

BESPRECHUNGEN

Musa – Mens – Musici. Im Gedenken an Walther VETTER, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1970). 472 S., 11 Taf.

Walther Vetter gehörte einer Generation an, die in der Musikwissenschaft, außer in der Mediävistik, noch kaum einem Zwang zu rigoroser Spezialisierung unterworfen war. Er war ohne schlechtes Gewissen Universalist und schrieb über die Antike, über die Lied- und die Operngeschichte, über Bach, Gluck, Beethoven, Schubert und Wagner, ohne zu fürchten, ins Dilettantische zu verfallen und das Achselzucken verhärteter Sceptiker unter den Philologen herauszufordern. In einem Aufsatz, der Walther Vetter gewidmet ist, an dessen Lebenswerk anzuknüpfen, fällt darum nicht schwer, und die Festschrift für Vetter – der Druck verzögerte sich so lange, daß sie zur Gedenkschrift wurde – ist ebenso vielfältig wie umfangreich geraten.

Anna Amalie ABERT schildert, gestützt auf Auszüge aus handschriftlichen Memoiren, *Hermann Aberts Weg zur Musikwissenschaft*, einen Weg, der für die Zeit um 1900 paradigmatische Bedeutung hatte. – Max WEGNER zeigt am Beispiel der Kalliope, der „Schönstimmigen“, daß eine eindeutige musikalische Ikonographie der Musen kaum möglich ist. – Heinz BECKER deutet, im Gegensatz zur philologischen Tradition, den Terminus *Syrinx* bei Aristoxenos nicht als Überblasloch des Aulos, sondern schlicht als Panflöte. – H. JOHN beschreibt an Hand der Polythrus-Urkunde aus Teos und der Eudemos-Urkunde aus Milet *Die griechische Musikerziehung während des Hellenismus und der Kaiserzeit*. – Heinrich HUSMANN versucht die Herkunft der Notre-Dame-Handschrift W₁ durch liturgische Erwägungen über zwei singuläre Andreas-Organa genauer zu bestimmen; zweifelhaft erscheint die Tragfähigkeit des Arguments, daß benediktinischer Ursprung ausgeschlossen sei. – K. GOFFERJE schlägt als Methode zur Katalogisierung von Melodien vor, die Intervalle der ersten zehn Töne durch Buchstaben zu bezeichnen (a = Tonwiederholung, b = kleine Sekunde auf-

wärts, c = kleine Sekunde abwärts usw.); Varianten sind allerdings in Gofferjes Chiffrierung schwer zu erkennen. – Karl Gustav FELLERER beschreibt eine Sammlung liturgisch-musikalischer Schriften des Mittelalters, die Melchior Hittorp 1568 zur historischen Fundierung der Reformbestrebungen herausgab. – Oskar SÖHNGEN skizziert *Die Musikanschauung der Reformatoren* unter dem Gesichtspunkt der Beziehungen zum Humanismus. – Walter BLANKENBURG weist nach, daß die Johannes-Passion von Ludwig Daser für Stuttgart, nicht für München komponiert wurde, daß sie an die Matthäus-Passion von Longueval (Pseudo-Obrecht) anknüpft und daß Lechners Johannes-Passion von ihr beeinflußt wurde. – Willi APEL stellt frühe Beispiele des deutschen Orgelchorals aus den Tabulaturen von Ammerbach und Nörmiger sowie aus der *Celler Tabulatur* zusammen. – Erich SCHENK identifiziert einige im *Klavierbuch des Fräulein Regina Clara Imhof, 1629* anonym überlieferte Tanzsätze. – Kurt GUDEWILL untersucht Melchior Francks *Newes teutsches musicalisches fröhliches Convivium* von 1621 im Hinblick auf Textinhalte, Strophenformen, Deklamationstypen und musikalische Stiltraditionen. – Joseph MÜLLER-BLATTAU beschreibt eine Liedkantate von Simon Dach und Heinrich Albert, die 1638 zur Begrüßung von Martin Opitz, „*der Deutschen Wunder*“, bei dessen Besuch in Königsberg entstand. Müller-Blattaus Verfahren, Diastematik und Rhythmik getrennt zu analysieren, ist didaktisch interessant; die rhythmische Deutung der Intrada (Beispiel 3) leuchtet nicht ein. – Hans ENGEL suchte – zur Stützung seiner umstrittenen These, daß in klassischen Symphonien nicht selten die Themen der verschiedenen Sätze melodisch verwandt seien – nach „*thematischen Satzverbindungen zyklischer Werke bis zur Klassik*“. Obwohl nur ungefähr die Hälfte der Beispiele, die Engel zusammengetragen hat, überzeugend ist, bleibt dennoch das Resultat immer noch eindrucksvoll genug.

Hellmut FEDERHOFER beschreibt einige handschriftliche österreichische Musiktraktate aus der Zeit um 1700; interessant ist die Quelle Kremsmünster L 69, die Fingersätze

für das Orgelspiel überliefert. – Werner NEUMANN fand in den Leipziger Post-Zeitungen der Jahre 1726-48 einige Hinweise auf die Herausgabe Bachscher Klavierwerke. – Jürgen MAINKA plädiert für historische Gerechtigkeit gegenüber den Analysen Bachscher Werke, die Johann Abraham Peter Schulz zu Kirnbergers Kunst des reinen Satzes beisteuerte. – P. M. YOUNG schildert in einem bestechend geschriebenen Essay das Wirken Johann Christian Bachs in England. – Der Titel *Der Musikdramatiker Händel*, den Walther SIEGMUND-SCHULTZE für seine Charakteristik des *Rinaldo*, des *Ezio* und der *Deidamia* wählte, soll nicht bedeuten, daß Händel die Glucksche Reform antizipiert habe, sondern daß die Mitte zwischen den Extremen, die durch Scarlatti und Gluck oder Rossini und Wagner bezeichnet werden, die eigentliche „Musikdramatik“ sei. (Die Lorca-Oper von Fortner heißt nicht „Blutgericht“, sondern *Bluthochzeit*.) – Richard ENGLÄNDER schildert anschaulich die Gluck-Rezeption im Schweden Gustavs III., des königlichen Impresario, und geht den Einflüssen Glucks auf die Opern von Naumann, Kraus, Haeffner und Ahlström nach. – Heinrich BESSELS Aufsatz über den *Ausdruck der Individualität in der Musik* ist eher eine Studie über den Geschmacksbegriff des 18. Jahrhunderts, der allerdings mit der Herverkehrung des Individuellen eng zusammenhängt. – A. LIEBE vergleicht Reichardts und Brahmsens Rhapsodien aus Goethes *Harzreise im Winter*. Der Titel „Rhapsodie“, dessen „innere Notwendigkeit“ A. Liebe nicht einleuchtet, bedeutet bei Reichardt, wie Walter Salmen gezeigt hat, nichts anderes als „Bruchstück“ oder „Ausschnitt“. – Eberhard PREUSSNER reflektiert und meditiert über die Bedeutung der Musik in der „Pädagogischen Provinz“, deren Utopie Goethe in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* entwarf. – Karel Philipp BERNET KEMPERs Vermutungen über einen „*fehlenden Takt in Beethovens opus 131*“ dürften, so schwach sie philologisch gestützt sind, musiktheoretisch kaum widerlegbar sein. – Rudolf STEGLICH charakterisiert den romantischen „Wanderhythmus“, wie ihn einige Lieder von Schubert ausprägen, als „*hin-und-wider-schwingende Bewegung*“, jedoch „*in der Schwebe*“ gehalten. – Jens Peter LARSEN vergleicht fünf der sechs Fassungen von Schuberts *Nur wer die Sehnsucht kennt* und unterscheidet zwischen Vorherrschaft des Textes, „*Musi-*

kalisierung“ und „*dramatisierender*“ Vertonung (durch schroffen Kontrast bei den Worten „*Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide*“). Außerdem zeigt er, daß die letzte Fassung des *Mignon*-Liedes nichts anderes als eine Variante und Paraphrase des Liedes *In's stille Land* ist. – Otto Erich DEUTSCH berichtet über einen Schubert-Fund: über die Instrumentierung einer Psalmkomposition von Maximilian Stadler. – Hermann KELLER untersucht *Schuberts Verhältnis zur Sonatenform* („Sonatenhauptsatzform“). Die Formkritik – Keller spricht von einer „*auffälligen Kluft zwischen Form und Inhalt*“ – bleibt allerdings pauschal. – Alfred OREL berichtet über *Schubertiana in Schweden*, und zwar in den Beständen der „Stiftelsen musikulturens främjande“ in Stockholm und in der Sammlung Taussig in Malmö. – M. OCADLIK geht den Spuren Schuberts in einigen Werken von Smetana nach.

Hellmuth Christian WOLFF skizziert in Umrissen die Entwicklung der Mendelssohn-Literatur. Der Irrtum, „*klassische Bildung*“ sei Richard Wagner „*ein Greuel*“ gewesen, ist in einer Gedenkschrift für Walther Vetter deplaciert. – F. EGERMANN erkennt in den dichterischen Motiven des Schweigens und der „*visionären Ekstase*“ eine „*Einwirkung des Aischylos auf Wagner*“. – Doris STOCKMANN betont die Notwendigkeit einer historischen Orientierung der Volksliedforschung und zeigt am Beispiel der Altmark Grundzüge einer Entwicklung der sozialen Funktion, des Repertoires, der musikalischen Strukturen und der Vortragsart von Liedern. – Siegfried BORRIS beschreibt, gestützt auf Analysen einiger Werke von Skrjabin, Berg, Strawinsky, Prokofjew und Hindemith, die Entwicklung der Sonate im 20. Jahrhundert; die Schlußthese, daß „*die Krise der Sonate*“ vorüber sei, ist durch den Hinweis auf Boulez nicht genügend fundiert. – Othmar WESSELY publiziert fünf Briefe von Busoni an Johannes Evangelist Habert, der Busoni brieflich Unterricht in Harmonielehre erteilte. – Kurt von FISCHER analysiert *Arthur Honeggers erstes veröffentlichtes Lied aus dem Jahre 1914: Poème de A. Fontainas*. Die Einflüsse Debussys, Faurés und Regers liegen in der eklektischen, aber technisch makellosen Komposition noch unvermittelt nebeneinander. – Hans WEGENER, der Redakteur der Gedenkschrift, veröffentlicht mit ausführlichen Anmerkungen den Briefwechsel zwischen Armin

Knab und Wilhelm Weismann aus den Jahren 1944-1951; zentraler Gegenstand der Korrespondenz sind Knabs Lieder. – Paul MIES schreibt mit umfassenden Kenntnissen, die sich auch auf verschollene Komponisten der Zeit um 1900 erstrecken, über einen Sonderfall der Programmmusik: die *Musik nach Bildern*. – Karl-Heinz KÖHLER (*Musikbibliothek – Musikwissenschaft*) formuliert die Prinzipien, die seiner Tätigkeit in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek zugrundeliegen. – Die Gedenkschrift schließt mit einem Verzeichnis der Bücher und Schriften, Aufsätze und Rezensionen Walther Veters. Carl Dahlhaus, Berlin

Musik als Gestalt und Erlebnis. Festschrift Walter GRAF zum 65. Geburtstag. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1970. 262 S., 12 Taf. (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. Band 9.)

Nahezu alle Bereiche des im deutschen Sprachraum ursprünglich so genannten Fachzweigs „Vergleichende Musikwissenschaft“ sind in den Aufsätzen angesprochen, die dem allseits hochverehrten Leiter des Phonogrammarchivs und Inhaber der Lehrkanzel für Vergleichende Musikwissenschaft der Universität Wien zur Feier seines 65. Geburtstages von Freunden und Schülern überreicht wurden. Unter dem Eindruck der Kritik, das Wort „vergleichend“ weise auf eine Methode, nicht auf ein Stoffgebiet hin, hat man andernorts in den beiden letzten Jahrzehnten versucht, das Fach im Anschluß an die englischsprachige Bezeichnung „Ethnomusicology“ in „Musikethnologie“ umzubenennen. Hiermit verband sich jedoch eine Einengung auf die außereuropäische Musik und die europäische Volksmusik. Akustik und Musikpsychologie wurden ausgeschaltet und unter der Bezeichnung „Systematische Musikwissenschaft“ erneut zusammengefaßt. Diese Trennung hat Walter Graf nicht mitvollzogen. Vielmehr betrachtete er – wie Erich Schenk in der Einleitung treffend bemerkt – die Musik stets als ein Phänomen, das „auf dem Wechselspiel zwischen biologischen, psychologischen und kulturellen Verhaltensweisen des Menschen beruht und sich demnach gleichermaßen als geisteswissenschaftliches und naturwissenschaftliches Problem darbietet“. Als beste Bestätigung hierfür erscheint das Verzeichnis der Schriften des Jubilars, das

enggedruckt auf den Seiten 9-13 vorgelegt ist.

Den Fachzweig und den von Walter Graf ausgeschrittenen Problemkreis gleichsam widerspiegelnd umfaßt die Festschrift Ergebnisse der Arbeit mit dem Sonagraphen und andere Beiträge zur Akustik ebenso wie Analysen und Besprechungen europäischer Volks- und „Gesellschafts“-Musik sowie Einzeldarstellungen zur Musik außereuropäischer Länder. Die Beiträge sind nach den Namen der Verfasser alphabetisch angeordnet. Hier seien sie der Sache nach besprochen, beginnend mit dem Bereich der Akustik.

Unter dem Thema *Zum Problem der Strukturanalyse akustisch fixierter Musikbeispiele* wendet sich Hans-Peter REINECKE der Frage zu, wie man auf Tonband festgehaltene Musik sinnvoll analysieren könne. Gewiß ist zu diesem Zweck nicht nur die akustische Messung, sondern auch ein Verständnis für die Musizier- und Hörgewohnheiten im Herkunftsland eines jeden Musikstils erforderlich. Richtet sich hier die Betrachtung auf das Schallereignis, so lenkt ein anderer Aufsatz, *Zeitfunktion und Spektrum in der subjektiven Akustik* von Kurt SCHÜGERL, die Aufmerksamkeit auf die Schallrezeption. Der Autor erläutert zunächst Funktion des Innenohrs und Klangempfindung. Besonders zeigt er, unter welchen Bedingungen das Ohr die Obertöne eines Klanges einzeln wahrnehmen kann und wann sie zum Geräusch verschmelzen.

Drei der insgesamt 22 Aufsätze legen Ergebnisse von Untersuchungen mit dem Sonagraphen vor, doch nur einer von ihnen behandelt Schallmaterial europäischer Provenienz. Es sind dies Klänge von freihängenden Glocken und von Geläuten in Glockenstuben, deren Wirkung Josef PFUNDNER in seinem Beitrag *Klanguntersuchungen mit dem Sonagraphen* nachgeht. Von den beiden übrigen Artikeln behandelt der eine, Franz FÖDERMAYRS *Zur Ololyge in Afrika*, 50 ausgewählte Beispiele von Frauentrillern aus den verschiedensten Gegenden dieses Erdteils. Den Sonagrammen nach ließen sie sich in nur 4 typische Gruppen gliedern – ein erstaunliches Ergebnis bei Material so unterschiedlicher Herkunft. In dem anderen Artikel legt Helmut RÖSING eine Untersuchung von *Klangfarbe und Rhythmus im indischen Tablä-Spiel* anhand von Aufnahmen nur eines Trommlers vor und stellt fest, daß zwei Kom-

ponenten, der Rhythmus der Klangfarben und der Rhythmus der Schlagfolgen das Tabla-Spiel bestimmen. Zu korrigieren wären hier allerdings einige Bemerkungen über die Geschichte des Tabla-Trommelpaars und über das „Tala“ genannte Grundmetrum.

Wie nahe der vergleichend-musikwissenschaftlichen Forschung die Musik der „engen Heimat“ steht, zeigen die beiden Aufsätze von Erich SCHENK (*Die „Zauberflöte“ im Dreivierteltakt*) und Walter WIORA (*Über die Zunahme trivialer Melodik im neueren Volkslied*). Hierbei beantwortet Erich Schenk die Frage, wie und wann Themen aus Mozarts Zauberflöte in Deutschen Tänzen des Komponisten St. W. de Ossowski verwendet und vornehmen Kreisen geboten wurden, während Walter Wiora Gründe aufdeckt, aus denen sich Volksmelodien unter dem Einfluß hoher Kunstmusik zu ihrem Nachteil verändern und neue, aus diesem Reservoir schöpfende Melodien meist klischeehaft und spannungsarm erscheinen. Einflüsse „von oben“, wie die Aufnahme fabrikmäßig hergestellter Musikinstrumente und die Mittel elektroakustischer Übertragung können aber auch positive Änderungen der Volksmusik herbeiführen, wie Walther WÜNSCH unter dem Titel *Abnützungerscheinungen oder Intonationsveränderungen im Bereich balkanischer Volksliedtraditionen* ausführt. In diesen Umkreis gehört zudem Bence SZABOLCSIS Artikel *Der musikalische Konsens*, der sich mit der Stellung und Wirkung der Musik in – auch mehrschichtigen – Gemeinschaften befaßt. Ein anderes Ziel verfolgt Marius SCHNEIDER in seinem Beitrag *Über das Wachstum des Rhythmus in der Musik des Volkes*. 16 Lieder aus verschiedenen Ländern und 1 Motette aus dem *Squarcialupi-Codex* werden auf ihre metrisch-rhythmische Gliederung hin untersucht. Sicherlich lassen sich manche der mitgeteilten Melodien – so Nr. 5, 6, 7 und 15 – stellenweise auch anders gliedern, doch wird damit die Folgerung, daß rhythmische Figuren oder Perioden wachsen (oder auch schrumpfen) können, nicht angetastet. Für die Musik in und außerhalb Europas gleichermaßen relevant ist der Gedanke, daß Musik, genauer: Laut oder Klang, häufig als eine gewaltige Macht erlebt und dann als Leib des Unsichtbaren, als Brücke zur Welt der Götter oder ins Jenseits empfunden wird. Diesem Gedanken geht Oskar ELSCHKE unter der Überschrift *Mensch – Musik – Instrument. Funk-*

tionelle Schichtung der Primärformen nach und bemerkt: „Musik ist für den Menschen ein Instrument“, wie umgekehrt die Geschichte des Instruments dort beginnt, wo der Mensch „zur bewußten Klangproduktion andere Organe als seine Stimme zu verwenden beginnt.“ Bald schon gebraucht dann der Mensch das Musikinstrument entweder zur Unterstützung und Imitation der menschlichen Stimme oder als Erzeuger selbständiger Klänge, und dies zu den verschiedensten Zwecken.

Alle übrigen Beiträge – wie schon die Darlegungen von Rösing und Fördermayr – sind der Musik außereuropäischer Länder gewidmet, zwei von ihnen der Musik Afrikas: Walter HIRSCHBERGS *Doppelglocken im Kongo-Angola-Raum*, der die Geschichte und Verbreitung von drei Doppelglocken-Typen beschreibt und Gerhard KUBIKS glänzende Studie über *Aufbau und Struktur der Amadinda-Musik von Buganda*, die an einigen Stücken für das *amadinda*-Holmxylophon das Ineinandergreifen einer Haupt- und einer Kontrastmelodie zeigt und erklärt, wie das Resultat der Kombination beider stets oktaverdoppelter Stimmen infolge des durchweg sehr schnellen Spieltempo beim Hörer den Eindruck einer anderen hohen und einer tiefen Melodie erweckt. An dieser Stelle sei auch A. M. Dauers Artikel *Die Posaunen Gottes. Über Erregungs- und Ergriffenheitstechniken religiöser Dichtung und Musik der Afro-Amerikaner* genannt, der Form und Zweck der Musik von den Texten her beleuchtet.

Gegenstand der meisten Erörterungen ist die Musik im Vorderen Orient. So sucht Hans HICKMANN die Magrepha, zur herodianischen Zeit als Orgel betrachtet, für das 2.-6. Jh. n. Chr. aufgrund ihres in Abbildungen gebotenen Umrisses als Sistrum zu identifizieren – ein Unterfangen, dem Autoren wie Szendrey oder Gradenwitz wohl widersprechen würden. Die übrigen dieser Artikel behandeln Form und Melodiebildung vorderorientalischer Musik: Edith GERSON-KIWIS *On the Technique of Arab Taqsim Composition* trägt manches zur Klärung des Begriffs „Maqām“ und der Maqām-Strukturen bei. Bezüglich der *Arabischen Maqamen ost-syrischer Kirchenmusik* berücksichtigt Heinrich HUSMANN nur die Intervallverhältnisse, nicht die Melodiefiguren der Maqamen, und so fragt es sich, ob daraus schon auf Paralle-

len nestorianischer Melodien in der altpersischen bzw. altarabischen Musik geschlossen werden kann. Kurt REINHARD führt die *Strukturanalyse einer Hymne des türkischen Komponisten Itri* mit statistischen und melodievergleichenden Methoden durch. Bruno Nettl schließlich bringt *Examples of Popular and Folk Music from Khorasan* bei, säuberlich in Lieder mit *kamange*, volkstümliche *tasnif*-Stücke, Gesänge mit *dotar*- und *zarb*-Begleitung sowie *zornah*-Musik getrennt. Hierher gehört auch Felix HOERBURGERS Aufsatz *Stilschichten der Musik in Afghanistan und ihre gegenseitige Durchdringung*, eine Art erweiterte Zusammenfassung der Ausführungen in seinem Buch *Volksmusik in Afghanistan*.

So bleiben zwei Arbeiten aus dem Fernen Osten: Dieter CHRISTENSEN legt fünf *Lieder der Siar und Geraged* von der Nordostküste Neuguineas in klar gegliederten Transkriptionen und mit genauer Analyse vor. Sie ergänzen Walter Grafs Publikation der Phonogramme Rudolf Pöchs. Rurika UCHIDA schließlich beschreibt und gruppiert die von ihr im Shimane-Gebiet (Süden von Honshū) gesammelten Reisplantzengesänge. Ihr Ziel ist „*The Musical Charakter of Tane-bayashi (Rice planting music)*“ zu beschreiben, die meist von zahlreichen Trommeln und Flöten begleitet wird. Indessen erkennt man deutlich, daß die musikalische Struktur auch der Textstruktur und der Silbenzahl verpflichtet ist, und daß der poetische Gehalt der Texte mit dem Tageslauf wechselt.

Insgesamt deutet dieses Mosaik einzelner Aspekte nicht nur die ganze Breite des Fachzweigs „Vergleichende Musikwissenschaft“ an, sondern es zeigt auch, daß und wie Kunstmusik und Volksmusik verschiedener Höhengrade von unterschiedlichen Ansätzen her behandelt werden können. Demnach würde der Rezensent im Hinblick auf die Gegenwart der Klage Felix Hoerburgers kaum noch zustimmen, nach welcher der Akzent der Forschung in asiatischen Ländern einseitig auf die Kunstmusik gesetzt sei und folglich das schwerer zugängliche Gut auf dem Lande unberücksichtigt bleibe. Allerdings muß man zugeben, daß sich der nicht-einheimische Musikforscher erst einmal in die weithin wirkenden Bereiche musikalischer Hochkultur einleben muß, bevor er Untersuchungen an Dorf- oder Stammesmusik sinnvoll durchführen kann. Hier liegt in der Tat ein weites Feld unbearbeiteter

Probleme. Daß es andererseits dem verehrten Jubilar vergönnt sei, noch viele Jahre an der Lösung dieser Probleme regen Anteil zu nehmen, sei der Gratulation als Wunsch nachträglich beigegeben – gewiß nicht nur seitens des Rezensenten.

Josef Kuckertz, Köln

JAHRBUCH für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. Sechzehnter Jahrg. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1971. 275 S. (Notenbeispiele, Abbildungen).

In den letzten Jahren hat die Volksliedforschung ihren Horizont erweitert und bekommt in der Erforschung aller Formen laienhaften Singens kleiner Gruppen (face-to-face-groups) bisher unbeachtete oder zumindest wenig beachtete Phänomene in den Blick und teilweise bereits in den Griff. R. W. Brednich hat diese Entwicklung aufmerksam verfolgt und als Herausgeber der Jahrbücher für Volksliedforschung mit vollzogen. Auch in den Aufsätzen, Berichten und Besprechungen des hier vorgestellten Bandes wird das differenzierte Arbeitsfeld einer wissenschaftlichen Disziplin präsentiert, die neben musikologisch-literarischer Analyse des Objektes „Lied“ mehr und mehr die individual- und sozialpsychologischen Implikationen, die Interdependenzen zwischen Gesellschaft und Lied darstellt.

In ihrem Beitrag *Zum Problem des Vergleichs von Balladen und Epenmotiven* bringt Ina WILD neue Gesichtspunkte zu dem die Philologen seit langem faszinierendem Problem der Deutung von Motivgleichheiten bei Epos und Volksballade – hier Kudrun/Meererin – unter besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses der Gottscheer Ballade zu den asturischen Bueso-Romanzen. Hartmut BRAUN nutzt in seinem Beitrag *Zur Melodiengeschichte vom bußfertigen Sünder* die komparative Methode der Melodienanalyse, um darzutun, daß bei diesem Lied eine deutsche Herkunft auch für die slowenischen Fassungen anzunehmen ist. Die Hinweise auf Geschichte und Alter der deutschen Melodien sind überzeugend; leider ist das slowenische Material nur durch eine einzige Fassung aus unserem Jahrhundert vertreten, die – wenn auch auf ältere Fassungen zurückgehend – durch späteres Überformen zu sehr verändert und wohl auch nicht korrekt gedruckt

ist (vgl. Takt 2 und 4), um weittragende Schlüsse zuzulassen.

Die eifrige Sammelarbeit des westfälischen Volksliedarchivs in Münster, dessen Stärke die systematische Pflege der Beziehungen des Archivs der Landschaft zu ihren Menschen ist, hat sich in reiche Bestände des Archivs niedergeschlagen, die nun allmählich dankenswerterweise der wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgestellt werden. So hier mit Renate BROCKPÄHLERS Aufsatz *Rindeninstrumente in Westfalen*. Berichtet wird über die Typen der Instrumente, Herstellung, Spielweise, Verbreitung und Verwendungszweck. In der Bewertung ihres Materials scheint mir die Verfasserin etwas zu bescheiden. Der Überblick über den Bestand dieser Landschaft regt zudem zu der Frage an, ob sich nicht eine akustische Demonstration der vorhandenen Instrumente auf der Schallplatte lohnen würde?

Gerda GROBER-GLÜCK wendet sich in ihrem Aufsatz *Kinderreime und Lieder Bonn 1967* der rezenten Tradition zu. Sie bietet hier ein reiches Material, es zeigt, daß die ungebrochene Tradition in einem Maße weitergetragen wird, das selbst Pessimisten vom Weiterleben überlieferter Singformen überzeugen muß, umso mehr, als auch aktuelle Bezüge zur Umwelt des Kindes nicht selten sind. Einige Fragen wären noch zu beantworten. Die Situation der Aufnahme in der Schule hat ganz gewiß einiges Material (das Rühmkorff in seinem Buch *Über das Volksvermögen* sicherlich überbetont) unterdrückt. Hier spricht der Rezensent aus eigener Erfahrung. In späteren Untersuchungen sollte man den durchschnittlichen Liedbesitz auch des einzelnen Kindes erfassen und ihn mit Geschlecht, Sozialschicht korrelieren. Untersuchungen über den verschiedenen Stand der Überlieferung in verschiedenen Gemeindegroßenklassen wäre erwünscht.

