

## BESPRECHUNGEN

*YEARBOOK of the International Folk Music Council. Volume I, 1969. Ed. by Alexander L. RINGER. Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press 1971. 270 S.*

*YEARBOOK of the International Folk Music Council. Volume II, 1970. Ed. by Alexander L. RINGER. Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press 1971. 179 S.*

1963, da Maud Karpeles als ehrenamtliche Sekretärin des International Folk Music Council (IFMC) resignierte, begann für diese UNESCO-Affiliation eine wahre Odyssee. Die Geschäftsstelle wechselte mehrfach, zunächst in England, dann nach Dänemark, zuletzt 1969 nach Kanada. Darunter mußten naturgemäß die Publikationen leiden. Das Journal of the IFMC erschien mit dem 20. Jahrgang, 1968, zum letzten Mal. Seine Fortsetzung, das Yearbook of the IFMC, hatte mit Anlaufschwierigkeiten zu kämpfen. Und kaum ist nun, mit den 1971 erschienenen Bänden I/1969 und II/1970, der Start gelungen, da steht bereits ein Redakteur-Wechsel ins Haus. Ab Band III/1971 soll Charles Haywood, New York, die Schriftleiterstelle erfüllen.

Die zur Besprechung anstehenden Bände bezeichnen demnach die „Ära Ringer“.

Zunächst ein Vergleich zwischen altem Journal und neuem Yearbook. Positiv ist die Niveausteigerung im Aufsatzteil zu vermerken, der nun nicht mehr Kurzfassungen von Konferenz-Referaten, sondern richtige Aufsätze enthält. Zurückgefallen ist dagegen der Besprechungsteil. Während früher über die möglichst vollständige Darstellung von einschlägigen Büchern hinaus auch Aufsätze rezensiert oder zumindest angezeigt wurden, beschränkt sich die Schriftleitung nun auf recht zufällig eingegangene Bücher oder Rezensionen. Von systematischer Erfassung aller relevanten Literatur kann nicht mehr die Rede sein. – Wie es einem internationalen Organ zukommt, sind neben der englischen Sprache die französische, italienische, spanische und deutsche zwar prinzipiell gleichberechtigt; die Praxis zeigt aber, daß Englisch dominiert. Die Bände I und II enthalten 19

Aufsätze in englischer, je einen Aufsatz in spanischer, französischer und deutscher Sprache. Diese Verteilung ist offensichtlich keine Frage des Angebotes, da drei Aufsätze deutscher Autoren (Dauer, Elsner, Hoerbürger) ins Englische übersetzt wurden und der einzige deutschsprachige Beitrag erst nach Protest des Autors (Mitteilung Walter Salmen) um die Übersetzung herunkam. Ein solcher Hinweis entspringt nicht nationalem Prestigedenken – sondern berechtigter Sorge um das „International“ im IFMC.

Des Herausgebers Intention, „*the remarkably broad research interests and activities of the members of the IFMC*“ (Band I, S. 6) in den beiden vorliegenden Bänden zu spiegeln, ist keine leere Phrase geblieben. Historische Probleme stehen neben zeitgenössischen, instrumentale und vokale Volksmusik sind ebenso wie der Tanz einbezogen, von den fünf Kontinenten fehlt keiner. Es würde zu weit führen, an dieser Stelle jeden einzelnen Aufsatz kritisch zu würdigen. Regionale Studien und Spezialthemen behandeln: Arnold BAKÉ, Niederlande, *Stick Dances*; Viktor M. BELIAEV, UdSSR, *The Russian Protiazhaia Folk Song*; George W. BOSWELL, USA, *The Neutral Tone as a Function of Folk-song Text*; Diego CARPITELLA, Italien, *Le Recherche Ethnomusicologique et la Musique du Vingtième Siècle*; Alfons M. DAUER, BRD, *Research Films in Ethnomusicology: Aims and Achievements*; Jürgen ELSNER, DDR, *Remarks on the Big Argül*; Akin EUBA, Nigeria, *New Idioms of Music-Drama among the Yoruba: An introductory Study*; Archie GREEN, USA, *Hear These Beautiful Sacred Selections*; Felix HOERBURGER, BRD, *Folk Music in the Caste System of Nepal*; Michio KITAHAARA, Kanada, *A Formal Model of Syncretism in Scales*; Barbara KRADER, USA, *Folk Music in Soviet Russia: Some Recent Publications*; Isaiah Mwesa MAPOMA, Zambia, *The Use of Folk Music Among Some Bamba Church Congregations in Zambia*; Mervyn MCLEAN, Neuseeland, *An Analysis of 651 Maori Scales*; Atta Annan MENSAH, Ghana, *Ndebele-Soli Bi-musicality in Zambia*; Radmila PETROVIC, Jugoslawien, *Some Aspects of Formal Expression in*

*Serbian Folk Songs*; Vera PROCA-CIORTEA, Rumänien, *On Rhythm in Rumanian Folk Dance and Kinetic Language and Vocabulary*; Luis Felipe RAMÓN Y RIVERA, Venezuela, *Formaciones Escalísticas en la Etnomúsica Latinoamericana*; Walter SALMEN, BRD, „Alte Töne“ und *Volksmusik in Kompositionen Paul Hindemiths*; Bálint SÁROSI, Ungarn, *Gypsy Musicians and Hungarian Peasant Music*; V. VINOGRADOV, UdSSR, *The Akyns Sing of Lenin*. – Aus dieser Reihe ragt ein Aufsatz hervor: John BLACKINGS, Südafrika, *The Value of Music in Human Experience*; ein bemerkenswerter anthropologischer Ansatz, der an Grundfragen der Verbindung von Mensch und Musik rührt. Schließlich beschreibt Maud KARPELES, England, die Entwicklung des IFMC von der Gründung im Jahr 1948 bis 1969. Dieser Beitrag ist insofern aufschlußreich, als man daraus sieht, wie wenig im Grunde jene wissenschaftliche Arbeit in dieser Organisation geschätzt wird, die seit einigen Jahren in den Studiengruppen geschieht; auf etwas mehr als einer halben Druckseite wird darüber – unvollständig und einschließlich mehrerer Irrtümer – gehandelt.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br./Mainz

*Musik in Österreich, Notring Jahrbuch 1971. Wien: Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs [1971]. 268 S., 68 Abb.*

In kleineren, maximal eine Druckseite langen Artikeln verschiedener österreichischer Autoren, die überwiegend einer jüngeren und von Erich Schenk ausgebildeten Generation von Musikwissenschaftlern angehören, wird die Geschichte der Musik Österreichs vom Minnesang und der mittelalterlichen geistlichen Musik bis zum Schönbergkreis und dem zeitgenössischen Musikschaffen in Österreich umrissen. Zudem wird neben der Kunstmusik die Volksmusik in entsprechenden Beiträgen berücksichtigt.

Suchte jemand einen fundierten, durch präzise Angaben und Formulierungen gekennzeichneten Überblick, so griffe er besser zu dem bereits vor 25 Jahren erschienenen Band *950 Jahre Musik in Österreich* von Erich Schenk. Doch hieße das die Funktion des Jahrbuches übersehen, das nicht so sehr für den Kenner bestimmt ist, wie für den Freund und Liebhaber von Musik. Darum auch soll

Bekanntes in feuilletonistisch-verbundlicher Form gesagt werden. Dieses Bestreben jedoch birgt Gefahren in sich, denen nicht alle Autoren in gleicher Weise sich gewachsen zeigen. Schlagworte, gedankliche Klischees und allzu unscharfe Formulierungen können das Ergebnis sein. Der Versuch zum Beispiel, die Kompositionen des Schönbergkreises durch „die radikale Abkehr von der Tradition mit einer theoretischen, abstrakt gesteuerten Fortführung“ zu charakterisieren, ist ebenso mißverständlich wie falsch. Die Bearbeitung von Werken der klassischen Musikliteratur, die betont häufige Übernahme klassischer Formen (vor allem in den Kompositionen von Alban Berg), schließlich auch Schönbergs Harmonielehre widerlegen das Geäußerte. Gerade der Musikfreund hat Anspruch auf exakte Informationen, da er, mehr noch als der Kenner, den Halbwahrheiten ausgeliefert ist, die von Wahrheit zu trennen er nicht immer in der Lage sein wird.

Den einzelnen Artikeln sind englische und französische Übersetzungen beigelegt, die die ohnehin schon knappen Beiträge nochmals um die Hälfte verkürzen und damit zu einem weitgehenden Substanzverlust führen (der Druck der Übersetzungen in kleinerem Schrifttyp hätte diesen Mißstand verhindern helfen können). Ein repräsentatives Gepräge erhält das Jahrbuch, mit dessen Ertrag die österreichische Wissenschaft gefördert werden soll, durch die vielen instruktiven Abbildungen. Helmut Rösing, Saarbrücken

*L'Ars nova italiana del Trecento. Vol. III: Secondo Convegno Internazionale, 1969, ed. F. Alberto GALLO. Certaldo: Centro di Studi sull' Ars Nova Italiana del Trecento (1970). 509 S. mit 34 Abb. und 25 Faks.*

Die gegenwärtige Situation der Trecentoforschung läßt sich kaum irgendwo klarer aufzeigen als im vorliegenden Kongreßbericht Certaldo: Zwar ist die italienische Musik des 14. Jhs. in ihren wesentlichen Zügen bekannt, ihr Bild jedoch in seinen Einzelheiten einem ständigen Wandel unterworfen, der von neuen Quellenfunden wie von neuen methodischen Ansätzen bedingt ist. Dies ergibt sich aus den 23 Beiträgen, wobei hier weniger eine kritische Würdigung im einzelnen erfolgen kann, als eine Sichtung des überaus reichen Materials.

Über die vielfach noch ungeklärten gesell-

schaftlichen Bezüge der Musik des Trecento hinaus beleuchtet das Einführungsreferat von K. VON FISCHER (*Musica e società nel Trecento italiano*) in einer knappen Zusammenfassung die hauptsächlichlichen Entwicklungszüge jener Epoche und bildet den idealen Rahmen für die weiteren Forschungsergebnisse der Tagung.

Noch immer beanspruchen dabei neue Quellenfunde das Hauptinteresse, umso mehr als sie alle den bisher engen Kreis der geistlichen Kompositionen in Italien erweitern: Aus dem frühen Trecento stammen drei von F. A. GALLO in Faksimile und Übertragung herausgegebene und besprochene Motetten (*Mottetti del primo Trecento in un messale di Biella, Codice Lowe*), während eine rund hundert Jahre jüngere, von G. CATTIN vorgestellte Handschrift (*Uno sconosciuto codice quattrocentesco dell'Archivio Capitolare di Vicenza e le lamentazioni di Johannes de Quadris*) nicht nur auf eigene liturgische Praktiken in Vicenza hinweist, sondern in einem ursprünglich selbständigen Faszikel die bis jetzt frühesten mehrstimmigen Lamentationen überliefert. Die Ausführungen von M. PERZ über einige unbekannt polnische Handschriften (*Die Einflüsse der ausgehenden italienischen Ars nova in Polen*) zeigen die weite Verbreitung der späten Trecentomusik.

Die wichtigste Entdeckung bildet das von O. STRUNK aufgefundene Fragment von Grottaferrata. Wie U. GÜNTHER in ihrer gründlichen Beschreibung des vorwiegend geistlichen Inhalts nachweisen kann (*Quelques remarques sur des feuillets récemment découverts à Grottaferrata*), dürfte die Handschrift – ursprünglich von beachtlichen Ausmaßen – im zweiten Jahrzehnt des 15. Jhs. in der Umgebung der Paduaner Fragmente entstanden sein. Zusätzliche Bedeutung gewinnt die Quelle durch ein Gloria im freien Fauxbourdonstil, das von O. STRUNK (*Church Polyphony a propos of a new Fragment at Grottaferrata*) – wie schon die Konkordanz im Folignofragment von N. Pirrotta – ins frühe 14. Jh. datiert wird.

Aber auch bei den Hauptquellen ist das letzte Wort noch nicht immer gesprochen: So bringt der Beitrag von D. PLAMENAC (*Alcune osservazioni sulla struttura del Codice 117 della Biblioteca Comunale di Faenza*) neue Erkenntnisse zur Zusammensetzung des Codex Faenza, während G. REANEY den

bedeutenden italienischen Anteil an der Handschrift Oxford herausarbeitet (*The Italian Contribution to the Manuscript Oxford, Bodl. Libr., Can. Misc. 213*).

Drei Beiträge setzen sich auf verschiedene Weise mit Bilddarstellungen auseinander: F. GHISI benützt sie zusammen mit literarischen Quellen (*Danza e strumenti musicali nella pittura senese del Trecento*), während N. BRIDGMAN (*Les illustrations musicales des œuvres de Boccaccio dans les collections de la Bibliothèque nationale de Paris*) versucht, die Stellung der Musik in der Gesellschaft von den Bildquellen her zu beleuchten; eine Studie, die trotz gründlicher Durchsicht eines reichhaltigen Materials ohne positives Resultat bleibt. Einen äußerst fruchtbaren methodischen Ansatzpunkt enthält die Arbeit von G. THIBAUT (*Emblèmes et devises des Visconti dans les œuvres musicales du Trecento*): Es läßt sich eine Reihe von Mottos und heraldischen Bezügen in den Texten der Trecentomusik nachweisen, was Rückschlüsse auf die Entstehungsumstände mehrerer Kompositionen erlaubt, aber oft zu neuen Problemen führt.

In seinem zweiten Referat nimmt K. VON FISCHER die Frage nach der gesellschaftlichen Umgebung der einzelnen Komponisten wieder auf, diesmal im engeren Rahmen von Florenz (*Quelques Remarques sur les relations entre les Laudesi et les compositeurs florentins du Trecento*). Zum gleichen Themenkreis bringt F. A. D'ACCONE (*Le compagnie dei Laudesi in Firenze durante l'Ars nova*) viele Belege, die auf eine Verbreitung der Mehrstimmigkeit in breiteren Schichten hinweisen, als bisher angenommen worden ist.

Eine ganze Anzahl von Beiträgen betrifft die Musik selbst. Auf die Ausbildung der italienischen Eigenart weist im einstimmigen Bereich R. MONTEROSSO hin (*La tradizione melismatica sino all'ars nova*), im Bereich der Zweistimmigkeit G. VECCHI (*Teoresi e prassi del canto a due voci in Italia nel Duecento e nel primo Trecento*), während Th. MARROCCO aufschlußreiche Motivzusammenhänge zwischen den einzelnen Stimmen in den Trecentowerken feststellt (*Integrative Devices in the Music of the Italian Trecento*). Mögen solche Zusammenhänge in Fällen einfacher Motive eher zufällig wirken, so zeigt sich doch oftmals neben der melodischen Spontaneität in diesen Kompo-

sitionen ein rationales Moment. Mit der Überlieferungsart volkstümlicher Mehrstimmigkeit befaßt sich N. PIRROTTA (*Tradizione orale e tradizione scritta nella musica*). Vielleicht wäre gerade die Frage der Estampie, die H. WAGENAAR anschneidet (*Estampie/ Stantipes/ Stampita*), ebenfalls unter dem Gesichtspunkt der Überlieferungsart zu betrachten; jedenfalls erscheint es fraglich, ob die spärlichen Zeugnisse in Italien sich allein aus der „Monotonie“ dieser Musik erklären lassen. Der einzige musiktheoretische Beitrag stammt von M. L. MARTINEZ und befaßt sich mit dem Fortleben einiger Begriffe von Marchetto (*Marchettus of Padua and Chromaticism*).

