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel: Bärenreiter. 1970 und 1971; XIX u. 170 S.; XXII u. 242 S.; XXIV u. 104 S.

Die in zwei Bänden vorgelegten 11 Einzelsalmen von Heinrich Schütz, denen noch das *Deutsche Magnificat* (SWV 494) ange-reiht ist, bilden musikalisch eine Ergän-zung der Psalmen Davids von 1619 und erschienen nicht in den gedruckten Werk-sammlungen des Komponisten. Über die Hälfte der Stücke stammen aus Handschri-ften der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel. Um vier Kompositionen ist der ent-sprechende Bestand der Alten Schütz-Ge-samtausgabe erweitert: Zwei Werke (Ps. 100, Frühfassung von SWV 36 und Ps. 137, nicht im SWV) waren bisher nur in (1969 von W. Breig veröffentlichten) Einzelausgaben zu-gänglich; die nur anonym überlieferte Kom-position über den Psalm 5 (SWV Anh. 7) wur-de 1959 erstmals von Hans Engel ediert, und das aus einem größeren, im übrigen heute verlorenen Opus des Meisters stammende *Deutsche Magnificat* wird hier erstmals auch in der frühen Grimmaer Fassung (Sächsische Landesbibliothek Dresden) vorgelegt.

Die nichtautographe, überwiegend hand-schriftliche Überlieferung der Stücke verur-sacht einerseits einige editionstechnische Probleme, vermittelt uns jedoch zugleich einen interessanten Einblick in die musikali-sche Praxis der Zeit, in die Geschichte einzel-ner Werke und den Stellenwert des Kompo-sitorischen. Die nichtautorisierten Fassun-gen, welche die Kompositionen teilweise in ad hoc gefertigten Versionen darbieten, kon-frontieren uns mit einem Werkbegriff, der unsere Vorstellungen von Werktreue und Originalfassung etc. nicht mehr trägt. So spricht der Herausgeber sehr richtig von einer „in den Kompositionen selbst angeleg-ten (!) durch die musikalische Praxis varia-bel gehandhabte Unterscheidung zwischen einem konstitutiven Kern der Komposition und einer peripheren Schicht von klangli-chen Zutaten, die nach Belieben der Ausfüh-renden zum <starcken Gethön / vnnnd zur Pracht> . . . eingesetzt werden können.“ (Bd. 27, S. VII), was sich vor allem auf den Cappella-part bezieht. So sind die „zur ei-gentlichen Substanz der Komposition“ (S. VII), dem Concertat- oder Favoritsatz, tre-tenden vokalen und vor allem instrumenta-len Zusatzstimmen mit allen ihren satztech-nischen Mängeln immer nur im Sinne einer momentanen Praxissituation als echt zu be-trachten, und der Herausgeber tat gut daran, von offensichtlichen kleinen Schreibfehlern

abgesehen, hier nichts zu „verbessern“ oder zu eliminieren (jeder Versuch das Original herzustellen, ginge eben an dem Werkbegriff der Zeit vorbei), sondern den Notentext un-geschminkt, wie ihn die zeitgenössischen Quellen bieten, wiederzugeben und die damit verbundene Problematik in einem kritischen Vorwort bzw. einem übersichtlichen Revi-sionsbericht darzustellen. Wenn sich der Her-ausgeber hierbei „auf die Aufgabe einer wis-senschaftlichen Edition“ beruft (Bd. 27, S. X), so möchte man gern ergänzen, daß eine solche „liberale“ Editionshaltung auch der heutigen, durch falschverstandene „wissen-schaftliche Gründlichkeit“ nicht selten „ver-ängstigten“ musikalischen Praxis nur dienlich sein kann.

