

## BESPRECHUNGEN

Bence Szabolcsi Septuagenario. Hrsg. von Dénes Bartha. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter (1969). 531 S., 3 Taf.

Die Bibliographie, mit der die Festschrift zum 70. Geburtstag Bence Szabolcsis eröffnet wird, zeigt — für manche Nicht-Ungarn überraschend —, wie weitgespannt die Thematik ist, die das Lebenswerk Szabolcsis umfaßt. Bücher und Aufsätze zur älteren ungarischen Musikgeschichte und über Bartók und Kodály wechseln mit Untersuchungen zur Volksmusik und zur Geschichte und Theorie der Melodik. Und so reich und bunt der Inhalt der Festschrift ist, so schwierig dürfte es sein, ein Thema zu entdecken, das sich nicht mit den Interessen Szabolcsis berührt.

K. G. Fellerers Reflexionen Zum Wandel der abendländischen Musikauffassung kreisen um die Polarität von Klangstruktur und Linearität. G. Knepler (*Improvisation — Komposition*) unterscheidet in einer einleuchtenden musikalisch-soziologischen Systematik verschiedene Typen von Improvisation und exponiert, gleichsam als Schlußpointe, eine überraschende Hypothese über den Ursprung der Komposition: Während Improvisation eine feste Tradition voraussetzt, von der sie getragen wird, entstehe Komposition erst dann, wenn Traditionen zerfallen und musikalische Überlieferungen verschiedener sozialer Herkunft zueinander in Beziehung gesetzt werden. H. Federhofer (*Der musikalische Genuß als ästhetisches Problem der Gegenwart*) erkennt in der Tendenz, die musikalische Struktur zu vernachlässigen und statt dessen Klangreize hervorzukehren, ein gemeinsames Merkmal, eine „*coincidentia oppositorum*“ von Avantgarde und Kitsch. E. Schenk schlägt für den Nonensprung, der im 18. Jahrhundert aus einem bloßen Wechsel der Oktavlage zu einem Affektsymbol wurde, den Terminus „*emphatische None*“ vor, der unleugbar den Sachverhalt trifft. W. Graf (*Zur Bedeutung der Klangfarbe im Musik-Erleben*) demonstriert an einigen Beispielen den Nutzen der von ihm entwickelten „*sonographischen Methode*“ der Klanganalyse. E. Werner (*Grundsätzliche Betrachtungen über Symmetrie in der Musik des Westens*) versucht, die Musikhistoriker davon zu überzeugen, daß der musiktheoretische Gebrauch des Ausdrucks Symmetrie

nur dann legitim sei, wenn er mit dem mathematischen vereinbar ist; die Orientierung an der Mathematik hat allerdings zur Folge, daß man einige gewohnte Verwendungen des Terminus verwerfen und einige ungewohnte akzeptieren muß.

Unter den Beiträgen ungarischer Forscher überwiegen die Aufsätze zur Volksmusik. J. Maróthy (*Folk Song Dead or Alive: Some Illustrations*) entdeckt oder konstruiert, ohne daß die Analysen immer einleuchten, Zusammenhänge zwischen dem Bauern- und dem Arbeiterlied, dessen Wachstum er als Kehrseite des Verfalls des Bauernliedes versteht. G. Martin beschreibt den bisher selten beachteten rumänischen Haiduckentanz unter musikalischen und choreographischen Gesichtspunkten. L. Vargyas (*Le folklore hongrois et l'Europe de l'Est*) untersucht den Einfluß der westeuropäischen Ballade auf den neueren Typus des ungarischen Volksliedes. L. Vikár (*Votiak Trichord Melodies*) zeigt, daß in der Musik der südlichen Wotjaken die Beschränkung auf einen engen, dreistufigen Tonraum mit einem überraschenden Reichtum an rhythmischen Mustern zusammentrifft; in manchen Melodien ist der Einfluß tartarischer Pentatonik zu beobachten. K. Csomasz-Tóth stellt ungarische Varianten des Liedes *Jesu meine Freude* zusammen; von den neun Beispielen, die sie zitiert, scheinen allerdings die ersten beiden nicht mit Johann Crügers Melodie zusammenzuhängen.

I. Borsai und M. Tóth (*Variations ornamentales dans l'interprétation d'un hymne copte*) klassifizieren die Ornamente einer koptischen Hymne, die in drei Fassungen desselben Sängers aus verschiedenen Jahren vorliegt. B. Rajeczky (*Zur Frage der Verzierung im Choral*) vergleicht die römische und die ambrosianische Überlieferung einiger Choralmelodien, um Kriterien für die Unterscheidung zwischen struktureller und ornamentaler Melismatik zu gewinnen. W. Suppan beschreibt die Funktion der Musik in den *Erlauer Spielen* aus dem 15. Jahrhundert, die bisher nur sprachgeschichtlich untersucht worden sind. Der Aufsatz ist ein Plädoyer für eine ethnologische Methode der musikalischen Edition, die vor kritischen Eingriffen zurückscheut, da die Aufzeichnung nicht als Text eines Werkes, sondern als Dokumentation einer

Aufführung zu verstehen sei, so daß der Begriff der authentischen Fassung seinen Sinn verliert.

H. B e s s e l e r (*Renaissance-Elemente im deutschen Lied 1450—1500*) zeigt, daß der Wechselrhythmus, der Umschlag vom  $\frac{4}{4}$ - in den  $\frac{3}{2}$ - oder  $\frac{6}{4}$ -Takt, eines der Merkmale ist, durch die sich das deutsche Lied des 15. Jahrhunderts von der burgundischen Chanson unterscheidet. Die These von der Unselbständigkeit des deutschen Liedes sei eine Übertreibung oder sogar ein Irrtum. R. Federhofer-Königs ediert einen französischen Traktat zur Proportionslehre aus dem 15. Jahrhundert. Z. F a l v y (*Diruta — Il Transilvano, 1593*) veröffentlicht den Text des Einleitungsdialoges zu *Diruta Il Transilvano* nach der Edition von 1593, die Carl Krebs noch nicht bekannt war, als er den Traktat in deutscher Übersetzung vorlegte. W. S a l m e n (*Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung in Mitteleuropa*) vermittelt einen Überblick über die verschiedenen Formen, in denen die spanische Musik oder deren (poetisches oder banales) Cliché in Mitteleuropa geschichtlich wirksam geworden sind.

J. A. Westrups Aufsatz über *Bach's Adaptations* besteht aus einleuchtenden ästhetischen und kompositionstechnischen Glossen zu Bachs Umarbeitungen eigener Werke. (Auf eine Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur verzichtet Westrup.) K. Geiringer deutet Bachs Neigung zur Zahlensymbolik als „Einfluß der Aufklärung“. Einzuwenden wäre allerdings, daß die Zusammenhänge zwischen Rationalismus, Theologie, Mathematik und Musik um 1700 zu verwickelt sind, als daß einseitig von einem „Einfluß“ die Rede sein könnte. D. B a r t h a (*Thematic Profile and Character in the Quartet-Finales of Joseph Haydn*) beschreibt, wie sich in Haydns Quartett-Finali allmählich die Contretanzmelodik als herrschender Thementypus durchsetzte. Um den Tanzeinfluß zu verdeutlichen, stützt sich Bartha auf eine Methode der rhythmischen Reduktion, von der zu erwarten ist, daß sie Diskussionen hervorruft. J. U j f a l u s s y (*Dramatischer Bau und Philosophie in Beethovens VI. Symphonie*) entdeckt in Beethovens Pastorale einen dramatischen Zug: „Im letzten Satz löst sich das vorhergehende Zwiegespräch zwischen Mensch und Natur, dann der Konflikt zwischen beiden in erhabener Harmonie auf . . .“ (445). J. Chailley (*Le 'Winterreise' et énigme de Schubert*),

der zu überraschenden Hypothesen neigt, deutet die *Winterreise* als Zeugnis dafür, daß Schubert Freimaurer gewesen sei; allerdings mangelt es an Dokumenten, die Chailleys Vermutung stützen würden. A. R i n g e r erinnert an Salomon Sulzer, den Wiener jüdischen Kantor, der die Bewunderung Schuberts, Liszts und Hanslicks erregte (*Salomon Sulzer, Joseph Mainzer and the Romantic a capella Movement*). P. M i e s (*Zu Werdegang und Strukturen der Paganini-Variationen opus 35 für Klavier von Johannes Brahms*) vergleicht die beiden Fassungen der Brahms'schen Paganini-Variationen unter dem Gesichtspunkt der zyklischen Gesamtform. W. W e i s m a n n (*Probleme vergleichender Liedbetrachtung*) übt Liedkritik auf Grund einer „realistischen“ Ästhetik; in den Vertonungen von Mörikes *Verlassenem Mägdelein*, den Liedern von Schumann, Franz und Wolf, vermißt er die „Volksliedintonation“, die der Text nahelege. G. A b r a h a m (*Verbal Inspirations in Dvořáks Instrumental Music*) macht es wahrscheinlich, daß in Dvořáks Symphonischen Dichtungen, deren Programme auf Gedichte von Karel Jaromír Erben zurückgehen, manche Themen als Vertonungen bestimmter Textzeilen konzipiert sind.

Z. G á r d o n y i (*Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken*) zeigt, daß symmetrische Teilungen der Oktave, die eine Gefährdung der Tonalität bedeuten, nicht erst für die späten, sondern schon für die frühen Werke von Liszt charakteristisch sind. A. V a n d e r L i n d e n (*Liszt et la Belgique*) faßt zusammen, was über Liszts Beziehungen zu Belgien, über die Auseinandersetzung mit Fétis, über belgische Schüler und über Konzerte in Belgien, bekannt ist. F. B ó n i s veröffentlicht in deutscher Übersetzung einen Kommentar von Ferenc Erkel zu seiner Oper *Bánk bán*, der um so wertvoller ist, als Erkel zu den unliterarischen Komponisten gehörte, die davor zurückscheuen, sich über ihre Werke zu äußern. I. L a k a t o s' Aufsatz über *Ferenc Erkels Opern in Klausenburg (Kolozsvár, Cluj) und Bukarest* ist eine lokalgeschichtliche Studie.

E. L e n d v a i (*Über die Formkonzeption Bartóks*) untersucht die Bedeutung der „Brückenform“ A B C B A bei Bartók, einer Form, die er als „Bewegung hin und zurück“ interpretiert (A. Lorenz sprach von einem „vollkommenen Bogen“). L. S o m f a i (*Per finire*) unterscheidet in Bartóks zykli-

schen Werken einige Finaletypen, die für bestimmte Perioden charakteristisch sind. G. K r o ó (*Bartók Concert in New York on July 2, 1944*) teilt den Text eines Interviews mit, das Bartók 1944 in New York gab und in dem er einige seiner Werke andeutend kommentierte. J. K á r p á t i (*Les gammes populaires et le système chromatique dans l'œuvre de Béla Bartók*) sucht einen Ausweg zwischen zwei Extremen, die er als unglückliche Alternative empfindet: zwischen einer avantgardistischen Theorie, die Bartóks sogenannten Folklorismus als Irrweg beklagt, und einer rigoros marxistischen Ästhetik, die in der Anlehnung an Volkslied-Intonationen das entscheidende Moment in Bartóks Stil sieht. I. O l s v a i (*West-Hungarian (Trans-Danubian) Characteristic Features in Bartók's Works*) zeigt, mit welcher Sicherheit des musikalischen Gefühls Bartók in seinen Volksliedbearbeitungen die Eigentümlichkeiten der westungarischen Musik auch dann noch wahrte, wenn er in die überlieferten Melodiefassungen verändernd eingriff.

Ein schönes Zeugnis internationaler Zusammenarbeit ist der Aufsatz von P. S z ö k e, W. W. H. G u n n und M. F i l i p über den Gesang der Einsiedlerdrossel.

Carl Dahlhaus, Berlin

Z o f i a L i s s a: Aufsätze zur Musikästhetik. Berlin: Henschelverlag 1969. 302 S.

Die musikästhetischen Konzeptionen Zofia Lissas beruhen auf heterogenen Voraussetzungen: Einerseits stützen sie sich auf den historisch-dialektischen Materialismus, andererseits auf die Phänomenologie Edmund Husserls und Roman Ingardens. Daß dennoch fast nie der Eindruck des Unstimmigen und Widersprüchlichen entsteht, dürfte darin begründet sein, daß sich Zofia Lissa — mit dem common sense des Historikers — von rigoroser Dogmatik fernhält. Wenn dem Wort Eklektizismus nicht die Nebenbedeutung des schwächlich Epigonalen anhaften würde, könnte man von einem ausgleichenden, vermittelnden Eklektizismus sprechen, von dem man vielleicht sogar sagen darf, daß er eine angemessene Philosophie für Historiker sei. Als Ästhetikerin denkt Zofia Lissa immer zugleich historisch und umgekehrt.

Die zehn Aufsätze zur Musikästhetik stammen aus vier Jahrzehnten, und Differenzen im Ton sind fühlbar, ohne störend zu sein. Bedenkt man, um welche vier Jahrzehnte es sich handelt, so ist vielmehr das

Maß an innerer Zusammengehörigkeit erstaunlich. (Leider wird nicht angegeben, in welchen Zeitschriften die Aufsätze ursprünglich erschienen sind.)

Die historischen und systematischen Themen, zu denen sich Zofia Lissa hingezogen fühlt, hängen fast immer mit aktuellen Problemen eng zusammen. Die Beobachtung, daß der Werkbegriff, die Idee des individuellen, identischen, in sich geschlossenen Werkes, in der neuesten Musik zu zerfallen scheint, gab den Anstoß, den Werkbegriff — der im 19. und frühen 20. Jahrhundert eine Selbstverständlichkeit war, über die man nicht nachzudenken brauchte — als geschichtlich begrenzte und veränderliche Kategorie zu analysieren. (Die Behauptung, „Identität“ sei keine Kategorie der Volksmusik, dürfte schief sein, denn entscheidend ist nicht, in welchem Maße eine Melodie verändert wird, sondern ob die Hörer sie als „dieselbe“ auffassen.)

Gegenstand des Aufsatzes über *Zeitstruktur und Zeiterlebnis im Musikwerk* ist die Differenz zwischen dargestellter Zeit und Darstellungszeit: ein Problem also, das in der Literaturwissenschaft bis zum Überdruß erörtert wurde, von der Musikwissenschaft jedoch vernachlässigt worden ist.

Daß eine Geschichte des musikalischen Hörens geschrieben werden müßte, leugnet niemand; aber so dringlich das Thema ist, so spröde ist es andererseits. Denn jeder Versuch, die „historische Veränderlichkeit der musikalischen Apperzeption“ im einzelnen zu analysieren, statt sie bloß generell zu behaupten, gerät in eine Schwierigkeit, der auch Zofia Lissa nicht zu entgehen vermochte: Da es an unmittelbaren Zeugnissen mangelt, die über Gemeinplätze oder poetisierende Paraphrasen hinausreichen, bleibt nichts anderes übrig, als von den groben, allgemeinen Kategorien der musikalischen Epochenstile zu behaupten, sie seien die fundamentalen Merkmale der Apperzeption. Die Geschichte des musikalischen Hörens erscheint als blasser Schatten der Entwicklung des Komponierens. (Die Meinung, daß es im 14. Jahrhundert keine Klangprogressionen, sondern lediglich isolierte Zusammenklänge gegeben habe, die einzig durch die Bewegung der Stimmen, aber nicht als Zusammenklänge miteinander verknüpft waren, ist irrig.)

Die Abhandlung *Über das Komische in der Musik*, Zofia Lissas Habilitationsschrift aus dem Jahre 1938, ist ein souverän syste-

matischer, inhaltlich weitgespannter und methodisch gründlicher Traktat in der Tradition der phänomenologisch-psychologischen Ästhetik des frühen 20. Jahrhunderts.

Als der gedankenreichste, sprachlich dichteste und am meisten mit musikalischer Anschauung gesättigte Aufsatz des Bandes erscheint die Abhandlung über *Stille und Pause in der Musik*, ein Muster einer phänomenologischen Untersuchung. Wenige Takte aus Beethovens opus 111 genügen Zofia Lissa, um einleuchtend vier verschiedene Funktionen der Pause zu unterscheiden.

Ob *Lunatscharskis Ansichten über Musik* als Thesen und Anregungen so bedeutend und aktuell sind, wie Zofia Lissa glaubt, oder ob sie primär interessant erscheinen, weil es Lunatscharski war, der sie äußerte, mag offen gelassen werden.

In dem Aufsatz *Über den nationalen Stil in der Musik* betont Zofia Lissa, daß die Bestimmung handgreiflicher kompositorischer Merkmale, die von den Noten ablesbar sind, weniger entscheidend sei als die Untersuchung psychologischer und ideologischer Momente. Der musikalische Nationalstil ist primär eine Sache der Rezeptionsweise.

Carl Dahlhaus, Berlin

Rheinische Musiker. 6. Folge. In Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Dietrich K ä m p e r. Köln: Arno Volk-Verlag 1969. (8), 226 S.

Die 6. Folge, deren Schriftleitung Dietrich Kämper übernommen hat, ist dem Musikforscher und Erzieher Paul Mies zu seinem 80. Geburtstag gewidmet. In einem Geleitwort hat K. G. Fellerer den Grundgedanken des Werkes — Musiker, die im Rheinland geboren sind oder dort gewirkt haben, in kurzen Beiträgen zu erfassen und den Gliederungsplan, die Namen jeweils in jedem Heft alphabetisch zu ordnen —, noch einmal erläutert.

Es ist unmöglich im einzelnen auf nur annähernd einen Teil der 314 vorgelegten Namen einzugehen. Es wird aber deutlich, welche ungeheure Stoffsammlung nicht nur für die rheinische Geschichte hier zusammengetragen wird. Es ist der Vorteil dieser landeskundlichen Arbeit, daß weitestgehend Biographien, Werkverzeichnisse und spezielle Literatur verwendet werden können, was den Rahmen der größeren lexikalischen Werke weit überfordert.

Auf einige Artikel, die keinerlei Anspruch auf annähernde Vollständigkeit erheben,

aber einen kleinen Eindruck von der Vielfältigkeit der behandelten Personen vermitteln möchte, sei hier hingewiesen: Unter den Verlegern erscheint die Familie Baedeker. An Dirigenten und Solisten werden u. a. genannt Bachem, Buschkötter, Kaller, E. Papst, Weisbach, Straube und Zaun. Unter den neueren Komponisten erscheinen Jarnach, v. Knorr, Sehlbach Raphael und Degen. Unter den älteren Meistern des 16. Jahrhunderts sei Hagius erwähnt und unter den Kirchenkomponisten des 19. Jahrhunderts Nekes. Unter den Musikerziehern sind Kiel, Herr, Scharrenbroich zu nennen. Als Musikforscher, Musikwissenschaftler und Organologen seien Hüschen, Hulverscheidt, Jammers, Reindell, Söhngen und Berten genannt.

Wie auch in den vorgehenden Heften sind die vielen Forschungen von Pitzsch zu erwähnen, der in mühseliger Kleinarbeit Urkundenbücher, der Musikgeschichte entferntere Literatur, Stadtarchive und Pfarrarchive durchgearbeitet hat, um vor allem für die frühere Zeit konkrete Daten über die Musik an Kirchen und Höfen und über Musiker der älteren Zeit zu gewinnen.

Für die landeskundliche, aber auch allgemeine Musikgeschichtsforschung kann dieses Werk, dessen Entstehen der Initiative Karl Gustav Fellerers zu verdanken ist, nicht übergangen werden. Franz Bösken, Mainz

Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici. Edita a cura dell'Accademia Musicale Chigiana in occasione delle „Settimane Musicali Senesi“. Vol. XXIV — Nuova Serie, 4. Florenz: Leo S. Olschki Editore 1967. VIII, 296 S.

Der vierte Band der Neuen Serie des Jahrbuches vereinigt, wie die vorangegangenen, in zwei Teilen (*Celebrazioni* und *Studi*) Aufsätze, vielfach im besten Sinne „Gelegenheitsarbeiten“, die entweder aus Anlaß eines Gedenktages, wie des 450. Todestages Heinrich Isaaks, oder für die 24. „Settimana Musicale“ entstanden sind.

Die *Celebrazioni* sind naturgemäß Beiträge allgemeineren Charakters, sie sollen — so Danilo Verzili in seiner Einleitung zu dem Band — „*lumeggiare meglio la vita e l'opera di quei maestri del passato*“. Im ersten Aufsatz behandelt Federico Ghisi Isaaks Aufenthalt in Florenz und gibt darin einen Überblick über neuere Forschungsergebnisse zu diesem Thema. Im folgenden,

*L'estetica di Gioseffo Zarlino*, weist Raffaello Monterosso darauf hin, daß Zarlino nicht nur aufgeschlossen war für die Monodie, sondern im Grunde zu ihren Wegbereitern zählt. Schon in den *Istituzioni armoniche* von 1558 begegnet man dem Hinweis, daß die neuere Musik die beste Wirkung hätte, wenn sie „*all'uso degli antichi*“ allein zur Laute oder ähnlichen Instrumenten gesungen würde — vor allem dann, wenn es sich um Gegenstände handelte, „*che abbiano del comico, over del tragico, e altre cose simili con lunghe narrazioni*“ (Teil II, Kap. 9). Nur, da für Zarlino die Mittel der neueren Musik denen der Antike überlegen sind, wären dann die „*effetti*“ der neueren auch größer. Hierin, in der Bewertung des Neueren viel eher als im Grundsätzlichen unterscheidet Zarlino sich von Galilei.

Vor allem eine Beschreibung der polyphonen Version des *Lamento* gibt Claudio Gallico in *I due pianti di Arianna di Claudio Monteverdi*. Pierluigi Petrobelli zeigt in einem umfangreichen Beitrag Francesco Manelli. *Documenti e osservazioni* zunächst, in welchem Maße die Libretti der Opern *L'Andromeda* und *La maga fulminata* auf Giovanni Felice Sances' *Ermiona* zurückgehen, und bringt dann zahlreiche Dokumente zur Lebensgeschichte des Komponisten, Sängers und Impresarios.

Avor Somer behandelt *The „Modern“ Harmonic-Contrapuntual Style of Johann Jakob Froberger's Keyboard Music* und weist vor allem auf „Lizenzen“ im durchbrochenen Stil der Tokkaten hin. Erich Schenk unterstreicht in *Corelli und Telemann* die Bedeutung des „vermischten Stiles“ bei Telemann und belegt dies durch einige Corellische Modelle. Giorgio Pestelli verweist in *Il cammino stilistico di Johann Stamitz* zunächst auf eine „*prima sfera di influsso italiano nella carriera del musicista*“ (Tartini, Tassarini, Sammartini); der so entstandene „vermischte Stil“ empfängt dann später in Paris auch französische Einflüsse — und wird so fähig, selbst auf die Pariser Musik zu wirken.

Friedrich Lippmann übernimmt in *Giovanni Pacini: Bemerkungen zum Stil seiner Opern* Pacinis eigene Scheidung seines Werkes in zwei Perioden, eine erste ganz im Zeichen Rossinis und eine zweite, in der Pacini, auf der Suche nach dem „*appassionato*“, sich als Komponist „*non più... di facili cabalette, ma bensì di elaborati*

*lavori e di mediate produzioni*“ sieht. Lippmann zeigt, daß diese „*seconda epoca*“ nun freilich von Bellini geprägt ist. Vincenzo Terenzio lenkt in *Ricordando Umberto Giordano* die Aufmerksamkeit auf Giordanos Spätwerke. Sergio Martinotti endlich zeichnet in *Note critiche su Granados* ein farbiges — aber auch schillerndes — Portrait des spanischen Komponisten.

Die *Studi* des zweiten Teiles wenden sich vorwiegend einzelnen, im Rahmen der „*Settimana Musicale*“ aufgeführten Kompositionen zu, um so „*il tanto raro quanto encomiabile accostamento dell'indagine scientifica al calore dell'esecuzione pratica*“ (D. Verzili in der Einleitung) zu ermöglichen. Francesco Degrada weist in *Appunti critici sui concerti di Francesco Durante* vor allem auf ein noch ungedrucktes Klavierkonzert in B-dur hin. Newell Jenkins beschreibt in *Geminiani's „The Enchanted Forest“: A Conspectus* die 22 *Concerti grossi* dieses pantomimischen Balletts als Geminianis bedeutendste Komposition.

Die Auffindung eines Briefes, den Domenico Palafuti am 7. Oktober 1764 an Padre Martini geschrieben hat, ermöglichte es Mario Fabbri, in *Una nuova fonte per la conoscenza di Giovanni Platti e del suo „Miserere“* die bislang nur recht lückenhaft bekannte Lebensgeschichte Plattis in wichtigen Punkten zu ergänzen: Platti wurde am 9. Juli 1697 in Padua geboren und war Schüler Gasparinis in Venedig. Er schrieb seine Klaviersonaten „*per Cembalo a martelletti*“ (d. h. für das Hammerklavier) *che conobbe in Siena*“, vermutlich schon vor 1722 (S. 193 f.). Das *Miserere* schließlich ist am 9. Juli 1737 beendet worden; eine Kopie davon (das einzige erhaltene Manuskript des Werkes, heute in der Bibliothek des Konservatoriums in Florenz) erhielt Palafuti als Geschenk.

