

## BESPRECHUNGEN

*Mozart-Jahrbuch 1971/72 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1973. 448 S.*

Der musikhistorische „Personenkult“ bindet seit Generationen ein beträchtliches Forschungspotential. Diese Konzentration der Musikwissenschaft auf (tatsächliche oder vermeintliche) „Gipfel“ hat natürlich nicht in allen Fällen zu Ergebnissen geführt, die voll befriedigen oder gar beeindrucken. Das lassen allein schon die unterschiedlich entwickelten Forschungsorganisationen vermuten. Äußerst günstig präsentiert sich unter diesem Aspekt die heutige Mozartforschung. Das gilt nicht zuletzt dank einer jahrzehntealten Institution: Seit seinem 1. Jahrgang 1950 stellt das *Mozart-Jahrbuch* ein bewährtes und gesuchtes internationales Forum dar, das darüber hinaus Jahr für Jahr die neueste Mozart-Bibliographie vermittelt (im vorliegenden Fall für die Jahre 1970/71, zusammengestellt von Otto SCHNEIDER).

Ebenso zeigt sich seit geraumer Zeit, daß die NMA Kristallisationskern und Motor für ein breites Feld der Mozartforschung geworden ist. Naturgemäß sind es Quellenprobleme bzw. Fragen der Authentizität, die die Gesamtausgabe besonders deutlich in den Mittelpunkt gerückt hat. *Echtheitsfragen* waren denn auch das Leitthema der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung 1971. Dessen Ergebnisse sind Teil des MjB 1971/72. Ergänzt werden sie durch 12 freie Forschungsberichte der Tagung. Diese Berichte sowie 12 Aufsätze zu diversen Themen machen den größten Teil des MjB 1971/72 aus. Auch in den 24 Vorträgen bzw. Aufsätzen dominieren philologische und stilkritische Themen.

Ein Grundsatzreferat von Jens Peter LARSEN eröffnete das Symposium (*Über die Möglichkeiten einer musikalischen Echtheitsbestimmung für Werke aus der Zeit Haydns und Mozarts*). Die Vieldeutigkeit des Echtheitsbegriffs, Allgemeines zu Echtheitsfragen in der Mozartzeit und eine

historisch-kritische Skizze der Echtheits- und Quellenforschung bilden den Hintergrund zu Postulaten für deren Methode. Maxime: „*Die Quellenforschung gibt uns in vielen Fällen volle Sicherheit, in anderen gar keine. Die Stilprüfung gibt uns nie volle Sicherheit, aber sie läßt uns auch selten ganz im Stich . . .*“ (S. 18).

Derartige Überlegungen hat Wolfgang PLATH auf die Tagesarbeit der Mozartforschung appliziert, soweit sie im Zusammenhang mit der NMA steht. *Zur Echtheitsfrage bei Mozart* referierte er in einer systematischen Übersicht – systematisch, weil er sich auf zentrale Einzelkomplexe beschränkte (incl. einer Erörterung dessen, was „zentral“ und was „peripher“ sei) und diese nach ihrer Wertigkeit ordnete: Namen, Vater Leopold, Handschrift, Nachlaß, Fragmente, Arrangements, Michael Haydn, Gefälligkeitsdienste. Die zahlreichen Details (deren Wiedergabe den Rahmen einer Rezension sprengen würde) sind als Illustration und zugleich als Information über neue Ergebnisse gedacht. (Der Bericht soll fortgesetzt werden.)

Die Echtheitsproblematik vier einzelner Kompositionen war Gegenstand von Roundtable-Veranstaltungen, denen größtenteils vorbereitete Referate bzw. Statements zugrundelagen: 1) Die Autorschaft der Motette *Venti, fulgura, procellae* (KV<sup>6</sup> deest) bleibt völlig umstritten. 2) Die Frage, ob Mozart oder Dittersdorf als Komponist der Symphonie KV 84 (73 q) anzusehen sei (aufgrund einer neugefundenen Kopie, die Dittersdorf nennt), stand im Mittelpunkt stilkritischer Diskussionen. Als Grundlage dienten Referate von Jan LaRUE (mit einer quantifizierend-statistischen Analyse der wichtigsten Parameter), von Anna Amalie ABERT und Hermann BECK. Die Teilnehmer sprachen sich – unter Vorbehalt – eher für Mozart als für Dittersdorf aus. 3) Weiterhin ohne plausible Antwort bleibt die Frage nach dem Autor der Sarti-Variationen KV 460 (454a), trotz neuer Quellen. 4) Ohne nennenswerte neue Ergebnisse endete –

nach Referaten von Martin STAEHELIN und Kurt BIRSAK – die Diskussion über die Problematik der Sinfonia concertante KV Anh. 9 (297 B bzw. C 14.01).

Mit Echtheitsfragen beschäftigen sich auch die folgenden Beiträge des Jahrbuchs: *Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) – eine Fälschung?* fragt Wolfgang PLATH in mehr rhetorischer Absicht. Die überraschende Fälschungskritik – ein Forschungsergebnis mit Evidenzcharakter – hat Konsequenzen für die hin und wieder behaupteten norddeutschen Einflüsse auf das Kind Mozart. – Erneute Zweifel an der Authentizität der Canzonetta *Ridente la calma* KV 152 (210 a) äußert Marius FLOTHUIS (*Ridente la calma – Mozart oder Myslivecek?*). Er stützt die inzwischen nicht unbekannteste These, es handle sich um Mozarts Klavieradaptation einer Arie von Myslivecek. – Paul BADURA-SKODA plädiert ein weiteres Mal – mit der Phalanx der Mozart-Pianisten im Rücken (?) – für die Echtheit des Eingangs zu Takt 130 im Schlußsatz von KV 595 (*Ein authentischer Eingang zum Klavierkonzert in B-Dur, KV 595?*).

Noch zahlreicher sind die Beiträge, die Quellen- und Überlieferungsfragen, d. h. philologischen Fragen im weiteren Sinn, nachgehen: *A Rediscovered Mozart Autograph at Cornell University* mit sieben Kontrapunktstudien wird von Neal ZASLAW in all seinen Aspekten vorgestellt und in Faksimile und Übertragung veröffentlicht. Die Studien gehören in den Umkreis der von Padre Martini stimulierten Arbeiten. Das Autograph trägt Vermerke von Nissen und Fuchs. – Walter SENN analysiert Handschrift und Komposition der von ihm wiederentdeckten Litanei von Leopold Mozart und würdigt das Werk als ein über Salzburg hinaus bedeutsames Chef d'oeuvre (*Das wiederaufgefundene Autograph der Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart*). – *Der Catalogus Musicalis des Salzburger Doms (1788)* wird vom gleichen Verfasser beschrieben, entstehungsgeschichtlich entschlüsselt und tabellarisch zugänglich gemacht. Der Katalog verzeichnet einen Großteil der Kirchenmusik, mit der Mozart aufgewachsen ist. Auffällig ist der konservative Zuschnitt des Repertoires und die Tatsache, „daß man in Salzburg noch mehr als an anderen Musikstätten auf die lokale

*Note bedacht war und sich auswärtigen Einflüssen gegenüber eher ablehnend verhielt“* (S. 185). – *Zur Geschichte der handschriftlichen Konzert-Arien W. A. Mozarts in der Bayerischen Staatsbibliothek* stellt Robert MÜNSTER umfangreiche Untersuchungen an. Sie beziehen sich auf die wechselnden Besitzer, die Wanderungen und den Quellenwert der Manuskripte. – Richard SCHAAL bietet eine katalogmäßige Übersicht über *Die Berliner Mozart-Abschriften der Sammlung Fuchs-Grasnick* und skizziert ihren Weg in die Berliner Staatsbibliothek (West). – *Weitere Berichtigungen und Ergänzungen zur sechsten Auflage des Köchel-Verzeichnisses* liefert Paul W. VAN REIJEN, indem er seine umfangreichen und minutiösen Korrekturarbeiten – vgl. Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum XVII (1969), Heft 3/4, S. 16 ff. – fortsetzt. – Rudolph ANGERMÜLLER gibt einen Überblick über *Nissens Kollektaneen für seine Mozartbiographie* – es handelt sich um Bestände des Mozarteums – und macht sie in Auszügen zugänglich. (Vgl. auch das Vorwort der unlängst vom gleichen Verfasser besorgten Faksimile-Ausgabe der Nissenschen Biographie.) – Karl PFANNHAUSER präsentiert nach archivalischer Kleinarbeit *Epilogomena Mozartiana* (von ihm selbst mit *Zusätzliche Mozart-Bemerkungen* verdeutscht): *Varia „rund um Mozarts Tod und Requiem“* (S. 269) aus peripheren Quellen.

Eine große Zahl von Beiträgen beschäftigt sich mit Opernfragen (im weitesten Sinn): Karel Ph. BERNET KEMPERS (+) liefert einen überzeugenden Beitrag zur Toposforschung, indem er *Die chromatisch angefüllte Quarte als Leid- und Leitmotiv in Mozarts Don Giovanni* deutet und nicht von expressiv-individuellen Voraussetzungen aus zu fassen versucht. – *Überlegungen zu einer Übersetzung des „Don Giovanni“* (und damit auch anderer Opern) stellt Walther DÜRR an. Es sind dies sehr nuancierte, literarhistorisch abgesicherte Prolegomena (analog Schadewaldt u. a.). – *The Meaning of „Due della notte“ in „Don Giovanni“* ist Gegenstand einer komparativen italienisch-englisch-deutschen Libretto-Studie von William GRESSER. – Anna Amalie ABERT betont die überaus starke Rolle der Opera-seria-Tradition für den eigenständigen Ansatz Mozarts bei allen von

ihm gepflegten Operntypen. Sie sieht Parallelen bei Gluck (*Die Bedeutung der Opera seria für Gluck und Mozart*). – Der Frage, ob es sich bei *Mozarts Konzertarien* um so etwas wie eine eigene Gattung handle und welches gegebenenfalls deren Bedingungen und Spezifika seien, geht Stefan KUNZE nach. (Es soll eine Fortsetzung dazu folgen.) – *Mozarts Arie mit obligatem Kontrabaß* gibt Alfred PLANYAVSKY Anlaß zu allgemeinen Überlegungen zu Kontrabaß, Kontrabaßspiel und Kontrabaßliteratur der Mozartzeit (mit einer gerafften Übersicht über zeitgenössische Kompositionen), die den Baßpart der Arie als idiomatisch und überaus instrumentengerecht gearbeitet ausweisen. – *Alchemie und Zauberflöte* heißt ein Beitrag von Alfons ROSENBERG, der die Titelillustration des ersten Zauberflöten-Textbuches unter dem Gesichtspunkt Freimaurerei/Rosenkreuzerbewegung/Alchemie interpretiert. Seine zur Diskussion reizende These: Mozart habe sich, „aus all diesen Quellen schöpfend, ein eigenes Weltbild geschaffen, dessen Inbegriff Text und Musik der Zauberflöte geworden ist“ (S. 404).

Mit satztechnischen bzw. musiktheoretischen Fragen setzen sich folgende Beiträge auseinander: Helmut FEDERHOFER schließt an seine Untersuchungen zu den Salzburger Musiktheoretikern – vgl. AMI XXXVI (1964), S. 50 ff. – eine weiterführende Studie zu Mozart an (*Mozart als Schüler und Lehrer in der Musiktheorie*). Der fundierte Beitrag läßt es als völlig sicher erscheinen, daß Fux' *Gradus ad Parnassum* für Mozarts Ausbildung im strengen Satz ausgeschlossen werden kann. Der junge Mozart hat stattdessen en passant von der Musik Salzburger Komponisten gelernt (Eberlin, Michael Haydn) und sich mit den von Fux kodifizierten Regeln erst in Wien vertraut gemacht. Die drei Unterrichtsmaterialien Mozarts als Lehrer (*Salzburger Studienbuch, Studienheft Barbara Ployer, Attwood-Studien*) – die unter seinem Namen posthum erschienene *Kurzgefaßte Generalbaßlehre* scheidet als nicht authentisch aus – zeigen dann schließlich eine enge Anlehnung an Fux. Mozarts Beschäftigung mit dem strengen Satz auch und gerade für den Unterricht ist freilich kein Selbstzweck: „Mozart diente der strenge Satz als Grundlage zum Obligato-Stil, zu dem er in seiner Wiener Zeit gelangt war“ (S. 106). – Ferenc

LÁSZLÓ behandelt Sonatensatzprobleme in Mozarts Violinsonaten (*Untersuchungen zum „zweiten“ Opus 1, Nr. 1*), d. h. er sieht in KV 301 (293 a) „eine subtile Verwirklichung des monothematischen Sonatenideals der Klassik“ (S. 156). – Anhand des übermäßigen Dreiklangs versucht Emil HRADECKÝ (+) das Eigenständige, ja Zukunftsweisende der Mozartschen Musik aufzuzeigen (*Der übermäßige Dreiklang im Schaffen W. A. Mozarts*). Man müsse „in Mozarts Lebenswerk den historischen Wendepunkt erblicken, wo die Klassik ihre vollkommenste Entwicklungsstufe erreicht und zugleich dem musikalischen Romantismus den grundlegenden Ausgangspunkt für seine Klangeroberungen vorbereitet hat“ (S. 118). Ein Detailbefund mit globalen Folgerungen und eine Verabsolutierung des musikalischen Satzes.

Der Rest der Beiträge ist sehr unterschiedlichen Themen gewidmet: *Die Konversationshefte Ludwig van Beethovens als retrospektive Quelle der Mozartforschung* wertet erstmals Karl Heinz KÖHLER aus. Die Hefte – Beethovens Gesprächsanteile müssen selbstverständlich erschlossen werden – dokumentieren u. a. die überzeugende Rolle Mozarts im Bewußtsein des Komponisten Beethoven. (Der Beitrag druckt alle Mozart betreffenden Partien ab.) – Carl ROSENTHAL, der sich wiederholt mit der Geschichte der Salzburger Kirchenmusik beschäftigt hat, rückt Mozart als Komponisten liturgischer Musik in eben diesen Salzburger Traditionszusammenhang und versucht, mögliche Deszendenzen kompositionstechnisch zu verifizieren, so etwa am Beispiel des begleitenden Orchesters (*Der Einfluß der Salzburger Kirchenmusik auf Mozarts kirchenmusikalische Kompositionen*). – In Anlehnung an seine NMA-Edition (III/10) legt Albert DUNNING eine Studie zu *Mozarts Kanons* vor: die Skizze eines Forschungsberichts und eine Darstellung der Quellenlage (incl. der verwickelten Textierungs- bzw. Umtextierungsproblematik). Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

*Conservatorio di Musica „G. B. Martini“, Bologna: Annuario 1965-1970. Bologna: Casa editrice Patrón 1971. 314 S.*

Der italienische musikwissenschaftliche Markt ist schwer überschaubar, sowohl hinsichtlich der Bücher und Noten als auch der Artikel in Zeitschriften. In den letzten Jahren hat sich etwa ein halbes Dutzend angesehenen musikwissenschaftlicher Zeitschriften fest etabliert. Trotzdem wird daneben auch noch weiterhin in nicht musikwissenschaftlichen Zeitschriften publiziert, erscheinen kurzlebige neue Reihen, kommt plötzlich in einer sonst nicht besonders interessanten Serie eine Nummer heraus, die es in sich hat. Genau das letztere ist der Fall mit dem *Annuario*, der hier zur Besprechung vorliegt. Zwei Komponisten stehen im Blickfeld: Banchieri und Rossini.

Der Band ist wertvoll besonders aufgrund seiner Studien über Adriano Banchieri. Wie mangelhaft dieser bedeutende Komponist erforscht ist, wurde des öfteren beklagt, ohne daß man indessen für Abhilfe gesorgt hätte. Hans Ferdinand Redlich hat in seinem MGG-Artikel *Banchieri* besonders auf die verwirrende Fülle von Neuauflagen diverser Kompositionen und Schriften hingewiesen. Solange grundlegende bibliographische Arbeiten nicht unternommen würden, müsse jede Werkliste Stückwerk bleiben. Diese grundlegende Arbeit hat nun Oscar MISCHIATI geleistet. Seine Studie *Adriano Banchieri (1568-1634). Profilo biografico e Bibliografica delle Opere* (S. 37-201) zeichnet sich durch eine bewundernswürdige Gründlichkeit und Sachkenntnis aus. Mischiatì hat das einzig Weiterführende getan: die Originale persönlich studiert und ausgewertet. Er war bemüht, „alle in italienischen Bibliotheken befindlichen Exemplare einzusehen“ (S. 48). Für die ausländischen Bibliotheken stützte er sich auf Angaben der Bibliotheken und auf Informationen, die er besonders von der RISM-Zentrale in Kassel erhielt. Die Fundorte sind dem Werkverzeichnis, dessen vollständige Titelaufnahmen hervorgehoben zu werden verdienen, einverleibt. Dieses Werkverzeichnis basiert fast ausschließlich auf Drucken. Mischiatì hebt auf S. 200 hervor: „Die handschriftliche Überlieferung der Werke Banchieris ist von geringer Ausdehnung; es handelt sich vornehmlich um Transkriptionen von Drucken.“ Der dem Werkverzeichnis vorausgehende „*Profilo biografico*“ ist mit Dokumenten bestens bestückt und stellt die derzeit genaueste Biographie des Bologneser

Meisters dar. – Adriano CAVICCHI vergleicht in seinem lesenswerten Beitrag *Elaborazione e Struttura nella „Pazzia Senile“ di A. Banchieri* (S. 23-35) die beiden Fassungen des Werkes (1598 und 1599). Darüber hinaus stellt er die Madrigalkomödien Banchieris und Orazio Vecchis gegenüber. In Banchieris Madrigalkomödien überwiege „der erzählend-dialogische Aspekt“ (S. 27), ein „*realismo popolare*“, speziell in den von ihm eingeführten Intermedien (S. 30/31). – Der dritte Banchieri gewidmete Beitrag, *Le Messe Polifoniche di Adriano Banchieri* von Hermann-Josef WILBERT (S. 221-227), zeichnet sich durch bemerkenswerte Kürze aus. (Will man mehr aus der Feder Wilberts über das Thema lesen, muß man des Autors Dissertation von 1969 zur Hand nehmen.) Nach der Aufzählung der Messen bekommt man 2 Seiten Notenbeispiele und 1 1/2 Seiten Analysen geboten. Wilbert sieht den Stil der ersten Messen in Abhängigkeit von den Richtlinien des Tridentinum: Melismen-Feindlichkeit, Bemühung um Textverständlichkeit. Die späteren Messen seien durch einen „*contrapunto misto*“ (Banchieris eigener Terminus) charakterisiert, der sich fernhält sowohl vom Kontrapunkt der traditionellen Polyphonie als auch vom homorhythmischen Stil der ersten Messen.

So gut wie Banchieri geht es Rossini in diesem *Annuario* nicht. Der Beitrag *Appunti sullo Scott e la sua „Donna del lago“* von Alessandro BONSANTI (S. 15-21) besteht im wesentlichen aus einer oberflächlichen Beschreibung von Scotts Poem. Der Autor glaubt für diesen Dichter, der, wie er mit Recht ausführt, in Italien einen ganz besonders starken Einfluß ausgeübt hat, eine Lanze brechen zu müssen. Das von Scotts Poem abgeleitete Libretto, das Rossini vertonte, bleibt außerhalb der Betrachtung.

Bedeutender der Aufsatz *Balzac, Stendhal e il „Mosè“ di Rossini* von Pierluigi PETROBELLI (S. 203-219; er ging aus einem Vortrag hervor, den der Autor 1967/68 im Teatro Fenice zu Venedig gehalten hat). Petrobelli schildert den Werdegang der Oper, betrachtet das Libretto Tottolas. Sehr richtig seine Feststellung von zwei Ebenen in Libretto und Komposition: kollektive, „chorale“ Ebene – „*parti individuali*“. Petrobelli zieht zur Interpretation der feierlichen Deklamation des Titelhelden Mozart

und Gluck heran. Von letzterem hätte er, um die musikalische Kontrastierung verschiedener Völker zu vergleichen, auch *Paride ed Elena* nennen können. Der Autor verbaut sich die Weiterentwicklung seiner schönen Interpretations-Ansätze durch den Rekurs auf Stendhal und Balzac. Stendhals auf S. 216 und 218 zitierten Sätze (aus *Vie de Rossini*) werden mit Recht etwas oberflächlich genannt (oder wenigstens „impressionistisch“). Auf Balzacs Schilderung in *Massimilla Doni* hält Petrobelli hingegen große Stücke. Rezensent kann die Meinung, Balzacs Sätze enthielten die „genaueste, eindringlichste, reichste und detaillierteste Analyse des 'Mosé' von Rossini“ (S. 206), nicht teilen. Er hätte eine weitgreifende Analyse Petrobellis den langen Zitaten aus Balzacs Erzählung vorgezogen.

Friedrich Lippmann, Rom

*ANUARIO MUSICAL. Vol. XXVI, 1971. Barcelona: Instituto Español de Musicología 1972. 235 S., 7 Taf.*

Mit einer Ausnahme sind alle Verfasser der zwölf Aufsätze in dieser Nummer weltbekannte Forscher. In den Vereinigten Staaten lebt der Experte für Elektronenrechner und für mittelalterliche Instrumentenlehre Edmund A. BOWLES, dessen *Eastern influences on the use of trumpets and drums during the Middle Ages* bereits im Keime vorhandene Ideen in *La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale*, *Revue de musicologie* 42 (Dezember 1958), 155-169, und in *Unterscheidung der Instrumente Buisine, Cor, Trompe und Trompette*, *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961), 52-72, erweitert und ihnen neues Gewicht gibt. Seine hervorragenden Essays über verwandte Themen in *Revue belge de musicologie* 12 (1958), 41-51, *Musical Quarterly*, 45 (1959), 67-84, *Acta Musicologica* 33 (1961), 147-161, und in zahlreichen anderen Zeitschriften sollten jetzt in einem umfassenden, mit einem Inhaltsverzeichnis versehenen Buch gesammelt werden. Die chilenische Forscherin María Ester GREBE greift überzeugend die Probleme der *Modality in Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century* an; an anderer Stelle veröffentlichte ich eine eingehende

Rezension über beide Teile ihrer vortrefflichen Monographie. Eleanor RUSSELL wirft wichtiges neues Licht auf *The patrons of Juan Vásquez*. Ausgezeichnet entwirrt José ROMEO FIGUERAS die Verhältnisse zwischen Père Alberch Vilas *Odarvm (qvas vylgo madrigales appellamus)* . . . *Liber primus* (Barcelona; Jaume Cortey, 1561), *Odarvm spiritvalivm* . . . *Liber secvndvs* (1560[sic]), von denen nur noch der Altus in der Barcelona Biblioteca Central (M. 49) vorhanden ist, und den Quellen der Handschriften in derselben Bibliothek, M. 587, M. 588/1, M. 588/2, und in dem Orfeo Català, Hs. 6. Diesen hervorragenden, das vorgehende Schrifttum verbessernden Essay stellt Pedrells Verwirrungen bloß; jedoch *Anuario Musical XXVII-1972* (1973), der fünfzigsten Jahrestier seines Todes gedenkend, stellt das Gleichgewicht für Pedrell mit neun lobenden Aufsätzen wieder her.