Die Variabilität bezüglich der klanglichen Verwirklichung der Stücke findet ihr Äqui-valent in der Vielfältigkeit struktureller und satztechnischer Grunddispositionen inner-halb des gesamten hier vorgelegten Korpus mehrstimmiger Psalmen, zu der textinhäl-tliche, zeit- und lokalstilistische Bedingungen wohl ebenso beigetragen haben wie auf-führungspraktische Gegebenheiten. So fin-den wir unter den drei einhörigen Stücken einen fünfstimmigen motettischen A cappel-la-Satz (Ps. 116), einen continuo-begleiteten Favoritstimmen-Satz (Ps. 19) und ein eben-solches, nur um eine instrumentale Cappella erweitertes Werk (Ps. 8). Die Doppelchörig-keit bietet sich in Form von zwei general-baßbegleiteten gleichen vierstimmigen Con-certatchören in Normalschlüsselung, mit (Ps. 7 und Ps. 24) oder ohne Instrumental-chor (Ps. 5 und *Magnificat*), oder in Form von zwei nach Lage, Stimmenzahl und Klangcharakter verschiedenen Chören (Ps. 137), einer Kombination von fünfstimm-igem Favoritchor, vierstimmiger fakultativer oder obligatorischer Cappella und Instru-menten (Ps. 85 und Ps. 127) oder zwei fünf-stimmigen gemischt vokal-instrumentalen Chören (Ps. 15). Ein Stück (Ps. 100) hat eine dreichörige Anlage mit konsequentem Doppelechoeffekt. Dieses bunte Besetzungsbild wird durch einen unterschiedlichen Ein-satz der Satzelemente in den einzelnen Stük-ken abgerundet (Ständige Wiederkehr weni-ger Satz- und Klangstrukturen oder reicher Wechsel der Besetzungskomponenten; Bevor-zugung von Tutti- oder duettierenden Ab-schnitten). Die Gattung der mehrstimmigen Psalmvertonungen war seit jeher eine Art

Experimentierfeld verschiedenartiger, neuer stilistischer und ästhetischer Haltungen; das Schütz'sche Psalmen-Korpus fügt sich in dieses historische Bild nahtlos ein.

Der Band mit den *Trauermusiken* vereinigt sechs Gelegenheitsarbeiten, die bis auf eine (SWV 464) bereits in der Alten Gesamtausgabe publiziert sind (SWV 95 nur fragmentarisch). Das editorische Hauptproblem dieses Bandes ergab sich aus der fragmentarischen Überlieferung dreier Stücke (SWV 95, 432 und 433). Die vom Herausgeber mit aller Sorgfalt und stilistischem Einfühlungsvermögen vorgenommenen Ergänzungen fehlender Stimmen „strebt eine Antwort auf die Frage nach der ursprünglichen Gestalt dieser Werke an“ (Bd. 31, S. IX). Ein eigener Rekonstruktionsbericht gibt über Einzelheiten Auskunft. Das musikalisch interessanteste Stück dieser Sammlung fünf-, sechs und achtstimmiger Gesänge mit und ohne Continuo ist vielleicht die 1625 entstandene fünfstimmige Aria *De Vita Fugacitate* (SWV 94), eine chorische Choralfantasie über das 18-strophige Kirchenlied „*Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*“. Die hier vorliegende besondere Aufgabenstellung – die mehrmalige Polyphonierung einer gegebenen Melodie auf engem Raum, d.h. die Relativierung von kompositorischer Bindung und Freiheit – kennen wir in ähnlicher Form aus anderen liturgisch-musikalischen Gattungen (Psalmen, Magnificat, Te Deum) schon seit dem 15. Jahrhundert. Die individuellen Lösungsversuche dieser spezifischen Aufgabe gehören zum Interessantesten, was uns die musikgeschichtliche Werkbetrachtung bietet. Schütz vermeidet zugunsten einer größeren musikalischen Mannigfaltigkeit und einer besseren Textausdeutung eine durchgehende Verwendung der Choralmelodie im Chor und beschränkt sich auf deren Exponierung in der ersten und letzten Strophe, wodurch er zugleich ein formgebendes Moment gewinnt. Den strophischen Zusammenhang stellt ein gleichsam in einem komplementären Verhältnis zur Choralmelodie stehender Basso ostinato (Strophenbaß) her, der nicht nur die indirekte Präsenz der Melodie in allen Strophen sichert, sondern auch Gelegenheit gibt, diese Melodie in der mehrstimmigen Generalbaßausführung selbst erscheinen zu lassen (was in der Ausstattung der vorliegenden Ausgabe auch erfolgt). Die Beziehungen dieses ausdrucks-

starken und zugleich kunstfertigen Stückes zu den zeitgenössischen monodischen Lamenti sind offenkundig.