Karl Pfannhauers Beitrag *J. Michael Haydn und seine „Missa sanctae crucis“* ist ein Nachdruck seiner 1949 erschienenen Einführung in die Messe, mit Fußnoten von Mario Fabbri. Guido Salvetti zeigt in *I sestetti di Luigi Boccherini*, daß die Konzeption der Sextette der der Quartette und Quintette ähnlich ist. Guglielmo Barblan berichtet in *Lettura di un'opera dimenticata. „Pia de' Tolomei“ di Donizetti* (1836) ausführlich über die Entstehung der Oper, über die ersten Aufführungen, über das Echo, das sie gefunden haben und

schließlich über das Werk selbst, eine „*decisa opera di passaggio fra la tradizionale concezione melodrammatica che suol dirsi napoletana, e . . . l'ultimo periodo della produzione donizettiana*“ (S. 235).

In dem umfangreichsten Beitrag des Bandes, *La musica strumentale da camera di Goffredo Petrassi* fügt Carlo Marinelli die Kammermusik im Anschluß an J. S. Weissmanns Periodisierung (*Goffredo Petrassi*, Mailand 1957, S. 19 ff.) in zwei Blöcken (1927–1933 und 1962–1967) in Petrassis Gesamtwerk ein und beschreibt dann einzelne Werke, von der *Partita* (1932) bis zu *Tre per sette* (1964), im Detail. Abschließend berichtet Franco Agostini in *Poetica di contrasti nel „Sestetto per archi“ di Zafred* über dessen Kammermusik und verweist im Vorübergehen auf Kontraste melodischer und rhythmischer Elemente in dem Sextett von 1967.

Der Band ist vom Verlag in gewohnter Weise großzügig ausgestattet; störend bemerkbar machen sich jedoch zahlreiche Druckfehler. Walther Dürr, Tübingen

*Sagittarius*. Beiträge zur Erforschung und Praxis alter und neuer Kirchenmusik. Hrsg. von der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. 2. Kassel–Basel–Paris–London: Bärenreiter-Verlag 1969. 77 S.

Die in diesem Band vorliegenden Beiträge, für die Wilhelm Ehmann, Kurt Gudewill und Karl Vötterle verantwortlich zeichnen, sind nicht unmittelbar gegenwartsbezogen, sondern könnten vielmehr unter das Thema „Heinrich Schütz und seine Zeit“ gestellt werden. Jedoch läßt sich auch in diesen Beiträgen eine gewisse Gegenwartsbezogenheit nicht ausschließen, da Schütz als Persönlichkeit wie als Komponist auch heute noch nichts von seiner Aktualität eingebüßt hat.

Jens Peter Larsens Bericht über *Schütz und Dänemark* befaßt sich mit dessen dreimaligem Aufenthalt als Kapellmeister am dänischen Hof zwischen 1633 und 1644. Infolge spärlichen Quellenmaterials bringt dieser Bericht nicht viel Neues über Schützens dortige Tätigkeit, wenig konkrete Angaben über Aufführungen seiner Werke und auch keine Tatsachen, die auf einen Einfluß Schützscher Musik auf die dänische Musikentwicklung des 17. Jahrhunderts schließen lassen. Erwähnt wird die Einführung des monodischen Stils durch

Schütz sowie die Möglichkeit, daß Teil II der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1639) und die *Symphoniae sacrae*, Teil II (1647) in Dänemark entstanden sind. Diese mögen als Belege gelten für die Art konzertierender Kirchenmusik, die Schütz als dänischer Hofkapellmeister komponiert und aufgeführt hat. Schützens weltliche Musik ist verschollen und nur belegt durch Berichte von Aufführungen, wobei einige Texte erhalten sind. So bleibt als Positivum hier die Internationalität der Kunst und Persönlichkeit, die nationale Schranken zu allen Zeiten überwindet. —

Dietrich Manicke, *Heinrich Schütz als Lehrer*, stellt Schütz als bedeutende Lehrerpersönlichkeit mit Auswirkungen bis auf die Komponistengeneration der Gegenwart heraus. Falsch datiert wurde die Ausgabe der Madrigale (Venedig 1611, nicht 1612) sowie Geburtsjahr und -ort Bernhards (1627 in Danzig geb.). Keine klare Stellungnahme bezieht der Verfasser im Falle der Vorlage für Bernhards *Tractatus compositionis* . . . (nach 1657). Die gegenteiligen Meinungen (Müller-Blattau gegen Grusnick und Palisca) hätten anhand von Beispielen (*Geistliche Chormusik* von 1648, Vorwort und entsprechende Tractate Scacchis) deutlich gemacht werden müssen, denn „*enge persönliche Beziehungen zwischen Schütz und Bernhard*“ (S. 23) sind kein ausreichendes Argument.

Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, *Musik zwischen den Generationen*, befaßt sich mit der Gebrauchs- und Repräsentationsmusik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen (1592–1627), zu dessen Regierungszeit die Kasseler Hofkapelle eine erste Blütezeit erlebte. Der interessante Bericht, der sich auf reichlich vorhandenes Quellenmaterial stützt, beschreibt eine Epoche deutscher „*höfisch-protestantischer*“ Musikgeschichte, die in ihrer ausgeprägten Zweigleisigkeit zwischen Gebrauchs- und Repräsentationsmusik, bei gleichzeitigem Aufeinandertreffen zweier Komponistengenerationen, auf der älteren Seite Otto und Geuck in der Lessionachfolge, auf der neueren Schütz unter dem Einfluß der Venetianer, besonderes Interesse verdient. So verschmelzen hier Tradition und Erneuerung zu einer glücklichen Synthese unter der Obhut des vielseitig musikalisch begabten Landgrafen. Die Verfasserin hat hierdurch den Nachweis einer genaueren Datierung des Eindringens

der venetianischen Musik für Deutschland erbracht. — Bruno Grusnick, *Litania Upsaliensis. Eine unbekannte Litanei von Heinrich Schütz*. Die in der Dübensammlung befindliche Handschrift, die vom gleichen Kopisten wie die *Weihnachtshistorie* geschrieben ist, unter Verwendung derselben Papiersorte mit den gleichen Wasserzeichen, legt die Vermutung nahe, daß es sich bei dieser Handschrift möglicherweise um ein Werk von Schütz handelt. Verfasser liefert anhand von einer Fülle von Notenbeispielen überzeugende Argumente, die für eine Autorschaft Schützens sprechen, allen voran die Beispiele 4—6, die die Wechselwirkung von Solo und Chor und die Art der Chor-technik Schützens veranschaulichen. Jedoch sind auch Vorbehalte anzumelden, wie die Gesamtstruktur des Werkes, die stellenweise „Unisono“ geführten Solostimmen, einige auffallend spannungslos wirkende Solo-Stellen (T. 41 f., T. 50 f., T. 154 f.) und die Baßführung (T. 41 f.). Die Argumente im Falle der Verteilung mehrerer Textglieder auf Solo und Chor (S. 49) und der Vorimitation im basso continuo (S. 52) überzeugen weniger und sind nach meiner Meinung nicht typisch für Schütz. Einige Notenbeispiele (2b, 2d, 10b) sind nicht zutreffend. Ein Bericht von großer Sachkenntnis! — Jost Harro Schmidt, *Heinrich Schützens Beziehungen zu Celle*. Der Verfasser fand einen bisher unbekanntem Beleg zur Biographie von Schütz. Wie aus einer Eintragung in den Celler Kammerrechnungen hervorgeht, hat Schütz im Jahre 1648 den nicht unerheblichen Betrag von 20 Talern auf Anordnung des Herzogs Friedrich von Braunschweig-Lüneburg ausbezahlt bekommen. Von den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten erscheint die Letzte am zutreffendsten, daß nämlich Schütz dort als „Kapellmeister von Haus aus“ fungierte, was ältere, heute nicht mehr zugängliche Quellen berichten.

Richard Rybaric, *Johannes Simbracky und die Zipser Musikkultur des 17. Jahrhunderts* untersuchte musikalisches Quellenmaterial dieses Gebietes und fand neben Kompositionen Simbrackys neun Stimmbücher zu Schützens *Psalmen Davids* (1619) und eine Intavolierung der *Musikalischen Exequien* (1636) von 1640. Das ist ein Beweis für Schützens weitreichende Bedeutung bereits vor 1640. — Heinrich W. Schwab, *Vergleichende Untersuchungen zu Johann Grabbes „Il primo libro de Madrigali“ (1609)*

befaßt sich mit Vergleichen der A-cappella-Madrigale Grabbes mit textgleichen Madrigalen anderer Komponisten aus der Zeit zwischen 1599 und 1619, da eine vergleichende Analyse von Parallelvertonungen besonders individuelle Züge eines Komponisten anschaulich machen kann. Dieser Beitrag besticht durch eine sorgfältige Analyse gut ausgewählter Beispiele, die einen geradezu zu einer Praktizierung dieser Madrigale ermuntern. Man kann dem Verfasser zustimmen, wenn er eine Überprüfung der von Moser und Gerber gegenüber Grabbe geäußerten künstlerischen Einschätzung fordert. — Zum Schluß sei noch angemerkt, daß sich in einzelnen Beiträgen biographische Notizen über Schütz wiederholen. Das scheint sich aber bei derartigen Veröffentlichungen nicht vermeiden zu lassen.

Gerhard Bork, Köln

*Jazzforschung/Jazz Research*. Bd. I. Hrsg. von Friedrich Körner und Dieter Glawischnig. Wien—Graz: Universal Edition 1969. 203 S.

„Ausschließlich vom Jazz leben und nicht sterben will eine neue Schallplattenfirma...“ Das war der Kommentar eines bekannten deutschen Nachrichtenmagazins zu einem Unternehmen, das Mitte der 50er Jahre in Jazzkreisen Schlagzeilen machte. Es starb. Fünfzehn Jahre später (1969) ist es auf Initiative des Grazer Instituts für Jazz, einer Abteilung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, zur Gründung der IGJ gekommen (Internationale Gesellschaft für Jazzforschung, vgl. *Mf* XXII/1969, S. 338 f.). Breit gestreute Reaktionen des In- und Auslands spiegeln die veränderte Situation: Diese Gründung war überfällig.

Als zentrales Publikationsorgan der Gesellschaft liegt nun — mit ansprechendem layout — der erste Band eines Jahrbuchs vor, das als Forschungs- und Nachrichtenforum konzipiert ist. Es enthält im wesentlichen Aufsätze (bzw. zwölf Referate des konstituierenden, ersten Kongresses der IGJ), ferner Berichte und kleine Beiträge, Buchrezensionen, Mitteilungen und Aufrufe.

Einige Aufsätze neigen zu (wenig ergiebigem) Grundsatzraisonnement, dessen Ergebnisse disproportional zu dem in andern Disziplinen längst Geleistetem stehen. Aber dieser Umstand erscheint angesichts einer Wissenschaft, die in den Kinderschuhen steckt, verständlich. Um so erfreulicher ist

es, daß sich auf dem eher experimentellen Symposium, das durch private (1) Initiative des Grazer Instituts zustande gekommen ist (Friedrich Körner, Dieter Glawischnig), gleich eine Fülle von Aspekten derzeitiger Jazzforschung präsentiert hat.

Will diese Forschung Boden gewinnen, steht und fällt der Erfolg mit analytisch ausgewiesenen Arbeiten. Geradezu vorbildlich sind die Beiträge von A. M. Dauer und D. Glawischnig (*Improvisation. Zur Technik der spontanen Gestaltung im Jazz; Motivische Arbeit im Jazz*), denen exakte Transkriptionen der Autoren zugrundeliegen (Laneville-Johnson Union Brass Band aus Laneville/Alabama, Bunk Johnson, Louis Armstrong; Albert Mangelsdorff). Die Ergebnisse führen über die Formulierung positivistischer Befunde weit hinaus und geben Einblick in minutiös differenzierbare kreative Prozesse. Third-Stream-Analysen legt F. Waidacher vor (*Freiheit in der Beschränkung. Zur schöpferischen Arbeit am Grazer Jazz-Institut*). Er behandelt Arbeiten der in Graz lehrenden Dieter Glawischnig und Eje Thelin. Die das Motto substituierenden Zitate — kaleidoskopartig zusammengestellte Definitionen des Begriffs „Freiheit“ — könnten ohne Schaden fehlen.

G. Kubik (*Afrikanische Elemente im Jazz — Jazzelemente in der populären Musik Afrikas*) greift den Dauerschen Interpretationsansatz von der Jazzevolution als einem permanenten Akkulturationsvorgang auf (vgl. *Der Jazz*, 1958, und *Jazz*, 1961) und verfolgt in einer präzisen Studie analoge Prozesse in Afrika, mit dem Ziel, auf diesem Weg zu Gesetzmäßigkeiten vorzudringen. Um Akkulturationsbeobachtungen geht es auch E. Borneman (*Jazz and the Creole Tradition*), der — nach einem Gang „in the era prior to the Upper Paleolithic“ (S. 101) — den Amalgamierungsprozeß der diversen kreolischen Traditionen mit dem Jazz nachzeichnet und dabei durch eine Materialkenntnis beeindruckt, die mit manchen Mythen aufräumt. Seine Aussagen bedürfen freilich der analytischen Aufarbeitung.

Gegen den in der (akademischen) Musikwissenschaft seit geraumer Zeit verabschiedeten Heroenkult, der auch und gerade die Geschichtsschreibung färbt, wendet sich M. Miller (*Die zweite Akkulturation. Ein musiksoziologischer Versuch zur Entstehung des Swing*). In einer elfseitigen Studie, von der acht Seiten Exkursen gewidmet sind —

was ist ein „Exkurs“? —, appliziert er marxistische Theoreme auf die historische Evolution und kommt dabei zu befriedigenden Ergebnissen. Der Essay verarbeitet sichere (außermusikalische) Quellenkenntnisse. NB: „Jede Interpretation legt im Ansatz ihr Ergebnis fest, sucht zu verifizieren, was sie schon zu wissen meint“ (S. 149).

Den Fragen nach dem Materialwert im weitesten Sinn literarischer Quellen für die Wissenschaft vom Jazz gehen J. Slawe und L. Doruzka nach (*Fünfundzwanzig Jahre Schrifttum über Jazz; Probleme und Methoden der Historiographie des Jazz*).

Ein historisch wie technisch fundiertes Programm zur Erforschung von Jazzinstrumenten, in das auch die Spieltechnik einbezogen wird, entwirft F. Körner (*Instrumentenkunde und Jazz*). Seine Postulate gewinnt der Autor im Durchgang durch eine Musterung der bisherigen Forschungen (von jazzkundiger und musikwissenschaftlicher Seite); deren Unzulänglichkeiten werden anhand verblüffender Details aufgezeigt.

Exakte Untersuchungen stellt E. Jost mit Hilfe der Statistik an (*Eine experimentell-psychologische Untersuchung zu Hörgewohnheiten von Jazzmusikern*). Seine quantifizierende Methode erhellt in Umrissen eine Szenerie, die nach wie vor Tummelplatz der Irrationalität und der Spekulation ist: Beurteilung von Musik.

H. Straube untersucht den Funktionswert des Jazz in der Pädagogik (*Jazz und Schule*). Er sieht ihn dreifach begründet: Jazz als Medium des Spiels; damit als psychosomatischen Ausgleich; Spiel aber als Chance der Freizeitgesellschaft.

Das Panorama einer gegliederten Jazzforschung entwirft H. Raue (*Der Jazz als Objekt interdisziplinärer Forschung. Aufgaben und Probleme einer systematischen Jazzwissenschaft*). Im Ausgang von wissenschaftstheoretischen Überlegungen — ein wenig verwirrend ist die Verwendung historischer termini technici in einem fremden Kontext (und ihr Quellenbeleg in einer neueren Studie zu Interpretationsfragen) — legt der Autor den Aufriß einer Jazzforschung vor, die gemäß ihrem vielfältig changierenden Objekt nur interdisziplinär sein kann. Folgende Stichworte, die ihrerseits differenzierende Querverbindungen erhalten, werden genannt: Strukturanalyse, Instrumentenforschung, Terminologie, Historiographie, Ästhetik, Psychologie, Soziologie,

Ethnologie, Geographie, Pädagogik. Wenn bei diesen Erwägungen der derzeitige historische Horizont eines Wissenschaftsentwurfs nicht eigens mitbedacht wird, so dürfte das kaum negativ zu Buch schlagen, da es um Aufgaben *hic et nunc* geht. Ein Gebiet wäre jedoch eigener Reflexionen wert: Um das Kategoriale des Jazz zu fassen, bedarf es komparativer Untersuchungen, die auch die europäische Musiktradition berücksichtigen, also eine Tradition, die im Zeichen der Schrift als eines Geschichte stiftenden Phänomens *par excellence* steht. Auf diese Weise würde Spezifisches im Jazz und Archetypisches in beiden Bereichen sichtbar.

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: *International Jazz Bibliography. Jazz Books from 1919 to 1968.* Strasbourg—Baden-Baden: Editions P. H. Heitz-Verlag Heitz GmbH 1969. XX, 198 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Bd. 49.)

Im Zeitalter der elektronischen Informationsverarbeitung und des Teamwork sind so umfassende Einzelleistungen wie die *International Jazz Bibliography* des Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg eine echte Rarität. Doch nicht nur der in ihr demonstrierte Sammlerfleiß weist diese Bibliographie als eine Besonderheit aus, sondern vor allem der Themenkreis, den sie behandelt. Die Bibliographie verzeichnet Jazzliteratur der letzten 50 Jahre. Ausgenommen sind Zeitschriftenartikel und Aufsätze, Musikerromane (fiction), Instrumentalschulen, kommerzielle Schallplattenverzeichnisse sowie einige Randgebiete des Jazz wie die afro-amerikanische Folklore (Work Song, Blues), Spiritual, Gospel song und die afrikanische Folklore. Daß diese Ausklammerungen bei der Fülle des verbleibenden Materials notwendig wurden, ist verständlich und doch im Falle der Zeitschriftenartikel besonders schmerzlich, wenn man bedenkt, welche Schätze gerade in außermusikalischen Fachzeitschriften wie *Social Forces*, *American Imago* u. ä. im Verborgenen schlummern. Die aufgenommenen 1562 Titel verteilen sich auf folgende Sachgebiete: 1. Bibliographien, 2. Lexika, Jahrbücher, Anthologien etc. 3. Allgemeine Jazzliteratur: Einführungen; Psychologie, Ästhetik und Soziologie des Jazz; 4. Autobiographien, Biographien und Monographien einzelner Musiker und Gruppen; 5. Geschichte des Jazz; 6. Kirche,

Schule, Jugend und Jazz; 7. Theorie des Jazz; 8. Diskographien, 9. Bildbände; 10. Blues; 11. Ragtime und 12. Literatur zur amerikanischen Tanzmusik der 20er und 30er Jahre.

Wie der Verfasser in der Einführung selbst anmerkt, ist diese Auswahl in einigen Punkten problematisch. Gehört die Literatur über den Blues in eine Jazzbibliographie oder nicht? Dafür spricht, daß ohne Zweifel starke Interdependenzen zwischen Jazz und Blues bestehen. Elemente des Blues sind als affektive Qualität bis in den *Free Jazz* der New Yorker Avantgarde gedrungen und lediglich einige „weiße“ Varianten des Jazz, wie der *Cool*-Stil, abstrahierten — bewußt oder zwangsläufig — vom Blues. Andererseits weisen Jazz und Blues musikgeschichtlich gesehen wie auch im Selbstverständnis ihrer Interpreten eine derart unterschiedliche Entwicklung auf, daß sie sicherlich nicht als Einheit zu werten sind. Der Kompromiß des Herausgebers, einen Teil der Literatur über Blues in die Bibliographie einzubeziehen und einen anderen auszuklammern, ist eine Verlegenheitslösung. Dagegen scheint die Aufnahme eines zeitlich begrenzten Segmentes der amerikanischen Tanzmusik durchaus sinnvoll. Die Einbettung der Jazzmusik in das *Entertainment* der 20er und 30er Jahre macht häufig eine Zuordnung einer Reihe von Orchestern zur Jazzmusik einerseits oder zur reinen Unterhaltungs- bzw. Tanzmusik andererseits so gut wie unmöglich. Das gleiche gilt für die Literatur dieser Zeit.

Die Bibliographie ist alphabetisch nach Autoren angeordnet und nicht nach Sachgebieten, wie es die obengenannte Einteilung in 12 Gruppen vielleicht nahegelegt hätte. Dies hat Vor- und Nachteile. Durch ein durchlaufendes Autorenalphabet können die Überschneidungen und Mehrfachnennungen vermieden werden, welche eine systematische Gliederung zwangsläufig mit sich brächte. Zum anderen erfordert eine Systematik vom Herausgeber die Kenntnis der Inhalte aller aufgeführten Schriften, da Titel allein häufig zu Mißdeutungen führen. Die Aufnahme längst vergriffener Literatur aber sowie die Einbeziehung auflagenschwacher Privatdrucke und Diskographien schließen eine solche Kenntnis praktisch aus. Die Willkür des Alphabets gleicht der Herausgeber durch ein sehr weitgefaßtes Registerwerk aus. Er gibt allein 7 Personenregister

(Musiker, Zweitautoren, Herausgeber, Vorwortautoren, Verfasser von Einzelbeiträgen, Übersetzer und Illustratoren bzw. Photographen), einen Länderindex und ein Sach- und Stichwortregister, in das neben den 12 oben angeführten Sachgruppen alle sich aus den Titeln ergebenden Stichwörter aufgenommen sind. Dieses Sachregister ist sehr schematisch angelegt. Stichwörter wie „music“, „life“ oder „present“ besitzen isoliert im Grunde keinerlei Informationswert. Andererseits sind unter den in der Einführung genannten Oberbegriffen derart viele Nummern untergebracht, daß jede Suche ein fast aussichtsloses Unterfangen ist: hinter der Rubrik „musicians and bands“ stehen etwa 550 Nummern.

Diese mehr die Form als den Inhalt betreffenden kritischen Anmerkungen besagen nichts gegen den außerordentlichen Wert dieser Bibliographie, die für die Jazzmusik das bisher wohl umfassendste Nachschlagewerk dieser Art darstellt. Inwieweit sie vollständig ist, wird sich erst im Laufe der Zeit zeigen (der Verfasser plant, regelmäßige Nachträge erscheinen zu lassen). Zu vermuten ist, daß besonders auf dem Gebiet der unveröffentlichten Manuskripte eine Reihe von Ergänzungen notwendig sind. Als Anregung seien hier nur Recherchen bei „University Microfilms, Ann Arbor“ empfohlen, wo einige sehr wichtige amerikanische Dissertationen verzeichnet sind. (z. B. R. A. Stebbins, *The Jazz Community*).

Ekkehard Jost, Berlin

Claude V. Palisca: *Baroque Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. (1968). (VI), 230 S. (Prentice-Hall History of Music Series. [3.]

Der vorliegende Band bietet auf kleinem Raum eine überraschend eindringliche Darstellung der musikalischen Stile und Gattungen des Barock. Das Buch ist allerdings, entgegen der Behauptung des Gesamtherausgebers im allgemeinen Vorwort, nicht „comprehensive“, sondern tatsächlich, wie der Verfasser selbst in seiner Vorrede zugibt, kein „comprehensive survey“ der Epoche, noch beschäftigt sich der Verfasser besonders mit der Musik „als Teil der allgemeinen Geistes- und Kulturgeschichte“ (wieder Vorwort des Herausgebers). Offensichtlich ist es Paliskas Ziel, Kenntnis der Musik selbst durch zahlreiche Beispiele und die Besprechung einer Reihe typischer Werke

zu vermitteln. Man könnte den Band fast als eine außerordentlich reich kommentierte Anthologie ansehen oder als den Erläuterungsband zu den gängigen Anthologien. Denn der Verfasser bezieht z. B. einen großen Teil seiner Bemerkungen auf Stücke, die in den zumindest in den U.S.A. am häufigsten benutzten Beispielsammlungen enthalten sind: *Harvard Historical Anthology of Music* (hrsg. W. Apel und A. Davison), *A Treasury of Early Music* (hrsg. Carl Parrish) und *Masterpieces of Music Before 1750* (hrsg. C. Parrish und J. Ohl). Es wird vorausgesetzt, daß diese Veröffentlichungen sowie Scherings *Geschichte der Musik in Beispielen* dem Leser immer zur Hand sind. Er muß auch Zugang zu den Bänden der verschiedenen Reihen, Denkmäler- und Gesamtausgaben haben. Die größeren Werke, die besprochen werden, gehören mit wenigen Ausnahmen dem Standardrepertoire der Epoche an: u. a. Monteverdis *Orfeo* und *L'Incoronazione di Poppea*, Carissimis *Jephthe*, Purcells *Dido and Aeneas*, Bachs *Christ lag in Todesbanden*, Werke also, die jeder Musikstudent unbedingt kennen muß und auch durch Schallplatten und Neuauflagen leicht kennenlernen kann. Das Buch eignet sich demnach besonders für den Hochschulunterricht.

