

BESPRECHUNGEN

SYMBOLAE HISTORIAE MUSICAE. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern. Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL und Hubert UNVERRICHT. Mainz: B. Schott's Söhne 1971. 289 S., mit Porträt des Geehrten, Notenbeispielen und Abbildungen.

Die durchschnittlichen Lateinkenntnisse reichen vielleicht nicht ganz aus, um den Titel der Federhofer-Festschrift richtig zu deuten; vielleicht ist nicht einmal gleichgültig, welches Lateinlexikon man zu Rate zieht (O. Kreußler, 1872, ist sicher falsch), ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis des Buches (S. 5) schränkt nur die Anzahl der Möglichkeiten ein – die Spannung bleibt also bis zum Schluß der Lektüre, da man die kulinarische Seite der Auskunft *Beiträge zu einem gemeinsamen Essen* (Kreußler) nochmals ausscheidet (es nicht zu tun, wäre allzu frivol!) und der Sinn endgültig klar wird: eine „ganz gewöhnliche“ Festschrift.

Freunde, Kollegen und Schüler stellen sich ein mit ihrem Beitrag. Sie können sich wohl aussuchen, zu welcher dieser drei Kategorien sie sich gezählt wünschen, einzig WELLEK deklariert sich mit seinem sehr persönlichen *Grußwort* (S. 7-9). Das offizielle, das von W. SUPPAN zusammengestellte Verzeichnis der Veröffentlichungen von Hellmut Federhofer (S. 11-18) spiegelt deutlich dessen Weg von Wien und Graz nach Mainz, seine Tätigkeit in der Lokalgeschichtsforschung und in der internationalen Musikwissenschaft wider. Danach allerdings bleiben die Gäste, nach der Chronologie des Mitbringens in Sitzordnung gebracht (warum hat man nur diese Gastmahl-Assoziationen geweckt? !), ziemlich unter sich:

A. LIESS möchte (S. 19-27) *Zum Ursprung der Orchestra* über die alten Dreschplätze gelangen, die sich heute noch auf Kreta beobachten lassen – ein nicht nur den Volkskundler und Theaterhistoriker interessierender „hypothetischer Entwurf“, der sich wohl nur in größerem ethnologischem Zusammenhang weiter untermauern ließe.

Spezialistenkenntnisse und -interessen setzt hingegen G. P. KÖLLNER, *Die Opus pacis Handschriften und ihre Zusätze* (S. 28-38) voraus. Der bekannte Volksliedforscher W. SUPPAN weist auf den sonst wohl nur dem Fachmann bewußten und auch von diesem nicht immer beherrigten Unterschied zwischen *Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift* (S. 39-46) hin. H. HÜSCHEN regt über *Nikolaus von Kues und sein Musikdenken* (S. 47-67) umfassendere Untersuchungen an, zeigt aber hier selbst bereits sehr überzeugend, wie dieses voll in dessen philosophisch-theologisches Denken integriert ist. E. HILMAR und O. WESSELY machen auf *Die Musikdrucke im Dom von Faenza* (S. 68-80) bzw. auf bisher Unbekanntes oder Unbeachtetes *Aus römischen Bibliotheken und Archiven* (S. 81-102) aufmerksam; W. SENN berichtet (S. 103-118) über *Ein Musikalienverzeichnis der Pfarrkirche St. Nikolaus zu Meran aus dem Jahre 1682* (und entwertet damit ziemlich den seinerzeitigen Beitrag von Lunelli zur Schenk-Fs). F. W. RIEDEL deutet (S. 117-121) die *Missa SSmae Trinitatis von Johann Joseph Fux* als musikalisches Gegenstück zu den Dreifaltigkeitssäulen und als ein bedeutendes Dokument der „Pietas Austriae“, doch müssen die daran geknüpften biographischen Folgerungen Vermutung bleiben. J. RACEK demonstriert ein weiteres Mal den interessanten Filiationsprozeß, der *Das tschechische Volkslied und die italienische Barockmusik des 17. und 18. Jahrhunderts* (S. 122-130) miteinander verbindet und regt die Anlage eines zentralen Katalogs von Melodietypen der europäischen Volksmusik durch das „International Folk Music Council“ an. Über *Böhmische Musiker des 18. Jahrhunderts am Mittelrhein* (wohl als Gegenstück zu den sog. „Mannheimern“) handelt (S. 131-136) A. GOTTRON (†) allerdings ohne substantiell allzuviel Neues zu bringen; hingegen stellt F. BÖSKEN (S. 137-159) vier *Orgelbauer aus Österreich am Mittelrhein in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (den Tiroler Elias Salvianer, die Niederösterreicher (!) Jakob Irrlacher und Johannes Mayer sowie den

Oberösterreichischer Karl Joseph Großwaldt) weitgehend erstmals vor. R. WALTER berichtet, wie sich *Johann Andreas Silbermann* über den *Bau der Chororgel in Zwiefalten* ausläßt (S. 160-169). Interessant als Zeiter-scheinung und nicht nur für die Havnforschung sind A. VAN HOBOKEN's Ausführungen *Nunziato Porta und der Text von Joseph Haydns Oper Orlando Paladino* (S. 170-179). Bei demselben Komponisten verweilt H. UNVERRICHT, der die Frage *Zur Chronologie der Barytontrios von Joseph Haydn* (S. 180-189) nochmals anhand neuer Anhaltspunkte aufrollt. E. LAFF berichtet nach inzwischen verloren gegangenen Quellen von einem *Prozeß um Mozarts „Entführung“* (S. 190-193), den der Vater Leopold mit den Verlegern Goetz/Mannheim und Schott/Mainz wegen eines vermeintlichen Raubdruckes des Klavierauszugs führte, wobei ein bezeichnendes Licht auf den Komponisten, ein zu Unrecht zwiespältiges auf den Vater, aber ein umso eindeutigeres auf den Vermittler Abbé Starck fällt. Auf ein Kernthema seines Lebenswerkes kommt auch diesmal J. P. LARSEN zurück: *Traditionelle Vorurteile bei der Betrachtung der Wiener klassischen Musik* (S. 194-203); diese Kritik, nicht von einem jungen Stürmer und Dränger, sondern von einem vorbildlichen Forscher, stellt zudem möglicherweise auch das Zentrum der vorliegenden Publikation dar. D. CVETKO legt (allerdings drucktechnisch nicht sehr günstig) eine interessante *Instruktion für das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach (1805)* vor (S. 204-209). Eher nur skizzenhaft beschäftigt sich D. BARTHA mit *Drei Finale-Themen von Beethoven* (S. 210-216). E. SEIDEL's Arbeit über *Eine Wiener Harmonie- und Generalbaßlehre der Beethoven- und Schubertzeit* (nämlich diejenige von Joseph Drechsler, S. 217-228) hätte durch einen Blick in die Wiener Dissertation von Ulf Thomson wesentlich gewinnen können. Einen Vorgriff auf eine im Entstehen begriffene eigene Arbeit bringt dafür K. G. FELLNER (S. 229-247) mit *Mozarts Zaubrerflöte als Elfenoper* (Zuccalmaglio's *Der Kederich*, 1834, von dem zwar keine Aufführung bekannt ist, welche Umschrift aber längst echt historisches Verständnis anstatt abwertendes Urteil verlangt hätte). F. RACEK berichtet *Einiges über Lortzings Tätigkeit am Theater an der Wien* (S. 248-259), L. NOWAK über *Ein Doppelauto-*

graph Sechter-Bruckner (zwei Blätter Harmonielehrestudien des 40jährigen, die zu älteren bekannten Fragmenten in der Österreichischen Nationalbibliothek bzw. der Wiener Stadtbibliothek gehören): hier liegt auf einigen wenigen Seiten (S. 252-259) ein kleiner Vortrag über Sechters Unterrichtsart ebenso vor wie über beider Schreibgewohnheiten. G. RECH bringt eine Biographie des vielseitigen *Ludwig Alois Friedrich Ritter von Köchel* (S. 260-262). A. MEIER möchte *Die Kammermusik Friedrich Gernsheims* (S. 263-271) vom Geruch eines akademischen Epigonentums (insbes. nach Brahms) befreien und auch weitergehende Einflüsse (von Beethoven bis Reger) nachweisen, wobei allerdings die Gefahr eines reinen „Stilkonglomerats“ bestehen bleibt. G. GRUBER versucht mit seinem Beitrag *Zur Funktion der „primären Klangformen“ in der Musik Debussys* (S. 272-282) das notwendig „Verschwommene“ von Debussys Kunstanschauung mit Hilfe von R. v. Fickers bekanntem Begriff greifbar zu machen und rührt damit an das prinzipielle Problem musikalischer Analyse. Mit dieser Arbeit und mit K. v. FISCHER's *Bemerkungen zu den zwei Ausgaben von Debussys Ariettes oubliées* der Jahre 1888 bzw. 1903 (welche allerdings nur geringfügige Änderungen zur Vervollkommnung der „inneren Correspondance von Text, Textsinn und Musik“ ergeben, S. 283-289) ist das 20. Jahrhundert erreicht, der bunte Reigen schließt.

Wäre es nun zulässig, Gastgeschenke zu kritisieren, gilt hier nicht der „Wille für's Werk“? Der Jubilar hat sich wohl mehr über den Festakt selbst gefreut, als den Gabentisch gemustert. Und daß Festschriften seit jeher meist Besseres, Ehrliches, Persönliches mit weniger Wichtigem oder gar mit „Ladenhütern“ mischten, weiß man. Auch nehmen sich gute, prinzipielle Arbeiten (hier neben Larsen, Hüsch etwa Suppan, aber gewiß auch andere) in mittelmäßiger Umgebung noch besser aus. Trotzdem wird man einen Wunsch nicht los: hätte man sich weniger Gedanken über den Titel (der hier letztlich doch „ins Auge ging“), als über eine bessere Konzeption der Festschrift (gelegentlich auch über eine weitere Textkorrektur) gemacht – unserer Wissenschaft hätte man einen größeren Dienst erwiesen, auch den Widmungsträger damit noch mehr geehrt.

Rudolf Flotzinger, Graz

WALTER WIORA: *Historische und systematische Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Hellmut KÜHN und Christoph-Hellmut MAHLING. Tutzing: Hans Schneider 1972. 480 S.*

1937, beim Pariser Ästhetik-Kongreß, sagte Walter Wiora: „*Die Musikgeschichte schließlich ist ohne Systematik blind, wie diese ohne die Fülle historischen Wissens leer*“ (446). Der Satz umschreibt ein wissenschaftliches Programm, an dem Wiora dreieinhalb Jahrzehnte lang, unabhängig vom Wechsel des „Zeitgeistes“ (oder „Zeitungeistes“), festgehalten hat. Und für eine Sammlung Wiorascher Aufsätze und Abhandlungen konnten die Herausgeber, Hellmut Kühn und Christoph-Hellmut Mahling, keinen triftigeren Titel wählen als *Historische und systematische Musikwissenschaft*. (Die Forschungen zum Volkslied treten in dem Band zurück, sind aber gleichfalls durch einige Beiträge repräsentiert).

Der Gedanke einer Vermittlung und Wechselwirkung zwischen historischer und systematischer Musikwissenschaft bildet den gemeinsamen Zug, durch den Aufsätze mit so divergierenden Themen wie *Herders Ideen zur Geschichte der Musik*, *Der tonale Logos* und der Entwurf einer Theorie der musikalischen Gattungen miteinander verknüpft sind (so daß der Sammelband nicht nur bündelt, was zuvor verstreut publiziert wurde, sondern zugleich den inneren Zusammenhalt eines wissenschaftlichen Gesamtwerkes sichtbar werden läßt). In dem zitatenreichen Herder-Aufsatz sucht sich Wiora der eigenen, gegenwärtigen wissenschaftlichen Fragestellung dadurch zu vergewissern, daß er über fremde, frühere Ausprägungen des Problems reflektiert. *Der tonale Logos*, eine Auseinandersetzung mit Jacques Handschins *Toncharakter* (einem Buch, dessen innere Struktur Wiora in seiner Rezension deutlicher machen möchte, als es durch die äußere Gliederung, die Handschin wählte, geschah) zielt auf eine genaue Abgrenzung konstanter, in der Natur des Menschen begründeter Momente und Kategorien der Musik von veränderlichen, geschichtlichen Merkmalen. (Die Problemstellung hat, unabhängig davon, ob man Wioras Thesen im einzelnen immer zustimmt oder nicht, von ihrer Aktualität nichts eingebüßt.) Eine Theorie der musikalischen Gattungen, wie sie Wiora 1965 entwarf

(in Umrissen bereits 1962 beim Kasseler Kongreß), stellt die systematische Musikwissenschaft insofern auf eine harte Probe, als sie sich gegenüber dem Mißtrauen mancher Historiker behaupten muß, daß eine Systematik der musikalischen Gattungen nichts als eine oberflächliche Kategorisierung von Phänomenen sein könne, die durch und durch geschichtlich sind.

Nimmt man das Kant-Zitat, das in dem erwähnten programmatischen Satz steckt („*Die Musikgeschichte schließlich ist ohne Systematik blind, wie diese ohne die Fülle historischen Wissens leer*“), beim Wort, so entspricht der Systematik der „Begriff“ und der Historie die „Anschauung“. Historiker neigen zwar im allgemeinen dazu, in einer durch systematische Erwägungen möglichst „unbelasteten“ Umgangssprache zu schreiben. Daß sich aber in einer scheinbar unbefangenen Deskription eines Stücks Vergangenheit, wie es „wirklich gewesen ist“, immer schon Theorie verbirgt, leugnet heute, in einer Epoche der „Ideologiekritik“ (die manchmal geradezu terroristische Züge annimmt), niemand mehr. Und man kann Wioras Programm, zwischen systematischer und historischer Musikwissenschaft zu vermitteln, als Versuch verstehen, die Historiker zum sowohl genaueren als auch weiter ausgreifenden Nachdenken über die Sprache, die sie alltäglich benutzen, herauszufordern. Wiora ist als Musikwissenschaftler – als Volksliedforscher, Ethnologe, Universalhistoriker und Ästhetiker – immer zugleich Soziologe und Philosoph von Metier, und zwar, aus der Sicherheit des Wissens heraus, in unauffälliger, niemals auftrumpfender Weise.

Carl Dahlhaus, Berlin

MUSICA DISCIPLINA. A Yearbook of the History of Music. Armen CARAPETYAN, Editor; Gilbert REANEY, Assistant Editor. Vol. XXV. Rome: American Institute of Musicology 1971. 251 S.

Zum 25. Male legt Armen Carapetyan seine „Musica disciplina“ vor: weniger mit berechtigtem Stolz, als belastet mit den wohl allseits bekannten Herausgeber-Sorgen (ein beigelegtes Blatt kündigt eine notwendig gewordene Preiserhöhung ab dem nächsten Jahrgang an). Tatsächlich spiegelt dieses bewährte Organ ein Stück Geschichte einer Disziplin wider. Deshalb hält auch der Her-

ausgeber sein „Editorial“ diesmal umfangreicher als sonst und beginnt es: „*Times have changed – happily and unhappily*“. An der Spitze stehen *Some Remarks on Current Performance of Early Music* (S. 5-13), ein unerschöpfliches, brennendes und nicht einmal noch an-diskutiertes Thema, da offenbar nicht nur in Europa die Kluft zwischen dem sog. Praktiker und dem (wohl nicht zufällig von diesem als „Theoretiker“ apostrophierten) Wissenschaftler größer ist denn je und da fast überall, selbst bei anspruchsvollen Unternehmen dieser Art, eine höchst gefährliche Halb-Bildung zu regieren scheint. Carapetyan kennt die Situation genau und er kann es sich leisten, hier einige Dinge beim Namen zu nennen. Ebenso ehrlich ist er in den folgenden Seiten *A note to the list of AIM publications* (S. 13-16).

Diese Liste war seinerzeit mit der MD begonnen worden, die jedoch auch heute keinerlei Sorgen mit Autoren erkennen läßt und sich erstaunlich treu geblieben ist. Wiederum spannen die zehn Beiträge einen weiten Bogen vom Mittelalter bis zum Barock: Der Bearbeiter von Regino v. Prüm für CSM, Calvin M. BOWER, weist in seinem ersten Beitrag *Natural and Artificial Music: the Origins and Development of an Aesthetic Concept* (S. 17-33) die bisher Regino zugeschriebene Klassifikation *musica naturalis/artificialis* bereits im philosophischen System des Johannes Scotus Eriugena, jedoch auch trotz mancher Anklänge an Boethius als von diesem weitgehend unabhängig nach. Gordon A. ANDERSON legt eine weitere Arbeit aus seinem Spezialgebiet vor: *Notre Dame latin Double Motets ca. 1215-1250* (S. 35-92): eine kommentierte Aufzählung des gesamten bekannten Repertoires (66 lat. Doppelmotetten in 75 Versionen nach 22 Hss.; die bisher nicht in Transkription zugänglichen werden S. 76-90 vorgelegt), aufgeschlüsselt nach ihrer Herkunft: a) bekannte Clauseln (16), b) Conductmotetten (5), c) ältere französische (15), d) neukomponierte gemischtsprachige (5) und e) neukomponierte lateinische Doppelmotetten (25). Vielleicht am überraschendsten ist dabei, daß die letztgenannte Gruppe in zentralen Quellen sehr selten aufscheint; beinahe wohlthuend ist, wie vorsichtig Anderson bei der Herkunftsfrage mit den Worten „English“ bzw. „peripher“ umgeht (daß DA deutscher Provenienz sei, wagte ich in der Husmann-Fs.

allerdings zu bezweifeln). Insgesamt liegt hier ein guter Überblick über die Gattung vor. – Eine der bekanntesten Motetten der Zeit, *Alle-psallite cum -luya/Alleluya*, an deren Tenor schon einiges herumgerätselt wurde, identifiziert Elizabeth L. BOOS als recte ein „*Psallite cum alleluja*“ (die Überschrift *Alleluia cum psallite* S. 93-97 ist wohl Irrtum?) und als ein Gegenstück zu einem weiteren Beispiel aus den sog. Worcester-Fragmenten: der Tenor ist eine mehrfach tropierte und paraphrasierte, einfache Kadenzformel, die Oberstimmen sind der Antiphon *Psallite Deo nostro* entnommen. – Auch der dritte Beitrag bleibt bei diesem Themenkreis: Denis HARBINSON beschäftigt sich mit *The Hocket Motets in the Old Corpus of the Montpellier Motet Manuscript* (S. 99-112). Von diesen 7 3-4st. Stücken gehen 4 auf ein- und dieselbe musikalische Struktur zurück, die weitgehend in Nr. 2 vorliegt (Nr. 3 vor allem rhythmisch reduziert, Nr. 73 ohne deren Quadruplum, Nr. 137 ohne Triplum). Im übrigen unterscheiden sie sich außer der Tatsache, daß die Oberstimmen (nicht der Tenor) ganz (5) oder teilweise (2) in Hocketusmanier geschrieben sind, nicht vom üblichen Motettentyp der Zeit. Harbinson beschäftigt sich daher vorwiegend mit der Hocketustechnik, wobei sich wieder einmal herausstellt, daß mittelalterliche Autoren keineswegs wörtlich zu nehmen sind, sondern einer genauen Interpretation anhand der Beispiele selbst bedürfen. Inzwischen war in einer anderen amerikanischen Zs. ein weiterer Aufsatz zu diesem Thema erschienen; trotzdem haben wir das letzte Wort dazu wohl aus Freiburg/Br. zu erwarten. – Um eine brauchbare Übertragung und Analyse eines der bekanntesten, in mehrfacher Hinsicht interessantesten, aber auch typischen Beispiele der „ars subtilior“ bemüht sich Nors S. JOSEPHSON: *Rodericus, Angelorum psallat* (S. 113-126). – Einen weitgehend Unbekannten stellt sodann Caroline M. CUNNINGHAM in einem Auszug aus ihrer Dissertation vor: *Estienne du Tetre and the mid-sixteenth Century Parisian Chanson* (S. 127-170, mit Verzeichnis der Chansons und 6 Beispielen in extenso). Die Gruppe Janequin, Gervais, Symon ist um Du Tetre, wahrscheinlich sein eigener Textdichter und weniger an der „hohen Kunst“ als am Tanz geschult, zu erweitern. – Ein interessantes interdisziplinäres Untersuchungsgebiet greift Jean-Marc

BONHÔTE auf: *Resonance musicale d'une villa de Palladio* (S. 171-176, mit 2 Bildtafeln). Der naheliegende Pythagoräismus, Gebäudeproportionen etwa analog zu Intervallverhältnissen zu gestalten, ist zweifellos häufiger wirksam, als er auch in der Theorie (sicherlich nicht zufällig in „Renaissancen“!) auftaucht und – wie dieses Beispiel zeigt – wohl wert, gesucht zu werden. – Eine wertvolle bibliographische Arbeit gehört fast zum Charakteristikum eines MD-Bandes, hier: Roger BRAY, *The Partbooks Oxford, Christ Church, Mss 979-983: An Index and Commentary* (S. 179-197). – Nach P. Nettl, A. Moser, O. Gombosi und J. Ward, deren Ergebnisse jeweils den verschiedenen Ansatzpunkt erkennen lassen, widmet auch Richard HUDSON mit *The Folia dance and the Folia formula in 17th Century Guitar Music* (S. 199-221) einem bestimmten Ausschnitt aus der vielschichtigen Problematik eine ausgiebige Studie, wobei er bereits mit dem Titel den springenden Punkt andeutet. Seit seiner Dissertation mit dem Problem vertraut, führt er die Notwendigkeit der Unterscheidung von Folia als Tanz und als barocker Gerüsttypus, beide mit charakteristischen Harmoniefolgen und formalen, schließlich sogar melodischen Strukturen vor Augen. Und so weist dieser Beitrag auch wieder weit über die angegebene Thematik hinaus. (Im übrigen scheint mir der vom Autor bedauerte Fall, daß erst die Musikologen ein abstraktes Harmonieschema als „Folia“ bezeichnet hätten, auch bei seiner „Romanesca“ vorzuliegen.) – Eine Ergänzung zu MD XVI bzw. einem Bd. von MSD bringt schließlich Peter KELLER in *New light on the Tugendsterne of Harsdörffer and Staden* (S. 223-227), indem er zeigt, wie Staden, obwohl nie Mitglied des „Pegnitz-Ordens“, für dessen Mitglieder doch die unumstrittene musikalische Autorität gewesen zu sein scheint.

Abgeschlossen wird der Band, der in Umfang und Ausstattung wie bisher vorliegt, ausnahmsweise nicht durch die übliche Bibliographie (sie wird gemäß einer Fußnote S. 3 im nächsten Bd. nachgetragen), sondern durch die diesmal etwas ausführlicher gehaltene, wahrhaft imponierende Liste sämtlicher gegenwärtig vorliegender und geplanter Publikationen des AIM, eine Liste, der die „Europäer“ nichts an die Seite zu stellen haben, und in die sich daher schon seit langem viele von

ihnen geflüchtet haben. Doch nicht diese Tatsache, sondern die unbestreitbare Leistung soll der Grund dafür sein, Carapetyan und seinen Mitarbeitern zum „25er“ zu gratulieren und für das nächste Vierteljahrhundert Glück zu wünschen.

