
BESPRECHUNGEN

Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag. In Verbindung mit Georg von Dadelsen hrsg. von Kurt DORFMÜLLER. Frankfurt-London-New York: C. F. Peters (1972). 207 S.

Neben der allgemeinen Festschrift, die eine weitgefächerte Thematik aufweist, wird, vor allem in neuerer Zeit, bei Festschriften teilweise ein begrenzter, mehr oder weniger festumrissener Themenkreis bevorzugt. Dies gilt auch für die vorliegende Festschrift, die einem hochverdienten Musikbibliothekar und Musikbibliographen gewidmet ist: Wolfgang Schmieder, dem Verfasser von zwei grundlegenden Werken, dem *Thematisch-systematischen Verzeichnis der Werke von J. S. Bach* (BWV, 1950) und der *Bibliographie des Musikschritums* der 50er Jahre (1950-1959). Gemäß den Forschungsgebieten des zu Ehrenden ist sie auf „*Quellenstudien zur Musik*“ ausgerichtet, diesen Begriff jedoch in einem weiteren Sinne verstanden. Ihre Schwerpunkte liegen bei den Themen Musikbibliothek, Musikverlag, Musikbibliographie und J. S. Bach. Weitere Beiträge stehen in einer mehr lockeren Beziehung zum Lebensweg Schmieders oder zu einzelnen seiner Arbeiten. (Eine Bibliographie seiner Schriften wurde zu seinem 65. Geburtstag am 29. Mai 1966 von Alfons Ott und Kurt Dorf Müller in der Zeitschrift *Fontes Artis Musicae* XIV/1-2, 1967, S. 43-53 vorgelegt; Ergänzungen und Korrekturen folgen als Anhang I dieses Bandes, S. 205.) – Eröffnet wird die Festschrift durch zwei Würdigungen des fachlichen Wirkens des Jubilars von Friedrich BLUME, als Vertreter des Faches Musikwissenschaft (S. 15-18), und Vladimir FEDOROV, als Repräsentant der „Association Internationale des Bibliothèques Musicales“, der in seinem Beitrag *De la Bibliothèque et des Bibliothécaires, hier et aujourd'hui* (S. 19-27) überdies einen aufschlußreichen Überblick über die Entwicklung der Bibliothek des Pariser Conservatoire gibt und damit gleichzeitig zum Thema „Musikbiblio-

thek“ – einem der Hauptthemen der Festschrift – überleitet. – Ernst-Ludwig BERZ berichtet über *Das Deutsche Musikarchiv* (S. 29-34), eine Abteilung der Deutschen Bibliothek, Frankfurt a. M., vor allem über die Pläne, die zu dessen Errichtung führten. (Ergänzend hierzu werden in Anhang II Auszüge aus Schmieders bisher ungedrucktem Referat *Zur Planung eines deutschen Dokumentationszentrums der Musik* (S. 206-207) gebracht, in dem er über die später verwirklichten Pläne hinaus auch an eine Schrifttums-Dokumentation im Sinne einer Auswertung des an anderen Bibliotheken vorhandenen Materials dachte.) – Kurt DORFMÜLLER bringt Anregungen *Zur zeitlichen Ordnung von Musikalien in Sachkatalogen* (S. 47-54), die für wissenschaftliche, aber auch für öffentliche Bibliotheken von Nutzen sein könnten und daher bedenkenswert sind. – Heinrich LINDLAR (*Zur Geschichte der Musikbibliothek Peters*, S. 115-123) schildert die Entwicklung der 1894 in Leipzig vom Verlag C. F. Peters begründeten Musikbibliothek in ihren Grundzügen, wobei er sich in der Hauptsache auf im Archiv des Verlagshauses in Frankfurt a. M. vorhandene Testamente, Verträge, Kataloge und sonstige Dokumente stützt.

Dem Themenkomplex „Musikverlag“ gelten folgende Beiträge: Klaus HORTSCHANSKY (*Zwei datierte Hummel-Kataloge. Ein Beitrag zur Geschichte des Musikalienhandels in Frankfurt am Main*, S. 79 bis 94) bespricht eingehend die vom Jahre 1781 stammenden Kataloge der niederländischen Verlagshäuser Burchard Hummel & Fils, Den Haag, und Johann Julius Hummel, Amsterdam, und betont deren Bedeutung als Quellen für den Frankfurter Musikalienhandel, der seit 1770 einen starken Auftrieb erlebte. – Walter HÜTTEL (*Zur Geschichte des Musikverlags im südwestlichen Sachsen. Beispiele verlegerischer Aktivität außerhalb der großen Zentren*, S. 95-102) steuert Miszellen zum sächsischen Musikverlagswe-

sen bei. – Martin RUHNKE (*Die Pariser Telemann-Drucke und die Brüder Le Clerc*, S. 149-160) klärt an Hand von in den Jahren 1736 bis 1752 herausgekommenen Katalogen der Pariser Verleger Charles Nicolas und Jean Le Clerc bisher noch offene Fragen der Chronologie von Drucken Telemannscher Instrumentalwerke. – Hubert UNVERRICHT beschreibt anschaulich die *Vier Briefkopierbücher des Offenbacher Musikverlags André aus dem ersten Fünftel des 19. Jahrhunderts* (S. 161-170) und weist auf deren vielseitige Auswertbarkeit hin. (Ihre Veröffentlichung in Auszügen und Regesten wird im Rahmen der „Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte“ in Aussicht gestellt.) – Theodor WOHNHAAS behandelt *Die Endter in Nürnberg als Musikdrucker und Musikverleger* (S. 197-204), deren Wirken in der Zeit von 1604 bis 1731 er durch eine chronologische Übersicht über die gedruckten oder verlegten Musikalien veranschaulicht.

Beiträge zum Thema „Musikbibliographie“ bringen Liesbeth WEINHOLD, die eine eindrucksvolle Liste über die *Gelegenheitskomposition des 17. Jahrhunderts in Deutschland* (S. 171-196) an Hand der von der westdeutschen Arbeitsgruppe des „Répertoire International des Sources Musicales (RISM)“ erarbeiteten Karteien musikalischer Quellen in westdeutschen und West-Berliner Bibliotheken vorlegt, und Walter BLANKENBURG, der *Die verschlungenen Schicksalswege des Codex Gothanus Chart. A. 98* (S. 35-40) vom 16. bis zum 20. Jahrhundert verfolgt.

Dem Themenkreis „J. S. Bach“ sowie grundsätzlichen Fragen der Edition sind drei Aufsätze gewidmet: Martin GECK beleuchtet den Hintergrund der Entstehung von „*Bachs Probestück*“ (S. 55-68) für Leipzig, der Kantate 22 *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* und der Kantate 23 *Du wahrer Gott und Davids Sohn*, die Bach ursprünglich als Probe-Musik geplant hatte. – Lothar HOFFMANN-ERBRECHT (*Johann Sebastian Bach als Schöpfer des Klavierkonzerts*, S. 69-77) untersucht Bachs Bemühungen um die Entwicklung des Klavierkonzerts, die Bach nicht nur als Schöpfer dieser Gattung, sondern auch als Anreger für die folgende Generation zeigen und knüpft damit an Gedanken an, die er in größerem Rahmen ausgeführt hatte: *Das Klavierkonzert*, in:

Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, 1. Folge (Bern-München 1973, S. 744-784). – Georg von DADELSEN (*Über den Wert musikalischer Textkritik*, S. 41-45) nimmt Gedanken auf, die er im Vorwort zu den *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben* dargelegt hatte, um dieserart zu weiterer Klärung von Problemen beizutragen, wobei er besonders auf Methoden der Textkritik im Editionswesen eingeht.

Die nachfolgenden Artikel schließlich stehen in einem losen Zusammenhang mit einzelnen Studien des Widmungsträgers: Ewald JAMMERS bringt *Anmerkungen zur Musik Wizlaws von Rügen* (S. 103-114), wobei er Unterschiede von Lied und Spruch sowie Eigentümlichkeiten seiner Melodik herausstellt. – Walther LIPPHARDT befaßt sich mit den *Kontrafakturen weltlicher Lieder in bisher unbekanntem Frankfurter Gesangbüchern vor 1569* (S. 125-135) und trägt damit zu weiterer Erhellung des noch nicht völlig geklärten Problems bei. – Alfons OTT stellt auf Grund der in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden und im Richard Strauss-Archiv in Garmisch vorhandenen Briefschaften aus den Jahren 1886 bis 1904 *Richard Strauss und Jean Louis Nicodé im Briefwechsel* (S. 137-147) vor und fügt seinen Darlegungen ein chronologisch angelegtes *Verzeichnis der Schriftstücke* mit stichwortartigen Hinweisen auf ihren Inhalt bei. –

Der Absicht des Herausgebers, mit dieser „Dankesgabe“ gleichsam „*Eine Biographie im wissenschaftlichen Spiegelbild*“ erstehen zu lassen, wird dieser Band in einem vorbildlichen Maße gerecht.

Imogen Fellingner, Berlin

Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag. Hrsg. von Carl DAHLHAUS. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1974. 426 S.

Eine Festschrift zu machen, von der man nur über wenige Beiträge sagen kann, sie seien typische Festschrift-Aufsätze, Parerga also, deren Beziehung auf den zu Ehrenden nicht schlüssig wird – eine solche gelungene Festschrift zuwege zu bringen, ist eine Leistung des Herausgebers, die Dank verdient. (Befremdlich ist trotzdem, daß sein

Name, anstelle des Jubilars, den Rückentitel schmückt.) Die Verknüpfungen und Beziehungen, die ein bedeutender Musikverleger von seiner Person aus und durch seine Institution schafft, sind freilich schon von Natur aus zahlreich; und es versteht sich von selbst, daß eine Festschrift für Ludwig Strecker zu einem Teil auch eine für den Schott-Verlag darstellt.

In persönlicher Beziehung zum Jubilar stehen nicht nur die Hommages von Carl ORFF, Hermann REUTTER, Jean FRANCAIX und – als Faksimile der Handschrift – Nadja BOULANGER. Daß Ludwig Strecker, unter dem Namen Ludwig Andersen, als Opernlibrettist mehr als ein Dilettant war, ist sicherlich den wenigsten bekannt. F. SCHULTZES brillantes Feuilleton über das Libretto ist – unter anderem – eine bescheiden versteckte Laudatio auf Ludwig Andersen; Karl Gustav FELLERER gibt einen detaillierten und ausführlich belegten Bericht über die Zusammenarbeit des Librettisten Strecker mit Joseph Haas beim *Tobias Wunderlich*.

Daß in einer Festschrift für einen der bedeutendsten Verleger auch moderner Musik (neben Hindemith und Orff sind vor allem Egk, Fortner, Henze, Ligeti, Nono, Penderecki, Strawinsky und Zimmermann zu nennen) die Komponisten gebührend zu Worte kommen, ist mehr als selbstverständlich. Mehrere Beiträge stammen von Komponisten selbst: Werner EGK beschreibt, wie zufällige äußere Anregungen zusammen mit einem literarischen Stoffkreis sich ihm zu der Konzeption eines neuen Stückes verdichteten; Hans Werner HENZE berichtet über sein neues Vaudeville *Ay Rachel!*; Jürg WYTENBACH gibt den Plan der szenischen Aktion *Kunststücke*; Wolfgang FORTNER reflektiert – auch im Hinblick auf sein eigenes Operschaffen – über die Geschichtswirkung der von Richard Wagner vollzogenen Neuerungen; György LIGETI erinnert sich an die musikalischen Eindrücke seiner Kindheit und Jugend in Siebenbürgen. Hervorzuheben sind ferner Andres BRINERS Publizierung der ersten, teilweise stark abweichenden Fassung von Hindemiths Text zur *Harmonie der Welt* und Harry HALBREICHS respektvoller, das Oeuvre würdigender Nachruf auf Bernd Alois Zimmermann.

Mit Neuer Musik allgemein wie mit der

Musikerziehung, zentralen Anliegen des Schott-Verlages, befassen sich mehrere Beiträge. Clytus GOTTWALDS Aufsatz stellt (leider, was die Diktion angeht, in epigonaler Adorno-Manier) anhand einiger Werke von Schnebel zentrale Aspekte einer ästhetischen Theorie der neuesten Vokalmusik auf; Ernst THOMAS und Otto TOMEK reflektieren über Sinn und Notwendigkeit der Institutionen Darmstadt und Donaueschingen; P. RUZICKA empfiehlt insbesondere für die italienische Musikerziehung stärkeren Rekurs auf die Pentatonik nach Orffs und Kodálys Vorbild.

Eine Reihe von Aufsätzen befaßt sich mit wichtigen verlegerischen Aktivitäten des Hauses Schott. Über die Musikzeitschriften, und *Melos* im besonderen, schreiben Ernst LAFF und Hans OESCH; Erich DOFLEIN berichtet über die jahrzehntelange Arbeit an seinem *Geigenschulwerk*. Nicht zuletzt nehmen die musikwissenschaftlichen Projekte einen hervorragenden Platz ein: die Wagner-Ausgabe (Carl DAHLHAUS begründet die Entscheidung, neben dem Notentext auch die Dokumente der authentischen Inszenierungen vorzulegen), die Schönberg-Ausgabe (deren definitiven Plan Rudolf STEPHAN aufstellt), das Haydn-Werkverzeichnis (über dessen allmähliches Heranreifen Anthony van HOBOKEN berichtet) und das Riemann-Musiklexikon (Hans Heinrich EGGBRECHT beschreibt seine Arbeit an der Neuauflage des Sachteils in einem witzig dialogisierten Selbstgespräch). Ein Stück Vergangenheit des Schott-Verlages wird lebendig, wenn Hellmut FEDERHOFER aus Briefen von Franz und Vincent Lachner an Franz und Betty Schott zitiert. Allgemein das Kapitel „Musikverlag“ umkreist eine weitere Reihe von Beiträgen; Joseph SCHMIDT-GÖRG etwa schreibt über das reizvolle Thema *Beethovens Verleger*, Arno VOLK über das gleichfalls pikante, wenn auch auf andere Weise, *Musik als Ware* – aus der praktischen Erfahrung eines Verlegers heraus und nicht im soziologischen Kulturkritikerjargon.

Wolfgang Dömling, Hamburg

Feiern zum 200. Jahrestag der Geburt Ludwig van Beethovens in der ČSSR. Tagungsbericht des II. internationalen musikologischen Symposiums Piešťany-Moravany

1970 (Ausgabe des Slowakischen Nationalmuseums im A-Press Bratislava 1970). 223 S.

In diesem Bericht sind die zahlreichen Referate zusammengefaßt, die bei dem Beethoven-Symposium 1970 im Schloß Moravany bei herrlichem Sommerwetter gehalten worden sind. Der Schwerpunkt dieses Symposiums liegt in den Beiträgen über Beethovens Beziehungen zu Böhmen und der Slowakei sowie bei jenen Studien, die über die Pflege der Beethovenschen Musik in einzelnen Städten von Lokalforschern beigeleitet wurden; zu nennen sind hier: M. TARANTOVÁ, *L. v. Beethoven und Josef Dessauer*; M. HULÁ, *Beethoven und Reichenberg*; Z. HRABUSSAY, *Beethoven und Liszt*; Z. NOVÁČEK, *Die Hauskapelle F. Eszterházy's in Bernolákovo und ihre Beziehung zu den Wiener Komponisten*; J. PROCHÁZKA, *Die Beziehungen Dr. Ján Theobald Helds zu Beethoven*. Diese Aufsätze enthalten aufgearbeitetes Material, zu dem sonst der Beethovenforscher und -kenner keinen Zugang haben würde. Stilzusammenhänge in Kompositionen böhmischer und slowakischer Musiker mit einzelnen Werken Beethovens werden häufiger untersucht, so von: J. SMOLKA, *Die Parallelen zwischen Antonin Rejchas Fugenform und den Fugen aus Beethovens letzter Schaffensperiode*; V. J. SYKORA, *Die Vorahnungen des Beethoven-Stils in den Klaviersonaten von Georg Benda*; M. K. ČERNÝ, *Beethoven als Inspirator in der tschechischen Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, besonders des jungen Dvořák*. In einer anderen Gruppe der Referate werden verschiedenartige Themen von unterschiedlichem Gewicht behandelt: B. SZABOLCSI, *Beethoven und Osteuropa*; Z. LISSA, *Beethovens Stilelemente im Schaffen Fryderyk Chopins*; I. PONIATOWSKA, *Über die Zusammenhänge von Beethovens Klaviersatz und den Klavieren seiner Zeit*; H. UNVERRICHT, *Bemerkungen zur Umgangsmusik der Klassik*; J. KRESÁNEK, *A cause de Schöner*; J. ALBRECHT, *Zum Weg Beethovens aus seiner Zeit*; H. J. MARX, *Beethoven als politischer Mensch*; N. JUDENIĆ, *Beethoven und die Volksmusik*; ferner L. RICHTER, *Beethoven und die Gassenhauer seiner Zeit*, dessen nachträglich eingereichter Beitrag auch in dem *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 10.-12. Dezember 1970 in Berlin*,

hrsg. von H. A. Brockhaus und K. Niemann (Verlag Neue Musik Berlin 1971) aufgenommen worden ist, dort allerdings auch Fußnoten erhalten hat. Ein Grußwort des charmanten Eugen SUCHON und ein Schlußwort des Nestors der Beethoven-Forschung Joseph SCHMIDT-GÖRG geben den würdigen Rahmen zu diesem gelungenen Zeugnis der Bemühungen einer Nation, die sich Beethoven nicht nur geographisch, sondern auch geistig eng verbunden fühlt.

Hubert Unverricht, Mainz

Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, Bonn 1970 (Gesellschaft für Musikforschung). Hrsg. von Carl DAHLHAUS, Hans-Joachim MARX, Magda MARX-WEBER und Günther MASENKEIL. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1971). 714 S.

Über einen Teil des Kongreßberichtes Bonn 1970, das separat erschienene Symposium *Reflexionen über Musikwissenschaft heute*, ist in dieser Zeitschrift bereits in Heft 4 des Jahrgangs XXV (1972), Seite 508-510, berichtet worden. Was man als Kongreßbesucher beobachtete, stellt sich jetzt auch bei der Lektüre des kolossal umfangreichen Berichtes heraus: das genannte Symposium bildete das importante Kernstück der Bonner Tagung. Da der Kongreß aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Geburtstages von Ludwig van Beethoven in dessen Geburtsstadt veranstaltet wurde, lag es auf der Hand, daß das Werk Beethovens besonders in den Vordergrund gerückt wird. Ihm galten schon die beiden öffentlichen Vorträge, Kurt von FISCHERS *Versuch über das Neue bei Beethoven* und Joseph SCHMIDT-GÖRG'S *Missa Solemnis. Beethoven in seinem Werk*.

Das erste der drei Generalthemen war ganz dem Bonner Meister gewidmet. (Der Bericht bringt jeweils erst die Referate der Generalthemen und hinterher die gewaltete Diskussion.)

Unter der Leitung von Thrasybulos G. GEORGIADIS kamen Rhythmisch-metrische Fragen bei Beethoven zur Sprache. In diesem Zusammenhang sprach Rudolf BOCKHOLDT von Eigenschaften des *Rhythmus im instrumentalen Satz bei Beethoven und Berlioz*, Arnold FEIL über

Abmessung (und Art) der Einschnitte: Rhythmus in Beethovens Satzbau, Thrasybulos G. GEORGIADIS *Zu den Satzschlüssen der Missa Solemnis*, William S. NEWMAN *On the Rhythmic Significance of Beethoven's Annotations in Cramer's Etudes*, Hanns-Bertold DIETZ über *Relations between Rhythm and Dynamics in Works of Beethoven* und Tomislav VOLEK über *Das Verhältnis von Rhythmus und Metrum bei J. W. Stamitz*.

Die zweite Abteilung des Generalthemas I war unter Leitung von Friedrich BLUME *Haydn und Beethoven* gewidmet. Der Vorsitzende trug erst *Bemerkungen zum Stand der Forschung* vor, worauf sich Georg FEDER mit *Stilelemente Haydns in Beethovens Werken*, Alfred MANN mit *Haydns Kontrapunktlehre und Beethovens Studien*, Boris SCHWARZ mit *Beethovens opus 18 und Haydns Streichquartette* und Horst WALTER mit den *Biographischen Beziehungen zwischen Haydn und Beethoven* befaßten.

Geleitet von Siegfried KROSS standen (I.3.) Probleme der Skizzen Beethovens zur Diskussion. Der Leiter zeigte *Schaffenspsychologische Aspekte der Skizzenforschung* auf, Hubert UNVERRICHT wies unter dem Titel *Skizze-Brouillon-Fassung* auf Definitions- und Bestimmungsschwierigkeiten bei den Skizzen hin, Werner CZESLA fragte nach dem Wert der *Skizzen als Instrument der Quellenkritik*, Nathan FISCHMAN beleuchtete das Skizzenbuch 1802-1803 aus dem Archiv Wielhorski und die ersten *Eroica*-Skizzen, Sieghard BRANDENBURG sprach über *Erste Entwürfe zu Variationenzyklen* und Peter STADLEN über *Possibilities of an Aesthetic Evaluation of Beethoven's Sketches*.

Die vierte Abteilung hatte unter der Leitung von Zofia LISSA *Beethoven und Osteuropa* zum Thema. Von Beziehungen zu ungarischer Musik sprach Ferenc BONIS, das Beethoven-Bild in der tschechischen Musikliteratur zeichnete Miroslav CERNY nach; es folgten *Beethoven und die Slowakei* (Luba BALLOVA), *Beethovens Beziehungen zu der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft* (Dragotin CVETKO), *Zur Geschichte der Aufführung der Streichquartette Beethovens in Russland* (Lev S. GINSBURG), *Beethoven und Glinka* (Ivan MARTINOV) und *Bulgarische Musik-*

literatur über Beethoven (Lada STANTSCHENKO-BRASCHOWANOWA).