Eines der heikelsten Probleme liegt wie gewohnt im Gebiet der Musica ficta; hier ist es die rätselhafte „Antefana“, für welche A. SEAY eine zwar logische und einfache Lösung vorschlägt, welche trotzdem noch nicht in jedem Punkte zu überzeugen vermag (*The Beginnings of the coniuncta and Lorenzo Masini's „L'Antefana“*). Offen bleibt auch die von K. TOGUCHI aufgeworfene Frage nach der drei- bis sechsstimmigen Ausführung einiger Caccien (*Sulla struttura e l'esecuzione di alcune cacce italiane*); ebenso das von Th. GÖLLNER angeschnittene Problem der Zusammenhänge zwischen der italienischen Notation und den ersten deutschen Tabulaturen (*Die Trecento-Notation und der Tactus in den ältesten deutschen Orgelquellen*). Noch einmal wird im Schlußreferat von G. VECCHI die gesellschaftliche Stellung der Trecentomusik in den Vordergrund gerückt; jetzt mit Bezug auf ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Literatur (*Letteratura e musica nel Trecento*).

Die Diskussionen zu den Referaten sind im Druck nicht aufgenommen; trotzdem ist wohl aus der kurzen Übersicht deutlich geworden, daß die Fülle des Materials und der Fragestellungen kein abgerundetes Bild ergibt, sondern noch für längere Zeit Anregung zur weiteren Forschung bietet.

Andreas Wernli, Zürich

*50 Jahre Göttinger HÄNDEL-Festspiele. Festschrift. Hrsg. von Walter MEYERHOFF. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter-Verlag (1970). 208 S.*

In diesem Band wird Rückschau und Überblick eines halben Jahrhunderts der

Göttinger Händel-Pflege gegeben, welche durch das enge Zusammenwirken von Musikwissenschaft und musikalischer Praxis von vorbildlicher Bedeutung gewesen ist. Es war ein guter Gedanke des Herausgebers, die zwölf wissenschaftlichen Vorträge abzudrucken, welche von 1944 bis 1970 in Göttingen gehalten worden sind. Aus ihnen ergibt sich ein Bild der Probleme und des Wechsels des modernen Händel-Bildes wie der Wiedergabe seiner Werke. Einige weitere Aufsätze der gleichen Autoren sowie eine vollständige Chronik sämtlicher Aufführungen von 1920 bis 1970 vervollständigenden die Festschrift. Was in diesen 50 Jahren vor allem erreicht wurde, ist eine genauere Kenntnis der originalen Aufführungspraxis, welche sich auf die moderne Wiedergabe auswirkte. Besonders deutlich wird dies am Beispiel der Opern aber auch der Oratorien Händels. Wenn Joseph MÜLLER-BLATTAU hier 1957 sagte „*Die Opern, die im einzelnen so köstliche Musik enthalten, passen nicht in den Spielplan unserer heutigen Operntheater*“ (S. 19), so kann W. MEYERHOFF 1970 darauf hinweisen, daß bereits 1966/67 zwölf verschiedene Opern Händels in neun Ländern und in 26 Inszenierungen aufgeführt wurden – nach Angabe des Hallischen Händel-Jahrbuches 1967/68. Mit der 1955 in Halle neu gegründeten Georg-Friedrich Händel-Gesellschaft wurde eine erfreulich enge Zusammenarbeit ermöglicht, die sich auf die Neuausgaben der Werke Händels erstreckt, bei welcher auch der Deutsche Verlag für Musik in Leipzig wie der Bärenreiter-Verlag in Kassel zusammenwirken.

Auf Händels entscheidende Verbindung zur italienischen Musik wies Rudolf GERBER (1944) hin, ihr verdankt Händel die klaren und überschaubaren Formen, die gesangliche Melodik und tänzerische Rhythmik. Zu korrigieren ist hier (S. 9) lediglich die Annahme, Händel habe seine italienischen Kantaten für Florenz geschrieben, auf Grund neuerer Quellen, die Ursula Kirkendale veröffentlichte (*The Ruspoli Documents on Handel*, in: *Journal of the American Musicological Society*, XX, 1967, S. 271-273), weiß man heute, daß die meisten von ihnen 1707-1711 in Rom entstanden sind. Das deutsche Erbe Händels wird von dem New Yorker Dirigenten Alfred MANN (1964) untersucht, wobei Händels kontrapunktische Schulung, die Übernahmen aus

deutschen Kirchenkantaten und Chorälen als besonders bedeutsam erscheinen. Mann übt Kritik an den früher oft geäußerten Ansichten, daß „Gemütsiefe“ und „Natureschilderungen“ wesentlich deutsche Eigenarten Händels gewesen seien – er weist darauf hin, daß beides auch bei Komponisten anderer Nationen zu finden war (man kann dem hinzufügen, daß Naturszenen sowohl in der Venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts wie in den Opern Lullys bekannt und beliebt waren, – man denke nur an die Nachzeichnung der murmelnden Wellen in Lullys *Armide*).

Über die Oratorien Händels schrieben Jens Peter LARSEN, Konrad AMELN und Percy M. YOUNG. Larsen wie Ameln beanstanden die modernen szenischen Aufführungen der Oratorien, weil diese durch keinerlei historische Tatsachen gestützt werden können. Wenn früher gelegentlich Dekorationen herangezogen wurden, so war die Art der Aufführung doch durchweg konzertant (dies gilt 1732 für *Esther* wie für *Acis and Galatea*) (S. 115). Die Herkunft der Oratorien aus Passion und Anthem spricht gegen eine szenische Wiedergabe (Larsen), die Händel in seinen Oratorien selbst beseitigt hat (Ameln). Demgegenüber tritt Dean für moderne szenische Wiedergaben ein, weil der dramatische Gehalt der Oratorien sich sehr der Oper nähert. Ameln macht auf die Gefahren der szenischen Aufführungen aufmerksam, weil diese „der subjektiven Willkür alle Tore geöffnet“ hätten (S. 36). Andererseits muß man aber darauf hinweisen, daß derartige szenische Oratorienaufführungen der modernen Oper starke Anregungen vermitteln und daß alle szenischen Theateraufführungen gewisse Änderungen und Modernisierungen vornehmen müssen, wenn sie das Publikum von heute ansprechen wollen. Dabei sollten alle derartige Opernaufführungen freilich von einer genauesten Kenntnis der alten Praxis ausgehen. Bei den Untersuchungen, die sich mit den Opern Händels befassen, stehen Aufführungs- und Übersetzungsprobleme im Vordergrund. Merill KNAPP gibt (1967) eine Übersicht der wechselnden Bearbeitungsmethoden seit 1920. Seine Kritik richtet sich vor allem gegen die von Chrysander veröffentlichten Fassungen der Opern, für welche weder Händels eigene Urschriften noch die gedruckten Libretti herangezogen wurden. Aus letzteren lassen sich die Unterschie-

de der verschiedenen Fassungen ziemlich genau ermitteln. Knapp weist auch auf die Bedeutung der hohen Stimmlagen in Händels Opern hin, die, für Kastraten geschrieben, heute von Frauenstimmen – nicht transponiert von Männerstimmen – gesungen werden sollten, um klangliche Verfälschungen zu vermeiden. (Vgl. W. Deans entsprechende Begründungen.) Wichtig sind auch Knapps Hinweise darauf, daß in den Arien der Opern alle Gesangsstellen nur von instrumentalen Solisten begleitet wurden, nicht vom ganzen Orchester. Daß Gesangsimprovisationen vor allem beim Vortrag des Da Capo früher selbstverständlich waren und auch heute wieder angewendet werden, ist ebenfalls wesentlich – Knapp warnt lediglich vor einem Übermaß derselben. Larsen vertritt die Ansicht, daß nur in der Oper improvisiert worden sei, für seine Oratorienaufführungen habe Händel viel weniger virtuose englische Sänger zur Verfügung gehabt, so daß er alle Improvisation für das Oratorium ablehnen zu müssen glaubt.

Als grundlegend ist der Beitrag von Emilie DAHNK-BAROFFIO über Opernübersetzungen anzusehen, der auf langjährigen praktischen Erfahrungen der Verfasserin beruht. Alle Übersetzungen sind Kompromisse, diese Tatsache darf aber nicht zu stillen Veränderungen führen, wie sie die neueren „freien Nachdichtungen“ Händelscher Arientexte darstellen. Wichtiger als die Beibehaltung von Reimen ist oft die Beachtung der Vokale auf betonten Worten. Einfachheit und Klarheit der Arientexte muß auch in der deutschen Übersetzung beibehalten werden. Hierfür werden eine große Anzahl von Beispielen gegeben. Die gleiche Autorin beschreibt die 1729 in Hamburg aufgeführte deutsche Fassung der Oper *Riccardo Primo*, welche 1970 in der Textfassung von Dahnk-Baroffio in Göttingen aufgeführt wurde. KNAPP untersucht die Quellen der Oper *Tamerlano*, wobei er unter Heranziehung der älteren italienischen Librettovorlage auch die Partitur Francesco Gasparinis mit den Fassungen Händels vergleicht. Als Ergänzung kann ich auf das englische Drama des Marlowe *Tamburlaine the Great* (1586) hinweisen, welches einer Hamburger Oper 1690 zur Vorlage diente und Händel wohl bekannt gewesen sein dürfte (s. H. C. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, Wolfenbüttel 1957, Bd. I, S. 51). Ergänzend seien die Würdigung

des englischen Chirurgen und Händelforschers James S. Hall durch William C. SMITH sowie der Beitrag von Wolfgang BOETTCHER über Cäcilienkompositionen genannt. In der *Chronik* könnten die 1944 in Göttingen erfolgten Aufführungen der Oper *Agrippina* ergänzt werden, die vom dortigen Theater freilich ohne die Göttinger Händelgesellschaft unternommen wurden, deren Einfluß man damals gewaltsam auszuschalten suchte. Diese Oper, die eine satirische Kritik an solcher Machtpolitik enthält, wurde musikalisch von Werner Bitter (Regie: Max Bührmann) geleitet.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

*Rheinische Philharmonie 1945-1970. Beiträge zum Musikgeschehen. Hrsg. zum 25jährigen Bestehen der Rheinischen Philharmonie. Koblenz: Rheinische Philharmonie (1970). 96 S., 3 Taf.*

Eine durchaus eigenartige Festschrift, sowohl in der festlichen Ausstattung und der überlegten Auswahl der Abbildungen wie in der Folge der 12 Aufsätze, von denen nur drei auf die Philharmonie direkt eingehen. Zum Eingang spricht S. BORRIS mehr grundsätzlich über die gegenwärtige musikalische Situation und kulturelle Mission, am Ende H. RIEDELBAUCH aus eigenem Miterleben über die Entwicklungsgeschichte des Unternehmens, als Fall eines „Modells“; endlich R. MAY über die Probleme des „Bestehens im Bestand der Zeit“, angesichts der heutigen Anforderungen, und bringt Vorschläge zur Abhilfe. – Sehr verdienstvoll ist U. BAURS *Versuch einer kurzen historischen Bestandsaufnahme: Koblenz – Kulturzentrum am Mittelrhein* der zu einer noch ausstehenden gründlichen Untersuchung wertvolles Material vorlegt. – Gewiß weiß K. BLAUKOPF, daß die Frage: *Musik in der Schule – braucht man das wirklich?* nur eine rhetorische ist; die Erziehung zur Musik, vor allem zum Singen, als dem nachhaltigsten und förderlichsten Phänomen musischer Betätigung, müßte, auch in den höheren Schulen, nach einer „klarerer Orientierung auf die legitimen Bedürfnisse der Gesellschaft“ streben. – E. BÖHLKE gibt mit seinen *Gedanken um Schostakowitsch und seine Zehnte*, mit beigegebenen Beispielen und einem Facsimile, eine analytische Wertung des Werks. – C. DAHLHAUS regt in seinem Beitrag *Über funkto-*

*nale, ästhetische und historisierende Musikkritik* (vgl. auch seinen Beitrag in Musikforschung 23, 1970, H. 4) offenerherzig und umsichtig an zu Gedanken über die Veränderungen der Urteilsformen und ihrer Träger, das Poetisieren, Moral und Kunst und Kitsch-Aktualität-Epigonie. – W. ESCHMANNS *Anliegen Musik – ein Medium der Persönlichkeitsbildung* führt ein in die Probleme und Experimente der Erlebnisforschung beim Einzelnen wie bei der Gesellschaft, die Freizeitfrage und die Neuordnung des Musikschul-Wesens. – R. HÄFNER spricht *Über Tonmalerei*, besonders im Hinblick auf Gottfried Weber und Beethovens *Schlacht von Vittoria*, und diskutiert die Unterschiede zur Programmmusik. – E. KARKOSCHKA stellt, von bezeichnenden Tabellen unterstützt, *Das musikalische Kunstwerk in unserem Jahrhundert* vor, die musikalischen Grundlagen, Begrenzungen, kulturellen Parallelen und personalen Gebundenheiten des klassischen Kunstwerks gegen eine neue „nicht mehr in ein festes Metrum gespannte, eigene Phantasie entwickelnde“ (und herausfordernde) Kunst mit ihrer Aleatorik, aformalen Offenheit, neuartigen Notation und „von jedem Zweck genesenen“ (Dehmel) Schallwelt. Die seit dem Jahrhundertbeginn festzustellende „Spannung zwischen Komponist und Gesellschaft“ kann nur durch eine gemeinsame Besinnung auf eine übermusikalische, religiös oder sozial orientierte Kunst gelöst werden. – Was R. STEPHAN unter *Sichtbarer Musik* versteht, betrifft nur eine solche, deren Wirkung durch „Sichtbarkeit der Darbietung“ unterstützt wird, so beim Aufstehen des Chors, Heranführung des Orchesters an die Bühne (Strawinsky, Brecht), mimische Mitwirkung des Virtuosen (Pachmann, auch wohl der junge Liszt), Saalverdunkelung und Versetzung der älteren Musik in einen angepaßten Raum (Kirche, Schloß); den „Anteil des Optischen an der Apperzeption“ verlangen die Bemühungen Stockhausens, Cages, Ligetis und Kagels („*instrumentales Theater*“). – Schon die Überschrift zeigt, wovon A. WELLEK überzeugen will: *Von der Musik als Bekenntniskunst und der Überwindung des programmatischen Denkens*. Auseinandergesetzt werden die Grenzen der absoluten Musik, die Möglichkeiten bedingter Titelhinweise und die Gefahren der Textunterlegung. Am höchsten steht „*die Musik des Herzens*“.

