

BESPRECHUNGEN

Festschrift Jens Peter Larsen, 1902 14
1972. Studier udgivet af Musikvidneskabeligt Institut ved Københavns Universitet. København: Wilhelm Hansen Musik-Forlag 1972. 424 S.

Es heißt schlicht *Festschrift*; pretentiose, möglichst latinisierende Titel sind offenbar immer schwerer zu finden. Der von Nils SCHIØRRING, Henrik GLAHN und Carsten HATTING sorgfältig redigierte Band versammelt 27 Aufsätze, denen eine tabulara gratulatoria und ein chronologisch geordnetes Verzeichnis der Schriften des verdienten dänischen Musikforschers Larsen vorangestellt sind. Den Abschluß des Bandes bildet ein für Festschriften durchaus nicht selbstverständlicher Index. Die wissenschaftlichen Beiträge sind von unterschiedlichem Gewicht und stehen nicht, wie bei neueren Festschriften vielfach üblich, unter einem gemeinsamen Thema. Dennoch bedingt die Auswahl der Mitarbeiter, daß die Hauptarbeitsgebiete des Jubilars besonders stark vertreten sind.

Der Händel-Forschung, die Larsen vor allem mit seinen *Messias*-Studien gefördert hat, widmen sich vier Aufsätze. Charles CUDWORTH (*Mythistorica Handaliana*) enttarnt eine Reihe obskur überlieferter Anekdoten aus Händels Biographie. J. Merrill KNAPP (*The autograph manuscripts of Handel's Ottone*) zieht aus einer Untersuchung der autographen Quellen der Oper *Ottone* von 1723 Rückschlüsse auf die Entstehungsgeschichte des Werkes. Alfred MANN (*Messiah: the verbal text*) diskutiert den Worttext des *Messias* speziell im Blick auf die Eigenart der Paraphrasierung des biblischen Textes. *Die Arienwelt des Messias* wird schließlich von Walther SIEGMUND-SCHULTZE in leider wenig präzisen Formulierungen zu charakterisieren versucht.

Mit Haydn, dessen Werk im Mittelpunkt von Larsens Forschertätigkeit besteht, befassen sich folgende Arbeiten: Jan LaRUE (*The Gniezno symphony not by Haydn*)

demonstriert anhand vergleichender Statistiken, daß die 1964 in Polen entdeckte Symphonie kein Werk Haydns sein kann. Carsten E. HATTING (*Obligator Satz versus Generalbaß-Satz*) führt Eigentümlichkeiten des Klavierstils beim jungen Haydn überzeugend auf gewisse Figurationstechniken der Generalbaßpraxis zurück. László SOMFAI interpretiert Haydns Bekenntnis: „*Ich war nie ein Geschwindschreiber*“ anhand höchst aufschlußreicher Beobachtungen an den Skizzen zum Streichquartett Hob. III: 33 (der Faksimile-Reproduktion ist eine sorgfältige Übertragung beigegeben). Hubert UNVERRICHT (*Haydn und Bößler*) porträtiert den Speyrer Verleger H. Ph. Bößler in seinem Einsatz für Haydns Persönlichkeit und Musik (mit einem Verzeichnis der Bößlerschen Originaldrucke). Karl Gustav FELLERER geht der Popularisierung Haydns anhand der Verbreitung von *Klavierbearbeitungen Haydnscher Werke im frühen 19. Jahrhundert* nach.

Dem von Larsen häufig aufgegriffenen Problembereich „thematische Verzeichnisse“ wenden sich drei Beiträge zu: Barry S. BROOK (*The earliest printed thematic catalogues*) stellt den Werkkatalog aus dem Anhang von J. C. Kerlls *Modulatio Organica* (1686) in den Mittelpunkt seiner Untersuchung von Zweck und Anlage früher thematischer Kataloge. Peter RYOM (*Le premier catalogue thématique des oeuvres d'Antonio Vivaldi*) beschreibt und analysiert das von A. Fuchs angelegte Vivaldi-Verzeichnis. Niels KRABBE (*J. C. Bach's symphonies and the Breitkopf thematic catalogue*) befragt die Breitkopfschen Verzeichnisse auf ihre Bedeutung für die Identifizierung von Werken des jüngsten Bach-Sohnes.

Aus dem Bereich der Kirchenmusik, die dem Organisten Larsen besonders nahesteht, stammen Aufsätze von Erik DAL (*Efterskrift til en Thomissøn-efterskrift*) über ein frühreformatorisches Gesangbuch aus Dänemark sowie von Søren SØRENSEN (*En*

håndskreven koralbog fra ca. 1860) über ein Choralbuch aus dem 19. Jahrhundert. – Den nicht in deutsch bzw. englisch abgefaßten Artikeln ist übrigens dankenswerterweise ein Abstract in einer der beiden Sprachen beigegeben. – Ferner berichtet Ingmar BENGTON (*Äkthetsproblem och en vitter tullkontrollör*) über Authentizitätsprobleme geistlicher Gesänge von J. H. Roman. Henrik GLAHN stellt *J. H. Scheins Kantional „in die Tabulatur transponiert von J. Vockerodt, Mülhausen 1649“* vor und diskutiert Funktion wie Herkunft der interessanten Bearbeitungen. Torben SCHOUSBOE (*Gregoriansk sang på modersmål*) schließlich befaßt sich mit dem ästhetischen und praktischen Problem der dänischen Textierung von Chormelodien.

Die restlichen Beiträge streifen verschiedene Themen. Nils SCHIØRRING (*Flerstemminghed i dansk middelalder*) untersucht die rudimentäre Polyphonie in einem dänischen Manuskript aus dem späten 15. Jahrhundert. Niels Martin JENSEN (*Solo sonata, duo sonata and trio sonata*) begründet, wie die geringstimmige Instrumentalmusik in Italien von Satztraditionen des 16. Jahrhunderts abhängt. David D. BOYDEN (*Corelli's solo violin sonatas „Grac'd“ by Dubourg*) vergleicht die verzierten Fassungen eines englischen Geigers mit den Corellischen Originalen. Jan MAEGAARD offeriert zur Erklärung von Bachs berühmten Endzweck-Wort („... eine regulierte kirchen music . . .“) eine wenig überzeugende Hypothese, die den Terminus „reguliert“ auf eine neue funktionsharmonische Konzeption Bachs bezieht. Hellmuth Christian WOLFF (*Das Metronom des Louis-Leon Pajot 1735*) macht aufschlußreiche Beobachtungen an französischen Tanzsätzen und den nicht ganz widerspruchsfreien Zeitmaßangaben bei d'Onzembray. Dénes BARTHA (*Liedform-Probleme*) bemüht sich um eine Neuformulierung des „Liedform“-Begriffes unter Beziehung auf Strophen- und Zeilengliederung in der Musik des späten 18. Jahrhunderts. Hellmut FEDERHOFER spricht *Zur Analyse des zweiten Satzes von L. van Beethovens Klaviersonate op. 10 No. 3*, betont die tonräumlichen Bindungen des Stückes, und setzt sich insbesondere mit Dahlhaus und De la Motte auseinander. Jens BRINCKER (*Leonore and Fidelio*) geht den verschiede-

nen Versionen der Beethoven-Oper nach, den Weg vom Situations- zum Ideendrama leicht simplifizierend. Karl VÖTTERLE reflektiert in einer Skizzierung der Persönlichkeit Wilibald Gurlitts seine *Begegnung mit der Musikwissenschaft*; sie entzündeten sich an einem vollständig abgedruckten, bewegenden Brief, den Gurlitt im Jahre 1911 an seine Mutter schrieb, nachdem er von Riemann zum Famulus am Leipziger Musikwissenschaftlichen Institut ernannt worden war. Christoph Wolff, New York

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie.
16. Band. 1971. Kassel: Joh. Stauda-Verlag
1972. 283 S.

Jahrbücher tendieren leicht dazu, zu reinen Reservaten der Historie zu werden, die zu studieren zwar dem Gelehrten ein ausgesuchtes Vergnügen, dem Praktiker jedoch nicht selten eine lästige Fleißübung bedeutet. Der vorliegende Band sucht dieser Gefahr zu entgehen und eine ausgewogene Mitte zwischen Theorie und Praxis, Vergangenheit und Gegenwart zu finden.

Die hymnologischen Beiträge mit ihrer Affinität zur Musikgeschichte sind Beispiele sorgfältiger und präziser historischer Untersuchungen. Das gilt etwa für Walter LIPP-HARDTS Arbeit über *Die Melodien in Adam Reißners Gesangbuch von 1554*, in der vor allem den Quellen dieser Lieder nachgegangen wird. Als solche erscheinen: mittelalterliche Hymnen und Cantionen, lateinische Humanistengesänge, Meistergesänge, geistliche deutsche Lieder des Mittelalters, Gemeindelieder der Reformation und Kontrafaktoren deutscher weltlicher Lieder. Weitere Beiträge betreffen einzelne Lieder: so der von Walter BLANKENBURG über Luthers Osterlied *Jesus Christus unser Heiland*, in dem die wahrscheinlich von Luther geschaffene Melodie von 1529 untersucht und auf eine frühere Weise zurückgeführt wird; oder der über *Luthers Tauflied* (Hans-Joachim LAUBACH), der den Text und seine Geschichte theologisch interpretiert. Daneben treten neue Forschungsergebnisse zu Autoren und Herausgebern (z. B. *Valentin Triller* und *Laurentius Dav. Bollhagen*) und zu einzelnen Gesangbüchern (so der Versuch einer Rekonstruktion des nach wie vor

verschollenen *Klugschen Gesangbuchs* von 1529 durch Konrad AMELN, dem wir die schöne Faksimileausgabe der 2. Auflage dieses Gesangbuchs von 1533 verdanken). Hans Christoph PIPERS Beobachtungen am Berliner rationalistischen Gesangbuch von 1780 stellen den „*Verlust einer Dimension*“ fest, weil dort mit dem Verlust des Symbols das Singen aufgehört habe, Ausdruck der Betroffenheit zu sein. Der Literaturbericht nennt die für den Kirchenmusiker wichtigsten Beiträge zur speziellen und allgemeinen Musikgeschichte und zur Hymnologie sowie grundsätzliche Arbeiten zu einer Theologie der Musik.

Stärker der Gegenwart zugewandt sind diesmal die Beiträge zur Liturgik. So geht der umfangreichste Artikel des Bandes *Gottesdienst zwischen Kanzel, Mikrophon und Kamera* von Will ADAM den theologischen, psychologischen und gestalterischen Fragen nach, die bei der Verwendung moderner Kommunikationsmittel für den Gottesdienst entstehen. Eine instruktive Übersicht über die Geschichte der kirchlichen Rundfunk- und Fernseharbeit schafft die Voraussetzungen zum Verständnis der erregenden Problematik, die uns eine technisch vermittelte Wirklichkeit aus zweiter Hand aufgibt, eine Problematik, die übrigens bei der technischen Vermittlung musikalischer Kunstwerke genau so gegeben ist. Die Diagnose ist eindringend, die Therapie, d. h. die Bemerkungen über die künftigen Wege dieser Arbeit bleiben demgegenüber etwas blaß und mager. Umso verdientlicher ist das umfangreiche Literaturverzeichnis zum Thema Massenkommunikation. — Yorick SPIEGEL betrachtet den *Gottesdienst unter dem Aspekt der symbolischen Interaktion*. Er überträgt dabei die Methoden amerikanischer Kommunikationsforschung auf den sonntäglichen Gottesdienst, indem er das Verhalten (die „*Interaktion*“) der Gottesdienstbesucher und der kirchlichen Funktionäre vor Beginn, während und nach dem Gottesdienst analysiert, ein Versuch, der manchem auf die „*Theologie des Wortes*“ Eingeschworenen ein Grauel sein mag, der aber durch die Bewußtmachung bisher kaum beachteter Momente für die Gestaltung des Gottesdienstes Relevanz bekommen kann. — Das Ergebnis der *Ökumenischen Arbeitsgemeinschaft für gemeinsame liturgische Texte der Kirchen des deutschen Sprachgebiets*,

die seit 1966 an einem gemeinsamen deutschen Wortlaut des Vaterunsers, des apostolischen und nicänischen Glaubensbekenntnisses und der Ordinariumstexte der Messe arbeitete, wird von Herbert GOLTZEN vorgelegt. Daß es dabei nicht ganz ohne Kompromisse abging, ist begreiflich, daß die Gemeinsamkeit bei der Übersetzung des Wortes „*catholica*“ im Credo an Grenzen stieß, bedauerlich, aber der heutigen kirchlichen Lage angemessen. Die historischen Kompositionen deutscher Meßtexte werden von dem neuen Wortlaut nicht berührt, für zukünftige Vertonungen dürften jedoch die Weichen gestellt sein.

Alles in allem: ein wertvoller, gut ausgestatteter Band mit einigen Faksimiliewiedergaben, sorgfältigen Registern und ausführlichen Literaturberichten, die auch das Ausland umfassen.

Eberhard Weismann, Stuttgart

Bericht über die musikwissenschaftlichen Arbeiten in der Deutschen Demokratischen Republik 1972. Hrsg. vom Zentralinstitut für Musikforschung beim Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR. Berlin: Verlag Neue Musik 1973. 163 S.

Die Erwartung, daß die Thematik der Musikwissenschaft in der DDR prinzipiell anders sein werde als in der Bundesrepublik, wird durch den Bericht über das Jahr 1972 zugleich erfüllt und nicht erfüllt: erfüllt im Hinblick auf die Themenformulierung im Einzelnen, nicht erfüllt, wenn man die Richtungen des wissenschaftlichen Interesses im Großen betrachtet. Geht man von dem Verzeichnis der Forschungsaufträge sowie der geplanten Dissertationen und Habilitationsschriften aus, das mit 165 Namen den zweiten Teil des Buches bildet, so zeichnen sich Tendenzen ab, die mit denen der jüngeren Musikwissenschaftler in der Bundesrepublik in den Grundzügen übereinstimmen: Das Vordringen der Musikpädagogik und die Akzentuierung der Rezeptionsforschung sind ebenso deutlich ausgeprägt wie das geradezu wuchernde Interesse an wissenschaftlicher Erschließung der neuen Musik und die bestürzende Gleichgültigkeit gegenüber der Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance.

Im Detail stecken die Differenzen (von denen ein Marxist natürlich behaupten würde, daß sie das entscheidende Moment seien). Ziel der Musikpädagogik ist die „*Herausbildung sozialistischer Persönlichkeiten*“; und die neue Musik, um die man sich historiographisch bemüht, ist die der DDR seit 1945. Musik anderer Länder wird kaum berücksichtigt; sogar Themen aus der russischen Musikgeschichte sind selten. Der historische Materialismus wird weniger thematisiert, als daß er eine Grundlage bildet, die dem Zweifel entzogen ist.

Der erste Teil des Buches, ein Verzeichnis der 1972 (oder 1971: die „*Richtlinien*“, die auf den „*Erfassungsbögen*“ standen, werden nicht mitgeteilt) erschienenen oder im Manuskript abgeschlossenen vorliegenden Arbeiten, ist schwieriger zu überblicken, da der Begriff von Musikwissenschaft, der dem Katalog zugrundeliegt, äußerst weitgespannt ist. Die im engeren Sinne wissenschaftlichen Publikationen wurden ergänzt durch eine Auswahl von Schallplatten-Texten, Urauführungs-Berichten und Programmheft-Artikeln, so daß sich am Ende nicht weniger als 365 Nummern ergaben: täglich ein Stück Musikwissenschaft.

Die Entscheidung, ob er das Katalogisierte lesen soll oder nicht, wird dem Benutzer dadurch erleichtert, daß es sich bei dem Bericht nicht um eine bloße Bibliographie, sondern, in Analogie zu RILM, um eine Sammlung von abstracts handelt. Die Kunst, abstracts zu schreiben, die eine These formulieren, statt prunkende Stichworte auszubreiten, ist allerdings, kaum anders als in RILM, noch wenig entwickelt.

Carl Dahlhaus, Berlin

De musica disputationes Pragenses. Prag: Academia. Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften – Kassel: Bärenreiter 1972. 191 S.

Versteht man den Zweck der begonnenen Veröffentlichungsreihe recht, so will sie weniger eine Zeitschrift oder ein Jahrbuch als vielmehr periodisch erscheinende Sammelbände bilden, die der nicht tschechisch oder slowakisch sprechenden Fachwelt aktuelle Forschungsergebnisse vorlegen. Bei dieser

Absicht kommt es nicht darauf an, ob die Beiträge Original oder Übersetzung darstellen. In der Tat enthält der vorliegende Band sechs Studien, von denen vier bereits früher in der einheimischen Sprache gedruckt worden sind. Die Arbeit Jaroslav JIRÁNEKS über die Intonationstheorie setzt die Kenntnis des Assafjewschen Textes voraus, will doch der Verfasser nicht nur kommentieren, sondern den Text „*gedanklich zu einem einheitlichen und abgerundeten dialektisch-logischen System*“ weiterbauen; allein, erst jetzt wird in der DDR an einer Übersetzung gearbeitet. Jozef KRESÁNEK beleuchtet das Verhältnis von abstraktem Kompositionsschema („die“ Sonate, „die“ Fuge) und jenem „*dynamischen Verstoß*“ gegen es, als dessen Ergebnis jedes nennenswerte Musikwerk entsteht. Karel RISINGER nennt seine Studie über hierarchische und nichthierarchische Gestaltungsgrundsätze in der Musik einen *Beitrag zur Analyse der modernen Musik*, wobei das „modernste“ unter den zahlreichen Beispielen des anregenden Aufsatzes von Schönberg stammt.

Miroslav K. ČERNÝ spricht in äußerst abgezogener Sprache manche Wahrheit aus, die dem Leser, um es so auszudrücken, wie bekannt vorkommt (S. 98: „*Man kann kaum daran zweifeln, daß die Musikwerke einen Teil des Gegenstands der Musikhistoriographie bilden*“; S. 103: „*Die erhaltene Niederschrift des Musikwerkes ist für den Musikhistoriker ganz unbestreitbar eine historische Quelle, im vollen und ganzen Sinne dieses Wortes*“). Im Gegensatz zu ihm arbeitet Václav PLOCEK erfreulich konkret, indem er eine neu aufgefundene Sequenz von der HL Dorothea beschreibt und ihren historischen Hintergrund, besonders ihre Beziehung zu der Mariensequenz *Decet huius* des Prager Erzbischofs Johans von Jenstein untersucht. Jaroslav BUŽGA schließlich bietet einen archivalischen Beitrag über einige Quellen zur Geschichte der Osteratorien im 18. Jahrhundert.