Rudolf Flotzinger, Graz

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1970. Hrsg. von Dagmar DROYSEN. Berlin: Verlag Merseburger 1971. 156 S.

Zum dritten Mal erscheint ein Jahrbuch des genannten Instituts. Die Themen seiner sieben Beiträge stammen aus unterschiedlichen Bereichen musikwissenschaftlicher Forschung.

Eröffnet wird der Band mit einem Vortrag, den Wolfgang OSTHOFF zum 200. Geburtstag Beethovens unter den wenig treffenden Titel *Beethoven als geschichtliche Wirklichkeit* stellte. Er spannt einen Bogen vom Schüler Haydns und Mozarts über Schiller als Aesthetiker und Goethes Faust zum Ethos in *Fidelio*, Neunter und *Missa solemnis*; einen zu weit gespannten Bogen, als daß die knappe Darstellung nicht des öfteren Widerspruch provozierte, etwa in bezug auf die gewiß schon bei Mozart begegnende Verdichtung von Gegensätzen in einem einzigen Thema oder in bezug auf Deutungen, die sich einer ihnen dienlichen Werkauswahl verdanken.

Miszellen zur Musiktheorie des 15. Jahrhunderts von Carl DAHLHAUS betreffen an Hand eines umstrittenen Satzes des Guilielmus Monachus Fragen der Fauxbourdon-Satztechnik sowie den Zusammenhang von Tactus und Dissonanz bei Tinctoris und Gafurius.

Hans EPPSTEIN (*Zur Vor- und Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Tripelkonzert a-moll*) macht Gründe dafür geltend, daß Präludium und Fuge a-moll (BWV 894) nicht in der erhaltenen Form Vorlage der Ecksätze des Tripelkonzerts waren, sondern den Klavierauszug oder die Solostimme eines in der Originalgestalt verloren gegangenen Klavierkonzertes darstellen; auch habe nicht der Mittelsatz der Orgeltriosonate d-moll die Vorlage für denjenigen des Tripelkonzertes gebildet, sondern eine frühere, verlorene Fassung für Instrumentaltrio. Die bisherige Annahme, das Tripelkonzert sei in Leipzig entstanden, verlöre damit an Sicherheit.

Der mit 55 Seiten umfangreichste Beitrag stammt von Reinhard GERLACH und befaßt sich mit den im Nachlaß Anton Weberns aufgefundenen, zwischen 1906 und 1908 entstandenen fünf *Dehmel*-Liedern in Form einer textlich wie musikalisch gleichermaßen gründlichen Analyse. Die angewandte Analyse-Technik kann hier nicht diskutiert werden. Es ergibt sich, daß die fünf Lieder, in zyklischem Zusammenhang stehend, eine wichtige Etappe im Übergang von der erweiterten Tonalität zur Atonalität darstellen und in manchen Zügen auf Weberns spätere Liedkompositionen vorausweisen.

Zwei Autoren befassen sich mit hörpsychologischen Fragen. Helga DE LA MOTTE-HABER schreibt über *Konsonanz und Dissonanz als Kriterien der Beschreibung von Akkorden*. In der Zusammenfassung heißt es: „Neben dem Eindruck von ‚Konsonanz‘ und ‚Dissonanz‘ ist auch bei isolierter Darbietung der ‚Harmoniecharakter‘ . . . für die Beurteilung eines Akkordes wichtig, weiterhin seine Helligkeit und Terzhaltigkeit. Diese vierfaktorielle Auffächerung des Urteils erfährt eine Reduktion, wenn man die Eigenschaften von Akkorden sprachlich charakterisieren läßt. Verbalisierung von Eindrücken ist mit Einengung verbunden . . . Die Beurteilung von Akkorden ist . . . nicht nur von ihrem Intervallaufbau abhängig, sondern auch von der Erfahrung und vom Wissen der Beobachter, in denen sich die Geschichte eines Mehrklanges widerspiegeln kann“ (S. 126). – So einleuchtend die Ergebnisse sind (auch ohne die scharfsinnig angelegten Hör- und Beurteilungsversuche studiert zu haben), so fällt dem Nicht-Experten auf diesem Gebiet doch auf, daß die Ausklammerung einfacher musikalischer Sachverhalte (hier vor allem in bezug auf tonale und melodische Aspekte) die Scharfsinnigkeiten erheblich relativiert.

Horst-Peter HESSE schreibt über *Die Tonhöhenwahrnehmung und die neurophysiologischen Bedingungen des Gehörsinnes*. Er vermag nachzuweisen, „daß die Tonhöhenwahrnehmung nicht durch die Grundfrequenz des Schallsignals bestimmt wird“ und „daß ein Schallreiz im Innenohr nicht sofort in Frequenzkomponenten aufgelöst wird, sondern daß die zeitliche Gliederung einer komplexen Schallwelle sich auch weitgehend im Nervenimpulsmuster spiegelt. Daher wird die Hypothese aufgestellt, daß die

Tonhöhenwahrnehmung auf der Bewertung bestimmter, durch ausgeprägte Wellenfronten abgegrenzter Zeitstrecken in der Schallwelle basiert“ (S. 142). Mögliche Folgerungen aus dieser Hypothese könnten noch zu höchst bedeutsamen Ergebnissen, die nicht nur die Hörphysiologie betreffen, führen.

Den Abschluß des Jahrbuches bildet ein Beitrag von Hans-Peter REINECKE über *Musikwissenschaft und Musikerziehung*. Ihm liegt ein Vortrag zugrunde, der auf der Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung, Augsburg 1969, verlesen wurde. Reinecke geht vom überkommenen Selbstverständnis der Musikwissenschaft in ihren historischen, systematischen und pädagogischen Teilgebieten aus, um dann sowohl das quantitativ wie qualitativ ungenügende Zusammenspiel von Musikwissenschaft und Musikpädagogik als auch die vielerorts mangelnde Informiertheit über den heutigen Stand der naturwissenschaftlichen Forschung kritisch zu beleuchten. Zweifellos ist die Zielsetzung dieser Kritik berechtigt und richtig; nur stehen ihr eigene Einseitigkeiten im Wege.

Peter Benary, Luzern

The ORGAN YEARBOOK. Vol. II. Hrsg. von Peter WILLIAMS. Amsterdam: Verlag Frits Knuf 1971. 123 S., 1 Faks.

Das vorliegende „*journal for the players & historians of keyboard instruments*“ entspricht an Umfang, Gehalt und Aufmachung etwa zwei Heften von „Musik und Kirche“ – von diesem Periodikon lediglich durch die speziellere Thematik unterschieden.

Drei der sieben Aufsätze verdienen besondere Beachtung: J. CALDWELLS Abhandlung über *The Organ in the British Isles until 1600* bringt manches Interessante wie z. B. das erstaunlich frühe Auftreten der Orgel in England (675 n. Chr.) oder andererseits das zähe Festhalten an konservativen Bau- und Dispositionsgrundsätzen, bedingt durch den Verlust kontinentaler Bindungen im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert. – J. T. FESPERMAN's Artikel *Three Snetzler Organs in the United States* erhellt einige orgelbauliche Beziehungen zwischen dem britischen Mutterland und dem amerikanischen Kolonialgebiet: Snetzler, um die Mitte des 18. Jahrhunderts einer der angesehensten englischen Orgelbauer, lieferte nachweislich acht (mit großer Wahrscheinlichkeit aber weit

mehr) Werke, von denen noch drei (eine Kirchen- und zwei Hausorgeln) erhalten sind. – Fesperman gibt eine genaue Beschreibung der Instrumente, ihrer Umbauten und Restaurationen. Die Dispositionen dieser einmanualigen pedallosen Orgeln sind charakteristisch für den engl. Orgelbau jener Zeit: Außer zwei Achtfüßen (open and stopped Diapason) finden sich je ein Vier- und Zweifüßregister, dazu eine kornettartige Stimme; selten eine Klangkrone im Sinne der deutschen Mixtur.

Schlick, Praetorius and the history of Organ-Pitch ist ein überaus bedeutsamer Essay von W. R. THOMAS und J. J. K. RHODES (Edinburgh). Es ist hier nicht möglich, diese umfangliche Abhandlung (18 Seiten mit 95 Fußnoten, 3 Appendices) zu skizzieren; nur soviel sei gesagt: wer sich mit der Problematik von „Chorton“, „Kammerton“ etc. etc. befaßt, darf diesen Aufsatz nicht unbeachtet lassen. Auch der weniger speziell interessierte Leser wird beeindruckt sein von der (im Grunde so selbstverständlichen) Art und Weise, die Quellen (Schlicks *Spiegel* . . . und Praetorius' *Sciagraphia in Syntagma musicum*) zum Sprechen zu bringen und von daher zu klaren und schlüssigen Ergebnissen zu kommen. Zugleich aber ist diese Studie der beiden Autoren auch ein Musterbeispiel für Fairneß in wissenschaftlichen Gegendarstellungen und Berichtigungen: Nicht wenige von A. Mendels Berechnungen zu gleichen Fragestellungen werden (soweit wir sehen können, unwiderlegbar) als Fehlschlüsse entlarvt – und dennoch: mit einer Würdigung seiner Verdienste um diese Thematik und einem liebenswürdig modifizierten Shakespeare-Zitat endet der Aufsatz.

Nichts eigentlich Neues bringen die Artikel über *Organs in Freiberg* (P. WILLIAMS; Beschreibung der bekannten Silbermann-Organen), *The Organs in the Northern Netherlands* (H. S. J. ZANDT; die Orgellandschaften der Provinzen Groningen, Friesland und Drente werden chronologisch durchstreift) und C. CLUTTONS Bericht über (exemplarisch gedachte) Modernisierungen viktorianischer, grundtönig disponierter Orgeln. – „Aus der Jugendzeit“ plaudert W. L. SUMMER in *some reminiscences*, über Organisten und Orgeln aus dem Paris der zwanziger Jahre: Musikgeschichtlich Aufschlußreiches ist zusammen mit Anekdotischem zu unterhaltsamer Lektüre aufbereitet worden.

Der Beschreibung und Würdigung einiger neuer und restaurierter Orgeln (Italien, USA und zweimal Deutschland) folgen 30 Seiten Rezensionen – interessant zu lesen, weil meist recht engagiert geschrieben: Befremdlich der „Verriß“ von H. Klotz' *Buch von der Orgel* (Neuaufgabe 1969) durch N. Mander (für 1972 ist eine Entgegnung vorgesehen); bemerkenswert P. Williams' Einschätzung der Reprints von Mahrenholz' „. . . *Orgelregister* . . .“; beherzigenswert schließlich die Anm. desselben Rezensenten in seiner Besprechung einer 1150-seitigen (!) amerikanischen Dissertation über die Praetorius-Orgel: „*Es ist ein Fehler bei Dissertationen, daß sie hauptsächlich für ihren Verfasser geschrieben sind.*“

To be recommended!

Martin Weyer, Marburg/L.

The ORGAN YEARBOOK. Vol. III. Hrsg. von Peter WILLIAMS. Amsterdam: Frits Knuf (1972). 118 S.

Das Jahrbuch, das nun bereits zum dritten Male erscheint, wird immer mehr zu einem wichtigen Publikationsorgan für neue, meist wissenschaftliche Arbeiten auf den Gebieten Orgelmusik und Orgelbau. Die Koalition der beiden Sparten führt zwar nicht zum Proporz, da sich die Beiträge aus der Feder west- und osteuropäischer und amerikanischer Forscher in der Mehrzahl mit der Organologie befassen, stellt aber das Jahrbuch inhaltlich auf eine breitere Basis und sichert ihm damit einen größeren Leserkreis.

Am Anfang stellt Hans-Joachim SCHULZE (Leipzig) angesichts der älteren und neueren Quellenforschung, speziell der Vivaldi-Forschung, die Frage, ob *Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen für Orgel Studien- oder Auftragswerke?* sind. Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696-1715), selbst Komponist – verschiedene seiner Konzerte sind in Bachs Transkriptionen vertreten –, könnte nach einer Studienreise zwischen Februar 1711 und Juli 1713 nach Utrecht, Düsseldorf und Amsterdam, wo Jan Jacob de Graaf (ca. 1672-1738) nachweislich italienische Sonaten und Konzerte auf der Orgel spielte, seinen Hoforganisten Bach zu den Übertragungen angeregt haben. Schulze erhärtet seine These durch die Hofkammerrechnungen, denen zufolge zwischen Juli 1713 und Juli 1714, dem mutmaßlichen Entstehungszeitraum von

BWV 592-6, 972-987, das Weimarer Musikleben nennenswert belebt worden ist. Eine zuverlässige Klärung der Frage wird zunächst unterbleiben müssen, da unsere Kenntnisse über Bachs Weimarer Orgel zu gering sind, ja sich die Schloßkirchenorgel zur fraglichen Zeit im Umbau befunden und womöglich die im Autograph von BWV 596 geforderte Dreiteilung von Oberwerk, Brustpositiv und Rückpositiv und den 32'-Pedal-Subbaß gar nicht aufgewiesen hat.

Roger FISKE (Oxford) bringt Händels zwölf Orgelkonzerte Opus IV 1-6 und Opus VII 1-6, die wir als *Concerti grossi* mit der Orgel als *primus inter pares* kennen und die außerdem für ein Miniaturinstrument ohne Pedal geschrieben sind, mit den Händelschen Oratorien in Verbindung und kommt aufgrund verschiedener Fakten (Tonartenvergleich, Entstehungszeit u. a.) zur begründeten Annahme, daß die besagten Konzerte als Vorspiele und Zwischenmusiken bei Aufführungen folgender Oratorien gedient haben: *Athalia, Esther, Deborah, Alexanderfest, Israel in Ägypten, L'Allegro, Samson, Belsazar, Theodora und Herkules*.

Uwe PAPE (Berlin) widmet seinen Bericht *Jürgen Ahrend und Gerhard Brunzema* zwei jungen deutschen Orgelbaumeistern, die ausweislich ihrer Werkliste in den Jahren 1954 bis 1970 im In- und Ausland 63 Orgeln neugebaut oder fachgerecht restauriert haben. Bereits 1962 ist ihnen der Staatspreis für das niedersächsische Kunsthandwerk zuerkannt worden. Zwölf Dispositionsbeispiele ein- bis dreimanualiger Instrumente sind beigegeben. Über *Tragbare Orgeln in Polen*, die mit zwei Ausnahmen alle aus der Zeit von 1610-1754 stammen und genau zur Hälfte verschollen sind, berichtet Jerzy GOŁOS (Warschau). Den *Orgeln des Johann Georg Eisl in Kroatien* spürt Ladislav ŠABAN (Zagreb) nach. Der gebürtige Salzburger, später in Laibach ansässige Meister (um 1708-1780) muß seinen Werken nach dem Egedacher-Kreis zugerechnet werden. Eisl baute Orgeln in Marija Gorica und Svetice (Kroatien), Novo Mesto (Slowenien), für den Gurker Dom und ein Hornwerk für Laibach. Die abgedruckte Disposition mit den Mensurangaben für C bis c''' ist nachahmenswert exakt. John T. FESPERMAN und David W. HINSHAW (Washington) untersuchen den historischen *mexikanischen Orgelbau*, der aus Spanien seine Impulse empfangen hat, im 17.

Jahrhundert ganz seinem europäischen Vorbild gleicht und daran sogar bis in das 19. und 20. Jahrhundert hinein festhält.

W. H. WHEELER (London) schwelgt in Erinnerungen an bereits jahrzehntelang zurückliegende *Londoner Orgelkonzerte* und deren Interpreten.

Gilbert HUYBENS (Löwen) beschäftigt sich mit *Orgelpfeifenversuchen Cavillé-Colls*. Abgedruckt wird ein bisher unveröffentlichtes Manuskript des Orgelbauers vom 21. März 1860, das er der Akademie der Wissenschaften in Paris als *De la détermination des dimensions des tuyaux en rapport avec l'intonation des mêmes tuyaux* vorgelegt hat, eine Art Fortsetzung einer bereits 1840 in Paris vorgebrachten und dort 1849 veröffentlichten Spezialstudie.

Die kleinen Beiträge eröffnet der Herausgeber des Jahrbuchs Peter WILLIAMS, der sich zusätzlich als Übersetzer Verdienste erwirbt, mit *Ein holländisches Tasteninstrumentenverzeichnis von 1759*. Berichte über neue und restaurierte Orgeln stammen von Ulrich J. J. VERGEER CRSA (*Die Freundt-Orgel in der Klosterkirche von Ardagger*), P. Williams (*Die Orgel von St. Georges, Sarre-Union*) und Karl SCHUKE (*Die wieder aufgebaute Orgel der Eosanderkapelle im Schloß Charlottenburg, Berlin*). Briefe an den Herausgeber und ein umfangreicher Noten-, Bücher- und Schallplattenrezensionsteil beschließen den Band.

Fast alle Artikel sind gut bebildert. Allerdings sollten die beiden zum Artikel von Gołos (S. 36 ff.) gehörenden Fotos nicht schon unmittelbar an Fiskes Händelaufsatz (S. 14-22) angereiht werden. Auf S. 70 vermißt man bei der Abbildung des Cavillé-Coll'schen Autographs die entsprechende Beschreibung. Als störend, zumindest das Lesen erschwerend, empfindet man den Abdruck des Anmerkungsapparates am Ende der einzelnen Aufsätze. Es dürfte drucktechnisch sicherlich keine Schwierigkeiten bereiten, die Fußnoten künftig jeweils auf der Textseite unterzubringen. Insgesamt gesehen beeinträchtigen diese äußeren kleinen Schönheitsfehler freilich nicht den positiven Eindruck, den das Jahrbuch hinterläßt.

Raimund W. Sterl, Regensburg

DER JUNGE HAYDN. Wandel von Musikauffassung und Musikaufführung in der österreichischen Musik zwischen Barock und

Klassik. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1972. 264 S., Abb., zahlreiche Notenbeispiele. (Beiträge zur Aufführungspraxis (BZA). Bd. 1.)

Die verbindliche Bibliographierung dieses Buches ist nicht ganz einfach: Außentitel, Reihentitel, Bandtitel weichen jeweils voneinander ab; zu viel wollte man offensichtlich auf einmal, ein für allemal oder zur Einführung angeben – beim Publikationserstling eines neuen Institutes mag dies verständlich und verzeihlich sein. Jedenfalls liegt hier der erste Band der Schriftenreihe des 1970 an der Grazer Musikakademie (inzwischen Musikhochschule) gegründeten und von Vera Schwarz geleiteten Instituts für Aufführungspraxis vor. Das Institut hat sich zur Aufgabe gemacht, Musik-Interpreten und -Wissenschaftler an einen Tisch zu bringen, um sie voneinander profitieren zu lassen: eine höchst notwendige, eine höchst schwierige, eine schöne Aufgabe. Die erste Arbeitstagung befaßte sich unter dem Generalthema *Der junge Haydn* mit dem Wandel zwischen Barock und Klassik und vereinigte vor nunmehr zwei Jahren mehrere Dutzend Interessierte um 19 Vortragende aus dem In- und Ausland. Hier liegen nun deren Texte in extenso und Kurzberichte über die anschließenden „Diskussionen“ vor. Nach altem Brauch derartiger Kongreß-Berichte werden auch die (übrigens beachtenswerte) *Eröffnungsansprache von Präsident o. Prof. Dr. Erich Marckhl* und die *Begrüßung durch den Vorstand des Instituts für Aufführungspraxis Prof. Vera Schwarz* abgedruckt (S. 9-13, 15-17). Zu Beginn der Referat-Texte exponiert Jens Peter LARSEN die Tagungsproblematik (*Der Stilwandel in der österreichischen Musik zwischen Barock und Wiener Klassik*, S. 18-30) und führt in bekannt klarer und überlegter Weise die „Stilwandlungen“ zwischen der „*Fux-Caldara-Epoche bis um 1740*“ und der „*Haydn-Mozart-Epoche, in reiferer Ausprägung ab etwa 1770*“ (S. 19) vor Augen: hier müßte die Forschung gezielter als bisher einsetzen, um über Einzelaspekte hinauskommen und alte Klischees durch wissenschaftliche Erkenntnisse ersetzen zu können. – Zu demselben Schluß kommt Rudolf PEČMAN mit seinen *Randbemerkungen zu einer umfangreichen Problematik* unter dem Titel *Der junge Haydn und die tschechische Musik des 18. Jahrhunderts*

(S. 31-37): bei unvoreingenommener Prüfung werden die meisten angeblichen direkten Beziehungen nicht faßbar. – Noch deutlicher wird Walter WÜNSCH (*Das Volkslied als Thema der Zeit von Joseph Haydn*, S. 38-40), der die Suche nach „*Anlehnungen an das sogenannte echte Volkslied*“ bei einem Zeitgenossen von Rousseau und Herder wohl mit Recht als „*eigentlich sinnlos*“ bezeichnet. – In *Nicola Antonio Porpora und der junge Haydn* faßt Akio MAYEDA (S. 41-58) die diesbezüglichen Erkenntnisse aus seiner Wiener Dissertation von 1967 zusammen und erläutert sie mit zahlreichen (hier vielleicht allzu stark reduzierten) Notenbeispielen. – Eva BADURA-SKODA's Ausführungen (*Teutsche Comoedie-Arien und Joseph Haydn*, S. 59-73) sind inzwischen durch die Vervollständigung der von Robert Haas begonnenen Edition der erhaltenen Musik zu den umfangreichen Textsammlungen in DTÖ Bd. 121 auf eine neue Basis gestellt worden. Trotzdem ist es noch immer nicht möglich, die Zuschreibung auch nur einzelner Stücke durch Haas an den jungen Haydn exakt zu stützen oder zu verwerfen. – *Die Kirchenmusik des jungen Haydn* ist durch einen Auszug aus ihren „*Neuen Forschungen*“ von Irmgard BECKER-GLAUCH (S. 74-85) vertreten. Dies hätte eigentlich eine der zentralen Fragen des Generalthemas sein müssen, doch sind die Voraussetzungen hierzu besonders schlecht. (Nicht zufällig entzündet sich die anschließende Diskussion an der sog. „*Rorate-Messe*“, übrigens wiederum ergebnislos; vgl. jedoch E. Schenk in StzMw XXIV. Auch stehen die Aussagen bezüglich Porpora in gewissem Widerspruch zu den von wissenschaftlichem Ernst und Vorsicht gleichermaßen geprägten von Mayeda. Nur nebenbei zu S. 78: bei Fronleichnamspzessionen wurde früher meist ein Positiv mitgetragen.) – Erstmals dem eigentlichen Tagungsthema widmet sich Laszlo SOMFAI: *Zur Aufführungspraxis der frühen Streichquartett-Divertimenti Haydns* (S. 86-97). Die Schwierigkeiten mit dieser Gruppe, die man auch terminologisch von den eigentlichen Streichquartetten unterscheiden sollte, beruht allerdings weitgehend auf einer Reihe von „*verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten*“ (die es eben wieder zu entdecken gilt). – Als allgemeine Information über die Situation darf Christoph-Hellmut MAHLING's *Orchester, Orchesterpraxis und Or-*

chestermusiker zur Zeit des jungen Haydn (1740-1770) (S. 98-113) gelten. – Auch praktisch verwertbar dürften hingegen die Ausführungen von Dimitri THEMELIS über *Die Violintechnik in Österreich und Italien um die Mitte des 18. Jahrhunderts* (S. 114-125) sein. – Ebenfalls allgemein wird *Der Wandel des Streichinstrumentariums zwischen Barock und Klassik* durch Friedemann HELLWIG (S. 126-140, mit Abb.) umrissen. – Jane GARTNER weist auf *Die Gesangsschule G. B. Mancinis* hin (S. 141-146). – Unmittelbar daran schließt Eduard MELKUS, der in seinem Beitrag *Die Entwicklung der freien Auszierung im 18. Jahrhundert* (S. 147-167) einen eigenen älteren Aufsatz (Mozart-Jb. 1968/70) paraphrasiert. – Gernot GRUBER jedoch stellt den Problemkreis *Musikalische Rhetorik und barocke Bildlichkeit in Kompositionen des jungen Haydn* (S. 168-191) wieder in der ganzen Tragweite, den Möglichkeiten und Grenzen vor. – Orientierungshilfen und Anregungen will Georg FEDER geben und er betitelt seine Relativierung des reinen Entwicklungsdenkens (durch einen wiederholten Hinweis auf die schon früher mehrmals betonten Eigen-Tendenzen der einzelnen Gattungen und Formen) bewußt und in Anspielung an unser heutiges „U“ und „E“ etwas plakativ: *Die beiden Pole im Instrumentalschaffen des jungen Haydn* (S. 192-201). Die damit verbundene Aufforderung, den Blick nicht nur auf die Haupt-, sondern auch auf die sog. Nebengattungen zu lenken, könnte nicht nur sowohl die Wissenschaft als auch die Praxis entscheidend befruchten, sondern diese Forderung ließe sich verallgemeinern. – *Die Verwendung der Blasinstrumente im Orchester bei Haydn und seinen Zeitgenossen* schildert John Henry VAN DER MEER (S. 202-220), Horace FITZPATRICK die *Waldhorntechnik um die Jahrhundertmitte* (S. 221-230), Bernhard KLEBEL demonstriert *Oboe und Oboespiel zur Zeit des jungen Haydn* (S. 231-236). – In der Instrumententechnik sucht im Anschluß an Feder Horst WALTER (*Das Tasteninstrument beim jungen Haydn*, S. 237-248) „ein objektives Kriterium der Unterscheidbarkeit von Klavier- und Orgelwerken . . . , das auf dem Wege des Klangexperiments oder der Stilkritik nicht zu erbringen war.“ – Mit einer Studie über *Die Rolle des Cembalos in Österreich nach 1760* von Vera SCHWARZ

(S. 249-258) und einem Bericht über die Schlußdiskussion (S. 259-264) schließt der Band ab.