Diesem durchgehend sachlich und be-

kennerisch auftretenden Werk, dem der jeweilige Anlaß zum Anstoß für grundsätzliche Überlegungen und eine plastische Terminologie wurde, hätte man nur ein kurzes Verzeichnis der bisherigen Darbietungen des Orchesters gewünscht. Reinhold Sietz, Köln

*MUSICOLOGICA SLOVACA I. Herausgegeben von Ladislav BURLAS und einem Redaktionsrat. Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie (1969). 136 S.*

Der erste Band dieser neuen Reihe von Sammelbänden enthält drei Studien und fünf kleinere Beiträge. Oskar ELSCHÉKS *Hudobnovedecká systematika a etnoorganológia* („Musikwissenschaftliche Systematik und Ethnoorganologie“, S. 5-41) ist ein Versuch, die Instrumentenkunde und deren Teildisziplinen zu definieren und in das System der Musikwissenschaft einzubauen. Als Ausgangspunkt dient eine Zusammenfassung der bisherigen Versuche einer Systematik. Elschek konstituiert eine Dreiteilung der Hauptdisziplinen der Musikwissenschaft (I. Grundlagenforschung, II. europäische Musikgeschichtsforschung, III. Ethnomusikologie) und schlüsselt die Teilgebiete in spezielle, allgemeine und systematische Disziplinen auf. Im Zentrum dieser Systematik steht, wie üblich, die europäische „Kunstmusik“ und deren Geschichte, wodurch die „Musik des Orients, aber auch der mittelamerikanischen Hochkulturen“ (S. 34) der ethnomusikologischen Hauptdisziplin zugerechnet wird. Somit handelt es sich nicht um eine Systematik der (globalen) Musikwissenschaft, sondern der europäischen Musikologie, die nach wie vor alle Musik in europäische und „exotische Volksmusik“ einteilt.

Im zweiten Abschnitt seiner Studie faßt Elschek die Entstehung und Entwicklung der Instrumentenkunde kurz zusammen, im dritten, zentralen Teil entwickelt er eine Systematik der Organologie und Ethnoorganologie. Die Instrumentenkunde gliedert er in fünf Forschungsgebiete: 1. Theoretische und systematische Organologie, 2. Technische Instrumentenforschung (Ergologie und Technologie), 3. Klangforschung mit den Teilaspekten Organoakustik, Anwendung und Spieltechnik, 4. Organosozio-logie und 5. Instrumentengeschichte. Diese Gliederung ist eine Präzisierung der Versuche von W. Heinitz (1929) und T. Norlind

(1932), leidet aber m. E. am selben Widerspruch wie die allgemeine Systematik der Musikwissenschaft, indem man auch hier die künstliche Teilung in Instrumente der europäischen „Kunstmusik“ und alle übrigen, d. h. „die Volksmusikinstrumente Europas und die außereuropäischen Musikinstrumente“ (S. 37) beibehält. Dagegen spricht, daß eine Begriffsbestimmung des Volksmusikinstrumentes nur entweder sehr eng oder nicht eindeutig sein kann, vor allem aber, daß man in den „außereuropäischen“ Musikkulturen (z. B. der arabischen, indischen, chinesischen und japanischen) ebenfalls eine Differenzierung der Instrumente in solche der „Kunstmusik“ und der „Volksmusik“ vorfindet. Ein globales Kriterium könnte höchstens auf dieser, wenn auch fragwürdigen Differenzierung beruhen, nicht aber auf der veralteten Basis einer Suprematie der europäischen Kunstmusik. Von diesem prinzipiellen Einwand abgesehen ist Elschéks Aufsatz klar und übersichtlich, die deutsche Zusammenfassung vorzüglich.

Igor VAJDA untersucht die Entstehung sowie die textliche und musikalische Struktur der 1937 komponierten Kantate „*Psalm des Karpatenlandes*“ von Eugen Suchoň (Suchoňov *Zalm zeme podkarpatskej*, S. 43 bis 87). Die Analysen der einzelnen Sparten des Werkes, das zu den bedeutendsten der slowakischen Musik gerechnet wird, sind eingehend und bezeugen die intensive Beschäftigung des Verfassers mit Suchoňs Schaffen. Besonders im dritten Kapitel, das der Kompositionstechnik gewidmet ist, sind zahlreiche Hinweise auf andere Werke des Komponisten zu finden. Die deutsche Zusammenfassung (S. 87-89) ist leider kurz und sprachlich korruptiert. Ein Beispiel (S. 88): „*Der Suchoňs Stil in dem Psalm verrät einen reifen Schöpfer, einen Meister variablen (bis metamorfosen) Arbeit.*“

Als „eine grundlegende Information, . . . d. h. Prolegomena zur weiteren Forschung“ (S. 91) bezeichnet Richard RYBARIČ seinen informativen Aufsatz über „den wenig bekannten Komponisten Ján Šimbracky (*J. Š. v rokoch 1635-1645* – „J. Š. in den Jahren 1635-1645“, S. 91-103, deutsche Zusammenfassung S. 103, Notenbeispiele S. 104 bis 107). Die 56 erhaltenen Werke dieses Komponisten, Motetten und geistliche Konzerte, von denen 40 in einem autographen Sammelband vorliegen, sind von jenen Kom-

ponisten abhängig, deren Werke Šimbracký für den Gebrauch seiner Kirche kopierte: Schütz, Schein, Franck u. a. Sie beweisen die regen Verbindungen, die zwischen dem protestantischen Deutschland und den deutschen Sprachinseln in der Slowakei bestanden.

Jana TERRAYOVÁ hat vier Miszellen beigetragen. Die umfangreichste ist der Provenienz des Sammelbandes der Eleonora Susanna Lanyi (145 Klavierstücke, datiert 1729) gewidmet (S. 123-130). Über diese Handschrift haben bereits Z. Kodály (1952) und L. Ballová (in: *Hudobnovedné štúdie V*, 1961) berichtet. Terrayová hat in verschiedenen Archiven Mitglieder der Familie Lanyi(i) in Käsmark und Zips nachweisen können. Die im Anhang mitgeteilten acht „Trompetenstücke“ sind von einfacherer und dilettantischer Faktur. In „Bemerkungen zum Wirken und Schaffen von Franz Tost (1754-1829) in Bratislava“ teilt Terrayová 55 in Zeitungen annoncierte Werke mit (S. 131-132). In den Archiven der Franziskanerklöster hat die Verfasserin fünf Kirchenwerke von *Anastasius Jokš*, *Magister musicae Posonii* aufgefunden und einige Daten ermittelt (S. 133). Schließlich berichtet sie über den Haydn-Schüler *Paul Struck* (S. 134). Die vier Beiträge sind nur slowakisch publiziert.

In der Studie *Vibrato a autoregulácia v speve* („Vibrato und Selbstregulierung im Gesang“, S. 109-121, englische Zusammenfassung) befaßt sich Kristína IZÁKOVÁ mit der Frage, ob sich beim Vibrato eine auf feedback beruhende automatische Kontrolle nachweisen läßt. Die Verfasserin meint, daß dies auch unterhalb der Bewußtseinschwelle der Fall ist. Camillo Schoenbaum, *Dragó*

*Reflexionen über Musikwissenschaft heute. Ein Symposium. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. 83 S.*

Wenn im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 1970 in Bonn unter der Leitung des Freiburger Ordinarius Hans Heinrich Eggebrecht ein Symposium *Reflexionen über Musikwissenschaft heute* zur Durchführung gelangte und zum Höhepunkt der Veranstaltung wurde, wenn die dort vorgelegten elf Statements und der Bericht über die gewaltete, zum Teil recht

heftige Diskussion, im Kongreßbericht auf den Seiten 617 bis 697 zu finden, gleichzeitig auch als Sonderveröffentlichung vorgelegt wird, und wenn die Bonner Diskussion am Kopenhagener Kongreß 1972 der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung nun gar eine Fortsetzung gefunden hat, dann kann man sich fragen, ob diese Selbstbespiegelung der Musikwissenschaft ein Zeichen dafür sein kann, daß wir in ein alexandrinisches Zeitalter eingetreten oder einzutreten im Begriffe sind. Zusammenfassen läßt sich das in Bonn Gesagte keineswegs. Dafür liegen die Standorte zwischen links und rechts zu weit und zu unvereinbar auseinander, war die Form der Auseinandersetzung am runden Tisch zu aleatorisch.

Wenn man die Meinungen und Standpunkte sich noch einmal vergegenwärtigt, ist man geneigt, in der letzten Feuerbach-These von Marx einen gemeinsamen Nenner fürs Ganze zu finden. Marx appellierte an die Philosophie seiner Zeit, sich hinfort nicht mehr mit der Interpretation der Welt zu begnügen, die das Anliegen der Philosophie seit Aristoteles war, sondern auf die Veränderung der Welt hinzuarbeiten. Dieser Ruf ist in den letzten Jahrzehnten auch von Künstlern und Wissenschaftlern als an sie ergangen wahrgenommen worden. Offensichtlich scheiden sich heute auch in der Musikwissenschaft die Geister an dieser kardinalen Frage. Die einen beantworten das Postulat von Marx mit einem offenen Ja im Sinne von Brechts „*Verändere die Welt, sie hat es nötig!*“, die andern widersetzen sich ihm aus den verschiedensten honorigen Gründen. Aus der rechten Ecke wird der Versuch einer Übertragung gesellschaftswissenschaftlicher Methoden auf die Musikwissenschaft durch den Hinweis darauf torpediert, daß noch keine Resultate marxistischer Musiktheorie vorlägen, worauf von links prompt etwa auf Günther Mayers Aufsatz *Zur Dialektik des musikalischen Materials* in Nummer 69 der Zeitschrift *Alternative* verwiesen wird. Die Bonner Diskussion hatte sich – alles in allem – etwas zu sehr in einer Konfrontation zwischen „reiner Wissenschaft“ und „Gesellschaftswissenschaft“ festgerannt; sie artete bisweilen in eine Kontroverse über Grundfragen des Materialismus aus, statt sich in diesem Zusammenhang auf die musikwissenschaftliche Anwendung des Marxismus zu konzen-

trieren. Dabei wurde oft übersehen, daß es im Grunde nur gute und schlechte Musikwissenschaft gibt, hüben und drüben, und daß beispielsweise in Rußland gute musikwissenschaftliche Arbeiten veröffentlicht wurden, die marxistisch fundiert sind, ohne je ein einziges Mal Marx zu zitieren. Den Vorwurf der Marxisten, die kapitalistische Musikwissenschaft begnüge sich mit einer trostlosen Faktenhäufung, muß sich gewiß nicht die traditionelle Wissenschaft im Westen, sondern höchstens der eine oder andere der ihr Zugehörigen gefallen lassen. Daß die Musikwissenschaft der westlichen Länder in ihrer Grundintention den Bezug zur Gegenwart weitgehend verloren hat, scheint mir ein Vorwurf zu sein, der nicht so leicht zurückzuweisen ist: wo beschäftigt man sich etwa ernsthaft mit der Pluralität und Funktionalität von Musik heute, wo hat die Kulturproblematik der sogenannten Dritten Welt tiefergreifende Bewegung ausgelöst, wo sucht man ernsthaft, die schier ausweglose Situation der Musikpädagogik zu meistern? Leistungen dieser Art wären zu erbringen, ohne Musikwissenschaft in Sozialwissenschaft umzumünzen. Die Denkanstöße, die von der marxistischen Theorie ausgegangen sind, sollten auch im Rahmen der traditionellen Musikwissenschaft des Westens in noch vermehrtem Maße fruchtbar gemacht werden.

Beim Bonner Kongreß wurden die folgenden Stellungnahmen diskutiert: — Carl DAHLHAUS: *Über historische und systematische Musikwissenschaft*. Systematische und historische Musikwissenschaft, nomothetische und idiographische Methode sind Disziplinen, die beide aufeinander angewiesen sind. Für das Verständnis historischer Musik bedarf es der Kategorien, und diese werden immer systematisches implizieren. — Michal BRISTIGER: *Strukturelle und genetische Perspektive*. Die Aufhebung des Gegensatzes zwischen der genetischen (Domäne der historischen Musikwissenschaft) und der strukturellen (Domäne der systematischen Musikwissenschaft) Auslegung ist eine der Hauptaufgaben der heutigen Musikwissenschaft. Sie hat beide Arten von Strukturen zu untersuchen und die Zusammenhänge zwischen ihnen zu erklären (etwa zwischen dem Formprinzip des einzelnen Werkes und der Struktur der Gattung). — Zofia LISSA: *Tradition in der Musik*. Siehe

dazu den Aufsatz der Verfasserin *Prolegomena zu einer Theorie der Tradition in der Musik* AfMw XXVII (1970). — Hanns-Werner HEISTER: *Musikwissenschaft als Sozialwissenschaft*. Zum Teil polemische Kritik an den Voraussetzungen der historischen Musikwissenschaft. Musikwissenschaft tritt der sozialen Wirklichkeit von Musik hilflos gegenüber, solange sie nicht den gesamten jeweiligen Sozialzusammenhang analysiert. — Hans Heinrich EGGBRECHT: *Konzeptionen*. Der Autor versucht, das geisteswissenschaftliche Konzept der Musikwissenschaft kritisch zu charakterisieren, ihm ein neues, das sozialwissenschaftliche Konzept, gegenüberzustellen und dieses in seiner Unausbleiblichkeit, Relevanz und Faszination anzusprechen. Musikwissenschaft kann wirkliche Wissenschaft nur werden, wenn sie sich selbst und ihren Gegenstand als bedingtes und bedingendes Moment in der Totalität sozialer Wirklichkeit zu begreifen lernt. — Kurt von FISCHER: *Über die Verantwortung des Musikwissenschaftlers*. Der Musikwissenschaftler muß sich bereitfinden, den Sinn für das musikalisch Relevante auch bei Laien zu erwecken und zwar dadurch, daß einerseits die Geschichtlichkeit und Gesellschaftsgebundenheit des einzelnen Kunstwerks und der einzelnen Epochen verständlich und andererseits die akustischen Erscheinungsformen von Musikwerken bewußt gemacht werden. — Clytus GOTTWALD: *Musikwissenschaft und Kirchenmusik*. Mit einer Breitseite gegen einen inzwischen verstorbenen Musikwissenschaftler macht Gottwald die Musikwissenschaft für den traurigen Zustand der Kirchenmusik in den verflossenen Jahrzehnten verantwortlich. Kirchenmusik hatte durch ihr historisierendes Sektierertum die Komponisten, die zählten, davon abgehalten, für die Alternativen zu sorgen, deren Mangel man ihnen heute ankreiden will. — Lars Ulrich ABRAHAM: *Musikgeschichte bestimmt Musikpädagogik*. Die nicht-historischen Disziplinen der Musikwissenschaft haben den Musikpädagogen dabei zu helfen, daß eine auf die Anbahnung von Musikverständnis hin angelegte Musikpädagogik die Geschichtlichkeit aller Musik erkennbar macht. — Hans-Peter REINECKE: *Studiengänge der Musikwissenschaft*. Musikwissenschaft kann heute nicht mehr als ein einheitliches, in sich geschlossenes For-

schungsgebiet verstanden werden. Daraus resultiert die Forderung nach Etablierung und Integration verschiedener musikwissenschaftlicher Forschungsgebiete in ein und demselben Universitätsinstitut. – Harald HECKMANN: *Wissenschaftliche und außermusikwissenschaftliche Bereiche in der Musikologie*. Die Anregung, in der Musikologie im Sinne von Alwin Diemers Kategorien zwischen vorwissenschaftlichen, wissenschaftlichen und nachwissenschaftlichen Bereichen zu unterscheiden, bezweckt eine stärkere Berufsbezogenheit der musikologischen Ausbildung. – Konrad BOEHMER: *Musikwissenschaft – Voraussetzungen ihrer Zukunft*. Voraussetzung zu einem wirklichen Verständnis zwischen Musiktheorie und Gesellschaft ist in erster Linie, daß die Musikwissenschaft sich als bürgerliche Wissenschaft begreift und dies auch zugibt. Boehmer bemüht sich um den Entwurf einer Musikwissenschaft, die sich nicht mehr als „Geisteswissenschaft“ als solche begreift, sondern die den Versuch unternimmt, sich ihrem Gegenstand materialistisch zu nähern, die Kritik übt gerade an jenen ideologischen Tendenzen und herrschenden geistigen Strömungen, die bestimmte Kunstwerke und ihre gesellschaftliche Haltung beeinflußten. Hans Oesch, Basel

