
BESPRECHUNGEN

Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith 1971/I. Mainz und Polnay/Vaud (Schweiz): Hindemith-Stiftung/Fondation Hindemith 1971. 204 S.

In ihrem Testament verfügte Gertrud Hindemith, die Witwe des Komponisten, daß der gesamte Nachlaß ihres Mannes beisammen bleiben sollte. Ihr gesamtes hinterlassenes Vermögen sowie weitere Tantiemeneinkünfte sollen der Hindemith-Stiftung zufließen, um das Archiv zu unterhalten, wissenschaftliche Arbeiten und den musikalischen Nachwuchs zu fördern. Auch hatte Gertrud Hindemith, im Hinblick darauf, daß die Mitglieder einer Hindemith-Stiftung zahlenmäßig begrenzt bleiben sollten, bereits personelle Vorschläge hinterlassen. So konstituierte sich die Stiftung 1968. Ein zentrales Archiv soll in Frankfurt (Main) eingerichtet, dessen Bestände in Form von Kopien in einem zweiten Archiv in Zürich aufbewahrt werden. Diese „Zweigleisigkeit“ trägt Hindemiths Wirken in Frankfurt und seinem großen Einfluß in Deutschland vor seiner Emigration wie seinem Schweizer Wohnsitz nach dem Exil Rechnung. Vorerst hat die Hindemith-Stiftung mit dem Nachlaß ihren Sitz in Mainz, Weihergarten 5. Zu den ersten Taten der Stiftung gehörte zunächst die Vergabe einiger Kompositionsaufträge, der Beginn an der von Ludwig Finscher und Kurt von Fischer hauptverantwortlich betreuten Hindemith-Gesamtausgabe und an der Schaffung eines Forums, auf dem die Ergebnisse der Arbeiten am Archiv vorgelesen werden können in Form des Hindemith-Jahrbuchs, dessen erster Band hier vorliegt.

Überblickt man den Band insgesamt, so ist das Bemühen deutlich spürbar, von einer bloßen Apotheose, die, im Großen und Ganzen gesehen, bisher ja immer einer Polemik gegenüberstand, zu kritischer Reflexion zu kommen. Ludwig FINSCHERS Frankfurter Vortrag „Paul Hindemith – Versuch einer Neuorientierung“ (leicht veränderte Fassung gegenüber der in Musica

1971, S. 345-348 erschienenen Version) geht dabei am eindeutigsten vor, indem er Werke und Zeit der Entstehung, Theorie und Wirklichkeit, Intention und reale Möglichkeit gegeneinander abwägt. Seine Überlegungen über Hindemiths Ausweichen vor dem, was sich aus Teilmomenten einiger Werke der zwanziger Jahre ergeben hätte, das Scheitern der als geschichtslos konzipierten *Unterweisung im Tonsatz* und der danach komponierten Werke, dann aber das bewußte Aufgreifen und Auskomponieren des Scheiterns früherer Werke seit 1957, insbesondere in der Messe, den Motetten usw., sind lesenswert. Andreas BRINER scheint in seinem Beitrag *Hindemith und Adornos Kritik des Musikanten. Oder: Von sozialer und soziologischer Haltung Adornos* Argumente zunächst einmal ernst zu nehmen, bleibt aber dann doch von vornherein affirmativ gegenüber Werken wie *Harmonie der Welt*, bei dem er sich auf das Libretto primär stützt, und dem Sonatenzyklus oder dem *Ludus tonalis*. Interessante Aufschlüsse über erste Arbeiten am Nachlaß gibt Angela ZABRSA mit *Hindemiths Opernprojekte*, worin Hindemiths Suche nach Stoffen und Textdichtern deutlich wird, aber auch die sofortigen musikalisch-kompositorischen Überlegungen in geeigneten Briefauszügen mitgeteilt werden. Es handelt sich dabei primär um nicht ausgeführte Pläne, die vor dem Hintergrund der ausgeführten um so aufschlußreicher sind. Helmut HAACK berichtet über Skizzen und Ausführung des Finales zum *Konzert für Orchester op. 38*, wobei er wichtige Ergebnisse über den musikalischen Sinn dieses Satzes fast im Sinne einer Analyse gewinnt. Auch dieser Beitrag ist deutlich geprägt durch den nun zugänglichen Nachlaß und die Arbeiten an der Gesamtausgabe. Ein erster, überaus gründlicher und tiefsinniger Aufsatz von Peter CAHN setzt sich unter dem Titel *Hindemiths Kadenzten* mit der *Unterweisung im Tonsatz* kritisch auseinander. Helmut RÖSNER beginnt mit einer sich auf die nächsten Bände ausdehnenden kommentierenden *Hindemith-Bibliographie*.

Weitere Beiträge sind persönlichen Erinnerungen, einem Rundfunk-Interview und dem Gedenken an den frühverstorbenen Theaterwissenschaftler Otfried Bütthe gewidmet, der sich um Hindemith-Ausstellung und -Bibliographie (Frankfurt 1965) verdient gemacht hatte.

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

The ORGAN YEARBOOK. A journal for the players and historians of keyboard instruments. Volume I. Hrsg. von Peter WILLIAMS. Amsterdam: Frits Knuf (1970). 111 S. (mit 33 Abb.), 1 Kunstdruckbeilage.

Die neue organologische Zeitschrift präsentiert sich mit einem äußerlich schmalen, doch in Konzeption, Anlage und Inhalt recht beeindruckenden Eröffnungsband. Knapp gehalten ist auch die Vorrede des Herausgebers, gleichwohl wird man die darin umrissenen Ziele der Publikation begrüßen: *The Organ Yearbook* soll als englischsprachiges Gegenstück zu den maßgebenden italienischen, französischen und deutschen Fachperiodica eine im angloamerikanischen Raum spürbare Lücke schließen, dabei zugleich den „*more cosmopolitan reader*“ erreichen und die Orgelzeitschriften nicht selten beeinträchtigende Enge des Blickwinkels zu vermeiden suchen. Aus diesem Grunde ist der Herausgeber bestrebt, in die orgelkundliche und -historische Thematik vor allem zwei in der Tat meist vernachlässigte Gebiete stärker einzubeziehen: die Geschichte anderer Tasteninstrumente (wie schon der Untertitel verrät) und – die Musik.

Im vorliegenden Band hat dieses Programm freilich noch keinen ganz ausgewogenen Niederschlag gefunden; unter welchem Aspekt auch immer geschichtliche oder aktuelle Fragen um Orgel und Cembalo erörtert werden, konkretere Bezüge zur Musik bleiben am Rande der Betrachtung. Offenheit des Horizonts und Niveau der Beiträge sind indessen unbestreitbar. Aus dem Inhalt, der sich in drei Sparten gliedert, seien die eigentlichen Aufsätze – an denen namhafte Forscher beteiligt sind – kurz erwähnt: M. A. VENTE und D. A. FLENTROP berichten anlässlich der von ihnen betreuten Restauration über die wohl von 1562 stammende Chororgel in der Kathedrale zu Évora (Portugal). Ulrich DÄHNERTs

anregender Versuch, anhand der Zeugnisse Agricolas und der sonstigen Dokumente das „Orgelideal“ Johann Sebastian Bachs zu ermitteln, führt u. a. zur These, neben norddeutschen Instrumenten habe vor allem Zacharias Hildebrandts Naumburger Werk den Intentionen Bachs entsprochen, wohingegen dessen Beziehung zu Gottfried Silbermann „*nicht sonderlich eng*“ gewesen sei. Cecil CLUTTON plädiert mit bedenkenwerten Argumenten für ein Abrücken von gewissen „klassischen“ Grundsätzen im modernen Orgelbau (zu niedrigem Winddruck, kulplosen Pfeifenfüßen, gemeinsamen Laden für Zungen und Labiale). Als Beitrag zur Monographie einer Registergruppe entwirft Pierre HARDOUIN Arbeitshypothesen für eine Geschichte der Terzstimmen, die im skizzierten Zeitraum zwischen Henri-Arnault de Zwolle und Marin Mersenne noch streckenweise im Dunkeln liegt. Uwe PAPE macht auf den seit 1964 in Finnland wirkenden jungen deutschen Orgelbauer Hans Heinrich aufmerksam. Eine vorgesehene Reihe von Artikeln über die für heutige Besucher lohnendsten Orgeln bedeutender Städte wird durch Piet VISSER mit Amsterdam eröffnet. Edwin M. RIPIN erläutert instruktiv die im Cembalobau nach 1750 berücksichtigten Vorrichtungen zur Erzielung dynamischer Kontraste während des Spielens (Pedale, Kniehebel) und beurteilt sie als eigenständige, vom frühen Pianoforte unbeeinflusste Neuerungen. – Eine anschließende Rubrik von Kurzberichten behandelt vier jüngst erbaute oder restaurierte Orgeln (in Ulm, Oxford, Maria-Dreieichen und Los Angeles). Zuletzt werden einschlägige Neuerscheinungen (Notenausgaben, Bücher und Schallplatten) z. T. recht ausführlich rezensiert. – Die Ausstattung des Bandes ist gediegen; nicht selten allerdings irritieren gewisse typographische Eigenheiten, so apart sie auch wirken mögen: die Vielzahl waagrechter Abteilungsstriche, die Position mancher Bild-Erklärungen, verschwenderische Leerräume im Satz – zuweilen auf Kosten des optischen Zusammenhangs (S. 71-73) oder der wünschenswerten Bildgröße (Abb. 31). Indizes fehlen, sind aber vermutlich späterer Ergänzung vorbehalten.

Ogleich das neue Periodicum, indem es sich an den heterogenen Leserkreis der „Spieler und Historiker von Tasteninstrumenten“ wendet, nicht ausschließlich der

Forschung dient, ist es zweifellos auch für diese ein Gewinn, zumal es geeignet erscheint, zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und musikalischer Praxis in Instrumentenbau oder -spiel sinnvoll zu vermitteln.

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

YUVAL. Studies of the Jewish Music Research Centre. Vol. II. Edited by Amnon SHILOAH in collaboration with Bathja BAYER. Jerusalem: Magnes Press, The Hebrew University 1971. X, 230 S. u. 17 cm-LP

Der zweite Sammelband (Bd. I erschien 1968; vgl. Jg. 1971 S. 84f.) vereinigt zehn Arbeiten, überwiegend von israelischen Forschern. Man wird annehmen dürfen, daß durch Auswahl und Gewicht der Beiträge die wesentlichen Arbeitsgebiete und Tendenzen der Musikwissenschaft in Israel repräsentiert werden, und mag es daher bedauern – in Erinnerung etwa an die wichtige Studie von B. Bayer im 1. Band –, daß diesmal der biblische Bereich ausgespart wurde. Die Hälfte aller Aufsätze beschäftigt sich mit mittelalterlicher Musiktheorie bzw. ihrer Rezeption durch jüdische Traktatbearbeiter und -übersetzer.

I. ADLER ergänzt seine im 1. Bd. erschienene Beschreibung des Ms. Hébr. 1037 der Pariser Nationalbibliothek durch die mit Einleitung und französischer Übersetzung versehene Veröffentlichung eines *Fragment hébraïque d'un traité attribué à Marchetto de Padoue* (S. 1-10), das sich auf den beiden letzten Seiten der Handschrift befindet. Hinweise auf den Bearbeiter des Textes fehlen; jedenfalls handelt es sich nicht um Juda ben Isaac, dessen Übersetzung eines vollständigen Traktats aus der gleichen Handschrift Adler in Bd. I veröffentlicht hatte. J. SMITS VAN WAESBERGHE untersucht nun die Genesis dieses Traktats in seinem Beitrag *The Treatise on Music translated into Hebrew by Juda ben Isaac* (S. 129-161). Für Kap. 1-5 werden Beziehungen zur Universität von Toulouse, für Kap. 6 zu einer süddeutschen Quelle erwogen; offenkundig ist ferner eine grundlegende Übereinstimmung zwischen dem Traktat *De musica plana* des Johannes de Garlandia und der lateinischen Quelle, die Juda ben Isaac vorgelegen hat. Einen weiteren Text, nämlich eine Übersetzung des Musikkapitels aus Al-Farabis Buch über die Einteilung der

Wissenschaften, teilt A. SHILOAH mit: *Qalonimus ben Qalonimus. Ma'amar bemispar haḥokmōt* (S. 115-127). Dem mit Einleitung, französischer Übersetzung und reichem Kommentar zugänglich gemachten Wortlaut ist außerdem eine Faksimile-Wiedergabe (Ms Parma 776.4) beigegeben. Eine wichtige Ergänzung zu den Textausgaben liefert N. ALLONY in zwei Untersuchungen über das Vorkommen bestimmter Fachtermini in der mittelalterlich-hebräischen Literatur. *Ne 'ima (Naḡmah) in Medieval Hebrew Literature* (hebr. Teil S. 9-27; Summary S. 181) zeigt, daß dieser Ausdruck in musikalischer Bedeutung bereits seit der Literatur des 2. Tempels und dann das ganze Mittelalter hindurch vorkommt, während er in philologisch-linguistischer Bedeutung nur für das 10.-13. Jahrhundert nachweisbar ist. Die zweite Studie *The Term mūsīqā in Medieval Hebrew Literature* (hebr. Teil S. 29-39; Summary S. 181f.) ergänzt das bereits in Bd. I vorgelegte Material. Es steht damit fest, daß dieser Terminus nicht vor dem 10. Jahrhundert und nicht bei Saadjah Gaon begegnet.

Die Erforschung europäischen Synagogengesangs nimmt H. AVENARY wieder auf. Sein Beitrag *The Concept of Mode in European Synagogue Chant* (S. 11-21) kommt am Beispiel einer der bedeutendsten Weisen, des Adosem Malāk Steiger, zu dem Ergebnis, daß er als Phänomen sui generis zu betrachten ist. Frühere Vergleiche mit gregorianischen Melodien treffen die Eigenart nicht, und auch mit der Ethoslehre der orientalischen maqāmāt besteht kein Zusammenhang. Die mosaikartige Zuordnung der spezifischen Motive, die in der Freiheit des Ausführenden liegt, erinnert allerdings an byzantinische Hymnodie.

Drei Arbeiten beschäftigen sich mit musikalisch-volkskundlichen Themen. D. COHEN: *The Meaning of the Modal Framework in the Singing of Religious Hymns by Christian Arabs in Israel* (S. 23-57) legt eine mit zahlreichen Notenbeispielen und Tabellen belegte Studie vor. Nach Auskunft der befragten Sänger gibt es keine präzise definierten Regeln; Zentraltöne und die zwischen ihnen liegenden Intervalle, ferner die Aufeinanderfolge der jeweils charakteristischen musikalischen Motive gelten als kennzeichnende Elemente. Das alḥān genannte modale Gerüst spielt in dem von der Ver-

fasserin geprüften Material eine bedeutende Rolle. E. GERSON-KIWI lenkt die Aufmerksamkeit auf eine seit 2700 Jahren ungebrochene und von islamischem Einfluß weitgehend verschont gebliebene Tradition kurdischer Juden: *The Music of Kurdistan Jews. A Synopsis of their Musical Styles* (S. 59-72). Geistliche Gesänge, die noch die aramäische Sprache verwenden, lassen eine auffallend geringe Berücksichtigung der masuretischen Akzente erkennen; offenbar liegt hier eine vormasuretische Singform vor. Daneben gibt es weltliche Gesänge epischen Charakters in gurmanġi, einer schriftlosen nicht-semitischen Sprache, und vor allem Tanzlieder mit Instrumentalbegleitung. Die Darstellung wird bereichert durch Notenbeispiele, die Beschreibung von Instrumenten und Spielweisen, sowie bibliographische Anmerkungen mit Hinweisen auf Schallplatten, durch die diese Musik in ihrem noch mittelalterlichen Entwicklungsstand festgehalten und zugänglich gemacht worden ist. Ein ähnlich interessanter Beitrag von A. HAJDU weist auf ein instrumentales Erbe jüdischer Musik hin: *Le Niggûn Merôn* (S. 73-113), das im heutigen Israel auch von jungen Musikern aufgenommen und weiterüberliefert wird. Dieser Bericht ist umso wichtiger, als in der gängigen Literatur der instrumentale Anteil jüdischer Volksmusik unzureichend oder gar nicht behandelt wird. Daher ist es besonders dankenswert, daß außer den Notenbeispielen eine Schallplatte beigelegt ist; die Aufnahmen wurden zumeist 1967/68 in Meron, einem kleinen Ort nahe Safed, gemacht.

Den Abschluß des Bandes bildet ein Aufsatz von E. WERNER: *Musical Tradition and its Transmitters between Synagogue and Church* (S. 163-180). Die Frage, ob die frühchristliche Kirche originale jüdische Melodien übernommen hat, ist nach Werner positiv entschieden; offen geblieben ist bisher die Frage nach den Mittlern zwischen Synagoge und Kirche, die in den antiken Zentren ungebrochener liturgisch-musikalischer Tradition zu suchen sind (Jerusalem, Antiochia, Byzanz, Alexandria, Rom). Werner legt zunächst einen forschungsgeschichtlichen Rückblick vor, der von Praetorius über Forkel und Fétis bis zu Idelsohn führt. Die Fortsetzung, die zudem eine neue Untersuchungsmethode bieten soll, wird für den nächsten Band angekündigt, den man –

nicht nur deswegen – gern erwarten wird.

Die Neuerungen des vorliegenden Bandes (Einfügen der Notenbeispiele in die betr. Beiträge statt separater Beilage; Klangbeispiele mittels beigelegter Schallplatte) sind zu begrüßen. Demjenigen, der die Musikforschung in Israel nicht ständig verfolgen kann, dürfte eine künftige zusätzliche Ausstattung von „Yuval“ mit einer Liste von Neuerscheinungen und einer Zeitschriften-schau für den jeweils zurückliegenden Zeitraum nützlich sein.

Dieter Wohlenberg, Neuß

JACQUES LONCHAMPT: *L'opéra aujourd'hui. Journal de musique. Paris: Editions du Seuil 1970. 302 S.*

Es ist eine der dunkelsten Schattenseiten des Journalistenberufs, daß all das, was oft mit soviel Stolz und Elan – und manchmal auch mit bedeutenden Sachkenntnissen – produziert wurde, nach wenigen Tagen schon Makulatur ist. Daß insbesondere Kunstkritiker bestrebt sind, wenigstens eine Auswahl davon für eine kleine Unsterblichkeit zu retten, ist nur zu verständlich. Für das Gelingen eines solchen Unternehmens ist der Druck zwar Voraussetzung, entscheidend aber ist nicht nur die Qualität, sondern vor allem auch die Fähigkeit eines Rezensenten, über das Tagesereignis hinaus Wesentliches auszusagen.

Jacques Lonchamp, seit 1961 Mitarbeiter der großen Pariser Zeitung „Le Monde“, seit 1965 ihr Chefkritiker, hat alle wichtigen europäischen Opernereignisse seither erleben können und berichtet von 115 Uraufführungen, Erstaufführungen und Premieren. Er kennt Bayreuth ebenso wie Salzburg, Wien, Prag, London, Mailand, Barcelona, Hamburg, München und Amsterdam, er hat versucht, seinen Lesern nicht nur einen Bericht zu geben, sondern auch die geistige Atmosphäre dieser Städte zu veranschaulichen. Die gesellschaftliche Stellung der Oper in Prag, die Versuche, für die Festspiele von Aix-en-Provence ein neues Publikum zu gewinnen, sind Themen, die sein besonderes Interesse finden; gelegentlich der Salzburger Osterfestspiele 1969 sagte er: „*Quant à la Septième Symphonie d'Anton Bruckner, où pourrait-on la mieux comprendre qu'en ce pays au décor majestueux et naïf de montagnes échelonnées à l'infini, de vertes*

prairies, de clochers bulbeux et de monastères baroques où elle est née . . . Wohlthuend ist Lonchampts vornehme Haltung der künstlerischen Leistung gegenüber, er hat es nicht nötig, nach beliebter Kritiker-Weisung sich etwa durch einen billigen Karajan-Verriß in den Vordergrund des Interesses zu spielen. Auch dort, wo er innerlich nicht mitgehen kann, legt er sorgfältig auch die positiven Seiten einer nicht ausreichenden Leistung auf die Waage seiner Kritik. Jungen Sängern z. B. räumt er in seiner Besprechung immer die Chance ein, in eine Rolle oder in ein Rollenfach hineinzuwachsen. Seine große Verehrung galt Wieland Wagner, dessen Entwicklung er auch außerhalb Bayreuths verfolgen konnte.

Der Leser erfährt interessante Einzelheiten: die Pariser Oper hatte 1966 sechzehn Werke im Spielplan, aus der Zeit nach 1900 nur *Rosenkavalier* und *Wozzeck*; die Hamburger Oper in der Spielzeit 1966/67 siebenundfünfzig Werke, davon 21 aus dem 20. Jahrhundert bei zwei Uraufführungen; die Düsseldorfer Oper im gleichen Zeitraum 48 Werke, davon 15 aus dem 20. Jahrhundert. Solche Vergleichszahlen heben nicht unbedingt die nationale Begeisterung eines Franzosen, er kann sich aber mit einer erstaunlichen Aktivität der französischen Provinz etwas trösten. Die Leistungen von Bordeaux (*Mathis, der Maler* 1963, *Gloriana* 1967), Mulhouse (*Hary Janos* 1964), Strasbourg (*Frau ohne Schatten* 1965), Marseille (*Lulu* 1964), Lyon (*Der Prinz von Homburg* 1966, *Volo di notte* 1969), Nice (*Elegie für junge Liebende* 1965) neben einer weiteren Reihe von Ur- und Erstaufführungen in Städten wie Avignon, Angers, Versailles, Caen, Vichy zeigen, daß von der alten Pariser Herrlichkeit zumindest auf dem Gebiet der Oper nicht mehr allzuviel übrig geblieben ist, wenn nicht Liebermann . . .

Das Buch trägt seinen Titel zurecht, es kann jedem empfohlen werden, der sich über Oper und Opernleben der Gegenwart informieren will.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Studi Corelliani. Atti del Primo Congresso Internazionale (Fusignano, 5-8 settembre 1968) sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia a cura di Adriano CAVICCHI, Oscar MISCHIATI, Pierluigi PETROBELLI. Firenze: Leo S. Olschki Edi-

tore MCMLXXII. 158 S., 2 Taf. (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia. 3.)