Wie man sieht, ist die Veröffentlichung der Beiträge ungefähr systematisch geordnet (in der Diktion aber völlig belassen) worden und kommt die Aufführungspraxis nur in etwa deren einer Hälfte auf ihre Rechnung. Andererseits sind es kaum Beiträge, welche die Forschung wirklich vorantreiben, vielmehr deren Ergebnisse zusammenfassen, erläutern, promulgieren. Aber genau dies ist es ja auch, was man sich wie gesagt in dem Grazer Institut vorgenommen hat. Dabei ist sehr ernst zu nehmen ein Satz aus Larsens Einleitungsreferat, es käme ihm „gelegentlich vor, als ob die Musiker heute bisweilen dazu neigen können, von den Musikforschern das Historisieren in weniger gutem Sinn zu übernehmen.“ Diese Kritik trifft jedoch nicht nur „die Musiker“, sondern auch ein wenig „die Wissenschaft“. Larsen fährt daher fort: „Wir brauchen eine gegenseitige Kontrolle – und eine Selbstkontrolle – unserer Auffassung dieser Probleme“ (S. 29). Zweifellos können diese durch gemeinsame Symposien gefördert werden. Man darf nur nicht in den Fehler verfallen, natürliche Aufgabenbereiche zu verkennen, historische Forschung als Hobby zu betreiben und das Heil in der Vermengung von „forschendem Musiker“ und „musizierendem Wissenschaftler“ suchen zu wollen – das Ergebnis müßte zwangsläufig noch weniger als Mediokrität sein. In diesem Sinne: „Auf gute Zusammenarbeit aller Interessenten!“

Rudolf Flotzinger, Graz

Bildungsziele und Bildungsinhalte des Faches Musik. Vorträge der achten Bundesschulmusikwoche Saarbrücken 1970. Hrsg. im Auftrage des Verbandes Deutscher Schulmusikerzieher von Egon KRAUS. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 324 S.

So verschieden die in diesem Band veröffentlichten Beiträge sind, so läßt sich dennoch ein gemeinsamer Nenner ohne Schwierigkeit finden: Die musische Ideologie ist überwunden. Es wird den Realitäten Rechnung getragen: Wir leben nicht mehr in einer „heilen Welt“! So soll der Musikunterricht in der künftigen Wissenschaftsschule nicht mehr Literatur vermitteln oder die

Selbsttätigkeit des Kindes im Rahmen einer Ausgleichsfunktion zu den sog. Hauptfächern anregen, sondern den Emanzipationsprozeß zum mündigen Menschen initiieren, der gegen Gefühlsmanipulationen der Musikkonsum-Industrie immun werden soll. Um das zu erreichen, müssen zuerst bewußte Hörerfahrungen gesammelt werden, die zur Reflexion und Kritik provozieren. Nur so läßt sich der junge Mensch zu einer kreativen Haltung insgesamt oder für Einzelprobleme wie Harmonielehre und Kontrapunkt motivieren.

Freilich ist die Diskrepanz zwischen den im großen und ganzen auf hohem Niveau liegenden Ausführungen der hier zu Wort kommenden Pädagogen und der schulischen Wirklichkeit nicht zu übersehen. Der vielfach beklagten Schwäche vieler Schulpädagogen, sich neuen Ideen gegenüber abzukapseln, könnten die Forscher ein wenig Rechnung tragen durch Abbau der allzu elitären Fachsprache, in der sie ihre neuen Ideen formulieren.

Der Band gliedert sich in vier ungleich lange Teile: Plenumsvorträge, Referate der Arbeitskreise, zusammenfassende Berichte und Diskussionsergebnisse der Arbeitskreise, die gründliche von Egon Kraus zusammengestellte Bibliographie.

In einem programmatischen Geleitwort zu Beginn betont Egon KRAUS, daß das Ziel der Saarbrücker Tagung sei, die Grundlagen für eine Reform des Musikcurriculum zu erarbeiten als mögliches Korrektiv bestehender Mängel des herkömmlichen Musikunterrichtes. Anschließend im ersten Plenumsvortrag *Bildungsziele und Bildungsinhalte des Faches Musik*, gibt er eine Übersicht der Curriculumentwicklungen ausgehend von Saul B. Robinsohn und Wolfgang Klafki. Er versucht mit Erfolg die Bemühungen der Kunsterzieher um eine Lehrplanrevision für das Fach Musik zu nutzen. In seinem Vortrag *Die Mitsprache der Pädagogik bei der Zielproblematik des Musikunterrichtes* begründet Michael ALT den postulierten Zwang zur Reform der Musikpädagogik, wenn das Fach Musik durch Wahrnehmung von Gruppeninteressen (= Vorbildung für den Berufsmusiker) oder im Sinne einer „Ausgleichs-Theorie“ zu den sog. wissenschaftlichen Fächern nicht „geradezu aus dem Schulganzen herausgesprengt“ werden soll.

Nur durch das „Erlernen der Fähigkeit rationaler Werkinterpretation“ und durch die Schulung der „konstruktiven Phantasie und die Kreativität des Menschen“, die in Wissenschaft und Kunst gleichermaßen zu innovatorischen Folgen führen, kann Musik sich als Fach in der Wissenschaftsschule behaupten bzw. einen neuen Stellenwert beanspruchen. Wohltuend ist die schonungslose Deutlichkeit, mit der hier gegen „stummes Staunen vor dem Kunstwerk“ und gegen das „künstlerische Vorfeld“ schulischen Musizierens argumentiert wird.

Hans-Peter REINECKES Ausführungen über *Psychologische Aspekte der Bildungsziele und -inhalte des Faches Musik* weisen nach Klärung des Begriffspaares Kunst und Genie nach, daß „der Begriff der Musikbegabung äußerst problematisch, ja sogar gefährlich und für die kritische Reflexion der Gegebenheiten hinderlich ist, . . . weil sein Gebrauch stabile Fähigkeiten suggeriert, wo im Lern- oder Handlungsprozeß musikalisch-künstlerischer Betätigung zumindest doch offengelassen werden muß, ob sich nicht Fähigkeiten entwickeln lassen.“ Viele Probleme der Musikerziehung haben nach Reinecke keinen spezifisch musikalischen Charakter, sondern sind zunächst allgemein sozial-psychologischer Art.

Ausgehend von allgemein soziologischen Denkmodellen legt Kurt BLAUKOPF in seinem Vortrag *Soziologische Aspekte der Curriculumentwicklung* einige Arbeitshypothesen vor, „einen gesamt-gesellschaftlichen Bezugsrahmen für den Bildungsbedarf schematisch zu entwerfen“. Der Zusammenhang zwischen Kommerzbedarf und gesellschaftlichem Bedarf wird knapp aber treffend skizziert. Daß Pädagogik Bedürfnisse wecken kann, die sich gewichtig in der Wirtschaft niederschlagen, sollte sich der nach wie vor häufig zu einem idealistisch-weltfremden Berufsethos neigende Musiker bzw. Musikpädagoge vor Augen halten. Daraus ergibt sich die Forderung, man möge „pressure groups“ aufbauen, um „die Bedeutung der musikalischen Bildung <dem Staate> transparent zu machen.“

Rudolf STEPHAN betont in seinem *Beitrag der Musikwissenschaft zur Curriculumentwicklung* ausgehend von einem kurzen historischen Exkurs über die sich wandelnden Aufgaben des Musikunterrichtes vom Mittelalter bis zur Gegenwart u. a. die Bedeutung

der Schulung zur Kritikfähigkeit, „im abstumpfenden Einerlei Unterschiede erkennbar zu machen, was Einsicht in die derzeitige Situation“ voraussetze. Diese dürfe nicht „schlechthin als Übelstand beschrieben werden, sondern als eine Fülle von Chancen für jedermann“.

Von den zahlreichen Referaten der einzelnen Arbeitskreise für Grundstufe, Sekundarstufe und Studienstufe scheinen dem Rezensenten besonders interessant: Eberhard KÖTTER (*Musikpsychologische Aspekte zur Lehrplanrevision für den Musikunterricht auf der Sekundarstufe*), da hier u. a. mit gewichtigen Beweisen aufgezeigt wird, warum fakultativer Unterricht keine Lösung für das Problem „Musikunterricht“ bedeuten kann, ferner die Beiträge von Kurt-Erich EICKE (*Erfolgsmessung im Musikunterricht*), Ulrich GÜNTHER (*Musikunterricht in der Gesamtschule - Prinzipien, Ziele, Aufgaben*), Michael ALT (*Unterrichtsziele der Gymnasial-Oberstufe*), Manfred HUG (*Entwurf eines Musikcurriculums für die Studienstufe in Themenkreisen und Übungsmodellen*), Heinz-Albert HEINDRICHS (*Die Musik der Gegenwart als neues Studienfeld*) und Werner PÜTZ (*Neue Musik in kategorialen und exemplarischen Unterrichtssequenzen*), da sie unmittelbare Arbeitspapiere für die Musiklehrer an der „pädagogischen Front“ an den Schulen darstellen können. Notwendige Mosaiksteine für die fällige Lehrplanrevision des Faches Musik bilden neben den bereits erwähnten Referaten auch die fundierten Beiträge von Michael JENNE, Sigrid ABEL-STRUTH, Erna WOLL, Hermann REGNER, Werner BRECKOFF, Werner D. FREITAG, Wilhelm HIMMERICH, Gerwin SCHEFER, Gisela DISTLER-BRENDEL, Peter BRÖMSE, Heinz ANTHOLZ, Hermann RAUHE, Gerhard KIRCHNER, Richard JAKOBY und Bernhard BINKOWSKI.

Sie bestätigen ebenso wie die zusammenfassenden Berichte und Diskussionsergebnisse der Arbeitskreise von Sigrid ABEL-STRUTH (*Grundstufe, Klasse 1-4*), Peter BRÖMSE (*Sekundarstufe, Klasse 5-6*), Heinz ANTHOLZ (*Sekundarstufe, Klasse 7-10*) und Michael ALT (*Studienstufe, Klasse 11-13*), daß auf dem Wege zum eingangs von Egon Kraus postulierten Ziel des Saarbrücker Kongresses ein großer Schritt vorwärts getan wurde. Möge dieses Buch bei Pädagogen, ausübenden Musikern und Wissen-

schaftlern die Beachtung finden, die es verdient.

Roderich Fuhrmann, Bremen

Die Beethoven-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek. Verzeichnis. Autographe, Abschriften, Dokumente, Briefe, aufgenommen und zusammengestellt von Eveline BARTLITZ. Berlin: Deutsche Staatsbibliothek (1970). 229 S., 2 Anhänge: 3 und 25 S.

Bereits die Wiener Beethoven-Ausstellung zum Jubiläumsjahr des Komponisten zeigte 1970, wie groß der Anteil der Beethovenquellen in der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin, Unter den Linden, trotz der im Zweiten Weltkrieg vorgenommenen Auslagerungen ist (vgl. den Katalog der Beethoven-Ausstellung der Stadt Wien. Rathaus, Volkshalle, 26. Mai bis 30. August 1970). Dankenswerterweise hat es Frau Eveline Bartlitz, welche die Handschriftenabteilung innerhalb der Musiksammlung der Deutschen Staatsbibliothek betreut, mit einigen Mitarbeitern unternommen, den noch jetzt in dieser – international sehr bedeutenden – Berliner Musiksammlung vorhandenen Gesamtbestand an Beethoven-Quellen (Skizzen, Notenautographe, Briefe von und an Beethoven, Abschriften, Original- und Frühdrucke sowie faksimilierte Autographe) samt den durch den Schindler-Nachlaß in diese Bibliothek übergegangenen Teil an Büchern und Noten aus dem Besitz Beethovens nach gründlich durchgearbeiteten Titelaufnahmen in diesem mit einem gedruckten Vorwort und Vorspann versehenen, ansonsten im photomechanischen Druckverfahren vervielfältigten Katalog vorzulegen. Drei Register ermöglichen es, die vorrangigen Quellen schnell und übersichtlich zu erfassen; sicherlich wäre es darüber hinaus nützlich und verdienstvoll gewesen, auch für den zweiten Teil dieses Kataloges samt seinem Anhang dem Benutzer einen ausführlichen Gesamtindex an die Hand zu geben. Eine Sucharbeit in diesem Teil, der unter anderem etliche, bisher nicht voll ausgewertete Verleger-Briefe (z. B. von Schott in Mainz) an Beethoven anführt, lohnt sich auf jeden Fall. Dieser Katalog enthält einen imponierenden Reichtum an Beethoveniana, die er teilweise erst jetzt richtig zu erschließen hilft. Für jeden Beethovenfor-

scher dürfte dieser Katalog, der die Bestände entsprechend den geschlossen aufgestellten Sammlungen anführt, eine unentbehrliche Bibliographie werden. Als eine kleine, allerdings unbedeutende sachliche Ergänzung wäre hier lediglich vorzuschlagen, daß bei dem Skizzenbuch auf Seite 2 des Anhangs wohl ein Hinweis auf den Verleger Wilhelm Engelmann (Leipzig und Berlin) eine bessere und leichtere Identifizierung ermöglichen würde, da es in der Literatur allgemein als das „Engelmann-Skizzenbuch“ zitiert wird (vgl. u. a. Hans Schmidt, *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*, in: *Beethoven-Jahrbuch 1965/68*, Nr. 107).

Hubert Unverricht, Mainz

Die Tonkünstler-Porträts der Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs. Unter Benutzung der Originalkataloge bearbeitet von Richard SCHAAL. Mit einem Anhang von 178 Abbildungen. Wilhelmshaven: 1970. 126 S. (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte. Band 3.)

Bilder von Komponisten, Musikgelehrten und ausübenden Musikern pflegen in der Musikwissenschaft keine große Rolle zu spielen. Man konzentriert sich da auf Partituren, Traktate und Berichte, und zieht solche Bilder heran, die es ermöglichen, aufführungspraktische Fragen zu klären. Porträts, Medaillons und Büsten hingegen bleiben weitgehend unbeachtet. Sie werden gewöhnlich zur Zierde von Büchern und Lexika verwendet, im übrigen aber überläßt man sie der Kunstwissenschaft. Bezeichnend, daß die jüngst erschienene Sammlung sämtlicher authentischer *Bildnisse Richard Wagners*, obwohl von einem Musikwissenschaftler vorgelegt, in der Reihe „Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts“ und nicht in der parallelen musikgeschichtlichen Serie publiziert worden ist. Die Betrachtung der bildlichen Darstellungen von Komponisten, Sängern, Instrumentalisten, Theoretikern usw. könnte indessen viel beitragen zur Kenntnis vom sozialen Rang der Porträtierten, vom künstlerischen Ansehen, das sie genossen, von der Art, wie sie selbst gesehen werden wollten und wie die Gesellschaft sie betrachtete etc. etc., kunsthistorische und sozialgeschichtliche Kenntnisse freilich vorausgesetzt. Die Sammlung des Wieners Aloys

Fuchs (1799-1853) – Porträts von Pietro Aaron bis Zwingli, von Aristoteles bis Richard Wagner, von Aristoxenos bis zu Joseph Tichatschek, insgesamt 2100 Bilder (laut Fuchs' eigenem Katalog) – ist für Musik-Ikonographen das, was man eine Fundgrube nennt. Der vorliegende Katalog verzeichnet die Dargestellten in alphabetischer Reihenfolge mit Angabe ihrer Lebensdaten sowie Format, Technik, Entstehungszeit, -ort, und Autor des jeweiligen Bildes, sofern bestimmbar. Neben der Porträtsammlung bestehen noch drei kleinere von Tableaux, Medaillen und Büsten. Außer geläufigen Darstellungen der Großmeister finden sich weniger oder gar nicht bekannte Bilder, vornehmlich von unbedeutenderen Komponisten, Theoretikern und ausübenden Künstlern. Gerade in Bezug auf letztere ist die Sammlung besonders ergiebig. Schmuckstück des Katalogs ist der Anhang mit seinen 178 Schwarzweiß-Abbildungen aus der Fuchs'schen Sammlung, die in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin aufbewahrt wird. So ermöglicht bereits das Verzeichnis der Bilder die oben umrissene Art der Bildbetrachtung, die allein dem Katalog letztlich Sinn und Wert verleiht.

Egon Voss, München

GERHARD EIMER: La Fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Bauherren, Architekten und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus. I. Band. Mit einem Beitrag von Hans Joachim MARX: Carlo Rainaldi als Komponist. Stockholm: 1970. 392 S., 112 Tafeln, 13 S. Notenbeilage und eine Schallplatte im Anhang (Acta Universitatis Stockholmiensis, Bd. 17.)

Dieser erste Band der Baugeschichte der bekannten Kirche S. Agnese in Rom stellt zweifellos ein Standardwerk zur römischen Architekturgeschichte des 17. Jahrhunderts dar. Die technische Ausführung eines damaligen Kirchenbaues wird hier in allen Einzelheiten der Vorgeschichte und Durchführung an Hand des gesamten Quellenmaterials von Akten, Plänen, Entwürfen und anderer Werke der beteiligten Architekten sowie durch Nachweise von deren Vorbildern anschaulich geschildert und durch eine Fülle von Abbildungen belegt. Für die architektonischen Entwürfe von S. Agnese waren die römischen

Architekten Girolamo Rainaldi und sein Sohn Carlo Rainaldi bestimmend. Anfangs arbeiteten beide gemeinsam, wobei die Entwürfe von Vater und Sohn nicht zu trennen sind. 1653 wurde Carlo die Ausführung allein übertragen, da der Vater aus Altersgründen zurücktreten mußte. Auf Carlo Rainaldi ist vor allem die Veränderung des ursprünglichen Fassadenentwurfs in eine geschwungene Form zurückzuführen, bei welcher die Figur der Ellipse als Grundriß diente, ein Stil, der „ovigato“ bezeichnet wurde. Dies hatte mannigfache bauliche Änderungen des bereits ausgeführten ersten Entwurfs zur Folge, so daß es zu Differenzen mit Papst Innozenz X. kam, der S. Agnese als private Kirche seines Hauses Pamphilj und als seine eigene Grabkirche errichtete. Carlo wurde abgesetzt und Francesco Borromini trat an seine Stelle, dessen Anteil an diesem Bau bisher jedoch überschätzt wurde. Gerade die geschwungenen Formen gingen auf Carlo Rainaldi zurück, wie hier erstmals nachgewiesen wird. Dies ist wegen dessen Beziehungen zur Musik nicht unwesentlich.

Carlo Rainaldi war auch ein hervorragender Musiker und Komponist. Er spielte Cembalo, Orgel, Doppelharfe, Lira da braccio und Laute. Seine Kompositionen waren auch außerhalb von Rom zusammen mit Werken von Carissimi, Frescobaldi, Foggia abschriftlich verbreitet, dreizehn monodische Kompositionen Carlo Rainaldis aus der Zeit nach 1640 sind auf diese Weise erhalten. Hans Joachim Marx hat Quellen und Stil dieser Gesangswerke eingehend beschrieben, zwei davon vollständig in Noten mitgeteilt und in einer praktischen Aufführung auf einer Schallplatte beigefügt. Was hierbei besonders interessiert, ist die Frage, ob es Zusammenhänge zwischen dem Stil dieser Kompositionen und den architektonischen Arbeiten Carlo Rainaldis gibt. Marx macht den Versuch, in der „*affektiven Spannung*“ der Kompositionen ein „*Analogon zu dem monumentalen Schwung von S. Agnese*“ zu sehen, wobei auch Symmetriebildung und Variation in beiden Künsten zu finden sind. Die geschwungenen Bauformen Rainaldis waren damals absolut neuartig und es liegt nahe, Anregungen bei der Musik zu suchen, welche einen affekthaften, äußerst gesteigerten Ausdruck hatte. Die expressive Betonung einzelner Worte, das Einschalten von Ausrufen, der schnelle Harmoniewechsel, die

Verwendung ungewöhnlicher Dissonanzen, kleiner Sekunden, Nonen, übermäßiger Sekunden in den Monodien Rainaldis war freilich Allgemeingut jener Zeit. Die Suche nach dem Ungewöhnlichen, Überraschenden, Mitreißenden in der Musik dieses Zeitalters ist in der Architektur von S. Agnese wiederzufinden – es sind hier überraschende Richtungswechsel und Durchblicke, Licht- und Farbwirkungen, die man als letzte Ausläufer eines gesteigerten Manierismus ansehen kann. Leider ist dieser Stilbegriff von Gerhard Eimer nicht einbezogen oder diskutiert worden, obwohl er für die Beziehung zur Musik vielleicht wesentlich ist. Der auf S. 166 abgebildete Fassadengrundriß Rainaldis hat fast die Form eines Violin-Umrisses. Jedenfalls hat Rainaldi bestimmt durch die Musik wesentliche Anregungen erhalten. Er leitete über zwanzig Jahre lang das Geläut des kapitolinischen Palastes (1638-1660) und wurde zu öffentlichen Festveranstaltungen in Rom wie der Ausgestaltung eines Feuerwerksfestes mit Musik 1650 herangezogen. Ob er bei der Aufführung der geistlichen Oper *Dramma di S. Agnese* 1651 im Palazzo Pamphilj mitwirkte, ist nicht feststellbar, die Pamphilj waren jedoch seine Auftraggeber für die Kirche S. Agnese, welche direkt neben deren Palazzo erbaut wurde.