*KLAUS KÖRNER: Das Musikleben in Köln um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Köln: Arno Volk-Verlag 1969. VI, 315 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 83.)*

Der Verfasser hat durch diese Arbeit, welche „die mit dem neugeschaffenen städtischen Kapellmeisteramt verbundene Entwicklung des Kölner Musiklebens bis zu seiner . . . Zentralisierung aufzeichnen“ will, das seit dem Zweiten Weltkrieg erheblich angestiegene Schrifttum zur Musikgeschichte Kölns um einen gewichtigen Beitrag bereichert. Als entscheidende Persönlichkeiten erscheinen die drei Kapellmeister C. Kreuzer, H. Dorn und, wenigstens für seine Anfänge, F. Hiller als Vollender ihrer Bestrebungen. Die Verhandlungen um die Berufungen, verbunden mit einer ausführlichen Einbeziehung der wirtschaftlichen, kommunalpolitischen und soziologischen Faktoren, schalten sich als ebenfalls selbständige Kapitel ein. Dem Verfasser stand ein reiches

Material zur Verfügung: Neben den Schätzen des Kölner Historischen- und Diözesanarchivs sowie demjenigen für Rheinische Musikgeschichte und vielen zeitgenössischen Zeitschriften, die Presse, allen voran die Kölnische Zeitung, deren umfassender werdende Anteilnahme am musikalischen Geschehen seit 1839 durch eine bis ins kleinste gehende Berücksichtigung als Hauptquelle erscheint. Die drei Stadien Kreuzer-Dorn-Hiller – in denen der tüchtige Fr. Weber (Gründer des Kölner Männergesangvereins) als Opponent und Konkurrent bis zu seiner Zusammenarbeit mit Hiller eine wichtige Rolle spielt – werden gekennzeichnet durch die Kapitel: Operntheater – Konzertleben (Gesellschafts-, Gelegenheits-, Künstler-, und Solokonzerte sowie die Musikfeste) – Vereine – Unterricht (unter besonderer Bezugnahme auf die Rheinische Musikschule). Körner entwirft in dieser an H. Oepens Buch (1952) anschließenden Darlegung ein fesselndes Bild des fluktuierenden musikalischen Lebens, das er durch geistes- und kulturgeschichtliche Durch- und Umlblicke zu bereichern weiß. Dankenswert ist die Aufführung der Repertoires der Oper, Gesellschaftskonzerte und der Kammermusik.

Natürlich ist auch vieles für die allgemeine Musikgeschichte des Zeitraums zu finden, so für Persönlichkeiten wie Ole Bull, Liszt, Offenbach und Schumann. Bemerkenswert ist z. B. die frühzeitige Diskussion um Mendelssohn. Am 28. Oktober 1945 hatte den Kritiker c. f. r. (Rahles?) des Meisters 42. Psalm „kalt gelassen“, das sei Musik „für so Glückliche wie er“, hier werde Innigkeit durch Zierlichkeit ersetzt. In einer Replik vom 6. November setzt x-y-z den Dirigenten über den Komponisten Mendelssohn, dessen „spinnenartige Regsamkeit und Zuverlässigkeit“ ein Ausdruck seines Judentums sei, nämlich von dessen Fleiß, Eifer und Zielstrebigkeit. 10 Tage später meldet sich der in einer dortigen Musikalienhandlung angestellte J. Raff, dem Mendelssohn zum Druck seiner ersten Komposition verholfen hatte: Es gäbe, das beweise Meyerbeer und Halévy, keine jüdischen Merkmale in der Kunst Mendelssohns; „sie besteht . . . wirklich und nicht nur dem Scheine nach“. Im Dezember verteidigte der auch von Liszt geförderte Raff die erstaunliche Virtuosität des jungen Jaell: Technik sei doch ein „Wesentliches der Kunst“, mehr als ein „Herunter spielen der

größten Anzahl von Tönen in kürzester Zeit;" derartige unkompetente Kritik „mißbrauche das Publikum.“

Der Wert dieses vorbildlichen Dokumentariums hätte sich durch ein Namensregister nicht unwesentlich erhöht.

Reinhold Sietz, Köln

JOHANNES LOHMANN: *Musiké und Logos. Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie*, hrsg. von Anastasios GIANNARÁS. Stuttgart: Musikwissenschaftl. Verlags-Gesellschaft [1970]. XV, 129 S.

Der Freiburger Sprachwissenschaftler und Herausgeber der Zeitschrift *Lexis*, welche die Gebiete der Sprachphilosophie, Sprachgeschichte und Begriffsforschung vertritt, ist den Musikforschern vor allem durch seine Arbeiten über *Die griechische Musik als mathematische Form und Der Ursprung der Musik* im AfMw (14, 1957, 147-155 und 16, 1959, 148-173, 261-291, 400-403) bekannt geworden. Es darf dankbar begrüßt werden, daß der Herausgeber nun sämtliche, z. T. noch ungedruckten Beiträge zur antiken Musik, die schon mit dem Festvortrag über *Musiké und Logos* 1956/57 (Wiss. Zeitschr. Greifswald, ges.- und spr.-wiss. R. 1/2, VI, 31-37) einsetzen, unter diesem Titel vereinigt hat. Freilich vertritt der Verfasser eine eigenwillige, vom Herausgeber (IX) als apriorisch gekennzeichnete Methode, zu welcher der Rezensent als Altertumswissenschaftler philologisch-historischer Observanz nur schwer Zugang gewinnt. Wenn hier eine „positive semantische Logik“ (X) hinter den faktischen Erscheinungen der Sprache deren Idee in den Blick fassen zu können glaubt, so muß er in der Überzeugung, daß sich der menschliche Geist nicht wie ein System mathematischer Logik entfaltet, den zu dieser Idee führenden Beweisgang genau überprüfen, wobei er neben allgemeinen Überlegungen auf die Zeugnisse der Überlieferung nicht verzichten kann. Da der Verfasser in der Denkform des griechischen Logos „das fundamentale Ereignis der Sprachgeschichte“ erblickt, geht er ihm hier im Zusammenhang mit der griechischen Musiké nach, um „fundamentale Voraussetzungen, Leitworte und Grundgedanken der griechischen Philosophie, Mathematik und der Wissenschaft überhaupt“ (XI) aufzudecken. Es sind dies Leitworte wie *Stoicheion*, *Melos*, *Syllabe*, *Logos*, *Tonos*, *Harmonia*, *Chroma*, die der Verfasser

nicht als etwas Vorgefundenes nachträglich zu inventarisieren und zu klassifizieren, sondern in ihrer ursprünglichen Sinndimension zu erfassen sucht. Statt auf den Boden einer vergleichenden Etymologie stellt sich der Verfasser auf den Boden eines durch Rationalität und Idealität bestimmten Pythagoreismus, von dessen entscheidender Beteiligung an der Grundlegung des griechischen Geistes er überzeugt ist (XIII).

Zu den unbestrittenen Grundphänomenen gehören in der Tat die Doppelnatur des Logos, der sprachliche Rede wie mathematisches Verhältnis ist und auch die mathematischen Verhältnisse musikalischer Intervalle repräsentiert, und der Umstand, daß das Alphabet zugleich Sprachlaute, Zahlen und Töne bezeichnet. In beiden Fällen verbinden sich dabei Sprachwissenschaft, Mathematik und Musik. Wo aber nun der Philologe eine interessante Analogie oder Beziehung feststellt, liegt nach der Ansicht des Verfassers eine gemeinsame Wurzel, eine Urverwandtschaft vor. Eine solche läßt sich am sichersten dann einsehen, wenn sich innerhalb dieses selben Bereichs gleich mehrere finden. Doch gelingt dies schon beim Begriff *Stoicheion* nicht, von dem inzwischen W. Burkert in einer semasiologischen Studie von 1959 nachgewiesen hat, daß als seine Grundbedeutung keinesfalls „Laut“ als Einheit von Sprache, Schrift und Musik zu gelten hat, da damit ursprünglich weder der Musikton noch der sprachliche Laut im Unterschied zum Buchstaben bezeichnet wurden, die Belege vielmehr *Stoicheion* als das Fundamentale, als Grundbestandteil ausweisen, für den dann die Buchstaben von Schrift und Sprache nur Modellfälle darstellen. *Stoicheion* ist das Glied in einer Reihe, und nachdem besonders die Mathematik ihre Sätze ins Beweissystem wie Blöcke in ein Bauwerk oder Soldaten in Reih und Glied einfügte, ging dieser Begriff auf andere festgefügte Grundrisse wie das Musikwerk des Aristoxenos über.

Auch für den *Melos*-Begriff, für den nach homerischen Belegen die Grundbedeutung „Körperglied“ feststeht, werden durch Assoziationen Brücken zur Musik geschlagen, deren Tragfähigkeit erst zu prüfen ist. Hier verweist der Verfasser, der *Melos* als „blut- und lebensvolle Metapher . . . dem musischen Bereiche direkt“ entspringen läßt, die sekundäre Übertragung auf diesen Bereich (6). Wenn er dann aber nicht das konkrete

Einzellied, sondern in Analogie zu Epos „epische Dichtung“ die ganze „gegliederte Welt der Töne“ als Bedeutung an den Anfang setzt, übersieht er die beträchtliche Lücke, die zwischen Melos als etwas Gegliedertem und als Glied von etwas klafft. Einzellied wie Tonwelt lassen sich als etwas Gegliedertes verstehen; das Einzellied, von dem doch wohl auszugehen ist, kann auch als Glied einer größeren Einheit verstanden werden; wie aber das Glied zum Lied wird, bleibt unklar. Des Verfassers Antwort, der die musikalische Ethoslehre heranzieht und körperliche Verfassung mit melodischer Gliederung verbindet, überzeugt deswegen nicht, weil sich die Ethoslehre auf eine *seelische* Gestimmtheit bezieht.

Was das Stoiceion nicht hergegeben hatte, vermag auch die *Syllabe* nicht zu erhärten, nämlich eine Uridentität statt bloßer Bedeutungsübertragung. Der Begriff bezeichnet in der Grammatik die Silbe, in der pythagoreischen Musiktheorie die Quart, wird aber auch für die mathematische Annahme verwendet. Geht man von der konkreten Bedeutung des Zusammen-Anfassens aus, so könnte hier die musikalische Verwendung am Anfang gestanden haben: Um eine Quart zu erzielen, muß man tatsächlich zwei Saiten anfassen. Doch bleibt der Verfasser nicht konsequent bei dieser Deutung sondern weicht später (94, A.) auf „den Durchgang durch alle 4 Tonestufen, bzw. deren *Zusammennahme*“ aus, was als Grundbedeutung kaum Anerkennung finden dürfte. In genau dieser Weise aber nimmt die Silbe die zu ihr gehörigen Buchstaben zusammen, und auf einer weiteren Stufe der Abstraktion käme dann die mathematische Annahme zustande. Sollte also die Grundbedeutung von *Syllabe* in der Musik liegen, so hätte sie sich auf verschiedenen Stufen der Abstraktion weiterer Bereiche bemächtigt.

So bleibt nur der wissenschaftstheoretische Grundbegriff des Logos selbst übrig, der, Wort und Rede, Sinn und Vernunft, mathematische und harmonische Verhältnisse bezeichnend, zum Inbegriff des Zusammenhangs von allem mit allem in einer pythagoreischen „*Ur-Intuition*“ (12) gemacht wird. Leider wird man über deren Zustandekommen im unklaren gelassen, das ja in irgend einer Weise von *λέγειν* „sammeln“ aus zu erklären sein müßte. Statt dessen ist für den Verfasser „*der griechische*

*Logos . . . an sich . . . e i n e Sache. Und die Verwendung des Wortes für das mathematische Verhältnis ist . . . die reinste Gestalt des allgemeinen Begriffes selbst. So ist das λόγον διδούκα, ‚den Logos angeben‘, in der musikalischen Harmonik, als Angabe eines Zahlenverhältnisses, die Angabe des T o n e s . . . selbst“ (11).*

Der zweite Beitrag wartet mit der gesuchten Analogie auf, wie der rechte Winkel zwischen dem stumpfen und spitzen liege, so liege der Ton zwischen seiner höheren und tieferen Abweichung (21), ohne das eigentliche Problem, warum die hohen Töne *ᾠς* genannt wurden, überhaupt anzuschneiden. Wenn weiter als Gegenbegriff zu *ὁμοιοῦν διάφωνον* „different“ postuliert wird, so ist dies nach der Wortgeschichte, in der die *diaphonen* Intervalle den *symphonen* entgentreten, weder einleuchtend noch folgerichtig, denn der Verfasser selbst stellt „*im ursprünglichen Aufbau der Begriffe*“ diesen kontradiktorischen Gegensatz an den Anfang (21). Demgegenüber wird die weitere Dichotomie von enharmonisch und diatonisch sogleich als ursprünglicher Gegensatz angesehen, doch ist die Herleitung der *Enharmōnik* aus dem alten Oktavbegriff *Harmonia* weder belegt noch wegen der Zugehörigkeit zu den Tetrachorden ohne weiteres einleuchtend, und unergiebig bleibt die Deutung der *Chromatik* als Nuancen zwischen den beiden ursprünglichen Extremen (67). Die Interpretation des *Pyknon* aus einer Schwereempfindung (22) gehört nicht mehr zum Thema der mathematischen Form, dessen Behandlung als Hinweis an die Musikologen, „*daß die ‚Musik‘ ebenso eine griechische Erfindung ist wie die . . . Mathematik*“ (24), berechtigt, aber nicht neu ist.

Der dritte Beitrag ist eine teils zustimmende, teils weiterführende Auseinandersetzung mit O. J. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939, Neudr. 1950. Doch bleibt zweifelhaft, ob der Verfasser als apriorischer Systematiker dem von der Spielpraxis ausgehenden ungarischen Forscher gerecht wird, vor allem, wenn er ihm vorwirft, daß er die Geschichte der Hoch- und Tiefstimmungssysteme nicht von der Besaitung abgelöst betrachtete (64). Hier wird der Begriff *Tonos* zur entscheidenden und absolut neuen Voraussetzung der griechischen Musik. Wichtig ist die Feststellung, die schon Gombosi getroffen hatte, daß die *Tonoι* „*die*

eigentliche musikalische Realität in der Antike darstellen“ (29). Lohmann faßt jedoch entsprechend seinem systematischen Ansatz die Tonois nicht als Transpositionssysteme, sondern als Positionssysteme auf, in denen die abstrakten Werte der Tonstufen (*δύναμις*) in Positionen gebracht, verwirklicht werden (77). Entsprechend der aristotelischen Lehre darf man „auch in der griechischen Musik . . . das Verhältnis von *σοφισμα* und *τόνος* dem Verhältnis vergleichen, in dem bei Aristoteles das *εἶδος* als *δύναμις*, Möglichkeit, zu dem . . . konkreten Ding als *ἐνέργεια* steht“ (30). Das Verhältnis von Dynamis und Thesis wird anschließend mit dem von Wortbedeutung und Wortlautkörper verglichen (33). Abweichend von Gombosi werden Systeme nun nicht mehr als Oktavausschnitte aus beliebig zu verlängernden Tonstufenreihen, sondern als Formen des Durchgangs durch alle Tonstufen erklärt (39). Das System „leistet demnach genau die gleichen Dienste, wie bei uns die ‚Vorzeichen‘“ (33). Der Verfasser ersetzt auch die Wiedergabe von *Metabole* als Transposition durch Transformation (34) und betont nachdrücklich, wie sehr die differenzierte Hierarchie der griechischen Tonstufen von nivellierender Dodekaphonik getrennt ist (35). Zustimmung verdient seine These, wonach sich *Harmonia* gegenüber dem *Rhythmos* als der musikalische Urbegriff erweist, da diese durch das homerische Zeugnis von den „harmonisch schreitenden“ phäakischen Tänzern gedeckt ist (51). Wenn die *Hypo*-Skalen nicht mehr als tiefe, sondern als Quasi-Leitern verstanden werden, so wird dies zwar durch eine bestimmte Bedeutung von *ὑπό* nahegelegt, hätte aber sachlich auch für die *Hyperskalen* gelten können (53). Beachtung verdient die Auffassung der Konsonanz als unbeschadet ihrer Annehmlichkeit in die Materie der Sinnlichkeit hineinkonstruierter idealer Form (82). Ließe sich nämlich nachweisen, daß die Griechen ihre Konsonanzen nur apriorisch unter dem Zwang des mathematischen Systems, nicht ursprünglich empirisch nach Maßgabe der Annehmlichkeit gefunden haben, so würde dies dem vom Verfasser vorgenommenen Ansatz Vorschub leisten.