Es ist ein erfreuliches Zeichen, wenn eine Stadt sich eines schöpferisch bedeutenden Bürgers erinnert und sein Andenken durch eine lebendige Auseinandersetzung mit seinem Werk feiert. Ob für Corelli eine innere Notwendigkeit für einen musikwissenschaftlichen Kongreß bestand, leuchtet freilich nicht so ohne weiteres ein. Corellis Wirken als Geiger und Pädagoge ebenso wie sein Schaffen waren bereits zu Lebzeiten anerkannt, sie sind im Nachruhm keineswegs verblaßt, es gibt an ihm kaum etwas wesentliches zu entdecken oder etwa gutzumachen. Man scheint das in Fusignano auch gespürt zu haben und hat mehrfach versucht, geistigen Raum für den Kongreß zu schaffen. Dabei fielen eigenartige Behauptungen wie z. B. „*ci sono centri, come Napoli e Roma, sui quali praticamente non è ancora indagato*“. Aufgabe des Kongresses sei es gewesen, dem von „*agiografia*“ gezeichneten Corellibild, „*una immagine un po' ferma, lontana, un poco raffreddata*“ stärkere Züge der Unmittelbarkeit zu verleihen. Umso eigenartiger war dann der Versuch, Corelli einen „Willen zur Klassizität“ zuzuschreiben, wobei auch von „historischer Stunde“ die Rede war. Im Widerspruch eines Diskussionsteilnehmers wurde allerdings dieser Versuch dann gleich mit Würde praktisch zurückgenommen. Auch der Hinweis auf Elemente des Palestrinastils, zu dem Corelli durch den der Cappella Pontifica angehörigen Matteo Simonelli gekommen sei, überzeugt nicht. Nahezu alle Komponisten der Barockzeit waren „bi-lingual“ (Bukofzer), schrieben nach Bedarf für Kirche und Theater und handhabten geläufig den Strengen Satz, wenn er ihnen für eine bestimmte Aufgabe angemessen erschien. Corellis Bedeutung liegt ganz einfach darin, daß er unter den primären Komponisten der beste Geiger, unter den Geigern der beste Komponist war, und er dem Musikliebhaber, dessen Bedürfnisse er von zahlreichen, meist adeligen Schülern her genau kannte, das gab, was er brauchte.

Zieht man ab, daß einige Kongreßteilnehmer kaum mehr sagten, als sie Jahre vorher schon publiziert hatten, bleibt noch genug, die „Studi“ sehr lesenswert zu machen. Da ist vor allem der auf intensiver

Bibliotheksforschung beruhende Bericht von Hans Joachim MARX *Unveröffentlichte Kompositionen Arcangelo Corellis*, dem man gerne in seinem ganzen Umfange als Buch begegnen möchte, hat doch Marx im Referat „schätzungsweise nur ein Viertel des Quellenbestandes“ erwähnt. Adriano CAVICCHI (*Corelli e il Violinismo Bolognese* und *Notizie biografiche su Arcangelo Corelli*), der auch in den Diskussionen wesentliches gab, konnte wertvolles Material für den schon in relativ frühen Jahren weitreichenden Ruf des „*Arcangelo del Violino*“ beibringen.

Im Rundgespräch zur Aufführungspraxis, von Luigi Ferdinando TAGLIAVINI klar und überlegen geleitet, überraschte manche Uninformiertheit. Wenn gesagt wurde: „*Es scheint doch so zu sein, daß die Besetzung und Ausführung des Generalbasses von Ort zu Ort und von Aufführung zu Aufführung verschieden gewesen sein kann und gänzlich verschieden gewesen ist*“, so handelt es sich um Dinge, über die man eigentlich schon seit ziemlich langer Zeit recht genau Bescheid weiß. Muffat hat das als Zeitgenosse dargestellt, in der Vivaldiliteratur finden sich ausführliche Belege, und daß Bach eine Arie in der Johannes-Passion dreimal verschieden besetzt hat, ist allgemein bekannt. Auch die Frage der satztechnischen Sauberkeit im Generalbaßspiel existierte für die Zeitgenossen kaum, weil der Cembalist in der Regel nur den Baß vor sich hatte und gar nicht wußte, was in den übrigen Stimmen vor sich ging.

Eine interessante Einzelheit hat Ludwig Finscher mit dem Hinweis auf das Akkordspiel der Gambisten gestreift. Diesem sehr wichtigen Teilproblem barocker Aufführungspraxis sollte man einmal gründlich nachgehen. Es ist wahrscheinlich, daß sich von daher eine ganze Reihe von noch ungeklärten Besetzungsfragen lösen läßt, auf die übrigens auf dem Kongreß mehrfach hingewiesen wurde. Walter Kolneder, Karlsruhe

LUIGI DALLAPICCOLA: Appunti Incontro Meditazioni. Mailand: Edizioni Suvini Zerboni 1970. 191 S.

Daß ein heute fast siebzigjähriger Komponist der ehemals „mittleren“ Generation der Neuen Musik Bilanz zieht, ist keine Besonderheit; viele Altersgenossen waren auf

diesem Wege bereits vorausgegangen (u. a. Copland, Krenek, Egk, Hartmann). Was diese Schriften Dallapiccolas vor anderen auszeichnet, ist die Tatsache, daß sie das Schwergewicht nicht auf autobiographische Äußerungen legen, sondern auch Fragen der Musikgeschichte (insbesondere der Geschichte der Oper: Mozart, Verdi) einbeziehen. Dem dreiteiligen Titel des Sammelbändchens entspricht die Dreiteilung seines Inhalts: Neben autobiographischen Notizen über die Entstehung eigener Werke stehen Beiträge zur Musik des 18. und 19. Jahrhunderts sowie Berichte über persönliche Begegnungen mit zeitgenössischen Musikern.

Die Reihe der Beiträge eröffnen einige Studien zum Opernstil Verdis. Hier ragt der vielerorts gehaltene Vortrag *Parole e musica nel melodramma* heraus, der den „*stile formulario*“ der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts an fünf kurzen Musikbeispielen aus frühen Verdi-Opern erläutert. Beobachtungen zum Sprachstil der Libretti sowie zur „Schematisierung“ der Arienkomposition werden zusammengefaßt in einer brillanten Analyse des Terzetts aus dem 2. Akt des *Maskenball*. Von besonderem Gewicht sind auch die Betrachtungen zur Statuen-Szene aus Mozarts *Don Giovanni*. Dallapiccola sieht im Commendatore die Hauptfigur des Werkes, vor allem im Hinblick auf die Gesamtarchitektur: Sein Auftreten markiert die Punkte, über denen sich der große Bogen der Gesamtkonstruktion des *Don Giovanni* spannt. Die Verbindung zum autobiographischen Teil wird durch die Beiträge hergestellt, die Begegnungen mit zeitgenössischen Musikern zum Gegenstand haben. Hindemith, dem Mann aus dem „anderen Lager“, widmet Dallapiccola überraschend freundschaftliche Zeilen. Warme Worte der Dankbarkeit findet er für Hermann Scherchen, dem er die Uraufführung zahlreicher eigener Werke verdankt (darunter *Il Prigioniero* beim Maggio Musicale 1950 in Florenz). Eine kleine Auswahl von Schallplattenbesprechungen zeigt Dallapiccolas Bewunderung für den Pianisten Egon Petri, „*il primo fra i legittimi eredi di Ferruccio Busoni*“. Wenig bekannt sind die beinahe freundschaftlichen Beziehungen zu Edgar Varèse, über die ein weiterer Beitrag berichtet. Besonders eindrucksvoll ist jedoch die Wiederbegegnung mit dem Artikel *Incontro con Anton Webern*, der schon in

Melos 1965 zu lesen war. Aus den Gesprächen mit Webern ist besonders beachtenswert, was Dallapiccola über dessen immer wieder bekundetes Interesse am Klanglichen berichtet. Ohne Zweifel hat Dallapiccola – man vergegenwärtige sich die Dedikation der *Sex Carmina Alcaei* von 1945 – die Entdeckung Weberns nach 1950 vorausgeahnt und teilweise vorweggenommen.

Die am Schluß der Sammlung mitgeteilten autobiographischen Skizzen gehören – obwohl sie nur etwa ein Drittel des Gesamtinhalts ausmachen – zum Wertvollsten dieses Bändchens. Der Leser lernt zunächst den Entstehungshintergrund der frühen Chorwerke kennen, die nicht ohne mannigfache zeitgeschichtliche Bezüge sind. Ausführlich kommentiert wird der *Coro degli Zitti* aus den Michelangelo-Chören, wobei unerwähnt bleibt, daß hier erstmals bei Dallapiccola eine Zwölftonreihe verwendet wird. Hierauf folgt der gewichtige Beitrag über die Entstehung der *Canti di Prigionia* und des *Prigioniero*, der zuerst in *The Musical Quarterly* 1953 erschienen war. Hier sind wir im Zentrum der Gedankenwelt Dallapiccolas: Freiheit und Gefangenschaft – das sind die Themen, die ihn in diesen beiden Werken (die ihn insgesamt über ein Jahrzehnt lang beschäftigten) am stärksten bewegen. Eigene Erlebnisse wie die Internierung seiner Familie in Graz 1917/18, die Konzentrationslager der Nazis und die Befreiung von Florenz 1944 finden hier ihren Niederschlag. Das Bild dieser Schaffensperiode rundet sich durch den Beitrag *Sulla strada della dodecafonia*. Hier wird deutlich, wie sehr die Hinwendung zur Zwölftontechnik für einen europäischen Komponisten in den dreißiger Jahren ein Gegen-den-Strom-Schwimmen war: Atonale Musik war in ganz Europa verpönt, in Deutschland nach 1933 sogar ausdrücklich verboten. Zwei Beiträge zur Entstehungsgeschichte des *Ulisse* beschließen den Band. Der anlässlich der Verleihung des Doctor of Music vor der Michigan University in Ann Arbor gehaltene Vortrag *Nascita di un libretto d'opera* läßt die Odysseus-Deutung Dallapiccolas erkennen: Odysseus wird zum Symbol des modernen Menschen, der voller Fragen und Zweifel über seine Existenz ist. In der vom Komponisten gegebenen Formanalyse des Werkes erweist sich die große Szene bei den Kimmeriern als das Zentrum der Komposition.

Diese Szene wäre demzufolge auf die musikalischen Spiegelungen hin zu untersuchen, von denen Dallapiccola andeutungsweise spricht. Eine kurze Programmnotiz zur italienischen Erstaufführung der Oper betont abschließend nochmals die Bedeutung der Danteschen Odyssee-Interpretation für das Libretto des *Ulisse*. Damit antwortet der Komponist zugleich einer Gruppe von Kritikern der Berliner Uraufführung, die ihm zum Vorwurf gemacht hatte, er habe einen christlichen Odysseus auf die Bühne gebracht.

Dieses Bändchen ist für den Dallapiccola-Forscher schon deshalb von großem Wert, weil es erstmals die weit verstreuten, z. T. aber auch unveröffentlichten Schriften des Komponisten in einer Ausgabe vereinigt. Mit lockerer Hand redigiert (in den ursprünglich als Vortrag konzipierten Beiträgen ist z. B. die Anredeformel noch beibehalten), ist dieses Buch dennoch in äußerlich recht ansprechender Form gestaltet. Der weitgehende Verzicht auf redaktionelle Eingriffe – da kein Herausgeber genannt ist, muß angenommen werden, daß Auswahl und Zusammenstellung auf Dallapiccola selbst zurückgehen – hat jedoch auch negative Auswirkungen: Der Leser vermißt einen Registerteil, ebenso ein Verzeichnis der Werke Dallapiccolas (das leicht mit dem Register hätte verknüpft werden können). Es bleibt dennoch zu hoffen, daß diese wichtige Publikation einen großen Leserkreis findet. Dietrich Kämper, Köln

CAREL VAN LEEUWEN BOOMKAMP und JOHN HENRY VAN DER MEER: *The Carel van Leeuwen Boomkamp Collection of Musical Instruments. Descriptive Catalogue. Amsterdam: Frits Knuf 1971. 188 S., davon 77 Taf.*

Den vorliegenden Katalog einer kleinen, in Bussum (Niederlande) befindlichen Privatsammlung, die vor allem durch ihre Saiteninstrumente interessiert, kann man unter verschiedenen Blickwinkeln als vorbildlich betrachten: Er unterrichtet ausführlich auf engem Raum; Belastungen des Textes durch allgemeine Angaben zu Typ, Bau und Geschichte der Instrumente sind vermieden. Eine leicht zugängliche Literatur erlaubt es heute, auf solche Ausführungen zu verzichten. Dagegen enthält der Katalog u. a. Informationen, die zwar auch nicht das einzelne Instrument betreffen, aber vergleichsweise

schwer erreichbar oder neu sind: hierzu zählen Angaben zu selteneren Instrumententypen (Stimmungen bei Saiteninstrumenten!), Literaturhinweise zu diesen und zu Instrumentenbauern, und besonders eine Zusammenstellung der Kriterien, nach denen sich Streichbögen bestimmten Instrumenten, Epochen, Ländern zuordnen lassen. Die Auswahl der zu den Instrumenten gegebenen Daten – sie nehmen je Instrument durchschnittlich eine dreiviertel Seite ein bei einem Format, das etwa DIN A 5 entspricht – stellt einen sinnvollen Kompromiß dar zwischen totalem Informationsbedürfnis im Einzelfall und den Ansprüchen, die in der Regel an einen solchen Katalog gestellt werden. Die Methode der verbalen Beschreibung ist im wesentlichen morphologisch bzw. auf die Materialien abgestellt, wie es bei einem ersten Katalog einer Sammlung historischer Instrumente der europäischen Kunstmusik kaum anders möglich ist. Mit großer Sachkenntnis werden spätere Veränderungen an den Instrumenten identifiziert. Jedes von ihnen ist durch eine, zuweilen durch zwei schwarz-weiße Photographien wiedergegeben.

Angesichts der hohen Nützlichkeit des Bandes mögen folgende Bemerkungen fast als Beckmesserei erscheinen: Manchmal werden vom Leser allzuviel Sachkenntnis bzw. Spürsinn gefordert, z. B. wenn einmal von „*depth*“, ein andermal von „*height of ribs*“ die Rede ist, ohne daß man sofort erkennen könnte, ob hier ein Unterschied besteht, und wenn ja, welcher. Der hohe Wert von 3,7 cm für die „*height of ribs*“ der beiden Violinen läßt vermuten, daß hier die Randstärke von Decke und Boden mitgemessen wurden; das hätte dann aber erwähnt werden müssen. Stutzig wird man ferner, wenn bei der Violino piccolo Kat.-Nr. 12 von Aegidius Klotz (und ähnlich bei Nr. 11) eine „*length of body*“ von 25,3 cm, aber eine „*vibrating length of strings*“ von nur 18,2 cm angegeben werden. Auch die Photographie widerspricht diesem Zahlenverhältnis. Bei der an sich sehr verdienstvollen Angabe der Wölbungshöhe der Decke einerseits, das Bodens andererseits (bei Streichinstrumenten allgemein) ist nicht für jeden möglichen Benutzer ersichtlich, ob die Messung jeweils von der Leimfläche, der Hohlkehle oder der Randoberfläche ausgeht. In einigen Fällen hätte man sich, schon um

von der Erfahrung der Verfasser zu profitieren, noch mehr Klarheit über die Gründe für die Zuordnung bestimmter Instrumente gewünscht, z. B. der unsignierten Harfe Nr. 80 zu „*Southern Germany, c 1750*“ oder der „*VAN HEERDE*“ signierten Querflöte zu dem um 1680 wirkenden Jan Jurriaens: für eine vierteilige Flöte eine bemerkenswerte Entstehungszeit. Über Einzelheiten ließe sich streiten, etwa darüber, ob bei Harfen und Klavieren mehr schwingende Saitenlängen gemessen werden sollten, ob es genügt, den Innendurchmesser von Blasinstrumenten nur am Ende der einzelnen Teile zu messen, ob bei Querflöten nicht in jedem Fall – als Kriterium für die Datierung – die Befestigungsart der Klappenfedern angegeben werden müßte, oder ob ausgerechnet die Form der Cister Nr. 57, der man spontan eher als anderen Cistern den Umriß einer Birne zusprechen würde, als „*bell-shaped*“ bezeichnet werden sollte. Im ganzen jedoch: ein ausgezeichnete Katalog einer interessanten Sammlung, die etwa mit der Violine von G. B. Gabbrielli, dem Violoncello von J. Th. Cuypers – beide im Originalzustand – und dem Ensemble der Streichbögen besonders wichtige Stücke aufweist.

Dieter Krickeberg, Berlin

FRANK MUNTE: Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über Robert Schumann 1856-1970. Anhang: Schrifttum über Clara Schumann. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1972. 151 S.

Fast erstaunt man, daß dieses insgesamt über 1500 Titel enthaltende Verzeichnis „den ersten Versuch darstellt, das im Deutschsprachigen Raum seit dem Tode Robert Schumanns erschienene Schrifttum über den Meister zu sammeln und zu ordnen.“ Es ist tatsächlich „eine wichtige Vorarbeit“ für ein „noch ausstehendes thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke sowie einer neuen Gesamtausgabe“. Wie im Vorwort weiter betont wird, sind Artikel in Musiklexika, Musikgeschichten und Gattungsgeschichten „ausgeschlossen“. Der Verfasser braucht kaum noch darauf hinzuweisen, daß es bei einem so oft zitierten Meister wie Schumann ein lückenloses Verzeichnis nicht geben kann. Die Einteilung in insgesamt 33 Kapitel ist durchaus plausibel, un-

widersprüchlich, dazu progressiv angeordnet. Selbst Belletristik, die nicht immer unwichtig zu sein braucht (vgl. Nr. 1307, 1312 und 1344), fehlt nicht. Dies Buch, Zeugnis jahrelangen kritischen Sammeleifers, erschließt seinen Wert erst dann, wenn man das „*Register der in den Titeln erwähnten Personen*“ durchsieht, so wenn man dort (S. 124) das Schlagwort Wagner mit der „*Stellung zu einzelnen Personen*“ (S. 52) vergleicht. Das ist auch historisch aufschlußreich. Ein glücklicher Gedanke ist die Zitierung von Doppelquellen, zumal sie einander nicht immer wörtlich gleichen mögen. Daß die Zeitungsliteratur in weitgehendem Maße herangezogen ist, dafür sollte man dankbar sein. Daß Anonyma vorangehen, also nicht mit dem Anfangswort des Titels (was manchmal Schwierigkeiten machen kann!), ist sehr praktisch gedacht.

Dieses Werk, nicht zuletzt wegen Schumanns zentraler Stellung in der Romantik, ist unentbehrlich. Vielleicht wird uns einmal ein gleichwertiges Werk für die fremdsprachliche Literatur beschert; ihm könnte die vorliegende Arbeit zum Muster dienen.

Reinhold Sietz, Köln

Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. Annual bibliography of European ethnomusicology. Hrsg. vom Slowakischen Nationalmuseum in Verbindung mit dem Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung des International Folk Music Council durch Oskár ELSČEK, Erich STOCKMANN und Ivan MAČÁK. Bratislava: Slovenské národné múzeum 4. 1969; 5. 1970.

Die musikethnologische Jahresbibliographie, herausgegeben vom Slowakischen Nationalmuseum in Verbindung mit dem Institut für Musikwissenschaft der slowakischen Akademie der Wissenschaften und dem International Folk Music Council, ist eine Gemeinschaftsarbeit von Musikforschern aus den in der Bibliographie erfaßten europäischen Ländern. Verantwortlich für die Redaktion sind der slowakische Musikforscher Oskár Elschek, Erich Stockmann und Ivan Mačák.

Die beiden vorliegenden Bände (4.-5. Jahr 1969-1970) sind in der Anlage gleich aufgebaut. Sie verzeichnen ausschließlich

Titel zur Volksmusik im allgemeinen, zur Folklore der Völker sowie zu speziellen Fragen wie Musikinstrumente, Quellensammlungen oder Bibliographien. Das Material ist aus Zeitschriften, Jahrbüchern, Sammelbänden und Lexika entnommen, die in Europa erschienen sind (nicht verzeichnet sind Rezensionen und Textausgaben von Volksliedern) und nach Erscheinungsländern gegliedert (d. h. nur solche Titel sind zusammen aufgeführt, die in einem Land veröffentlicht wurden). Ergänzend ist der Länderübersicht jeweils eine Bibliographie der Quellen angefügt. Alle aufgeführten Titel haben eine englische Übersetzung, soweit sie nicht in englischer, deutscher oder französischer Sprache publiziert wurden. Sigel (ein Abkürzungsverzeichnis sollte unbedingt streng alphabetisch angelegt sein!) charakterisieren eine Veröffentlichung hinsichtlich ihres Inhalts. Ein Autorenverzeichnis und eine geographisch-ethnische Übersicht erschließen das gesamte Material. Ein Wort zur Anlage der Bibliographie: Eine alphabetische Folge der Titel würde m. E. für den täglichen Gebrauch und Umgang sinnvoller sein, bliebe das sachliche Register erhalten. Es ließe sich aber auch die Ordnung nach sachlichen Gesichtspunkten denken, deren Titel alphabetisch erschlossen werden müßten. Bei der augenblicklichen Ordnung muß man sich zwangsläufig fragen, welchen Wert eine Zusammenstellung nach Ländern für die wissenschaftliche Arbeit hat, es sei denn zu dokumentieren, wie umfassend und umfangreich die Produktion hier oder da ist. Wenn, betrachtet man das Inhaltsverzeichnis, einzelne Länder Untergliederungen haben, ist nicht recht einzusehen, warum man das nicht bei allen macht. Während es bei der Sowjetunion noch verständlich erscheint, wirkt eine Gliederung bei England und der Tschechoslowakei gezwungen und zufällig. Die Türkei gehört, als ein Land Asiens, nicht in die Reihe der zu erfassenden Länder, wenn es sich um eine „Jahresbibliographie Europas“ handelt.