Miguel QUEROL GAVALDÁ setzt sein unvergleichliches Katalogisieren der spanischen barocken Gesangbücher fort mit *Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII*. Das erste von diesen, 1645 abgeschrieben von einem sonst unbekanntem Priester namens Baltasar Ferriol in Onteniente, einer Stadt südöstlich von Valencia, enthält 119 Lieder, von denen nur 19 anonym sind; leider ist bloß das 98-Folio Cantus I StimmBuch vorhanden (jetzt in der Biblioteca Nacional, Madrid). Die fruchtbarsten Schöpfer sind der in Lissabon geborene Fray Manuel Correa (19 Lieder), der in Liège gebürtige Matheo Romero alias Capitán (11), Comes von Valencia (10), und der Portugiese Manuel Machado (7), dessen Werke Querol Gavaldá gleichzeitig für die Fundação Calouste Gulbenkian zu Lissabon herausgibt. Obwohl Cristóbal Galán, der, als er in Madrid am 24. September 1684 starb, Kapellmeister Karl des II. war, nur durch drei Lieder vertreten wird, können diese seine frühesten datierten weltlichen Lieder sein. Nach *Anuario Musical III* (1948), 68, war Galán der Reihe nach Kapellmeister der Kollegialkirche in Morella, der Teruel Kathedrale, und der Cagliari Primaskathedrale in Sardinien. Obwohl er nicht in Riemann, UTET, oder MGG verzeichnet ist, war Galán einer der „Großen“ des spanischen Barocks; acht seiner hervor-

ragenden Werke sind in der Münchener Staatsbibliothek (Mus. Hss. 2887-2894) erhalten, mehr also als von irgend einem anderen in Spanien geborenen Komponisten.

Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ' *Datos sobre el nacimiento y muerte de Miguel Gómez Camargo (1618-1690)* teilt erstmals mit, daß Tomás Micieces (Micieres in München 2902) seine erste Ernennung zum Kapellmeister an der León-Kathedrale, im Alter von 22 Jahren, seinem Lehrer Cristóbal de Isla, *maestro* zu Palencia, verdankte. Die übrigen sechs Artikel in dieser Nummer, alle in ihrer Art vorbildlich, sind José SUBIRÁS *Nuevas ojeadas históricas sobre la tonadilla escénica*, Federico GHISIS *Un'altro sconosciuto libretto d'opera da un carteggio inedito di Ruggero Leoncavallo*, Serafina POCH BLASCOS *Conceptos musicoterapéuticos de autores españoles del pasado*, M. GARCÍA MATOS' *El folklore en „La vida breve“ de Manuel de Falla*, Mercedes AGULLÓ Y COBOS *Nuevos documentos para biografías de músicos de los siglos XVI y XVII*, und José LÓPEZ-CALOS *El archivo de música de la Capilla Real de Granada* [II. Teil].

García MATOS, ein führender spanischer Folklorist, stellt meisterhaft de Fallas Gebrauch verschiedener andalusischer Melodien, veröffentlicht in Isidoro Hernández' *Flores de España* und José Inzengas *Écos de España*, der Anwendung derselben oder ähnlicher Motive in José Serranos Sainete lirico in einem Akt, *La reina mora* (1903), gegenüber. Dieser Aufsatz wird in dem vorliegenden Band vielleicht den größten Leserkreis anziehen. AGULLÓ Y COBO entlarvt schließlich den ominösen Tomás de As, dessen merkwürdiger Name Bibliographen als Thomas Darnes geplagt hat. Eine Monographie über englische Rekusanten-Musiker in Spanien und Portugal muß noch geschrieben werden. Die produktivsten Komponisten in der gegenwärtigen Lieferung des Archivkatalogs der königlichen Kapelle sind Jaime Balius, Antonio Caballero (bei weitem), und Agustín de Contreras. LÓPEZ-CALOS aufschlußreiche und gewissenhafte Kataloge der Santiago de Compostela und jetzt der Granada Archive liefern die lang erwartete notwendige Voraussetzung, um die spanische Musik des Barock mit der Literatur und Malerei der Pyrenäenhalbinsel in dieser Zeit gleichzustellen.

Robert Stevenson, Los Angeles

*The Third International Seminar on Research in Music Education / Das Dritte Internationale Musikpädagogische Forschungsseminar (Gummersbach, 5.-12. Juli 1972)*. Hrsg.: Die Forschungskommission der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung (ISME), Arnold BENTLEY / Kurt E. EICKE / Robert G. PETZOLD. Kassel: Bärenreiter 1973. 165 S.

Der vorliegende Tagungsbericht vermittelt ein getreues Bild von der gegenwärtigen Situation der musikpädagogischen Forschung: Es ist das Bild eines noch jungen Wissenschaftszweiges, der einige Schwierigkeiten hat, seine Wissenschaftlichkeit überzeugend zu profilieren. Darüber können auch internationale Kongresse und Tagungen nicht hinwegtäuschen, im Gegenteil, das Dilemma zeichnet sich nur deutlicher ab, wie der Tagungsbericht des dritten internationalen musikpädagogischen Forschungseminars beispielhaft dokumentiert.

Dieses Seminar, das seit 1968 alle zwei Jahre tagt, versteht sich als Forschungskommission der International Society of Music Education (ISME). Der Teilnehmerkreis wird bewußt klein gehalten: 1972 waren 33 Musikpädagogen aus 18 verschiedenen Ländern einer Einladung für würdig befunden worden, wobei die Repräsentanten aus den englisch sprechenden Ländern die absolute Mehrheit stellten.

Um eine Diskussionsplattform zu schaffen, hatte jeder Teilnehmer in einem kurzen Arbeitspapier Aufschluß über seine Person sowie seine Forschungsinteressen und Vorhaben zu geben – und hier beginnt der wissenschaftliche Anspruch zuweilen in Peinlichkeit umzuschlagen. So, wenn verkündet wird: „*Besonders die Konzentrationsfähigkeit ist sehr bedeutend für das Kind, und Musik und Malen als ausdrucksstarke Betätigungen sind nützlich für seine Entwicklung*“ (S. 29). Oder: „*Chorerfahrung zeigte sich als nützlich für die Entwicklung des Melodiebewußtseins*“ (S. 57). Auch fördert es bei Licht betrachtet nicht eben das wissenschaftliche Selbstverständnis, wenn längst bekannte erziehungswissenschaftliche Erkenntnisse als musikpädagogische Forschungen verkauft werden. Eine hochgestochene Fachsprache vermag im übrigen die Dürftigkeit der Aussage gelegentlich nur schamhaft zu verdecken. Soweit Testergebnisse angesprochen oder vorgelegt

werden, fehlen in der Regel Angaben zur Reliabilität, Validität und Objektivität.

Nach den Statuten beschäftigt sich das musikpädagogische Forschungsseminar mit zwei Hauptdiskussionsthemen, in deren Problematik ein Referat einführen soll. Zu dem Thema *Forschung auf dem Gebiete der Musikerziehung bei sehr jungen Kindern* gab Rupert THACKRAY eine Einführung oder vielmehr das, was er darunter versteht. Die musikpädagogische „Forschung“ hat etwa folgendes Niveau: „I talked to a child recently who had a dog called 'Beethoven' and concluded, I think with some justification, that he came from a family that showed some interest in music“ (S. 64). Auf dem Weg des Glaubens, Meinens und Annehmens gelangt der Autor des öfteren zu seinen wissenschaftlichen Erkenntnissen. Das Ganze ist schlicht und einfach eine Blütenlese von Binsenwahrheiten, Banalitäten, allgemein bekannten musikpädagogischen Erfahrungen und erziehungswissenschaftlichen Grundtatsachen, wie sie jeder Kindergärtnerin einigermaßen geläufig sind. Daß der Verfasser nur verschwommene lernpsychologische Vorstellungen äußert, wird nicht mehr weiter überraschen. Recht brauchbar ist ein Fragenkatalog, der freilich eher wünschenswerte Forschungsprojekte andeutet, denn in der Diskussion Ergebnisse erbringen konnte.

Von dieser Suada hebt sich vorteilhaft Kurt-Erich EICKE mit seinem Einführungsreferat *Lernzielbestimmung und Leistungsermittlung im Musikunterricht – ein Problem der Curriculumforschung* ab. Wissenschaftlich fundiert und auf neuem Forschungsstand basierend, behandelt der Beitrag die Frage nach wissenschaftlichen Verfahren zur Ermittlung von Lernzielen sowie nach der Möglichkeit der Erfolgskontrolle im Musikunterricht. Dabei werden die Grenzen der Lernzielbestimmung und der Leistungserfassung deutlich erkennbar. Manche Grenzen liegen allerdings schon im musikpädagogischen Utopia; zumal heute, denn – so betont der Verfasser zu Recht – „es entscheidet ja der Gesetzgeber in seinem Budgetrecht über die Möglichkeiten der Lernzielsetzung in der Schule mit“ (S. 127).

Die Diskussion erbrachte Ergänzungen und verschiedene Auffassungen, doch keine wesentlich neuen Erkenntnisse. Eine Übereinstimmung ist insofern zu konstatieren,

als die Bedeutung der Forschung für die Musikerziehung allgemein bejaht wurde.

Die Wiedergabe der Tagungstexte erfolgt in englischer und deutscher Sprache, wobei die deutsche Übersetzung an Schlampigkeit und Schwerfälligkeit nicht eben leicht zu übertreffen sein dürfte.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

*Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. Annual bibliography of European Ethnomusicology. Hrsg. vom Slowakischen Nationalmuseum in Verbindung mit der Slowakischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung des International Folk Music Council, 7. 1972. Bratislava: Slovenské Národné Múzeum 1973. 103 S.*

Die jährlich erscheinende Bibliographie hat ihr Aussehen nicht verändert, seit der Rezensent zum ersten Mal Gelegenheit hatte, diese Zusammenstellung von in Europa erschienenen musikethnologischen Titeln zu besprechen. Schon damals angeregte notwendige Änderungen in der Anlage (vgl. Mf 26 [1973], H. 3, S. 389 f.), die die Bibliographie zu einem wirklich brauchbaren Arbeitsinstrument machen könnten, wurden leider nicht berücksichtigt: die unnötige Auflistung von Titeln nach den Ländern in denen sie erschienen sind, wurde beibehalten. Auch ein ausführlicher Sachindex, der das Material (im Ganzen 556 Titel) erschließen könnte, fehlte bislang. Zwar gibt es die geographische Übersicht, doch was nützt ein Schlagwort „Orient“, wenn nur ein Titel zur islamischen Musik (Nr. 291) aufgeführt ist und z. B. drei andere (Nr. 154. 157. 536) fehlen. Sie erscheinen statt dessen bei Iran bzw. Türkei. Die unpraktikable Zusammenstellung „Forschungsbereiche“ zeigt sich S. 103: Bei dem Bereich (im Ganzen gibt es nur 7) „Lied-Song“ erscheinen über 150 Einzelnummern, Bei „Tanz-Dance“ über 90. Eine sachliche Aufschlüsselung ist hier notwendig, sonst bleibt die Bibliographie unbenutzbar. Was die Vollständigkeit angeht, so lassen sich eine Reihe von Titeln ergänzen; einige ganz willkürlich herausgegriffene Beispiele:

Suchoff, Benjamin: *Bartók and Serbo-Croatian folk music*, in: *Musical Quarterly* 38 (1972), 4, S. 557-571.

Dobbs, Jack P. B.: *Music and dance in the multi-racial society of West-Malaysia*, Ph. D. diss. music, Univ. of London 1972. 559 S.

Lortat-Jacob, B.— Tran quang Hai: *Ethnomusicologie, Archives sonores: acquisitions récentes*, in: *Objets et mondes* 12 (1972), S. 69-72 (listet 394 Bänder auf, die angeschafft wurden).

El-Mahdi, Salah: *La musique arabe. Structures, historique, organologie, exemples musicaux*, Paris 1972, 100 S.

Reinhard, Kurt: *Grundlagen und Ergebnisse der Erforschung türkischer Musik*, in: *Acta musicologica* 44 (1972), S. 266-280.

Salvini, Milena: *Le chhan de Purulia, danses dramatiques masquées du Bengale*, in: *Revue d'histoire du théâtre* 24 (1972), 1, S. 27-35.

Buchner, Alexander: *Malá obrazová encyklopedie hudebních nástrojů všech věků a národu 12: Arabké národy a Turecko*, in: *Hudební nástroje* 9 (1972), 6, 190 bis 191.

Einige Druckfehler, die beim Durchblättern aufgefallen sind, wären sicher vermeidbar. Es wäre gut, wenn sich die Herausgeber dazu entschließen könnten, die Bibliographie zu einem nützlichen Arbeitsinstrument umzugestalten. So jedenfalls ist sie nur bedingt brauchbar, denn der Forscher wird, wenn er Literatur sucht, zunächst zu anderen bibliographischen Hilfen greifen müssen, die ihm eine gezieltere Information ermöglichen.

Jörg Martin, Stuttgart

*Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen. Mit einem Vorwort von Friedrich BLUME. Kassel: Bärenreiter-Verlag und München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (1974). 467 S. (Als Taschenbuch zusammengestellt aus: Die Musik in Geschichte und Gegenwart.)*

Auf die Veröffentlichung der Artikel *Renaissance, Barock, Klassik, Romantik* in der von Friedrich Blume herausgegebenen international verbreiteten Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* folgten 1966 und 1970 englische Ausgaben, in denen je zwei Epochenartikel als „comprehensive survey“ zusammengestellt waren (*Renaissance and Baroque Music* und

*Classic and Romantic Music*, W. W. Norton, New York). Von Blume selbst verfaßt, formen diese Abhandlungen „im Gesamtbild eine Geschichte der europäischen Musik vom Ende des Mittelalters bis zum Anfang der Neuzeit“ (Vorwort zu *Classic and Romantic Music*). So mögen die englischen Übersetzungen den Anstoß zu der nunmehr erschienenen Taschenbuch-Ausgabe gegeben haben, die einen aus *MGG* entnommenen, in sich geschlossenen geschichtlichen Abriss der mehrstimmigen Musik des Abendlandes bildet.

Zu Blumes Artikeln sind zwei von Heinrich Bessler (*Ars antiqua* und *Ars nova*) hinzugetreten, sowie je einer von Hans Albrecht (*Humanismus*) und William Austin (*Neue Musik*). Letzterer — ein ausgezeichnete Überblick über die Musik des 20. Jahrhunderts, nach den Gesichtspunkten „*Neue Harmonien*“, „*Neue Rhythmen*“, „*Neue Melodien, Strukturen und Prozesse*“ und „*Neue soziale Gruppierungen*“ aufgeteilt und durch einen Notenanhang ergänzt — ist von besonderem Interesse, da er hier erstmalig als Vorabdruck des *MGG* Supplements, Band 16, erscheint.

Im Vorwort behandelt Blume das Kernproblem der geschichtlichen Darstellung: die Gliederung. Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis veranschaulicht dem Leser die dem Band in dieser Beziehung eigene Verknüpfung von drei Gesichtspunkten — die dem Musikhistoriker geläufige Akzeptierung der kunstgeschichtlichen Terminologie (von der Renaissance bis zur Romantik), die geistesgeschichtliche Einordnung (Humanismus), und die Gliederung nach rein musikwissenschaftlichen Begriffen (*Ars antiqua*, *Ars nova*; der Kopftitel „*Mittelalter*“ ist hier, wie in *MGG* bewußt vermieden worden). In der Vereinigung einzelner Beiträge erinnert der Band an Blumes *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, und der leitende Einfluß des Herausgebers ist überall gegenwärtig. Selbst dem Benutzer von *MGG* wird diese an einen breiteren Leserkreis gerichtete neue Zusammenstellung wichtig und willkommen sein.

Alfred Mann, Westfield (New Jersey)

ERICH SCHENK: *Die außeritalienische Triosonate. Köln: Arno Volk Verlag (1970). 75 S. (Das Musikwerk. Heft 35.)*



Dieser Band des mittlerweile abgeschlossenen „Musikwerks“ bildet die Fortsetzung des Heftes *Die italienische Triosonate*, die der Verfasser 1955 in der gleichen Reihe publiziert hat. In beiden Bänden liegt der Schwerpunkt auf der „*geschichtlichen Einführung*“, die in summa eine höchst instruktive Geschichte der Gattung Triosonate darstellt.

Besonders der vorliegende Band über *Die außeritalienische Triosonate* bringt eine Fülle kaum bekannten Materials, so daß zu hoffen ist, daß die unveröffentlichte Rostocker Habilitationsschrift des Verfassers aus dem Jahre 1929 (*Studien zur Triosonate in Deutschland nach Corelli*) wenigstens in ihren Hauptpartien Eingang in diese Publikation gefunden hat. – Schenk gliedert den geschichtlichen Überblick einmal nach der zeitlichen Kategorie (vom „Frühbarock“ bis zu „Rokoko und Empfindsamkeit“), zum anderen nach der räumlichen. Die einzelnen Abschnitte machen deutlich, welche zentrale Stellung die Gattung im kompositorischen Schaffen des 16. und 17. Jahrhunderts innehatte und noch im 18. Jahrhundert (bei J. F. Reichardt etwa) als Strukturprinzip Geltung besaß.

Der Notenteil enthält 9 Kompositionen aus der Zeit zwischen 1624 und 1760 von J. Stadlmayr, J. E. Kindermann, J. H. Schmelzer, D. Becker, M. Marais, J. Ravenscroft, M. S. Biechteler, J. G. Graun und G. Chr. Wagenseil, wobei nur der *Tombeau de Mr. Meliton* von Marais in einer Neuausgabe vorliegt. Manche der hier sorgfältig edierten Sonaten verdient es, wiederaufgeführt zu werden. Der Band wird durch ein umfangreiches Verzeichnis der „*Neudrucke von Triosonaten*“ sowie durch eine über 120 Titel umfassende Literaturliste abgeschlossen.

Hans Joachim Marx, Hamburg

*État des recherches sur la musique religieuse dans la culture polonaise. Ouvrage collectif sous la rédaction de Jerzy PIKULIK. Varsovie: Académie de Théologie Catholique 1973. 373 S.*

Die polnische Kirchenmusikforschung der Nachkriegszeit kann bereits auf eine Reihe hervorragender Veröffentlichungen zurückblicken. Der vorliegende Band, ein weiterer einschlägiger Beitrag, besteht zum

größten Teil aus Referaten, die während der musikwissenschaftlichen, polnischer religiöser Musik gewidmeten Tagung, die am 22. und 23. Juni 1973 an der Katholischen Theologischen Akademie in Warschau, stattfand, vorgetragen wurden. Es handelt sich hierbei um eine Art Bestandsaufnahme der bisherigen Forschungsergebnisse auf diesem Gebiet in Geschichte und Gegenwart. Das Symposium verfolgte u. a. das Ziel, inspirierend zu wirken, Lücken aufzuzeigen, sowie neue Themenkreise zu erschließen, die später von den jungen Musikwissenschaftlern des Landes erarbeitet werden sollen. Die Autoren der Beiträge sind zum größten Teil Mitarbeiter der Anstalt, jedoch sind auch Spezialisten der Krakauer und Warschauer Universität vertreten.

Der Einführungsvortrag *La monodie liturgique dans la Pologne médiévale* stammt von Jerzy PIKULIK, dem Spiritus movens aller aktuellen musikwissenschaftlichen Veranstaltungen der Warschauer Theologischen Akademie. Der Beitrag enthält u. a. eine Charakteristik der bisher nach polnischen Quellen erschlossenen gregorianischen Melodien, nebst deren Provenienz, kurze methodische Richtlinien zu ihrer Bearbeitung, sowie einige wesentliche organisatorische Postulate, die die polnische Mediävistik auf dem Gebiet der Musikforschung animieren sollen.

Der Artikel *L'état des recherches sur la musique polonaise du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle* (Katarzyna MORAWSKA) ist allgemein gehalten und bezieht sich gleichfalls auf die profane Musikkultur des genannten Zeitabschnittes. Die Verfasserin setzt sich sowohl mit den wichtigsten synthetischen Arbeiten als auch mit Beiträgen zum genannten Thema auseinander und weist u. a. auf die Notwendigkeit eines kontinuierlichen Forschungsprozesses hin, auf dessen Basis allein synthetische Ergebnisse möglich werden.

Danuta IDASZAK vom Musikwissenschaftlichen Institut der Warschauer Universität bespricht in ihrem Kurzreferat einen noch wenig erarbeiteten Zeitabschnitt der polnischen Musikkultur: *Les sources de l'histoire de la musique religieuse polonaise à l'époque du roi Stanislas Auguste Poniatowski*. Der Artikel bringt einen methodologischen Abschnitt, bespricht das Quellenmaterial und enthält außerdem eine allgemeine Charakteristik der religiösen polni-

schen Musik während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die bekannte Elsner-Forscherin Alina NOWAK-ROMANOWICZ versuchte in ihrem Vortrag unter dem Titel: *Les éléments nationaux chez les compositeurs de la musique religieuse polonaise dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, der sowohl die Musik der Spätklassik, als auch einen Teil der Romantik betraf, mehrere Entwicklungslinien in der Geschichte der polnischen nationalen Kirchenmusik im genannten Zeitraum zu bestimmen. Als Anschauungsmaterial dienten der Autorin vor allem die Werke von Josef Elsner, Josef Krogulski und Stanislaus Moniuszko. Das nationale Element dringt in die polnische religiöse Musik besonders durch die Einführung der Nationalsprache und die Verarbeitung einheimischer Melodien in den Messgesängen ein.

In den Kreis moderner Kirchenmusik führt das Referat von Zofia HELMAN: *Les thèmes religieux dans l'oeuvre de Karol Szymanowski*, das die Quellen künstlerischer Inspiration des bedeutendsten polnischen Komponisten nach Chopin aufzeigt und die stilistischen Merkmale seiner religiösen Werke erörtert.

Ein weiterer Beitrag befaßt sich mit zeitgenössischen Problemen, ganz besonders mit der Rolle der religiösen Musik in Polen nach dem II. Weltkrieg (Maria PIOTROWSKA).

Die mündlichen Überlieferungen polnischer Kirchengesänge behandelt in seinem Artikel Jan STĘSZEWSKI, der vor allem ausgezeichnete neue methodische Hinweise für die Erforschung dieses Gebietes enthält.

Auf dem Hintergrund der gesamteuropäischen Musikkultur hat Jan PROSNAK eine kurzgefaßte Geschichte der Entwicklung der Musik- und Gesangserziehung in polnischen Klosterzentren entworfen, die als erste Arbeit dieser Art bis ins 19. Jahrhundert hineinreicht. Über 300 polnische Drucke und annähernd 200 Plattenaufnahmen religiöser Musikwerke verzeichnet die von Kazimiera PRZYBYLSKA in den besprochenen Band aufgenommene Bibliographie: *Les éditions et enregistrements de musique religieuse en Pologne après 1945*.

Die Ausführungen von Jerzy DĄBROWSKI unter dem Titel *Les essais d'adaptation des mélodies grégoriennes aux textes polo-*

*nais* stehen im Zusammenhang mit der liturgischen Reform unserer Tage.

Der Anhang enthält zwei Beiträge, die nicht im Programm der Warschauer Tagung standen: Die Abhandlung des hervorragenden Mediävisten Jerzy MORAWSKIS über strukturelle Probleme auf polnischem Gebiet erhalten gebliebener Zisterzienser-Sequenzen, die zum größten Teil aus dem schlesischen Raum stammen und die umfangreiche Arbeit Jerzy PIKULIKS: *Les offices polonais de Saint Adalbert*.

Der besprochene Sammelband, in dem die reiche Musikkultur der Renaissance und des Barock in nur sehr bescheidenem Maße Berücksichtigung fanden, bildet trotzdem einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung der Kirchenmusik in Polen. Die darin abgedruckten umfangreichen Diskussionen betr. die behandelten Themenkreise, geben einen zusätzlichen Überblick über deren aktuelle Problematik, die sich u. a. mit der Gestaltung und der Rolle der Musik im modernen katholischen Gottesdienst befaßt.