Auch der Aufsatz *Zwei alte badische Fastnachtsrufe und ihr musikalischer Umkreis* wendet sich der rezenten Tradition zu, insofern Lieselotte WIEDLING darlegt, wie hier eine sehr alte, ungebrochene Tradition bis in die Gegenwart lebendig erhalten ist. Daß hier nicht nur eine sorgfältig gearbeitete Melodien-geschichte ausgebreitet, sondern jedes Lied auch in seiner primären Funktion dargestellt wird, ist besonders interessant. Die Studie von Jozsef FARAGO und Janos RADULY

Die Volksballaden im heutigen Bewußtsein eines ungarischen Dorfes untersucht die Kenntnis von 6 Balladen in der Population getrennt nach ungebrochener (oralen) Tradition, Vermittlung durch Bücher, Kenntnis vom Hörensagen. Diese Angaben werden mit 4 Altersgruppen zwischen 8 und 15 Jahren korreliert. Die Zahlen sind sorgfältig erhoben, ihre Interpretation führt zu interessanten, wengleich nicht unerwarteten Ergebnissen: Schwinden der oralen Tradition, Ansteigen der Vermittlung durch Druckerzeugnisse, insgesamt abnehmende Kenntnis bei jüngeren Altersgruppen. „Die größte Überraschung“ der Verfasser, daß nämlich keine Ballade von allen gekannt ist, scheint mir auf der unhaltbaren Hypothese gegründet, daß das „Volkslied“ Besitz des „Volkes“ schlechthin, also allgemein verbreitet war. Überdies: Balladen sind sicherlich die am wenigsten aktuelle Liedgattung; der Vergleich mit anderen Gattungen hätte zu aufschlußreichen Differenzen geführt. Die Ausführungen Heinz RÖLLEKES zu *Kriegslieder. Achim von Arnims Imitation eines fliegenden Blattes* sind nicht nur eine dankenswerte quellenkritische Studie, sondern bieten im Kontext auch wichtige Hinweise auf das Aktualitätsstreben der Liedersammler im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen. Ähnliches ist von der Studie BREDNICHS *Die Liedpostkarte* zu sagen. Hier wird auf eine wichtige Quelle der Liedtradition hingewiesen, aus der noch wichtige Erkenntnisse für den Aktualitätswert von Liedern zu gewinnen sind und die zu der oben erwähnten Differenzierung des Arbeitsfeldes gegenwartsbezogener Liedforschung beitragen. – Der gewichtige erste Beitrag des Jahrbuches versucht – soweit ich sehe zum ersten Mal –, die Methoden der funktional-strukturalistischen Analyse im Sinne der Informationsästhetik auf die Probleme der Liedforschung anzuwenden: Bohuslav BENEŠ *Die Bänkelballade in Mitteleuropa*. Damit wird ebenfalls eine neue Dimension, hier eine methodische erschlossen, die auch die datenverarbeitende Auswertung nicht ausschließt. Daß dem Verfasser andererseits die Grenze dieser Methode der Erarbeitung morphologischer Formen bewußt ist, verdient besondere Beachtung.

Der Besprechungsteil ist – wie stets – sehr reichhaltig und bezieht in dankenswertem Maße ausländische, besonders osteuropäische

Literatur ein. Der seit einigen Jahren eingeführte Schallplattenteil stellt eine willkommene zusätzliche Information dar und könnte durch die Einbeziehung von ausgewählten Handelsschallplatten noch erweitert werden.

Ernst Klusen, Neuss

Interface. Journal of New Music Research. Heft 1 (1972). Amsterdam: Swets & Zeitlinger N. V. 1972. 92 S.

„Interface“ ist die Zusammenfassung zweier bisher selbständiger Publikationen, des „Jaarboek“ des musikwissenschaftlichen Seminars in Gent und der „Electronic Music Reports“ des Institute of Sonology in Utrecht. Das neue Halbjahresperiodikum wird von einem paritätisch aus beiden Institutionen bestellten Herausgeberstab betreut und soll vornehmlich Forschungsprobleme aus den Grenzgebieten zwischen Musik, Naturwissenschaften und Technologie zur Diskussion stellen. Heft 1 präsentiert sich mit drei Beiträgen, von denen der erste auf eine großzügige Auslegung dieses Grundkonzepts schließen läßt: *Igor Stravinsky, An Attempt at an Insight into his Historic Role*. In der als Nachruf nur durch das Datum (Mai 1971) gekennzeichneten Skizze engagiert sich Jan L. BROECKX für ein vorurteilsfreieres, insbesondere den Antagonismus zur Wiener Schule überwindendes Verständnis Igor Strawinskys; seine Ausgangspunkte sind knappe Analysen der wichtigsten Kompositionen sowie eine betont unpolemische Interpretation von Äußerungen Th. W. Adornos über Strawinsky. – Christiaan DE LANNOY gelangt aufgrund eines Hörtests zu der Überzeugung, zwölf-tönige Stimuli seien nicht grundsätzlich schwerer oder leichter unterscheidbar als tonale (*Detection and Discrimination of Dodecaphonic Series*). Er verweist auf die Möglichkeit intuitiver Auffassung (detection) von Strukturverwandtschaften allein aus der Größe und Verteilung von Intervallen, d. h. ohne Inanspruchnahme syntaktischer Informationen. – Gut zwei Drittel des vorliegenden Heftes beansprucht die *Comparative Computer Study of Style, Based on Five Liedmelodies* von Jan L. BROECKX und Walter LANDRIEU. Fünf Lieder von Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt und Wolf auf Goethes Gedicht *Kennst du das Land* dienten als Untersuchungsmaterial insofern, als ihre Vokalparte (nur diese) maschinenlesbar verschlüsselt wurden. Zwei relativ ein-

fache, in der Sprache PL/I vollständig mitgeteilte Computerprogramme beschränken sich auf die Auszählung von Intervallen (eigentlich: von Halbtondistanzen), Notenwerten, Pausendauern usw., deren absolute und prozentuale Häufigkeiten die Maschine in Tabellenform ausgibt. Die Resultate bestätigen und präzisieren überzeugend den Eindruck, den ein Betrachter der fünf Melodien bezüglich ihrer elementarsten Stilmerkmale intuitiv gewinnt. Allerdings haben die Autoren etwas mehr als nötig der Tendenz zur Prozentomanie nachgegeben, die solchen Erhebungen auf ausschließlich vorstruktureller Ebene erfahrungsgemäß innewohnt. Kleinere Unebenheiten ihrer Ergebnisse gehen übrigens nicht zu Lasten des Computers, sondern sind unter anderem auf unerkannt gebliebene Irrtümer bei der Verschlüsselung der Melodien zurückzuführen. – Schmucklos sachlich wie die Diktion der drei Beiträge ist – auf Kunstdruckpapier – auch die äußere Aufmachung der Zeitschrift; Verbesserungen des Layout und Verminderung der Druckfehlerquote sind namentlich bei Formeln und Tabellen noch denkbar. Für künftige Hefte ist als Ergänzung der Hauptartikel ein Mitteilungs- und Rezensionsteil angekündigt.

Norbert Böker-Heil, Oberhöchstadt

Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Kompositionen von Joseph Haydn zusammengestellt von Alois Fuchs 1839. Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von Richard SCHAAL. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1968. IX, 204 S. (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte. 2.)

Der Wiener Musikforscher Alois Fuchs (1799-1853) ist der Fachwelt als Sammler wertvoller Musikhandschriften bekannt. Um seine Sammlung zu erschließen, hatte er sich thematische Individualkataloge angelegt. Das hier in Faksimile vorgelegte handschriftliche Verzeichnis der Werke Haydns aus dem Jahre 1839 war bisher unbekannt. Nun bietet ein thematischer Katalog von Fuchs heute freilich kaum noch ein zuverlässiges Bild von den tatsächlichen Überlieferungsproblemen. Wenn also die Verlagswerbung das neue Haydn-Verzeichnis „sowohl für die Echtheitsbestimmung als auch für den exakten thematischen Nachweis zu den unentbehrlichen Unterlagen der quellenkritischen Haydn-Forschung“ zählt, ist das falsch und

irreführend. Richard Schaal, der verdienstvolle Fuchs-Forscher, geht in seiner Einleitung natürlich nicht so weit. Er betont, daß Jens Peter Larsen den sehr ähnlichen Fuchs-Katalog von 1840 eingehend gewürdigt und ausgewertet habe. Er verschweigt auch nicht die Mängel der Anordnung bei Fuchs, die Irrtümer in den bibliographischen Nachweisen. Aber den Wert für die heutige Forschung beurteilt er gleichfalls zu optimistisch.

Worin besteht denn der Unterschied zwischen dem Verzeichnis von 1839 (vor einigen Jahren von der Bayerischen Staatsbibliothek erworben) und dem bekannten Verzeichnis von 1840 (Deutsche Staatsbibliothek Berlin; Photokopien im Joseph Haydn-Institut, Köln)? Im Aufbau nach Werkgruppen und in der Gliederung der Werke nach Tonarten sind beide gleichartig angelegt, im Detail weichen sie jedoch nicht unwesentlich voneinander ab. Die Fassung von 1839 (= A) ist vermutlich als Auftragsarbeit entstanden; sie enthält keine Gebrauchsspuren, aber auch keine Nachträge wie der Katalog von 1840 (= B).

In A wie in B gehen viele Eintragungen auf die Verkaufskataloge von Breitkopf (1762-1787) zurück. Fuchs hat die Incipits (größenteils von unechten Werken!) dann einzeilig notiert, während er sonst auf zwei Systemen schreibt. Zuweilen scheut er sich nicht, aus dem Erscheinungsjahr bei Breitkopf auf das Kompositionsjahr zu schließen (in A z. B. auf S. 135 Nr. 3, S. 137 Nr. 3 und 5, S. 146 Nr. 3, S. 155 Nr. 1). Überhaupt sind seine Hinweise auf die Entstehungszeit der Kompositionen und auf die Fundorte der Autographen nur mit Vorsicht aufzunehmen. So offensichtlich falsche Aussagen wie zu Sinfonie 91 (S. 23 Nr. 4) oder Sinfonie 65 (S. 38 Nr. 1) lassen bisher unbekanntes Angaben (z. B. S. 36 Nr. 6 und S. 153 Nr. 3) im Zwielficht erscheinen.

In B hat Fuchs augenscheinlich bessere Informationen auswerten können, z. B. über die Eisenstädter Bestände. Bisher nur nach Breitkopf zitierte Incipits werden jetzt zuweilen durch Abschriften bestätigt. Eine Reihe von Angaben sind dem 1805 durch J. Elßler zusammengestellten authentischen Haydn-Verzeichnis (= HV) entnommen, das in A nur ausnahmsweise herangezogen wird. Besonders bei den Konzerten gibt sich A eine Blöße. So erscheinen die Klavierkonzerte Hoboken XVIII:2 und 3 allein in B. Bei den

Violinkonzerten notiert B auch das verschollene D-dur-Konzert sowie das Konzert in A-dur, das A (nach Breitkopf) unter Violoncellokonzerte subsumiert. Nur B kennt – aus dem HV – die Cellokonzerte Hoboken VIIb:1-3. Und nur B bringt die Incipits zu den verschollenen Konzerten für Kontrabaß, Horn, Flöte und Baryton.

Die Faksimileausgabe des Katalogs von 1839 sollte nicht als aktuelles Instrument der Haydn-Forschung, sondern in erster Linie als Denkmal für die historische Leistung von Alois Fuchs auf dem Gebiet der musikalischen Quellenkunde gewertet werden.

Horst Walter, Köln

PAUL PREIS: *Musik- und Theaterleben von Stadt und Kreis Glatz. Ein Rückblick. Hrsg. v. d. Stadt Lüdenscheid. Bd. 1: Stadt Glatz, Bd. 2: Kreis Glatz. Lüdenscheid: Fr. Staats 1967 und 1969. 110, 461 S.; 52, 94 Abb.*

Der Verfasser des hier besprochenen musik- und theatergeschichtlichen Werks, der selbst geborener Glatzer ist, lebt heute in Lüdenscheid, der Patenstadt von Glatz, wo er – mit vielen Auszeichnungen bedacht – als Musikdirektor die schon in seiner Heimat bewiesene Aktivität und Vielseitigkeit aufs erfolgreichste fortgesetzt hat. Die Monographie über das geschichtlich sowohl wie geographisch so eigenartig geprägte Gebiet der ehemaligen Grafschaft Glatz, die in der Hand vieler Interessenten, heute aber kaum noch erhältlich ist, verdient nicht nur den Dank seiner Glatzer Landsleute, sondern auch den der Musik- und Theaterwissenschaft wie auch der Volkskunde, für die Preis aus Quellen, die schon beim Entstehen des Werkes überaus schwer erreichbar waren, mit imponierendem Fleiß und einer sich nirgends verleugnenden Liebe ein abschließendes Bild des Kulturlebens seiner Heimat geschaffen hat. Hierzu ist noch zu sagen, daß das Wissen um die in Paul Preis' Buch behandelte Landschaft auch vor den über den deutschen Osten hereinbrechenden katastrophalen Ereignissen äußerst geringfügig war, so daß die nun langsam versiegenden Quellen die Bedeutung des Werkes in einem besonderen Licht erscheinen lassen.

In seiner Einleitung zum 1. Band der Berechtigung des auszeichnenden Epithetons eines „Musiklandes“ für die Grafschaft Glatz

nachgehend, weist der Verfasser unter anderem auf die von dem Volksliedforscher Georg Amft gesammelten rund 1600 *Volkslieder der Grafschaft Glatz* sowie auf die vielen kirchlichen und weltlichen Musikvereinigungen hin, unter denen insbesondere die Kirchenmusikvereine teilweise von sehr hohem Alter und mit altertümlichen Namen (*Chorbruderschaft*, *Choradjuvantenverein*, *Kirchen-Musikerfundation* sowie *Musikalische Compagnie*) bedacht worden sind. Innerhalb eines schon früh bemerkbaren, sehr gediegenen Bildungswesens sandten insbesondere das 1766 gegründete Habelschwerdter Lehrerseminar und das sogar schon 1597 nachweisbare Glatzter Jesuitenkolleg, das als Gymnasium auch heute noch unter polnischer Leitung besteht, bedeutende musikalische Impulse aus. Auf dramatischem Gebiet entspricht dieser Regsamkeit die jahrhundertlang betriebene Pflege des geistlichen und weltlichen, mit Musik und Gesang verbundenen Volksschauspiels, die Tätigkeit von Theaterressourcen und -vereinen sowie der Puppenspielbühne, auf musikgewerblichem der in gleich langem Zeitraum betriebene Geigen- und Harfenbau, der durch die aus den Grafschafter Wäldern gewonnenen edlen Hölzer gefördert wurde. Preis betont auch zur Erläuterung des musikantischen Wesenszugs der Glatzter die allen Landsleuten bewußte Beziehung zur böhmischen Nachbarschaft, die der heutigen polnischen Geschichtsdeutung notwendig einen paradoxen Charakter gibt, und weist schließlich auf Wechselwirkungen zwischen Wien und der Grafschaft mit Austausch bedeutender Musiker hin. Literaturzitate (Stehr und Hauptmann) sind als Beleg für die fruchtbare Unruhe des Grenzbewohners, die sich oft genug in Musizieren und Instrumentenbau auszugleichen trachtet, sinnvoll eingefügt.

Der Verfasser setzt den Beginn einer Grafschafter Musikgeschichte mit dem Auftreten eines Glatzter Spielmanns te Gleich im 14. Jahrhundert an und nennt anschließend zwei Glatzter Meistersinger, den Kürschner Hieronymus Lieck (Lyck), der Mitte des 16. Jahrhunderts in Zwickau eine Meistersingerschule begründete, und den nur namentlich bekannten Tuchmacherknappen Peter von Glatz. Während der 1639 in Glatz geborene Johann Christoph Pezel der Musikgeschichte durchaus kein Unbekannter ist, sind die der Glatzter musikalischen Frühgeschich-

te angehörenden Namen des Jesuiten Simon Praunstein (geb. 1571), der als bedeutend erachtete Litaneien und Hymnen (darunter ein Gebet für den Frieden) geschaffen hat, der organistisch tätig gewesenen Augustinermönche Gabriel Jocquer (Jogwer, geb. 1651) und Rudolf Felix, der 1665 Kantor an der Klosterkirche zu Auhonitz wurde, auch für das Bewußtsein der Glatzter weitgehend unbekannt. Die lange Reihe tüchtiger Instrumentenbauer wurde erst 1963 durch den Tod des letzten Glatzter Repräsentanten dieses Kunsthandwerks, Franz Tucek, beendet, der sich soeben in Unterlauchringen, Kr. Waldshut, eine neue Werkstatt eingerichtet hatte.

Der überquellende Detailreichtum des Werkes gestattet es nicht, im Rahmen einer Besprechung alle Stichworte aufzunehmen und allen Entwicklungslinien zu folgen. Immerhin ist es beispielsweise interessant, daß Anna Barbara Matzke, Ehefrau des ischlers und Instrumentenbauers Franz Xaver Elsner, aus deren Verbindung Chopins Lehrer Joseph Elsner hervorgegangen ist, als Tochter des „*Lauten- und Violinmachers in der Königl. Stadt Glatz*“ Joseph Matzke geboren wurde. Aus späterer Zeit wäre im Zusammenhang mit den vielen, in der Festungsstadt Glatz auf breiter Basis wirkenden Militärkapellen der bekannte Heeresmusikinspizient Prof. H. Schmidt zu erwähnen, der als Musikmeister des Musikkorps der 38er in Glatz 1913 seine erfolgreiche Laufbahn begonnen hat. Während private Orchesterbestrebungen trotz unsäglicher Mühen niemals zu dem Ergebnis eines Städtischen Orchesters geführt haben, gab es in der alten Stadt ein gesellschaftlich reich differenziertes chorisches Leben, das mit über 100 großen Chorwerken in Aufführungen durch den gemischten Chor der *Liedertafel*, als führendem Glatzter Chor, im letztüberschaubaren Zeitraum ihrer Geschichte unter den Dirigenten Jacob Heinze, dem Lehrerorganisten Mattern, Emil Schlombs, Paul Kaupert und Georg Stähler Höhepunkte für das Kulturleben der ganzen Grafschaft schuf und eine Vielzahl einheimischer und auswärtiger Solisten beschäftigte. Einige der oben angeführten Namen haben außerdem Bedeutung für die qualitativ gleichrangige Kirchenmusik beider Konfessionen. Hier sei auch ein rühmender Hinweis auf die bereits im Glatzter Stadtbuch von 1562/67 genannte, von Kennern als Kunstwerk bewunderte Orgel der Stadtpfarrkirche, die eine eigene

reiche Geschichte hat, nicht unterlassen. Entwicklungen, die der neugegründete (1939) Städtische Chor und die Städtische Musikschule (beide unter Leitung von Kurt Becker) noch verheißen hätten, war infolge des unglückseligen Ausgangs des Krieges keine Zukunft mehr beschieden. Dies trifft auch für die damals wiederingerichteten Turmmusiken mit originaler Literatur, die Serenadenkonzerte an der malerischen Arnestusstiege zu.

An kammermusikalischen Bestrebungen und intensiv, mit anzuerkennender Leistung, betriebener Hausmusik waren in Glatz und den übrigen Kreisstädten viele Kräfte beteiligt, teilweise Persönlichkeiten von ausgesprochener Originalität. Von den Vokalsolisten hat die von Franz von Hoesslin für die Bühne entdeckte Annelies Kupper ihrer Vaterstadt Ruhm eingebracht. Eine der markantesten musikalischen Bildungseinrichtungen war der an der Peripherie der Stadt gelegene, dem Gedächtnis der Jugend von Langemark gewidmete *Jugendhof Hassitz*, der mit seinen Singwochen und Volkstanzkursen unter Leitung von Studienrat Richard Poppe zum Zentrum der Singebewegung im deutschen Osten geworden war und eine unvergleichliche Barockorgel besaß. Mit der Einrichtung einer „Gebietsmusikschule“ gegen Ende des Zweiten Weltkrieges ging dem Jugendhof dann der ursprüngliche Sinn verloren. Im übrigen hat das Konzertwesen der kleinen, jedoch kulturell so betriebsamen und ständig von einem Strom von Touristen durchpulsten Stadt Glatz keineswegs nur aus sich selbst gelebt, sondern in erheblichem Maße bedeutende auswärtige und ausländische Solisten und geschlossene Klangkörper in seine Programme miteinbezogen. Als ein Ruhmesblatt ihrer Bürgerschaft ist noch ein sich stark engagierendes Mäzenatentum seit Beginn des 20. Jahrhunderts zu nennen, an dem sich einige der zahlreichen adligen Familien der Grafschaft beteiligten. Obwohl die Grafschaft Glatz keine musikalischen Genies hervorgebracht hat, treten im Laufe ihrer Musikgeschichte doch eine Reihe tüchtiger und der Musikübung ihrer Zeit unentbehrliche Musiker auf den Plan, so im 18. Jahrhundert der von Friedrich dem Großen hochgeschätzte, für ganz Schlesien repräsentative Organist, Komponist und Herausgeber eines auf Wiederherstellung eines klaren Orgelsatzes bedachten Choralbuchs, Franz Ot-

to, oder in einer Reihe von Gelegenheitskomponisten der später in Wien als Pianist sehr renommierte Oboist des Glatzer Fouqué-Regiments, Förster, der u. a. ein Lehrwerk über den Generalbaß veröffentlicht hat. Das 19. Jahrhundert nennt ebenfalls eine nicht unerhebliche Zahl von Glatzer Künstlern, die sich auch im Ausland einen Namen erworben haben, als einen der bemerkenswertesten Fälle wohl die in Glatz geborenen Geschwister Eduard (geb. 1812) und Julius Tauwitz (geb. 1826) mit ihrer in gleicher Stärke auftretenden musikalischen Begabung, mit der sie sich sowohl als Dirigenten wie auch in einem umfangreichen kompositorischen Schaffen bewährt haben. Der ältere der beiden Brüder, der in Prag auch einen bedeutenden Männergesangverein leitete, wurde 1882 durch die Ehrenmitgliedschaft der Glatzer *Liedertafel*, 1897 durch ein von ihr gestiftetes Denkmal in den Glatzer „Minoriten-Anlagen“ ausgezeichnet, das inzwischen aber leider nicht mehr existiert.

Unter den schöpferischen Geistern unseres eigenen Jahrhunderts setzte sich der 1901 in Glatz geborene Leo Stehr, Enkel des seinerzeit sehr bekannten Musikverlegers Heege in Schweidnitz, Schüler unter anderem von Max Donisch, Wilhelm Klatte und Fritz Jöde in Berlin, für moderne Schulmusik ein, für die er neben einem ansehnlichen kirchenmusikalischen Schaffen selbst eine Reihe von Werken schuf. 1964 und 1966 wurde er in Berlin mit zwei Singspielen *Teufelsspek in Schöneberg* und *Ich suche das Land ohne Schule* außerordentlich erfolgreich. Ein Blick auf die Ahnenreihe läßt erkennen, daß die typische Grafschafter Familienbegabung bei Leo Stehr einen hochcharakteristischen und hinsichtlich einer universellen Leistung vollendeten Ausdruck fand. Leo Stehr hat auch die Kurzbiographie von Paul Preis (geb. 1900) geschrieben, die dem zweibändigen Werk am Ende des 1. Teils als „Nachtrag“ eingefügt ist und den Begriff der musikantischen und musikschriststellerischen Vielseitigkeit in einem noch schillernderen Licht auf den Verfasser unseres Werkes projiziert: Kaum eine von ihm nicht beherrschte Sparte im Bereich der Musikpraxis, dazu als kompositorisches Ergebnis 4 abendfüllende Bühnenwerke, 3 weltliche Oratorien, Kantaten, Orchester- und Ballettsuiten, Bearbeitung von etwa 100 Grafschafter und schlesischen Volksliedern, die um zwei

Sammlungen *Alte und neue Lieder aus der Heimat* und vier Schallplatten mit heimatlichem Liedgut ergänzt wurden. Es ist der Bereich einer hochgearteten, mit unanfechtbarer Kennerschaft zum Ausdruck gebrachten Volkstümlichkeit, in der sich Preis zuhause fühlt, und durch die er Eingang in viele Konzertprogramme und Sendungen westdeutscher und ausländischer Rundfunkanstalten gefunden hat. Sehr bekannt wurde schließlich auch der 1901 in Glatz geborene, seit Kriegsende in Wiesbaden lebende Gerhard Mohr als Meisterarrangeur auf dem Gebiet der leichten Muse und Komponist niveauvoller Unterhaltungsmusik, Preisträger eines Komponistenwettbewerbs und Hausarrangeur von Electrola, die ihm Schallplattenarrangements in unübersehbarer Zahl verdankt.

Die von Preis ebenfalls dargestellte Theatergeschichte der Grafschaft Glatz berührt unser Interesse mittelbar durch die Liedbeiträge zu verschiedenen Formen des Volkstheaters, den Nachweis der 1797 in der benachbarten Kreisstadt Neurode gegründeten Oper als erstem ständigen Laien-Musiktheater, die späteren Operngastspiele in Glatz und die Mitwirkung der Militärkapellen im örtlichen Theaterbetrieb. Konnte sich der Verfasser im 1. Band auf das in Glatz als Hauptstadt der Grafschaft nachweisbare musikhistorische Geschehen konzentrieren, so leuchtet der viel umfangreichere 2. Band die entsprechenden Vorgänge in den Kreisstädten Neurode und Habelschwerdt, wo Preis Städtischer Musikdirektor und Leiter der Städtischen Volksmusikschule war, sowie in den vielbesuchten Grafschafter Bädern und in ländlichen Gebieten aus. Reichtum und Intensität dieser städtischen und bäuerlichen Musikkultur, die sich in unmittelbarer Begegnung mit fremdem Volkstum und gewiß nicht, ohne aus ihm Nutzen zu ziehen, gestaltete (der „Böhmische Winkel“ im westlichen Teil des sog. Lewiner Ländchens war in diesem Sinne besonders charakteristisch), wären noch eines eingehenden Nachberichts wert, können hier aber nur nach der Fülle reizvollster Details angedeutet werden, wobei manch verdienter Name übergangen werden muß. Das reiche Register bietet hierfür in gewissem Grade Ersatz, und zusätzlich ist eine große Zahl seltener Fotos von großem Anschauungswert.

Wir verschweigen nicht, daß die bisher

erste und einzige Ausgabe des Werkes, seinen Herausgebern wohl bewußt, einige technische Unzulänglichkeiten aufwies. Sie sind der vorwiegend idealistisch und wohl auch unter Termindruck geleisteten Arbeit zuzuschreiben und mindern nicht den objektiven Wert dieser Musikgeschichte als ein fesselndes regionales Dokument. Ein großer Reichtum an Quellenangaben und Informationen und der das spezifische Interesse der Musik- und Theaterwissenschaft ansprechende „Anhang“ mit sechs in sich geschlossenen Darstellungsgebieten erschließen weite Bereiche eines bisher allgemein kaum zugänglich gewesenen Wissens von der Grafschaft Glatz. Sie sind auch – wie das ganze Werk, dem sie dienen – ehrendes Zeugnis eines unermüdlischen und der Kräfte, aus denen er schöpft, bewußten Forschergeistes.

Werner Kaupert, Solingen

Franchini Gafurii Extractus parvus musicae prodit curante F. Alberto GALLO. Bologna: Istituto di Studi Musicali e Teatrali – Sez. Musicologia 1969. 208 S., 1 Taf. (Antiquae Musicae Italicae Scriptores. IV.)

Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein und über Italien hinaus hat Franchinus Gafori durch seine beiden musiktheoretischen Veröffentlichungen, die *Theorica musicae* von 1492 und die *Practica musicae* von 1496, richtungweisend gewirkt. Die Autorität, die sich Gafori durch sie erwarb, gründet sich auf eine lange und intensive Auseinandersetzung mit der Musiktheorie seines Jahrhunderts. Nachdem seine gedruckten Hauptschriften durch Neuausgaben, Faksimilia und Übersetzungen schon länger zugänglich sind, hat F. A. Gallo nun mit dem *Extractus* eine der frühen handschriftlich überlieferten Schriften ediert, und damit das Interesse auf den Werdegang des Musiktheoretikers Gafori gelenkt. Nachdem die Edition im Dezember 1969 gedruckt worden war, befaßte sich gleichzeitig und daher offensichtlich ohne Wissen über die Neuausgabe im Juli-Heft von *Musical Quarterly* 1970 (Vol. 56, S. 367 ff.) Clement A. Miller unter dem Titel *Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions* mit den fünf frühen musiktheoretischen Schriften. Was den *Extractus* betrifft, so kommen Gallo in seiner recht knappen Einführung und Miller in seinem Aufsatz zu denselben Ergebnissen, namentlich für Ort

und Zeit seiner Entstehung. Danach ist der undatierte *Extractus* das musiktheoretische Erstlingswerk des jungen „*presbiter et cantor Franchinus*“, wie er sich in den Schlußversen nennt. Der *Extractus* entstand vor dem Ende des Jahres 1474, als der 23jährige Gafori in seiner Heimatstadt Lodi als Kathedralsänger wirkte, und ist zu Studienzwecken der Jugend und Priester in Lodi bestimmt (S. 115, 129, 143). Merkverse über die Notenwerte (S. 122 ff.), für die Gafori nicht auf seine Vorlagen zurückgriff, akzentuieren die didaktische Absicht. Gewidmet hat Gafori den *Extractus* seinem Freund Philipp Tressenus, einem Priester in Lodi, den Gafori als „*professor musicae*“ bezeichnet. Als Adressat wird auch mehrfach ein Paulus Grecus († 1503) aus Lodi erwähnt. Ihm widmete Gafori ebenfalls 1474 den *Tractatus brevis cantus plani*, der mit dem *Extractus* im Codex 1158 der Biblioteca Palatina in Parma überliefert ist.

Der *Extractus* als Erstlingswerk des Musiktheoretikers Gafori schließt sich unmittelbar an entsprechende Studien an, die Gafori noch im Benediktinerkloster von Lodi getrieben hatte. Die ausführliche Abschrift des *Lucidariums* des Marchetus von Padua, die Gafori 1473 hier anfertigte und die in Trezzano noch erhalten ist, bildet so eine der Quellengrundlagen für den *Extractus*. Sein Titel besagt schon, daß es sich nicht um eine selbständige Abhandlung handelt, sondern um eine „*ars musicae extracta ex libris auctoritatibus doctorum nec non et philosophorum*“ (S. 16). Während Marchetus, der für zwei der zwölf Traktate die Vorlage war, erwähnt wird (S. 94, 190), schweigt Gafori sich über die anderen Quellen aus. Gallo hat sie exakt Kapitel für Kapitel in Fußnoten nachgewiesen. Nicht weniger als sieben Traktate gehen auf Ugolino von Orvieto zurück; er ist die Hauptquelle. Hinzukommen für die Mensuralnotation Johannes de Muris, Philipp de Caserta und verschiedene Anonymi. Leider fehlt wie in anderen neuen Editionen etwa des *Corpus scriptorum de musica* ein Inhaltsverzeichnis der Traktat- und Kapitelüberschriften, ein geringfügiger Aufwand gemessen an der Erleichterung für den Benutzer, der sich über den Inhalt ein Bild machen möchte und dann gleich hier dann sehen würde, daß Gafori in der Anordnung des Stoffes noch unsicher ist. Nach den ersten fünf Traktaten über Musik als *scientia*, ihre

Klassifikation, das antike und das mittelalterliche Tonsystem sowie die Hexachordlehre nach Ugolino folgen erst als tractatus VI die Definitionen der Musik nach Marchetus samt weiteren Klassifikationen. Daran schließt sich die Lehre von den Intervallen und Kirchentönen an (tract. VII-VIII), gefolgt von Traktaten über Kontrapunkt (IX), Mensuralnotation (X-XI) und Proportionen (XII). Gafori hatte sich so in die wichtigsten Theoreme eingearbeitet und sich einen Überblick über die musiktheoretische Überlieferung namentlich in Italien verschafft. So ist er durchaus in der Lage, einen eigenständigen kurzen Überblick über die historische Entwicklung der Mensuralnotation von der schwarzen über die rote bis zur weißen zu geben (S. 130 ff.). Von den Randglossen ist ein längeres Zitat aus einer sonst unbekanntenen „*musica*“ von Guilielmus Dufay zu erwähnen (S. 165 f.).

Zum Schluß noch ein paar Anmerkungen zur Edition von Gallo, der sich ja bereits als erfahrener Editor bewährt hat. Der Rezensent sähe nicht nur lieber die Endung „-ae“ statt des unklaren „-e“, sondern auch Korrekturen von Schreibweisen wie „*scilentio*“ oder „*subtillis*“. Denn nicht immer wird sonst deutlich, ob es Originalschreibweise oder Irrtum ist. Es heißt z. B. im *Exordium* Satz 4 und 6 „*opusculum*“, in Satz 15 dagegen „*opusculum*“, wie es der Rezensent auch in 4 und 6 aus dem beigefügten Facsimile des ersten Handschriftenblattes liest. Oder: „*succinter*“ (*Exord.* 6) ist sicherlich falsch, der Rezensent würde die Abbeviatur wohl auch für S. 113 als „*succincte*“ und nicht als „*succinte*“ lesen. Irgendwie stört auch, wenn es auf S. 41 „*proslombanosmenos*“ und „*prolombanosmenos*“, dann S. 76 „*proslambanosmenos*“ heißt. Sieht man mal von einem Versehen ab, bei dem auf S. 44 die Überschrift zum cap. 1 des tract. VIII fälschlich auch über den prologus gesetzt ist, handelt es sich nur um Kleinigkeiten oder Auffassungsunterschiede, die die verdienstliche Arbeit insgesamt nicht berühren.

Klaus Niemöller, Köln

WULF ARLT: *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*. Köln: Arno Volk Verlag 1970. *Darstellungsb.* 328 S., *Editionsb.* XXII, 315 S.

Die 1966 als Dissertation vorgelegte und seither überarbeitete und erweiterte Studie versucht, anhand eines bestimmten Offiziums liturgische, literarische und musikalische Erscheinungen des hohen Mittelalters als Ganzes zu sehen und in größerem Zusammenhang zur Darstellung zu bringen. Dies wird durch die Handschrift London, Brit. Mus. Ms. Egerton 2615 ermöglicht, welche unter anderem ein vollständiges Neujahrsoffizium überliefert und somit als eine der wenigen Quellen jener Zeit nicht eine Ordnung nach Gattungen, sondern einen Festtag in seinem gesamten Ablauf enthält.

Nach einer allgemeinen Einleitung wendet sich der Verfasser mit seinen sorgfältigen Untersuchungen zunächst der Quelle zu, die wohl in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts von mehreren Schreibern an der Kathedrale von Beauvais angefertigt wurde. Es besteht jedoch zumindest für den einstimmigen Bestand des Offiziums eine Tradition, die wenigstens in die Mitte des 12. Jahrhunderts zurückreicht, wie eine ältere Schilderung der Neujahrsfeier nach einer heute verschollenen Quelle ergibt. Die mehrstimmigen Nachträge hingegen lassen sich nicht mit der gleichen Sicherheit datieren.

Als Fest gehört das Neujahrsoffizium in den Zusammenhang der Klerikerfeste, für deren Tradition Artt eine ganze Reihe von Zeugnissen beibringt. Dabei erweist sich, daß das Neujahrsfest der Subdiakone gegenüber den Festen der anderen Stände offenbar am ehesten zu Auswüchsen Anlaß bot, wenn auch die spätere Einstufung als ausschließliches Narrenfest der liturgischen Feier selbst nicht gerecht wird. Der Festcharakter dieses Tages ist nicht nur durch den Jahresanfang bestimmt; als Oktave des Weihnachtstages, als Fest der Beschneidung und als „Natale S. Mariae“ vereinigen sich die verschiedensten Einflüsse zu einer Vielfalt, welche in der festlichen Ausgestaltung ihre Entsprechung findet.

Diese Vielfalt wird in der Schilderung des Festtages sehr schön aufgezeigt, so daß sich aus einer Summe von Einzelbeobachtungen ein einheitliches Bild von der Gestaltungsweise des Offiziums ergibt, wo vor allem erste Vesper, Prozession und Matutin als besonders kunstvoll hervortreten. Die Frage bleibt allerdings offen, ob wir es hier mit einem einmaligen Schöpfungsakt zu tun

haben, wie es der Sprachgebrauch des Verfassers nahelegt: er spricht von „*Ordner*“, „*uns unbekannte liturgische Gestalter*“ u. a. Dabei wäre wohl ebenso denkbar, daß es sich um eine langsam gewachsene Tradition handelt, die an einem Punkt ihrer Entwicklung aufgezeichnet und uns dadurch erhalten wurde. Dies umso mehr, als die Analyse immer wieder verschiedene zeitliche Schichten innerhalb des Offiziums aufdeckt.

Im liturgischen Bereich ergeben sich mannigfache Schattierungen des einen Festes durch die Verwendung von Texten und Gesängen, die einer anderen Thematik verpflichtet sind: So erscheint neben der Weihnachtsthematik, die dem Fest zugrunde liegt, häufig das marianische Element des Natale S. Mariae; als Beispiel sei die Wahl der Responsorien der Matutin genannt; als Nachtrag, daß die Sequenz *Prome casta contio* – für den Einzug zur Vesper neu textiert – in den österlichen Bereich gehört.

Bei den Texten richtet sich das Augenmerk der Interpretation vorwiegend auf die *Theologie in Bildern und Reimen* (S. 53, nach C. Blume). Die Klarheit der gelungenen Interpretationen wird allerdings durch die Darstellungsweise beeinträchtigt, welche genaue Übersetzung mit Paraphrase, Kommentar und Interpretation vermischt. Dazu geht der Autor an einzelnen Stellen der Wortbedeutung wohl zu wenig nach: so läßt sich unter anderem der Sinn der Ausdrücke „*os*“ und „*calamus*“ (S. 134) z. B. durch Augustinstellen weiter klären (s. dazu D. Lenfant, *Concordantiae Augustiniana*, Bd. 2).

Im musikalischen Bereich führen die ausgezeichneten Analysen des Autors einerseits zu einer Scheidung von älteren und jüngeren Stilschichten, die sich zum Teil bereits aus der Quellenlage ergibt. Weiterhin geht es aber auch um eine Charakterisierung der neu ins Blickfeld tretenden Gattungen Benedicamustropus und Conductus. Die Conductus werden bereits im Rahmen des Festtages gründlich besprochen: so zunächst in Hinsicht auf seine inhaltliche Bedeutung der Eselsconductus der Vesper, dann aber vor allem die Conductus der Matutin. Nachzutragen sind hier noch die auffälligen melodischen Anklänge des dritten Conductus *Nostre quod providerat* an das seit dem 13. Jahrhundert bekannte Lied *Angelus ad Virginem*, das ebenfalls von der Verkündigung handelt.

Der Frühgeschichte von *Benedicamustropus* und *Conductus* ist ein eigenes Kapitel gewidmet, das über den Rahmen des Offiziums von Beauvais hinausführt; die in der Londoner Handschrift vorhandenen *Benedicamustropen* dienen vor allem als Beispiele zur liturgischen Verwendung, während die *Conductus*, wie schon die Einzelanalyse zeigte, sich in der Frühzeit mehr in ihrer liturgischen Funktion denn als einheitliche Gattung bestimmen lassen. Ein weiterer Exkurs stellt das Neujahrsoffizium aus Beauvais verwandten Quellen gegenüber, wobei die Eigenart dieses Festbuches nochmals deutlich gemacht wird.

Im letzten Kapitel wendet sich der Autor der *Liturgischen Mehrstimmigkeit in Beauvais des 12. und 13. Jahrhunderts* zu. Auf eindrückliche Weise wird hier die Begegnung mit der Kunst der Notre-Dame Schule dargestellt und den verschiedenen Formen ihrer Rezeption nachgegangen. Neben übernommenen Werken finden sich mehrere Stücke, die wahrscheinlich in Beauvais entstanden sind, und an denen sich die Auseinandersetzung mit dem neuen Stil zeigt. Daneben bestehen aber auch enge Beziehungen zur älteren Mehrstimmigkeit, so daß wie beim einstimmigen Teil des Offiziums auch hier verschiedene Stilschichten zu beobachten sind. Trotz genauem Abwägen der einzelnen Tatsachen ergeben sich nicht immer gesicherte Resultate; die Schlüsse des Verfassers sind jedoch sorgfältig und überzeugend begründet.

In der Einleitung zum Editionsband befaßt sich Arlt mit den beiden Problemen der rhythmischen Deutung der Lieder des 12. Jahrhunderts. Anhand eines ausführlichen Beispiels zeigt er, daß es gerade bei den neuen Liedern in den wenigsten Fällen sinnvoll ist, eine „richtige Urfassung“ rekonstruieren zu wollen, sondern daß verschiedene Fassungen gleichberechtigt nebeneinander bestehen können. Deshalb wird bei der Edition die Handschrift aus Beauvais nur dort korrigiert, „wo offensichtliche und in angemessener Weise korrigierbare Fehler vorliegen“ (EB, XVI). Dafür werden im Kommentar, soweit möglich und sinnvoll, eine Anzahl weiterer Quellen zum Vergleich angegeben.

Die Übertragung aller einstimmigen Stücke geschieht in einer kaudenlosen Notation, die rhythmisch unbestimmt bleibt.

Trotzdem ist es bei den neuen Liedern wahrscheinlich, daß der sprachliche Rhythmus auf den musikalischen einwirkt, ohne daß dies jedoch im Sinne einer modalen Deutung erfolgen muß.

Auch der Kommentar bringt mit Angaben über Herkunft und Alter der Melodien jene Vielfalt zum Ausdruck, welche in der Einheit des Offiziums zusammengefaßt wird. So ergänzen sich die beiden Bände zu einer eindrücklichen und wertvollen Materialsammlung, deren Interpretation und Darstellung in mancher Beziehung über den Rahmen der Musikwissenschaft hinausweist.

Andreas Wernli, Zürich

GÜNTHER MASSENKEIL: *Das Oratorium*. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K.G. 1970. 183 S. (*Das Musikwerk*. Heft 37.)

Vor mehr als zwanzig Jahren erschien das erste Heft der Anthologie „Das Musikwerk“ *400 Jahre Klaviermusik*, hrsg. von Walter Georgi, ohne daß es Fellerer, der Herausgeber, bisher für nötig erachtet hätte, seinen Plan zu erläutern oder zu begründen. (Immerhin: das Fehlen einer solchen Begründung ist auch vielsagend.) Bisher sieht die Sammlung recht kunterbunt aus, und es scheint so, als sollten immer weitere Hefte die unzulängliche Disposition wenn schon nicht reparieren, so doch wenigstens verdecken. Jedoch wird das Übel nur immer schlimmer, denn die wahllose Vermischung der Gesichtspunkte (Gattungen, Formen, Epochen, Satztechniken usf.), die nachträglichen Erweiterungen, die Überschneidungen sind irreparabel: so sollen zu einem Heft *Oper* (H. 5) drei weitere als Ergänzung hinzutreten (H. 39-41), zu dem Heft *Solokonzert* (H. 25) tritt eines mit dem Titel *Das frühe Klavierkonzert* (H. 43), und wer garantiert, daß nicht auch noch ein Heft ‚das Bläserkonzert‘, ‚das virtuose Klavierkonzert‘, ‚das Doppelkonzert‘ u. a. m. in der grundsätzlich unendlich erweiterbaren Serie hinzutreten?

Der vorliegende Band bringt Ausschnitte aus Oratorien, die neueren im Klavierauszug. Den Originaltexten sind bisweilen Übersetzungen beigelegt, ohne daß ein Prinzip erkennbar würde. Wahrscheinlich ist das von der zufälligen Beschaffenheit der jeweiligen Druckvorlage abhängig. Auch die Instrumentationsangaben sind uneinheitlich, bis-

weilen fehlen sie ganz. Man fragt sich, was eine solche Sammlung für eine Funktion haben soll, wem mit ihr im Ernst gedient ist.

Über die Auswahl läßt sich immer rechnen, aber eine große Chorfüge hätte doch wohl in einer Oratorien-Anthologie Platz finden müssen. Für die Wissenschaft dürfte der Erstdruck einiger Stücke von Interesse sein: ein vollständiges „Magnificat“ aus der *Repraesentatio harmonica Conceptionis et Nativitatis S. Joannis Baptistae* (ca. 1618) von Daniel Bollius (S. 27), die „als frühestes Oratorium eines deutschen Meisters gilt“ (S. 181), ein Ausschnitt aus *Adama* von Bonifacio Graziani (S. 50), der Dialog Angelus-Pastores aus dem *Oratorio de Noël* (1701) von Jacques-François Lochon (S. 87), eine Arie aus *S. Petronio* (1720) von Giacomo Antonio Perti (S. 94) und schließlich ein Stück von Hasse (1742). Über die Revision ist hier nur wenig zu sagen. Von manchen Stücken haben dem Herausgeber offenbar keine Partituren vorgelegen (so von Schneiders *Weltgericht*) – er hätte sonst die Instrumentationsangaben ergänzen können –, bei anderen waren die Vorlagen wohl nicht stets ganz einwandfrei. Wenn z. B. in dem Hasse-Erstdruck S. 102 folgender Text zu lesen ist: „Der Menschen Schönster wird unwert und verachtet; man verbirgt vor ihm das Antlitz, so wird er verachtet!“, so kann das unter gar keinen Umständen richtig sein.

In den knappen Revisionsbemerkungen sagt der Herausgeber, daß er gelegentlich die Taktstriche der Vorlagen versetzt habe; einen Grund dafür gibt er nicht an. Auch Druckfehler sind vorhanden: S. 157, letzte Zeile falsche Schlüsselsetzung in der Singstimme, S. 181 unter Nr. 32 ist der Name von Vrchlický, dem bekannten tschechischen Dichter, verdruckt.

Die Einleitung ist sehr knapp. Sie verzichtet auf eine Abgrenzung der Gattung von der Kantate, der Ode usw. und auf die Auswertung der Literaturtheorie. (Das Oratorium war nämlich auch eine literarische Gattung.)
Rudolf Stephan, Berlin

GÜNTER WAGNER: *Franz Lachner als Liederkomponist; nebst einem biographischen Teil und dem thematischen Verzeichnis sämtlicher Lieder. Gebirg über Prien am Chiemsee.* Musikverlag Emil Katzbichler 1970. 313 S. (Schriften zur Musik. III.)

Am 17. Juni 1854 schrieb Franz Lachner an den Vater des Intendanten der Münchener Hofbühnen, Johann Friedrich David Dingelstedt: „Wir (d. h.: Lachner und Schubert) waren allerdings die intimsten Freunde, spielten einander des Vormittags unsere Kompositionen vor und tauschten Ansichten darüber mit größter Offenheit aus, wobei wir beide lernten . . .“. Trotz dieser Nähe zu Schubert sind Lachners Kompositionen weithin unbeachtet geblieben; auf seine rund 300 Lieder macht nun erst Wagners 1969 in Mainz vorgelegte Dissertation eindringlich aufmerksam.

Bedeutendster Teil der Arbeit ist das im Anhang enthaltene umfangreiche „Thematische Verzeichnis“. Es führt sämtliche ein- und mehrstimmigen Gesänge auf, gibt Datierungen, Nachweise für Autographen, Abschriften und Erstausgaben (diese mit vollständigem Titel, jedoch undatiert) und auch frühe Nachdrucke. Dabei erschließt es zum erstenmal „einen gewichtigen Teil des umfangreichen Nachlassgutes Franz Lachners im Besitz der Münchener Staatsbibliothek“ (S. 8). In Einzelfällen versucht Wagner, „ursprüngliche Zusammenhänge“ in den Handschriften zu rekonstruieren. Begrüßenswert ist, daß der Autor zu den Fundorten der Quellen, auch wenn sie, wie bei den Erstausgaben, zahlreich sind, Bibliothekssignaturen gibt.

Teil des Anhangs sind auch die „Ergänzungen und Berichtigungen durch unbekanntete Quellentexte zur Biographie“. Es handelt sich dabei um Dokumente zu Lachners Familie und Jugendzeit, zum Wettbewerb um die Organistenstelle der evangelischen Kirche in Wien (die Anforderungen und Arbeitsbedingungen einer mittleren Organistenstelle anschaulich vorstellen), um Briefe an Freunde und von diesen (meist Dichtern seiner Texte, wie Bauernfeld und Hoffmann von Fallersleben) und von Schülern (etwa von Humperdinck, der von dem „greise mit den freundlichen blauen augen und den silberlocken, der wie ein zweiter papa Haydn sich mit der jugend beschäftigt“, ein gewinnendes Bild zeichnet).

Der Hauptteil der Arbeit tritt dem Anhang gegenüber an Bedeutung zurück. Wagner führt zwar in Kapiteln über Form, Melodik, Deklamation, Harmonik, das Verhältnis von Singstimme und Begleitung, Vor-, Nach-, Zwischenspiele usw. zahlreiche einzelne Stil-

elemente auf, begnügt sich aber in der Regel mit einer recht allgemeinen Beschreibung und einer Illustrierung in kurzen Beispielen. Es genügt nicht, wenn wir etwa erfahren, daß Lachners Klaviervorspiele entweder die Begleitfigur antizipieren oder die Singstimme oder motivisch selbständig sind. Die entscheidende Frage nach der Funktion des Vorspiels – dient es in erster Linie dem Sänger, hat es somit nach älterer Art improvisatorischen Charakter, oder ist es Teil der Komposition? – bleibt unbeantwortet.

Ähnlich vage sind zahlreiche Hinweise auf Einflüsse anderer Komponisten: Schuberts (des jungen Schubert – erstaunlicherweise, denkt man an den eingangs angeführten Brief und daran, daß Lachner nicht vor 1823 in Wien war), später Mendelssohns, Bachs und Brahms'. Diese Einflüsse seien dann „in der Spätphase seines Schaffens . . . zu einem durchaus eigenartigen und ausdrucksvollen, eben Lachnerschen Stil nahtlos“ verschmolzen (S. 108). Wie dieser nun durchaus Lachnersche Stil jedoch aussieht, erfährt man wiederum nicht – nur die exemplarische Analyse ganzer Lieder könnte uns zeigen, wie die disparaten Elemente und Einflüsse miteinander „verschmelzen“, welche Bedeutung sie für das Kunstwerk haben. Nur diese erst gäbe endlich eine Basis für Wagners abschließende „Beurteilung“: „Nach der Ernsthaftigkeit seines Strebens und der formalen und satztechnischen Meisterschaft verdient er sogar als der hervorragendste Liederkomponist des Südens unmittelbar vor Brahms bezeichnet zu werden“ (S. 109).

Walther Dürr, Tübingen

HELMUT THÜRMER: *Die Melodik in den Liedern von Hugo Wolf. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzschler 1970. 239 S. (Schriften zur Musik. II.)*

Seit einiger Zeit fragt man sich mißtrauisch, ob wohl die weit verbreitete Vorstellung zutreffe, zutreffen könne, Wolfsche Lieder seien „frei gesprochener Gesang, bei dem das musikalische Geschehen im wesentlichen dem Begleiter anvertraut ist“ (A. Orel, *Hugo Wolf*, Wien 1947, S. 48), das melodische Element der Singstimme sei allenfalls akzessorisch. Bedient sich nicht auch sprachliche Deklamation, will sie ausdrucksvoll sein, melodischer neben rhythmischer Mit-

tel? Thürmer unternimmt es daher in seiner 1969 in Bonn vorgelegten Dissertation, Wolfs Melodik, genauer: die der Singstimme seiner Lieder, zu untersuchen.

Die Arbeit gliedert sich in zwei nur lose zusammenhängende Teile. Der erste bemüht sich, da es an systematischen Untersuchungen melodischer Zusammenhänge noch weitgehend fehlt (A. C. Edwards' *The Art of Melody*, New York 1956, die Thürmer vielfach nahesteht, war ihm offenbar nicht bekannt), um die Beschreibung melodischer Phänomene und ihrer Verkopplung. Dabei genügt es Thürmer, diese an Wolfs Liedern zu belegen; nicht um die Analyse von Kunstwerken geht es ihm, sondern um „die Kunststellung“ von „Teilergebnissen“ (S. 168), die künftige Analysen erst ermöglichen sollen. Einzelne Kapitel behandeln melodische Grundmöglichkeiten: Repetitionsmelodik (auch Rezitationstöne, da dem Psalmischen verwandt), auf- und absteigende gerade Linien, melodische Bögen, verschränkte Linien (in denen die Geraden durch Zwischentöne regelmäßig unterbrochen werden) und Sprungmelodik. In Listen werden die Lieder aufgeführt, für die solche Grundformen bestimmend sind. Daraus ergibt sich eine annähernde Häufigkeitsstatistik und durch sie gelegentliche Aussagen zu Wolfs Personalstil, etwa, daß der Komponist absteigende Linien aufsteigenden und selbst verhältnismäßig häufigen Rezitationstönen gegenüber bevorzuge (S. 40). Im weiteren behandelt Thürmer melodische Verflechtungen: Komplementärbildungen (etwa: aufsteigende Linie – abwärts gerichteter Sprung; Rezitationston – Kadenz), die Thürmer sicherlich zu Recht als melodische Prinzipien beschreibt; Verwandlung melodischer Modelle durch Tonumstellungen; Entfaltung komplexer Melodien aus melodischen „Kernen“. Auch hier werden freilich nur Arbeitsmöglichkeiten gezeigt und bei Wolf belegt; nach der Bedeutung der Kompositionsmethoden für das ganze Lied fragt Thürmer ebensowenig, wie nach ihrer Verbindlichkeit für das Gesamtwerk des Komponisten. Antwort auf solche Fragen kann man, beschränkt man sich auf die Melodik der Singstimme allein, wohl auch kaum geben.

Der zweite Teil der Untersuchungen behandelt „Das Verhältnis von Text, Deklamation und Melodik“. Ausgehend von Fragen der Textbehandlung (Textwiederholun-

gen, Strophenformen) und besonderen Mitteln der Deklamation (melodische Antizipationen und Melismen) gelangt Thürmer zur Beschreibung eines für Wolf charakteristischen „deklamatorischen Liedtyps“. Nicht als deklamatorisch im strengen Sinne einer unbedingten Kongruenz sprachlicher und musikalischer Mittel erscheint dabei Wolfs Lied, sondern in einem weiteren Sinne, in dem „deklamatorische Melodik mit der musikalischen in einer bestimmten Weise verwoben ist“ (S. 150). Der möglichst adäquate „Vortrag“ des Gedichtes im Liede, auf den Wolf zweifellos zielt, schließt gelegentliche Dominanz rein musikalischer Mittel nicht aus. Diese führen mitunter zu deklamatorischen „Ungeäuigkeiten“, insbesondere zu der für Wolf bezeichnenden Verbindung melodischer Spitzentöne mit unbetonten Silben in erregter Deklamation.

Bei der Beschreibung solcher „Ungeäuigkeiten“ erweist sich die Beschränkung der Untersuchung auf ausschließlich Melodisches jedoch als ein Mangel. Schon bei der Darstellung melodischer Grundformen erscheint der Verzicht auf rhythmische oder harmonische Bezüge problematisch – methodisch verständlich jedoch im Hinblick auf eine klar abgrenzbare Ordnung und gerechtfertigt durch Wolfs Vorliebe für lineare und syllabische Deklamation. Melodische Akzente aber, und das sind ja doch die „Spitzentöne“, sind primär rhythmische Erscheinungen und können daher nur im Zusammenspiel aller rhythmischen Akzente zutreffend beschrieben werden. Wenn etwa von den vier Worten „*Wo aus noch ein*“ (*Prometheus*, T. 78 f.) das zweite einen qualitativen, das dritte einen melodischen und das vierte wieder einen qualitativen Akzent erhält, dann spiegelt sich darin sorgfältig wägende Deklamation.