Bei der Vielzahl der behandelten Länder und Quellen läßt sich eine genauere Überprüfung des verzeichneten Materials nur stichprobenhaft durchführen. Eine alphabetische Zusammenfassung aller Quellen vor dem Textteil würde eine solche Übersicht bedeutend erleichtern und für weitere Bände der Bibliographie Anregungen geben, beson-

ders um auffällige Lücken zu schließen. Es fällt auf, daß eine Reihe von Titeln nicht aufgenommen sind. Es sollen hier nicht etwaige Lücken und Fehlbestände aufgeführt werden, sondern die Anregung gegeben werden, auch die Randgebiete etwas mehr zu berücksichtigen. So erscheint es mir z. B. wichtig, die Zeitschrift „Mitteilungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“ (hier mit einem Aufsatz von D. Christensen, *Die Musik der Kurden*) in die regelmäßig durchzusehenden Titel aufzunehmen. Ein anderes Beispiel für kontinuierliche Literaturkontrolle könnte mit der Zeitschrift „Der Islam“, oder an dem „Bulletin du Centre d'Étude de musique orientale“ genannt werden.

Die Zahl der Titel (1969: 428, 1970: 603) zeigt eine wesentliche Erweiterung der überprüften Quellen. Es wäre zu wünschen, daß dies in noch größerem Maße geschehen könnte, um möglichst viel Material für die Forschung in der Musikethnologie zugänglich zu machen. Jörg Martin, Stuttgart

KATALOG der Tonbandaufnahmen M 1 bis M 2000 der Musikethnologischen Abteilung, hrsg. von Dieter CHRISTENSEN unter Mitarbeit von Hans-Jürgen JORDAN. Berlin: Museum für Völkerkunde. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1970. 355 S.

Den Gesamtbestand der Klängaufnahmen betreffend bemerkt der Herausgeber im Vorwort zu diesem Katalog, die Musikethnologische Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin, das ehemalige „Berliner Phonogramm-Archiv“, habe seit der Gründung im Jahre 1900 bis zum Jahre 1954 nur solche Aufnahmen gesammelt, die man von reisenden Musikern in Berlin herstellte und die man von Forschern verschiedener Fachrichtungen nach der Rückkehr von ihren Reisen erhielt. Eigene Sammel- und Feldforschungstätigkeit der Archivmitarbeiter begann erst 1955, als der damalige Leiter, Prof. Dr. Kurt Reinhard, assistiert von Dieter Christensen, seine erste Forschungsreise in die Türkei unternahm. Soweit der Katalog Auskunft erteilt, überwiegen seither die Feldaufnahmen der Archivmitarbeiter gegenüber Feldaufnahmen Dritter und den Aufnahmen im Archiv.

Allerdings verzeichnet der Katalog nur Magnettonaufnahmen aus den Jahren 1952

bis 1968, die seit 1968 archiviert oder re-archiviert wurden, deren Rechte zudem „ausschließlich bei der musikethnologischen Abteilung liegen und die einen wissenschaftlichen Quellenwert besitzen“ (S. 8). Ältere, noch mit dem Edison-Phonographen hergestellte Aufnahmen sowie jene Aufnahmen, deren Urheberrechte bei den Sammlern liegen, wurden ausgeschlossen. Dies mag als Nachteil erscheinen, doch sollte der Katalog der Absicht des Herausgebers entsprechend, „der interessierten Öffentlichkeit über einen wichtigen Teil der Archivbestände Aufschluß geben, die vor allem für wissenschaftliche und pädagogische Zwecke zur Verfügung stehen“ (S. 7). Alle verzeichneten Aufnahmen können in den Räumen der musikethnologischen Abteilung abgehört werden. Soweit nicht Vorbehalte der Urheber zu berücksichtigen sind, werden nach Vereinbarung auch Kopien „für wissenschaftliche und pädagogische Zwecke“ bereitgestellt (S. 9).

Im ganzen umfaßt der Katalog Aufnahmen-Sammlungen von Lappen aus Enontekiö/Nord-Finnland und aus der Provinz Finnmarken/Nord-Norwegen, aus Schweden, aus Mazedonien und der Herzegovina, von der Insel Krk sowie aus einer in Österreich ansässigen slovenischen Familie, aus Bulgarien, aus Korsika und von Korsen in Marseille, von den Boranā-Galla aus Süd-Äthiopien, aus der Türkei (die wohl umfangreichste Sammlung), aus dem Iraq und von zwei Kurden des Dizayi-Stammes im Nord-Iraq, von einer nordindischen und einer ceylonischen Tanzgruppe, aus Japan, Hawaii, Bolivien und von den Cuña-Indianern auf der Insel Rio Tigre/San Blas/Panama. Der Liste jeder Einzelsammlung sind Bemerkungen über die Urheber, über Zeit und Ort der Aufnahmen sowie über die benutzten Geräte beigegeben. Zuweilen wird auch auf die Mitwirkenden oder auf den Gehalt der Sammlung als Ganzes hingewiesen. Bei Sammlungen, die bereits bearbeitet wurden, sind zudem die Titel der erschienenen Veröffentlichungen verzeichnet - ein Vorteil, der dem Benutzer das Suchen erspart.

Jedes Stück wird im Katalog durch eine Reihe von Angaben nach folgendem Schlüssel charakterisiert: 1. Staat, Provinz und Stamm der Musiker; Ort, Datum und besonderer Anlaß der Aufnahme; 2. Titel oder Textanfang und dessen Übersetzung, dazu

soweit bekannt – der Name des Textdichters; (Hierfür besonders wurde Hans-Jürgen Jordan als linguistischer Berater zugezogen.) 3. Gattung, Inhalt und Modus oder Liedtyp, dazu wenn möglich der Name des Komponisten; 4. Besetzung und Ausführung; Name, Alter und Herkunft der Ausführenden; 5. Titel der Sammlung und Originalsignatur; technische Daten der Aufnahme; 6. Dauer des Stücks, Jahr der Archivierung oder Re-archivierung sowie Hinweise auf die technische Qualität. Diese Angaben genügen zur ersten Information vollauf – soweit nicht nach der Musik selbst gefragt wird.

Die interessierte Öffentlichkeit würde es gewiß sehr begrüßen, wenn – wie angekündigt – bald weitere Folgen des Katalogs erscheinen. Josef Kuckertz, Köln

HANS NIEDERAU: Musik im Lehrerseminar zu Moers. Ein Beitrag zur Lehrerbildung im 19. Jahrhundert. Köln: Arno-Volk-Verlag 1970. 154 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 86.)

Im Zusammenhang der Beiträge der historischen Musikwissenschaft zur Geschichte des Musikunterrichtes (deren Schwerpunkt auf Theoretiker-Monographien liegt) ist die Arbeit von Hans Niederau, zugleich seine Dissertation, einer noch kleinen Gruppe zuzuordnen, die Fakten zur historischen Unterrichtspraxis aufarbeitet und damit – in unterschiedlichem Maße – zur Aufhellung der Formen des Musiklernens im Wechsel geschichtlich-gesellschaftlicher Situationen verhilft, ein Ansatz, dem angesichts der Labilität im theoretischen Umkreis des Musiklernens konstitutive Bedeutung zukommt. Zudem darf eine Arbeit über die Musikausbildung im Moerser Seminar besonderes Interesse erwarten. Denn hier wirkte Adolph Diesterweg (1820-1832), der nicht nur durch seine schulpolitischen Bemühungen um Liberalisierung der Lehrerausbildung und seine für die Praxis modifizierende Auseinandersetzung mit den Gedanken Pestalozzis Mittelpunkt der pädagogischen Diskussion war; er stand auch im Rahmen seiner methodischen Arbeit für alle Schulfächer mit führenden Musikpädagogen der Zeit im Gespräch, vor allem mit Natorp, Hientzsch und Hentschel sowie mit Erk, den er als Seminarmusiklehrer nach Moers holte.

Die Arbeit Niederaus beginnt mit einer ausführlichen Darlegung der Gründungsgeschichte des Moerser Seminars, an die sich Mitteilungen über die am Moerser Seminar wirkenden Musiklehrer (in chronologischer Folge) anschließen. Im Hauptteil wird das Thema „Musik im Lehrerseminar in Moers“ zunächst unter erzieherischem Aspekt durchgeführt. Diesterwegs Auffassungen konnten dabei durch (m. W.) bisher nicht bekannte Texte aus den Rheinischen Blättern von 1828 belegt werden (S. 33, 34), die ihn wie Pestalozzi als Vertreter einer Pädagogik zeigen, die Musik in der Schule an ihrem Beitrag zur allgemeinen Menschenbildung mißt; doch ist Diesterweg im fachlichen Detail nicht so vorsichtig wie Pestalozzi, wenn er beispielsweise in den Kanonstreit der Schulmusik des frühen 19. Jahrhunderts mit einer Philippika gegen den Kanon eingreift, weil „*der Lehrer nicht genug wehren kann, damit der Gesang nicht in Geschrei ausartet . . .* (und) *die meisten Schüler auf solches Herumtummeln sich weidlich freuen . . .*“ (S. 37). Neben den Belegen für die bestimmende Ziel-Theorie der Musik als Mittel der Menschenbildung tritt die didaktische Analyse und Strukturierung zurück. Offen bleibt hier die Untersuchung der Diskrepanz zwischen pädagogischem Ziel und musikdidaktischen Lehrwerken der Pestalozzi-Zeit (die „Elementarisierung“ im Sinne Pestalozzis stand einer Begegnung mit Musik entgegen), ebenso die Konturierung der Unterschiede in den auf die Pfeiffer/Nägelsche Methodisierung folgenden Lehrwerken, die keineswegs nur Modifizierungen von Pfeiffer/Nägeli sind, wie Niederau (S. 35) beim Bezug auf Natorps *Anleitung zur Unterweisung im Singen* (wohl im Anschluß an W. Gundlachs gleiche Auffassung in dessen Dissertation über Erks Schulliederbücher, S. 28) annimmt; Natorps Lehrwerk unterscheidet sich vielmehr prinzipiell durch vorgegebene Singübungen nach dem Gehör sowie durch die Rhythmik/Melodik/Dynamik kombinierenden Zwischenstufen von den die Elemente isolierenden Lehrgängen Pfeiffer/Nägels. Ebenso zeigt Hentschel Eigenständigkeit, wenn er dem Elementarkursus einen Liederkursus als gleichberechtigt zur Seite stellt. Auch der zweite Aspekt des Themas Musik in Moers, Lehrpläne und Schulorganisation betreffend, erweist sich durch die erbrach-

ten Materialien als besonders ergiebig. Aus dem Koblenzer Stadtarchiv zutage geförderte Lehrpläne für Präparandie und Lehrerseminar von 1901 belegen lange vor Kestenberg Formen der Liederarbeitung, die Kombinationen von Singen, Gehörbildung und Musiklehre darstellen (S. 75), wie andererseits mit Zitaten aus Knieses *Reform des Schulgesanges* für 1908 die Entwicklung musikalischen Denkens als Lernziel belegt wird (S. 79) sowie die heute methodisch so aktuelle Verknüpfung von Erfindungsübung und Hörstück (S. 81). Als letzter Aspekt wird die Ausstrahlung des Moerser Seminars auf das Musikleben am Niederrhein abgehandelt; hier werden eindrucksvolle Belege für die (einstige) Bedeutung des Musiklehrers im außerschulischen Musikleben, insbesondere in Kirchenmusik und Chorwesen erbracht.

Insgesamt erweist sich die Ergiebigkeit der gewählten Thematik für die historische Musikpädagogik hier vor allem an der Bedeutung der erbrachten Materialien zur Ergänzung und Korrektur des faktischen Wissens, wie zugleich die Notwendigkeit deutlich wird, durch weiterführende und vertiefende Arbeit die musikdidaktischen Strukturen des 19. Jahrhunderts vollständiger und differenzierter zu erschließen, um pauschale Fehlbeurteilungen der Schulmusik des 19. Jahrhunderts als Singunterricht korrigieren zu können.

Sigrid Abel-Struth, Eschborn/Frankfurt a. M.

OTTAVIO TIBY: I polifonisti siciliani del XVI e XVII secolo. Hrsg. von S. F. FLACCOVIO. Palermo: S. F. Flaccovio Editore (1969). 131 S., 2 Taf.

Fünfzehn Jahre nach dem tragischen Autounfall des italienischen Musikforschers Ottavio Tiby legt der Herausgeber mit Unterstützung des Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana die vorliegenden Studien vor, die neben bereits bekanntem auch unveröffentlichtes Material aus seinem Nachlaß zusammenstellen. Die Erforschung der Musikgeschichte seiner Heimatstadt und vor allem der sizilianischen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts bedeutete für Tiby ein Hauptanliegen seiner vielseitigen Arbeiten. Bereits auf dem 1. Internat. musikwiss. Kongreß 1950 in Lüneburg beschäftigte sich sein Beitrag mit der Frage der

Schulebildung der sizilianischen Polyphonisten und in der Folgezeit führte ihn der Auftrag, für den neuen Grove (5. Auflage) den Artikel *Palermo* zu schreiben, immer wieder auf dieses Zentralthema seiner Forschungen. Aus bibliographischer Neigung hatte er einen Katalog der Kompositionen sizilianischer Musiker zusammengestellt und dabei auch eingehende archivalische Studien in den Senats- und Verwaltungsakten der Städte betrieben.

Aus dem umfangreichen Material der nicht veröffentlichten Aufzeichnungen und gedruckten Artikel ist ein Buch entstanden, das zur Erkenntnis der Musikgeschichte Siziliens einen wertvollen Beitrag liefert. Nach einem allgemeinen Überblick über Geschichte und Sprache Siziliens, die Gelehrten an den Universitäten und Akademien behandeln die Kapitel die Musik in den Adelshäusern, vornehmlich mit den Namen berühmter Lautenisten, und die Senatsmusiken. Die Abschnitte über die Musik in der Capella Palatina und in der Kathedrale bringen eine Fülle von Namen, deren Bedeutung oft lediglich in der Ausübung ihres Amtes zu finden ist. Die berühmteren Pietro Vinci und seine Schüler Antonio Il Verso, Paolo Caracciolo und Ricardo La Monana nehmen die folgenden Kapitel ein, die nach 4 Generationen eingeteilt werden, unter denen der Spanier Sebastiano Raval und der Sizilianer Vincenzo Gallo eine eingehende Behandlung erfahren. In einem Anhang bringt die Schrift eine ausführliche, bisher unveröffentlichte Schilderung des Wettstreits zwischen dem ehrgeizigen Raval und dem jungen Achille Falcone. Mit den überlieferten Bedingungen und den Beurteilungen der Arbeiten entwirft Tiby ein fesselndes Bild von dem Streit der beiden Komponisten, aus dem Raval als besiegter „Sieger“ hervorgeht. Bei der großen Zahl der in dem Buch genannten Musiker ist das Namensregister (S. 123-128, doppelspaltig) eine willkommene Beigabe. 4 Tafeln mit Abbildungen von Erstdrucken der Motetten von Pietro Vinci (Venedig 1558 und 1591), der Madrigale von Anselmo di Fazio (Messina 1589) und des *primo libro . . . a due voci* von Antonio Il Verso (Palermo 1596) bereichern das Buch, das als ein posthumes Zeugnis für Ottavio Tiby gedacht seine umfassenden Forschungen auf diesem Gebiet erschöpfend zusammenfaßt. Georg Karstädt, Lübeck

GEORG RHAU: *Musikdrucke aus den Jahren 1538-1545 in praktischer Neuausgabe. Vol. V: Postrenum vespertini officii opus . . . Magnificat octo modorum seu tonorum numero XXV . . . 1544, hrsg. v. Paul BUNJES. Kassel und Saint Louis: Bärenreiter und Concordia Publishing House 1970. XX, 407 S.*

Die von Georg Rhau in den Jahren 1540 bis 1544 edierten fünf Sammlungen liturgischer Musik für den Vespertagesdienst gehören zu den wichtigsten deutschen Quellen geistlicher Vokalmusik aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Obwohl es sich dabei um eine in gewisser Weise didaktisch geordnete Materialaufbereitung handelt, der man sich in Schule, Haus und Kirche bedienen sollte, vermögen diese fünf Bücher doch auch einen guten Einblick in die kirchenmusikalische Praxis einer der wichtigsten frühprotestantischen Gottesdienstformen zu gewähren. Mit dem *Postrenum vespertini officii opus* liegen nunmehr vier dieser fünf Sammlungen im Rahmen der Veröffentlichungen der Rhau-Drucke vor. Von den 25 Magnificat-Kompositionen der Sammlung waren bisher nur fünf Stücke von Morales (in: Monumentos de la Musica española, XVII) und drei von Adam Rener (in: AfMw, II) in Neuausgaben zugänglich. (Das Magnificat III. toni von Pipelare erschien kürzlich in Corpus mensurabilis musicae, 34, I.) Die Ordnung des Magnificat-Korpus bei Rhau entspricht der allgemeinen Quellenpraxis der Zeit: Neben lose aneinandergereihten Stücken in den verschiedensten Tönen (von Jachet, Pieton, Fevin, Pipelare, Divitis, La Rue und Galliculus) finden sich zwei zyklische Zusammenstellungen von je acht Vertonungen (I.-VIII. toni), von denen die eine Gruppe ausschließlich von Adam Rener, die andere von mehreren Komponisten (Morales, Jachet, Richafort, Tugdual) stammt. Auch die Internationalität und Überkonfessionalität des Repertoires ist typisch für derartige Quellen. In einem Punkt allerdings weicht die Zusammenstellung von der in den eigentlichen Gebrauchsquellen der Zeit meist zu findenden Auswahl ab; hier ist der primär pädagogische Plan dieser vor allem für die „gemeinen Schulen“ gedachten Sammlung zu erkennen: das „angemessene Gleichgewicht“ (S. XIII) zwischen der Anzahl der Sätze in den verschiedenen Modi ist in anderen Quellen nur ganz selten bestimmend; im Gegen-

teil: der hier mit fünf Kompositionen vertretene IV. Modus und der viermal vertonte III. Modus (gegenüber nur je zwei Vertonungen im V. und VI. und je drei im I., II., VII. und VIII. Modus) spielen im Magnificat-Gesamtrepertoire der Zeit nur eine relativ untergeordnete Rolle. Das Fehlen der den Magnificat liturgisch beigeordneten Antiphonen in dem Rhau-Druck ist nichts Außergewöhnliches und bedarf daher auch keiner liturgischen oder editionsökonomischen Explikation, wie sie der Herausgeber versucht (S. XIII). Der Aufnahme der Verdelot-Vertonung des klassischen Bußpsalms *Domine ne in furore* und einer wohl dazugehörigen anonymen mehrstimmigen Vertonung der Antiphon *Domine, libera me* in die Sammlung (im Anschluß an die Magnificat-Sätze) liegt – wie auch der Herausgeber des Neudruckes vermutet – sicher ein persönlich-biographisches Motiv des Wittenberger Druckers zugrunde; betrachtete Georg Rhau diese Edition doch als eine Art „Schwanengesang“ seiner Lebensarbeit. Bestärkt wird man in dieser Vermutung, wenn man sich einmal die exzeptionelle musikalische Textauslegung gerade dieser Verdelot-Motette vor Augen führt, deren ungekünstelter, eindringlicher „Deklamationsstil“ der theologischen Intention der jungen protestantischen Kirche wie dem persönlichen, situationsgebundenen Ausdrucksbedürfnis Georg Rhaus sicher in gleicher Weise entsprach.

Die Ausgabe von Paul Bunjes macht, was den nach den „Richtlinien des Erbes deutscher Musik“ erstellten Notentext angeht, einen vorzüglichen Eindruck. Die Übertragung erfolgte offensichtlich mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und mit einer angebrachten Zurückhaltung hinsichtlich subjektiver Deutungen (z. B. was die Akzidentiensetzung betrifft). Auch die methodische Anlage des kritischen Apparates entspricht moderner wissenschaftlicher Editionstechnik. Der einzige, allerdings gravierende Einwand ergibt sich gegenüber den Konkordanzennachweisen, einem nicht unwesentlichen Abschnitt der Editionsarbeit, wenn man es, wie im vorliegenden Falle, mit einem weitverbreiteten, überwiegend aus anderen Quellen übernommenen Repertoire zu tun hat. Der Herausgeber schreibt (S. XIII), daß er sich auf die „Ermittlung und persönliche Überprüfung anderweitiger wichtiger Konkordanzen“ beschränkt habe. Es ist jedoch

leicht festzustellen, daß es sich dabei nicht um eine echte Auswahl, sondern um eine Zusammenstellung aller dem Herausgeber bekannter, wichtiger und unwichtiger Quellen handelt. Nun ist eine absolute Vollständigkeit in dieser Hinsicht ohnehin nicht zu erreichen; immerhin aber wäre es dem Herausgeber, der sein Vorwort im April 1967 schrieb, wohl noch möglich gewesen, bis zum Ende der Drucklegung (1970) von einer bereits 1966 erschienenen und lange vorher angekündigten großen bibliographischen Arbeit über das mehrstimmige Magnificat (W. Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966) Notiz zu nehmen und die Ergebnisse dieser Arbeit in seine Ausgabe mit einzubringen. So aber fehlen bedauerlicherweise für die meisten Magnificat des Rhau-Druckes in der Neuauflage eine ganze Reihe wichtiger Konkordanzangaben (z. T. sogar mit anderen Autorenzuschreibungen), während andere, weniger bedeutende Quellen (wie z. B. die Santini-Partiturtranskriptionen aus dem 19. Jahrhundert, verschiedentlich sogar mit ganz irrigen, von K. H. Illing übernommenen Datierungen) verzeichnet sind. Zu ergänzen wären u. a. bei den Morales-Magnificat jeweils ca. zehn Quellen, bei den Rener-Magnificat insgesamt vier Quellen, bei dem Magnificat III. toni von Fevin drei deutsche Handschriften und ein Druck, bei den Magnificat VIII. toni von Tugdual und Jachet je zwei Manuskripte. Für das Magnificat III. toni von Jachet gibt es zwei Konkordanz in italienischen Manuskripten und eine, mit der Zuschreibung an Carpentras, in einem französischen Druck von 1535, für das Magnificat V. toni von Richafort neben drei weiteren handschriftlichen Konkordanz eine Zuschreibung an Divitis aus dem Jahre 1534 (bei Attaingnant). Natürlich gibt es auch für die Psalmotte von Verdelot Konkordanz (in zwei deutschen und einer italienischen Handschrift; vgl. N. Böker-Heil, *Die Motetten von Philippe Verdelot*, Diss. Frankfurt a. M. 1967).