Karol Musioł, Katowice

*FOLKE BOHLIN: Liturgisk Sång i Svenska Kyrkan 1697-1897. Mit einer deutschen Zusammenfassung: Liturgischer Gesang in der schwedischen Kirche 1697 bis 1897. Lund: CWK Gleerup 1970. 63 S.*

Die Eingrenzung des historischen Abschnittes ist sinnvoll: 1697 erschien das erste schwedische Choralgesangsbuch, das offiziellen Charakter hatte; in ihm ist das Ordinarium Missae enthalten. In vier Auflagen bis 1774 hat es zwar einige Erweiterungen im Gesamtbestand der Melodien gegeben, doch blieb das Ordinarium in Text (schwedisch) und Melodien unverändert; 1897 wurde das Ordinarium in stark erweiterter Form eingeführt. Die dazwischen sich vollziehenden Entwicklungen erörtert Bohlin (wobei sich der Rezensent nur auf die Zusammenfassung beziehen kann) besonders im Hinblick auf zwei Aspekte: einmal hinsichtlich der handschriftlichen Verbreitung von Melodien und dann hinsichtlich der skandinavischen Restauration. Das Choralbuch von 1697 geht zurück auf vor-reformatorische und reformatorische Traditionen, die über 1697 hinaus sich weiter erhalten haben. Die Auseinandersetzung

über Ein- und Mehrstimmigkeit des Gesangs setzte bereits im 18. Jahrhundert ein. Hinzu kamen die landschaftlichen Varianten, besonders abweichend in Åbo (Turku), dem bis 1809 schwedischen Finnland. Der Domkantor von Åbo, Johann Lindell (1719 bis 1787) war der Wortführer derer, die unbedingt die Einstimmigkeit wollten. Erst der aus Deutschland stammende Z. C. F. Haëffner (1759-1833), ein Schüler Vierlings, vermochte die Mehrstimmigkeit des liturgischen Gesangs nach Schweden zu bringen. Durch einflußreiche Positionen als Universitätskapellmeister, später als Hofkapellmeister hatte er Kontakt mit führenden Theologen, und seine Messe hat mehr inoffiziell als offiziell die Restauration im vierstimmigen Gewand eingeleitet. Die Erweiterung von 1897 ist der letzte Trennungsstrich von der ersten offiziellen Version – für Bohlin Abschluß der Untersuchung.

Die Schrift wird ergänzt durch ein umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis (vor allem die Quellen und die Notenbeispiele sind gut in die Zusammenfassung eingearbeitet).

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

**GEORG KARSTÄDT:** *Der Lübecker Kantatenband Dietrich Buxtehudes. Eine Studie über die Tabulatur Mus A 373. Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild 1971. 88 S. u. 24 S. Anhang. (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck. Neue Reihe. Bd. 7.)*

In den letzten Jahren hat man sich mit der nord- und mitteldeutschen Musik des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts zunehmend unter überlieferungsgeschichtlichem Aspekt beschäftigt. Dabei stellte es sich heraus, wie wichtig die Durchleuchtung der größeren erhaltenen Sammlungen sei. Auf dem Gebiet der Vokalmusik dokumentierten dies die Arbeiten von Bernd Baselt, Werner Braun, Bruno Grusnick, Friedhelm Krummacher, Dietrich Kilian, Harald Kümmerling u. a. etwa über die Düben-, die Bokemeyer- und die Jacobi-Sammlung. Entsprechende Studien im Bereich der Tastenmusik trieben u. a. Werner Breig, Margarethe Reimann und Friedrich Wilhelm Riedel. Die vorliegende Studie geht nun wieder den umgekehrten Weg: sie beschäftigt sich nicht

mit einem größeren Repertoire, sondern mit einer Individualhandschrift, und zwar der Lübecker Buxtehude-Tabulatur *Mus A 373*. Aus ihr schöpfte bereits Philipp Spitta seine Informationen über die Vokalmusik Buxtehudes für seine Bach-Biographie. Während des 2. Weltkriegs wurde die Handschrift aus der Lübecker Stadtbibliothek ausgelagert; laut Karstädt (S. 7) gelangte sie 1962 in die Obhut der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, wo sie jedoch für die Benutzung zunächst nicht freigegeben wurde. Nunmehr liegt die erste ausführliche Beschreibung des in norddeutscher Orgeltabulatur geschriebenen Bandes vor, der 20 vollendete Werke und eine unvollendete geistliche Musik Dietrich Buxtehudes enthält. Es handelt sich um eine Schreiberkopie, die jedoch – nach Karstädt und nach allgemeiner Forschungsmeinung – bis Nr. 10 von Buxtehude selbst redigiert worden ist. Nicht alle Kompositionen sind mit einer Autorenangabe versehen, doch hält Karstädt – wiederum mit der allgemeinen Forschungsmeinung – alle Kompositionen für Buxtehudisch; in der Tat gibt es für die meisten Konkordanzen.

Über die Bestimmung des Bandes äußert sich Karstädt (S. 14) wie folgt: „*Der für den gottesdienstlichen Gebrauch in der St. Marien-Kirche bestimmte Band war von dem alternen Meister als Repertoire-Hilfe für seinen Nachfolger Schieferdecker oder für den 1706 neu eingetretenen Kantor Sivers gedacht.*“ Diese Theorie hat vieles für sich; doch sollte man auch weiterhin Alternativen mitbedenken, bis vielleicht noch deutlichere philologische Beweise vorliegen.

In weiteren Kapiteln (S. 19-37) beschäftigt sich der Verfasser mit der „*Stellung des Lübecker Kantatenbandes im Gesamtbestand der Überlieferung*“, der „*systematischen Ordnung des Vokalwerkes und ihres Ergebnisses für die Zusammensetzung des Lübecker Kantatenbandes*“, „*Organist und Kantor im Kirchendienst an St. Marien*“ sowie den „*autographen Teilen des Lübecker Kantatenbandes*“. Er kommt zu dem Ergebnis, daß der Band einen repräsentativen Querschnitt durch das vokale Schaffen Buxtehudes biete, und schließt sich weitgehend der Kennzeichnung dieses Schaffens als „*Organistenmusik*“ in dem vom Rezensenten mehrfach formulierten Verständnis an.

Seite 37-76 enthalten „*Einzelbetrachtungen der Kantaten des Tabulaturbandes nach Titel, Besetzung, Text, musikalischer Ausgestaltung und Verwendung*“. Schaut man sich die mitgeteilten Kantaten an, etwa schon gleich die erste *Alles, was ihr tut*, so ist man aufs Neue frappiert von der Nähe zu frühen Bachkantaten, nicht nur zu solchen der Arnstädter und Mülhauser, sondern auch der frühen Weimarer Zeit. Bachs mutmaßlich erste Weimarer Kantate etwa, *Himmelskönig sei willkommen*, klingt beispielsweise in ihrem Eingangsschor außerordentlich buxtehudisch. Vielleicht sollte die Bach-Forschung davon ausgehen, daß der junge Bach nicht nur die Kirchenwerke der Buxtehude-Generation generell gekannt, sondern bestimmte Werke besonders intensiv studiert und vielleicht in Abschrift besessen hat. Warum sollte er nicht, als er in Lübeck weilte, um den alten Buxtehude zu „behorchen“, einen Band wie den von Georg Karstädt so sorgfältig besprochenen gründlich durchgesehen haben? Martin Geck, Hattingen

**HANS-GÜNTER KLEIN:** *Der Einfluß der vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner GmbH 1970. 103 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 54.)*

Kleins Hamburger Dissertation gliedert sich in fünf Kapitel. Im ersten beschreibt er „die vivaldische Konzertform in den von Bach bearbeiteten Werken“ unter den Überschriften „Die Exposition“, „Der Mittelteil“, „Die Reprise“, „Der Modulationsplan“, „Die dreiteilige Gliederung der Konzertform“, „Das Kontrastprinzip“, „Die übrigen Sätze“, „Bachs Bearbeitungstechnik“. Die letztere ist seiner Meinung nach gekennzeichnet durch „Einführung von Gegenstimmen, Mittelstimmen und kontrapunktischen Techniken“, „Verschärfung der Harmonik durch Zusatz von dissonierenden Tönen“, „Verschleierung der klaren formalen Anlage dadurch, daß der Tutti-Solo-Kontrast gemildert oder aufgehoben wird“, „Auflösung des basso continuo in den Solopartien in Figurenwerk, vielfach mit motivischen Anklängen“, „Umformung längerer Sequenzketten“ und „Änderung von Tempo- und Vortragsbezeichnungen“. Im

zweiten Kapitel behandelt Klein die „Übernahme verschiedener Konzertformen in den Weimarer Instrumentalwerken Bachs“ vor dessen Auseinandersetzung mit der vivaldischen Konzertform anhand der Toccaten BWV 916, 912 und 564 und stellt ihnen in dem Praeludium BWV 894 ein Werk gegenüber, das seiner Meinung nach „eindeutig Vivaldis Einfluß“ zeigt.

Das dritte, zentrale Kapitel ist „der vivaldischen Konzertform in den Konzerten Bachs“ gewidmet und analog dem ersten untergliedert; ein letzter Unterabschnitt ist den „Sonderformen“ gewidmet, in denen die Dreiteiligkeit mehr oder weniger „verschleiert“ sei. Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit der „Übertragung der Konzertform auf andere Gattungen der Instrumentalmusik“ (Sonate und Präludium), das fünfte und letzte mit „Kombinationen der Konzertform mit anderen Formen“, nämlich „Rondeau-Form“, „Da-Capo-Form“ und „Fugenform“.

Klein kommt bei alledem zu dem Ergebnis, daß der Einfluß der vivaldischen Konzertform sehr weit reiche: „Die Konzerte Bachs lassen fast alle die Prinzipien der vivaldischen Konzertform erkennen, auch wenn sie stark modifiziert werden. Dabei entwickelt Bach bestimmte ‚Möglichkeiten‘ der vivaldischen Konzerttechnik weiter, baut sie aus und spitzt sie vielfach bis zu einem Punkt zu, der als extrem erscheint. Das gilt vor allem für das Kontrastprinzip“. Abschließend meint der Verfasser: „Überblickt man alle konzertanten Werke (Bachs), so erkennt man, daß kein Satz dem anderen gleicht . . . Das Bestreben, formale Probleme auf stets neue Art und Weise zu lösen, führt zu jenem Prinzip der Mannigfaltigkeit, das Bachs Kompositionen weit über die seiner Zeitgenossen erhebt.“

Das alles wirkt wie eine – insofern gewiß gründliche und mit anregenden Einzelbeobachtungen aufwartende – Vorstudie zu einer Arbeit, die etwa den Titel tragen könnte: „Bachs Auseinandersetzung mit der Gattung des neueren italienischen Instrumentalkonzerts in seiner Weimarer Zeit“. Doch gerade die dazu erforderliche elastische Sichtweite fehlt der eher statischen, sich zu oft auf starre formanalytische Kategorien stützenden Darstellung. Indem man auf das Raster „Vivaldi“ ein Raster „Bach“ legt und feststellt, daß beide in vielem über-

einstimmen, Bach aber der „Bessere“, weil nach dem Prinzip der Mannigfaltigkeit Komponierende ist, hat man noch keinen Erkenntniszuwachs: Zum einen müßte man, um über unverbindliche formale Vergleiche nach dem Gesichtspunkt „paßt zu Vivaldi“ oder „paßt nicht zu Vivaldi“ hinauszukommen, wenigstens den Versuch einer Chronologie machen und – anstatt möglichst viele Werke statistisch zu erfassen – von Analysen derjenigen Werke ausgehen, die mit großer Wahrscheinlichkeit direkt von Konzerten Vivaldis beeinflusst worden sind. Kriterien, die man an solchen verhältnismäßig „sicheren“ Werken möglicherweise gefunden hätte, hätte man dann auf weitere Werke anwenden und damit zugleich etwas über Bachs Art und Weise, sich mit Neuem auseinanderzusetzen, erfahren können.

Zum anderen hätte man den gattungs- und sozialgeschichtlichen Aspekt nicht vernachlässigen dürfen: Wie ist die Blüte des Instrumentalkonzerts in Italien zu erklären; und was sind die Gründe dafür, daß diese Gattung, als sie nach Deutschland übernommen wurde, wesentliche Modifizierungen erfuhr? Diese Modifizierungen waren doch nicht oder nicht nur Folge eines andersartigen individuellen Gestaltungswillens, sondern Reflex der unterschiedlichen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen in beiden Ländern Musik komponiert, aufgeführt und wahrgenommen wurde.

Martin Geck, Hattingen

**WALTER F. HINDERMANN:** *Wiedergewonnene Schwesterwerke der Brandenburgischen Konzerte Johann Sebastian Bachs. Hofheim am Taunus: Musikverlag Friedrich Hofmeister (1970). 72 S.*

In seiner Leipziger Zeit hat Bach gelegentlich Sätze aus Instrumentalkonzerten in Kantaten übernommen; z. B. gingen Sätze aus dem 1. und dem 3. Brandenburgischen Konzert sowie aus den Klavierkonzerten in *d*-moll, *E*-dur, *f*-moll in Kantaten ein. Hindermann möchte diesen Weg nun zurück gehen, nämlich aus Kantatensätzen, hinter denen er dieselbe Entstehungsgeschichte vermutet, Konzertsätze rekonstruieren, d. h. originale Orchesterkompositionen Bachs „wiedergewinnen“. Im Vorwort seiner Schrift räumt er ein, „*authentische*

*Urfassungen*“ seien nur „*hypothetisch zu beweisen und in Rekonstruktionen nur als Versuche realisierbar*“. Dem ganzen Habitus der Schrift, einiger ergänzender Veröffentlichungen, der „*Öffentlichkeitsarbeit*“ für die Editionen und Schallplattenaufnahmen nach zu schließen, muß er seiner Sache freilich sehr sicher sein.

Folgende Werke glaubt Hindermann wiedergewonnen zu haben: ein doppelchöriges Orchesterkonzert *D*-dur nach den Kantatensätzen 42, 1 und 3 sowie 66, 3; ein Tripelkonzert *G*-dur nach den Kantatensätzen 99, 1, 125, 1 sowie 115, 1. (Ein außerdem von ihm rekonstruiertes Orgelkonzert in *d*-moll nach Kantate 35 wird in der vorliegenden Schrift nicht behandelt.)

Bei seinen Rekonstruktionsversuchen geht Hindermann von den vor allem von Alfred Dürr vorgetragenen Vermutungen der neueren Bach-Forschung aus, daß der 1. und 3. Satz der von Bach selbst *Concerto da chiesa* genannten Kantate 42 auf eine ältere Instrumentalkomposition zurückgehen könnten: Der 1. Satz ist ohnehin rein instrumental; der 3. Satz erinnert in der Tat stark an ein Instrumental-Adagio. Weil, was sein *k a n n*, bei Hindermann auch sein *m u ß*, findet dieser auch einen Schlußsatz für seine Rekonstruktion eines Orchesterkonzertes in *d*-moll: die „*Urfassung*“ einer Arie aus der Koethener Glückwunschkantate *Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück*, die ihrerseits nur in einer parodierten Fassung *Erfreuet euch, ihr Herzen*, erhalten ist. Der Verfasser geht nun davon aus, daß der Konzertsatz in der ersten Hälfte des Jahres 1718 komponiert und dann ein halbes Jahr später zu einer Arie der genannten Glückwunschkantate umgeformt worden sei. Das freilich würde bedeuten (ich verdanke diesen Hinweis Alfred Dürr), daß der Koethener Fürst Leopold von seinem seit kaum einem Jahr angestellten Kapellmeister mit einer Arie beglückwünscht worden wäre, die ihm ein halbes Jahr zuvor bereits als Konzertsatz angedient worden war. Das aber erscheint, falls es nicht einem Wunsch Leopolds selbst entsprochen haben sollte, als ziemlich undenkbar.

Als reine Willkürmaßnahme erscheint Hindermanns Verfahren im Fall seiner Rekonstruktion eines Tripelkonzertes *G*-dur. Hier geht der Autor etwa nach folgender Methode vor: Man suche sich Kantaten-

Kopfsätze heraus, die deutlichen Konzertcharakter tragen und aus denen man die Chorpartien eliminieren kann, ohne daß der Satz gleichsam zusammenbricht; dann stelle man die Sätze zusammen, die nach Tonart und Besetzung zusammengehören könnten; schließlich begründe man das Ergebnis stilkritisch und stelle es als „Schwesterwerk“ der Brandenburgischen Konzerte vor. Auf Hindermanns stilkritische Argumentation will ich hier nicht eingehen; es kommt nicht darauf an, ob der eine Gedanke einleuchtender und der andere weniger einleuchtend ist, wenn die Ausgangsposition derart zweifelhaft ist: Bach müßte Koethener „Schwesterwerke“ zu den Brandenburgischen Konzerten in seherischer Weise von vornherein so komponiert haben, daß sich in jeder ihrer Sätze später – zum Teil kirchentonartige – Choral-cantus-firmi hineinsingen ließen; bei den tatsächlichen Brandenburgischen Konzerten habe ich mich mit diesem Verfahren versuchsweise sehr schwer getan!

Es ist wohl doch kein Zufall, daß Bach in den nachweisbaren Übernahmen von Konzertsätzen in Kantaten mit der Hinzufügung von Vokalpartien sehr sparsam verfährt und sich in keinem Fall das Verfahren so erschwert, daß diese Vokalpartie noch ausgerechnet auf einem bestimmten cantus firmus aufbauen mußte. Solche Bearbeitungen dienten ja weitgehend der Arbeitersparnis; Hindermanns Hypothese setzt aber eher einen erhöhten Zeitaufwand für Tüftelei voraus.

Hindermann kommt von der „Praxis“ her; doch nichts wäre falscher, als sein Verfahren vom Standpunkt der Wissenschaft aus als unseriös zu kennzeichnen, um damit eigene, vielleicht seriösere, aber deshalb nicht unbedingt relevantere Studien zu rechtfertigen. Praktiker und Wissenschaftler müßten sich vielmehr gemeinsam fragen, welchen Sinn es haben könnte, Werke der Musikgeschichte zum Sprechen zu bringen, anstatt daß die einen nur immer neue Ware auf den Musikmarkt werfen, denen die anderen ein Gütesiegel aufdrücken oder auch einmal verwehren.

Martin Geck, Hattingen

**ROMAN ORTNER:** *Luca Antonio Predieri und sein Wiener Operschaffen.*

*Band I und II. Wien: Verlag Notring 1971. 147 u. 177 S. (Dissertationen der Universität Wien. 44.)*

Wien nimmt nicht nur als Einfallstor der italienischen Oper nach Deutschland und durch die Intensität seiner Opernpflege eine Sonderstellung unter den großen deutschen Residenzen ein, sondern vor allem auch dadurch, daß es seinem *genius loci* als einzigem gelang, der fremden Gattung einen eigenen Stempel aufzudrücken. Unter diesen Einfluß ist offensichtlich auch der Bologneser Luca Antonio Predieri geraten, der 1737 als angesehener Komponist von 49 Jahren nach Wien kam, ein Jahr später zum kaiserlichen Vizekapellmeister, 1747 zum Ersten Hofkapellmeister ernannt wurde und bis zu seinem Tod 1767 in kaiserlichen Diensten gestanden hat. Er hatte sich schon in Italien als Opernkomponist einen Namen gemacht; leider ist von diesem reichhaltigen Schaffen aber bis auf eine einzige Oper nichts erhalten. Es ist schade, daß der Verfasser diese laut MGG X in Paris befindliche Partitur nicht zum Vergleich mit den Wiener Opern herangezogen und diese auch nicht zu anderen Werken der „Wiener Schule“, besonders von Predieris Vorgänger Caldara, in Beziehung gesetzt hat. Denn allein für sich betrachtet ist Predieris Wiener Operschaffen etwas dürftig, zumal sich unter den sieben Werken nur eine einzige Oper im engeren Sinne befindet; alles andere sind „Feste di Camera“ bzw. „Serenate“, also ein-, höchstens zweiaktige Gelegenheitskompositionen für höfische Feste, deren Texte mehr oder weniger geschickt auf eine Huldigung des Gefeierten abgestimmt waren und die daher auch dem Komponisten kaum Anlaß zu mehr als einer bloß konventionellen Vertonung geben konnten. Es war des Opernkomponisten Predieri Unglück, daß er seine Wiener Tätigkeit unmittelbar vor dem Schicksalsjahr 1740 begann, da mit dem Tod Kaiser Karls VI. die vorher so rege Pflege der italienischen Oper am Wiener Hof nahezu abgeschnitten wurde.

Der Verfasser hat verdienstvollerweise der Betrachtung des Wiener Operschaffens eine kurze Übersicht über die Familie des Meisters und über sein Leben und Wirken vor der Berufung nach Wien vorangestellt. Begrüßenswert ist dabei vor allem die sorgfältige Klärung der verwandtschaftlichen Zusammenhänge innerhalb des weiter-

zweigten Geschlechts, aus dem viele Mitglieder musikalisch hervorgetreten sind. Kurios wirken die Zitate aus Briefen Predieris an den ihm befreundeten Padre Martini, aus denen hervorgeht, daß er sich in den ersten Wiener Jahren von diesem gegen allerlei materielle Gegengaben in großer Heimlichkeit geistliche Kompositionen hat schicken lassen, um sie dem Kaiser gegenüber als seine eigenen auszugeben. Die Begründung mit zu großer Belastung verwundert einigermaßen, wenn man sein Schaffen mit dem seines Vorgängers Caldara vergleicht.

Die Werkanalysen, zunächst systematisch zusammenfassend, dann Werk nach Werk ausdeutend, sind mit peinlicher Genauigkeit durchgeführt. Die erfreulich zahlreichen Notenbeispiele lassen mit der Neigung zum polyphon aufgelockerten Satz und der sorgfältigen Textdeklamation deutlich die auch vom Verfasser betonten Merkmale der Wiener Opernkomposition erkennen. Freilich bleibt es im Zuge dieser ganzen Betrachtung bei einer bloßen Aneinanderreihung von Fakten, wobei die hermeneutischen Ausdeutungen des zweiten Teils mitunter treffend und feinsinnig sind, öfter aber gänzlich unangebracht. Allerweltswendungen der konventionellen Huldigungswerke mit tiefem Sinn zu erfüllen versuchen. Auch anscheinend bewußt verwendete Tonartenentsprechungen darf man bei derartigen Werken wohl nicht überbewerten; ferner scheint es mir fraglich, ob der Begriff des „stile concitato“ noch auf Opern des 18. Jahrhunderts angewendet werden kann.

Die im Einzelnen solide gearbeitete Schrift ist, wie viele Dissertationen, in der pragmatischen Darstellung der Materie stecken geblieben. Schlüsse aus dem Dargebotenen zu ziehen, bleibt der Forschung überlassen. Anna Amalie Abert, Kiel

**DIETRICH FISCHER-DIESKAU:** *Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Wesen – Wesen – Wirkung.* Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1971. 371 S.

Es ist ein Kriterium wahrhaft großer Kunstwerke, daß man ihnen auf die verschiedensten Weisen „auf die Spur“ kommen kann. Sie sind alle berechtigt, sofern Verstand und Herz dahinterstehen und

ihnen ein angemessenes Wissen zugrundeliegt. Die unendlich vielen Mischungsmöglichkeiten dieser Grundforderungen erlauben das Nebeneinander einer schier unübersehbaren Literatur über die Werke großer Meister; trockene Analysen als Leistungen des reinen Verstandes sind dabei ebenso mit Skepsis zu betrachten wie reine „Herzenergießungen“. Aber auch das Wissen kann unterschiedlich geprägt sein. Wird doch für den Historiker stets die Frage nach der geschichtlichen Stellung eine entscheidende Rolle spielen, während es dem Praktiker in erster Linie um das Werk selbst und seine klangliche Belebung in der Gegenwart gehen wird. – Daß Schuberts Liedschaffen als eine der ganz großen, letztlich unerklärlichen Erscheinungen der Musikgeschichte vor anderem geeignet ist, Historiker und Praktiker, Gelehrte und Künstler durch gleichermaßen starkes Engagement von Verstand und Herz zu einem zwar verschieden ausgerichteten, aber gleich persönlichen Bekenntnis zu treiben, beweisen die beiden Schubert-Bücher von Georgiades (*Schubert, Musik und Lyrik*) und Fischer-Dieskau. Der Wissenschaftler nähert sich hier dem Künstler, der Künstler dem Wissenschaftler.