Wie immer, so lassen sich auch hier gegen Einzelheiten Einwände vorbringen. Das Nachspiel zu Schumanns *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan* aus *Frauenliebe und Leben* etwa ist kein Nachspiel zu einem Lied, sondern zu einem Zyklus, und ohne Kenntnis des ersten Liedes dieses Zyklus nicht verständlich. Mit einzelnen Liedern aus Wolfs *Italienischem Liederbuch* ist es daher nicht gut zu vergleichen. Für die Arbeit im Ganzen jedoch muß man dankbar sein: Wie bedeutsam das Melodische in all seinen Erscheinungsformen auch im Liede Wolfs ist,

zeigt sie eindrucksvoll; zur Untersuchung des Melodischen weist sie Wege und gibt zahlreiche Anregungen.

Walther Dürr, Tübingen

WOLFGANG ROGGE: *Ernst Kreneks Opern. Spiegel der zwanziger Jahre. Wolfenbüttel und Zürich: Möseler Verlag – Hamburg: Vera-Verlag (1970). 124 S. mit Notenbeispielen und Abb.*

Kaum ein anderer Komponist hat die geistigen Strömungen seiner Zeit so intensiv miterlebt und -gestaltet wie der 1900 in Wien geborene Ernst Krenek. Überblickt man sein umfängliches und vielseitiges Schaffen, so darf man namentlich für das Jahrzehnt zwischen 1920 und 1930 der Oper eine bedeutende Funktion zuerkennen. Doch keines seiner einstmals recht bekannten, wenn nicht beliebten Bühnenwerke hat sich auf längere Zeit im Spielplan der Theater halten können. Bei Neuaufführungen würde man heute auch nicht mehr so sehr das brennend Aktuelle des damaligen Geschehens empfinden, sondern eher an ein historisches Symbol für jenen Zeitabschnitt denken, der mit dem individuell ausdeutbaren Kennwort „*Die (goldenen) zwanziger Jahre*“ ausgezeichnet worden ist. Es war sehr viel los in der Zeit, und die in dem vorliegenden Buche angegebene Zahl von Opernpremierer übertrifft die kühnsten Vorstellungen. Ernst Krenek, Schüler von Franz Schreker in Wien und Berlin, ist – bis heute – von einer Theaterbesessenheit erfüllt, die in seiner Generation ohnegleichen ist. Mit hervorragenden Musikkennnissen versehen und überdurchschnittlich intelligent, hatte und hat er sein waches Ohr immer am Uhrwerk der Zeit. Dies ist einerseits seine Stärke, denn sie befähigte ihn, zu den Problemen seiner Zeit in sehr nachdrücklicher Weise Stellung zu nehmen. Andererseits sind Werke, die aus der Problematik der Zeit heraus geboren sind, manchmal auch sehr kurzlebig, und dieses mag leider auch einer der Gründe für das in vielen Fällen nicht berechtigte Verschwinden seiner vormals häufig gespielten dramatischen Kompositionen sein. Wolfgang Rogge stellt in seinem bekenntnishaften Buch Analyse und Betrachtung der musikalischen Werke Kreneks in die Wertung jener Jahre von der Warte eines Angehörigen der jüngeren Generation aus. Er verweist in

diesem Zusammenhang auf die Nähe Kreneks zu dem Bühnenschaffen des um 5 Jahre älteren Paul Hindemith. Kreneks szenische Kantate *Die Zwingburg* (1922, nach Franz Werfel) und die Oper *Der Sprung über den Schatten* (1924, nach eigenem Libretto), Nachbarn von Hindemiths *Mörder, Hoffnung der Frauen* (nach Kokoschka) und *Sancta Susanna* (nach A. Stramm), beide 1921, sind klanglich dem Expressionismus eng verbunden; in *Orpheus und Eurydike* (1923, nach Kokoschka) sieht Rogge ein Werk, das sich „sowohl in der Aussage des Textes als auch in der musikalischen Diktion von den meisten Novitäten in bemerkenswerter Weise abhebt“ (S. 39). Der Autor meint ferner, daß an den „Einleitungstakten dieser Oper keine Darstellung des Expressionismus vorübergehen dürfe“, „nicht zuletzt auch wegen der Bezugnahme auf Debussys ‚Pelleas und Melisande‘“ (S. 45 f.). Ganz ohne Zweifel hat Krenek seinen größten sichtbaren Erfolg mit der Oper *Jonny spielt auf* (1926) errungen, in die er, Komponisten wie Ravel, Sekles, Wiener, Antheil u. a. ähnlich, Elemente des Jazz (wie man ihn damals richtig zu verstehen glaubte) aufgenommen hat. Auch dieses Werk hat dem Sturm der Zeit nicht standhalten können, und ebenso hat Krenek mit seinen nach 1950 entstandenen Bühnenwerken *Pallas Athene weint*, *Der goldene Bock* und *Das kommt davon oder Wenn Sardakai auf Reisen geht*, alle in Hamburg uraufgeführt, den Damm nicht einreißen können, der sich, gewiß auch unter dem Einfluß der politischen Ereignisse der dreißiger und vierziger Jahre, um sein Werk gebildet hatte. Schade ist es nicht nur um die Einakter von 1928, sondern mehr noch um Schlüsselwerke wie *Das Leben des Orest* (1930) und *Karl V.*, in denen Krenek neue Wege aufzeigte, die weiterzugehen ihm die Umstände verweigerten. *Karl V.*, in konsequenter Zwölftontechnik geformt, gilt vielen Verehrern und Kennern als Höhepunkt im dramatischen Schaffen des unermüdetlich tätigen Komponisten und geistvollen Schriftstellers. Rogge sieht das 1933 vollendete, 1938 in Prag uraufgeführte Werk in einer Reihe mit Hindemiths *Mathis der Maler*, Bergs *Lulu* und Schönbergs *Moses und Aron*: in allen diesen Werken setzte „die negative Entwicklung . . . titanenhafte Kräfte frei. Im Zwiespalt der Ideologien, in der Einsamkeit der Wüste wurde die Form

der Oper zum Forum geistiger Aussagen über Zeit und Leben“ (S. 113). Krenek hätte keinen besseren und gründlicheren Protagonisten als Rogge finden können. Das Bildnis seiner schillernden Persönlichkeit ist klar profiliert, die bewegenden Ströme jener fortschrittsträchtigen Zeit werden positiv wie auch negativ eindringlich dargestellt. Die Fülle des Materials ist fast beängstigend. Am Ende der lohnenden, manchmal sogar aufregenden Lektüre fragt man sich, ob es nicht an der Zeit wäre, den „Fall Krenek“ noch einmal zu überdenken und vor allem den großen musikdramatischen Werken, die in der Zeit der politischen Wende entstanden sind, eine neue Chance zu geben. Verdient hätten sie es! Helmut Wirth, Hamburg

PAUL BADURA-SKODA – JÖRG DEMUS: *Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven. Mit 235 Notenbeisp.* Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1970. 223 S.

Für dieses Büchlein gibt es ein Vorbild, Edwin Fischers Betrachtungen der Sonaten Beethovens. Wie jenes handelt auch dieses weniger von dem Gegenstand, den der Titel angibt, sondern davon, wie Badura-Skoda und Demus, „Kollegen“ Fischers, die Sonaten sehen und sehen möchten. Natürlich werden allerhand „objektive“ Bemerkungen zu Quellen, Entstehungsgeschichte, Form und Charakter der Werke gemacht, das geschieht jedoch durchgehend impulsiv, wie es den Autoren gerade einfällt. Es dominiert die unbekümmerte Wiedergabe subjektiver Eindrücke, die indessen privat – unverbindlich bleiben. Dabei ist es oft peinlich, die sprachlichen Bilder zu ertragen. Die überraschenden Hinweise auf versteckte Zusammenhänge, die das Büchlein auch enthält und die zeigen, daß die Autoren ihre pianistische Literatur gut kennen, vermögen den skeptischen Eindruck beim Leser nicht zu verdrängen. Als Buch über Beethovens Sonaten unzulänglich, hat es leider auch die Chance, ausführliche, ehrliche und an den Kern der Sache heranführende Reflexion über die pianistische Interpretation der Sonaten zu vermitteln, nicht wahrgenommen.

Egon Voss, München

JÜRGEN UHDE: *Beethovens Klaviermusik. Band II: Sonaten 1-15.* Stuttgart: Philipp Reclam Jun. (1970). 414 S.

Das Buch behandelt auf 394 Seiten (Reclam-Format) die Werke von op. 2 bis op. 28, Sonate für Sonate, so wie es die klassische Darstellung von Hugo Riemann ebenfalls gemacht hat. Uhde berichtet jeweils über den Widmungsträger, macht einige Bemerkungen zu Sonatentiteln, zu offenkundigen Verwandtschaften mit anderen Kompositionen (auch anderer Komponisten), versucht eine Charakteristik des Werks insgesamt, wobei er meist – anhand von Notenbeispielen – motivisch-thematische Zusammenhänge, aber auch Verbindungen anderer Art aufzeigt. Daran schließt sich dann die Darstellung der einzelnen Sätze an. Uhde verfährt dennoch nicht schematisch; sein Buch liest sich leichter als das Riemanns. Die Analysen (Form-Analysen) – reich mit Notenbeispielen versehen – haben die Ambition, Beethovens Sonaten als Organismen zu deuten, deren Struktur freizulegen und die Einheit, faßbar überwiegend in motivisch-thematischer Verwandtschaft, als Grundlage des Kunstcharakters der Stücke zu begreifen. Mancher Zusammenhang, den viele gewiß noch nicht gesehen haben, wird aufgedeckt, einige Charakterisierungen sind treffend, andere läßt man sich gefallen. Insgesamt aber handelt es sich um Linear-Paraphrasen, um bisweilen poetisierende – und dabei die Peinlichkeit leider nicht selten streifende – Beschreibungen dessen, was in den Noten steht. Es ist kaum unterschieden zwischen dem, was jeder Betrachter der Noten sieht, und dem, was ihm vermutlich verborgen bleibt. Andererseits werden Zusammenhänge gesehen, wo sie schwerlich zu erkennen sind. Die Idee der Einheit des Kunstwerks verpflichtet freilich dazu, Einheit und Zusammenhänge zu finden. Uhde behauptet immer wieder, daß die Themen der einzelnen Sonatensätze auseinander abgeleitet seien. So auch bei der Sonate op. 10 Nr. 3, zu der er dann aber auch sagt: „*Tonleiterstücke und Dreiklänge sind so neutrale Bauelemente, daß sie überall einzubauen sind.*“ (S. 177) Eben! Eine Musik, die mit derart allgemeinen, angesichts ihrer Grundlagen quasi unumgänglichen Mitteln operiert, ist zwangsläufig einheitlich, gehorcht aber darum noch nicht einem abstrakten Kunstgesetz, wie es die so oft und so ausschließlich beschworene Idee von der Einheit ist. Das soll nicht heißen, daß es diese Idee und ihre Verwirklichung bei Beethoven und anderswo nicht gebe. Sie ist aber nur ein Moment unter vielen, müßte

überdies konkreter bestimmt werden, um Verbindliches besagen zu können, und gilt nicht überall in gleicher Weise. Innerhalb eines Satzes spielt sie gewiß eine gewichtigere Rolle, als man innerhalb einer ganzen Sonate voraussetzen darf. Auch bei Beethoven wurden bekanntlich noch Sätze ausgetauscht. Eine Darstellung der Sonaten Beethovens müßte neben den gewiß berechtigten Formanalysen, deren wir aber inzwischen genügend besitzen, vor allem um den historischen Ort der Werke bemüht sein, und zwar in allgemeinem wie besonderem Sinne. Sowohl die Position in der Musikgeschichte als auch die Stellung im Leben und Werk Beethovens – und zwar des Menschen Beethoven! – wären zu beleuchten. Uhde zieht die Geschichte allzu sporadisch, willkürlich heran. Sie ist ihm Schmuck, nicht das Geschmückte. So vermißt man den Bezug zur Gattung. Schließlich ist Sonate nicht eine beliebige Form, sondern umfaßte zur Zeit Beethovens einen bestimmten, wenn auch nicht auf Gesetzestafeln verewigten Kreis von Vorstellungen, Ideen, Inhalten etc. Daß Uhde im 1. Band seiner Darstellung der Beethovenschen Klaviermusik behaupten konnte, eine langsame Einleitung zu Beginn einer Klaviersonate (2. Kurfürstensonate *f*-moll) sei „*in der damaligen Sonatenproduktion nicht ungewöhnlich*“ (S. 25) – Anlaß dazu, daß im Zusammenhang mit der „*Pathétique*“ der historische Hintergrund der langsamen Einleitung gar nicht mehr erörtert wird – ist nur möglich, weil Uhde die Sonate nicht deutlich als eigene Gattung betrachtet. Langsame Einleitungen zu Beginn sind wohl in Symphonien „*nicht ungewöhnlich*“; in Sonaten aber fehlen sie fast völlig. Es scheint, daß Beethoven der erste war, der Sonaten auf diese Art begann.

Uhde hat sein Buch mit einem kurzen Kapitel „*Zur Frage nach der Aktualität Beethovens*“ eingeleitet. Daß auf 7 Seiten die Frage nicht zu beantworten ist, duldet keinen Zweifel. Uhde behauptet auch nicht, das zu vermögen. Immerhin deutet er Betrachtungsweisen darin an, die den Gedanken nahe legen, er hätte anstelle der vergleichsweise konventionellen Analyse der Sonaten lieber die Gedanken seiner Einleitung ausspinnen sollen. Die „*Frage nach der Aktualität Beethovens*“ ist interessanter als Analysen, Sonate für Sonate.

Egon Voss, München

ELKE KRÜGER: *Stilistische Untersuchungen zu ausgewählten frühen Klavierfugen Johann Sebastian Bachs*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1970. 135 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. II.)

Die vorliegende Dissertation aus dem Jahre 1969 hat sich zum Ziel gesetzt, „Anhaltspunkte für die stilistische Entwicklung des jungen Bach von den Anfängen bis in die Weimarer Zeit hinein zu gewinnen.“ Und da es bisher in der Tat „an einer gesicherten Grundlage für stilistische Urteile über Bachs frühe Instrumentalkompositionen fehlt,“ ist der Versuch begrüßenswert, sich im Detail mit frühen Fugen (einschl. Fugensätzen mehrteiliger Kompositionen) als einem gut abgrenzbaren Genre zu befassen. Die Arbeit basiert allerdings auf einem unklaren und vielfach unsicheren Konzept, das den Erfolg des Unternehmens von vornherein in Frage stellt.

1. Die Verfasserin verzichtet auf jegliche Quellenstudien; als Textgrundlage dient im wesentlichen die alte BG. Dabei hat gerade die Dissertation von Zietz (vgl. Rezension in Mf XXV) erneut erwiesen, wie unentbehrlich genaueste Quellenkenntnisse gerade für die so ungesicherten Texte der frühen Tastenwerke sind.

2. Die Auswahl der Kompositionen ist höchst fragwürdig, da der gesamte Komplex der Orgelwerke bis auf BWV 535 vollkommen ausgeklammert wird. Ist die Trennung von Orgel- und Klaviermusik im frühen 18. Jahrhundert an sich schon fragwürdig, so muß sie im Falle Bachs angesichts des quantitativen Übergewichts der Orgelwerke besonders unglücklich erscheinen.

3. Die totale Ausklammerung nicht-Bach-scher Kompositionen, die gerade im Blick auf die stilistische Entwicklung des jungen Fugenkomponisten wesentliche Aufschlüsse geben dürfte, ist eigentlich unentschuldig. Wir sind hier immer noch weitgehend auf die pauschalen und mehr intuitiven als erarbeiteten Kriterien Spittas angewiesen. Das konstante Nebeneinanderleben von Bach-schen und fremden Kompositionen in allen wichtigen frühen Quellen sollte hier nicht nur zu denken geben, sondern auch bereits wichtiges Material liefern.

Leider wird die zweifelhafte Ausgangsbasis nicht mit überzeugenden analytischen Untersuchungsergebnissen kompensiert. Frei-

lich wäre es ungerecht, die positiven Züge vieler Analysen nicht zu nennen. Hierher gehören vor allem wichtige Einzelbeobachtungen etwa zum Capriccio B-dur und zur Orgelfuge g-moll (BWV 535), die immer wieder in den Mittelpunkt des Interesses rücken. Die analytische Untersuchung, mehr deskriptiv als kritisch, erstreckt sich vor allem auf Harmonik, Motivik und „lineare Fortschreitung“ (gemeint sind Sequenzbildungen), in chronologischen Einordnungsversuchen mündend, deren Ergebnisse jedoch nur vorsichtig formuliert werden, wie es auch wohl kaum anders möglich ist. Aber es ergeben sich eigentlich keine Neuerkenntnisse.

Im analytischen Ansatz vermißt man entscheidende Punkte, wie z. B. die für die Fugentechnik so wichtige Gestaltung der sogetti und deren Einfluß auf die Satztextur. Da die Eigenart der einzelnen sogetti unbeachtet bleibt, kann auch nicht – wie es nötig wäre – zwischen den Fugentypen differenziert werden. Der Unterschied zwischen einer Capriccio-Fuge und „anderen“ Fugen erscheint gänzlich nivelliert. Die Behauptung übrigens, daß die Permutationstechnik auf die Chorfugen beschränkt bleibt, kann schon mit dem Hinweis auf die Passacaglia-Schlussfuge (BWV 582) entkräftet werden. Eine ausgesprochene Schwäche der Dissertation ist die begriffliche Unschärfe des verwendeten Vokabulars für die Analysen. So wird z. B. von Modulationen geredet, wo keine vorliegen, etwa bei chromatischen Gängen, die mit Ausweichungen arbeiten. Akzidentienwechsel wird ausführlich diskutiert, ohne jedoch das entscheidende Problem zu berühren, nämlich das des „modalen“ Molls, wie es sich schon in der „dorischen“ Vorzeichnung der frühen Mollsätze zeigt; dieser auch in BWV 535 zutage tretende Sachverhalt wird beim Vergleich der früheren und späteren Fassung völlig übersehen. Die interessante Frage des Verhältnisses von Fugensatz und spezifischem Klaviersatz wird ganz ausgeklammert, die einschlägige Tübinger Dissertation von H. Siedentopf (1966) wird in dem ohnehin schon schmalen Literaturverzeichnis nicht einmal mit aufgeführt. Man legt den Band aus der Hand mit dem Bedauern, daß es nicht gelungen ist, dem Eröffnungsband der neuen Serie (vgl. Mf XXV, S. 535) ein einigermaßen gleichwertiges Stück zur Seite zu stellen.

Christoph Wolff, New York

RENATE IMIG: Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e.V. 1970. 281 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 9.)

Die Funktionstheorie Hugo Riemanns ist von ihren Anhängern, auch den scheinbar orthodoxen, niemals ohne Ergänzungen und Modifikationen übernommen und tradiert worden. Und man kann sogar zweifeln, ob es „die“ Riemannsche Funktionstheorie überhaupt gibt. Sie war ein work in progress. Immer wieder wechselte Riemann die Begründungen und Argumente, die Nomenklaturen und Chiffrierungen; und selbst fundamentale Kategorien gerieten ins Zwielficht: Gegen Ende seines Lebens neigte Riemann dazu, die terzverwandten Akkorde (E-dur und As-dur in C-dur) als eigene Funktionen anzuerkennen, also das Drei-Funktionen-Schema wenn nicht preiszugeben, so doch zu ergänzen.

Renate Imigs Dissertation über *Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann* ist eine Geschichte der Funktionstheorie unter dem Gesichtspunkt der Akkordchiffrierungen (deren Interpretation das Verständnis der tragenden Theoreme einschließt). Der erste Teil des Buches behandelt „*Riemanns System*“ (und die Theorie Franz Marschners, des glücklosen Konkurrenten, der Riemann die Priorität streitig machte), der zweite Teil „*Die Systeme der Nachfolger*“ (der Begriff ist so weit gefaßt, daß er auch Gegner wie Georg Capellen und Häretiker wie Sigfrid Karg-Elert umfaßt).

Die Disposition ist übersichtlich, die Darstellung klar (und beinahe zur Einführung von Adepten geeignet). Der sektiererische Einschlag – die deformation professionelle der Musiktheoretiker – fehlt. Die Kritik kann sich darum auf Glossen zu Einzelheiten beschränken.

Riemanns Kritik an Rameau wird verzerrt wiedergegeben (22. f.): Nicht die Lehre vom Fundamentalbaß, sondern Rameaus Ansatz zur Funktionstheorie ist nach Riemanns Meinung vom Terzenschematismus „*überschattet*“ worden. – Riemanns These, daß ein Ton nicht gleichzeitig mehrere Bedeutungen haben (verschiedene Akkorde reprä-

sentieren) könne, schließt, entgegen Renate Imigs Auffassung (34 ff.), eine Umdeutung des Tons, bei der er zu Anfang anders verstanden wird als später (also zu verschiedenen Zeiten verschieden), keineswegs aus. – Riemanns „Medianten“-Lehre von 1882 antizipiert weniger die Theorie der Terzverwandtschaft (41) als die des Parallelismus. – Daß sich Renate Imigs Polemik gegen monistische Einschlüsse in Riemanns dualistischer Theorie gerade am Begriff der „Variante“ entzündet (51 f.), ist schwer verständlich; denn der Buchstabe v, die Chiffre der Variante, erfüllt als Mollzeichen die gleiche Funktion wie der Kreis, und zwar dann, wenn der Kreis nicht verwendbar ist. – Daß Riemann es in der Akkordfolge C-dur: I–III–VI–IV offen läßt, ob VI als Tp oder als Leittonwechselklang der S zu verstehen sei, ist kein so „*erheblicher Mangel*“, wie Renate Imig meint (83); denn entscheidend ist weniger die Bestimmung des einzelnen Akkords als die „Logik“ der Progression (T–S), die in beiden Deutungen dieselbe ist. (Der Quintschritt III–VI legt allerdings einen Funktionswechsel, also eine Interpretation von VI als Leittonwechselklang der S nahe.) – Riemanns Dissonanzbegriff ist streng genommen nicht „*widersprüchlich*“ (87), sondern äquivok. – Renate Imig plädiert einerseits für Preisgabe der Theorie der „*Schein-konsonanz*“, also für eine Verselbständigung der Nebenstufen (92), andererseits für eine Anerkennung der terzverwandten Akkorde als eigener Funktionen (228); die Erweiterung der Funktionstheorie ist jedoch von einer Auflösung kaum zu unterscheiden. – In der Auseinandersetzung über die mathematische Formulierung des musikalischen Funktionsbegriffs (128 ff.) verkennt Renate Imig, daß die mathematische Formel nichts anderes ausdrückt, als daß ein Akkord überhaupt Stufe oder Funktionsträger in einer Tonart ist. Indem Renate Imig hinzufügt, die Formel müsse „*natürlich . . . stets in Zusammenhang mit anderen gesehen werden*“ (130), interpoliert sie das, was der Formel von sich aus fehlt: den „*Zusammenhang der Akkorde in einer Tonart*“. – Der vermißte „*Grund*“ für Distlers verquere Aufzeichnung terzverwandter Akkorde (194) ist denkbar banal: Distler wollte die Akkorde im selben Liniensystem unterbringen. – Ob die Tonalität in der Theorie „*zerstört*“ werden kann (197), ist zweifelhaft: Entweder

ist die Tonalität unversehrt und die Theorie falsch, oder die Theorie ist triftig und die Tonalität angekränkelt.

Carl Dahlhaus, Berlin

ARNOLD SCHOENBERG: Fundamentals of Musical Composition. Edited by Gerald STRANG with the collaboration of Leonard STEIN. London: Faber and Faber Ltd. 1967 (Paperback 1970). XVI u. 224 S.

Mit Veröffentlichungen der theoretischen Schriften – auch der Briefe – Schönbergs steht es nicht zum besten. Gewiß – die *Harmonielehre* ist in der 1922 erstmals erschienenen Neufassung ein erfolgreiches Buch geworden (sie liegt jetzt in der von J. Rufer nach Schönbergs Handexemplar besorgten 7. Auflage von 1966 im Neusatz vor, als „Ausgabe letzter Hand“; einige Modifikationen hat Rufer in der Bezifferungsweise angebracht); die Erstausgabe von 1911 aber ist eine antiquarische Rarität (zu wünschen wäre die Publikation einer Synopse beider Ausgaben, so daß Änderungen, Zusätze und Kürzungen gegenüber dem Grundtext von 1911 sichtbar würden). Die bei Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel (u. a.) 1959, S. 125 f. verzeichneten Manuskripte zu Schönbergs zentralen kompositorischen Vorstellungen („Zusammenhang“, „Musikalischer Gedanke“, „Logik“) sind nicht einmal in Auszügen bekannt; eine (Auswahl-)Sammlung der wichtigen, verstreut in zumeist schwer zugänglichen Zeitschriften, Sammelbänden etc. gedruckten kleineren Schriften existiert nicht (eine Neuauflage des längst vergriffenen Bandes *Style and Idea*, New York 1950, scheint nicht möglich zu sein; ohnehin wäre eine umfangreichere, kommentierte Publikation in der Originalsprache vorzuziehen, die italienische Sammlung *Testi editi ed inediti*, Milano 1966, ist daher kaum ein Ersatz); die Briefwechsel Schönberg-Berg-Webern sind erst zu winzigen Teilen und völlig unzusammenhängend veröffentlicht, die Briefwechsel Schönbergs mit seinen Verlegern, auch mit seinen Interpreten, so gut wie unbekannt. Fazit: die wirklich zentralen Schriften (außer der *Harmonielehre*) und Briefe sind immer noch unveröffentlicht.

Publiziert dagegen wurden die elementaren Lehrschriften der amerikanischen Jahre: das Lehrbuch der Monotonalität *Structural*

Functions of Harmony (den besten Text bietet die 2. Auflage, London 1969, mit Korrekturen der meisten – leider nicht aller – Druckfehler der Erstausgabe von 1954; der Titel der deutschen Übersetzung dieser Erstausgabe „Formbildende Tendenzen der Harmonie“, Mainz 1957, ist gewaltsam und irreführend), ferner der erste Teil einer dreibändig projektierten Kontrapunktlehre *Preliminary Exercises in Counterpoint* (London 1963, neuerlich auch als Paperback; die offensichtliche Unkenntnis des bei Rufer, a. a. O., S. 124 verzeichneten vollständigen Projekts führte u. a. wohl zu dem tendenziösen Schluß der Rezension in *Mf* XVIII, 1965, S. 227 ff.); schließlich die Kompositionslehre für Laien *Models for beginners in Composition* (New York 1942, also noch von Schönberg selbst als Paperback). Diese drei Bücher sind geschrieben aufgrund der Erfahrungen des Lehrers Schönberg an amerikanischen Universitäten, sie gelten direkt dieser Unterrichtspraxis, wobei ein deutliches Gefälle des Anspruchs von der erstgenannten zur dritten Schrift bemerkbar ist.

In diese Kategorie eines „basic text for undergraduate work in composition“ gehört nach der richtigen Einschätzung durch den Herausgeber (S. XIII) auch die hier anzuzeigende Publikation; Schönberg selbst nannte den primären Zweck des Buches „to provide for the average student of the universities, who has no special talent for composing or for music at all“ (S. 214). Das Buch stellt eine Lehrschrift für motivisch-thematischen Techniken und der auf ihnen aufbauenden musikalischen Formen dar. Am Beginn stehen Erfindung und Konstruktion von Phrasen (merkwürdigerweise definiert Schönberg entgegen seiner sonstigen Praxis die Phrase, nicht das Motiv als die kleinste musikalische Einheit), Motiven, Themen; der zweite Teil behandelt die sogenannten „kleinen Formen“, das Rondo und – als Kulmination – den Sonatenhauptsatz. (Grundkenntnis der Disziplin Harmonielehre ist überall vorausgesetzt.) Dazwischen stehen sehr interessante Kapitel über *Types of Accompaniment, Character and Mood, Melody and Theme*. Exemplifiziert wird – bei aller vom Konzept her nötigen Vereinfachung – meisterlich (das Buch ist ein Zeugnis für den großen Pädagogen Schönberg, der auch auf dieser Stufe bereits zu selbständigem Denken erziehen will, vgl. vor allem das Kapitel *Advice for*

Self-Criticism) an den sogenannten „Meisterwerken“, vor allem den Klaviersonaten Beethovens.