Generalthema II kreiste um die Gattung Oper. Unter Leitung von Anna Amalie ABERT kam das Verhältnis von *Opernkomponist und Textbuch* zur Sprache (Referate über Meyerbeer, italienische opera seria des frühen 19. Jahrhunderts, Richard Strauss). Die von Wolfgang OSTHOFF betreute Abteilung 2 hatte *Die Opernszene und ihre musikalischen Typen* zum Thema (Falsobordone-Anklänge der frühen Oper, neapolitanisches Intermezzo und Commedia musicale, Metastasio's *Olimpiade*, Beethovens *Leonoren*-Arie, Naturszenen in Wagners Musikdramen, Szenenaufbau in *Pelléas et Mélisande*). Über *Oper und Gesellschaft* diskutierte unter Ludwig FINSCHER die Abteilung 3: *Oper und Konzert – Gegensatz und Ergänzungen, Anfänge des Opern-Repertoires und der Repertoire-Oper, Selbstdarstellung und Kritik der Gesellschaft in der Oper?, The Political Uses of Opera in Revolutionary France, Soziologische Aspekte der Operninszenierung*.

Das Generalthema III galt der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Unter Rudolf STEPHAN wurde der musikalische Neoklassizismus ins Blickfeld gerückt: Formentwicklung bei sowjetischen Neoklassizisten, Zur Frage des Neomadrigalismus, Aspekte zum Neoklassizismus Strawinskys (Bläser-Oktett 1923). Der gegenwärtige Stand der Schönberg-Forschung (Abteilung 2, Leitung: Hans OESCH) brachte Referate zur Gesamtausgabe, zur Entstehung der Zwölftontechnik und zum Theoretiker Schönberg. Abteilung 3 endlich befaßte sich unter Carl DAHLHAUS mit dem fesselnden Thema *Außenseiter der Neuen Musik*: verschiedene Referate zu Ives und Varèse.

Nahezu 300 Seiten nehmen im Kongreßbericht die Freien Forschungsberichte ein, auf die in diesem summarischen und notgedrungen unkritischen Überblick nicht eingegangen werden kann.

Hans Oesch, Basel

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 17. Band. 1972. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1973. XV, 311 S.

Im hymnologischen Hauptbeitrag des Bandes gibt Ernst SOMMER nach umfas-

sendem Überblick über die einschlägige Literatur und Beschreibung der Quellen ein Gesamtverzeichnis der Tonangaben zu den melodielos überlieferten alten deutschen Täuferliedern. Ähnlich hoch wie bei dem von Adam Reißner gesammelten Repertoire der Schwenckfelder, das Walther Lipphardt in Band 16 des Jahrbuches (s. dort die Literatur zur vorausgegangenen Diskussion) abschließend behandelte, stellt sich auch hier der Anteil des aus dem Volkslied übernommenen Melodiegutes heraus. So liefert die Studie, u. a. durch Identifizierung des überwiegenden Teils der mit den 252 ermittelten Tonangaben gemeinten Melodien, zahlreiche Informationen für die Volksliedforschung, nicht zuletzt in der Zusammenstellung, die erkennen läßt, wie unterschiedlich und oft irreführend ein und dieselbe Melodie als Ton zitiert wurde.

Unter den kleinen Beiträgen enthält neben den hymnologischen auch der kirchengeschichtliche *Über den lutherischen Gottesdienst und die evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts in Niederösterreich* von Gustav REINGRABNER Material und wertvolle Hinweise für den Musikhistoriker. Den hymnologischen Teil eröffnet Walther LIPPHARDT mit einem die Monographie Konrad Amelns in Band 15 des Jahrbuches ergänzenden Beitrag *Zur Frühgeschichte der Cantio „Resonet in laudibus“*. Ausgehend von Dom G. Benoit-Castellis 1957 in den *Etudes Grégoriennes II* veröffentlichtem Aufsatz *Magnum nomen domini Emanuel*, den Konrad Ameln nur am Rande (S. 97, Anm. 133) erwähnt hatte, werden hierin für diese Antiphon fünf Hauptformen der mittelalterlichen Melodieüberlieferung unterschieden, deren fünfte aufgrund der liturgischen Verbindung mit dem Canticum Simeonis bzw. mit der Cantio *Resonet in laudibus* in der Weihnachtskomplet vom ursprünglichen 7. in den 5. Ton transponiert worden sei. Die Cantio begegnet jedoch auch im G-Modus (in Ms. Aosta 11), und die Verbindung der Antiphon mit dem „*Nunc dimittis*“ läßt sich noch erheblich weiter als bis zum Neujahrsoffizium von Beauvais zurückverfolgen. Die aus Arras stammende, dem 11. Jahrhundert angehörende Handschrift Cambrai 75 enthält sie fol. 47 unter den Prozessionsgesängen zum Fest der Purificatio B. M. V., und zwar nach der Repetenda „*Nunc di-*

mittis . . .“ der Antiphon *Responsum accepit Simeon*, die, um eben diesen Schlußabschnitt gekürzt und ohne Versus, zum Canticum der Komplet in das Neujahrsoffizium mitübernommen wurde. In genau dem gleichen Zusammenhang und ganz offensichtlich mit der gleichen Melodieform, nur diesmal mit lesbaren Neumen, wurden beide Antiphonen in das etwa ein Jahrhundert jüngere Graduale Cambrai 61 aus Lille eingetragen (fol. 31). Die Melodie hat hier, mit dem Textanfang „*Ecce*“ statt „*Magnum*“, noch die G-Initien der „deutschen“ Form in der 1., 2. und 4. und den Torculus in der 3. Zeile, auf „*domini*“ jedoch *d-c-h* wie in Beauvais und ebenso den Parallelismus zwischen der 2. und 4. Zeile. Da bei der Übernahme in das Neujahrsoffizium das erste Wort durch „*Magnum*“ ersetzt wurde, stellt sich die Frage, ob nicht die mit der Quinte beginnende Melodieform durch die Zuordnung zum Magnum-Text entstanden ist. Beide Textformen begegnen schon in den frühesten Quellen, der *Ecce*-Beginn auf der Quinte jedoch erst in der transponierten Fassung, die mit der Cantio in Verbindung steht. Jedenfalls aber erweist die Melodiefassung der beiden nordfranzösischen Gradualien, daß der aus italienischen Quellen bekannte Parallelismus der Magnum-Melodie auch bei der *Ecce*-Melodie ursprünglich stärker ausgebildet war, als nach den bisher bekannten lesbaren Quellen deutscher Provenienz angenommen werden konnte.

Ebenfalls zur Geschichte des „*Resonet in laudibus*“ trägt Wolfgang JUNGANDREAS bei mit einer sprachlichen Untersuchung der für die früheste Überlieferung der deutschen Textfassung wichtigen Handschrift Leipzig Universitätsbibliothek 1305, für die er aufgrund des Lautstandes eine nach 1350 in Schlesien entstandene Vorlage wahrscheinlich macht. Im Weiteren stellt Gerhard HALM einen erst kürzlich aufgefundenen defekten Einblattdruck mit Luthers Osterliedern aus der 1524 in Augsburg nachweisbaren Offizin Heinrich Steiners vor. Manfred SCHULER weist für die im Konstanzer Gesangbuch mit W. M. für Wolfgang Mosel gezeichneten Lieder, die seit Philipp Wackernagel nur aufgrund der Namensähnlichkeit dem Theologen Wolfgang Musculus zugeschrieben wurden, einen Kleriker und Sänger dieses Namens (auch Mesel, Mosel

oder Mossel geschrieben) aus dem Konstanzer Freundeskreis Ambrosius Blarers mit biographischen Details als Autor nach. Über *Das älteste siebenbürgisch-deutsche evangelische Gesangbuch* von 1555 berichtet Karl REINERTH und hebt hervor, daß erst mit dieser Publikation Valentin Wagners das Lutherisch-Wittenberger Liedrepertoire unter den deutschen Gemeinden in Ungarn bekannt gemacht wurde. Die zuvor (1543) erschienenen Geistlichen Lieder Andreas Moldners deuten „nicht nach Wittenberg, sondern auf die böhmisch-mährischen Brüder, sogar auf die Täufer“. Überprüft werden sollte demgegenüber die Meinung, daß die 1548 zuerst erschienene Schulodensammlung des Kronstädter Reformators Johann Honterus „keine weiteren Beziehungen zur Reformation aufweist“. Nicht nur war um diese Zeit der Odengesang schon eine Angelegenheit ausschließlich evangelischer Lateinschulen, auch das von Honterus aufgenommene Sapphicum *Aufer immensam* des Zwickauer Rektors Georg Thymus steht gewiß den Wittenbergern näher als etwa den Täufern (zu den Oden s. die in Jg. 24 dieser Zeitschrift S. 102 ff. besprochene Veröffentlichung von Csomasz Tóth).

In einer Miscelle bringt Konrad AMELN Ergänzungen zu Siegfried Hermelinks Aufsatz aus Jahrgang 1970 über das Heidelberger Gesangbuch von Jacob Pflaum, der, wenn nicht Schüler Bachs, so doch Besitzer des 3. Teils der *Clavier-Übung* gewesen ist. Den Abschluß des Bandes bildet wieder ein umfangreicher und sehr hilfreicher Literaturbericht zur Hymnologie, u. a. über osteuropäische Neuausgaben.

Karl-Günther Hartmann, Erlangen

Perspectives in Musicology. Hrsg. Barry S. BROOK, Edward O. D. DOWNES und Sherman Van SOLKEMA. New York: (W. W. Norton) 1972. 363 S.

Die unter dem Titel *Perspectives in Musicology* herausgegebenen „Inaugural Lectures of the Ph. D. Program in Music at the City University of New York“, an denen 15 Autoren beteiligt sind, stellen eine Standortbestimmung der Musikwissenschaft dar. In den Beiträgen wird aufgezeigt und begründet, was auf verschiedenen Gebieten der Disziplin noch zu leisten ist. Barry S.

BROOK schildert im Vorwort den Rahmen, in welchem diese Vorlesungen gehalten wurden, und bemerkt, daß von verschiedenen Seiten immer wieder betont wurde, die vorherrschende Zweiteilung in ein historisches und ein ethnomusikologisches Forschungsgebiet sei künstlich und für die Weiterentwicklung der Musikwissenschaft gefährlich.

Gustave REESE eröffnet den Reigen der Vorlesungen mit *Perspectives and Lacunae in Musicological Research*. Sein Beitrag ist eine kurzgefaßte Geschichte der musikwissenschaftlichen Forschung in den Vereinigten Staaten. Er zeigt auf, daß noch in allen Arbeitsbereichen wesentliche lacunae vorhanden sind. Dem zünftigen Musikwissenschaftler ist bekannt, was Reese ausführt; für den Studierenden ist es äußerst aufschlußreich, diesen tour d'horizon zur Kenntnis zu nehmen.

Friedrich BLUME befaßt sich mit *Musical Scholarship Today* und spricht nicht nur vom Gegenstand der Musikwissenschaft, von besser oder schlechter aufgearbeiteten Epochen, sondern gibt dem Studierenden auch Hilfestellungen, zu seinem Thema zu finden und es methodisch zu bewältigen. In einer Diskussion werden – wie nach allen Vorlesungen – einige Punkte verdeutlicht.

Vincent DUCKLES gibt in *Musicology at the Mirror: A Prospectus for the History of Musical Scholarship* einen historiographischen Abriss und führt aus, welche Impulse (z. B. die Choralreform oder die Entdeckung der Weltmusik) die Musikwissenschaft immer wieder neu in Gang gebracht haben.

Über *Archival Research: Necessity and Opportunity* spricht François LESURE aus seiner reichen Erfahrung, über *The Iconology of Music: Potentials and Pitfalls* Emanuel WINTERNITZ. Beide Beiträge zeigen an Beispielen die Bedeutung dieser wissenschaftlichen Zugänge zur Musik auf.

Über die chromatische Kunst der Niederländer Motette referiert Edward E. LOWINSKY in seinem Vortrag *Secret Chromatic Art „Re-examined“*. Seit dem Erscheinen seines Buches im Jahre 1946 sind die Meinungen über Lowinskys Theorie kontrovers, so daß es ihm geboten schien, nochmals Stellung zu beziehen zur musica ficta. Anhand vieler Beispiele setzt er sich – hier

im einzelnen nicht nachvollziehbar – mit den divergierenden Auslegungen der Musica-ficta-Theorie moderner Editoren auseinander.

Mit *Two Research Lacunae in Music of the Classic Period* befaßt sich H. C. Robbins LANDON: nach der tschechischen Krise (1968) waren noch Entdeckungen unbekannter Werke großer Meister (wie eine Klavier-Fantasie von Schubert) möglich, und in Europa kommen immer wieder alte Tasteninstrumente ans Licht – lacunae hier wie dort!

Milton BABBITT weist substanziell auf Lücken und Mißverständnisse hin, die in der wissenschaftlichen Aufarbeitung der zeitgenössischen Musik und ihrer Theorie vorhanden sind; hier dürfte die historisch ausgerichtete Wissenschaft wohl noch einige Zeit überfordert sein!

Der zweite Teil des Buches, der sich mit kürzlich erst ins Blickfeld getretenen Arbeitsbereichen der Musikwissenschaft befaßt, wird eröffnet mit einem Referat von Paul Henry LANG über *Musicology and Related Disciplines*. Es folgen informationsreiche Beiträge über *American Musicology and the Social Sciences* (Gilbert CHASE), *Music Historiography in Eastern Europe* (George KNEPLER), *Music Research in Latin America* (Luiz Heitor CORRÊA DE AZEVEDO), *Music Research in Africa* (J. H. Kwabena NKETIA), *The Consensus Makers of Asian Music* (Mantle HOOD), *Music and Cult: The Functions of Music in Social and Religious Systems* (Frank LI. HARRISON) und eine ausgewählte Bibliographie zu *Musicology as a Discipline* (kompiliert von Barry S. BROOK). Zu diesen letztgenannten Beiträgen ist zu bemerken, wie selbstverständlich die amerikanische Musikwissenschaft Abendländisches und Außereuropäisches gleichermaßen erfaßt, und wie nutzbringend auch Angehörige der Dritten Welt zu Worte kommen.

Nach der Lektüre dieses in erster Linie an die heranwachsende Generation gerichteten Buches wird klar, daß das musikwissenschaftliche Terrain nicht nur mit einigen lacunae, sondern mit vielen – und noch weit mehr als den hier genannten – „gaping voids“ (Mantle Hood, Seite 209) durchsetzt ist. Der Studierende kann sich ohne Mühe ein sein Interesse besonders herausfordern – das Feld zur weiteren Exploration aussuchen.

Dabei bietet ihm diese Publikation eine vorzügliche Hilfestellung.

Hans Oesch, Basel

MICHEL BRENET: *Bibliographie des Bibliographies Musicales*. New York: Da Capo Press 1971. 152 S.

Die als „an unabridged republication of the first edition published in 1913“ vorgelegte bibliographische Publikation eröffnete ursprünglich, was hier unerwähnt blieb, den dritten (und letzten) Jahrgang (1913, erschienen Paris 1914) des Jahrbuches „L'Année Musicale“ (S. 1-152), das Michel Brenet (das ist Antoinette-Christine-Marie Bobillier) zusammen mit J. Chantavoine, L. Laloy und L. de la Laurencie herausgab. Die Bibliographie ist in folgende fünf Abschnitte gegliedert: I. *Ouvrages généraux* (nach Autoren, anonyme Ausgaben jeweils unter ihren Titeln, S. 3-61). II. *Bibliographies individuelles* (nach Musikern, S. 62-94). III. *Bibliographies publiques et Bibliothèques d'Etablissements et de Sociétés* (nach Ortsnamen, S. 95-123). IV. *Bibliothèques privées* (nach den Namen der Besitzer, S. 124-139) und V. *Catalogue d'éditeurs et de libraires* (nach Firmennamen, S. 140-152). Während es sich bei den Gruppen III-V vornehmlich um Bibliotheks- und Verlags-Kataloge handelt und in Rubrik II um einzelne Komponisten und Musiker betreffende Thematische Verzeichnisse und Bibliographien, weist Gruppe I eine Vielfalt sehr unterschiedlicher Arten von Bibliographien, auch Beiträge zu bibliographischen Fragen sowie Werke mit wichtigem bibliographischem Anhang auf (etwa Max Friedländer, *Das deutsche Lied im XVIII. Jahrhundert*, Stuttgart 1902, oder Ludwig Erk und Franz-Magnus Böhme, *Deutscher Liederhort*, Leipzig 1893-1894, um nur zwei Beispiele herauszugreifen).

Im Vorwort nennt Michel Brenet ihre Arbeit den Versuch einer „Bibliographie des bibliographies musicales“, wobei sie ihr Verzeichnis nicht als „guide“, sondern als „répertoire“ verstanden wissen wollte. Sie wähte den Tag nicht mehr fern, an dem nach ihrer Meinung mit einer „Littérature générale de la musique“ begonnen werden müsse. Einer solchen schwierigen Aufgabe wollte sie mit ihrer Bibliographie die Wege

ebnen. Brenets Bibliographie ist vom heutigen Standpunkt aus gesehen veraltet. Bei ihrem Erscheinen stellte sie jedoch, zumindest für Frankreich, das einzige Werk dieser Art dar. J. Peyrot bezeichnete die Arbeit als „*un instrument de travail de toute première nécessité*“ (La Tribune de Saint-Gervais, Revue Musicale de la Schola Cantorum XX, 1915, S. 296).

In diesem Zusammenhang ist die Frage aufzuwerfen, inwieweit es überhaupt sinnvoll ist, ein solches bibliographisches Werk nach nahezu 60 Jahren unverändert nachzudrucken, noch dazu ein Werk, das ganz auf die Erfordernisse der damaligen Zeit, vor allem Frankreichs, zugeschnitten war. Offensichtlich scheint man sich, als man daran ging, einen Nachdruck herzustellen, keinerlei Gedanken darüber gemacht zu haben, wie man diese Bibliographie heutigen Belangen hätte in etwa angleichen und bis zu einem gewissen Grade auf den jetzigen Stand der Forschung hätte bringen können. Daß dies nicht geschah, ist zu bedauern. Denn in dieser Gestalt besitzt das Werk nur mehr historischen Wert und vermag heute nur noch begrenzt von Nutzen zu sein.

Imogen Fellinger, Berlin

MAURICE J. E. BROWN: Chopin. An Index of his Works in Chronological Order. 2. durchgesehene Auflage. London-Basingstoke: Macmillan 1972. 214 S.

Der Autor ist in der Fachliteratur als Schubertforscher bekannt, daher ist seine Veröffentlichung auf dem Gebiet der Chopinforschung überraschend. Er selbst ist kein Chopinforscher und nach Riemanns Angaben hat er über diesen Komponisten keine Arbeit geschrieben; auch weist er nicht auf eigene Chopin-Studien hin. Allerdings erweist er sich als tüchtiger Kenner der älteren und neueren Literatur über Chopin und ihre Forschungsergebnisse. Er gliedert das Gesamtmaterial sehr übersichtlich in 9 Kapitel. So befaßt er sich in den Kapiteln 1 bis 4 mit der Chronologischen Folge der Werke Chopins, mit den Herausgebern der ersten Editionen, mit den Gesamtausgaben und mit Wessels Gesamtausgabe im besonderen. Im 5. bis letzten Kapitel behandelt er die Persönlichkeiten, denen Chopin seine Werke widmete, die

Dichter, deren Werke Chopin vertonte, Chopins Adressen in Paris, eine Zusammenstellung von Autographensammlungen und die Bibliographie.

Brown entwickelte ein System, nach dem er von verschiedenen Standpunkten Chopins Werke beschreibt. Die Arbeit ist nicht so sehr in ihrem wissenschaftlichen Gehalt, als in ihrer praxisbezogenen Brauchbarkeit für den Chopin-Liebhaber wichtig. Sie informiert ihn ausreichend über die geschichtliche Entwicklung und die musikalischen Merkmale der einzelnen Kompositionen. Anschaulichkeit gewinnt das Werk durch die vielen in den Text eingestreuten charakteristischen Notenbeispiele. Der bibliographische Teil könnte ausführlicher sein, besonders was die slavischen Publikationen betrifft. Ein ausführliches Register erleichtert die Handhabung des Werkes.

Franz Zagiba, Wien

CARL GREGOR HERZOG ZU MECKLENBURG: 1970 Supplement to the International Jazzbibliography & International Drum & Percussion Bibliography. Wien: Universal Edition 1971. 102 S. (Beiträge zur Jazzforschung. 1.)

Die vorliegende Arbeit versteht sich in ihrem ersten Teil als Ergänzung und Aktualisierung der 1969 erschienenen und in dieser Zeitschrift bereits besprochenen *International Jazz Bibliography* desselben Autors. Sie umfaßt einerseits Schrifttum zum Jazz aus den Jahren 1919-68, das im ersten Band übersehen worden war, andererseits Neuerscheinungen aus den Jahren 1968-70. Im Gegensatz zum ersten Band, der eine alphabetische Anordnung (nach Autoren) aufweist, wird im Supplement eine systematische Gliederung der Literatur nach den folgenden Sachgebieten vorgenommen: Bibliographies, Reference Books; General Works; Only partly dealing with Jazz; Biographies & Monographies; History; Church & School; Theory & Analysis; Discographies; Photo, Film, Radio & Television, Blues, Rhythm & Blues, Gospel; Dance & Popular Music; Background Literature; Sound Recording; Jazz & Dance. – Weist diese Systematik auch der alphabetischen Anordnung der Autoren gegenüber den Vorteil einer leichteren Orientierung

auf, so ist sie doch in zahlreichen Fällen wenig überzeugend: Die Abteilung *General Works* erweist sich als reine Verlegenheitslösung; die Zuordnung mancher Titel zu bestimmten Sachgebieten verrät, daß der Bibliograph sie nicht kennt. (LeRoi Jones' *Blues People* ist z. B. bei *General Works* und *Blues* . . . untergebracht, gehört aber eindeutig in die Rubrik „History“.)