Die Übertragung der vollständigen beiden Monodien Rainaldis, einer *Lamentatio Jeremiae* sowie der Solo-Kantate *Pallido, muto, e solo* ist durch eine zugesetzte Bezifferung ergänzt, so daß man diese Stücke praktisch ausführen kann, wie es in vorbildlicher Weise durch Elisabeth Speiser (Sopran) und Rudolf Everhart (Orgel u. Spinettino) unter Mitwirkung von Johannes Koch (Gambe) auf der beigefügten Platte zu hören ist. Besonders stilecht und überzeugend sind die hier zugesetzten Verzierungen, Vorhalte und Triller der Singstimme.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

MARTIN STAEHELIN: *Der Grüne Codex der Viadrina. Eine wenig beachtete Quelle zur Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts in Deutschland. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Kommission bei Franz Steiner Verlag GmbH. Wiesbaden (1971). 68 S. (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jg. 1970. Nr. 10.)*

Die Handschrift I F 428 der Biblioteka Uniwersytecka zu Wrocław verdankt ihren farbigen, klangvollen Namen einmal dem grünen Einband, zum andern ihrer Herkunft aus dem Bestand der Universität Frankfurt/Oder – der Viadrina –, der 1811 u. a. in den Besitz der Breslauer Bibliothek übergang. Der Codex ist, obwohl nicht unbekannt, „eine wenig beachtete Quelle“ geblieben, da der ungedruckte Dissertation Ria Feldmanns (*Der Codex I. F. 408 [428!] in der Staats- und Universitätsbibliothek Breslau*, Breslau 1944) in den Kriegs- und Nachkriegsjahren ein Echo versagt war. Diese Arbeit ist zwar inzwischen wieder erreichbar (s. S. 12, Anm. 2); dennoch ist es willkommen, wenn die Quelle nun nochmals vorgestellt und ihr Inhalt in einem ausführlichen Verzeichnis, begleitet von musikalischen Initien und einem alphabetischen Textregister, erschlossen wird; denn in den letzten dreißig Jahren haben sich gerade für das frühe 16. Jahrhundert die Möglichkeiten des Quellen- und Werkvergleichs derart erweitert, daß auch für diesen Codex neue Erkenntnisse, d. h. vor allem Konkordanz und Zuschreibungen, zu erwarten waren.

Das Chorbuch besteht aus 251 Papierblättern im Format von 40 x 28 cm und ist etwa im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angelegt. Sein Inhalt berührt sich vornehmlich mit der Überlieferung der Annaberger Chorbücher. Unter den ausschließlich anonymen und titellosen Werken dominieren die liturgisch gebundenen: Ordinarien, Proprien, Hymnen und Magnificat-Kompositionen. Dabei sind Ordinarien und Proprien mehrfach zu Plenar-Messen zusammengestellt. Die vergleichsweise hohe Zahl von 140 Nummern ergibt sich zum Teil aus dem Verfahren, jeden in sich abgeschlossenen Satz eigens zu zählen. Das erscheint wohlüberlegt, da etwa eine Plenar-Messe aus heterogenen Bestandteilen zusammengesetzt sein kann und besser nicht von vornherein als Einheit betrachtet wird. Einen Ordinariuszyklus (Nr. 19-23) konnte Staehelin an Hand der Konkordanz des Osanna I mit der Chanson *Cela sans plus* (RISM 1502², fol. 16v-17) als von Obrecht nachweisen. Für die *Missa N'aray-je jamais* (Nr. 14-18) vermutet er den gleichen Komponisten. (Der Rezensent hat unabhängig davon, im Rahmen seiner Arbeit über den Codex Berlin 40021, die Autorschaft Ob-

rechts eingehend geprüft und hofft, die Studie demnächst vorlegen zu können.) An sonstigen Autoren hat Staehelin Adam von Fulda (1), Brumel (1), Compère (3), Isaac (7), Josquin (1) und Senfl (1) eruieren können.

Die Aufschlüsselung des Repertoires besteht notwendigerweise zum größeren Teil aus Verzeichnissen. Dennoch bietet sie dem Interessenten anregende Lektüre, da er Neuentdeckungen in übersichtlicher und faßlicher Form aufnehmen kann. Es ist zu begrüßen, daß Staehelin plant, „dieser ersten Studie noch weitere folgen zu lassen“.

Martin Just, Würzburg

THOMAS D. CULLEY, S. J.: *Jesuits and Music I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe. Sources and Studies for the History of the Jesuits. Volume II. Rome: Jesuit Historical Institute – St. Louis Mo.: St. Louis University 1970. 401 S.*

Die Jesuiten gelten als ein amüsischer Orden. Ignatius von Loyola war der Meinung, daß Gott seiner Gründung andere Aufgaben zgedacht hätte, als den feierlichen Gottesdienst und die Kirchenmusik zu pflegen. In den Ordenssatzungen von 1558 wird den Jesuiten der gottesdienstliche Chorgesang ausdrücklich verboten, damit nicht die seelsorglichen Aufgaben darunter leiden, und Musikinstrumente werden aus den Residenzen des Ordens verbannt. In der Generation nach Ignatius wurden die Ordensgesetze gegen die Musik rigoros interpretiert und noch verschärft: Es gab Verbote gegen Musikunterricht an Ordenszöglinge, den Novizen wurde sogar das Singen verboten. Eine weitere Generation später ragte der Jesuitenorden unter allen Ordensgemeinschaften der katholischen Kirche durch seine musikalische Aktivität hervor, und kein anderer Orden spielt in der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts eine so bedeutsame Rolle. Im 18. Jahrhundert ging die musikalische Bedeutung der Jesuiten zurück, und zwar längst vor der zeitweiligen Aufhebung des Ordens im Jahre 1773.

Die Hochburg, wahrscheinlich das wichtigste Zentrum der Musikpflege des Jesuitenordens, war das zur Ausbildung von Priestern für die deutschen Länder 1552 gegründete

Collegium Germanicum in Rom. Namhafte Komponisten wie Vittoria, Agazzari, Carissimi, Pitoni sind Kapellmeister des Germanicum gewesen, und die Kirchenmusik am Kolleg rechnete zu den Attraktionen Roms im Barock. Für Informationen über die Musik im Collegium Germanicum war man bislang auf die *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom* des Altgermanikers Kardinal Andreas Steinhuber angewiesen, die in 2. Auflage 1906 erschienen ist. Eine musikhistorische Arbeit, eine systematische Durchsicht der erhaltenen Quellen für die Musik am Collegium Germanicum war seit langem überfällig. Das vorliegende Buch eines amerikanischen Jesuiten, das auf eine bei Nino Pirotta in Harvard geschriebene Dissertation zurückgeht, füllt diese Lücke bis zum Jahre 1674, und das ist die interessanteste Periode. Denn das Buch ist, ungeachtet des umständlichen und eher verwirrenden Titels, zunächst eine Geschichte der Musik am Collegium Germanicum. Diese Geschichte ist aufs engste mit der römischen Musikgeschichte und mit der Geschichte der katholischen Kirchenmusik verwoben. Da die Quellen noch ergiebiger sind, als man nach Steinhubers Darstellung erwarten konnte, und da sie es erlauben, ein lebendiges Bild von einer der hervorragenden Institutionen der Musikgeschichte des Barock zu zeichnen, hat die Darstellung exemplarischen Charakter.

In den von Ignatius selber festgelegten Regeln für das Kolleg war von Musik mit keinem Wort die Rede. Neben den künftigen Theologen wurden jedoch seit 1556, um die finanzielle Situation des Kollegs zu verbessern, auch „Convittori“ aufgenommen, die lediglich eine gute Erziehung erhalten sollten. Zu dieser Erziehung gehörte die Musik, und auf solche Weise fand sie Eingang in das Collegium Germanicum. Mit dem Amtsantritt des Rektors Michael Lauretano im Jahre 1573 begann die Entfaltung der Kirchenmusik. Sie mußte in der Folge von den Rektoren immer wieder gegenüber dem Orden und der römischen Kurie verteidigt werden. Bereits um 1584 gutachtete ein einflußreiches Ordensmitglied, die viele Musik im Kolleg werde den Studenten, wenn sie nach Deutschland kommen, eher zum Saufen als zur Feier des Offiziums nütze sein. Das beständige Singen mache die Studenten dumm und halte sie vom Studium ab. In Rom beruhe das ganze Ansehen des Kollegs auf

dem Gesang und dem feierlichen Gottesdienst. Wie solle das aber zur Bekehrung Deutschlands führen? Später gaben nicht zuletzt die finanziellen Aufwendungen für die Musik Anlaß zur Beanstandung, und schließlich geriet die Kirchenmusik am Germanicum in Gegensatz zu kirchenmusikalischen Reformbestrebungen der Kurie; das Collegium Germanicum wurde zu einem kirchenmusikalischen Gegenpol der Sixtinischen Kapelle.

Die Rektoren des Kollegs verstanden es immer wieder, Beschränkungen der Kirchenmusik abzuwehren. Auch ihre Argumente gleichen sich. Bei Lauretano lauten sie so: Die Studenten sollen in die Feier des Gottesdienstes eingeübt werden. Die Musik erfreut den Hörer, sie fördert den Gottesdienstbesuch und erregt fromme Affekte. Der Gregorianische Gesang hat den Vorzug, daß er dem Sinn der Worte wenig Abtrag tut. Aber er ist nicht so süß, daß er weltliche Menschen und weniger fromme Kleriker dazu bewegen würde, den Gottesdienst auf die Dauer häufiger zu besuchen. Darum wird in den Gottesdiensten des Collegium Germanicum auch von Instrumentalmusik und Cantus figuratus Gebrauch gemacht. Zu solchen Argumenten tritt später das der inzwischen begründeten Tradition.

1583 werden zum ersten Male Chorknaben im Collegium Germanicum erwähnt. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts mehren sich die Klagen, daß nicht genügend musikalisch begabte Studenten aus Deutschland kommen und das Engagement von Berufssängern zusätzliche Kosten verursacht. Erst 1645 ist ausdrücklich, aber wie selbstverständlich von Kastraten die Rede. Unter Carissimi war das Collegium Germanicum nebenbei zur musikalischen Ausbildungsstätte geworden: Es nahm, genau wie andere italienische „Konservatorien“, Zöglinge zur musikalischen Ausbildung beim Kapellmeister als Convittori und mit der Verpflichtung zur musikalischen Dienstleistung auf. Seit 1652 waren die musikalischen Convittori verpflichtet, keine andere Kleidung als den roten Talar der übrigen Zöglinge zu tragen, 1657 wurde die Aufnahme weltlicher Musiker, insbesondere von Kastraten auf Veranlassung irgendwelcher Fürstlichkeiten, verboten. Und es wurde verordnet, daß der Kapellmeister die Studenten den Gregorianischen Gesang lehren solle, daß ferner an Sonn- und Feiertagen nur noch eine Orgel zu spielen sei, es sei denn,

daß ein Angehöriger des Hauses eine zweite Orgel bedienen könne. Die Maßnahme ist Teil der kirchenmusikalischen Reformbestrebungen Papst Alexander' VII. (1655 bis 1667). Und in ihrem Zusammenhang wird deutlich, daß aus der vornehmlich von den Zöglingen selbst getragenen Kirchenmusik des Kollegs unter dem Rektor Lauretano 80 Jahre später eine von Berufsmusikern ausgeführte Kirchenmusik geworden war. Während Rektor Lauretano das den *canto fermo*, *canto figurato* und *contrappunto* umfassende musikalische Bildungsprogramm seiner Studenten verteidigte, muß nunmehr die Unterweisung der Studenten im *cantus planus* von außen eingeschärft werden. Über die Wirkung der Bestimmungen von 1657 kann Culley anhand seiner Dokumente einstweilen wenig sagen. Es ist zu hoffen, daß die Fortsetzung der Arbeit einigen Aufschluß über das musikalische Repertoire des Kollegs unter Pitoni und darüber bieten wird, wer dieses Repertoire gesungen hat.

Die Arbeit Culleys bietet, über die Geschichte der Musik am Collegium Germanicum hinaus, reiches und zum großen Teil neues Material über die mit dem Kolleg verbundenen Musiker, insbesondere seine Kapellmeister. Dabei ergeben sich Informationen beispielsweise auch über Monteverdis Arbeitsbedingungen an S. Marco in Venedig und über die Anfänge der Oper in Neapel. Die Fülle des von ihm vorgelegten Materials hat der Autor bei weitem nicht ausschöpfen können, er konnte nur versuchen, sie in eine Ordnung zu bringen. Dankenswerterweise hat er in einem *Appendix of Documents* von mehr als 100 Seiten die Abschnitte seiner Quellen, auf die er sich beruft, im Original abgedruckt. Wenn die Arbeit einen Wunsch offen läßt, dann den nach einem Sachindex. Denn durch das kurze Inhaltsverzeichnis und den *Index of Persons* wird diese reiche Materialsammlung dem Benutzer nur unvollkommen erschlossen. Helmut Hucke, Frankfurt a. M.

DIETHER ROUVEL: Zur Geschichte der Musik am Fürstlich Waldeckischen Hofe zu Arolsen. Regensburg: Gustav Bosse-Verlag 1962. 272 S. mit Abb. und Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band XXII.)

Nicht weit von Kassel liegt das ehemalige Fürstentum Waldeck mit seiner Hauptstadt

Arolsen. Bis zum Jahre 1929 konnte es allen particularistischen Eliminierungsbestrebungen zum Trotz seine fürstliche Selbständigkeit bewahren, dann wurde auch Waldeck von Preußen geschluckt und der preußischen Provinz Hessen-Nassau einverleibt. Seit dem Ende des zweiten Weltkrieges gehört Waldeck mit der Kreisstadt Korbach zu Hessen.

Im 18. Jahrhundert erlebte das Fürstentum unter den Grafen Friedrich Anton Ulrich (1706-18) und Carl August Friedrich (1728-63) und schließlich nochmals unter dem Fürsten Friedrich (1766-1806) eine bescheidene kulturelle Blüte. Das Arolser Schloß aus dem Anfang des 18. Jhs. ist nach Versailler Vorbild erbaut, die Stadt – noch heute um das Schloß herum – hat gleichfalls ihre einheitliche Anlage aus der gleichen Zeit bewahrt. Der Bildhauer Christian Daniel Rauch und der Maler Wilhelm von Kaulbach sind in Arolsen geboren, Friedrich Tischbein war zeitweilig Hofmaler, damit sind die kulturgeschichtlichen Daten im wesentlichen erschöpft.

Auch das Musikleben hielt sich hier in äußerst bescheidenen Grenzen. Was Dieter Rouvel in dieser Arbeit mit viel Mühe und Akribie zusammengetragen hat, wäre daher eigentlich eher der Stoff für einen Aufsatz in den entsprechenden waldeckischen oder hessischen Geschichtsblättern gewesen, als daß er genug Material für eine Dissertation ergeben hätte. Die Arbeit ist also musikgeschichtlich nicht sehr ergiebig. Aber warum soll nicht auch einmal ein negatives Ergebnis das Positivum zeitigen, daß nun auch dieses Duodez-Fürstentum musikgeschichtlich erforscht und von daher nichts mehr zu holen ist? Der Verfasser hat die waldeckischen Archivalien im Marburger Staatsarchiv und in der Arolser Schloßbibliothek gründlich erforscht und überdies eine Unmenge Sekundär- und Tertiär-Literatur mit hineinverarbeitet, ohne daß sich dadurch etwa direkte Bezüge zur Musik am Arolser Hof ergeben, wie beispielsweise das Zitat aus dem *Kritischen Musikus* von Johann Adolf Scheibe (S. 53). Desgleichen werden endlose Kantatentexte mitgeteilt, wodurch die Arbeit natürlich einen stattlichen Umfang erhält. Im Anhang bringt der Verfasser einige recht interessante Dokumente, so einen Briefwechsel Tartinis mit Arolser Hofbediensteten über den Arolser Musiker Bernhard Scheff, einen Schüler Tartinis. Von zeitgenössischen Musikalien ist so

gut wie nichts erhalten. An Musikern, deren Namen über Waldeck und Hessen hinaus bekannt geworden ist, gab es am Arolser Hof nur einen, Johann Gottlieb Graun, der vermutlich aber nur ein Jahr in Arolsen tätig war. Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, Vlotho-Exter

PAUL EVANS: *The early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1970). 294 S. (Number Two in the Princeton Studies in Music.)

Der Verfasser gliedert sein Buch in zwei Teile: In fünf Kapiteln *The Meaning of Trope*, *The Historical Position of the Trope*, *The Tropers*, *The Texts of the Tropes*, *The Musical Structure of the Tropes* resümiert er zunächst den Stand der Forschung, anschließend bietet er die Übertragung der Propriumstropen, einer Auswahl der Ordinariumstropen und *Prosulae*, sowie des *Tonariums* der Hs. Paris BN lat. 1121. Die aus dem frühen 11. Jh. stammende Quelle enthält nach den älteren, nicht diastematischen Hss. Paris BN lat. 1240 und Paris BN lat. 1120, das frühe Tropenrepertoire von St. Martial de Limoges zum ersten Mal in klarer Diastematik und ist damit eines der wichtigsten Tropare des südfranzösischen Handschriftenkreises (die in diesen Zusammenhängen wichtige Hs. Apt, Bibl. Saint Anne, 17 (5) bleibt bei Evans unberücksichtigt). Es ist ein Verdienst des Autors, dieses Material der Forschung zugänglich gemacht zu haben.

Problematisch hingegen erscheint es jedoch, beim derzeitigen Stand des Wissens entwicklungsgeschichtliche und stilistische Fragen so zu behandeln, als seien die Diskussionen hierüber bereits abgeschlossen. Die Frage etwa, ob der Binnenvertropus ein Nachfolger des Einleitungstropus ist, rechnet nach wie vor zu den ungelösten Problemen der Forschung – auch wenn einige Feststellungen in den Hss. dafür sprechen. Am schmerzlichsten jedoch vermißt man die Fragezeichen in Kapitel V, *The musical structure of the Trope*.

Es ist unverständlich, daß Evans, als Kenner der Materie, sich hier nicht mit einem Problemkatalog begnügt hat. Ein Resümee dieser Art wäre für die beteiligten Forscher sehr wertvoll gewesen. Wenn z. B. die Frage der modalen Verhältnisse von Tropusmelodien zum gregorianischen Original behandelt

wird, ohne die unterschiedlichen Modalitätsauffassungen im Mittelalter entsprechend zu berücksichtigen, dann müssen die Gedankengänge notwendigerweise zu vergröbernden, ja zu falschen Schlüssen führen. *D*-modale Tropierungen des Osterintrotitus *Resurrexi et adhuc tecum sum* (Tonus IV) etwa bieten hier eindrucksvolle Beispiele (vgl. Evans, Mel. Nr. 55, S. 159, 1. Versikel, oder *Monumenta Monodica Medii Aevi III*, Mel. Nr. 225) und finden nur unter Berücksichtigung des oben genannten Aspekts eine einleuchtende Interpretation.

Ähnliche Bedenken hinsichtlich der den Forscher interessierenden (und offene Fragen weiterführenden) Details müssen auch für die Übertragungen der Melodien erhoben werden, auch wenn diese im Allgemeinen korrekt durchgeführt sind.

Wie gefährlich es ist, voreilig Schreibfehler zu vermuten, bzw. aufgrund vermeintlicher Ungenauigkeiten des Schreibers Schlüsse prinzipieller Art zu ziehen, zeigt die Umschrift des 1. Versikels des Tropus *Ecce adest verbum* zum Weihnachtsintrotitus *Puer natus est* (S. 130). Evans beginnt die Übertragung der Melodie mit *d*, stillschweigend die modale Übereinstimmung von Tropus und Introtitus voraussetzend. Die (richtige) Finalis *g* erreicht man allerdings nur dann, wenn man (wie Evans) ab „*propheta*“ einen Schreibfehler vermutet (vgl. Fußnote „*Ms notated tone lower from here to the end of the line*“). Ein Blick in die übrigen aquitanischen Tropare hätte leicht zeigen können, daß aber auch andere Quellen die fragliche Melodie so wie Paris BN lat. 1121 überliefern (s. die Übertragung der Melodie in *Mon. Mon. III*, S. 289/90 mit *e* beginnend). Tatsächlich handelt es sich beim Tropus *Ecce adest verbum* um ein Beispiel einer Gruppe von Melodien im aquitanischen Repertoire, deren modale Abweichungen von der mit ihnen verknüpften Introtitusmelodie nur im Zusammenhang mit der Verbreitung „altrömischer“ Melodiengutes (jede weitere Erklärung hierzu in *Mon. Mon. II*) gedeutet werden kann. Evans verwischt hier wieder eine jener vagen und für die Forschung so bedeutsamen Spuren, die im letzten Jahrzehnt mit viel Mühe aufgedeckt wurden.

Die geschilderten Sachverhalte machen wieder einmal deutlich, daß beim heutigen Stand der Forschung nur diplomatisch genaue Übertragungen der in Frage kommen-

den Repertoires die Vielschichtigkeit der Probleme überhaupt erst einmal zu zeigen vermögen. Nur wenn diese Voraussetzung erfüllt ist, kann uns das veröffentlichte Material auch eine verlässliche Grundlage für deren Bearbeitung liefern.

Günther Weiß, Freiburg i. Br.

WARREN KIRKENDALE: *L'Aria di Fiorenza id est Il Ballo del Gran Duca*. Firenze: L. Olschki 1972. 161 S., zahlreiche Abb., Notenanhang.