Ein solches Buch würde heute kaum noch den Titel *Fundamentals of Musical Composition* tragen (die schwierige Frage nach dem heutigen Kompositionsunterricht, ob nämlich die traditionellen Techniken auch heute noch – als vergangene – verbindliches Rüstzeug des Komponisten darstellen sollen, ist von einer solchen Feststellung nicht berührt, ist auch in dieser Zeitschrift nicht zu erörtern), er repräsentiert in dieser Anwendung ein musikalisches Denken, das die motivisch-thematischen Verfahren nicht (wie Schönberg schon 1911 das Fach Harmonielehre) als Grundlagen einer abgeschlossenen Epoche des Komponierens, also rein historisch, sondern als aktuell begreift. Insofern ist die Schrift ein Dokument des späten Schönberg, der sich seit der Formulierung der Zwölftontechnik dem thematischen Komponieren mit zunehmender Hartnäckigkeit wieder zuwandte.

Und gerade im Hinblick auf Schönberg selbst dürfte sie für den Wissenschaftler den größten Gewinn bringen (außer der Tatsache, daß es ein Lehrbuch der Analyse eines historischen Kompositionsverfahrens darstellen kann). Von großem Reiz etwa dürfte es sein, die knappen Anweisungen des Unterkapitels *Sketching the Variations* an Schönbergs eigenem Vorgehen, z. B. an dem großen Skizzenkonvolut der Orgelvariationen op. 40, zu prüfen. Es ist kaum denkbar, daß solche Anweisungen nur pädagogischen Überlegungen entspringen sind.

Einige Sätze müssen noch der Editionspraxis der Herausgeber gelten. Einem Konservatoriumszögling mag es genügen, ein anständiges Lehrbuch in Händen zu halten, welches die Analyse-Methode Schönbergs tradiert. Der Wissenschaftler jedoch, und wohl jeder, der an Schönberg interessiert ist, erwartet darüber hinaus einen authentischen Text. Der Rezensent zweifelt nicht an der Loyalität und dem Sachverstand des Herausgebers, der während seiner Assistententätigkeit bei Schönberg gerade auch dieses Projekt betreute. Trotzdem wäre es gut, man wüßte nicht mißverständlich, wie Schönbergs Text aussieht und wie ihn der Herausgeber bearbeiten mußte, der nach eigenen Worten (S. XIII) von Frau G. Schönberg den Auftrag erhielt, die „*verschiedenen Versionen*“ zum

Zwecke der Publikation „*in Einklang zu bringen*“. In Rufers Werkverzeichnis (S. 122 f.) sind mehrere Manuskripte, sogar zwei offensichtlich voneinander abweichende, mit Enddaten versehene Reinschriften, angezeigt. Der Herausgeber berichtet dagegen, der Text liege nur bis zum vorletzten Kapitel vollständig vor, das letzte Kapitel (*The Sonata-Allegro*) habe er ergänzt, außerdem Schönbergs Englisch korrigieren müssen, einige Textwiederholungen seien zu eliminieren gewesen. Das alles sind verständliche und vermutlich richtige Maßnahmen, für die dem Herausgeber Dank gebührt (der auch ein sehr nützliches Register beisteuerte). Nur ist nirgends zu erfahren, wie und wo die verschiedenen Versionen vereinheitlicht, wie das Schlußkapitel vervollständigt, wo terminologische Korrekturen etc. vorgenommen wurden.

Die Publikation der Schriften Schönbergs ist ein Desideratum, zumal die der zentralen Texte überaus erwünscht. So lange jedoch bescheidene editorische Ansprüche aus mancherlei Gründen offensichtlich nicht verwirklicht werden können, sollte auf Veröffentlichungen der oben genannten Haupttexte der allgemeinen Kompositionslehre Schönbergs besser verzichtet werden.

Reinhold Brinkmann, Marburg

ARNFRIED EDLER: *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert*. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter 1970. 338 S., 5 Taf. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XX.)

Spätzeiten, Stufen des Nach- oder Scheinlebens, der Restauration oder des Verschleißes, gehören zu den schwierigsten, sprödesten Gegenständen des Historikers. Nicht zufällig werden immer wieder Entstehungsgeschichten, selten jedoch Verfallsgeschichten geschrieben.

Daß Arnfried Edler die „*Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert*“ zum Thema seiner Kieler Dissertation wählte, war also kein geringes Wagnis. Das Material erstreckt sich, wenn man Triviales einbezieht – und nichts anderes läßt sich rechtfertigen, da die Trivialisierung ein wesentlicher Zug der Epoche ist –, ins Grenzenlose. Denn so gering die geistige Bedeutung, der „substantielle Gehalt“ des antiken Mythos in nachklassizistischer Zeit war, so oft wurde

er als Worthölse und sprachliches Ornament mißbraucht oder durch Parodie ausgehöhlt. Aus Göttern waren längst Allegorien geworden; der Hang zur Allegorie aber erscheint im 19. Jahrhundert als Kehrseite eines rigorosen Positivismus – man glaubte nichts und zitierte alles.

Elder, dessen Belesenheit erstaunlich ist, zeichnet ein umfassendes Bild, in dem auch das scheinbar Entlegene oder sogar Abstruse – das aber manchmal den Geist der Epoche deutlicher offenbart als die offizielle Kunst – seinen Platz findet. Er berücksichtigt die Untersuchungen und Spekulationen Creuzers und Bachofens ebenso wie die Opernlibrettistik oder den Ausverkauf antiker Götternamen in Titeln von Gesangsvereinen oder Sammelpublikationen, und Offenbachs *Orpheus* rückt neben den von Liszt.

Im ersten Kapitel, das einführende und fundierende Bedeutung hat (*Musikmythen in Literatur und Philosophie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts und ihre vorherige ideengeschichtliche Entwicklung*), sammelt Elder die Zeugnisse über musikalische Ideen, Vorgänge und Requisiten in den Mythen über Apollon und Dionysos, die Musen und Grazien, Amphion und Arion. Der „zentrale Musikmythos“, die Orpheussage, wird bis in entfernte Umdeutungen, Verzerrungen und Travestierungen, denen er im 18. und 19. Jahrhundert unterworfen war, verfolgt. Elder reiht heterogene Zeugnisse – Lexikonartikel und philosophische Deutungen, Opernlibretti und Oden – aneinander, ohne zu akzentuieren und die schroffen Differenzen im Sach- und Wahrheitsgehalt der Dokumente hervorzuheben. Was als methodischer Mangel erscheinen könnte, ist jedoch – sofern Angemessenheit an den Gegenstand das Maß einer Methode ist – zugleich ein Vorzug: Das Disparate und Zusammenhanglose, Zufällige und Verstreute, das Nebeneinander von tiefsinniger Interpretation und gedankenlosem Verschleiß ist ein für das Nachleben antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert charakteristischer Zug.

Im zweiten, zentralen Kapitel untersucht Elder *Musikwerke des 19. Jahrhunderts mit musikmythologischen Bezügen*. Von einer Tradition, in der ein Werk das andere voraussetzt, kann nicht die Rede sein: Beethovens *Prometheus*, Berlioz' *Mort d'Orphée*, Liszts *Orpheus* und Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* – um von Stücken aus dem

Souterrain des Mißlungenen, Verschollenen und Banalen zu schweigen – stehen beziehungslos nebeneinander. Die Studie über Liszts *Orpheus*, die den Umfang und Charakter einer in sich geschlossenen Monographie erreicht, erscheint als Paradigma einer vielseitigen, zwischen kompositionstechnischen, ästhetischen und ideengeschichtlichen Momenten vermittelnden Analyse und Interpretation. Die Behauptung allerdings, daß die irreguläre Periodenstruktur, zu der Liszt neigte, ein „Ersatz für jene Freiheit der Verfigung des Künstlers“ sei, „die die verdinglichte Form selbst verweigert“ (137), leuchtet angesichts von Liszts Experimenten mit der Form im Großen – die formale Simplizität des *Orpheus* ist eine Ausnahme – nicht ein.

Das dritte Kapitel ist „mythologischen Bezügen im Instrumentarium“ gewidmet: einerseits Nachbildungsversuchen antiker Instrumente wie der Lyra und der Lyragitarre, die um 1800 als Requisiten antikisierender Schaustellungen in Mode waren, andererseits Neukonstruktionen wie der Aolsharfe, die allerdings nur entfernt mit antiker Mythologie zusammenhängt. (Daß Aiolos Harfe spielte, war ein Gedanke gräzischerer Schwärmer des 18. Jahrhunderts.)

Den Schluß des Buches bilden Zeugnisse über *Verweise auf Mythen im Musikleben*. In der Mode, Götternamen als Titel für Vereine oder für Sammlungen von Opern- und Salonpiècen zu mißbrauchen, erreichte die Profanierung, die insgesamt das Geschick des antiken Mythos im 19. Jahrhundert war, einen Tiefpunkt. Carl Dahlhaus, Berlin

KATHI MEYER-BAER: *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology. Princeton Univ. Press 1970. 376 S. mit 174 Abb. im Text.*

Die Autorin möchte mit ihren Studien dort ansetzen, wo sie in den bisherigen Arbeiten über den „Symbolism of Music“ einen Mangel zu erkennen glaubt: Bücher wie R. Hammersteins *Musik der Engel* (1962) hätten zwar die Engelsmusik im Mittelalter erschöpfend behandelt, jedoch die historischen Voraussetzungen, aus denen die mittelalterlichen Vorstellungen erwachsen, nicht genügend berücksichtigt. So ist es das Ziel ihres Buches, einen motivgeschichtlichen Tour d'horizon, der weit über eine einzelne

Epoche oder ein einzelnes Thema hinausgehen soll, zu ziehen: „*It is the aim of my study to provide a broad outline of the chief traditions, tracing their origins and phases over a long span of time*“ (S. VIII). Nicht von ungefähr denkt man hier an E. R. Curtius' berühmtes Toposbuch; es schwebt denn auch der Verfasserin als Leitbild vor.

Die Schwierigkeiten liegen bei einem solchen Vorhaben auf der Hand: Gibt es in der Musikanschauung eines Zeitraumes von 4 Jahrtausenden – ein solcher wird anvisiert – Symbole, deren „*historical development*“ sich mit Gewinn verfolgen läßt? Die Autorin bietet selbst dem Leser eine negative und eine positive Antwort, eine negative, wenn man das Buch beim Titel nimmt, da die Sphärenmusik als Vorstellung sich auf die Zeit von der griechischen Antike bis zur Renaissance beschränkt und der Totentanz eine Erscheinung des 14. und 15. Jahrhunderts ist, eine positive insofern, als diese beiden Themen in ein Gewebe von Motiven hineingestellt werden, das sich wohl als Ganzes über den genannten Zeitraum hinwegzieht. Dabei wird das Augenmerk – wiederum in gewisser Opposition zu den im Vorwort erwähnten Forschern – nicht auf den Stellenwert gelenkt, den die Motive in einzelnen Zeiten haben, sondern vielmehr auf ihr Woher und Wohin, auf die „*story of the whole*“ (S. VIII). Hier scheiden sich gewiß die Meinungen über die Ergiebigkeit eines solchen Unterfangens, denn der Blick aufs Ganze bedingt, daß die Motive auch dann verfolgt werden, wenn sie nur noch nominal zusammenhängen, ihre Realität aber sich grundlegend geändert hat. Als Inhalt des Motivgewebes wird die Musik als Symbol für Harmonie, Tod und Leben angegeben (z. B. S. 337), doch sind die Grenzen, wie eine Inhaltsübersicht zeigt, enger.

Das Buch beginnt bei den Kosmologien des 3., 2. und 1. Jahrtausends vor Christus im Nahen Orient. Sie enthalten keine musikalischen Vorstellungen, sind aber die Voraussetzung für Platons Sphärenharmonie. Diese wird bis in die römische Spätantike verfolgt, mit eingeschlossen eine Untersuchung der Musen, Sirenen und Engel als Sphärenbeweger und Anführer der Tänze der Seligen. Im Bereich der christlichen Spätantike und des Mittelalters liegt der Schwerpunkt naturgemäß auf der Engelsmusik, einem zentralen Bildthema der Ikonographie.

K. Meyer sieht eine unmittelbare Entwicklung von der antiken zahlhaften Sphärenharmonie zum himmlischen Lobpreis und Gesang der Seligen (S. 5, 40 f., etc.), im Gegensatz etwa zu Hammerstein, nach dessen Überzeugung das Mittelalter die spätantike Kosmologie in Anlehnung an frühchristliche Auctoritates in seine eigene von einer himmlischen Musik bestimmte Anschauung einbaut, um den eigenen Kosmos vollständig zu gestalten und nicht in Widerspruch zu den Vätern zu geraten. An den Untersuchungen der Autorin über die Engelsmusik ist hervorzuheben, daß sie die Rolle der 24 Apokalypseältesten als ikonographische Vorgänger des Instrumentenengels besonders akzentuiert und daß die hierarchischen Engelsordnungen eingehend studiert werden. Eingeschlossen in den ersten Teil des Buchs ist ein Kapitel über die Musik in Dantes ‚Paradiso‘ und eines über das Wiederaufleben antiker Musikanschauung vom 15. Jahrhundert bis in die Barockzeit. Vielleicht wäre für diesen ersten Teil „Himmelsmusik“ der angemessenere Titel als „Sphärenmusik“, da letzterer den christlichen Gedanken des Lobpreises nicht in sich faßt.

Genau umschrieben ist der Inhalt des zweiten Teils mit seinem Titel „*Music and Death*“. Ausgangspunkt bilden die antiken Seelengeleiter Orpheus, die Musen, Sirenen und – nicht ganz erwartet – die Harpyen. Im Kapitel über das Mittelalter beschränkt und modifiziert sich die Bedeutung des Orpheus auf die des magischen Musikers und Inventors, wogegen die Figur des Orpheus-Christus mit ihren Folgen, die für J. B. Friedman in seinem *Orpheus in the Middle Ages* (Harvard Univ. Press 1970) einen Schwerpunkt bildet, am Rande bleibt. Es folgt eine umfangreiche Abhandlung über den Totentanz, eine der wenigen neueren seit Kozakys kaum bekannter Publikation (Budapest 1935-44, auszugsweise in Mf VIII 1955, 1-19) und Hammersteins Aufsatz *Ein altelsässischer Totentanz . . .* (Festschr. J. Müller-Blattau, Kassel 1966, 97-110). Fünf Appendices, Spezialfragen gewidmet, beschließen das Buch.

Den verdienstvollen und sehr anregenden Versuch, bestimmte Symbole für die Musik über mehrere Jahrtausende ikonographisch zu verfolgen, wünschte man sich als eine in Einzelheiten verlässliche Grundlage für weiteres Arbeiten in diesem Gebiet gestaltet.

Hier enttäuscht leider das Werk. Die Benützung wird dadurch erschwert, daß Bibliographie oder Autorenregister und ein Index der abgebildeten Denkmäler fehlen; im Wert eingeschränkt ist es, weil mit Ausnahme der Ikonographie des Spätmittelalters und der Renaissance Forschungen nach dem 2. Weltkrieg, selbst wenn es sich um Artikel in MGG oder RAC oder um die Ergebnisse in Altainers neuester Auflage der *Patrologie* (deren Benützung der Autorin Fehlzuschreibungen erspart hätte) handelt, kaum je zu Notiz genommen, geschweige denn kritisch gewürdigt werden. Das gilt besonders für die Forschungen Hammersteins, die die Autorin kaum je berücksichtigt, obwohl sein erwähntes Buch sich thematisch doch über weite Strecken mit dem vorliegenden deckt (auch bezüglich seines fünfmal größeren Kapitels über Dante). Es scheint mir so wenig überholt wie seine nicht erwähnten ikonographischen Aufsätze. Aus demselben Fachbereich vermißt man die Arbeiten Marius Schneiders, L. Gougauts und A. Rosenbergs, auch G. Willes *Musica Romana* (1967) wurde nicht benützt. Auf kunsthistorischem Gebiet fehlen z. B. die Arbeiten Kurt Weitzmanns und das meiste von André Grabar. Probleme der Instrumentenkunde – auch in einem eigenen Exkurs über den Utrechter Psalter angeschnitten – werden ohne die Forschungen Bachmanns, D. Droysens, Hickmanns (Antike) und Winternitz' sowie Apels und Perrots behandelt. Enttäuschend sind auch die Ungenauigkeiten und Fehler in Einzelheiten. Von den Bildern mit Musikinstrumenten tragen etwa die Hälfte unvollständige, ungenaue oder falsche Angaben über das Instrumentarium in der Beischrift.

Um jedes Kapitel mit derselben Kompetenz beurteilen zu können, bedürfte es eines Wissens, über das der Schreibende nicht verfügt. Er erlaubt sich daher nur im Bereich der mittelalterlichen Bilddeutung und hier aus Raumgründen nur zu zwei substantielleren Fragen Stellung zu nehmen. Die spanischen illustrierten Hss. mit Apokalypse und Daniel, kommentiert von Beatus, Mönch von Liébana (nicht Bischof von Libena oder Libiana – S. 87, 91 etc.) weisen zwar teilweise islamischen Einfluß auf, basieren aber alle auf frühchristlichen, z. T. nordafrikanischen Vorlagen. Ihre Miniaturen waren nicht Sarazenen (S. 87 f.), sondern Christen, die in einigen wenigen Fällen vielleicht aus vom

Islam besetzten Gebieten kamen. Das Ausmaß des stilistischen und ikonographischen Einflusses des Islam auf die spanische Buchmalerei ist umstritten (dazu O. K. Werckmeisters Kritik an der von K. M. öfters zitierten M. Churruga und Grabar in *Settimana Spoleto* XII 1965, 933-967 und 975-981). Weiter führt die Verfasserin die spätmittelalterlichen Darstellungen der Tänze der Engel und Seligen auf Tanzdarstellungen der Aeltesten in den Beatushss. zurück. Da weder die Apokalypse noch der Kommentar auf Tanz anspielen und die Illustratoren den Texten meist recht eng folgen, wäre ein solcher Fall ganz aufsehenerregend und genau zu prüfen. In der Tat kann sich die Autorin auch nicht auf mehr als ein Bildzeugnis stützen, und selbst dieses ist nicht sehr glaubhaft: Die Beinstellungen auf fol. 164 von London, B. M. Add. 11695 werden „*beyond doubt*“ als Tanz interpretiert (S. 92, 97 etc.), sie sind aber eher durch graphische, ornamentale Gesichtspunkte bestimmt (Moment des Horror vacui, kein Raum für gerade stehende Figuren), wie sie auch dieser im Bildteil nach 1100 (nicht vorher laut S. 95) entstandenen Hs. noch eignen, vgl. M. Shapiro in *Art Bulletin* XXI 1939, 313-374.

Es entzieht sich, wie erwähnt, meiner Beurteilung, wie groß die Verlässlichkeit im einzelnen in andern Kapiteln ist. Leicht vermeidbar wären Fehler wie, daß Zeus Sohn des Zeitgottes Chronos (statt Kronos!) genannt wird (S. 23), oder daß die drei griechischen Tongeschlechter falsch aufgeführt werden (S. 71) und Boethius eine Kategorie „*musica instrumentalis*“ statt „*musica quae consistit in quibusdam instrumentis*“ zugeschrieben wird (S. 76). Fehler, die sich leicht auf Grund von Fig. 32 korrigieren lassen, weist das Schema S. 86 auf: Die Buchstaben des 2. Quadrates lauten (statt *M S N V*) *M S N D*, in der Mitte *W* = Mundus, die des 3. (statt *N R S V N*) *I N F E R S V N* = Infernus. Die Handschrift Rom B.A.V. graec. 752 datiert von ca. 1052, nicht aus dem 9. oder 10. Jahrhundert (S. 278), und die Darstellung von David und seinen Musikern auf dem Aer-Bild im Reimser Pontifikale (Fig. 147) beruht auf einem Irrtum (S. 281), etc.

Die Ausstattung des Bandes erfolgte mit der für die Princeton Press üblichen Großzügigkeit. Das von der Autorin zusammengetragene Bildmaterial ist fast durchwegs

von seltener vorzüglicher Qualität und hat nur stellenweise bei der Reproduktion durch allzu rigorose Verkleinerung gelitten.

Tilman Seebaß, Basel

Über Musik und Politik. Vorträge des Kongresses „Musik und Politik“ April 1969 Darmstadt, hrsg. von Rudolf STEPHAN. Mainz: Schott Verlag 1971. 99 S. (10. Band der Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung).

Die Annahme, daß das Tagungsthema „Musik und Politik“ im Frühjahr 1968 verabredet wurde, erscheint nicht unwichtig. Zu einer Zeit also, als unter den Intellektuellen des Landes „linke“ Tendenzen durchbrachen, die auch das Nachdenken über Musik nicht unberührt ließen. Unter diesen Umständen ist es höchlichst zu bedauern, daß laut Stephans Angabe in der „Vorbemerkung“ der Vortrag Konrad Boehmers *Musik der Revolution – Revolution der Musik* in diesem Sammelband nicht erscheinen konnte. Denn von den 9 vorliegenden Beiträgen sind 6 mit Gegenständen befaßt, die nicht unbedingt unsere weiterdrängende Gegenwart betreffen. Außerdem fällt auf, daß die künstlerischen Probleme in den Ostblockstaaten eine verhältnismäßig breite Würdigung erfahren (bei einem starken Überwiegen tschechischer Autoren), als ob das Thema Musik und Politik im Westen irgendwie ausgeklammert werden könnte. Damit ist allerdings nichts gegen die Qualität dieser Beiträge ausgesagt (man findet hier im Gegenteil sehr Bemerkenswertes), sondern nur etwas gegen die einseitige Auswahl in historischer und regionaler Hinsicht. Man sollte Stephan allerdings drängen, diese Einseitigkeit bei einer nächsten Darmstädter Tagung zu beheben.

Man muß dem Kernsatz von Tomislav VOLEK, Prag (*Einige Bemerkungen zum Thema Musik und Politik vom anthropologischen Gesichtspunkt*) sicher zustimmen, „jede musikalische Struktur (sei) wehrlos dagegen, daß man sie in einen politischen Kontext eingliedert“. Besonders wehrlos aber ist eine Musik, die ins apolitische Ghetto geführt wird und dadurch die Herrschenden geradezu einlädt, sich ihrer zu bedienen. Das bezeugt mit aller wünschenswerten Deutlichkeit Michael HÄRTING, Köln, in seinem Beitrag Fritz Jödes „Weg in die Musik“. Eine genaue Analyse Jödescher Schriften mit

ihren Ideologismen, die allesamt den „*Jargon der Eigentlichkeit*“ sprechen, zeigt die Gefährlichkeit vermeintlich unpolitischer Haltung. Härtling schließt mit einem Zitat von Jöde; „Denn niemand will Wissen über die Musik, sondern Anschluß an sie: Bindung. So erweist sich auch hier, daß sich der Wille der Zeit nicht auf den Lehrer in der Schule, sondern auf den Führer im Leben richtet, der die Zeit erlöse.“ Unpolitische Singebewegung, im musischen Gewande noch heute da und dort unter Musikpädagogen umherirrend, ein grandioser Irrtum, der 1933 „berichtigt“ wurde.

Ein interessantes Kapitel, obwohl nicht ganz unbekannt, steuert Jaroslav BUŽGA, Prag, bei (*Der Musiker und die Obrigkeit*). Daß eine „differenzierte Sozialgeschichte der Musik bisher fehlt“, ist bedauerlich, zumal Musikgeschichte häufig genug noch als Heroengeschichte dargestellt wird, so daß Konflikte, die aus der allgemeinen sozialen Lage von Musikern resultieren, gern als Individualkonflikte zwischen Genie und mißverstehender Herrschaft ausgegeben werden. Der Autor weist solche Mißdeutung an Beispielen von Monteverdi, Schütz, Vivaldi, Haydn, Vater und Sohn Mozart und unbekannteren böhmischen Musikern nach. Er weist mit Recht daher auf die Unzuträglichkeit hin, Alte Musik als Zeichen „heiler“ Welt gegen die Musik der „zerrissenen und widerspruchsvollen“ Gegenwart auszuspielen. Gerade eine Sozialgeschichte der Musik könnte solch reaktionäre Ideologie ins Nichts auflösen.

Daß man die politische Indienstnahme der Musik auch positiv betrachten kann, wird von Miroslav ČERNÝ, Prag (*Die Musik und die nationale Wiedergeburt der Tschechen*) dargestellt. Das sich im 19. Jahrhundert „entfaltende gesellschaftliche Leben der tschechischen Bevölkerung brauchte neue Lieder“. Von ihnen wurde gefordert, daß sie „schlicht, einfach, sangbar und allgemein zugänglich“ seien. Die Verwandtschaft mit Herder und J. A. P. Schulz ist unübersehbar. Man müßte dem einmal nachgehen, wie weit Dr. Julius Janiczek alias Walther Hensel von solchen „böhmischen“ Strömungen mit beeinflußt worden ist: eine pikante Querverbindung fürwahr! Daß diese Liedschwärmerie, verbunden mit allem Folklorismus, einer modernen nationalen tschechischen Musikkultur allerdings hinderlich war, wird später durch Hostinský und vor allem Smetana

bezeugt. Damit leugneten sie aber nicht die politischen Ziele, die sie ja selbst mit ihren Werken verfolgten.

Reinhold BRINKMANN schlägt in seinem Vortrag *Kompositorische Maßnahmen Eislers* eine glänzende Klinge für diesen Komponisten. Er nimmt ihn in Schutz gegenüber der üblichen Fachmeinung in der DDR (nach den Worten von Ernst Hermann Meyer), er sei leider manchmal zu esoterisch, aber auch gegenüber einer bei uns häufigen Ansicht, Eisler habe sich leider auf das Terrain des trivialen Agitationsliedes begeben. Brinkmann zeigt am Beispiel des bekannten „*Solidaritätsliedes*“, daß Hanns Eisler als Komponist nicht schizophren zwischen Dodekaphonik und platten Marschrhythmen hin- und herpendele, sondern daß in sein Lied sehr wohl das kompositorische Bewußtsein eines Schönberg-Schülers eingedrungen sei. Es ist schließlich noch eine offene Frage, ob man als Kämpfer für die proletarische Revolution sich kompositorisch so verhalten sollte wie Nono oder Henze; Eisler hat jedenfalls die Musik als Sprache, die zur Mitteilung bestimmt sei, angesehen; dazu brauchte er bewußt „*die tonale Syntax und die in ihr begründeten Ausdruckscharaktere*.“

Vladimír KARBUSICKÝ (*Ideologie der Kunst und Kunst der Ideologie*) führt den Chiasmus seiner Themenüberschrift in bewundernswerter Weise durch. Die Ansicht, daß die proletarische Revolution auch eine revolutionäre Kunst nach sich ziehen müsse, hatten die russischen Avantgardisten nach 1932 teuer zu bezahlen. Gerade der künstlerische Stil der entthronten Klasse, die bürgerliche Romantik und ihr Schönheitsideal wurden „*als Grundlage der fortschrittlichen sozialistischen Kunst inthronisiert*“. Karbusický befaßt sich dann eingehend mit der Pamphletliteratur, die, von Schdanow initiiert, ihren Höhepunkt zwischen 1948 und 1952 hatte. Das Prager Memorandum von 1948 ist der Schlüssel hierzu. Von hier aus entfaltet sich in penetranter Weise all das, was unter „sozialistischem Realismus“ verstanden wird. Wichtig scheint der Hinweis, daß solch schdanowistische Einschätzung gerade der *musica nova* „*als partikuläre Einstellung auch im Westen*“ lebt. Die mitgeteilten Namen möge man im Vortrag selbst nachlesen. Karbusický untersucht vor allem den Typus solch ideologischer Pamphlete:

Nicht Argumente, sondern Emotion, nicht Auseinandersetzung mit Gedanken, sondern Schlag- und Schimpfvokabeln machten ihren Gestus aus; nicht Diskussion mit dem Gegner, sondern seine Vernichtung sei das Ziel. Schwarz-weiß, böse-gut sind hier die „Kriterien“, vergleichbar dem Western-Film. Die Einsicht des Autors „*der ideologische Text wird also nicht geschrieben, sondern komponiert*“ wird in einem Strukturbild solcher Pamphlete (am Beispiel Schneerson) verdeutlicht. Er wird aufgebaut wie ein Drama oder wie eine Sonate, wobei das anfänglich überhandnehmende Böse zum Schluß endlich (Beethoven winkt: „*durch Nacht zum Licht*“) vom strahlenden Guten überwunden wird. In Wahrheit seien solche Pamphlete „*Dichtung ohne Wahrheit*“, die Devise von Marx „*über alles zweifeln*“ habe hier keinen Platz mehr.