Der zweite Teil des Bandes ist einem Spezialgebiet gewidmet, dem Schlagzeug und anderen Perkussionsinstrumenten im Jazz. Er enthält eine Fülle von Literatur zur Instrumentenkunde und Spieltechnik, zu Transkriptionen und Lehrbüchern, wobei allerdings auch hier in der Systematik manche Ungereimtheiten zu verzeichnen sind. (*Exotic Drumming* ist mit einem Titel zum Tabla-Spiel besetzt.)

Abgesehen von formalen Einwänden, stellt der vorliegende Band – wie schon der erste – vor allem wegen der Quantität an Informationen auch zu entlegenen Bereichen eine wesentliche Grundlage für die Jazzforschung dar. Ekkehard Jost, Gießen

HELMUT KIRCHMEYER: Musikkritik IV, 1: Wagner in Dresden. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 846 S.

Die Musikgeschichte Dresdens ist noch nicht geschrieben. Andere Städte, z. B. das benachbarte Leipzig, haben das der Elbestadt voraus. Es hängt ohne Zweifel damit zusammen, daß es in Dresden nie eine Universität gab, daß der Vorschlag von Francesco Morlacchi, in Dresden ein *Conservatorio o liceo musicale* als Staatsanstalt zu gründen, an der Geldfrage scheiterte, daß Richard Wagners in der Denkschrift *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen* niedergelegte hochfliegende Pläne der Verlegung des Leipziger Konservatoriums nach Dresden mit einer Abteilung für Schauspielerausbildung unter der Leitung Devrients nur ein Phantasiegebilde waren, so wie auch der nach 1918 von hervorragenden Dresdner Musikern angestellte Versuch, in Dresden eine *Staatshochschule (Universität) für Musik und redende Künste* zu gründen, aus mancherlei Gründen scheiterte.

Nun aber dürfte die Zeit gekommen sein, dem dringenden Bedürfnis abzuhelfen, eine Musikgeschichte der Stadt von Heinrich Schütz, Johann Adolph Hasse, C. M. v. Weber, Richard Wagner, Richard Strauss, dazu von nicht unbedeutenden *di minorum gentium* der Öffentlichkeit vorzulegen. Nach dem Vorbild der Musikhochschulen der Sowjetunion ist jetzt geplant, auch die Hochschule für Musik, die den Namen Carl Maria v. Webers trägt, nicht nur zur Musikforschung zuzulassen, sondern sie von ihr zu fordern. Daher wurde die Abteilung „Musikwissenschaft“ gegründet, die sich besonders der Musikgeschichte Dresdens widmen soll.

Es gilt nun, die vielfach gefächerte Einzelforschung zusammenzufassen, zu vereinheitlichen, zu systematisieren. Einen in seiner Weite und Breite nicht hoch genug einzuschätzenden Beitrag dazu bedeuten die Forschungen Helmut Kirchmeyers, besonders der zuletzt erschienene 1. Band der Untersuchungen über das *Zeitgenössische Wagner-Bild: Wagner in Dresden*, dem zwei Bände *Dokumente* vorausgegangen sind. Sie stellen die Vorstufe zu dem vorliegenden Sachband dar, in dem die Auswertung vorgenommen wird. Zusammen sind sie wieder ein Teil der von Kirchmeyer geplanten *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens Deutschlands*.

Dies ist das Besondere an Kirchmeyers Methode, daß er Wagners Werk und Wirken aus der in der Presse widerspiegelten gesellschaftlichen Situation heraus erwachsen darstellt, weshalb er mit Recht von einer „*Situationsgeschichte*“ spricht. Welche Lücke damit ausgefüllt wird, möge an einem Beispiel von vielen (Kirchmeyer berücksichtigt sowohl die Zeitungs- wie die Zeitschriftenkritik) aufgezeigt werden. Die Rolle des Kritikers Julius Schladebach wird ausführlich und seiner Bedeutung nach besprochen, eines Mannes, dessen Name man vergeblich in MGG, im Riemann wie im Moser sucht, und der auch in der bisherigen Schumann-Literatur meist zu kurz gekommen ist, Kirchmeyer macht aus der Behandlung seines Wirkens eine Abhandlung über das Wesen der Kritik im allgemeinen.

Man ersieht daraus, daß jener der Anschaulichkeit halber gewählte Titel *Wagner in Dresden* nur eine Abkürzung ist. Wir

erleben Wagners Dresdner Zeit im Spiegel der Presse, wodurch sich ebenso interessante Blicke auf Wagners Leben und Werk ergeben wie solche in dieser Gesamtheit noch nicht erforschte, auf die Musikkritik. Dabei wird festgestellt, daß Musikkritik immer Spiegelung der politischen Haltung der betreffenden Zeitung und der gesellschaftlichen Zustände ihrer Zeit war und heute noch ist. Auf die Entwicklung Wagners angewandt, zieht Kirchmeyer immer wieder die Schlußfolgerung, daß Wagner „das Heil eines Theaters nur noch in einer grundsätzlichen Umkehr der gesellschaftlichen Situation erblickte“, daß er sein Schicksal „kaum anders als eine Bestätigung seiner trüben Gedanken über den gesellschaftlich bedingten allgemeinen Niedergang der Kunst werten konnte, dem nur noch durch eine gewaltsame Veränderung der bestehenden Verhältnisse beizukommen sei“. Diese Gedanken werden später mit der ausführlichen Darstellung der Teilnahme an der 1849er Revolution bestätigt, daß Wagner nämlich „auch innerlich mit der Dresdner Revolution zusammenging und zu ihrem (un-)glücklichen Verlauf das Seine aus besten Kräften“ beisteuerte.

Mit der Einengung *Wagner in Dresden* ist aufgezeigt, welche Werke des Meisters in vielen Details und Beziehungen besprochen werden: *Rienzi*, *Der fliegende Holländer* und *Tannhäuser*, neu belichtet eben durch die Bezugnahme auf das Presse-Echo. Schon aus der jeweils ausführlichen Inhaltsangabe ergibt sich ihre Eingliederung in das Gesamtwerk. *Rienzi* wird im ersten Buch, das anschaulich die Überschrift „Anfänge“ trägt, die beiden anderen werden im „2. Buch“ („Entfaltungen“) behandelt. Nebenbei bemerkt: der gesamte Inhalt ist in fünf „Bücher“ gegliedert, die ihrerseits eine vielfältige Unterteilung in „Abschnitte“ aufweisen. Der daraus gewonnenen Übersicht steht als mindernd gegenüber, daß manche Gliederung künstlich erscheint. So, wenn Tatsachen des 5. Buches („Bilanzen“), etwa die Gründung des Wagnerschen Abonnementszyklus von 1848, sinngemäß auch unter den im 4. Buch („Pult und Taktstock“) genannten hätten verzeichnet werden können.

Sehr zahlreich, und sie machen das Buch erst recht zu einem Kompendium der Dresdner Musikgeschichte, sind die „Neben-

linien“ gezogen. Das umfangreiche „Kapitel *Meyerbeer*“ ist doppelt interessant, da es zur Zeit den Versuch einer Meyerbeer-Wiedergutmachung gibt, die zu einer Meyerbeer-Renaissance führen könnte. Es sei u. a. auf die von Joachim Herz am Leipziger Opernhaus vorgenommene, auf ausgedehnten wissenschaftlichen Forschungen aufgebaute und erfolgreich in der theatralischen Verwirklichung vorgenommene Rehabilitierung der *Hugenotten* als viel diskutiertes Beispiel hingewiesen. Das Programmheft nimmt auch Bezug auf die neuere aufschlußreiche Literatur (H. Becker und Chr. Freese). Zu begrüßen ist die Ehrenrettung Reißigers, die in Anfängen schon von Kurt Kreiser (Dresden 1918) unternommen worden war.

Noch mehr stößt Kirchmeyer in unbekanntes Land vor, wenn er nachweist, daß die vielgerühmte Arie des Adriano aus der letzten Szene des *Rienzi* Wagner als „gelehrigen Schüler modernsten Weberschen Komponierens“ ausweist; unterstützt wird diese These auch durch sonst seltene, hier zahlreiche Notenbeispiele. Der Name Carl Maria von Webers taucht immer wieder auf. Der Weberschen Translokation, Wagners Anteilnahme und Teilnahme an ihr, ist ein umfangreiches Kapitel gewidmet, in dem bisher unbezweifelte Fakten rektifiziert werden. Der Weber-Forschung, die noch vieles vor sich hat und angesichts des Weberjahres 1976 höchst aktuell ist, tun sich hier neue Türen auf. In einem Punkt kann sich der Referent nicht mit dem Autor einverstanden erklären. Kirchmeyer meint, die Überführung der Gebeine Webers sei wesentlich „als unter nationalistischen Vorzeichen“ zu verstehen. Immer wieder wird dieses Epitheton benutzt, widerspruchsvoll, wenn im gleichen Absatz Lüttichau der Vorwurf gemacht wird, er habe „den nationalen Gedanken, der das Unternehmen erfüllte“, „ignoriert“. Webers Stellung zu den Befreiungskriegen war nicht nationalistischer Rausch, sondern patriotische, d. h. nationale Begeisterung. In diesem Sinne fanden Webers Kompositionen den begeisterten Widerhall bei den Zeitgenossen, nicht zuletzt bei den Gelehrten und Studenten der Universitäten. Und schließlich galt der stürmische Beifall bei der Uraufführung des *Freischütz* nicht nur dem Kunstwerk, sondern auch dem nationalen, nicht nationalistischen Ereignis. Noch für Wagner

stellte – das betont Kirchmeyer in seinem „Vorwort“ – „der Nationalgedanke ein Urerlebnis“ dar, „mit dem er sich je später, um so mehr gleichsetzte“. Auch diese These über den „Wagner in Dresden“ wird der Wagnerforschung neuen Anstoß geben. Bekanntlich haben Marx und Engels erst gegen den Politiker Wagner polemisiert (Marx schrieb von Karlsbad aus an Engels vom „Narrenfest des Staatsmusikanten Wagner“), als sie feststellen mußten, wie, gleich ihm, die Komponisten der Vormärzzeit spätestens nach 1848 Frieden mit dem Feudalismus machten, was Heinrich Heine auch dem bis dahin mit ihm auf freundschaftlichem Fuß stehenden Meyerbeer zum Vorwurf machte. Auch so fällt Licht auf Webers nationale, nicht nationalistische Sendung, ebenso wie auf die zwielichtige Beurteilung Robert Schumanns, der, wie ich in meiner Schumann-Biographie (Reclam, Leipzig 1972) nachzuweisen versuchte, seine 1849er Meinung bis in die Düsseldorf-Zeit hinein bewahrte.

Der Inhalt des 846 Seiten starken Buches, das der Leipziger Opernchef Joachim Herz, von dem Rezensenten aufmerksam gemacht, mit Recht in einem Brief „ein Phänomen an Dichte in jedem Satz, eine wirklich wissenschaftliche Wirkungsforschung in die Vergangenheit hinein“ nennt, konnte nur in großen Umrissen dargestellt werden. Es lohnt, sich gründlich mit ihm auseinanderzusetzen.

Auf einige kleine Unebenheiten sei aufmerksam gemacht. Seite 4 des „Inhalts“ muß es in der 1. Zeile heißen: „Der Sujet-Streit“. Seite 417 muß der Bindestrich zwischen Mendelssohn und Bartholdy gestrichen werden. Seite 428, 24. Zeile: „Dirigent“ statt „Dirigient“. Seite 820, 7. Zeile: „Lüttichau“, nicht „Lüttich“.

Karl Laux, Dresden

MORITZ FÜRSTENAU: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Fotomechanischer Nachdruck der zweibändigen Originalausgabe Dresden 1861-1862 in einem Band. Mit Nachwort. Berichtigungen, Registern und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur hrsg. von Wolfgang REICH. Leip-*

zig: Edition Peters 1971. 712 S. Text, 76 S. Vorworte und Anhang. (Peters Reprints, ohne Bandzählung.)

Zu den ersten grundlegenden Monographien über die Musikgeschichte einer großen europäischen Musikstadt gehört selbst jetzt noch das zweibändige Werk von Moritz Fürstenau *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*. Innerhalb der vor kurzem begründeten fotomechanischen Nachdruckreihe von Peters in Leipzig, die Wolfgang Reich betreut, ist die in einem Band zusammengefaßte Ausgabe aus diesem Grunde an den Anfang gestellt worden, wie dem informationsreichen und geschickt formulierten Nachwort des Herausgebers entnommen werden darf. Damit wird ein ehemals von vielen neueren Musikbibliotheken und Musiksammlungen lang gesuchtes Buch in kurzer Zeit zum zweiten Mal in einem Neudruck wieder zugänglich gemacht. Da aber alle bisherigen Ausgaben weder ein Register (für Personen und Sachen) noch ein Literaturverzeichnis besitzen und der Herausgeber Wolfgang Reich in seiner Neuauflage diese bisher fehlenden Teile nun dankenswerterweise ergänzt hat, werden auch die glücklichen Besitzer der früheren Ausgaben diesen Neudruck erwerben wollen. Diese mühsamen und zeitraubenden Erweiterungen, die zudem, wie Stichproben erwiesen haben, sehr zuverlässig zusammengestellt worden sind, erschließen jetzt erst vollständig die Studie von Fürstenau zur Musikgeschichte der Stadt Dresden. Dieser erweiterte Nachdruck ist ein lobens- und begrüßenswerter Entschluß und entspricht einem dringenden Bedarf auf dem Gebiete der Musikgeschichte.

Hubert Unverricht, Mainz

RAIMUND W. STERL: *Musiker und Musikpflege in Regensburg bis um 1600. Regensburg: Im Selbstverlag des Verfassers (Dissertationsdruck Schön, München.) 1971. 138 S.*

Mit dem gegebenen Beitrag *Musiker und Musikpflege in Regensburg bis um 1600* hat sich der Verfasser die verdienstvolle Aufgabe gestellt, unter Verwendung der einschlägigen Literatur und der ihm zugänglichen Quellen „für den noch am wenigsten erforschten Abschnitt“ der Musikgeschichte

Regensburgs „zunächst bis um 1600 eine Lücke zu schließen“ (Vorbemerkung, S. 8). Das Ergebnis sind im Kern exakt belegte und kommentierte Verzeichnisse von fahrenden Musikern („fremden“ Spielleuten) und Mitgliedern der Musikkollegien geistlicher und weltlicher Fürsten in Regensburg, von einheimischen Musikanten, vor allem Stadtpfeifern, von Musikern am Dom, an den Klöstern St. Emmeram und Prüfening, an den Stiften Alte Kapelle und St. Johann, von evangelischen Kirchen- und Schulmusikern sowie von Orgelbauern, Notendruckern und Musikverlegern. Für einen beachtlichen Teil der gebotenen Namen und Daten kann sich der im Umgang mit Quellen versierte Verfasser auf ausschließlich eigene Nachforschungen stützen; sie erscheinen in der Arbeit erstmals. Andere werden, sichtigend und prüfend, aus der Sekundärliteratur eruiert. Dabei begegnet der Leser auch „großen Namen“, wie Konrad Paumann, „auf dessen Regensburger Aufenthalt (1459) mit Sicherheit geschlossen werden darf“ (S. 23), Orlando di Lasso, Philipp de Monte, Othloh von St. Emmeram und Wilhelm von Hirsau, Andreas Raselius, Paul Homberger und Gregor Aichinger. Bekanntes und Wissenswertes wird hier übersichtlich zusammengestellt, kritisch durchleuchtet und quellenmäßig belegt. In einleitenden und verbindenden Texten führt der Verfasser zudem in den gestellten Themenkreis zusammenhängend ein und skizziert mit Sachkenntnis Umrisse auch größerer musikgeschichtlicher Zusammenhänge. In einem Anhang werden schließlich eine Reihe von Quellen aus dem Stadtarchiv Regensburg erstmals veröffentlicht.

Musikalische Lokalgeschichtsschreibung hat von ihrer Aktualität für die Erforschung und Erkenntnis von Musik im Grunde bis heute nichts eingebüßt. Da sich Musik, als Komposition, Improvisation oder Interpretation, stets in engster Verflechtung mit weltlichen oder geistlichen Verbandsstrukturen (wie Staat, Stadt, Kloster) entfaltet hat, liefert naturgemäß die Geschichte einer Stadt zu allererst die Summe an Quellen und Fakten, die über Musik und Musikleben Aufschluß geben, aber auch die Materialien für den gesellschaftlichen Bezugsmechanismus, in welchem sie lebt. Insofern erscheint es sinnvoll, den Faden Dominicus Mettenleiters, der schon 1860 eine, zwar Torso

gebliebene und Quellenangaben ermangelnde *Musikgeschichte der Stadt Regensburg* vorgelegt hat, aufzugreifen und mit verbesserten wissenschaftlichen Hilfsmitteln zunächst einen ersten Zeitraum bis 1600 neu zu erarbeiten. Daß es sich um einen Anstoß handelt, um „zu weiteren Studien für eine *Gesamtmusikgeschichte Regensburgs* anzuregen“, hat der Verfasser im Vorwort klargestellt. Hermann Beck, Regensburg

Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1968. VI und 434 S., 1 Abb. im Text. (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Erste Reihe. Bd. 24.)

In einem weitgespannten Rahmen spanischer Kulturgeschichte behandeln O. Engels die weltliche Herrschaft der Bischöfe von Ausona-Vich (889-1315), R. Freitag die katalanischen Handwerksorganisationen unter Königsschutz (14. Jh.), W. Kuchler die Besteuerung der Juden und Mauren in den Ländern der Krone Aragons (15. Jh.), K. W. Gumpel die Frühgeschichte der vulgärsprachlichen spanischen und katalanischen Musiktheorie (15. Jh.), H. Kern Calderon und Tiecks Weltbild, W. Brüggemann Johannes Schulzes Schrift *Über den Standhaften Prinzen des Don Pedro Calderon de la Barca*, J. Vincke den frühen Humanismus im Kronarchiv zu Barcelona und M. R. Saurin de la Iglesia die spanische Revolution und Restauration 1868/75 im Spiegel der italienischen Presse.

Näher eingegangen sei hier auf den vierten Beitrag. Karl Werner GÜMPEL weist in Fernand Estevans *Reglas de canto plano* (1410), dem nach bisheriger Kenntnis ältesten in spanischer Sprache verfaßten Musiktraktat und ersten Beleg einer im 16. und 17. Jahrhundert kulminierenden Lehrtradition, einen älteren Kerntraktat nach, der in drei weiteren spanischen und katalanischen Fassungen des 15. Jahrhunderts überliefert ist und den Estevan um kommentierende Zusätze erweitert hat. Dieser wohl um die Wende zum 15. Jahrhundert entstandene und für diese Zeit nach Stoff und Darstellung typische Kerntraktat, eine anonyme Kompilation, wird vom Verfasser in Form einer kommentierenden Beschreibung aufgeschlüsselt und hinsichtlich seines mu-

siktheoretischen Aussagegehalts befragt. Hierbei macht der Verfasser wertvolle sachgeschichtliche und terminologische Beobachtungen zu Tonsystem, signum (= Verbindung von Tonbuchstabe und Solmisationssilbe), deductio (Hexachord) – proprietas (Hexachordtyp), Mutationslehre, Verwendung von *b* rotundum und *b* quadratum. Lehre der Kirchentonarten, tonos de una regula (Notation unter Verwendung von *b* rotundum und *b* quadratum, Lehre der Kirchentonarten, tonos de una regula (Notation unter von Estevans Text und der drei spanischen und katalanischen Parallelüberlieferungen mit Quellenbeschreibung, Überblick über die weitere Überlieferung des Kerntextes und terminologisches Register. Sie entspricht einem in der Musikwissenschaft leider nicht selbstverständlichen philologischen Standard. Der Beitrag (dem noch eine eigene Edition von Estevans Traktat mit ausführlicher Interpretation – ebenfalls in den „Spanischen Forschungen“ – folgen soll) ist keineswegs nur im Rahmen einer Kulturgeschichte Spaniens von Interesse: er bietet wertvolle Aufschlüsse für die spätmittelalterliche Choral-Lehre und scheint geeignet, in dieses sich nicht ohne weiteres erschließende Gebiet einzuführen.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br.

WILLIBRORD ALFONS HECKENBACH:
Das Antiphonar von Ahrweiler. Studien am Codex 2 a/b des Pfarrarchivs Ahrweiler (um 1400). Köln: Arno Volk-Verlag 1971. 271 S., 6 Faks.-Taf. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 94.)

Die Auffindung von 6 Choralhandschriften auf dem Dachboden der Laurentius-Pfarrei von Ahrweiler durch den Maria Laacher Benediktiner-Pater W. A. Heckenbach gab den Anstoß zu dieser Studie. Im Mittelpunkt steht ein jetzt zweibändiges Offiziums-Antiphonar der Pfarrei um 1400. Zur weiteren Repertoire-Untersuchung gehören der Sommerteil eines Ahrweiler Antiphonars des 16. Jahrhunderts und drei Antiphonarien des Ludimagisters Rothaar (1719-1725). Sie gestatten einen guten Überblick über die Entwicklung des Antiphonars in einer der Abtei Prüm lange Zeit (bis 1804) inkorporierten Pfarrei der Kölner

Erzdiözese. Für das Kalendarium und den mit seinen Melodien abgedruckten Hymnar ist der Zusammenhang mit Köln, zu dessen Sprengel Ahrweiler bis 1804 gehörte, evident. Untersuchungen darüber, inwieweit das auch für die übrigen Teile des Antiphonars gilt oder ob hier die Inkorporation in die Abtei Prüm Abhängigkeiten geschaffen hat, stehen noch aus.