Die Anlage des Buches ist übersichtlich, wenn auch konventionell: auf das Einleitungskapitel („Das barocke Ideal“) folgen zehn weitere Kapitel, die den Stoff zugleich chronologisch und systematisch behandeln: (2) „Die Anfänge des barocken Stils“, (3) „Der Rezitativ-Stil“, (4) „Die Entstehung des geistlichen Konzerts“, (5) „Lauten- und Klaviermusik“, (6) „Das geistliche Konzert in Deutschland“, (7) „Kantate, Oratorium und Oper im Italien der Jahrhundertmitte“, (8) „Sonata, Concerto, Sinfonia“, (9) „Die Oper in Frankreich und Italien von Lully bis Scarlatti“, (10) „Die dramatische Musik in England“, (11) „Johann Sebastian Bach“. Jedes Kapitel ist im Durchschnitt zwanzig Seiten lang.

Es überrascht nicht, daß die eindrucksvollsten Abschnitte des Buches die Spezialgebiete Paliskas widerspiegeln: die Wurzeln und das Wesen der „seconda prattica“ und die barocke Oper in Italien. Zu Recht verfolgt Palisca den neuen Stil zurück bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts und beginnt seine Stilgeschichte nicht traditionsgemäß etwa mit der Camerata oder den Werken

Peris und Caccinis, sondern mit den manierten Madrigalen des Cipriano de Rore. Das Madrigalwerk Monteverdis wird demnach als Gipfelpunkt einer längeren Sonderentwicklung der Gattung gedeutet. Auch die revolutionäre Dissonanzbehandlung Monteverdis wird als eine gewagte Erweiterung einiger geläufiger Verzierungspraktiken der Zeit verstanden.

Zwei Aspekte von Paliscas Methode der Stilanalyse möchte man als besonders glücklich bezeichnen. Zum einen zieht er häufig die zeitgenössische Musiktheorie und Terminologie heran. Stellen aus Heinrich Schützens Vertonung des „*O quam tu pulchra es*“ aus den *Symphoniae sacrae* 1629 z. B. werden nach der Figurenlehre Christoph Bernhards gedeutet, um das Wesen der barocken Dissonanzbehandlung wieder als eine verzierende Erweiterung der alten Praxis zu erkennen. Zum andern verweist er auf die Stil- oder Strukturprototypen und -stereotypen, die einem bestimmten Stück zugrunde liegen: etwa die „*Aer de capituli*“ als Prototyp der Arie „*Possente spirto*“ aus Monteverdis *Orfeo*, oder die Behandlung des „Romanesca“-Modells in dessen „*Ohimè dov'è il mio ben*“.

Es ist natürlich unmöglich, eine vollständige Geschichte der barocken Musik innerhalb von 220 Seiten zu schreiben. Der Verfasser hat mit Vorliebe bei dem italienischen Barock verweilt, und dafür mußten die Franzosen und noch teurer die Deutschen bezahlen. Der Name Couperin wird kaum mehr als erwähnt, noch weniger die Stile und Formen der französischen Tanzarten des Spätbarock. In dem Abschnitt über Schütz wird auf seinen Spätstil nicht einmal hingewiesen. Noch schmerzhafter empfindet man das völlige Fehlen der deutschen Orgelkunst, einschließlich derjenigen Johann Sebastian Bachs. Von Bachs Instrumentalmusik wird, abgesehen von den Brandenburgischen Konzerten, überhaupt nicht geredet. *Das wohltemperierte Klavier*, *Das musikalische Opfer*, und *Die Kunst der Fuge* werden allerdings in der Einleitung zum Bach-Kapitel verzeichnet. Palisca bemerkt in seiner Vorrede: „Einige wichtige Persönlichkeiten werden kaum genannt, während andere, weniger bekannte ausführlich behandelt werden; dies trifft auch für die verschiedenen Kompositionsgattungen zu“. Solche Lücken sind aber schwer zu entschuldigen.

Am Ende jedes Kapitels findet man eine kommentierte Bibliographie, die ebenso nützlich ist, wie das Register des Bandes unzulänglich. Robert L. Marshall, Chicago

Gunther Schuller: *The History of Jazz. Volume I. Early Jazz: Its Roots and Musical Development.* New York: Oxford University Press 1968. 401 S.

Gunther Schuller, Jahrgang 1925, ist als Komponist ein Mann mit Reputation. Hier präsentiert er sich als Autor eines Buches über den Jazz. Aber auch als Jazzkundler ist er längst bekannt, und das nicht nur als Experimentator im Third Stream mit kompositorischen Konvergenzversuchen (*The Visitation* u. a.): 1950 nahm der damalige Solohornist der Metropolitan Opera in New York im Ensemble des Trompeters Miles Davis, das als „Capitol Orchestra“ bekannt wurde, eine Reihe von Schallplattentiteln auf, die zu den Meilensteinen im Jazz der letzten 30 Jahre gehören. Schuller legt mit seinem Buch die erste Hälfte einer auf zwei umfangreiche Bände berechneten *History of Jazz* vor.

Eine kritische Würdigung der Arbeit tut gut daran, der im Vorwort (gleich 13mal) ausgegebenen Devise „*analysis*“ zu folgen. Gemeint ist das für jede historische Forschung eigentlich selbstverständliche Aufsuchen und kritische Auswerten von Quellen als *conditio sine qua non*, was hier soviel heißt wie: Verifizieren anhand von Schallaufnahmen durch analytisches Hören. Mustert man jedoch die bis dato vorgelegten Darstellungen des Jazz und seiner historischen Transformationen, so zeigt sich die Berechtigung dieser mit Emphase formulierten *Maxime*. Freilich muß bedacht werden, daß der Jazz eine erst wenige Jahrzehnte alte Musik ist, daß sich daher die Bemühungen, ihn als eine Musik *sui generis* zu reflektieren, auf keine Traditionen stützen können. So ist selbst im Erscheinungsjahr der vorliegenden Publikation die phänomengerechte Untersuchung Pionierarbeit und die bewußte Konzentration auf „*analysis*“ imponierend. An diesem Anspruch werden die Bemühungen des Verfassers aber auch zu messen sein.

Den Ursprüngen („*The Origins*“) ist ein erstes Kapitel gewidmet, das sich mit unterscheidenden Kriterien beschäftigt („*Rhythm, Form, Harmony, Melody, Timbre, Improvisation*“). Ein zweites Kapitel geht der Frühphase nach, indem es bei den ersten

klingenden Zeugnissen einsetzt („*The Beginnings*“), „*The First Great Soloist*“, „*The First Great Composer*“, „*Virtuoso Performers of the Twenties*“, „*The Big Bands*“, „*The Ellington Style: Its Origins and Early Development*“ (die leicht veränderte Fassung einer bereits 1959 erschienenen Studie) sind die weiteren Kapitel, die den Jazz bis in die frühen 30er Jahre verfolgen. Ein Interview mit dem Allroundmusiker George Morrison (das entgegen den Intentionen des Verfassers kaum als Illustration der Gesamtdarstellung gewertet werden kann), eine Erläuterung von *termini technici* (die auch ohne Schaden fehlen könnte), eine Auswahldiskographie und ein (vornehmlich an Personen und an Titeln von Schallaufnahmen orientierter) Index runden die Publikation ab. Leider fehlt eine Bibliographie. Nicht, daß der Verfasser keine Quellenbelege oder keine Literaturverweise beibrächte, aus denen zugleich sein Bewußtsein vom Stellenwert der eigenen Untersuchungen sichtbar wird — er setzt sich sehr wohl mit den einschlägigen Arbeiten der Jazzforschung auseinander, wie bereits die flüchtige Lektüre der Fußnoten beweist —, es wird durch das Fehlen der Bibliographie die Orientierung erschwert. Außerdem wird verdeckt, daß die monographischen Arbeiten von A. M. Dauer unberücksichtigt geblieben sind, die den Maximen des Verfassers geradezu paradigmatisch entsprechen.

Das Eingangskapitel ist zwar mit „*The Origins*“ überschrieben, tatsächlich aber werden die unterscheidenden Kriterien des Jazz eruiert, wie sie sich aus dem afrikanisch-europäischen Akkulturationsphänomen auf nordamerikanischem Boden ergeben. Das darf nicht verwundern, lassen sich diese Kriterien für die frühen Entwicklungsphasen doch am zuverlässigsten genetisch zur Evidenz bringen. Gleichwohl ist zu fragen, was denn angesichts einer permanenten Akkulturation — zur jüngsten Entwicklung vgl. man das aufschlußreiche Motto der Berliner Jazztage 1967: „*Jazz Meets the World*“ — für die Identität dieser Musik sorgt, deren kleinster gemeinsamer Nenner die Schriftlosigkeit in einer Vielfalt von Aspekten ist, einer Musik, die zu immer komplexeren Erscheinungsweisen unterwegs ist. Statistisch verstandene Kriterien, Kriterien „an sich“, dürften bei einem historischen Phänomen Illusion sein.

Bei den Erörterungen zu den afrikanischen „*antecedents*“ beruft sich der Verfasser auf einen einzigen Kronzeugen: A. M. Jones (*Studies in African Music*, 2 Bde., 1959). Die Ergebnisse dieser Untersuchungen werden subtil mit dem Jazz verglichen, um seine afrikanischen Ingredienzien aufzuweisen — im Rhythmischen, im Tonalen (melodisch-harmonisch), im Strukturellen, in den sprachimmanenten musikalischen Elementen (mit ihren Konsequenzen für Melodiebildung, Phrasierung, Intonation und Dynamik). Hier wäre es wünschenswert gewesen, in einem analytisch-kombinatorischen Verfahren — das genau der im Vorwort ausgegebenen Devise entspricht, sofern sie nicht in einem positivistischen Sinn verstanden wird — auch Zwischenglieder zu ermitteln und dabei vor allem die afro-amerikanischen Varianten Lateinamerikas komparativ zu untersuchen. Äußerungen wie die folgenden stimmen bedenklich: „*The rhythmic subtleties one may feel in a slow blues tempo are essentially beyond our notation system. But even this approximation . . . will give a small idea of the polyrhythms involved here, and how in essence this is the same polyrhythmic character African music has, as transmitted through racial memory into jazz*“ (S. 293). Daher darf ein Experiment des Verfassers als symptomatisch gelten: Ein Ausschnitt afrikanischer Ensemblesmusik (Beispiel 4, S. 14) wird hypothetisch in die Musik eines New-Orleans-Ensembles umgewandelt (Beispiel 7, S. 20f.) — ein anschauliches operatives Modell, aber kein historisch relevanter Ausweis.

So läßt sich denn auch das Kapitel „*The Beginnings*“ keineswegs auf die Erschließung „prähistorischer“ Wurzeln ein, um „subkutane“ Bindeglieder zwischen der Musik Afrikas und dem Jazz transparent zu machen, sondern es beginnt die History of Jazz mit den ersten überlieferten Klangdokumenten, also nach 1910. Leider wird dadurch kaum das breite Spektrum afro-amerikanischer Musik sichtbar, die in ihren vielfältigen Sinnbestimmungen und formalen Nuancierungen — Street Cry, Shout, Field Holler, Work Song, Country Blues, Spiritual und instrumentale Derivate — sich zu dem einen „Mainstream“ formiert, der Jazz heißt.

Die Entwicklung des Jazz wird nun in den folgenden Kapiteln in der Weise dargestellt,

daß ein bestimmtes Phänomen oder eine bestimmte Phase mit Vorliebe an einer einzelnen Gestalt demonstriert wird. Dies Verfahren ist legitim, denn der Verfasser läßt sich von dem Umstand leiten, daß der Person des Musikers im Jazz eine andere, pointiertere Bedeutung zukommt als in der europäischen Musiktradition, weil im Jazz Komponist und Interpret ohne objektivierbare Zwischenstufe ineinsfallen. Weitere Musiker werden im Kontext behandelt (etwa Earl Hines im Zusammenhang mit Louis Armstrong als Pianist der Hot Five von 1928, S. 120 ff.). Es liegt auf der Hand, daß bei dieser Art der Darstellung nicht jeder Musiker des Early Jazz eine Charakterisierung erfährt; befremdlich ist freilich, daß manch einer von ihnen überhaupt nicht genannt ist. So wird beispielsweise von den Klarinetten aus New Orleans — trotz eines Abschnitts, der ausdrücklich „*Clarinetists*“ vorbehalten ist — Albert Nicholas nur namentlich erwähnt (S. 131, 167, 195), George Lewis dagegen gar nicht.

Sehr zu begrüßen ist es, daß diese Untersuchungen ihren Ausgang von einer Musterrung des vorhandenen Schallplattenmaterials nehmen — unbeschadet der Tatsache, daß Aufnahmen der transitorischen Musik Jazz ohnehin nicht mehr als einen dürftigen Querschnitt liefern. Aus der Bindung an dieses Material ergeben sich feste musikalische und chronologische Daten, die die Analyse dann (wenn auch unvermeidlicherweise auf Kosten biographischer Details) aufarbeitet. Bei dieser großen Bestandsaufnahme tritt eine Reihe von „*neglected names*“ zutage, die die Kenntnis von der History of Jazz auf ein breiteres Fundament stellt (Sam Morgan, Teddy Weatherford, Johnny Dunn, Jabbo Smith u. a.). Die Analysen der Schallaufnahmen aber werden in zahlreichen, äußerst präzisen Transkriptionen (wie anhand der Aufnahmen von Louis Armstrong überprüft wurde), in Diagrammen und Tabellen verdeutlicht.

„*The First Great Soloist*“ meint Louis Armstrong und trifft damit exakt dessen Rolle in der History of Jazz: seinen überragenden Anteil an der Überführung eines archaischen, kollektiv gebundenen Ensemblemusizierens (New Orleans), das im Kapitel „*The Beginnings*“ hauptsächlich an King Oliver erläutert worden war, in eine solistisch akzentuierte Ensemblemusik. „*The First Great Composer*“ ist für den Verfasser

Jelly Roll Morton, der — aus der kulturell gehobenen Kreolenschicht stammend — den Jazz der Frühphase stärker als alle andern Musiker aus New Orleans durchzurationalisieren versucht hat. Nach einigen Bemerkungen zum Dixieland Jazz reserviert das Kapitel „*Virtuoso Performers of the Twenties*“ einen Abschnitt Bix Beiderbecke, dem originellsten Schüler der New-Orleans-Trompeter in Chicago, den nächsten den drei generationsgleichen Klarinetten Sidney Bechet, Jonny Dodds und Jimmy Noone, sodann einen Abschnitt verschiedenen Blechbläsern (Trompetern und Posaunisten), einen weiteren James P. Johnson und Fats Waller, die sich als Solopianisten emanzipierten, und den letzten schließlich Bessie Smith, die weitgehend allein den City Blues gestaltete. Das Kapitel „*The Big Bands*“, das umfangreichste überhaupt, unternimmt es in behutsamen Recherchen, diesem Thema in New York und vor allem den Traditionssträngen im Südwesten nachzuspüren, „*to trace the spread of jazz via big bands*“ (S. 244). Das dem frühen Duke Ellington gewidmete Kapitel endlich zeichnet ein treffendes Portrait des Mannes, der den Big-Band-Aspekt des Jazz wohl am reinsten repräsentiert. Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

Studien zur klevischen Musik- und Liturgiegeschichte. Unter Mitarbeit von Gottfried Göller, Friedrich Gorissen, Michael Härtling, Karl Kemper, Gerhard Pietzsch, M. A. Vente, hrsg. von Walter Gieseler. Köln: Arno-Volk-Verlag 1968. 151 S., 5 Taf. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 75.)

Wie im Geleitwort (K. G. Fellerer) angekündigt, ist diese Veröffentlichung Ergebnis der auf der Jahrestagung 1967 in Kleve von der „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte“ vorgelegten und diskutierten Studien. Sie enthält weitere Beiträge, die durch diese Tagung angeregt wurden. Zweck dieser und ähnlicher Publikationen der vorliegenden Reihe ist, das Interesse an der orts- und landschaftsgebundenen Musikgeschichte zu wecken. Dabei wurde deutlich, daß einige Forschungsberichte über die lokale und regionale Bedeutung hinausreichten.

Im ersten Beitrag befaßt sich Gerhard Pietzsch mit der Musikpflege an den Höfen von Kleve und Jülich bis etwa

zum Jahre 1600. Die Erforschung des höfischen Musiklebens dieses Gebietes, das sich zwischen 1398 und 1524 zum vereinigten klevischen Herzogtum zusammenschloß, schien besonders wichtig, da dieses, geographisch gesehen, möglicherweise Einfallstor der niederländisch-burgundischen wie der englischen Musik im 14. und 15. Jahrhundert sein konnte, womit vielleicht Teilfragen nach der höfischen Musikpflege in Deutschland überhaupt gelöst werden konnten.

Da das vorhandene Quellenmaterial spärlich ist, zudem nicht alle Quellen ausgewertet werden konnten (S. 11, Anm. 1), ferner nur wenige und z. T. unbefriedigende Vorarbeiten vorliegen, kann man dem Verfasser zustimmen, der am Schluß feststellt, daß „über den Stand des Musikschaffens und der Musikpflege an den Hofhaltungen in Jülich-Berg und Kleve-Mark keine verbindliche Aussage über deren Bedeutung für die Geschichte der Musik in Deutschland“ gemacht werden konnte.

Konkret nachgewiesen wird die Existenz einer Hofkantorei für Kleve-Mark zwischen 1467 und 1473 mit personellem Bestand, jedoch ohne Angabe über die Funktion der Kantoreimitglieder noch über das Repertoire. Weitere Einblicke in das höfische Musikleben ergeben Berichte über Instrumentisten (Spielleute), die wenigstens für die Zeit um 1470 aufgrund ihrer instrumentalen Zusammensetzung auf burgundischen Einfluß schließen lassen. Zu den mit dem Klever Hof nachweislich verbundenen Musikern de Castro und Peu d'argent wurden leider keine neuen Forschungsergebnisse beigebracht. Trotz aller dieser Tatbestände muß man dem Verfasser dankbar sein, sich in dieses musikgeschichtliche Neuland gewagt zu haben.

Gottfried Göller untersucht in seinem Beitrag über *Das Missale plenarium aus Kleve* drei liturgische Handschriften, deren erste beiden sich zu einem „*missale plenarium*“ ergänzen, während die dritte ein „*missale*“ ist. Diese Unterscheidung ergab sich aufgrund von Text- und Notationsvergleichen.

Besonderheiten der Gliederung lassen erkennen, daß es sich um Handschriften aus dem rheinischen Raum handeln muß. Da Geburts- und Todestage von Personen des Klevischen Hofes aus dem 15. und 16. Jahrhundert eingetragen sind, wurden diese missalen in Kleve aufbewahrt, jedoch ist das Kalen-

darium kölnisch. Stilistische Untersuchungen des Buchschmuckes sowie der Schrift und Notation weisen nach Köln in die Zeit von Ende des 13. Jahrhunderts bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. Göller datiert die Klever Handschriften in die Zeit zwischen 1353 und 1389, gestützt durch Ergebnisse der Untersuchung zweier Heiligenfeste gleichen Datums und schließt nicht aus, daß diese Handschriften in enger Verbindung mit der Wahl Graf Adolfs I. von Kleve zum Erzbischof von Köln im Jahre 1363 stehen. Der Verfasser konnte außerdem weitgehende Übereinstimmungen zwischen dem Klever und einem im Jahre 1133 in Paris geschriebenen missale, welches in St. Gereon zu Köln in Gebrauch war, nachweisen. Erwähnenswert in diesem interessanten Beitrag sind ferner eine in den Handschriften vorhandene Johannespassion sowie liturgisches Sondergut, welches in anderen rheinischen missalen nicht vorkommt.

Im dritten Beitrag geht es um den Gebrauch und die Verbreitung der niederrheinländischen Stundenbücher am Ausgang des Mittelalters. Friedrich Gorissen korrigiert die von einigen Kulturhistorikern aufgestellte Behauptung des alleinigen Gebrauches eines sogenannten „Utrechter Stundenbuches“. Das Stundenbuch, auch „Laienbrevier“ bezeichnet, enthielt eine Sammlung von Chorgebeten, die im Laufe der Zeit an das alte, um das Psalmgebet errichtete liturgische Chorgebet angehängt worden waren. Diese Anhänge trennten sich im 14. Jahrhundert vom Brevier und wurden in einem besonderen Buche, dem Stundenbuche, zusammengefaßt. Anhand zahlreicher, sehr sorgfältig geführter Textuntersuchungen und Textvergleiche in den entsprechenden liturgischen Büchern (jede Bischofskirche und jeder Orden hatte eine eigene Liturgie) kommt Gorissen zu der Schlußfolgerung, daß es in der kölnischen Kirchenprovinz überhaupt keine Stundenbücher nach dem Brauch der Bischofskirchen gegeben hat, mithin auch kein „Utrechter Stundenbuch“. Weit verbreitet waren vielmehr die Stundenbücher der Windesheimer Kongregation, die weitgehend Gert Grottes Stundenbuch als Vorlage benutzt hatten, allerdings „*Utrechter Bestandteile*“ (Kalendarium und Totenvigil) aufwiesen.

Michel Härtling, *Unbekannte Speeliederdrucke*, sucht die Forschungen Gotzens auf diesem Gebiet weiterzuführen. Dieser

hatte im Jahre 1928 Übereinstimmungen zwischen Liedern aus Spees *Trutznachtigal* und anonymem Liedgut des seit Bäumker verschollenen Kölner Jesuitenliederbuchs von 1623 (Brachel) bezüglich ihres „*alternierenden Rhythmus*“ festgestellt. Diese Untersuchungen Gotzens wurden in der *Spee-Monographie* von Rosenfeld (1958) „*zerpflückt*“ — in welcher Weise, bleibt dem Leser hier unbekannt. Härting fand einige ältere Kölner und Würzburger Gesangbücher und untersuchte diese nach der Methode Gotzens auf „*Speelieder*“. Da das Fundament schwankend zu sein scheint, außerdem auch vom Verfasser kaum Textvergleiche vorliegen, kann dieser Beitrag nicht befriedigen. Lediglich die Feststellung von Übereinstimmung von Liedauswahl, Vorreden und Titel einiger Würzburger und Kölner Gesangbücher des 17. Jahrhunderts ist erfreulich. Mithin steht und fällt die Bedeutung dieser Arbeit mit der Frage, ob 1. Gotzens Untersuchungen als gültige Grundlage angesehen werden können und 2. die Vermutung einer textlichen Überarbeitung der Lieder durch Spee selbst aufrechtzuerhalten ist.

M. A. V e n t e liefert einen Beitrag über Orgelbau und Orgelgeschichte am Niederrhein vom 15. bis 18. Jahrhundert. Er stellt wechselseitige Beziehungen im Orgelbau zwischen den Niederlanden und den nieder- und mittelrheinischen Gebieten fest. So wurden einige der berühmten niederländischen Orgeln des 18. Jahrhunderts von deutschen Orgelbauern erstellt, andererseits haben niederländische Orgelbauer und Organisten vor allem in der Zeit zwischen 1550 und 1620 in den betreffenden deutschen Gebieten Orgeln gebaut bzw. repräsentative Organistenstellen verwaltet.

Die letzten beiden Beiträge befassen sich mit der bürgerlichen Musikpflege der Stadt Kleve in der Zeit von 1796 bis 1964 (G i e s e l e r) und seit dem Jahre 1965 (K e m p e r).

Erwähnenswert erscheint die Gründung eines Singvereins (1809), die den Anschluß an die Entwicklung bürgerlichen Musiklebens in ganz Deutschland deutlich macht. Im übrigen zeigt sich aber, daß, bedingt durch die geographische und auch wirtschaftliche Lage einer Grenzstadt wie Kleve, kaum große Entfaltungsmöglichkeiten auf kulturellem Gebiet möglich sind.

Gerhard Bork, Köln

Willem Elders: *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Balthoven: Verlag A. B. Creyghton 1968. 228 S. mit 6 Abb. (Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap. Bd. IV.)