Warum der Herausgeber diesem Vortrag noch einen Text von Rudolf HEINZ (*Die Konzeption eines sozialistischen Realismus in der Musik und das Prager Manifest von 1948*) vorangestellt hat, ist unerfindlich. Über dieses Thema findet man bei Karbusický mehr und vor allem aus den originalen Quellen. Heinz ahmt die Diktion von Adorno nach, aber ohne dessen Klarheit und Verständlichkeit. Wirklich verständlich sind nur die beigegebenen Zitate.

Schockierend und äußerst provozierend ist Clytus GOTTWALD (*Politische Tendenzen der geistlichen Musik*). Trotzdem kann man ihm nicht widersprechen, wenn er die Herausbildung der Liturgien der christlichen Kirchen parallel setzt mit dem gleichzeitigen Ausbau der hierarchischen Systeme. „*Die Rolle der Musik bei der Domestizierung der Konventualen, ja des ganzen Kirchenvolkes*“ sei in den Mönchsorden zu beobachten, aber auch in der Haltung Luthers. Die „*politische Tendenz der geistlichen Musik des 17. bis 18. Jahrhunderts ist konservativ-staatserhaltend*.“ Vor allem im Gebrauch des Chromas und der Dissonanz glaubt Gottwald Widerstandstendenzen, die von der geistlichen Musik selbst ausgingen, zu erkennen. In unserem Jahrhundert sieht er in der Abdichtung der geistlichen Musik gegen wichtigste Zeitströmungen, in stilistischer Gefolgschaftstreue und Kampf gegen „*übersteigerte Subjektivität*“ politisch-reaktionären Geist. Äußerungen von führenden Kirchenmusikern in den dreißiger Jahren („*Wir bekennen uns*

zur volkhafte Grundlage aller Kirchenmusik . . . Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine nichtbodenständige, kosmopolitische Kunst als deutsche evangelische Kirchenmusik dargeboten wird . . ." sind ihm dafür besonders Zeugnis. Seine Darstellung endet als Plädoyer für eine „linke“ geistliche Musik wie die von Kagel und Schnebel. Der Leser mag vieles anders sehen, er mag Liturgie als „Domestizierung“ für höchst einseitig dargestellt halten; aber daß es Verstrickungen zwischen geistlicher Musik und politischer Reaktion gibt, ist sicher unbestreitbar.

Tibor KNEIF (*Ästhetischer Anspruch und Ideologiegehalt im musikalischen Kunstwerk*) geht wie immer eigenwillige Wege. Vor allem wendet er sich gegen die kurzschließende Behauptung mancher Soziologen, Musik sei direkter Ausdruck einer gesellschaftlich-politischen Situation. Dieses Argument stimme zwar historisch, aber nicht soziologisch. „Nicht deshalb ist Bachs Musik . . . Ausdruck protestantischer Frömmigkeit, weil sich in ihr solche Gesinnung stichhaltig belegen ließe, sondern weil sie inmitten solcher Religiosität entstand und funktional ihr diene.“ Dieser Hinweis ist besonders hilfreich gegenüber manchen neueren Versuchen, etwa Bachs Fuge und das System der Manufaktur in direkte Korrelation zu bringen. Ansonsten betont Kneif in bekannter Weise, daß Musik für Manipulation und Mißbrauch besonders anfällig sei, da sie von sozialer Not und von politischen Fragen ablenke, versöhnlich stimme und sich affirmativ zum Bestehenden verhalte. Allerdings wendet er sich gegen die gängige Diffamierung der musikalischen Inhaltsästhetik, als sei besonders sie politischen Einflüsterungen gegenüber zu willfährig (siehe etwa den sozialistischen Realismus); Formästhetik, die nur auf organisierte Tonbeziehungen und auf sonst nichts insistere, könne sich nur scheinbar aus der politischen Situation herausziehen, sie verkenne außerdem, „daß die Musik eine geheime Chiffersprache der Freiheit“ sei, also Sprache. Die eigentliche Kulturgeschichte der Musik sei „die Geschichte der Musikdeutungen“. „Jede Musikdeutung aber ist potentiell Ideologie zugleich, und gegen diese erscheint auch die rein formbezogene Interpretation nicht gefeit“. Von hier aus wird nach Kneif verständlich, daß Musik immer mit Ideologie zu tun habe.

Ein Sammelband wie der vorliegende

ist nicht bruchlos einheitlich, man kann nicht etwa Endgültiges aus ihm erlernen. Die teilweise widersprechenden Tendenzen in ihm reizen vielmehr zum weiterdenkenden Diskutieren. Widerstand gegen jegliche Ideologie, Angst vor Ideologie, Einverständnis mit Ideologie, was alles hätte noch zur Sprache kommen können, wäre in dieser Sammlung auch die „junge Linke“ zur Sprache gekommen. Die Gegenwart erheischt noch andere Linien im Gespräch als die hier vorliegenden. Die Diskussion wird weitergehen müssen.

Walter Gieseler, Kleve

KONRAD BOEHMER: *Zwischen Reihe und Pop. Musik und Klassengesellschaft. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Wien-München: Jugend und Volk-Verlag 1970. 165 S.*

Auf dem Beethoven-Kongreß 1970 warb der Autor für eine „fortschrittliche“ Musikologie, die durch Anpassung an die „fortschrittliche Bewegung“ der Gesellschaft entsteht. In dieser leninistischen These, die 1952 fast mit denselben Worten von E. H. Meyer (in: *Musik im Zeitgeschehen*, S. 179) proklamiert wurde, war Selbstkritik enthalten, denn Boehmers erstes Buch über die offene Form ist weder fortschrittlich noch reaktionär, sondern einfach musikologisch. Deshalb will Bohmer in seinem zweiten Buch die „wohltuende Neutralität, in welche mancher Wissenschaftler sich zurückzieht“, und jegliche „wohlerzogene wissenschaftliche Distanz“ (S. 5) aufgeben, um eine radikal parteiliche Musikwissenschaft zu treiben. Man kann sich zwar kaum eine fortschrittliche (marxistisch-leninistische etc.) Akustik, Organologie, Paleographie, Harmonielehre u. ä. Disziplin der Musikologie vorstellen, weil diese Forderung so seltsam wäre, wie etwa die nach einem „evangelischen Quintakkord“; dennoch ist das proklamierte „fortschrittliche“ Schrifttum in den Disziplinen, in denen es unter Umständen an Exaktheit mangelt (in der nicht empirischen Musiksoziologie, in der Musikästhetik z. B.) ernst zu nehmen. Auch wenn Bohmer den befremdenden Begriff einer „fortschrittlichen Musiktheorie“ prägt, ist doch die Domäne des parteilichen Ideologisierens nicht die Theorie, sondern es sind jene Disziplinen,

wo man spekulative Konstruktionen und großartige Erlösungslehren einbauen kann. Die musikästhetisch und philosophisch gefärbte Musiksoziologie ist denn auch das Feld, auf dem Boehmer seine Lehre entfaltet. Sein ideologisches Ziel: die „Versöhnung“ der zwei voneinander „entfremdeten“ Musikbereiche, der ernstesten (hohen) und der leichten (niedrigen, populären) Musik.

Man stellt sich die Frage, warum man eigentlich eine solche „Versöhnung“ braucht, warum die beiden funktional und typologisch so autonomen Bereiche – Boehmer hat für sie leider keine exakteren Termini gefunden, Besslers „Umgangsmusik“ und „Darbietungsmusik“ kennt er nicht – weiterhin nicht friedlich koexistieren dürfen. Sie dürfen es nicht wegen des ideologischen Bedürfnisses des Autors. Für jede radikale Kampfideologie ist es notwendig, die dynamische und mannigfaltige Wirklichkeit um jeden Preis „dialektisch“ zu polarisieren und den so konstruierten Gegensatz zu ontologisieren. Die Polarität zwischen der seriösen und populären Musik ist „den Differenzen analog, die das gesellschaftliche Geschehen bestimmen“, sagt Boehmer (S. 7). Auf der logisch bedenklichen Identifizierung dieser Analogie mit Kausalität beruht die ganze Konstruktion des Buches, angefangen von dem ersten Sündenfall der Musik auf S. 7 ff. bis zu ihrer Erlösung im letzten Kapitel. Das happy end ist in dieser Ausgangsthese bereits enthalten: an der Trennung von seriöser und leichter Musik sind die gesellschaftlichen Verhältnisse des Kapitalismus schuld; verändert man also diese, dann kommen auch die beiden entfremdeten Musikbereiche zu ihrer „Versöhnung“. Das Erlösungsvokabular Boehmers: „die Spaltung aufzuheben“; „die wirkliche Aufhebung ist nur politisch konkret zu leisten“; „Versöhnung der oberen mit der unteren Musik“; „Lösung der Konflikte“; „revolutionäre und wahre Versöhnung“; „die neuen und revolutionären Lösungen“; „Aufhebung der Spaltung bürgerlicher Musik“ usw.

Seinem Begriffsapparat verleiht Boehmer eine echt parteiliche Axiologie. Das Wort „aggressiv“ ist für ihn ausschließlich ein Positivum: „den aggressiven Ton anschlagen“; „der nahezu aggressive Ton“ erhält „seine Schärfe . . . durch eine avancierte, höchst differenzierte Instrumentation“ (S. 64); „aggressiver Duktus der musikalischen Sprache“;

„einen neuen und aggressiven Ton in rhythmischen Formen anschlagen“ (S. 117) usw. Ebenso positiv sind die Wörter „subversiv“, „infiltrieren“ zu verstehen. Gegen die hohe Anzahl der Wörter „Fortschritt“, „progressiv“, „avanciert“ stehen die emotionalen Sprachregister des Hasses, die sich vor allem um die Ausdrücke „reaktionär“, „revisionistisch“, „konterrevolutionär“ konzentrieren. Boehmer ist imstande, genau eine faschistische und „faschistoide“ Musikstruktur zu unterscheiden. Diese Wortfetische sind für Boehmer keine Imponderabilien. Die gefühlsgebundenen Sprachidole und Floskeln wie „ideologischer Wert des konkreten Klangmaterials“ gebraucht er als exakte Begriffe. Er spricht vom „bürgerlich-tonalen System“ (S. 96) und die Musik kann sein: fortschrittlich, revolutionär, revisionistisch, kapitalistisch, vor- und spätkapitalistisch, reaktionär, vorkapitalistisch, bürgerlich, aber auch „fortschrittlich bürgerlich“. Das „bürgerliche Bewußtsein“ findet sich schon bei Mozart (S. 148), die Formen G. Mahlers bilden den „Bruch“ in der „spätbürgerlichen Welt“ ab (S. 62). Die Existenz der spätsocialistischen oder kommunistischen Musikstruktur nimmt Boehmer leider noch nicht zur Kenntnis.

Was sich bei Adorno im dialektischen Gegensatz Schönberg-Strawinsky auskristallisierte, das reproduziert Boehmer klassenmäßig im scharfen Kontrast Nono-Stockhausen. Der erste ist fortschrittlich, der zweite reaktionär. Über diesen Gegensatz steht Boehmer mit einer Strenge des Richters. Als echter Revolutionär darf er nämlich keine Liebe haben. Es ist kennzeichnend, daß er sich in keiner einzigen Zeile seines Textes für irgendeine Musik erwärmt. Er markiert sie überall nur nach seinen strengen Klassenkriterien. Sogar für den Wert der Musik von Luigi Nono ist nur das entscheidend, ob er gut oder schlecht der wahren revolutionären Ideologie dient. Eine politische Plakatsmusik ist das Wertvollste, weil für die Formung des „Bewußtseins der Masse“ Nützlichste. Nur in dieser Funktion hat Musik die „gesellschaftliche Relevanz“ (eine sehr oft wiederholte Floskel). Bei der „Veränderung der gesellschaftlichen Zustände“ müssen vor allem Markt und Arbeitsteilung fortgeschafft werden. Die Musik in jener Utopia (vermutlich mit Warenbasterei wie in einem feudalen Dorf) wird lauter „gesellschaftlich relevant“

sein, das passive Bewußtsein der „Masse“ wird mit der versöhnten, eindimensionalen Musik nach dem Geschmack Boehmers versorgt.

Die volkstümliche marxistisch-leninistische Hermeneutik des „Reaktionären“ in der Musik endet oftmals in unfreiwilliger Komik. Die „reaktionäre“ Malerei der Natur bei Fr. Smetana wird dadurch bewiesen, daß es auf der Moldau in jener Zeit schon Vergnügungsdampfer gab (S. 58). Bohmer weiß offensichtlich nicht, daß der Reaktionär Smetana 1848 revolutionäre Märsche komponierte und daß seine Oper *Die Brandenburger in Böhmen* (auf ein Libretto von K. Sabina, des zum Tode verurteilten und dann begnadigten Revolutionärs des Jahres 1848) mit ihren Chören des aufständischen Prager Straßenvolkes gegen die Besatzungsmacht jedem Okkupationsregime in Böhmen bis auf die heutige Zeit große Zensurschwierigkeiten bereitet.

Die Entstellung der analytischen Ansätze erfolgt schon in der „dialektischen“ Verbalisierung. Um den dialektischen Gedankenang Adornos „materialistisch“ nachzuahmen, wird das Erkannte sogleich in eine Konstruktion eingespannt und weiter „logisch“ entwickelt, ohne sich um die weitere Verifizierung zu kümmern. Eine These wird durch eine andere bewiesen, Wortfetsche ersetzen Definitionen. Boehmers ideologisches Denken in petitio-prinzipii-Ketten ist allerdings nicht so primitiv wie das, welches in musikologischen Texten aus den ideologisch „heißen“ Entwicklungsphasen der sozialistischen Länder zu finden ist. Jedoch allein die Tatsache, daß der Autor – größtenteils wohl unbewußt, weil er die östliche Literatur sehr wenig zu kennen scheint – seine ganz neuen „Lösungen“ als dasselbe proklamiert, was die Musikwissenschaftler in den sozialistischen Ländern längst selbstkritisch aus ihren Bibliographien gestrichen haben oder es gerne gestrichen sehen möchten, gibt von der ungleichmäßigen Entwicklung der ersatzreligiösen Ideologien im europäischen Raum ein sprechendes Zeugnis. Der Hauptunterschied: Boehmers dramatische Präparierung der Wirklichkeit ist viel autoritärer. Im III. und IV. Kapitel, wo die Widersprüche der spätkapitalistischen Musik zur Endlösung gelangen, steigt plötzlich die Häufigkeit der Wörter wie „darf“, „muß“, „kann nur“, „nur durch“, „ausschließlich“,

„ist maßgebend“ usw. Die ideologischen Ist-Aussagen, welche absolut wahre Thesen bedeuten, klingen hier besonders hart. Liest man mit einer Aufmerksamkeit für das strenge Vokabular („scharfe ideologische Kritik“, „Kampftruf der Konterrevolution“) das Boehmersche Musikdrama bis zu seinem festlichen Ende, wo eine „progressive Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse“ „einer progressiven Musik im Bewußtsein der Individuen“ eine Funktion verleiht (S. 163), so ist einem angst und bange davor. Diese musikalische Apokalypse, wo unser Bewußtsein im Namen des Fortschritts mit lauter progressiver Musik gefoltert wird, ist – das müssen wir mit Erstaunen konstatieren – eigentlich für unser vollständiges Glück auf Erden geplant. Vladimír Karbusický, Neuss

WERNER DANCKERT: *Das europäische Volkslied. 2. durchgesehene und erweiterte Auflage mit 380 Notenbeispielen und 19 tabellarischen Übersichten. Bonn: Verlag H. Bouvier und Co. 1970. X u. 480 S.*

Bevor Danckert am 5. März 1970 starb, hat er eine zweite Auflage dieses umfangreichen und gewichtigen Buches vorbereitet, das erstmals 1939 erschienen ist. Nun liegt es in einem fotomechanischen Neudruck vor, erweitert durch einen Anhang von 28 Seiten und durch etliche kurze Zusätze an verschiedenen Stellen. Die Erweiterung besteht nur in Einzelheiten, das Gesamtbild ist unverändert; und die im Titel angezeigte „Durchsicht“ ist unerheblich. Irrtümer der ersten Auflage sind fast insgesamt erhalten geblieben. Vom Schrifttum der drei entwicklungs- und wandlungsreichen Jahrzehnte, die seit der ersten Auflage vergangen sind, hat Danckert nur einiges wenige zitiert und verarbeitet. Er hat die neueren Ergebnisse und Aspekte nicht aufgenommen und das Werk nicht auf den heutigen Stand der Forschung gebracht.

Über die erste Auflage habe ich vor dreißig Jahren ausführlich berichtet (AfMf V, 1940, S. 193-219, und VII, 1942, S. 120 bis 124). Heute treten Vorzüge wie Mängel noch stärker hervor. Bewundernswert ist der Wagemut dieses Einzelgängers, der eine so viel umfassende Übersicht allein unternommen hat. Seltenheitswert hat seine Einfühlung in den Charakter von Liedern und Völkern und seine beredte Kennzeichnung lieb-

seelischer Bewegungsformen. Hervorzuheben ist mit dem geistigen auch das sprachliche Niveau des Buches.

Doch in anderer Hinsicht erscheint es heute noch verwunderlicher als einst. Ethnozentrisches Denken und alte Kulturkreislehre ragen hier in die Gegenwart herein. Gar zu viel ist konstruiert und hineingedeutet. Ohne zurückhaltende Methoden werden Arten der Melodik der Wesensart von Stämmen, Völkern und Kulturkreisen zugeschrieben. Die halbtonlose Pentatonik zum Beispiel sei der Klangausdruck einer weltweit verbreiteten Mutterrechtskultur (S. 209), und in der jodlerartig schwebenden Vortragsart uralter Mutterrechtskulturen wurzele das italienische Belcanto (S. 291).

Dankert hat eine Übersicht über Liedarten der europäischen Völker gegeben, aber trotz des Titels nicht eigentlich „das europäische Volkslied“ dargestellt. Er bietet keine thematische Untersuchung der großen Zusammenhänge zwischen, unter und über den Völkern. Und was er über die Liedhaftigkeit des europäischen Volksgesanges bemerkt, wird den frühen Epochen nicht gerecht und entspricht nicht solchen Ländern, die zwar von den Zentren des Westens entfernt waren, aber durchaus nicht als Randzonen europäischen Volksgesanges erscheinen.

So ist diese Übersicht keine fundierte und gelungene Synthese. Wohl aber bietet sie reiche Anregung. Das Buch ist wertvoll für den, der es kritisch benutzt.

Walter Wiora, Saarbrücken

ERNST KLUSEN: Das Volkslied im niederrheinischen Dorf. Studien zum Lebensbereich des Volksliedes der Gemeinde Hinsbeck im Wandel einer Generation. Bonn-Bad Godesberg: Verlag Voggenreiter 1970. 200 S., Abb., Tabellen, Notenbeispiele.

Wiederholungen einer Untersuchung desselben Objektes auf volkskundlichem Gebiet nach gewissen Zeitabständen sind auf jeden Fall immer begrüßenswert und fruchtbar, da sie den Wandel des Zustandes klar erkennen lassen, indem eventuelle unterschiedliche Ergebnisse zueinander in Beziehung gesetzt werden können. Es sei zum Beispiel erinnert an Erich Seemanns Aufsatz *Variantenbildung im Vortrag desselben Sängers* (JbFVf. 2, 1930, S. 74-82). Auf breiterer Ebene hat es nun Ernst Klusen unternommen, mit vorliegender Veröffentlichung seine bereits 1941

erschienene Studie *Das Volkslied im niederrheinischen Dorf. Studien zum Volksliedschatz der Gemeinde Hinsbeck* nach einem verhältnismäßig großen Zeitraum von knapp 30 Jahren, also genau nach einer Generation, noch einmal vorzulegen, nicht aber als Neuauflage, sondern als Weiterführung, wie er selber sagt (S. 7). Dieser neuen Studie kamen selbstverständlich die verbesserten Methoden volksmusikalischer Punktforschung zugute, wobei auch die der Soziologie und Psychologie auf dem Gebiet der Formalbefragung und des „Tiefeninterviews“ zu Hilfe genommen wurden. So liegt denn auch der Schwerpunkt dieser Arbeit weniger auf dem Musikalischen als auf dem Biologischen bzw. Ökologischen des Volksliedes der Gemeinde Hinsbeck. Ein sehr detailliertes Bild wird über Singgelegenheiten und vor allem über die einzelnen Singgemeinschaften gegeben. Dazu zählen neben Familie Nachbarschaften, Freundeskreise, sonstige Gruppen und Verbände, auch Kirchenchor, Männergesangverein und Musikverein, also Organisationen, die Musik in erster Linie konzertmäßig betreiben. Entscheidend ist aber für Klusen, im Hinblick auf den Volksgesang, „daß sich das vereinsmäßige Singen und Musizieren nicht auf die konzertmäßige Darbietung beschränkt, sondern daß sich gerade in Hinsbeck Formen der Integration vereinsmäßigen Musizierens im Kreise umgangsmäßigen Musizierens gebildet haben . . .“ (S. 143). Gemeint sind Ansingeformen zu besonderen Gelegenheiten, etwa zur Hochzeit, Beerdigung, zu verschiedenen Jubiläen u. ä. Diese Art von Musikausübung ist nun keineswegs eine Sondererscheinung in Hinsbeck, sondern wird schon seit Jahrzehnten auch in weit größeren Gemeinden praktiziert. Man könnte sie zwar als brauchtuumsgebunden bezeichnen, es fehlt ihr aber erstens der freie Antrieb zum Singen, den man beim Volksgesang voraussetzt, und zweitens wird solche Musikausübung erfahrungsgemäß durch einen Leiter organisiert und gelenkt. Bei dem Repertoire kann es sich durchaus um Volkslieder handeln, die aber doch wohl mehrstimmig gesetzt sind. Wie leicht hätte es da die historische Volksliedforschung, wenn sie in den Hauptstimmen besonders älterer Kompositionen das Volkslied z. B. des 16. Jahrhunderts vor sich hätte. Vom soziologischen Standpunkt aus betrachtet mag es durchaus zutreffen, daß in großem

Maße Vereine „Aufgaben übernehmen, die früher vom freien Volksgesang wahrgenommen wurden“ (S. 93), vom faktischen her gesehen müßte doch stärker differenziert werden. Dabei besteht kein Zweifel, daß die Vereine eine gewisse Bedeutung für das Leben des Volksliedes in einer Gemeinde haben.

Diesem größeren Abschnitt gehen Darstellungen über Lage, Größe und Wirtschaftsstruktur voraus, über die Bevölkerung und deren formende Kräfte, jeweils verglichen mit den früheren Verhältnissen an Hand der Veröffentlichung von 1941. Aufschlußreich ist das anschließende Kapitel über das Liedgut im Wandel einer Generation. Der Verfasser gliedert das Liedgut in vier Stilgruppen: 1. tradierte, ältere Lieder, 2. sentimentale Lieder des späten 18. und 19. Jahrhunderts, Gruppen, die ausschließlich bei der ersten Untersuchung in Hinsbeck anzutreffen waren. Neu kamen hinzu 3. wiederbelebte alte Volkslieder und 4. Lieder im Geist des Wandervogels und solche, die aus der kommerziellen Unterhaltungsmusik stammen. Wie diese Stilgruppen sich auf die einzelnen Generationen verteilen, zeigen übersichtliche Tabellen. Der Exkurs „Das bevorzugte Liedgut 10-14jähriger“ führte zu einer separaten Veröffentlichung gleichen Titels, Köln 1971.

Die abschließenden Ergebnisse fallen für das Leben des Volksgesanges relativ günstig aus. Es ist wohltuend, daß hier nicht wie sonst fast überall von seinem absoluten Verklingen und Untergang die Rede ist, sondern auf neue Formen hingewiesen wird, wie überhaupt der Verfasser auf festen Grundlagen Gemeinplätzen über angebliche übliche Gefahren durch Kommunikationsmittel und veränderte Lebensweisen gründlich zu Leibe rückt. Auch ist Klusen hoch anzurechnen, daß er immer wieder in seinen Veröffentlichungen (bes. *Volkslied, Fund und Erfindung*, Köln 1969 und mehrere Aufsätze in den letzten Jahrgängen des Jahrbuches für Volksliedforschung) versucht, mit neuen Ideen und Fragestellungen die z. T. festgefahrene Volksliedforschung neu zu beleben. So stellt er auch in der vorliegenden Arbeit dem tatsächlichen Verfall alter Traditionen neue Formen gegenüber, denen er sich nicht scheut, eine vorsichtig geplante Therapie angedeihen zu lassen.

Hartmut Braun, Freiburg i. Br.

BENCE SZABOLCSI: Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter 1970. 125 S., 3 Taf. (Musicologia Hungarica. NF. 4.)

Dieses aus zwei Studien der Jahre 1930 und 1952 zusammengestellte Buch ist eine ausführlich kommentierte Beispielsammlung. Es enthält im ersten Teil all diejenigen Tänze, die zwischen 1540 und 1600 in polnischen, deutschen und anderen Quellen als „vngerisch“ bezeichnet wurden und in international gemischten Repertorien einen Platz gefunden hatten. Da aus dieser Zeit Melodieaufzeichnungen aus Ungarn selbst nicht überliefert sind, ist der Landeshistoriker auf diese ausländischen Intavolierungen gänzlich angewiesen. Sie erschließen somit indirekt, angepaßt an gültige Normen des jeweiligen Landes und Zwecks die Art der „Ungaresca“ oder des „Heiduckentanzes“ im 16. Jahrhundert. Wie wenig allerdings von den Eigentümlichkeiten des Tanzens auf ungarische Weise in die „abgesetzten“ Notierungen eingegangen sind, bestätigt in Übereinstimmung mit B. Szabolcsi (S. 17) auch Jozef Kresánek im Vorwort zu dem Denkmalband *Fontes Musicae in Slovacia* (Bd. 1, S. 9), wo zu lesen ist: „Die Chorea Hungarica unterschied sich im 16. und 17. Jh. durch nichts von der Chorea Pollonica, was die Musik betrifft“. Einschließlich eines 1552 intavolierten *Moscobiter Tanzes* (siehe Reichert, *Der Tanz*, 1965, Nr. 119) dürften die Bearbeiter in der Tat auf eine gewisse konventionelle Norm hin die Tanzsätze angelegt haben, die klischeeartig alles Osteuropäische ohne sonderliche Differenzierungen ähnlich- oder gleichmachte. Szabolcsi beschreibt diesen Sachverhalt präzise, wobei er auch die Frage anschnidet, auf welchem Wege diese Tanzmelodien außer Landes gebracht sein mögen. Die auf S. 15 angedeuteten Möglichkeiten der Vermittlung sind gewiß noch durch weitere Quellenschließungen erweitert belegbar. Der Rezensent hat z. B. in dem Buche über *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter* (Kassel 1960) an mehreren Stellen darauf verweisen können, wie häufig in Städten wie auch bei Hofe Gastrollen ungarischer Spielleute seit dem 15. Jahrhundert gefragt gewesen sind. Wenn z. B. 1524 Ungarn nach Aachen wallfahrteten und dabei Tanzbären, „peifer und bongelger“ (ebenda, S. 169) mitführten, dann dürften manche

Tanzweisen authentisch gespielt etwa in Köln erklingen und von einzelnen Hörern memoriert worden sein. Falls nicht von den Intavolatoren lediglich anhand von Klischees Melodien „à la hongroise“ erfunden wurden, ist gewiß manches derart vermittelte Stück in stilisierter Aufmachung in Lauten- oder Klavierbücher übernommen worden.