Zu den interessantesten Erscheinungen der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts gehören die standardisierten Melodieformeln und Harmoniefolgen, die, immer wieder variiert und stilisiert, in gewissem Sinne den alten cantus firmi an die Seite traten und an der bekannten Typengebundenheit der Barockmusik keinen geringen Anteil haben: am bekanntesten wohl Passamezzo antico und moderno, Folia, Ruggiero, Romanesca, Bergamasca usw. Die Herkunft solcher entweder als Diskantmelodie, als sog. „Normalbaß“ (Schenk?), „harmonisch-metrisches Gerüst“ (Spohr) oder kombiniert zu einem „Doppelgerüst“ (Rezensent) auftretender Kompositionsgrundlagen ist wohl ebenso verschieden (Tanz, Lied, Komposition etc.) wie ihre ursprüngliche Verwendung (Improvisations-, Deklamationsgrundlage etc.). Nachdem in den 20er/30er Jahren einzelne dieser Typen in einigen monographischen Aufsätzen (vor allem A. Einstein, P. Netti, R. Casimiri, O. Gombosi), nach dem Kriege eher im Rahmen von Dissertationen (Spohr, Moe, Hudson, Rezensent u. a.) behandelt wurden, widmet Kirkendale hier einem weiteren ein großformatiges und aufwendig ausgestattetes Buch. Dabei liegt hier insofern ein besonderer Fall vor, als sich (nur hier) der Prototyp, dessen Schöpfer sowie Ort und Zeit der Entstehung mit Sicherheit feststellen lassen (man wird also die Ergebnisse von vornherein nicht verallgemeinern dürfen). 128 Beispiele für diesen Typus (vom Gebrauchstanz bis zur hochstilisierten Komposition, darunter zwei Messen) hat Kirkendale aus Gitarre- und Lautentabulaturen, für Tasteninstrumente sowie für Instrumental- und Vocal-Ensemble zusammengetragen (Bibliographie S. 67-83), 12 davon druckt er in extenso ab (S. 85-151) – gewiß eine gute Basis für eine Monographie dieser Art. Nach dieser steht nun fest: 1. daß

„dieses von Casimiri postulierte Doppelgerüst einer großen Anzahl von Kompositionen zugrundeliegt. Noch größer ist allerdings die Zahl derer, die nur den Baß verwenden“ (Zitat aus der masch. Diss. des Rezensenten, Wien 1964, S. 124, Kirkendales Berichtigung S. 17, Fn. 3, geht also etwas ins Leere). Hingegen bleibt unersichtlich, warum er gerade die Beispiele TK 12-15 aus der Kremsmünsterer Hs. in seinem Notenbeispiel Nr. 6 unterschlägt; übrigens stehen auch die hier herangezogenen in deutlichem Variationsverhältnis zueinander und können vielleicht doch etwas mehr anzeigen als „only a tendency to begin with a descending melody“? 2. Doni's Bericht, die *Aria di Fiorenza* und der *Ballo del Gran Duca* seien ein und dasselbe sowie Emilio de' Cavalieri sei der Komponist, gibt die tatsächlichen Verhältnisse wieder. Der Ausgangspunkt dieses Typus ist Cavalieris Tanzkomposition von 1589. 3. Dieser Typus ist daher nicht der „Florentiner Ottaveton“, wie Einstein angenommen hatte. (Kirkendale weist neun verschiedene spätere Texte in recht unterschiedlicher Deklamation nach.) Trotzdem wurde er in der Folge geradezu das musikalische Emblem für Florenz (in der Stadt selbst daher einfach als „Ballo“ oder „Aria di Palazzo“ bezeichnet). Von hier aus verbreitete er sich über die gesamte damalige Musikwelt.

4. ist (nach R. A. Hudson) wahrscheinlich nicht die *Aria di Fiorenza* von der *Aria di Ciaconna* ableitbar (wie Rezensent es seinerzeit versucht hatte), sondern diese nur der verselbständigte erste Teil von jener (vgl. etwa MD XXV, 200 f., 219). Es bleibt jedoch die Tatsache, daß die entscheidenden Merkmale desselben (Doppelquart + Kadenzschritte, bzw. entsprechende Harmoniefolgen) in den verschiedensten Kombinationen längst vor 1589 vorhanden waren und zu Cavalieris selbstverständlichem Kompositionsrequisit gehörten – nur nennt Kirkendale diese Formel wegen der gleichen Harmoniefolge wie üblich, aber nicht ganz glücklich, ebenfalls „Romanesca-Baß“ (S. 20), obwohl wenigstens die Barockzeit darunter einen wesentlich umfangreicheren (etwa der *Fiorenza* entsprechend) und gleichermaßen melodisch bestimmten Typus verstand. (Auch Kirkendales kalifornischer Kollege Hudson spricht MD XXV, 201 ff. nur davon, daß die *Romanesca* u. a. auf diesem Harmonieschritt-Schema „basiere“ bzw. es „be-

nütze“!) Weiter wird von Kirkendale sehr schön ausgeführt, wie aus der Cavalierischen Komposition erst schrittweise der Typus wird, der dann auch teilweise wieder ins Volkstümliche „absinkt“: also genau die umgekehrte Situation, als man sie bei den meisten anderen genannten Typen annehmen muß. Auch diesen „progressions“ werden, so nicht vorhanden oder befriedigend, in Zukunft noch klärende Monographien zu widmen sein; ob in der vorliegenden Form, ist eine andere Frage. Denn nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen, sondern auch im Hinblick auf die Verbreitung wissenschaftlicher Ergebnisse ist diese aufwendige Buchform für Teilfragen wohl nicht gerade das Gegebene. (Kirkendale wird nicht zuletzt dadurch zu einer sehr breiten, gelegentlich allzu weit ausholenden und daher oft etwas „gelehrig“ klingenden Darstellung verleitet. Diese hat zwar den Vorteil, es dem Leser leicht zu machen, läßt jedoch ältere und neuere Forschung sowie deren Ursprung weitgehend undifferenziert.) Zugegeben: der Autor ist zu beneiden um Publikationsmöglichkeiten wie diese, doch bleibt angesichts so vieler wichtiger ungedruckter Dissertationen dies- und jenseits des Atlantik doch zu bedenken, ob damit wirklich mehr erreicht ist, als mit einem guten Aufsatz in einer weit verbreiteten Fachzeitschrift.

Rudolf Flotzinger, Graz

DIETER KLÖCKNER: *Das Florilegium des Adrian Denss (Köln 1594). Ein Beitrag zur Geschichte der Lautenmusik am Ende des 16. Jahrhunderts.* Köln: Arno Volk-Verlag 1970 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 90.)

In der Einleitung seiner Kölner Dissertation hebt Klöckner hervor, daß bei der Erforschung der Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts es nur selten „zu einer Durchdringung von Theorie und Praxis“ gekommen sei, „da die Wissenschaftler keine Lautenisten waren und die Lautenisten keine Wissenschaftler“. Ein Wissenschaftler sei meist dadurch in seinem Urteil befangen, daß ihm „die Musik nur über die Klavierbearbeitung zugänglich“ sei. Klöckner, der Lautenspieler ist, will in seiner Arbeit die Spielpraxis stärker berücksichtigen.

J. G. Walther bezeichnet Denss in seinem Lexikon (1732) als einen berühmten nieder-

ländischen Lautenisten. Klöckner hält diese Behauptung für glaubhaft, obwohl bisher kein Beweis für sie erbracht werden konnte. Ihm ist entgangen, daß Georg Gumpelzhaimer (*Gymnasma. De exercitiis academicorum*, Straßburg 1621) vermerkt, Emanuel Hadrianus (= Adriaensen), Adrianus Dens und Ioachim van den Hove seien die berühmtesten Lautenisten in Belgien (*in Belgio*). W. C. Printz (*Histor. Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690) übernahm diese Angabe, sagt aber „in *Niederland*“. Bisher konnte nicht geklärt werden, ob Denss sich 1594 nur vorübergehend in Köln aufhielt, um den Druck zu überwachen, oder dort ansässig war. Da er sein Werk dem musikliebenden Grafen Arnold von Manderscheid-Blankenheim, Domherrn und Propst von St. Andreas in Köln, widmete, kann man vermuten, daß er in dessen Diensten stand. Klöckner gibt irrtümlich an, merkwürdigerweise werde Denss in anderen Lautenbüchern nicht genannt. Doch wird er von G. L. Fuhrmann (*Testudo gallo-germanica*, Nürnberg 1615, Vorwort) und J. B. Besard (*Novus partus*, Augsburg 1617, Institutio; *Isagoge in artem testudinariam*, ebda. 1617) unter den Herausgebern von Lautentabulaturen erwähnt.

Das *Florilegium* ist der erste Lautendruck in Deutschland, in dem die französische Lautentabulatur zu sechs Linien verwandt wird. Denss nahm sich das Tabulatursystem in E. Adriaensens *Pratum musicum* (1584) zum Vorbild. In diesem Werk befindet sich aber nicht, wie Klöckner angibt, eine Erklärung von Tabulatursystem und Spieltechnik. Dagegen enthält Adriaensens *Novum pratum musicum* (1592) eine ausführliche Anleitung zum Intavolieren. Denss hat den intavolierten Vokalstücken zwei oder drei Stimmen (C. B., C. T. B.) der Originalkompositionen beigegeben. Die Singstimmen sind auf den verso-Seiten kopfstehend angeordnet, die Tabulatur auf den recto-Seiten. Die Sänger und der Lautenspieler saßen sich also an einem Tisch gegenüber. Nur selten stimmen Intavolierung und Vokalstimmen in der Tonhöhe überein, meist ist die Intavolierung tiefer transponiert. Nach Klöckners Aufführungsversuchen einiger Stücke stellen sich einem gleichzeitigen Musizieren große Schwierigkeiten entgegen, da die Sänger das transponierte Stück wegen der tiefen Lage kaum noch singen können und das von den Sängern gewünschte Tempo

für den Lautenisten bei diminuierten Sätzen zu schnell ist. Klöckner glaubt, „daß *Denss* durch die Druckanordnung zwischen solistischer und Ensemble-Aufführung unterscheiden wollte“. Nach seiner Meinung verzichtete man auf die Intavolierung, wenn man gemeinsam musizierte, und der Lautenist improvisierte die Begleitung. *Denss* intavoliert die Madrigale und Neapolitanen „nachgestaltend“, indem er sich in allen Stimmen möglichst eng an die Vorlage hält und nur die Stellen umformt, die nicht instrumentgemäß sind. Dagegen intavoliert er die Motetten „neugestaltend“. Der Originalsatz dient ihm als Gerüst, das er durch Diminutionen ausfüllt. „Diese Diminutionen sind bei *Denss* nicht Verzierungen, sondern Hilfen für den Lautenisten, bestimmte Passagen agogisch oder dynamisch gestalten zu können.“

Klöckner betont, daß in den Tanzbearbeitungen „modernistische, von den modernen Vokalkompositionen beeinflusste, und traditionelle Bestrebungen“ aufeinanderstoßen. Manche Tänze wie Branlen und Volten zeigen eine einfache, mehr akkordisch ausgerichtete Begleitung, bei der auf die Taktakzente Akkorde in der Grundstellung fallen. Ein paarmal wird das Spiel des Dudelsacks nachgeahmt, indem nacheinander die Bässe *F c f* zur Melodie angeschlagen werden. In vielen Tänzen werden die Akkorde nach Möglichkeit in selbständig geführte Stimmen aufgelöst. Die Baßstimme wird in vielen Fällen melodisch geführt. Imitationen melodischer und rhythmischer Art lockern den Satz auf. Klöckner bemerkt, daß keine Gruppe von Instrumentalstücken so uneinheitlich gestaltet sei wie die der Galliarde. „Einfache Tanzsätze stehen neben Stücken, die in ihrem komplizierten Satz und in ihrer rhythmischen Vielfalt sich den Fantasien nähern.“ Jedem Passamezzo ist eine Galliarde beigegeben, zwischen beiden besteht aber nur eine tonartige Verwandtschaft. In den meisten Fällen bilden Passamezzo und Galliarde drei Variationen. Nach Klöckners Meinung sind viele Tänze wegen spieltechnischer Schwierigkeiten ohne Verlangsamung des Tempos nicht spielbar. Die Fantasien sind „Reihungen verschiedener imitatorischer oder akkordischer Abschnitte, die durch Motivübernahme oder Motivverwandtschaft miteinander verknüpft sind“. Klöckner sieht die Bedeutung des Florilegiums „in den

Ansätzen zu einem eigenen Lautenstil, der erst in der neufranzösischen Lautenschule des 17. Jahrhunderts seine endgültige Ausprägung fand“.

Klöckner hält es für sehr wahrscheinlich, daß verschiedene Stücke der im letzten Kriege in Verlust geratenen Tabulatur des Joachim von Loß, Landesbibl. Dresden I V 8 (alte Signatur Mus. B. 1030), aus dem *Florilegium* übernommen wurden. Der Rezensent konnte feststellen, daß die meisten Stücke auf den Bl. 52v-54r, 57v-58v, 72v, 73r, 79r-99r, 100r-103r aus dem *Florilegium* stammen. Fast alle Tänze, zwei Fantasien von G. Howet und eine von *Denss* sowie fünf Canzonetten sind aus der französischen Tabulatur in die deutsche umgeschrieben worden.

Der Anhang enthält u. a. Incipits der Tänze und Fantasien sowie Übertragungen. Klöckner notiert die Übertragung auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel, rückt aber wie R. Wustmann und L. Schrade beide Systeme so nahe zusammen, daß die Hilfslinie des *c'* von beiden gleich weit entfernt ist. Er will entsprechend der Spielweise der Laute eine Verbindung von akkordischem und stimmigem Spiel dadurch zum Ausdruck bringen, daß eine nach unten gerichtete Cauda den Anschlag mit dem Daumen, eine nach oben gerichtete Cauda den Anschlag mit den übrigen Fingern anzeigt. „Es entstehen so zwei ‚Stimmen‘: eine ‚Unterstimme‘, die nur in ganz seltenen Fällen . . . mehrere Töne arpeggierend vereinigt, und eine ‚Oberstimme‘, die alle anderen verlangten Töne umfaßt.“ Es ist aber sehr zu bezweifeln, daß Klöckners Übertragungsmethode ein Fortschritt ist. Der Zusammenhang der melodischen Linie ist mitunter in der Oberstimme, meist aber in den Mittelstimmen unterbrochen. Eine „musikalische“, instrumentgemäße Übertragung läßt sich doch wohl nur dann anfertigen, wenn bei der Ausarbeitung der Stimmführung berücksichtigt wird, welche Töne aus spieltechnischen Gründen weiterklingen können.

Klöckners Arbeit ist ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der Lautenmusik. Es ist daher schade, daß die Musikbeispiele nicht frei von Übertragungsfehlern oder anderen Versehen sind: z. B. Seite 82: *Allemande* Ich dancke Gott f 87v, statt *Allemande d'Alliance* f 87r, das zweite *b* als Vorzeichen fehlt, T 1: *e'* statt *es'*; S. 84 *Allemande* f 91r, T 13-16: der Taktstrich zwischen T 13 u. 14 fehlt, T 14: *f*

unter *f* fehlt, T 16: *e* statt *es*; S. 88 *Allemande* f 90v, T 17: das zweite *b* als Vorzeichen fehlt, T 18: *h* statt *b*, *Courante* f 92r, T 1: *e* statt *es*; S. 97 f. *Galliarde*, T 37: *B* statt *H*, T 38: *cis'* statt *c'*.

Hans Radke, Darmstadt

WOLFGANG STOCKMEIER: *Die Programmmusik*. Köln: Arno Volk-Verlag Hans Gerig KG 1970. 124 S. (Das Musikwerk. 36.)

Im verflorenen Jahrhundert hat der Begriff „Programmmusik“ einige Verwirrung gestiftet. Zwischen sonst ganz vernünftigen Komponisten und Musiktheoretikern entbrannte ein heftiger Kampf um den Wert einer Musik, die ihre Anregungen aus häufig außerhalb der Sphäre der Musik befindlichen Quellen bezog. Diese alte Gegnerschaft gibt es heute wohl nicht mehr. Es lohnt sich jedoch, dem Wesen der Programmmusik und ihrer geschichtlichen Situation nachzuspüren. Der von Wolfgang Stockmeier bearbeitete Band in der Reihe „Das Musikwerk“ ist ausschließlich dieser Kunst gewidmet. Eine umfangreiche Einführung – mit 24 Seiten nimmt sie fast ein Fünftel des Bandes ein – dient einmal der philologischen und ästhetischen Erklärung des Begriffes, sodann der geschichtlichen Entwicklung der Programmmusik im Laufe der Jahrhunderte. Den Schwierigkeiten, einen nicht unwesentlichen Teil der Musikgeschichte zu behandeln, der fast immer in all ihren Entwicklungsphasen anzutreffen ist, begegnet Stockmeier sehr mutig. Vor allem warnt er davor, in jedem Stück mit Titel schon Programmmusik sehen zu wollen. Manche Werke, z. B. die Balladen von Chopin, inspiriert durch Dichtungen von Adam Mickiewicz, oder Hindemiths' Erste Klavier-sonate nach Friedrich Hölderlins Gedicht *Der Main* kann man nicht ohne weiteres als programmatisch im realen Sinne werten; sie „führen eine Art Zwischendasein zwischen absoluter und Programmmusik und sind so recht keinem Bereich zuzuordnen“. Die Möglichkeiten der Programmmusik sieht Stockmeier u. a. darin, daß sie „den der Vorlage immanenten Gefühls- und Stimmungsablauf wiedergeben und auf diese Weise das Programm musikalisch verwirklichen kann“ (S. 6). Ferner kann der Komponist „mit dem Programm verbundene akustische Ereignisse realistisch nachvollziehen“ und endlich „gewisse Vorgänge, Personen,

Gedanken, Sachverhalte tonsymbolisch darstellen“ (S. 6). Innerhalb dieser Möglichkeiten gibt es natürlich ein freies Walten der schöpferischen Begabung. Ähnlich wie bei der „Symphonischen Dichtung“ – dieser so besonders glückliche Werkbegriff wurde von Franz Liszt geschaffen – ist auch in der kleinen „Pièce“ oder dem Genrebild ein programmgebundener oder -inspirierter Kompositionsablauf denkbar, und zwischen einer rein äußerlichen Demonstration und einer seelisch vertieften inneren Bildhaftigkeit liegt eine Vielfalt von Vorgängen und Stimmungen. In diesem Zusammenhang streift der Herausgeber auch die engen Beziehungen zwischen der Programmmusik als Ganzem und der Programmsymphonie als Einzelwerk. Programmmusik ist eine Kunst des Übergangs, manchmal eine Spielerei ohne wichtigen Hintergrund, bei anderer Gelegenheit ist sie eine Spiegelung seelischer Vorgänge. Doch wichtig ist, wie bei der absoluten Musik, die Beachtung des kompositionstechnischen Phänomens. Die zahlreichen Beispiele, die Stockmeier aufgereiht hat, entsprechen der Vielfalt der thematischen und literarischen Bezüge einer Musiksparte, die so manches Mißverständnis hervorgerufen hat. Die ohne programmatische Erläuterungen etwas langwierigen *Biblischen Historien* von Johann Kuhnau – hier „*Jacobs Heyrath*“, komponiert 1700 – erhalten nun eine über das rein Musikalische hinausgehende Bedeutung. Hingegen vermag man Haydns „Tageszeiten“-Symphonien Nr. 6-8 oder die Ouvertüre zu seiner Oper *Armida* als absolute Musik zu werten. Auch bei Beethovens „Pastorale“ (Symphonie Nr. 6, *F*-dur, op. 68) ist man nicht unbedingt auf die Satzüberschriften angewiesen, da das Werk für den Komponisten ohnehin „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ bedeutete, und wenn man weiß, wer Don Juan gewesen ist, dann braucht man auch nicht Lenaus Verse als Erläuterung der Tondichtung von Richard Strauss. Über jede Auswahl läßt sich streiten. Angefangen von Kuhnau *Heyrath* über Telemanns *Der stürmende Aeolus* und Gregor Joseph Werners *Instrumentalkalender*, dann vom Stilbild des Erdbebens als Abschluß von Haydns *Die sieben Worte* zu Ferdinand Kauer (1751-1831) Militär-Sonate für Klavier, die – seltsam genug – lange Zeit als Werk Haydns gegolten hat, ergeben sich manche Ansatzpunkte für

musikästhetische Untersuchungen. Für Haydn wäre vielleicht das Beispiel aus der Symphonie Nr. 7 *Le Midi* mit dem Zitat aus Glucks Ballett *Don Juan* noch charakteristischer gewesen. Wie weiland Franz Liszt hat Stockmeier zwei Orchesterwerke für Klavier übertragen: Liszts selten zu hörenden *Hamlet* (1858) und Sibelius' *Lemminkäinen und die Mädchen auf Saari* (1895). Beide sind ausgezeichnete Klavierdichtungen geworden und würden pianistischen Konzertprogrammen nicht übel anstehen. Die Beispiele aus der neuesten Literatur – Dessau, Henze, Stockmeier und Holliger – vermitteln den Eindruck der Bemühungen zeitgenössischer Komponisten um eine Neubelebung der programmatischen Musik, die nach exemplarischen Schöpfungen von Liszt, Strauss, Debussy und Reger, um nur wenige zu nennen, meist in oberflächliche, kleinbildhafte Tonmalerei abgeglitten war. Stockmeiers Ausführungen und Beispielauswahl sind geeignet, alte Vorurteile abzuräumen und neue Maßstäbe zu setzen. Einige kleine Einwände zur Namensschreibung: warum „*Karl Löwe*“ statt „*Carl Loewe*“, „*R. Strauß*“ statt „*Strauss*“ und Mendelssohn Bartholdy mit Bindestrich? Diese Kleinigkeiten könnten bei einer hoffentlich bald erfolgenden Zweitaufgabe unschwer beseitigt werden.

Helmut Wirth, Hamburg

KARL MARX: *Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart.* Stuttgart: Ichthys Verlag (1971). 71 S.

Hauptanliegen der Untersuchung ist die Erörterung der Frage nach der „Substanzgemeinschaft“, die der Verfasser als ein ausgezeichnetes Mittel betrachtet, einen engen Zusammenhang zwischen den Sätzen einer zyklischen Form zu erzielen. Um diesen Nachweis zu erbringen, werden in den dem Text beigelegten 134 Notenbeispielen, die sich meist auf wenige Takte und eine Wiedergabe der melodieführenden Stimme beschränken, durch strichlierte Linien Übereinstimmungen zwischen identischen bzw. korrespondierenden Tönen und Linienzügen von verschiedenen Sätzen der herangezogenen Werke Mozarts angedeutet. Substanzgemeinschaft läßt sich zwar mit Variation und thematischer Arbeit vergleichen, ist aber nicht mit beiden identisch, sondern gründet sich auf die „*Verwandlung*

oder Transformation der thematischen Substanz“, die „*ein tiefer greifender Vorgang*“ ist, der „*mehr im Verborgenen wirkt*“ (S. 10). Hier stellt sich allerdings die von Marx nicht beantwortete Frage nach den Kriterien ein, die erfüllt sein müssen, um trotz der oft tiefgreifenden Verwandlungen die Wirksamkeit einer gemeinsamen thematischen Substanz noch annehmen zu dürfen. Aber auch dort, wo thematische Übereinstimmungen, insbesondere bei Satzanfängen, offenliegen, wäre zu fragen, inwiefern sich solche auf die Fortsetzung auswirken, was das Ziel einer Analyse sein sollte. Meistens reduziert sich die Gemeinsamkeit allerdings auf eine vielfach anders rhythmisierte und in völlig anderem Zusammenhang stehende gemeinsame Tonfolge, die auch umgestellt sein kann (Bsp. 23), z. T. sogar in der Begleitfigur mitgesucht werden muß (Bsp. 35) oder – wie zumeist – durch fehlende bzw. eingefügte Töne unterbrochen wird und Intervalle mehr oder weniger stark verändert. So werden als gemeinsame Bauelemente des Quartetts KV 428 in der Reihenfolge ihres Auftretens bezeichnet: der „*Oktavsprung, der, zur Quarte verengt, auch den zweiten Satz (Bsp. 122b [recte 123b]), den Mittelteil des Menuetts (c) und (variirt) das Finalthema (d) eröffnet und in verschiedenen Sprungintervallen umgekehrt auch im Verlauf des zweiten Satzes (ab T. 11) wichtig wird, das „Tristan-Motiv“ in steigender Chromatik, wenn thematisch gebunden auf vier Töne beschränkt, seine diatonische Abwandlung, drei steigende Stufen mit anschließender Tonrepetition, und die fallende diatonische Leiter mit ihren Varianten, deren äußerste Verdichtung das Rondothema darstellt.*“ (S. 59).