Ein vierter Beitrag über *System und Tonart* faßt Lohmanns Ansicht über altpythagoreische Elementaranalyse zusammen, der fünfte Beitrag ist ein erneuter Abdruck des Riemann-Artikels über *Harmonia*, der sechste

Beitrag faßt den Mythos von Kadmos und Harmonia als älteste Proklamation des Pythagoreismus auf (105-113 über *Mythos und Logos*). Drucknachweise (115) und die von A. Riethmüller verfaßte Bibliographie J. Lohmanns runden das Ganze ab, das bei aller Reserve gegenüber Methode und Ergebnissen etwas Geschlossenes und Anregendes genannt zu werden verdient.

Günther Wille, Tübingen

*PIERRE COMBE: Histoire de la restauration du Chant Grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane Solesmes: Abbaye de Solesmes 1969. 476 S., 11 Taf.*

Im Vorwort berichtet der Herausgeber, von welchen Untersuchungen in den „*Études grégoriennes*“ seine Darlegung ausgeht, und gibt eine willkommene, kurze Einführung in die gedruckten Choral Ausgaben, besonders der *Mediææ*. In zwei Hauptteilen wird zuerst die gregorianische Reform in Solesmes dargestellt, dann das Zustandekommen der *Editio vaticana*, ohne die Weiterführung des ersten Teils zu vernachlässigen. Die gregorianische Reformbewegung von Solesmes wurde fast von Anfang an zur Kampfansage gegen die unmöglich gewordene Art gregorianischen Singens. Die Erfolge von Solesmes wurden so durchschlagend und überzeugend, daß sie einem einzigen Siegeszug bis nach Rom glichen. Der eigentliche Kampf begann aber erst, als die römischen Freunde von Solesmes den Plan faßten, die Solesmensische Art, Choral zu singen und Choral Ausgaben zu drucken, auf die ganze Kirche auszudehnen. Das ergab einen Kampf mit den Anhängern der alten Richtung. Für diesen Kampf war Solesmes zunächst noch nicht voll ausgerüstet, aber es wuchs immer mehr zu großartigen wissenschaftlichen Leistungen empor. Seine Gegenpartei kämpfte weniger mit künstlerischen Argumenten als mit kleinlichen, um nicht zu sagen unlauteren Mitteln. Das ganze spielte sich vor den Augen der *mater ecclesiae* ab, die spürte, daß Solesmes wichtige, säkulare Gabe und Aufgabe bekommen hatte, aber auch, daß sie die Ansprüche der Gegenpartei zu berücksichtigen habe. Sie fühlte sich als Mutter aller jener Länder, die auch eigene, ehrwürdige Choraltraditionen besitzen. Es war dann Pius X., der dem von Solesmes restaurierten

Choral mit seinem Wohlwollen und seiner Autorität zum Sieg verhalf.

Dom Pierre Combe stellt fest, daß die aus dem Kampf hervorgegangene *Editio vaticana* trotz allem eine optimale Frucht des jahrelangen Hin und Her geworden ist. Er belegt alle diese kämpferischen Phasen und berichtet mit so epischer Breite, daß der Leser immer wieder die Möglichkeit bekommt, wichtige Momente sozusagen mit der Zeitlupe zu betrachten. Eine gute Hilfe dabei sind die Notenbeispiele im Anhang. Der weniger Eingeweihte muß sich beim Beispiel aus der *Mediäa* (Tafel 4) nur lebhaft vorstellen, daß das angegebene Stück in mensurierten Noten gesungen wurde, daß also die Noten mit Stil als Ganze, die viereckigen als Halbe und die Rhomben als Viertel genommen wurden und, was noch viel schlimmer war, in einer unglaublich korrumpierten Melodie. Es war schlechthin nicht mehr zu erkennen, daß der gregorianische Choral echte Musik ist. Unverständlich, daß bei solcher Sachlage Gegner behaupten konnten, die Melodien der Solesmenser klängen zu schön und brächten ein falsches „Sentimento“! Wahr ist, daß auch die Solesmenser Kinder ihres Jahrhunderts waren und Freude am „arrangieren“ hatten, nicht nur Gounod mit seinem *Ave Maria*. Ferner versuchten sie, Probleme zu lösen, die heute noch nicht gelöst sind, weil uns wichtige Aufführungspraktiken und rhythmische Eigenheiten des originalen gregorianischen Singens verloren gegangen sind. Darum haben die geistreichen, typisch Solesmensischen Rhythmuszeichen ihre Tücken bis heute nicht aufgeben können. Diese etwas traurig stimmende Erkenntnis vermag aber die Freude darüber nicht zu schmälern, daß unter den übervielen gregorianischen Stücken, die uns die Ausgaben der vergangenen Jahre anbieten, eine recht umfangreiche Zahl guter Stücke zu finden sind. Es ist wahrhaftig keinem verboten, mit ihnen die neue Liturgie zu gestalten, so begrüßenswert eine neue Ausgabe mit nur guten Stücken wäre.

Ein Personenregister hätte dem so lobenswerten Buch Dom Pierre Combe's sehr gut getan, das detaillierte Inhaltsverzeichnis genügt nicht ganz. Eine Weiterführung dieser Geschichte der Restauration des gregorianischen Gesangs könnte man in einer „Geschichte der gregorianischen Chorschulen“ erblicken. Hier würde der später einsetzende

deutsche Anteil an der Restauration des gregorianischen Gesangs sichtbar werden.

Corbinian Gindele, Beuron

*EDMUND H. FELLOWES: English Cathedral Music. New edition revised by J. A. WESTRUP. London: Methuen & Co LTD (1969). (XI), 283 S.*

Diese, seit 1941 fünfte Auflage spricht für die Einmaligkeit und Notwendigkeit des Buches, schon angesichts der Lebensleistung des Verfassers, der bei aller Vielseitigkeit als „*verdienstvoller Pionier der modernen englischen Musikwissenschaft . . . das Gegenteil eines Buchgelehrten*“ (MGG IV, 22) war. Obwohl durch Winke für die Aufführungspraxis belebt und eine begründete Auswahl des noch Lebendigen erstrebend, ist das Werk alles andere als ein üblicher Primer, es ist eine streng wissenschaftliche Darstellung einer, dem Ausland in seiner Eigenständigkeit kaum bewußt gewordenen Kunst, deren historische, kirchenpolitische und soziologische Grundlagen, auch im Gegensatz zur Musik der Pfarrkirchen, in den ersten drei Kapiteln auseinandergesetzt werden. Hier spielen das Common Prayer Book (zuerst 1549, endgültig 1662), der bis ins Mittelalter zurückgehende Service und das Anthem als „*distinctly and exclusively national musical form*“ (S. 9) die Hauptrolle, deren Gestaltung der englische „*strong instinct for choral music*“ entspricht; sie zeigt sich ebenso im Madrigal, in dem die meisten Komponisten auch Meister waren. Obwohl jede Kirchenmusik ihre nationale Eigenart und Begrenzung hat, gerade den Vertretern der englischen, ihren Gläubigen wie Verkündern, wurde vor allem in den Wirren der 130 Jahre von Heinrich VIII. bis Cromwell eine außergewöhnliche Charakterfestigkeit, Opferwilligkeit und Umstellungsbereitschaft zugemutet, daß es begreiflich wird, daß diese Musik – und die Kirchenmusik erlebte gerade in jenen Zeiten eine Hochblüte – sich viel länger in der Übung erhalten hat als die ältere Kunst in Deutschland. Das machen auch die jeder Persönlichkeit vorausgeschickten Biographien deutlich. Bezeichnend für die Traditionstreue ist die Fülle der früh einsetzenden umfangreichen Sammlungen für die Praxis, von Barnard 1641 über Tudway, Boyce, Arnold bis hin zu Novello, dieser schon in einer historisch bewußteren Zeit. Auch die Tat-

sache, daß viele Komponisten eine gute akademische Bildung hatten, oft sogar als Professoren wirkten, ist für die Konzeption ihrer Werke nicht ganz ohne Bedeutung. Obwohl auch an anderen Orten maßgeblich tätig, sind fast alle, z. T. durch Schülerschaft mit einander verbundenen Meister entscheidend an London gebunden, wo sie zumeist an St. Paul, der Royal Chappel als Sänger, Kapellmeister oder Organisten wirkten. Obgleich seit dem Erscheinen der letzten Auflagen von Fellowes (†1951) Werk zahlreiche Einzel- und Gesamteditionen der älteren Musik, an denen er noch selbst beteiligt war, herausgekommen sind, war in vielen Fällen eine Beschreibung der vielen noch unveröffentlichten Kompositionen unumgänglich; sie hebt ohne langwierige ästhetische Abwägungen das stilhistorisch Notwendige heraus. Wenn auch auf Einzelheiten hier nicht näher eingegangen werden kann, sei die gerechte Verteilung vermerkt, die selbst Großmeister wie Byrd, Morley und Tomkins (der seltsamerweise im Riemann Lex. <sup>10</sup>/1922 fehlt), Weelkes und Gibbons, vor allem Purcell nicht über Verdienst hinaus emporhebt. Ebenso behauptet sich der Einfluß der italienischen Musik, so im weniger ergiebigen 18. Jahrhundert, nicht so stark wie in anderen Ländern; die insulare Eigenart bleibt in der Harmonik (den bekannten Überschneidungen, clashes, und der eigentümlichen Ausstrahlung), der ausdrucksvollen aber nicht aufdringlichen Polyphonik und dem lapidaren Chorklang deutlich. Auch die Einwirkung Mendelssohns, Spohrs und Gounods wird nicht übertrieben. Dafür zeugen die vielen persönlichen Züge z. B. im Es-Service von S. S. Wesley, der wahrscheinlich ebenso wie Attwood und Novello mit Mendelssohn befreundet war, von dem es heißt: „*Nothing so elaborate in design had previously been attempted for ordinary daily use.*“ (236). Über die aus dem Geist der Urkirche erneuernd wirkende Oxford-Bewegung um 1834 hätte mancher Leser sich gern eingehender belehren lassen; sie kam anscheinend – als Grundlage des Anglikanismus – den Pfarrkirchen zugute. Daß diese neue Auflage den bisherigen Titelzusatz „*from Edward VI. to Edward VII.*“ fortließ, hat seinen Grund in dem seit 1949 dringlicher werdenden Verlangen nach Neuerungen („*allegedly pop idiom*“ und Jazz, S. 261); auch Namen wie Vaughan Williams, K. Leighton, Walton und

Tippett sind hinzugekommen. Über die New Edition unterrichtet Westrup: manche Stellen wurden getilgt, andere hinzugesetzt, umgestellt oder erweitert, so der wichtige volle Wortlaut von Cranmers Brief über das Processional (24). „*The music examples have all been amplified or extended*“, so – zudem meist mit verkürzten Noten – der Abdruck des vollen Satzes statt der bloßen Oberstimme, und vor allem in der Originaltonart, von der aber, und dies nur für die Kirchenmusik, betont wird, „*that the pitch of church music of that time was nearly a minor third higher than it now is*“ (89). Westrup hat sein Versprechen: „*There has been no significant alteration of the author's opinions*“, bis auf einige zeitbedingte Ausnahmen, gehalten. Ausstattung, Druck, vor allem der *Index of music examples* und der ausgiebige *General Index* sind mustergültig. – Sollte sich nicht vielleicht doch eine für deutsche Verhältnisse bearbeitete Übersetzung dieses wichtigen Buches lohnen? Es könnte wohl auch die Praxis anregen!

Reinhold Sietz, Köln

DAVID BROWN: *Thomas Weelkes. A Biographical and Critical Study.* London: Faber & Faber (1969). 223 S.