Verständlich, daß diese unvollständige Quellenerfassung keinerlei Interpretation der Quellenverhältnisse zuließ; wenigstens der Ansatz zu einer Quellenbeurteilung und einer Repertoirefiliation sollte aber heute in keiner modernen wissenschaftlichen Edition mehr fehlen. Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

ROLF CASPARI: Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626). München: Musikverlag Emil Katzschler 1971. 312 S. (Schriften zur Musik. 13.)

Bekanntlich verdrängen nach der Mitte des 16. Jahrhunderts Lieder italienischen Stils die sogenannte altdeutsche Liedkunst. Das Interesse an diesem Prozeß hat sich bisher auf die neuen Lied- und Satztypen gerichtet, die er hervorgebracht hat. Caspari stellt die Gegenfrage, welche Lieder und Prinzipien der alten Kunst den Stilwandel überleben. Seine Studie ist zweiteilig: der erste Teil weist die materiale Tradition auf, der zweite ihren historischen Kontext.

Der Versuch, die Wirkung einer Kunst über ihren engeren Geltungsbereich hinaus festzustellen, setzt eine deutliche Beschreibung ihres Wesens, ihrer Techniken und ihres Zwecks voraus. Casparis Studien leiden darunter, daß ihre einleitenden Abschnitte einmal zu allgemein sind – der Absatz über die Geschichte des Diskantierens und die kurze Analyse einer Motette von Machaut führen eher am Thema vorbei als darauf zu – und zum andern einer scheinbar naheliegenden, aber fragwürdigen Interpretation des älteren Liedsatzes anhängen: sie unterschätzen seine Kunsthaftigkeit. Was ihn in der letzten Phase seiner Geschichte auszeichnet, ist nicht die Nähe zum Improvisatorischen, sondern im Gegenteil eher ein Mißverhältnis von kleinem Format zur aufwendigen polyphonen Ausstattung. Dem widersprechen die zeitgenössischen Äußerungen über den „schlichten“ Liedsatz nicht (vgl. meine Interpretation: *Die Lieder Ludwig Senfls*, 1969, S. 144 ff.). Wenn man nach 1565, wie Caspari feststellt, Momente hervorkehrt, die dem Improvisatorischen eigen sind, parallele Quinten, Oktaven und Dezimen, das solistische Intonieren sowie ostinate Rufe, so scheint mir dies eher auf einen Wandel als auf die Kontinuität des Liedstils zu deuten; denn in der älteren Kunst ist dergleichen peripher. Auch die Beobachtung, der jüngere Satz neige zur „Homophonie“, sei einfach und deklamierend oft syllabisch, zeigt, daß man den alten Kunstprinzipien den Rücken kehrt. Nur in wenigen Arbeiten, von Lasso und Meiland beispielsweise, scheint die alte

Praxis weiterzuleben, den Liedsatz jeweils mit den hohen Künsten der Zeit auszustatten. Sie sind deshalb nicht unbedingt die „fortschrittlichsten“, wie Caspari meint, sondern unter diesem Aspekt traditionsgebundener als die einfachen.

Die Detailuntersuchungen sind wertvoll, weil sie, meist in Tabellen, feststellen, welche älteren Texte und Weisen in den jüngeren Drucken weiter verwendet worden sind. Ob alle Elemente, die Caspari verfolgt, den älteren Stil gegenüber dem jüngeren kennzeichnen, sei dahingestellt. Zweihebige Kurzzeilen (Viersilber) charakterisieren zwar die Hofweisenlyrik, aber bestimmt nur im Vergleich zum Kunstlied des 15. Jahrhunderts; ob sie sich darin auch von jüngeren Liedtypen unterscheidet, müßte erst geklärt werden (Casparis Ergebnis spricht dagegen). Naheliegender wäre es wohl gewesen, die Tradition der Kurzzeilenstrophe zu verfolgen, weil sie ein prägnanteres Merkmal des älteren Liedes zu sein scheint als die genannte Versform (vgl. Petzsch, DVs 33). Da wir über die Inhalte der älteren Lieder noch wenig wissen, ist auch ihre Tradition gegenwärtig nicht recht festzustellen. Ich zweifle daran, daß sie sich allein durch den Aufweis stereotyper Verse charakterisieren lassen. Wenigstens einige davon sind kunstvoller und gedankenreicher, als daß dies möglich wäre.

Im zweiten Teil seiner Untersuchungen versucht Caspari, das „Wirken der Tradition des Tenorliedes“, gemeint ist der sozial- und geistesgeschichtliche Hintergrund, darzustellen. Einsichtig ist, was er zur Tradition der Institutionen, der Schulen und Kapellen, sowie der Drucktechnik vorbringt. Problematisch ist es indessen, die kurze Tradition des Tenorliedes direkt mit Vorstellungen und Prinzipien zu verknüpfen, die lange vor und nach ihm wirksam sind: mit dem patriarchalischen Prinzip, mit der hierarchischen Verfassung der dies- und jenseitigen Welt usw. Wäre der Wirkungszusammenhang zwischen dem Tenorliedsatz und der ständischen Gliederung der Gesellschaft so eng, wie Caspari glaubt, so hätte die soziale Verfassung das Kunstprinzip nicht überleben dürfen. Wilhelm Seidel, Heidelberg

BARBARA SCHWENDOWIUS: *Die solistische Gambenmusik in Frankreich von*

1650 bis 1740. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1970. (VI), 242 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LIX.)

Erstmals wird hier eine ausführliche Darstellung der solistischen Gambenmusik in Frankreich zwischen 1650 und 1740 gegeben. Sie stellt für jeden, der sich damit auseinandersetzen will, eine Bereicherung dar. Dieser Beitrag ist umso wertvoller, als die Gambe in der französischen Kammermusik in dieser Zeitspanne eine wichtige Rolle spielt und hier die bekanntesten Virtuosen dieses Instruments wie Marin Marais und Antoine Forqueray gewirkt haben. Die wichtigsten Komponisten, die die Musik maßgebend geprägt haben, werden jedoch aus der großen Anzahl der angeführten Namen nicht genügend hervorgehoben.

Nach einer kurzen Beschreibung der Instrumentenfamilie und ihrer Besonderheiten in Frankreich wird die in der Entwicklung zur solistischen Gambenmusik vorausgehende Ensemble-Musik besprochen. Bereits hier kristallisieren sich solistisch geführte Stimmen heraus (Diskant und Baß), die dann – dies gilt vor allem für den Baß – die Führung in der Sololiteratur übernehmen.

In der solistischen Gambenmusik – mit und ohne Begleitung des Basso continuo – kommen die folgenden Kompositionsarten zur Anwendung: Einstimmigkeit und scheinbare Zweistimmigkeit mit diminuierendem Charakter, einfache Melodie und mehrstimmige Satzweise. Die Autorin zitiert für jede dieser Möglichkeiten zahlreiche Theoretiker und gibt im Anschluß daran ausführliche Beispiele. Auch spieltechnische Fragen werden erörtert. Ein eigenes Kapitel ist der Ornamentik gewidmet. Diese Ausführungen werden in verdienstvoller Weise als Anhang tabellarisch zusammengefaßt: Art des Ornaments, Quelle, Zeichen und jeweilige Benennung.

Ein umfangreiches Quellenverzeichnis beschließt die Arbeit. Hier wäre jedoch auch eine Standortangabe der verwendeten Drucke, soweit es sich um solche aus der Zeit handelt, wünschenswert gewesen. Der Ansicht, daß in den *Couplets de folies* von Marin Marais „die Diskant-Melodie des Folia-Modells . . . nicht aufgenommen wird, der Baß allein maßgebend ist“ (S. 79), vermag ich nicht zuzustimmen, liegen doch gerade hier in der Oberstimme die von ihr zitierten

Variationsmöglichkeiten Christopher Simpsons vor (S. 56 und S. 106). Unverständlich bleibt die große Anzahl der Druckfehler. Als Beispiel sei Seite 1 herausgegriffen, wo Ferrabosco Ferrabosca heißt, Simpson 1696 statt 1669 gestorben ist und Unklarheit über den Vornamen von Cooke herrscht, denn sowohl bei Riemann (Musiklexikon, Mainz 1959) als auch bei Ernst Hermann Meyer (*Die Kammermusik Alt-Englands*, Leipzig 1958) heißt er Henry und nicht Tobias. Der Interessierte wird sich dadurch jedoch mit Recht nicht von der Beschäftigung mit dieser nützlichen und umfangreichen Material verarbeitenden Publikation abhalten lassen. Veronika Gutmann, Wien

WALTER WIORA: *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel und Zürich: Mösele Verlag 1971. 195 S., zahlreiche Notenbeispiele.

In seiner *Methodik der Musikwissenschaft* (in: Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, München und Wien o. J., S. 124 f.) sagt Walter Wiora: „Schon an einer einzigen Polonäse von Chopin kann einem aufgehen, was eine Polonäse ist, schon an einem einzigen Stück im '7/8'-Takt die Struktur dieser Taktart, schon an einem repräsentativen Beispiel die Idee ‚Absoluter Musik‘. Die Grundphänomene kontemplativ zu hören und zu beschreiben, darin besteht, in einem unverwachsenen Sinn des Wortes, die ‚Phänomenologie der Musik‘“. Wie solche Formulierung verstanden werden sollte und wie daraus abzuleitende Aufgaben praktisch zu lösen seien, dafür liefert der Verfasser mit dem vorliegenden Buch ein Modell: In dem Band werden nicht Namen und Daten, Fundorte und Quellenbeschreibungen, Zitate und Analysen gehortet – eine solche Lied-Monographie erforderte ein gutes Dutzend dickleibiger Bände –, sondern die wesentlichen, typusprägenden Erscheinungen der Gattung Lied ergriffen. Wiora betont schon im Untertitel, daß es sich beim Lied um eine „musikalische“ Gattung handle. „Lied“ bedeutet Ineinanderverwobensein von Sprache und Musik, wobei das eine wie das andere Phänomen spezifische Eigenschaften in den neuen Komplex einbringt – und zugleich spezifische Merkmale aufgibt. Daraus folgt:

„Liest man ein Lied wie ein literarisches Gedicht, anstatt es sich gesungen vorzustellen, so macht man sich ein nicht nur unvollständiges, sondern schiefes Bild von ihm“ (S. 24). Es besteht Grund, dies anzumerken, – im Hinblick auf zahlreiche Liedtext-Editionen und -Untersuchungen.

Der Text des Buches gliedert sich in etwa zwei gleich starke Teile: (I) Die Gattung Lied, systematisch betrachtet, (II) Zur Gattungsgeschichte des deutschen Liedes. Jeder dieser Teile enthält fünf Kapitel.

Kapitel I/1 grenzt „die vielen Lieder“ von „dem Lied“ ab. Musikalische Analyse und ästhetische Betrachtung, letztere durch mehrere Zitate belegt, führen zu dem Ergebnis: Das Strophenlied sei zwar nicht „das eigentliche Lied“, jedoch seit dem Altertum konstantes Grundmodell der Gattung. „Solange die Gliederung des Textes in Strophen und Verse mindestens durchschimmert, kann die Komposition als Lied im vollen Sinn des Wortes gelten . . . Das Strophenlied ist musikalisch nicht ‚das Lied‘, aber es steht im Zentrum der Gattung. Es ist als Bezugszentrum für die Einheit der Gattung Lied konstitutiv“ (S. 18). Dem einfachen Strophenlied als „Grundform des Liedes“ ist Kapitel I/2 zugeordnet. Als Beweis für die „seit Urzeiten“ (wie Robert Musil im Anschluß an E. M. von Hornbostel sagt, S. 42) ziemlich unverändert bestehende Konstanz des Strophenliedes beruft sich Wiora auf das aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert uns überkommene *Seikiloslied*, auf Hymnen der frühchristlichen Kirche, und er verfolgt die Entwicklung bis zum politischen Massengesang, zum Chorwesen und zum Schlager unserer Tage. In diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage, wie die Literarisierung, die schriftliche Fixierung mündlich tradiert Melodien auf die vordergründige Gestalt dieser Melodien und ihre Verbreitung in gedruckten Gesangbüchern Einfluß genommen hat, wie dadurch mehr und mehr Strophenvarianten und Ornamente beseitigt und „regel“-mäßige Gebilde geschaffen worden sein mögen? So daß letztlich die primäre Melodiecharakteristik vom Notator verwischt und dafür die Eigenheit des Notators zur neuen Charakteristik erhoben wurde.

Musikalische Erweiterungsformen behandelt der Verfasser in Kapitel I/3. Darunter werden verstanden: (a) Dehnung und Berei-

cherung der Strophe, Gestaltung der Mehrstimmigkeit zum polyphonen Stimmgewebe, (b) überstrophische Durchkomposition, die sich auf die Folge der Strophen, auf das Gedicht als Ganzes erstreckt, (c) Verbindung mehrerer Lieder oder Liedfragmente. Dem Wechselspiel zwischen Identität und Variation, zwischen festen und variablen Teilbereichen einer Liedgestalt, hat Wiora seit seiner Freiburger Dissertation von 1937, *Die Variantenbildung im Volkslied. Ein Beitrag zur systematischen Musikwissenschaft* (Teildruck in Jb. f. Vldf. 7, 1941, S. 128 bis 195) besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Und sicher ist nur von dieser Warte der Volksliedforschung her der Komplex des „Kunstliedes“ – wir begeben uns damit in Kapitel I/4: „Die Einschränkung des Allgemeinbegriffs auf Kernbereiche. *Le lied*“ – voll zu verstehen. „*Le lied*“, „*the lied*“ (das deutsche Wort wurde nicht umsonst in fremde Sprachen übernommen): damit ist ein Wertbegriff verbunden, vorzüglich an Franz Schuberts Schaffen orientiert. Hervorgehoben sei da der Hinweis Wioras auf die Problematik des konzertanten Liedvortrages. Während Haydn, Mozart und Beethoven Lieder wie Arien, auf die „Gurgeln“ berühmter, damit imponieren wollender Sänger zugeschnitten, geschrieben hätten, sei Schuberts lyrische Poesie dem intimen häuslich-geselligen Kreis zugeordnet.

Zu „*Grenzen und Umkreis der Gattung*“ und „*Lied im übertragenen Sinn*“ stößt Kapitel I/5 vor. Inwiefern das „*rein literarische Lied*“, „*Das Lied ohne Worte*“, „*Gesänge und Gedichte für . . .*“ dem eigentlichen Lied verwandt seien, welche Vor- und Mischformen sich im Laufe der Musikgeschichte eingestellt hätten, wird an typischen Merkmalen und Beispielen erläutert.

An den Anfang des Kapitels II/1 stellt Wiora die Nachricht von jener Heldenliedersammlung, die – nach Einharts Zeugnis – Karl der Große anlegen ließ. Daß Ludwig der Fromme diese Sammlung zu zerstören befohlen hätte, dafür fehlen allerdings Beweise. (Wilhelm Niemeyer stellt in MGG 4, Sp. 1818 richtig: „*Die landläufige Meinung, daß Ludwig der Fromme diese Sammlung seines Vaters vernichtet habe, ist eine Fabel des 19. Jahrhunderts; sie beruht auf einer falschen Übersetzung in dessen Lebensbeschreibung Thegans von Trier . . .*“). Wie dem auch sei; die Sammlung ist verloren.

Die frühesten literarischen Belege deutscher Lieder stammen aus dem 9. Jahrhundert, und es sind geistliche Lieder.

Abweichend von üblichen Periodenschemata, gliedert Wiora die Entwicklung des Liedsings in sechs Stadien, die „*nicht als reines Nacheinander*“ hochkultureller Leistungen, sondern miteinander verzahnt und eingebettet in breite Mittel- und Grundschichten vorstellbar sind: „*die ersten 350 Jahre von etwa 800 bis etwa 1150; die Herrschaft des einstimmigen Strophenliedes im Zeitalter des Minnesangs bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts; das Stadium der kontrapunktischen Ausgestaltung (von Oswald von Wolkenstein bis Hans Leo Haßler); die Periode des einfachen Strophenliedes für eine Singstimme und akkordische Begleitung (von Heinrich Albert bis Friedrich Reichardt mit einer Unterbrechung um 1700, die ‚liederlose Zeit‘); die Blütezeit überstrophischer Kompositionen und des Liederzyklus von Schubert bis Wolf; das zwanzigste Jahrhundert mit seinem eigentümlichen Gegeneinander von Bewahrung, Erneuerung und strikter Abwendung vom Lied*“ (S. 81). Obgleich da stilistische mit zeitlichen Kriterien vermischt werden, erscheint Wioras Gliederung plausibel, sie sollte künftigen Forschungen als Richtschnur dienen. Wenn in der historischen Darstellung einige Übergangsphasen mit nur wenigen Sätzen abgetan werden (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts; 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts), so liegt dies zweifellos an der gegenwärtigen Forschungssituation. Im Hinblick auf das als zentrale Liedlandschaft gewürdigte Österreich („*Österreich, wo der mehrstimmige deutsche Liedsatz von Schubert bis Wolf seine höchste Blüte erfahren hat, war auch in jenen Anfängen die zentrale Landschaft*“, S. 89), könnten als dortige Hugo Wolf-Nachfolger (S. 103) einerseits Joseph Marx, andererseits Martin Plüddemann mit beachtlichen Schulen genannt werden.

Die nachfolgenden Kapitel greifen Spezialthemen heraus: II/2 *Das kunstlose Kunstlied von Albert bis Reichardt*, II/3 *Die Anknüpfung an Volkstraditionen in der romantischen Liedkomposition*, II/4 *Die überstrophische Gestaltung bei Franz Schubert*, II/5 *Die Integrität der Gattung Lied bei Hugo Wolf*.

Das vorliegende Buch ist aus einer Reihe von Vorträgen und Lehrveranstaltungen her-

vorgegangen, die Wiora an den Universitäten Kiel und Saarbrücken sowie an der Columbia University in New York gehalten hat. Trotzdem kommt beim Leser nie das Gefühl auf, eine Aneinanderreihung einzelner Aufsätze vor sich zu haben; nahtlos gehen die Kapitel ineinander über. Mit dem Wiora eigenen Geschick, die Dinge präzise, klar und anschaulich darzustellen, sinnvoll zu gliedern, dabei durch eingeschobene Fragesätze den Studierenden ständig zur Reflexion mahnend, führt der Verfasser in sein Thema umfassend und tief ein. – Zudem: Wer von uns Jüngeren mag oder darf sich heute noch Zeit lassen, eine Schrift in Stil und Sprache so ausreifen zu lassen . . . ?

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br./Mainz

JENS ROHWER: *Die harmonischen Grundlagen der Musik.* Basel-Paris-London: Bärenreiter Verlag 1970. 246 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Bd. XIX.)

Dreizehn Jahre nach ihrer Entstehung ist die Dissertation von Jens Rohwer zum Druck befördert worden, – ein Umstand, an dem sich die Bedeutung, die der Autor seiner Arbeit beimißt, erkennen läßt. Der Titel *Die harmonischen Grundlagen der Musik* – zum Glück wurde von einer „*Kritik der harmonischen Urteilskraft*“ abgesehen (S. 7) – ist anspruchsvoller als der ursprüngliche, der nur „*Der Sonanzfaktor im Ton-system*“ lautete. Rohwer gebiert eine Theorie der Intervalle, er sucht nach Kriterien für „*Tonbezugseinheiten*“, nach dem, was ihren „*Zusammenstimmigkeits- oder Konflikt- und Widerspruchs-Aspekt*“ ausmacht (S. 42). Und er findet, daß für die Bildung von „*Tonbezugseinheiten*“ mit „*Gestalt- und Ausdrucksreichtum*“, kurz für die Bildung von „*Sonanzen*“, drei Faktoren entscheidend sind: 1. die Tonigkeit (die erlebte Ähnlichkeit von Tönen im Oktavabstand), 2. die Quintbeziehung und 3. das Verhältnis der großen Terz. Damit lassen sich alle wichtigen – auch sehr entfernte – Tonverwandtschaften interpretieren. Um z. B. die Beziehung zwischen *c* und *dis* zu erklären, bedarf es der Quinte *c–g* und der beiden großen Terzen *g–h* und *h–dis*. Rohwer glaubt, daß sich das von ihm aufgestellte „*dominant-mediantische*“ System am besten an dur-moll-tonaler Musik exemplifizieren läßt, daß es dieser sogar gerechter wird als die in Harmonielehren übliche

Reduktion von Tonverwandtschaften auf Quintverhältnisse. Scheinbar hat er Recht, denn mediantische Beziehungen spielen schon bei Beethoven eine große Rolle. Er übersieht aber, daß die Vorrangstellung, die die Quinte an die Terzen abtrat, der erste Schritt zur Auflösung der Dur-Moll-Tonalität war, da damit Erweiterungen des Ton-systems bis hin zur Atonalität möglich wurden.

Aber Rohwer zielt ja auch nicht auf eine Harmonielehre im traditionellen Sinn, sondern er glaubt einen „*Versuch zur wissenschaftlichen Schlichtung von Streitfragen der Theorie der modernen Musik*“ geleistet zu haben (S. 7). Nicht daß er gegen dodekaphone Musik polemisierte – auch diese vermag „*zu großartigen Geistesgestalten zu führen*“ (S. 143) –, vielmehr schafft ihm solche Musik Unbehagen; sie ist ihm suspekt. Und nichts vermag an seinem Glauben zu rütteln, daß der Sonanzfaktor „*eines Tages wieder da sein und fruchtbar werden wird, . . . aber so als sei nie etwas anderes als sonanzlogisches Musikdenken und -fühlen möglich gewesen*“ (S. 143). „*In neuer Form natürlich*“ (S. 143) wird es wirksam werden. Und um dieser neuen Form halber muß Rohwer neben der Quint- die Terzverwandtschaft herausstellen, die den Rahmen der dur-moll-tonalen Musik – obwohl sie auch deren Ingredienz ist – zu sprengen vermag.

Wer, um einen Ausdruck des Autors zu gebrauchen, den „*Durchstieg*“ oder „*Durchstoß*“ durch die Schrift von Rohwer wagt, sollte mit einer Bewertung vorsichtig sein. Denn es handelt sich um die Arbeit eines Komponisten, die – welchen Grad an Allgemeinverbindlichkeit er ihr auch immer beimißt – zunächst einmal ein Rechenschaftsbericht der eigenen kompositorischen Verfahren ist. Und es scheint, daß an deren Früchten Würdigung und Kritik der theoretischen Darstellung auszurichten sind. Die Grenzen einer Buchbesprechung wären damit aber überschritten.