Fischer-Dieskaus Buch ist zugleich als Voraussetzung und als Ergebnis seiner großartigen Gesamtaufnahme der Schubert-Lieder bei der Deutschen Grammophon-Gesellschaft anzusehen. Es gründet sich auf Überlegungen, die er vor der Inangriffnahme des gewaltigen Unternehmens angestellt und Erfahrungen, die er daraus gewonnen haben dürfte. Als Leitfaden zur Gliederung des umfangreichen Stoffes benutzt er Schuberts Lebensgang, da er von dessen enger Verknüpfung mit dem Liedschaffen des Meisters überzeugt ist – eine Feststellung die, so wenig stichhaltig sie im Einzelnen ist, für den großen Zusammenhang wohl aufrechterhalten werden kann. Auf jeden Fall wird die Abhandlung über die Schubert-Lieder auf diese Weise geschickt zur – knappen – Biographie gemacht, wobei freilich Wiederholungen beim Auftreten einzelner Dichter zu verschiedenen Zeiten unvermeidlich sind. Begrüßenswerterweise legt nämlich Fischer-Dieskau besonderen Wert auf die Frage von Schuberts Verhältnis zu seinen so verschiedenartigen Textautoren. Er betont den anregenden Einfluß der Schuberts Wesen in Vielem verwandten

Lyrik Goethes und dagegen die erkältende Wirkung der Schillerschen Epik. Für die vielen Texte zweitrangiger Dichter aber vermutet er, daß den Komponisten gerade solche häufig durch die dichterisch unzulängliche Form zu besonders eindrucksvollem Einsatz seiner musikalischen Mittel gereizt hätten, sei es, daß er frei über sie hinwegmusizieren oder daß er den in ihnen versteckten Stimmungsgehalt durch seine Musik herauslocken konnte. Freilich verschweigt der Verfasser auch die Fälle nicht, in denen Kompositionen nichtssagenden Texten zum Opfer gefallen sind.

Es ist bewunderungswürdig, wie abwechslungsreich Fischer-Dieskau die Charakterisierung von hunderten von Liedern auf verhältnismäßig engem Raum gestaltet. Nicht nur, daß sie von biographischen, mit mannigfachen Brief- und Quellenzitaten durchsetzten Abschnitten, sowie von kurzen Angaben über die jeweils zur Diskussion stehenden Dichter oder Freunde durchsetzt ist – sie stellt auch je nach der Art des Liedes bald die Form, bald Harmonik oder Rhythmik, Verhältnis von Singstimme und Begleitung oder Textbehandlung in den Vordergrund. Alles Schematische wird so vermieden. Selbstverständlich bilden die bedeutenden Kompositionen vor allem Goethescher Gedichte und die Liederzyklen Schwerpunkte der Betrachtung, aber wo der Verfasser den Stimmungsgehalt eines an sich unbedeutenden Gedichts in der Komposition besonders meisterhaft verwirklicht findet, wie z. B. in den Liedern *Der Zwerg* und *Wehmut* von Matthäus von Collin, geht er auch auf sie ausführlicher ein. An solchen Stellen tritt das innere Engagement des Künstlers besonders schön zutage – schön deshalb, weil auch hier, genau wie bei gelegentlichen negativen Urteilen, die strenge Zucht des kritischen Verstandes nicht verlassen wird.

Sehr deutlich zeigt sich das hierin spürbare Verantwortungsgefühl des Sängers auch bei den zahlreich eingestreuten Hinweisen auf eine angemessene Interpretation. Für viele andere, die sich vor allem im Zusammenhang mit den späten Liederzyklen häufen, sei hier nur die eine in Verbindung mit der *Gruppe aus dem Tartarus* gemachte Äußerung zitiert: „*Den Weisungen seiner (Schuberts) Musik folgen heißt, den richtigen Stil eines jeden Liedes*

*finden*“ (S. 118) – die umfassendste und zugleich am schwersten zu befolgende Weisung eines wahren Meisters!

Wie die Hauptbedeutung des Buches von Georgiades trotz seines starken künstlerischen Einschlags auf seiner Wissenschaftlichkeit beruht, so liegt die der vorliegenden Schrift in ihrer unmittelbaren Entstehung aus der Praxis höchster Kunst. Aber wie jene durch ihre enge Beziehung zum klingenden Werk erst richtig untermauert wird, so erhält Fischer-Dieskaus Buch durch sein wissenschaftliches Gewand einen soliden Rahmen, innerhalb dessen Beziehungen zwischen verschiedenen Fassungen ein und desselben Liedes, zwischen bestimmten Schubert-Liedern und Vertonungen der gleichen Texte durch andere Komponisten hergestellt werden. Merkwürdig muten allerdings Hinweise auf Bindungen zwischen Schubert und Verdi (S. 154) und Schubert und Wagner – diese im Zusammenhang mit den späten großen Gesängen des *Atlas* und des *Doppelgänger* – an. Ist dieser Gesangstil, wie auch der mancher Lieder der *Winterreise* wirklich „dramatisch“, wie Fischer-Dieskau will? Ist *Prometheus* wirklich ein Beweis dafür, daß Schuberts Fiasko als Opernkomponist nur an den ungeeigneten Libretti gelegen hat, und hätte er andernfalls wirklich eine Opernrevolution ausgelöst? Dieser Gedanke scheint mir abwegig. Abgesehen davon, daß die Operngeschichte keinen einzigen Fall kennt, in dem ein geborener Opernkomponist auf die Dauer am Textproblem gescheitert wäre, stehen alle diese Gesänge m. E. trotz ihrer äußerlich „theatralischen“ Anlage der Opernmeilenfern, weil sie den Rest, der dort stets für den Gestus übrigbleiben muß, mit in ihre zutiefst lyrische Grundhaltung, der auch die gesamte musikalische Form entspricht, hineinnehmen.

Daß Fischer-Dieskau ein hochgebildeter, scharf denkender und fein empfindender Künstler ist, weiß die Welt. Obendrein dürfte ein Mann, der sämtliche Schubert-Lieder auf Schallplatte gesungen hat (und so gesungen hat), sie besser kennen als irgendein anderer. Seine Aussagen darüber besitzen daher besonderes Gewicht, mag man im einzelnen damit übereinstimmen oder nicht. Der Wissenschaftler hätte nur gewünscht, in diesem Buch, das sich ja in erster Linie an ihn wendet, statt der nichts-



sagenden Bilder von Freunden und Textdichtern Schuberts lieber einige Notenbeispiele zu finden – es hätte dadurch äußerlich mehr den Anstrich bekommen, der seinem inneren Wert entspricht.

Anna Amalie Abert, Kiel

WINFRIED ZELLER: *Theologie und Frömmigkeit. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Bernd JASPERT. Marburg: N. G. Elwert Verlag 1971. 263 S. (Marburger Theologische Studien. 8.)*

Zeller hat sich vor allem mit der Theologie und Frömmigkeitsgeschichte des 16. bis 18. Jahrhunderts beschäftigt und in diesem Rahmen auch dem Kirchenlied und der Kirchenmusik Beachtung geschenkt. In dem vorliegenden Sammelband sind unter musikwissenschaftlichem Aspekt besonders die beiden folgenden Aufsätze von Interesse: *Vom Abbild zum Sinnbild. Johann Sebastian Bach und das Symbol* (unveröffentlicht), sowie *Die edle und wohlgeordnete Musik der Gläubigen. Eine pietistische Orgelpredigt Johann Porsts* (1968 in *Musik und Kirche* veröffentlicht).

In seinem Bach-Aufsatz fußt Zeller, musikgeschichtlich gesehen, auf den Arbeiten von Schweitzer, Schering und Smend. Deren Aussagen über den Symbol-Begriff bei Bach stellt er in einen frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext: „*Bachs kirchenmusikalische Werk muß . . . als eine Parallelerscheinung zu den frömmigkeitsgeschichtlichen Bestrebungen angesehen werden, die in der Erbauungsliteratur der Reformorthodoxie und ihrer sinnbildhaften Kleinkunst auftraten*“. Zeller hat dabei die Tatsache im Auge, daß um etwa 1660 im deutschen Protestantismus eine Erbauungsliteratur aufkam, deren Anlaß nicht „*Lehrpunkte der kirchlichen Dogmatik oder Szenen der christlichen Heilsgeschichte*“ waren, sondern „*die mannigfaltigsten Gegenstände der Natur und des menschlichen Alltags*“, und daß die entsprechenden Schriften mit Kupfern ausgestattet waren, welche die Funktion von „*Sinn-Bildern*“ hatten. So enthält zum Beispiel eine Neuauflage von Johann Arndts *Wahrem Christentum* u. a. den Kupferstich einer senkrecht aufsteigenden Rakete mit der Unterschrift: „*Ich steige und säubere*

*mich*“. Zellers Theorie ist nun, daß Bach in ähnlicher Weise „*Geistiges mit Hilfe von 'Klang-Sinnbildern' zum Ausdruck*“ gebracht habe, wie die orthodoxen Reformtheologen und frühen Pietisten durch die in Kupfer gestochenen Sinnbilder. Er ist außerdem – und wohl nicht zu Unrecht – der Meinung, daß Bach entsprechende theologische Schriften in größerem Ausmaß gekannt habe und u. a. auch deshalb nicht als starrer Vertreter der Orthodoxie abgestempelt werden dürfe; vielmehr habe er an den „*zeitgenössischen religiösen Reformbewegungen geistig teilgenommen*“.

Die Formulierung „*Vom Abbild zum Sinnbild*“ soll dabei folgenden „*frömmigkeitsgeschichtlichen Schritt in die Reformorthodoxie*“ umreißen: Während in der älteren Orthodoxie von göttlichen und himmlischen Dingen auf irdische geschlossen wird, „*wird das Symboldenken (der Reformorthodoxie) durch die umgekehrte Blickrichtung bestimmt*“.

Zellers Parallelisierung des frömmigkeits- und des musikgeschichtlichen Symbolbegriffes scheint auf den ersten Blick einleuchtend, auf den zweiten problematisch. Kann man wirklich sagen: So wie eine aufsteigende Rakete die Bestimmung der menschlichen Seele versinnbildlicht, so versinnbildlicht ein Kanon die Nachfolge Christi? Ist ein Kanon in einer der Rakete vergleichbaren Weise ein „*Gegenstand der Natur und des menschlichen Alltags*“ und ein Sinnbild, oder ist er nicht überhaupt nur ein „*Sinnbild*“ wie auch immer verstandener menschlicher oder gesellschaftlicher Verhältnisse? Hinter einer gestochenen Rakete steht eine wirkliche; aber was steht hinter einem Kanon?

Hinter diesen logischen Bedenken treten geschichtliche hervor: Die Intention der Reformorthodoxie ist ziemlich klar: Die Orthodoxie wollte aus der Defensive gegenüber der Aufklärung heraus und war deshalb in Gestalt der Reformorthodoxie auf eine „*vernünftige*“ und „*populäre*“ Darstellung ihrer Lehrinhalte bedacht. Kann man ähnliches auch von Bachs – im übrigen ja sehr vielschichtigem – „*Symbol*“-Gebrauch sagen, oder folgt Bach eher älteren Traditionen einer *musica poetica*, einer musikalischen Rhetorik usw.? Es scheint mir zu gewagt, darauf im Rahmen einer Rezension zu antworten.

Martin Geck, Hattingen

**HARTMUT BRAUN:** *Was die Pfälzer in der Welt singen. Eine Untersuchung des Volksliedbestandes der Batschka. Kaiserslautern: Heimatstelle Pfalz 1969. 56 S. mit Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Heimatstelle Pfalz. 7. Folge.)*

Der Verfasser untersucht in der kleinen, aber inhaltsreichen Schrift den Zusammenhang zwischen dem Liedgut der deutschen Kolonisten in der Batschka und dem ihrer ursprünglichen Heimat, der linksrheinischen Pfalz.

Bekanntlich wanderten im 18. Jahrhundert zahlreiche Deutsche in die nach der Vertreibung der Türken entvölkerten Gebiete Südosteuropas aus. Um 1784 war der pfälzische Anteil besonders stark. Zunächst konzentrierten sich die Siedler auf die zwischen Donau und Theiß gelegene Batschka. In der Folgezeit gründete die jüngere Generation im benachbarten Syrmien und Slawonien Tochttersiedlungen.

Für die Durchführung seiner Aufgabe stand dem Verfasser ein reichhaltiges Quellenmaterial zur Verfügung. Es besteht aus Publikationen von Volksliedern sowohl der Pfalz wie der genannten Siedlungsgebiete. Dazu kommen noch bei diesen Landschaften zahlreiche handschriftliche Aufzeichnungen, die im Deutschen Volksliedarchiv (DVA) zu Freiburg i. Br. deponiert sind. Vor allem aber sind die Lieder zu nennen, die Johannes Künzig und Waltraud Werner seit den 50er Jahren von Rücksiedlern, aber auch an Ort und Stelle selbst von dort verbliebenen Sängern auf Tonband aufgenommen haben. Diese Aufnahmen befinden sich im Tonarchiv des von Künzig gegründeten Instituts für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg i. Br., in dem der Verfasser später als wissenschaftlicher Assistent tätig war.

Schon 1935 hatte Künzig Volkslieder aus dem benachbarten rumänischen Banat in der vom DVA herausgegebenen Reihe „Landschaftliche Volkslieder“ veröffentlicht, ebenso Hugo Moser 1943 die Volkslieder der Sathmarer Schwaben, die sich im Gebiet der benachbarten Batschka niedergelassen hatten. Dessen Sammlung ist darum besonders interessant, weil sich nach der erzwungenen Rückkehr in ihre schwäbische Heimat zwischen oberer Donau, Iller und Bodensee herausstellte, daß in Sathmar, wie auch in manchen anderen Gebieten Südosteuropas, besonders viel heimatliches Altgut

noch in lebendigem Singgebrauch geblieben ist.

Ein sicheres Kriterium für die Verwandtschaftsbeziehungen des Liedgutes zwischen Herkunfts- und Zielgebiet ist die Gleichheit der Mundart. Diese hat sich freilich nur in bestimmten Liedgattungen rein erhalten, so in den Kinderliedern, den Scherz- und Tanzliedern, aber auch in brauchgebundenen Umgangliedern, z. B. dem vor allem in der Pfalz und in der Batschka bis in die neuere Zeit hinein ausgeübten Brauch des „Pfungstquacks“.

Schwieriger ist der Vergleich bei den in schriftdeutscher Sprache gesungenen Liedern, zumal da das pfälzische Mutterland als ausgesprochenes Durchgangsgebiet besonders offen für die Einwanderung von Liedgut aus den Nachbarlandschaften war. Als weitere Schwierigkeit kommt hinzu, daß das Untersuchungsmaterial in großen zeitlichen Abständen aufgezeichnet worden ist. Fremdfassungen von Balladen und vor allem von Liebesliedern waren von Nachbarsiedlungen auch in die Batschka eingedrungen. Es ist also nicht leicht, eindeutig autochthones Liedgut, das zwischen Heimat und Siedlungsgebiet in Beziehung steht, mit Sicherheit nachzuweisen. Dennoch konnte der Verfasser zahlreiche Beispiele dafür aufzeigen.

Auch hier wird bestätigt, daß sich geistliche Volkslieder in den Siedlungsgebieten weit mehr erhalten haben als in der Urheimat. Interessant sind dabei die religiösen Singspiele mit ihren eingestreuten geistlichen Liedern, wie sie Karl Scheierling in Slawonien aufgezeichnet und in seiner Sammlung *Ich bin das ganze Jahr vergnügt*, Kassel 1952, zum Teil veröffentlicht hat.

Mit guten Gründen behandelt der Verfasser die Beziehungen der Texte und die der Melodien getrennt. Nicht selten stimmen nämlich zwei Liedtexte aus der Heimat und der Siedlung ziemlich wortgetreu überein, während die dazu gesungenen Melodien völlig voneinander abweichen. Ebenso kann eine Schrumpfung der Melodie eintreten, während der Text noch vollständig erhalten geblieben ist. Auch Varianten einer gleichen Melodie sind zahlreich vorhanden. Trotzdem weist Braun überzeugend nach, daß die bewahrende Kraft der Melodie sich im Vergleich zum Wortgut bei den Kolonisten stärker ausgewirkt hat als in der Heimat.

Zum Schluß seiner Untersuchung bringt der Verfasser sechs ausgewählte Melodietypen mit ihren Variantenkreisen. Trotz der labilen Situation, die so typisch für das Wesen von mündlich überliefertem Volksgesang ist, gelingt es Braun, die musikalische wie die textliche Bindung des Volksliedes zwischen der Pfalz und der Batschka überzeugend nachzuweisen.

Alfred Quellmalz, Stuttgart

*JEAN PERROT: The Organ from its Invention in the Hellenistic Period to the end of the Thirteenth Century. Adapted from the French, translated by Norma DEANE. London: Oxford University Press 1971. XXVIII, 317 S., 28 Taf. und 27 Abb.*

Der äußerlich ungemein ansprechende, typographisch wie illustrativ vorzüglich gestaltete Band – teils reine Übersetzung, teils umdisponierte, vereinfachte oder veränderte Fassung des Perrotschen Standardwerkes – verbirgt seine Crux: keine Vorbemerkung klärt darüber auf, in welchem – zwiespältigen – Verhältnis er zu seiner Vorlage steht. Die französische Originalausgabe *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Étude historique et archéologique* (Paris 1965), zweifellos die derzeit beste Gesamtdarstellung der antiken und mittelalterlichen Orgelgeschichte, zeichnet sich (bei allem, was man beanstanden kann) durch vier wesentliche Merkmale aus: sie enthält die umfassendste Dokumentation der zahlreichen (Fund-, Text- und Bild-) Quellen; sie erörtert ebenso gründlich wie kompetent die Fragen der Bauweise des Instruments und berichtet von Erfahrungen mit Rekonstruktionsversuchen; sie beleuchtet (wenn auch teilweise nur in Ansätzen) etliche Aspekte des allgemeinhistorischen Hintergrunds und der musikalischen Voraussetzungen für das Auftreten der Orgel; sie bietet eine Fülle von Einzelinterpretationen, die beachtenswert sind, selbst wo sie allzu unbefangenen einen realen, technisch-deskriptiven Gehalt der Zeugnisse unterstellen und ihn auszubeuten suchen. Dem Wert des Werkes entsprach, daß in einer der ersten Rezensionen, durch W. L. Sumner (ML XLVII, 1966, S. 166) die Übersetzung ins Englische angeregt wurde.

Die nun vorliegende englische Ausgabe folgt im Text über weite Strecken hin Satz

für Satz dem Original. Bezüglich Qualität und fachterminologischer Exaktheit der Übertragung muß sich der deutsche Beurteiler auf W. L. Sumner berufen, der sie als „*first-rate*“ lobte (ML LIII, 1972, S. 201). Kapitelüberschriften, Untertitel und Gliederung verraten, daß Perrots Schrift nicht lediglich übersetzt wurde. Auch bezeichnet eine unscheinbare Notiz auf der Rückseite des Titelblatts den Band als „*revised translation*“. Über das Ausmaß der Revision, über Umfang und Motive der tatsächlichen Eingriffe wird jedoch nichts mitgeteilt. Durch Verpflanzung von z. T. längeren Abschnitten ist der Textverlauf an ca. 30 Nahtstellen gegenüber der französischen Fassung verändert. Deren Kapitel X (*Les Pères de l'église et l'orgue*) entfiel – offenbar aufgrund der Kritik J. W. McKinnons (JAMS XIX, 1966, 422 ff.) –, doch erscheinen einzelne Partien verstreut in anderem Zusammenhang. Daß die Umstellungen stets literarische oder theologische Quellentexte und ihre Deutung betreffen, ist symptomatisch für die objektiven Schwierigkeiten, derartigen Zeugnissen organologisch gerecht zu werden. Um so mehr fällt ein entscheidender Mangel der englischen Ausgabe ins Gewicht: sie übernimmt von den zahlreichen im Anhang der Erstausgabe abgedruckten griechischen und lateinischen Originaltexten nur die (eindeutig) orgelbautechnischen Passagen von Heron, Vitruv, Theophilus, Anonymus Bern und Aribo, enthält somit dem Leser die Quellen gerade dort vor, wo ihre Auslegung besonders heikel und hypothetisch ist. Da selbst altbekannte, vielzitierte Dokumente noch immer wenig einhellig beurteilt werden (vgl. jüngst die Arbeiten von K. Körte [KmJb LVII, 1973] und J. W. McKinnon [The Organ Yearbook V, 1974] über Wulfstans „*Beschreibung*“ der Orgel zu Winchester), bleibt vorbildlich die synoptische Wiedergabe von Originaltexten und Übersetzungen, wie sie D. Schuberths *Kaiserliche Liturgie. Die Einbeziehung von Musikinstrumenten, insbesondere der Orgel, in den frühmittelalterlichen Gottesdienst* (Göttingen 1968) – eine der wichtigsten Ergänzungen zu Perrots Werk – aufweist. Eine ganze Reihe von kleineren, sachlich belanglosen Kürzungen der englischen gegenüber der französischen Ausgabe kommt gewiß der Dichte der Darstellung zugute. Als Einbuße aber ist

der Wegfall der Zeittafeln zu betrachten (die einiger Korrekturen bedurft hätten). Generell muß vor allem festgestellt werden, daß die Revision weder die seit 1965 erschienene Literatur, ihre Ergebnisse und Fragestellungen einbezog noch sich darauf erstreckte, Text und Fakten der ersten Ausgabe systematisch zu überprüfen (Beispiele: S. 233 wird, in Unkenntnis der Forschungen Dodwells, Theophilus abermals um ein Jahrhundert zu früh datiert; S. 302 wiederholt in der Windladenbeschreibung des Anonymus Bern ein Versehen aus Nefs Edition – versäumte Zeilentilgung –, das sich durch Nefs Übersetzung wie durch Schubiger oder Buhle klären läßt). Dennoch muß man sich vor der naheliegenden Schlußfolgerung hüten, die englische Fassung führe in keinem Punkte über die französische hinaus. Denn unerwartet stößt man auf gelegentliche Akzentverschiebungen, sogar auf Modifikationen im Urteil (z. B. beim Kommentar zum Ausdruck „*calefactae*“ im Hydraulischezeugnis des Wilhelm von Malmesbury, 1965: S. 292; 1971: S. 227). Obwohl die Originalausgabe in vieler Hinsicht den Vorzug verdient, empfiehlt es sich daher bei entscheidenden Fragen, auch die englische Version auf mögliche Abweichungen hin durchzusehen. Das Auffinden der Parallelstellen ist allerdings zuweilen recht mühsam; zwar wurde ein Sachregister ergänzt, doch fiel der *General Index* mangelhaft aus (daß er unter „*Gerbert of Aurillac*“ auch auf Martin Gerbert verweist, täuscht höchstens Uneingeweihte; daß er jedoch grundsätzlich die Eigennamen aus Fußnoten ignoriert, weswegen man etliche der von Perrot zitierten Autoren – Bowles, Buhle, Fellerer, Hickmann, Nef, Riemann u. v. a. – vergebens sucht, fordert eine Warnung an den Benutzer heraus).