Dieses Buch über den nach Fellowes' Meinung bedeutendsten und neben seinem Altersgenossen Wilbye letzten der großen Tudor-Madrigalisten stammt von einem durch mehrere einschlägige Arbeiten, so auch der Herausgabe der *Collected Anthems* des Meisters (C. A.) bewährten Gelehrten, der sich für das vorliegende quellenmäßig gut fundierte Werk bei W. S. Collins für die „*unselfish generosity*“ seiner Mithilfe bedankt. Diese bezieht sich nicht nur auf den biographischen Teil, der Neues über das kulturelle Leben in Chichester und gewisse Mißstände und entsprechende Verordnungen der Kathedrale bringt, auch über die Rolle der Orgel, deren mitgehende, vordeutende oder freie Haltung (z. B. C. A., S. 75, 85 Sy II und 109) erkennbar wird. Weelkes', vielleicht unter puritanischem Einfluß übertriebene Trunksucht – die Fellowes nirgends, auch nicht in seiner fünfbandigen Ausgabe der *English Madrigal School* (EMS) erwähnt – hatte auf das Schaffen wohl keinen Einfluß. In seinen, historisch wie ästhetisch sachlich einheitlichen und persönlichen, hier nicht zur Diskussion stehenden Analysen und Wertungen,

unterstützt durch Diagramme, 115 z. T. detaillierte Beispiele und Formbilder, kommt der Verfasser zu einer Einordnung des Meisters als einer „*transitional figure*“ (206) zwischen Renaissance und Barock. Doch steht hinter ihm und allen seinen Mitstreibern, so dem häufig herangezogenen Morley, die gewaltige Gestalt Byrds. Er „*commands our waking minds, Weelkes charms our twilight senses*“ (58). Aber von Byrd stammen die Worte: „*(there is) a mysterious and hidden power in the words themselves, that in some fashion (I know not how) the most fitting notes occur spontaneously to the man who ponders and seriously meditates upon them*“ (202). Byrds „*understanding of the expressive power of organic growth*“ (56) bewährt sich auch bei Weelkes. So in der durchdachten Gliederung des meist mehrteiligen Aufbaus, der steigenden Kraft seiner motivischen Gestaltungen, in gewissen Übernahmen (auch von anderen Meistern) und Wiederholungen, vor allem im Streben nach Vereinheitlichung. Zweifellos werden gewisse, vorzüglich im Anfang (so: Sprünge) heraus tretende motivische Züge wieder aufgenommen, auch Selbstzitate fehlen nicht. Aber bleibt nicht angesichts des beschränkten Ambitus und der durch die Affektlehre bedingten Modellhaftigkeit der Tonführung vieles Anklingende mehr dem Auge als dem Ohr vorbehalten? Vor allem in den Madrigalen, die in erster Linie im häuslichen Musizieren, auch im Zusammenhang mit den trefflich deklamierten und geschickt gewählten Texten, ihren Sinn erschließen, wie schon der optische Vergleich des Klavierauszugs mit dem bewegten Leben der Stimmen in Fellowes' Ausgabe zeigt. Dieses kammermusikalische Element durchdringt die vielfachen, durch Imitation und Kanonik bedingten Überschneidungen – den Stimmtausch (Fellowes EMS 9, Nr. 5) – die kanonischen oder gruppenartigen Echoeffekte (EMS 10, S. 62 bzw. 12, 50/51) – die farbige Satzkunst, die z. B. die lustigen Satyrn erst nach 25 Takten im Baß einspringen läßt (9, 49) – ebenda anfangs die Zahlensymbolik: die drei Nymphen, in Dreiklängen geführt, erreichen nur die Terz – die Heraushebung, auch im Verband hörbar bleibender Tonbewegungen, so das „*Sweet love*“ (10, 8/9), wo übrigens auf S. 13 die Haltung des Basses an den kommenden B. C. erinnert – die suggestiven Wortwiederholungen (das „*No*“, 10, 69) –

und die vielfältigen, oft spontan anschließenden FaLa's. Die Chromatik, bei Weelkes' Musikantennatur ohne experimentellen Zwang, ist textgezeugt, so 11, 49, wo sich unter dem *b-a-c-h* chromatische Regungen zeigen, die, etwa bei Brown S. 114, ausdrucksvoll und fast kadenzlos, tatsächlich für den Hörer durch solchen „*dynamic assault upon his nerves become a subjective experience*“ (114). So überzeugend Brown eine sich verfeinernde Entwicklung in der Madrigalkunst des Meisters aufzeigen kann: Alles ist schon im Erstwerk von 1597 in nuce enthalten, überall ist old merry England, bis hin zum fröhlichen Kehraus der „*Ayres or phantastic spiritus for three voices*“ 1608 mit ihren zeitgemäßen Texten (Tabak! Erotik!), Aus-terzungen, Sequenzen, Rosalien, ihrem „*flexible rhythmic life and some nice expressive touches*“ und den verschmitzten Innenbeziehungen (Brown, 125). Nun folgt nur noch Wilbye 1609 und O. Gibbons 1612, dann kleinere Talente, denn die Lautenkunst, zu der Weelkes wohl nichts beigetragen hat, beginnt, das Madrigal zurückzudrängen. – So ist es kein Zufall, daß der Komponist, durch die Amtsverpflichtung begünstigt, sich der Kirchenmusik zuwendet. Brown mißt ihr, im Gegensatz zu Fellowes, den gleichen Rang zu. Leider ist vieles verloren gegangen, doch bemüht sich der Verfasser um rekonstruktive Erschließungen. Nach gründlicher Rück- und Umschau kommt Brown zu dem gleichen, trefflich begründeten Ergebnis wie in seinem MGG-Artikel (14, 361/62). Hier wird das Streben nach Einheit deutlichst greifbar. Die Chöre, angesichts der unsicheren Verhältnisse in Chichester nicht besonders anspruchsvoll gesetzt, erheben sich in den Amens zu überzeugender Würde. Vielleicht waren die Anthesen, seitdem die Reformation der häuslichen Andacht den Weg geebnet hatte, nicht nur für die Liturgie bestimmt. Unter den lateinischen Texten ragt das „*Laboravi*“ durch die altmeisterliche Aussagekraft heraus, vielleicht Weelkes' „*Exercise*“ zu Erlangung der Bachelorwürde. Die deklamatorische Eigenart und melodische Ausdrucksstärke des Meisters bezeugen vor allem in den Anfängen Stücke wie CA Nr. 2, 4, 17, 21, auch Brown Bsp. 100. – Aus den Vers-Anthesen, die mit Byrd und O. Gibbons verglichen werden und die der Verfasser in ihrer „*intimate and integral collaboration of verse and*

chorus“ (163) der Kirche vorbehalten will, steht „Give the King“ voran. – In den Services, die bei der Gleichartigkeit der z. T. umfangreichen Texte eine besondere Erfindungsgebe verlangen, setzt Brown den Meister über alle Zeitgenossen, wieder in der meisterlichen Handhabung, „starke Einheit zu erzielen dadurch, daß er die Sätze mit demselben thematischen Incipit beginnen läßt“ (vgl. MGG 14, 584), oder Endmotive durchführt (Brown 183 ff.). – Das Werk ist aufs beste ausgestattet, ein Bild des Komponisten war wohl nicht erreichbar, auch eine Abbildung vom alten Chichester mit dem eigenartigen Kathedralcampanile wäre erwünscht gewesen. Aktuellen Vergleichen und Hinweisen auf die Aufführungspraxis sich nicht verschließend, sorgsam in der Auswahl der Bibliographie, gewissenhaft im Index, der die Einzelkompositionen Weelkes' wie die der zahlreichen verglichenen Zeitgenossen einschließt, verdient diese bemerkenswerte Leistung wahrhaft als „A Critical Study“ bezeichnet zu werden.

Reinhold Sietz, Köln

ADOLF HOFFMANN: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns. TWV 55 mit thematisch-bibliographischem Werkverzeichnis. Wolfenbüttel-Zürich: Möseler Verlag (1969). 187 S.*

Telemann an Bach zu messen, im wesentlichen ein Entwurf des 19. Jahrhunderts, ist als grundfalscher Ansatz einer Würdigung Telemanns längst erkannt worden. Erklärtes Ziel neuerer Telemann-Forschung: „den Wegbereiter klassischen Stils“ (Ruhnke) herauszuarbeiten. In Zukunft wird man also weniger Telemanns Abstand von Bach als seine Nähe zu Haydn untersuchen und heraushören müssen. Ganz im Sinne dieses Tenors fällt der Textvergleich mit entsprechenden Frühwerken Haydns und Mozarts ausgesprochen lohnend aus in bezug auf den Nachweis frühklassischen Idioms. Auffällige Konkordanz bieten z. B. die G-dur Ouverture (TWV 55:G9) und der erste Satz des Haydn-Divertimentos Hob. II:6 oder die D-dur Ouverture (TWV 55:D21) und das Menuett der Mozartschen A-dur Sinfonie KV 201 (S. 30-33).

Andererseits erlag auch Hoffmann der Versuchung, H. J. Moser heranzuziehen (S. 5), der sich nur irren konnte, wenn er das Bild

keines zweiten Tonmeisters „im letzten Menschenalter so zum Guten gewandelt wie dasjenige Telemanns“ zu sehen glaubte. Selbst wenn Moser so spekulierte, ist es heute widerlegbar, daß Telemanns Einordnung „in die Reihe der Großen des Spätbarock, Bach und Händel“, dank vieler Neuauflagen möglich geworden sei (S. 5). Gerade der Editions-bereich Telemann mit seinen Wucherungen ins Periphere und Massenhafte hat hier nichts zu ändern vermocht; im Gegenteil: seine Ausbeutung als unversiegbare Quell frohen Laienmusizierens ging oft am Wesentlichen vorbei und traf höchstens Sekundäres, wie beispielsweise das Odium der Vielschreiberei und galanter Seichtheit.

So ist mehr noch als das Unternehmen der großen Telemann Auswahl-Ausgabe jetzt die Verwirklichung einer konsequenten bibliographischen Erfassung des immensen Oeuvres zu begrüßen, von dessen Dimensionen man sich, um das Vorhaben ins rechte Licht zu rücken, mindestens zu vergegenwärtigen hat, daß es den Umfang der Werke Bachs und Händels zusammen wohl erreicht. Hoffmanns separat veröffentlichtes, erfreulicherweise jedoch in Koordination mit den Bearbeitern des Gesamtwerkverzeichnisses (H. Menke und M. Ruhnke) entstandenes thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Orchestersuiten Telemanns, wird sich als Werkgruppe 55 in das TWV eingliedern. Immerhin ist es schon als bescheidener Erfolg zu buchen, die Anzahl der Orchestersuiten bei der für Telemann leider typischen Quellenlage vorläufig auf 135 fixiert zu haben; davon sind 118 vollständig erhalten (nur 6 in autographischer Überlieferung) und 17 weitere nur bibliographisch oder als Fragment nachweisbar. Erst eine gut funktionierende internationale Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Quellenerfassung wird jedoch ganz zuverlässig darüber Aufschluß geben können, ob ein Vielfaches dieser Gattung – in Riemann-Gurlitt 12/1961 beläuft sich die Schätzung noch auf etwa 1000 – wirklich als verschollen zu gelten hat oder nicht. Diesbezügliche Hoffnungen dürfen sich mit gutem Recht vor allem auf osteuropäische Bibliotheken konzentrieren, zumal bekanntlich Telemanns Enkel Georg Michael wenigstens mit einem Teil des Nachlasses nach Riga ging und dort über 50 Jahre als Kantor wirkte. Die vom Bearbeiter ausgeschöpften 18 Bibliotheken, vor allem Darmstadt, sind wohl repräsentativ, nicht aber

ausreichend, womit die Bitte um Mitarbeit bei der Vervollständigung des Verzeichnisses nur unterstrichen werden soll.

Infolge schwieriger Quellenlage und z. T. völlig offener Chronologie, die auch jetzt ganz bewußt ausgeklammert wurde, empfahl sich als einheitliche Editionsrichtlinie eine Gruppierung nach Gattungen und Tonarten mit lfd. Zahlenindex, wobei zuerst Drucke, dann Handschriften berücksichtigt werden – ein ebenso einleuchtendes wie praktikables System. Nicht immer leicht übersichtlich ist indessen die für ein Katalogwerk dieser Art zu wenig aufgelockerte und kontrastarme Setzweise. Auch widerspricht es der Erfahrung, die übrigens unregelmäßig kurzen, einstimmigen Incipits obendrein aus Gründen der Zeilendisziplin noch zu zergliedern, so daß im ungünstigsten Fall Auftakte und deren weiterer Verlauf kritisch unterbrochen werden (E1/1, e2/1, e7/1 und A5/4/II).

Der vorangestellte 60 Seiten umfassende Textteil resümiert Geschichte, Form und Stil der Orchestersuite Couperinscher Prägung mit freiem Ablauf tanznaher Zyklen und einleitendem französischen Ouvertürentypus. In grundsätzlichen Fragen, wie z. B. der Affektgestaltung und Generalbaß, erreicht resp. ersetzt der Autor nicht die Literatur von M. Schneider bis M. Ruhnke. Das kann jedoch den Wert der Arbeit für die Telemann-Forschung nicht schmälern. Immerhin liegt jetzt bereits ein guter Teil jenes Instruments vor, das für Erstdruck- und Echtheitsfragen ebenso unentbehrlich sein wird wie für die Chronologie und zukünftige Editionen.

Michael Karbaum, Berlin

**GERHARD PUCHELT:** *Verlorene Klänge. Studien zur deutschen Klaviermusik 1830-1880. Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau (1969). 88 S., XI Taf.*

Die zehn Kapitel des treffend betitelten Buches, „ein Niederschlag jahrelanger Bemühung und praktischer Musikausübung“ (S. 5), 11 sogen. Kleinmeister betreffend, wollen, durch 26 bezeichnende Notenbeispiele unterstützt, dartun, daß die „sicherlich farbigste und vielschichtigste Epoche der deutschen Klaviermusik“, die Romantik, erst dann völlig erkannt wird, wenn neben den großen Meistern, auf die für Gegenüberstellungen ohne panegyrische Bevorzugung stets

hingewiesen wird, auch der „*Gleichgesinnten und (begrenzt) Eigenständigen*“ gedacht wird. Der Verfasser versichert zwar, „den musikwissenschaftlichen Aspekt bewußt außer Acht gelassen haben“ (5); aber die überlegte Einteilung des Buches, die Auslese, Benutzung und Vergleichung der zeitgenössischen literarischen und musikalischen Quellen, die Hinweise auf Umwelt, Charakter, Schicksal und Gesamtwerk der Komponisten, die bei aller bedingten Subjektivität durchdachte und wohl auch erprobte Auswahl des diskutierten Materials, verbunden mit einer unverstellten, jeder Fachesoterik baren Darstellung lassen den Verfasser als bevorzugt berufen erscheinen, schon angesichts der gerade hier unerläßlichen großen Kennerschaft der Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers.

Der erste Teil betrifft die Virtuosen: Henselt und Thalberg, dann „*die Vereinfachung der romantischen Technik*“ bei St. Heller, „*neue Aspekte*“ ermöglichen Burgmüller, Hiller und Volkmann. Diesen vor 1820 geborenen reiht sich im zweiten – durch eine Auseinandersetzung „*der Situation . . . nach dem Tode von Mendelssohn, Chopin und Schumann*“ eingeleiteten – Abschnitt Reinecke als „*Freund der Jugend*“ an, ihm folgen „*der Meister der Miniatur*“ Kirchner und als später geborener der Nachfolger Wagners Jensen. Dazwischen schalten sich „*zwei Sonderlinge*“ (früher als Berliner Akademiker oder Klassizisten beiseite gestellt) ein: Bargiel und Kiel. Das Schlußwort macht darauf aufmerksam, daß eine kundige und umfassende Auswahl aus dieser unübersehbaren, verschollenen Literatur nachhaltig und aufklärend wirken könne. Die sorgfältig begründeten Analysen von einer (oder mehreren) Schöpfungen jedes Meisters wollen auch die „*Freude an der eigenen Entdeckung*“ anregen. Die Neudeutschen fehlen, da die Liszttschule kaum Gleichwertiges aufzuweisen hat, ebenso gewisse Utraquisten wie Raff und Draeseke (Sonate op. 6, *Fata morgana*, ein *Ghaselenkranz* op. 13, vgl. S. 33!) und die nach 1840 geborenen wie Herzogenberg.

Die Einheitlichkeit der Anschauung und die souveräne Konzentration der Gestaltung entbinden den Kritiker jeder Erörterung von Einzelheiten. Das Buch, das selbst für Meister, für die fachliche Einzeluntersuchungen vorliegen, Neues und Unerwartetes bringt,

verdient, von jedem der Anteil an der Klaviermusik des vorigen Jahrhunderts nimmt, ernsthaft studiert zu werden.