Die musikalische Symbolik ist ein Thema, bei dem es offenbar schwerfällt, der Versuchung zu spekulativen Ausschweifungen zu widerstehen. Man fühlt sich als Eingeweihter und neigt dazu, an den Geheimnissen, die man entdeckt, weiterzuspinnen. Dem Überschwang der Enthusiasten aber steht in schroffem Gegensatz eine Skepsis der Kritiker gegenüber, deren Nüchternheit nicht selten zur Ranküne tendiert. Und einen Ausgleich zu finden, ist nur möglich, wenn man, wie Willem Elders, die Mühen der Kasuistik nicht scheut. Elders ist halb Entdecker, halb Kritiker. Auf Übertreibungen kann er um so eher verzichten, als er über ein reiches Material verfügt; und so sind seine *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer* zum Muster einer vorurteilslosen Untersuchung geworden.

Unter einem musikalischen Symbol versteht Elders — der vor terminologischen Exkursen, die ins Unabsehbare führen würden, zurückscheut — eine Korrelation zwischen Textidee und Kompositionstechnik, unter Ausschluß der Affektdarstellung und der Tonmalerei. An Scherings Symbolbegriff kritisiert er (15 f.) einerseits die Einbeziehung des Gefühlsausdrucks und andererseits die Unterscheidung zwischen „*technologischer*“ und „*ideologischer*“ Symbolik: Ein Kanon als Trinitätssymbol sei eine Technik, die eine Idee repräsentiert. Es handle sich also nicht um zwei Gruppen von Symbolen, sondern um zwei Momente derselben Sache.

In der Systematik, die er seiner Darstellung zugrundelegt, geht Elders vom Träger des Symbols, also vom Symbolisierenden, nicht vom Symbolisierten aus. Anknüpfungspunkt einer „*symbolischen Korrelation*“ ist erstens die Notation, zweitens eine vorgegebene musikalische Substanz (Elders spricht mißverständlich von „*musikalischer Gegebenheit*“), drittens eine in der Komposition enthaltene oder durch sie repräsentierte Zahl und viertens ein ungewöhnliches oder irreguläres Moment der Satztechnik.

Das häufigste Mittel der Notationsymbolik, der „*Augenmusik*“, ist die Schwärzung. Der Symbolcharakter ist immer dann unleugbar, wenn die Kolorierung, wie in

Josquins „*Déploration de Johan Okeghem*“, am Zeitwert der Noten nichts ändert, also außerhalb ihrer esoterischen Bedeutung funktionslos ist. Schwieriger aber ist die Entscheidung zwischen einfachem und doppeltem Schriftsinn, wenn die Schwärzung eine ternäre Rhythmik bezeichnet. Elders urteilt zurückhaltend und differenziert und neigt keineswegs zu überstürzten Entdeckungen. Der These D. Plamenacs, daß Ockeghem in der Mi-Mi-Messe mit Notationssymbolik experimentiert habe, widerspricht er mit einleuchtenden Argumenten (31 ff.).

Daß die Wahl eines Cantus prius factus, einer vorgegebenen musikalischen Substanz, die das Gerüst einer Komposition bildet, häufig von der Textidee des Werkes abhängt, liegt nahe. Ob es jedoch sinnvoll und adäquat ist, hier von Symbolik zu sprechen, ist fraglich. Ist, um ein Beispiel zu zitieren, der Zusammenhang zwischen Josquins *Stabat mater* und dem Text der Chanson von Binchois, deren Tenor das Gerüst der Motette bildet, eine „symbolische Korrelation“, wie Elders meint? Ist die profane Liebesklage, an deren Worte sich die Eingeweihten unter den Hörern erinnern, ein „Symbol“ der Marienklage? Daß Elders außer dem Cantus firmus, dem Parodiemodell und dem Ostinatomotiv auch den Kanon zu den Kompositionsgerüsten zählt, die vorgegeben sind, verwirrt die Argumentation, denn so gewiß die Symbolbedeutung mancher Kanons ist, so unbestreitbar dürfte es andererseits sein, daß ein Kanon eher eine Technik als eine vorgegebene Substanz ist. Das Material, das Elders zusammengetragen hat, ist allerdings so reich und interessant, daß man auf das Kapitel über „*Die symbolische Korrelation zwischen einer musikalischen Gegebenheit und der Textidee der Komposition*“ ungern verzichten würde, auch wenn man zweifelt, ob es zum Thema des Buches gehört (ausgenommen die Untersuchungen über Kanonsymbolik, die zwar in das Buch, aber nicht in das Kapitel passen).

Die Zahlenspekulation, der Gegenstand des dritten Kapitels, ist durch die rücksichtslose Symbolsucht mancher Historiker ein wenig in Verruf geraten, und der Versuch von Elders, Vernünftiges von Absurdem zu trennen, ist an der Zeit. Die Symbolik der Dreistimmigkeit steht fest oder ist wenigstens wahrscheinlich, wenn sie mit Kanonsymbolik verbunden und in der Textidee begründet ist. (Ist ein Kanon „*Trinitatis in*

*unitate*“ als Agnus Dei auf die Textidee bezogen?) Schwieriger ist ein Urteil über die Symbolbedeutung der Siebenstimmigkeit, die Elders ausführlich untersucht. Einerseits ist der Ausnahmecharakter der Siebenstimmigkeit, der sie auffällig und zum Symbol tauglich macht, zwar um 1500 deutlich, verwischt sich jedoch gegen Ende des Jahrhunderts. Andererseits ist der Symbolgehalt der Siebenzahl, den Elders seinen Interpretationen zugrundegelegt, verwirrend vielfältig: Er reicht von der Totenklage und der Sündenvergebung bis zur Marienverehrung und zum Lobgesang und umfaßt die Unruhe der Reue ebenso wie die Ruhe des siebenten Tages. Je weitgespannter aber eine Symbolik ist, um so weniger eindeutig ist sie im einzelnen Fall.

Den Versuchen, esoterischen Sinn in der Anzahl der Mensuren, der Tactuseinheiten oder der Cantus-firmus-Töne zu entdecken, steht Elders (135 ff.), ohne sie summarisch zu verwerfen, mit begründeter Skepsis gegenüber. Die Mühe, die er sich macht, um Absurdes zu widerlegen, ist manchmal fast überflüssig; das demonstrative Zitat würde genügen.

Die Untersuchung des Symbolgehalts auffälliger oder irregulärer Satztechniken (154 ff.) bleibt notwendig tastend und fragmentarisch. Sie müßte sich, um triftig und umfassend zu sein, auf eine Geschichte der Satztechnik im 16. Jahrhundert stützen können, zu der es nur Ansätze gibt. Die Normen, von denen es abhing, was als Abweichung galt, die Symbolcharakter haben konnte, waren nicht in allen Jahrzehnten die gleichen. In Parenthese sei erwähnt, daß die Symbolik des Oktavsprungs bei „*Patrem omnipotentem*“ (156) noch einleuchtender wird, als sie ohnehin ist, wenn man an den Wortsinn des Terminus Diapason denkt. Sie ist weniger ein unmittelbares, ästhetisches Faktum als ein durch die Sprache, in der über Musik gesprochen wurde, vermitteltes.

Den Schluß des Buches bildet eine Auseinandersetzung mit E. E. Lowinsky und der These über „*Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*“ (165 ff.). Der Streit zwischen Lowinsky und seinen Kritikern ist zu verwickelt, als daß eine Darstellung in wenigen Sätzen möglich wäre; und es muß genügen, zu erwähnen, daß Elders sich um einen Kompromiß bemüht, von dem allerdings — nach der Natur der Sache und der Wissen-

schaft — kaum zu erhoffen ist, daß er den Streitenden restlos akzeptabel erscheint. Auch dem Rezensenten leuchten Elders' Argumente nicht in allen Einzelheiten ein. Von einer Symbolik der „zwölf chromatischen Töne“ bei Lasso (169) kann schwerlich die Rede sein, da nach den Begriffen des 16. Jahrhunderts ein Satz, in dem *dis* neben *es* vorkommt, mehr als zwölf Töne enthält. Die Symbolik der Hexachorde durum und molle in *Le joly tetin* (170) ist insofern zweifelhaft, als dem Hexachordkontrast kein inhaltlicher Gegensatz im Chansontext entspricht. Der umstrittene Takt in Clemens' Motette „*Fremuit spiritu Jesus*“ (177 ff.) ist nichts als einer der häufigen unlösbaren Akzidentienkonflikte: Er läßt die Wahl zwischen einem Querstand und einem Tritonus offen — oder aber die Entscheidung für einen Exkurs in entlegene Chromatik. Zu fragen wäre also, wann ein Akzidentienkonflikt durch die Annahme einer „*secret chromatic art*“ aufgehoben werden darf oder muß und wann nicht.

Carl Dahlhaus, Berlin

Johannes Janota: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1968. X, 307 S. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. Bd. 23.)

Die für Abdruck in der Reihe MTU leicht überarbeitete Tübinger Dissertation (1966) entstand unter Anleitung des Germanisten Hanns Fischer. Bei ihrer Zielsetzung war Heranziehen nichtgerm. Forschung unerlässlich, dem Janota durch ungewöhnlich häufiges, nicht selten ausgedehntes Zitieren Rechnung trug. Im übrigen referiert er oft, — bei Fehlen der Übereinstimmung als Germanist verständlicherweise auf Auseinandersetzung verzichtend, ohne aber durchweg unkritisch zu bleiben. Sein weitausgreifendes Bemühen um die Grundlagen führt gelegentlich zu Kritik selbst an namhaften Spezialisten.

„*Kirchenlied*“ ersetzt Janota mit einleuchtender Begründung durch die im Titel gegebene Wendung. Terminologie steht für ihn sonst im Horizont der Funktion, deren Untersuchung er als erster in so umfassender Weise unternimmt. Seine methodische Konzeption impliziert die Anlage. Zunächst ist er um zuverlässige Klärung des Rechtsbegriffes der Liturgie im Mittelalter bemüht, da eben dies dem Fragen nach Funktion

und Relevanz von volkssprachlichen Liedern voranzugehen hat. Nach Auskunft eines Liturgiewissenschaftlers in München verdient sein um einen Exkurs *Über den Anteil des Volkes an der Meßliturgie im Mittelalter* ergänzter Klärungsversuch im allgemeinen grundsätzlich Zustimmung, doch seien Vorbehalte notwendig: die infolge neuzeitlich systematischer Abstraktion scharfe Abgrenzung von *actiones liturgicae* und *pia exercitia*, deren Problematik mit den Folgen für seine Zielsetzung Janota durchaus erkannt hat, decke sich nicht mit dem Sachverhalt damals, dem Bezogensein verschiedenster Liturgien auf einen gemeinsamen Kern in „*konzentrischem Kreise*“ mit Übergangserscheinungen. Beim Suchen nach Koordinaten für die Zuordnung hat sich Janota aber zwangsläufig doch wieder von modernen Kategorien und Abstraktion leiten lassen, was der Sache nicht in jedem Falle zuträglich sein könne. —

In der breiten Mitte des Bandes werden Funktion und Relevanz von einzelnen Liedern bestimmt, im dritten Teil das geistliche Liedgut nach solcher Maßgabe geordnet. Ergebnisse u. a.: „*Der gottesdienstliche Gebrauch der deutschen geistlichen Lieder schließt vor der Reformation in keinem Falle liturgische Funktion ein*“ (S. 266). Sie sind z. T. indessen „*durch ihre enge Verbindung mit dem liturgischen Gesang formal von außergottesdienstlichen Liedern abgehoben*“ (S. 267), werden von Janota deshalb als „*liturgienah (paraliturgisch)*“ bezeichnet, z. B. die der Sequenz nahen Leisen der früheren, und die der Cantio nahen Gemeindelieder der späteren Zeit. (Typische Elemente in der Melodiebildung raten zu größerer Vorsicht beim Konstituieren von Beziehungen, vgl. S. 246 bzw. MF 1968, S. 271 ff.) Alles Weitere, von Janota unter „*Konventionellied*“ und „*Gemeinschaftslied*“ subsumiert und S. 271 in graphischer Darstellung noch differenziert, dient ihm zufolge der „*privaten Frömmigkeitsübung*“. Liedkunst und Institution des Meistergesanges wären da jedoch noch entschiedener zu eliminieren: die Singschulgenossen bilden weder eine „*religiöse Gemeinschaft*“ noch eine „*soziale Gruppe*“, und die „*Gebrauchsfunktion*“ ihrer Lieder ist im Konnex von Janotas Zielsetzung inkommensurabel. (Andere Bedenken: sind „*Volkslied*“ und „*Hofweise*“ formale Begriffe [S. 270]?) Daß die Tendenz zum Artifizialen mit der „*Esoterik*“

einer Gemeinschaft zunehmen kann, steht hingegen außer Frage. Auch das von Janota befürwortete Fragen nach der „Korrespondenz zwischen Gebrauchsfunktion und Liedformen“ an sich ist legitim und mit Nachdruck zu begrüßen, scheint dem Rezensenten doch die Bedeutung des Formalen im Mittelalter immer noch nicht hinreichend erkannt — Form konnte im damaligen Liede auch selber Funktionsträger sein, in mehr als einer Hinsicht (vgl. Rezensent, in: DVjS 1971, S. 35 ff.).

Relevante Literatur ist mit erstaunlicher Umsicht herangezogen, und das Material sorgfältig aufgearbeitet, was zum Anschneiden vieler, z. T. bedeutsamer Einzelfragen führt. Es kann hier nicht — geschweige denn kritisch — referiert werden, und Hinweise auf einzelnes dabei, etwa auf Fragen der Bearbeitung u. a. von Sequenzen (S. 216 ff.; dazu bald als wichtig heranzuziehen die bereits druckfertige Neuausgabe der geistlichen Lieder des Mönch von Salzburg durch F. V. Spechtler [ohne Melodien]) oder Fragen der Zuweisung (S. 130 u. ö.) oder andere wären ungerechtfertigte Akzentsetzung. Jene Mitte des Bandes nehmen Erörterungen ein zu den Umkreisen I Meßfeier, II Meßpredigt und III Feste des Kirchenjahres sowie Prozessionen und Wallfahrten. Auch der Einschub deutscher Liedstrophen in lat. Gesänge kommt zu seinem Recht. Janotas vorbildliche Gründlichkeit bleibt ohne Überbewertung von Details und ist den Handschriften in erfreulicher Weise sehr nahe. Bereichernd sind Exkurse wie derjenige zu den Prozessionen oder die „Zeugnisse für das Predigtlied des Mittelalters“, von nicht geringerem Werte ist (hymnologisch) die vollständige Inhaltsaufnahme der Handschriften Ms 1305 der UB Leipzig, des cgm 444, der clm 2992 und 5023, bei deren Vergleichung Janota Schlüsse auf Aufführungsmodalitäten ziehen kann. — Bei alledem erhalten einzelne Lieder eine Art Forschungsbericht oder auch eine kleine „Liedmonographie“, z. B. *Nu sis uns willekomen herro Crist* (S. 110f.), *Christ ist erstanden* (S. 170ff.) oder *Salve festa dies* (S. 188f.) und *Veni sancte spiritus* (S. 206 ff.) mit ihren deutschen Entsprechungen. Für künftige Arbeiten sei hingewiesen auf einige relevante Texte im Mgg 719 (ohne Melodien; dort fol. 186f.), dessen Neuausgabe durch P. Sappeler (germ. Diss. München 1969) in gleicher Reihe MTU zum Druck gelangte (Bd. 29, 1970).

Obwohl Notenbeispiele durchweg fehlen, sollte dieser Band, als erster wesentlicher Schritt zur Erforschung des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter in seiner Gesamtheit, in keiner (Seminar-) Bibliothek fehlen. Auch bei abgewandelter Zielsetzung hätten musikwissenschaftliche (hymnologische) Arbeiten trotz der oben erwähnten Vorbehalte ein tragfähiges Fundament, tragfähig nicht zuletzt durch die reiche Dokumentation, den Abdruck von vielen Nachrichten zur Sache selber aus dem Mittelalter. Im Lit.-Verz. ist nachzutragen F. Gennrichs Monographie *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen 1965, die, weil im Selbstverlag erschienen, weithin unbekannt blieb und auch noch keine Rezension erhielt. — Die Register am Schluß des Bandes I Lat. Gedichtanfänge, II Volkssprachliche Gedichtanfänge, III Zitierte Handschriften und Inkunabeln werden nicht nur der spezielleren Forschung nützlich sein.

Christoph Petzsch, München

Frederick Crane: *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*. New York: The Institute of Medieval Music (1968). 131 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen. XVI.)

Unter dem sehr vorsichtig formulierten Titel sind alle derzeit bekannten Quellen zur *basse danse* des 15. Jahrhunderts vereinigt. „*Except in matters of dating and readings of the source materials, the volume itself avoids interpretations and conjectures, leaving these to the user.*“ (S. 2). Interpretationen des Verfassers finden sich in dessen Aufsatz *The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes* in AML 37 (1965), S. 179–188. Da die Quellen verschiedene Deutungen zulassen und auch erfahren haben, leuchtet eine solche strikte Trennung methodisch ein. Insofern freilich, als ein Studium der „*Materials*“ ohne Deutungsversuch gar nicht möglich ist, z. B. die Lektüre der fast durchweg in Breven überlieferten Melodien ohne einen Versuch periodischer Gliederung, erscheint sie als nahezu positivistischer Vorsatz.

Crane gibt zunächst eine gründliche Beschreibung und Analyse der Quellen, besonders ihrer Beziehungen und Prioritäten untereinander, sodann zeitgenössische Beschreibungen der *basse danse* (unter ihnen die Texte der Traktate Brüssel, Bibl. Royale Ms. 9085; Paris, Bibl. Nationale Coll. Roth-

schild; Oxford, Bodleian Library Douce B. 503 und die „... *art et instruction de bien dancier*“ des Michel Toulouze, das erste gedruckte Buch über Tanz überhaupt), sodann alle überlieferten Tanzmelodien, ihre Diskussion, einen Vergleich mit den polyphonen Quellen in den zehn bekannten Korrespondenzfällen, endlich auch eine Liste der Darstellungen der *basse danse* in der bildenden Kunst. In den *Editorial Procedures* koordiniert der Verfasser die unterschiedlichen Terminologien für Tanzschritte zu einem einheitlichen System („R“ = *révérence* oder *desmarche*, „b“ = *branle* oder *continencia*, „s“ = *pas simple*, „d“ = *pas double*, „r“ = *desmarche* oder *reprise*, S. 34/35). Dessen Symbole in Verbindung mit den Tönen der überlieferten Melodien machen den besonderen Auskunftswert der Zusammenstellung aus. Manche Tänze sind überhaupt nur als Folge von Schritten und Figuren überliefert, andere mit weitergehenden, auf einen bestimmten Melodieabschnitt bezogenen Erläuterungen.

Diese für die Rekonstruktion der Melodien zu Hilfe zu nehmen ist eine der Aufforderungen, die das Material enthält. Ähnlich bietet sich an, von offenkundig ganz schematisch regelmäßigen Melodien aus (in Cranes Kapitel V mindestens die Nummern 41, 45, 66, 70 und 71) oder von der auffälligen Stellung der Tonrepetition aus Gesetzmäßigkeiten zu erkunden, nicht zu reden von der Frage der Herkunft der Titel oder der Priorität der Bereiche im Falle der Chansontenores, die als *basse danse*-Melodien erscheinen; bei ihnen hält Crane im obenerwähnten Aufsatz mit guten Gründen die polyphone Komposition für das Original.

Für jede weitere Arbeit auf diesem Gebiet wird Cranes Zusammenstellung nicht nur eine unerläßliche, sondern überhaupt die wichtigste Grundlage sein; darin besteht ihr Verdienst. Ihr Problem ist, daß bei einer so exzellenten und umfassenden Aufbereitung des Materials, dessen Deutung schon wesentlich in der Behandlung der Frage bestünde, wie es zu lesen sei, der Verzicht auf jegliche Erklärung wie eine puristische Verdrängung anmutet. Peter Gülke, Potsdam

Raymond Meylan: *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*. Berne et Stuttgart: Édition Paul Haupt (1968). XII, 121 S. (Publications de

la Société suisse de Musicologie. Série II. Vol. 17.)

Verschiedene in den vergangenen Jahren unabhängig voneinander unternommene Arbeiten (Fr. Crane, R. Meylan, E. Southern) haben das „*énigme*“ der *basse danse* aufzuhellen versucht, von ihnen am erfolgreichsten die vorliegende als diejenige, die die zentrale Frage, als was man die rhythmuslos notierten Melodien anzusehen und wie sie zu lesen habe, neu stellt. Da Fr. Crane alle „*Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*“ vorlegte (NY 1968) und darüber hinaus Zuordnungen zu Tanzschritten und -figuren gab, fehlt kaum noch etwas zum Rahmen eines zuverlässigen Gesamtbildes, am ehesten noch eine Untersuchung des Grenzbereiches zum französischen Volkslied; was freilich nicht heißt, daß schon alle Fragen geklärt seien: „... *nous sommes à peine sur le seuil de l'atelier où les musiciens projetaient, improvisaient, composaient leurs pièces dans un acte indistinct qui était l'expérience vécu de la musique*“ (S. 112).

Die Bescheidenheit und Vorsicht dieser bei ihm am Schluß stehenden Auskunft kennzeichnet Meylans Vorgehen insgesamt. Seine statistische Computer-Analyse ist freilich auch neuartig genug, um immer neue methodische Selbstverständigung zu fordern, und kommt nicht zuletzt dank ihrer zu verblüffenden Ergebnissen, die weit über denen der meisten kybernetischen Ausflüge liegen, welche oft zur Sicherung des neuen Weges sich auf Nachweise beschränken mußten, die eine Gegenprobe zuließen, mithin auch auf andere Weise zu erreichen waren. Nicht so Meylan (vgl. auch seine Beiträge in *Fontes Artis Musicae* 1965 und *AMI* 28, 1966). Wer je versucht hat, aus der Flut der anonym überlieferten Musik des 15. Jahrhunderts, fast nur mit dem musikalischen Erinnerungsvermögen bewaffnet, einige Identitäten an Land zu ziehen, ahnt sowohl den Umfang der hier sich andeutenden Möglichkeiten, als er auch Anlaß hat, Bewertungen solcher früheren, vornehmlich immer zufälligen Funde zu überprüfen, verlieh diesen doch der Kontrast zur Masse des nicht Identifizierten eine Signifikanz, die ihnen beileibe nicht zukam. Daß, wie Meylan glaubhaft machen kann, bei den *basses danses* acht identische Tonschritte verschiedener Melodien nur als typologische Ähnlichkeit und noch nicht als individuelle bewertet werden können, mithin

noch keine direkte Beziehung der betreffenden Melodien anzunehmen gestatten, daß diese neue Qualität der Beziehung erst bei 9, 10 und mehr identischen Tonschritten erreicht wird, sind Auskünfte, die nur aus der sicheren Kenntnis aller Identitäten zu gewinnen waren. Ohne diese hätte man die Grenze beträchtlich tiefer angesetzt, wie denn überhaupt das Quantum der Ähnlichkeiten die erste große Überraschung dieser Analysen darstellt. Ein analog erarbeitetes Repertorium der mehrstimmigen anonymen Musik des 15. Jahrhunderts erscheint angesichts des Ausmaßes der zu erwartenden hieraus folgenden Revisionen des Gesamtbildes als vorrangige Aufgabe.

Nach einer Definition von Kriterien der Ähnlichkeit entwickelt Meylan seine „Méthode de comparaison“ (S. 8 ff.), quantifiziert die melodischen Korrespondenzen und gelangt in dem Bestreben, aus diesen eine Hierarchie von „espèce — groupe — famille — individu“ (S. 24) zu erschließen, u. a. zu der oben erwähnten Abgrenzung. Dem „groupement“ folgt die „Recherche de structures“ (S. 29 ff.) mit der wichtigen These, daß repetierte Noten als Longen notiert sind. Als zweiten Vergleichspunkt nach dem diastematischen analysiert er Perioden und Kadenzwendungen, dies um so notwendiger, da die ungleiche Platzierung gleicher melodischer Gruppen in verschiedenen Melodien eine eigentümlich lockere Beziehung zwischen den melodischen Elementen und ihrer Stellung in einem Ganzen erwiesen hat, dies wiederum ein überraschender und äußerst wichtiger Tatbestand, der dem üblichen, am Incipit orientierten Vergleich entgehen mußte (vgl. Bsp. S. 41, 44, 45). Danach kann Meylan die Netze zu einer „Constitution des familles“ zusammenziehen (S. 52), von denen vier, durch eine größere Anzahl von Mitgliedern ausgewiesen, sich als charakteristische Gruppe herauschälen. Darüber hinausgehend kreist Meylan das „énigme“ der mit aleatorischer Freiheit die Positionen wechselnden identischen Gruppen mit zwei Hypothesen ein, derjenigen der „centonisation“ („Les mélodies des basses danses sont toutes constituées de fragments brefs ou relativement brefs, et en nombre restreint,“ S. 56) und der „évolution“ („... les instrumentistes se passaient de proche en proche des 'mélodies' qu'ils se sentaient relativement libre de modifier... La somme des modifications, apportées par

une chaîne d'instrumentistes, qui se passent une 'melodie' chaque fois un peu différente, est une évolution qui échappe à chacun d'eux“, S. 63/64). Aus der mathematischen Analyse solcher Modifikationen lassen sich auch zeitliche Prioritäten erschließen. Meylan liefert hierin nicht zuletzt einen wichtigen Beitrag zum Thema Improvisation. Bei der Untersuchung der „Relations externes des basses danses“ berührt sich Meylan mit Ergebnissen früherer Analysen, besonders von E. Southern.