Die Arbeit Heckenbachs gilt vor allem der Beschreibung der Hs. 2a-b, für die aus heortologischen Gründen die Zeit zwischen 1380 und 1420 als Entstehungszeit erschlossen wird. Den verdickten Hufnagelneumen (s. Faks. II) zu Folge sollte man den Termin etwas später, etwa um 1410 legen. Die Übersicht über die Psalmdifferenzen der Offiziumsantiphonen (S. 24-28) macht deutlich, daß es sich bei dem Ahrweiler Antiphonar um einen noch sehr frühen Usus der Differenzierung handelt, etwa in Art der alten Offiziums-Volltonare, bei dem die Vielfalt der Differenzierungsformeln noch nicht in rationalistischer Weise beschränkt ist. So hat z. B. der 1. Ton 12 Differenzen, der 3. Ton 11, der 4. Ton 13, der 7. Ton 5, der 8. Ton 9 Differenzen. Leider unterbleibt in der Studie eine Tonuntersuchung des ganzen Antiphonen-Repertoires. Nur sie hätte Auskunft darüber geben können, ob es sich um zufällige Varianten oder um ein beabsichtigtes System der Differenzen handelt. Auch die Frage der Provenienz des Repertoires hätte dann untersucht werden können. Statt dessen beschränkt sich Heckenbach auf die kleine Gruppe von Ferialantiphonen, die in den Tonaren meist nur mit wenigen Vertretern in Außenseiterstellung mit sonst kaum besetzten Differenzen vorkommen. Diese werden auf ihr tonales Verhalten in den Ahrweiler Codices untersucht. Vor allem wird das Modell des sogenannten Tonus irregularis (Modell 11) auf S. 54-69 einer genauen Betrachtung unterzogen und mit der Tonalitätsbestimmung in anderen Antiphonaren und Tonaren verglichen.

Der Wert der Ahrweiler Quelle liegt nach Heckenbach vor allem darin, daß sie größtenteils unreflektiert überliefert und somit gerade für die Textkritik dieser ältesten Antiphonenschicht besonders brauchbar ist. Die dann folgende Untersuchung der Invitatoriums-Antiphonie läßt einen ähnlichen Zusammenhang mit Re-

sponsoriumsmodellen feststellen, wie er bisher schon für die Invitatoriumpsalmodie und die Responsorialpsalmodie nachgewiesen wurde (so von P. Ferretti). Mit diesen Ergebnissen führt die Studie an die archaischen, vor dem System der Kirchentöne liegenden Urmodelle der Antiphonen und Responsorien zurück.

Die Ahrweiler Quellen enthalten auch ein umfangreiches (nicht ganz lückenloses Hymnar mit 47 Melodien, die von Heckenbach nach der ältesten Ahrweiler Quelle mit den Lesarten der späteren Quellen aus dem 18. Jahrhundert wiedergegeben werden und mit den edierten Hymnaren bei Stäblein (Mon. Mon. 1) und H. J. Werner (*Die Hymnen in der Choraltradition des Stiftes St. Kunibert zu Köln* = Beitr. zur rhein. Musikgesch. 63, Köln 1966) verglichen werden.

Auf S. 166-263 folgt dann ein alphabetisches Verzeichnis der 1989 Offiziums-Antiphonen, 85 Invitatoriums-Antiphonen, 877 Responsoria prolixa, 57 Kurzresponsorien, 66 Versikel, 71 Hymnen und sonstiger Stücke. Leider fehlt ein verkürzter Abriss über die Reihenfolge dieser Gesänge in der Liturgie der einzelnen Feste. Auch im folgenden Kalendarium wird der Rang der Feste durch den Hinweis auf die liturgische Struktur (Zahl Nokturn-Antiphonen und Responsorien) nicht angegeben.

Walther Lipphardt, Frankfurt a. M.

GÜNTER HAUSSWALD: Die Orchesterserenade. Köln: Arno Volk-Verlag (1970). 128 S., 2 Taf. (Das Musikwerk. 34.)

Haußwald geht in seiner Darstellung der Orchesterserenade von einer sehr weit, vermutlich allzu weit gefaßten Definition aus: Die Orchesterserenade als „*Wortcompositum setzt voraus, daß Begriffe wie Orchester oder Serenade zumindest für gewisse Zeiten der Entwicklung genügend erörtert sind*“ (S. 6). Hätte es nicht genügt, die Bezeichnung Orchesterserenade, die übrigens wohl zum ersten Mal von Haußwald selbst geprägt wurde, als Ganzes näher zu bestimmen? Eine Begriffserklärung dürfte nicht allein dadurch zu erreichen sein, daß die beiden Einzelteile der Wortzusammenstellung erläutert und von anderen Termini abgesetzt werden. Dieses methodi-

sche Vorgehen führt schließlich dazu, daß im historischen Überblick bereits mit dem Mittelalter angefangen wird. Unbekümmert von bereits vorgelegten und bei der Abfassung des Bandes auch zugänglichen Spezialstudien wird etwa von einem Renaissance-Orchester gesprochen und an Haydns Autorschaft der Streichquartette op. 3 festgehalten. Unterschiede zwischen der Serenade, die Wolfgang Amadeus Mozart bevorzugte, und dem Divertimento Joseph Haydnscher Prägung sowie die Einwirkung beider doch wohl auseinanderzuhaltender Gestaltungsweisen auf die Gattung etwa des Streichquartetts und der Sinfonie hätten trotz des im Musikwerk knapp bemessenen Raumes herausgearbeitet werden dürfen. Vielleicht hätte die Darstellung durch die Hervorhebung des Typischen und Generellen in der Geschichte der instrumentalen Serenade an Klarheit gewonnen; dafür hätte dann auf etliche der überaus zahlreichen Einzelheiten verzichtet werden können.

Diese Einwände, die sich bei der ersten Durchsicht spontan einstellen, erschweren zunächst den Zugang zu der Fülle des Materials und den Überlegungen zur Geschichte der Orchesterserenade von Haußwald, die von ihm als ausgesprochenen Kenner dieses Gebietes auch zu erwarten waren. Erst längere und wiederholte Beschäftigung mit dieser notwendigerweise sehr gedrängten Übersicht erschließt den Faktenreichtum und die fruchtbaren Anregungen dieser Publikation sowohl im Text als auch im Notenteil, der meist auf Ausschnitte aus Serenaden beschränkt wird. Seradenkompositionen von Orazio Vecchi und von Heinichen sind hier zum ersten Male neu gedruckt worden bzw. als editio princeps (Erstausgabe) erschienen.

Wer die Schwierigkeiten der durch den Rahmen des Musikwerkes gegebenen Anforderungen kennt, wird die gelungene Leistung von Haußwald recht einzuschätzen wissen. Jeder, der sich über die Serenade und ihre verwandten Satz- und Werkbezeichnungen informieren will, kann trotz mancher zu erhebender Einwände an dieser Darstellung nicht vorüber gehen und wird ihr, da die Musik der Klassik wesentlich vom Divertimento und der Serenade geprägt ist, dankbar viele Hinweise entnehmen können.

Hubert Unverricht, Mainz

CARL BÄR: Mozart. Krankheit-Tod-Begräbnis. Zweite, erweiterte Auflage Salzburg 1972. 167 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. Band I.)

In der 1966 erschienenen Auflage des Buches hatte Carl Bär die Todeskrankheit Mozarts als späten Rückfall eines rheumatischen Fiebers dargestellt und erklärt, wie seine Beisetzung in einem mehrfach belegten Grab dem damals Üblichen entspricht. Die Arbeit zeichnete sich durch besondere Sorgfalt der Literatur- und Dokumentensuche und der Quellenkritik aus.

Das Buch war die Folge einer Konfrontation des Verfassers mit Verfechtern der These, Mozart sei vergiftet worden. Die Gewohnheit dieser Autoren, Aussagen relevanter Quellen umzuinterpretieren oder einfach zu verwerfen, brachte den Verfasser dazu, vor allem die von den zeitgenössischen Ärzten herrührenden Texte systematisch zu untersuchen und die darin enthaltenen Meinungen im Lichte der eigenen Werke dieser Ärzte zu interpretieren. Auf dieser Grundlage gelang es ihm, ein Bild des Geschehens zu rekonstruieren, das als nüchterne Zusammenstellung historischer Befunde mit vorsichtiger Interpolation im Gegensatz zu den Schriften der Vertreter der Vergiftungsthese steht.

1972 hat Carl Bär eine zweite Auflage herausgebracht, erweitert, wie er sagt, weil dank neu zugänglichen Dokumenten neue Ergebnisse über Mozarts Begräbnis zu verwerten waren. Die neuen Unterlagen, wie das Sterberegister und die Stolordnung (Begräbnisverordnung) der Stadt Wien, brachten nicht nur zusätzliche Bestätigung für bereits veröffentlichte Ergebnisse, Bär konnte darüberhinaus feststellen, daß Mozart am 7. Dezember 1791 und nicht, wie man allgemein angenommen hatte, am 6. Dezember begraben wurde, obwohl das Sterberegister den 6. als Begräbnistag nennt. Er fand auch Beweise für seine Vermutung, daß ein Drittklassbegräbnis für zeitgenössische Wiener Bürger recht eigentlich das Normale war. Die erschütternde Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit der Vorgänge um Mozarts Begräbnis konnte durch diese Überarbeitung erst richtig zum Ausdruck kommen.

Anlässlich der Neuauflage hat Bär auch im Hauptteil über die Todeskrankheit Verbesserungen und Zusätze angebracht. Seine ursprüngliche Annahme, Mozart könne auch

an einer Schilddrüsenüberfunktion gelitten haben, verwirft er nun, nicht zuletzt wegen der bis zum letzten Dokument keine Spur von Zittern zeigenden Handschrift. Die These einer Nierenerkrankung wird neu besprochen und verworfen. Zusätzliche Informationen über rheumatisches Fieber bei ungünstigen sozialen Bedingungen ergänzen dieses Thema. Einige Illustrationen sind neu eingefügt.

Durch das unablässige Streben des Autors nach vollständiger und klarer Dokumentation ist das keineswegs voluminöse Werk nun zu einem Paradigma kulturhistorischer Forschung geworden, an dem spätere Autoren, die über Mozarts Tod und Begräbnis arbeiten, nicht werden vorbeigehen können. Es ist anzunehmen, daß jeder, der an der Lebensweise der Kleinbürger im Wien Josefs II. und Leopolds II. interessiert ist, aus Bärs Arbeit leicht Gewinn schöpfen kann.

Hansruedi Isler, Zürich

Autographen, Erstausgaben und Frühdrucke der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipziger Bibliotheken und Archiven. Bearbeitet von Peter KRAUSE. Leipzig: Musikbibliothek der Stadt Leipzig 1972. 96 S., 3 Taf. (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 6.)

Was es heißt, wenn ein verlässliches Werkverzeichnis fehlt, weiß jeder, der sich mit Mendelssohns Musik beschäftigt. Das Thematische Verzeichnis von Breitkopf & Härtel erfaßte nur gedruckte Werke (und auch sie nicht komplett), die Fülle der unveröffentlichten Kompositionen ist aber bis heute kaum recht zu überschauen. Eine vollständige Erfassung der Werke und ihrer Quellen wäre nicht nur als bibliographische Aufgabe dringlich. Vielmehr vermitteln gerade die Autographe und die unterschiedlichen Werkfassungen Einblick in die Probleme von Mendelssohns Komponieren.

Als Vorarbeit zu einem Werkverzeichnis will das Mendelssohn-Heft dienen, mit dem die Leipziger Musikbibliothek ihre Publikationen fortsetzt. Dabei werden Quellen verschiedener Provenienz zusammengefaßt (aus Stadtarchiv, Nachlaß C. F. Becker, Gewandhaus, Musikbibliothek Peters, Universitätsbibliothek). Die Hauptbestände an

Autographen Mendelssohns befinden sich freilich in anderen Bibliotheken und vielfach auch noch in privater Hand. Bei den Leipziger Quellen handelt es sich überwiegend um Erst- und Frühdrucke, teilweise auch um ältere Kopien. Nur vereinzelt liegen Autographe oder Korrekturabzüge mit autographen Eintragungen vor. Dazu gehören das wichtige Autograph zur *Ersten Walpurgisnacht* op. 60, die Klavierstimme zum Trio op. 49 und das Korrektorexemplar zu *Meeresstille* op. 27. Dagegen können die Autographe des Oktetts op. 20 (heute in Washington) und des Quintetts op. 18 (jetzt in Privatbesitz) nur noch als Verluste gebucht werden. Das ebenfalls als verschollen betrachtete *Kyrie* o. O. (Kat.-Nr. 28) könnte aber wohl mit dem von R. Leavis (London 1964) veröffentlichten *Kyrie* d-moll identisch sein, dessen Autograph (Paris, 6. V. 1825) jetzt in englischem Privatbesitz vorliegt. Daneben finden sich in Leipzig noch einige unveröffentlichte Klavierstücke und Lieder (u. a. *Gretchen am Spinnrad*), womit die Zahl erstrangiger Quellen erschöpft ist.

Die Beschreibung der Handschriften wie der Drucke hat Peter Krause mit großer Akribie besorgt (allenfalls wäre bei Werken in primären Quellen die Entstehungsgeschichte nach den Briefen näher zu behandeln). Der einzige Einwand betrifft die Anlage des Katalogs, in dem Quellen verschiedenen Rangs nach Gattungen geordnet werden. Um die primär belangvollen Hss. zu finden, muß man das Register der Schreiber zu Rate ziehen; für die Auswertung des Katalogs wäre es günstiger gewesen, wenn die Hss. als singuläre Quellen vor der Masse der Drucke plaziert wären. Beigegeben sind die Incipits der unveröffentlichten Stücke und Abbildungen mit Proben aus den Hauptquellen (op. 60, 49, 27). Bleibt nur zu hoffen, daß andere Bibliotheken dem Beispiel folgen, um mit ähnlichen Katalogen das künftige Werkverzeichnis vorzubereiten.

Friedhelm Krummacher, Erlangen

MARTIN WEYER: *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band LV.) 235 gez. S.*

Daß nun auch manche Randbezirke der Musik des 19. Jahrhunderts Interesse gewinnen, muß nicht als eine Folge wissenschaftlicher Moden aufgefaßt werden. Je eher die Umstände fragwürdig erscheinen, von denen die Auslese des fortlebenden Repertoires bestimmt wurde, desto weniger wird man sich auf den schmalen Bestand bewährter Hauptwerke beschränken können. Für das musikhistorische Spektrum ist aber eine Gattung wie die Orgelsonate nicht belanglos, auch wenn man ihr keinen zentralen Platz einräumen möchte. Der Versuch freilich, die Geschichte einer Gattung im 19. Jahrhundert zu beschreiben, stößt auf manche Schwierigkeiten. So unleugbar Gattungen auch in dieser Zeit ihre Geschichte haben, so steht ihnen doch die Vorstellung von der Autonomie des Kunstwerks gegenüber (selbst wenn ihr faktisch nur wenige Werke standhalten). Bei einer eher peripheren Gattung wie der Orgelsonate scheint sich zwar eine gattungsgeschichtliche Entwicklung abzuzeichnen, während gewiß nur wenige Einzelwerke quasi autonomen Rang beanspruchen können. Wenn aber der Terminus Orgelsonate auf historische Bezüge der Gattung verweist, so ist doch kaum selbstverständlich, wieweit disparate Modelle wie der klassische Sonatensatz und die Triosonate Bachs zu verbinden sind. Die Funktion der Orgelsonate scheint zwar durch das Instrument klarer bestimmt zu sein als die anderer Gattungen, doch wird die Zuordnung zur Kirchenmusik zugleich von konzertant-virtuosen Ansprüchen gekreuzt. Die Beziehungen der einzelnen Werke auf eine Gattung als Generalnenner wird aber in dem Maß fraglich, in dem mit ihrer Funktion und Tradition auch die Kriterien des Gattungsbegriffs ihre Verbindlichkeit einzubüßen drohen.

Die Arbeit von Martin Weyer grenzt ihr Thema nach den maßgeblichen Gattungsbelegen von Mendelssohn und Reger ab, umfaßt damit aber noch die ganze gemeinhin „romantisch“ genannte Epoche. Der Anschein gattungsgeschichtlicher Kontinuität verdeckt freilich leicht die Divergenzen innerhalb einer solchen Zeitspanne. Ein historischer Zusammenhang zwischen den wenigen bedeutenden Orgelsonaten ergibt sich erst, wenn man die Fülle epigonaler Stücke hinzuzieht. Eine Voraussetzung der scheinbaren Traditionseinheit ist also die

periphere Rolle der Gattung, deren Geschichte weithin Abstand vom historischen Progressus hält. Die methodischen Schwierigkeiten einer Untersuchung wie dieser beginnen bereits mit denen der Demonstration. Die Werke lohnen wohl nur partiell eine nähere Analyse, doch sind sie für den Leser meist kaum erreichbar, und um so mehr ist man auf Informationen durch den Autor angewiesen. Die vielen Notenbeispiele sind darum dankenswert, sie gehen aber auch zu Lasten der Werkbeschreibungen, für die bei der Vielzahl fast verschollener Werke nur wenig Raum bleibt. Wieweit die Urteile Weyers begründet sind, wird daher nicht immer recht einsichtig.

Indes bestimmen derlei Probleme auch nicht das methodische Verfahren der ganzen Arbeit. Die Einleitung entwirft – neben Bemerkungen zur Situation der Orgelmusik und des Orgelbaus im 19. Jahrhundert – eine Gruppierung der Komponisten nach „Landschafts- und Schulkreisen“ (7-14). Ob eine solche Ordnung für diese Zeit noch möglich ist, mag zweifelhaft sein; wo sie sich aber durchführen läßt, da gilt sie vorab für zweitrangige Musiker und tendiert damit zur Betonung sekundärer Momente. Im weiteren skizziert Weyer – gestützt auf die Arbeiten von Larsen, Ritzel u. a. – die Vorgeschichte der Sonate bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (15-27). Dieser Abriss hat insofern Konsequenzen, als sich die Untersuchung dann auf formale Aspekte des Sonatensatzes konzentriert (was vom Namen der Gattung her freilich naheliegt), während andere Form- und Satztypen nicht ebenso hervortreten. Auch wenn Distanz vom Lehrbuchschema gesucht wird, liegt der Akzent weithin auf formalen Elementen wie Themendualismus, Durchführungarbeit, Reprisesanlage etc. Daß in diesem Abschnitt der als „Schöpfer“ der Orgelsonate apostrophierte Mendelssohn nicht erwähnt wird, ist kein Zufall. Denn gerade in Mendelssohns op. 65 sind Analogien zum Sonatensatz wie zum Formzyklus der Sonate eher Ausnahmen. Falls diese Werke also Gattungsmodelle bilden, könnte es ihre formale Variabilität fraglich machen, die Orgelsonate primär unter Vorzeichen des Sonatenbegriffs zu sehen. Denn auch im folgenden zeigt sich, daß in der Orgelsonate bis hin zu Reger formale Kennzeichen des Sonatensatzes zurücktreten. Zwar distan-

ziert sich Weyer von der Vorstellung, nach der ein Themendualismus oder der „*thematische Parameter*“ überhaupt vorrangig wäre, um dann doch – bei Regers op. 60 – als „*Zentralproblem der Orgelsonate*“ das Verhältnis von „*Themendualismus und Durchführung*“ zu bezeichnen (156). Und andererseits kann es heißen, die Vielfalt der Formen Mendelssohns habe „*die Auflösung der klassischen Sonatenform*“ in der Orgelsonate beschleunigt (43). Wenn aber eher zweitrangige Opera einem Standardbegriff der Sonate entsprechen, von dem sich qualitätvolle Werke eher emanzipieren, so wären die Kriterien der Gattung wohl weniger in der Tradition der klassischen Sonate zu suchen, doch wäre die Gattungsgeschichte dann auch kaum einem Entwicklungsschema zu subordinieren.

Der Fülle des Materials sucht Weyer durch eine Einteilung gerecht zu werden, die sich einerseits an „Schulkreisen“, andererseits an den durch Mendelssohn, Liszt, Rheinberger und Reger bestimmten „Richtungen“ orientiert. Indes fragt sich nicht nur, wieweit bei belangvoller Musik des 19. Jahrhunderts noch von Schulen und Richtungen zu reden ist. Vielmehr stechen die bedeutenden Werke aus der ganzen Produktion derart heraus, daß sie sich nicht leicht einer Zuordnung fügen. Auf Weyers Beschreibung all der Werke wenig bekannter Autoren ist hier nicht einzugehen; nur der Untersuchung der Hauptwerke mögen noch einige Anmerkungen gelten.

Die beiden Sonaten Regers, die einen Endpunkt der Gattung markieren, bilden in Regers Oeuvre Sonderfälle, deren Verhältnis zur Gattungsgeschichte näher zu diskutieren wäre. Ihrer komplizierten Faktur kann freilich eine so knappe, dazu primär formale Analyse (151-161) nicht detailliert nachgehen. Ähnliches gilt für die Orgelsonaten Rheinbergers, bei dem die Gattung ausnahmsweise zentrale Bedeutung hat. Wenn 20 Werke auf ebensoviele Seiten behandelt werden, sind kaum mehr als cursorische Beobachtungen möglich (die einzige Detailanalyse einer Fuge [130] ist der Arbeit von K. Trapp entnommen). Die qualitativen und strukturellen Unterschiede der Werke, ihre wechselnden Modelle und Verfahren verdienten als Indizien eines vom Historismus bedrohten Komponierens eine eingehende Interpretation. Überzeugender

ist dagegen die Analyse von Reubkes Psalm 94 im Verhältnis zum Orgelwerk Liszts (89-101). Daß Mendelssohns Orgelsonaten – ebenfalls nicht nur Nebenwerke – auf acht Seiten besprochen werden, verwundert um so mehr, weil gerade in ihnen der Neuanfang der romantischen Orgelmusik gesehen wird. (Wird dabei mehrfach auf die ungedruckte Dissertation von S. Vendrey [Wien 1964] verwiesen, so wäre man dieser ausgezeichneten Arbeit wohl auch eine kritische Auseinandersetzung schuldig.) Dabei wird wohl die – scheinbar zufällige – Entstehung der Werke in einzelnen, erst nachträglich zu Zyklen geordneten Sätzen überschätzt. Offen bleibt nämlich, wie es zu erklären wäre, daß jeweils genügend viele Sätze zur Verfügung standen, die tonartlich zueinander paßten. Vermutlich spielte doch schon bei ihrer Entstehung die Absicht ihrer zyklischen Verbindung mit, wie aus den strukturellen, affektiven und z. T. auch thematischen Beziehungen der Sätze hervorgeht.