In diesem Zusammenhang beachtenswert ist auch die doppelte Version des deutschen *Nunc dimittis* (Canticum Simeonis; SWV 432-433), dessen Text Schütz „in gleicher Besetzung und in etwa gleichem Umfang auf <zweyerley Art aufgesetzt>“ hat (Bd. 31, S. VIII). Daß die beiden Sätze liturgisch als Umrahmung einer Trauerpredigt (für den Sächsischen Kurfürsten) bestimmt gewesen sein sollen, wie H.J. Moser vermutet, ist wenig einleuchtend. Viel eher scheint die Feststellung des Herausgebers vorliegenden Bandes zuzutreffen, daß die beiden Versionen „in ihrer Nebeneinanderstellung . . . geradezu als Exemplum für Schützens Kunst wirken, die in einem Text beschlossenen verschiedenen Möglichkeiten des <Übersetzens in die Music> zu entdecken und zu realisieren“ (S. VIII f.), womit ein weit ins 16. Jahrhundert zurückzuverfolgendes kompositorisches Generalthema angesprochen wird.

Noch in einem weiteren Punkt verdient der Inhalt der drei von Werner Breig vorzüglich besorgten Editionsbande unsere Aufmerksamkeit: Die Ausgaben bieten u.a. die Frühfassungen (im Falle des *Magnificat* auch die spätere Version) von fünf Stücken (Ps. 19 und Ps. 100, *Magnificat*, *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, *Das ist je gewißlich wahr*), die Schütz selbst einige Zeit später überarbeitete und anderen, geschlossenen Sammlungen integriert. Das heißt, wir haben es hier mit einem vorzüglichen Studienmaterial zu tun, dessen man sich einmal im Hinblick auf die Erforschung der Bearbeitungstechnik und -motivation bei Schütz annehmen sollte.

Winfried Kirsch, Frankfurt a.M.

JOHANN JOSEPH FUX: *Missa Lachrymantis* (E 12). Hrsg. von Hellmut FEDERHOFER; *Continuobearbeitung* von Franz EIBNER. Kassel u. a.: Bärenreiter und Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1971. 66 S., 2 Faks. (Fux-Gesamtausgabe Serie I: Messen und Requiem. Bd. 2.)

Mit der Edition der *Missa Lachrymantis Virginis* von Johann Joseph Fux durch Hellmut Federhofer wurde ein weiterer Baustein in das große Vorhaben einer Fux-Ge-

samtausgabe eingefügt. Das Erscheinen des vorliegenden 2. Bandes der Serie I – Messen und Requiem – ist umso begrüßenswerter, wenn man bedenkt, daß von den mehr als 70 Messen des großen steirischen Barockmeisters bislang nur sechs im Neudruck vorliegen. Wie nicht anders zu erwarten war, wurde von Federhofer, dem einstigen Editionsleiter der Fux-GA., eine einwandfreie Ausgabe vorgelegt, die auch – verglichen mit früher erschienenen Bänden – durch die Orientierung nach Editionsrichtlinien moderner Neuauflagen ein wesentlich übersichtlicheres Notenbild bietet.