Der Band, auf dessen Fortsetzung man interessiert vorausblickt, enthält einen Anhang mit Buchbesprechungen. Da es nicht üblich ist, Rezensionen zu rezensieren (es sei denn, an der gegenwärtigen wird in einem der nächsten Bände Kritik geübt), sei nur insgesamt nochmals auf die vielschichtige und gelungene Publikation hingewiesen.

Tibor Kneif, Berlin

Colloquium „Verdi-Wagner“ Rom 1969. Bericht hrsg. von Friedrich LIPPMANN. Köln-Wien: Böhlau Verlag 1972. 341 S. (Analecta musicologica. 11.)

Seit den sechziger Jahren hat sich in der musikwissenschaftlichen Forschung nicht nur die Aktualisierung des neunzehnten Jahrhunderts etabliert, sondern allgemein ein verstärkter Trend zur Zusammenarbeit. Zwischen Nachbardisziplinen, zwischen Theorie und Praxis, zwischen Projektgruppen und auch zwischen nationalen wissenschaftlichen Schulen ist eine Kooperation erblüht, die weit über das alte Modell des individuellen Gedankenaustauschs einzelner Forscherpersönlichkeiten hinausgeht.

Als Dokument einer übernationalen Zusammenarbeit kann der von Friedrich Lippmann vorgelegte Bericht über das Colloquium „Verdi-Wagner“ gelten, das als zweites der von der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom veranstalteten italienisch-deutschen Colloquien in Rom zwischen 6. und 9. Oktober 1969 abgehalten wurde. Zwanzig führende Wissenschaftler aus beiden Ländern suchten wechselseitig den persönlichen Verhältnissen der Komponisten zum anderen Land, der Wirkung ihrer Schöpfungen und der wissenschaftlichen Betrachtungsweise und – etwas unsystematisch, was die Themenstellung betrifft – musikalischen Einzelproblemen nachzuspüren.

Dem Gesamthema „Verdi und Wagner“ galt der Eröffnungsvortrag von Anna Amalie ABERT, die kurz die „*sprichwörtliche Verschiedenheit*“ beider Charaktere anriß, um die Gemeinsamkeiten auf dem Gebiete der Theaterpraxis herauszufiltern, wenn sie auch zu verschiedenen Lösungen des Problems „*Oper und Drama*“ am Ende geführt haben. Gerade dieser Ansatzpunkt, von Hanslik schon angedeutet, als er schrieb, „*im Otello sei nicht eine Szene, ja nicht ein Takt wagnerisch*“, wurde bedauerlicherweise während des Colloquiums nicht mehr in vollem Umfang aufgegriffen, vielleicht auch deshalb nicht, weil die grundlegende Arbeit zu diesem Thema, zumindest was Verdi betrifft, zwar in Rezensionen hochgelobt wurde, nichtsdestoweniger aber keine Konsequenzen in der Betrachtungsweise zeitigte: Leo Karl Gerhartz, dessen Dissertation *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen*

Drama (Berlin 1968) damit angesprochen wird, fehlte bedauerlicherweise.

Fedele D'AMICO setzte sich in seinem Beitrag *Note sulla drammaturgia Verdiana* mit Gerhartz' Antinomie zwischen Oper und Drama auseinander, indem er sie noch allgemeiner als Gegensatz „*teatro*“ und „*dramma*“ zu deuten suchte; nur zieht auch d'Amico sich, wie der Vorwurf des Mißverständnisses bei dem berühmten Verdi-Brief an Cesarino de Sanctis beweist, auf halber Strecke von den daraus resultierenden Konsequenzen zurück. Carl DAHLHAUS klärte in seinem Beitrag *Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff*, warum technische Analysen Wagners „*rhetorischer und agierender Musik*“ ästhetisches Unrecht zufügen. Denn Musik verstanden als Formulierung braucht qua Terminus die Unmerklichkeit, weil sie ja „*dem Inhalt, den sie ausdrückt, restlos adäquat sein will*“. Verdis Wort-Ton-Verhältnisse sieht Ludwig FISCHER in einer „*kontinuierlichen aber bruchlosen Entfaltung, die von sehr konventionellen Anfängen*“ ausgehen. Diese „*Sorglosigkeit*“ der Textbehandlung führe aber zur dramatischen Szene des reifen Verdi, wo traditionelle Formen dann leichter überspielt werden könnten. Ausgehend von diesem Beitrag wäre eine möglichst umfassende Katalogisierung solcher Sorglosigkeiten erwünscht, um vielleicht doch auch darin bis jetzt unbekannte Stilmerkmale aufzufinden.

Grundzüge in der Instrumentation in den Opern Verdis und Wagners beschäftigten Wolfgang WITZENMANN. Er definierte deutlich, daß Parallelitäten zwar in Details und der zunehmenden Ökonomie in den Spätwerken auftauchen, sonst aber die Entwicklung bei Verdi zum Impressionismus und bei Wagner zum Expressionismus der Zweiten Wiener Schule drängten. Keine neuen Erkenntnisse ergaben sich aus dem Referat von Rodolfo CELLETTI, der sich wieder einmal mit *Lo stile vocale di Verdi e di Wagner* auseinandersetzte.

Methodisch ganz anders waren, wie schon aus den Seitenzahlen ersichtlich, jene Autoren an ihre Aufgabe herangegangen, die sich mit dem Schrifttum über beide Komponisten abmühten. Der Beitrag *Rassegna della letteratura wagneriana in Italia* von Agostino ZIINO nimmt immerhin von den 342 Seiten des Berichts mehr als ein Drittel ein. Er

verdiente, gerade auch wegen der erschöpfenden Bibliographie von 1861-1970 in einem Separatum noch einmal ediert zu werden. Davon abgesehen, ist es sicher nicht uninteressant zu erfahren, daß die italienische Kritik dem deutschen Komponisten Wagner nicht Verdi, sondern Rossini und Bellini gegenüberstellte, daß Toscanini die italienische Wagner-Pflege begründete und auch das italienische Wagner-Publikum unserer Tage als „elitäres“ angesprochen werden muß.

Klaus HORTSCHANSKY untersuchte nicht weniger gründlich *Die Herausbildung eines deutschsprachigen Verdi-Repertoires im 19. Jahrhundert und die zeitgenössische Kritik*. Hierbei trat der seltene Fall auf, daß die Fachkritik „dem Prozeß der Einbürgerung der Verdi-Oper ins Repertoire nicht wie gewöhnlich voraus- sondern hinterher lief“, vor allem in nördlichen Bereichen, wo man der italienischen Kultur viel fremder gegenüberstand wie z. B. in Österreich. Dies unterstrich auch Dietrich KÄMPER, der *Das deutsche Verdi-Schrifttum* in seinen Hauptlinien der Interpretation bloßlegte.

Palestrina e Verdi: I motivi di una rettifica von Emilia ZANETTI schnitt Verdis Palestrina-Kenntnisse an. Die Begegnung Wagners mit Italien hatte sich der Herausgeber der Studie Friedrich LIPPMANN aufgespart. Er nahm das Thema nicht nur wörtlich, sondern bezog es auch auf Wagners „*Theorie über die italienische Musik*“, seine Äußerungen über die italienische Oper vor und nach 1860 und über „*Italienisches in den Musikdramen Wagners*“. Wie im gesamten Bericht sind auch in diesem Beitrag Einzeluntersuchungen eher angedeutet, als in aller Konsequenz zu Ende geführt. Aber, wie auch aus den gelegentlich mitabgedruckten Diskussionsbeiträgen ersichtlich ist, schien Ausführlichkeit von der Knappheit der drei Tage bedroht gewesen zu sein. Nun denn: es ist schon einiges von dem in Erfüllung gegangen, was Claudio Gallico einmal in einer Rezension der *Analecta musicologica* als Wunschziel dieser Publikationsreihe apostrophierte: „*che (essa) possa divenire un ponte vivo fra le due scuole attuali, un' attiva palestra di confronto dialettico . . .*“ Weiterzuarbeiten haben die Forscher im jeweils eigenen Land.
Manfred Wagner, Wien

Music and Technology. Stockholm Meeting June 8-12, 1970. Organized by UNESCO. Paris: La Revue Musicale-UNESCO (1971). 208 S.

Die Kreativfähigkeit des Computers und seine Funktion als Denkmaschine hat in den vergangenen Jahren viel Verwirrung gestiftet. Nicht anders hat sein Einsatz als „Kompositionsmaschine“ irrige Vorstellungen erweckt, die in manchen Publikationen oft an Peinlichkeit grenzen.

Auf einem UNESCO-Kongreß in Stockholm 1970 ist Computermusik das Hauptthema gewesen, das Klangsynthese, Programmierung u. a. umfaßte. Was der Computer als ein instrumentales Mittel in der Entwicklung der Musik im breitesten Sinne bedeuten kann, hat ein Außenseiter zu klären versucht, nämlich Pierre SCHAEFFER, Paris, der sich 20 Jahre vorher mit dem Phänomen der elektronischen Musik auseinandergesetzt hatte und damals die *Musique Concrète* kreierte. Er stößt auf einen Grund, wenn er mit der zunächst recht allgemeinen Frage beginnt, was die Beziehung zwischen Musik und Berechnung (computation) ist, und dann etwas konkreter, was in der Musik auf numerisches Rechnen zurückgeführt werden kann. Der Rest ist das, was der menschlichen Intuition überlassen bleibt. Es bietet sich heute an, auf neuen Konzeptionen der Linguistik aufzubauen und zunächst einmal von einer Differenzierung gemäß Saussure auszugehen, dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten, was übrigens auch bei Max Bense in einer Triadischen Zeichenrelation behandelt wird, nämlich dem Mittel als *Signifikant*, dem Objekt als *Signifikat* in der Vermittlung durch den Interpretanten. Durch Schaeffer auf die Musik angewendet, sind „*signifying entities*“ das greifbare Material wie Instrumente, Tonbänder, Partituren, dagegen die „*signified entities*“ das, was wir hören bzw. verstehen. „*The physicist's signified entity is therefore adopted by the musician as his signifying entity*“. Dementsprechend ist die Rolle des Musikers bipolar insofern, als er der Handwerker ist was das zu bezeichnende betrifft und der Hörer in Bezug auf das Bezeichnete.

Mit diesem linguistischen Ansatz führt der Weg fort vom Computer, denn sein Gebrauch in der Musik konzentriert sich auf

Zahlen und Konfigurationen derselben. Wir würden damit „*Some sort of anthropomorphic identity between man and computer*“ postulieren. Dabei glaubt Schaeffer persönlich eher an den menschlichen Instinkt als an Kalkulationen, wie etwa die durch den Computer. Dessen Wert liegt für ihn mehr in der Analyse – auch durch Hören – als in der Klangsynthese. Während wir im Mensch/Computer-Dialog bevorzugen, uns in Worten auszudrücken, ist kurioserweise die Sprache des Computers diejenige, durch die Musik sich beschreiben läßt. Jedoch die Formeln einer Verständigungssprache sind noch viel zu schwierig „der Teufel ist im Computer verborgen.“

Schließlich hören wir nicht so simpel nur mit dem Kanaleingang des Ohres, der Vorgang der Perzeption umfaßt über ein neurales Netzwerk die ganze Personalität des Empfängers (brain).

Welchen Nutzen kann dann der Computer in der Anwendung auf die Musik noch haben? Nach Schaeffer auf der Ebene der musikologischen Forschung, oder konkreter auf der epistemologischen Ebene, andererseits im Bereich der Lernprozesse, was sich in anderen Wissenschaftsdisziplinen klar erweisen hat.

Was bisher erzielt worden ist an Erkenntnissen des Wesens der Musik, wird in einem weiteren Kapitel *The Computer as a „Musicologist“ and „Composer“* als äußerst dürftig hingestellt, teilweise sogar als irrig. So wird an Publikationen wie auch Kompositionsversuchen, der Simulation von Wilhelm Fucks, Lejaren Hiller, Milton Babbitt Kritik geäußert, ohne gewisse positive Ergebnisse zu verkennen, mehr Übereinstimmung mit Abraham Moles und Knut Wiggen bekundet, jedoch werden die mathematischen Ansätze von Yannis Xenakis als irrig scharf abgelehnt. Auf diese in 13 Seiten ausgebreiteten Kommentare kann hier im einzelnen nicht eingegangen werden, ebenso nicht auf weiterschweifende Erwägungen des Referats, das in dem vorliegenden Kongreßbericht, übersetzt vom Französischen ins Englische, auf 35 Seiten reduziert wurde.

Durch diese tiefeschürfende Studie über eine problematische Zeiterscheinung mußten sich alle übrigen Referenten getroffen fühlen, die mehr oder weniger in technischen Abrissen die Programmierung und die Her-

stellungsprozesse von Kompositionen unbelastet von Skrupeln methodisch abhandelten – neben Fragen der Technologie und Elektroakustik. Es waren 19 offiziell geladene Teilnehmer aus 11 Ländern und 16 Beobachter aus 9 Ländern anwesend (übrigens ohne Einladung eines deutschen Vertreters). Der UNESCO-Vertreter resümiert selbst, „daß die Tagungsteilnehmer in technischen Details schwelgten . . . Es handelte sich gewissermaßen um eine Versammlung musikalischer Köche“ (John Everts).

Es möge abschließend nur noch auf zwei Arbeiten hingewiesen werden, die über den hier skizzierten Rahmen hinaus auf Zukünftiges hinweisen. Kurt BLAUKOPF, Wien, sprach über die Raumkomponente, die mit der elektronisch gegebenen additiven Videokomponente zu neuen Formen der Medienvermittlung führen wird.

Max MATHEWS als der Vertreter des technisch bedeutendsten Experimentalstudios der Welt berichtet über das von ihm entwickelte *Groove System* für Verwendung des Computers in der Musik. Mit diesem System wird konsequent der letzte Schritt gegangen, nämlich die Simulation aller bekannten Instrumente und ihre Superposition im Orchester, das mit einem „Conductor“-concept nach anderen Richtlinien angesteuert wird als wir es vom Dirigenten her kennen. Jedoch, die kulturphilosophischen und musikologischen Auseinandersetzungen hierüber müssen zurückgestellt werden, bis man die Erprobung auf eine breitere Basis gestellt haben wird.

Fritz Winckel, Berlin

OTHMAR WESSELY: Musik (Reihe „Das Wissen der Gegenwart“) Darmstadt: Carl Hecht Verlagsbuchhandlung Berlin-Darmstadt-Wien: Deutsche Buchgemeinschaft, C. A. Koch's Verlag Nachf. 1972. 278 S., 16 Taf., 52 Illust., 44 Notenbeisp.

Wer sich je im Popularisieren wissenschaftlicher Ideen ernsthaft, d. h. jenseits von journalistischem Geplauder, versucht hat, ist sich der Problematik und auch der gewaltigen Schwierigkeit bewußt, die das kaum übersehbare Gebiet der Musik wie eine Waberlohe umgeben. Nur derjenige kann sie

durchdringen, der in allen ihren Feldern und Gärten zu Hause ist, und der es überdies versteht, den Leser im Labyrinth ihrer Problemkreise sicher zu führen. Er muß sich hüten, in den Jargon der zünftigen Musikwissenschaftler zu verfallen, er darf nicht dem Personalkult erliegen – er soll Antworten auf Fragen geben, die der Leser kaum imstande ist, selbst zu formulieren, er muß, er darf, er soll – aber er wird ebenso auch negativen Imperativen gehorchen, die wie Minenfelder seinen Weg einengen. Und er darf beileibe nicht „kompromisseln“, nicht mit Tatsachen, nicht mit Ideen.

Wie das klar durchdachte Vorwort von der ersten Seite an beweist, war sich der Verfasser dieser und ähnlicher Schwierigkeiten voll bewußt. Noch nie habe ich in einem populärwissenschaftlichen Buch über Musik eine derart überlegene, dabei kurzgefaßte Einführung in die Phasen der Musikliteratur gelesen, in der es, gewiß zu bescheiden heißt: „So musste es bei einer kleinen Auswahl möglicher Blickpunkte bleiben, über deren Zweckmäßigkeit man gewiß auch anderer Meinung sein kann“ (S. 10). In einem Punkt nur glaubt man dem Verfasser widersprechen zu müssen: wenn er meint, daß seine Darstellung beim Leser nur die Kenntnis der „Elementarlehre der Musik, die Grundbegriffe der Musiktheorie und der großen Züge der Musikgeschichte voraussetzt“, dann irrt er. Denn er setzt zwar keine besonderen Kenntnisse voraus, wohl aber die Fähigkeit, in wissenschaftlichen Methoden und Kategorien zu denken. Der Verfasser will ja nicht den einzelnen Künstler, sondern vor allem die Kunst selbst und ihren „magischen Zirkel“ dem Leser darlegen. Schon für diese Wahl des Weges zur Musik muß man dem Verfasser dankbar sein.

Die Hauptthemen des Buches sind: (1) Was heißt und was ist Musik? (2) Musikwissenschaft, ihre Aufgaben und Probleme; (3) Akustische, physiologische und psychologische Voraussetzungen der Musik; (4) Angewandte Ästhetik der Musik, (Form, Gattung, Stil, Bedeutung). Diesen Hauptteilen des Textes folgen ein ausgedehntes Literaturverzeichnis und ein Sachregister.

(1) Der Abschnitt über die Fragen nach den Grundlagen, d. h. dem Ursprung und Sinn der Musik streift so ziemlich alle wesentlichen Theorien. Hans Heinrich Eggebrechts Definition der Musik wird zitiert

und glossiert. Die Pythagoras-Legende wird erwähnt, von der übrigens 800 Jahre vor seiner Zeit eine Frühform in der Legende der Göttin Kumbaba (= Kybele ??) von Ugarit bekannt war. Das Wiederholungsprinzip in der Musik und seine formbildende Kraft wird gebührendermaßen erklärt; sein Erforscher, Robert Lach, sowohl des Verfassers wie des Referenten Lehrer, wird allerdings nicht genannt.