Die vorzügliche Arbeit, deren Untersuchungsweg wie oberflächlich auch immer zu skizzieren wichtig schien, hat ein dreifaches Verdienst: Erstens hat sie zur Aufhellung der basse-danse-Frage einen entscheidenden, den bisher wichtigsten Schritt getan und das vorliegende Material auf solche Weise erschöpft, daß weitere Auskünfte nunmehr nur aus größeren Zusammenhängen, aus der Kenntnis der Improvisationspraxis jener Zeit bis hin zu soziologischen Zusammenhängen zu gewinnen sind: „Il faudra découvrir beaucoup de traces pour qu'on puisse un jour, en toute conscience, reconstituer un bal du quinzième siècle et en vivre la musique dans tous ses détails“ (S. 112); zweitens enthält sie implizite einen „discours de la méthode“, der ergebnisreich, konsequent und durchsichtig genug ist, um auch unabhängig vom Material Interesse beanspruchen zu können; drittens leistet sie einen wichtigen Beitrag zur Geschichte und Definition der Unterscheidung von Komposition und Improvisation.

Peter Gülke, Potsdam

Raimund Rügge: Orazio Vecchis geistliche Werke. Bern—Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1967), 93 S., 13 unpag. S. Noten. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 15.)

Orazio Vecchi ist in der Musikgeschichte bekanntgeworden durch seinen *Aufiparnaso*, 1594 in Modena aufgeführt, in dem zeitweilig ein Vorläufer der Oper gesehen, der dann aber als „Madrigalkomödie“ klassifiziert und als dem Kompositionsstil und der Ausdruckswelt des ausgehenden 16. Jahrhunderts zugehörig erkannt wurde. Ein anderes, für die Frühgeschichte des begleiteten Sologesangs hochinteressantes Werk ist daneben fast völlig unbeachtet geblieben: Vecchis *Selva di varia ricreatione* (1590). Hugo Riemann (Musik-Lexikon, 8 1916) stellte fest: „V. hat aber noch andere An-

rechte auf Unsterblichkeit, denn er ist einer der besten Kanzonen- und Madrigalienkomponisten seiner Zeit, liebt die Tonmalerei (vgl. die *Selva*) und Charakteristik (vgl. die *Veglie di Siena*) und ist dabei auch ein vortrefflicher Meister im kirchlichen Tonsatz."

Die Arbeit von Rüege ist in allen ihren Teilen außerordentlich knapp formuliert. Ein biographischer Abriß dient der Einordnung der geistlichen Kompositionen in das Gesamtwerk Vecchis. Insgesamt sind fünf Drucke mit Kirchenkompositionen erhalten gegenüber 13 Drucken mit weltlichen Werken. Die 61 vollständig überlieferten Motetten behandelt Rüege am ausführlichsten; drei werden eingehend analysiert, dabei zeigt sich in den ersten beiden die Verbundenheit Vecchis mit der niederländischen Motette der Jahrhundertmitte. Bezeichnenderweise ließ Vecchi als Kapellmeister in Modena alte Chorbücher retten und binden: „... opera ab iniuria temporum a Vecchio vindicata“ steht auf einem der Einbände (zitiert bei Rüege, S. 11). Die dritte beschriebene Motette ist als achtstimmiger Satz dem zweichörigen Stil venezianischer Prägung verpflichtet. Rüege will in den drei Werken exemplarisch eine Entwicklung vom niederländischen Stil („der Text wird lediglich von der Musik ‚getragen‘“) zum venezianischen Stil („wird das Wort stellenweise herrschend über die Musik“) nachweisen. Interessant sind die Einflüsse des Madrigalsatzes auf die Motette, die Rüege im Abschnitt *Melodik und Rhythmik* feststellen kann. Auch die Untersuchungen zur Form zeigen, daß Vecchi in auffälliger Weise durch Formschemata der weltlichen Musik (Refrain und Reprise) die durchkomponierte Motette älterer Art zu beleben versucht. Doch meint Rüege, daß alle solche Ansätze zum Modernen letztlich am Rande bleiben: er billigt ihm nur die Rolle des Beeinflußten, nicht die des Beeinflussers zu.

Vecchis Tonartenlehre *Mostra delli Tuoni*, die im Civico Museo Bologna in einem Manuskript des Vecchi-Schülers Ercole Giacobbi erhalten ist, hat Rüege in seine Dissertation einbezogen, ohne allerdings diesen Exkurs näher zu begründen. Oder gilt das Kapitel dem Chiavettenproblem? Es beginnt zwar mit einer Beschreibung des Inhalts der Handschrift, schließt aber mit einer Zusammenfassung zum Chiavettenproblem, in der Vecchis Name nicht mehr erscheint. Seine

Tonartenlehre wird nur indirekt, durch die sachbezogenen Zitate, bekanntgemacht.

Rüege kommt zu einem vernünftigen Ergebnis, wenn er feststellt (S. 70): „Hohe und tiefe Schlüsselung dienen nicht der Kennzeichnung unterschiedlicher Tonhöhen für die Intonation. Für beide Schlüsselungsarten gilt in der Vokalpolyphonie als Richtlinie für die Intonation die günstigste Tonlage für die Sänger. Damit ist die Transposition höher wie tiefer Schlüsselung in einen einheitlichen Tonbereich legitimiert.“ Dieses Ergebnis ist aus Äußerungen von Diruta, Praetorius und Burmeister gewonnen, die über praktische Transpositionsprobleme handeln. Rüege bemerkt richtig, daß sich aus den Äußerungen von Zarlino, Diruta, Pontio und Vecchi über die den Tonarten zugeordneten Affekte wenig praktischer Nutzen für das Tonarten- und Chiavettenproblem gewinnen läßt. Er zitiert einen aufschlußreichen Brief von L. Lechner, er vergleicht die Statistik von S. Hermelink über das Vorkommen der verschiedenen Tonarten und Schlüsselungen bei Palestrina mit den Angaben von Vecchi und stellt eine bemerkenswerte Übereinstimmung fest. Da es sich nur um einen Exkurs innerhalb einer Studie über ein anderes Thema handelt, ist eine Diskussion des Problems in extenso und eine Heranziehung sämtlicher wissenschaftlicher Beiträge hierzu nicht zu erwarten. Doch ist das Thema von so vielen Autoren behandelt worden, daß der von Rüege gegebene Ausschnitt als Grundlage einer wissenschaftlichen Stellungnahme relativ schmal erscheint. Positiv ist festzuhalten, daß Rüege nicht nur mit der Tonartenlehre von Vecchi, sondern auch mit Burmeisters und Lechners Äußerungen neue Stimmen ins Gespräch bringen konnte, insgesamt drei wichtige, in der bisherigen Diskussion unbeachtet gebliebene.

Da die Kirchenmusik Orazio Vecchis im Verhältnis zu seiner Tonartenlehre und zu seiner weltlichen Musik der unproblematischste Teil seines Oeuvres ist, konnte aus diesem Thema keine besonders profilierte Arbeit erwachsen, doch bringt die Behandlung problematischer Themen in einer Dissertation dem Promovenden eher Nach- als Vorteile. Helmut Haack, Mainz

Klaus Stahmer: Musikalische Formung in soziologischem Bezug. Dargestellt an der instrumentalen Kammermusik von

Johannes Brahms. Diss. phil. Kiel. Kiel: Dissertationsdruck 1968. XX, 222 S., 11 Tabellen.

Eine Untersuchung wird nicht schon dadurch musiksoziologisch, daß in ihr sozial bedeutsame Fakten aus der Komponistenbiographie und eine durchaus gediegene Formanalyse nebeneinander gestellt werden. Die eigentlich musiksoziologische Leistung, in der musikalischen Formung selbst gesellschaftlich Relevantes aufzudecken, bleibt auch die vorliegende Arbeit schuldig. Wohl erfährt der Leser, welche Personen Brahms persönlich kannten, wem unter ihnen der Komponist seine Werke zur Beurteilung vorgelegt und wie sorgfältig er hierbei die Klangwirkung seiner Neuschöpfungen abgewogen hat, ehe er sich zu deren Veröffentlichung entschloß. Doch wird bei dieser gewiß interessanten Darlegung das Wort Soziologie allzusehr strapaziert. Nicht nur will der Verfasser dasjenige, was man als Psychologie des Schaffensprozesses zu bezeichnen gewohnt ist, zur Soziologie zählen; auch der Umstand etwa, „daß nicht alle komponierten Werke vom Komponisten dazu ausgewählt werden, den Weg in die weitere Öffentlichkeit zu nehmen“ (S. 13), fällt in die Kompetenz „musiksoziologischer Beobachtung“. Daß Musik in den Brahms nahestehenden Kreisen „nicht irgendwelchen Zwecken dienstbar gemacht wurde, sondern Selbstzweck war“ (S. 20), ferner daß „das praktische Erproben unfertiger Werke sich im zwischenmenschlichen Raum vollzieht und eine Form der Wechselbeziehung zwischen innermusikalischen Vorgängen und gesellschaftlichen Bedingtheiten ist“ (S. 53), sollen als Erkenntnisse gelten, die von der „musiksoziologischen Fragestellung“ herbeigeführt seien. Eine Betrachtung über Brahmsens eigene Arrangements verspricht von sich gleichfalls, „musiksoziologisch aufschlußreich“ zu sein, da „das Arrangieren stärker als Kompositions- und Druckvorgang eine Orientierung des Komponisten und eine Ausrichtung des Werkes an der sozialen Realität darstellt“ (S. 67). Unter dem Zwang eines — wie es scheint — vorgefaßten Arbeitstitels sieht sich der Verfasser genötigt, selbst unbekannte Tatsachen wie etwa verborgen gebliebene Ansichten von Brahms mit dem Modewort zu belegen — es heißt dann eben „ungeklärt und musiksoziologisch bedeutsam“ (S. 52). Eine auf S. 159 beginnende Analyse der Sonaten-

sätze wartet zwar mit durchaus diskutablen Ergebnissen auf, findet jedoch wiederum keinen Anschluß an das gestellte Thema. Um die Form in der Brahms'schen Kammermusik schließlich doch in Verbindung zu „konkretisierbaren Bedingtheiten der unmittelbaren Sozialbeziehungen des Komponisten“ zu bringen, widmet der Verfasser sein Augenmerk nunmehr dem „musiksoziologischen Faktum“, „daß die musikalische Mitteilung anders als in dem vom Komponisten gemeinten Sinne aufgefaßt worden ist“ (S. 153). Eine Auswahl von zeitgenössischen und späteren Urteilen über das Formungsverfahren von Brahms beschließt die Arbeit, und nun liegt damit eine weitere „musiksoziologische Erkenntnisquelle“ vor. Es will scheinen, daß das zuvor gegebene Versprechen, die Untersuchung werde „Entscheidendes über die soziale Realität von Musik aussagen“ (nichtnummerierte Seite zwischen S. 156 und 157), damit keineswegs als eingelöst betrachtet werden kann. Das Scheitern geht wohl nicht auf persönliches Unvermögen, sondern auf den Glauben zurück, daß am Schreibtisch ausgedachte Denkmodelle — Alphons Silbermann ist für den Verfasser eine Autorität — am historisch-musikalischen Material sich ohne weiteres bewahrheiten lassen.

Einige Einwände seien der Sprache gegenüber gestattet, da sie in einer wissenschaftlichen Arbeit keine Nebensache genannt werden kann. Einer künftigen, vielleicht glücklicheren Generation mag es vorbehalten bleiben, wieder unbefangen von der „Einsatzbereitschaft“ reisender Virtuosen und von „artfremdem Rahmen“ zu sprechen: dies kann man heute, selbst nach fünfundzwanzig Jahren Distanz, wohl noch nicht tun, ohne sich dem Verdacht politischer Ahnungslosigkeit auszusetzen. Politisch naiv, wenn nicht gar ideologie-anrüdlich mutet auch die Behauptung an, hauptberufliche Musiker seien je „mit der Geistesaristokratie und der finanzkräftigen Oberschicht zu einer einheitlichen Trägerschicht verschmolzen“ (S. 32). Produzierende Arbeiter und Bauern mögen die Bezeichnung „Trägerschicht“ verdienen; jedenfalls ist es eine für alle Intellektuellen gefährliche Selbsttäuschung, sich mit der finanzkräftigen Oberschicht in Solidarität zu fühlen. Abgesehen von solchen Ideologieresten, die unreflektiert in die Arbeit hineinfließen, stören manche kontradiktorischen oder tautologischen Wen-

dungen („eigenproduktiver Nachschöpfer“ S. 65, „interpretierende Hermeneutik“ S. 139/140, „Brahms fehlten anfänglich die nötige Kompositionserfahrung und Praxis bei Werken, die über seinen Erfahrungshorizont hinausgingen“ S. 13/14) ebenso wie Ausdrücke, die objektiv etwas anderes besagen als was sie bedeuten möchten. Individualität des Komponisten ist nicht gleich dessen „Individuation“ (S. 43), lokal und zeitlich nicht gleich „lokal und temporär“ (S. 79), durch eigenes Spiel Kammermusikwerke kennenlernen nicht gleich „spielend kennenlernen“ (S. 80) usw. Es ist schwierig, bei Formulierungen wie bei einem „vom Komponisten vorgestellten Realisierungsprozeß von tönend Gedachtem“ (S. 39) wirklich an etwas zu denken.

Der Verfasser beeindruckt durch seine große Belesenheit. Trotzdem vermißt man im Literaturverzeichnis weniger die recht unergiebigere Arbeit von F. Brand (*Das Wesen der Kammermusik von Brahms*, 1937) als vielmehr V. Luithlens *Studie zu Johannes Brahms' Werken in Variationsform* (StzMW 14, 1927) und vornehmlich die vollständige, nicht bloß — im genannten Zeitschriftenband — auszugsweise mitgeteilte maschinenschriftliche Dissertation von Viktor Urbantschitsch. Tibor Kneif, Berlin

Karl Bormann: Orgel- und Spieluhrenbau. Kommentierte Aufzeichnungen des Orgel- und Musikwerkmachers Ignaz Bruder (1829) und die Entwicklung der Walzenorgeln. Zürich: Sanssouci Verlag (1968). 332 S., 8 Taf., 1 Faks. (Vierunddreißigste Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

Der südbadische Orgelmacher Ignaz Bruder d. Ä. (1780—1845) hinterließ seinen Nachkommen zwei Manuskripte, in denen er die Erfahrungen und Grundsätze seines Orgel- und Spieluhrenbaus festgehalten hat. Diese bislang unveröffentlichten Aufzeichnungen verwendet Karl Bormann, Besitzer des wichtigeren der beiden Bruder-Autographen (mit dem Titel *Handbuch der Orgelbaukunst . . .*), als Grundlage eines Buches, das primär darauf abzielt, Orgelfreunde, Organisten und Instrumentenbauer mit den von Bruder beschriebenen Kunstfertigkeiten vertraut zu machen, in die Entwicklung der Walzenorgeln (Serinetten, Drehorgeln, Flötenuhren, Orchestrions) einzuführen und überdies zum Nachbauen von kleinen Wer-

ken — „sei es zu Lehrzwecken, sei es als höchst befriedigende Freizeitbeschäftigung“ — anzuregen. Diese Zielsetzungen muß der Historiker, der sich des Bandes bedient, hinsichtlich der Textwiedergabe, des Kommentars und der geschichtlichen Darstellungen berücksichtigen.

Den Text der beiden Manuskripte hat Bormann zusammengelegt, systematisch geordnet, „in eingängig lesbares Hochdeutsch“ (einschließlich moderner Fachausdrücke und Maße) „sinngemäß, wenn auch nicht wortgetreu“ übertragen und gleichzeitig gerafft. Ein Vergleich zwischen Quellenvorlage und Übertragung, der dem Leser in spärlichem Umfang (Titelfaksimile und S. 17, S. 22 und S. 21—22), vor allem anhand der manchen Übersetzungswörtern beigefügten originalen Ausdrücke möglich ist, zeigt beträchtliche Unterschiede in Diktion und Terminologie. Daraus muß gefolgert werden, daß Bruders Aufzeichnungen in Bormanns Veröffentlichung kaum mehr als dem Inhalt nach zugänglich sind.

Der Kommentar, der „Lücken in Bruders Darstellung schließen, diese verständlicher machen und in Zusammenhang mit heutigen Ansichten bringen“ soll, geht nicht hinter die Bormannsche Fassung des Bruder-Textes zurück, ist aber auch weder als durchgehende Erläuterung seines Inhalts noch als umfassende Diskussion seiner Probleme angelegt. Da der Kommentar teils — mit dem Ziel, Bruder zu ergänzen — zu eingestreuten Abhandlungen ausgeweitet wird, die sich vom zugrundegelegten Text lösen (Kap. III), teils aber diesen selbst streckenweise spärlich erklärt (z. B. S. 193—206) und gelegentlich ganz übergeht (obwohl eine Explikation nicht überflüssig erscheint, z. B. S. 132—146), entstehen Disproportionen, die nicht nur die methodische Konsequenz, sondern zuweilen auch den schlüssigen Bezug beeinträchtigen.

Bruders Text mit Bormanns Kommentar ist gegliedert in Ausführungen über den Kirchenorgelbau (Kap. II) und über die Spieluhrenmacherei (Kap. III), denen einige allgemeine Werkstattrezepte Bruders folgen (Kap. IV). Diesem Hauptteil des Bandes geht ein einleitendes Kapitel voraus, das nach kurzer Quellenbeschreibung und Biographie Bruders in den Kirchenorgelbau in Südbaden zwischen 1750 und 1850 sowie in die Geschichte der Walzenorgeln einführt. Diese historischen Darstellungen, die durch Partien im Kommentar ergänzt werden, beschränken

sich in der Regel darauf, knappe Überblicke über eine Reihe von Fakten zu bieten.

Schwerpunkte der Veröffentlichung und Kompetenz des Autors liegen im Erfassen technischer Tatsachen. Konstruktionsdetails, besonders Messuren, aber auch die mechanischen Funktionen werden mit großer Kenntnis behandelt, durch Abbildungen und Zeichnungen (oft „nach Bruder“) veranschaulicht und anhand reichen Vergleichsmaterials in Tabellen zusammengestellt.

Die Bedeutung der Aufzeichnungen Bruders sieht Bormann einerseits darin, daß sie ausschließlich persönliche Handwerkserfahrungen wiedergeben, zum anderen darin, daß sie wichtige Abschnitte über die Herstellung von Pfeifen (einschließlich solcher mit durchschlagenden Zungen) und über Johann Andreas Silbermanns Mensurierungs- und Stimmungsverfahren enthalten. Nach Bruders eigener Überzeugung (der sich als in der Orgelbauliteratur kundig ausgibt) „findet sich vieles in diesem Werk, was nicht allgemein bekannt oder überhaupt unbekannt ist“ (S. 21); Bormann hingegen resümiert, Bruder behandle „das allgemein Übliche und Bewährte“ und stelle „nicht eigenwillig seine Entwicklungen in den Vordergrund“ (S. 20). Die orgelgeschichtliche Forschung, die Bruders Texte künftig einzubeziehen hat, wird deren Stellung zwischen Dom Bédos und Töpfer genauer bestimmen müssen.

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

Peter Krähenbühl: Der Jazz und seine Menschen. Ein soziologische Studie. Bern und München: Francke Verlag (1968). 140 S.

Seit 1947 haben musikwissenschaftlich ausgebildete Autoren von Jazzpublikationen vereinzelt auf die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Forschung am Jazz hingewiesen. So forderten Jan Slawe (Pseudonym für Jan Sypniewski) die „Schaffung einer Systematischen Jazzwissenschaft“ (Ein Problem der Gegenwartsmusik: Jazz. Diss. phil., Zürich 1947, 47), Alfons M. Dauer eine „breite und solide Jazzforschung“, die „saubere Definitionen erarbeitet, exakte Stilbeschreibungen anstellt, riesige Materialsammlungen und -sichtungen betreibt“ (Begegnung zwischen Jazz und Kunstmusik, in: Jazz-Podium 10/1967, 283) und Hermann Rauhe „die Entwicklung jazzadäquater Verfahrenswesen, die bestimmten Besonderheiten des Untersuchungsobjekts gerecht werden“ (Der Jazz als Objekt interdisziplinärer

Forschung — Aufgaben und Probleme einer systematischen Jazzwissenschaft, in: Jazzforschung, Band I, Graz 1969, hrsg. von Friedrich Körner und Dieter Glawischnig, 26.)

Leider vermag die vorliegende Schrift diesen Forderungen nicht gerecht zu werden. Der Autor nennt seine Arbeit eine „soziologische Studie“, widmet jedoch nur 37 Seiten den „Menschen“, dafür aber 94 Seiten den Abschnitten „Grundsätzliches“ und „Musik“. Schon im 1. Kapitel (Grundsätzliches) wird ein Mangel an Kenntnis der ohnehin spärlich vorhandenen wissenschaftlichen Jazzliteratur offenbar. Der Autor zieht die Jazzdefinition Joachim Ernst Berendts heran, den er in der Folge sogar als Musikwissenschaftler bezeichnet (S. 10), zitiert auch weiterhin meist nur die Schriften Berendts und kommt mit diesem zum Schluß, daß für „das vierte Grundelement der Jazzmäßigkeit“ eine neue Größe, die „Qualität oder das Format“ (S. 11) einzuführen sei. Die von A. M. Dauer gebotene Definition des Jazz (Jazz, die magische Musik, Bremen 1961, 176) sowie einige seit Dauer für die Jazzforschung gesicherte Erkenntnisse werden hingegen nicht berücksichtigt. Die Formulierung: „... die Trompeter des modernen Jazz beispielsweise spielen einen beinahe vibratolosen und ausdrucksvermeidenden Ton, der nicht mehr scharf vom vorangehenden oder nächsten Ton geschieden werden kann“ (S. 15) muß bestritten werden. Der Rezensent hat schon 1963 versucht, das Vibrato und die Tonbildung und -differenzierung eines der führenden Trompeter des modernen Jazz (M. Davis) zu beschreiben (F. Körner, Studien zur Trompete des 20. Jh., Diss. phil., Graz 1963, 162). Als praktischer Jazzmusiker möchte er auch sehr bezweifeln, daß es einen Musiker gibt, der „einige wichtige Chorusse im Hinblick auf eine Schallplattenaufnahme oder ein Konzert schon tagelang zum voraus festgelegt und das so Erimprovisierte — eigentlich Komponierte — später einfach reproduziert“ (S. 22).

Die Entstehung der blue notes ist von Dauer eindeutig nachgewiesen worden und für den von Peter Krähenbühl als „Fusions- und Entwicklungsprozeß“ (S. 39) bezeichneten Vorgang hat ebenfalls A. M. Dauer den Terminus Akkulturation in die Jazzforschung eingeführt. „Daß der Jazz nur ungefähr siebenzig Jahre gebraucht hat, um nahezu selbst-

ständig zu den gleichen Ergebnissen zu gelangen wie die europäische Kunstmusik nach einer mehrere Jahrhunderte umfassenden Entwicklung" (S. 57) ist eine ebenso unbewiesene Feststellung des Autors wie die Behauptung „die Rags sind komponierte Klavierstücke, die häufig in der Trioform des klassischen Menuetts sind" (S. 66). Auch ist dem Rezensenten eine „hornartige Piano-spielweise" (S. 66) bis heute unbekannt geblieben.

Die Verbindung der Kornett- und Posauenstimme im klassischen Jazz wird bei Krähenbühl durch ein „efeuartiges Gerank" der Klarinette hergestellt (S. 67), während Dauer dieses „wichtigste Mehrstimmigkeitsprinzip des klassischen Jazz" schon 1961 als „Ruf — Antwort — Polyphonie" definiert hat. Der Begriff „Bluesstimmenablauf" wurde ebenfalls von Dauer in die Jazzforschung eingeführt und zwar in Analogie zu dem Begriff des Einheitsablaufs von Heinrich Bessler. Er wird vom Autor auf S. 85 ohne jeden Literaturhinweis verwendet. Ähnliches geschieht auf S. 94 bei der Gegenüberstellung afrikanischer und christlicher Religionen. Auch hier wird fast wörtlich Dauer zitiert (Gottesverehrung: Gottesbeschwörung) ohne jedoch das Zitat zu nennen, nämlich „Jazz, die magische Musik" (a. a. O., 33).