Reinhold Sietz, Köln

*VLADIMÍR TELEČEK: Alte Drucke der Werke von tschechischen Komponisten des 18. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek in Brno, Praha: Státní Pedagogické Nakladatelství (1969). 163 S., 8 Taf.*

Kataloge wie der vorliegende bedürfen keiner besonderen Hervorhebung ihrer Verdienstlichkeit, speziell was den Kreis der gebotenen Komponisten, Verleger, Widmungsträger u. dgl. anlangt. Hier finden sich in 522 bibliographischen Angaben 1278 Werke von 42 tschechischen Komponisten verzeichnet, Bestände der Universitätsbibliothek Brno (Brünn). Angesichts des Umstandes, daß die Erforschung des Oeuvres dieser kleineren Meister der Musik noch immer recht im argen liegt, stellen derartige Bibliographien einen echten wissenschaftlichen Bedarf dar. Und die tschechischen Komponisten des 18. Jahrhunderts bis ca. 1850 bedeuten einen integrierenden Bestandteil der abendländischen Musikkultur. Neben besonders geläufigen Namen wie Benda, Dussek, Fils, Gyrowetz, Koželuch, Pichl, Stamitz, Wanhal u. a. gibt es noch eine weitere Anzahl heute gänzlich und zu Unrecht vergessener Meister, deren Wirken neben dem unserer Großen verblaßte, und das doch endlich einmal ins rechte Licht gerückt zu werden verdient. Daß ihre Werke nicht nur handschriftlich Verbreitung fanden, sondern auch gedruckt erschienen, macht vorliegenden Katalog besonders interessant. Weitere Beachtung verdient auch die verlegerische Streuung auf die Zentren Wien, Deutschland, England und Frankreich, was doch einiges über die Verbreitung dieser Werke aussagen mag.

Die Verzeichnung der einzelnen Kompositionen entspricht zumeist den geläufigen bibliographischen Grundsätzen, wiewohl bei der Werkbeschreibung selbst doch die den wenigsten Benutzern zugänglichen tschechischen Angaben Schwierigkeiten bereiten werden. Einige recht empfindliche Entgleisungen sollen indessen nicht unerwähnt bleiben, z. B. die Verlagsangabe „Haneisen“ in Nr. 54, die ja „Hau Eisen“ heißen müßte; oder bei Nr. 60 „Anvus“ statt „Anvers“; der Graf

Maurice de Dries (statt Fries) in Nr. 229 mag als Druckfehler hingehen, in Nr. 247 ist der vermutete Verlag Artaria et Comp. in „T. Mollo & Co.“ zu verbessern. Die Werke in Nr. 417 und 418 erschienen in Wien bei Josef Trentensky, nicht ca. 1820, sondern 1830/31. Damit berühren wir bereits die leidige Frage der Datierungen resp. der Datierungsversuche, die heute noch sehr problematisch ist. In der Einleitung spricht der Verfasser darüber, bewertet aber z. B. den *British Union Catalogue* weit über seine Kompetenz in dieser Hinsicht. Für die französischen Verlage standen ihm die wichtigsten Nachschlagewerke von Cecil Hopkinson und Cari Johansson wohl nicht zur Verfügung; was den Alt-Wiener Musikverlag betrifft, wären ihm neben meinem Artaria-Katalog gerade im Brünnener Nationalmuseum meine anderen bereits erschienenen Verlagsverzeichnisse zugänglich gewesen, welche die betreffenden Datierungen auf den Tag genau bringen. Dieser Hinweis soll indessen keineswegs persönlich aufgefaßt werden, sondern nur ein Schlaglicht auf die vergiftende Rolle der Politik werfen, welcher im so „fortschrittlichen“ 20. Jahrhundert auch die Musikkultur ausgesetzt erscheint. Ressentiments gegen die vielgeschmähte Österreichische Monarchie und deren nun einmal deutsche Umgangssprache mögen doch heute wohl kaum mehr aktuell erscheinen, die Musikkultur dieses einstigen Großraums als gegebener Einheit ist einfach nicht wegzudisputieren. Und das böse Wort von der „tschechischen Emigration“ ist und bleibt eine Fiktion, die tschechischen Meister bewegten sich eben freizügig in Österreich, dahin „emigrieren“!nten sie also nicht.

Damit sind wir zum Kern eines tragischen Problems vorgestoßen: eine Kunst oder Wissenschaft, die sich aus welchen Gründen immer – dies soll hier weder ausgesprochen noch untersucht werden – in nationale Eigenbrötlei abkapselt, wird kaum weltweites Echo erwarten dürfen. Wir sprechen heute von der völkerversöhnenden Aufgabe der Musik, die es zu verwirklichen gelte; das 15., 16. oder 17. Jahrhundert könnte uns Beispiel sein und zeigen, was wir seither verloren haben und nun vergeblich wiederzufinden trachten. In diesem Sinne finde ich es tief bedauerlich, wenn die an sich wohlmeinende Besprechung einer wertvollen Arbeit wie die

des Kataloges von Vladimír Telec – ich habe selbst erfreulich reichhaltiges Material daraus geschöpft – Anlaß zu so trüben Gedanken-  
gängen und Zukunftsaussichten geben muß-  
te. Alexander Weinmann, Wien

*Jean und Brigitte MASSIN: Beethoven. Materialbiographie, Daten zum Werk und Essay. Aus dem Französischen übertragen und bearbeitet von Christian May. München: Kindler (1970). 669 S.*

Zu den ziemlich zahlreichen Publikationen, die aus Anlaß des Bicentennariums Ludwig van Beethovens herausgebracht wurden, zählt auch diese deutsche Ausgabe der 1967 bereits in zweiter Auflage in Paris erschienenen französischen Beethovenbiographie auf dokumentarischer Grundlage von Jean und Brigitte Massin. Trotz der vorzüglichen Übersetzung und Bearbeitung durch Christian May ist das französische Original überzeugender, da das Gesamtarrangement dort zutreffender und stimmiger ausgestaltet worden ist. Im Vorwort heißt es gemäß dem originalen Text (S. 9): „*Typographisch sind diese Texte so angeordnet, daß der Leser auf den ersten Blick erkennen kann, ob es sich um einen mit Gewißheit von Beethovens selbst stammenden Text, oder um Äußerungen von ihm handelt, die Zeugen überliefert haben, oder um Anekdoten, die von Zeitgenossen berichtet werden.*“ Diese Festlegungen gelten zwar für die Pariser Ausgabe, nicht aber mehr bei dieser hier vorliegenden Übersetzung, in der alle Zitate unterschiedslos in gleichbleibender kleinerer Drucktype wiedergegeben sind.

Diese stattliche und buchtechnisch schöne Publikation wendet sich weniger an den Fachmann als vielmehr an den interessierten Laien, wie schon etwa aus einer Formulierung wie der folgenden entnommen werden kann (S. 646): „*Hier erhalten wir zweifellos die erschöpfendste Antwort auf die gestellte Frage. Wenn Beethoven zugleich der erste Musiker ist, der sich selbst als Individuum in den Mittelpunkt seiner Musik rückt, und der Schöpfer eines Werks ist, dessen universale Gültigkeit offen zutage tritt, so vor allem darum, weil er sich weigert, allein auf der Welt zu sein, und weil die ‚Stimmungen‘, die seiner Musik zugrunde liegen, immer ein aktives Handeln versinnbildlichen. Weil*

*Beethoven weiß, daß die Tat das ‚Herz‘ des Lebens ist, entgeht er instinktiv den Fallstricken, der Energiebigkeit, den Begrenzungen des Individualismus. . . .“* – Dennoch wird auch der Musikwissenschaftler gern zu diesem Buch greifen, wenn er sich schnell über typische französische Deutungssakzente des Werkes von Beethoven informieren will. Im allgemeinen sind die Erklärungen, welche die ausgewählten und einigermaßen zuverlässig wiedergegebenen Originaltexte begleiten, zurückhaltend und sachrichtig abgefaßt. In diesem Zusammenhang ist auf jeden Fall anzumerken, daß die Jenaer Sinfonie nicht Friedrich Vith, sondern Witt komponiert hat (S. 464; vgl. H. C. Robbins Landon, *The Jena Symphony*, in: *The Music Review* XVIII, 1957, S. 109-113, und Fritz Stein, *Zum Problem der „Jenaer Symphonie“*, in: Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958, Kassel usw. 1959, S. 279-281). Störend macht sich bemerkbar, daß auf die einzelnen Quellenhinweise verzichtet worden ist. Insgesamt handelt es sich mehr um ein Lesebuch als um ein wissenschaftliches Werk.

Hubert Unverricht, Mainz

*Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Die Neue Reihe. Der ganzen Reihe vierzehnter Band. Libretti: Verzeichnis der bis 1800 erschienenen Textbücher. Zusammengestellt von Eberhard THIEL unter Mitarbeit von Gisela ROHR. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1970. XXI, 395 S. (Mit einem Geleitwort von Paul RAABE.)*

Wer einen Katalog in die Hand bekommt, der Bestände der Herzog August Bibliothek zu Wolfenbüttel beschreibt, erwartet eine Vielzahl seltener und gesuchter Titel, nannten doch schon die Zeitgenossen Herzog Augusts von Braunschweig-Wolfenbüttel (1579-1666) dessen Bibliothek überschwenglich das achte Weltwunder. Wer zudem den vor nicht langer Zeit erschienenen (1967), von Wolfgang Schmieder bearbeiteten Katalog der Musikdrucke bis 1750 (s. Mf 1970, 207-209) kennt, macht sich die Hoffnung, in vorliegendem Libretti-Katalog wiederum ein solide und handwerklich gut gearbeitetes, ja vorbildliches Verzeichnis zu erhalten. Beide Erwartungen werden voll bestätigt. Der Katalog bietet 1743 Titel (Opern- und Ora-

torientexte sowie Ballettszenare) in dem üblichen Verfahren der mechanischen Wortfolge ohne Berücksichtigung des Artikels. Die Mehrzahl stammt aus Braunschweig, Paris, Venedig, Wien und Wolfenbüttel, wie sich am *Ortsregister* (S. 385-389) leicht ablesen läßt. Daneben fallen noch Berlin, Dresden, Hamburg, Hannover, Kopenhagen, Leipzig und London ins Auge. Das nachfolgende *Chronologische Register* (S. 391-395) zeigt an, daß der Schwerpunkt des Bestandes in Drucken aus der Zeit von etwa 1650 bis etwa 1740 liegt, also ziemlich genau der Blütezeit des Braunschweiger Hofes unter den Herzögen August, Anton Ulrich (1633-1714) und August Wilhelm (1662-1731), die zahlreiche Libretti von ihren ausgedehnten Reisen mitgebracht haben werden.

Noch scheint keine Klarheit darüber erzielt zu sein, was eigentlich ein Libretto ist – eine Begriffsverwirrung, die diesen wie fast allen Libretti-Katalogen (Ausnahme: Bologna) einen auch in der Benutzung zwiespältigen Charakter verleiht. Es wäre an der Zeit, zwischen ad hoc zu einer bestimmten Auf-führung als Libretto, also als „*Büchelchen*“ hergestellten Drucken, Einzeldrucken ohne den unmittelbaren Funktionszusammenhang des Theaterbesuches (s. z. B. Titel 664) und schließlich den Wiederaufnahmen von Texten in Gesamt- und Sammelausgaben zu unterscheiden. Der begrifflichen Differenzierung, die von der funktionalen in Mitlesebücher für den Theaterbesuch (Libretti im engeren Sinne und Einzeldrucke) einerseits und in Ausgaben mit literarischem Anspruch (Sammel- und Gesamtausgaben) andererseits nicht zu trennen ist, müßte eine unterschiedliche und auch unterscheidende Behandlung in den Katalogen folgen. Sammelausgaben wie *Le Théâtre Italien de Gherardi*, *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, *Le Théâtre de la Foire* oder ältere und auch neuere Gesamtausgaben der Werke Zenos, Metastasios, Goldonis, Opitzens, Wielands oder Goethes besitzt beinahe jede mittlere wissenschaftliche Bibliothek. Schon aus diesem Grunde wäre in solchen Fällen eine summarische Beschreibung mit Inhaltsübersichten angemessener als eine detaillierte Behandlung jedes Titels. Die exakte Funktionsbestimmung solcher Ausgaben müßte sie ohnehin in eine andere Rubrik verweisen als die eigentlichen Libretti und Einzeldrucke. Diese sind es doch vor allem,

die der Spezialist – der wohl häufigste Benutzer derartiger Kataloge – sucht, stattdessen findet er den ihm (hoffentlich längst) bekannten Abdruck des gesuchten Textes in einer Sammel- oder Gesamtausgabe. Im Wolfenbütteler Katalog macht die hier angesprochene Gruppe von Texttiteln, die in dieser Form mehr oder weniger als Ballast mit durch das eine Alphabet gezogen wird, ziemlich genau ein Drittel aus.

Mit diesem Exkurs sei weder die Katalogbearbeitung noch der imponierende Bestand selbst geschmäleret. Es sind grundsätzliche Überlegungen, deren Umsetzung in die Arbeitspraxis auch den bereits erwähnten Registern einen aktuellen Charakter verleihen würde, der tatsächlich nur bedingt besteht. Zur Erläuterung ein Beispiel. Interessiert man sich für Libretti von Opernaufführungen in Rom, so verweist u. a. im *Ortsregister* (S. 388) die Nummer 1472 auf Metastasios *Semiramide* in der Gesamtausgabe London 1784 (S. 301); ein Libretto hat man zwar nicht gefunden, aber anscheinend den Text einer tatsächlich 1729 in Rom aufgeführten Oper mit der Musik von Leonardo Vinci; der Schein trügt, denn die Londoner Metastasio-Gesamtausgabe enthält gar nicht die textliche Version von Rom 1729, sondern die weitgehendst umgearbeitete Fassung aus den 50er Jahren für das spanische Hoftheater in Madrid und damit die Fassung letzter Hand; die Formulierung der Gesamtausgabe „*scritto dall'Autore in Roma, ed ivi rappresentato . . . la prima volta . . . il Carnovale dell'anno 1729*“ wird lediglich als Nachweis in allen alten und auch modernen Metastasio-Gesamtausgaben mitgeschleppt, ohne daß die textliche Fassung noch mit dem angegebenen aktuellen Bezugspunkt in unmittelbarer Verbindung steht. Ebenso sinnverwirrend wie die Aufnahme der Nummer 1472 in das *Ortsregister* unter „*Rom*“ ist auch die Aufnahme unter die Jahreszahl „1729“ im *Chronologischen Register* (S. 394). Der Wert beider Register ist davon grundsätzlich nicht betroffen, wenn auch etwas eingeschränkt. Druckort und -jahr der Gesamtausgaben selbst sind nicht in die beiden genannten Register aufgenommen (S. XV). Ob aber die Herzog August Bibliothek eventuell auch – um beim Beispiel zu bleiben – die frühe Textversion der *Semiramide* in einer Metastasio-Gesamtausgabe besitzt, bleibt offen, da der Katalogbearbeiter sich bei dem aufwendigen Ver-

fahren, Dichter-Gesamt- und Sammelausgaben in Stücktitel aufzulösen, „auf die bedeutendste von mehreren vorhandenen Gesamtausgaben beschränkte“ (S. XIII) und wohl auch mußte. (Im Falle unseres Beispiels wäre eine ältere Ausgabe wie die bei Giuseppe Bettinelli in Venedig 1733, Band 2, erschienen zu suchen.) Die an einem speziellen Fall dargestellten Probleme, die keinesfalls als aus einem Ausnahmefall erwachsen angesehen werden sollten, sind grundsätzlicher Natur und bisher in Theorie und Praxis noch wenig durchdacht.