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

**JAN RACEK:** *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba (Kryštof Harant von Polžice und seine Zeit) I. Band: Doba, prostředí a situace (Zeit, Milieu und Situation) 241 S., II. Band: Život (Das Leben) 222 S., III. Band: Dílo literární a hudební (Das literarische und musikalische Werk) 247 S. Brno: Universita J. E. Purkyně 1970, 1972, 1973.*

(*Opera Universitatis Purkynianae Brunensis. Facultas philosophica. Nr. 149, 171, 184.*)

In seiner dreibändigen Monographie *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba* bearbeitet Jan Racek die bis heute wenig erforschte Epoche der tschechischen Geschichte, speziell die Zeit vor der Schlacht am Weißen Berg. Einer der bedeutendsten Akteure auf der Bühne der Geschehnisse dieser Zeit war Christoph Harant, Freiherr von Polžice und Bezručice (1564-1621), ein Komponist der tschechischen Spätrenaissance und einer der führenden Vertreter des tschechischen Ständeaufstandes. Harant war nicht nur ein hervorragender Schriftsteller und Komponist, sondern auch ein engagierter Politiker, Ritter, Soldat und ein Mensch von ungewöhnlicher Bildung und feinsinnigem künstlerischem Geschmack.

Im ersten Band der Monographie werden die damalige Zeitgeschichte und das gesellschaftliche Milieu behandelt, die philosophischen, religiösen und künstlerischen Verhältnisse geschildert und die soziologischen, ökonomischen und politischen Probleme dargelegt, die das grundlegende Stilprofil dieser so ereignisreichen Zeit prägten, in der Harant lebte und sein musikalisches und literarisches Werk schuf. Den Kern dieses Bandes bildet jedoch die synthetische Betrachtung der Stilentwicklung der europäischen Renaissancemusik unter Berücksichtigung der tschechischen Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts hinsichtlich des literarischen und musikalischen Werkes von Harant. Der Autor bewertet hier die führenden Persönlichkeiten der tschechischen und europäischen Renaissancemusik und verfolgt gleichzeitig die wichtigsten Formstrukturen dieser Musik und ihre Bestandteile sowie ästhetische, musiktheoretische und Notationsfragen. Ausführlich verfolgt er die Entwicklung des tschechischen geistlichen Liedes und der Kanzionalliteratur als ein einzigartiges und bedeutsames musikalisches Spezifikum der tschechischen Musikkultur.

Im zweiten Band versucht der Autor auf Grund der erhaltenen Quellen sowie der umfangreichen historischen Literatur, das Lebensschicksal Harants zu schildern und eine lebendige und plastische Darstellung aller Ereignisse zu geben, die das Leben und Werk Harants berührten. Harant war eine ausgeprägte Persönlichkeit von großer phy-

sischer und intellektueller Kraft. Auf seine geistige Entwicklung wirkte in starkem Maße der Aufenthalt am Hofe des Erzherzogs Ferdinand II. in Innsbruck (1576 bis 1584). In diesem an Kultur reichen Milieu, in dem sich Elemente der südromanischen und deutschen Kultur überschneiden, formte sich das menschliche und intellektuelle Profil Harants. In Innsbruck wurde auch das Fundament zu Harants Reiseleidenschaft gelegt, deren Ergebnis Reisen nach Palästina und Ägypten (1598-1599), später nach Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, Spanien und Italien (1614-1615) waren. Am kaiserlichen Hof zu Prag, in der Zeit der Regierung des kunstliebenden Kaisers Rudolf II., reifte das künstlerische Profil Harants. Dabei machte der ehrgeizige Ritter eine steile Karriere in den Herrenstand und in die höchsten staatlichen Stellungen (Funktionen, Ämter) am Hof. Auf seiner Burg Pecka bei Itschin in Böhmen, die er in ein Renaissanceschloß umbaute, widmete er sich abseits des turbulenten Lebens seiner literarischen und musikalischen Tätigkeit. Sein Streben nach einer weiteren, höheren politischen Karriere und der Übertritt zum ultraquistischen Glauben brachte ihn an die Spitze der Widerstandsbewegung der böhmischen Stände und während der Regierung des Königs Friedrich von der Pfalz in die höchste Stellung als Präsident der böhmischen Kammer. Der unaufhaltsame Wirbel der politischen Ereignisse und das starke Engagement für die tschechische Sache gegen die Habsburger wurden zur Ursache seines Sturzes und führten schließlich zu seiner Hinrichtung auf dem Altstädter Platz in Prag (21. Juni 1621). – Harant war einer derjenigen polyhistorisch und humanistisch gebildeten Erscheinungen, die das geistige Profil dieser Zeit schufen.

Im dritten, umfassendsten Band, welcher dem literarischen und musikalischen Werk Harants gewidmet ist, behandelt der Autor im einleitenden Kapitel Harants Stellung in der tschechischen und europäischen Musik des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts, wobei er hier die tschechische Vokalpolyphonie als einen wesentlichen Bestandteil der damaligen europäischen Musik darlegt. Im zweiten Kapitel schildert er die künstlerischen, besonders die musikalischen Verhältnisse am Hofe des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (1529-1595) zu Innsbruck, wo

sich Harant unter der Führung bedeutender Komponisten (Al. Utendal, Jacob Regnart) entwickelte und die wichtigsten Werke der europäischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts kennen lernte. Bei dem langdauernden Aufenthalt am Prager Kaiserhof, einem der bedeutendsten Zentren der europäischen Musik während der Zeit der Spätrenaissance, des Manierismus und des Frühbarock, gewann Harant umfangreiche Kenntnisse über die damalige reife musikalische Renaissancekultur der niederländischen und italienischen Stilrichtung. Auf Grund neuentdeckten Quellenmaterials gelang es dem Autor, ausführlich die Organisation der Prager Rudolphinischen Musikkapelle darzulegen. Weiter behandelt er Harants Aufenthalt auf Schloß Pecka, wo Harant wahrscheinlich seine eigene Musikkapelle besaß, und bewertet kritisch seine Bibliothek und das musikalische Inventarium. Im dritten, umfangreichsten Kapitel unterwirft er Harants Reisebeschreibung *Cesta do Svaté země* (Pilgerfahrt in das Heilige Land, 1608; in deutscher Fassung unter dem Titel *Der christliche Ulysses*, Nürnberg. Wolfgang Moritz Endter, 1678) einer musikhistorischen und kritischen Analyse. Dieses Werk Harants wird in Konfrontation mit der zeitgenössischen tschechischen literarischen Produktion bewertet. Weiter behandelt der Autor den Grundcharakter und den Stil von Harants Kompositionen sowie die allgemein technisch-gestalterischen Eigenschaften der Motetten- und Messenproduktion, die Gegenüberstellung zur europäischen Musik des 16. Jahrhunderts, die cantus firmus-Kompositionstechnik und den Typus der sog. missa parodia (Parodiemesse). Daran anschließend befaßt er sich eingehend mit der Entstehungsgeschichte, äußeren Beschreibung und Analyse der einzelnen Kompositionen Harants (Motetten *Qui confidunt in Domino*, *Maria Kron*, *Missa quinis vocibus* und vier handschriftliche Bruchstücke). Darauf folgt eine detaillierte strukturelle Analyse seiner Kompositionskunst. Zuerst wird Harants melodisches Denken im Abhängigkeitsverhältnis zur syntaktischen, intervallmäßigen und melodischen Bildung, zum Tonalempfinden und zu seinen melodischen Modellen analysiert. Erhöhte Aufmerksamkeit ist hier der Analyse von Vokalmelismatik und ihrer Funktion in Harants Werk, dem Rhythmus sowie dem harmoni-

schen Denken gewidmet. Sehr gründlich wird im Zusammenhang mit der Formanalyse das Verhältnis von Text und Musik untersucht, das Problem der Musikdeklamation und die Frage der Taktstriche in der Musik des 16. Jahrhunderts behandelt, dies alles unter besonderer Beachtung von Harants musikalischem Schaffen. Es wird festgestellt, daß die Imitations- und Kontrapunkttechnik in Harants Werk vom Zeitkanon der Kompositionstechnik nie abweicht. Als die wichtigsten Mittel zur Bildung von formalen Abschnitten können Kadenz, kadenzartige Floskeln und Klauseln gelten, die zu den typischsten Merkmalen der Kompositionstechnik Harants gehören. Die folgerichtige Monothematik der Werke Harants veranlaßt noch den heutigen Zuhörer zum Staunen. Im Schlußwort wird der Stil und die stilistische Einordnung der Musik Harants im Rahmen der tschechischen und europäischen Vokalpolyphonie der Spätrenaissance gewertet. Die Hauptvorbilder Harants, sowohl in der Musiktheorie als auch in der Komposition, waren Al. Utendal, Orlando di Lasso, Philippe de Monte, Charles Luyton und ohne Zweifel auch Luca Marenzio sowie Giovanni Pierluigi da Palestrina. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Harant auch mit Lambert de Sayve, Hans Leo Haßler und seinem Bruder Jacob Haßler in persönliche Berührung kam. Seine Musik erscheint uns als eine Stilsynthese der niederländischen Vokalpolyphonie mit einigen Elementen des italienischen Musikstiles vom Typus Palestrinas und Marenzios.

Es ist zu betonen, daß Jan Racek eine erschöpfende Übersicht zu seinem großangelegten Werk vorgenommen hat; es stützt sich vorwiegend auf das Quellenmaterial einheimischer und ausländischer Herkunft und auf eine detaillierte Kenntnis der Fachliteratur. Wenn auch das Quellenmaterial über Harant lückenhaft ist, so gelang es dem Autor auf dessen Grundlage dennoch, das menschliche und künstlerische Profil sowie das dramatisch bewegte Lebensschicksal Harants zu rekonstruieren. Das ganze Werk kann nicht nur als monographische, sondern auch als synthetische Schilderung einer der kompliziertesten Gestalten und Epochen der tschechischen und europäischen Kulturgeschichte gelten. Im umfangreichen Fußnotenapparat wird nicht nur Literatur und deren Bibliographie angegeben, ausführlich

behandelt und kritisch bewertet, sondern auch das Quellenmaterial rekonstruiert, das ohne erklärende Anmerkungen an vielen Stellen unverständlich sein würde.

Was an diesem nach Umfang und Bedeutung bemerkenswerten Werk Raceks besonders zu schätzen ist, ist vor allem die großangelegte Bewertung des musikalischen Schaffens von Harant, die zum erstenmal und von mehreren Gesichtspunkten aus vorgenommen wird. Im Mittelpunkt steht die gründliche Analyse aller musikalischen und stilistischen Ausdruckskomponenten Harants, die in steter Konfrontation mit der vokalpolyphonischen tschechischen und europäischen Musik verfolgt wird. Mit Hilfe dieser kritischen und musikalisch vergleichenden Arbeit ist es dem Autor gelungen, zu einer Zusammenschau von Harants künstlerischer Persönlichkeit und seinem Nachlaß als Komponist zu gelangen und gleichzeitig seine Bedeutung innerhalb der tschechischen und europäischen Musik des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts festzulegen. Dabei löst er fast endgültig einige weitere Probleme (z. B. die Frage der Interpretationstechnik), die ihn jahrelang beschäftigten und deren Formulierungen hier als künstlerisches und wissenschaftliches Credo des Autors ausklingen.

Durch die kritische Edition der wichtigsten zur Grundthematik dieser Arbeit gehörenden Archivalien, die zum Druck als vierter Band der Monographie vorbereitet sind, wird dieses in der tschechischen musikwissenschaftlichen Literatur außerordentlich gewichtige, dem interessierten Leser eine Fülle von Anregungen und Neuerkenntnissen bietende Werk in geeigneter Weise abgeschlossen.

Theodora Straková, Brno

*PAMELA J. WILLETTS: Beethoven and England. London: Published by the Trustees of the British Museum 1970. XII, 76 S., 16 Taf.*

Zumindest für deutsches Sprachgefühl segelt das Buch eigentlich unter falscher Flagge, denn es stellt weder Beethovens persönliche Beziehungen zu England dar, noch beschäftigt es sich mit der englischen Beethoven-Rezeption. Es handelt sich vielmehr um ein Begleitbuch zur Gedächtnis-

ausstellung des Britischen Museums aus eigenen Beständen anlässlich der 200. Wiederkehr von Beethovens Geburtstag. Es werden also keine neuen Ergebnisse vorgebracht und auch keine zusammenfassende Darstellung des Themas in Angriff genommen. Stattdessen wird, ausgehend von den Ausstellungsstücken, versucht, dem interessierten Besucher der Ausstellung ein Umfeld zu den Objekten zu schaffen, sie in einen Kontext zu stellen, den auch der interessierte Besucher, von einigen Spezialisten abgesehen, nicht präsent hat.

Natürlich hat Joseph Kermann viel Exakteres zum Kafka-Skizzenbuch gesagt als hier auf 3 1/2 Seiten ausgebreitet werden kann, natürlich können die 7 1/2 Seiten über Beethovens englische Verleger an Alan Tysons bedeutsames Buch nicht heranzureichen; aber hier wird der Versuch gemacht, vom reinen Ausstellungskatalog wegzukommen. Die Einsicht ist zweifellos richtig, daß ein noch so detaillierter Katalog zwar dem Benutzer die Teile an die Hand gibt, sogar genauer als er sie in aller Regel braucht, ihm aber kein Inertialsystem auch nur skizziert, in dem er sie aufeinander beziehen kann.

Das Buch ist also für die Rezension in einer wissenschaftlichen Fachzeitschrift nicht nach seinem eigenen wissenschaftlichen Ertrag zu befragen, aber auch nicht als populäre Darstellung abzutun, sondern als Beitrag zu der Frage aufzunehmen, wie diese Wissenschaft sich und ihre Ergebnisse nach außen darstellt. Wenn Wissenschaft sich nicht darauf beschränken will, sich selbst zu reproduzieren – und das kann sie heute weniger denn je, weil nur eine Öffentlichkeit bereit sein wird, ihr die Arbeitsmittel bereitzustellen, der sie ihr Anliegen verständlich artikuliert hat –, wird sie die Vermittlung von Musikwissenschaft mit zum Thema ihrer Arbeit machen müssen.

Nun soll hier nicht so getan werden, als gebe es hierin bereits methodisch gesicherte und mit empirisch-sozialwissenschaftlichen Mitteln der Erfolgskontrolle verifizierte Ergebnisse, aus denen Maßstäbe zur Beurteilung solcher Unternehmen ableitbar wären. – Hier liegt ein Versuch vor, der von den Exponaten einer Ausstellung aus Beständen eines Museums ausgeht. Ob gerade im Falle Beethoven ein anderes Modell, etwa das einer Kombination von

ausführlicher historischer Darstellung und reinem Katalogteil, überhaupt durchführbar gewesen wäre, ist nur schwer zu beurteilen. Sicher handelt es sich nur um eine von mehreren Möglichkeiten. Insofern kommt dem Buch Modellcharakter zu. Im Ganzen wird man diesen Ansatz als durchaus gelungen bezeichnen können.

Es liegt im Experimentalcharakter solcher Modelle der Vermittlung von Wissenschaftsinhalten begründet, daß man ein abschließendes Urteil über sie einstweilen nicht bilden kann. Aber es ist zu begrüßen, wenn eine Institution wie das Britische Museum bemüht ist, das in sich widersprüchliche Unternehmen einer musikhistorischen Ausstellung mit einer typographisch so hervorragend ausgestatteten Begleitschrift auf eine breitere Basis zu stellen und dargebotenes Material aufzubereiten.

Siegfried Kross, Bonn

*FRANZ LORENZ: Die Musikerfamilie Benda. Georg Anton Benda. Berlin/New York: Verlag Walter de Gruyter 1971. 183 S.*

Damit liegt der 2. Band über die „Musikerfamilie Benda“ vor und man darf gespannt auf den 3. Band sein, der einen „Themenkatalog sämtlicher Kompositionen aller Mitglieder der Familie Benda“ bringen wird.

Band II bringt eine Fülle von gut belegtem Material und dürfte sich als Fundgrube für jeden erweisen, der über deutsche Theater- und Orchesterverhältnisse, das höfische Musikleben und die Musikästhetik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts arbeitet. Gleich das Kapitel über die Stadt Gotha (ab S. 19) mit einer Mitgliederliste der Gothaer Hofkapelle (ab S. 41) weitet sich zu einer eindrucksvollen Darstellung mitteldeutschen Musiklebens aus. Ausführlich ist Bendas Familie geschildert (ab S. 56), bei der Behandlung der Bühnenwerke beschränkt sich der Autor im wesentlichen auf eine Rezeptionsgeschichte, die aber interessant genug ist (ab S. 73). Georg Anton Benda war viel auf Reisen, so u. a. in Italien, Hamburg, Wien, Berlin, Paris und Mannheim, als Pensionär ist er 1795 in Köstritz gestorben.

Weniger glücklich verlief das Leben der Kinder, sie waren mit wechselndem Erfolg als Sänger und Schauspieler an Theatern tätig.

Das Literaturverzeichnis umfaßt 148 Titel, in das 16 Seiten umfassende Personenverzeichnis sind wertvolle biographische Nachrichten mit eingearbeitet.

Walter Kolneder, Karlsruhe

*EGON VOSS: Studien zur Instrumentation Richard Wagners. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1970. 343 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 24.)*

Die umfangreiche Arbeit (343 Seiten) ist eine willkommene Bereicherung der Wagner-Literatur. Sie zeugt von Einfühlungsgabe, von sprachlichem Geschick, ist sorgfältig und gründlich. Daß ihre Interpretation der Phänomene nicht immer einleuchtend ist, daß manche These leitmotivisch allzu häufig wiederholt und somit Wagners kompositorische Technik in den wissenschaftlichen Darstellungsstil hineingenommen wird, mindert nicht ihren grundsätzlichen Wert.

Gleich das einleitende Kapitel *Zur Geschichte der Instrumentation bis zu Wagner* ist eine instruktive Zusammenfassung eines historischen Prozesses. Voß zeigt, wie die Instrumentation, ursprünglich bloßes Akzidenz, um der Komposition zur klanglichen Erscheinung zu verhelfen (wobei vom Komponisten bekanntlich oft verschiedene Besetzungsmöglichkeiten angeboten werden) über die völlige Integration der Instrumentation in den kompositorischen Satz (18. Jahrhundert) bei Wagner schließlich jene Bedeutung erlangt, bei der die instrumentale klangliche Erscheinung geradezu den Kern der Komposition bildet, so daß sich das anfängliche Verhältnis von Klang und Satzbild beinahe umkehrt.

Aufschlußreich ist auch das anschließende Kapitel *Äußerungen Wagners zur Instrumentation*, in dem nicht planlos zitiert, sondern alle Zitate um die für Wagner wesentliche Einheit von Wort, Instrumentation und Gebärde gruppiert werden. Nach Voß bildet Wagner das Orchester in zwei Richtungen aus: als „*Verein bestimmter tönender Individualitäten*“ und in Richtung auf Mischung des Klangs.

Im ersten Hauptteil erörtert der Verfasser sodann im Einzelnen seine These: „*Die hauptsächliche Funktion, welche die Instrumentation im Werk Wagners hat, liegt in*

*ihrem steten Bezug zum Drama*“. Die Introduction dieses Hauptteils (rund 190 Seiten) ist weniger konzentriert durchgearbeitet und mutet improvisatorisch an. Im Vorgriff auf die Kapitel, in denen anschließend die einzelnen Orchesterinstrumente behandelt werden, erfolgt schon hier eine Erörterung der Ausdruckscharaktere von Klarinette, Oboe, Englischhorn, Violine. Wertvoll ist der Hinweis, daß der Ausdruckscharakter eines Instruments (etwa Trauer für das Englischhorn) von Wagner nicht festgelegt ist, sondern daß jedes Instrument ähnlich dem Wort, das ebenfalls erst durch den Satzzusammenhang seinen jeweiligen spezifischen Sinn erhält, erst in Verbindung mit der Szene und mit anderen Instrumenten seine ganz bestimmte Bedeutung bekommt. Erhellend sind auch andere Erkenntnisse, so etwa die über Wagners Tendenz, die Bildung und Zusammensetzung der Klänge zu verschleiern. Ausführlich wird sodann der Anteil der einzelnen Orchesterinstrumente am Werk Wagners geschildert. Eine respektable Sisyphusarbeit.

Im zweiten, wesentlich kürzeren Hauptteil, der sich in vier Kapitel gliedert, konstatiert der Verfasser im ersten, *Dynamik*, daß Wagner die Dynamik „*ausinstrumentiert*“, d. h. „*Crescendi werden durch Anwachsen der Instrumentenzahl*“, Diminuenti durch „*ein Ausscheiden von Instrumenten*“ erzielt – ein Verfahren, das allerdings schon vor Wagner zu beobachten ist. Massierte Unisoni dienen der Hervorhebung einer melodischen Figur, ungewohnte Klanglagen einzelner Instrumente werden oft zum Ausgleich der Klangstärken benutzt.

Anregend ist auch das mehrfach unterteilte Kapitel über das Verhältnis der Instrumentation zur *Satzart*. Hier besonders verfällt der Verfasser jedoch der Neigung, einzelne (nicht immer sonderlich bedeutsame Thesen) zu häufig zu wiederholen (z. B. Wagners Tendenz zum Verschmelzungsklang). Das ganze Kapitel hätte auf ein Drittel seines Umfangs reduziert werden können. Auch werden einzelne Beispiele in ihrer Symptomatik für Wagner überbewertet und zu großzügig generalisiert. Der Grund für solche verständlichen Schwächen liegt zweifellos in der Tatsache, daß Wagners Instrumentation zu vielfältig ist, als daß sie auf eine kleine Zahl von Modellen oder Typen zurückgeführt werden könnte. Sie



beugt sich nur bedingt einer wissenschaftlichen Systematisierung. Ähnliches gilt für das Kapitel *Harmonik*. Aber auch hier finden sich treffsichere Feststellungen. Im Kapitel *Form* weist Voß nach, daß Wagner durch „klangfarbliche Charakterisierung von Formteilen“ die Gliederung des Formverlaufs verdeutlicht (angefangen von der verschiedenen Instrumentierung von Vorder- und Nachsatz in einer achttaktigen Periode), umgekehrt aber auch durch allmähliche Ablösung der Instrumentengruppen formale Übergänge schafft. Der Hinweis auf ein kleines *Lohengrin*-Beispiel des für diesen Sachbereich wohl nicht zuständigen Adorno ist überflüssig. Auch gegenüber Lorenz, dessen im Prinzip gewiß höchst verdienstliche, wenn auch überspannte „Formgesetze“ Voß mehrfach durch Wagners Instrumentation unterstrichen glaubt, wünschte man sich größere kritische Distanz.

Unabhängig davon hat der Verfasser hier eine mit viel Fleiß, sachlichem Ernst und Gespür durchgeführte Arbeit vorgelegt.

Kurt Westphal, Berlin

**HEINRICH KOSNICK:** *Busoni. Gestaltung durch Gestalt. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 215 S.*

Es gibt Randgebiete der Musik, die sich offenbar wissenschaftlicher Darstellung entziehen. Zu ihnen gehört ein weiter Bereich der Instrumental-Pädagogik. Der Hochflut von Schriften zum richtigen Klavierspiel um die Jahrhundertwende folgte eine bis heute dauernde Ebbe. – Das Buch von Kosnick ist sowohl eine Würdigung Busonis als Pianist als auch der Versuch einer Darstellung der Grundlagen seines Klavierspiels aus der Sicht eines seiner Schüler. Kosnick spannt den Bogen von der Anatomie des Spielapparats bis zur allgemeinen Kulturkritik. Sucht man nach einer vergleichbaren Veröffentlichung aus der Zeit um 1900, so könnte man sich an das mit Recht vergessene Buch *Liszts Offenbarung. Schlüssel zur Freiheit des Individuums* von Frederic Horace Clark (Berlin 1907) erinnern.