Im dritten Kapitel („Die Menschen") beschäftigt sich der Autor mit dem Musiker und seinem Publikum, betrachtet dabei die farbigen und weißen Berufsmusiker getrennt und stellt fest, daß „die Weißen den Jazz früher und offensichtlicher als Protestmittel" einsetzen als die Neger. Ein kurzer Abschnitt über die Wirkungen des Jazz (Protestfunktion, Tanzmusikfunktion, Filmmusikfunktion, Warenfunktion, Demokratisierungsfunktion, Reaktivierungsfunktion und die eigentlich soziologische Funktion) beschließt das Bändchen.

Friedrich Körner, Graz

Dieter Baacke: Beat — die sprachlose Opposition. München: Juventa-Verlag (1968). 239 S.

Das soziologisch wie pädagogisch aufschlußreiche Buch stützt sich auf umfangreiches Material, das eine Arbeitsgruppe des pädagogischen Seminars der Universität Göttingen unter dem Thema *Der Jugendliche und der Beat* auswertete.

Ausgehend von den verschiedenen allgemeinen Symptomen einer international zu beobachtenden Opposition der Jugend, die

versucht, „die ihr bestimmte Zukunft im Protest gegen die gegenwärtige Ordnung zu präokkupieren" (12), setzt sich Baacke kritisch mit der soziologischen Theorie von der Teilkultur der Jugend auseinander, wie sie u. a. Robert R. Bell formuliert hat. Baacke hält die bisherigen soziologischen Definitionen des Begriffes Teilkultur (bzw. Subkultur) mit Recht für „nicht hinlänglich genau" (17), zumal gerade die milieubedingte soziale Schichtung ein stark differenziertes Verhalten bedingt. Er schlägt vor, alle milieukonformen peer groups verschiedener schichtenspezifischer Prägung als „Teilkultur im engeren Sinne" zu bezeichnen, weil sie nur darin vergleichbar sind, daß sie jeweils altershomogene Kleingruppenzusammenschlüsse darstellen. Von „Teilkulturen im weiteren Sinne" spricht Baacke, wenn sie „umfassender als die jeweiligen schichtspezifischen Bezugsgruppen weitgehend unabhängig von sozialen und kulturellen Determinanten einen großen Teil der Jugend integrieren" (19).

Die jugendliche Teilkultur entfaltet sich primär in der Freizeit („Freizeitkultur") und verwendet anstelle von Ideologien und Programmen Symbole. Diese „materialisieren sich im Konsum von Kleidung, Kosmetik, Schallplatten, Magazinen, Posters, Beat . . . — alle Vermittler von fun und popularity . . ." (24).

Der Beat als eines dieser Symbole erfüllte bei seiner Entstehung in Liverpool Anfang der sechziger Jahre als „Neutralisierung aggressiver Reaktionen und Bestätigungsangebot sonst verweigerter sozialer Grundbedürfnisse (Liebe, Anerkennung, Erfolg) eine pädagogische Hilfsfunktion, die ihm aber nicht von den Erwachsenen zugewiesen wurde: die Jugendlichen regulierten mit seiner Hilfe manche ihrer Probleme selbst" (36). Hier zeigt sich, daß der Beat ein signifikantes Phänomen im Sozialisationsprozeß darstellt, in der Integration der Jugend in die Gesamtgesellschaft und in der Rolle, die die Erziehung dabei spielt. Daher gibt der Beat „die Chance einer Diagnose: sowohl der Situation der Jugend, wie derer, die sie erziehen" (39).

An dieser Stelle ergibt sich die Frage nach der pädagogischen Relevanz der Beatmusik. Ehe Baacke sie beantwortet, nimmt er eine detaillierte Analyse des Beat-Phänomens unter fast ausschließlich soziologischen Aspekten vor. Die Analyse der Textstruktur

und musikalischer Determinanten (60–73) werden nur am Rande berücksichtigt. Obwohl die vorwiegend soziologische Sichtweise dem Beat als einem primär soziologisch geprägten Phänomen angemessen ist, wäre eine ergänzende eingehende Analyse der textlichen und musikalischen Struktur des Beat wünschenswert und aufschlußreich, da sie Korrespondenzen von textlicher und musikalischer Struktur einerseits und soziologischer Funktion andererseits deutlich machen könnte. Allerdings müßte eine musikwissenschaftliche Analyse des Beat nach Kategorien der Beschreibung und Bewertung vorgenommen werden, die es weitgehend noch zu entwickeln gilt. Jedes Messen der Beatmusik am Maßstab „klassischer“ Musik, ihrem Werkcharakter und ihrer instrumentalen Darbietung muß, wie Baacke an exemplarischen Äußerungen zeigt, zu Fehlurteilen führen.

Die pädagogische Dimension des Beatphänomens sieht Baacke zunächst grundsätzlich: 1. Die Erwachsenen sollten sich selbst kritisch beobachten, ehe sie das Verhalten einer Jugend bewerten, die sie (die Erwachsenen) „teilweise offenbar für überflüssig hält“ (214). 2. Das schillernde ‚Bild von der Jugend‘, das eher eine Collage sei, bringe „die Ordnung unserer Erziehungsziele nach Entwicklungsstapen und Bildungsbereichen durcheinander . . .“ (214). 3. Für eine Jugend, „die früh an der Gesellschaft leidet und ohne besonderen Schutzraum an ihrem Leben teilnimmt“, sei „nur ein partnerschaftlicher Umgang angemessen“ (214). 4. Die „Abweichungen“ der Jugend vom „kulturspezifischen Wunschbild“ der Erwachsenen (z. B. mit den Komponenten Leistung, Aufstieg, Selbstbestätigung in der Hierarchie beruflicher Positionen) könnten als Regulative einseitiger Zielbestimmungen übernommen werden. 5. Baacke sieht im Beat „keine soziale Gefahr, sondern eine Chance für den, der sich innerhalb der von ihm zur Zeit repräsentierten Symbolkultur als Bandmitglied, als mit der Gruppe verbundener Fan oder Verhaltensmuster Erprobender betätigt“ (215).

Im Anschluß an diese grundsätzlichen Antworten entwirft Baacke eine „prinzipielle Strategie für das Verhalten des Erziehers“. Er führt zunächst als „negative Bestimmungen“ auf: 1. daß Verbote unangebracht seien, 2. daß eine Übernahme des Beat in das „offizielle Angebot der Freizeit-

pädagogik . . . nur unter Aufgabe seiner Substanz“ möglich sei (216), 3. daß „eine traditionell ‚wertorientierte‘, ‚vertiefende‘ Freizeitpädagogik . . . durch den Beat keine Bestätigung“ finde. „Nur die Erfahrungen können den Jugendlichen kultivieren, die ihm zugänglich und plausibel sind; so die am Beat“ (216). An positiven Konsequenzen fordert Baacke, 1. „wir sollten dem Beat den ihm notwendigen Spielraum bereitstellen“, z. B. Probemöglichkeiten für Beatbands ohne kontrollierende Eingriffe schaffen. Der Erzieher solle die Rolle eines „Managers“ oder „Gruppenberaters“ übernehmen (216). 2. Der Erziehungsauftrag bestehe nicht darin, in jugendliche Aktivitäten einzugreifen (z. B. als „vorausgehende Planung, als besserwissendes Verhalten“), sondern zu versuchen, „die im Beat sich darstellenden Verhaltensstile dem Jugendlichen allmählich bewußt zu machen“ (216 f).

Zur Erfüllung der konkreten erzieherischen Aufgabe, „dem Jugendlichen die im Beat angelegten Möglichkeiten der Selbstdefinition, darüber hinaus der gesellschaftskritischen Distanzierung bewußt zu machen“ (218), sieht Baacke die Möglichkeiten 1. in der Diskussion von Beiträgen in Jugendzeitschriften und im gemeinsamen Besuch von Beatfilmen, 2. in der Analyse der Fanrolle aufgrund eigener Erfahrungen der Jugendlichen, 3. in der Besprechung von Beattexten, in der Analyse von Langspielplatten und im Vergleich verschiedener Song-Interpretationen, 4. in der Ermunterung der Bands zu Tonbandaufnahmen ihrer Musik, wobei das Abhören eine ausgezeichnete Konzentrationsübung darstelle, die auch die musikalische Sensibilität erhöhe, 5. in der Diskussion über die verschiedenen Funktionen des Beat (218 f).

Baacke schließt den pädagogischen Teil seines Buches, indem er als eine Aufgabe des Pädagogen formuliert, „Verhaltensformen, die die Jugendlichen für sich selbst entdeckt haben, nicht seiner Praxis oder Theorie zu unterwerfen, sondern sie einer mißbrauchenden und mißdeutenden Gesellschaft gegenüber zu vertreten und in ihrer Sprache zu artikulieren — auch wenn viele Jugendliche das schon als Einmischung oder einen Akt der Profanisierung ansehen und darum weder verlangen noch wünschen“ (220).

Offensichtlich ist in der berechtigten Angst vor unerwünschten geplanten Ein-

griffen in jugendliche Aktivitäten der Grund dafür zu suchen, daß Baacke die pädagogischen Konsequenzen und Möglichkeiten nur in der Heim- und Freizeiterziehung sieht. Jedoch stellt Baacke an anderer Stelle selbst fest, daß sich in Bezug auf den Beat die Pädagogik „zurückgehalten und damit den Managern des Geschäfts das Feld überlassen“ habe (218). Deren Einfluß auf die Beatkultur der Jugendlichen jedoch hält der Rezensent aus zwei Gründen für noch gefährlicher als den geplanten pädagogischen Eingriff: 1. sind hier rein kommerzielle Interessen maßgebend, 2. ist die kommerzielle Manipulation für die Jugendlichen zunächst gar nicht durchschaubar. Die Schule steht dem Phänomen Beat weitgehend zurückhaltend und oft hilflos gegenüber, und so überläßt auch sie die Jugendlichen diesen kaum durchschaubaren und schwer kontrollierbaren Einflüssen der „Bewußtseinsindustrie“ und ihrer Medien. Daher sollte der Beat — mit aller gebotenen Vorsicht vor Eingriffen in jugendliche Aktivitäten, vor Bevormundung der Jugendlichen und Bewertung ihrer Musik nach traditionellen Maßstäben — doch zu gegebener Zeit im Unterricht behandelt werden, und zwar speziell im Musikunterricht, denn die von Baacke umfassend aufgezeigte soziologische und pädagogische Relevanz des Beat ist in engem Zusammenhang mit seiner musikalischen Struktur zu sehen.

Im Rahmen der von Baacke mit Sachkenntnis, Engagement und Einfühlungsvermögen geschilderten Symbol- und Popkultur hat sich ein völlig neues Kunstverständnis entwickelt, das — von einer anderen Seite als die ästhetische Theorie der avantgardistischen Kunst — gesellschaftlich fest verankerte, als Axiome behandelte Vorstellungen vom Wesen der Kunst relativiert. Baacke hat dieses teilkulturelle Kunstverständnis in sechs Thesen zusammengefaßt, die zu prüfen wären auf ihre Relevanz für den Gesamtkomplex zeitgenössischer Kunst. (Zweifelloso gibt es Parallelen im avantgardistischen Kunstverständnis.) Es dürfte interessant sein zu untersuchen, wie verschiedene Teilkulturen — denn auch die künstlerische Avantgarde ist einer solchen zuzurechnen — an unterschiedlichen Objekten der Betrachtung zu teilweise oder gänzlich konvergierenden ästhetischen Definitionen gelangen.

Hermann Rauhe, Hamburg

Christoph Schwabe: Musiktherapie bei Neurosen und funktionellen Störungen. Jena: VEB Gustav Fischer Verlag 1969. 191 S., 63 Abb.

Mit diesem Buch verfolgt der Autor zwei Ziele: einmal will er eine Einführung in den gegenwärtigen Stand der Musiktherapie geben, zum anderen möchte er seine eigene musiktherapeutische Konzeption breiter darstellen. Schwabe geht nach einem kurzen historischen Überblick von einer grundsätzlichen Betrachtung über die „Musik als therapeutisches Agens“ aus und beschreibt dann die verschiedenen Möglichkeiten, Musik psychotherapeutisch und zur Unterstützung von Beschäftigungstherapie und Krankengymnastik einzusetzen. Dabei erstaunt man über die Vielfalt der musiktherapeutischen Methoden, die von der Gruppensingtherapie bis zur musikalischen Beeinflussung psychotherapeutischer Einzelbehandlungen und gruppendynamischer Prozesse reichen. Auch die Anleitung zu aktivem Umgang mit musikalischen Elementen und die Stimulation von psychoanalytisch interpretierten freien Assoziationen und traumartigen Bildvorstellungen werden behandelt. Weiter erfährt man von den Indikationen der einzelnen Verfahren, den Schwerpunkten der musiktherapeutischen Forschung und von psychophysischen Reaktionen beim Hören von Musik.

Im zweiten Teil des Buches kommt Schwabe zu seiner eigenen musiktherapeutischen Konzeption und Praxis, die er ausführlich und mit einem Exkurs über erkenntnistheoretische, psychologische und soziologische Aspekte der Musik darlegt. Lebendig und mit reicher Erfahrung beschreibt er verschiedene Formen der Einzel- und Gruppenmusiktherapie, die er seit vielen Jahren in den Gesamtbehandlungsplan einer psychotherapeutischen Abteilung integriert. Kritisch weist der Autor immer wieder auf übergeordnete Gesichtspunkte hin, die einem musikalisch womöglich allzu beflügelten therapeutischen Impetus reale Grenzen setzen.

Soweit dem Referenten bekannt, liegt mit dieser Veröffentlichung eine erste umfassende Darstellung der Musiktherapie vor. Man kann sie daher allen Interessierten als einführendes Werk empfehlen. Zugleich erleichtert das Buch den Zugang in die weit verstreute Literatur: dem Autor ist die schwierige Aufgabe gelungen, Publikatio-

nen der verschiedensten wissenschaftlichen Richtungen — die alle behaupten, mit Musik gute therapeutische Erfolge zu erzielen — verständlich zu referieren. Zum zweiten Teil des Buches muß allerdings kritisch angemerkt werden, daß viele Anschauungen des Verfassers über den psychotherapeutischen Prozeß einer weiteren Differenzierung bedürfen. Es fehlen beispielsweise grundlegende psychoanalytische und soziodynamische Kategorien in der Deutung der komplexen musiktherapeutischen Situation. Bei der Durchsicht der Kasuistik am Ende des Buches wird deutlich, daß der Behandlungsverlauf in Wirklichkeit vielschichtiger und der Einfluß von Musik auf ihn komplizierter ist, als nach dem relativ einfachen psychotherapeutischen Konzept des Autors vermutet werden könnte.

Klaus Nerenz, Göttingen

Complete Gagaku Music in Western Notation. Hrsg. von Shukehiro Shiba. Band I: Gagaku Vocal Series Score. Band II: Gagaku Orchestra Score. Tokyo: Kawai Gakufu Co., LTD. 1968 und 1969. VII, 333 und VII, 338 S.

Nachdem Shukehiro Shiba 1955/56 bereits zwei Bände mit Transkriptionen klassischer japanischer Palastmusik veröffentlicht hatte, beabsichtigt er nun, die gesamte erhaltene Gagaku-Musik in westlicher Notation herauszugeben. Die beiden ersten Bände der geplanten Gesamtausgabe liegen inzwischen vor: Band I enthält Transkriptionen von Saibara, autochtonen altjapanischen Volksliedern, die in das Repertoire der Palastmusik übernommen und jeweils zu ganz bestimmten Anlässen zu Flöte (*fue*), Oboe (*hichiriki*) und Wölbbrettzitter (*koto*) gesungen wurden. In Band II sind die kurzen und mittellangen Stücke rein instrumentaler Palastmusik wiedergegeben, auch die „*Tadabyoshi*“, deren Kennzeichen der stete Wechsel von  $\frac{2}{2}$ - und  $\frac{2}{4}$ -Takt ist. Alle diese Stücke werden ausgeführt von Mundorgel (*sheng*), Flöte (*ryuteki*), Oboe (*hichiriki*), kleinem hängenden Bronzegong (*shoko*), kleiner und großer Trommel (*kakko* und *taiko*), Wölbbrettzitter (*koto*) und Baßlaute (*biwa*).

Abgesehen von einem knapp halbseitigen Vorwort in englisch sind die sehr ausführlichen Angaben zur Geschichte der jeweiligen Stücke, ferner notationstechnische Hinweise, Titel- und Instrumentenangaben, leider nur

in japanisch mitgeteilt. Das Fehlen einer englischen Übersetzung wird in einem Brief an das Bärenreiter-Antiquariat mit „unüberbrückbaren sprachlichen und geschichtlichen Gegensätzen zwischen Japan und Westeuropa“ begründet. Der Versuch, das Wesen der japanischen Palastmusik auch der westlichen Welt nahezubringen, scheint damit von vorne herein nicht intendiert zu sein. Dem aber widerspricht das Bemühen, die Gagaku-Musik in westlicher Notation wiederzugeben statt in der von China übernommenen originalen Notation, die gerade die spieltechnischen Eigenheiten dieser Musik durch bestimmte Zusatzzeichen viel besser verdeutlichen könnte.

Anliegen der Transkriptionen soll es nach den Worten des Herausgebers sein, die Palastmusik zukünftigen Generationen unverfälscht zu erhalten. Obwohl an der Exaktheit der Übertragungen im Rahmen des möglichen nicht zu zweifeln ist — Shiba wirkte von 1921 bis 1958 selber bei den alljährlichen Aufführungen kaiserlicher Palastmusik mit —, so erhebt sich doch die grundsätzliche Frage, ob unsere westliche Notation vollkommen geeignet ist, den Besonderheiten der japanischen Palastmusik gerecht zu werden. Auf die Problematik ähnlicher Transkriptionen wies bereits E. von Hornbostel (Zs. f. Mw. 14, 1931/32, S. 235/36) bei der Besprechung des ersten Bandes der *Geschichtlichen Denkmäler der japanischen Tonkunst*, Abteilung I, Hofmusik (hrsg. K. Kanetune u. S. Tudi, Tokyo 1930) hin. Die Herausgeber selbst machten nämlich darauf aufmerksam, daß die Transkriptionen weder den Eigenheiten der Intonation noch der Vortragsweise gerecht werden würden, vor allem nicht der improvisatorischen klanglichen Auszierung. Von Hornbostel folgerte darum mit Recht: „Nur die phonographische Aufnahme kann die alten Kulturdenkmäler wirklich der Nachwelt erhalten.“

Was von Hornbostel zu einer Zeit forderte, in der umfangreiche Musikaufnahmen noch mit erheblichem technischen Aufwand verbunden waren, sollte heute eigentlich selbstverständlich sein. Die Transkriptionen würden zwar das grundsätzliche Verständnis der Musik erleichtern helfen, wären aber neben den Aufnahmen nur in zweiter Linie von dokumentarischem Wert. Ihre Aufgabe hieße dann vor allem: Veranschaulichung des Essentiellen durch Abstrak-

tion in dem bei uns gebräuchlichen Notationssystem.

Fragt man nach dem Wesen der japanischen Palastmusik, so ergibt sich, daß Spielweise und Aufführungspraxis mindestens ebenso wichtig sind wie das tonhöhen- und taktmäßig fixierte Notenmaterial. Darum können die Transkriptionen nur demjenigen etwas über die Musik sagen, der mit ihrem Wesen bereits vertraut ist. Der melodische Ablauf vollzieht sich langsam — alle von S. Shiba übertragenen Stücke sind mit *Andante*, *Andantino*, *Moderato* u. ä. überschrieben. Die einzelnen Tonebenen werden jedoch von Flöte und Oboe durch Schleifer und bewußtes Hochtreiben der Tonhöhe, von den Saiteninstrumenten durch *Arpeggien* ausgeziert. Dieses Charakteristikum aller ostasiatischen Palastmusik beschrieb der koreanische Komponist Isang Yun folgendermaßen: „*Wenn in der Musik Europas erst die Tonfolge Leben gewinnt, wobei der Einzelton relativ abstrakt sein kann, so lebt bei uns schon der Ton für sich . . . Vom Ansatz bis zum Verklingen ist jeder Ton Wandlungen unterworfen, er wird mit Verzierungen, Vorschlägen, Schwebungen, Glissandi und dynamischen Veränderungen ausgestattet . . .*“ Derartige Spieltechniken können die Übertragungen nicht verdeutlichen. Würde z. B. ein Ensemble europäischer Musiker notengetreu nach den Übertragungen spielen, so erklänge alles andere als Palastmusik. Da das improvisatorische Element der Verzierung eine so wesentliche Rolle bei der Ausführung spielt, war es auch bei den Hofmusikern nicht üblich, sich nach den in japanischer Notation vorliegenden Stimmbüchern zu richten. Gebräuchlich war die mündliche Überlieferung vom Meister zum Schüler. Gegenüber Außenstehenden wurden die Spieltechniken streng geheimgehalten.

Der Sinn der Übertragungen der Gagaku-Musik von S. Shiba wird damit fragwürdig. Der Notentext gibt kaum mehr als ein Grundgerüst, das nur für diejenigen aufschlußreich genug ist, die die Musik bereits kennen. Das aber scheint mir kaum eine ausreichende Grundlage zu sein, um die Musik in ihrer Originalgestalt zukünftigen Generationen zu überliefern. Die ersten beiden Bände sind in ihrer Aufmachung derart aufwendig, daß man sich fragt, ob es dann nicht auch möglich gewesen wäre, ihnen die entsprechenden Musikstücke in

Schallplattenaufnahmen als eigentliche Dokumentation beizufügen. Erst dann könnten die Veröffentlichungen das Ziel verwirklichen, das der Herausgeber anstrebt. In der vorliegenden Form ist dagegen die Gefahr einer negativen Auswirkung gegeben, auf die T. van Khe hinwies: Das improvisatorische Element, das unabdingbar zur Palastmusik gehört, geht verloren, wenn die Musiker die Musik nach schriftlichen Vorlagen erlernen müssen.

Helmut Rösing, Saarbrücken

Hinrich Siuts: *Die Ansingelieder zu den Kalenderfesten. Ein Beitrag zur Geschichte, Biologie und Funktion des Volksliedes.* Göttingen: Verlag Otto Schwarz & Co. 1968. XII, 595 S., 26 Taf.

Das ist eine volkskundliche Habilitationsschrift (Münster 1965). Der Verfasser hatte in den Jahren 1957 bis 1962 am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br. als Mitarbeiter von Erich Seemann — den er jedoch im Vorwort und im Literaturverzeichnis nicht nennt — die Möglichkeit, das einschlägige Material aufzuarbeiten und zu ordnen. Obgleich „zum Wesen des Ansingeliedes gehört, daß es gesungen wird“, verzichtet Siuts auf die Behandlung der Musik, da „sich herausstellte, daß verhältnismäßig wenige Grundmelodien zum Vortrag der Lieder dienten, die für die Entstehung oder Verbindung mit dem jeweiligen Jahresbrauchtum nichts volkskundlich Wesentliches aussagen“ (S. 1). Für einen Laien auf dem Gebiet der Musik ist diese Haltung vernünftig; doch sollte man sich dann (1) konsequent aller die Melodien der Ansingelieder betreffenden Aussagen enthalten und man sollte (2) von seinem Teilbereich her, der volkskundlich-sprachlichen Systematisierung und Analyse der Lieder, nicht das Phänomen als Ganzheit beurteilen wollen.

Ad (1): Die Aussage, daß die Melodien der Ansingelieder sich auf „verhältnismäßig wenig Grundmelodien“ zurückführen ließen, erscheint angesichts bislang fehlender musikethnologischer Quellenausgaben und Untersuchungen voreilig; zumal gerade die in dieser Hinsicht neue Einsichten ermöglichenden Bestände des volkskundlichen Tonarchivs im Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg i. Br. nicht herangezogen wurden („Eine kaum noch erwartete Mannigfaltigkeit an Rhythmen, Tonarten, Melodietypen . . .“ erkennt W. Salmen in diesen

Schalldokumenten; s. *Mf.* 15, 1962, S. 272); und zumal die Brauchtumslieder-Ausgaben des *Corpus musicae popularis hungaricae* auch dem Erforscher einschlägiger deutscher Materialien zu denken geben möchten. Die Qualifikation von Hans Joachim Mosers *Tönenden Volksaltertümern* (Berlin 1935) und meines Aufsatzes *Melodiestrukturen im deutschsprachigen Brauchtumslied* (in: *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 10, 1964, S. 254—279): „Beide Autoren scheinen mir [Siuts] mitunter aus den dominierenden einfachen Melodiestrukturen des Kinderliedes zu übereilte Schlüsse über das Alter der einzelnen Weisen zu fällen“ (S. 1), ist weder fachgemäß noch resümiert sie richtig.