Weyers Arbeit bewältigt ein außerordentlich umfangreiches Material in einem höchst informativen Überblick. Freilich zeigt sich auch, welche Grenzen einer so umfassenden Gattungsgeschichte für Musik des 19. Jahrhunderts vorerst gesetzt sind. Gerade darum wäre zu wünschen, daß diese Arbeit weitere Einzelstudien anregen möge.

Friedhelm Krummacher, Erlangen

Felix Mendelssohn Bartholdy. (Vorwort von Margaret CRUM). Oxford: Bodleian Library 1972. 22 S. und 37 Taf. (Bodleian Picture Books. Special Series. No. 3.)

Das hier anzuzeigende Bändchen besticht vor allem durch ein Bildmaterial, das freilich nicht allein musikwissenschaftliche Interessen befriedigen will. Der Absicht, die Bibliotheksbestände einem weiteren Kreis nahezubringen, entspricht die Wahl der Abbildungen. Es dominieren also optisch wirksame Objekte, namentlich Zeichnungen und Aquarelle Mendelssohns (die fast die Hälfte des Tafelteils einnehmen), daneben Zeichnungen Goethes, E. Bendemanns u. a. sowie Programme, Titelblätter, Erinnerungstücke u. dgl. Eröffnet wird der Bildteil durch eine Skizze zu dem – im

Original verschollenen – Bild des jungen Felix, das Carl Begas 1821 malte. Daneben finden sich Proben aus ein paar Autographen, so ein Studienblatt mit Korrekturen Zelters, je eine Seite aus der Aufführungspartitur der *Matthäuspassion*, aus der wohl frühesten Fassung der *Sommernachts Traum-Ouvertüre* u. a., dazu die wohl letzte Komposition Mendelssohns, das *Altdeutsche Frühlingslied* op. 86/6. Die hier präsentierten Bestände gehören zum Nachlaß von Margaret Deneke, mit dem die Bodleian Library nun eine der wichtigsten Mendelssohn-Sammlungen besitzt. Das Vorwort von Margaret Crum skizziert in knappen Zügen Mendelssohns Leben und Tätigkeit, bezogen auf die ausgewählten Abbildungen, die dann ausführlich und zutreffend kommentiert werden. Freilich möchte man sich vor allem wünschen, daß die Bodleian Library diesem Beginn einen Katalog ihrer Mendelssohn-Bestände – primär der Autographe und Notizbücher – folgen ließe.

Friedhelm Krummacher, Erlangen

Felix Mendelssohn Bartholdy. Eine Lebenschronik. Zusammengestellt von Peter RANFT. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972. 120 S., 20 Taf.

Diese Veröffentlichung, die in einer chronologischen Zusammenstellung wichtige briefliche Äußerungen und historisch-politische Ereignisse der Zeit miteinander vereint, nimmt eine Übergangstellung zwischen Dokumentation und Biographie ein. Obwohl das Buch eine Biographie durchaus nicht ersetzen möchte und sich sicher eher an den interessierten Konzertbesucher als an den Fachmann wendet, entsteht ein anschauliches und gut informierendes Bild Mendelssohns und seiner Zeit. Das Vorwort betont zwar ausdrücklich die bahnbrechenden Verdienste marxistischer Musikwissenschaft um die Erforschung Mendelssohns, der Verfasser ist jedoch zugleich großzügig genug, auch die Ergebnisse nicht marxistischer Arbeiten in seine Chronik aufzunehmen. Besonders gut gelungen ist in dieser Zusammenstellung die Dokumentation politischer und sozialer Hintergründe zu Mendelssohns Lebensgeschichte; die Auswahl persönlicher Zeugnisse und Zitate befriedigt ebenfalls,

wobei man sich freilich fragen muß, ob es in einer solchen Dokumentation nicht besser wäre, einiges doch ausführlicher zu kommentieren. Offensichtlicher Irrtum ist der Hinweis auf S. 81 auf die „konservative“ politische Gesinnung von Mendelssohns Schwager Gustave Lejeune-Dirichlet: die Briefstelle Mendelssohns deutet gerade auf dessen republikanische Ansichten hin.

Susanna Großmann-Vendrey, Basel-Frankfurt a. M.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Briefe aus Leipziger Archiven. Hrsg. von Hans Joachim ROTHE und Reinhard SZESKUS. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972. 290 S., 1 Facs.

Daß die klassische Mendelssohn-Biographie immer noch aussteht, ist nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, daß die autobiographischen Dokumente, auf die sich eine solche Arbeit ja stützen müßte, größtenteils noch immer unbekannt sind. Während auf dem Gebiet der Lebensbeschreibung erfreuliche Ansätze zu verzeichnen sind, liegt die geplante und dringend notwendige Gesamtausgabe der Briefe noch immer in weiter Ferne: die Forschung ist hier auf zahlreiche, meist unzuverlässige und unvollständige Einzelausgaben (mit Kürzungen etc.) angewiesen. Die Versuchung, einzelne Auswahlanthologien der Briefe zu drucken und bereits längst bekanntes Material durch sporadische Neuveröffentlichungen zu ergänzen, ist wohl bei keinem anderen Komponisten so verführerisch, wie im Falle Mendelssohns. Die Geschäftskalkulation, daß eine wissenschaftlich an sich wertlose Ausgabe, wegen einiger „Ergänzungen“ doch ein Verkaufserfolg werden wird, erwies sich bisher – leider – noch immer richtig. Geschlossen liegen nur die Briefe Mendelssohns an seine deutschen Verleger in einer vorbildlichen Edition vor, und es ist nur zu wünschen, daß der Herausgeber Rudolf Elvers bald Zeit finden möge, die vollständige Gesamtausgabe der Briefe fortzuführen.

Angesichts dieser unerfreulichen Quellenlage ist es bereits ein Fortschritt und höchst begrüßenswert, wenn es gelingt, die Mendelssohn-Briefbestände einzelner große-

rer Sammlungen oder Städte geschlossen zu publizieren. So legten zum Mendelssohn-Jahr 1972 zwei ostdeutsche Forscher Briefe aus den Archiven Leipzigs vor. Diese verlegerisch wie wissenschaftlich gründlich betreute Ausgabe enthält insgesamt 146 – darunter 97 bisher ungedruckte – Briefe Mendelssohns nebst einem chronologischen Verzeichnis, einem Namens- und Sachregister und den Kurzbiographien der erwähnten historischen und zeitgenössischen Personen. Die Ausgabe ist jeweils nach den Adressaten gruppiert, so nehmen – nebst einzelnen Briefen aus der Jugendzeit – die Briefe an den befreundeten Maler Eduard Bendemann, an Ferdinand David und an das Direktorium der Leipziger Gewandhauskonzerte den Löwenanteil ein. Von besonderem Interesse sind außerdem noch die Briefe an den Rat der Stadt Leipzig, die ein intensives soziales Engagement des Komponisten für die Belange der Orchestermusiker erkennen lassen und sein kulturpolitisches Bemühen verdeutlichen, mit der Gründung des Leipziger Konservatoriums den Kunstunterricht für alle Schichten zugänglich zu machen.

In dieser Ausgabe sind die Briefe an den Geiger Ferdinand David zum ersten Mal ungekürzt abgedruckt. Sie enthalten nebst kritischen Stellungnahmen zur Politik und zum Berliner Geistesleben des Vormärz auch die kompositionsgeschichtlich hochinteressanten Briefe Mendelssohns aus der Zeit der Entstehung des Violinkonzerts, in denen Mendelssohn seinen Freund in manchen technischen Details zu Rate zog. Besonders ärgerlich ist indessen, daß den Forschern aus der DDR jene wenigen Briefe an David, die in Leipziger Archiven nicht vorliegen, bzw. die Antwortbriefe Davids zum Violinkonzert, die sich in einer (in der Bodleian Library Oxford deponierten) englischen Privatsammlung befinden, nicht zugänglich waren (s. Vorwort). Die Chancen einer Korrespondenzveröffentlichung, die sowohl Briefe, wie Antworten hätte berücksichtigen können, wurden hier zunichte, ganz abgesehen davon, daß man trotz ungekürzter Neuveröffentlichung wieder zur alten Eckart'schen Ausgabe wird greifen müssen, wenn man sich über die Briefe an David vollständig informieren will. (Kleine Ergänzung am Rande: der in dem Brief an Adele Schopenhauer [S. 215] erwähnte, kranke

Freund Mendelssohns war der frühverstorbene August Hanstein.)

Susanna Großmann-Vendrey, Basel-Frankfurt a. M.

HERBERT KUPFERBERG: *Die Mendelssohns. (The Mendelssohns. Three generations of Genius).* Tübingen-Stuttgart: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins 1972. 302 S.

GEORGE R. MAREK: *Gentle Genius. The story of Felix Mendelssohn.* London: Robert Hale & Co 1973. XIV, 365 S.

Diese beiden Neuerscheinungen auf dem Sektor der Mendelssohn-Biographien bemühen sich, ihren Gegenstand in einen größeren historisch-genealogischen Zusammenhang hineinzustellen. Es handelt sich hier um zwei außerordentlich faszinierende kulturhistorische Schilderungen, denen es gelingt, die Mendelssohnsche Familiengeschichte zu einem Stück europäischer Geistesgeschichte zu erweitern. – Die Affinität zu Sebastian Hensels Familienchronik ist besonders bei Kupferberg zu spüren, welcher der Disposition von Hensels *Familie Mendelssohn* nicht nur in größeren Zügen, sondern bis hin zu den Details von Henriette Mendelssohns Lebensgeschichte und des Mordfalls Praslin folgt. Wenn man auch Bedenken dagegen anmelden muß, daß Kupferberg die Generation Abraham Mendelssohns zur dritten Geniegeneration der Familie erhebt (vgl. engl. Originaltitel!), so ist doch zuzugeben, daß ihm eine interessante Familienbiographie gelang, in der jedes bemerkenswerte Mitglied seinen verdienten Platz erhalten hat. Das durch familiäre Rücksichten eingeengte Vorbild Hensels übertrifft Kupferberg vor allem in der Herstellung konkreter historischer Bezüge, die für die Emanzipation der Familie Mendelssohn von großer Bedeutung waren; jene Stellen in der Biographie Moses Mendelssohns, welche die spezifische Situation des Judentums schildern, sind hier besonders zu erwähnen. Am Schluß seines Buches setzt sich der amerikanische Musikkritiker ausführlich mit der Rezeption Mendelssohns auseinander und bringt, besonders was die negative Beurteilung Mendelssohns im englischen Sprachraum betrifft, einige neue Daten. So ist man verwundert zu lesen, daß nicht nur in

Deutschland eine negative – teils antisemitische – Reaktion auf die musikalische Vorherrschaft Mendelssohns einsetzte, sondern auch in England, das bisher als das klassische Land des Mendelssohn-Kultes galt. Freilich entsteht bei Kupferberg der Eindruck, als ob nur negative Reaktionen auf Mendelssohn nennenswert wären: die gewichtige Rolle der positiven Rezeption und die historische Bedeutung der Mendelssohn-Nachfolge, die keineswegs nur ein Aschenbrödel-dasein fristete, fehlen in dieser Darstellung. Für die Gegenwart konstatierte Kupferberg eine steigende Kurve von Mendelssohns Popularität; wenn die Wiederentdeckung des *Elias* als Dokument dramatischer Oratorien-geschichte auch durchaus erfreulich ist, so sollte es doch bedenklich stimmen, daß nach Kupferbergs Zeugnis Mendelssohns Symphonien in Amerika zur Ballettmusik abzusinken beginnen.

Intensiver als Kupferberg konzentriert sich George R. Marek auf die Figur des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy, obwohl auch bei ihm der Weg vom Dessauer (nicht Frankfurter! s. Waschzettel) Ghetto bis zum Berliner Bankhaus anschaulich und faszinierend geschildert wird. Die historischen wie frühindustriellen Kräfte, die diese Entwicklung bestimmt hatten, sind nach Ansicht des Autors besonders für die Persönlichkeit von Abraham Mendelssohn entscheidend gewesen, dessen „Zerrissenheit“ Marek – im Gegensatz zu Eric Werner – weniger mit dem jüdischen Erbteil, als mit dem Schwanken Abrahams zwischen künstlerischen und philosophischen Neigungen zu erklären versucht. Dem Einfluß Abraham Mendelssohns auf die Persönlichkeit seines Sohnes Felix mißt Marek große Bedeutung zu; die Konventionalität, die bei Felix Mendelssohn manchmal in Musik und Prosa durchzubrechen scheint, führt der Autor auf die Erziehungsmethoden Abraham Mendelssohns zurück, auch die landläufige Feststellung, daß Mendelssohn ein besserer Komponist geworden wäre, wenn er zu leiden und zu kämpfen gehabt hätte (???) fehlt bei Marek nicht.

Indessen scheinen solch persönlich-private Erklärungsversuche für Mendelssohns spezifischen Stil nicht auszureichen; Mendelssohn hat ja u. a. in der gewichtigen Auseinandersetzung um den Namen Mendelssohn oder Bartholdy gerade seinem

Vater gegenüber geistige Unabhängigkeit bewiesen. Die Spannung, die Marek unter der lebenswürdig-eleganten Oberfläche bei Mendelssohn sowohl im Persönlichen wie im Künstlerischen zu recht konstatiert, ist sicherlich auch das Zeichen des Bewußtseins von den eigenen künstlerischen Grenzen (S. 106), ist aber zugleich wesentlich von der ästhetischen Spannung bestimmt, der Mendelssohn als Zeitgenosse des musikalischen Biedermeier unterworfen war. Mendelssohns Zeit läßt sich musikgeschichtlich nur als Zwischenstufe der Entwicklung „von der funktionalen Bestimmtheit artifizierlicher Musik zur ästhetischen Autonomie begreifen“ (Carl Dahlhaus) und Mendelssohns Musik, die teils die Funktionalität bürgerlicher Musikpraxis akzeptierte, während sie zugleich durch die Genialität des Komponisten immer stärker zur Autonomie und damit weg von der Funktionalität strebte, spiegelt dieses geschichtliche Spannungsverhältnis getreu wider. So betrachtet ist der alte Streit um Mendelssohns Romantizismus, Klassizität, Glätte oder Epigonentum – an dem sich der Autor ebenfalls versucht – mißlig: das spezifisch Mendelssohnsche scheint ja gerade in seinem gespaltenen (musikalischen) Bewußtsein zu liegen.

Wie sein Kollege Kupferberg befaßt sich auch Marek ausführlich mit der Rezeption Mendelssohns und im Kapitel *What remains?* mit seiner Bedeutung für das heutige Musikleben. Während dem Autor die Geschichte von Mendelssohns Musik im Nazi-Deutschland mit großer Sachlichkeit und Distanz gelingt, ist ihm die Erklärung für Mendelssohns heutige Rolle etwas anachronistisch geraten: wenn Mendelssohns Musik heute nichts weiter als ein „*reminder of vanished beauty*“ sein soll, so sagt dies zugleich zu viel und zu wenig über ihre heutige Funktion aus.

Außerordentliche Geschicklichkeit erweist der Autor im Aufspüren von noch nicht bekannten Mendelssohn-Dokumenten: der erstmalige Teilabdruck bisher unbekannter Briefe, von Teilen aus Mendelssohns Hochzeitsreise-Tagebuch, von Zeichnungen und von Stellen aus den Tagebüchern der Königin Victoria von England verleihen Mareks Biographie dokumentarischen Wert; auch seine Zusammenarbeit mit dem Berliner Mendelssohn-Archiv erwies sich für dieses Buch als außerordentlich fruchtbar.

Die Bibliographie zum Schluß berücksichtigt auch die neuesten (westlichen) Veröffentlichungen; ein chronologischer Mendelssohn-Kalender stellt die Zusammenhänge zum Zeitgeschehen anschaulich dar. Für die Berichtigungen der 2. Auflage wären einige Kleinigkeiten anzumelden: so reiste Mendelssohn von Wien aus zur Krönung Ferdinands IV. zum König von Ungarn nicht nach Budapest (S. 174), das es damals als eine Stadt noch gar nicht gab, sondern nach Pressburg; den Gedanken eines Bachdenkmals in Leipzig hat Mendelssohn nicht nur unterstützt (S. 264), sondern selbst entwickelt.

Susanna Großmann-Vendrey, Basel-Frankfurt a. M.

BOHUMÍR ŠTĚDRŮN: Zur Genesis von Leoš Janáčeks Oper Jenůfa. Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, facultas philologica (vol.) 139. Brno: 1971. 224 S.

Der Verfasser, durch zahlreiche Janáček-Arbeiten bekannt, legt hier die Resultate seiner vieljährigen Studien jenes Bühnenwerkes vor, das Janáčeks Ruhm als Opernkomponist begründet hat. In den Jahren 1940-1970 hat Štědrůn eine Reihe von Einzelbeiträgen zu verschiedenen Problemen dieser Oper veröffentlicht und sich mit der Entstehung des Werkes zuletzt im Kongreßbericht Ljubljana 1967 (1970) befaßt. Die vorliegende Arbeit ist eine in vielen Punkten ergänzte und korrigierte Zusammenfassung dieser Beiträge in Buchform. Aus dieser Tatsache ergeben sich einige überflüssige Wiederholungen im Text, die man besser hätte streichen sollen.

Die Arbeit ist übersichtlich gegliedert: Janáčeks „*Vorläufer*“-Kompositionen zur Oper (S. 11-57), die eigentliche Arbeit an der Oper; Libretto, erste und zweite Fassung (S. 58-114), die „*Wurzeln des Opernstils*“ (Sprachmelodie, Volkslied, S. 115 bis 163) und Vorgeschichte der Aufführung in Prag (S. 164-205). Es folgen ein tschechisches Resümee (S. 206-216), Quellen- und Literaturverzeichnisse, 42 Bildbeilagen und Register. Die einzelnen Abschnitte sind mit größter Gründlichkeit gearbeitet und enthalten eine Unmenge an Einzelheiten, u. a. zahlreiche wichtige Informationen über die mährische und tschechische Umwelt, in der

Janáčeks Werk 1894-1903 entstand und in der es nach der mittelmäßigen Uraufführung (Brünn 1904) auf den Durchbruch (Prag 1916) warten mußte. Mit großer Bescheidenheit bezeichnet Štědroň seine Arbeit jedoch bloß als „Grundrisse einer eingehenden wissenschaftlichen Würdigung“ (S. 9).

Diese Menge an Detailinformationen schließt eine ins Detail gehende Kritik aus, da sie einerseits einer solchen Arbeit kaum adäquat wäre, andererseits oft kleinlich wirken würde. Es dürfte deshalb opportuner sein, die wichtigsten Resultate hervorzuheben und zu kommentieren. Als allgemeine kritische Bemerkung bloß die Feststellung, daß eine gewisse Straffung des Textes der Arbeit nicht geschadet hätte.

Unter den im ersten Abschnitt angeführten „Vorläufern“ der Oper ist die 1894 komponierte *Einleitung zu Jenufa – Eifersucht* für Orchester ohne Zweifel das wichtigste Werk. Štědroň, der dieses Werk mit Recht mit der 1888 entstandenen Männerchorkomposition *Der Eifersüchtige* verknüpft, kommt nach einer gründlichen und überzeugenden Analyse zu der wichtigen Einsicht, daß „die *Einleitung . . . einen untrennbaren Bestandteil der Oper darstellt und unmittelbar zu deren erstem Aufzug führt. Man sollte sie deshalb auch tatsächlich der Oper einverleiben . . .*“ (S. 46). Diese *Einleitung*, die bis 1957 nur in der Handschrift vorlag, wurde erstmals 1959 in Greiz (DDR) als Vorspiel der Oper aufgeführt. (Zur Instrumentationsanalyse eine Bemerkung: Štědroň findet „keine Belege dafür, daß er (Janáček) sich bei der Orchestrierung an N. Rimskij-Korsakov und seine *Osnovy orchestrovky* angelehnt hätte.“ Das war jedoch 1894-1904 kaum möglich, da die *Osnovy* erst 1898-1908 geschrieben und 1913 veröffentlicht wurden.)

Die eigentlichen Arbeiten an der Oper begannen mit Janáčeks Plan, das 1890 in Prag aufgeführte Drama *Ihre Ziehtochter* von G. Preissová zu komponieren. Die Dichterin vertrat jedoch die Ansicht, daß das Stück als Opernlibretto ganz ungeeignet sei. Wie es trotzdem zum Libretto wurde, rekonstruiert Štědroň mit größter Gründlichkeit aus der erhaltenen gedruckten Ausgabe des Dramas aus Janáčeks Besitz und der für Zensurzwecke angefertigten Kopistenabschrift. Das Exemplar des Dramas enthält unzählige handschriftliche Bemerkungen, Streichungen, Notenskizzen und persönliche Aufzeichnungen, darunter das Datum der Beendigung der Oper 18.3.1904. Štědroň weist nach, daß das Werk bereits am 25.1.1904 in der Reinschrift des Kopisten vorlag, daß Janáček jedoch noch während der schweren Krankheit seiner Tochter Olga (der das Werk gewidmet ist) weiterarbeitete und es erst nach ihrem qualvollen Tode mit der abschließenden Notiz versah.

Wie bei allen anderen Werken nachweisbar, arbeitete Janáček auch an der *Jenufa* weiter, korrigierte, strich und komponierte nach. Auch im Text wurden weitere Veränderungen vorgenommen, wie ein Vergleich zwischen der genannten Kopistenabschrift, der ersten (deutschen) Ausgabe (Wien 1918) und der ersten tschechischen (1953) des Librettos eindeutig beweist.