(2) Da die Wahl des Wegzulassenden immer schwerer ist als die des Aufzunehmenden, hat sich der Verfasser mit Recht auf die Hauptströmungen der Wissenschaft von der Musik (noch nicht der „eigentlichen“ Musikwissenschaft) beschränkt, d. h. auf die gesicherten Ergebnisse der scientia musicae, und hat diese nach ihren Problemkreisen und nach ihren kulturgeschichtlichen Aspekten behandelt. Besonders geglückt ist ihm der Abschnitt „Barocker Universalismus“, der ihm durch frühere Spezialarbeiten gut vertraut war. Bemerkenswert ist auch die Übersetzung und Wiedergabe einer modernen tschechischen Aufgliederung der Musikwissenschaft und ihrer Teile (S. 55ff).

(3) Das gewichtigste Kapitel (Grundlagen der Musik) enthält die Teile: Physikalische Voraussetzungen, Physiologische Voraussetzungen, Psychologische Voraussetzungen, Werkzeuge der Musik (Organologie), Schriftlichkeit der Musik.

Von diesen fünf Abschnitten sind je die ersten und letzten Paare weitgehend empirische Wissenszweige, deren Resultate der Prüfung durch das Experiment oder durch die Methoden der historisch-morphologischen Forschung standhalten müssen; das gilt (noch ?) nicht vom Sektor Musikpsychologie, der mehr als die andern Gebiete auf Hypothesen angewiesen ist. Alle Resultate und Theorien sind bewundernswert klar wiedergegeben; vielleicht wäre das Kriterium der Periodizität der tonerzeugenden Oszillationen (im Gegensatz zum Geräusch), noch stärker zu betonen gewesen, wenn man die heutige Konfusion über die Grenzen der Musik bedenkt; geschadet hätte es nicht!

Im Abschnitt „Schriftlichkeit der Musik“ gibt der Verfasser eine gedrängte Übersicht über die Notationsgeschichte. Hier wäre vielleicht nachzutragen, daß unsere heutige Notenschrift im Prinzip eine primitive Art graphischer Logarithmen darstellt, insofern

ein Intervall graphisch durch Addition bzw. Subtraktion „beschrieben“ wird, während es akustisch durch eine Multiplikation resp. Division der Frequenzahlen repräsentiert wird ($\log a \cdot b = \log a + \log b$).

(4) Der letzte Abschnitt „*Vom musikalischen Kunstwerk*“ enthält naturgemäß die meisten Ansatzpunkte von Meinungsverschiedenheiten. Dazu nur ein paar Randbemerkungen: vielleicht ist zu betonen, daß alle Skalen Resultate der Oktavteilung (in gleiche oder ungleiche Intervalle) sind; unter den vielen Formtypen fehlt die sehr fruchtbare Kategorie „offen“ und „geschlossen“, die manche komplizierte Anordnung überflüssig macht. Der Verfasser ist der inherenten Problematik dieses Kapitels nie aus dem Weg gegangen; besonders elegant zeigt er sie an der Gliederung von Stilepochen in seinem Lehrbeispiel „*Die Niederländische Stilepoche*“ (S. 214 ff.) in Darstellungen von Kiesewetter bis zu Hellmuth Christian Wolff.

Ein wahrer Leckerbissen für Kenner ist der Abschnitt über „*Bedeutung*“ der Musik, also eine Erläuterung alles dessen, was man früher unter Hermeneutik verstanden hat. Die vielen Beispiele, meistens aus vorklassischer Musik, enthalten sehr dankenswertes Material und machen dem Leser die Kontinuität der Musik sehr sinnfällig. Zu erwähnen wäre hier, daß manche Komponisten, die Methoden der musikalischen Allegorik verschmähd, entgegen dem Textsinn komponieren, wie etwa Mendelssohn, dessen berühmtes *Wer hat dich, du schöner Wald* das „hoch da droben“ weit in die Tiefe führt. Alle diese Ausführungen sind von beneidenswerter Originalität.

Der naheliegenden Versuchung der Wertsetzung ist der Verfasser nicht erlegen; aber war diese strenge gedankliche Abstinenz nötig? Musik und ihre Wissenschaft sind gewiß keine ganz „wertfreien“ Gebilde, und viele Philosophen, von Aristoxenos bis Nietzsche und Scheler, haben das erkannt und betont. Hat der Verfasser nicht andererseits ein Werturteil registriert, als er das Wort „*Heimat-Schulze*“ gebrauchte?

Das Literaturverzeichnis ist sorgfältig ausgewählt, und das Weggelassene wird weniger Debatte entfachen als manches darin, oder im Text Aufgenommene. Ein Beispiel mag das verdeutlichen: die pseudomathematische Darstellung der stilistischen

Position eines Musikwerkes (nach H. J. Moser) auf S. 209 ist wenig mehr als ein Bluff; denn von einem Koordinatensystem verlangt man nicht nur eine gemeinsame Maßeinheit; vor allem müssen die angewendeten Maße kommensurabel sein! Davon kann im Beispiel gewiß keine Rede sein.

Aber dieses Beispiel ist wohl das einzige des Buches, das nicht sein didaktisches Ziel erreicht. In seiner Totalität ist es ein hervorragender Versuch, die gesamte Musik der westlichen Welt als eine systematische Ordnung darzustellen, und diesen Grund- und Aufbau dem intelligenten, humanistisch gebildeten Leser nahezubringen. Anders als eine Einführung in die Musik für „den Hamlet-lesenden“ Laien, ist dies ein gewissenhafter, gründlich durchdachter Versuch einer systematischen Erklärung einer auf Fakten, Voraussetzungen und Theorien beruhenden Kunstlehre. Als solche wird sie, so darf man hoffen, Schule machen!

Eric Werner, New York City

VOLKER SCHERLISS: *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner (1972). 164 S., 69 Abb. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 8.)*

Inwiefern Musikikonographie hinsichtlich Umfang und Bedeutung zu einer „*veritablen Disziplin zwischen Kunst- und Musikgeschichte*“ (S. 11) geworden ist, sei hier nicht diskutiert. Zweifellos hat die Beschäftigung mit Bildwerken musikhistorischen Interesses in den letzten Jahren sprunghaft zugenommen und sogar bewirkt, daß auf internationaler Ebene die Gründung eines Repertori-ums der Quellenbestände geplant wird. Zu sagen ist aber auch, daß die Fragestellungen musikikonographischer Herkunft doch allzu eindeutig in musikwissenschaftliche Bereiche zielen, um dem Gebiet die Autonomie einer Disziplin zusprechen zu können. Musikikonographie bewegt sich weniger zwischen den Fächern als in beiden zugleich. Das bewirkt, daß sich ein Forscher auf diesem Gebiet in Musikwissenschaft und Kunstgeschichte gleichermaßen heimisch fühlen sollte, eine Forderung, welcher Volker Scherliess offensichtlich in hohem Maße gerecht wird.

Die vorliegende Arbeit *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance*, des Autors Hamburger Dissertation von 1971, ist dreigeteilt: Ein erstes Kapitel befaßt sich vorab mit den Bildthemen, welche notierte Musik mit zum Inhalt haben, ein zweites Kapitel untersucht die „musikalische Aussage“ solcher Darstellungen, ein dritter Teil schließlich bringt einen Katalog der mehrstimmigen Musikstücke, welcher durch einen Bildanhang ergänzt wird.

Scherliess entschloß sich also, die Bildthemen getrennt von deren musikalischer Aussage zu behandeln, ein Vorgehen, das zweifellos Übersicht und methodische Sauberkeit garantiert, dafür aber auch Gefahren birgt: So fällt bereits beim Durchsehen des Inhaltsverzeichnisses auf, daß der „musikalischen Aussage“ lediglich 12 Seiten gewidmet sind (und dieser Teil sollte doch wohl bezüglich der inhaltlichen Wichtigkeit dem ersten Kapitel nicht nachstehen, im Gegenteil!). Zu fragen ist, ob es nicht fruchtbarer gewesen wäre, lediglich einige Bilder, diese dafür aber exemplarisch à fond zu befragen und zu betrachten, umso mehr Scherliess (S. 62) selbst feststellt: „wenn wir unseren Blick von den einzelnen Stücken erheben und unsere Quellen insgesamt ins Auge fassen, (können wir) keine spezielle, stilistisch einheitliche Gruppe erwarten, sondern nur wenig äußerlich Gemeinsames feststellen“. Dieses Gemeinsame interessiert uns natürlich: Die meisten Stücke sind kurz, demnach sehr oft Kanons oder laudeske Sätze; die Noten sind meist anonym überliefert; falls die Noten zu einer Person in Beziehung gebracht werden, sind sie meist für diese leserlich, für den Betrachter aber kopfgestellt; verdeckte Teile werden ausgespart, so daß in mehrstimmigen Beispielen immer alle Noten leserlich sind usw. In Bezug auf die einzelne Darstellung, auf die Interpretation des Einmaligen hingegen haben wir den Eindruck, daß der Verfasser hier und da allzu früh resigniere, obwohl er verschiedentlich beweist, daß er zu durchaus originalen und originellen Lösungen kommen kann. So ist beispielsweise auch nicht einzusehen, weswegen wir uns einer bestehenden Interpretation in Ermangelung einer einleuchtenderen anschließen „müssen“ (S. 26 bei der Behandlung der in diesem Zusammenhang hochinteressanten *Vision des*

heiligen Augustin von V. Carpaccio). Der Gesamteindruck dieses zweiten Kapitels wäre also der, daß Volker Scherliess oft beste und eigenständige Arbeit verrichtet, diese aber stellenweise durch Kurzatmigkeit beeinträchtigt (woraus beileibe nicht geschlossen werden soll, daß wir für wissenschaftliche Langatmigkeit plädieren).

Sehr interessant und nützlich und nach unserem Ermessen auch sorgfältig der „Katalog“, in welchem jedes Bild (sofern möglich) zugeschrieben, datiert und mit weiteren wichtigen Angaben versehen ist. Nutzbringend vor allem aber die Übertragungen, die für den Verfasser sicherlich nicht immer einfach zu bewerkstelligen waren. Lediglich zwei Anmerkungen hierzu: So überzeugt uns der „Versuch“ einer Übertragung der Katalognummer III wenig, und dies aus stimmführungstechnischen Gründen. Quarten in der Lage konsonanter Zusammenklänge, eine verdeckte Oktavparallele und freier Einsatz einer Stimme in der Obersekunde sind alles Dinge, welche um 1530 sorgfältiger behandelt wurden. Nr. XXI (Mazzola, *Portrait eines Mannes*) ist wirklich ein sonderbares Bild! Zum Text können wir auch nichts beitragen; hingegen scheint uns die zweite Hälfte der Notenzeile mitnichten „rätselhaft“: Über dem 4-st. Kanon wiederholt sich, durch Semibrevispausen unterbrochen, bordunartig das *a'*, unter dem Kanon findet ein ostinates Quintspringen statt von *d* nach *a* in Semibreven, was dem Satz etwas Schreibendes gibt und zudem die sehr einfache harmonische Disposition offenlegt. Dies aber lediglich als Ergänzung zu einer Publikation, welche einen erfreulichen Beitrag zur Musikikographie darstellt.

Victor Ravizza, Bern

ERIKA TIMM: *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein. Lübeck und Hamburg: Matthiesen Verlag 1972. 174 S. (Germanische Studien. Heft 242.)*

Von dieser so weiterführend problemreichen Arbeit sei das dem Titel nach Wesentlichste vorausgenommen. Die Editoren, mit DTÖ Bd. 18 der Wiener Hs. A, mit Altdt. Textbibliothek 55 (Musik-Anhang W. Salmen) der Innsbrucker B folgend, zweifelten nicht an A → B, was indessen niemals überzeugend nachgewiesen wur-

de. Aufgrund von sehr eingehenden Untersuchungen u. a. ganzer Lieder unter Zuhilfenahme von UV-Photographie kommt die Verfasserin zum Ergebnis, daß B, im Prinzip unabhängig, wie (ältere) A auf Sammlungen von „Einzelblättern“ (auch Doppelblättern) zurückgeht. Damit ist der Überbewertung von B als „Ausgabe letzter Hand“ ein Ende gesetzt, mag sie auch vorzuziehen sein. Vor allem werden Verhältnisse der Textaufzeichnung geprüft, wovon hier nicht zu reden ist. Diese Hamburger Dissertation geht den Musikhistoriker mehr an, als der so kompakte Titel erkennen läßt. Auch deshalb, weil hier eine schon von W. Senn im MGG-Artikel *Neustift* gesehene Möglichkeit viel an Wahrscheinlichkeit gewinnt: Oswald ließ beide Hss. im Scriptorium dieses ihm nahen, seit dem 12. Jahrhundert musikgeschichtlich relevanten Klosters oberhalb Brixen schreiben, wo er Pfründe und andere Beziehungen hatte. Überlegungen der Verfasserin, inwieweit er korrigierend überwachte, weisen auf die Problematik ihrer – heute zunehmend diskutierten – Prämissen, derjenigen von Lachmanns „klassischem“ Verfahren der Textrestituierung. Sollte Grundsätzliches wie *Das mittelalterliche Lied: res non confecta* (Rez. in *ZfdPh* 1971, dort Lit.) nicht widerlegt werden (vgl. auch Verf. selber S. 122 f.), ist deren Tragfähigkeit zumindestens relativiert. Doch stehe das, obwohl auch die Neubearbeitung von *Minnesangs Frühling* von Lachmann abbrückt, noch dahin.

Die Liedforschung beider Disziplinen muß für dieses die Fülle von Oswalds Liedschaffen fest und engagiert anpackende, gleichwohl überall breit und mühevoll nach Absicherung strebende Buch dankbar sein. Es kann der geplanten Gesamtausgabe (Delbono, E. Timm, Röhl, Lomnitzer) ebenso den Weg ebnen wie der in Innsbruck in Angriff genommenen Neubearbeitung von ATB 55. Durchaus gegebener Gefahr der Unübersichtlichkeit wirkt die Aufdeckung von vier, in B gegenüber A etwas verschobenen „Haupteintragsphasen“ – Einzelblätterbündeln entsprechend – ein wenig entgegen, da sie sich auch in der Gliederung niederschlägt. Vorgeordnet war dem indessen das raumsparende Zusammenstellen von Liedern gleichen Tones, das nachweislich für alle Fragen der Chronologie unergiebig ist, – einer von sehr vielen Sachverhalten, die

Timm teils nur berührt, teils aufzuarbeiten bemüht ist. Der Rezensent hat sich zu bescheiden, tut die Verfasserin darin des Guten doch fast zu viel, und es ist ihr hier schwerlich voll gerecht zu werden (solche Bücher müßten nachgearbeitet werden). Hier deshalb nur einmal zu einer der Einzeluntersuchungen.

Koller 113 „*Wol auf gesell, wer jagen well*“ ist Kontrafaktur der mehrfach überlieferten Ballade „*Fuüés de moy*“, an deren durchsichtiger Form die Verfasserin die in A wie B mehr als problematische Textaufzeichnung einzuregulieren versucht. Doch sagt sie selber wiederholt, daß Oswalds Strukturen (und Text-„Inhalte“; das auf der Electrola-Schallplatte mißhandelte „*Der mai mit lieber zal*“ ist eine der Ausnahmen) weniger interessierten als „die Melodie“. Er scheint die Ballade seiner Absicht einer auf eine einzige Großstrophe verkürzten Jagdallegorie („*wart*“ ist auch bei Hadamar jagsprachlich, keineswegs „Regieanweisung“) adaptiert zu haben, bei damals nicht seltenem (Mf 1973, S. 469 u. ö.) Schema AA'BA var.; der Text ist mit „*das wild ist müd*“ durchaus schlußkräftig. Im Satz verschob Oswald das Gewicht vom Cantus nicht unmerklich zum Tenor (-Lied), Cantus und Contratenor dabei kaum verändernd. Wenn „die Melodie“ ihm noch so viel galt, erlaubt das doch Rückschlüsse auf starke Bindung an die herkömmliche Einstimmigkeit mit ihrer Interaktion von Text und Ton, die im Gesamtwerk auch noch eindeutig dominiert (Electrola-Platte anders). Dann käme dem Text als Intentionsträger noch überall Priorität zu, und Vortragsformen wären vor allem in Hinblick auf ihn zu untersuchen. Intention und die von ihr bedingten Verfahrensweisen aufzudecken, scheint mir vordringliche Aufgabe bei Oswalds mehrstimmigen Kontraktaturen, deren Anzahl die Gründlichkeit der Verfasserin S. 144 ff. um eine weitere vermehren konnte: 2stg. Koller N. 108. „*Vier hundert jar auf erd*“ ist identisch mit Disc. und Tenor St. Emmeram fol. 26^r (geistlich). Die Straßburger Parallelüberlieferung zeigt mit „*Addo plasier*“ die Vorlage an.

In diesem Schlußkapitel „*Oswalds musikalisches Schaffen*“ (S. 136 ff.), das mit einem Forschungsbericht beginnt (Rez. fühlt sich unterinterpretiert, doch mögen darüber andere befinden), geht es um die Kontraktaturen insgesamt und nochmals um

Neustift. Zur Terminologie: dem Rezensenten war es Mf 1968 ausschließlich um längst fällige Ausgrenzung des (1stg.!) Melodietypus zu tun. Die Tabelle (Ergänzung: „*Vierhundert Jar . . .*“ zweimal im Buxheimer Orgelbuch intavoliert) erhält besonderen Wert noch durch Aufnahme aller Parallelüberlieferungen der Vorlagen. Daß auch die weiteren Sätze Oswalds Kontrafakturen sind, ist durchaus möglich, mit Folgerungen für die 1stg. Lieder sollte man aber vorsichtiger sein (siehe oben). Die Verfasserin geht als erste dem längst Bekannten nach, daß Oswalds Vorlagen damals auch in Klöstern zu Straßburg, Regensburg und Prag überliefert waren. Ihr Kommentar „*zu geistlichem Zweck*“ hat manches für sich, doch ist Doppelaufzeichnung als Kriterium dafür nicht tauglich, denn auch Hartmann Schedel z. B. notierte im cgm 810 eine Ballade zweimal. Übernahmen ohne nennenswerte Veränderung weisen auf schriftliche Quellen, so daß die Verfasserin mit guten Gründen Neustift als Vermittler ansehen kann. Wie ich erfahren konnte, waren (Leih-)Gaben von Orden zu Orden nicht ungewöhnlich, überdies lag Neustift unmittelbar am Wege nach Rom. So erhält das Augustinerkloster erneut besondere Bedeutung. Indessen muß die Ausschließlichkeit überraschen, mit welcher die Verfasserin den bisher angenommenen „Import“ Oswalds ablehnt, denn aus schriftlichen Quellen könnte Oswald auch in Westeuropa übernommen haben, zumal die Chanson dort nahezu landläufig, wie François Villon auch ohne Notierung bezeugt. Die Beweislast bleibt in allen den Fällen ohne evidente Übereinstimmung mit St. Emmeram, welche die Verfasserin noch nicht entscheiden konnte. Teilt sie S. 141 doch mit, daß es sich auch anders verhalten konnte. — Zählung nur nach ATB. Beigegeben ist eine Reihe von (graphischen) Faksimiles. Auf Ergänzung der Literatur ist hier zu verzichten, erschöpfende Bibliographie bringt der Bericht über die Wolkenstein-Tagung in Neustift 1973 (Innsbruck 1974), wo die Verfasserin in weiterem völlig neuen Ansatz zur Frage der musikalischen Ausbildung Oswalds beitrug. — Bei dieser Gelegenheit ist hinzuweisen auf B. Stäbleins großen Wolkenstein-Beitrag DVLG 1972, Versuch ganz anderer Art, das Gesamtwerk aufzuarbeiten, aber ähnlich wichtig. Hier nur zwei-

erlei kritisch: programmatisches „Schöpfer des Individualliedes“ hat seine Problematik nicht nur, weil der Mönch von Salzburg mit Einzelform vorausgeht. Darf man in solchem Zusammenhang von „crescendo“ der Verlängen sprechen, wenn der Magister Tybinus im 14. Jahrhundert (ed. Mari, Mailand 1899) unter seinen Mustern einen ‚rhythmus progressivus‘ bringt? — Ein Hinweis anderer Art: Rubrizierung in der Notation von B (auch A?) ist anscheinend nicht von mensuraler, sondern von der AfMw 1966, S. 256 f. und Mf 1973, S. 456 bekannt gemachten Relevanz.