Da kein Autograph vorlag, stützte sich Federhofer in erster Linie auf eine Stimmkopie des Musikarchivs im Moravské Museum zu Brünn, die Fux als „*Authore*“ verzeichnet und in zweiter Linie auf die schon 1913 von Vinzenz Goller veröffentlichte „*Klosterneuburgermesse*“. Letztere erwies sich zwar als identisch mit der Brünner Quelle, doch fehlte ihr das Titelblatt und erst eine spätere Hand hat die einzelnen Stimmen mit dem Namen „Fux“ versehen. Da die sobeschaffene Quellenlage kein endgültiges Urteil in der Echtheitsfrage zuließ, mußte sich Federhofer teilweise auch auf bestimmte Stilkriterien stützen, die eine Autorschaft von Fux möglich erscheinen lassen. Zwar ist es immer äußerst problematisch, die Echtheit eines Werkes mit Hilfe der Kenntnis eines Personalstils bestimmen zu wollen, doch spricht hier wirklich sehr viel für die Authentizität der Messe, zumal sie für den damals gebräuchlichen „*stylus mixtus*“ sowohl im allgemeinen als auch im speziellen für Fux typisch ist. An dieser Stelle sei es gestattet darauf hinzuweisen, daß die *Missa Lachrymantis Virginis* mit der vom Rezensenten in Vorbereitung befindlichen und im Autograph vorliegenden Fux'schen *Missa brevis solennitatis* (K 5) in bezug auf Form und Anzahl der einzelnen Abschnitte der Ordinariumsteile nahezu identisch ist, was nicht nur für die gute Stilkenntnis des Herausgebers spricht, sondern auch dessen Annahme hinsichtlich der Echtheitsfrage bekräftigt.

Die von Franz Eibner besorgte Generalbassbearbeitung zeigt Einfühlungsvermögen und Kenntnis der b.c.-Spielpraxis, obgleich einige, wenn auch geringfügige Fehler in der Stimmführung zu vermeiden gewesen wären.

Josef-Horst Lederer, Graz

FRANÇOIS COUPERIN: *Pièces de clavecin. Quatrième livre. Edition par Kenneth GILBERT. Paris: Heugel & Cie (1971). XIII, 125 S., 1 Faks. (Le pupitre. 24.)*

1730, drei Jahre vor dem Tod des Komponisten, wurde das 4. und letzte Buch mit den *Ordres* 20-27 veröffentlicht. Couperin war zu dieser Zeit schon leidend; mit einer gewissen Bitterkeit hoffte er, daß „*meine Familie in meinen ungedruckten Handschriften etliches finden wird, das sie mein Ableben bedauern läßt, . . . daran wird man wohl glauben müssen, wenn man es sich angelegen sein läßt, jenem Trugbild einer Unsterblichkeit nachzujagen, die fast alle Menschen sich zu verdienen hoffen*“ (Zitat nach dem Vorwort der vorliegenden Ausgabe).

Von solcher Bitterkeit ist in den *Ordres* kaum etwas zu spüren: Eleganz, Heiterkeit und Zierlichkeit kennzeichnen diese Suiten, die als glänzende Zeugnisse galanter Rokokokunst erscheinen, wenngleich ältere Stilelemente nicht fehlen: Der „alte Stil“, auf L. Couperin und J. Chambonnières zurückweisend, tritt in den verhältnismäßig späten Suiten des *quatrième livre* meist in den Dienst von Couperins Charakterisierungskunst: So werden z.B. im 24. *Ordre* „*Die alten Herren*“ entsprechend vorgestellt, während „*Die jungen Herren, ehemals Stutzer*“ im Gewand des neuen galanten Stils auftreten. Dieser Wandel im Stilistischen zeigt sich auch in einer Reduzierung der Satzzahl: Während in den *Ordres* der früheren Bücher gelegentlich zwanzig und mehr Sätze gebündelt waren, enthalten die acht Suiten des 4. Buches vier bis acht Stücke. Auch finden sich kaum noch ausgesprochene Tanzsätze: Sie sind durch Charakterstücke verdrängt oder verbergen sich unter den vielfältigen, z.Teil programmatischen Titeln. Zu regelrechten Programmsuiten kommt es auch im 4. Buch nicht; daß dennoch häufige innermusikalische Bezüge zwischen den Sätzen bestehen, hat W. Georgii nachgewiesen (W. Georgii, *Klaviermusik*, Zürich-Freiburg 1950, S. 62 ff.). Da es unmöglich ist, alle Suiten angemessen zu würdigen, seien wenigstens dem „*anfahenden Clavecinisten*“ einige besonders attraktive Sätzchen empfohlen: *Air dans le gout Polonois* (20. *Ordre*), *Les Tricoteuses* (23. *Ordre*), *La Muse Victorieuse* (26. *Ordre*). Zwei Dinge sind dabei zur angemessenen Interpretation unerlässlich: Das Cembalo und die

genaue Kenntnis der Verzierungspraxis.