Kosnick geht aus von einer Briefstelle Busonis aus dem Jahr 1906: „*Ich spiele fast gar nicht mehr mit den Händen. Dieses Spiel wirkt überall gleich stark, was ich auch vortrage.*“ Es handelt sich bei dieser

Selbstbeobachtung um jenes vielbewunderte moderne Klavierspiel, aufgrund dessen C. A. Martiensen (*Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*, Leipzig 1930) Busoni dem expansiven Typ zuordnete (Gegentypen: statischer – ekstatischer Typus). Kosnick versucht seine Klaviertechnik durch ein „psycho-physio-anatomisches“ System zu unterbauen. Die Einzelheiten des Systems können hier nicht referiert und bewertet werden. Eine Bewertung nach praktischer Erprobung müßte notwendig subjektiv ausfallen.

Kosnick entgeht leider nicht der Gefahr, der vor ihm schon manche verdienstvolle Musikpädagogen erlegen sind, nämlich seine Methode für ein Allheilmittel zu halten (Teil IV: „*Psycho-physiologische Anatomie als Grundlage der weiteren Entwicklung des Menschen*“). Der Verlag, der das Buch in die verdienstvolle Reihe seiner Busoni-Veröffentlichungen stellte, hätte gut daran getan, seinem Autor einen Redakteur an die Seite zu stellen, der eine Konzentration auf die zentralen Teile durchgesetzt hätte. Kosnicks Beobachtungen über die Busoni-Wettbewerbe kommen über flüchtige Notizen nicht heraus, seine Skizzen der 20er Jahre sind unzusammenhängend und unergiebig.

Der Verlag hätte jedoch für etwas Information über den Verfasser sorgen sollen, dessen Name in Lexika schwer zu finden ist. Kosnick stammt aus Riga. Er konzertierte zunächst in Rußland, studierte dann nochmals in Leipzig und Berlin bei Teichmüller, Ansorge und Busoni. Seit den 20er Jahren veröffentlichte er folgende Schriften: *Lebenssteigerung, Muskel und Geist* sowie *Universelle Technik für die Hand des Künstlers*.

Bernhard Hansen, Hamburg

**VLADIMÍR ČÍŽIK:** *Bartóks Briefe in die Slowakei. Hrsg. vom Slowakischen Nationalmuseum in Bratislava. Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum – Verlag A-Press 1971. 179 S., 1 Taf.*

Das Verhältnis Bartóks zum slowakischen Ethnikum ist wenn nicht unbekannt, so sicherlich unterschätzt. Die in Druckgestaltung bescheidene Publikation von Čížik versucht, dieses Verhältnis sachlich in ein wahres Licht zu stellen. Nach der Einleitung

(I: Bartók und Preßburg; II: Bartók und das slowakische Volkslied) folgt in chronologischer Ordnung die Edition von 121 Briefen. Die bereits anderswo erschienenen Briefe werden auszugsweise registriert, die neuen Funde werden im ungarischen Original mit deutscher Übersetzung zugänglich gemacht. Das Schicksal des Interesses Bartóks für das slowakische Volkslied – im Zeitraum von 1906-1918 zeichnete er 3223 Lieder auf! – erscheint in einem plastischen Bild. In den Jahren 1922-28 bereitete Bartók eine sorgfältige, komparatistisch perfekte Edition in IV Bänden zum Druck vor. Kleinliche Handlungen der slowakischen Herausgeber verursachten, daß die Drucklegung des Werkes zu Bartóks Lebenszeiten nicht – bis auf die Abzüge erster Bögen – zustande kam. (Der Bd. I erschien in Preßburg erst 1959, Bd. II i. J. 1970). Der bitter ironische Brief an die Herausgeber vom 28.1.1939 gehört zu den traurigsten Dokumenten des Bandes. Für die Bartók-Forschung sind auch diejenigen Briefe von Belang, in denen Bartók von seinen Werken, Tourneen, psychischen Zuständen und politischen Einstellungen bis zur Emigration in die USA schreibt. Nicht zuletzt leistet das Buch einen Beitrag zur Erkenntnis des Bartókschen „Folklorismus“; Čížik weist (S. 31-34) auf zahlreiche Stilelemente hin, die auf den Einfluß der slowakischen Volksmusik zurückzuführen sind.

Vladimír Karbusický, Mönchengladbach

**VOLKER SCHERLISS:** *Alban Berg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Hamburg: Rowohlt 1975. 158 S. (Rowohlt Bildmonographien.)

Über Alban Berg sind in den letzten 20 Jahren zahlreiche umfangreiche Veröffentlichungen von Redlich, Reich, Vogelsang und Ploebusch erschienen. Nun liegt noch eine weitere Monographie von Volker Scherliess vor. Scherliess konnte Material aus dem Archiv der Universal-Edition auswerten, insbesondere den Briefwechsel Berg-Webern und die bislang als Ganzes noch nicht veröffentlichten Briefe Bergs an den Verlag. Durch reiches Bildmaterial belebt, werden die Jugendzeit, die Vorbilder und die ersten Kompositionen geschildert. Den einzelnen Werken sind kurze und prägnante Kapitel gewidmet, die Begegnung mit

Schönberg und Helene Berg steht im Vordergrund der Betrachtungen.

Insbesondere wird die Beziehung zu Eduard Erdmann erwähnt. Erdmann hatte sich damals für Bergs Klaviersonate op. 1 eingesetzt. Ohne Berg bis dahin persönlich gekannt zu haben, widmete Erdmann ihm seine „Erste Symphonie“, die auf dem Weimarer Tonkünstlerfest 1920 uraufgeführt wurde. Ebenfalls aufschlußreich ist eine Anzeige, die Berg an die Redaktion des *Anbruch* noch im November 1935 aufgegeben hatte. In dieser Anzeige lautet der Text: „*Alban Berg unterrichtet (Theorie u. Komposition) ab November wieder in Wien XIII., Trauttmansdorffgasse 27*“. Diese Anzeige war einen Monat vor seinem Tod noch erschienen. Die Monographie wird abgeschlossen durch eine Zeittafel, Zeugnisse, ein Werkverzeichnis, Bibliographie und Discographie.

Scherliess schreibt einen sehr flüssigen und eingängigen Stil, der für ein breites Leserpublikum sehr geeignet ist. Das reichbebilderte Buch wird manchem Freund und Kenner der Neuen Musik den weiteren Zugang zu Berg ermöglichen.

Konrad Vogelsang, Falkenstein (Ts.)

*Schoenberg, Berg, Webern. Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation.* Herausgegeben von Ursula v. RAUCHHAUPT. München: (Verlag Heinrich Ellermann) und Hamburg: (Deutsche Grammophon Gesellschaft m.b.H.) o. J. 186 S., 8 Abb., zahlreiche Faksimilien.

Zu der kaum noch überschaubaren Menge an Sekundär- und Tertiärliteratur über die Wiener Schule stehen die veröffentlichten authentischen Zeugnisse ihrer Mitglieder in eklatantem Mißverhältnis. Ja, eine angemessene Erforschung dieses ganzen Gebietes konnte bisher über Anfänge nicht hinauskommen – und das nicht allein wegen unseres mangelhaften Handwerkszeuges für die Behandlung atonaler Musik, sondern gerade auch wegen ebendieser desolaten Quellenlage. Man kann gar nicht oft genug an die einschlägigen Stellen appellieren, sie mögen endlich die Archive und Nachlässe, d. h. vor allem Skizzen, Notizen und Briefe allgemein zugänglich machen und damit dem legiti-

men Interesse der Nachwelt an einer historischen Epoche der Musikentwicklung entgegenkommen.

Angesichts dieser Situation darf jede Publikation von Dokumenten über die Wiener Schule mit freundlicher Aufnahme rechnen; und der Herausgeberin gebührt Dank für die Idee, den zunächst nur als Begleittext zu der großartigen Schallplatteneinspielung sämtlicher Werke für Streichquartett von Schönberg, Berg, und Webern durch das LaSalle-Quartett gedachten Band auch als alleinstehende Sammlung vorzulegen. Hier liegt allerdings bereits das Problem: Was als Erläuterung zu einer Plattenedition gute Dienste leisten kann, muß sich als Buchpublikation gefallen lassen, strenger beurteilt zu werden. Man wird dabei der ursprünglichen schönen Idee nicht recht froh. Weniger stören unglückliche drucktechnische Gestaltung und viele Sach- und Flüchtigkeitsfehler, als daß man Überflüssiges lieber entbehrte und Fehlendes – was nach Lage der Dinge hätte erwartet werden dürfen – vermißt.

So wurden etwa einige Arbeiten von Willi Reich, die Dokumentarisches zu Berg enthalten, nicht ausgewertet, ebenso die von Ivan Vojtěch mitgeteilte Briefsammlung in *Miscellanea Musicologica XVIII* (Prag 1965, S. 31-83), in der sich Mitteilungen der drei Meister über ihre Quartette finden. – Überflüssig sind Äußerungen wie die Weberns an Berg vom 12. 12. 1911: „*Heute sollte Schönbergs D-moll-Quartett sein. Rosé verschob es auf März. Fluch! Fluch! Es ist ekelhaft.*“ (S. 13) Zahlreiche Stellen dieser Art, die sich lediglich auf einzelne Aufführungen oder ähnlich Sekundäres beziehen, sind doch belanglos! Freilich – bei einer Dokumentation ist immer die Frage, wo anzufangen und wo aufzuhören sei. Frühe Pressestimmen, wie sie leider (warum?) nur zu Schönbergs I. und II. Quartett gebracht werden, oder Äußerungen von anderen Musikern hätten oft besser zur Sache selbst führen können, ohne daß der Begriff „Dokumentation“ strapaziert worden wäre.

Den Kern des Buches bilden die großen Selbstanalysen: Schönbergs *Notes on the Four String Quartets*, Bergs Blätter zur *Lyrischen Suite* und Weberns Briefe an Kollisch und Erwin Stein anlässlich des Quartettes op. 28. Sie sind für jede weitere Beschäftigung mit diesen Werken unumgänglich. Besonders wichtig, über das Formanalytische

hinaus, scheinen mir persönliche Äußerungen, etwa Bergs Bemerkung, daß er in der *Lyrischen Suite* versucht habe, „*in der allerstrengsten 12 Ton-Musik mit stark tonalem Einschlag zu schreiben; was jedenfalls möglich war.*“ (S. 92) Aber auch in kurzen Briefstellen finden wir Interessantes, etwa wenn Webern (12. 7. 1912, S. 124) bekennt, fast alle seine Kompositionen seit der *Passacaglia* bezögen sich auf den Tod seiner Mutter. Dagegen fehlt bei Bergs op. 3 ein Hinweis auf die autobiographischen Bezüge, die sich in Briefen und der (nicht erwähnten) Widmung an Helene Berg widerspiegeln. Notwendig gewesen wäre auch eine Bemerkung über die Widmung der *Lyrischen Suite* an Zemlinsky und ein Hinweis, um welches „*Citat*“ (S. 117) es sich dort handelt.

Ja – um wieviel brauchbarer wäre die ganze Arbeit, wenn alle Dokumente gründlich kommentiert wären! Entgegen der im Vorwort (S. 6) gemachten Mitteilungen, auf jede Kommentierung und Stellungnahme werde verzichtet, erscheinen dann ab und zu doch welche; und die erwecken den Eindruck, ohne Konzeption, gerade nach Laune gemacht worden zu sein. Die Notenbeispiele wären durch Hinweise auf ihren Ort in der Partitur besser benutzbar.

Dies alles hätte freilich einer derart eindringlichen und zeitraubenden Vorbereitung bedurft, wie man sie angesichts des ursprünglichen Zweckes der Publikation nicht fordern kann. Bleibt das Positive: eine Fülle von Materialien, derer sich die Musikwissenschaftler dankbar bedienen werden – und gleichzeitig die Hoffnung auf eine vollständige, angemessene Edition der Dokumente.

Volker Scherliess, Rom

*PIERRE BOULEZ: Werkstatt-Texte. Aus dem Französischen von Josef HÄUSLER. Berlin: Propyläen (Ullstein)-Verlag 1972. 286 S.*

*PIERRE BOULEZ: Boulez on Music Today. Translated by Susan BRADSHAW and Richard Rodney BENNETT. London: Faber and Faber 1971. 144 S.*

*Werkstatt-Texte*: der Titel trifft Inhalt und Charakter der Sammlung von Vorträgen und Aufsätzen genauestens; die Übersetzung ist sachlich profund und sprachlich adäquat (bei der phantasievollen Eigenart der Bou-

lez'schen Diktion und Denkweise ein besonders hervorzuhebendes Faktum!), die Ausstattung des Bandes – mit Quellenhinweisen, Personen- und Sachregister – vorzüglich. Offensichtlich hat sich die von Autor und Übersetzer gemeinsam investierte Mühe gelohnt. Zu hoffen ist nur, daß auch der geplante zweite Band (der unter anderem die Texte zu Werken anderer Komponisten einschließen würde) bald erscheinen kann. Denn an der sachlichen Bedeutung und Kompetenz der Boulez'schen Schriften besteht kein Zweifel.

Selbstverständlich enthält der Band das Wenige, das Boulez über sein eigenes Schaffen direkt geschrieben hat: den Aufsatz über die 3. Klaviersonate, den Vortrag *Sprechen, Singen, Spielen* mit den wichtigen analytischen Bemerkungen über den *Marteau sans matre*, den Straßburger Vortrag *Wie arbeitet die musikalische Avantgarde?* mit den Erläuterungen der zweiten *Improvisation sur Mallarmé*. Der Eigenart des Boulez'schen Denkens aber entspricht es, daß er dann am aufschlußreichsten von sich selbst redet, wenn er es indirekt tut. Von bornierter Selbstbestätigung wie von fixierten Programmen hält er nichts; wohl aber macht er „Vorschläge“ (1948), erörtert „Möglichkeiten“ (1952), registriert „Tendenzen“ (1957), prüft „Einsichten-Aussichten“ (1954). Im Zentrum der Reflexionen aber steht durchgängig das Problem von Musik und Sprache oder, näher an Boulez formuliert: die Synthese von Musik und Dichtung. Die „Umgießung von Dichtung in Musik“ durch die herkömmlichen Mittel von Schilderung und Ausdruck, die „direkte Besitznahme der Dichtung durch die Musik“ in den Bereichen der Form und Syntax erscheinen dem Autor als äußerlich. Die „Quelle einer wahrhaften Begegnung“ liegt allein in der Konvergenz der „Struktur“: „Die Struktur der Dichtung, ihre formalen Beziehungen sind das Grundmaterial der entsprechenden musikalischen Struktur“. Ohne daß der schwierige Strukturbegriff hier erörtert werden kann, darf in seiner Spezifik der Nervenpunkt von Boulez' poetisch-musikalischem Ansatz erkannt werden. Er ermöglicht das Ineinsetzen von Dichtung und Musik in einem Fächer von Nuancierungen, dergestalt, daß die musikalische Struktur alle Möglichkeiten zwischen einem „Minimum ihrer Autonomie“ bis

zum „weitläufigen Kommentar“ zu ergreifen vermag. Dichtung, „Mittelpunkt der Musik“, kann so zugleich „in ihr abwesend sein“ (alle Zitate S. 161 ff.). Die Prägung des Boulez'schen Musikdenkens durch die deutsche Romantik (Novalis) und den französischen Symbolismus (Mallarmé), also durch bestimmte literarische Traditionen, ist evident. Und sein so rätselhaft scheinender Vortragstext *Dichtung-Mittelpunkt und Ferne-Musik*, 1962 in Donaueschingen den Zuhörern kaum verständlich, erweist sich als das zentrale ästhetische Credo des Musikers Boulez.

Die neuere Musikgeschichtsschreibung hat im allgemeinen die historische Ableitung der seriellen Musik allein aus der Tradition der Wiener Zwölftonschule vorgenommen. Die Zusammenstellung der frühen Aufsätze von Boulez in diesem Band gibt Gelegenheit, diese Einsträngigkeit des Geschichtsbildes zu korrigieren. Es ist bekannt (vgl. den Nachweis von Kl. Schweizer in AfMw XXX, S. 145 f.), daß die Boulez'sche Kritik an Messiaens rhythmischen Verfahrensweisen diesen zur Kompositionstechnik der Etüde *Mode de valeurs et d'intensités* geführt hat, jener Vorstufe der seriellen Technik, die im Darmstadt der frühen 50er Jahre so breite Wirkung tat. Boulez aber wird in den frühen Aufsätzen nicht müde, entgegen der an Adornos *Philosophie der neuen Musik* dann ablesbaren und orientierten Wertung, sich auf Strawinsky, den Rhythmiker Strawinsky zumal, zu berufen. Kritik an der traditionellen Handhabung rhythmischer Phänomene durch die „drei Wiener Meister illustren Angedenkens“ (S. 53 f.) verbindet sich mit der Einsicht, daß um 1910 Strawinsky „mittels gänzlich neuer Strukturprinzipien, die sich zur Hauptsache auf Asymmetrie, die Unabhängigkeit oder die Entwicklung rhythmischer Zellen stützen, den Rhythmus zur Entfaltung“ (S. 25) brachte. Um so dringlicher erscheint es, daß die umfangreiche Untersuchung über Strawinskys Rhythmik, die Boulez in *Relevés d'apprenti* (Paris 1966, englisch und italienisch 1964) unter dem Titel *Strawinsky demeure* veröffentlichte, nun endlich auch in deutscher Übersetzung vorgelegt wird.

Die zweite hier anzuzeigende, englische Publikation, die den Namen des erfolgreichen Dirigenten in den – leicht irreführenden – Titel setzt, ist nichts anderes als

eine Übersetzung von *Penser la Musique Aujourd'hui* (Paris 1963; deutsch als *Musikdenken heute 1* = Darmstädter Beiträge zur neuen Musik V, Mainz 1963). Bei Gelegenheit des Schlußwortes, welches in dieser Ausgabe von 1971 (wie in der originalen französischen) als ein vorläufiges bezeichnet ist, erinnert man sich der Tatsache, daß die Bandnummern 6 und 7 in den „Darmstädter Beiträgen“ für die Fortsetzungen von *Musikdenken heute* reserviert wurden. Das Versprechen sollte noch gelten.

Reinhold Brinkmann, Marburg

*Les Traités d'Henri-Arnault de Zwolle et de divers anonymes* (Paris: Bibliothèque nationale, ms. latin 7295). Faksimile der Handschrift und kommentierte Übertragung [durch G. LE CERF und E.-R. LABANDE]. Mit einem Nachwort von François LESURE. Kassel usw.: Bärenreiter 1972. XX, 58 S., 23 Taf. (Documenta musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles. IV.)

ANDREAS WERCKMEISTER: *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe 1698*. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Dietz-Rüdiger MOSER. Kassel usw.: Bärenreiter 1970. 20, 89, VIII S. (Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. XXX.)

Beide Nachdrucke lassen sich damit rechtfertigen, daß sie organologische Quellenwerke erneut zugänglich machen, deren Rang außer Frage steht. Der Kodex des Magisters Henricus Arnault – Arztes und Astrologen am Hofe Philipps des Guten von Burgund – überliefert erstmals mit genauen Konstruktionsskizzen versehene Instrumentenbeschreibungen, die zu den aufschlußreichsten der älteren Musikgeschichte zählen. Werckmeisters *Orgel-Probe*, die nach Jacob Adlungs kaum anfechtbarem Urteil „das principalste Werk in dieser *Mechanica mit ist*“, hat als unübertroffene Anleitung zur Orgelabnahme wie als Zeugnis für die Orgelbaupraxis im ausgehenden 17. Jahrhundert bleibenden Wert.

Wer indessen erwartet, das Neuerscheinen in den unter dem Protektorat der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken stehenden *Documenta musicologica* bürge für eine in hohem Grade

forschungsdienliche Gestalt beider Bände, wird schwerlich zufriedengestellt.

Es schmälert die unbestrittene Leistung der Bearbeiter G. Le Cerf und E. R. Labande nicht im geringsten, wenn man auf die 1932 durch sie eröffnete Weitererforschung der Handschrift Arnaults und ihrer Texte während der vier Jahrzehnte seither verweist. Ebenso wenig hätte es das nachgedruckte Werk beeinträchtigt, wäre es in einem Anmerkungsanhang nach gegenwärtigem Erkenntnis- und Problemstand ergänzt bzw. korrigiert worden. Das sehr knappe Nachwort von François Lesure deutet bestenfalls einige Bereiche an, in denen neuere Ergebnisse vorliegen, setzt sich aber nicht zum Ziel, ins einzelne gehend zu unterrichten. So muß der Leser selbst den Anschluß an die heutige Arnault-Diskussion herstellen, wobei ihm eine nahezu unkommentierte Liste von z. T. schwer zugänglichen Literaturtiteln helfen will (in der jedoch Schriften wie J. Handschins Aufsätze in AMI XIV, 1942, und XVI/XVII, 1944/45, E. M. Ripins *The Early Clavichord*, MQ LIII, 1967, K. Bormanns *Die gotische Orgel zu Halberstadt*, Berlin 1966, aber auch J. Marix' *Histoire de la Musique . . . sous le règne de Philippe le Bon*, Straßburg 1939, fehlen). Da als Documentum musicologicum der musikalische Fundus des Manuskripts, nicht die – freilich immer noch wertvolle – kommentierte Edition von Le Cerf/Labande von übergeordnetem Interesse ist, wünschte man sich in Beigaben zum Nachdruck die notwendigen Ergänzungen der Quellenbeschreibung für die musiktheoretischen Texte fol. 99-110quater (wo sich außer dem *Tractatus de proportionibus* der Muris-Schule und einer nicht-authentischen Kombination der beiden Fassungen von Muris' *Musica speculativa* Exzerpte über die *Notitia notarum* und den Contrapunctus finden), vielleicht sogar Faksimiles dieser Seiten – zumal sie vorwiegend von der Hand Arnaults zu stammen scheinen –, vor allem aber eine Aufstellung der evident besseren Quellentext-Lesarten Dufourcqs und zusammenfassende Hinweise auf wesentliche, über Le Cerfs Kommentar hinausgehende Einzelheiten. Die Vorbereitung derartiger Addenda hätte wohl auch zu einer weiteren paläographischen Analyse des Kodex angeregt, die Dufourcqs These von nur zwei „anonymen Händen“ (durch Lesure unzutreffend

referiert) und möglicherweise das Schreiberproblem der beiden eröffnenden astronomischen Traktate (in denen Arnault offenbar rubrizierte und zeichnete) neu beleuchten könnte. Ist daher der bloße Nachdruck des Werkes von Le Cerf/Labande zu bedauern, so kann er angesichts der 1932 auf 300 Exemplare begrenzten Erstauflage immerhin dazu dienen, eine Lücke in Fachbibliotheken zu schließen; vielleicht aber regt er auch an, was der Band im günstigsten Fall selbst hätte bieten können: eine auf den heutigen Forschungsstand gegründete monographische Behandlung Arnaults und seiner musikologisch wichtigen Aufzeichnungen.