Christoph Petzsch, München

ERNST APFEL: *Zur Vor- und Frühgeschichte der Symphonie. Begriff, Wesen und Entwicklung vom Ensemble- zum Orchestersatz. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1972. 127 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 56.)*

Apfel legt eine fleißige Arbeit zur frühen Symphonie bis etwa 1750 vor. Nach eigenem Eingeständnis (S. 9 f.) basiert sie in den ersten beiden Dritteln (S. 11-66) lediglich auf Übernommenem. Es erübrigt sich deshalb, auf den Inhalt einzugehen. Auch für den Rest gesteht Apfel, daß dieser „bis zu einem gewissen Grade . . . auf Aussagen der Literatur“ beruht. Hier (Teil III; S. 67-107) will der Verfasser „zum Hauptanliegen“ seiner „*Untersuchung, der Frage nach dem Verhältnis obligater Stimmen und solcher ad libitum im Orchestersatz*“ (S. 58) kommen. Eine solche Untersuchung hat nur Sinn, wenn sie von einer gründlichen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen musikalischen Satz ausgeht. Erwartet man nun, wenigstens im letzten Teil eigene Ergebnisse Apfels vorgelegt zu bekommen, so wird man enttäuscht. Auch hier kommt der Verfasser, von vereinzelt bescheidenen Versuchen, auf die Musik selbst einzugehen (etwa S. 76 f. auf Sinfonien A. Scarlattis), über ein Ausschreiben der Literatur nicht hinaus. Benutzt sind vor allem die Habilitationsschriften Ludwig Finschers und Hubert Unverrichts. Mit einer Aneinanderreihung von Besetzungsangaben, wie sie der dritte Teil nun fast ausschließlich bringt, ist aber wenig gedient, wenn man nicht gleichzeitig erfährt, welche Voraussetzungen im musikalischen Satz selbst die Ad-libitum-Stimmen ermöglichen.

Über die Zweckmäßigkeit, eine Zitatensammlung, die ihre Nützlichkeit als Grundlage für die Arbeit eines Forschers und Lehrers haben mag, drucken zu lassen, kann man geteilter Meinung sein. Nutzen kann ein solches Unternehmen aber nur stiften, wenn der Sammler wenigstens über zwei Dinge verfügt: Zum einen müßte er eine gewisse Souveränität besitzen, so weit im Stoff zu Hause sein, daß er das notgedrungen Heterogene seines Zitatenschatzes zu einem einigermaßen sinnvollen Ganzen zusammenarbeiten kann. Zum andern hätte er bei der Wiedergabe des Übernommenen peinlichste Sorgfalt anzuwenden; nur so könnte das Gesammelte gewissermaßen zum Repetitorium werden und damit von Nutzen sein.

Beides vermißt man in Apfels Buch sehr. Die angesprochene Souveränität besitzt der Verfasser nicht, da er sich mit der Musik selbst kaum oder nicht befaßt hat. Und die notwendige Sorgfalt unterläßt er in einem Maße, die das Errare humanum beträchtlich übersteigt. So kommt es zu einer Anhäufung von Ungereimtem und Unrichtigem, Überholtes steht neben Gültigem, unwichtige und häufig unpassende Details sind mit Wichtigem durcheinandergewürfelt. Da die benutzte Literatur weitgehend wörtlich eingearbeitet wird, ist auch die Sprache ein Flickwerk, das Buch deshalb überaus schwer zu lesen. Hinzu kommt noch, was dem Verlag anzulasten sein mag, daß der Text wegen des Fehlens einer kennzeichnenden Schrift bei der Vielzahl der Titel, die angeführt werden, äußerst unübersichtlich ist (Anführungszeichen werden nicht benutzt).

Die gebotene Kürze verbietet es, hier Einzelnes herauszugreifen (obigem Urteil liegt ein genauer Vergleich des ersten Kapitels im ersten Teil, S. 11-20, zugrunde, für den Rest des Buches wurden Stichproben durchgeführt); ein Beispiel mag genügen: In Anm. 18 (Z. 6 wäre die aus der Vorlage übernommene Jahreszahl in 1625 zu berichtigen) wird nach den ersten acht Zeilen, die über die frühesten Opernouvertüren in Italien handeln (nach MGG-Artikel *Ouverture*), unvermittelt zu dem wenig dazu passenden Bereich des außeritalienischen Trio-Ritornells gesprungen (nach E. Schenk, *Das Musikwerk* 35; Vorlage dort nicht nur, wie angegeben, S. 6, sondern auch S. 10 f.). Apfel ergänzt nun die bei Schenk sigelartig

aufgeführten Jahreszahlen für Werke G. Aichingers und J. Stadens durch die entsprechenden Titel nach Riemann-Personenteil I, S. 15 (b) bzw. II, S. 713 (b). Dabei werden jeweils die Inhaltsangaben für diese Werke im Lexikon bei Apfel zu Titelbestandteilen. Für Staden wird überdies unter Änderung der Jahreszahl 1643 in 1623 das falsche Werk eingetragen, ein Druck, der gar keine Instrumentalmusik enthält. Dabei hätte Apfel in Schenks Verzeichnis S. 82 für die angegebene Zahl 1643 das richtige Werk entnehmen können (was er an anderer Stelle, S. 22, auch tut). Am Ende der Anm. ist der offenbar nach MGG 3, Sp. 934 ergänzte Titel von H. Dumonts *Cantica sacra* in der Mitte versehentlich um etwa die Hälfte, gerade um das im Zusammenhang wichtige Stück, gekürzt. Für den folgenden Titel fehlt die Jahreszahl, obwohl sie bei Schenk notiert ist.

Bei der weitgehend wörtlichen Übernahme der benutzten Literatur wäre eine sorgfältigere Kennzeichnung der Zitate am Platze gewesen. So wird innerhalb der zugrundeliegenden Literatur ständig gesprungen, ohne daß der Leser weiß, welchen Autor er gerade vor sich hat (z. B. S. 16, Haupttext: Z. 1-8 fast wörtlich aus *Das Musikwerk* 26, S. 29 [b], Quellenangabe fehlt, zwei Fehler in den Titeln; Z. 8-10 fast wörtlich aus MGG 12, Sp. 1804, Quellenangabe am Ort fehlt; Z. 10-12 fast wörtlich aus Riemann-Sachteil S. 810 [b], der betreffende Artikel *Ritornell* nirgends angegeben; danach wird, wieder ungekennzeichnet, für Z. 12-16 zu MGG 12, Sp. 1804 zurückgekehrt). Auch völlig unbelegte Stellen kommen vor (z. B. S. 13/Abschnitt 3/Z. 4 ff. = MGG 7, 1567; 17/4/4 bis 18/1/1 f. = Schering, *Instrumentalkonzert* 28 f.; 19/1/1 f. = MGG 2, 1604; 19/1/2-7 = Schering 20, 22, 28; 19/2 = ebda. 15). Ein Literaturverzeichnis fehlt, gerade bei einer wesentlich durch Kompilation zustande gekommenen Veröffentlichung ein Mangel, zumal die häufig angeführte Literatur gerne abgekürzt zitiert wird.

Helmut Hell, München

HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970. Mainz-Wiesbaden: Akademie*

der Wissenschaften und der Literatur, in Kommission bei F. Steiner 1972. 86 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1972. Nr. 3.)

Zentenarfeiern großer Männer bringen stets eine Fülle von Schrifttum mit sich, das jedoch nicht zwangsläufig ein plötzlich erwachendes besonderes Interesse an jenen zu markieren braucht. Nur allzu oft überwiegt das Gewicht des Datums und so wird man dieses Zentenarschrifttums sehr leicht überdrüssig. Dieser allbekanntesten Tatsache zum Trotz beansprucht Eggebrechts Studie von vornherein besondere Aufmerksamkeit, scheint sie doch Produkt und Kritik eines Rezeptions-Symptoms zugleich zu sein. Was den Leser erwartet, deutet bereits ein Blick auf die deutlich vielschichtig-symbolische Disposition an: eine historische Form, eingebettet in die Gegenwartsproblematik (*I Einleitung: „Die 1920er Jahre. Distanz und Emphase und was sie gemeinsam haben“ – II Exposition: „Leidensnotwendigkeit“ – III Durchführung: „Begriffsfelder (Zur Methode)“ – IV Reprise: „Überwindung“ – V Coda: „Auswege“*).

Selten macht man sich bewußt, wie sehr die Situationen der beiden Beethovenjahre 1927 und 1970 einander ähnlich, und daß sie letztlich durch dieselbe Hilflosigkeit gekennzeichnet sind. Diese Tatsache veranlaßt jedoch Eggebrecht nicht, sie ein weiteres Mal als eine Kette von Irrtümern widerlegen zu wollen, sondern er versucht, sie „als die Entfaltung und Bestätigung des historischen Phänomens selbst“ anzusehen. Daraus ergibt sich für ihn „der sachlich und methodisch neue Ansatzpunkt“ (S. 23). Tatsächlich wird in der Exposition eine eigene Methode entwickelt und in der Durchführung systematisiert: Sämtliche Aussagen über Beethoven und seine Musik (auch solche politischer wie trivialster Herkunft) werden nicht in der gewohnten historisch-geisteswissenschaftlich-idiographischen Weise „nach der Jeweiligkeit ihres Meinens“ hinterfragt, sondern ausschließlich nach ihrem thematischen Kern geordnet, das gesamte Beethoven-Schrifttum wird gleichsam „wie ein einziges Buch von einem einzigen Autor“ (S. 38) betrachtet. Dabei zeigt sich, daß sich deren Aussagen von E. Th. A. Hoffmann und A. Wendt bis zu Th. W. Adorno und

Adepten auf kaum mehr als ein Dutzend „Begriffsfelder“ zurückführen lassen (Zusammenstellung S. 41). Die zentralsten sind dabei die Begriffstriaden „Leiden – Wollen – Überwinden“ und „Erlebnismusik – biographischer Gehalt der Musik – Einheit von Leben und Werk“, die einander bedingen und fördern, somit noch einmal reduzierbar erscheinen: auf „Leiden und Überwinden“. Allerdings kennt die Beethoven-Rezeption in der Auffassung des Überwindens zwei verschiedene Richtungen: „Transzendenz“ und „Utopie“, deren Ambivalenz jedoch bereits bei Beethoven selbst (in seiner Musik bzw. seinem Leben) zugrundegelegt sei und auch die verschiedenartigste „Benutzbarkeit“ seiner Musik begründe (S. 71). Dieses Dilemma wird schließlich gemeinsam mit den vielen anderen Fragen, die sich nicht zuletzt aus der Konstanz dieser Begriffsfelder ergeben (und die etwa durch den Hinweis auf die bekannte Meinung, daß eben Musik überhaupt keinen begrifflich faßbaren Gehalt habe, nur umgangen aber nicht gelöst wären), in der Coda aufgehoben: „Ein Ausweg ist, die Beethoven-Rezeption zu wissen: die Gehalte seiner Musik, die sie zur Sprache brachte, das Sichdurchkreuzen der Überwindungsrichtungen und die Benutzbarkeit seiner Musik. Dieses Wissen macht das Bewußtsein frei gegenüber Beethoven, obwohl es noch keine Welt weiß (oder schon denken kann), die ohne ihn sein könnte“ (S. 85). Deutlich und bewußt zieht sich Eggebrecht also hier auf seine Meinung und auf die Formulierung von Thesen zurück (wie er auch nur in diesem Kapitel Zitate im herkömmlichen Sinne bringt). Trotzdem sollte darin nicht das Wesentliche der Schrift gesucht werden. Sie hat wohl mehr als Exposition der (von Eggebrecht schon an Schütz demonstrierten) rezeptionsgeschichtlichen Arbeit mit Begriffsfeldern überhaupt zu gelten. Zu dieser fordert wegen der lückenlosen Tradition Beethovens in ganz besonderer Weise heraus und sie ist hier auch ziemlich leicht nachzuvollziehen. Daß diese Methode anderes als Rezeptionsgeschichte nicht zu erbringen vermag, ist sich Eggebrecht wohl bewußt, aber bereits seine Diskussion eines „Auswegs“ könnte in der Hand von Epigonen zu zahlreichen Fehlschlüssen führen (am gefährlichsten der von der Konstanz einer Ansicht auf ihre Richtigkeit). Auch ist der mögliche Einwand, seine

Begriffsfelder seien zu wenig differenziert und zu allgemein, von Eggebrecht selbst (S. 78 f.) noch nicht genug widerlegt – dies könnte nur eine größere Anzahl derartiger Versuche, und zwar innerhalb möglichst enger zeitlicher Grenzen, leisten. (Erst dann könnte man daran auch weitere Überlegungen – etwa zum Begriff der „abendländischen Musik“ – knüpfen.) Trotzdem sollte die Arbeit mit Begriffsfeldern, indem sie sich ständig an der Fragestellung orientiert, in jedem Detail historische Methode voraussetzt und auch noch immer eine Rezeptionsebene erbringen soll, wohl nicht jeder, sondern nur einer bestimmten und falsch verstandenen „Historischen Schule“ derart suspekt sein, wie Eggebrecht es zu befürchten, dürfte aber auch nicht derart revolutionär sein, wie er anzunehmen scheint (S. 38), sondern eine mögliche Erweiterung und Bereicherung – der Ausweg eben ein richtigeres (und nur insofern „neues“) „historisches Verhältnis“! Somit liegt hier keinesfalls nur eine Nachlese zum Beethovenjahr 1970 vor, sondern eine Arbeit, deren methodische Ansätze es trotz der Ungewohntheit und Vorläufigkeit nachzuvollziehen und zu diskutieren gilt, bevor man sie ablehnt. Sie wird nicht nur dem Musikhistoriker, sondern jedem historisch und methodisch interessierten zahlreiche Anregungen zum Nach-Denken geben. Gehörte dies nicht immer schon zu den vornehmsten Aufgaben einer Akademie-Schrift? Rudolf Flotzinger, Graz

DIETRICH HEINZ KRANER-KLAUS SCHULZ: *Jazz in Austria. Historische Entwicklung und Diskographie des Jazz in Österreich*. Graz u. Wien: Universal Edition 1972. 95 S., 8 S. Bildteil (Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research. II.)

Die von der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung betreuten „Beiträge zur Jazzforschung“, die mit der Publikation monographischer Arbeiten das Jahrbuch „Jazzforschung“ begleiten, präsentieren als zweiten Band *Jazz in Austria*: einen historischen Abriss (1920-70) und eine Diskographie aller in Österreich eingespielten Schallplattentitel. Die Autoren – musik-

historische Laien – haben mit Enthusiasmus und unter Schwierigkeiten recherchiert. Das kommt der Diskographie zugute. Aus dem 24 Seiten starken historischen Teil wurde freilich kaum mehr als eine Reihung von Namen, drapiert mit ein paar Photos. Österreich erscheint dabei als Randgebiet des europäischen Jazz, das gleichwohl eine Handvoll profilierter Musiker an die internationale Jazzszene abgegeben hat. *Jazz in Austria* – die Arbeit klärt nicht: Voraussetzungen und Bedingungen für die Musik Jazz, Anregungen im Nehmen und Geben, Verklammerung mit dem übrigen deutschen Sprachraum und den Ländern der ehemaligen Donaumonarchie, Jazz als Musik unter Musik, Resonanz in Politik, Kunst und Wissenschaft.

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

HELGA SCHOLZ-MICHELITSCH: *Das Orchester- und Kammermusikwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog*. Wien: Hermann Böhlaus Nachfolger 1972. 228 S. (Tabulae Musicae Austriae 6.)

Dem Thematischen Katalog der Klavierwerke G. Chr. Wagenseils (Tabulae Musicae Austriae 3, Wien 1966) folgt nun erfreulicherweise ein zweiter mit der Orchester- und Kammermusik. Gerade er ist aus verschiedenen Gründen wichtig, erschließt er doch jenen Schaffensbereich, der, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bisher nahezu unbekannt blieb, dennoch aber in besonderer Weise für die Ausbildung des Wiener klassischen Stils von Bedeutung wurde. Neben dem Verzeichnis der Sammeldrucke ist seine Rubrik „Einzelwerke“ untergliedert in: Konzerte für Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Sinfonien und Ouverturen sowie Kammermusik mit und ohne Klavier, nach Möglichkeit geordnet in chronologischer Folge. Zusammen mit den Klavierwerken hat die Verfasserin somit die stolze Zahl von 531 Kompositionen erfaßt, eine Sisyphusarbeit, für die ihr die Forschung Dank wissen wird, wenn man die Vielzahl der hier tabellarisch genannten Bibliotheken und Sammlungen in Erwägung zieht. Besonders erfreulich ist es, daß es dank der einsichtigen finanziellen Förderung

des Druckes möglich war, die Incipits sämtlicher Sätze der einzelnen Werke zu veröffentlichen, denn es ist aus der Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur allzu gut bekannt, daß man es seinerzeit allgemein liebte, Sätze mehrteiliger Kompositionen untereinander auszutauschen, wegzulassen oder zu ergänzen. Bei den Einzelwerken sind dankenswerterweise die wenigen Schallplatteneinspielungen angeführt, eine Rubrik, die allerdings etwas sehr vergänglich erscheint, denn Schallplatten kommen und gehen, bleiben oft nur zwei oder drei Jahre auf dem Markt oder werden durch neue, andere ersetzt.