Ad (2): „Die Frage nach der Form des Volksliedes hängt untrennbar mit seiner Definition zusammen“ (Siuts, S. 100). Wie schon in dem Aufsatz *Das Verhältnis von Volkslied und Modelied im deutschen Volksgesang* (*Jb. für Volksliedf.* 12, 1967, S. 1 bis 20) — gegen den Walter Wiora schwerwiegende Bedenken äußerte: *Zur Fundierung allgemeiner Thesen über das „Volkslied“ durch historische Untersuchungen* (ebda. 14, 1969, S. 1—10) — postuliert Siuts auch im vorliegenden Band ein „stiledites Volkslied“, ein „stiledites Brauchtumslied“; d. h. er geht von dem aus, was seines Erachtens Volkslieder in stilistischer Hinsicht auszeichnen müßte, ohne dies je genau zu umschreiben, und er prüft an dieser fixen Idee das lebende Material. Rezensent sieht darin ein Zurückkehren in die Generation Josef Pommers, der ebenfalls von einer Fiktion „Volkslied“ ausging und das Schubfach „Volkslied“ entsprechend „rein“ und „sauber“ hielt. R. Zoder, Pommers Nachfolger, drückt dies so aus: „Die Melodien der Volksweisen zeigen mit wenigen Ausnahmen eine streng regelmäßige Gliederung“ (*Volkslied, Volkstanz und Volksbrauch in Österreich*, Wien 1950, S. 22). Demgegenüber legt die zeitgemäße, von Bartók, Kodály, Brăiloiu, Wiora entwickelte europäisch-vergleichende Volksmusikforschung ihren Untersuchungen das Material zugrunde, entwickelt ihre Theorien an den Schalldokumenten und Aufzeichnungen. Die Frage der Form hängt daher nicht von einer a priori zementierten Definition, von bestimmter Stilvorstellung ab, sondern genau umgekehrt verhält es sich (dazu W. Wiora, *Das Alter des Begriffes Volkslied*, in: *Mf.* 23, 1970, S. 420—428). — C. Brouwers Buch *Das Volkslied in Deutsch-*

*land* . . . (Groningen/Den Haag 1930) ist übrigens teilweise durch J. von Pulikowskis *Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum* (Heidelberg 1933) überholt worden (zu Siuts, S. 100: „... die verschiedenen Definitionen . . . können am besten [!] in der Arbeit von Brouwer nachgelesen werden“).

In einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift mußten naturgemäß die hier relevanten Aspekte herausgestellt werden. Das soll den volkskundlichen Wert des Buches von Siuts nicht abwerten. Die Aufbereitung, Ordnung und Systematisierung von 345 (oder 343?) Ansingelied-Typen, ihre Zurückführung auf 2252 Zeilenpaare ist als fleißige Arbeit von bleibendem Wert. Erfreulich, daß die Deutsche Forschungsgemeinschaft die finanziellen Mittel zum vollständigen Abdruck des Katalogs, der Register und Reimverzeichnisse, der Karten und Tabellen ermöglichte; mehr als drei Viertel des Buchumfanges werden davon „verschlungen“ (ab S. 135). Im ersten Großabschnitt behandelt der Verfasser die Ansingelieder im Ablauf des (Kirchen-) Jahres, im zweiten Großabschnitt spricht er über Aufbau und Form der Lieder, die Liedträger, die geographische Verbreitung und den Sinn der Heischelieder.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Günter Kleinen: *Experimentelle Studien zum musikalischen Ausdruck*. Hamburg: Dissertationsdruck 1968. 132 S.

Dem Dissertationsdruck wurde ein kurzer, durchaus geschickt gefaßter Literaturbericht *Experimentelle Arbeiten im Bereich der Musikpsychologie in Musik im Unterricht* (*Jg.* 59, 1968, S. 307—314) vorausgeschickt, der die Kuriosität für sich in Anspruch nehmen darf, nicht einen einzigen deutschsprachigen Autor zu nennen außer (ganz am Rande) Kurt Huber (1923 — den nachmaligen tragischen Helden der „Weißen Rose“) und den Unterzeichneten, diesen aber nur zur Sprach-, nicht zur Musiktheorie (mit einem sehr alten Aufsatz von 1931). Die Dissertation folgt der auch in mehreren anderen Hamburger Arbeiten zur Systematischen Musikwissenschaft angewandten Methode der (nicht ganz zu Recht) sogenannten Polaritätsprofile von Charles Osgood und deren Modifikation durch Peter Hofstätter (Wahl zwischen in Fragelisten vorgegebenen Eigenschaften nach Gegensatzpaaren), gegen welche schon die amerikani-

sche Ästhetikerin und Philosophin Susanne Langer sozusagen vorweg Einwände angemeldet hatte (Philosophy in a New Key, Cambridge, Mass., 1942, deutsch von A. Löwith, Frankfurt 1965), später der Unterzeichnete ausdrücklich Stellung genommen hat (Die Polarität im Aufbau des Charakters, <sup>3</sup>Bern—München 1966, S. 120 ff; Allgemeine Probleme der Semantik und Symbolik, in: Wirklichkeit der Mitte, Festschr. f. August Vetter, Freiburg—München 1968, S. 340 ff). In seiner Zusammenfassung gibt Kleinen die folgenden Ergebnisse an:

„Der musikalische Ausdruck wird mit großer Einheitlichkeit bestimmt (hohe Urteilkonsistenz). Mehrfache Beurteilungen eines Beispiels führen zu fast identischen Ergebnissen (hohe Reliabilität). Eine Faktorenanalyse über den Polaritäten . . . ergibt zwei Grunddimensionen musikalischen Ausdrucks: Heiterkeit—Ernst, und Robustheit—Zartheit. Darüber hinaus sind im Polaritätsprofil wertende Komponenten enthalten; sie werden in den Dimensionen Kosmos—Chaos, Phantasie—Einfallslosigkeit und Gefühl—Geist sichtbar [?]. Die Dimensionen . . . lassen sich mit Merkmalen der musikalischen [Werk-]Struktur in Verbindung bringen.“

Es folgen nun allerdings die von Susanne Langer prophezeiten Trivialitäten wie: Tempo (schnell—langsam) und „Bewegungsform“ der Melodik (hoch—tief) korrelieren mit Heiterkeit oder Ernst, Dynamik (laut—leise) mit Robustheit oder Zartheit, mit ersterem, allerdings wenig eindeutig, auch Dur oder Moll. Schließlich werden fünf Faktoren der Beurteilung „extrahiert“, „die sich als Typen des subjektiven Eindrucks von Musik interpretieren lassen“: „Vitalität (Aktivität), Andacht, Unbehaglichkeit, Vergnüglichkeit, Monotonie“. Triumphierend hiernach der Schlußsatz: „Die psychologische Grundlage von Heteronomie- bzw. Ausdrucksästhetik wird somit operational faßbar.“ Daß Ausdrucksästhetik keine „Heteronomieästhetik“, letztere ein mißverständliches Konzept ist, hatte ich 1939, spätestens aber in MGG (IX, 1960, Sp. 1025 f) nachgewiesen (auch: Musikpsychologie und Musikästhetik, Frankfurt 1963, S. 213 f.).

Welcher Ästhetiker indes würde sich mit so wenigen und groben Beschreibungskategorien zufriedengeben oder einen Gewinn darin erblicken können, daß die von ihm tatsächlich verwendeten reichen, weil gegen-

standsnahen Kategorien auf so wenige und inhaltsarme „reduziert“ werden? Die angebliche „Exaktheit“ solcher Reduktion wäre immerhin theoretisch erfreulich, aber sie steht, wie hier nur angedeutet werden konnte, gerade theoretisch ihrerseits auf schwachen Füßen — methodisch schon deshalb, weil sie einem bloßen Fragebogen entnommen ist. Hier sei es erlaubt, auf die jüngste, phänomen-nahe Untersuchung des Rezensenten über *Melancholie in der Musik* zu verweisen (Hamburg 1969, Deutsche Grammophon-Ges., mit Auswahl-Langspielplatte; Privatdruck). Eine solche Analyse beansprucht zwar nicht, im naturwissenschaftlichen Sinne exakt zu sein, dafür befaßt sie sich aber mit der Sache selbst, und nicht mit deren mittelbaren Auswirkungen, um einige „formalisierte“ Ecken herum.

Albert Wellek, Mainz

Eberhard Kötter: Der Einfluß übertragungstechnischer Faktoren auf das Musikhören. Eine experimentelle Untersuchung. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K. G. 1968. 105 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. III.)

Die technische Entwicklung der Musikübertragungsanlagen und -wiedergabeeinrichtungen ist heute so weit fortgeschritten, daß die Beurteilung derartiger Apparaturen sich nicht mehr auf die Suche offensichtlicher oder hörbarer Mängel der Klangqualität beschränken kann, sondern bereits in ästhetische Bereiche vorstößt. Damit reicht es unter gewissen Gesichtspunkten auch nicht mehr aus, die Übertragungseigenschaften meßtechnisch zu erfassen, sondern man könnte auch daran denken, statt des physikalischen Reizes die subjektive Empfindung zur Grundlage der Beurteilung zu machen. Diese Aufgabe hat sich die vorliegende Arbeit zum Thema gesetzt und mit Methoden der experimentellen Psychologie behandelt.

Über verschiedene Wiedergabeeinrichtungen wurden den Versuchspersonen eine Reihe von Schallplattenbeispielen vorgespielt, die in ihrer Dynamikstufe alle einem „forte“ entsprachen:

1. der erste Satz aus dem Concerto grosso, Op. 6 Nr. 7 von Händel (vermutlich nur die langsame Einleitung),
2. der erste Teil des Vorspiels zu *Carmen*,
3. ein Ausschnitt aus *Le Sacre du Printemps*,

4. die Schlußakte des 4. Satzes der *Kleinen Nachtmusik*,
5. und 6. Ausschnitte aus dem *großen Tor von Kiew* in der Klavier- und der Orchesterfassung.

Die Lautstärke der Wiedergabe wurde „so festgelegt, wie sie einige musikalisch vorgebildete Hörer für das jeweilige Stück als angemessen empfanden“. Von dieser Grundlage ausgehend wurde dann der Pegel in 10 dB-Stufen variiert, eine Höhen- und Tiefenabsenkung oder -Anhebung vorgenommen oder auch ein Formant bei 1 kHz oder 2,8 kHz eingefügt beziehungsweise bei diesen Frequenzen eine Senke im Frequenzgang eingestellt.

Die Auswertung der recht umfangreichen Polaritätsdiagramme, die von den Versuchspersonen während des Abhörens ausgefüllt werden mußten, führte auf 5 Faktoren, von denen dem „Volumen“ und der „Dichte“ die größte Bedeutung zukommen — ein Ergebnis, das in Übereinstimmung mit ähnlichen Untersuchungen an Klarinetten im gleichen Institut (E. Jost, 1967) steht. Schwierigkeiten zeigen sich allerdings bei dem Begriff „forte“: während der Lautstärke-Eindruck „forte“ auch an einen bestimmten Lautstärkebereich gebunden ist (der je nach Instrumentation allerdings variiert), führt auch die bekanntermaßen bei allen konventionellen Instrumenten mit der dynamischen Steigerung verbundene Obertonzunahme in einem weit größeren Lautstärkebereich zu der Erkenntnis, daß das angebotene Beispiel „forte“ gespielt ist. Es scheint nun mit vorliegenden Mitteln nicht möglich zu sein, eine Trennung zwischen der musikalischen Empfindung eines forte-Klanges und dem Erkennen eines klanglich nicht befriedigenden Klanges als „forte gemeint“ zu ziehen.

Als eins der wichtigsten Ergebnisse ist wohl die Darstellung anzusehen, wie sich (in der Ebene zwischen dem 2. und 3. Faktor) Begriffe wie „hell“ und „hart“ oder „weich“ und „verschwommen“ mit einer Vielzahl von Zwischenstufen gegeneinander absetzen. Gerade diese Grenzen zwischen dem ästhetisch schönen Bereich und dem Gebiet des Unangenehmen konnten bisher bei der Deutung von Frequenzgängen oder Klangspektren nicht gezogen werden. Diese Resultate würden aber zweifellos eine noch größere Bedeutung besitzen, wenn sie nicht von Schallplatten, sondern von „ästhetisch

unbearbeiteten“ Schallaufnahmen gewonnen wären. Die Angabe eines „geradlinigen Frequenzverlaufes“ der Wiedergabeapparatur schließt nicht aus, daß bei der Aufnahme bereits eine Reihe von Manipulationen vorgenommen sind, die darauf hinzielen, beim Abspielen der Platten mit üblichen Geräten ein klangliches Optimum (nach dem Geschmack des Tonmeisters) zu erzielen. So legen die Ergebnisse der Hörtests beispielsweise die Vermutung nahe, daß bei der Mozart-Aufnahme eine Höhenanhebung durch Frequenzgang oder Mikrophoneaufstellung vorgenommen war — ein Effekt, der sich infolge der Richtcharakteristiken der Lautsprecherboxen bei hohen Frequenzen naturgemäß je nach dem Sitzplatz der 25 Versuchspersonen positiv oder negativ auswirken kann.

Jürgen Meyer, Braunschweig

Julius Kapp: Niccolò Paganini. 15. ergänzte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1969. 128 S., 1 Taf.

Überblickt man die Literatur, die im deutschsprachigen Raum über Paganini erschienen ist, so wird man feststellen, daß Kapps erstmals 1913 erschienene Biographie zu den wenigen Publikationen gehört, die sich um eine möglichst objektive und historisch fundierte Darstellung der vita dieses Meisters bemühen. Da die Eigenheiten und besonderen äußeren Umstände dieser Künstlerpersönlichkeit offenbar nur allzuleicht dazu verleiten, ins Anekdotenhaft-Erzählende abzugleiten, scheint diese Feststellung nicht überflüssig zu sein. Zwar kann sich auch Kapp nicht ganz von einer eher dem Musikerroman eigenen Sprache und Anlage lösen — so fehlen beispielsweise außer der Auseinandersetzung mit der Literatur und der derzeitigen Forschung in Anmerkungen auch bei allen Zitaten die Quellennachweise —, aber es wäre wohl leichtfertig, ihn deswegen der gänzlichen Unwissenschaftlichkeit zu bezichtigen. Ein derartiger Vorwurf wäre umso weniger berechtigt, als der Verfasser immerhin darum bemüht ist, die neuesten Ergebnisse der Forschung zu berücksichtigen, wie die vorliegende Neuauflage zeigt und diese auch rechtfertigt.

Zieht man die 13./14. Auflage zum Vergleich heran, so fällt zweierlei auf: erstens fehlt der umfangreiche Bildteil und zweitens sind zahlreiche Daten verbessert bzw. er-

gänzt worden. Dies gilt vor allem auch für das Geburtsdatum Paganinis (27. 10. 1782 statt 18. 2. 1784). Diese Korrekturen sind im wesentlichen dadurch ermöglicht worden, daß der in der Library of Congress in Washington sich befindende Nachlaß nun allgemein zugänglich gemacht wurde. Wie umfangreich die Ergänzungen, vor allem hinsichtlich genauerer Konzertdaten, sind, zeigt die *Biographische Tabelle*, die von 11,5 auf 18,5 Seiten erweitert werden konnte. Aber auch innerhalb der einzelnen Kapitel finden sich immer wieder neue Einschübe (so z. B. S. 30 ff., S. 37 f., S. 47, S. 74 etc.). Ergänzt wurden auch die *Berichte von Zeitgenossen* durch solche von Ignaz Castelli (S. 117), Johann Christian Lobe (S. 124 bis S. 127) und Henri Vieuxtemps (S. 132—133). Der ursprünglich Karl von Holtei zugeschriebene Bericht aus Berlin von 1829 stammt nicht von diesem, sondern, wie die Angabe jetzt zeigt, von Ludwig Rellstab (S. 119 bis S. 122). Leider sind auch hier die Quellen, aus denen zitiert wird, nicht genannt. Dem Kapitel *Der Virtuose* wurde ein knapper Überblick über die Entwicklung des Geigenbaues (S. 139—142) vorangestellt und mit dem bisher vorhandenen Text (S. 142—153) unter der neuen Überschrift „Die Geige und ihre Meister“ vereinigt (neu ist auch hier ein kurzer Abschnitt über die führenden Geiger der Zeit in Deutschland [S. 145 bis 146]).

In Bezug auf das Gesamtœuvre Paganinis hat offenbar auch die Kenntnis des Nachlasses keine neuen Ergebnisse gebracht, denn das Werkverzeichnis sowohl der gedruckten als auch der ungedruckten Werke ist — abgesehen von einigen kleinen Zusätzen in den „Kommentaren“ — unverändert geblieben. Ein Stammbaum der Familie Paganinis wurde neu eingefügt. Das Namenregister bildet eine willkommene Arbeitshilfe.

Es ist zu bedauern, daß diese, übrigens auch an einigen Stellen stilistisch verbesserte, *ergänzte Auflage* wie die früheren Auflagen auf eine ausführliche und kritische Würdigung der Werke Paganinis verzichtet. Auf diese Weise aber bleibt sie sich selbst treu, bleibt eine liebenswürdige und warmherzige Lebensbeschreibung des berühmten italienischen Violinvirtuosen.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Peter Raabe: Franz Liszt. Zweite ergänzte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1968. 2 Bde. (XII), 326, 19 S. und 3 Taf.; (VI), 380, 46 S. und 5 Taf.

Obwohl bereits 1931 veröffentlicht, besitzt Peter Raabes Liszt-Monographie auch heute noch ihren besonderen Rang als umfassend informierendes Standardwerk. Inzwischen erschienen zwar bedeutsame Spezialstudien, die Raabes Erkenntnisse zum Teil erheblich differenzieren und berichtigen konnten, doch niemand versuchte es bislang, das eigenartige Phänomen Liszt in ähnlich anspruchsvoller Breite darzustellen. Nicht zuletzt resultiert dies wohl aus der Tatsache, daß die Musikwissenschaft lange Zeit das 19. Jahrhundert vernachlässigt hat. Erst in den letzten Jahren scheint man sich des gewaltigen Nachholbedarfs bewußt zu werden und auch eine Liszt-Renaissance macht sich bemerkbar. Das Bedürfnis nach einer Revision des überkommenen Liszt-Bildes aktivierte eine Erkenntnis, die u. a. bereits Busoni, Bartók und Schönberg formulierten: Liszt sei, noch vor Wagner, in seinen progressiven Werken einer der bedeutsamsten Anreger für die Musik unseres Jahrhunderts.

Wer sich mit Leben und Werk dieses Komponisten beschäftigen will, muß heute zur ersten gründlichen Information immer noch auf Raabes Buch zurückgreifen. Eine Neuauflage war daher dringend nötig und Felix Raabe, Sohn und einstiger Mitarbeiter des Autors, hat diese nun vorgelegt und den fotomechanischen Nachdruck der alten Ausgabe in einem insgesamt 65 Seiten umfassenden Anhang mit zahlreichen Anmerkungen erweitert. Diese betreffen vor allem neuerforschte biographische Details, wie sie jüngere Spezialuntersuchungen (Haraszi, Searle, Schnapp u. a.) und Briefausgaben (Bory) erbracht haben. Dazu kommt eine ausführliche Berichtigung und Ergänzung des Werkverzeichnisses (neue Ausgaben-Nachweise, Fundorte, neu entdeckte Stücke etc.). Leider verfuhr hier jedoch Felix Raabe insofern etwas nachlässig, als er eine Arbeit ignorierte, die sich bereits mit einer Neusichtung des Werkverzeichnisses beschäftigt hatte, mit Bernhard Hansens Dissertation über *Variation und Varianten bei Liszt* (Hamburg 1959). Hansen (im Literaturverzeichnis fälschlich als Hensen bezeichnet) nennt immerhin wichtige Fundorte (Leningrad, Wien) und Drucknachweise, die bei Felix Raabe fehlen. Leider kollidieren auch

Um- und Neunumerierungen (Bagatelle ohne Tonart von Hansen als 113c, von Felix Raabe als 60c eingeordnet; die Nr. 113a bezeichnet bei Felix Raabe das Stück *Ruhig*, bei Hansen das Variationensätzchen zu den russischen *Paraphrases*; u. a. m.). Auch der zweite Anhang in Hansens Dissertation hätte unbedingt eines Hinweises bedurft: die Fortführung der Liszt-Bibliographie von Lajos Koch (1936) auf den Stand vom 1. September 1958.

Wenig Beachtung schenkt Felix Raabe den auf die Musik des 20. Jahrhunderts gerichteten Aspekten des modernen Liszt-Bildes. Gerade in diesem Punkt hätte die alte Ausgabe einige Zusätze vertragen können, denn Peter Raabe erörtert die progressiven Tendenzen in Liszts Musik nur unzureichend. Seine Analysen bieten meist nur recht biedere musikwissenschaftliche Hausmannskost und besitzen bei weitem nicht jene meisterhafte Ausdeutungskraft wie etwa Kurths Wagner-Analysen. Sporadisch weist er zwar auf die fast beispiellosen Kühnheiten des Lisztschen Spätwerkes hin, doch leidet sein Urteil erheblich durch das aus dem 19. Jahrhundert tradierte Klischee von der nachlassenden Schöpferkraft des alternen Liszt. Die Überwindung der klassischen Dur-Moll-Tonalität, die sich im Frühwerk bereits ankündigt und im Spätwerk ihre Vollendung erfährt, beruht zudem auf Tendenzen, die sich auch in der Theorie der Zeit abzeichneten (etwa bei Fétis und Weitzmann). Eine ausführliche Erörterung dieser Probleme hätte wohl den Rahmen der Zusätze gesprengt, einige Anmerkungen wären jedoch nötig gewesen, zumindest aber Hinweise auf entsprechendes Schrifttum. Von den einschlägigen Arbeiten nennt Felix Raabe nur die Veröffentlichungen von Searle und Szabolcsi, wertet indessen Szabolcsi gar nicht und Searle lediglich biographisch aus. Darüberhinaus hätte er jedoch anführen müssen: die Artikel von Dahlhaus (NZ 1961) und Yeomans (Monthly Musical Record 1949), die Analyse der *Nuages gris* von René Leibowitz (in *L'évolution de la Musique*, 1951), den Anhang von Gerhard Nestler zu Paula Rehbergs sonst belangloser Liszt-Biographie und schließlich die Dissertation von W. M. Goode (Indiana Univ. 1965) über das späte Klavierschaffen Liszts.

Es ist natürlich leicht, Einwände gegen ein immerhin fast 40 Jahre altes Buch zu finden, und sicherlich war der Raum für

Zusätze in der Neuauflage begrenzt. Felix Raabe hat wohl auch seinen persönlichen Neigungen entsprechend mehr Gewicht auf die Differenzierung des biographischen Reliefs gelegt und gewiß das Wichtigste sauber und gründlich nachgetragen. Das Standardwerk über eine der bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts liegt wieder vor, dazu auf jeden Fall verbessert. Und dies ist, trotz einiger Nachlässigkeiten, zu begrüßen. (Druckfehler: Zusätze zu Band II: S. 11, fünftletzte Zeile: 1884 . . . 1885 statt 1854 . . . 1855; S. 30, viertletzte Zeile: R 113 statt R 131.)

Fred Ritzel, Frankfurt a. M.

Giuseppe Zarlino: *The Art of Counterpoint. Part three of Le Istitutioni harmoniche 1558*. Translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca. New Haven and London: Yale University Press 1968. XXVIII, 294 S., 1 Taf. (Yale Music Theory Translation Series. Vol. 2.)

Giuseppe Zarlino hätte sich zweifellos heftig gestraußt gegen das Verfahren, einen der vier Teile der *Istitutioni harmoniche* aus dem Zusammenhang herauszulösen und für sich zu edieren oder zu übersetzen. Denn das Ideal, dem er nachstrebte, war der „*musico perfetto*“, der umfassend gebildete Komponist, der sich nicht auf sein Metier beschränkt, sondern sich auch als Mathematiker und als Humanist bewährt. Andererseits ist es unleugbar, daß Zarlino seinen Ruhm dem dritten Teil der *Istitutioni*, dem Buch über den Kontrapunkt, verdankt; als Systematiker des Tonsatzes hat er Geschichte gemacht.

Der Entschluß Guy A. Marcos und Claude V. Paliscas, ausschließlich den dritten Teil ins Englische zu übersetzen, also auf die Tonartenlehre, die musikalisch-mathematischen Spekulationen und die Bemühungen um eine Rekonstruktion des antiken Tonsystems zu verzichten, ist also durchaus gerechtfertigt.