Der *Orgel-Probe* Werckmeisters mangelte es hingegen kaum je an Publizität. Mehrere Neuauflagen und eine holländische Übersetzung sorgten schon im 18. Jahrhundert für ungewöhnliche Verbreitung der Schrift. Sodann erschien bereits 1927 eine Faksimileausgabe (im Bärenreiter Verlag Kassel). Im Jahre 1970 wurden nun gleichzeitig zwei Nachdrucke veröffentlicht: in der Reihe *Documenta musicologica* und (nach einem anderen Vorlageexemplar) innerhalb eines Sammelbandes mit Traktaten Werckmeisters (durch den Georg Olms Verlag Hildesheim). Der zu besprechende Band der *Documenta musicologica* ist ein Wiederabdruck der Ausgabe von 1927, ihr gegenüber allerdings bereichert um ein vorzüglich einführendes Nachwort von Dietz-Rüdiger Moser. Gemessen am Standard wissenschaftlich betreuter Quellennachdrucke, wie ihn Othmar Wesselys *Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung* gesetzt haben, vermißt man (neuerstellte) Register. Speziell für Werckmeisters *Orgel-Probe* bleibt ein weiterer Wunsch offen. Bei einem gründlicheren Studium des Textes ist die Kenntnis der (heute überaus seltenen) Erstfassung von 1681 – mag sie auch, vor allem neben späteren Schriften des Autors, „kaum mehr als ein bescheidener Versuch“ (Moser) sein – nicht belanglos. Denn Werckmeister hielt an der Konzeption seiner Erstlingsabhandlung fest, indem er ihren Text (von Widmungspartien, Vorrede und dem inzwischen zum selbständigen Buch verarbeiteten Kapitel über Temperatur und Stimmung absehen) als Kern in die 17 Jahre jüngere Publikation übernahm, allerdings nicht selten auch in Nuancen veränderte, wobei sich zuweilen eine gewandelte – mildere –

Beurteilung verrät (z. B. bei „Durchstechen“ und Cymbelstern-Stimmung). Hingegen um wieviel „deutlicher“ als in der Erstfassung, die ihm bereits „viel Feinde“ schuf, er in der erweiterten Version „etliche Orgelmacher“ anprangerte, sei es der Puscherei, sei es gar betrügerischer Praktiken wegen, offenbart ebenfalls erst ein Vergleich beider Ausgaben. Nimmt man Details hinzu, in denen der Grundtext durch Einschübe in seinem Zusammenhang verändert wurde (S. 5, Z. 5 ff. sogar sinnstörend, da sich der Satz nicht mehr auf das „Pfeiffwerck“ allgemein, sondern auf die verworfene, allzu dünnwandige Pfeife bezieht), und berücksichtigt man schließlich den Wert der frühesten, in erster Linie Orgelgutachtern zugeachteten Ausführungen Werckmeisters über die Temperatur und Stimmung, so ist das Interesse an der Auflage von 1681 hinreichend begründet. Deren Faksimile (samt einer Seitenkonkordanz), für das dank des Duodezformates 22 Blätter ausreichen, hätte (beispielsweise als loses Beiheft) den Nachdruck ergänzen und auf diese Weise zur nützlichsten Ausgabe der *Orgel-Probe* machen können.

Die beiden besprochenen Bände der *Documenta musicologica* halten sich indessen ganz im Rahmen der zahlreichen (da aufwands- wie risikoarmen) üblichen Reprints, und es bleibt verborgen, worin sich auswirkt, daß – laut Impressum – ein Redaktionskomitee der als Protektoren genannten wissenschaftlich renommierten Gremien „für die Herausgabe verantwortlich zeichnet“. Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

*De Leidse Koorboeken – The Leyden Choir Books. Codex A. Ediderunt Karel Philippus BERNET KEMPERS et Chris MAAS. Tomus I und II. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1970 und 1973. 168 u. 245 S., 3 S. Faksimiles (Monumenta Musica Neerlandica. IX, 1 und 2.)*

Diese zweibändige Denkmalausgabe erschließt einen gewichtigen Quellenkomplex aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Es sind dies die dank der Beschreibung durch J. P. N. Land seit 1874 bekannt gewordenen sechs Chorbücher aus der St. Peter-Kirche

zu Leiden, deren Inhalt aus Motetten, Hymnen, Cantica und Messen besteht. Diese Manuskripte spiegeln verlässlich die Praxis eines Kirchenchores in Gottesdiensten der Hauptkirche einer zur Zeit der niederländischen Vokalpolyphonie blühenden Stadt. Das Repertoire des bislang publizierten Codex A von 1549 bestand aus Werken von Cleeff, Th. Créquillon, Benedictus, J. Richafort, J. Lupi, C. Hollander, J. de Monte, P. Manchicourt, Clemens non Papa, Gombert, Mouton u. a.; die Kompositionen der letzteren wurden in diese Ausgabe nicht übernommen, da deren Motetten an anderer Stelle, im Corpus Mensurabilis Musicae des AIM, zugänglich geworden sind. Die Einleitung sowie der Kritische Bericht wurden zweisprachig, in niederländisch und englisch abgefaßt, was gewiß deren Benutzung erleichtern wird. Dank der sorgfältigen Notierung in den repräsentativen Handschriften galt es nur wenige Verbesserungen vorzunehmen, so daß die Herausgeber vornehmlich die Konkordanzen und die liturgischen Funktionen festzustellen sowie die Textunterlegung einzurichten hatten. Beides ist ihnen als bewährten Sachkennern vorzüglich gelungen. Nur an wenigen Stellen sind Alternativlösungen für die mit letzter Gewißheit niemals durchzuführenden Ergänzungen fehlender Textierungen zu erwägen.

Walter Salmen, Innsbruck

**JOHANN ADOLF HASSE: *Ruggiero ovvero L'Eroica Gratitudine*. Herausgegeben von Klaus HORTSCHANSKY. Köln: Arno Volk Verlag 1973. XXIV, 482 S., 4 Taf. (Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 1.)**

Der Band bedeutet einen denkbar glücklichen Start für die neue Editionsreihe „Concentus Musicus“, der er zugleich Maßstäbe setzt. „Concentus Musicus“ (der Name allerdings suggeriert eine einseitigere Aufgabenstellung) soll kritische Ausgaben von Musik desjenigen Bereichs enthalten, dem seit einem Jahrzehnt die „Analecta Musicologica“ gewidmet sind – besonders aber soll die Reihe (nach den bisher erschienenen bzw. angekündigten Bänden zu schließen) Werke, Autoren und Gattungen präsentieren, die in der Forschung und der Musik-

pflüge bisher zu kurz gekommen sind. Das Operschaffen Hasses gehört dazu: Es ist ebenso vielzitiert wie unbekannt, und „nicht von ungefähr wird die Reihe mit einem Werk von Johann Adolf Hasse eröffnet“ (so Friedrich Lippmann, der Editionsleiter, in vorliegendem Band, S. VII), dem auch andere Publikationen des römischen Instituts gewidmet sein werden.

Der vorliegenden Opernedition darf man nicht nur Verbreitung, sondern auch einmal eine Aufführung wünschen. Die Aufgaben, die italienische Opern des Settecento heutiger Bühnenpraxis stellen, sind schwierig – aber bei *Ruggiero* keineswegs unüberwindlicher als z. B. bei Mozarts *Lucio Silla*. Und die Kompromißlösung des Plattenquerschnitts würde der Hasse-Oper vielleicht weniger weh tun als vergleichbaren Meisterwerken, welche von der Schallplattenindustrie seit Jahr und Tag dem Prokrustesverfahren unterzogen werden.

Dieser *Ruggiero*, mit dem Einzelpreis von DM 220.- allerdings zu teuer für manchen Interessenten, ist ein Prachtband hinsichtlich der Ausstattung und eine Augenweide hinsichtlich der graphischen Gestaltung, der Übersichtlichkeit und Präzision von Notentext und Textunterlegung (letzteres sicherlich mit ein Verdienst des Herausgebers). Weiter als mit diesen Vorzügen kommt die Edition den sogenannten „praktischen“ Bedürfnissen jedoch nicht entgegen. Das Leersystem für die rechte Hand anstatt der Generalbaßaussetzung ist schon eher eine Herausforderung für den praktischen Musiker, hoffentlich eine heilsame.

Zur Editions-methode: Der Notentext gibt die Fassung des Hasseschen Autographs wieder; Zusätze des Herausgebers (Analogieergänzungen) stehen in Klammern: Noten, Bögen, Dynamik, Tempoangaben usw. Der Revisionsbericht gibt über die gekennzeichneten Stellen nicht mehr einzeln Rechenschaft. Problematischeren Analogieergänzungen geht der Herausgeber eher aus dem Wege (z. B. S. 130, Ob. T. 35: forte?, Ob. T. 36: legato?). Praktisch durchführbar und für den Leser zumutbar ist die Methode freilich nur bei Musik mit einem relativ einfachen Partiturbild und bei einem so ausgezeichneten Notenstecher wie hier, der noch einen einzelnen Stakkatokeil mit Würde einzuklammern versteht.

Der Haupttext der Edition bietet die Oper als „Fassung letzter Hand“, in dem Stadium nämlich, das Hasses Autograph spätestens bei den ersten Aufführungen erreicht haben muß (die Uraufführung erfolgte am 15. Oktober 1771 in Mailand). Das Autograph war nach Hortschansky auch Direktionspartitur wegen des aufführungspraktischen Charakters gerade der letzten Änderungen (z. B. Zusatz von Stakkati), während spätere Korrekturen durch Hasse ausgeschlossen werden. Die früheren Stadien der Komposition, im Autograph teilweise noch erkennbar, sind ganz erhalten in Partiturskopien, die vor der Aufführung gemacht wurden. Mithilfe dieser Kopien legt Hortschansky mehrere Stadien der Entstehung auseinander (S. 461 ff.). Die Frühfassungen sind im Anhang abgedruckt bzw. im Lesartenverzeichnis beschrieben. Besonderes Augenmerk wird dort den Lesarten einer Kopie gewidmet, die als einzige für eine Aufführung bestimmt war (nämlich in Neapel, 20.1.1772), obwohl nach Hortschanskys eigenem Stemma und orthodoxer Philologie gerade deren Lesarten unauthentisch sind. Die Methode ist aber vertretbar für Musik jener Epoche, und zugleich eine Vorsichtsmaßnahme: Die vom Herausgeber vorgeschlagene Quellenfiliation ist nämlich nicht restlos gesichert. Nach ihm basiert einzig eine Wiener Kopie (W) in allen Teilen auf dem Autograph, die Kopien L (British Museum) und N (Kons. Neapel) hingegen nur in den Teilen, die nach Kopienahme von W im Autograph noch geändert wurden. Aber nach dem Lesartenverzeichnis bieten L und N auch an anderen Stellen (z. B. Rezitative I. 1, I. 2, I. 3, II. 8, III. 3 und Arie II. 2) Versionen des Autographs, die in der Kopie W verderbt oder geändert sind. Wahrscheinlich sind die ohnehin vermuteten Zwischenglieder  $X_1$  und  $X_2$ , die nach Hortschansky zwischen W und L, N vermitteln, in Wirklichkeit die in Wien gefertigten Erstabschriften vom Autograph und Vorlagen auch für W. Die veröffentlichten Faksimilia aus W und L (Nr. 5-9) zeigen eindeutig den Duktus italienischer Kopisten: Wenn vor Hasses Abreise in Wien überhaupt eine Kopie angefertigt wurde (also vor dem 18.8.1771), dann war es somit wohl nicht W. Übrigens wurden von Mozarts *Mitridate* in Mailand allein fünf Kopien hergestellt (allerdings nach der Uraufführung; vgl. Tag-

liavinis Edition in NMA II, 5/4, S. XII, Anm. 23): Zwei davon wurden nach Wien geliefert, warum nicht auch zwei Kopien von *Ruggiero*? Eine ging nach Lissabon, wie auch eine von Mozarts *Ascanio in Alba* und anderen Mailänder und Neapolitaner Opern jener Jahre; das *Ruggiero*-Manuskript in Lissabon stammt aus Neapel. Von dieser Aufführung gibt es zwei von Hortschansky nicht erwähnte Arienkopien: „*Ah se morir di pena*“ und „*Caro mio bene addio*“ (Einlagearie?), beide mit Hasses Namen und „*S. Carlo 1772*“ überschrieben (Brüssel, Bibl. du Cons., Nr. 4093 bzw. 4098).

Im Vorwort der Edition rekonstruiert Hortschansky aus z. T. schwer greifbaren Dokumenten in vorbildlicher Weise die Entstehung und Aufführung dieser letzten gemeinsamen Oper Metastasio und Hasses. Der „*Schwanengesang*“ beider Autoren (so Hortschansky S. IX) wurde angestimmt auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia, zur Hochzeit ihres Sohnes Ferdinand mit Maria Beatrice d'Este. Der Auftrag war den greisen Künstlern eine Last; es muß sie eine wahrhaft heroische Dankbarkeit gegenüber der Auftraggeberin gekostet haben, noch einmal ein Meisterwerk wie *Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine* zustandezubringen. Metastasio bezeichnet seinen Text einmal in grimmigem understatement als „*ultimo mio non so se parto o aborto*“ (Brief an Anna Francesca Pignatelli vom 21. Oktober 1771; auf dieses Zitat hat der Herausgeber verzichtet). – Ähnliches ist von Hasse überliefert. Der Text war ursprünglich 1769 für die Hochzeit Marie Antoinettes mit dem nachmaligen Louis XVI. von Frankreich in Auftrag gegeben, was die Sujetwahl bestimmt hat (Metastasio wollte allerdings mit *Ruggiero* nicht einen „*parallelo . . . tra la francese e l'italiana letteratura*“ schaffen, vgl. S. X; die Briefstelle bezieht sich auf einen Literaturtraktat). Hasses Sinfonia könnte nach Hortschansky wegen ihres ouvertürenhaften Beginns schon für diesen Zweck komponiert sein. Aber auch das Andantino ist ja an französischen „Romanzen“-Melodien orientiert! Die Musik der Oper selbst, die wohl seit Anfang 1771 entstand, ist denkbar frisch, fast nervös, erinnert in ihrem melodischen Schwung sowie in der Melodieanlage noch an den frühesten Hasse. Eine heroische Grundstimmung, deren Stilmittel manchmal sogar



an französische Opern des 17. Jahrhunderts erinnern, ist durchflochten von galanten und amourösen Elementen der italienischen Settecento-Tradition. Es taucht auch schon eine Art sentimental-, „naturhafter“ Ton auf (z. B. im Arienmittelteil „*Pur misera qual sono*“ in III. 4); daneben gibt es Ausbrüche in fast Gluckscher Manier (z. B. in der Arie „*Ho perduto il mio tesoro*“). Der Konservatismus mancher Stücke aber greift noch hinter Hasses Dresdner repräsentative Opern zurück. Fernab von einer abschließenden Würdigung des Werkes seien damit Schwierigkeiten in dessen historischer Einstufung angedeutet, denen auch Hortschansky sich stellt. Nach ihm handelt es sich einerseits um die konsequente Verwirklichung eines Metastasianisch-Hasseschen Operntypus – hier wird ein Begriff Rudolf Gerschers ohne Abstriche übernommen – und um ein bewußt konventionelles Werk (S. XV). Andererseits scheint auch Hortschansky zu sehen (vgl. S. XV), daß sich die Oper z. B. formal und satztechnisch weiter von diesem Typus entfernt als irgendein anderes bisher bekanntes Werk Hasses gleicher Gattung. (Weiter übrigens auch als Opern der Zeit vor 1730, u. a. solchen, die weder von Hasse noch von Metastasio stammen.) So kommt es, daß Hortschansky den *Ruggiero* zugleich als „*außerordentlich moderne Oper*“ bezeichnen muß (S. XVII). Nicht nur Hasse, auch Metastasio hat im *Ruggiero* Dinge ausgedrückt, die ihm früher kaum in die Feder geflossen wären: So z. B. in II. 5 Bradamantes Kritik an Ruggieros Heroismus, in dem sie einen Widerspruch zur „*umanità*“ sieht – Kritik also an einem Ehrenkodex, den zu feiern die opera seria Auftrag hatte.

*Ruggiero*, das „*dramma per musica*“ (die genaue Gattungsbezeichnung verrät der Herausgeber weder im Titel noch im Vorwort) mußte in Mailand mit Mozarts und Parinis serenata *Ascanio in Alba* konkurrieren (die ausführlichen Berichte über die Festlichkeiten in der *Gazzetta di Milano* scheinen übrigens zum Teil Eigenwerbung ihres Herausgebers, Parini, zu sein). Hasse und Metastasio sollten – zumindest in der Intention der kunstreaktionären Maria Theresia – gerade hier noch einmal ein künstlerisches Sinnbild absolutistischer Herrschaftsverhältnisse aufrichten, wie sie es früher so oft getan hatten. Doch fügt sich das Werk

eben nicht mehr bruchlos seiner Bestimmung, und deshalb ist auch ein schönes, rundes Gesamturteil, wie es Hortschansky dem so trefflich edierten Werk offenbar mitzugeben wünscht, kaum formulierbar. Umso berechtigter ist die Edition: Nicht weil *Ruggiero* in einem Typus aufgeht, sondern weil er nicht darin aufgeht. Das Alterswerk, welches, von uneinsichtiger Kulturpolitik gesteuert, gegen die pausbäckige Jugendschönheit eines *Ascanio in Alba* verblassen mußte, ist mitsamt seinen Widersprüchen unserer Aufmerksamkeit wert.

Reinhard Strohm, München

**CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK:**  
*Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 9: Iphigénie en Tauride, Tragédie opéra in vier Akten von Nicolas-François GUILLARD. Hrsg. von Gerhard CROLL. Kassel usw.: Bärenreiter 1973. XX, 365 S.*

Dem Herausgeber standen für seine lang erwartete Edition, die Glucks Meisterwerk nach vielen Jahren wieder allgemein zugänglich macht, vier Hauptquellen zur Verfügung: zwei Partituren von der Hand des Kopisten und Bibliothekars der Académie Royale de Musique, Lefebvre, beide in der Bibliothèque de l'Opéra, Sign. A 267 a und A 267 a<sup>2</sup> (P<sub>1</sub> und P<sub>2</sub>), ein handschriftliches Material der Pariser Opéra, von dem die Bratschen- und Fagottstimme sowie drei Chorpartien Originalstimmen aus dem Jahre 1779 sind, und schließlich der Originaldruck der Partitur (Paris 1779).

Croll vermag auf Grund seiner Kollationen ein verhältnismäßig einfaches Abhängigkeitsverhältnis der Quellen zu rekonstruieren: P<sub>1</sub> war Vorlage des Originaldrucks, P<sub>2</sub> hängt ebenfalls von P<sub>1</sub> ab, die originalen Stimmen sind aus P<sub>1</sub> kopiert.

Daß P<sub>1</sub> die Stichvorlage des Drucks von 1779 gewesen ist, ergibt sich, wie der Herausgeber darlegt, nicht nur aus der Übereinstimmung des Textes, sondern auch aus den typischen Schreibeigentümlichkeiten bei Seiten- oder Akkoladenwechsel mitten im Takt, die der Stecher sklavisch beibehalten hat; zudem ist mit kleinen Schrägstrichen die Sticheinteilung des Drucks in P<sub>1</sub> markiert.

In P<sub>1</sub> findet sich eine Anzahl von Korrekturen und Nachträgen, zum Teil von

der Hand Glucks. Diese späteren Eintragungen sind teils beim Druck berücksichtigt, teils nicht. So lassen sich in P<sub>1</sub> drei Schichten voneinander abheben: die ursprüngliche Fassung, ferner diejenigen Korrekturen und Nachträge, die beim Druck berücksichtigt wurden, sowie die übrigen Ergänzungen, die offenbar nach dem Stich vorgenommen wurden. Die von Gluck selbst stammenden Eintragungen haben sämtlich Eingang in den Druck gefunden, der seinerseits an manchen Stellen von P<sub>1</sub> unabhängig ist. Da der Druck zweifellos unter der Aufsicht des Komponisten stand, sind die Ergänzungen von P<sub>1</sub>, soweit sie in den Druck übernommen wurden, auch die nicht autographen, als authentisch anzusehen, ebenso wie der Druck selbst, soweit er von P<sub>1</sub> unabhängig und nicht offenbar fehlerhaft ist. Ob die dritte Schicht von P<sub>1</sub> in die Zeit zwischen August und Oktober 1779 zu datieren ist, ob sie also noch von Gluck selbst beeinflusst sein kann, ist eine offene Frage. Leider teilt der Herausgeber nicht mit, welche Schicht der Handschrift P<sub>1</sub> in der Reinschrift P<sub>2</sub> kopiert wurde. Jedenfalls zieht er P<sub>2</sub> für die Textgestaltung ebenso wenig heran wie die Stimmen. Ganz zu Recht zählt Croll zu den Primärquellen auch das Pariser Textbuch von 1779, insbesondere weil es in den Nebentexten (Szenen- und Regie-Angaben) ausführlicher ist als die Musikquellen, die wie üblich solche Anweisungen nur cursorisch geben. Um so erstaunlicher ist die Mitteilung im Kritischen Bericht (S. 341, rechte Spalte), daß bei Abweichungen den Partituren der Vorzug gegeben wurde, „auch wenn sie die Szenen- und Regie-Anweisungen oft weniger ausführlich als das gedruckte Textbuch bringen“.

Die Editionsleitung hat bewiesen, daß sie die Einheitlichkeit der Ausgabe nicht als ein übergeordnetes Prinzip ansieht, dem auch neue Einsichten zu opfern seien. So wurde nach Erich Schenks Aufsatz in der Hoboken-Festschrift die irrige Gleichsetzung von *Ondeggiando* und *Vibrato* aufgegeben, so ist im vorliegenden Band der Herausgeber mit kleinstochenen Appoggiaturen sparsamer als in seiner Ausgabe der Wiener Fassung. Der Herausgeber der Orpheus-Oper mußte das gleiche Verfahren noch gegen erhebliche Bedenken der Editionsleitung, des Verlages, ja selbst des Übersetzers,

durchsetzen (vgl. Band I/6, S. 347, rechte Spalte). So wird hoffentlich das Prinzip der Einheitlichkeit auch nicht verhindern, daß man in Zukunft den Original-Text in geraden Lettern druckt und die Übersetzung kursiv, statt wie bisher umgekehrt. Dies ist das einzige drucktechnische Manko dieser sorgfältig gestalteten Ausgabe, deren Notenbild so klar ist, daß Fehler wie S. 29, Takt 163, zweite Hälfte, Viol. I und II (wo es *cis* statt *h* heißen muß) sogleich ins Auge springen und dadurch unschädlich werden.

Auf S. 27, Takt 155 (Flöten), rückt der Herausgeber leider von einer Konjekture, die er in seiner Ausgabe der Wiener *Iphigenie* gemacht hatte, wieder ab; er meint jetzt, Gluck müsse die Fassung der Quellen gebilligt haben, da er in den beiden benachbarten Takten Ergänzungen vorgenommen habe.

Im Skythen-Chor („*Il nous fallait du sang*“) läßt Croll Triangel, Trommel und Becken mitwirken. Der Originaldruck hat nur „*Triangle et Tambour*“ auf einem einzigen System mit nach oben kaudierten Achteln und nach unten geschwänzten Halben. Die Vorlage P<sub>1</sub> notiert beide Stimmen getrennt auf zwei Systemen mit dem Vorsatz: „*Triangle / et / Tambour*“. Von Becken kein Wort. In den Quellen der Wiener Fassung sind die entsprechenden Systeme mit „*Cinellen*“ (offenbar: *Cenelli*) und „*Tambor*“ bzw. „*Tamburo*“ bezeichnet. Der Herausgeber hatte in der Wiener Fassung den *Triangolo* aus den Pariser Partituren ergänzt, und die Stimmen von *Tamburo* und *Cenelli* miteinander vertauscht, so daß gegen die Wiener Quellen der Trommel die Achtel statt der halben Noten zugeteilt wurden. In der Pariser Fassung ergänzt Croll nun umgekehrt die Becken aus den Wiener Handschriften. Er stellt fest: „*Triangel und Tamburo gehen also zusammen*“ (S. 348, rechte Spalte) – wovon nach den Quellen nicht die Rede sein kann – und weist sodann das künstlich herrenlos gemachte System mit den halben Noten den Becken zu. So strikt der Herausgeber sonst die von ihm mit Recht verpönte Vermischung von Wiener und Pariser Fassung gemieden hat, in der Instrumentation des zweiten Skythen-Chores gibt er in beiden Partituren eine gleichlautende Version, die weder der einen, noch der anderen Fassung zugehört.