Helga de la Motte-Haber, Hamburg

DATTILAM. *A Compendium of Ancient Indian Music. Introduction, Translation and Commentary by E. Wiersma-te NIJENHUIS.* (Diss. Utrecht 1970.) Leiden: Brill 1970. 477 S. (*Orientalia Rheno-Traiectina. Band 12.*)

Wo immer ein tieferes Verständnis für die traditionelle Musik Indiens angestrebt wird, ist die Berücksichtigung der Musikpraxis und der Musiktheorie gleichermaßen erforderlich. Hierbei kann die Beobachtung der Musikpraxis nur von ihrem gegenwärtigen Erscheinungsbild – einschließlich der seit Beginn des 20. Jahrhunderts auf Tonträgern festgehaltenen Klängaufnahmen – ausgehen. Unter günstigen Bedingungen läßt sich aus der Gegenwart auch auf frühere Musizierpraktiken schließen, doch reichen solche Schlüsse nur so weit zurück, wie die Traditionen lückenlos überschaubar sind. Indessen sind noch heute Lehren und Anschauungen aus vergangenen Jahrhunderten in der Theorie und der Praxis wirksam, und mehrere der alten Termini werden nach wie vor gebraucht. Um Lehren und Termini in vollem Umfange zu erklären, zudem ihre möglichen Umdeutungen im Laufe der Geschichte zu ermitteln, beginnt ihre Betrachtung zweckmäßig bei den ältesten vorhandenen Werken zur Musiktheorie, als deren wichtigste das Nāṭyaśāstra eines „Bharata“ genannten Autors – wohl aus den ersten Jahrhunderten nach Christus – erscheint.

In die Reihe der älteren Musiklehrwerke – bis zum Saṃgītaratnākara des Śārṅgadeva (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts) – gehört auch das „Dattilam“ genannte Kompendium, dem der Name seines Autors Dattila als Titel dient. Den Text des Dattilam hatte K. Sāmbaśiva Sāstri aufgrund eines von ihm entdeckten Manuskripts im Jahre 1930 in Trivandrum/Kerala als Druck herausgebracht. Diesen Text hat Frau Wiersma-te Nijenhuis in ihrer hier vorliegenden Dissertation in Umschrift wiedergegeben, ihn ins Englische übersetzt und ihm einen umfangreichen Kommentar beigelegt – ein Unternehmen, für das man der Autorin in hohem Maße dankbar sein muß. Bezüglich des Kommentars (S. 62-425), der etwa achtmal soviel Raum einnimmt wie der Text samt Übersetzung (S. 16-62) bemerkt Frau te Nijenhuis mit Recht, daß indische Musikgelehrte, die Sanskrit ohne Schwierigkeit lesen können, viel mehr an der Interpretation der Texte als an reinen Übersetzungen interessiert sind, und daß den Musikwissenschaftlern im Westen, meist der Sanskrit-Sprache nicht mächtig, die Übersetzungen der Musiktraktate ohne Erklärung der grundlegenden Ter-

minologie unverständlich bleiben. Die Bemerkung trifft in erhöhtem Maße für das Dattilam zu, da der Text – ohne Kommentar eines indischen Musikgelehrten – den größten Teil der Musiktheorie in gedrängter Kürze darbietet. Gerade dieser Text wird für Frau te Nijenhuis zum Anlaß für ausgedehnte Studien zur Terminologie der indischen Musik, die sie anhand anderer Schriften älterer indischer Theoretiker und mit Berücksichtigung der Publikationen europäischer und indischer Forscher der jüngsten Zeit betreibt.

Das Dattilam, das den Musikkapiteln des Nāṭyaśāstra (Kap. 28-36) zeitlich und inhaltlich nahesteht, umfaßt zu Anfang Ausführungen zur Lehre von den *śruti* (Mikrointervallen), den Tönen und dem alten Tonsystem mit seinen Grundreihen (*grāma*) und den abgeleiteten Reihen (*murchanā*), ferner eine Beschreibung der 18 *jāti*, deren jede wohl als Muster oder Skelett für eine Melodie-Gattung diente. Eine Besprechung der Melodieentwicklung mit Hilfe bestimmter Tongruppen (*varṇa*) und der Ornamentierung von Melodien (*alamkāra*) schließt sich an. Hierauf folgt eine Darstellung der (alten) musikalischen Metren und ihrer Ausführung durch Handklatschen und Handzeichen. Weiter entwickelt werden die Lehren zur Metrik im Zusammenhang mit den musikalischen Formen und ihrer Ausführungspraxis, denen der letzte Teil des Kompendiums gewidmet ist.

Ein klares Bild von den im letzten Teil beschriebenen Formen zu gewinnen ist mehr als schwierig. Dattila äußert sich nur zur Art und Stellung der Formglieder – die ihrerseits mit bestimmten Metren oder auch Texten verbunden sind – sowie hin und wieder zu deren Haupt- und Schlußtönen. Über Ausformung und Ausführung der Melodien schweigt Dattila, und Notierungen von Melodien teilt er erst nicht mit. Der Kommentar von Frau te Nijenhuis, der viele Stellen aus anderen musiktheoretischen Schriften zitiert, trägt zwar zur Erklärung mancher Begriffe bei, doch kann sich der Leser auch mit dieser Hilfe nurmehr eine schemenhafte Vorstellung von den ehemals klingenden Darbietungen bilden. Diese fehlen eben, und ein Blick auf die moderne Praxis sowohl im Norden als im Süden Indiens zeigt nur, daß sie im Bereich der Formbildung von der Tradition weitgehend abgerückt ist.

Anders in den ersten Teilen des Kompendiums, besonders bei den Erörterungen der Śruti-Mikrotöne, der (alten) Tonsysteme sowie des Aufbaues und der Vorführung der musikalischen Metren. Diese Lehren sind im Rahmen der Musiktheorie anscheinend ununterbrochen weitergegeben worden, so daß sie noch heute – wenn auch mit gewissen Einschränkungen – verständlich erscheinen. Auch hier hat Frau te Nijenhuis zu jedem vorkommenden Terminus eine Reihe von Textstellen zusammengetragen und sie nach Möglichkeit so geordnet, daß der ganze Umfang des Begriffs und der durch ihn bezeichneten Sache, ferner die etwa im Laufe der Geschichte aufgetretenen Wandlungen in der Begriffsbestimmung und im Sachbereich erkennbar werden. So z. B. behandeln die unter dem Stichwort *svara* – ursprünglich „Intervall“, später auch „Ton“ bedeutend – verzeichneten Textstellen (S. 95-102) den Sitz der Töne im menschlichen Körper, ihre Beziehungen zu den einzelnen Göttern, zu kosmischen Konstellationen, zu bestimmten Tieren, zu Farben und Gemütsstimmungen (*rasa*), während der Terminus *grāma* (S. 103 bis 117) Gelegenheit gibt, die Entwicklung der Grundskalen von den Anfängen im Veda-Gesang bis in unsere Zeit hinein zu verfolgen sowie zu den Interpretationen und Rekonstruktionsversuchen moderner Autoren kritisch Stellung zu nehmen.

In der Regel bieten die Artikel viel mehr als zum Verständnis der Termini im Sinne Dattilas nötig wäre, abgesehen davon, daß der Theoretiker manches Wort im Text selbst erklärt. Als Hilfe für die Lektüre des Dattilam erscheint der Kommentar daher zu lang; denn Ausblicke auf die indische Musik der Gegenwart, auf die europäische Musik u. a. m. vermitteln dem Leser kaum deutlichere Vorstellungen von jener Musik und Musiktheorie, die Dattila behandelt. Umgekehrt liegt der Wert der Artikel jedoch darin, daß sie, vom Dattilam ausgehend, ein möglichst umfassendes Verständnis für Begriff und Sache anstreben. Auf diese Weise weitet sich der Kommentar zu einem fast selbständigen Kompendium indischer Musikterminologie, den man mit Hilfe des Registers auch für die Lektüre anderer musiktheoretischer Schriften Indiens benutzen kann.

Von hierher betrachtet seien dem Rezensenten einige Anmerkungen erlaubt. Unter dem Stichwort „*vīṇā*“ (S. 73-88), ursprüng-

lich wohl ein Generalterminus für Saiteninstrumente, wird bei einem Hinweis auf die persische Langhalslaute *tanbūr*, arabisch *ṭunbūr* vermerkt, daß diese „most probably originated from the ancient Sumerian long necked lute called *pantur* (changed into *ṭanbūr* by means of metathesis) . . .“ (S. 82). Als Belege werden Stellen aus Curt Sachs, *History of Musical Instruments*, ders.: *Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, sowie Joanny Grosset, Art. *Inde* in *Encyclopedie Lavignac* angegeben, doch findet sich dort nirgendwo ein Verweis auf ein sumerisches Wort *pantur*. Selbst mit der Annahme, die Langhalslaute stamme aus dem alten Sumer, wird man vorsichtig sein müssen (vgl. W. Stauder, *Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer*, in: *Handbuch der Orientalistik*, hrsg. v. B. Spuler, Ergänzungsband IV, „Orientalische Musik“, Leiden 1970, S. 194-197). Ferner wäre Curt Sachs' These von der Ableitung des Wortes *vīṇā* aus ägyptisch *bn-t* über *voinī* (vgl. C. Sachs, *Die altägyptischen Namen der Harfe*, in: *Festschrift für H. Kretschmar*, 1918, S. 127) zu korrigieren, da *vīṇā* als Bezeichnung für Saiteninstrumente lange vor der Existenz des Koptischen in Indien gebräuchlich war.

Die modernen Systeme in Süd- und Nordindien berechnen die Tondistanzen nicht mehr nach Śruti, sondern gehen vom Halbton als Grundintervall aus. Dementsprechend müßte man die Spalte „*Number of quarter tones*“ in der Tafel S. 124 abändern – falls sie sich nicht erübrigt.

Im Zusammenhang mit den Termini *tāla* (S. 331 f.), *laghu* (S. 223), *druta* und *anudruta* (S. 337) sowie *jāti* (S. 339 f.) wäre wohl ein Blick auf die heutige Musikpraxis Südindiens von Vorteil. Dort benutzt man die *druta*- und *anudruta*-Zeitwerte sowie die Teilung der *laghu* in 3, 4, 5, 7 und 9 Zählzeiten im System der 35 *cūlādi*- oder *jāti-tāla*. Außerdem wird hier das Klatschen in die Hände und mit der Hand auf den Schenkel zur Markierung „klingender“ Schläge nach wie vor geübt. Dies steht Dattilas Beschreibung näher als das in Nordindien gepflegte Anzeigen des *Tāla* mit der linken Hand auf der Trommel.

Aber dies sind Kleinigkeiten, gemessen an der großen Leistung einer glatt lesbaren Übersetzung des oft lückenhaften Sanskrit-Textes ins Englische und der Zusammen-

stellung eines so umfangreichen Kommentars. Fast ist man geneigt zu wünschen, daß Frau te Nijenhuis sich nun ein Werk eines der „großen“ indischen Theoretiker zur Übersetzung vornehmen möchte, oder vielleicht einmal die indische Terminologie lexikalisch behandelt.

Josef Kuckertz, Köln

HANS-PETER REINECKE: Cents – Frequenz – Periode. Umrechnungstabellen für musikalische Akustik und Musikethnologie. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 101 S. (In deutscher und englischer Sprache.) (Veröffentlichung des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, ohne Bandzählung.)

Der Verfasser gibt eingangs einen kurzen Abriss zur Geschichte der Intervallberechnung und vergleicht dann die drei Größen: Frequenz, Periode und absolute Cents in ihren mathematischen Relationen miteinander; die relativen Cents erhält man durch einfache Subtraktion absoluter Centswerte. Es ist zu hoffen, daß die Tabellen selbst, die mit einem Telefunken-Rechner TR4 erstellt wurden, frei von Druckfehlern sind, wie z. B. einer auf Seite 13 zu finden ist, wonach die Quarte 4:3 einen relativen Centswert von 489,045 aufweist, während der richtige Wert 498,045 Cents lauten muß.

Das Buch ist in erster Linie als Hilfsmittel bei der Arbeit mit elektronischen Zählgeräten für eine schnelle und hinreichend genaue Bestimmung der drei oben genannten Größen gedacht. Zwischenwerte aus den drei Tabellen ermöglichen eine gewisse Interpolation untereinander.

Tabelle 1 (Frequenz-Periode-Cents) legt als Definitionsbereich die Frequenzweite des in der musikalischen Akustik benötigten Umfangs von $1 < \nu < 20.000$ [Hz] zugrunde. Die Skala in Hertz ist dreistellig, ab 1000 Hertz vierstellig, ab 10.000 Hertz fünfstellig, jeweils mit Einer-Fortschreibung in der dritten Stelle. Die Skala in Millisekunden ist durchweg vierstellig. Die Skala in Cents hat zwei Dezimalstellen, ab 10 Hertz ist sie ganzzahlig.

Tabelle 2 (Periode-Frequenz-Cents) entspricht genau dem Definitionsbereich von Tabelle 1, d. h. $1000 > T > 0,05$. Die Skala in Millisekunden ist dreistellig, wieder mit

Einer-Fortschreibung in der dritten Stelle. Die Skala in Hertz ist fünfstellig, ab 0,101 msec vierstellig. Die Skala in Cents ist fünfstellig, ab 3,11 msec vierstellig, ab 100 msec sechsstellig, ab 562 msec fünfstellig, ab 944 msec vierstellig und ab 995 msec dreistellig.

Tabelle 3 (Cents-Frequenz-Periode) überschreitet den Definitionsbereich der beiden vorhergehenden Tabellen erheblich: $0 < Cabs < 18.000$. Die Skala in Cents schreitet um jeweils 5 Cents fort. Die Skala in Hertz ist vierstellig, ab 2000 Cents dreistellig, ab 3990 Cents vierstellig, ab 6000 Cents dreistellig, ab 7975 Cents vierstellig, ab 10.000 Cents dreistellig, ab 11.960 Cents vierstellig, ab 15.950 Cents fünfstellig. Die Skala in Millisekunden ist wechselweise drei- und vierstellig.

Es sei auch die Besprechung dieses Buches erwähnt, die von Hermann Reichardt in der Zeitschrift „Das Musikinstrument“, Frankfurt am Main 1971, Seite 378, erschienen ist.

*

Dem Rezensenten möchte die Publikation von Reinecke Veranlassung sein, darauf hinzuweisen, daß immer noch ein Tabellenwerk speziell für exakte Untersuchungen alter Tonsysteme fehlt, das folgende Tafeln enthalten sollte:

1) Primzahl-Faktoren aller Zahlen von 1 bis 100.000. Solche Tabellen sind enthalten in:

a) J. Peters, A. Lodge, J. E. Ternouth, E. Gifford, *Factor Table giving the Complete Decomposition of all Numbers less than 100.000*, Cambridge 2/1963.

b) Derrick Norman Lehmer, *Factor Tables for the first ten million*, Washington 1909.

2) Centswerte aller Primzahlen von 1 bis 99.991.

3) Centswerte gewisser häufig gebrauchter Potenzen der Primzahlen 2 bis 107.

4) Centswerte der Wurzeln der Zahlen 2 bis 100.

ad 2) bis 4): Die Genauigkeit der Centswerte soll bis zur achten Dezimalstelle gewährleistet sein. Solche Tabellen sind in Vorbereitung von Ing. Hermann Reichardt, Berlin.

5) Ausführliche Tabelle über wichtige Tonbestimmungen mit Angaben der relati-

ven Saitenlänge (als Quotient, als Dezimalbruch und als Cents chordae) und der relativen Frequenz (als Quotient, als Dezimalbruch und als Cents).

Solche Tabellen sind in der Literatur vereinzelt vorhanden, z. B. in:

a) Hugo Riemann, *Handbuch der Akustik*, Leipzig 1914.

b) Hans Kayser, *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich 1950.

c) Heinrich Husmann, *Fünf- und Siebenstellige Centstafeln*, Leiden 1951.

d) J. Murray Barbour, *Tuning and Temperament*, East Lansing³ 1961.

e) Ll. S. Lloyd and Hugh Boyle, *Intervals, Scales and Temperaments*, London 1963.

f) Riemann *Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967.

6) Tabelle der Partialtonreihe aller Partialtöne von 1 bis etwa 128.

Eine solche Tabelle, vom Rezensenten in Vorbereitung, erscheint wichtig für die Untersuchung altgriechischer Tonsysteme.

Ferner sollte der Tafel eine exakte Definition der Cents und der Cents chordae vorangestellt werden, wie sie der Rezensent in seinem *Beitrag zur Musikalischen Temperatur der Musikinstrumente vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Die Musikforschung, Kassel 1968, S. 482 ff. und in seinem anlässlich des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses, Bonn 1970, gehaltenen Referates *Die Orgelstimmung Gottfried Silbermanns* gegeben hat (eine Kurzfassung dieses Referates erschien in der Instrumentenbau-Zeitschrift, Siegburg 1970, Seite 544; in extenso erschien es in den Heften 8 bis 10 der ISO-Informationen, Lauffen/Neckar 1972/73 sowie in Acta Organologica, Band 7, Berlin 1973).

Helmut K. H. Lange, Braunsbach am Kocher

EDWARD J. HOPKINS und EDWARD F. RIMBAULT: *The Organ, its History and Construction*. (Unchanged reprint of the third edition, London 1877.) With preface and corrections by W. L. SUMNER. Hilversum: Frits Knuf 1965. (32), 160, 636 S. (Bibliotheca organologica. IV.)

Im photomechanischen Nachdruck ist, fast ein Jahrhundert nach Erscheinen der letzten Originalausgabe, ein Standardwerk

der Orgelbauliteratur wieder allgemein zugänglich geworden, das jedenfalls in Deutschland nicht nach Verdienst bekannt zu sein scheint, um so eher also einen (wenn auch, durch Schuld des Rezensenten, recht verspäteten) Hinweis rechtfertigen dürfte.

Der erste, separat paginierte Teil, *The history of the organ* aus der Feder E. F. Rimbaults, erweist sich, wie angesichts seines Entstehungsdatums kaum anders zu erwarten, für die Zeit nach 1400 im wesentlichen als eine (bis in das beginnende 19. Jahrhundert reichende) Geschichte des englischen Orgelbaus. Als Sammlung von Quellentexten im originalen Wortlaut wird er durch neuere Arbeiten – W. L. Sumners *The Organ* (zuletzt 1962 erschienen) und *The British Organ* von C. Clutton und A. Niland (1963) – nicht ersetzt, vielmehr stehen diese in einem Ergänzungsverhältnis zu ihm. Gegenstand des von E. J. Hopkins verfaßten, um vieles umfangreicheren zweiten Teils *A comprehensive treatise on the structure & capabilities of the organ* ist die britische Orgel des mittleren 19. Jahrhunderts, einer Zeit des Übergangs vom traditionellen Instrument mit Klaviaturbeginn bei G₁ oder F₁ und kaum ausgebildetem Pedal zu einem wesentlich gewandelten Typ mit den im übrigen Europa etablierten C-Klavaturen und selbständigem Pedalwerk. Die sehr detaillierte, durch Skizzen unterstützte Darstellung erschließt die ausgeprägte Eigenart dieses Orgeltyps und vermittelt die Kenntnis von außerhalb des Orgelbaus englischer Prägung nicht oder kaum anzutreffenden Einrichtungen wie den *combination pedals* – aus rein mechanischen Elementen konstruierten Registrierhilfen von der Art der festen Kombination – samt ihrem Vorläufer, dem *shifting movement* (S. 88-90), oder dem *sforzando coupler*, einem durch Pedal betätigten Mechanismus zur momentanen Verstärkung des Schwellwerks durch Ankoppeln des Hauptwerks (S. 56), Zeugnis des in vielfältigen Versuchen sich äußernden Bemühens der Zeit um eine in dynamischer Hinsicht flexible Orgel. Über den Bereich des Zeitgenössischen hinaus finden sich, auf die Sachrubriken des Textes verteilt, mancherlei einer noch unmittelbaren und im Verhältnis zu heutigen Möglichkeiten ungleich breiteren Materialkenntnis zu verdankende Angaben zur älteren Praxis, beispielsweise (S. 275 bis 277) Mixturzusammensetzungen führender

Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Wertvoll ist auch die Erklärung der jahrhundertalten, zu Hopkins' Zeit noch in vollem Umfang gebräuchlichen englischen Tonbuchstabenfolge (*tablature*) mit ihrer von der G-Stufe ausgehenden, auf das Γ ut (*gamut G*) des mittelalterlichen Systems zurückzuführenden Oktaveinteilung (S. 121 ff.).

Von besonderem Interesse und eine wahre Fundgrube namentlich für denjenigen, der den Orgelbauleistungen des 19. Jahrhunderts vorurteilsfrei gegenübersteht, aber nicht nur für ihn, ist eine fast 300 Seiten umfassende, in *Foreign Organs* (S. 331-456) und *British Organs* (S. 457-618) eingeteilte Sammlung von Dispositionen, die teils – dies zum Ausgleich einer etwas herablassend anmutenden Bemerkung im Abschnitt *Corrections* des Neudrucks – auf unmittelbarer Aufzeichnung am Instrument beruhen (vgl. etwa, S. 423 im Zusammenhang der Gabler-Orgel von Weingarten, „... at the time of our visit“; ähnlich S. 349 „... when we last saw them“) und im ganzen von einer Sorgfalt zeugen, die manchem einschlägigen Unternehmen unserer Tage nur zu wünschen wäre. Unter den *foreign organs* finden sich solche aus Deutschland, Österreich, den Niederlanden, Belgien, Frankreich, Italien, Spanien, den USA und den überseeischen Gebieten des damaligen britischen Empire – vorwiegend bedeutendere, Stadtkirchen und Konzertgebäuden zugeordnete Werke, die eben dieser in verschiedener Hinsicht gefährdenden Situation wegen großenteils nicht mehr vorhanden, geschweige denn unverändert erhalten sind, deren literarischer Überlieferung daher besonderer Wert zukommt. Als Beispiel unerwarteter Funde wäre etwa die – nach bisherigem Stand der Kenntnisse sonst nicht überlieferte – Disposition der dreimanualigen Stumm-Orgel von St. Kastor zu Koblenz zu nennen oder diejenige der von J. A. Silbermann für den Straßburger Temple neuf geschaffenen im letzten Bauzustand vor der Zerstörung im Jahre 1871 (S. 358 bzw. 360 f.). S. 440 ff. ist Cavallé-Colls Entwurf eines Monumentalwerks für den Petersdom wiedergegeben; die Klaviaturumfänge von E. F. Walckers Frankfurter Paulskirchenorgel, in einer Publikation neuester Zeit (P. Williams, *The European Organ*, London 1966, S. 94) Gegenstand ebenso unnötiger wie – bei dem prononciert modernen Werk eines fortschrittlich gesinnten Or-

gelbauers – verfehelter Konjekturen („C-c'-c““, *25 and 49 notes?*“), wurden 1877 (S. 363) korrekt mitgeteilt.