Über sprachliche Einzelheiten kann ein Nicht-Engländer nicht urteilen, ohne sich dem Vorwurf der Anmaßung auszusetzen. Unzweifelhaft ist aber die Übersetzung auch für Leser, die den italienischen Text im Großen und Ganzen verstehen, insofern nützlich, als sie eine Interpretation äquivoker Termini, eine Klärung der manchmal verworrenen oder mindestens verschlungenen Syntax und eine Übertragung der

Notenbeispiele in Partitur einschließt. Außerdem haben Marco und Palisca die Mühe — fast möchte man sagen: die Fron — nicht gescheut, die literarischen Zitierungen, die über den Text verstreut sind, zu präzisieren und zu korrigieren und bei den musikalischen Werken, die erwähnt werden, die Quellen zu suchen und moderne Editionen zu nennen. Die Übersetzung impliziert wesentliche Momente einer wissenschaftlichen Ausgabe. Carl Dahlhaus, Berlin

Johannes (sic) Mattheson: Grundlage einer Ehrenpforte. Hrsg. von Max Schneider. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter-Verlag 1969. XLIV, 428, (16), 51 S. (Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910.)

Dem seit Ende des letzten Krieges immer öfter und dringender verlangten zweiten Neudruck von Johann Matthesons berühmter *Ehrenpforte* standen Schwierigkeiten besonderer Art entgegen. Da zu dieser mit kritischen Anmerkungen zu damals aktuellen Problemen und zeitgenössischen Publikationen durchsetzten Sammlung von Biographien und Literaturberichten authentische handschriftliche Nachträge vorhanden waren, hatte schon Max Schneider 1910 auf die Wiedergabe bloß des gedruckten Textes von 1740 verzichtet und sich zu einer um jenes Material erweiterten und zudem „räsonnierenden“ Ausgabe entschlossen. Nach sechzig Jahren stetig wachsender Forschung sind Schneiders Literaturhinweise weitgehend veraltet. Man könnte sich eine dem heutigen Wissensstand angemessene Edition dieses der „Ehre der Musik“ gewidmeten Buches (167) vorstellen: mit Einschluß der von Beekman C. Cannon gefundenen, aber von ihm unzulänglich wiedergegebenen Fortsetzung des *Matthesonischen Lebenslaufs* (*Johann Mattheson, Spectator in Music*, New Haven 1947, 219 bis 225), mit einem Ortsregister, vielleicht auch mit einem Rückblick auf die Geschichte der *Ehrenpforte* — ihre Vorbilder, ihr allmähliches Entstehen seit dem programmatischen Vorwort im *Harmonischen Denckmahl* von 1714 —, mit Ausführungen über Matthesons Quellen — besonders Autobiographien, Korrespondentenberichte, Leichenpredigten, Bücher aus eigenem und fremdem Besitz — und über die Art von deren Auswertung. Nach 1945 fehlt aber das Material, das Schneider und auch noch Cannon vorlag;

man wäre also doch wieder auf deren Arbeiten angewiesen. Faksimilierung des dem Original nachgebildeten Neudrucks von 1910 war der pragmatische Ausweg aus diesem Dilemma. Eine wissenschaftliche Abhandlung, die auch auf Matthesons Wertmaßstäbe einzugehen hätte, sollte jedoch gelegentlich ergänzend hinzukommen.

Werner Braun, Saarbrücken

Joseph Haydn: Lo Speciale. Drama Giocoso 1768. Hrsg. von Helmut Wirth. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1959. IX, 189 S.

Kritischer Bericht. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1962. 22 S. (Joseph Haydn Werke. Reihe XXV. Band 3.)

Eines der bedenklichsten Worte auf einem Titelblatt ist „frei“. Frühere Ausgaben von Haydns *Lo Speciale* gehen auf die bekannte deutsche Version zurück, die von Robert Hirschfeld anlässlich der Wiederaufführungen in Dresden und Wien im Jahre 1895 unter dem Titel *Der Apotheker* vorbereitet wurde. (Spätere Aufführungen fanden unter Mahler 1899 und unter Weingartner 1909 sowie eine ganze Anzahl während der Haydn-Zentenarfeier im Jahre 1932 statt.) Hirschfelds Version klingt zunächst autoritativ: „Mit Genehmigung Sr. Durchlaucht des Fürsten Paul Esterhazy . . . aus dem Original übersetzt“, doch liest man weiter, so findet man, daß der Titel mit den verhängnisvollen Worten endet, „frei bearbeitet von . . .“. Vom bibliographischen Standpunkt beurteilt, ist dies ein Todesstoß, d. h. die Zerstörung der Authentizität. Es ist daher ein Segen, Helmut Wirths vortreffliche Ausgabe in Händen zu haben, die keinerlei Freiheiten aufweist, weder auf der Titelseite noch im Text.

Zunächst aber unser Mißfallen an den offensichtlich irrtümlichen Darstellungen, die dieses reizende Frühwerk Haydns während der letzten Jahrzehnte hat erfahren müssen. Sehen wir von kleineren Irrtümern ab, so müssen wir doch folgende Freiheiten in Hirschfelds Bearbeitung kritisieren: 1. Er verwandelte die dreiaktige Oper in einen Einakter. 2. Es war ihm nicht möglich, die verschollene Ouvertüre aufzufinden; so veröffentlichte er die Partitur ohne Ouvertüre und gab damit einen falschen Eindruck vom eigentlichen Stil der Aufführung. 3. Er verwandelte den Apotheker, Sempronio, vom Tenor zum Bariton (zugegeben eine weniger

ernste Operation als die De-Kastrierung von Glucks *Orfeo* in Paris mehr als ein Jahrhundert zuvor). 4. Er ließ zwei Arien vom ersten Akt aus und schob nahe dem Ende ein Duett ein, das aus dem zweiten Akt von Haydns *Orlando Paladino* stammt. 5. Er machte Angaben für den Chor im Finale, die einen falschen Begriff von Haydns Dramaturgie geben. (Glücklicherweise hat noch niemand einen nicht existierenden Einfluß von Gluck aus diesem Chor konstruiert.)

Selbstverständlich sollte man daran denken, die fehlenden Teile der Oper zu ersetzen; es fehlt z. B. dem gegenwärtigen Torso die Eröffnungsarie und der größte Teil des dritten Aktes. Das Beste wäre, Helmut Wirth könnte die Restaurierung vornehmen, dessen Wiederherstellung des fehlenden Anfangs der ersten Arie geschickt und geschmackvoll gelungen ist.

Ein besonderer Beitrag zur vorliegenden Ausgabe ist die Wiederherstellung der Ouvertüre mittels einer Art geschickter Detektivarbeit: Wirth fand, daß das skizzenhafte Incipit (nur der Baß) des Eintrages für *Lo Speciale* in Haydns Entwurf-Katalog (S. 18) genau zu einer G-dur-Sinfonia paßt, die auch im Entwurf-Katalog erscheint (S. 18), und konnte somit die fehlende Ouvertüre durch andere Quellen ersetzen.

Um die Lücken des dritten Aktes auszufüllen, könnte man, einer bekannten Praxis des 18. Jahrhunderts folgend, von anderen Komponisten, die auch diesen Goldonitext vertonten, einiges ausleihen. (Natürlich unter genauer Angabe der Quelle: Haydn hat schon genug unter solchen Verwechslungen leiden müssen.) Eine Restaurierung von Haydns Opern könnte dazu beitragen, ihn in seiner Eigenschaft als Opernkomponist mehr zu würdigen.

Man kann Haydn nicht ganz auf die gleiche Stufe mit Mozart stellen. Doch findet man in seinen Opern zuweilen Passagen, die nicht nur gute, sondern hervorragende Musik sind. In dieser vorliegenden Ausgabe (1768) kann Haydns Qualität und Individualität an zwei Stellen aufgezeigt werden, und zwar in der Vertonung der ersten Worte der zarten Arie *Caro Volpino amabile*. Ein hier deutlich erkennbarer, charakteristischer Zug Haydns ist das Umgehen deutlicher Phrasen-Artikulation. Zufälligerweise vertont er diese Arie zweimal, und in beiden Versionen findet er ungewöhnliche Lösungen der Phrasenverbindungen.

In der ersten Version (S. 61) beginnt nach einem sorgfältig ausgearbeiteten Orchestervorspiel die Singstimme mit der vom Orchester soeben gehörten Melodie, doch pausiert sie in jedem vierten Takt, und das Orchester beendet die Phrase in anmutigem Dialogeffekt. Auf diese Weise werden die ursprünglichen Viertaktphrasen in einen Komplex 3+1, 3+1 aufgeteilt, wodurch das Quadratische der konventionellen 4+4-Phrasierung sanft vermieden wird. Vermieden wird auch der schwerfällige (in Opern so oft angewendete) Effekt des Orchester-Echos der letzten zwei Takte einer vokalen Viertaktphrase, ein lähmender Fortgang 4+2, 4+2 ohne jegliche Triebkraft.

Die einfachere, zweite Version der Arie (S. 183) zeigt gleichermaßen geschickte Phrasierung in fast umgekehrter Weise. Diesmal beginnt das Orchester ohne Einleitung mit zwei Takten der Hauptphrase, wonach die Singstimme diese zwei Takte als Teil einer Viertaktphrase wiederholt. Auch die zweite Phrase beginnt im Orchester, wird aber von der Singstimme fortgesetzt.

Das folgende Schema (kleine Buchstaben: Orchester allein, große Buchstaben: Stimmen und Orchester) zeigt eine bewundernswerte Beweglichkeit der Haydnschen Phrasen: a b, A B C D, e F G h. Die zahlenmäßige Anlage ist ebenmäßig (2+4+4), doch überbrückt die Musik geschickt jeglichen Einschnitt. Daß Haydn das Prinzip fein verketteter Artikulation in zwei derartig im Wesen verschiedenen Fassungen (3/8-Moderato + 3/8-Presto versus 3/4-Adagio) anwendet, deutet wohl darauf hin, daß diese Technik schon ein ständiges Merkmal seines Stils geworden war.

Nun zu technischen Erwägungen. Sicherlich kann man davon ausgehen, daß Wirth die besten ihm zur Verfügung stehenden Quellen gewählt hat (leider waren mir deren Mikrofilme nicht zugänglich). Von besonderem Interesse in Quelle A, der unvollständigen Original-Partitur in der Széchényi-Nationalbibliothek Budapest, sind einige merkwürdige Zeichen über dem bezifferten Baß, die eine spezielle, zusätzliche Notation für die Aussetzung der Akkorde zeigen, möglicherweise für ein Cello. Ob diese Zeichen von Haydn selbst stammen? (Wirth läßt die Frage offen.) Es scheint sich hier um eine Art besonderer Notationstradition zu handeln, die ein weiteres Studium verdient.

Der Stich ist, wie üblich bei der neuen Haydn-Ausgabe, schön und weit. Manchmal denkt man sogar, daß er zu weit sei: wenn der Stecher z. B. zwei Zeichen aussperrt, die als eine optische Einheit gelesen werden sollen, dann sieht dies wohl elegant aus, ist aber schwerer lesbar. Die Korrektur ist ausgezeichnet: ich habe noch keinen wirklichen Fehler gefunden; ein Balken auf der Anfangsseite des ersten Aktes ist versehentlich unvollständig gedruckt.

Man zögert, Entscheidungen eines so erfahrenen Herausgebers wie Wirth in Frage zu stellen, ganz besonders da sie durch die vom Haydn-Institut gesetzten Richtlinien bedingt sind. Auch kann keine Ausgabe jedem Genüge tun. (Sind Bindebögen in eckigen Klammern wirkungsvoller als punktierte Bindebögen?) Doch wollen wir ein oder zwei Stellen im einzelnen untersuchen, um ein besseres Verständnis oder sogar eine Lösung dieser ständigen Probleme zu erlangen. Die vorliegende Ausgabe hinterläßt bei mir den widersprechenden Eindruck von zu viel und zu wenig an redaktionellen Einzelheiten. Zu viel z. B. scheint die eckige Klammer des Herausgebers über einer einzelnen ganzen Pause zu sein (S. 165, T. 35). Kann man soviel von dieser Klammer lernen, daß die Komplikation für das Auge damit gerechtfertigt werden kann? Gleichermaßen wurde einem Akkord in punktierten Achteln für die Violine ein fehlender Punkt, mit einer winzigen viereckigen Klammer versehen, beim unteren D hinzugefügt (S. 126, T. 78). Da alle parallelen Stellen in dieser Arie die untere Akkordnote als eine Viertelnote notieren (die leere Saite würde ohnehin weiterklingen), scheint diese Version wiederum unnötig kompliziert. Ist dies möglicherweise einer der Fälle, in dem ein ausgezeichnetes Prinzip (Anzeigen jeder redaktionellen Änderung) eine etwas übertriebene Anwendung findet? Erweisen wir nicht Haydn einen schlechten Dienst, wenn zu viele eckige Klammern das optische Bild der Partitur unruhig machen? (Siehe S. 31.)

Nun zum entgegengesetzten Problem: zu wenige redaktionelle Einzelheiten. Während die Streicherstimmen außerordentlich vollständig mit Zeichen versehen sind, scheinen die Bläserstimmen etwas vernachlässigt, sowohl in bezug auf dynamische Zeichen (siehe S. 62, T. 27: *fz* in den Streichern, nichts in den Bläsern; S. 118, T. 96/97: *p*

zu *f* in den anderen Stimmen, doch nichts in den Hörnern), als auch bezüglich der Artikulationszeichen (S. 133, T. 3 und S. 169, T. 2: Keil-Staccato in den Violinen, kein Zeichen für die Blasinstrumente). Es ist zuweilen schwer, das dieser Ausgabe zugrundeliegende Redaktionsprinzip zu erkennen: Wenn Haydn in einer Arie eine aufsteigende, punktierte Achtelfigur mit zwei Sechzehnteln mit einem Bindebogen versieht (siehe S. 125, T. 62, Ob. 2), warum fügen die Herausgeber eine eckige Klammer der Oboe 1 bei und nicht den parallelen Violinstimmen? Zunächst dachte ich, daß dies äußerste Gewissenhaftigkeit sei: nämlich, Artikulationszeichen nur bei gleichen Instrumenten zu notieren. Aber später in der Arie (T. 111) zeigen sich authentische Bindebögen in Oboe 1 und in den beiden Violinen. Warum wurden dann die Bindebögen in einem direkt korrespondierenden und Note für Note identischen Takt (11) weggelassen?

Einschneidender als die Artikulationsfrage empfindet man wohl den Mangel an Vorschlägen für geeignete musikalische Lösungen an Parallelstellen. Im Finale verdoppeln die Oboenstimmen in einer schnellen Passage von vier Zweiunddreißigsteln und vier Sechzehnteln die Violinen (S. 171, T. 11), kommen aber zu einem plötzlichen Halt, während die Violinen die Phrase zu Ende führen. Im Takt 29 kehren die gleichen Noten wieder, doch diesmal sind die Oboen gemeinsam mit den Violinen bis zur logischen Schlußnote fortgeführt. Was ist der Grund, nicht auch diese Endung — natürlich in Klammern — dem erstmaligen Erscheinen der Passage, die sonst merkwürdig verstümmelt klingt, beizufügen?

Die Grenzsetzung durch ein einmal festgelegtes Prinzip ist natürlich Sache persönlicher Einstellung; doch scheinen die gelegentlichen Schwierigkeiten, denen man in der vorliegenden Ausgabe begegnet, darauf hinzudeuten, daß die Beibehaltung eines festgelegten Prinzips um so schwieriger wird, je größer die Zahl von Zusätzen von seiten des Herausgebers ist, und daß auch das Notenbild hierdurch um so verwirrender erscheint. Um dem bekannten Einwand gegen „nackte“ Partituren, die nur authentische Markierungen verzeichnen und dadurch zu wenig Information dem Ausführenden geben, zu entgegnen, könnte man

folgenden Kompromiß vorschlagen: die interpretierenden Zeichen für alle wichtigen thematischen Figuren, sofern sie von Haydn ausgelassen wurden, sollten vom Herausgeber nur einmal angegeben werden, und zwar in jeder Stimme beim erstmaligen Erscheinen. Mit diesem ersten Hinweis kann — nach genauer Angabe des Prinzips — die Ausführung an späteren Stellen dem Ausführenden oder Dirigenten überlassen werden; die Partitur würde dadurch an Klarheit und unser Verständnis für Haydns Angaben und Auslassungen beträchtlich gewinnen.

Revisionsberichte haben sich in der Musikwissenschaft zu Anomalien ausgewachsen: ein Anhang mit einer Menge von Informationen, aber oft so mangelhaft organisiert, daß sie von wenig Nutzen sind. Der Herausgeber der vorliegenden Ausgabe hat diese mißliche Lage insofern vermieden, als er eine für den Studierenden nützliche Auswahl an Informationen getroffen hat. Die Organisation der Information allerdings ist ungenügend an einem wichtigen Punkt: die Revisionen sind nur mit Taktziffern innerhalb einer Nummer (Arie, Chor, usw.) angezeigt, und nirgends kann man einen Hinweis auf die Seitenzahl der Ausgabe finden. Zum mindesten hätte man die Seitenzahl der Partitur in Klammern nach jeder Nummer angeben sollen. Diese kleine, doch wesentliche Auslassung vermindert spürbar die Nützlichkeit des sonst ausgezeichneten Revisionsberichts. (Es wären auch vertikale Maßangaben in Millimeter für die Wasserzeichen dienlich, wo Konturen in Originalgröße nicht ausführbar sind: so z. B., nicht „Hirsch . . . IGW“ sondern „Hirsch<sup>22</sup> . . . IGW<sup>18</sup>“.) Hinweise von Partitur zu Revisionsbericht wären ebenfalls wertvoll: einige kompetente Neu-Ausgaben (siehe B. Churgin, *The Symphonies of G. B. Sannmartini*, Harvard University Press, 1968) versehen alle Takte, die im Revisionsbericht diskutierte größere Revisionen oder wichtigere Probleme enthalten, mit Sternchen. Auf diese Weise kann der Benutzer von dem Herausgeber bedeutsam erscheinenden Erkenntnissen Nutzen ziehen, ohne die ganze langweilige Geschichte von fehlenden Hemidemisemi-doppelpunktierten Achtelpausen nachlesen zu müssen.

Jan LaRue, New York  
Deutsche Übersetzung: Jeanette B. Holland

Philippe Rogier: *Eleven Motets*. Edited by Lavern J. Wagner. New Haven: A-R Editions, Inc. 1966. 111 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. II.)

Die elf hier vorgelegten Motetten des Niederländers Philippe Rogier, der zwei Drittel seiner 35 Lebensjahre am spanischen Königshof als Chorknabe, Vizekapellmeister und schließlich Kapellmeister verbrachte, entstammen einem Individualdruck von 1595. Das Vorwort zu dieser Edition gibt summarisch Aufschluß über Rogiers Biographie, künstlerischen Werdegang und die Überlieferungsschicksale seiner Werke und schließt mit einem kurzen Verzeichnis derselben ab. Im großen und ganzen erweisen sich diese Daten auch als zuverlässig, wenn man sie vergleicht mit denen der rezentesten bio-bibliographischen Arbeit von P. Becquart, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560—1647)*, Brüssel 1967. Die jetzt veröffentlichte Motettenauswahl vermittelt ein recht buntes Bild des Komponisten: Kanon- (*Sancta Maria*) und Cantus-firmus-Technik (*Da pacem*), wobei sogar die Begleitstimmen gelegentlich von der melodischen Substanz der Kernweise gespeist werden, und Choralparaphrase (*Regina caeli*) erscheinen neben Mehrchörigkeit (dasselbe *Regina caeli*). Von gelegentlichen Straffungen abgesehen, wie im einzigen doppelchörigen Werk (S. 108—109), herrscht im allgemeinen eine wenig wortgezeugte Deklamation vor, deren nur selten zu tonmalerischen Zwecken angewandter Melismen-Reichtum an ältere Zeiten gemahnt, wie auch die vorwiegend lineare Konzeption eine Rückschrittlichkeit der zeitgenössischen Motettenproduktion gegenüber beweist. Drei vom Herausgeber nicht hervorgehobene Curiosa im Wort-Ton-Verhältnis seien hier erwähnt: In der Motette *Cantate Domino* soll der rhythmische Schwung des Mensurwechsels (♩—♩) das „*canticum novum*“ (S. 86: vgl. auch S. 93—94) veranschaulichen (fraglich ist, ob diese Wortausdeutung auch den Querstand zwischen Sextus und Cantus, T. 3—4, rechtfertigt), während eine eingreifende Modulation (A—D—H (sic!)—E—A—D—H—E—A—D—g) die Mystik des „*quatuor es Deus*“ (S. 48) in der Motette *Vias tuas* und eine harmonisch ebenfalls farbige Folge die „*mirabilia*“ (S. 95) in *Cantate*

*Domino* unterstreichen. Auffällig sind solche Wortausdeutungen im Kontext der Rogierschen Motetten für das Publikationsjahr derselben (1595) allerdings nicht. Eine progressive Tendenz in den kleinen Notenwerten zweier Stellen der gleichtextigen Motetten *Cantate Domino* zu erblicken, wie der Herausgeber (S. 10) das will, geht nicht an, weil ihre Textbedingtheit sie eher als Ausnahme denn als Norm poniert.

Die Übertragung des Notentextes ist durchweg sorgfältig gearbeitet. Welches Maß an wissenschaftlicher Genauigkeit man auch im Bekenntnis „*I have applied musica ficta conservatively*“ des Herausgebers lesen mag, Tatsache ist, daß seine Eingriffe ins Notenbild des auch in der Akzidentiensetzung sorgfältig gedruckten Originals eher als zu wenig denn als zuviel erscheinen. Querstände, wie auf S. 22 (T. 56), S. 23 (T. 62), S. 41 (T. 68) oder eventuell auch S. 47 (T. 51) geben zu weiterer Überlegung Anlaß, auch wenn man „moderne“ Klangtendenzen (vgl. z. B. S. 34, T. 22–23) gelten lassen will. Auch „Analogie“-Akzidentien im Altus T. 21/4 auf S. 24 (vgl. Bassus T. 19/4) oder im Sextus und Tenor T. 3 bzw. T. 7 auf S. 93 (vgl. T. 5 und T. 12 derselben Motette) wären erwägenswert. Bezüglich der Leittonerhöhung in Kadenzten — die Frage nach einer solchen in Trugschlüssen bedarf noch einer prinzipiellen Erörterung (vgl. hier S. 45, T. 39–40): Rogier selber schreibt sie öfters „*expressis signis*“ vor — lassen uns Stellen wie auf S. 26 (T. 43–44), S. 37 (T. 11) oder S. 95 (T. 19) an der Enthaltbarkeit des Herausgebers zweifeln, während diese auf S. 94 (T. 15–16) und S. 24 (T. 8: Bassus) wohl zu groß erscheint.

Diese kleinen Bemerkungen sollen nicht den grundsätzlichen Eindruck, daß es sich durchaus um eine gute Edition handelt, schmälern. Das American Institute of Musicology kündigte neulich eine größere Publikation niederländischer Musik vom spanischen Hof der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Wenn die hier veröffentlichten Motetten Rogiers nicht durch ihre fortschrittliche Stilhaltung überraschen, so vermag doch ihre Publikation eine Lücke unserer Kenntnisse der niederländischen Musik im Spanien des Victoria in dankenswerter Weise auszufüllen.

Albert Dunning, Syracuse, NY.

## Eingegangene Schriften

Besprechung vorbehalten

Anna Amalie Abert: Die Opern Mozarts. Wolfenbüttel und Zürich: Mösseler Verlag (1970). 114 S.

Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven. Wien: Hermann Böhlau Nachf. 1970. 371 S., 29 Taf. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte, 270. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 11.)

J[oseph] Bodin de Boismortier: Sonates pour flûte et clavecin op. 91. Edition par Marc Pincherle. Paris: Heugel & Cie (1970). IX, 81 S. (Klavierstimme), 25 S. (Flötenstimme) (Le pupitre. 20.)

Roger Bragard und Ferd. G. de Hen: Musikinstrumente aus zwei Jahrtausenden. Deutsche Übersetzung und Einleitungen zu den zehn Kapiteln von Dieter Krickeberg. Stuttgart: Chr. Belser Verlag (1968). 328 S. (119 Farbtaf., 100 Abb.)

Antonio Valentino Cadlolo: Il Baritono Romano Francesco Steller, primo interprete della parte di „Amonasro“ nell'Aida di Giuseppe Verdi. Testimonianze. Roma: Selbstverlag (1970). 51 S., 2 Taf.

Les Cahiers canadiens de musique. Heft 1. [Montréal] 1970. 179 S. (Publication du Conseil canadien de la musique.)

Comune di Certaldo: L'Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale 17–22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia. Edizione curata da F. Alberto Gallo. Certaldo: Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento (1970). 509 S.

Louis Couperin: Pièces de clavecin. Édition par Alan Curtis. Paris: Heugel & Cie (1970). XX, 171 S. (Le pupitre. 18.)

Carl Dahlhaus: Analyse und Werturteil. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 97 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. 8.)

Jean-Jacques Eigeldinger: Chopin vu par ses élèves. Textes recueillis,