Bei so bescheidenen Ansprüchen, die an das Vorhandensein von Substanzgemeinschaften gestellt werden, kann Marx freilich nicht der Frage entgehen, ob sich ähnliche Beziehungen nicht auch zwischen ganz verschiedenen Werken Mozarts aufstellen lassen. Dieser Frage ist der allzu knapp geratene Abschnitt *Querverbindungen* gewidmet, in dem man Hinweise auf manche einschlägige Literatur vermißt (z. B. J. Chantavoine, *Mozart dans Mozart*, Paris 1948 oder A. A. Abert, *Bedeutungswandel eines Mozartschen Lieblingsmotivs*, in: Mozart-Jb. 1965/66, Salzburg 1967). Marx argumentiert richtig, daß die Auswahl von stilistischen „*Gemein-*

plätzen“ „immer wieder anders, und die Rolle, die sie spielen, die Verteilung der Gewichte immer wieder einmalig und charakteristisch für das besondere Werk [sind], dessen Einheit durch eine Reihe anderer Faktoren wesentlich mitbestimmt wird.“ (S. 52). Aber sollte nicht gerade deshalb versucht werden, dem Einmaligen und Besonderen jedes Werkes, das keinesfalls mit der Verwandlung und Transformation jener fragwürdigen Substanzgemeinschaft identisch ist, nachzuspüren, soweit es dem Analytiker möglich ist? So geraten die Analysen häufig in die Nähe von Gedankengängen Johann Nepomuk Davids oder Arnold Schönbergs, der z. B. auf die Gemeinsamkeit vorherrschender Terzschriffe im Lied *O Tod* und im Hauptthema der 4. Symphonie von Johannes Brahms aufmerksam macht (*Style and Idea*, New York 1950, S. 93). Sollte es aber nicht interessanter sein zu fragen, inwieweit sich beide Themen grundlegend voneinander unterscheiden, indem die Terzschriffe hier und dort jeweils eine andere Gestalt ergeben, die nicht als deren Summe, sondern als ursprüngliche Idee anzusehen ist? Ähnlich wie Schönberg bleibt auch Marx günstigenfalls an einer Elementenanalyse haften.

Die Abhandlung ist lehrreich, denn sie stammt von einem führenden Vertreter jener Komponistengeneration, die bei allmählich schwindendem Tonalitätsbewußtsein im schöpferischen Konzept ihr Heil in motivisch-thematischer Konzentration erblickte. Am konsequentesten ging diesen Weg bekanntlich Schönberg, dessen Affinität zwischen thematischer Analyse und Reihentechnik gewiß nicht zufällig abschließend hervorgehoben wird (S. 67). So dürften auch die Analysen von Marx mehr über seine eigene Kompositionstechnik als über jene Mozarts etwas aussagen.

Hellmut Federhofer, Mainz

MAX WEBER: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1972. 77 S. (Uni-Taschenbücher. 122.)

KURT BLAUKOPF: Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme. 2. Aufl. Niederteufen: Arthur Niggli AG 1972. 143 S.

Fragt man nach einer Begründung der beiden vorliegenden Neuauflagen, so ist diese

nur für die Wiederherausgabe des Weberschen Fragments zur Musiksoziologie evident. Einmal aus dringender praktischer Notwendigkeit: Waren doch bisher seine Überlegungen lediglich in den beiden Auflagen von 1921 und 1924 (Vorwort von Theodor Kroyer) sowie als Anhang in dem zweibändigen Werk *Wirtschaft und Gesellschaft* 2.-4. Auflage, überarbeitet und verbessert von Johannes Winckelmann, erschienen. Diesem Anhang entspricht die hier in Taschenbuchform vorgelegte Ausgabe, die jetzt wohl (auch unter Studenten) weitere Verbreitung finden wird, was insofern wichtig ist, als hier im Ansatz jene (wissenschaftstheoretische) Aporie begründet ist, die später in der Musiksoziologie Blaukopfs problematische Konsequenzen nach sich gezogen hat. Das ist der zweite Grund für die Wichtigkeit dieser Neuauflage, denn Webers Ansatz hat etwas Exemplarisch-Warnendes an sich. Denn die immer wieder kritisierte Antropomorphisierung, eine Metaphorisierung im Besten Quintilianschen Sinne der antiken Figurenlehre, der Übertragung von Lebendem oder Lebendem immanenten Relationen („Revolutionär, Konkurrenz, Arbeitsteilung etc.“) auf Lebloses („Umkehrintervall“ etc.) ist schon sekundär, die Konsequenz eines vorherliegenden Fehlers: Ist doch im besten positivistischen Sinn, der jedes erkenntnisbedingende Apriori negiert, natürlich eine Themenwahl wertfrei und neutral, d. h. ohne Aussage. Durch die Beschränkung auf die Tonssysteme jedoch, und demgemäßige Isolierung ebendieser von so irrationalen, nicht dem positivistischen Erkenntnisideal entsprechenden Kategorien wie „histor. Stand der Komposition, musikal. Material, Ausdruck von . . . usw.“, wird die Antwort vorbereitet. Nach Ausklammerung alles Subjektbedingten bleiben nur noch die Tonsysteme als zuverlässiges Erkenntnisobjekt, und diesem fälschlich so isolierten fehlt jetzt natürlich jede Begründung für seine historische Veränderung, die sich eben gerade im Zusammenhang mit den ausgeklammerten Kategorien vollzieht, oder methodologisch: Durch die Themenwahl werden bestimmte potentielle Antworten unbegründet von vorneherein ausgeklammert. (Dies hat bei den meisten Positivisten zur Folge, daß bestimmte Probleme als unbeantwortbar erklärt werden). Nicht jedoch bei Weber. Dieser nämlich versucht, die gesellschaftlichen-

historischen Parallelen metaphorisch in das Erkenntnisobjekt „Tonsysteme“ hineinzu projizieren; das mit Recht als zentral erkannte Rationalitätsprinzip jedoch kann sich nicht unvermittelt in der Entwicklung der Tonsysteme niederschlagen – dies ist nur mit Metaphern als Begründung zu zeigen –, sondern eben gerade durch die von Weber ausgeklammerten, dialektisch vermittelnden und vermittelten Kategorien wie oben angedeutet. Was Weber zur Lösung seiner in der Wahl seines Gegenstandes begründeten Aporie tut, ist, die Feststellung gewisser Parallelen in der Entwicklung in einen Begründungszusammenhang umzudeuten. Dieser kann jedoch erstens nicht als einseitig-kausaler konstituiert werden, zweitens nicht unvermittelt, sondern nur über Kategorien, die sowohl die Subjektposition des Künstlers als auch das Rationalitätsprinzip der außerkünstlerischen, gesellschaftlichen Realität ins Spiel bringen, von denen Adorno einige aufgezeigt hat.

Einiges Problematische in der Weberschen Lösung des selbstprovozierten Begründungsproblems scheint Blaukopf gesehen zu haben, nicht jedoch, daß der Fehler in dem methodischen Ansatz liegt. Denn unter Beibehaltung dieses Ansatzes wird zwar eine weniger simple, jedoch nichtsdestoweniger willkürliche Lösung zur Konstituierung eines Begründungszusammenhangs gesetzt. Wurde bei Weber eine Parallelität in der Entwicklung metaphorisch kühn in Begründung umgedeutet, so werden jetzt Theorien herangezogen und auf Biegen und Brechen „montiert“, und so die Kluft unter Vermeidung der Subjekt-Objekt-vermittelnden Kategorien, wie z. B. der Adornos, geschlossen. Diese Theorien, die Plechanows und Yassers, sind erstens seit langer Zeit nicht weiterentwickelt worden und zweitens kollidieren sie miteinander. Der erste Punkt betrifft ein Problem der gesamten „ergänzten“ Neuauflage, denn außer einem Vorwort, das die Nichtergänzung rechtfertigt, ist nichts ergänzt, sieht man von vier Korrekturen im Literaturverzeichnis ab (ein Titel wurde hinzugefügt und drei wurden weggelassen). Sonst stimmt alles mit der ersten Veröffentlichung des 1938 geschriebenen Buches im Jahr 1950 überein, einschließlich der Druckfehler. Daß jedoch Yassers Theorie der Entwicklung der Tonsysteme in idealtypischen Etappen dem Plechanowschen Ansatz kontradiktorisch ent-

gegensteht, hätte selbst evident werden müssen, wenn man nicht ihre Heranziehung zur Begründung einer Musiksoziologie, was nötig wäre, begründet hätte.

Verschiedentlich ist schon kritisiert worden, daß die Rekurse auf Forschungsergebnisse in diesem Buch völlig veraltet sind, aber einer historischen Kritik am antiquarischen Forschungs- und Argumentationsstand dieses Buches (besonders was den Mittelalter-Abschnitt betrifft), oder, exemplarisch, einer Kritik, die sich daran aufhängt, daß Handschins *Toncharakter*, ein epochemachendes Werk mit verwandten Gegenständen (1952), mit keinem Wort in der Neuauflage erwähnt wird, ist vielleicht eine systematische vorzuziehen, nämlich eine, die zeigt, daß die beiden Theorien, von denen ausgehend Blaukopf seine Grundthese aufbaut, im Grunde miteinander unvereinbar sind. Auf der einen Seite wird Yassers Theorie herangezogen, die die Entwicklung der Tonsysteme aus inneren Widersprüchen erklärt, aus der Bildung z. B. von „*Falsonanzen*“, die in der Abweichung von der idealen Gestalt eines Systems bestehen. „*Hörfeld*“ und „*Reinheitbreite*“, – sozusagen halbsoziologische Begriffe, da unmittelbare Funktion von gesellschaftlichen Einflüssen, die die Funktion von Musik bestimmen –, stellen mit ähnlich situierten Begriffen eine Brückenfunktion dar, aufgrund derer die Plechanowsche Faktoretheorie erstens mit Yassers Theorie verbunden, zweitens jedoch ihre Begründungsfunktion, die nicht selbst als solche gerechtfertigt wird, kaschiert wird; drittens wird sie dadurch überdeckt, daß diese Faktoretheorie auf den Kopf gestellt ist, was bei unvermittelter Heranziehung sofort evident geworden wäre. Einerseits werden zwar gesellschaftliche (besonders ökonomische) Faktoren als Ursachen im Begründungszusammenhang gesetzt, andererseits jedoch werden, und das entspricht der Projektion marxistischer Theorie auf die rein immanent im Rahmen der Tonsysteme verbleibenden Theorie Yassers, die erstarrten Tonsysteme selbst implizit als Produktivkräfte aufgefaßt, zu denen die „Produktionsverhältnisse“ (Verfeinerung des Hörfeldes, Verringerung der Reinheitsbreite als sich verändernde (!)) selbst in Widerspruch geraten, und dies wiederum aufgrund äußerer gesellschaftlicher Einflüsse. Was gilt nun eigentlich? Für die Erstarrung des Systems der gleichschwebenden

zwölf-tönigen Temperatur werden gesellschaftliche Faktoren herangezogen, die durch eine international gesteuerte Aufhebung dieser Entfremdung entkräftet werden könnten – Plechanowsche Produktionsverhältnisse werden also für musikalische (auf Yassers Theorie projizierte) Produktivkräfte verantwortlich gemacht, die ihrerseits durch die Produktionsverhältnisse nur gestützt werden – oder ist etwa das von Yasser prophezeite neunzehntönige System, als in den musikalischen Produktionsverhältnissen schon latent sich anbahnendes, in einem Konflikt mit jenem System, der Produktivkraft?

Dreierlei wird hier deutlich, und dasselbe Dilemma wie bei Max Weber zeichnet sich ab:

1.) Die Aporie, die besteht, wenn für ein aus dem Zusammenhang genommenes Phänomen wie die Entwicklung der Tonsysteme eine Begründung zu finden ist, die nicht nur ein willkürliches Hypothesengebäude ist. Dem entsprachen als Lösungen Webers Antropomorphismus und Yassers idealistische Theorie einer Entwicklung aus immanenten Triebkräften.

2.) Diese Triebkräfte begründet Blaukopf gesellschaftlich unter Heranziehung der Faktorentheorie, was aber natürlich nur gelingt, wenn diese umgekehrt wird, so daß gesellschaftliche Faktoren in musikalische umgedeutet werden und auf einmal im Überbau auftauchen, ihre Dialektik sich im Überbau austrägt, statt daß im originären Plechanowschen Sinne der Überbau eben ein entfremdeter Reflex darauf wäre.

3.) Hierbei wird in doppelter Weise das zutiefst Undialektische sowohl der Plechanowschen Theorie, als auch ihrer verkehrten Anwendung durch Blaukopf deutlich, wie im letzten Beispiel gezeigt: Einfache Kausalverhältnisse werden hypostasiert und isolierte Faktoren ihnen willkürlich untergeordnet; eine Erklärung von Entwicklung hätte die mannigfachen dialektischen Beziehungen zwischen Basis und Überbau zu berücksichtigen, komplizierte Entfremdungsvorgänge, wobei man eben ohne Begriffe wie musikalisches Material, Ablenkung durch gesellschaftliche Kraftfelder, den WERKBEGRIFF, Intentionalität usw. nicht auskommt. Die Begründungsversuche einer als extensional hypostasierten Relation zwischen Gesellschaft und Tonverhältnissen, wie sie von Weber und Blaukopf versucht wurden, lassen mehr Probleme offen, als die vorher

gestellten. Der Fehler, der beiden Theorien zugrundeliegt, ist derselbe, der ihre Verwendung durch Blaukopf bestimmt hat: Die Annahme extensionaler Beziehung im Sinne von kausaler Einwirkung auf per se unabhängige Ereignisse dort, wo intentionale Relation vorliegt im Sinne von wechselseitiger Beeinflussung voneinander abhängiger Ereignisse, dadurch, daß – wenn auch entfremdete – S u b j e k t e agieren.

Christoph Hubig, Berlin

CLAUS RAAB: *Trommelmusik der Hausa in Nord-West-Nigeria*. München: Kommissionsverlag Klaus Renner (1970). 218 S., Tabellen und Noten.

Hausa, eine der wichtigsten afrikanischen Eingeborensprachen, wird von etwa fünf Millionen Bewohnern Nordwestnigerias gesprochen, deren Musik sehr vielfältig und differenziert ist. In der vorliegenden Arbeit – einer Dissertation der Freien Universität Berlin – untersucht der Verfasser die Trommelmusik der Hausa und beschäftigt sich ausschließlich mit dem rhythmischen Geschehen im Trommel-Repertoire der Bewohner der Stadt Anka (North-Western State) und ihrer Umgebung. Hier hat 1961/62 der deutsche Ethnologe Kurt Krieger eine ausgedehnte Forschungsreise unternommen und dabei etwa 500 Stücke auf Tonband aufgenommen, die jetzt im Museum für Völkerkunde in Berlin deponiert sind. Die Untersuchungen des Autors beschränken sich daher auf die Tonbandsammlung Kriegers und seine beiden Aufsätze über die Bewohner dieses Gebietes und die Musikinstrumente der Hausa. Denn der Autor selbst hat weder die Stadt Anka besucht noch eigene Musikaufnahmen, Befragungen oder Beobachtungen durchgeführt, die gerade in dieser Arbeit unerlässlich wären, zumal ausschließlich Trommelstücke zur Feldarbeit und zum Tanz in der Untersuchung herangezogen wurden, weil der Verfasser durch Vergleichen herauszufinden versuchte, „ob die unterschiedliche soziale Zweckbestimmung Tanz und Arbeit die Struktur und Form der Trommelrhythmen beeinflusst und wieweit sich diese unterscheiden lassen.“ (S. 13). Um dies aber feststellen zu können, bedarf es einer genaueren Beobachtung der instrumentalen Spieltechnik und der Choreographie sowie einer genauen Aufzeichnung der Trommelstücke in Noten. Diese drei Voraussetzungen aber kann

der Forscher nur mit Hilfe eines synchronen Tonfilmes verwirklichen. Deswegen hat der Autor nach einer Lösung des Problems gesucht, indem er die „kritische und sorgfältige Auswahl der Stücke“ von deren „Transkribierbarkeit“ (S. 14) abhängig gemacht hat. Daher ergibt sich die Auswahl von etwa 60 Trommelstücken, die er analysierte und zu systematisieren versuchte. Die Beispiele – im Durchschnitt etwa drei Minuten lang – werden von einem Chor, Vorsänger, Sprecher und meistens auf zwei manchmal drei Trommeln ausgeführt: *kurkutu* (offene Sanduhrtrommel), *kalangu* (zweifellige Sanduhrtrommel) und *ganga* (zweifellige Zylindertrommel). In jedem Stück werden das Metrum, das Tempo, die Motive, die Varianten und Modelle der 1. und 2. Trommel und des Gesanges untersucht. Das Verhältnis der beiden Trommeln kann entweder monometrisch, polymetrisch oder kreuzrhythmisch sein. Außerdem bezeichnet der Verfasser die Organisation eines Modelles als „divisiv“ oder „additiv“ – regulär oder irregulär, treffender wäre m. E. isometrisch und hetrometrisch (nach Mieczyslaw Kolinski). Folglich werden sowohl die Modelle als auch die Rhythmen und Motive der Trommeln in „divisive“ oder „additive“ klassifiziert. Daraus ergeben sich 10 verschiedene „divisive“ und 20 „additive“ Strukturtypen. Allerdings wird nicht geklärt, ob die „additiven“ Strukturen mit oder gegen das Metrum realisiert werden. Wird also das „additive“ Modell 3+3+2 im Rahmen einer wiederkehrenden Gruppierung von 8 oder 4 Zählzeiten realisiert? Deshalb könnte das „additive“ Modell 3+3+2 als eine gegenmetrische (contrametric) Struktur innerhalb des „divisiven“ Modells 2+2+2+2 konzipiert sein. Denn eine rhythmische Organisation ist erst dann wahrnehmbar, wenn sie sich innerhalb eines Rahmens bewegt.

Zu den ausgedehnten Analysen des Verfassers wären klangliche Beispiele sehr nützlich, um dem Leser ein vollständiges Bild der Trommelmusik Nordwestnigerias zu geben.

Habib Hassan Touma, Berlin

URSULA KIRKENDALE: *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*. Graz-Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1966. 406 S., zahlreiche Notenbeisp., 9 Taf. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. Bd. 6.)

„Antonio Caldara wurde nicht erst in Wien, sondern schon vor 1716 in Italien als Komponist weithin gefeiert. In der Musikgeschichte der Städte Venedig, Mantua und Rom und neben Corelli und Alessandro Scarlatti muß er seinen hervorragenden Platz zurückerhalten. Die Wiener Tätigkeit (als Vizekapellmeister neben J. J. Fux) war nur die Krönung einer langen glanzvollen Laufbahn“. So faßt die Autorin selbst das Ergebnis ihrer hier vorgelegten Arbeit zusammen (S. 347) und umreißt gleichzeitig ein Ziel, dem sie sich u. a. verschrieben hat. Zwar war nie ganz einsichtig gewesen, daß ein Unbekannter oder Neuling plötzlich und voraussetzungslos am Wiener Hof zu Würde und Ansehen gekommen sein sollte, daß dieser erst in späten Jahren, dafür aber gleich mit meisterhaften Kompositionen hervorgetreten wäre, oder daß man den (bislang sowieso weitgehend unbekanntem) italienischen Werken mit Recht bloß ein Vorläufertum zuschob. Tatsächlich aber erweist sich der Problembereich als derart vielschichtig, daß nach den Versuchen der Adler-Schule (Dissertationen von F. v. Kraus 1894, L. Posthorn 1920, H. Vogl und A. Gmeyner 1927), die nicht zuletzt am zu einseitigen Wiener Gesichtspunkt oder Quellenmaterial gescheitert waren, nur eine neuerliche systematische Inangriffnahme Erfolg versprach. (Mit den Triosonaten beschäftigte sich 1960 die amerikanische Diss. M. Barnes.) Ein erster, ansehnlicher Teil liegt nunmehr seit über sechs Jahren vor. Er umfaßt eine ziemlich lückenlose Biographie (S. 21-102), eine Bibliographie sämtlicher (S. 103-144) und eine Untersuchung der vor seinem Wiener Amtsantritt komponierten Oratorien Caldaras (S. 145-317). Auf breitem allgemein-, kunst- und kulturhistorischem Hintergrund und unter Heranziehung des erreichbaren Vergleichsmaterials (ein Zug, der gelegentlich sogar etwas überbetont erscheint) wird diese Hauptgattung der Zeit seit langem wieder einmal in den Mittelpunkt des Interesses gerückt und in vielen Belangen unser Wissen und Verständnis bereichert. „Caldara erscheint als der radikalste der Komponisten, die das Oratorium zur Oper machen. Fast alle Mittel in diesen Werken lassen sich auf Operntopoi zurückführen und von hierher mit szenenbildlicher Deutlichkeit verstehen“. (Ohne daß daraus auf szenische Aufführung geschlossen werden kann. Aller Wahrschein-

lichkeit nach) „aus Legrenzis Schule hervorgegangen, übernimmt Caldara das reiche dramatische Rüstzeug der Venezianer, das von Monteverdi an erarbeitet worden war. Giovanni Battista Bononcini aus Modena ist für das Frühwerk vielfach Vorbild, aber auch Konkurrent, dessen formal gerundetem, undramatischerem Stil der in schroffen Gegensätzen ausführende, dramatische venezianische gegenübergestellt wird. In zwei Jahrzehnten machen Caldaras Oratorien den Stilwandel zur Frühgalanterie durch. Diese ist nicht erst Schöpfung der „Neapolitaner“; auch deren Schulhaupt Alessandro Scarlatti ist Caldara im galanten Stil nicht voraus“ (S. 347). Dies bedeutet eine nicht unwesentliche Veränderung des üblichen Caldara- wie des allgemeinen Musikgeschichtsbildes. Und tatsächlich wird in dieser Arbeit keineswegs nur gezeigt, wie Caldara durch seine Bekanntheit von Barcelona her zum „Lieblingskomponisten Karls VI.“ oder zum „italienischen Händel“ (S. 14) wurde. Vielmehr, wie ihn sein persönlich-künstlerischer Weg von einem „spätvenezianischen dramatischen Prachtstil“ (S. 180) über einen „venezianisch-frühgalanten Mischstil in Rom“ (S. 257) zu einem weitgehend „geglätteten frühgalanten Stil in Rom“ (S. 277) führte, zu einem Ziel, das nach Kirkendale (S. 318) dem Venezianer (in des Wortes mehrfacher Bedeutung) eigentlich nur wenig entsprach; ja derart wenig entsprach, daß er deshalb (man wäre versucht zu sagen: in einer „Strauss-schen Wende“) die Wiener Hofstelle anstrebte. Dem Leser will dies zunächst nicht so ganz vereinbar erscheinen mit dem, was vorher (S. 94-102) über seine Persönlichkeit gesagt wurde. Hier mögen aber die Einsichten der Autorin tiefer sein, als der Darstellung unmittelbar zu entnehmen ist. (Auch steht zu hoffen, daß dem in der Einleitung angekündigten vollständigen Werkverzeichnis auch noch die entsprechenden Stiluntersuchungen folgen werden, die dies noch weiter belegen.) Fest steht: daß das Jahr 1716 „in Caldaras Oratorien schaffen einen tiefen Einschnitt“ bedeutet und die später komponierten Werke sich scharf von den hier besprochenen abheben; ebenso, daß Caldaras Wiener Stil (auf den naturgemäß hier S. 317f. nur ein Ausblick gewährt ist) weitgehend auf einer bewußten Unterwerfung unter den sog. „Wiener Hofstil“ beruht und daß diese

Tatsache nicht nur Anpassungsfähigkeit des Komponisten erheischte, sondern Affinität zu jenem voraussetzte – Belange, die bereits im hier untersuchten Material deutlich werden; schließlich, daß dieser Wiener „Hofstil“ der Zeit nicht ein unbestimmter „Durchschnitt des Schaffens der Ziani, Fux usw.“ ist, sondern weitgehend „auf die persönlichen Stilforderungen Kaiser Karls VI.“ (S. 318) bzw. allgemein auf Erfordernisse des Kaisertums zurückgehen dürften. In diesem Zusammenhang berührt sich also Kirkendale mit F. W. Riedels „Reichsstil“ (Kgr.-Ber. Kassel 1962). Zu weiteren Fragen kündigt die Autorin mehrmals weiterführende Detailuntersuchungen an. Auch dadurch wird ihr wohlthuend weiter Gesichtskreis und die konsequente (gelegentlich auch nicht alltägliche) Arbeitsweise sichtbar.