Der Herausgeber des Neudrucks hat sich darauf beschränkt, im Anschluß an sein *Preface to the reprint edition* einige Detailkorrekturen zusammenzustellen. Anlaß zur Kritik bietet bei diesem so überaus begrüßenswerten Verlagsunternehmen lediglich das gegenüber dem originalen reduzierte Format, das angesichts einer an sich schon kleinen Type der Vorlage die Lektüre eines Textes, den genau zu lesen sich lohnt, nicht eben erleichtert. Jürgen Eppelsheim, München

LYNDESAY G. LANGWILL und CANON NOEL BOSTON: *Church and Chamber Barrel-Organs. Their Origin, Makers, Music and Location. A Chapter in English Church Music. Second Edition, revised and enlarged. Edinburgh: Lyndesay G. Langwill 1970. XI, 125 S., 33 Taf.*

Canon Noel Boston gebührt das Verdienst, zum ersten Mal die in der Geschichte der mechanischen Musikinstrumente einzigartige Sondertradition der Barrel-Organ in der englischen Kirchenmusik untersucht zu haben. Sein Plan, die langjährigen Studien in einer Monographie zusammenzufassen, wurde nach Bostons Tod durch Lyndesay G. Langwill, der bereits seit 1965 an den Arbeiten mitbeteiligt war, zu Ende geführt. Die Veröffentlichung liegt nunmehr, drei Jahre nach ihrem Erscheinen, in erweiterter Neuauflage vor.

Die kurzen Kapitel I und III, noch von Boston verfaßt, skizzieren den geschichtlichen Hintergrund jener erstaunlich verbreiteten Verwendung von Barrel-Organs im Gottesdienst kleinerer Kirchen besonders während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Puritanische Tendenzen hatten vor 1660 zur Zerstörung vieler Orgeln geführt. In der nachfolgenden Restauration wurde es gebräuchlich, zum Gesang der metrischen Psalmen jeweils verfügbare Streich- oder Blasinstrumente hinzuzuziehen. Als diese „*Church orchestras*“ zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Widerspruch mit liturgischen Reformbestrebungen gerieten, die der Orgel den Vorzug gaben, es zugleich aber vielerorts an einer Orgel ebenso mangelte wie an geeigneten Spielern, erschien die Barrel-Organ, die seit dem 18. Jahrhundert als Haus-

instrument und Zier- oder Repräsentationsgegenstand beliebt war, als „*an able substitute*“ der kostspieligeren „*Finger Organ*“, und drang in beträchtlichem Maße in die gottesdienstliche Praxis ein.

Das zumeist kleine Instrument, dessen Konstruktion Arthur Ord-Hume in Kapitel II beschreibt, hatte Labialregister, deren Tonvorrat auf das begrenzte Repertoire zugeschnitten war. Mit Hilfe einer Handkurbel wurden das Gebläse betätigt und die Stiftwalze gedreht, die 10-15 Musikstücke speichern konnte. In der Regel standen mehrere Walzen zur Auswahl.

Als recht schwierig erweisen sich die Versuche, das Repertoire zu erfassen, da man sich vorwiegend auf überlieferte „*tune-lists*“ stützen muß. Von den nicht weniger als 500 Barrel-Organen, die Boston und Langwill für die Zeit von 1700-1879 in englischen Kirchen nachweisen, sind die meisten entweder seit langem vernichtet oder lediglich fragmentarisch, z. T. umgebaut, erhalten; in spielbarem Zustand befinden sich ungefähr 80 Werke. Da sich die „*tune-lists*“ der gängigen doch keineswegs eindeutigen Kurznamen bedienen (z. B. „*Norwich*“, für sieben völlig verschiedene Melodien verwendet), versagt in vielen Fällen das Bemühen um eine genaue Identifizierung der Stücke. Ferner ist kaum bündig zu entscheiden, ob die weltlichen Stücke, mit denen das Repertoire der Church Barrel-Organen zuweilen durchsetzt ist, als Voluntary dienen, oder ob das – nicht selten transportable – Instrument auch außerhalb der Kirche Verwendung fand.

Diese Schwierigkeiten lassen verständlich erscheinen, warum die Veröffentlichung betont darauf abzielt, die Fülle des zusammengetragenen Materials übersichtlich auszubreiten und zugänglich zu machen: drei Viertel des Buches sind in Form umfangreicher Verzeichnisse einer reinen Bestandsaufnahme jener Tradition gewidmet, wobei auch die Chamber Barrel-Organen einbezogen werden. Die Listen, die mit zahlreichen Detailangaben ausgestattet sind, erfassen 1. (in einer zwar disparaten, aber wohl zweckdienlichen Gegenüberstellung) die „*sacred tunes*“ aller in Kirchen sowie im privaten oder öffentlichen Besitz nachgewiesenen Barrel-Organen und die „*tunes on secular organs*“, also das Repertoire der „*non-church instruments*“, 2. über 120 Erbauer bzw. Hersteller-

firmen, 3. die englischen Kirchen sowie die in- und ausländischen Sammlungen, für die Barrel-Organen bezeugt sind, und in den Anhängen, 4. wichtige Quellensammlungen der „*sacred tunes*“, 5. die „*tune-lists*“ von fünfzehn ausgewählten Barrel-Organen. Angefügt ist schließlich noch ein Katalog von Belegen für das Instrumentarium der „*Church orchestras*“.

Der Band ist, nicht zuletzt als Nachschlagewerk, orgelgeschichtlich wertvoll und beleuchtet zugleich einen Teilbereich der englischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts.

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

HEIDE NIXDORFF: Zur Typologie und Geschichte der Rahmentrommeln. Kritische Betrachtung zur traditionellen Instrumententerminologie. Berlin: Verlag von Dietrich Reimer (1971). 286 S., 5 Abb., 11 Taf. (Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde. NF. Beiheft 7.)

Die Verfasserin hat sich die Aufgabe gestellt, die im v. Hornbostel-Sachs'schen Klassifikationssystem bezüglich der Rahmentrommel bestehenden Mängel zu beseitigen und die Frage nach Entstehung und Ausbreitung des Instruments neu zu überprüfen. Zu diesem Zwecke untersucht sie eine große Zahl (622 Stück) meist außereuropäischer Rahmentrommeln aus Museen und sonstigen Sammlungen. Um zu exakt vergleichbaren Ergebnissen zu kommen, werden die Eigenschaften aller Instrumente nach einem genauen, sehr ins Einzelne gehenden Schema festgelegt. Ausgangspunkt bilden die sich funktionell-musikalisch unterscheidenden Trommelteile, also Klangkörper, Ausstattungsteile und Tonerreger, die wieder jeweils nach Form, Maßen, Material, Konstruktion und Verzierung gegliedert werden. Der Vergleich der analytischen Ergebnisse und ein neues Durchdenken der Probleme führt die Verfasserin zu einer gegenüber v. Hornbostel-Sachs anderen Gliederung der Rahmentrommelgruppe. Sie will jedoch nicht deren Systematik umwerfen, sondern nur gewisse Korrekturen anbringen.

Einmal möchte Heide Nixdorff die Definition der Rahmentrommel geändert wissen. Bei v. Hornbostel-Sachs wird sie nicht nach einem einheitlichen Kriterium gebildet, da neben der Aufrißform auch die Proportion eine Rolle spielt („*Die Höhe des Körpers*

ist höchstens gleich dem Fellradius'), während die im System benachbarten Röhren- und Kesseltrommeln allein nach der Form festgelegt werden. Sie macht deshalb Vorschläge zu einer Neu-Definition des Rahmentrommelbegriffs wobei sie von der Aufrißform allein ausgeht. Die Bezeichnung „Rahmentrommel“ als Gesamtbezeichnung für eine bestimmte Klasse im System soll aufgegeben und durch mehrere nebeneinanderstehende Begriffe (Konus-, Doppelkonus-, Zylinder-, Reifen-, Schalenrahmen-, Kalotten- und Kastentrommel) ersetzt werden. Dadurch soll das Rahmentrommelmaterial besser in das Gesamtsystem der Membranophone eingeordnet werden können. – Zweifellos wird durch die Aufspaltung des Einheitsbegriffs Rahmentrommel in verschiedene Formtypen und das Verzichten auf das Proportionskriterium eine größere Einheitlichkeit im System gegenüber v. Hornbostel-Sachs erzielt, es fragt sich nur, ob diese verschiedenen Typen der Rahmentrommel jetzt besser von der Röhrentrommel unterschieden werden können. Muß letztlich nicht doch das Proportionskriterium in irgendeiner Weise herangezogen werden? Es erscheinen zwar viele Glieder der Gruppe, aber eine bessere Abgrenzung gegenüber der Röhrentrommel scheint damit kaum erreicht zu sein. Die Verfasserin bleibt allerdings nur bei den Vorschlägen zu einer Aufgliederung der Rahmentrommel nach der Aufrißform. In ihrer eigenen Arbeit geht sie noch von dem v. Hornbostel-Sachs'schen Begriff der Rahmentrommel aus, systematisiert jedoch die Instrumente in anderer Weise. Während in der bisherigen Systematik die Gruppe nach äußeren Kennzeichen untergegliedert wird (Rahmentrommel mit Stiel und ohne Stiel, weitere Untergliederung nach der Zahl der Felle), wählt Heide Nixdorff als Leitkriterium für ihre Klassifikation die Handhabungsvorrichtung, da sie eine „unabhängige Funktion“ hat und „keine Wirkung auf den membranophonen Klangcharakter der Trommel“ ausübt. Auf diese Weise ergibt sich eine Gruppierung in Griffinstrumente, in solche, die an der Zarge gehalten werden, weiter in die, welche einen Ständer benötigen und endlich in Instrumente, für die eine Umhängevorrichtung erforderlich ist. Eine weitere Untergliederung wird nach der speziellen Form der Handhabungsvorrichtung durchgeführt z. B.

Henkel, Stiel, Speiche. Gemäß dieser Ordnung werden alle zur Diskussion stehenden Rahmentrommeln im einzelnen genau beschrieben und Gebrauch sowie Verbreitung derselben dargelegt. Glücklicherweise hat die Verfasserin nicht den Versuch unternommen, das vom Ende des 19. bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammende ethnologische Material allein von diesem Material her auch geschichtlich zu deuten, wie es früher oft geschah. Auf die Geschichte der Rahmentrommel wird nur dann eingegangen, wenn für den betreffenden Typ auch gesicherte historische Fakten vorliegen (Grabungsfunde, bildliche und schriftliche Quellen). Zur Vervollständigung der Methodik wäre es zweckmäßig gewesen, wenn die Verfasserin auch die Frage geprüft hätte, wie weit akustische Kriterien zur Klassifikation der Rahmentrommel herangezogen werden können. Es liegen bereits eine beachtliche Zahl von physikalischen Untersuchungen von Membranophonen vor, so daß zumindest auf gewisse Grundfragen hätte eingegangen werden können.

Um die Frage nach einem historisch-genetischen Zusammenhang der Rahmentrommeln zu beantworten, wird das zusammengestellte Material einer weiteren Prüfung unterworfen, nämlich der, in welcher Art und Weise die Schallerzeugung stattfindet (= freigestaltbares Kriterium) und zwar unabhängig von dem jeweiligen Material oder einer speziellen Spieltechnik. Auf Grund dieser Kriterien stellt die Verfasserin 3 Gruppen von Rahmentrommeln mit maximal gleichgebildeten Kriterien zusammen und zwar die zweifelligen Formen, die einfelligen runden oder eckigen Zylinder- oder Kastenformen und endlich die Konus- und Schalenformen. Wenn möglicherweise für die Instrumente innerhalb einer dieser Gruppen ein gewisser Zusammenhang zu bestehen scheint, so muß die Frage nach einem historisch-genetischen Zusammenhang aller Rahmentrommeln, den Sachs als bewiesen ansieht, trotzdem weiterhin offen bleiben.

Den Schluß des Buches bildet ein Katalog aller untersuchten Trommeln, in dem tabellarisch Aufbewahrungsort, Herkunft, Form, Maße, Material, Konstruktion, Ausstattung und Verzierung zusammengestellt werden. Die Methode dieser Arbeit, in der erstmals ein umfangreiches Rahmentrommelmaterial mit größter Präzision untersucht

wurde, dürfte für weitere instrumentenkundliche Forschungen manche Anregungen bringen. Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

KURT SMOLLE: Wohnstätten Ludwig van Beethovens von 1792 bis zu seinem Tod. Bonn: Beethovenhaus – München-Duisburg: G. Henle Verlag 1970. 157 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung. V.)

Themen, die bisher mehr am Rande der Beethovenforschung zu liegen schienen, sind durch die andere Aufgabenstellung der in den letzten zwei Jahrzehnten angelauten und in Erscheinung begriffenen Beethoven-Publikationsreihen oder durch das Jubiläumsjahr 1970 so bearbeitungsreif geworden bzw. in den Mittelpunkt gerückt, daß sie Anlaß zu parallelen unabhängigen Untersuchungen gaben. Neben der fleißigen Darstellung von den *Wohnstätten Ludwig van Beethovens seit 1792 bis zu seinem Tod* durch Kurt Smolle sind zur gleichen Zeit von Rudolf Klein die *Beethovenstätten in Österreich* behandelt worden (Verlag Elisabeth Lafite Wien <1970>). Die hier in erster Linie zu besprechende Veröffentlichung des 1959 verstorbenen österreichischen Ministerialrates Kurt Smolle ist von dem Leiter des Bonner Beethovenarchivs Joseph Schmidt-Görg mit einem „Vorwort“ und einem „Register zum Textteil“ ergänzt und redaktionell bearbeitet worden. Die Benutzung dieser Studie wird durch eine chronologische und eine lokale tabellarische Gesamtübersicht der Beethovenschen Wohnungen und durch einen Bildteil erleichtert. Wie bereits die unterschiedlichen Titelformulierungen deutlich werden lassen, liegt bei Smolle das Schwergewicht auf den Wohnungen Beethovens, während die Besuche bei seinen Lehrern, anderen Komponisten und ihm nahestehenden Fürsten sowie die Konzertsstätten nur gelegentlich gestreift werden. Aber gerade diese letzteren Gesichtspunkte hielt Klein für wichtig und wesentlich, der sich jedoch lediglich auf Beethovens Aufenthalte im (jetzigen) Österreich bezieht, dadurch aber keine sonderlich bedeutungsvolle Einschränkung erfährt. Während sich Smolles Ausführungen durch zurückhaltende und vorsichtige Auswertung der gesammelten Materialien und Quellenbelege über Beet-

hovens Wohnungen auszeichnen, bietet Klein eine ausgewogenere und souveränere Heranziehung der wissenschaftlichen und lokalen Literatur. Im Großen und Ganzen stimmen meistens die beiden Autoren mit ihren Feststellungen und Festlegungen der Wohnungen, ferner der Säle, fürstlichen Häuser und Theater, in denen öffentliche Aufführungen Beethovenscher Werke zu Lebzeiten des Komponisten stattfanden, überein. Daß in Einzelheiten gelegentliche Abweichungen vorliegen, überrascht denjenigen, der die Schwierigkeiten dieses Themenkomplexes kennt, keineswegs. Z. B. läßt Smolle Beethoven erst 1793 oder zeitigstens Ende 1792 vom Dachstübchen in das Erdgeschoß des Hauses Alsergrund 45 (jetzt Alserstr. 30) ziehen, Klein dagegen legt den Umzug mit seiner Bemerkung „kurz darauf“ nicht näher fest. Nach Smolle ist zusätzlich Beethoven von 1794 bis spätestens Mai 1795 in den 1. Stock des gleichen Hauses gewechselt. Weitere Abweichungen liegen gerade für Beethovens frühe Wiener Jahre vor, für die sich Dokumente und andere Hinweise nur schlecht beibringen lassen. Bei Smolle sind außerdem die Veränderungen hinsichtlich der Besitzer, Straßennamen und Hausnummern ausführlich festgehalten. Da Wohnungen und Konzertaufführungen Beethovens für künftige Untersuchungen nicht ohne Belang sein werden, ist die Veröffentlichung der Studien Smolles durch das Beethoven-Archiv zu begrüßen. Insgesamt darf empfohlen werden, in einschlägigen Fällen beide Publikationen, die von Smolle und von Klein, heranzuziehen, weil dadurch zweifelhafte und unsichere Wohnungszuschreibungen leichter und schneller erfaßt bzw. erkannt werden können.

Hubert Unverricht, Mainz

LORNA KAY LUTZ: Friedrich Wilhelm Franke. Seine Bedeutung in der Kirchenmusik. Köln: Arno Volk-Verlag 1970. 202, 1 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 91.)

Eine Biographie über einen Kirchenmusiker zusammenzutragen, der im kirchenmusikalischen Flachland wirkte und dessen Kompositionen vergessen sind, weil sie nie über lokale Bedeutung hinausdrangen, ist eine undankbare Aufgabe, die noch undankbarer wird, wenn die Bedeutung des Mannes

in der Kirchenmusik ins Zentrum gerückt werden soll. Auf den Umkreis um Köln bezogen, ist jedoch so gering und unwesentlich das Wirken von Friedrich Wilhelm Franke (1862-1932) nicht gewesen.

Mit großem Fleiß hat die Autorin in ihrer Dissertation zunächst Dokumente zusammengetragen, die Frankes Herkunft, sein Studium an der Berliner Hochschule und bei Philipp Spitta sowie sein Wirken als Kirchenmusiker und Konzertorganist erhellen. Dabei wird deutlich, wie sehr Franke bemüht war, seine Eindrücke aus der Studienzeit mit Aufführungen unter Joachim usw. in seinem Wirkungskreis zu aktivieren; wie sehr er bereits damals den Kontakt zum außerkirchlichen Bereich als Organist bei den Niederrheinischen Musikfesten und in den Kölner Gürzenich-Konzerten suchte und fand. In der Tat ist hier eine wesentliche Bedeutung Frankes zu sehen, auch wenn die Autorin die Bedeutung Frankes anders akzentuiert. Sie sieht die Bedeutung vor allem in Frankes Bemühen, zwischen romantisierender Restauration und aufklärerischem Eifer gegen alles Alte zu vermitteln. Dazu kann sie eine Reihe geschickter Zitate aus Frankes Schriften beibringen.

Für den Gemeindegesang betrachtete Franke Bachs Chorale und die entsprechenden Melodiefassungen als Grundlage, Werke von Praetorius und Kantaten Bachs galten als Ausschmückung des Gottesdienstes. Auch auf dem Gebiet der liturgischen Reformen hat Franke sich im Kölner Raum versucht. Über Frankes Unterricht als Orgel- und Theorielehrer sind ebenfalls Berichte zusammengestellt und im Zusammenhang mit seinen Ideen und seinem künstlerischen Wirken gewürdigt. Die Analysen zu Frankes Werken sind durchweg konventionell. Angesichts der Tatsache, daß Frankes Bearbeitungen von Orgelwerken Bachs und Händels sowie von Oratorien Händels kaum mehr greifbar sind und zeitgenössische Konzertkritiken hauptsächlich das Hinzufügen von Diskantstimmen betonen, muß das Kapitel „Aufführungspraxis“ etwas mager ausfallen. Beim abschließenden Werkverzeichnis wäre ein Vermerk über den derzeitigen Standort der Kompositionen oder über den Verlust sinnvoll gewesen. Ein Register, das die zahlreichen Verbindungen zu anderen Musikern hätte aufschlüsseln können, fehlt leider.

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

BERNHARD DOPHEIDE: *Fritz Busch. Sein Leben und Wirken in Deutschland mit einem Ausblick auf die Zeit der Emigration. Tutzing: Schneider 1970. 223 S. (Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte. Heft. 7.)*

Über Fritz Busch ist die Forschung gut unterrichtet. Seine Erinnerungen *Aus dem Leben eines Musikers*, Zürich 1949, bei aller Offenherzigkeit und Anschaulichkeit anekdotisch nicht überwürzt, sachlich und diskret geschrieben, und erst recht das posthume Buch *Der Dirigent*, Zürich 1961, boten eine gute Grundlage, die wohl stark zu erweitern, aber kaum zu berichtigen war, für diese von vielen aus- und inländischen Stellen, besonders vom Brüder-Busch-Archiv in Dahlbruch getörderte Arbeit. Gewiß mußte auf die zwei erwähnten Bücher oft zurückgegriffen werden, aber die zur Verfügung stehenden über 1000 Briefe, aus denen Busch so gut wie nichts zitiert, brachten ein fast unübersehbares Material, wenn auch nur die Privatbriefe an seinen Lehrer und späteren Schwager Dr. Otto Grüters (Sohn des Bonner Musikdirektors Hugo Grüters) und die an den Sohn Hans Peter (geb. 1914) privaten Charakter tragen. Die in den Erinnerungen mehr gestreiften Briefe Buschs dienstlicher Natur erfahren einen erheblichen Zuwachs, noch wichtiger die mehr oder weniger amtlichen Schreiben an ihn; dann bezeichnende Pressestimmen, vor allem eine mit Umsicht und Sachkenntnis kritisch ausgewählte und gewertete Darstellung seiner Tätigkeit als Opern- und Konzertleiter und als Pianist. Da diese Liste, dem Titel entsprechend nur die Zeit bis 1933 umfaßt, könnte es zweifelhaft erscheinen, ob er z. B. von Schönberg nur die *Lichtspielszene*, dazu noch in einem Sonderkonzert 1929, von Egk und v. Webern nichts gebracht hat. Dankenswert ist die Mitteilung von sieben R. Strauss-Briefen (141 ff.). Er führte die *Ägyptische Helena* und das *Intermezzo* des Komponisten als erster auf, ebenso Busonis *Doktor Faust*, Hindemiths *Cardillac*, Puccinis *Turandot* (für Deutschland) und K. Weills *Protagonist*. In diesem Zusammenhang wäre die Wiedergabe von Buschs Urteilen über Pfitzner, Reger und Strauss (vgl. das Register der Erinnerungen) nützlich gewesen. Das Werk Dopheides, keineswegs ein Anhängsel zu Buschs Schriften, dem -- leider! -- ein Namensverzeichnis

nach dem Muster der Erinnerungen des Meisters fehlt, ist als selbständiger Beitrag zur Musikgeschichte der Zeitspanne 1910 bis 1933 anzusehen. Sein Wert als exaktes und umfassendes Documatarium und nicht nur als dieses, begründet seine Einreihung in die Serie des Westfälischen Musikarchivs, das, fachgemäß geleitet, vielseitig gefördert, im Besitz von über 600 Karteikarten, bisher, außer den Nottebohmbriefen (vgl. Mf.) seit 1968 veröffentlichte: Bd. 2: Th. Pröpper, *100 Jahre Kirchenmusik in Balve*; Bd. 3 und 4: Rud. Schröder, *Musik in St. Reinoldi in Dortmund*, bzw. *Das Konservatorium*; Bd. 5: H. Schnoor, *Kreis Wiedenbrück, Musik und Theater* (musikgeschichtlich wichtig); Bd. 6: Festschrift Felix Oberborbeck. Reinhold Sietz, Köln

NORMAN KAY: Shostakovich. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1971. 80 S. (Oxford Studies of Composer. 8.)