Daß eine bibliographische Arbeit nie „fertig“ sein kann und im Laufe der Jahre mancherlei Zusätze bedarf, hat auch Scholz-Michelitsch erfahren. Der Katalog bringt im Anhang einige neue Incipits zum ersten Band sowie weitere Ergänzungen und Berichtigungen. Auch dieser Kammermusik- und Orchesterkatalog bedarf bereits mehrerer Addenda. Theodor Aigner hat 1973 darauf aufmerksam gemacht, daß in den 30 Bänden der nach Salzburg gelangten Mederitsch-Kopien nicht weniger als 596 Seiten den Kompositionen Wagenseils gewidmet sind. Sie können Scholz-Michelitschs Verzeichnis beträchtlich erweitern (vgl. Die Musikforschung 26/1973, S. 341-343). So ist nach Aigners Angaben die Sonate Nr. 445 nur eine von sechs Sonaten für drei Violoncelli und Kontrabaß. Auch die Quintette Nr. 378, 389, 406 und 484 lassen sich zu einem Opus in der üblichen Sechszahl ergänzen. Neue Konkordanzten und auch bisher nicht erfaßte Werke nennt auf den Seiten 232-233 schließlich auch die von dem Unterzeichneten betreute, ebenfalls 1973 veröffentlichte Dissertation: Joachim Jaenecke, *Die Musikbibliothek des Ludwig Freiherrn von Pretlack (1716-1781)*, (Neue Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 8, Wiesbaden 1973), eine Fundgrube von mehr als 1000, zu einem Großteil singulär überlieferter Kompositionen unterschiedlichster Besetzung aus der Zeit zwischen ca. 1740 und 1770. Alle diese Ergänzungen, zu denen im Laufe der Jahre sicher noch weitere kommen werden, mindern nicht im geringsten den Wert und wissenschaftlichen Nutzen des vorgelegten Kataloges. Seine mit Akribie und großem Fleiß angelegten

Verzeichnisse bilden eine breite und sehr solide Grundlage für weitere Forschungen.
Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

ULRICH MASKE: *Charles Ives in seiner Kammermusik für drei bis sechs Instrumente*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 164 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 64.)

In den letzten Jahren ist die Kunst Charles Ives' zum Gegenstand zunehmender musikwissenschaftlicher Untersuchungen geworden. Darunter befinden sich gewichtige Forschungsarbeiten wie z. B. die vorbildlichen Dissertationen von Clayton W. Henderson (*Quotation as a Style Element in the Music of Charles Ives*, Washington University 1969) und John M. Rinehart (*Ives' Compositional Idioms: An Investigation of Selected Short Compositions as Microcosms of His Musical Language*, Ohio State University 1970), oder die wertvollen strukturellen Analysen von Sidney R. Charles (*The Use of Borrowed Material in Ives' Second Symphony*, Music Review 28 [1967], 102-111), Dennis Marshall (*Charles Ives' Quotations: Manner or Substance?*, Perspectives of New Music 6 [1968], 45-56) und Gordon Cyr (*Intervallic Structural Elements in Ives' Fourth Symphony*, Perspectives of New Music 9 : 2/10 : 1 [1971], 291-303).

Maske's Ives-Studie darf in diesem Zusammenhang als besonders maßgebend bezeichnet werden. Bereits die Wahl der angeführten Kammermusikwerke und deren zahlreiche Musikbeispiele ist sehr glücklich getroffen, da sie nahezu alle Stilaspekte und zugleich sämtliche Schaffensperioden des Ives'schen „oeuvre“ in sich birgt. Überhaupt zeugt die Gesamtanordnung des Buches von beispielhafter Übersichtlichkeit. So umfassen die neun Kapitel die Hauptbereiche der Ives'schen Musik, ausgehend von seiner intervallbestimmten Melodik und der sich daraus ergebenden Harmonik, um sogleich zu den verwandten Gebieten von Metrum, Takt, Rhythmik und Dynamik überzuleiten. Die Schlußkapitel über Ives' Form, Programmatik und Musikauffassung beleuchten sodann die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit aus

höherer Perspektive. Anschließend folgen noch zwei Verzeichnisse der zitierten Melodien und der bisherigen Ives-Literatur, sowie ein ausführliches Register zu den bearbeiteten Werken.

Auch die einzelnen Darstellungen der verschiedenen Ivesschen Schaffensprozesse wirken durchwegs faszinierend und zugleich überzeugend. Nehmen wir als Beispiel das 1. Kapitel mit Maskes durchgreifender Besprechung von Ives' Melodiebildungen, sowie die hier (S. 10) vom Autor gefaßten Terminologiekategorien von „Tonreihen“ und „Tonmuster“, die entfernt an die Zwölfton- bzw. Tropenkunst Schönbergs und Hauers erinnern. Wie zwanglos ergeben sich enge strukturelle Beziehungen innerhalb des Ivesschen Gesamtwerkes, so etwa in seiner Vorliebe für melodische bzw. metrische Primzahlreihen (z. B. 3-5-7-11-7-5-3), oder in der parallelen ostinato-Anlage von *All The Way Around And Back* und *In Re Con Moto Et Al* (ebenso S. 15), sowie der eminenten Fähigkeit Ives', Melodiezitate motivisch zu verflechten, ja daraus neue Motivglieder zu schöpfen (S. 30-34).

Die übrigen Kapitel bewegen sich auf der Höhe des ersten. In der Analyse von Ives' Harmonik befinden sich wertvolle Hinweise auf das 2. Streichquartett (so die programmatischen tonalen Einschübe; siehe S. 38-40), das auch sonst eine wichtige Sonderstellung in Ives' „oeuvre“ einnimmt. In intervallischer Hinsicht ist dieser Abschnitt ungemein vielseitig gestaltet; hier sei besonders auf die ausführliche Akkordtabelle der Einleitung zu *In Re Con Moto Et Al* auf S. 44-45 verwiesen. Auch die zentrale Frage der ineinander verwobenen kontrapunktischen Schichten bei Ives wird einer eingehenden Analyse unterzogen, so die verschränkten Ebenen in *Chorale* (S. 53-55). Letztere Abschnitte leiten zugleich zu Maskes Darstellung von Ivesschen Gegenakten und Polyrythmen über; man beachte vor allem die eindrucksvolle Zusammenfassung der möglichen Polyrythmen in vorliegenden Werken auf S. 94-98. Ebenso sind Maskes formale Analysen, so von *Chorale* (S. 119), *Trio* (S. 119-121) und besonders *In Re Con Moto Et Al* (S. 121-123) durch systematische Prägnanz gekennzeichnet. Sehr nachhaltig wirkt sich hier wiederum die typisch Ivessche Verschränkung der einzelnen Formglieder aus, die etwa an Werke

des frühen Strawinsky (z. B. *Sacre*, 1. Teil) mahnt.

Im Schlußkapitel ist es besonders erfreulich, daß Maske Ives' Lebenswerk und Doppelberuf als Ganzes interpretiert und seine Musik als „*musikalisch realisiertes menschliches Streben*“ (S. 151) betrachtet. Einzig wirkt das Realitätsprinzip in seiner ästhetischen Bedeutung für Ives leicht überschätzt (siehe S. 153); man denke nur an die mystisch, ja religiös inspirierten Orchesterwerke seiner Schlußperiode (ca. 1915 bis 1919), wie *From Hanover Square North*, der 4. Satz der 4. Sinfonie, oder der 1. und 3. Satz des unvollendeten *Third Orchestral Set* und die geplante *Universe Symphony* (vgl. meinen Aufsatz in Die Musikforschung 27(1974)). Darüber hinaus ist eigentlich nur Maskes etwas schwankende Einstellung zu Ives' stilistischer Entwicklung zu beanstanden (siehe S. VIII des Vorworts und seine Einführung zu Ives' Harmonik, S. 35), da bereits Maskes Diskussion des tonalen 1. Streichquartetts (1896) und des überwiegend (wenn auch nicht ausschließlich) pan- bzw. atonalen 2. Streichquartetts (1907, 1911 bis 1913) weitreichende strukturelle Unterschiede ergibt, die sich durch eine konsequente musikalische Erweiterung und ein stetes künstlerisches Fortschreiten erklären lassen.

Im Ganzen gesehen liegt hier also eine vorbildliche Forschungsarbeit über Charles Ives vor, die eine Reihe wichtiger neuer Gedanken zum Gesamtwerk des amerikanischen Meisters beiträgt und sicherlich eine breite Wirkung haben wird.

Nors S. Josephson, Northampton /
Massachusetts

RUDOLF HÄUSLER: *Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken*. Bern und Stuttgart: Paul Haupt (1968). 136 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 16.)

In dieser gediegenen Studie will der Verfasser mittels minutiöser Untersuchungen des polyphonen Gefüges Goudimels Satzkunst fassen und charakterisieren, wie sich diese am Beispiel seiner Kompositionen mit lateinischem Text darstellt. Der erhalte-

ne Bestand – fünf Motetten, drei Magnificat, fünf Messen, sämtlich zwischen 1551 und 1558 gedruckt – scheint als Basis hierfür zwar schmal; es wird jedoch überzeugend geltend gemacht, daß Goudimel in seinen geistlichen Werken – wie dies insbesondere die berühmten, sich über Jahrzehnte hinziehenden Vertonungen des Hugenottenpsalters zeigen – einen „*Stil von auffallender Einheitlichkeit und eher geringer Variationsbreite*“ schreibt, und daß bei ihm daher, im Gegensatz etwa zu Lasso, ein „*Pars-pro-toto-Verfahren*“ durchaus möglich und angemessen erscheint.

Die Abhandlung gliedert sich in zwei Hauptteile. Im ersten wird Goudimels Satztechnik allgemein analysiert, ausgehend von dem kleinen, aber gewichtigen, sozusagen unter Goudimels Augen (als Verlagslektor) 1558 bei Du Chemin in Paris erschienenen Traktat von M. de Menhou, mittels der von Jeppesen erarbeiteten Kriterien und einer Reihe weiterer, aus inzwischen gewonnenen Erkenntnissen zur Kompositionspraxis (tabula compositoria, Kadenzlehre, Stimmverknüpfungstechnik) abgeleiteter Gesichtspunkte. Erstmals wird dabei auch die Textbehandlung als wesentlicher Faktor mitbegriffen; die (lat.) Sprache in ihrer grammatisch-syntaktischen wie in ihrer semantischen Qualität wird in ihrer Bedeutung für die Bauelemente („*Melodiebogen*“) wie in ihrer mannigfachen Wirkung auf den Aufbau im ganzen gesehen und gewürdigt. Statistische Erhebungen erzielen dabei manche neue Einsichten; mitunter werden allerdings auch Grenzen solcher Methoden spürbar, so, wenn der Autor beim Versuch, den eigenartigen Reiz des Klangflusses im kirchentonartlich-polyphonen Gefüge zu fassen, in der Tabelle der „*Klangverbindungen*“ von Stufen im Sinn der neueren Harmonielehre ausgeht, wobei dann (S. 42) etwa beim G-Dorischen die II. Stufe a-moll und A-dur, aber auch den Klang *c e a*, die VII. Stufe sowohl *f a c'* wie *a c' fis'* bedeutet. Nichtsdestoweniger enthält dieser erste Teil eine Fülle intelligenter Denkansätze und Beobachtungen, die den Überlegungen zur Werkgestalt der einzelnen Gattungen im zweiten unmittelbar zugutekommen.

Neben der Frage nach den Baugesetzen der Motette, des Magnificat, der Parodie-messe bei Goudimel (und nach dessen Personalstil generell) ist hier die nach der

Sinnträgerqualität und -funktion der Vokalpolyphonie schlechthin das eigentliche (wenn auch nicht *verbis expressis* formulierte) Thema. Es wird anhand von Stilvergleichen mit textgleichen Kompositionen Gomberts, J. Clements, Arcadelts, Verdelots und Lassos durchgeführt, wobei sich charakteristische Unterschiede herauskristallisieren. Wenn der effektive Ertrag hierbei im ganzen gesehen geringer als erwartet erscheinen mag, so verdienen einzelne Ergebnisse doch hervorgehoben zu werden, so etwa die Bedeutung der Refrainttechnik im Bauplan der Motetten oder besonders die Feststellung zur Faktur der Parodiemesse (deren innere Logik noch immer der erschöpfenden Interpretation harzt), nämlich daß sie keineswegs als „*Analogie zu instrumentalen Variationspraxis*“ zu sehen, vielmehr als eine Technik zu begreifen sei, „*polyphone Situationen vorausplanend herbeizuführen, in die sich Vorgegebenes – in den Messen die Modellabschnitte, in den Motetten der Refrain – in verändertem Zusammenhang wieder einbauen läßt*“ (S. 121).

Wie man im einzelnen auch urteilen mag, aufs ganze gesehen bedeutet Häuslers anregende Arbeit einen weiteren Schritt nicht nur zur Kenntnis der Musik Goudimels, sondern der Vokalpolyphonie überhaupt.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

THEODOR HUNDT: *Bartók Satztechnik in den Klavierwerken. Regensburg: Bösse Verlag 1971. 278 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 63.)*

Satztechnik mag die klangliche Gestalt eines Einzelwerks oder einer Gattung im Schaffen eines Komponisten zwar in unterschiedlicher Weise prägen, doch wird sie als grundlegendes Bezugssystem immer auch eine dominierende Neigung erkennen lassen. Wenn bei Bartók trotz der fruchtbaren Einwirkung südosteuropäischer Bauernmelodik im Klang als vertikaler Dimension das inspiratorische Hauptelement spürbar wird, so kann das Bemühen um eine Klärung Bartókscher Tonsatzprobleme gerade vom Klavierwerk aus besonders ergiebig sein. Hundt hat in seiner umsichtigen Arbeit diesen Grundaspekt deutlich gemacht und nachzuweisen vermocht, wie trotz tendenzieller Akzent-

verlagerungen auf dem weiten Entwicklungsweg, den Bartók durchschritten hat, alle kompositorischen Verfahrensweisen stets in eine zumindest latente klangvertikale Konzeption eingebunden bleiben, reine Kontrapunktik als Ausdruck polyphoner Gesinnung also kaum zu erkennen ist.

In die gründlichen satztechnischen Analysen werden gleichwohl melodisch-lineare Kategorien einbezogen, Register, Lage, Satzdicke und Klangfarbe werden als relevante Wirkungsfaktoren gebührend herausgearbeitet und auch rhythmische Phänomene in ihrer klangstiftenden Funktion aufgewiesen. Naturgemäß kreisen die Untersuchungen immer wieder um Fragen nach Akkordstrukturen, Harmoniebildungen und Tonalitätsbereichen. Spätestens mit den Bagatellen von 1908 ist jener Entwicklungsstand erreicht, da Dissonanzemanzipation (besonders in der Form gewisser Leitton- „Erstarungen“) als Konsequenz aus dem Erbe der chromatischen Harmonik des 19. Jahrhunderts und modale Kombinationsmodelle samt Quint- und Quartschichtungen aus den Anregungen der Bauernmusik bis hin zu bitonalen und polytonalen Strukturelementen neue Definitionen des Klangbildes erfordern. Der Verfasser bietet eine plausible Symbolschrift zu seinen Erläuterungen, zeigt Mehrdeutigkeitsprobleme auf und weist auf Erscheinungsformen omnitonaler Tendenz hin. Mit der auch in Ungarn sehr umstrittenen Lendvai-Hypothese über das tonale Achsensystem (und der noch gewagteren über Relationen nach dem Goldenen Schnitt) in Bartóks Musik setzt er sich sinnvoll auseinander. Auf der Suche nach möglichen Ausgangspunkten für die mehrfach zu beobachtende, charakteristische Tendenz harmonischer und tonaler Tritonusbeziehungen hat er jedoch die entscheidende Bedeutung Liszts offenbar nicht erkannt. Er erwähnt in einer Anmerkung lediglich eine relativ unerhebliche Schlußkadenz aus *Le Mal du Pays*, kommt jedoch weder auf bemerkenswerte tritonale Akkordwechsel wie etwa den demonstrativ anmutenden, wiederholten Umschlag *e-B* im Seitenthema der *h*-moll-Sonate zu sprechen, noch weist er auf die ausgeprägte Neigung Liszts hin, über Kleinterzsequenzen zu Tritonusbeziehungen vorzustoßen. Tonaldispositiv hatten überdies *Orage* aus dem ersten „*Année*“-Zyklus und *Tasso* mit ihren *c*-moll- und

Fis-dur-Abschnitten unübersehbare Zeichen gesetzt. Zudem wird auch in Bartóks eigenen Kompositionen die vornehmlich von Liszt angeregte Tritonustendenz schon wesentlich früher erkennbar (auffällige zweimalige *as-d*-Modulation im dritten der bei Hundt unerwähnt gebliebenen Pósa-Liedern von 1902, (*c-fis*) Konstellationen in geschlossenen tonalen Feldern aus den Klavierstücken von 1903 sowie in der gesamten Werkdisposition des ebenfalls nicht angesprochenen Klavierquintetts von 1904).

Sehr ausführlich geht der Verfasser auf die für das Gesamtschaffen Bartóks so bedeutsamen Volksmusikbearbeitungen ein. In den deskriptiven Vorbemerkungen holt er weit aus und bezieht auch weniger relevante Folklorebereiche Südosteuropas in die Erörterung ein. Dies ermöglicht ihm, neben einer systematischen Darstellung der im Verlauf von Bartóks Entwicklung gewachsenen Vielfalt an Bearbeitungstechniken vokaler Melodien auch zur Aufhellung des Problems der melodischen Assimilationsstufen beizutragen und schließlich auch an die nicht weniger schwierige Frage der Adaptionsformen volksmusikalischer Instrumentalpraktiken heranzugehen. Hierzu bringt er einige akzeptable Erklärungen und regt damit wohl auch zu weiteren Untersuchungen an. Besonders die fundierten Analysen des *Mikrokosmos* weisen schließlich immer wieder auf Grundfragen klavierbedingter Satztechnik zurück und legen Reflexionen über das „genuin“ Klavieristische in der Klangwelt des Pianisten Bartók, ebenso aber auch über die anderen klanginspiratorischen Quellen des großen Volksmusikforschers Bartók nahe.