Die Akribie, mit der Štědroň die Librettofrage behandelt, ist auch an seiner Behandlung der beiden Fassungen des Klavierauszugs ersichtlich. Er rekonstruiert die Urfassung aus den gestrichenen, korrigierten und teilweise überklebten Stellen. Die meisten Streichungen betreffen jene zahlreichen Motivwiederholungen, die für Janáčeks persönlichen Stil charakteristisch sind, hier aber so überhand nahmen, daß K. Kovařovic, der Dirigent der ersten Aufführung in Prag, noch die zusammengestrichene Fassung als wegen der vielen Wiederholungen für die Bühne untragbar bezeichnete.

Der Abschnitt über „die Wurzeln des Opernstils“ befaßt sich teils mit Janáčeks theoretischen Ansichten über das „Melodische der Sprache“, teils mit dem „Widerhall des mährischen Volksliedes in *Jenufa*“. Die erste Frage wird hier, in Anbetracht der zahlreich vorliegenden Beiträge zu diesem Thema, wohl etwas zu langatmig beantwortet. Man kann eher von einer selbständigen Studie, als von einer „sprachmelodischen“ Untersuchung der Oper sprechen. L. Spiess (*Janáčeks Theorie der Sprachmelodie*, in: L. Janáček und die zeitgenössische Musik, Prag 1958, S. 281 ff.) dürfte bereits das Wesentlichste zusammengefaßt haben.

Die Frage nach der Benützung von Volksmelodien in *Jenufa* ist nicht uninteressant. Janáček behauptete selbst kategorisch, daß er nur Volkstexte, jedoch keine „Volksnoten“ benützt habe (1916). Štědroň vergleicht die zu diesen Texten gehörigen

Melodien der Volkslieder mit Janáčeks Liedern in der Oper und kommt zur gleichen Konklusion: es gibt keine Volksliedmelodien in *Jenufa*. Lieder der Oper sind hingegen in spätere Volksliedsammlungen aufgenommen worden. Es ist allerdings klar, daß eben diese Tatsache die Annäherung des Komponisten an die Qualitäten des Volksliedes bezeugt. Štědrň dürfte auch entgangen sein, daß es rhythmisch verschleierte, melodisch jedoch ziemlich eindeutige Übereinstimmungen gibt, so im Rekrutenlied („s'will jeder hochzeiten“), vgl. Takt 1-2 des Liedes mit dem Volkslied bei Bartoš, Takt 1-4. Auf die rhythmischen Übereinstimmungen in „*Ei, Mutter, liebes Mütterlein*“ weist der Verfasser selbst hin.

Im letzten Abschnitt über die Vorgeschichte der Aufführung in Prag kommt Štědrň weit ausholende Darstellung jenem Leser zugute, der die tschechische Sprache nicht beherrscht. Das Verhältnis Janáček-Kovařovic, zunächst durch eine ungünstige Kritik getrübt, die Janáček über eine Oper des Dirigenten schrieb, wird hier sehr eingehend dargestellt. Hinzu kommt eine gute und ausführliche Besprechung von Kovařovic als Komponist und Dirigent, eine Erwähnung der Stellungnahme des Smetanapologeten Z. Nejedlý gegen sowohl Janáček wie Kovařovic, sowie der Rolle, die Marie Calma, die Sängerin, und ihr Gatte bei dem endlichen Zustandekommen der Prager Aufführung der *Jenufa* spielten. Dreizehn neu aufgefundene Briefe von Janáček werden hier ausgewertet und alle in deutscher Übersetzung abgedruckt. Abschließend befaßt Štědrň sich mit den Retuschen und Hinzufügungen von Kovařovic' Hand. Der bedeutende Anteil, den er als Dirigent am entscheidenden Erfolg der Aufführung hatte, beruht hauptsächlich auf der Erfahrung des versierten Theaterfachmannes, der die Eigenart des Komponisten respektieren lernte, obwohl sie seiner eigenen Auffassung (z. B. der Instrumentation) widersprach. Janáček nahm seinerseits viele Anregungen dankbar entgegen und revidierte die für den Druck (UE, Wien 1917) bestimmte Vorlage nach den Vorschlägen von Kovařovic.

Ein gutgewähltes Bildmaterial illustriert alle Abschnitte dieser verdienstvollen Arbeit, die für jeden Janáček-Forscher unentbehrlich ist.

Camillo Schoenbaum, Dragoř

OTTMAR SCHUBERTH: *Die Scene ohne Symbolik*. München: Hornung-Verlag 1971. 144 S., 137 Abb.

Bücher dieser Art pflegt – meist aus eigener Initiative und auf eigene Kosten – zu publizieren, wer sich mißverstanden wähnt, wer über sich das vermeindliche Fehlurteil der Zeitgenossen zu korrigieren wünscht, bevor die Geschichte es kolportiert. „*Audiat et altera pars*“, fordert der Bühnenbildner Richard Panzer denn auch im Vorwort einer Monographie, die ihm, dem heute 75-jährigen zu widmen, er selbst wohl den Kollegen und Bühnenbild-Historiker Ottmar Schubert gewann.

Das Ergebnis ist ein teils vergrämt-selbstgerechtes, teils aggressiv-kulturkritisches Bekenntnisbuch, aus dem man, es angemessen zu würdigen, eigentlich nur zitieren müßte. Nicht nämlich Richard Panzer, der den Philosophen Wilhelm Hausenstein und Emil Preetorius als „*Lehrer und Meister*“ nennt, oder seine Überzeugungen vom „Wesen“ der Bühnenausstattung („*Nicht das Wissen und Denken, sondern nur das offene Herz, die naive Unbefangenheit, machen uns zum schöpferischen 'Schauen', zum schöpferischen 'Tun' bereit*“, S. 9) sind für die beklagte Mißachtung seines umfangreichen Werks durch Theater und Publizistik der Zeit verantwortlich, sondern „*die Situation ist, vom Gesichtspunkt des Gesamtkunstwerks 'Theater' gesehen, unmöglich geworden*“ (S. 10).

„*Zeigen, wie es gewesen ist*“, hat Panzer sich zum Leitsatz gemacht, „*in bestimmtem Maße fühle ich mich einer vorbehaltlosen Werktreue verbunden*“ (S. 10), und zutreffend mithin läßt er sich charakterisieren als einen Bühnenmaler, der mehr der Tradition als der Gegenwart, mehr den Bedingungen und Forderungen des überlieferten Werkes als denen seiner aktuellen, zeitbezogenen Verlebendigung, mehr dem Künstler-Subjekt als dem Publikum oder der Gesellschaft sich verantwortlich fühlte.

Die möglicherweise erhoffte Rehabilitation muß so mißlingen, die Motive indes für den schier tragikomischen Antagonismus zwischen in gutem Sinne „konservativem“ ästhetischem Bewußtsein und einem Theater, das mit wachsendem Gespür für seine gesellschaftliche Verantwortung eben dieser „werkgetreuen“ Reproduktions-Ästhetik überdrüssig wurde, sie treten überaus deut-

lich zu tage. Wenn dieses Buch überhaupt – und dann natürlich weniger für die Musik- und Theaterwissenschaft, als für Ausbildung und Praxis jüngerer Bühnenbildner – einen Sinn hat, dann den, sogleich den Widerspruch zu provozieren und ihm sogar die Argumente noch zu liefern.

Wissenschaftlichem Anspruch halten weder Ottmar Schuberts recht beiläufiger historischer Rückblick noch seine grundsätzlich gemeinten Betrachtungen über das Bühnenbild stand. Ein Werk-Katalog überdies fehlt ebenso wie eine stichhaltige Erläuterung des fülligen Bildanhangs, der immer wieder geometrisch gegliederte, zentral- oder winkelperspektivisch angeordnete Räume zeigt und – zumal in Panzers Neigung zur rhythmischen Formalisierung dramatischer Wirklichkeit – den Einfluß Emil Preetorius' erkennen läßt. Mit einem historisch-philologisch exakt gearbeiteten „Apparat“ jedoch wäre Richard Panzer mehr Gerechtigkeit zu erweisen gewesen als mit der vorliegenden Polemik gegen die „destruktive“ Intolleranz der modernen Kunst. Dietrich Steinbeck, Berlin

HELMUT RÖSING: Probleme und neue Wege der Analyse von Instrumenten- und Orchesterklängen. Wien: Verlag Notring 1969. 294 S. (Dissertationen der Universität Wien. 42.)

Der vom Verfasser intendierte Versuch, „zu objektiven Aussagen über die klangfarblichen Charakteristika innerhalb verschiedener Kunstepochen und Kulturen zu gelangen“ (S. 4), erweist sich in mehrfacher Hinsicht als problematisch. Zum einen verschließt sich die Klangfarbe – als das subjektive Korrelat einer objektiven Konfiguration von Teiltönen, Phasenbeziehungen und Ausgleichsvorgängen – einem ausschließlich physikalisch-messenden Zugriff: Klangfarbe ist stets Wahrnehmung, die in vielen Fäden an psychische und sozio-kulturelle Voraussetzungen gebunden ist und sich durch Spektro- oder Sonagramme gewiß nicht adäquat untersuchen läßt. – Doch auch einer „objektiven“ Analyse der Objektseite, d. h. der physikalischen Struktur von Klängen stellen sich Hindernisse in den Weg. Der Autor hebt hervor, daß „die sinusför-

migen Schwingungen in den Schwingungsrezepten der Instrumentenklänge“ nicht das Entscheidende seien, „sondern vielmehr die Abweichungen von der sinusförmigen Periodizität, die Modulationen der Frequenz und der Intensität innerhalb des zeitlichen Kontinuums“ (S. 11). (Zu vermuten ist, daß man hier nicht von Prioritäten, sondern von Wechselwirkungen auszugehen hat!) Entsprechend setzt er mit dem von ihm verwendeten Kay-Sonographen ein Analyseverfahren ein, das den zeitlichen Modulationen des Klanges Rechnung trägt und – zumindest in dieser Hinsicht – den herkömmlichen Aufzeichnungsmethoden mittels Suchtonanalysator und Pegelschreiber eindeutig überlegen ist. Andererseits stellt die Methode des Sonographen jedoch den Analysierenden vor neue Probleme. Sie suggeriert Objektivität, wo es sich letzten Endes doch wiederum nur um eine Verschiebung der – subjektiv geprägten – Interpretation vom auditiven in den visuellen Bereich handelt. Dies wird in der vorliegenden Arbeit besonders an den Sonagrammen von Orchesterklängen deutlich: Die Aufzeichnungen geben ein äußerst unscharfes Bild, das erst in der Konfrontation mit der Partitur, der Transkription und/oder dem Höreindruck sinnvolle Deutungen zuläßt. – Zugespitzt heißt das: Nicht die Sonagramme interpretieren den Klang, sondern der Klang interpretiert die Sonagramme. Die letzteren geben selbst bei einfach strukturierten Instrumentenklängen immer nur Anhaltspunkte: Wo man etwas genaueres über die relative Stärke von Teilschwingungen oder deren Frequenzen erfahren will, ist man wiederum unweigerlich auf die mühevolleren Verfahren der Spektralanalysen und der digitalen Frequenzmessung angewiesen, die wesentlich exakter arbeiten.

Ekkehard Jost, Gießen

HANS KREITLER & SHULAMITH KREITLER: Psychology of the Arts. Durham: Duke University Press 1972. 514 S.

Das Buch von Kreitler und Kreitler habe ich mit Mißtrauen und Argwohn zu lesen begonnen, denn seit es selten geworden ist, daß Psychologen über Kunst

schreiben, verbergen sich hinter Titeln, die ähnlich klingen wie *Psychology of Art*, häufig dilettantische Spekulationen. Ich habe meine argwöhnische Meinung gründlich revidieren müssen angesichts dessen, daß es sich um ein äußerst seriöses Werk handelt. Der erste Abschnitt enthält eine lehrreiche und kritische Abhandlung über die wichtigsten psychologischen Kunsttheorien. Das was psychoanalytische, gestalt- und informationstheoretische sowie behavioristische Ansätze an Wissen bereitstellen, fassen Kreidler und Kreidler in einer eigenen Theorie zusammen, die sich auf den Rezipienten von Kunst konzentriert. Wiewohl die Beziehungen kompliziert sind, versuchen sie ästhetisches Gefallen mit dem kybernetischen Modell der Homeostase zu beschreiben. Zu dem durch einen ästhetischen Reiz ausgelösten Wechselspiel zwischen Aktivierung und Wiederherstellung der Gleichgewichtslage, zu dem Wechselspiel zwischen Spannung (*tension*) und Lösung (*relief*) – schon von Wilhelm Wundt als grundlegend erkannte Kriterien der Gefühle – treten modifizierende Variablen wie kognitive Orientierung und persönliches Involviertsein. Die Theorie von Spannung und Lösung stützen die Autoren durch eine gründliche Aufarbeitung bisheriger Untersuchungen, wobei zwar Prinzipielles erörtert werden soll, jedoch zunächst eine Trennung bezüglich der einzelnen Künste erfolgt. Dieser differenzierenden Betrachtung ist ein zweiter Teil angeschlossen, der „*beyond the Tension Principle*“ (Stand Freud dieser Überschrift Pate?) allgemeineren Kategorien der ästhetischen Wahrnehmung gewidmet ist. Einstellung, Einfühlung, ästhetische Distanz, Wahrnehmung symbolischer Repräsentanz, Sublimierung und anderes mehr kommen zur Sprache. Dieser zweite Teil verblüfft in dem Kapitel über *Cognitive Orientation and Art*, weil hier von der ursprünglichen Zielsetzung, nämlich ästhetische Wahrnehmung und Urteil zu erfassen, abgewichen wird: Eine Theorie über Kunst bzw. eine Theorie, die die Frage beantworten soll, welcher Art von Realität die Kunst sei, wird dargelegt. Es mag sein, daß die Autoren, da das ästhetische Erlebnis psychologisch nicht als etwas vom sonstigen Erleben qualitativ Verschiedenes, etwas ganz Spezifisches, abgesondert werden kann, dieses Kapitel für notwendig erachteten.

Sicherlich wird an ihm Kritik einsetzen, denn bei aller Bildung, die Kreidler und Kreidler besitzen, greifen sie mit dem in diesem Kapitel zum Ausdruck gebrachten Anspruch, zumindest in Teilaspekten eine ästhetische Theorie geschaffen zu haben, zu hoch. Der gründliche Einblick in kunstpsychologische Fragestellungen, den sie vermitteln und die z. T. lehrbuchhafte Darstellung, die ihrer großen Übersicht entspringt, wird diesem Buch jedoch – so ist zu hoffen – Wirkung sichern.

Helga de la Motte-Haber, Hamburg

PAUL HINDEMITH: *Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*. Mainz: B. Schott's Söhne 1970. 251 S.

Das Buch, fußend auf den theoretischen Grundlagen der *Unterweisung im Tonsatz* und Fortsetzung des *Zweistimmigen Satzes*, beginnt mit der 12. Übung, in der das Arbeitsmaterial besprochen wird. Es folgen „*Akkordverbindungen*“, Liedsätze, dann erst „*tonale Funktionen*“, homophone Satzweise, dreistimmiger Kontrapunkt und schließlich „*der Tritonus*“. Hier sollte ein „Übungsbuch zum vierstimmigen Satz“ anschließen, dessen Inhalt jedoch schon weitgehend in beiden Bänden der seit 1949 vorliegenden *Traditional Harmony* vorweggenommen ist.

Man könnte nun Einzelheiten im Hinblick auf die heute übliche anspruchsvollere Unterrichtspraxis kritisieren, etwa Hindemiths merkwürdige Behandlung der verdeckten Oktavparallelen (S. 37 f. In die Oktav: unten Schritt, oben Sprung; aus der Oktav: oben Schritt, unten Sprung. Alles andere ist falsch! Hier ist das Phänomen nicht auf seinen Kern zurückgeführt, sondern Akzidentelles bestimmt die Systematik). Oder man könnte, die ungeheure Breite der Ausführungen böswillig bewundernd, die 780 kleinen Kreise, welche „*sämtliche zwischen zwei Klängen denkbaren Verbindungsmöglichkeiten*“ graphisch darstellen, mit dem Einmaleins in einem Lehrbuch der höheren Mathematik vergleichen. Kritik müßte man auch am Begriff des „*harmonischen Wertes*“ anmelden, wie auch aus Hindemiths „*Funktionsbezeichnungen*“ (S. 99) Schlüsse ziehen über die „*Richtigkeit*“ der abgeleiteten „*Tonverwandtschaften*“:

alles, was römische Zahlen trägt, ist in seiner Verwandtschaftsstellung zumindest sehr problematisch.

Solche Kritik bedeutete aber, die Fundamente von Hindemiths Vorstellungen anzuerkennen, und das ist dem Rezensenten unmöglich. Nicht nur wegen des bekannten Fiascos bei der Ableitung der 12 Töne aus der Obertonreihe und der Bestimmung der Intervallgrundtöne aus der Reihe 2. Vielmehr ist es Hindemiths absolutes Verharren innerhalb des strukturellen Denkens der Tonalität. Das musiktheoretische Denken konnte sich in den letzten Jahrzehnten gerade deshalb entwickeln, weil es – schon in tonalen Werken Bartóks und Strawinskys – die Hindemithschen Kategorien entweder negiert oder als sekundäre verwendet – aber nicht einmal zum letzteren dürfte ein Eleve der Hindemithschen Pädagogik gelangen: die enorme Ausbreitung des Stoffes und die Betonung handwerklicher Routine („Man tut gut daran, diese Aufgabe mindestens zehnmal zu lösen“) werden jeden, der diese Schule durchlaufen hat, ein für allemal festgelegt haben. Sie zeigen aber auch, daß Hindemith unerschütterlich davon überzeugt war, er würde keinen Personalstil, sondern einen verbindlichen Epochenstil vertreten. Angesichts dessen, was geschehen ist, bleibt das ebenso unbegreiflich, wie das Fehlen von jungen und jüngeren Nachfolgern Hindemiths begreiflich wird. Das führt zu einer hier notwendigerweise letzten Überlegung.

Einige historische Techniken der europäischen Musiktheorie sind auch heute noch durchaus Gegenstand, sinnvollen kompositorischen Studiums. Sie sind es dank bestimmter Qualitäten, deren wichtigste sich so skizzieren lassen.

- 1) Die Satztechnik führt zum Verständnis zentraler Denkweisen der betreffenden Epoche.
- 2) Die Epoche vertritt einen bedeutenden Aspekt der Erscheinungsweise von Musik.
- 3) Das Erlernen der Satztechnik entwickelt wichtige Fähigkeiten, mit Musik kompositorisch umzugehen.

Den letzten Punkt könnte man Hindemiths pädagogischen Schriften zweifellos zubilligen, sofern sie mit allen (!) anderen Techniken gelehrt würden. Dazu müßten jene allerdings auf höchstens ein Zehntel ihres

jetzigen Umfangs konzentriert werden. Aber selbst dann, wenn man der „erweiterten Tonalität“ den Rang einer selbständigen Epoche zusprechen würde, die vom tonalen Denken der beiden Jahrhunderte vorher nicht bewältigt werden kann, selbst dann könnte ein Kompositionslehrer kaum verantwortlich, diese historische Erscheinung nur aus der Sicht eines einzelnen zu predigen. Die Antwort auf derartige Fragen jedenfalls wird über das künftige Schicksal von Hindemiths pädagogischen Schriften entscheiden. Erhard Karkoschka, Stuttgart

EMIL FISCHER: Handbuch der Stimmbildung. Tutzing: Hans Schneider 1969. 232 S.

Das *Handbuch der Stimmbildung* von Emil Fischer erschien bereits im Jahr 1969 im Verlag Hans Schneider, Tutzing, und ist in Fachkreisen vermutlich leider noch weitgehend unbekannt. Der Verfasser wollte einerseits, wie er im Vorwort vermerkt, den Wissenschaftler, den Gesangspädagogen und besonders den Gesangstudierenden ansprechen, einen Beitrag zur Klärung von gesangstechnischen Begriffen leisten und andererseits für die Unterrichtspraxis Anregungen geben. Diese Absichten sind Emil Fischer ganz gewiß in hohem Maße aufgrund profunder Sachkenntnis gelungen.

Die vorliegende Arbeit versucht in ihrem ersten Teil Ordnung und Verständnis in Begriffsbestimmungen wie etwa Stütze, Tiefgriff, Vibrato, Fistelstimme, Pfeifstimme u. v. a. zu bringen; dabei werden eigene und fremde empirische Erfahrungen sowie wissenschaftliche Erkenntnisse und Forschungsergebnisse aufgezeigt und erläutert. Dieser erste Teil des 232 Seiten umfassenden Buches – vom Verfasser „*Grundlegung*“ genannt – stellt geradezu eine Art Nachschlagewerk für gesangstechnische Begriffe und deren Verständlichkeit aus praktischer, wissenschaftlicher und historischer Sicht dar. Im zweiten Teil der Darlegung „*Unterrichtspraxis*“ legt der Verfasser bewußt eine „skelett“-hafte Unterrichtsmethodik vor, ohne ein starres Unterrichtsschema im Sinne einer weiteren neuen Gesangsmethode aufstellen zu wollen. Die „*Unterrichtspraxis*“ sollte als eine Anregung und nicht als eine Reglementierung verstanden werden, denn

der Verfasser teilt, wie aus den Ausführungen zu ersehen ist, die Auffassung einer „modernen“ Gesangsausbildung, welche sich an den Gegebenheiten des Auszubildenden orientiert.

Das Handbuch der Stimmbildung ergänzt in vorzüglicher Weise Schriften wie etwa von Lohmann, Martienssen u. a. und sollte in keiner Fachbibliothek fehlen.