Von diesen Monita abgesehen zeugt die vorgelegte Partitur von großer philologischer Sorgfalt, Erfahrung und Besonnenheit. Der Benutzer hat einen eindeutigen Text vor sich, den er an Hand des Lesarten-Verzeichnisses nachprüfen kann. Auf problematische Stellen wird er durch Fußnoten im Haupttext hingewiesen.

Alternativ-Sätze und durch Korrektur oder Überklebungen getilgte Frühfassungen, insbesondere der Opfer-Szene, finden sich im Anhang, ebenso ein kurzes Schluß-Ballett, das möglicherweise als Versuch eines Kompromisses von Gluck selber zugestanden wurde, aber durch Gossecs *Les Scythes enchaînés* in Vergessenheit geriet, das man nach Glucks Abreise aus Paris seit der fünften Aufführung der Oper anhängte.

Das ausführliche Vorwort bietet die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Werkes, soweit sie bis heute bekannt ist. Durch ausgiebige Zitate aus den zeitgenössischen Dokumenten wird es fast zu einem kleinen Quellen-Lesebuch, das dem Adepten der Musikwissenschaft zeigen mag, wie wichtig die Kenntnis von Fremdsprachen ist.

Gerhard Allroggen, Bochum

**ANTONÍN DVOŘÁK: Gesamtausgabe. Serie II. Band 6: Psalm 149 op. 79 vorgelegt von Jarmil BURGHAUSER. Te Deum op. 103, vorgelegt von František BARTOŠ. Biblische Lieder op. 99, Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten, vorgelegt von Jarmil BURGHAUSER. Prag: Editio Supraphon 1968, 1969, 1960. VIII, 93; X, 83; X, 111 S.**

Die auf 62 Bände berechnete „Bandausgabe der gesamten Werke Antonín Dvořáks“ ist einschließlich eines Supplementbandes in 6 Serien gegliedert, von denen die zweite „Oratorien, Kantaten und Messe“ enthält. In der Musikwelt kannte und schätzte man bisher Dvořák in erster Linie als Schöpfer von originellen Symphonien und Kammermusikwerken. Weit weniger wußte man von ihm als Komponisten geistlicher und weltlicher Vokalmusik. Mag sein, daß sein instrumentales Genie die Vorzüge vieler seiner anderen Kompositionen in den Schatten stellte und damit einer weiteren Verbreitung textlich gebundener Musik jenseits der Grenzen seiner tschechischen, damals noch

k. und k. Heimat hinderlich gewesen ist. Dieser Umstand ist sehr zu bedauern, denn auch in den Werken geistlicher Vokalmusik (als deren wichtigstes das *Stabat Mater* anzusehen ist) erweist sich Dvořák, der in dem sehr kritischen Johannes Brahms einen echten Freund und Förderer seiner Kunst gefunden hatte, als Komponist von durchaus eigenständiger Prägung. Von glühendem Nationalbewußtsein erfüllt wie der um 19 Jahre ältere Friedrich Smetana, vermochte er es, stilistische und folkloristische Züge seiner Heimat mit künstlerischen Prinzipien der in Europa vorherrschenden, der Wiener Klassik wie der jungen romantischen Epoche gleichermaßen verwandten Schreibweise in Einklang zu bringen. In dem Anfang 1879 komponierten 149. Psalm, der kurzfristig während einer Unterbrechung der Arbeit an dem Streichquartett *Es-dur* op. 51 entstanden ist, „knüpft er . . . an die tschechische Barocktradition an, die dem Geiste Händels nähersteht als etwa Bach“ (S. V). 13 Jahre später komponierte Dvořák sein *Te Deum* op. 103, das, wie F. Bartoš bemerkt, beziehungsweise auf die bevorstehende amerikanische Periode des Komponisten hinweist, ohne bereits die stilistischen Eigentümlichkeiten der Werke jenes Zeitabschnitts zu enthalten. Somit zeigt sich die Opuszahl 103 als ein Irrtum sowohl des Komponisten als auch des Verlegers, denn erst ab 1893 rechnet die Reihe der „amerikanischen“ Kompositionen, zu deren Hauptwerken die Symphonie *e-moll* op. 95 „Aus der Neuen Welt“ und das Violoncellokonzert *h-moll* op. 104 gehören. Der eben 50jährige Komponist, inzwischen international bekannt, hat in der orchestralen Schreibweise seines op. 103 eine bedeutende Fertigkeit erlangt. Das *Te Deum* ist keine Gelegenheitsarbeit im üblichen Sinne, sondern eine von tiefem Ernst getragene Komposition, die eine innere Verbundenheit mit der zyklischen Sonatenform bekundet, dabei aber ihren spezifisch tschechischen Charakter nicht verleugnet. Die im März 1894 in Amerika entstandenen *Biblischen Lieder* op. 99 – man vermutet, der Komponist habe sie vielleicht auf die Nachricht vom schlechten Gesundheitszustand seines Vaters und unter dem Eindruck der Nachricht vom Tode des Dirigenten Hans von Bülow geschrieben – sind in der Originalgestalt für Singstimme und Klavier bekannt. Die Aus-

führung mit Orchesterbegleitung ist ein Torso geblieben. Nur die Lieder Nr. 1-5 hat Dvořák selbst instrumentiert, die übrigen erscheinen erstmals in der Instrumentation von Jarmil Burghauser und dem angesehenen Symphoniker Jan Hanuš. Beide Bearbeiter haben sich mit Ehrfurcht und Stilkennntnis den Kompositionen ihres großen Ahnherrn genähert. Die sorgfältige Ausgabe mit vier-sprachigen Kommentaren dürfte mit dazu beitragen, die unmittelbare Wirkung dieser Musik in aller Welt zu erhöhen.

Helmut Wirth, Hamburg

*JOHN TAVERNER: Gloria Tibi Trinitas. Mass for six-part unaccompanied choir. Transcribed and edited by Hugh BENHAM. London: Stainer & Bell (1971). 72 S.*

John Taverners Messen waren früher ausschließlich in Band I und III der Tudor Church Music zugänglich. Nach der vierstimmigen Messe *Western Wynde* hat der Verlag Stainer & Bell nun auch die umfangreichere und anspruchsvollere Messe *Gloria Tibi Trinitas* in einer handlichen Neuausgabe herausgebracht. Von einer praktischen Ausgabe zu sprechen scheut man sich fast angesichts der Sorgfalt, die Hugh Benham der Erstellung des Notentextes, der Textunterlegung und dem knappen, aber ausreichenden kritischen Apparat gewidmet hat. Dabei trägt seine Ausgabe mit Reduzierung der Notenwerte, aufführungspraktischen Hinweisen und dynamischer Bezeichnung auch gerade den Erfordernissen der Praxis Rechnung, — bezüglich der Dynamik könnten seine Vorschläge, bei aller Diskretion, hierzulande manchem sogar schon zu weit gehen. Jedenfalls ist die Ausgabe für Wissenschaft und Praxis gleichermaßen brauchbar. Sie muß als verdienstvoll begrüßt werden, weil es sich hier um ein Werk handelt, das in der englischen Musikgeschichte Epoche gemacht hat. Im Benedictus nämlich trägt der Alt (Medius) bei dem Text „*in nomine Domini*“ in gleichmäßigen Breven (bzw. Halben) den der Messe zugrundeliegenden c. f. — die Antiphon *Gloria Tibi Trinitas* — vor, und von der Instrumentalbearbeitung dieses Abschnittes nimmt die Gattung der „*In nomine*“-Kompositionen ihren Ursprung, die zu den bemerkenswertesten Zeugnissen poly-

phoner Satzkunst im England des 16. und 17. Jahrhunderts zählt.

Die Überlieferung der Messe in den Stimmbüchern der Forrest-Heather-Handschrift (Oxford/Bodleian Library Mus. Sch.e 376-81) läßt vermuten, daß sie während der Tätigkeit Taverners als Chormeister am Cardinal College (heute Christ Church) in Oxford (1526-30) entstanden ist. Trinitatis wurde dort besonders feierlich begangen. Der Umfang und die überaus kunstvolle Satztechnik des gewichtigen Werks ließen sich damit gut vereinbaren. Wie in vielen englischen Messen der Zeit fehlt das Kyrie. Träger des c. f. bleibt in allen Sätzen der Alt, während die anderen Stimmen durch Imitation an seiner Substanz teilhaben. Chören, die über genügend Männerstimmen verfügen — Besetzung SATTBB — kann das Studium dieser imponierenden Musik nur nachdrücklich empfohlen werden. Peter Cahn, Frankfurt a.M.

*LOUIS COUPERIN: Pièces de clavecin. Édition par Alan CURTIS. Paris: Heugel & Cie (1970). XX, 171 S. (Le pupitre. 18.)*

*FRANÇOIS COUPERIN: Pièces de clavecin. Premier livre. Édition par Kenneth GILBERT. Paris: Heugel & Cie (1972). XXXIV, 148 S. (Le pupitre. 21.)*

*FRANÇOIS COUPERIN: Pièces de clavecin. Troisième livre. Édition par Kenneth GILBERT. Paris: Heugel & Cie (1969). XIII, 101 S. (Le pupitre. 23.)*

*A[NTOINE] FORQUERAY: Pièces de clavecin. Édition par Colin TILNEY. Paris: Heugel & Cie (1970). XVI, 112 S. (Le pupitre. 17.)*

Die neuen Bände der Reihe „le pupitre“ bestätigen die hohe Wertschätzung, die diese Publikation schon bisher gefunden hat. Sorgfältiger Druck, großer Satzspiegel, gutes Papier und ausnehmend wenig Druckfehler zeichnen sie ebenso aus wie die geschickte Verbindung der Ansprüche des Wissenschaftlers mit den Wünschen des ausübenden Musikers.

Louis Couperin, ältester Vertreter der Dynastie der Couperin, hat seine Klavierwerke nie in einem „*livre de clavecin*“ gesammelt. Sie sind bloß handschriftlich überliefert, und ihre Herausgabe stellt denn auch besondere Probleme. Die 1936 von P.

Brunold besorgte Gesamtausgabe stützt sich fast ausschließlich auf eine einzige Quelle, die Handschrift *Bauyn* der Pariser Nationalbibliothek. 1968 konnte die Universität von Kalifornien in Berkeley mit vielen andern französischen Manuskripten eine Sammlung französischer Klaviermusik des 17. Jahrhunderts aus offenbar unbekannter Hand erwerben, die Handschrift *Parville*. Ihr Inhalt wurde von Alan Curtis in der *Revue de musicologie* 1970/2 beschrieben und nun der neuen „pupitre“-Ausgabe zugrunde gelegt. Sie enthält 58 Stücke von Louis Couperin. Davon waren 52 in oft abweichender, meist schlichterer Lesart aus Ms. *Bauyn* schon bekannt. Die durch ihre nicht-mensurale Notation berühmten *Préludes* leiten in Ms. *Parville* jeweils eine Folge von Stücken derselben Tonart, aber verschiedener Autoren ein, während sie in Ms. *Bauyn* als geschlossener Komplex am Anfang der ganzen Sammlung stehen. Curtis übernimmt das suitenartige Anordnungsprinzip des Ms. *Parville*, eliminiert die nicht von Louis Couperin stammenden Stücke und ergänzt die so gewonnenen „Rumpfsuiten“ durch „47 der besten Stücke, die nur in *Bauyn* enthalten sind“ (S. XIV). Durch dieses recht eigenmächtige Verfahren erhält er allerdings „*ausgewogene Suiten von der notwendigen Formenvielfalt*“ (ibid.), doch nimmt er damit eine Interpretation des Komponisten aus dem Blickwinkel des 18. Jahrhunderts in Kauf, was auch von den zahlreichen und nicht immer überzeugenden aufführungstechnischen Zusätzen gesagt werden muß. Wesentlicher wären allgemeine Erörterungen der spezifischen Aufführungspraxis im 17. Jahrhundert gerade in Gegenüberstellung zum 18. Jahrhundert, dringend nötig vor allem die Klärung der Herkunft und Daterung der Hs. *Parville* und die Untersuchung ihres Verhältnisses zur Hs. *Bauyn*. Der Wunsch nach einer sämtliche Quellen berücksichtigenden Gesamtausgabe der Cembalo- und Orgelwerke von Louis Couperin bleibt trotz dieses sorgfältig betreuten Auswahlbandes unerfüllt.

Vergleichsweise gering sind die Schwierigkeiten, die der Herausgeber der *Livres de clavecin* von François Couperin zu meistern hat. Schon die Originaldrucke sind ja Musterbeispiele sorgfältigen Notentrichs, an denen der Komponist auch bei späteren

Auflagen (Kenneth Gilbert stellt dies gegen M. Cauchie ausdrücklich fest) kaum Änderungen vornahm. Besondere Aufmerksamkeit verdient die umfangreiche Einleitung des Herausgebers zum ersten Buch. Seine Ausführungen zur Aufführungspraxis vereinen wissenschaftliche Erkenntnisse mit den Erfahrungen des ausübenden Musikers und gelangen zu bemerkenswerten Resultaten. Den bei Couperin häufigen Schrägstrich interpretiert er nicht als Vorschlag, sondern als Bindebogen. Daß das Zeichen für die „Suspension“ (♯), das verzögerte Anschlagen des Melodietones gegenüber dem Baß, ebenso wie das Arpeggio-Zeichen in den späteren Cembalobüchern Couperins fast völlig fehlen, erklärt Gilbert damit, daß sie selbstverständliche Praxis geworden waren. Trillerzeichen auf kurzen Notenwerten glaubt Gilbert öfters als „*tremblement lié*“ deuten zu dürfen, d. h. als mit der Hauptnote auf oder kurz nach dem Schlag beginnenden Triller, und die Ausführungen über den Coulé in Schlußformeln sind durchaus überzeugend. Etwas zu knapp ausgefallen sind die Erläuterungen zu den möglichen rhythmischen Veränderungen im Vortrag. Neben dem „*jeu inégal*“ wird auch der „*lombardische Rhythmus*“ in Erwägung gezogen, aber freilich auf recht subjektive Weise.

Mit einiger Überraschung nimmt man den Band mit den Cembalostücken von Antoine Forqueray zur Hand. Wie kam der berühmte Gambist dazu, für Cembalo zu schreiben? Tatsächlich handelt es sich um Kompositionen von Antoine Forqueray, die dessen Sohn Jean-Baptiste-Antoine 1747, nach Ableben des Vaters, in zwei verschiedenen Fassungen herausgab, einmal für Viola da Gamba mit Generalbaß, sodann recht frei behandelt für Cembalo solo. Diese zweite Version wird nun von Colin Tilney neu herausgegeben. Bemerkenswert ist, daß auch offensichtlich für ein bestimmtes Instrument komponierte Werke wie die Gambenstücke Forquerays im 18. Jahrhundert mannigfaltige Umbesetzungen durchaus zulassen. Tilney verweist zu Recht auf Couperins *Concerts Royaux* und die *Pièces croisées*, für die der Komponist verschiedene Instrumentierungshinweise gibt, und auf Marin Marais, der für verschiedene Stücke seines 3. Gambenbuchs folgende Instrumente in Betracht zieht: Orgel, Cembalo, Violi-

ne, Diskantgambe, Theorbe, Gitarre, Querflöte, Blockflöte und Oboe. Konkrete Beispiele, wie solche Übertragungen vorgenommen wurden, sind freilich selten, und die Stücke von Forqueray (fünf Suiten zu fünf bis sieben Porträt-Sätzen) sind in dieser Hinsicht von besonderem Interesse. In zwei Sarabanden (*La D'Aubonne*, Nr. 21, und *La Léon*, Nr. 28) sind Ober- und Unterstimme graphisch mit Absicht – Fußnoten Forquerays verweisen ausdrücklich darauf – so gegeneinander verschoben, daß ersichtlich wird, wie die beiden Stimmen nicht genau gleichzeitig anzuschlagen seien. Das stützt nachträglich die Vermutung Kenneth Gilbert (s. o.), daß die Anwendung auch nicht notierter Vortragsnuancen wie eben der „*Suspension*“ allgemein gebräuchlich war, und der Versuch des jüngeren Forqueray, sie notationsmäßig zu determinieren, beweist indirekt dasselbe.

Theodor Käser, Schaffhausen

**BERNARDO PASQUINI:** *Opere per cembalo e organo. Vol. I. Hrsg. von H. ILLY. Rom: Edizione de Santis (1971). VII u. 90 S., dazu 10 S. Faks.-Wiedergaben. (Musiche / vocali e strumentali / sacre e profane / sec. XVII-XVIII-XIX / A cura di Bonaventura Somma / N° 38.)*

Es ist schade, wenn bei einer so wichtigen und verdienstvollen Ausgabe wie der vorliegenden der Einband so jämmerlich gemacht ist, daß man schon nach dem ersten Aufklappen den Band in zwei Hälften besitzt. Oder war die gelungene Reproduktion des schönen Pasquini-Bildnisses aus dem Conservatorio di Musica „L. Cherubini“ di Firenze so kostspielig, daß für „Äußerlichkeiten“ kein Geld mehr übrigblieb?

Pasquini (1637-1710), Schüler von Vitorri und Cesti, ab 1664 Organist an Santa Maria in Aracoeli, ab 1667 an Santa Maria Maggiore/Rom, ab 1679 Cembalist des Teatro Capranico/Rom, hinterließ neben 14 Opern und 5 Oratorien wertvolle Klavierwerke, die 1706, 1719 und 1731 in Amsterdam und London gedruckt wurden. Die vorliegende Neuausgabe stützt sich auf die autographe Sammlung der Preußischen Staatsbibliothek Berlin. (Ein 2. Band soll die Autographe des Britischen Museums bringen; der 3. und letzte Abschriften und

einige nur in Frühdrucken erhaltene Werke.) Pasquini schrieb seine Werke auf einem 6-linigen System mit Diskant- oder Violin-schlüssel für die rechte, sowie einem 7-linigen mit Tenor- oder Baßschlüssel für die linke Hand. Meist handelt es sich um Auftragswerke z. B. für „*The scotish gentleman*“, für „*Mgr. de Ruffi's grandson*“ u. a. Liebhaber des Claviers, zum Teil datiert und die Zeit von 1691 bis 1702 umfassend. – Band I der Neuausgabe enthält Fantasien, Ricercari, Variationsreihen und etliche Canzone francese. Pasquini's Satztechnik ist geprägt von bemerkenswerter kontrapunktischer Versiertheit, er beherrscht ebenso die archaisierende Gravität des mehrteiligen Ricercars (hier scheint Frescobaldi Pate gestanden zu haben) wie die polyphone Munterkeit der Canzone francese; daneben finden sich mehr homophon gehaltene, auf Virtuosität angelegte Variationsreihen. Eine erfreuliche Neuerscheinung!

Martin Weyer, Marburg

**DOMENICO SCARLATTI:** *Sonates. Vol. VIII u. IX. Hrsg. von Kenneth GILBERT. Paris: Heugel (1971). VII und 205 bzw. VII u. 193 S. (Le pupitre. 38 u. 39.)*

Domenico Scarlatti's Kunst zu rühmen, bedeutet gewiß, Eulen nach Athen zu tragen. Wir können dennoch nicht umhin, jedem Interessenten zu empfehlen, sich mit den Bänden der Pupitre-Ausgabe an ein – möglichst 2manualiges – Cembalo zu setzen: Er wird so schnell nicht davon loskommen und mit wachsender Begeisterung eine Sonate nach der anderen spielen – entzückt von dem Einklang kompositorischen Könnens und virtuoser Beherrschung des Instrumentes. Durchaus im Rahmen des Möglichen liegt auch die Erkenntnis, daß man mehr Zeit zum Üben haben müßte. Die technischen Anforderungen dieses barocken Chopin sind nämlich beträchtlich. Man begreift, wieso Händel bei seinem fast schon legendären Virtuosenwettbewerb (Rom 1709) keinen leichten Stand gegen Scarlatti hatte.

Kenneth Gilberts auf zehn Bände und einen Supplementband angelegte Gesamtausgabe der Klavierwerke schließt endlich eine schmerzlich empfundene Lücke: Die seinerzeit verdienstvolle Ausgabe von Lon-

go, 1906, liegt weit zurück, sie litt zudem an der etwas willkürlichen Zusammenstellung, die an Stelle von Scarlattis paarweiser Anordnung suitenähnliche Reihungen bot und manche originale, aparte Dissonanz wohlmeinend entschärfte. Von diesen Mängeln ist die Pupitre-Ausgabe frei; der Herausgeber weiß sich dabei den umfangreichen und gründlichen Studien von Ralph Kirkpatrick verpflichtet (von dem 1971 eine 18bändige Faks.-Ausgabe bei der Johnson Reprint Corporation New York erschien). Während Kirkpatrick hauptsächlich die 463 Abschriften der Sammlung in Parma benutzte, stützt sich Gilbert auf die zweite große Sammlung, die in Venedig aufbewahrt wird. Autograph sind beide nicht (merkwürdigerweise sind keine Autographen überliefert!), immerhin ist jetzt ein Vergleich der beiden Hauptquellen möglich. Eine Konkordanz-tabelle am Schluß jedes Bandes (Longo-Kirkpatrick-Gilbert) erleichtert diese Arbeit.  
Martin Weyer, Marburg

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

WERNER ABEGG: Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. 193 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 44.)

THEODOR W. ADORNO und ERNST KRENEK. Briefwechsel. Hrsg. von Wolfgang ROGGE. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag (1974). 273 S.

ERNST APFEL: Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik. Teil II: Polyphonie und Monodie, Voraussetzungen und Folgen des Wandels um 1600. Saarbrücken: Selbstverlag Ernst Apfel 1974. 372 S. (Auslieferung: Bärenreiter-Antiquariat, Kassel.)

ERNST APFEL und CARL DAHLHAUS: Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik. München: Musikverlag Emil Katzschler 1974. 561 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 1.)

JOHANN SEBASTIAN BACH. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Band 4: Johannes-Passion. Kritischer Bericht von Ar-

thur MENDEL. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 356 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Band 5: Matthäus-Passion. Markus-Passion. Kritischer Bericht von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 276 S.

TERENCE BAILEY: The Intonation formulas of Western Chant. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies 1974. VII, 101 S.

HANS BARTENSTEIN: Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters. Zweite, erweiterte Auflage. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1974. (VIII), 247 S. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 28.)

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 13: Klavierquartett und Klavierquintette. Hrsg. von Ingmar BENGTSOON und Bonnie HAMMAR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1973). XXII, 233 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

JEAN BAPTISTE BESARDUS: Instruktionen für Laute 1610 und 1617. Mit einem Nachwort versehen von Peter PÄFFGEN. Neuss (Postfach 309): GbR-Junghänel-Päffgen-Schäffer 1974. 51, IV S. (Institutio pro arte testudinis. Serie C. Band 1.)

KURT BIRSAK: Die Holzblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum. Verzeichnis und Entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen. Salzburg: Museum Carolino Augusteum 1973. 211 S. (Jahresschrift 1972-18. Zugleich Band 9 der Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg.)

JACQUES BITTNER: Pièces de Lut 1682. Faksimile-Nachdruck mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque Royale, Bruxelles. Neuss (Postfach 309): GbR-Junghänel-Päffgen-Schäffer 1974. IV, 107 S. (Institutio pro arte testudinis. Serie B. Band 1.)

KURT BLAUKOPF: Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend. Mit einer Bibliographie von Dieter GAISBAUER. Mainz: B. Schott's Söhne (1974). 75 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. Band 5.)