Als ein weiterer Vorzug der Arbeit darf auch die fleißig zusammengetragene Bibliographie gewertet werden, die insbesondere in Deutschland kaum bekannte ungarische Literatur in größerem Umfang einbezieht und damit zur Erschließung sekundärer Quellen für weitere Bartók-Forschungen beiträgt. Günter Weiß-Aigner, Ingolstadt

JEAN PHILIPPE RAMEAU: *Complete Theoretical Writings*. Hrsg. und eingeleitet von Erwin R. JACOBI. Ohne Ort [Roma]: American Institute of Musicology 1967-72

(Miscellanea 3). Volume IV: *Code de musique pratique . . . avec de Nouvelles Réflexions sur le principe sonore* (1760), *Lettre à M. d'Alembert, Origine des sciences*. XLVI, 326 und 33 (Beispiele) S. Volume V: *Minor Works* (1732-1761). XLIV und 385 S. Volume VI: *Last Writings* (1762-1764), *Miscellaneous Items* (1723-1762). XCIX und 533 S.

Rameaus theoretische Werke, sowohl die in Buchform publizierten, als auch sämtliche Zeitschriftenaufsätze, Streitschriften etc., liegen nun in der von Erwin R. Jacobi herausgegebenen und kommentierten Gesamtausgabe komplett vor. Die ersten drei Bände sind in meiner Besprechung im Jahrgang XXII (1969) dieser Zeitschrift ausführlich gewürdigt und mit konkurrierenden Faksimileausgaben verglichen worden: Die in den ersten Bänden der Jacobischen Ausgabe veröffentlichten Hauptwerke Rameaus sind zwar als Faksimile auch in der Ausgabe des Broude Brothers Verlags benutzbar mit dem geringfügigen Vorteil einer ästhetisch ansprechenderen Druckausführung, jedoch ist Jacobis Ausgabe nicht nur überlegen durch ihre Kommentare, sondern durch den Abdruck aller kleineren Schriften Rameaus, ohne deren Heranziehung eine wissenschaftliche Auseinandersetzung auch mit den Hauptwerken nicht auskommen kann. Außerdem bietet der 1. Band von Jacobis Ausgabe dem Benutzer einen nicht hoch genug einzuschätzenden Vorteil, der sich nicht nur in real eingesparter Arbeitszeit niederschlagen kann, durch den Abdruck eines Exemplars des *Traité de l'Harmonie*, in welchem Rameau selber die im Supplement enthaltenen Korrekturen größtenteils vorne im Text eingetragen hat. Wo dies zuviel Raum eingenommen hätte, gibt er wenigstens einen Verweis auf das Supplement. Vielleicht hat Rameau dieses Exemplar für einen Rezensenten präpariert, um sicherzugehen, daß jener die im Supplement korrigierten Stellen auch tatsächlich berücksichtigt und nicht über den zahlreichen Flüchtigkeitsfehlern den Blick auf die theoretischen Grundgedanken verliert? Warum aber hat Rameau dann auf den Seiten 92, 158 und 222 zwar auf größere Änderungen bzw. Ergänzungen des Supplements verwiesen, auf den Seiten 64, 71, 78, 294 und 428, zu denen das Supplement ebenfalls umfangreiche Korrekturen bringt, einen solchen

Hinweis unterlassen? Läßt sich dafür vielleicht eine inhaltliche Begründung finden – oder liegt wiederum nur Flüchtigkeit der Arbeitsweise vor? Auf S. 183 hat Rameau in der Eile die Korrektur falsch ausgeführt, aber auf den Seiten 232 und 271 (im Beispiel) sind Korrekturen angebracht, die im Supplement nicht erscheinen. Die Änderung auf Seite 232 ergibt allerdings eine falsche Interpretation des vorangegangenen Beispiels; sie ist auch nicht von Rameaus Hand (vgl. hierzu Bd. VI, Epilog, S. LXXVII). Nicht eingetragen sind die folgenden im Supplement angezeigten Änderungen: S. 14, 15, 21 unten, 27, 54, 58, 62, 64-67, 71, 77, 78, 80, 82 (eine), 86, 121, 130, 135, 145, 148, 149, 174, 179, 185, 202, 227, 239, 240, 252, 259, 260, 262, 266, 278 – nach einer Zunahme der nicht ausgeführten Änderungen ab S. 250 sind von S. 290 ab nur noch zwei der im Supplement verzeichneten Stellen von Rameau vorne im Text eingetragen, nämlich auf den Seiten 403 und 406. So kann allein die richtige Auswahl des in der Faksimileausgabe wiedergegebenen Exemplars schon in die zunächst philologische und daran anschließend in die theoretische Auseinandersetzung hineinführen, wobei folgende Fragen am Anfang stehen könnten: zeigen die im Supplement veränderten Stellen des *Traité* insgesamt vielleicht brüchige Zonen in Rameaus Theorie an? Welcher Zusammenhang besteht zwischen den im Supplement durch Neufassung oder Erweiterung des Textes bearbeiteten Stellen, der kritischen Auseinandersetzung der Zeitgenossen mit Rameaus Theorie (die anhand der Ausgabe Jacobis ausführlich untersucht werden kann) und Rameaus eigenen späteren Schriften? Auch die ursprünglichen Fassungen der veränderten Musikbeispiele können untersucht werden – denn hier setzte, noch während der Drucklegung des *Traité*, jene Arbeit ein, die Rameau fortan in neuen Büchern, Streitschriften und in seinem Briefwechsel unablässig bis an sein Lebensende fortführen sollte: das Kommentieren und Verteidigen seiner neuen Theorie gegen Unverständnis und Widerstände. Diese Arbeit, die man nur entweder mit Rousseau als fruchtloses ständiges Wiederholen derselben Thesen abqualifizieren oder in extenso studieren kann, führte Rameau weiter neben seiner umfangreichen und erfolgrei-

chen Tätigkeit als Komponist zahlreicher Opern und Instrumentalwerke – und wer sich auf eine ausführliche Auseinandersetzung mit Rameaus Theorie einläßt, kann kaum umhin, neben der Gesamtausgabe seiner Schriften auch die Musik Rameaus einzubeziehen, wie dies der Herausgeber Erwin R. Jacobi in konsequenter Weise seit längerem getan hat.

Daß Rameau in seiner fruchtbarsten Schaffensperiode um 1750 den Herausgebern der *Encyclopédie*, Diderot und d'Alembert, ihre Bitte ablehnte, die Musikartikel zu übernehmen, mag aus seiner damaligen Sicht verständlich erscheinen, doch wurde damit ein folgenschwerer Konflikt ausgelöst. Jean-Jacques Rousseau übernahm es, die später von Rameau so heftig kritisierten Artikel *Accompagnement*, *Accord*, *Cadence*, *Choeur*, *Chromatique* und *Dissonance* zu schreiben, die in den ersten vier Bänden der *Encyclopédie* 1751-54 erschienen. Rameau hatte zwar, wie er später selber berichtet, sich ursprünglich bereit erklärt, trotz seiner Absage wenigstens die Manuskripte der Musikartikel durchzusehen, aber dies unterblieb entweder aus Zeitnot (Diderot ließ seinem Autor Rousseau nur drei Monate Zeit für das Abfassen so grundlegender Texte) oder wegen damals schon bestehender persönlicher Spannungen zwischen Rousseau und Rameau. Ersterer hatte ursprünglich zu den Bewunderern des Autors des *Traité* sich gezählt, war aber durch herabsetzende Zweifel Rameaus an seinen kompositorischen Fähigkeiten schwer beleidigt worden: Rousseau hatte zu seinen von Rameau gelobten Melodien die Begleitung nicht entsprechend den Prinzipien des *Traité*, sondern nach italienischem Gusto (will sagen, nach den überholten Grundsätzen des Generalbaßsatzes) komponiert . . . Dieser unglücklichen Konstellation verdankten die Beteiligten eine ans Mark gehende Polemik, in deren Verfolgung Rameau sich mit d'Alembert überwarf, einem der überzeugtesten Förderer Rameauscher Ideen, die die Herausgeber der *Encyclopédie* auf Rousseaus Seite zwang, der wiederum auf Seiten der Italiener in den Buffonistenstreit eingriff, wobei er gegen Rameau polemisierte. Die Stationen dieser Auseinandersetzung, soweit sie Rameau unmittelbar betreffen (der Buffonistenstreit wird nur tangiert), können in Jacobis Ausgabe erst-

mals vollständig und ohne mühsame bibliographische und bibliothekarische Arbeiten verfolgt werden. In deren Band VI sind sowohl Rameaus fünf hierher gehörende Schriften, beginnend mit den *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, als auch die Antworten vereinigt: Rousseau, *Examen de deux principes avancé par M. Rameau dans sa brochure . . .*, die Stellungnahme der Herausgeber der *Encyclopédie* sowie vier wichtige Besprechungen von Rameaus *Erreurs . . .* in Zeitschriften.

Im Band VI seiner Rameau-Gesamtausgabe hat der Herausgeber eine vollständige chronologische Übersicht der theoretischen und der polemischen Schriften Rameaus gegeben (im Rahmen eines imponierenden und angesichts der Fülle an Material und Daten nur wenige Korrekturen enthaltenden Epilogs). Überblickt man diese Liste, so ergibt sich das folgende Ordnungsprinzip für Rameaus Schriften: 1. Dem großen Hauptwerk, dem *Traité*, das Rameau mit 39 Jahren publizierte, folgen fünf Werke, in denen die Ideen des *Traité* teils näher ausgeführt, teils modifiziert, kommentiert, mit weiteren Bereichen der Musikgeschichte in Beziehung gebracht und schließlich, erstaunlich spät, im Gewande eines Lehrbuchs für den praktischen Musiker (*Code de musique pratique* 1760) nochmals allgemeinverständlich formuliert werden; 2. im Anschluß an die Rezensionen der Hauptwerke entspannen sich Polemiken zwischen dem Autor und den Rezensenten Michel Pignolet de Montclair und Louis-Bertrand Castel; 3. mit zeitgenössischen Theoretikern trat Rameau entweder in privaten Briefwechsel (z. B. mit Padre Martini) oder in öffentlichen Meinungsaustausch (z. B. mit Euler); 4. mit d'Alembert verbanden Rameau zunächst freundschaftliche Gefühle, und Rameaus einzige unter den kleineren Schriften, die nicht polemisiert, ist der öffentliche Dank an d'Alembert für dessen *Eléments de musique théorique & pratique suivant les principes de M. Rameau* – dann aber entstand die oben erwähnte Entfremdung und Polemik gegen den Herausgeber der *Encyclopédie*.

Jacobi hat vor allem in Band VI verstanden, das Material zu diesen verschiedenen nebeneinanderlaufenden und sich gegenseitig inhaltlich bedingenden Zweigen Rameauscher schriftstellerischer Tätigkeit

in übersichtlichen Abteilungen zusammenzufassen. Anhand der chronologischen Liste (Seite LXIX des Epilogs) läßt sich auch jeder Einzelbeitrag am schnellsten innerhalb der Gesamtausgabe auffinden, wobei für die kleineren Streitschriften zuerst im Inhaltsverzeichnis des zutreffenden Bandes die Gruppe lokalisiert werden kann, in welche die Schrift hineingehört, sodann ist das am Anfang jeder Gruppe befindliche detaillierte Verzeichnis zu konsultieren. Diese Anordnung ist angesichts des Materials die bestmögliche und wird vom Benutzer, der ja ohnehin nicht wegen eines kleinen Schriftchens die Gesamtausgabe erstmals zur Hand nehmen wird, schnell verstanden. Ein Index nomenclum führt nicht nur zu wertvollen Querverbindungen innerhalb der von Information geradezu überquellenden Einleitungen, sondern erfaßt auch sämtliche vorkommenden Namen in den faksimilierten und abgedruckten Schriften. In seinem Epilog bietet Jacobi außerdem einen Überblick über die *Repercussions of Rameaus theoretical work in the period following his death*, aufgefächert nach Ländern, und er schließt mit dem Abdruck von Goethes Beitrag über Rameau zur 1. Ausgabe von Lavaters Physiognomischen Fragmenten: „... *Sieh diesen reinen, richtigen, gefühlvollen Sinn, der ist's, ohne Anstrengung, ohne mühseliges Forschen! Und sieh dabey diese himmlische Güte!*...“ Nach eingehendem Studium des in der Gesamtausgabe vorliegenden Materials von und über Rameau mag unser Urteil über den Theoretiker und den Menschen in eine differenziertere Aussage münden. Offen ist noch Rameaus Einordnung in eine Geschichte der Musiktheorie, die nicht geschrieben ist, um dem eigenen Standpunkt ein felsenfestes Fundament zu verleihen (Riemann, S. 529), sondern sich bemüht, die historischen Theorien selbst zu verstehen, und offen ist daher auch noch die Konfrontierung der theoretischen Position Rameaus mit seiner unmittelbaren Vergangenheit, d. h. eine überzeugende Darstellung dessen, was neu war an Rameaus *Traité*. Dabei muß von der bequemen Vorstellung abgesehen werden, die Musiktheorie hinke gewöhnlich der Entwicklung der Praxis der Komposition nach: dann erscheint auch die Kompositions- und Generalbaßtheorie des vor-rameauschen Zeitabschnitts in einem neuen Lichte.

Helmut Haack, Mainz/Graz

HELGA DE LA MOTTE-HABER:
Musikpsychologie. Eine Einführung. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1972. 148 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Bd. 14.)

Zu dem Unterfangen, eine kurze und überschaubare, für einen breiteren Leserkreis bestimmte Einführung in die Musikpsychologie zu schreiben, gehört beim derzeitigen Stand der Forschung ein nicht unbeträchtlicher Mut. Denn eine kanonisierte Musikpsychologie gibt es nicht, und die Interdisziplinarität des Faches erschwert die Abgrenzung gegenüber anderen Forschungsbereichen, an denen Musikpsychologie partizipieren kann, etwa gegenüber Musikakustik und Informationstheorie einerseits oder gegenüber Phänomenologie andererseits. Um den Abgrenzungsschwierigkeiten soweit wie möglich zu entgehen, klammert de la Motte-Haber die nach dem methodischen Vorgehen als geisteswissenschaftlich ausgewiesenen Forschungszweige aus ihren Betrachtungen weitgehend aus. Die Überprüfbarkeit von Ergebnissen im naturwissenschaftlichen Sinn gilt für sie als Richtlinie, um „*Wissenschaft von unverbindlichem Gerede*“ zu unterscheiden.

Nach allgemeinen Erörterungen zu Gegenstand, Methode und Terminologie der Musikpsychologie beschäftigt sich die Autorin in drei kurzen Abschnitten mit Grundlagen der Musikrezeption: einem knappen Überblick über die Hörtheorien bis zum augenblicklichen Forschungsstand und einer kritischen Auseinandersetzung mit Fragen zur Psychophysik folgt die Behandlung des Konsonanz-Dissonanz-Problems, das, wie ein Blick auf die Musik außereuropäischer Hochkulturen vollends zu bestätigen vermag, vollkommen richtig als Gegenstand des „*beziehenden Denkens*“ dargestellt wird. — Musikästhetische Fragestellungen werden in dem Kapitel über „*Urteilsbildung*“ angeschnitten. Wenn hier auch das durchaus legitime Bemühen um quantifizierbare Aussagen über Werturteile — etwa mit der Hilfe des semantischen Differentials — erkennbar ist, so entgeht die Autorin doch dem Vorwurf des Positivismus: eine aufschlußreiche Interpretation der Daten sei, so betont sie, nur möglich unter Bezugnahme auf den gesamten musikhistorischen und gesellschaftlichen Kontext. Folgerichtig wendet sich de la Motte-Haber im Abschnitt über „*Informationstheorie*“ gegen allzu positivistische Erklärungs- und Deutungsversuche

von Musik (etwa bei Wilhelm Fucks und Abraham A. Moles), die im wesentlichen auf dem Versuch einer Bezugnahme von mathematischen Gesetzmäßigkeiten zu musikalischen Strukturen basieren. — War schon bei der Besprechung der Urteilsbildung das Ineinandergreifen von psychologischen und soziologischen Gesichtspunkten zur Sprache gekommen, so bestätigt sich das Abhängigkeitsverhältnis beider Forschungsgebiete auch bei den Fragen zur musikalischen Begabung. Denn ob es sich um den Seashore-Test oder um das Prüfungsverfahren von Bentley handelt, Musikalität ist ohne die Berücksichtigung darüber hinausgehender Faktoren, vor allem ohne Berücksichtigung des sozialen Umfeldes wohl kaum in den Griff zu bekommen.

Das interessanteste Kapitel ist das letzte über angewandte Musikpsychologie. Denn in ihm werden Fragen angeschnitten, die der funktionellen Musik gelten, also etwa der Musik zur Arbeitsaktivierung oder der Musik in der Werbung. Musik scheint hier „von ihrer Funktion aufgesogen“ zu sein und allein von ihrer suggestiven Kraft zu leben, der die Hörenden solange ausgeliefert bleiben, wie sie die entsprechenden Auslösemechanismen meist emotioneller Art nicht durchschauen. In diesem Zusammenhang freilich wertend von „*musikalischer Umweltverschmutzung*“ zu reden (doch wohl in der insgeheimen Hoffnung auf 'Flurbereinigung') hilft nicht weiter. Notwendig sind detaillierte und vorurteilsfreie Untersuchungen, die einmal über die verschiedenen Auslösemechanismen und dann über Möglichkeiten und Grenzen der Beeinflussbarkeit von Hörern spezifischer sozialer Zielgruppen durch funktionelle Gebrauchsmusik Auskunft geben. Daß in einer Einführung in die Musikpsychologie dieser bislang noch viel zu wenig erforschte Fragenkomplex angesprochen wird, ist verdienstvoll. Seine Erörterung kann als Belohnung für den aufmerksamen Leser des kleinen Buches angesehen werden, der sich nun schon den 'Fortgeschrittenen' zuzählen darf.

Helmut Rösing, Saarbrücken

HERMANN RIEDEL: *Originalmusik und Musikbearbeitung. Eine Einführung in das*

Urheberrecht der Musik. Berlin: J. Schweitzer Verlag 1971. 259 S. (Schriftenreihe der UFITA. Heft 36.)