Die zweite Hälfte des Buches enthält die überlieferten Reste der weltlichen Musik Ungarns aus dem 17. Jahrhundert. Es sind 107 Tänze und Lieder im Klaviersatz sowohl aus bekannten Quellen ungarischer Provenienz, wie z. B. dem „Kájonikodex“ oder dem „Vietórisz-Kodex“, als auch aus ausländischen Drucken. Die Nrr. 74 bis 92 fehlen leider in der deutschen Ausgabe des Buches, sodaß hierin weder die Numerierung stimmt noch ein vollständiger Überblick geboten wird. Dem Leser wird nicht deutlich, warum z. B. die Nrr. 85-92 aus „Marktdrucken“ nicht mitgeteilt werden. Flugblattlieder gewinnen derzeit für die historische Forschung zunehmend an Bedeutung insbesondere bei dem Bemühen, das gesamte Relief des vergangenen Musiklebens beschreibend zu vergegenwärtigen. Es wäre ein Gewinn für die europäische Musikforschung, wenn es ermöglicht werden könnte, auch für Polen, Böhmen oder Spanien ähnliche Ausgaben zusammenzustellen. Aus dem Vergleich solcher Zusammenfassungen von Tanzweisen mit nationalen Bezeichnungen ließe sich zur Frage der bis in die Unterhaltungsmusik dieses Jahrhunderts nachwirkenden Klischeebildungen, der ethnischen Eigentümlichkeiten und der europäisch gemeinsamen Formen viel gewinnen, insonderheit wenn es vermehrt gelänge, so wie hier zur Nr. 100 nach einem Manuskript von 1729 auch noch eine Variante aus der Volkstradition von 1912 zu finden. Die Abweichungen zwischen der kunstmäßig stilisierten Klavierfassung des „*Saltus Hungaricus*“ und des usuell tradierten Liedes verdeutlichen trefflich die zwei sehr verschiedenen Daseinsweisen, in denen gesondert dieselbe Tanzweise angepaßt an Zeit, Raum und Träger existieren kann.

Walter Salmen, Kiel

HELENE CHARNASSÉ und FRANCE VERNILLAT: *Les instruments à cordes pincées*. Paris: Presses Universitaires de France 1970. 128 S., Zeichnungen, Notenbeispiele (*Que sais-je?* 1396.)

In der Reihe „*Que sais-je?*“ – vergleichbar mit der Sammlung Götschen – ist ein weiteres instrumentenkundliches Büchlein erschienen; F. Vernillat behandelt hierin die Harfe, H. Charnassé die Laute, die Gitarre, die Vihuela und die Cister. Die Autoren beschränken sich im wesentlichen auf die Grundformen der europäischen Zupfinstrumente. Sie berücksichtigen ferner fast ausschließlich die „Kunstmusik“, d. h. die professionelle oder dilettantische Musikpflege höherer Gesellschaftsschichten. Volksmusik, auch Jazz und Pop und damit z. B. die elektrische und die Hawaii-Gitarre bleiben außer acht. Neben einer Beschreibung der historischen und modernen Formen der Instrumente findet man eine Schilderung der Herstellung von Laute und Gitarre, einige Angaben zur Spieltechnik, Hinweise auf das Repertoire, die Notation, die Stellung im Musikleben. Die Leistung der Erfinder, bedeutender Instrumentenbauer und Interpreten wird skizziert, biografische Einzelheiten werden eingeflochten.

Die Darstellung beruht im allgemeinen auf reicher Kenntnis des Stoffes, ist anschaulich und ausgewogen. Einige der Ausnahmen hiervon seien erwähnt: Man kann nach dem heutigen Stand der Forschung nicht mehr davon ausgehen, daß König David eine Harfe (statt einer Leier) spielte. Ebenso zweifelhaft ist es, ob die berühmte Stelle bei Venantius Fortunatus (6. Jh.) sich auf die Harfe bezieht. Die Erfindung der Pedalharfe durch Hochbrucker ist ungewöhnlich früh (und ohne Angabe einer Quelle) auf 1697 datiert. Nur summarisch wird der Zusammenhang zwischen verschiedenen Pedaldispositionen und den erreichbaren Tonarten behandelt. Bei den biografischen Angaben zu Edmund Schüecker werden verschiedene Mitglieder der Harfenistenfamilie vermischt. Im Harfenkapitel werden ferner die deutschen Namen häufig falsch geschrieben. Es verwundert, daß Spohr als Harfenkomponist nur im Abschnitt über die Verwendung des Instrumentes im Orchester genannt ist, wo Boulez wiederum fehlt. Bezüglich der Laute hätte man sich einige Angaben zur Entwicklung der Mensur gewünscht. Nach dem Aufsatz von E. Pujol (*Anuario musical* 1950) läßt sich kaum noch bezweifeln, daß J. C. Amat das erste Lehrwerk für die fünfstimmige Gitarre publiziert hat (1596). Als Mandolinenrepertoire lediglich Vivaldi und einige

Opernserenaden zu nennen, ist ungerecht gegenüber Hummels Konzert und anderen Kompositionen. Eine Vihuela hat sich nicht nur in Paris, sondern auch in Madrid (Palacio Real) erhalten, wenn man der Plattentasche *Vihuela y Guitarra* der Deutschen Gramophon Gesellschaft (Nr. 198457) glauben darf. – Die Bibliografie ist allzu kurz; für die Harfe ist keine Schrift von H. J. Zingel genannt, für die Gitarre nur der Lavignac-Artikel von 1927 (!). Ein Register hätte den Wert des brauchbaren Werkchens erhöht.

Dieter Krickeberg, Berlin

LUIGI MAGNANI: Beethoven nei suoi quaderni di conversazione. Bari: Editori Laterza 1970. 243 S. (Universale Laterza. 135.)

Am Pfingstsonntag 1970 wurde erstmalig die *Missa solemnis* im Petersdom aufgeführt, in Anwesenheit des Papstes und in direkter Übertragung durch Eurovision. Ob mit dieser Geste die *vexata quaestio* um die Liturgizität und Katholizität des monumentalen Werks hätte symbolisch sanktioniert werden müssen, ist nicht bekannt. Mehr als diese kirchenmusikalisch gewiß relevante Frage interessiert hier der Umstand, daß das von der RAI-Radiotelevisione Italiana zu diesem Anlaß herausgegebene Programmheft (*Appunti del servizio stampa* N. 35, Roma: RAI 1970; Textauswahl von Claudio Casini) für die Lage der italienischen Beethoven-Forschung symptomatisch genug ist: Anstelle einer langen, abermaligen Exegese des Kunstwerks bietet das Programmheft nebst den wesentlichen historischen Daten eine Auswahl von Zitaten aus Beethovens Epistolarium, die des Komponisten Bemühungen um die Aufführung, Subskription und Edition der *Missa* lebhaft darstellen. Solch entmythisierender Einblick in die Produktions- und Marktgesetze musikalischen Verlegerturns wäre noch vor wenigen Jahren in Italien nicht denkbar gewesen. Daß der italienische Beethoven-Kult nunmehr endgültig den Boden weihervoller Hagiographie zugunsten bewußterer Kritik verlassen hat, bezeugen auch andere Indizien. Erstmals sind 1968 in italienischer Sprache Beethovens Briefe (nach der englischen Edition von E. Anderson von A. E. Howell und M. Goia Alfieri übersetzt) und *Konversationshefte* (nach der unvollständigen Ausgabe von G.

Schünemann von P. H. Coronedi übersetzt) erschienen (Torino: *Ilte*; im gleichen Verlag ist der *Catalogo cronologico e tematico delle opere di Beethoven comprese quelle inedite e gli abbozzi non utilizzati* von Giovanni Biamonti publiziert worden (1968), ein wohlfeiles und in mancher Hinsicht wertvolles Pendant zu Kinsky-Halm.) Einer breiteren Öffentlichkeit zugedacht, erschien 1967 die Monographie von Giovanni Carli Ballola (*Beethoven. La vita e la musica*, Firenze: Sansoni-Accademia), die, nach Gattungen eingeteilt, eine kritische Abhandlung über die wichtigsten Werke aus Beethovens Oeuvre bietet und bezeichnenderweise unter Verlaines Motto steht: „*Prends l'éloquence et tords-lui son cou*“. Wiederum symptomatisch ist das vielversprechende Unterfangen der Nuova Rivista Musicale Italiana, in einer Reihe von Aufsätzen die italienische Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert dokumentarisch und kulturhistorisch zu erfassen (als erste Beiträge sind Aufsätze von G. PESTELLI, R. Di BENEDETTO, C. ANNI-BALDI, P. PAOLINI, G. BARBLAN und E. PAOLONE über Beethoven-Pflege im Piemont, in Neapel, in Rom, in Florenz, in der Lombardei und in Sardinien erschienen, NRMI IV, 1970, und ff.). Somit scheint die italienische Musikologie sich wirklich von einer (allzu verspäteten und sich überlebenden) idealistischen Annäherungsweise (in der kritischen Tradition Benedetto Croce) an Beethoven gelöst zu haben.

Schon lange Jahre vor dem Jubiläum jedoch, ließ Luigi Magnanis Beethoven-Buch, wengleich auch noch sehr lose im Banne jener idealistischen Tradition, die heutige Situation vorahnen. *I quaderni di conversazione di Beethoven* (Milano-Napoli: R. Ricciardi 1962; in der Übersetzung von R. M. Gschwend unter dem Titel *Beethovens Konversationshefte*, München: R. Piper 1967; nun auch als Taschenbuch vorliegend) ist im Ansatz der erste eingehende Versuch überhaupt, die *Konversationshefte* als Leitfaden einer Dokumentarbiographie des Meisters (und seines Werkes) zu verwenden. (Die italienische Taschenbuchausgabe übernimmt nahezu unverändert den Wortlaut der Erstausgabe: Es fehlen die Zitate in der Originalsprache; Magnanis Übersetzungen sind sinnvollerweise durchgesehen und verbessert nach der im allgemeinen sorgfältigeren, wengleich schulmeisterlicheren „offiziellen“ ita-

lienischen Ausgabe der Konversationshefte; auch sonstige Zitate sind hier und da verbessert. Es ist allerdings merkwürdig, daß banale Versehen oder Druckfehler, wie z. B. die Datierung des *Dodekachordon* [S. 117: 1517 statt 1547], unverändert sowohl in die deutsche als auch in die Taschenbuchausgabe übernommen worden sind. In der Taschenbuchausgabe entfallen Werk- und Personenregister und der Appendix *Beethoven und England*, wo Magnani die geistigen und kulturellen Berührungen des Komponisten mit England erhellt.)

Magnanis kritische Prosa bewegt sich miraculös auf der Scheide zwischen idealisierender, begeisterungsvoller Panegyrik (darin dem älteren italienischen Beethoven-Kult sehr verpflichtet) und gut dokumentierter, weitsichtiger Kulturgeschichte. Magnanis Hinterfragung der Konversationshefte richtet sich nicht indiskret auf den biedereren Alltag des großen Genies: Er befragt die peinlich reichhaltige und oft belanglose Chronik der Konversationshefte, um aus den Gesprächen des Meisters mit Freunden und Künstlern den geistigen Standort des Komponisten zu umschreiben. Allerdings sind die Konversationshefte eine faszinationsreiche, aber zuweilen enigmatische Quelle, um den Äußerungen Beethovens nachzuspüren: Werkzeuge des Umgangs mit einem Tauben, lassen sie ja dessen Stimme nicht vernehmen, und umso schmerzlicher ist ihr Verlust, als sie allein zuweilen das kolloquiale Kryptogramm verständlich und bedeutend machen würde. In den leeren Zwischenräumen der Konversation ist Magnani ein breiter Raum gegeben, um des Meisters Äußerungen, Meinungen und Bekenntnisse zu fignieren: Eine bemerkenswert tiefe Kongenialität mit deutschem Idealismus und deutscher Klassik erlaubt es ihm, trefflich die titanische Größe des Komponisten weniger zu heroisieren, als zu differenzieren und artikulieren.

Es ist in dieser Hinsicht unwesentlich, daß dem Autor nur die Schünemannsche Ausgabe und die Auswahl von J. G. Prod'homme zur Verfügung gestanden haben: Denn oft reduziert sich der Bezug zu den Konversationsheften aufs Notwendigste. Die Bemühungen des Autors um das meistens umgebliebene Wort Beethovens finden dort ihren besten Spielraum, wo andere Künstler mit dem Komponisten sich unterhalten: So sind die Ansätze, Fortschritte

und Umstände der verschiedenen nach *Fidelio* geplanten Opernprojekte in Zusammenarbeit vornehmlich mit Grillparzer (*Melusina*) sehr ausführlich in den Konversationsheften dokumentiert und in Magnanis Buch dargestellt (Kap. III); so auch die summarische Betrachtung der in den Konversationsheften enthaltenen Skizzen zur *Missa solennis* (Kap. VI). Weniger unmittelbar thematisch an die Konversationshefte gebunden ist Magnanis Versuch, das „widerstrebende“ und „bittende“ Prinzip des Sonatensatzes in Einklang mit Kantischen Theorien zu bringen (Kap. V). Interessant sind wiederum die Belege, die Magnani aus den Konversationsheften beibringt, um das kontrastreiche Verhältnis Beethovens zur Romantik darzulegen. (Kap. XII).

Unbedingter exegetischer Enthusiasmus führt Magnani gelegentlich die Hand: Beethovens Rekurs auf die „alten“ Meister der Polyphonie während der Komposition der *Missa solennis* ist sicher ideell in der Tradition der Kirchenmusik begründet, gleichwohl müßte aber auch angerechnet werden, daß alter Stil und polyphoner Satz überhaupt wesentliches Element der musikalischen Klassik sind. Auch wünschte man oft größere kritische Distanz zu den Worten des Meisters: Der Erklärung selbstbekenntnishafter Sätze wie: „Was ich auf dem Herzen habe, muß heraus, und darum schreibe ich“ wäre besser als durch ein Dante-Zitat (S. 104), mit der Bestimmung ihrer topischen Bedeutung gedient.

Lorenzo Bianconi, Heidelberg

DIETER GLAWISCHNIG: *Anselm Hüttenbrenner 1794-1868. Sein musikalisches Schaffen. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1969. 158 S. (Musik in der Steiermark. Reihe 4. Bd. 5.)*

In dieser dokumentarisch präzisen Darstellung, die sich zum Ziel setzt, die vorwiegend handschriftlich überlieferten Werke stilistisch wesentlich zu analysieren, kommt der Verfasser, der jedem Hauptkapitel eine Zusammenfassung beigt, zu dem Ergebnis, daß das Werk dieses „romantischen Klassizisten des Biedermeier“ (insgesamt 423 Nummern) „einer handwerklich gut fundierten Begabung entspringt, jedoch hinsichtlich des originalen und genialen Einfalls und seiner Verarbeitung“ den Schöpfungen der großen Meister, deren Einfluß unaufdringlich darge-

legt wird, nicht ebenbürtig ist. Leider fehlt angesichts der wertvollen Anmerkungen und der Auswahl der Kritiken und Briefe ein Schlußregister, zumal unerwartete Namen auftauchen, zu denen Hüttenbrenner in Beziehung stand. Auch eine Überschau der Literatur wird man in MGG finden. Dankenswert ist die Chronologie der Aufführungen und Gedächtnisfeiern, die beweist, daß Hüttenbrenner auch nach seinem Tode, und nicht nur in seiner Heimat, nicht vergessen ist. Die Analysen und stilkritischen Vergleichen, z. B. der *f*-moll-Messe und des *Erkönig*, sagen anschaulich und anregend dem verständnisvollen Leser das Wesentliche; nicht ohne Grund überwiegen die vokalen Zeugnisse. Die Wahl der zahlreichen Notenbeispiele ist überzeugend, die Bilder und Facsimiles entstammen wenig bekannten Quellen. Den Wert des längst fälligen Buches hätte noch eine ganz kurze Lebensskizze und ein Hinweis auf die Beziehungen zu Schubert erhöht.

Reinhold Sietz, Köln

GIACOMO MEYERBEER: *Briefwechsel und Tagebücher* . . . Hrsg. u. kommentiert von Heinz BECKER. Bd. II: 1825-1836. Berlin: De Gruyter 1970. 725 S.

Die zehnjährige Karenzzeit für das Erscheinen dieses Bandes begründet der Herausgeber vor allem durch das Hinzukommen neuer Quellen, so der, wenn auch nur teilweise erhaltenen und ergiebigen Taschenkalender. Von den 500, zum größten Teil unveröffentlichten Briefen, die nur an die Familie Meyerbeer gerichtet sind oder von ihr ausgehen, – alles andere, auch die zahlreichen Pressestimmen steht in den Kommentaren – stammen 231 vom Komponisten selbst. Es folgt wie in Bd. I ein Verzeichnis der Bühnenwerke und ein Personenregister, bei dem, der Überschau halber, wohl eine stärkere Hervorhebung der Schreiber (und Empfänger) zu empfehlen wäre, ebenso (z. B. im Falle Guhr und Halévy) die Angabe des ersten Fundorts. Dieser Band, der erkennen läßt, daß auch viel Material verloren ist, ergibt ein, durch kritisierende und historische Ausweitungen nicht verbreitertes, da ohnehin zulängliches, unverfälschtes und zuverlässiges Bild von Meyerbeers vielleicht ruhmreichster Epoche, von *Robert* bis zu den *Hugenotten*. „*Meyerbeers Reputation*

hob sich ins Unvorstellbare“, ernsthafte Rivalen (Rossini, Auber, auch Halévy) hatte er nicht mehr (vgl. S. 524, auch 487). Eines wird vor allem, so in den vertraulichen Mitteilungen an seine 13 Jahre jüngere Frau klar: Es war nicht Ruhmsucht, es war klare Gewißheit, die ihn nach einem zweijährigen Beobachtungszustande 1825 nach Paris übersiedeln ließ. Gerade er, schon ein Mann, mit dem man rechnen mußte, konnte in der Metropole nicht nur der musikalischen Welt sein eigenartiges, auf eine Art Gesamtkunstwerk gerichtetes Streben am besten verwirklichen. Seine universale musikalische Ausbildung, seine Verbindungen und finanziellen Möglichkeiten bestimmten ihn direkt hierzu, hier fand er die regste, vielfältig aufgeteilte Presse, die besten Sänger und Orchester, eine maßgebende, hochgebildete Oberschicht und eine künstlerische, von der Zensur wenig eingeschränkte Freiheit, wie sie z. B. Deutschland, in seiner gänzlich anders bedingten Struktur, nicht bieten konnte, das ihm oft verständnislos und böseartig gegenübertrat. Um so stärker ist seine innige Verbundenheit mit seiner Familie, vor allem der sehr verständnisvollen Ehefrau Minna, der er, oft täglich, die glühendsten und besorgtesten Liebesbriefe und die geheimsten Geständnisse anvertraut. Man wird H. Becker (*Der Fall Heine-Meyerbeer*, 1958, S. 36) zustimmen müssen, daß in Paris „*ein Opernerfolg nicht nur mit künstlerischen Waffen erkämpft sein*“ wollte. Es galt, den tausend Intrigen und Kabilen gewachsen zu sein, man mußte auch wirklich Überzeugendes zu sagen haben, das Publikum war (trotz der *Claque*, 356) verwöhnt, es wollte im Theater wahrhaft Neues, ja Bestürzendes miterleben. Über den Schaffensakt, der anscheinend rasch verlief und des Klaviers bedurfte, hört man nicht viel. Die Skizzenbücher sind wohl verloren. In Paris konnte der Meister sich wohl die Bemerkung erlauben: „*Doch wer versteht jetzt nicht zu instrumentieren?*“ (118). Er beobachtet, gerecht und vergleichend abwägend, die Leistungen der Kollegen; er bereitet sich, z. B. für die *Hugenotten*, durch Bach- und Marpurgstudien vor, auch auf alle anderen Anforderungen und Bedingungen des Librettos. Immer wieder wird betont der „*ästhetische Point de vue*“ (513), der Effekt ginge „*aus der Wesenheit seines Stoffes hervor*“ (419). Der Komponist wird unruhig, wenn ihm eine Wirkung, ob von

Halévy und Hérold, oder dem hochverehrten C. M. v. Weber (über dessen *Drei Pintos* viel angedeutet wird, S. 531 und 684) vorweggenommen werden könnte. Meyerbeer versucht ehrlich und gerecht in Aufführungswettläufen zu vermitteln (163). Die Verträge mit den Theatern und Textdichtern (Scribe!) und Verlegern sind aufs präziseste vorbereitet und durchdacht. Er erhält viele Libretti zugesandt, hat selber Pläne, und weist nichts gleich zurück, erwägt auch die Operntitel. Er weiß eben, daß man unermüdlich auf der Wacht sein muß; nach den *Hugenotten* fühlt er sich verpflichtet, „*mein dramatisches System durch ein drittes Werk, und zwar so schnell als möglich, auf unzerstörbare Pfeiler hinzupflanzen*“ (527). Großen Wert legt er auf korrekte Klavierauszüge, muß doch auch er zusehen, daß im Londoner Drury Lane Theater in einer Art Pasticcio „*die einzelnen, mit Klavier im Stich erschienenen Stücke (die unerwünschten Pièces détachées) von anderen arrangiert und instrumentiert*“ (163), und sogar Finale u. a. von anderer Hand gemacht werden. Eher läßt er sich da noch eine Konzertaufführung des *Robert* in Frankfurt gefallen. Hohen Wert legt er auf die Chöre und die Sänger, er ist unerschöpflich im Hinzufügen, Streichen, Umkomponieren und Protestieren gegen Verstümmelungen und Übertreibungen. Die Proben überwacht er aufs schärfste, er ist bereit, auch finanziell einzuspringen (265), er riskiert eine Conventionalstrafe von 30.000 frs (343). Daß Meyerbeer eine allseitige Kontrolle der Presseäußerungen und Vorankündigungen erstrebte, ist begreiflich. Hervorragend bewährt sich hier sein Vertrauter Gouin. Man versteht auch, daß er, als die Journale ihn zur Mitarbeit anregen, ablehnt. Dabei schreibt er ein ebenso gutes Französisch wie Deutsch, in dem mit der Zeit ungewöhnliche Fremdwörter auffallen, auch, soweit erklärt oder erklärbar, die drolligen Judaismen. Man erfährt von echten Zweifeln an seiner Kunst, die er „*glühend liebt wie in den ersten Tagen seiner ersten Jugend*“ (465). Der Weg, dem er „*in dem lockenden Strudel einer glänzenden Verführungsperiode untreu ward*“ (368), könnte verfehlt sein, die Ablehner hätten Recht (473), Paris ist ein „*Kothstrudel!*“, in dem man versinken kann (465), am besten wäre, Schluß zu machen (495). Daß der Komponist, bei seiner vorsichtigen und empfindlichen Natur, unter seinen Magenbe-

schwerden steigend leidet, ist ebenso begreiflich wie die Betroffenheit durch kritische Einstellung maßgebender Geister wie Mendelssohn (468, 561) und Heine (452!). Man findet viel Aufschlußreiches, so über seinen Tageslauf (112), sein mäßiges Leben, seine Sammlerfreude (64), seine Kinderliebe, vor allem über die von verstehender Güte, nicht triebhafter Gutmütigkeit gelenkte stetige Hilfsbereitschaft. – Auf den nächsten Band, den man ebenso wie seine Vorgänger in toto durchlesen sollte, in dem Wagner und Heine ihre Rolle spielen werden, und der eine Auswahl von Hugenottenkritiken ankündigt, darf man gespannt sein.

Reinhold Sietz, Köln

SEBASTIAN VIRDUNG: Musica getutscht, 1511. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Klaus Wolfgang NIEMÖLLER. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter 1970 (Documenta Musicologica. Erste Reihe. Druckschriften-Faksimiles. XXXI.)

Nachdem Robert Eitners Nachdruck von 1882 zu einer Rarität geworden und auch Leo Schrades Ausgabe (1931) längst vergriffen ist, kann der vorliegende dritte Faksimile-Nachdruck des Virdungschen Traktats „*von der bschaulichen / gebrauchlichen / und instrumentischen musica*“ nur begrüßt werden. Denn trotz mancherlei Ungereimtem und trotz offenkundiger Irrtümer des Autors bleibt seine „*Musica getutscht*“ eine in vielfacher Hinsicht eminent wichtige Quelle, nicht nur für die Geschichte und Ikonographie der Instrumente und für die Tabulaturtechnik, sondern auch als musikpädagogisches Dokument. Der Lehrdialog mit dem Freund Andreas Silvanus stellt den für die Zeit bemerkenswerten Versuch dar, einen des Singens unkundigen Schüler durch Anleitung zum Instrumentalspiel in die Grundelemente der Musik einzuführen (vgl. fol. D iijj = S. 31 f. und fol. Fv = S. 42). Unter diesem Aspekt, der bisher vielleicht zu wenig beachtet wurde, erscheint durchaus als sinnvoll, was man Virdung als Mangel an Vertrautheit mit der Intavolierungspraxis der Zeit angekreidet hat: Sein Verzicht auf „*instrumentenspezifische Bearbeitung in der Diminuirung und Kolorierung einer übertragenen Vokalkomposition*“ (so der Herausgeber im Nachwort; ähnlich auch F. Krautwurst in Festschrift

Stäblein, 147 f.). Wenn Viridung Vokalsatz *O haylige, onbeflecte, zart junckfrawschafft marie* in Lauten- und Klaviertabulatur unverändert bleibt, so ist dies methodisch wohl verständlich und berechtigt. Mangelnde Kenntnis der Praxis läßt sich daraus umso weniger ableiten, als er ausdrücklich auf die Schlichtheit und Vorläufigkeit dieser Intavolierungen hinweist: „*So will ich dir daß in dem andern buch auch eyn bessern modum geben, / ettliche stymmen zu diminuiren / das es nit so gar schlecht hin gang'*“ (fol. M ij = S. 91). Viridung weiß demnach Bescheid über die Feinheiten der Intavolierung, wendet sie aber hier noch nicht an. Unter diesen Umständen erscheint fraglich, ob die faktische Unspielbarkeit seiner Lautentabulatur – die auf klingender leerer Saite gleichzeitig gegriffene Töne vorschreibt – wirklich nur klägliches Versagen in der Praxis bedeutet oder nicht vielmehr als Station auf dem Wege einer freilich ungewöhnlichen Lehrmethode zu sehen ist. Einer Methode nämlich, die – wie Niemöller den Erfolg der Schrift Viridung treffend begründet – „*einem Bedürfnis nach theoretischen Informationen über die Instrumente, ihre Spielweise, ihre Musik und deren Notation*“ entgegenkommt, die sich an Laien wendet und der Kritik der Fachleute naturgemäß Ansatzpunkte bietet. Peter Cahn, Frankfurt a. M.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *An die ferne Geliebte. Liederzyklus von Alois Jeitteles, op. 98. Faksimile nach dem im Besitz des Bonner Beethovenhauses befindlichen Original. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1970. 28 S. (in quer-4^o)*

Die sehr geschmackvoll ausgestattete, in jeder Hinsicht vorzügliche Lichtdruckausgabe der Graphischen Kunstdruckanstalten E. Schreiber in Stuttgart macht ein interessantes Beethovenautograph allgemein zugänglich. Das Manuskript selbst bietet zahlreiche Korrekturen, Rasuren und Durchstreichungen, die Einblick in Beethovens Kompositionsweise gewähren. Ein Kommentar oder eine Einführung ist nicht vorhanden – nicht einmal ein Herausgeber wird genannt – und so muß sich auch diese Anzeige bescheiden.