Kenneth Gilbert besorgte die Ausgabe in der bekannten vorbildlichen Editionstechnik der „pupitre“-Sammlung: Sie erfüllt die Ansprüche des Musikwissenschaftlers ebenso wie die Bedürfnisse des praktischen Musikers: Zugrundegelegt wurden die z.T. von Couperin kontrollierten und korrigierten Erstdrucke (Handschriften existieren nicht); die Stimmverteilung wurde weitestgehend übernommen und zur Wiedergabe der „*agréments*“ goß man eigens neue Typen. Die Schlüsselsetzung wurde modernisiert (Couperin verwendete 6 verschiedene Schlüssel!); im Vorwort werden u.a. Interpretationshinweise gegeben. Daß in den Rondeaus der Refrain nur einmal abgedruckt ist (mit Empfehlung im Vorwort, ihn auswendig zu lernen), scheint durchaus vertretbar. Ob allerdings mit der bloßen Wiedergabe von Couperins „*Explication des agréments . . .*“, auf der zudem nicht alle verwendeten Zeichen erscheinen, dem Ausführenden genügend Hilfen gegeben sind, wagen wir zu bezweifeln. In Anbetracht der vorzüglichen Musik wären detailliertere „Hilfestellungen“ zu begrüßen.

Martin Weyer, Marburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

ANNA AMALIE ABERT: Richard Strauss. Die Opern. Velber: Friedrich Verlag (1972). 133 S.

LARS ULRICH ABRAHAM und CARL DAHLHAUS: Melodielehre. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1972). 180 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica 13.)

JOSEPH ANTONY: Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel . . ., with notes by Peter WILLIAMS. Nachdruck der Ausgabe Münster 1832. Amsterdam: Frits Knuf 1971. (X), XIV, 220 S. (Facsimiles of rare books on organs and organbuilding. Volume XXVI.)

BACH-DOKUMENTE. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner NEUMANN. Supplement zu Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke.

Band III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800. 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: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke. Band 5: Matthäus-Passion BWV 244. Markus-Passion BWV 247 (siehe Kritischer Bericht). Hrsg. unter Verwendung von Vorarbeiten Max SCHNEIDERS von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. XIV, 309 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke. Band 5a: Matthäus-Passion. Frühfassung BWV 244b. Als kommentierte Faksimile-Ausgabe der Abschrift Johann Christoph Altnickols hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. XXVIII, Blatt 1r-40r (= 166 S.)

CARL BÄR: Mozart. Krankheit – Tod – Begräbnis. Zweite, vermehrte Auflage. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1972 (Auslieferung Bärenreiter Kassel). 167 S. (zahlr. Abb.) (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. Band I.)

ADRIANO BANCHIERI: Profilo Biografico e Bibliografia delle Opere. Estratto da: Annuario 1965-1970 del Conservatorio di musica „G. B. Martini“ di Bologna. Bologna: Casa Editrice Patron (1972). S. 39-201. Addenda et Corrigenda S. 202*-209*. 11 Abb.

BÉLA BARTÓK. Weg und Werk. Schriften und Briefe. Hrsg. von Bence SZABOLCSI. Kassel: Bärenreiter Verlag – München: Deutscher Taschenbuch Verlag (1972). 381 S., 33 Abb.

Felix Mendelssohn Bartholdy. Oxford: Bodleian Library (1972). 22 S., 37 Abb. (Bodleian Picture Books. Special Series. 3.)

Beethoven. Die letzten Sonaten. Sonate E Dur op. 109. Kritische Einführung und Erläuterung von Heinrich SCHENKER. Hrsg. von Oswald JONAS. Wien: Universal Edition (1971). 54 S., 20 S. Notentext

Beethoven. Die letzten Sonaten. Sonate As Dur op. 110. Kritische Einführung und