Entsprechend der urheberrechtlichen Schriftenreihe, in der diese Studie erschienen ist, werden philologische Fragen nach der Auswertung musikalischer Quellen und ihrer Behandlung, etwa bei kritisch-wissenschaftlichen Editionen oder Urtextausgaben, nicht untersucht. Allerdings wird hier ein Versuch unternommen, die Musikbearbeitung historisch und systematisch umfassender darzustellen. Da der Autor Jurist ist, stand er vor der Aufgabe, die musikwissenschaftlichen Kenntnisse durch Eigenstudien zu erwerben. Leider sind aber bereits Namen musikwissenschaftlicher Verfasser schon verdrängt (z. B. S. 2, Fußnote 2 „*Brennewitz*“ statt „*Bennewitz*“; S. 9 und öfters Richard „*Strauß*“ statt „*Strauss*“; S. 13, Fußnote 23 „*Bücklen*“ statt „*Bücken*“ usw.). Musikwissenschaftliche Aussagen wirken gelegentlich platt wie etwa diese beiden Belege (S. 14 und 21): „*M u s i k*, auch Tonkunst genannt, hat als Grundlage, als *Material G e r ä u s c h e* und *T ö n e*. Ton ist ein für das menschliche Ohr klar faßbarer Klang, während das Geräusch außerhalb dieses Bereiches liegt und deshalb unbestimmt wirkt.“ „*Paganini war ein ausgezeichnete Geiger, Chopin ein hervorragender Klavierspieler, beide aber waren keine Orchesterinstrumentalisten*“. So kann es nicht überraschen, daß vereinzelt musikwissenschaftliche Mißverständnisse durch fehlende Erfahrungen des Verfassers unterlaufen sind; dies ist um so bedauerlicher, als Hermann Riedel mit persönlichen Detailkenntnissen zur Geschichte der musikalischen Bearbeitung aufwarten kann. Der musikgeschulte und musikhistorisch interessierte Leser, mißtrauisch geworden, hat nun aber doppelte und dreifache Mühe, sich das Zuverlässige und Eigenständige im rein musikalischen Teil bis Seite 143 selbst zu erarbeiten.

Die urheberrechtlichen Ausführungen über die verschiedenen Formen und Grade der Bearbeitungen, zum Teil exemplifiziert an konkreten Beispielen, zeigen dagegen zutreffend und deutlich die Überlagerungen der verschiedenen Schutzmöglichkeiten unter Heranziehung der verschiedenen Paragraphen des Urheberrechtsgesetzes vom 9. Sept. 1965. Schade, daß diese kenntnisreiche urheberrechtliche Abhandlung über den Be-

reich der musikalischen Bearbeitungen nicht unklare und ungenaue musikwissenschaftliche Angaben und Äußerungen, eventuell unter Heranziehung eines geeigneten Musikwissenschaftlers, vermieden hat. Dadurch ist eine Lücke in der Urheberrechtswissenschaft nicht vollständig geschlossen worden.

Hubert Unverricht, Mainz

REINHARDT MENGER: *Das Regal*. Tutzing: Hans Schneider 1973. 152 S., 1 und 69 Abb.

Die vorliegende Studie, die Dissertation des als Orgelsachverständiger und als Sammler und Kenner von Saitenklavieren bekannten Verfassers, bietet einen nahezu vollständigen und deutlichen Überblick über eine ganze Instrumentengattung. Gegenstand der Untersuchung bilden alle als Einzelinstrumente existierenden oder zumindest im Ursprungszustand als solche entworfenen Regale. Nicht berücksichtigt wurden somit die evtl. als Apfelregal, Dulzianregal, Jungferregal, Trichterregal u. ä. bezeichneten, in größeren Orgelwerken enthaltenen Regalstimmen.

Zwei einleitende Kapitel behandeln die Etymologie (von *ἔρυμον*, daher nicht „*Ethymologie*“) des Wortes (nicht des „*Begriffes*“) Regal, wobei der Autor die schon von Sachs (*Reallexikon*, S. 318/319) vorgeschlagene Ableitung vom französischen „*Rigole, Rigule*“ (= Kehle des Zungenmundstücks) als die haltbarste betrachtet, und die Verwendung des Regals (als Soloinstrument im 16., als Kantoreiinstrument vor allem im 17., als gewiß nicht gegnerloses kammermusikalisches Begleitinstrument im 18. Jahrhundert). Es folgt dann der Kernteil des Werks, der die Regaltypen behandelt, und zwar in ihrer chronologischen Entwicklung. Gerade diese Verquickung von typologischer Klassifikation und Instrumentengeschichte zeitigt eine gelungene Synthese, wodurch das Werk sowohl technologisch interessierten als auch historisch eingestellten Organologen recht viel bietet.

Für den wohl ältesten Regaltyp mit stehend angeordneten Pfeifen sind lediglich ikonographische Belege aus dem 16. Jahrhundert vorhanden. Die übrigen Typen werden anhand erhaltener Instrumente

untersucht, wobei die Exaktheit der Beschreibungen der Einzelstücke und der daraus gezogenen Schlußfolgerungen auffällt. Die einzige frühere Studie auf diesem Gebiet stammt von Hugh Mountney (*The Regal*; *Galpin Society Journal* XXII, 1969, S. 3-22). Dieser hat aber nur 26 Instrumente, hauptsächlich durch Korrespondenz mit den Besitzern, erfaßt und hat keinen Versuch einer Typologie oder einer Entwicklungsreihe angestellt. Dagegen hat Menger 48 Instrumente erfaßt, wo möglich – dort, wo ein Instrument nicht verloren gegangen ist, oder wo der Abteilungsleiter des betreffenden Museums nicht gerade einer anderen Beschäftigung nachging – durch eigene Untersuchung und Analyse.

Mit zwei Ausnahmen besitzen alle untersuchten Instrumente liegende Pfeifen. In der chronologisch zusammengesetzten Typologie werden unterschieden:

1. a. Regale, bei denen man den Vorderblock mit Manual, Lade und Pfeifen in ein Transportfach in der Unterseite der Bälge legen kann; diese können durch Drehung um Scharniere zwischen den Balgunterplatten geschlossen werden, wonach man das Regal leicht transportieren kann. Das früheste erhaltene Exemplar dieses Typs hat Georg Vol 1575 in Nürnberg hergestellt (New York, Metropolitan Museum); das späteste datierte Exemplar trägt die Jahreszahl 1630 (Castle Blair Atholl). Wahrscheinlich kommt der Typ aber noch später vor: das Instrument Nr. 226 im Salzburger Museum Carolino Augusteum, das der Verfasser mit „17. Jahrhundert“ datiert, muß infolge der kurzen Oktave mit gebrochenen Tasten wohl gegen das Ende dieses Jahrhunderts gelegt werden. Nur drei der elf untersuchten Instrumente dieser Kategorie besitzen kurze offene Messingpfeifen, wie sie Praetorius für typisch hält. Die übrigen acht Stücke haben Pfeifen mit gedeckten Zinnresonatoren mit kleinen Schallaustrittsöffnungen an der Aufsichtsseite und, außer bei den höchsten Tönen, mit Innenrohren in Verlängerung der Kehlen.

1. b. Regale ohne ein solches Transportfach in den Bälgen. Nach Mountney „*there are so many types of regal pipes, that it is impossible to describe them all*“ (GSJ XXII, S. 7). Von der Möglichkeit der Beschreibung überzeugt uns Menger, der bei den untersuchten 16 Instrumenten dieser Grup-

pe zehn Pfeifentypen unterscheidet, die er in Einzelheiten beschreibt. Das früheste datierte Exemplar dieses Typs trägt die Jahreszahl 1629 (London, Royal College of Music), das späteste 1691 (von Caspar Hämpel, Wilten bei Innsbruck; Basel, Musikinstrumentenmuseum). Der Normalumfang ist $C/E - c^3$. Das Regal 454 des Brüsseler Instrumentenmuseums und das im Nationalmuseum in Prag besitzen den Umfang $C/E - a^2$ ohne gis^2 , woraus mit Recht die Folgerung gezogen wird, diese Instrumente seien um 1600 gebaut worden. Das Regal 1130 in Brüssel hat den Umfang $C/E - f^3$; da es aus der Sammlung Correr stammt und somit wohl sein Ursprungsland Italien ist, wo dieser Umfang schon um 1540 belegt ist, braucht dieses Instrument nicht später zu sein als die deutsch-österreichischen konservativeren Gegenstücke. Regale mit 16^1 und 4^1 , wie sie Praetorius beschreibt, sind ebenso wenig erhalten wie das von diesem Autor in Regensburg beobachtete Regal mit Holzkehlen und Rohrblattzungen. Wohl war eine Zimbel, wie sie Praetorius erwähnt, im Regal von Christophorus Wannenmacher, Friedberg in Hessen, 1639 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), ursprünglich nachweisbar vorhanden. Schließlich wird ein verloren gegangenes Regal besprochen, vor dem zweiten Weltkrieg im Leipziger Musikinstrumentenmuseum, bei dem das Manual verschiebbar und dadurch eine Transpositionsvorrichtung vorhanden war. Menger wundert sich über eine solche Vorrichtung bei einem Instrument wie diesem, das zweifellos aus dem 17. Jahrhundert stammt, denn „außer den spieltechnischen Problemen, die eine transponierende kurze Oktave mit sich bringt, bleibt auch die Frage nach der Brauchbarkeit einer Transposition im Zusammenhang mit einer ungleichschwebenden Temperatur“. Der Autor vergißt dabei, daß eine Ganztontransposition durch Manualverschiebung – allerdings bei Baßoktave $C-D-Es-E$ usw. – schon im Cembalo von Hans Müller, Leipzig, 1537 (Rom, Museo di Strumenti Musicali) möglich war (van der Meer, *Beiträge zum Cembalobau im deutschen Sprachgebiet bis 1700*, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1966, darin S. 110).

1. c. Das Regal und Spinett in Form eines Spielbretts von Antonius Meidting, Augsburg, 1587, aus der Ambraser Sammlung,

jetzt im Kunsthistorischen Museum, Wien. Das Instrument besitzt Messingpfeifen ohne Resonator, wie sie übrigens auch im Hämpeischen Regal (ebenfalls aus der Nähe Innsbrucks!) zu finden sind.

2. a. Bibelregale. Bei diesen Instrumenten ist das Balgfach als Foliant gearbeitet. Der Vorderblock ist meistens zweigeteilt; die beiden Hälften sind entweder getrennt oder aber durch ein Lederscharnier mit den Unterseiten gegeneinander zu schwenken. In beiden Fällen sind sie – übereinandergelegt oder gegeneinander geschwenkt – in das Balgfach zu legen, so daß das Bibelregal zweifellos eine Fortbildung der Gruppe 1. a. ist. Nur bei einem der elf untersuchten Instrumente (Kopenhagen, Slg. Claudius) ist der Vorderblock in vier Teile zu zerlegen. Das Bibelregal des Deutschen Museums in München mit Umfang $C/E - c^3$ und gebrochene Tasten in der kurzen Oktave gehört noch ins 17. Jahrhundert, die übrigen zehn Stücke mit Umfang $C - c^3$, evtl. noch ohne Cis und Es (das Claudius-Regal $C - h^2$ – nicht $h^3!$ – ohne Cis) schon in die erste Hälfte des 18. Die beiden Bibelregale mit zweiteiligem, übereinanderlegbarem Vorderblock haben Pfeifen mit trichterförmigen Resonatoren. Das altertümliche Münchener Bibelregal hat Pfeifen mit kleinen Holzresonatoren mit halbkreisförmiger Öffnung im oberen Ende und kleinen Schallöchern in der Aufsichtseite. Die übrigen Bibelregale mit zweiteiligem schwenkbarem oder mit vierteiligem Vorderblock besitzen eine Pfeifenform, welche „die französische Standardform“ genannt wird, weil sie bei französischen Tischregalen die normale ist: mit an der Aufsichtseite oder ganz gerundeten Holzresonatoren, oft mit leicht konisch sich erweiternder Bohrung.

2. b. Französische Tischregale, wie sie Dom Bedos de Celles 1766 beschreibt. Die Tastatur liegt an der Breitseite des Tisches, die Bälge – unten der mit Trittvorrichtung betätigte Schöpfer, oben das Magazin – liegen parallel zu und hinter ihr. Das Regal E. 958. C. 691 des Pariser Conservatoire besitzt ausnahmsweise stehende Pfeifen mit ziemlich langen trichterförmigen Resonatoren, während die übrigen Instrumente liegende Pfeifen „in der französischen Standardform“ haben. Das zweimanualige Regal Nr. X der Slg. André Meyer in Paris enthält zu dem vom Obermanual spielbaren Regal noch

ein gedackt 4'-Register mit Pfeifen an der Unterseite des Tisches, das vom Untermanual aus und durch Schiebekoppel auch gemeinsam mit dem Regal spielbar ist. Alle acht beschriebenen Instrumente besitzen einen Umfang von über vier, manchmal fast fünf Oktaven und stammen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

2. c. Das Regal Nr. 311 des Musikinstrumentenmuseums der Karl-Marx-Universität in Leipzig mit stehenden, abgestuft symmetrisch angeordneten Pfeifen mit großen, trichterförmigen Resonatoren. Die Pfeifenanordnung dieses Instrumentes, das ebenfalls aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt, macht ausnahmsweise ein Wellenbrett erforderlich.

Zu wünschen übrig bliebe eigentlich eine Geographie des Regals. Soweit aus Mengers Darstellung ersichtlich, kommt das Regal durchgehend in Deutschland und Österreich, allenfalls im 17. Jahrhundert noch in England und Italien, im 18. Jahrhundert als Tischregal in Frankreich vor. Unerwähnt bleibt die Beliebtheit des Instruments im England Heinrichs VIII. Ungeklärt bleibt die Frage, was es in Frankreich vor 1700 mit dem Regal auf sich hat, obwohl Mersenne (*Harmonie Universelle*) 1636 eine sehr brauchbare Beschreibung der „*französischen Standardform*“ der Regalpfeife gibt. Dieses Versäumnis sollte auf Grund von Traktaten und weiterem ikonographischem Material in Zukunft nachgeholt werden.

Einen Schönheitsfehler bilden das unvollständige Literaturverzeichnis und gelegentlich eine fehlende Quellenangabe. So vermißt man in der Bibliographie die Kataloge von Claudius (Kopenhagen, Slg. Claudius), Crosby Brown (New York), Chouquet (Paris), Bridgman-Lesure (Paris, Slg. André Meyer) und Geiringer (Salzburg), obwohl in den einzelnen Beschreibungen offensichtlich darauf verwiesen wird. Auch wäre man z. B. neugierig zu wissen, welcher Quelle die Daten bezüglich des im zweiten Weltkrieg verloren gegangenen Regals der Marienkirche in Lübeck entnommen sind. Ein Namenregister würde dem Buch weiterhin mehr Brauchbarkeit verleihen.

Wenn man von diesen Schönheitsfehlern absieht, kann man nur zum Schluß kommen, daß der vorliegende Band nicht nur eine eindrucksvolle Materialsammlung bietet, sondern für das behandelte Thema grund-

legend ist. Dem Unterzeichneten wäre auch viel daran gelegen, wenn die technologische Exaktheit der enthaltenen Beschreibungen nunmehr zur „Standardform“ der instrumentenkundlichen Literatur überhaupt gehören würden.

John Henry van der Meer, Nürnberg

ULRICH DÄHNERT: *Die Orgeln Gottfried Silbermanns in Mitteldeutschland*. Reprint. Amsterdam: Verlag Frits Knuf (1971). 222 S., 51 Abb.

Im Auftrage des Instituts für Denkmalspflege in Dresden entstand in den Jahren 1952/53 die jetzt als Reprint in der Reihe Bibliotheca Organologica als Band 34 vorliegende Arbeit. Im Gegensatz zu Ernst Flades in der Folge der Orgelbewegung 1926 erschienenem Buch *Gottfried Silbermann*, das schon in seiner 1. Auflage die Orgelbauer Eugen Casparini und Andreas Silbermann miteinbezieht und in der 2. Auflage auch dem Klavierbauer Gottfried Silbermann ein umfangreiches Kapitel widmet, gilt Dähnerts Interesse ausschließlich dem Orgelbauer Gottfried Silbermann und seinen Orgeln.

Durch die bewußte thematische Eingrenzung wird versucht, über Zustandsbeschreibungen der Instrumente Anstöße zu einer systematischen denkmalpflegerischen Betreuung zu geben. Aus dieser Sicht läßt sich ein Nachdruck rechtfertigen.

Jedoch wäre trotz des 1969 von Dähnert erstellten Anhangs von „*Berichtigungen und Zusätze*“, der im Reprint knapp fünf Seiten ausmacht, eine dem heutigen Forschungsstand entsprechende, also durchgearbeitete Neuauflage eine Publikation von größerer Reichweite gewesen.

Reinhardt Menger, Arnsburg

HANS EPPSTEIN: *Heinrich Schütz*. Stockholm: Nordiska Musikförlaget (NMS 6181) 1972. 158 S., 9 Abb., zahlreiche Notenbeispiele.

Dieses konzentrierte, aber doch ausführliche Buch ist sehr begrüßenswert für den Gebrauch besonders in den skandinavischen

Ländern und in Finnland. Die Stellung von Schütz hat sich innerhalb der letzten Jahrzehnte in der geistlichen Musik überall gefestigt. Auch in Schweden ist man der gleichen Entwicklung gefolgt. Aber die Literatur über seine Persönlichkeit und sein Schaffen ist sehr gering geblieben. Außer einigen in Zeitschriften veröffentlichten Artikeln ist in Schweden nur das von Gunnar Rosendahl geschriebene Buch *Palestrina och Schütz* (in den 30er Jahren) erschienen, das keinen musikwissenschaftlichen, sondern einen theologischen Charakter hat (S. 7). Unter diesen Umständen ist das Werk von Eppstein die erste wissenschaftliche Untersuchung über Heinrich Schütz und sein Lebenswerk in schwedischer Sprache. Ihr relativ geringer Umfang könnte einen zu der Schlußfolgerung bringen, daß es sich um eine populärwissenschaftliche Darstellung der musikalischen Tätigkeit des Meisters handle. Dies ist jedoch nicht der Fall, sondern das Resultat ist eine vorbildliche, gründliche, durch eine reife Sachkenntnis geprägte, abgerundete Arbeit, deren Hauptgewicht in der Kritik der Werke liegt. Etwa 30 Seiten von den 158 Seiten des Buches sind der Beschreibung des Lebenslaufes von Schütz gewidmet, knapp 30 Seiten der Analyse seiner Persönlichkeit und seines Stiles und etwa 90 Seiten der Illustrierung seiner Kompositionen.