Obwohl ein Vergleich mit dem maschinenschriftlichen Original weder möglich, noch der etwaige Anteil der Redaktion gefragt war, sei zur allgemeinen Beurteilung des vorliegenden Buches noch darauf hingewiesen, daß es sich um die Druckfassung einer Dissertation handelt. Neben der Autorin sind also auch die akademischen Lehrer wie der Herausgeber entsprechend zu beglückwünschen. Ebenso ist die (mit Ausnahme des etwas zu „barocken“ Schutzumschlages) gefällige Ausstattung und der praktisch fehlerfreie Druck festzuhalten.

In jedem Sinne also ein interessantes, ein gutes Buch, das nicht nur manche Lücke in der musikhistorischen Forschung schließt, sondern (selten genug!) im Leser den Wunsch erzeugt, die Autorin möge auch Gelegenheit und Kraft zum noch ausstehenden zweiten oder gar dritten Teil finden. Das durchwegs positive Echo zum vorliegenden von seiten sämtlicher Rezensenten sollte sie dazu ermutigen!

Nur nebenbei sei auch auf die kürzlich erschienene italienische Übersetzung des biographischen Teils des vorliegenden Buches hingewiesen, in die zwar auch einzelne neue Resultate und kleinere Berichtigungen eingearbeitet sind, die aber bedauerlicherweise mehrfach vom Druckfehlerteufel heimgesucht wurde: Ursula KIRKENDALE, *Antonio Caldara: La vita*, in: Chigiana, Rassegna annuale di studi musicologici Voll. XXVI-XXVII N.S. 6-7, 1971, S. 223-346.

Rudolf Flotzinger, Graz

ROLAND WÜRTZ: *Ignaz Fränzl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 114 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. 12.)*

In den letzten Jahren sind eine Reihe von Untersuchungen erschienen, die die Entstehung des Wiener Klassischen Stils wesentlich aufhellten. Dabei wird die Bedeutung der sog. „Mannheimer Schule“ nicht mehr ganz als so dominierend angesehen wie zu der Zeit von Hugo Riemann.

Nach wie vor fehlen jedoch gründliche Monographien über die Musiker des Mannheimer Orchesters der kurpfälzischen Periode.

Hier hat Roland Würtz in seiner gründlichen Studie über den Konzertmeister Ignaz Fränzl (4. 6. 1736 - 3. 9. 1811) eine Lücke geschlossen, zumal der Verfasser nur selten der Gefahr einer „Über-Identifikation“ mit seinem Helden erlag, sondern die musikhistorischen Proportionen wohl zu wahren verstand.

Die Monographie besteht aus einem ausführlichen biographischen Teil und einer detaillierten Betrachtung des Gesamt-Werkes, das aus 7 Violinkonzerten, 5 Sinfonien, 4 Quartetten für Flöte mit Streichern, 6 Streich-Trios, 1 Messe und etwa 10 verschollenen Werken besteht. Beide Teile werden durch je einen Anhang am Schluß des Buches ergänzt durch einen thematischen Katalog und eine Familientafel.

Die Fülle der biographischen Fakten ist quellenmäßig gut belegt, aber etwas unübersichtlich angeordnet, so daß sie nicht sofort ohne Zeitverlust greifbar ist.

In der Werkbetrachtung verläßt sich der Verfasser bei Stilvergleichen von Fränzl mit Toeschi und Franz Xaver Richter ganz auf die Sekundärliteratur. Wenn z. B. Robert Münster nichts darüber aussagt, ob Toeschi in vollständigen Reprisen moduliert, so hätte sich das wohl nachprüfen lassen. Schade, daß der Verfasser nicht auch einen Stilvergleich mit Carl Stamitz durchgeführt hat, zumal ja Fränzl zu den Musikern gehörte, die ihren Stil den Pariser Bedürfnissen anpaßten. Die ungedruckte Dissertation Fritz Kaiser's (*Carl Stamitz. Biographische Beiträge, das symphonische Werk, thematischer Katalog der Orchesterwerke*, Marburg 1962), die dem Verfasser entgangen zu sein scheint, bietet hierzu viel Material.

Der thematische Katalog ist mit Sachkenntnis und Gründlichkeit zusammengestellt. Daß der Verfasser nur die Inzips der ersten Sätze bringt, ist sehr zu bedauern. Für die Identifizierung fragmentarisch überlieferter Quellen kann die vollständige Angabe aller Inzips entscheidend sein, da doch häufig die Folge der Sätze noch keineswegs so feststand, wie wir heute gemeinhin annehmen; in frühen Sterkel-Drucken z. B. differieren oft Mittel- und Schlußsätze in den verschiedenen Ausgaben, häufig finden wir auch von Verlegern zusammengestellte Potpourris.

Der Breitkopf-Katalog Suppl. VIII nennt „*VI Trii da Fraenzel, Opera II, Parigi*“, wozu der Verfasser folgendes bemerkt (S. 104): „*Da diese Trios an keiner anderen Stelle nachgewiesen werden konnten und die Opuszahl II bei den sechs Trios Werkverzeichnis Nr. 17 ff vorkommt, da sich außerdem diese Trios großer Beliebtheit erfreuten, ist anzunehmen, daß man hier aus merkantilen Gesichtspunkten fremde Trios dem Namen Fränzl und der Opuszahl II unterschob.*“ Diesen Schluß vermag der Rezensent nicht zu teilen: Es wurden sehr häufig verschiedene Werke unter derselben Opuszahl von verschiedenen Verlegern veröffentlicht, und der Breitkopf-Katalog gilt im ganzen als zuverlässige Quelle. Schließlich sei die Bemerkung gestattet: War Fränzl wirklich ein so bedeutender Komponist, daß es sich für einen Verleger finanziell lohnte, ihm fremde Werke zu unterschieben?

Von diesen kleinen Einwänden abgesehen war diese Publikation notwendig und verdienstvoll. Roderich Fuhrmann, Bremen

JOHANNES BRAHMS: *Ihr habt nun Traurigkeit. 5. Satz aus dem „Deutschen Requiem“. Faksimile der ersten Niederschrift mit Einleitung von Franz GRASBERGER. Tutzing: Hans Schneider 1968. 10 S. Text, (8) S. Faks.*

Mit dieser vorbildlich ausgestatteten Faksimile-Ausgabe wird eine wesentliche Quelle zum *Deutschen Requiem* (op. 45) von Brahms erstmals im Druck vorgelegt. Bekanntlich hat dieses Werk eine lange und komplizierte Entstehungsgeschichte erlebt, die noch nicht in allen Einzelheiten geklärt werden konnte. Nicht nur die äußeren Lebensumstände des Meisters, die ihn zu dem Plan einer solchen Komposition führten,

lassen sich eindeutig belegen, sondern auch die Werkgeschichte selbst ist in ihrer chronologischen Abfolge nicht lückenlos nachzuweisen. Die Aufführung des Werkes am 10. April 1868 in Bremen unter Brahms' Leitung fand noch ohne den hier wiedergegebenen V. Satz statt, während die Sätze I-III in Wien am 1. Dezember 1867 unter Johann Herbeck erstmals erklangen und das vollständige 7-sätziges Werk am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhaus unter Carl Reinecke zum ersten Mal aufgeführt wurde.

Bei der im Faksimile vorgelegten Handschrift, die die Überschrift *N = 5 „Ihr habt nun Traurigkeit“* trägt, handelt es sich um den Klavierauszug des Satzes, der, mit Instrumentationsangaben versehen, vom Komponisten als Particell benutzt wurde. Die Handschrift, die den Eindruck einer flüssig niedergeschriebenen, kaum Schreibversehen aufweisenden Reinschrift macht, umfaßt sieben beschriebene Seiten 14-zeiligen Notenpapiers in Querformat. Es scheint sich hierbei um die erste Niederschrift zu handeln, nach der Brahms die Instrumentation des Satzes vorgenommen hat. Sie diente gleichzeitig als Vorlage für den Druck des Klavierauszuges. Sowohl hinsichtlich der Partitur wie auch im Vergleich mit dem beim Verlag J. Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur, erschienenen Klavierauszug (Platten-Nr. 593) zeigen sich Differenzen, so in der dynamischen Bezeichnung und in Instrumentationshinweisen. Das Autograph des vorliegenden Satzes weist am Schluß den Eintrag auf: *„Hamburg/Mai 68.“* Es befand sich in einem von Kopistenhand angefertigten Klavierauszug der übrigen sechs Sätze des Werkes, den Brahms zum Weihnachtsfest 1866 Clara Schumann dediziert hatte. Am 24. Mai 1868 kündigte er das Werk beim Verlag an. Gleichzeitig scheint er die vorliegende Handschrift Clara Schumann übersandt zu haben, deren Empfang sie am 24. Juni 1868 bestätigte.

In seiner Faksimile-Ausgabe unternimmt es Grasberger, in einer ausführlichen Einleitung auf die Entstehungsgeschichte des Werkes, besonders in Hinblick auf den V. (nachkomponierten) Satz, einzugehen. Er vertritt darin die Auffassung, daß es sich bei diesem nicht um einen nach der Vollendung des Werkes nachträglich geschaffenen Satz handele, sondern um einen Satz, der von vornherein im Gesamtplan – schon aus

Gründen der Symmetrie – vorgesehen gewesen sei, aber bis zu seiner Fertigstellung eines längeren Reifeprozesses bedurfte. Eine solche Anschauung, die bisher noch nicht in dieser Entschiedenheit vertreten worden ist, scheint durchaus überzeugend, wenn sie auch nicht – und wohl auch nie – restlos zu belegen ist, da die auf uns gekommenen Quellen und brieflich wie mündlich überlieferte Äußerungen des Komponisten zwar eine derartige Annahme wahrscheinlich machen könnten, aber eben nicht vollkommen zu verbürgen vermögen.

Dieser Deutungsversuch scheint indes eine weitere Bestätigung zu finden in jenem Brief Clara Schumanns vom 24. Juni 1868, der in Grasbergers Ausgabe unerwähnt geblieben ist. Clara Schumann fand *„das Stück wundervoll“*, *„sowohl in der Stimmung, als der kunstvollen Ausführung“* und fährt dann fort: *„Es freut mich, daß es im Requiem nicht fehlt und mir in meinem nicht!“* Dieser Ausspruch könnte durchaus die Vermutung nahe legen, daß Brahms diesen Satz Clara Schumann vielleicht schon früher – etwa im August 1866 in Baden-Baden – in der Entwurf-Fassung vorgespielt hatte, sich jedoch zu jener Zeit noch nicht schlüssig war, in welcher Gestalt er ihn in das Werk aufnehmen sollte. Demnach hätte es erst der Erfahrungen der Bremer Aufführung bedurft, um diesen Satz in der Folgezeit zur endgültigen Reife gelangen zu lassen.

Imogen Fellingner, Berlin

HEINRICH ISAAC: Messen. Erstausgabe. Aus dem Nachlaß von Herbert Birtner hrsg., revidiert und ergänzt von Martin STAEHELIN. Mainz 1970. XII, 99 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler. Band VII.)

Heinrich Isaacs Messen sind bis heute nur zu einem kleinen Teil in Neuausgaben greifbar und jeder, der sich mit ihm oder seiner Zeit befaßt, muß diese Lücke empfinden. Sie wird nun durch die auf drei Bände veranschlagte Kollektion in den Musikalischen Denkmälern zwar nicht ganz geschlossen, aber doch weitgehend aufgefüllt. Die Auswahl ist im Hinblick auf das bereits Veröffentlichte getroffen und bemüht sich, sowohl alle Arten von Messen als auch deren Ausprä-

gungen in verschiedener Stimmenzahl zu berücksichtigen. Der vorliegende erste Band enthält Alternativ-Kompositionen: vier Messen de B. Maria V. zu vier, fünf (I und II) und sechs Stimmen sowie ein *Credo a 4*.

Daß wir eine umfangreichere Edition haben entbehren müssen, scheint – so paradox das klingt – an jener vorbereiteten, aber noch nicht für den Druck fertiggestellten Ausgabe gelegen zu haben, die der Nachlaß Herbert Birtners bereithält. Die geheimnisvolle Unklarheit, mit der jener Nachlaß und seine geplante Verwendung umgeben war, hat sicher manchen von einer eingehenderen Beschäftigung mit Isaacs Messen abgehalten. Es ist deshalb zu begrüßen, daß der Herausgeber die Vorgeschichte seiner Publikation sowie Umfang und Inhalt der Birtnerschen Arbeit darstellt. Das legitime Bedürfnis aber, seine genaueren Kenntnisse und Ergänzungen von der Vorlage abzuheben, hat ihn dazu verleitet, immer wieder auf die eigene Leistung hinzuweisen. Bei allem Verständnis für eine sicherlich mühevollen Arbeit des Redigierens und Korrigierens wirkt das befremdlich und um so unnötiger, als der Herausgeber als gründlicher Kenner von Quellen jener Zeit bekannt ist. Die, wie es scheint, mangelnde innere Distanz zu der Birtnerschen Vorlage mag ihren Grund in einer allzu großen Vorsicht haben, mit der der Editor die Gegebenheiten weitgehend zu erhalten bestrebt war. Das äußert sich im emotional getönten, bisweilen umständlichen Ausbreiten von Gedankengängen, wo Ergebnisse genügt hätten. So ist es entbehrlich, Birtners „*Auffassung von Notation und Editions-technik*“ (vgl. *ZfMw* 11, 1928/29, 534-548) neu zu formulieren und dann doch ständig (Anm. 9-21) auf den Aufsatz zu verweisen. Die Ausführlichkeit ist aber nicht nur zeitraubend für den Benutzer, sie geht stellenweise Hand in Hand mit sprachlicher Laxheit und Ungenauigkeit. Beispiele dafür bieten die zahlreichen in Anführungszeichen gesetzten Wörter, bei denen dem Leser quasi suggeriert wird, er werde das Gemeinte schon verstehen (z. B. Anm. 37). Auch im Revisionsbericht (S. 91 ff.) wird trotz des Untertitels – „*Quellenbewertung, Filiation, Vorlage*“ – nicht deutlich genug herausgestellt und begründet, in welchem Verhältnis die Quellen zueinander stehen oder, wenn sich das nicht ermitteln läßt, warum nicht.

Bei der *Missa 4 vocum* z. B. heißt es: „*Die nur zwei erhaltenen Quellen erlauben es*

nicht, das Verhältnis der Überlieferung umfassend abzuklären.“ So unklar, wie dieser Satz vermuten läßt, ist die Überlieferung nicht: die Handschrift München 47 ist jünger, kann also nicht Vorlage für Wien 18745 gewesen sein. Zwei Fehler der Quelle Wien (*Gloria*: D 64, 3-65 und *Sanctus*: B 35,1 ff.) waren eventuell beim Kopieren zu verbessern, so daß die Abhängigkeit der Münchner Handschrift von der Wiener nicht auszuschließen ist. Die Lesarten im *Kyrie* (B 26,1) sind beide satztechnisch möglich; sie lassen daher keine strenge Filiation zu, deuten aber zusammen mit den genannten Fehlern der Wiener Quelle eher auf Unabhängigkeit der beiden Handschriften. (Beide Lesarten sind übrigens dem „a“ des Notenteils vorzuziehen, das mit dem „b“ des Diskants kollidiert.) Auch bei dem *Ordinarium 6 vocum* hätte man sich eine Filiation oder eine Darlegung ihrer Unmöglichkeit gewünscht, zumindest aber den Hinweis, daß das sechsstimmige *Gloria* aus dem vierstimmigen entstanden ist; alle übrigen sechsstimmigen Partes sind dagegen als solche konzipiert und lassen keine Reduktion auf vier Stimmen zu.

Im Notenteil hat der Herausgeber mit guten Gründen darauf verzichtet, die Textierung um jeden Preis zu vervollständigen, und hat nur offensichtliche Lücken aufgefüllt. Das Druckbild könnte wahrscheinlich durch eine geringfügige Modifikation noch an Übersichtlichkeit gewinnen: soll eine Silbe über Pausen hinweg weiter gesungen werden, so scheint es günstiger, die Silbentrennungsstriche bzw. den Verlängerungsstrich während der Pausen aussetzen zu lassen und erst bei den nächsten zu singenden Noten wieder anzubringen (z. B. S. 17 in allen Stimmen: „*Chri- -ste—*“). Auch sollte der Verlängerungsstrich in keine Mensur hineinreichen, die zu einer neuen Silbe gehört (S. 22, Mensur 26/27 und 29/30: „*adoramus Te—*“). Es dürfte deutlich geworden sein, daß man sich die Ausgabe vor allem im Textteil klarer und konzentrierter wünschen muß. Dennoch überwiegt die positive Empfindung, daß Messen eines Meisters vom Range Isaacs nun endlich in größerem Umfange zugänglich werden.

Martin Just, Würzburg

JOSEPH HAYDN: *Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln. Reihe I. Band 6: Sinfonien 1767-1772. Hrsg. von C.-G. Stellan MÖRNER. München-Duisburg: G.*

Henle Verlag 1966. X, 153 S. Dazu: *Kritischer Bericht*, *ibidem* 1969. 49 S. Reihe I. Band 7: *Sinfonien 1773 und 1774*. Hrsg. von Wolfgang STOCKMEIER, *ibidem* 1966. VIII, 152 S. Dazu: *Kritischer Bericht*, *ibidem* 1967. 36 S. Reihe I. Band 8: *Sinfonien um 1775/76*. Hrsg. von Wolfgang STOCKMEIER in Verbindung mit Sonja GERLACH, *ibidem* 1970. VIII, 247 S. Dazu: *Kritischer Bericht*, *ibidem* 1970. 59 S.

Die Bände 6 und 7 vereinen sämtliche Sinfonien Haydns aus den Jahren 1767-1774, die in datierten autographen Partituren überliefert sind. Ihre chronologische Anordnung verursacht in Band 6 eine Umstellung gegenüber der traditionellen Numerierung: Nr. 35 (1. Dez. 1767), 49 (1768 *La Passione*), 42 (1771) und 45-47 (1772, darunter Nr. 45 die *Abschiedssinfonie*). Band 7 enthält die Sinfonien Nr. 50 (1773) und 54-57 (1774, darunter Nr. 55 *Der Schulmeister*). Die undatierten, nicht in Autographen überlieferten Sinfonien aus der gleichen Zeit sollen in Band 5 erscheinen.

Bei der Bewertung der Quellen, diesem entscheidenden Teil des Kritischen Berichts, gehen die Herausgeber der beiden Bände nach unterschiedlichen Prinzipien vor. Stellan Mörner stellt dem Haydnschen Autographen, der Hauptquelle A, eine Nebenquelle B gegenüber, wenn es sich bei dieser um eine authentische Kopie handelt. Existiert jedoch keine solche Abschrift, so zieht er zwei Nebenquellen B und C hinzu. Wolfgang Stockmeier, in Band 7, begnügt sich mit jeweils nur einer Nebenquelle, auch wenn diese nicht authentisch ist. Der methodisch besser abgesicherte Schwede läßt als Prinzipien der Quellenbewertung Autographentreue und größtmögliche Unabhängigkeit zweier Nebenquellen voneinander gelten, während für Stockmeier der musikalische Inhalt sowie Herkunft und Entstehungszeit die ausschlaggebenden Kriterien sind.

Stellan Mörner begründet seine Entscheidungen meist in einer Weise, daß sie der Leser nachvollziehen kann. Doch nicht immer: in einem Satz wie „*Uns schien die Prager Clam-Gallas-Abschrift (Quelle B) die vertrauenswürdigste zu sein*“ ist das nicht der Fall. Stockmeier begründet in Band 7 seine Entscheidungen ebenfalls nicht immer hinreichend und läßt noch weniger Ansätze zu einer Filiation der Quellen erkennen.