Was der Autor auf 80 Seiten über Dimitri Schostakowitsch komprimiert, ist - erfreulicherweise - keine „Kurzbiografie mit Werkverzeichnis“, sondern der Versuch einer Exegese, einer werkimmanenten Deutung mit vielen guten Gedanken. Die allbekannten biografischen Details (etwa die Verurteilung der Oper *Die Lady Macbeth von Mcensk* 1936 und weitere Maßregelungen um 1948) werden nicht entwickelt, sondern vorausgesetzt und zum Ausgangspunkt von Interpretationen genommen: Interpretationen der kulturpolitischen Situation und ihrer Auswirkung auf das Schaffen des Komponisten.

Die hier entstehende Spannung zwischen „his personal introversion“ und „the need for external social optimism“ (S. 8) wird zum Schlüsselgedanken der Untersuchung, die über den Bereich musikologischer Interpretation hinaus auf psychologische Problemstellungen in Kategorien Carl Gustav Jungs ausgedehnt wird. Wie schon andere Autoren beschäftigt Norman Kay die Frage, aus welchen Gründen eigentlich gerade die Oper *Lady Macbeth* zum Zielpunkt parteiamtlicher Angriffe wurde, obwohl sie doch, weniger dissonant und komplex als andere vorausgehende Werke, geraume Zeit als Erfolgsstück präsentiert wurde. Seine These: die im Libretto zum Ausdruck kommende „Entlastung“ der weiblichen Heldin wider-

sprach patriarchalischen Zielsetzungen der damaligen Sowjetgesellschaft. „At a time when the survival of the state was felt to be in danger, and a huge, essentially masculine effort was demanded, the attitude of tender understanding, feminine-inspired, was anathema to the authorities“ (S. 26 f.).

Auf jene Werke, in denen die Spannung zwischen privaten Zielsetzungen und „öffentlichen“ Erfordernissen zu entscheidenden künstlerischen Lösungen führe, will Norman Kay seine Untersuchung beschränkt wissen; verschiedene frühere Werke wie die Zweite und Dritte Sinfonie bleiben außerhalb des Gesichtskreises. Die Werke nach der *Lady Macbeth* bilden den Schwerpunkt der Analysen; hierbei ist den kammermusikalischen Werken, die in der Betrachtung sonst mitunter hinter den Sinfonien zurücktreten, besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Für die „Dichotomie“, zu deutsch vielleicht „Zweigleisigkeit“, zwischen öffentlicher und privater Äußerung des Komponisten werden Werke wie die Siebte Sinfonie einerseits und das Klavierquintett op. 57 andererseits als Beispiel genannt (S. 39). Das XII. Streichquartett „offers one of the possible lifelines to contemporary music - a basis for communication in which the individual can pursue his own subjective path the upper partials of his music, if you like - and yet remain in touch with the root unisons and simple consonances of the ordinary listener“ (S. 77 f.).

Norman Kays ihrerseits nicht unsubjektive, oftmals spekulative Studie scheint mir ergiebig in ihren bündig und deutlich formulierten, hellsichtigen Beobachtungen zu Strukturen der Werke von Schostakowitsch: im Sinne ästhetischer Funktionen wie auch im technischen Sinne kompositorischer Bauformen. So werden die „3 Phantastischen Tänze“ ebenso wie die Erste Sinfonie als theatralische Stücke mit dramaturgischen Ideen ihrer Zeit, zum Theater Meyerholds in Verbindung gebracht (S. 10 ff.); unkonventionelle Formbauprinzipien, z. B. ein „overlapping effect“ (S. 34), werden allenthalben als auffällig registriert.

Vielleicht würden sie in den Betrachtungen des Autors eine noch entscheidendere Rolle spielen, wenn er die Tatsache berücksichtigt, daß in den früheren Werken von Schostakowitsch die völlige Negation herkömmlicher Formbaumodelle den wich-

tigsten Vorwärtsschritt seines Komponierens ausmacht (im Gegensatz zu der vorausgehenden Avantgardistengeneration um Skrjabin, die an den klassisch-romantischen Bauformen stärker festhielt als sonst noch jemand in Europa). Auch die Erste, vor allem die Zweite und Dritte Sinfonie sind Zeugnisse einer radikalen Emanzipation, die in dieser Studie nicht zur Geltung kommt.

Das Reguläre und Konservative bei Schostakowitsch scheint mir übertrieben, wenn Norman Kay die 24 *Präludien* als „basically diatonic“ bezeichnet, abgesehen von einigen Momenten harmonischer „Ambiguität“ (S. 10). Denn die Feststellung diatonischer Funktionen besagt wenig ohne die Beobachtung, in welchem Konnex diese „herkömmlichen“ Tonartflächen stehen: in herkömmlichen, tonalen oder in einem bewußt „verschalteten“, bi- oder polytonalen Zusammenhang. Diese letztere Möglichkeit ist gerade in den 24 *Präludien* ausgeprägt.

Wo das Verhältnis von Schostakowitsch zur Dodekaphonie berührt wird (und dies geschieht nur kurz am Schluß im Zusammenhang mit dem XII. Streichquartett, S. 63 ff., obschon zumindest ein Klangbeispiel aus dem V. Quartett, S. 47, diese Erörterung nahelegte), unterliegt der Begriff Dodekaphonie einer merkwürdigen Verengung. „*Shostakovich is much more interested in the motivic possibilities of his material . . . than he is ordering that material by intervallogic*“ (S. 71), dies mag zur Not noch richtig sein ebenso wie die Feststellung, daß Schostakowitsch in dieser Hinsicht Hindemith näher stehe als Schönberg (S. 77). Aber was besagen all solche pauschalen Feststellungen zur Interpretation eines Stückes eben wie des XII. Streichquartetts, bei dem eine Zwölftonfolge ganz eindeutig als Initialmotiv in Erscheinung tritt (was übrigens auch für das XIII. Streichquartett wieder gilt)? „*Although twelve semitones are incorporated in this initial gambit, their use is in no way parallel to serialism*“ (S. 63/66) ist noch keine Erklärung dieses Sachverhaltes; dann wäre es eben Aufgabe des Analysators, zu verfolgen, auf welche andere Weise das Initialmotiv zum weiteren Geschehen in Beziehung steht.

Niemand will und wird in Schostakowitsch einen Imitator Schönbergs oder Weberns reklamieren. Daß der Grundgedanke der Zwölftonmusik jedoch auf seine harmo-

nischen Konstruktionen nicht ohne Einfluß blieb – sei es in der Negation dieses Ordnungsprinzips, sei es aber andererseits auch im atonalen Konnex, in dem seine neotonalen Bildungen zueinander stehen –, dies läßt sich an früheren wie an späteren Werken nachweisen. Ein „dialektisches Spannungsverhältnis“ mag die Relation des Komponisten zur Zwölftonmusik bestimmt haben, aber doch sicherlich nicht das Fehlen jeder Beziehung. Detlef Gojowy, Bad Honnef

MICHAEL VEHE: *Ein New Gesangbüchlein Geistlicher Lieder. Faksimile-Druck der ersten Ausgabe Leipzig 1537. Hrsg. und mit einem Geleitwort versehen von Walther LIPPHARDT. Mainz: B. Schott's Söhne 1970. 35, 174 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. 11.)*

Eine Faksimile-Ausgabe des ersten katholischen Gesangbuchs mit Noten bedarf keiner besonderen Rechtfertigung. Doch aufschlußreicher als der historische Aspekt des ersten Gesangbuchs sind die Zusammensetzung des Liederrepertoires, die Umstände, aufgrund derer dieses in Halle (Saale) entstandene und in Leipzig gedruckte Gesangbuch in einer Reihe zur mittelrheinischen Musikgeschichte erscheint. Lipphardt erhellt diesen geschichtlichen Aspekt in seinem Vorwort und zeigt auf, wie es kam, daß der in Mainzer Diensten stehende Vehe sein Werk zunächst in Halle herausbrachte, bis 1567 die zweite Auflage in Mainz erschien. Desgleichen wird die Situation des Kirchenliedes in dieser Gegend angedeutet.

Großen Raum nimmt mit Recht die Erörterung der Anlage und des Repertoires ein, in der z. B. auch abgeänderte Strophen im Vergleich zu Lutherischen Liedern untersucht werden. Mit einigem Anspruch auf Sicherheit kann Lipphardt nachweisen, daß Vehe selbst Berater hatte, vor allem Georg Witzel (vgl. MGG XIV, Sp. 749 f.), und daß er mehrere Lieder aus lutherischen Vorlagen übernommen hat; andere Vorlagen findet Lipphardt in Handschriften und früheren Einzeldrucken. – Im kritischen Bericht werden dann noch die Unterschiede zur zweiten Auflage Mainz 1567 herausgearbeitet.

Gegenüber solch sachlicher Information sind einige Schönheitsfehler nicht zu übersehen: im laufenden Text wird „Hand-

schrift“ teilweise ausgeschrieben, teilweise abgekürzt, desgleichen werden Zahlen teils mit Ziffern, teils ausgeschrieben wiedergegeben. In den Abkürzungen wird das Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie teils ausgeschrieben oder in unterschiedlichen Abkürzungen angeführt. Hymnologische Standardwerke wie die von Zahn, Wackernagel und Bäumker sollten auch dort erst eingeführt und dann in Abkürzungen gebraucht werden. Literaturhinweise müssen auch dem verständlich bleiben, der nicht bei einem Stichwort weiß, welche Publikation gemeint ist. Gerhard Schuhmacher, Vellmar

Die STAMMBÜCHER Beethovens und der Babette Koch. In Faksimile mit Einleitung und Erläuterungen hrsg. von Max BRAUBACH. Bonn: Verlag des Beethovenhauses 1970. XXVIII, 159 S.

Wenn es auch einmal einen königlichen Erlaß gegen die Unsitte der Stammbücher gegeben haben soll, so dürfte das hübsche Bändchen, das zum Beethovenjahr herausgekommen ist, doch etliches für sich haben. Zum einen, weil es der junge Beethoven war, der bei seinem Abschied aus Bonn im Herbst 1792 mit einer Reihe von Erinnerungsblättern bedacht wurde, zum andern, da es sich bei den Schreibern um einen Kreis außergewöhnlich gebildeter und vielseitig interessierter Freunde handelte, dem Beethoven angehörte. Einige von ihnen besuchten ihn später noch in Wien oder blieben mit ihm in brieflicher Verbindung. Die größte Bedeutung kommt wohl seinem ersten Mäzen, dem Grafen Waldstein, zu, von dem die oft zitierte Eintragung stammt: „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen.“ Daß Beethoven selbst noch in späteren Jahren dieser Blätter gedachte, zeigt der Begleitspruch zu seinem Kanon WoO 188 (1825), der fast wörtlich den Eintrag seines Freundes Eilender wiedergibt: „Handle! Sie die wissenschaft machte nie glückliche.“ Ein Zitat aus Schillers *Don Carlos*, das ihm sein Freund Matthias Koch widmete, kehrte schon 1797 in einem Stammbuchblatt Beethovens für Lenz von Breuning wieder.

Es ist dem Bonner Historiker Braubach zu danken, daß er außer seiner Beschäftigung mit großen historischen Themen (Prinz Eugen) auch zahlreichen heimatgeschicht-

lichen Studien seine große Fakten- und Quellenkenntnis zugute kommen läßt. Zudem besitzt er eine eigene Gabe zur anekdotischen, humorvollen Darstellung, eine Freude am historischen Detail, mit der er gerade auch die vorliegende Arbeit belebt. Ob freilich seine Vermutungen zutreffen, daß Beethovens „*Herzensneigungen zu Fräulein Babette Koch*“ (Gerhard v. Breuning) kein Entgegenkommen fanden und daß es deshalb zu Verstimmungen kam, kann nach den vorliegenden Quellen niemand genau sagen. Wesentlicher ist, daß Braubach eine Reihe von Schreibern zu identifizieren und vieles Neue zu Beethovens Bonner Umwelt beizutragen wußte. Die Quellen und Literaturnachweise für seine Angaben finden sich nicht in dem vorliegenden Bändchen, sondern in Braubachs Buch: *Eine Jugendfreundin Beethovens, Babette Koch-Belderbusch und ihr Kreis*, Bonn 1948, sowie in seinem Aufsatz *Von den Menschen und dem Leben in Bonn zur Zeit des jungen Beethoven und der Babette Koch-Belderbusch*, Bonner Geschichtsblätter 23, 1969.

War Beethovens Stammbuch (Original Nationalbibliothek Wien) schon durch mehrere Veröffentlichungen bekannt, auch durch eine Faksimile-Ausgabe von H. Gerstinger (1927), so wird das Stammbuch der Babette Koch, verheiratete Gräfin Belderbusch, aus dem Besitz des Bonner Beethovenhauses hier erstmals faksimiliert. Babette war die ob ihres reizvollen Wesens und ihrer Geistesgaben viel gerühmte Tochter der Wittib Koch, die nicht nur das Gasthaus „Zehrgarten“ am Bonner Markt, sondern zudem die dortige Buchhandlung innehatte. Ihr Haus war der Treffpunkt des oben genannten Kreises, vornehmlich junger Menschen. Braubachs biographische Anmerkungen berichten zumeist von späteren Karrieren und höchst wechselvollen Geschicken der Schreiber. Ernsthaft bemüht um die Veredelung der menschlichen Natur, huldigen sie in ihren Eintragungen nahezu alle den Idealen der Freundschaft und Menschenliebe. Entsprechend dienen als Illustration Requisiten wie Freundschaftsaltäre, Urnen, Rosen und Vergißmeinnicht, und als besondere Zierde, vor allem in Babettes Stammbuch, bunte Miniaturen, Rheinansichten und insbesondere zahlreiche Silhouetten. Braubach nimmt an, daß letztere Babettes eigener Kunstfertigkeit entsprungen sind. Außer dem eigenen

Pegasus werden mit Vorliebe Schiller, Klopstock und Ossian bemüht. Man mag es dem Herausgeber gern glauben, wenn er Babettes Stammbuch als eines der „schönsten und eindrucksvollsten Stammbücher . . . , die bisher bekannt geworden sind“, rühmt. Um so mehr wäre es angemessen gewesen, wenn diesem sowohl wie auch dem Stammbuch Beethovens mehr als nur eine recht gefällige Aufmachung zuteil geworden wäre.

Das Bändchen, das doch mehr eine Liebhaber- als eine wissenschaftliche Ausgabe darstellt, hält einem Vergleich mit früheren bibliophilen Ausgaben des Beethovenhauses, dessen Signet hier allerdings fehlt, nicht stand. Das harte Weiß des Papiers will nicht recht zum Charakter der Stammbuchblätter passen. Bei einer geeigneteren Papiersorte und sorgfältigerem Druck wäre es sicher vermeidbar gewesen, daß die Klischees sich so stark auf die Rückseiten durchpressen. Kleinere Schönheitsfehler in Satz und Druck übergehend, bedauert man doch die schlecht passende Form auf S. 3 in Beethovens Stammbuch. Beim alten Faksimile von 1927 steht der gelbe Ton nicht so unscharf neben dem Dunkelbraun der Linien. Besonders auffällig werden die schlecht übereinanderpassenden Raster z. B. bei den mehrfarbigen Porträts S. 97 und 99. Im Exemplar der Rezensentin zeigt auch die Heftung Mängel. Es scheint, daß die Buchgestaltung ohne des Herausgebers Mitwirkung durchgeführt wurde, da seine Sorgfalt hier nicht zu bemerken ist. Es entging jedoch seiner Aufmerksamkeit, daß Beethovens berühmter Brief an den Augsburger Rat Schaden, den er nach dem Tode seiner Mutter schrieb, nicht aus dem Jahre 1785, sondern von 1787 stammt (S. IX). Die auf S. 144 erwähnte Ode von Klopstock ist an *Cilli*, nicht an „*Cidli*“ gerichtet. Eine Klaviersonate Beethovens op. 53,2 (S. 159) gibt es nicht, gemeint ist die Waldsteinsonate op. 53. Braubach erwähnt zwar S. XV den aufgeklebten, gedruckten Glückwunsch aus dem Babettestammbuch S. 39, gibt aber nirgends den Wortlaut der zwar nicht gerade geistvollen Verse wieder, die man im Original unter dem aufklappbaren Herzen findet. Sie seien hier zur Ergänzung abgedruckt:

*„Die seligste Zufriedenheit
Umschwebe Dich, Du Liebe,
und keine bange Traurigkeit
Mach deine Tage Trübe,*

*Dein Leben walle allgemach
in namensloser Wonne
Zur Ruhe wie ein Mayentag
Im Strahl der Abendsonne!“*

Dagmar von Busch-Weise, Bonn

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Klavierwerke II: Zweite Sammlung von 1733. Hrsg. von Peter NORTHWAY. **Klavierwerke III: Einzelne Suiten und Stücke.** Hrsg. von Terence BEST. Kassel: Bärenreiter 1970. 144 und 85 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV. Band 5 und 6.)

Die 1733 von Walsh veröffentlichte zweite Sammlung mit insgesamt acht Klaviersuiten und einem Prelude mit nachfolgender Chaconne geht auf Stücke zurück, die Händel zehn oder mehr Jahre früher komponiert hat, wie die handschriftlichen Quellen beweisen. Die Zusammenstellung der Sätze zu Suiten macht einen reichlich unorganischen Eindruck. Selbst wenn man die in Händels Instrumentalmusik überall zu beobachtende Freiheit in der zyklischen Anordnung berücksichtigt, geht die in dieser Sammlung vorhandene Großzügigkeit der Gliederung weit über das übliche Maß hinaus. Hinzu kommt, daß sich oft in einer Suite englische, französische und italienische Satzbezeichnungen planlos abwechseln. Auch die künstlerische Qualität der Stücke ist sehr unterschiedlich und mit dem durchweg hohen Niveau der ersten Suitensammlung nicht zu vergleichen. Vieles ist hier mit leichter Hand entworfen. So verstärkt sich der Eindruck, daß beim Druck dieser Sammlung mehr Walsh als Händel die treibende Kraft war. Walsh hat sich bekanntlich auch in anderen Fällen recht hemdsärmeliger verlegerischer Praktiken bedient, so daß man fast annehmen möchte, er habe (mit oder ohne Einverständnis Händels) selbst einige dieser Suiten aus isoliert überlieferten Kompositionen zusammengestellt.

Da der Druck sehr unzuverlässig ist, waren bei dieser kritischen Neuausgabe viele Korrekturen erforderlich, die in dem leider noch nicht erschienenen Revisionsbericht festgehalten sind. Darüberhinaus ergaben sich zwischen Handschriften und Druck zahlreiche Varianten, von denen die wichtigsten der Anhang des Bandes mitteilt. Sehr lehrreich für die Aufführungspraxis der Zeit ist beispielsweise die Gegenüberstellung

der verzierten und unverzierten Fassung der Saraband Nr. 7, aufschlußreich aber auch die polyphonierende Variante zur homophonen Allmand Nr. 7.

Der dritte Band der Klavierwerke im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe enthält alle außerhalb der Sammlungen von 1720 und 1733 zu Lebzeiten des Komponisten gedruckten oder im Autograph überlieferten Werke, insgesamt 22 Nummern, wobei die sechs Fugen und die drei viersätzigen Suiten jeweils als eine Nummer gezählt wurden. Obwohl die meisten Stücke dieses Bandes vor 1720 geschrieben sein dürften, sind aufgrund von Schriftvergleichen der Autographe eine Anzahl als Früh- und Spätwerke Händels zu nominieren. Mit dieser bei den Kompositionen Bachs so erfolgreich verwendeten Methode lassen sich nun auch bei Händel neue Erkenntnisse zur Chronologie gewinnen. Künstlerisch am bedeutendsten sind die sechs „großen“ Fugen, die schon Mattheson 1721 in seiner *Critica musica* zitiert hat. Nach Thementyp, Satz und dichter Polyphonie sind sie retrospektiv orientiert. Die Fugen vertreten noch jenen „eigentlichen“ Orgel- und Klavierstil, den J. Hawkins später in Händels Orgelkonzerten vergeblich sucht. Gediegen und einfallsreich komponiert sind auch die drei Suiten Nr. 6, 7 und 20, künstlerisch zweifellos den Suiten der zweiten Sammlung überlegen.

In der Sonata Nr. 22 begegnet dem Unterzeichneten ein Thema nach der Arie „*Vo' far guerra*“ aus *Rinaldo* (1711), das J. Chr. Graupner mit geringen Veränderungen in dem Marsch seiner G-dur-Suite zitiert hat (*Darmstädter Clavierbuch*, Darmstadt Ms. Mus. 4133a; neuveröffentlicht in Graupner, 8 Partiten, hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht, in: *Mitteldeutsches Musikarchiv I*, 2, Leipzig-Wiesbaden 1954, S. 58). Derartige Entlehnungen waren bekanntlich im Hochbarock durchaus legitim, und Händel hat in seinem Schaffen regen Gebrauch davon gemacht. Graupner hat das Entliehene in jedem Fall „mit Zinsen“ zurückgezahlt, wie es Mattheson forderte, denn sein Stück ist eine reizvolle, eigenständige Komposition.