Helmut Lips, Stuttgart

CORNELIS J. NEDERVEN: *Acoustical Aspects of Woodwind Instruments. Amsterdam: Frits Knuf 1969. 108 S.*

Begnügen sich Abhandlungen zur Akustik der Holzblasinstrumente in der Regel mit der Darstellung von Erregungsmechanismen, Klangspektren und Ausgleichsvorgängen, so stellt Nedervens Buch darüber hinaus einen wesentlichen Beitrag zur Theorie – und damit letztlich auch zur Praxis – des Instrumentenbaus dar. Als zentrales Problem steht dabei die Abhängigkeit der produzierten Tonhöhe von der Position, Form und Größe der Grifflöcher im Vordergrund – ein Problem, das sich angesichts der Mannigfaltigkeit von zu berücksichtigenden Variablen als äußerst komplex erweist.

Erschließt sich insofern diese Arbeit in all ihren Details letztlich wohl nur dem Physiker, so enthält sie jedoch auch für den Musiker und den akustisch interessierten Musikwissenschaftler eine Fülle an wichtigen Informationen. Die jedes einzelne Kapitel abschließenden Zusammenfassungen bieten hier eine wertvolle Verständnishilfe. – Für die Freunde silberner oder goldener Querflöten wird es dabei freilich desillusionierend sein zu erfahren, daß das Material des Instruments keinerlei Einfluß auf seine Klangfarbe hat: Die Vibrationen der Wandung tragen zum abgestrahlten Gesamtklang nichts bei, was wahrnehmbar wäre; Tonhöhenreinheit, Ansprache, Stabilität und Farbe des Klanges werden ausschließlich durch die innere Geometrie des Instrumentes determiniert. Ekkehard Jost, Gießen

CLAUDE ROSTAND: *Anton Webern. L'homme et son oeuvre. Paris: Editions Seghers 1969. 184 S.*

Am 24. September 1970 konnte man im *Figaro* lesen:

„*Notre ami Claude Rostand vient de recevoir le Grand Prix de l'académie des Beaux-Arts (section musique, fondation Bernier) pour l'ouvrage qu'il a consacré à Anton Webern, dans la collection 'Musiciens de tous les temps', aux Editions Seghers. Voilà une distinction bien méritée! En effet, ce petit volume vient exactement à son heure.*“

Man war gespannt und erwartete auf dem knappen Raum im Format 13.5 x 16 eine Darstellung, die dem knappen Werk Weberns entsprechen sollte. Das Büchlein ist leider eine einzige Enttäuschung und man zweifelt, ob es in der „académie des Beaux Arts“ überhaupt jemand gelesen hat. Clarendon, der die Kritik im *Figaro* geschrieben hat und dem Autor „*une passion scrupuleuse*“ bescheinigt, wohl kaum, denn so naiv darf auch ein Kritiker nicht sein!

Im bibliographischen Teil, der 57 Seiten umfaßt, fallen Ungenauigkeiten auf. Das Gymnasium in Klagenfurt hat Webern 1902, nicht 1904 verlassen (S. 10) und das Foto S. 96 gegenüber, als „*sa femme*“ bezeichnet, dürfte wohl eher Frau Amalia Waller, eine der Töchter Weberns sein. Der Theorieunterricht bei Dr. Komauer war sehr gründlich (S. 10), Rostand gibt hier die als falsch nachgewiesenen Ansichten von Wildgans wieder. Die erste Begegnung Weberns mit dem Werk Mahlers war übrigens ausgesprochen negativ, er zog ihm zunächst R. Strauss vor (S. 11). Global erwähnt Rostand aus dem Jugendschaffen 25 Lieder und 8 Werke der Kammermusik, aber er hat sie nicht selbst gesehen, auch in der Beurteilung dieses Frühschaffens schreibt er Wildgans nach (S. 15), dessen Buch schon lange vor der Publikation dieser Werke geschrieben worden war. Seite 19 wird behauptet, daß sul ponticello und Dämpfung für die Blechbläser um 1904 „*complètement inconnus*“ und eine Erfindung Weberns waren. Es tut einem leid, einen französischen Autor was die Dämpfung betrifft, bloß an Debussys *Prélude à L'Après-Midi* . . . erinnern zu müssen.

Über Webern als Dirigent gehen die Meinungen zwar auseinander, je nachdem ob man die interpretatorische oder die schlagtechnische Seite ins Kalkül zieht, – Adorno z. B. verehrte auch den Kapellmeister Webern aufs höchste – aber von „*Chef plus ou moins analphabète par ailleurs*“ zu sprechen

(S. 23), geht zu weit. Wenn Webern in seinen Kapellmeisterstellungen an Theatern meist gescheitert ist, so hatte das andere Gründe als dirigiertechische. Hat Rostand Webern je dirigieren gehört und gesehen?

Webern als „*esprit non mathématique, non littéraire, non intellectuel*“ zu bezeichnen (S. 60) ist ganz einfach falsch. Gewiß war er nicht der serielle Klügler, zu dem man ihn in den Fünfzigerjahren zurechtinterpretiert hatte, aber von Weberns Beschäftigung mit Goethe zu sagen „*Ce sont là les rares instants d'intellectualité de Webern . . .*“ (S. 61) zeugt von einer völligen Ahnungslosigkeit dem Menschen Webern gegenüber. Gerade hierzu hätte es aber in Paris einzigartige Informationsmöglichkeiten gegeben. Ein Gespräch mit Max Deutsch etwa, dem Schönbergschüler und zeitweise engem Webernfrend, hätte hier sofort Klarheit geschaffen, und dem Büchlein die Chance verschafft, eine einzigartige Quelle zur Persönlichkeit Weberns zu werden. Haben doch im Elternhaus von Deutsch die meisten Proben des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ stattgefunden. In Montrouge bei Paris lebt aber auch Anton Swarowsky, ein Patenkind Weberns, der ebenfalls Rostands recht merkwürdiges Webernbild rasch korrigiert hätte.

Auf Seite 77 kommt endlich das Kapitel *Les exécutions Weberniennes en France*, in dem man dem Autor wichtige Informationen zutraut. Aber er sagt nur,

„*Avant 1920, il est improbable que Webern ait été joué dans notre pays: la chose n'est d'ailleurs pas contrôlable, le contrat liant Webern à un éditeur, Universal Edition, ne datant que de cette année 1920.*

„*De 1920 à 1938, il ne paraît pas non plus que, sauf occasion rarissime (une audition du Quatuor op. 22 au „Triton“ le 10 mai 1937) la musique de Weberns ait pénétré en France.*

„*De 1939 à 1949, la S.A.C.E.M. (= Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique) constate qu'elle n'a jamais eu l'occasion de créditer la Société autrichienne (néanmoins deux concerts consacré à l'Ecole de Vienne furent dirigés en novembre 1944 par René Leibowitz).*“

Rostand weiß also nur von einer einzigen Webernaufführung bis 1944! Strawinsky hat

aber erzählt, daß schon in den Zwanzigerjahren Werke Weberns zusammen mit eigenen Werken in Paris aufgeführt wurden. Eine hervorragende Quelle für frühe Webernaufführungen wäre schließlich Jean Wiener gewesen, der am 14.12.1922 einen Schönberg-Webern-Abend durchgeführt hat, bei dem das Brüsseler Pro-Arte-Quartett Weberns op. 5 gespielt hat. Wenige Monate nachher hat Wiener mit dem Geiger René Benedetti Weberns op. 7 in Frankreich erstaufgeführt. Die gleichen Stücke hat dann 1927/28 Max Deutsch mit dem Berliner Geiger Hermann Körner in einem Konzert gebracht. Über Wiener hätte sich Rostand aber sogar in einem im gleichen Verlag erschienenen Büchlein *Dictionnaire illustré de musiciens français*, Collection Seghers 1961, informieren können, wo es S. 362 heißt,

„*Les 'concerts Wiener' firent entendre au public parisien nombre d'oeuvres contemporaines (Schoenberg, Berg, Webern . . .)*“

Die Passacaglia op. 1, die S. 78 als Werk „*sans opus*“ bezeichnet ist, wurde 1928 in Paris und Brüssel durch Cornelis aufgeführt, die Zeitschrift *Pult und Taktstock* berichtet darüber auf einer Werbeseite des Septemberheftes 1927 „*großer Erfolg bei der französischen Erstausführung*“. Schließlich kommt im Buch *Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez. Zeitgeschichte im Spiegel der Musikkritik*, Regensburg 1962, von Ursula Bäcker, der Name Webern fünfmal im Namensverzeichnis vor; dabei sind französische Kritiker wie Prunière, Hoérée, Kochnitzky zitiert; man war in Frankreich mit Webern doch einigermaßen vertraut.

In dem knapp 100 Seiten umfassenden Werkteil kommt es zu einer Häufung von paramusikalischen Formulierungen wie „*extase mystique*“, „*projection quasi mystique*“, „*frémissement spatial*“, „*expressionnisme convulsif*“, „*cosmique abstraction*“, „*complexité polyphonique*“, die dem Laien nichts sagen und mit denen der Fachmusiker recht wenig anzufangen weiß. Versteckt in diesen „Analysen“, die den Namen kaum verdienen, sind Übersetzungen der von Webern komponierten Texte ins Französische, die von der Gattin des Autors stammen sollen. Wer sich einmal in Jone-Texte eingelesen hat, kann sich eine Vorstellung von den Schwierigkeiten machen, die diese

Sprache einer Übertragung in ein fremdes Idiom bereiten, und man kann diese Arbeit nur bewundern, die erst eine Pflege des Weberschen Vokalwerkes in Frankreich ermöglichen.

Die Bibliographie, vom Autor selbst als „*sommaire*“ bezeichnet, umfaßt sage und schreibe neun Werke. Das ist ein Bruchteil dessen, was die Pariser Bibliothèque Nationale an einschlägigen Werken bietet. Rostand hat auf die reiche Weberliteratur verzichtet und auf die Möglichkeiten einer Stadt wie Paris, er hat sein Büchlein sozusagen im musikwissenschaftlichen Alleingang geschrieben, es ist auch demnach ausgefallen. Walter Kolneder, Karlsruhe

DAS ANDERNACHER GESANGBUCH (Köln 1608). Faksimiledruck, mit einem Nachwort herausgegeben von M. HÄRTING. Düsseldorf: Musikverlag Schwann 1970. (170), XIII S. (Denkmäler rheinischer Musik. 13.)

Im Jahre 1608 erschien in Köln bei Gerhart Grevenbruch ein Gesangbuch mit dem Titel: *Catholische // Geistliche Gesänge // Vom süßen Namen Jesu // von der Hochgelopten Mutter Gottes Mariae &c // Von der Fraternität S. Ceciliae zu Andernach in Lateinisch vnd Teut//sche verß Componirt vnnnd Collegiert . . .* – Dieses sogenannte „Andernacher Gesangbuch“ spielt schon in den hymnologischen Sammlungen des 19. Jahrhunderts von Philipp Wackernagel, Joseph Kehrein, Severin Meister und Wilhelm Bäumker eine besondere Rolle. Nur in drei Exemplaren ist es erhalten, die in den Bibliotheken Berlin, München und Donaueschingen liegen. Das Münchener Exemplar diente dem vorliegenden Faksimile-Druck als Grundlage. Leider ist das technische Problem der fotografischen Aufnahme nicht befriedigend gelöst, da die linken Seiten fast immer stark abgebläßt erscheinen. Über die Wichtigkeit der Faksimile-Ausgabe dieses Gesangbuchs braucht man nicht zu diskutieren. Von den um die Jahrhundertwende 1600 erscheinenden Gesangbüchern der Gegenreformation Speyer (Köln) 1599, Konstanz 1600, Beuttner (Graz) 1602, Mainz 1605 ist es wohl das am sorgfältigsten

gearbeitete und auch in seinem ornamentalen Schmuck (Randleisten auf jeder Seite) schönste. Der Faksimile-Druck soll wissenschaftlichen Zwecken dienen. Deshalb ist der große Umfang des Gesangbuchs – (37) 609 (15) Seiten – dadurch reduziert, daß immer 4 Seiten (bei Beibehaltung des originalen Formats) auf einer Seite großen Formats gedruckt sind. Da es für diese Seiten keine Zahlen gibt, ist man gezwungen, nach den Seitenzahlen des Originals zu zählen. Die Lieder des Gesangbuchs sind im Original numeriert (I-CLXXVII), da hierbei aber 10 Nummern übergangen wurden, ist diese Numerierung problematisch. Der Herausgeber hat deshalb jeweils am Rand zur Überschrift der Lieder in arabischen Ziffern neu numeriert.

Das Nachwort des Herausgebers untersucht zunächst die Entstehung des Gesangbuchs. Andernach gehörte damals zum Erzstift Köln, daher die Widmung an den Kölner Kurfürsten Ferdinand. Die Cäcilienbruderschaft in Andernach war von angesehenen Bürgern der Stadt 1588 gegründet worden. Der Rektor der Andernacher Lateinschule Magister Balthasar Solen aus Daun unterzeichnet eines der lateinischen Widmungsgedichte an den Kurfürsten und hatte sicher auch wichtige Funktionen bei der Entstehung des Gesangbuchs. M. Härtling nennt daneben noch den Regens der Bruderschaft, den Schöffen und Ratsherrn Joh. Pergener als möglichen Mitarbeiter. Das Ziel des neuen Gesangbuchs sollte die Verdrängung des protestantischen „Bonnischen Gesangbuchs“ (erste Auflage 1544) sein, wie in der deutschen Vorrede ausführlich dargestellt wird. In dieser Vorrede „*An den christlichen Leser*“ sieht Härtling eines der bemerkenswertesten Selbstzeugnisse gegenreformatorischer Gesangbuchherausgeber. Möglicher Weise ging dem Druck von 1608 eine Ausgabe von 1605 voraus (nach dem Frankfurter Meßkatalog von 1605 und L. von Büllingen, *Annales typographici Colonienses*, Bd. 2, Bl. 433b), die aber als verloren betrachtet werden muß. Es ist auch fraglich, ob diese Ausgabe schon Melodien enthielt.

Ein spezifisches Kennzeichen der Lieder des Andernacher Gesangbuchs ist die durchgehende Zweisprachigkeit: lateinisch-deutsch. Die Herausgeber waren Humanisten. Das zeigt sich außerdem in den

Angaben des zugrundegelegten Versmaßes über vielen Liedern. Die Zweisprachigkeit wird in der Vorrede damit begründet, daß es viele Gebildete gäbe, die zu dem Latein mehr „Lust tragen“ als zu dem Deutschen, auch daß man bei Prozessionen, Wallfahrten und bei andern Gelegenheiten zwei Chöre aus Knaben und Mädchen bilden könnte, die alternatim die Gesänge lateinisch und deutsch vortrügen. Neben alten lateinischen Texten von Hymnen und Canticiones erscheinen daher auch solche lateinische Texte, mit denen die humanistischen Herausgeber bekannte deutsche Lieder ins Lateinische übersetzten. Die Frage nach den Quellen des Gesangbuchs wird vom Herausgeber im Nachwort nur kurz behandelt. Am stärksten heben sich bei kurzer Überprüfung heraus die Gesangbücher: Leisentritt 1567 ff., vor allem Leisentritt 1584, Speyer (Köln) 1599, Konstanz 1600 und Mainz 1605. Die Herausgeber unterwarfen manche der alten Texte und Melodien einer starken Bearbeitung. Erst die Faksimile-Ausgabe schafft die Möglichkeit, diesen Fragen im einzelnen nachzugehen. Eine große Anzahl der deutschen Texte erscheint hier zum ersten Mal: nach M. Härting 106 von 184. Gleiches gilt für 77 von 183 Melodien. Es bleibt eine Aufgabe hymnologischer Forschung, diesen großen Schatz an neuen Texten (60%) und neuen Melodien (40%) und die zahllosen Varianten zu bekannten Melodien und Texten richtig stilistisch und chronologisch einzuordnen.

Walther Lipphardt, Frankfurt a. M.

JOHANN GRABBE: Werke. Hrsg. und eingeleitet von Heinrich W. SCHWAB. Kassel usw.: Bärenreiter 1971. XIV, 134 S. (Denkmäler norddeutscher Musik. Band 2.)

Der erste Band der „Denkmäler norddeutscher Musik“ ist 1965 erschienen: Johann Theiles *Musicalisches Kunstbuch*, hrsg. von Carl Dahlhaus. Der hier zu besprechende zweite Band bietet das schmale erhaltene Gesamtwerk des Gabrieli-Schülers und Schütz-Zeitgenossen Johann Grabbe, der Hoforganist bzw. Hofkapellmeister am Detmolder und später am Bückeburger Hof und dort infolge des Dreißigjährigen Krieges die letzten zwanzig Jahre seines Lebens als Kornschreiber tätig war.

Mit dieser Reihe verfolgt die Landeskundliche Abteilung des Kieler Musikwissenschaftlichen Instituts das Ziel, solche musikalischen Quellen der Öffentlichkeit vorzulegen, die von den übrigen Denkmälerpublikationen nicht erfaßt werden, aber entweder von allgemeinem oder landeskundlichem Interesse sind. Beides ist für den vorgelegten Band der Fall: Die erhaltenen Kompositionen können über die an kleinen Residenzen Norddeutschlands herrschende Musikkultur Aufschluß geben und erweisen, was die Madrigalkompositionen betrifft, Grabbe als mehr als eine „Mittelbegabung“ (H. J. Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel 2 1954, S. 62); dies ergibt ein Vergleich mit zeitgenössischen Parallelvertongen, den der Herausgeber in einer 1969 erschienenen Studie durchgeführt hat (in *Sagittarius* 2, S. 67-77).

Das 1609 in Venedig erschienene Madrigalbuch, mit dem Grabbe seine Lehre in der prima prattica bei Giovanni Gabrieli abgeschlossen hat, ist der vokale Teil der vom Komponisten erhaltenen Werke. Der instrumentale Teil ist repräsentiert durch einige meist kürzere Stücke in Sammelwerken von Thomas Simpson, William Brade und Konrad Hagius, mit denen Grabbe am Bückeburger Hof bekannt geworden ist.

Das Madrigalbuch von 1609, das den Hauptteil der Neuausgabe ausmacht, enthält 21 fünfstimmige Kompositionen, deren Texte u. a. von Guarini, Marino und Tasso stammen.

Hinsichtlich der Übertragung entscheidet sich Schwab für unverkürzte Wiedergabe der Notenwerte und Taktstrichsetzung nach jeder Brevisseinheit. Seine Argumentation gegen den Mensurstrich (S. 131), die grundsätzlich zu unterstützen ist, erscheint aber in folgenden Punkten als fragwürdig: Die „Eigenart auftaktiger Kompositionen“ könne durch Mensurstriche schwerer augenfällig gemacht werden als durch Taktstriche – die Auftaktigkeit läßt sich aber in Nr. 13 durch die musikalische Struktur nicht beweisen; die Breven des Basses von Nr. 13 (Schwab spricht hier irrtümlich von „Longen“, S. 131, Anm. 5) würden nach Meinung des Herausgebers andernfalls durch Mensurstriche geteilt – das geschieht in einem Fall auch bei Schwab durch den Taktstrich in Takt 24/25. Dort aber, wo durch die rhythmisch-melodische Struktur

Auftaktigkeit ersichtlich ist wie in Nr. 5, Takt 37, 1. Hälfte, wird sie von Schwab trotz sonstigem Festhalten am Brevistakt nicht berücksichtigt (die Takte 34 bis 37, 1. Hälfte, würden zwei Brevistakte ergeben). All diese Schwierigkeiten würden nicht entstehen, wenn man nach Michael Praetorius den mit C bezeichneten „*Tactus tardior*“, der in Grabbes Madrigalen fast ausschließlich vorkommt, als Semibrevistakt versteht (*Syntagma Musicum* III, S. 49 f.; vgl. hierzu C. Dahlhaus und P. Brainard in *Mf* XVII, 1964, S. 162-169 und S. 169-174).

An drei Stellen kommen Oktavparallelen zwischen Quinta vox und Tenor vor: Nr. 1, Takt 33, Nr. 7, Takt 37, und Nr. 18, Takt 33/34. Die auffälligsten sind die in Nr. 1 und Nr. 18; sie scheinen auf Druck- oder Übertragungsfehler zu beruhen, wie man nach Vergleich dieser Stellen mit textgleichen Partien im selben Madrigal vermuten kann. Im Kritischen Bericht ist hierzu nichts erwähnt.

Auch der Zusammenklang in der zweiten Hälfte des Taktes 22 von Nr. 6 ist nicht ganz in Ordnung: Hier hätte eine Halbpause eingefügt werden müssen. Im Cantus von Nr. 21, Takt 26, vorletztes Viertel, muß es „a“ statt „g“ heißen.

Schließlich sei auf die übermäßigen Sekundfortschreitungen in Nr. 4, Takt 30, Nr. 19, Takt 23, und Nr. 21, Takt 4, noch hingewiesen. Sie hätten durch ein Versetzungszeichen über der betreffenden Note vermieden werden können.

Die vier vollständig und zwei unvollständig erhaltenen Instrumentalstücke stellen editionstechnisch keine Probleme. Sie gehören der Gattung der Gebrauchstänze an mit Ausnahme der italienisch konzertanten Kanzone, der umfangreichsten und reizvollsten Instrumentalkomposition dieser Werkausgabe.

Der bis auf die bei den Madrigalen angemerkten wenigen Stellen im ganzen sehr sorgfältig gestaltete Band ist mit einer in einzelnen Daten genau belegten Einleitung, drei Faksimiles, Kritischem Bericht und zusätzlichem Abdruck der Madrigaltexte versehen. Eine deutsche Übersetzung der italienischen Texte fehlt leider. Sie hätte, selbst wenn sich in fünfzig Jahren herausstellen sollte, daß sie zeitgebunden war, dieser Publikation mit Madrigalmusik,

die auch für die musikalische Praxis interessant ist, nur förderlich sein können.

Rolf Caspari, Freiburg i. Br.