Doch können solche Unsicherheiten bei der günstigen Quellenlage nur von untergeordneter Bedeutung sein: die Authentizität des Notentextes ist durch die Haydnschen Autographe weitgehend gesichert. Würden sie fehlen, wie dies bei vier der fünf Sinfonien in Band 8 der Fall ist, dann wäre eine ausbleibende Recensio der Quellen folgenswer. Wie erfreulich nun, daß gerade der Kritische Bericht zu diesem Band schlechthin vorbildlich zu nennen ist. Nur die Sinfonie Nr. 61 ist in Haydns autographen Partitur, mit 1776 datiert, überliefert; ihr konnte eine authentische Nebenquelle gegenübergestellt werden. Die Sinfonien Nr. 66-69 werden nach der Studie *Die chronologische Ordnung von Haydns Sinfonien zwischen 1774 und 1782* (in: *Haydn-Studien* II/1) der Mitherausgeberin Sonja Gerlach geordnet. Sie datiert die Sinfonien Nr. 66-69 wie folgt: Nr. 68 (1774/75), Nr. 67, 69 und 66 (1775/76, darunter Nr. 69 *Laudon*). Die Abhängigkeit der Quellen ist einleuchtend dargestellt, die Aussagen darüber sind ausführlich und fundiert. Als Bewertungsprinzipien wählt nun Stockmeier diejenigen des 6. Bandes. Erwähnenswert sind Beschreibung und Bewertung der Quellen bei der Hauptfassung der Sinfonie Nr. 68. Hier wird deutlich, was die auf den Prinzipien der klassischen Philologie aufbauende musikalische Quellenkritik zu leisten vermag. Stockmeier ordnet die 13 Quellen, die sämtlich nicht authentisch sind, in einem Stemma so an, daß er einen korrigierten und unkorrigierten Zweig der Überlieferung unterscheidet; aus jedem Zweig wählt er je eine Haupt- und Nebenquelle und begründet seine Wahl. Zur Kurzfassung der gleichen Sinfonie, die am Schluß des Bandes abgedruckt ist, wird, weil es an anderen Quellen mangelt, als Nebenquelle ein Frühdruck von Le Menu et Boyer, Paris 1780, herangezogen, während sonst die Frühdrucke in der Haydn-Überlieferung so gut wie keine Rolle spielen. Über den üblichen Inhalt der Kritischen Berichte zu den Bänden der Haydn-Gesamtausgabe hinaus bietet Stockmeier in diesem Kritischen Bericht noch sehr viel Wissenswertes. So nimmt er Stellung zur kritischen Ausgabe der entsprechenden Sinfonien durch H. C. Robbins Landon, bespricht Haydns eigene Korrekturen im Autograph der Sinfonie Nr. 61, kommentiert die Details der Notationsweise, also etwa die Balkenführung, die Staccato-Notierung, die Tutti-Bezeichnung

im Baß. Das Lesartenverzeichnis ist nach Sachgruppen gegliedert: Bindebögen, Staccatozeichen, Haltebögen, dynamische Zeichen, Rhythmus, Ornamente. So bleibt eine fragwürdige Lesart nicht vereinzelt stehen, sondern kann leicht in Beziehung zu parallelen Lesarten gebracht und so erst sinnvoll beurteilt werden.

Es ist eine Eigenheit der Haydn-Ausgabe, daß sie, um den Kritischen Bericht zu entlasten, auf Kosten von Übersichtlichkeit und Klarheit des Druckbildes, möglichst viel Informationen in den Notentext aufnimmt. Dies geschieht mittels einer Fülle diakritischer Zeichen, eines Systems von eckigen, runden und spitzen Klammern. Man stellt sich, angesichts deren verwirrender Abundanz, die Frage, ob man den praktischen Musiker durch Informationen nervös machen darf, die allenfalls den Paläographen interessieren können. Hält man Eigenheiten der Quelle, die nur allzu häufig den Charakter des Zufälligen haben (wie etwa Staccatokeile im Presto), für mitteilenswert, dann gehören sie zweifellos in den Kritischen Bericht.

Hierzu ein Beispiel von beliebig vielen: im 16. Takt des *Un poco adagio* der G-dur-Sinfonie (Nr. 47, Bd. 6, 134) sind zweifellos jeweils zwei Achtel unter einem Artikulationsbogen beabsichtigt. Indessen sieht der Musiker in keiner der sechs Stimmen diesen Sachverhalt ungetrübt und dazu in jeder Stimme verschieden dargestellt. — Man sollte sich in diesem Zusammenhang wirklich erneut überlegen, inwieweit bei den heutigen photographischen Reproduktionsmöglichkeiten die präzise diplomatische Konservierung des originalen Notentextes noch als vorrangige Tugend einer kritischen Ausgabe betrachtet werden sollte, oder ob nicht eher eine Übertragung der Intentionen der Quelle in eine heute unmittelbar lesbare, einheitliche Edition wünschbar wäre, die vom Herausgeber Entscheidungen verlangte, die seine Verantwortlichkeit als Wissenschaftler in stärkerem Maße fordern würde als dies beim diplomatischen, mehr mechanischen Verfahren der Fall ist.

Sieht der Benutzer davon ab, daß zuviel von dem, was in den Kritischen Bericht gehört, im Notentext Eingang gefunden hat, so wird er bald bemerken, daß es sich bei allen drei Bänden um vorzüglich edierte Ausgaben handelt. Die Quellen erweisen sich als rekonstruierbar; der Notentext ist zuverlässig und

korrekt, Anordnung und Aufteilung der Noten sind übersichtlich, der Notenstich vortrefflich. Wollte man Kritisches anmerken, dann kann es sich allenfalls um Kleinigkeiten handeln. So berücksichtigt Stellan Mörner im 6. Band, mehr als die Herausgeber der beiden anderen Bände, die Notierungsweise der Originalpartituren, eine Tatsache, die zuweilen präventiv wirkt. Es handelt sich dabei um zufällige Eigenwilligkeiten der Autographe, die zu stark berücksichtigt werden, wie etwa, wenn der Herausgeber einer flüchtig hingeworfenen Artikulationsbezeichnung auch dort noch folgt, wo die Bögen weder den spieltechnischen Möglichkeiten entsprechen noch der musikalischen Logik folgen (Bsp.: V. I u. II in T. 25 ff. des Adagios der f-moll-Sinfonie, Nr. 49, Bd. 6, 25). Eine erneute Bezeichnung der Stimmen inmitten eines Satzes, wie im 77. Takt des Adagios der *Abschiedssinfonie* (Nr. 45, Bd. 6, 85), kann nur Verwirrung stiften, denn als Information genommen, kann sie doch nur besagen, daß bisher offensichtlich andere Instrumente gespielt haben, was aber nicht der Fall ist. Auch sollte man den Haydn-Spieler nicht mit notationstechnischen Relikten konfrontieren, wie den Breven im 94. Takt des Finales der G-dur-Sinfonie (Nr. 47, Bd. 6, 147).

Auch Band 7 folgt in wenigen Details allzusehr den Quellen. So ist es z. B. unverständlich, weshalb im Finale der C-dur-Sinfonie (Nr. 56, Bd. 7, 119) die beiden c^3 der V.I in Takt 52 nicht mit Auflösungszeichen versehen sind, wo doch das cis^2 der V.II noch in denselben Takt hereinklingt, wenn dann, zwei Takte später, das Auflösungszeichen erscheint, nachdem alle Gefahr gebannt ist; in beiden Fällen wären freilich nach heutiger Notation Auflösungszeichen überflüssig gewesen.

Ob es mit der *crescendo*-Vorschrift im 66. Takt des Adagios der D-dur-Sinfonie (Nr. 57, Bd. 7, 141) seine Richtigkeit hat, sei in Frage gestellt. Ergibt hier die dynamische Vorschrift, die über die Fermate hinausreicht, einen musikalischen Sinn, oder handelt es sich um eine in der Handschrift erklärbare Zufälligkeit der Quelle, die erst, ins Druckbild übertragen, mißverständlich wird? Immerhin könnte es sich um eine überraschende Pointe in einem auch sonst so geistreichen Variationen-Satz handeln: nach einer metrischen Dehnung erwartet man einen kadenzartigen Einschub, anstelle dessen tritt, unerwartet

und leise, die Schlußbildung ein, auf die man zuvor vergeblich gewartet hat. Eine solche Absicht könnte die dynamische Irregularität erklären!

Freilich wiegen die genannten – und nicht genannten – fraglichen Stellen gering in einem Notentext, dessen sonstige Qualität auf der Hand liegt. Die Gestaltungsprinzipien der Ausgaben, die in jedem Notenband mitgeteilt werden, erweisen sich als überlegt und den Gebrauch erleichternd. Dazu gehört etwa die Tatsache, daß die Partituranordnung den heutigen Gepflogenheiten folgt. Im Kritischen Bericht ist die davon unterschiedliche originale Partituranordnung nachzusehen, die bei Haydn, der der deutschen barocken Anordnung folgt, dann später eine besondere Entwicklung durchgemacht hat.

Das Joseph Haydn-Institut unter der Leitung von Georg Feder darf mit Genugtuung auf die Publikation der 16 Sinfonien aus Haydns früherer Zeit als Kapellmeister in Esterháza blicken, einer Zeit, in der Haydn der Durchbruch zu seinen vollen kompositorischen Fähigkeiten gelungen ist. Die neue chronologische Anordnung der Sinfonien macht diesen Durchbruch nachvollziehbar.

Siegfried Schmalzriedt, Tübingen

ANDREA GABRIELI: Ten Madrigals for mixed voices. Edited by Denis ARNOLD. London: Oxford University Press 1970. 79 S.

Als Lehrer, als Organist, als Motettenkomponist hat Andrea Gabrieli seinen Rang in der Musikgeschichte. Daß er auch zur Gattung des Madrigals wichtige Beiträge geleistet hat, dokumentiert Denis Arnold in einer vorzüglichen Auswahl. Vom drei- und vierstimmigen Canzonettentypus (Wiederholung der ersten Musik-Zeile, Gliederung durch Pausen) über den vier- und fünfstimmigen Madrigalsatz führt seine Edition zur achtstimmigen Prunk-Komposition, die in ihrer musikalischen Anlage von einer Fest-Motette nicht zu unterscheiden ist. Viele Einzelheiten können dem vorgelegten Material entnommen werden. Hier sei nur hingewiesen auf die Verbreiterung der Klangflächen bei zunehmender Stimmenzahl, auf die verschiedene Anwendung von dissonierenden Klauseln und auf die zunehmende Verschränkung der Kompositionsabschnitte.

Uneingeschränkte Zustimmung verdient die Technik der Edition. Auf Verkleinerung

der Notenwerte und Transposition wird ausdrücklich verzichtet, dadurch bleibt das Partiturbild übersichtlich und unverfälscht. Die hinzugefügten Akzidentien sind für die heutige Praxis unerlässlich, ein Klavierauszug und die wörtliche Übersetzung der Texte (jeweils am Fuße der ersten Seite!) gehören zum usus englischer und amerikanischer Editionen. Die Taktstriche sind ebenfalls nützlich, ihre schematische Anwendung birgt allerdings die Gefahr, daß rhythmische Freiheiten verlorengehen oder Akzente verschoben werden. So vor allem in den Takten 71 und 72 sowie 99 und 100 der Nr. 5. In beiden Fällen sind die rhythmischen Gruppen eindeutig zusammengesetzt aus 6/4 und 3/2.

Die Aufzählung der Quellen zeigt, daß wir es mit Einzelstücken aus Sammelwerken der berühmtesten venezianischen Drucker zu tun haben. Daß sie in einer mit wissenschaftlicher Sorgfalt hergestellten, für die Praxis handlichen Edition vorgelegt wurden, ist das hochzuwertende Verdienst des Herausgebers.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

ANTON REJCHA: Ausgewählte Klavierwerke. Nach den Erstausgaben hrsg. von Dana ZAHN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1971). 103 S.

J. Bužga sagt (MGG Bd. XI), daß Rejcha „zwischen Wiener Klassik und der Romantik, zwischen tschechischen, französischen und deutschen Elementen eine bemerkenswert selbständige Stellung“ einnehme. Wenn mir in den hier vorgelegten Werken die deutschen zu überwiegen scheinen, so ist das aus dem Lebensweg des jungen Rejcha erklärlich. 1770 in Prag geboren, kam er 1781 zu dem als Cellist in der Wallersteinschen Hofkapelle tätigen Onkel Joseph und mit ihm 1785 in die Kapelle des Bonner Kurfürsten, wo er J. Haydn und Beethoven kennen lernte. 1794 ging er nach Hamburg, von dort 1799 nach Paris und 1801 nach Wien, wo er noch Schüler von Haydn, Albrechtsberger und Salieri war. 1808 kehrte er endgültig nach Paris zurück, wo er hochgeehrt 1836 starb. Die Werke des Bandes stammen wahrscheinlich aus der Wiener Zeit; sie sind in Leipzig bei Breitkopf & Härtel bzw. A. Kühnel erschienen.

Die dreisätzigte Sonate op. 43 erinnert in vielem an J. Haydn so z. B. in der Themenstruktur des ersten Satzes an Haydns C-dur

Sonate (Hob. V. XVI 50). Mit Haydns Sonate hat die Exposition kein 2. Thema. Während aber dieser den ganzen Satz aus dem Thema entwickelt, beginnt Rejcha die Durchführung mit einem kantablen Thema, das auch in der Reprise auftaucht. Das Andantino im 2/4-Takt hat ein volkstümliches Thema mit Tonrepetitionen. Der letzte Satz ist ein frisches Allegro scherzando.

In der *Fantasia* op. 61 sind die Bewegungszeichen von Interesse, die auf eine Bestimmung für Clavichord hindeuten. Die Struktur des einleitenden Adagios – liegende Baßtöne, klopfende Achtelakkorde der Mittelstimme, kantable Diskantmelodie – erinnern an den Adagioteil in Mozarts *Fantasia* KV 397 (383 g). Die *fp* der Baßnoten mit den vorhergehenden Akkordarpeggien entsprechen auch dem Clavichord. Das Adagio ist harmonisch reich ausgestaltet. In der Freiheit der Formung hat die *Fantasia* mit den gleichbenannten Werken von C. Ph. E. Bach und Mozart nichts zu tun.

Das Hauptwerk des Bandes ist *l'art de Varier ou 57 Variations*, op. 57. Als op. 102 schrieb Rejcha später *Etude de Piano ou 57 Variations sur un même thème*. Bedeutete ihm die Zahl 57 etwas Besonderes? Im Grunde gehört das op. 57 schon zu den lehrhaften Werken, denen sich Rejcha nach 1826 fast ausschließlich zuwandte. Das recht uniforme Thema der Bauart

$$2 + 2/ : 2 + 2 + 2 + 2 : /$$

$$a \quad a' \quad b \quad a'' \quad a \quad a''$$

gibt die Möglichkeit von Variationen teils sehr virtuoser, teils motivischer, teils polyphoner Art bei fast immer erhaltener Struktur. Größere Variationsgruppen, wie ich sie bei Händel, Mozart, Beethoven und Brahms nachgewiesen habe, finden sich kaum. Der Schluß wird durch eine kurze vierstimmige Fuge und ein Presto mit unisono laufenden Achtelfiguren erreicht. Das Stück erinnert etwas an Fr. Chopins Finalesatz der Sonate op. 35. Die gleiche Absicht der Schlußsteigerung führt zur gleichen Struktur. Charaktervariationen sind nur ein *Marcia funèbre* (31), ein *Minuetto* (40), eine *Gavotte* (52). Auf die böhmischen taktwechselnden Tänze weisen hin Var. 6 mit dem Beginn von 4 C-Takten und folgendem Allegretto im 6/8-Takt; Var. 32 mit der Folge von 3 Takten 6/8 *Un poco allegretto* und 1 Takt 3/4 *Adagio*; Var. 46 mit Wechsel von je 3 6/8-Takten im *Andante* und *Allegretto*. So ist op. 57 tatsächlich eine Art Lehrbuch der

Variierung mit zum Teil recht schwierigen, auch etudenhaften Stücken.

Die Dynamik beschränkt sich auf Angabe der Hauptstärken; *fp* und *fz* sind häufig. Einmal findet sich ein *cresc.*, einmal eine Schwellgabel; beides in op. 61. Bemerkenswert aber sind in op. 57 die Angaben *senza* und *con sordino*, jeweils bei aufeinanderfolgenden Variationen. Hier wäre wohl für heutige Spieler eine Anmerkung nötig gewesen. Die Angaben bedeuten das Gegenteil des heutigen Gebrauchs: *Senza sordino* verlangt das rechte Pedal, ähnlich wie im ersten Satz von Beethovens Sonate op. 27 II. Die Absicht ist bei den langen Baßnoten in Var. 25, den arpeggierenden Baßoktaven in Var. 17, den Baßtrillern in Var. 17 und den Arpeggien in Var. 26 deutlich. In Var. 25 wechseln die Bezeichnungen je nach der Motivik nach 1/2, bzw. 1 1/2 Takten. Hier tritt die „Registerwirkung“ des damaligen Pedalgebrauchs nach der Bezeichnung von H. Grundmann und P. Mies in *Studien zum Klavierspiel Beethovens und seiner Zeitgenossen* (Bonn, 2. Aufl. 1970) hinzu. Für die lange liegenden Baßnoten und ihre Ausführung läßt sich auf die in der Mitte der Klaviatur gespaltenen rechten Pedale z. B. der damaligen Broadwood-Flügel verweisen, von denen sich einer in Beethovens Besitz befand. Mit dem dritten Pedal der heutigen Steinway-Flügel ist der gewünschte Effekt ohne weiteres erreichbar. Kenntnis vom Klange der Klavierinstrumente aus Rejchas Zeit dürfte trotzdem für eine sinn-gemäße Aufführung des Werkes nützlich sein.

Paul Mies, Köln

VÁCLAV JAN TOMÁŠEK: *Ausgewählte Klavierwerke. Nach den Erstausgaben hrsg. von Dana ZAHN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1971). 127 S.*

Als W. Kahl 1921 in seiner Arbeit *Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810* (Archiv für Musikwissenschaft 3) unter anderem auf Werke von Tomášek hinwies, kam das einer Art von Entdeckung gleich. Wenn dieser zu seinen Lebzeiten (1774-1850) besonders in Prag recht bekannt war, so gerieten seine Werke doch bald in Vergessenheit. Tomášek hatte das Gymnasium absolviert und eine zeitlang Jura studiert. Er hat selbst geschildert, wie er zu seinen Klavierstücken kam. „*Endlose*

Variationen sollten den Klavierspieler für die Sonate und Ouvertüren des Orchester für die Symphonie entschädigen. Dieser im Beginn sich verflachende Zeitgeschmack zwang mich, meine Zuflucht zur Poetik zu nehmen. So folgte er Vergils Eklogen als erster in seinen Stücken op. 35 in dem Sinne: „Ich dachte mir ein Hirtenvolk, dessen Lebensweise zwar einfach, das aber den Lebensereignissen ebenso wie alle menschlichen Wesen unterworfen ist“. Die Bezeichnung *Rhapsodie* entnahm er „der Vorzeit mit ihren Rhapsoden . . . wie sie ganze Stellen aus Homer's Iliade deklamieren“. Schließlich entnahm er den Titel *Ditirambe*, ursprünglich Festliedern zu Ehren des Dionysos, der Antike. Wenn diese Titel und die aus ihnen fließende musikalische Gestaltung zwar außermusikalischen Ideen entspringen, so handelt es sich doch nicht um eine Art Programmusik. Deshalb hat Kahl vor allem die *Eklogen* als lyrische Klavierstücke herangezogen. Gewiß sind die *Ditiramben*, noch mehr die *Allegri Capricciosi* in manchem vom eigentlichen Lyrischen weit entfernt. Im Grunde gehören sie zur gleichen Gattung: dem selbständigen Klavierstück, trotz der verschiedenen Namen.

In der vorliegenden Sammlung folgen kurzen wenig bedeutsamen *Variationen über ein bekanntes Thema*, op. 16 drei Werke verschiedener Gattung: die *Six Eglogues* op. 35, die *Tre Ditirambi* op. 65, die *Tre Allegri capricciosi di Bravura* op. 84. In ihrer Reihenfolge stellen sie eine Entwicklung vom Lyrischen zum Konzertmäßigen dar.

Kahl hat schon auf die Einflüsse von Mozart, Beethoven, Spohr in der Chromatik, Weber hingewiesen, ebenso auf die oft gegen-taktige Rhythmik, die Anklänge an tschechische Volksmusik, die häufigen Terz- und Sextfolgen, die Bemühungen um neue klangliche Bildungen. Einige Besonderheiten seien noch angemerkt. Die festen Begriffe, die Tomásek mit seinen Titeln verband, zeigen sich in den verschiedenen Formungen. Die *Eglogues* haben die Form ABA, wobei die Wiederholung des A nicht ausgeschrieben wird. Der Mittelteil ist bei einigen motivisch mit dem Hauptteil verwandt. Die *Ditirambi* sind größer angelegt, zum Teil eine Art freier Rondoform. Seltsam ist, daß bei ihnen die Anfangstakte, welche die Hauptmotive enthalten, aus unsymmetrischen und antithetischen Gruppen bestehen, z. B. op. 65 II:

$$2(2+3) + 2 + 5 + 4$$

$$a \quad b \quad a' \quad b' \quad b''$$

$$f \quad p \quad mf \quad f \quad p$$

Die *Allegri di bravura* sind sicher auch klavierpädagogisch bedingt. Sie haben eine längere langsame Einleitung und einen recht umfangreichen schnellen Teil, dessen erster Abschnitt wiederholt wird. Das Ganze ähnelt einem ersten Sonatensatz. Zu den von Kahl genannten klanglichen Eigentümlichkeiten seien noch die Vorliebe für große Abstände der beiden Klavierhände, auch die Akkordgänge, die manchmal auf Brahms hinweisen, genannt. Die vorgelegten Werke stammen aus den Jahren 1805-1818. Sie sind also für die Klavierinstrumente der damaligen Zeit bestimmt. Tomásek hat sie sehr genau mit dynamischen Zeichen, Tempoangaben, auch Metronomzahlen versehen. Aber kein einziges Mal ist ein Pedalgebrauch angezeigt. Das ist sicher kein Zufall. H. Grundmann und P. Mies haben gezeigt (*Studien zum Klavierspiel Beethovens und seiner Zeitgenossen*, 2. Aufl. 1970), wie sehr der damalige Gebrauch des Pedals an bestimmte Voraussetzungen geknüpft war; wie die heute im Vordergrund stehende Benutzung des Pedals zur Erhöhung der Lautstärke und zur Bindung damals viel geringer war. Zweifellos hängt das mit dem ganz andern Klangcharakter der Instrumente der Beethovenzeit zusammen. Das haben die wiederhergestellten Instrumente Beethovens, der Graf-Flügel in Bonn und der Broadwood-Flügel in Budapest, einwandfrei bewiesen. Man wird trotz der Veränderungen zum heutigen Instrument vor allem bei den *Ditirambi* und *Allegri* das Pedal vorsichtig heranziehen müssen, damit man nicht den Charakter der Werke zu sehr in das Gegenteil verkehrt. In den *Eglogues* ist das Pedal kaum notwendig.

Paul Mies, Köln

Eingegangene Schriften

CARLOS DE AZEVEDO: Baroque Organ-Cases of Portugal. Amsterdam: Frits Knuf 1972. 130 S., 56 Abb. (Bibliotheca Organologica. 50.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Schweigt stille, plaudert nicht. Kaffeekantate BWV 211, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1971). (X), (26) S. (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. 10.)