Beiden Herausgebern gebührt für ihre sorgfältige editorische Arbeit Dank und Anerkennung. Gerade die Kollationierung der oft in zahlreichen Quellen überlieferten Werke bot mancherlei Probleme, von den

inkorrekten Drucken ganz zu schweigen. Auch mit der Verzierungslehre des Hochbarocks zeigen sich die Herausgeber wohlvertraut. Die Händelforschung ist mit diesen beiden Bänden auf dem bisher vernachlässigten Gebiet der Klaviermusik wieder ein Stück vorangekommen. Der saubere Stich und die geschmackvolle Ausstattung gereicht den an dieser Ausgabe beteiligten zwei Verlagen (neben Bärenreiter, Kassel, auch der Deutsche Verlag für Musik, Leipzig) zur Ehre.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 1 und 2: Etüden I und II. Hrsg. von Zoltán GÁRDONYI und István SZELÉNYI. Kassel: Bärenreiter und Budapest: Editio Musica 1970 und 1971. XII, 122 bzw. X, 121 S., 3 bzw. 1 Faks.

1907 begann die alte (wie man ab jetzt sagen muß) Liszt-Gesamtausgabe zu erscheinen. 1936 blieb sie stecken, nachdem eine Reihe von Werken in voluminösen und kostbaren Bänden erschienen war. Trotz weit gediehener Vorarbeiten konnten z. B. die Orgelwerke nicht mehr erscheinen. Große Namen, wie der Ferruccio Busonis, der für die Etüden verantwortlich zeichnete und noch heute nicht ersetzte Vorworte schrieb, gaben dem Unternehmen Glanz. Durchweg sorgfältige Textredaktion, wenn auch nicht mit Revisionsberichten heute üblicher Technik ausgestattet und schöner Notenstich und -druck waren noch 1966 Anlaß, einen fotomechanisch verkleinerten Neudruck aufzulegen (Gregg Press, England).

Auf den Markt der praktischen Ausgaben vorzudringen hatte diese Gesamtausgabe nicht vermocht. Die meisten Pianisten studieren noch heute aus der Ausgabe Emil von Sauers (Peters) oder aus der instruktiven, textlich nicht mehr zureichenden von Brugnoli, Tagliapietra u. a. (Ricordi). Die neue Ausgabe (NLA) bietet neben dem Notentext verbale Informationen im Vorwort, in Fußnoten unter dem Notentext und in den Critical Notes. (Die letzteren und wichtigsten sind allein nur in Englisch abgedruckt.) Das Vorwort führt informativ in die Werke des Bandes ein. So wird bei den Paganini-Etüden die Geschichte der beiden Fassungen einschließlich der Clochetten-Fantasie dar-

gestellt, es wird die Herkunft der Themen Paganinis nachgewiesen. Die Fußnoten geben im engeren und weiteren Sinn Interpretations-Anweisungen. Hier zeigt sich, daß die NLA das Liszt-Pädagogium, das die rührige Liszt-Propagandistin Lina Ramann ab 1901 herausgab, als sekundäre Quelle bewertet, wie es programmatisch (aber nicht ganz eindeutig) im General Preface – Zur Ausgabe anklingt. Für die Etüde *Un Sospiro* werden einzelne Glossen zitiert, es kann nach ihnen ein Druckfehler richtiggestellt werden (Takt 37), der sich durch alle praktischen Ausgaben fortschleppt, es werden auch (nicht sonderlich wichtige) Kadenz-Erweiterungen mitgeteilt.

Auch die Critical Notes sind mit Anweisungen für die Praxis durchsetzt; die Begründung der Textrevision wird zu einem Teilaspekt. Es wird klar, daß hier ein Ausgabentyp vorliegt, der sich für die wichtigsten, im Repertoire lebendigen Kompositionen des 18./19. Jahrhunderts mittlerweile durchgesetzt hat: ein Maximum an gereinigtem, gut lesbarem und verständlichem Notentext (u. a. gegenüber der alten Gesamtausgabe Verzicht auf zahlreiche Vorsichts-Akzidenzen), dazu Kommentar, ein Minimum an rein philologischen Überlegungen und Referenzen. Leider fehlen zu den Titeln der Quellen die Nummern des Raabe-Verzeichnisses, nach denen um der Sicherheit willen doch allgemein zitiert werden sollte (vgl. dazu Die Musikforschung XXIV, 1971, S. 354 f.). Die Quellen-Zitierung geht allerdings mit der Angabe der Druckplatten-Nummern in der Exaktheit über das Raabe-Verzeichnis hinaus.

Ein wichtiges Charakteristikum der Orthographie Liszts ist die Rubato-Notation. Durch unregelmäßige Gruppen kleiner Notenwerte in der Figuration aber auch durch Dehnung von Takten deutet er sinnfällig Agogik an. Die NLA macht z. B. in der Etüde *La Leggerezza* dies dem Spieler als Taktwechsel durch Einschub von Taktsignaturen zwischen den Systemen bewußt (statt des generell vorgeschriebenen 3/4 mehrfach 4/4, „große“ Takte 7/4 und 9/4, daneben nicht gleichermaßen sinnvoll 9/8). Ob es allerdings gut ist, die Arithmetik der Figuration zu verbessern, steht dahin. Der rechnerisch begründete Umschlag in kleinere Werte (*Un Sospiro*, Takte 49 ff., *La Campanella*, Takt 94) suggeriert ruckartige und

eben nicht fließende Übergänge des Tempos.

Die NLA ist auf zehn Serien angelegt. Unklar ist nach dem Geleitwort („*Abweichende Versionen ganzer Werke werden nur dann wiedergegeben, wenn wesentliche Teile der Frühfassung in der endgültigen Fassung nicht enthalten sind*“), ob die beiden ersten Fassungen der *Etudes transcendantes* (die Übersetzung „Etüden in aufsteigender Schwierigkeit“ ist sachlich und sprachlich nicht haltbar) sowie die Erstfassung der *Paganini*-Etüden nachgeholt werden. Sie wären nicht nur fürs Verständnis der Arbeit des Komponisten, sondern auch für die Praxis des Klavierspiels wichtig. Die Zweitfassung der großen Etüden ist anders nicht greifbar, die der ersten Fassung von 1826 allenfalls in der Ausgabe von Kornél Zempléni (Editio Musica Budapest, 1960).

Bernhard Hansen, Hamburg

Oeuvres de RENÉ MESANGEAU. Édition et transcription par André SOURIS. Étude biographique et appareil critique par Monique ROLLIN. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1971. XXXV und 58 S., 2 Taf. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

Einige Angaben über den berühmten Lautenisten und Komponisten René Mesangeau, dessen Familienname in manchen Quellen in recht abweichender Schreibung auftritt, konnte schon L. de La Laurencie beibringen (*Quelques Luthistes français du XVII^e siècle*, in: *Revue de Musicologie* VII, nouvelle série No. 8, Nov. 1923). M. Rollin vervollständigt diese in ihrer biographischen Studie. Mesangeau muß im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts geboren sein, Geburtsort und -tag sind nicht bekannt. Vor 1617 hielt er sich in Deutschland auf; denn J. B. Besard veröffentlichte in seinem *Novus Partus* (Augsburg 1617) eine *Courante du Sieur Mesangeau* mit der Bemerkung, diesen französischen Tanz habe der „*peritissimus Mus. (icus)*“ einst in Köln zu Ehren des Autors komponiert. 1619 finden wir ihn in Frankreich am Hofe des jungen Königs Louis XIII., er wird als „*écuyer, suivant ordinairement la cour de sa majesté*“ bezeichnet. Damals (am 24. August) heiratete er in Paris Marguerite Jacquet, älteste Tochter des Spinett- und Cembalo-Bauers Jean Jacquet. Seit

1621 führt er den Titel „*musicien ordinaire du Roi*“, 1632 wird er als „*bourgeois de Paris*“ bezeichnet. Er starb Anfang 1638 (vor dem 29. Januar) und hinterließ außer der Witwe eine Tochter und einen Sohn. Sein Freund Ennemond Gaultier (Vieux Gaultier) ehrte ihn mit einem „*Tombeau*“.

M. Rollin untersucht eingehend eine handschriftliche Lautentabulatur, die 1954 das C.N.R.S. von dem Londoner Antiquar Otto Haas erwarb. Der erste Besitzer, der Engländer B. Reymes, notierte auf dem hinteren Vorsatzblatt die Lautenstunden, die er vom 7. Februar bis 18. Mai 1632 bei „*Mo. Mesangio*“ nahm. Sie weist nach, daß die Handschrift ein Autograph Mesangeaus ist, und glaubt, daß er die Stücke komponiert habe, um seinen Schüler in die Gesetze „*de la composition dans les accords nouveaux*“ einzuweißen.

Die Neuausgabe enthält 49 Stücke für Laute, von denen 33 aus Drucken, 16 aus Handschriften stammen, sowie 3 für Klavier. Die wichtigsten Quellen sind die beiden Sammeldrucke *Tablature de Luth de differents autheurs, sur les accords nouveaux* des Pierre Ballard von 1631 und 1638. Von den 52 Stücken der Neuausgabe sind 22 Couranten, 16 Allemanden (darunter eine für Klavier), 9 Sarabanden (darunter zwei für Klavier) und 3 Präludien. Die Sarabande Nr. 49 für die 11chörige Laute in der neufranzösischen *d*-moll-Stimmung ist wohl nicht Mesangeau zuzuschreiben, da sie in vier Handschriften Gaultier bzw. Vieux Gaultier gezeichnet ist.

In einer Übersicht sind die Stücke nach den Lautenstimmungen angeordnet. Es kommen folgende Stimmungen der sechs höchsten Chöre vor:

- | | |
|----------------------------|---------------------------|
| 1. <i>G c f a d' g'</i> | 4. <i>G c f a c' e'</i> |
| 2. <i>G c f a s c' es'</i> | 5. <i>G c f a s c' f'</i> |
| 3. <i>G c f a c' es'</i> | 6. <i>A d f a d' f'</i> |

Nur 6 Stücke sind für die alte Stimmung (*vieil ton*) geschrieben, 43 verlangen die *accords nouveaux*, die neuen Stimmungen 2-6. Die fünfte wird als *ton de la harpe par b mol* bezeichnet. Doch handelt es sich bei all diesen Stimmungen nicht um absolute Tonhöhen. Abgesehen von einer Ausnahme rechnen die Stücke mit einer 10chörigen Laute. In vier Sätzen des Druckes 1631 wird die *chanterelle*, die höchste Saite, nicht benutzt.

Die Neuausgabe bringt wie alle übrigen Bände der Reihe außer der Übertragung auch die Tabulatur. Diese ist zeilenweise unter der Übertragung angeordnet, so daß sich beide bequem miteinander vergleichen lassen. Fehler der Originaltabulatur sind in Fußnoten vermerkt. Die Verzierungszeichen der Tabulatur sind in der Übertragung unverändert wiedergegeben. Sie werden wie die Spielzeichen in einer Übersicht erklärt. A. Souris hat die Übertragung, die den musikalischen Sinn der Tabulatur zum Ausdruck bringt, mit der nötigen Sorgfalt angefertigt und auch in den taktstrichlosen freirhythmischen Präludien die Stimmführung herausgearbeitet. Die Stücke scheinen fast alle Originalkompositionen zu sein. Nur in zwei Fällen handelt es sich um Bearbeitungen. Von den drei Klavierstücken sind Fassungen für die Laute nicht bekannt. Mesangeau schrieb zuerst für die Laute in der alten Stimmung, gab aber dann den neuen Stimmungen den Vorzug und trug dazu bei, daß sie die alte verdrängten. Sie sollen wohl das Spiel in gewissen Tonarten erleichtern. Als einer der ersten Lautenisten wendet Mesangeau, wie besonders die Allemanden und Präludien zeigen, den „gebrochenen Stil“ an. Der Schreiber von *Miss Mary Burwell's Instruction Book for the Lute* (um 1670) betont: „*Mezangeot . . . hath so polished the composition and the playing of it that, without contradiction, we must give him the praise to have given to the lute his first perfection*“ (The Galpin Society Journal XI, May 1958, S. 13).

Hans Radke, Darmstadt

Oeuvres de NICOLAS VALLET pour luth seul. Le Secret des Muses. Premier livre: 1615. Second livre: 1616. Édition et transcription par André SOURIS. Étude biographique et appareil critique par Monique ROLLIN. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1970. XLII, 260 S., 2 Taf. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

Nicolas Vallet soll in Corbény bei Laon geboren sein. Vielleicht war sein Vater Bernard Vallet, „*joueur d'instruments*“, der am 9. November 1580 in Yerres bei Paris Jehanne Hérisson, Witwe des Nicolas des Jardins, heiratete. M. Rollin vermutet, daß seine Familie um 1596 wegen der Kriegser-

eignisse, der Pest und der Hungersnot in der Laoner Gegend Zuflucht in den Niederlanden gesucht habe. Doch bringt sie nur die biographischen Daten, die bereits bekannt waren. Sterbeort und -datum sind unbekannt.

In der Beschreibung der verschiedenen Ausgaben des *Secret des Muses* erwähnt M. Rollin nicht die französische Ausgabe des 2. Buches vom Jahr 1616: *Le second Livre / De / TABLATVRE DE LVTH; / Intitulé / Le Secret des Muses: / . . . On les trouve chez l'autheur demeurant au Nesse, / à l'enseigne de la hache d'Or. 1616.* (Exemplar ehem. Königsberg, Staats- u. Univ.-Bibl.). Offenbar ist 1615 vom 1. Buch außer der niederländischen auch eine französische Ausgabe erschienen. Dies geht aus dem Textteil Bl. A-A4 vom Königsberger Exemplar des *Paradisus Musicus Testudinis*, 1618, hervor, der in anderen Exemplaren fehlt. Auf Bl. A steht die Widmung an die *Bourgmaistres, Eschevins & Thresoriers de la tresopulente & tresfameuse ville d'Amsterdam*, darunter der Vermerk *A Amsterdam, Imprimé l'an 1615*, auf Bl. A' der *Extraict du Privilege*, datiert *à la Haye . . . , ce deuxiesme de Septembre 1615.*

Vallet hat dem 1. Buch seiner Tabulatur einen *Petit Discours (Kort Berecht)* beigegeben, der eine Erklärung der Spielzeichen enthält. Diese wichtige Spielanweisung bringt die Neuausgabe in Faksimile nach der Ausgabe 1618. Vallet legt großes Gewicht auf ein gebundenes Spiel und bezeichnet durch Haltestriche oder -bögen im Baß und in der Oberstimme das Liegenlassen der Finger. Er schärft dem Liebhaber ein, diese Striche (*barres*) zu beachten, „*autrement le jeu de luth ressembleroit au carillon des cloches*“. Vallet nimmt auf die Bedürfnisse der Liebhaber Rücksicht und bezeichnet in vielen Stücken sorgfältig den Fingersatz der linken und rechten Hand. 1-4 Punkte, die links neben den Tabulaturbuchstaben stehen, beziehen sich auf den Fingersatz der Greifhand. In der Wiedergabe der Tabulatur sind die Punkte durch die Ziffern 1-4 ersetzt. Ein Sternchen fordert den Quergriff (das „Überlegen“ des Zeigefingers, „*coucher le doigt*“). Vallet wendet sowohl den alten Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger als auch den neuen zwischen Mittel- und Zeigefinger an. Der Zeigefinger der Anschlagshand ist durch einen Punkt, der Mittelfinger durch zwei Strichelchen unter dem Tabulatur-

buchstaben kenntlich gemacht, ein Buchstabe ohne Punkt fordert den Daumen. Vallet bezeichnet es als großen Fehler, wenn der Daumen beim Anschlag in die Handfläche umgebogen wird: „*Car le pouce doit toujours renverser en dehors et non pas courber au dedans de la main.*“ Zum erstenmal in einer französischen Tabulatur treten Verzierungszeichen auf. Das Komma rechts neben einem Buchstaben a, bezeichnet den Vorschlag von oben, das liegende Kreuz a× den Triller, beginnend mit oberem Hilfsston. M. Rollin deutet in der Erklärung der Spielzeichen das Kreuz als Pralltriller oder längeren Triller (↖ oder ↗). In der Übertragung sind die Zeichen für die Verzierungen unverändert beibehalten.

Die Neuausgabe enthält 120 Solostücke für die Laute. Sie umfassen Präludien, Fantasien, Tänze (meist Pavanen, Passamezzi, Gaillardes, Couranten, Ballette, Bourrées, Volten) und Gesänge. Wie die übrigen Bände der Reihe bringt die Neuausgabe sämtliche Stücke in Tabulatur und in einer „musikalischen“ Übertragung. In den Bemerkungen zur Übertragung hebt A. Souris hervor, daß die „*transcription interprétative*“ von Vallets Tabulaturen kaum Schwierigkeiten bereite. Es sei aber nicht immer leicht, die Länge gewisser Noten zu bestimmen, die auf den höchsten Saiten liegen. Vallet setzt oft lange Haltestriche oder -bögen zu den Griffzeichen auf den oberen Linien der Tabulatur. Souris meint, daß dies „*signe de tenuto*“ zweideutig sei, „*puisqu'il ne désigne, en principe, que la tenue du doigt, laquelle ne s'accompagne pas forcément de la tenue équivalente du son perçu*“. Doch erhalten nur selten Töne, die auf den beiden höchsten Chören liegen, durch dieses Zeichen den Wert einer ganzen Note. Souris notiert in analoger Weise auch in den Mittelstimmen, wo Haltezeichen fehlen, gewisse Töne in langen Notenwerten. „*D'où il résulte qu'une grande part de notre transcription offre la physionomie d'une polyphonie vocale et accuse par là l'attachement de Vallet au vieil idéal du contrepoint sévère.*“ Der Schwierigkeitsgrad der Stücke ist verschieden. Vallet hebt auf dem Titelblatt des 2. Buches hervor, es enthalte „*plusieurs belles pieces non encor ouyes par ci-devant, fort faciles et utiles pour tous amateurs*“. Der Satz vieler Tänze ist dünnstimmig. Meist folgt auf jeden Teil unmittelbar eine Varia-

tion. *Souris* korrigiert in der Übertragung der Couranten, die von allen Tänzen am häufigsten vertreten sind, die Stellung der Taktstriche. Er faßt meist zwei, mitunter auch drei Takte in einen zusammen, um die „*complexité métrique*“ sichtbar zu machen. In den Präludien werden Motive imitatorisch oder sequenzartig behandelt. Vallets Meisterschaft auf dem Gebiet des Kontrapunkts zeigt sich in den im imitatorischen Stil geschriebenen Fantasien.

Rollin kann von fast der Hälfte der Stücke Konkordanzen nachweisen. Darunter befinden sich nur wenige genaue Übereinstimmungen, sondern meist andere Fassungen, denen zum größten Teil Melodien englischen und französischen Ursprungs zugrunde liegen. Hans Radke, Darmstadt

J. BODIN DE BOISMORTIER: Sonates pour flûte et clavecin op. 91. Edition par Marc PINCHERLE. Paris: Heugel & Cie (1970). XI, 81 S. (Le pupitre. 20.)

Dieser Ausgabe bisher nicht zugänglicher Sonaten diene ein Druck von ca. 1742 aus der Sammlung Marc Pincherles zur Vorlage, den die einschlägige Literatur nicht verzeichnet. Dabei handelt es sich um ein Opus, das schon insofern Interesse beanspruchen darf, als es zu den frühesten Beispielen der Sonate mit obligatem Akkompagnement nach Bach rechnet. Darüber hinaus stellt es auch in musikalischer Hinsicht eine erfreuliche Bereicherung der Flötenliteratur dar. In der Ausgewogenheit und kunstvollen Integration beider Instrumentalparte – etwa durch raffinierte satztechnische Verzahnung und motivische oder rhythmische Komplementarität – nähert sich Boismortier klassischer Ensembletechnik wesentlich mehr als die epochemachenden Zyklen für Clavecin „*avec accompagnement de violon*“ von Mondonville oder Guillemain. Daß von akzessorischem oder gar ad-libitum-Charakter der Flötenstimme hier keine Rede sein kann, geht schon aus der Widmung an einen Flötisten vom Range Michel Blavets hervor. Andererseits hat aber auch der Klaviersatz in seiner Selbständigkeit und Farbigkeit nichts mehr mit einem ausgeführten Continuo gemein. In dem selbstverständlichen Wechselspiel beider Instrumente zwischen Führung, Gleichordnung und Unterordnung liegt bereits eine Sicherheit, aus der man

auf die Existenz weiterer, gleichfalls noch unbekannter Sonaten Boismortiers mit obligatem Klavier schließen möchte.

Fünf Sonaten sind dreisätzig (nach dem Typus *gayement – gracieusement – gayement*). Dieser Satzfolge geht in der I. Sonate eine Sicilienne voraus. In den raschen Sätzen überwiegt assoziative Weiterentwicklung motivischer Elemente gegenüber konzentrierter Verarbeitung. Die Mittelsätze durchweg Rondeaux, wenn auch nicht so bezeichnet und z. Tl. unter scheinbarer da-capo-Form verkappt – bezaubern durch Frische der melodischen Erfindung. Alles ist mit leichter Hand geschrieben und doch reich an originellen Zügen. Es fehlt die niederschmetternde Routine so mancher Neuausgrabung, und man kann wohl als sicher annehmen, daß diese Sonaten ihren Weg in die Konzertsäle machen werden. Sie könnten sogar durchaus zu einer „*gerechteren Beurteilung*“ (Pincherle) des Komponisten Boismortier beitragen, dessen spätere Werke größtenteils nach wie vor verschollen sind.

Peter Cahn, Frankfurt a. M.

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

SIGRID ABEL-STRUTH: Musikalischer Beginn in Kindergarten und Vorschule. Band 2: Praktikum. Kassel-Basel-Tours-London Bärenreiter 1972. 165 S.

Anuario Musical. Volumen XXV, 1970. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología 1971. 247 S., 2 Taf.

PETER ASTON: The Music of York Minster. With illustrations, portraits and facsimiles and a previously unpublished motet by John Thorne (d. 1573). London: Stainer & Bell – New York: Galaxy Music Corporation 1972. 16 S., 4 S. Notenanhang, 14 Abb.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke. Band 5: Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen I. Hrsg. von Dietrich KILIAN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. X, 211 S.