Rudolf Stephan, Berlin

JOHANN WALTER: *Sämtliche Werke. Sechster Band: Das Christlich Kinderlied D. Martini Lutheri. Erhalt uns Herr etc.*

(1566). *Anonyma aus den Torgauer Walter-Handschriften. Die Gedichte ohne Musik. Hrsg. von Joachim STALMANN. Kassel-Bassel-Paris-London: Bärenreiter 1970. XXXIV, 207 S.*

In Anbetracht des nicht besonders umfangreichen Werks von Johann Walter zieht sich die Fertigstellung von dessen Gesamtausgabe (WGA) infolge widriger Umstände über einen unverhältnismäßig großen Zeitraum hin. Bereits um 1930 hatte Otto Schröder sämtliche Kompositionen Walters spartiiert, jedoch erschien erst 1943 Band 1 und damals während des Kriegs nur in kleiner Auflage, so daß 1953 ein unveränderter Nachdruck erfolgte, der auch schon wieder völlig vergriffen ist. Aber schon 1946 war O. Schröder gestorben, und es übernahm dann Max Schneider die weitere Betreuung der WGA. Bis 1961 folgten Band 2, 3 und 5, eine erstaunliche Leistung des bereits im neunten Lebensjahrzehnt stehenden damaligen Altmeisters der deutschen Musikwissenschaft. Danach war die WGA erneut verwaist, und es teilten sich nunmehr Werner Braun und Joachim Stalman in den Rest der Arbeit. Im 400. Jahr nach Walters Tod (gest. 1570) ist nunmehr zunächst der abschließende Band 6 erschienen, „*für Otto Schröder † auf Grund der Vorarbeiten seines Mitarbeiters Max Schneider besorgt von Joachim Stalman*“, so auf der Rückseite des Titblattes. (Es steht dann lediglich noch Band 4 mit Walters Passionen, den Magnificat- und Psalmen-Kompositionen von 1540 sowie den *Fugen auf die acht Tonos* aus.) Bedenkt man, daß M. Schneider in Halle a. d. S., also in der DDR, ansässig war, und zieht man weiter die Veränderungen der Bibliotheks- und Archivverhältnisse infolge des Zweiten Weltkriegs und die durch diesen entstandenen Verluste in Betracht, kann man die Schwierigkeiten, die sich der Fertigstellung der WGA entgegengestellt haben, ermesen.

Das größte musikalische Interesse vom Inhalt des 6. Bandes verdient die Sammlung von 1566, aus der bisher nur wenige Stücke durch anderweitige Veröffentlichungen bekannt waren (allerdings enthält das *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik* daraus auch nicht nur den Psalm 1, wie Stalman S. IX angibt). Ihre hervorragende geschichtliche Bedeutung liegt in dem hier vollzogenen Übergang vom Liedsatz zur Liedmotette, mit dem Walter vor allem in

dem sechsstrophigen sowie sechsstimmigen Zyklus *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* mit angehängtem „*Verleih uns Frieden gnädiglich*“ in seinem Alter noch seiner Zeit ein gutes Stück vorausgeeilt ist und zu Beginn des letzten Drittels vom 16. Jahrhundert in durchaus fortschrittlichem Lichte erscheint. (Der Rezensent stimmt entgegen seiner früheren Ansicht Stalmann zu, daß Luthers Lied sicherlich von Walter selbst um zwei Strophen erweitert worden ist; vgl. meinen Aufsatz über Walters Spätwerk in Musik und Kirche, 36. Jg., 1966, S. 249 ff.) Der Herausgeber hat das von Otto Schröder bzw. Max Schneider übernommene Manuskript, das s. Z. nach einem seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenen Exemplar des Werks in der Ritterakademie Liegnitz hergestellt worden war, anhand des heute einzigen noch vollständigen der Breslauer Universitätsbibliothek nachgeprüft, so daß eine zuverlässige Wiedergabe gewährleistet erscheint. Auch die allgemeine Einführung im Vorwort sowie der Kritische Bericht lassen Gründlichkeit und Genauigkeit des Bandbearbeiters erkennen. Zwei Anmerkungen: 1. Als „*Vorlage*“ zu den vier Bearbeitungen von *Gib unserm Fürsten und aller Obrigkeit* vermerkt Stalmann: „*Text unbekannter Herkunft (möglicherweise ein Lutherzitat)*“. Dieser schließt jedoch an eine verbreitete Kollekte, die u. a. in verschiedenen Auflagen des Klug'schen Gesangbuchs sowie auch im Babst'schen von 1545 (hier nach Nr. XXXI) steht, an. Interessant ist Stalmanns Mitteilung, daß bereits vor dem Erscheinen von Walters letztem größeren Werk in einem Druck des J. B. Serranus von 1565 mit ähnlich lautendem Titel Text und Cantus firmus von *Gib unserm Fürsten* erscheinen. Allerdings bedarf es noch eines genauen Vergleichs der Fassungen des Serranus mit denen von Walter; Stalmann äußert sich darüber nur allgemein (S. 183). 2. Den Zusammenhang dieser vier Bearbeitungen mit dem Zyklus *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* scheint mir weniger eng zu sein, als ihn Stalmann sieht; das geht am deutlichsten aus dem Tonartenwechsel hervor (weitere Nachweise gebe ich in meiner in Vorbereitung befindlichen Monographie über J. Walter). Auch dem (doch nur sehr losen) melodischen Zusammenhang von *Erhalt uns, Herr* und *Gib unserm Fürsten* vermag ich nicht solches Gewicht wie Stalmann beizulegen.

Der zweite Teil von WGA VI fußt auf den bekannten Forschungen von Carl Gerhardt (*Die Torgauer Walter-Handschriften. Eine Studie zur Quellenkunde der Musikgeschichte der deutschen Reformationszeit*, Kassel 1949). Im Hinblick darauf, daß in den betreffenden Handschriften verschiedene Kompositionen anonym stehen, die anderswo als Walters'sche Kompositionen bezeugt sind, konnte C. Gerhardt für eine weitere Anzahl sonst nicht nachweisbarer Stücke auf Grund der Quellenlage und von Stilkritik Walter als mutmaßlichen Schöpfer annehmen. Von diesen sind freilich infolge des Kriegsverlustes vom sog. „Berliner Chorbuch“ elf heute nicht mehr erreichbar; die Reihe der in WGA VI wiedergegebenen Anonyma, für die Walters Autorschaft infrage kommt, ist daher zwangsläufig unvollständig. Freilich auch sonst muß mit der Ermittlung noch einzelner Kompositionen Walters in den zahlreichen handschriftlichen Chorbüchern des 16. Jahrhunderts gerechnet werden. So teilte mir kürzlich Herr Dr. Wolfgang Orf (Leipzig), der eine Veröffentlichung über die heute in der Universitätsbibliothek Leipzig aufbewahrten Stimmbücher Ms 49/50 sowie 51 der alten Notenbestände der Thomaskirche vorbereitet und mich dankenswerterweise über den Fortgang seiner Forschungen auf dem laufenden hält, eine in WGA nicht aufgenommene Komposition Walters mit. Auch die Annaberger Chorbücher müßten erneut daraufhin untersucht werden, nachdem Heinz Funcks ungedruckte Arbeit über diese im letzten Krieg vernichtet worden ist. Abgesehen von drei Ausnahmen behauptet Stalmann (seinerseits auf Grund stilkritischer Beobachtungen) lediglich einen, wenn auch z. T. hohen Wahrscheinlichkeitsgrad der Autorschaft Walters bei den wiedergegebenen Stücken; mit absoluter Sicherheit sind diese ihm nicht zuzusprechen. Besonderes Interesse verdienen darunter „*freie Motetten*“ aus dem „Gothaer Chorbuch“ sowie ein paar Ordinarium-Kompositionen für Messe und Officium, wie sie in Walters Werk sonst nicht vorkommen. Auch zu diesem Teil von WGA VI zwei Anmerkungen: 1. Wenn Stalmann von „*freien Motetten*“ spricht (S. 193), dann bezieht sich dies offenbar auf eine fehlende liturgische Bestimmung und nicht auf das Nichtvorhandensein eines Cantus firmus; denn für Nr. XVI wird z. B. ein Cantus firmus nach-

gewiesen. Jedoch es läßt sich auch etwas über die gottesdienstliche Verwendung von solchen Motetten sagen, worauf ich in meiner Walter-Monographie eingehen werde. 2. Es ist leider in wissenschaftlichen Ausgaben üblich, daß bei antiphonalen Stücken, deren Wiedergabe im Wechsel von choraliter-figuraliter erfolgt, lediglich die mehrstimmigen Sätze geboten werden. Damit aber vermitteln die Ausgaben ein unzureichendes Bild von den betreffenden Werken. Eine rühmliche Ausnahme bildet in dieser Hinsicht Christhard Mahrenholz' Edition der *Tabulatura nova* in Band VII der Gesamtausgabe der Werke von Samuel Scheidt (Hamburg 1954). Bei WGA VI betrifft diese Beanstandung „Einige Sätze zum Gloria“ (S. 112 ff.; allein schon die Überschrift ist unsachgemäß, wo es sich doch nicht um beliebige Sätze, sondern um die gradzahligen Stücke der Alternatim-Praxis handelt) sowie das *Magnificat Primi Toni* (S. 124 ff. Stalman selbst hat in seiner praktischen Ausgabe von „Vier geistlichen Chorsätzen“ J. Walters [Bärenreiter-Ausgabe 4397] den richtigen Weg, der auch für eine wissenschaftliche Arbeit gültig sein sollte, beschritten). – Anhangsweise sind in WGA VI, S. 179 f., noch ein paar „mit Walters Namen überlieferte Kompositionen, die wahrscheinlich unecht sind“, mitgeteilt. Zu dem aus Friedrich Rochlitz' *Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke* von 1838 (auf S. 180 ist die Jahreszahl in 1538 verdruckt) wiedergegebenen, auch von Stalman als „zweifellos unecht“ bezeichneten Satz ist freilich zu sagen, daß dort Walters Autorschaft auch gar nicht behauptet ist. Die umständliche Ausdrucksweise von Rochlitz hat hier zu einem Mißverständnis geführt.

Eingehender haben wir uns mit dem dritten Teil von WGA VI, den „Gedichten ohne Musik“ und hierbei vor allem mit den Lobgedichten auf die Musik von 1538 und 1564 zu befassen. Stalman gibt den Text von *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica* nach dem datierten Druck von 1538, der auch für W. Gurlitts Facsimile-Ausgabe des Werks (Kassel 1938) als Vorlage gedient hat, wieder. Dabei fügt er nach der „Vorrede auf alle gute Gesangbücher D. M. L. Frau Musica“ eine neue Überschrift, „Walters Widmung an den Torgauer Rat“ und danach eine weitere „Lob und Preis . . .“ vor dem eigentlichen Beginn des Gedichts ein. Beide stehen

nicht in der Vorlage, erwecken jedoch diesen Eindruck. Bedenklich ist dies bei der „Widmung an den Torgauer Rat“; denn wiewohl das kleine Werk diesem wahrscheinlich zugedacht worden ist, so gibt es dafür doch keinen authentischen Beweis. Auf S. 156 ist sodann in einer Fußnote eine Erweiterung von sieben Zweizeilern aus einem undatierten Druck der Dichtung, den die Forschungsbibliothek Gotha, die vormalige Herzogliche bzw. Landesbibliothek, als einziges bekanntes Exemplar besitzt, mitgeteilt. Leider hat Stalman diesen Druck offensichtlich nie zu Gesicht bekommen; denn er enthält noch zwei weitere, wenn auch kleine Einfügungen sowie eine in WGA VI, S. 184, sogar erwähnte, für Walters Musikanschauung sehr wichtige „Widmung an die ernestinischen Herzöge“. Da dieser Druck, der übrigens auch für Walters Biographie von Bedeutung ist, wahrscheinlich eine Ausgabe letzter Hand ist (Näheres in meinem Walter-Buch), ist seine Nichtberücksichtigung in WGA VI besonders schade. – Leider ist auch die Edition des zweiten Gedichts *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica* von 1564 unvollständig; denn darin findet sich eine wiederum musikalisch aufschlußreiche Nachrede („Beschluß Johan Walthers“), die ebenfalls in WGA VI nicht aufgenommen worden ist. Das ist umso verwunderlicher, da sich das einzige erreichbare Exemplar des Drucks in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen befindet (das von Stalman auf S. 184 erwähnte Londoner Exemplar gehört zu den Kriegsverlusten). Noch schwerwiegender ist freilich das Fehlen von Walters Übersetzung *Encomion musices* von Luther (1538), die bekanntlich dem Gedicht von 1564 vorangestellt ist. Man kann dafür schlechterdings keine Erklärung finden, zumal Walters Übersetzung frei interpretierend sowie sogar mit Zusätzen versehen ist und also eine eigene geistige Leistung darstellt. Obendrein weicht der Wortlaut von 1564 etwas von der Fassung, die Michael Praetorius zu Beginn von Teil I der *Musae Sioniae* von 1605 (Praetorius-GA Band 1, S. VII ff.) bringt und die Berührungen mit Wolfgang Figulus' Überlieferung des *Encomion musices* aufweist, ab. Hier lag also noch eine textkritische Aufgabe vor, die ich inzwischen in der Abhandlung *Überlieferung und Textgeschichte von Martin Luthers „Encomion musices“* (Luther-Jahrbuch

1972, S. 80-104) in Angriff genommen habe. Bei dem Gedicht von 1564 selbst hat Stalmann eine Strophenummerierung von 1 bis 56 vorgenommen, ohne dies als Hinzufügung kenntlich zu machen. Gewiß wäre dies geringfügig, wenn man dabei nicht auch eine andere, m. E. sinnvollere Entscheidung hätte treffen können. Bis Strophe 56 reichen zwar die Akrostichen *M-u-s-i-c-a* bzw. die Umkehrung *A-c-i-s-u-m!* Jedoch steht vor Strophe 50 eine neue Überschrift „*Von den IX Musis*“, und es ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß die 7 mal 7 Strophen des ersten Gedichts eine (symbolische) Einheit bilden sollen, auf die ein zweites siebenstrophisches (in WGA VI, Strophe 50-56) und schließlich als Abschluß „*Der Musica Testament und Letzter Wille samt allen Stimmen*“ mit wiederum (auf keinen Fall zufällig) sieben Strophen folgen. Gibt es doch aus Walters Schaffen noch weitere Belege für die symbolische Verwendung der Zahl sieben. – Nicht anzulasten ist dem Herausgeber von WGA VI das Fehlen von umfangreichen Gedichten sowie auch einer kleinen lateinischen Komposition, die in einem über 100 Seiten umfassenden Druck aus dem Jahre 1568 enthalten sind. Auf dieses bisher völlig unbekannt letzte größere Werk Walters wurde der Rezensent kürzlich durch eine von W. Gurlitt hinterlassene handschriftliche Notiz aufmerksam und konnte es in der Handschriften-Abteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem ausfindig machen. – In Anbetracht der somit notwendigen Nachträge zu dem vorliegenden Band ist es bedauerlich, daß dieser als WGA VI erschienen ist und das Supplementum WGA IV beigelegt werden muß, falls keine andere Regelung getroffen werden kann. Dort müßte dann auch noch das Vorwort zu den Magnificat-Kompositionen von 1557 gebracht werden, das in WGA V fehlt und dessen Nachtrag Stalmann in seiner Rezension dieses Bandes (Mf. XVII, 1946, S. 127) für WGA VI selbst gefordert hat.

Außer den beiden Lobgedichten auf die Musik sind in dem betreffenden Teil von WGA VI die „*Drei Lieder von wahren und falschen Propheten*“ (1564) sowie das 1571 posthum veröffentlichte „*Gratias*“ (sämtliche Dichtungen stehen bereits bei Philipp Wackernagel, *Das evangelische Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts*, III, Leipzig 1870), ferner

das zwar anonym erschienene, aber sicher von Walter stammende Epitaphium auf Luther sowie ein weiteres auf Johann Friedrich den Großmütigen aufgenommen. Alle diese Dichtungen tragen zur Vervollständigung von Walters Bild bei, machen jedoch nicht dessen gesamtes dichterisches Werk, sondern eben nur das „*ohne Musik*“ aus, da – abgesehen von dem erwähnten Druck von 1568 – die Texte verschiedener seiner Liedsätze zweifellos auf ihn zurückgehen.

Noch bleiben der gute Druck und die schöne Ausstattung von WGA VI hervorzuheben. Verschiedene Faksimile-Wiedergaben veranschaulichen den Inhalt. Eine ganzseitige Abbildung von der „*Johann-Walter-Empore in der Stadtkirche zu Torgau*“, Walters Hauptwirkungsstätte neben der Kapelle auf Schloß Hartenfels, wirft freilich die Frage auf, ob die Torgauer Kantorei tatsächlich ihren Platz wider alle damalige Regel auf einer querschiffartigen Empore auf der Südseite des Langhauses und nicht im geräumigen Chorraum gehabt hat. Die heutige Bezeichnung für diese Empore garantiert ja nicht für ihre Richtigkeit. – Am Ende des Bandes sind als „*Nachträge*“ die englischen Übersetzungen des Textabschnitts „*Zur Art der Übertragung und Ausführungspraxis*“ von WGA I, S. XII ff. (übersetzt von Paul G. Bunjes) und der Einführung in die *Cantiones Latinae* von WGA II, S. V ff. (übersetzt von Brian Jeffery) beigelegt.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

GIACOMO CARISSIMI: Six Solo Cantatas for high voice and keyboard. Edited by Gloria ROSE. London: Faber Music Ltd. 1969. Part. 94 S., 1 Faks., Vc.-Stimme 16 S.

Um die Carissimi-Ausgaben des Istituto Italiano per la storia della musica ist es in den letzten Jahren still geworden. Umso mehr muß die hier vorliegende Edition von Kantaten auf italienische Texte begrüßt werden. Ein größerer Teil der Verse stammt von Carissimis Dichterfreund Domenico Benigni, die Verfasser der anderen sind nicht bekannt. Die vorliegende Auswahl von 6 aus 112 Kantaten gibt immerhin schon ein Bild von Carissimis Kompositionsweise. Sie unterscheidet sich in den Grundzügen nicht von der besser bekannten seiner Oratorien, jedes Einzelstück könnte Bestandteil einer größer angelegten Komposition sein mit den

Elementen Rezitativ – Arioso – Arie und den für diese Zeit so typischen fließenden Übergängen. Die Ausgabe wird eröffnet von einem der populärsten Stücke Carissimi's: *Bel tempo per me se n'andò*, das dem Typus der strophischen Rondo-Arie angehört. Es folgt ein Exempel der Strophen-Variation über unverändertem Baß, hier mit dem humorvollen Text „*Amor mio, che cosa è questa?*“. Dramatische Spannung und sorgfältige Disposition des Form-Modells (5 gleichlange Abschnitte) liegen der Kantate *Deh, memoria* zugrunde, feinfühlig Verbindung von Text und Musik zeigt *In un mar di pensieri*. Die beiden letzten Kantaten, komponiert 1662, nähern sich am meisten der Oratorien-Komposition. *Apriteri, Inferni* und *Suonerà l'ultima tromba*, beide auf Verse von Benigni, sind schon vom Thema her, aber auch in der Reihung verschiedenartiger Elemente gewichtiger als schlichte Solokantaten für Singstimme und Generalbaß. Die Herausgeberin hat bei der genauen Festlegung für eine Stimmgattung Vorsicht walten lassen. „High voice“ könnte sowohl Sopran als auch Tenor bedeuten. An Stellen, wo die nach unten oktavierende Männerstimme falsche Kadenzbildung hervorrufen würde (z. B. S. 79, T. 151), kommt nur Sopran in Frage. Die Ausführenden haben dieses Problem jedenfalls zunächst zu überprüfen, durch Bekanntgabe der originalen Schlüssel wären hier Zweifel vielleicht schon auszuräumen gewesen. Außer den Schlüsseln sind auch Vorzeichen und Taktangaben modernisiert, Notenwerte und Tonart dagegen beibehalten. Mit der Aussetzung des Generalbasses und der Abhandlung über die Verzierungen erweist sich die Herausgeberin als Kennerin der einschlägigen theoretischen Quellen. Ein wenig fremd muten die ausgeschriebenen Arpeggien bei Rezitativ-Begleitung an. Sie verschleiern die rhythmischen Verhältnisse zwischen Oberstimme und Baß und hätten ihren Platz deshalb besser in der ausführlichen und wohlbegründeten Anweisung für die Interpreten. An der schön ausgestatteten, mit Sachkenntnis und Engagement für den Gegenstand hergestellten Ausgabe werden Praktiker und Wissenschaftler ihre Freude haben.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

ALESSANDRO SCARLATTI: *Sette Sonate per flauto, archi e basso continuo. XIV, 109 S., 2 Faks.*

Due Cantate per soprano, archi e basso continuo. Partitur und 3 Stimmen, X, 46; 8, 7, 16 S., 1 Faks. Milano: Casa Editrice Nazionalemusic 1969. (Collezione Settecentesca Bettarini No. 1 und 2.)

Die neue Reihe italienischer Musik des 18. Jahrhunderts hat sich zur Aufgabe gemacht, dem Musikwissenschaftler und dem Musikfreund seltenes und bisher unveröffentlichtes Material vorzulegen. Die beiden ersten Bände werden diesem Anspruch durchaus gerecht. Die Flötensonaten vor allem durch den Umstand, daß sie wahrscheinlich im letzten Lebensjahr des Komponisten und im Zusammenhang mit einer Begegnung zwischen dem Autor und Johann J. Quantz im Jahre 1724 entstanden sind. In jedem Falle zeigt die Partitur einen meisterhaften Satz, sie bereichert das nicht allzu reiche Repertoire für Flöte und Kammerorchester. Stimmenmaterial ist angekündigt, lag dem Rezensenten jedoch nicht vor.

Auch die beiden Kantaten stammen aus einem Sammelband des 18. Jahrhunderts, dessen Inhalt bisher noch nicht veröffentlicht wurde. *Bella Madre de' fiori* ist ein Musterbeispiel für die Durchdringung von Text und Musik, während *Nacqui a' sospiri e al pianto* als Exempel für die Wiedergabe stärkster Ausdruckselemente mit bescheidenen Mitteln gelten kann. Rezitativ, Arie, Sinfonia und Ritornell wechseln ab, oder sind ineinandergefügt. Den instrumentalen Part führen 2 Violinen, Violoncello und Cembalo aus.

Metronomangaben und zahlreiche dynamische Zeichen erwecken zunächst den Eindruck einer modernisierten Edition. Bei der Überprüfung des Generalbasses und der Genauigkeit aller Einzelheiten aber, beim Studium von Vorwort und kritischem Bericht erweist sich bald, daß der Herausgeber zwar dem Ausführenden Hilfen zu geben bereit ist, nicht aber auf Kosten der wissenschaftlichen Präzision.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Le pupitre. Collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure.

Nr. 4, GIOVANNI LEGRENZI: *Sonate da chiesa op. 4 – op. 8. Édition par Albert SEAY. 19, 17, 77 S.*

Nr. 5, *Chansons françaises pour orgue (vers 1550). Édition par Jean BONFILS. 43 S.*

Nr. 6, *Airs sérieux et a boire a 2 et 3 voix. Édition par Frédéric ROBERT. 135 S.*

Nr. 7, ANTONIO VIVALDI: *Motetti a canto con stromenti. Édition par Roger BLANCHARD. 139 S.*

Alle Paris: Heugel & Cie 1968.

In schneller Folge sind in dieser Reihe Publikationen erschienen, die in erster Linie wegen ihrer Rarität Beachtung verdienen. Das gilt uneingeschränkt für die Triosonaten von G. Legrenzi, die zum ersten Mal der Musikpraxis zugänglich gemacht werden. Zuverlässig und genau sind Partitur und Stimmen hergestellt, der Generalbaßsatz kann als Muster für eine solide Basis gelten, die dem geübten Spieler alle Möglichkeiten der Verfeinerung bietet.

Eine Seltenheit sind auch die aus einer Münchener Tabulatur übertragenen französischen Kompositionen für Orgel aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Als editionstechnische Novität werden den Instrumentalkompositionen ihre vokalen Modelle gegenübergestellt: Die in Tabulatur übertragenen französischen Chansons hat der Herausgeber in ihrer ursprünglichen Fassung zugleich mit der Orgelstimme veröffentlicht. Zusammen mit einer ausführlichen Einleitung und einem umfangreichen kritischen Bericht gehört diese Edition zu den einfallreichen und gründlichen Publikationen älterer Musik.

Am Ende des 17. Jahrhunderts waren gesellige Lieder für zwei und drei Stimmen so sehr in Mode gekommen, daß der Verleger Ballard den Plan fassen konnte, jeden Monat eine neue Sammlung dieser Gattung herauszubringen. Fast genau hundert Jahre lang hat sich die bürgerliche Gesellschaft Frankreichs an solchen frechen kleinen Liedern erfreut, bis die „richtige“ Opernarie sie verdrängt hatte und wegen revolutionärer Ereignisse das fröhliche Singen verstummen mußte. Eine chronologisch geordnete Auswahl wird nun zum ersten Mal vorgelegt. Unter den Komponisten finden sich so wichtige Persönlichkeiten wie Lully, Couperin, Rameau und Charpentier. Die Namen der anderen sind zum größten Teil unbekannt. Alle diese Werke – es befinden sich auch Kanons unter ihnen – gehören zur Praxis des geselligen, unbeschwertem Musizierens. Und doch verdienen auch sie als Bestandteil der französischen Musik des 18. Jahrhunderts ernst genommen zu werden.

Die Motetten für Solo-Sopran, Streicher und Generalbaß von Vivaldi gehören zu den Kompositionen, welche der Musikmeister des „Pio Ospedale della Pietà“ für seine begabten Schülerinnen geschrieben hat. Dreifach sind die Motetten gegliedert: die Bewegung des einleitenden Allegro wird von einem Rezitativ abgebremst und in einen kunstvoll gestalteten Mittelsatz übergeleitet. Das Finale bildet ein ins Virtuose gesteigertes Alleluja. Konzertant oder begleitend ist das vollbesetzte Streicherensemble am Geschehen beteiligt. Sicher werden diese gut klingenden Kirchenkompositionen von den Interpreten gern aufgenommen. Dem Vivaldi-Forscher bieten sie weiteres Studienmaterial.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Eingegangene Schriften

CECIL ADKINS: *Doctoral Dissertations in Musicology. Fifth Edition. Philadelphia: American Musicological Society 1971. XII, 203 S.*

FÉLIX ARNAUDIN: *Chants Populaires de la Grande-Lande et des régions voisines. Musique, texte gascon et traduction française. Tome II. Textes présentés et annotés par S. WALLON, A. DUPIN et J. BOISGONTIER. Bordeaux: Groupement des amis de Felix ARNAUDIN [1967]. XXXVI, 444 S.*

DAVID D. BOYDEN: *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761. Mainz: B. Schott's Söhne (1971). XXIII, 631 S., 41 Taf.*

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

MAX BRUCH-Studien. Zum 50. Todestag des Komponisten hrsg. von Dietrich KÄMPER. Köln: Arno Volk-Verlag 1970. II, 182 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 87.).

WILLIAM BYRD: *The collected works. Volume 17: Consort music. Newly edited from manuscript and printed sources by Kenneth ELLIOTT. London: Stainer & Bell (1971). IX, 166 S.*