WILHELM FRIEDEMANN BACH: Orgelwerke. Band I-II, hrsg. von Traugott FEDTKE. Frankfurt-London-New York: Henry Litolff's Verlag / C. F. Peters (1968). 43 und 75 S. (Edition Peters Nr. 8010 a)

Bei der Vernachlässigung, der Friedemann Bachs Musik ausgesetzt ist, wird man gewiß eine Ausgabe begrüßen, die alle Orgelwerke, darunter bislang übersehene Stücke, vorzulegen verspricht. Zwar haben diese Werke kaum zentralen Rang im Oeuvre Friedemanns, qualitativ wirken sie recht ungleich, und die emphatischen Urteile über Friedemanns Orgelkunst, die durch Forkel oder Schubart überliefert sind, lassen sich nach den erhaltenen Werken kaum bestätigen. Immerhin erweitert sich der Bestand in dieser Ausgabe gegenüber M. Falcks Werkverzeichnis (*W. Fr. Bach*, Diss. Leipzig 1913) um fünf Fugen. Und den eher schulmäßigen Choralbearbeitungen stehen auch einige Fugen gegenüber, die einerseits durch kapriziöse oder bizarre Züge überraschen, während andererseits Momente thematischer Arbeit in den kontrapunktischen Satz eindringen.

Die Ausgabe von Fedtke vermittelt – wie üblich – zwischen wissenschaftlicher und praktischer Edition: auf einen Revisionsbericht wird verzichtet, doch werden im Anhang die Vorlagen genannt und in Fußnoten Korrekturen des Notentextes erwähnt. Das knappe Vorwort teilt die Disposition der Silbermannorgel in der Dresdner Sophienkirche mit (datiert 1621 statt 1721), da sie „dem heutigen Spieler als Vorbild für die Registrierung“ diene. Offen bleibt nur, was damit anzufangen ist, wenn kein adäquates Instrument verfügbar ist und Informationen über die Registrierung der Werke fehlen. Indessen kennzeichnet das Vorwort auch nicht das Verhältnis der Ausgabe zu den einschlägigen Verzeichnissen (neben dem von Falck etwa den Katalogen von P. Kast und E. R. Blechschmidt) sowie zu den früheren Editionen (wie denen von Roitzsch und Niemann oder der Pariser

Ausgabe von C. de Nys). Der Herausgeber macht auch weder im Vorwort noch im Anhang nähere Angaben zur Datierung der Quellen und zur Authentizität der Werke.

Band I enthält neben den acht dreistimmigen Fugen (Falck 31) drei weitere Fugen zu drei Stimmen (Falck 34, 33, 32), während Band II außer den sieben Choralvorspielen (Falck 38) noch sieben vierstimmige Fugen bietet. Erst ein Vergleich mit Falck zeigt, welche Werke Fedtke zusätzlich vorlegt: es sind dies fünf der sieben Fugen in Band II. Von den dort am Ende stehenden vier Fugen kannte Falck nur die Tripelfuge *F*-dur (Falck 36), nicht aber die Fugen *a*-moll, *c*-moll und *B*-dur. Wiedergegeben werden sie hier nach Mus. Ms. Bach P 990 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (SPK). Die Quelle wurde schon von P. Kast (1958) verzeichnet, doch wird von Fedtke weder ihr Rang noch ihre Datierung erörtert. Skeptisch macht nicht nur, daß diese Fugen – im Gegensatz zu den meisten anderen – mit Pedal rechnen. Vielmehr begegnen sie – entgegen der Verbreitung der übrigen Stücke – in keiner anderen Quelle (ausgenommen die Tripelfuge Falck 36). Hinzu kommt, daß sich gerade in diesen Werken Fehler häufen, die Korrekturen des Herausgebers fordern. Ob die drei Fugen Friedemann zugewiesen werden können, bedürfte also wohl noch einer genaueren Prüfung.

Von den vorangehenden drei Fugen in Band II wird die erste in *g*-moll (Falck 37) in den Quellen (P 693 und 384, SPK) wechselnd Friedemann und „*J. Fr. Bach*“ (wohl dem Bückeburger) zugeschrieben, was Fedtke jedoch übergeht. Daß die beiden folgenden Fugen, für die Berliner Vorlagen genannt werden, weder von Falck noch von Kast verzeichnet wurden, ist bemerkenswert. Vom Benutzer der Ausgabe ist kaum die Kenntnis der Signatur DMS zu erwarten, die auf die Deutsche Musik-Sammlung der Staatsbibliothek Berlin (DStB) mit ihren Ausgaben aus neuerer Zeit hinweist. Für die Fuge *D*-dur wird als Quelle kommentarlos DMS 131 823 angegeben, hinter dieser Signatur verbirgt sich aber die Sammlung *Les Organistes Célèbres* . . . (Bruxelles o. J., Schott; SPK), die jedoch nicht das gemeinte Stück enthält, sondern die dritte der Acht Fugen (in *D*-dur). Die fragliche *D*-dur-Fuge

findet sich hingegen ohne weitere Quellenangaben in G. W. Körners Sammlung *Der neue Organist* . . . op. 40 (Leipzig o. J., Schubert; DMS O. 3177, SPK). Die folgende Fuge *c*-moll, für die Fedtke als Quelle DMS 43 857 nennt, stammt aus W. Volckmars *Orgel-Archiv berühmter Orgelcompositionen* (Bd. II, S. 29; DStB), wobei auch hier jede Angabe zur Vorlage fehlt. Es grenzt an Irreführung, wenn als Quellenbelege Bibliothekssignaturen genannt werden, jedoch ohne jeden Verweis darauf, daß es sich um Drucke des 19. Jahrhunderts von fragwürdigem Quellenrang handelt.

Vergleicht man die Wiedergabe der acht Fugen in Band I etwa mit der Ausgabe von F. A. Roitzsch (der die Beispiele in J. M. Müller-Blattaus Aufsatz in der Festschrift W. Fischer, Innsbruck 1956, entstammen), so stößt man zumal in Nr. 2 und 4 auf erhebliche Differenzen. Als Quellen nennt Fedtke das in Bruxelles (Conservatoire) befindliche Autograph sowie Mus. Ms. 30 386 der DStB (dazu für zwei Fugen noch Wiener Hss.). Verständlich mag es sein, wenn die Vielzahl weiterer, meist späterer Kopien nicht angegeben wird. Nicht genannt wird aber auch die als Widmungsexemplar geltende Quelle Amalienbibliothek 463 (DStB), die wechselnd als Druck oder Hs. bewertet wurde. Gegenüber den Berliner Quellen zeigt Fedtkes Ausgabe nicht nur viele kleinere Differenzen in Ornamentierung, Akzidentien etc. Vielmehr findet sich hier die zweite Hälfte der Fuge Nr. 2 in so abweichender Fassung, daß von verschiedenen Kompositionen zu reden ist, und beträchtliche Varianten begegnen auch in Nr. 3 (T. 16-20) und Nr. 4 (T. 38-40). Selbst wenn sich der Herausgeber an das vom Rezensenten nicht eingesehene Brüsseler Autograph hielt, wären so weitreichende Divergenzen doch eines Kommentars wert, zumal sie z. T. auch auf eine Revision des Komponisten hindeuten. Von den hier als Orgelwerke erscheinenden Stücken setzt nur ein Teil Pedal voraus. Falck wies die dreistimmigen Stücke dem Klavier, nur die Choralvorspiele und zwei vierstimmige Fugen aber der Orgel zu. Fedtke bietet zwar die dreistimmigen Werke in Band I auf zwei, die Orgelchoräle und die vierstimmigen Fugen in Band II auf drei Systemen. Die Überschriften im Quellennachweis suggerie-

ren jedoch eine dezidierte Bestimmung für Orgel, die weder den Quellen noch der Satz-anlage nach gegeben ist. Für „*Orgel oder Clavier*“ sind die acht Fugen nur in Mus. Ms. 30 386 bestimmt, und sind die dreistimmigen Einzelfugen Fedtke zufolge „für Orgel“ gedacht, so gibt nur eine Quelle „*Orgel oder Clavier*“ an. Gewiß sind solche Werke, selbst wenn sie primär als Klaviermusik gelten müssen, auch auf der Orgel zu spielen, und daß die Choralbearbeitungen wie die vierstimmigen Fugen eher der Orgel (mit Pedal) gehören, liegt auf der Hand. Von den vierstimmigen Fugen können aber wohl nur zwei als zweifelsfrei authentisch gelten (Falck 36-37), die Zahl der eigentlichen Orgelwerke bleibt also – trotz der scheinbaren Vielzahl in dieser Ausgabe – weiterhin „überaus gering“ (Falck S. 91).

Über die weitere Editionstechnik einer Ausgabe, die mit ihren Vorlagen derart verfährt, bleibt wenig zu sagen. So grobe Fehler wie z. B. Band II S. 26 (T. 3 müssen im Tenor zwei Achtel statt Viertel stehen) finden sich zwar selten, streiten ließe sich aber nicht nur über die zugefügten Phrasierungszeichen. Überflüssig und verwirrend erscheint es auch, wenn Warn- und Zusatzakzidentien durch Kleinstich ausgezeichnet werden, wo nur die alte Schreibweise der heutigen angeglichen, eher also Selbstverständliches verdeutlicht als Zweifelhafte berichtet wird. Die Korrekturen am Notentext sind zwar meist triftig, doch wünschte man sich eine nähere Begründung wenigstens dort, wo mehrere Quellen vorliegen. So begrüßenswert die Ausgabe also ist, so bleibt nur zu hoffen, daß eine Neuauflage bald zum Anlaß einer eingreifenden Revision genommen wird.

(Für freundliche Auskünfte zu den Quellen habe ich Fräulein E. Bartlitz von der DStB und Herrn Dr. H. Ramge von der SPK aufrichtig zu danken.)

Friedhelm Krummacher, Erlangen

JOHANN SEBASTIAN BACH: Fantasien, Präludien und Fugen. Nach den Quellen hrsg. von Georg von Dadelsen und Klaus Rönau. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1970). 143 S.

Die Ausgabe enthält die einzeln überlieferten Werke, die nicht in den Band „*Kleine Präludien und Fughetten*“ aufgenommen sind. Abgesehen von der Chromatischen Fantasie und der Fantasie c-moll, wurden die betreffenden Kompositionen von den großen Zyklen und Sammlungen in den Hintergrund gedrängt, und zwar vor allem deswegen, weil Bachs Autorschaft in etlichen Fällen immer wieder bestritten worden ist. Und so erblicken denn auch die Editoren den Hauptzweck einer neuen Ausgabe darin, „*zunächst einmal das Vertrauen in die Echtheit dieser einzeln überlieferten Werke wieder zu stärken*“, weshalb nur diejenigen einbezogen wurden, „*die nach kritischer Prüfung als authentisch gelten dürfen*“. In Zweifelsfällen wurde der Überlieferung stärker vertraut als der Stilkritik, da man vom Stil der frühen Kompositionen Bachs „zu wenig“ weiß. Eingedenk dessen wünschte man sich beim Fällen von Werturteilen eine gebührende Vorsicht: Wenn die Herausgeber bei Stücken, die durch eine spezifische Freizügigkeit gekennzeichnet sind, von „*ungezügelter Erfindungskraft*“ und von „*satztechnischen oder formalen Mängeln*“ sprechen (siehe Vorwort), wäre z. B. zu erklären, inwiefern sich in der Fuge in h-moll über ein Thema von Albinoni (BWV 951 a) „*ungezügelter Erfindungskraft*“ manifestiert und in einer anderen Fuge über dasselbe Thema (BWV 951) nicht (der Vergleich der beiden Fantasien BWV 917 und BWV 904 gibt das gleiche Problem auf) – freilich ein nicht einfaches Unterfangen, zumal bei dem auf überindividueller Gesetzmäßigkeit beruhenden barocken Automatismus objektive und subjektive Leistung nicht immer auseinanderzuhalten sind und „*formale Mängel*“ sich insofern einer sicheren Diagnose entziehen, als hier der Begriff „*Form*“ (im weitesten Sinne) sich nicht gleichermaßen fixieren läßt wie etwa der der klassischen Sonate.

Es mag sein, daß, zugunsten klavieristischer Brillanz und im Zuge der Auseinandersetzung mit Vorbildern, die potentiellen Möglichkeiten des einen oder anderen Themas bzw. Motivs nicht zur Maximalentfaltung kommen oder daß ein Motiv zu sehr strapaziert wird, d. h., daß die Momente Thema, Motiv, Harmonik, formaler Aufbau in keinem optimalen Verhältnis zueinander stehen. Man darf aber, will man die eigen-

tümliche Immanenz erfassen und nicht von vornherein zu einem negativen Urteil gelangen, Frühwerke nicht mit dem Maßstab messen, der von reiferen Werken herrührt – es fällt ja auch niemandem ein, die ersten Klaviersonaten von Beethoven im Hinblick auf die späteren als belanglos zu erachten. Die erkennbare kunstästhetisch-wesentliche Intention des Autors determiniert die Beurteilungskriterien. Z. B. kann man schwerlich annehmen, die Fantasie in *a*-moll (BWV 922), deren Faktur in gewisser Hinsicht eintönig erscheint, sei ein pures Zufallsprodukt und zeuge von künstlerischer Unbekümmertheit. Die Absicht des Komponisten ist eine freie Entfaltung des Harmonisch-Spielerischen – ein signifikantes Merkmal der Werke des jungen Bach – unter dem ästhetischen Aspekt permanenter Motivwiederholung (fast der gesamte Tonartenbereich ist einbezogen). Treibt hier „ungezügelter Erfindungskraft“ ihr Spiel? Besteht in der berühmten, um dieselbe Zeit (um 1709) niedergeschriebenen Toccata in *d*-moll für Orgel (BWV 565) nicht ein ähnlicher Sachverhalt?

Ungeachtet der partiellen negativen Beurteilung (die der Qualität der Ausgabe keinen Abbruch tut), verdient die Arbeit der Herausgeber volle Anerkennung. Der kritische Bericht vermittelt einen Eindruck von den erheblichen Schwierigkeiten, die sich bei der Herstellung eines gültigen Notentextes ergaben. Da nur die *c*-moll-Fantasie (BWV 906) autograph überliefert ist, zeitgenössische Drucke gänzlich fehlen, mußte von allen übrigen Werken, von denen jedes in mehr oder weniger zahlreichen, voneinander abweichenden Abschriften existiert, der Urtext rekonstruiert werden. Dazu „wurde die Methode der Textkritik verwendet, welche die Überlieferung nach dem Abhängigkeitsverhältnis der Handschriften ordnet und aus den Mutterhandschriften der verschiedenen Überlieferungszweige endlich den Text des zugrunde liegenden [sic] [„an Hand von Leitfehlern“] Autographs gewinnt“ – was natürlich nicht ausschließt, daß die Herausgeber auch auf Mutmaßungen angewiesen waren, d. h., sie sahen sich veranlaßt, zu konjizieren und unter den vorhandenen Lesarten für den Haupttext eine auszuwählen, und zwar die vermutlich letzte (da Bachs Änderungen und Nachträge eine bestimmte Tendenz im Sinn der künstlerischen

Entwicklung haben, „ist es in der Regel doch möglich, die älteren von den jüngeren Lesarten zu unterscheiden“). Außer den handschriftlichen Quellen wurden auch wichtige ältere Editionen in Betracht gezogen, da diese zum Teil auf Handschriften beruhen, die heute verschollen sind.

Die Ausgabe bietet einen zuverlässigen Notentext, dazu den kritischen Bericht, der 11 Seiten umfaßt und folgendes enthält: detaillierte Informationen über die Quellenlage (übersichtliche Stemmata, Daten, Namen der Kopisten, Sammlungen und Bibliotheken, Signaturen), aufschlußreiche Lesarten-Verzeichnisse (die aber „nur solche Fehler und Verderbnisse“ vermerken, „die in allen Variantenträgern auftreten, also aus dem Archetyp stammen“), nützliche praktische Hinweise, einige beachtenswerte Beispiele der damaligen Verzierungspraxis.

Der von Hans-Martin Theopold hinzugefügte Fingersatz dürfte für normale Hände gut geeignet sein. Allerdings bleibt unberücksichtigt, ob auf historischen Tasteninstrumenten oder auf dem modernen Klavier reproduziert wird – die unterschiedliche Tastendimension und Anschlagsart hat für die Wahl des Fingersatzes nicht unerhebliche Konsequenzen. Es sei indes allgemein gesagt, daß sich manches einfacher ausführen ließe: z. B. indem man unnötigen stummen Fingerwechsel vermeidet oder eine Applikatur so wählt, daß sie auch auf Transponiertes ohne zusätzliche Schwierigkeiten anwendbar ist. Wenngleich nun der Fingersatz unter den bestimmenden Voraussetzungen physiologischer Gegebenheiten, spieltechnischer Möglichkeiten, spezieller Artikulation und Phrasierung sowie des Tempos zustandekam und eben deshalb wohl kaum beansprucht, eine Patentlösung zu sein, darf man nicht vergessen, daß eine Sammlung wie die vorliegende nicht nur von solchen Musikstudenten und „Professionellen“ benutzt wird, die meinen, auf (gewiß erprobte) Fingersatzangaben verzichten zu müssen, weil diese „Artikulation und Phrasierung präjudizieren“ (siehe *Musica*, Jg. 1971, Heft 5, S. 514), sondern auch von Musikern, die sich gerne anregen lassen, und nicht zuletzt von vielen Musikliebhabern, die ohne Anleitung eines Lehrers daraus spielen.

Der Druck ist klar, obschon manchmal größere Abstände zwischen den Noten angebracht wären (für handschriftliche Ein-

tragungen des Spielers steht in einigen Stücken wenig Platz zur Verfügung). Die Koppelung „*spieltechnische Interpretation*“ erscheint dem Rezensenten überspitzt (S. 134, rechte Spalte, vorletzter Absatz), da es sich in diesem Zusammenhang um die Verdeutlichung einer rein applikatorischen Angelegenheit handelt. Zum Schluß erlaubt sich der Rezensent zwei kurze Hinweise: Zu S. 134, linke Spalte, oben: Die von J. G. Müthel verfertigte Kopie der Chromatischen Fantasie (BWV 903), P. 275, ist wahrscheinlich während dessen etwa einjähriger Studienreise 1750/51 entstanden. Müthel kam im Mai 1750 nach Leipzig zu Bach und wohnte bei ihm, bis dieser starb. Er hielt sich dann in Naumburg bei Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol auf und besuchte u. a. Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin. – Zu S. 136, rechte Spalte, unten: Mit dem hier genannten „*J. W. Häsel*“ dürfte der Organist, Klavierspieler und Komponist Johann Wilhelm Häßler (auch Häsl, Hässler) gemeint sein (1747-1822); jene Schreibweise des Namens ist nicht geläufig. Erwin Kemmler, Schildgen

ANTONIN DVOŘÁK: *Messe in D dur op. 86. Orgelversion. Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten.* [Hrsg. von Jarmil BURGHAUSER.] Praha-Bratislava: Editio Supraphon 1970. X, 83, [13] S. (Gesamtausgabe der Werke Antonin Dvořáks. II, 7.)

ANTONIN DVOŘÁK: *Messe in D op. 86. Partitur. Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten.* [Hrsg. von Jarmil BURGHAUSER.] Praha-Bratislava: Editio Supraphon 1970. XII, 133, [11] S. (Gesamtausgabe der Werke Antonin Dvořáks. II, 8.)

Dvořáks einzige uns erhaltene Messe entstand 1887 in der Fassung für Chor, Soli und Orgel als Auftragskomposition zur Einweihung einer Kapelle, die Dvořáks Mäzen J. Hlávka bei seinem Schloß in Lužany hatte erbauen lassen; am 11.9.1887 konnte der Komponist selbst die Uraufführung leiten. – Die Verleger zeigten merkwürdigerweise kaum Interesse: Simrock lehnte ab, Novello machte eine Orchestrierung zur Bedingung, die Dvořák 1892 fertigte. Nach dieser Novello-Ausgabe

(Part. nur leihweise) erschien die Messe noch 1963 bei Robert Carl/Saarbrücken in stark überarbeiteter Fassung. Die 1970 im Rahmen der Gesamtausgabe erschienene Ausgabe schließt eine Lücke sowohl in wissenschaftlicher als praktischer Hinsicht: Der Herausgeber, Jarmil Burghauser, leistete mit beiden Bänden gründliche und kenntnisreiche Arbeit. Kleiner Einwand: Die deutsche Übersetzung der Vorworte und kritischen Berichte (besorgt von Hilda Kupečková) kommt an Stilblüten nicht immer vorbei („*eigenartig*“ statt „*eigenständig*“, „*Sekunden*“ statt „*2. Violinen*“ u. a.).

Diese Messe, die 10 Jahre nach dem berühmten *Stabat mater* und 3 Jahre vor dem *Requiem* entstand, weist einen gewissen Mangel an persönlicher Eigenart auf: Für beschränkte Verhältnisse komponiert, zeigt sie einiges vom „*landwirtschaftlichen Styl*“, mit dem Josef Rheinberger seinerzeit eine für Vaduz geschriebene Messe ironisch charakterisierte. Andererseits bietet sich das technisch einfach gehaltene Werk (die Soli können durch eine kleine Chorgruppe ersetzt werden) auch weniger versierten Chören an, die auf der anschwellenden Flut „*romantischer Kirchenmusik*“ mitsegeln wollen. Demgegenüber scheinen in der Orchesterfassung (2 Ob., 2 Fg., 3 Hr., 2 Trp., 3 Pos., Pk., Streicher, Orgel) äußerer Aufwand und musikalischer Gehalt zu divergieren. Interessant aber die Orchestrierung Dvořáks: während die Orgel mehr continuoartig den Chor stützt, bringt das Orchester bemerkenswerte motivische Verdeutlichungen und rhythmische Pointierungen. Die Chorstimmen blieben bei der Zweitfassung unangetastet, die Solistenpartien zeigen geringfügige Abweichungen.

Martin Weyer, Marburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

DETLEF ALTENBURG: Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800). Band 1: Text. Band 2: Quellen. Band 3: Abbildungen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. XII, 427, 201, XI S., 61 Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 75.)