Eppstein verwendet zahlreiche Notenbeispiele: im Text gibt es 87. Die zentralen Thesen seines Buches sind in den Kompositionen verankert und dadurch hat er seiner Darstellung eine wissenschaftlich solide Grundlage geschaffen. Er sagt selbst, daß sein Buch sich natürlich in vieler Hinsicht auf die frühere Schütz-Forschung stützt und daß er ihr sehr zu Dank verpflichtet ist. Aber er fügt hinzu: „Das Buch soll jedoch nicht als reine Kompilation angesehen werden“. Auf seinen persönlichen Arbeitsanteil weist Eppstein hier diskret hin. Er trifft eine ausgezeichnete Entscheidung, indem er sich der üblichen chronologischen Darstellung der Werke enthält. Statt dessen folgt er einem anderen Prinzip: er gruppiert die Werke in größere Einheiten (Motetten, Vokalkonzerte, oratorienartige Werke, weltliche Kompositionen sowie noch einige Werke „sui generis“, die er getrennt behandelt). Dabei folgt er natürlich den Entwicklungslinien innerhalb der jeweiligen Gruppe. So

gewinnt besonders der Leser, der sich erst mit dem Gesamtschaffen des Komponisten vertraut machen muß, ein bedeutend klareres Bild als durch eine knappe chronologische Darstellung der Werke.

Eppstein hat sich viel Mühe gegeben und er hat auch bei der Analyse der Werke von Schütz besonders auf die Kompositionssymbolik hin beachtenswerte Resultate erreicht. Eine selbständige Betrachtungsweise wird weiter u. a. in der Analyse des *Becker-Psalters* und in den dabei gewonnenen Schlußfolgerungen sichtbar. Eppstein richtet seine Aufmerksamkeit auf die Tatsache, daß eben die einfachsten und rein technisch gesehen am leichtesten zugänglichen Kompositionen in unseren Tagen keine größere Verbreitung gewonnen haben. Es lohnt sich, den Darlegungen von Eppstein zu folgen: „Schütz hat sich allerdings Mühe gegeben, um 'visor' = 'Weisen' zu schreiben, aber seinen Melodien fehlt meistens die einfache und doch nachhaltige Einprägsamkeit der klassischen Kirchenlieder. Dagegen enthalten sie viele komplizierte Züge, die ihren Gesang ohne Begleitung und ihren volksliedhaften Gebrauch erschweren oder geradezu verhindern“ (S. 143). Seine Behauptung belegt Eppstein durch konkrete Notenbeispiele. Er stellt fest, daß sich in diesen Kirchenliedern typische Züge der Tonsprache Schützens erkennen lassen: äußerst knappe Melodik, reiche Harmonik, vielgestaltiger Rhythmus. Aber er fügt hinzu, daß dem Humanisten, Wortinterpreten und Dramatiker Schütz hier Ausdrucksformen und die künstlerische Höhe fehlen, die er nötig hätte, um Musik von größter Bedeutung zu schaffen (S. 144). Eppstein kennt das Schaffen von Schütz sehr genau und er beleuchtet es in einer Weise, die sich zugleich an die Fakten hält und einen begeistern kann. Einige Punkte wären zu verbessern: genauere Quellenhinweise und Aufnahme eines Schallplattenkatalogs, der auf den neuesten Stand gebracht ist, der aber hier leider überhaupt fehlt. Insgesamt ist das Buch sehr ergiebig, es enthält gründliches Wissen und regt an, die Musik von Schütz mehr als bisher zu studieren und aufzuführen. Timo Mäkinen, Jyväskylä

Béla Bartók. Sein Leben in Bilddokumenten. Gesammelt und erläutert von Fe-

renc BÓNIS. Wien: Universal Edition 1973. 260 S.

Ferenc Bónis stellt in diesem dokumentarischen Bildband eine konzentrierte Sammlung von Materialien dar, die bisher in der Bartók-Forschung nicht bekannt waren. Die Dokumentation ist das Ergebnis 16-jähriger Forschungsarbeit. Wie so vieles andere hat der Autor auch die Idee einer Bartók-Ikonographie Bence Szabolcsi, dem Verfasser der ersten wissenschaftlichen ungarischen Bartók-Biographie, zu verdanken; Szabolcsis Bartók-Lebensbeschreibung erschien zum erstenmal im Jahre 1955 in der Budapester Zeitschrift Csillag. Ein kleines Buch von Szabolcsi: *Das Leben Béla Bartóks. Bartóks Leben in Bildern*, zusammengestellt von Ferenc Bónis, erschien 1956, 1958, 1961 in drei Auflagen mit ständig erweitertem Bildmaterial.

In einer Einleitung von 26 Seiten wird das Leben Bartóks dem Leser veranschaulicht. Bónis versucht, die Umstände, unter denen Bartók leben mußte, aufzudecken. Wenn man von Bartóks Porträt ausgeht, eröffnet sich das „innere“ Bild, die Eigentümlichkeit von Bartóks Charakter. Kodály, der einzige nahe Freund Bartóks, und einer der wenigen Menschen, die ihn wirklich kannten, versuchte mit Hilfe der Kretschmerschen Charakterologie Bartóks charakterliche Strukturen zu ergründen. Er kommt zu diesem Ergebnis: Will man die Veränderungen und die Entwicklung des Charakters verstehen, muß man auch die Wirkung und die Veränderung der Lebensumstände in Betracht ziehen.

Briefe, mündliche Äußerungen, Artikel, Fotos und Erinnerungen der Familienmitglieder geben Aufschlüsse über die Persönlichkeit Bartóks. Weiterhin wird in der Einleitung der schöpferische Lebensweg des Komponisten geschildert. Vor allem nach dem ersten Weltkrieg gelang ihm ein Durchbruch, und er erntete wachsende Anerkennung im Ausland. Im Jahr 1918 schloß er einen Vertrag mit der Universal-Edition. Bedeutend ist auch Strawinskys Eindruck auf Bartók. In der Pantomime *Der wunderbare Mandarin* ist der Einfluß des *Sacre du Printemps* stark spürbar, während in dem nach slowakischen Volksliedern komponierten Zyklus *Dorfszenen* Anklänge an Strawinskys *Les Noces* durchschimmern.

Die letzten 10 Jahre in Bartóks Leben

sind gekennzeichnet durch die aufkommende Weltkatastrophe des 2. Weltkrieges. 1938 wirkte der österreichische Anschluß als schwerer Schlag. Bartók hatte damals schon die Befürchtung, daß auch Ungarn in den Machtbereich Hitlers gelangen könnte. Im April 1940 unternahm er eine einmonatige Informations- und Konzertreise durch die USA. Danach kehrte er wieder nach Ungarn zurück, am 8. Oktober trat er mit seiner Gattin in der Budapester Musikakademie auf. Dieses Konzert war sein Abschied vom ungarischen, und gleichzeitig vom europäischen Publikum. Am 12. Oktober verließ das Ehepaar Bartók die Heimat, um sich in USA niederzulassen. In einem Brief an Frau Müller-Widmann berichtet Bartók: „*Eigentlich ist diese Reise ein Sprung ins Ungewisse aus dem gewußten Unerträglichen . . . Aber es ist nichts zu machen; es ist gar nicht die Frage: muß es sein, denn es muß sein.*“ (Bartók zitiert hier Beethoven!)

Die fast fünf Jahre, die Bartók vom Oktober 1940 bis zu seinem Tode in den USA verbrachte, zerfallen in zwei Perioden gegensätzlichen Charakters. Die ersten amerikanischen Jahre standen im Zeichen einer ständig zunehmenden seelischen Depression. Die Zahl der Konzerte ging immer mehr zurück, und in den Jahren 1940, 1941 und 1942 entstand keine einzige neue Komposition. Bartók konnte in Amerika nicht Fuß fassen. Das Leben und die Mentalität der Amerikaner waren ihm von Grund auf fremd. Die tödliche Krankheit, die Leukämie, die ihm die Ärzte bis zum Schluß verheimlichten, ergriff immer stärker Besitz von ihm. Sicher war es nicht einfach, ihm zu helfen. Außerdem machte er es denjenigen nicht leicht, die ihm helfen wollten. Nur wenige Menschen kannten seine Persönlichkeit und seinen Charakter wirklich.

Zu Beginn des Jahres 1943 befand er sich auf einem geistigen und körperlichen Tiefpunkt, als er die angebotene Hilfe annahm. Im Sommer 1943 trat eine Besserung seines Gesundheitszustandes ein. Zu jener Zeit besuchte ihn Serge Koussevitzky und beauftragte ihn mit der Komposition eines Orchesterwerkes. Dieser Auftrag verlieh Bartók neuen Auftrieb. Er schrieb im Kurort Saranac Lake im Staate New York innerhalb von 55 Tagen das *Konzert für Orchester*. Diese Komposition leitete seine letzte Schaffensperiode ein. Im Jahre 1944

folgten die Sonate für Violine solo, für Yehudi Menuhin, und im Sommer 1945 das Konzert Nr. 3 für Klavier und Orchester. Bei der Arbeit am Klavierkonzert ließen seine körperlichen Kräfte bereits immer mehr nach, doch er konnte die Partitur – abgesehen von 17 Takten – noch vollenden. „*Es tut mir nur leid, daß ich mit vollem Gepäck scheiden muß*“, sagte er zu einem der ihn behandelnden Ärzte. Er starb am 26. September 1945 im West Side Hospital zu New York.

Das über 200 Seiten füllende Bildmaterial wird dem Leser wie in einem Film unterbreitet. Von den Jugendbildern bis zu den Aufnahmen in USA spannt sich ein weiter Bogen, der den Schaffensprozeß deutlich veranschaulicht. Das Bildmaterial ist durch detaillierte Textbeschreibungen ausgezeichnet, die das intensive Quellenstudium von Bónis belegen. Ebenfalls sind die Notenbeispiele sehr aufschlußreich, da sie einen ausgezeichneten Einblick in Bartóks Handschrift geben. Durch viele Familienfotos und Privataufnahmen, die Bónis auswerten konnte, wird diese Bildokumentation ein wesentlicher Beitrag zur Bartók-Forschung.

Konrad Vogelsang, Falkenstein (Taunus)

Oeuvres des BOCQUET. Édition et transcription par André SOURIS. Etude biographique et appareil critique par Monique ROLLIN. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1972. XXXVIII u. 107 S. (Corpus des Luthistes français, ohne Bandzählung.)

Es müssen zwei Lautenisten des Namens Bocquet unterschieden werden, deren Kompositionen in Tabulaturen des 17. Jahrhunderts enthalten sind. Nur die Bocquet gezeichneten Stücke in Tabulaturhandschriften aus dem ersten Drittel dieses Jahrhunderts können dem Charles Bocquet zugeschrieben werden, der einer der Hauptautoren in J. B. Besards Sammlung *Thesaurus harmonicus* (1603) ist. Da dieser ihn „*Carolus Bocquetus Parisiensis*“ nennt, ist er wohl in Paris geboren. Doch stammte seine Familie aus Lothringen. Sein Vater Julien Bocquet, der im Juni 1592 in Paris starb, war Lautenspieler und Kammerdiener Hein-

richs III. 1594 wohnte Charles Bocquet in Pont-à-Mousson. Im Karneval dieses Jahres wurde er zu den Ballets und Tänzen an den lothringischen Hof in Nancy berufen. M. Rollin hält ihn für identisch mit dem französischen Lautenisten Bock (Books, Bocket, Borkhet), der um 1600 in den Diensten des Kurfürsten Friedrich IV. von der Pfalz stand. Nach seiner Rückkehr nach Pont-à-Mousson wurde Bocquet 1606 erneut an den Hof in Nancy zu den Hochzeitsfeierlichkeiten berufen, um „*donner l'air du ballet*“. Er ist vor 1615 gestorben. Sein Werk fand in Deutschland eine weite Verbreitung, da die meisten seiner Stücke in J. B. Besards *Thesaurus harmonicus* (Köln 1603), G. L. Fuhrmanns *Testudo Gallo-Germanica* (Nürnberg 1615) sowie in deutschen Handschriften überliefert sind. Bocquet wurde von Zeitgenossen als berühmter Lautenist bezeichnet. Besard sagt, Laurencinus Romanus, Diomedes (Cato) und Bocquetus „*ille suavissimus*“ seien „*tres vere Apollines rediivi*“.

Die Bocquet gezeichneten Stücke in Manuskripten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unterscheiden sich im Stil und in der angewandten Lautenstimmung von denen des Charles Bocquet. Sie zeigen die gebrochene Spielmanier und verlangen eine 11chörige Laute in der *d*-moll-Stimmung. Die meisten befinden sich im Manuskript Vm⁷ 6214 der Pariser Nationalbibliothek, das aus der berühmten Sammlung des Sébastien de Brossard stammt. Unter den Bocquet signierten Stücken fällt die große Anzahl von Präludien auf. Die *Préludes marquant les cadences* bilden eine Folge von 17 Stücken in 17 verschiedenen Tonarten: *G*-dur, *g*-moll, *A*-dur, *a*-moll, *B*-dur, *b*-moll, *h*-moll, *C*-dur, *c*-moll, *D*-dur, *d*-moll, *Es*-dur, *es*-moll, *E*-dur, *e*-moll, *F*-dur, *f*-moll. Von diesen Tonarten wurden aber *E*-dur, *b*-moll und *es*-moll nur selten auf der Laute in der *d*-moll-Stimmung angewandt. Doch fehlt *fis*-moll, das nach einer Canarie des Vieux Gautier in dieser Stimmung *Ton de la Chèvre* genannt wurde. Die freirhythmischen Präludien, die ohne Takteinteilung notiert sind und hauptsächlich aus gebrochenen Akkorden bestehen, können aber nicht nacheinander ohne Unterbrechung gespielt werden, da die tiefen Baßchöre oft umgestimmt werden müssen. Ein nicht signiertes *Prélude sur tous les tons* ist wohl demselben

Autor zuzuschreiben. In diesem Präludium, das mit *f*-moll beginnt und schließt, werden damals gebräuchliche Tonarten ohne Umstimmung der Bässe durchlaufen.

Bisher war es nicht möglich, den Autor der mit Bocquet gezeichneten Stücke aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit einem der Musiker zu identifizieren, die nach 1620 lebten. M. Rollin meint, daß vielleicht diese Stücke der Mademoiselle Bocquet mit dem Beinamen Agélaste zuzuschreiben sind, die nach dem Urteil von Zeitgenossen eine ausgezeichnete Lautenspielerin war. 1641 wohnte sie in Paris in der *rue de Berry* mit ihrer Schwester, die auch wie sie die Laute und andere Instrumente spielte. Sie war mit der Dichterin Madeleine Scudéry befreundet und nahm an den Versammlungen teil, die bis etwa 1659 an Samstagen in deren Salon stattfanden.

Die Neuausgabe bringt im 1. Teil 34 Stücke aus Tabulaturen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. 20 stammen aus Drucken, 14 aus Handschriften. Es sind meist Präludien, Fantasien, Passamezzi, Galliard, Couranten und Volten. Mit Ausnahme einer Courante, die die Stimmung *G c f a c' e'* der 6 oberen Chöre verlangt, rechnen die Stücke mit der alten Lautenstimmung (*viel ton*). Der 2. Teil enthält 26 Stücke für die Laute in der *d*-moll-Stimmung aus handschriftlichen Tabulaturen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die am häufigsten vorkommenden Sätze sind Prélude, Allemande, Courante und Sarabande. Wie in den anderen Bänden der Reihe *Corpus des Luthistes français* ist der „musikalischen“ Übertragung auch die Tabulatur beigegeben. Im Anhang ist außer der Contrepartie einer Sarabande in Tabulatur und Übertragung von 15 Präludien nur die Tabulatur mitgeteilt. Ferner enthält die Neuausgabe ein Verzeichnis der Konkordanz und eine Übersicht der Spielzeichen und Verzierungen. In der Übertragung sind fast alle Verzierungszeichen der Tabulatur unverändert wiedergegeben. Doch fehlt merkwürdigerweise das liegende Doppelkreuz, das vor einem Tabulaturbuchstaben steht: $\times b$, vielleicht deswegen, weil es mit dem Erhöhungszeichen unserer Notenschrift verwechselt werden könnte. Es wird in der Übersicht wie $>$ als kurzer Mordent erklärt: \blacklozenge . Diese beiden Verzierungszeichen sind aber doch wohl als Vorschlag von

unten zu deuten. Auch wird in der Übertragung das Zeichen der Brechung oder Separation, der kurze Schrägstrich zwischen übereinanderstehenden Buchstaben, nicht berücksichtigt. Sonst ist die Übertragung mit der nötigen Sorgfalt angefertigt.

Hans Radke, Darmstadt

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung. I: Die Berliner Neidhart-Handschrift R und die Pergamentfragmente Cb, K, O und M. Göppingen: Alfred Kümmerle 1972. VIII S. 43 Abb. (Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte. 11.).

LARS ULRICH ABRAHAM: Haben Nationalhymnen keine Bedeutung mehr? Anregungen zur vergleichenden Analyse von Nationalhymnen. Sonderdruck aus: Beiträge zur Konfliktforschung, 2. Jahrg., Heft 1/1972, S. 23-47.

JAMES R. ANTHONY: French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau. London: B. T. Batsford Limited (1973). XI, 429 S., 8 Taf.

BERICHT über den Internationalen Beethoven-Kongreß 10.-12. Dezember 1970 in Berlin. Hrsg. von Heinz Alfred BROCKHAUS und Konrad NIEMANN. Berlin: Verlag Neue Musik 1971. XXXI, 596 S.

BERICHT über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst vom 27.-30. Juli 1926. Hrsg. von Wilibald GURLITT. Reprint. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1973. 172 S., 13 Taf., 4 S.

FRANTISEK XAVER BRIXI: Luridi Scholares Erat Unum Cantor Bonus. Partitura. Revidiert und bearbeitet von Hanuš KRUPKA. Praha-Bratislava: Editio Supraphon 1970. XVII, 147 S.

ALEXANDER BUCHNER: Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart. Prag: Artia - Hanau/Main: Verlag Werner Dausien (1972). 272 S.