Der zu besprechende Wolfenbütteler Katalog enthält neben dem *Orts- und Chronologischen Register* ein – bei dem Niveau der Kataloggestaltung erwartetes – *Register der Komponisten, Textdichter, Bearbeiter, Übersetzer, Tanzmeister, Illustratoren* (S. 359-374) und ein *Register der Widmungen* (S. 375-384), das bei einem Werk, dessen Bestand aus dem widmungsfreudigen Barockzeitalter stammt, als besonders sinnvoll und auch nützlich empfunden werden mag. Die bibliographische und wissenschaftliche Beschreibung jedes Titels ist bündig und exakt; nicht nachahmenswert erscheint jedoch das Verfahren, Druckort, -jahr und Verleger nach den Ermittlungen des Textdichters und des Komponisten in diesen Kommentar einzuordnen. Woher das betreffende Libretto stammt (wenn es sich um ein solches handelt, s. o.), kann man so gewissermaßen erst auf den zweiten Blick hin feststellen. Das Impressum wäre doch wohl bei den Libretti im engeren Sinne besser – abgesetzt und deutlich sichtbar – nach dem Titel aufgehoben gewesen. Im übrigen sind Anlage, Beschreibung und Bestimmung offensichtlich ohne Tadel. Die drucktechnische Ausstattung ist vorzüglich. Daß die äußerliche Aufmachung der inneren in ihrer Qualität entspricht, kann der Rezensent, der lediglich in den Genuß eines broschierten Exemplars kam, nur vermuten.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

*Die VOLKSMUSIKSAMMLUNG der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung). 1. Teil. Bearbeitet von Walter DEUTSCH und Gerlinde HOFER. Mit einem Beitrag von Leopold Schmidt. Wien: Verlag A. Schendl (1969). 186 S., 1 Taf. (Schriften zur Volksmusik. 2.)*

Allenthalben beginnt die deutschsprachige Volksmusikforschung in ihrem Quellenmaterial Ordnung zu machen. Authentisches von Manipuliertem und Unterschobenem zu trennen, nach dem Vermögen und nach den Intentionen der einzelnen Aufzeichner zu fragen und damit den Quellenwert von Sammlungen und Publikationen zu bestimmen. Das vorliegende Buch, ein durch gute Register aufgeschlüsselter Katalog einer sehr frühen österreichischen Volksmusiksammlung, ist als Beitrag zu diesen Bemühungen zu begrüßen.

Im Jahr 1819 hat Josef von Sonnleithner, Gründungsmitglied und Sekretär der ruhmreichen Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, eine Sammelaktion angeregt und durchgeführt, die vor allem aus den heutigen Bundesländern Österreichs, aus Mähren, Schlesien, Illyrien und Dalmatien einen ansehnlichen Bestand an vokalen und instrumentalen Volksmusikstücken einbrachte. Unbelastet von den Ideen Herders und zu einer getreuen, nicht zu einer Auswahldokumentation aufgefordert, haben damals Pfarrherrn, Verwaltungsbeamte und Schulmeister zusammengetragen, was ihnen an „*Volksmelodien mit den dazugehörigen Texten, Nationaltänzen, Kirchen-, Sterbe- und Trauungsliedern*“ (Zitat aus dem Begleitschreiben Sonnleithners) unterkam. Das eingegangene Material wurde archiviert – und vergessen. Auch einzelne „Wiederentdeckungen“ kurz vor und nach dem Ersten Weltkrieg führten nicht zu intensiverer Beschäftigung damit. Vielleicht, weil dieses Liedgut im Verhältnis zu den späteren „Volkslied“-Aufzeichnungen gar zu unpoliert, zu roh, eben unbearbeitet und unverschönt sich darbot? – Erst die Gründung des Instituts für Volksmusikforschung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien durch Walter Deutsch, das sich u. a. systematischer Erschließung des Quellenbestandes annimmt, hat nun zur katalogmäßigen Erfassung der Sonnleithner-Sammlung geführt. Dem Katalog, als 1. Teil deklariert, sollen in den weiteren Teilen kritische Materialpublikationen folgen.

Eine Einführung des Direktors des Österreichischen Museums für Volkskunde, Leopold Schmidt, erläutert die „*Bedeutung der österreichischen Volksliedsammlung von 1819*“ (S. 11-21).

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br./Mainz

**MARIUS SCHNEIDER:** *Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und Phänomenologische Studien. Tutzing: Hans Schneider 1969. Teil I: 108 und 47 S. Teil II: 120 und 55 S. Teil III: 33 und 38 S.*

Erweitert um einen dritten Teil ist die *Geschichte der Mehrstimmigkeit* von Marius Schneider in einer Neuauflage erschienen. Die bereits 1934/35 veröffentlichten Teile I und 2 (*Die Naturvölker und Die Anfänge in Europa*) sind unverändert abgedruckt worden. In dem neuen Vorwort betont Schneider mit Nachdruck, daß die Forschungen der vergangenen drei Jahrzehnte seine Ausführungen bestätigt hätten, und mithin seine „*Grundthese über die Entstehung der Mehrstimmigkeit unverändert aufrecht erhalten werden kann*“. Lediglich die Zusammenfassung des ersten Bandes „*Ethnologische Bemerkungen*“ mit dem Versuch einer Zuordnung von bestimmten Arten der Mehrstimmigkeit zu bestimmten Kulturen wird als überholt bezeichnet. Das generelle Beharren auf den einst geäußerten Grundthesen zur außereuropäischen und europäischen Mehrstimmigkeit wiegt um so schwerer, als das Buch sich seit seinem ersten Erscheinen erheblicher Kritik ausgesetzt sah.

In Kreisen der vergleichenden Musikwissenschaft war das Verdienst Schneiders um eine systematische Erfassung der verschiedenen Strukturformen von Mehrstimmigkeit im Grundsätzlichen kaum in Frage gestellt worden. Musikhistoriker dagegen äußerten Bedenken, speziell gegenüber den Ergebnissen des zweiten Teiles, da ihnen die Übertragungen der Musikbeispiele zu hypothetisch erschienen und entsprechend auch die auf ihnen basierenden Folgerungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit in Europa. Die Auswirkungen von Schneiders Forschungsarbeit, die gerade darauf angelegt war, den „*Provinzialismus*“ der Historiker zu beseitigen und ihren „*Irrglauben*“, die abendländische Musik sei „*einmalig*“, blieben daher in diesen Kreisen relativ gering. Symptomatisch sind etwa Eggebrechts Ausführungen im Artikel *Polyphonie* im Sachteil der 12. Auflage des Riemann-Lexikons, die über Schneiders Buch mit folgender Bemerkung hinweggehen: „*Der gemeinhin ganz unreflektiert gebrauchte Begriff ‚Mehrstimmigkeit‘ ist gleichwohl – auch wenn kein anderes Wort zur Verfügung zu stehen scheint – oft*

*problematisch als Bezeichnung außereuropäischer und archaischer Klanggestaltung, die weithin nicht von der Vorstellung einer Gleichzeitigkeit mehrerer Stimmen ausgeht (→ Heterophonie)“.*

In gedrängter Form wurden die Bedenken gegen Schneiders methodisches Vorgehen (speziell die „*hypothetischen Übertragungen*“) und die daraus resultierenden Folgerungen auf dem 8. Kongreß in New York 1961 im Anschluß an sein Referat *Wurzeln und Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit* erörtert. Es wäre zu erwarten gewesen, daß Schneider in dem neuerfaßten 3. Teil seiner *Geschichte der Mehrstimmigkeit* diesen Bedenken in besonderem Maße Rechnung getragen hätte. Das aber ist nur insofern geschehen, als er die in New York geäußerten Thesen teilweise nicht weiter verfolgt hat, besonders die folgende: „*daß der Parallelismus bei den Völkern, die echte Mehrstimmigkeit entwickeln, vorwiegend dissonant ist*“, weil sonst nur eine „*Pseudopolyphonie*“ entstünde, die „*keinen organischen Zusammenhang zwischen den Stimmen ermöglicht*“.

Im Methodischen und auch Inhaltlichen bedeutet der dritte Teil eine konzentrierte Zusammenfassung der beiden vorangegangenen Teile. Ausgangspunkt für die Transkriptionen außereuropäischer Musik und die Analyse bilden weiterhin die bereits 1934 aufgestellten „*Tonalitätskreise*“, allerdings in vereinfachter und übersichtlicherer Weise. Die verschiedenen Strukturtypen von Mehrstimmigkeit außereuropäischer und europäischer Musik werden zusammengefaßt und mit weiteren 115 Beispielen belegt. Dabei gelangt Schneider zu zusätzlichen Differenzierungen der Typen und zur Aufnahme eines neuen „*Sammeltyps*“, der als „*homologe Strukturen*“ definiert wird.

In einem kurzen, polemisch gefärbten zweiten Abschnitt nimmt Schneider zum Verhältnis von außereuropäischer und europäischer Mehrstimmigkeit Stellung. Unmißverständlich wird betont, daß es ihm nicht, wie teilweise behauptet, um den Nachweis direkter Parallelen geht, sondern um die Erfassung gemeinsamer Grundstrukturen, die bereits in der Megalithkultur ausgebildet worden sein könnten. Die historische Eigenentwicklung der einzelnen Kulturen schließlich, der europäischen zum Beispiel ebenso wie der polynesischen, wird nicht ange-

zweifelt: „*Natürlich kann die Entwicklung der Mehrstimmigkeit in jeder Kultur ganz verschiedene Formen annehmen . . . Daß die abendländische Mehrstimmigkeit vom 14. Jahrhundert ab eine völlig eigene Entwicklung aufweist, die mit der außereuropäischen nichts mehr zu tun hat, dürfte wohl niemand bestreiten*“. Aber trotz dieser Einsicht sind Schneiders Untersuchungen kaum historisch orientiert. Sie versuchen jeweils das Typische, die zugrunde liegenden „Modelle“ zu erfassen, also das „archetypische“ Fundament ohne den kulturellen Überbau. Diese Beschränkung auf das Hervorheben des Allgemeinen, Überindividuellen ist zwar legitim, um die Grundlagen der Mehrstimmigkeit zu erforschen („Phänomenologische Studien“), sie wird aber problematisch, wenn es, wie der Titel des Buches besagt, darum geht, eine Geschichte der Mehrstimmigkeit zu schreiben („Historische Studien“). Eine Betrachtungsweise, die die spezifischen Züge des kompositorischen Materials nicht auch als „*Male des geschichtlichen Prozesses*“ (Adorno) zu erfassen sucht, kann kaum zu einem Einblick in die Geschichte der Mehrstimmigkeit einer oder gar mehrerer verschiedener Kulturen führen.

Geht es aber dem Autor im wesentlichen um die Erfassung von Grundmodellen, so erweist sich die am „*Tonalitätssystem*“ ausgerichtete Analyse als zu eng. Die herkömmlichen Begriffe von Konsonanz und Dissonanz werden als fast selbstverständlich hingenommen, obwohl sie kaum für alle Kulturen in gleicher Weise Gültigkeit haben. Der objektive Charakter der Intervalle und Zusammenklänge – heute bereits physikalisch-akustisch darstellbar und analysierbar –, die physiologische Verarbeitung der objektiv gegebenen Reizstrukturen und schließlich die psychologischen Auswirkungen können sehr unterschiedlich sein. Arbeiten von Plomp, von Békésy und Seashore, um nur für jeden Bereich einen Vertreter zu nennen, gäben genügend Anregungen.

Daß unsere herkömmlichen Begriffe von Konsonanz und Dissonanz nicht generell angewendet werden können, zeigen zum Beispiel die von der Mundorgel geblasenen Akkorde mit Sekundballungen in der japanischen Palastmusik. Sie werden von den Japanern als „harmonisch“ empfunden, weil auch in der Vertikalen „schön“ klingt, was im zeitlichen Hintereinander verwendet wird.

Die in verschiedenen Kulturen erkennbare unterschiedliche Stellung gegenüber den Zusammenklängen, bei den Naturvölkern mehr unreflektiert und folglich mehr von den physiologisch-psychologischen Gesetzmäßigkeiten her bestimmt, bei den Hochkulturen dagegen wesentlich theoretisch begründet, hätte dazu beitragen können, den vieldiskutierten Unterschied zwischen „*artifiziell-abendländischer und usuell-nichtabendländischer Mehrstimmigkeit*“ (Wiora) aufzuzeigen. Diese Chance läßt sich Marius Schneider entgehen.

Auch der neugeschriebene 3. Teil dürfte der *Geschichte der Mehrstimmigkeit* kaum zu der Anerkennung verhelfen, die ihr schon wegen ihres breitangelegten Ansatzes meines Erachtens eigentlich beschieden sein sollte.

Helmut Rösing, Saarbrücken

*NORBERT DUFOURCOQ: La musique française. Paris: Editions A. et J. Picard 1970. X, 448 S.*

Der Verfasser entwickelt seine Geschichtsauffassung als Gegenposition zu Ed. Buschets Aussage, wonach die Musik am aktivsten sich in Perioden des Umbruchs und der Krisen entfaltet habe (S. 7). Dufourcq glaubt, in der Geschichte der französischen Musik vier „*ages d'or*“ erkennen zu können: das 11.-13. Jahrhundert mit der Notre-Dame-Schule als Höhepunkt, die niederländische Epoche 1450-1570, Versailles 1660-1770 und schließlich eine französische Renaissance mit Debussy als zentraler Person. Diese vier Epochen finden ihre Entsprechung in vier „*relèvements nationaux*“. So erscheinen musikgeschichtliche Höhepunkte als Funktionen einer starken Nation, denen Perioden des „*redressements*“ gegenüberstehen, die aber nicht unbedingt mit einem Niedergang der Musik verbunden sein müssen. – Am Schluß seines Werkes versucht der Verfasser, die Konstanten der französischen Musik zusammenzufassen: er sieht sie in einer beständigen Offenheit zur Verarbeitung ausländischer Einflüsse, in einem humanen Maß, das die „*sentiments outrés*“ meidet, aber auch feste Formen auftrifft und neu durchdenkt. Die französische Musik sucht die „*clarté*“ im Dienste der „*lois d'intelligence*“, das Wahre, die wahre Natur des Humanen im besonderen.

Die Darstellung des wellenförmigen Ge-

schichtablaufes zwischen Höhepunkten und „*redressements*“ ist dem Verfasser nicht durchwegs gelungen. Vor allem ist die traditionelle französische Darstellung der Renaissance von Dufay über Josquin bis Lassus – alle drei hier „*musiciens français*“ – unter dem Blickwinkel einer musique „*franco-flamande*“ nicht aufrecht zu halten: die niederländische Schule bis zur Zeit Karls des Fünften entspricht einer eigenständigen kulturhistorischen Wirklichkeit, was Ch. van den Borren (z. B. Art. *flamand* im Larousse de la Musique, Paris 1957, I, 342) und R. B. Lenaerts mehrfach dargelegt haben.

Grundlage der Musikgeschichte Frankreichs ist für Dufourcq neben dem Tanz die Monodie in der Form des gregorianischen Chorals und des Volksliedes. Dabei ist die Einbeziehung des Volksliedes nicht gegliedert: der Verfasser stützt sich weitgehend auf H. Davenson (*Introduction à la chanson populaire française*, Neuchâtel 1943) und erkennt, daß das Volkslied in mündlicher Überlieferung lebt, in seiner ganzen Variabilität Zeugnis des Gegenwärtigen und nur in zweiter Linie historisches Zeugnis ist. So wird man nur mit Vorbehalten in de la Halles *Jeu de Robin et Marion* (S. 39) oder in vulgärsprachlichen cantus firmi des 15. Jahrhunderts (*Je suis desheritée* u. ä.) Volkslieder sehen dürfen. Dabei steht natürlich die von Dufourcq skizzierte Wechselwirkung zwischen Volksmusik und Kunstmusik nicht zur Diskussion.

Die Kapitel über die ältere Musikgeschichte leiden stärker unter Übernahmen von herkömmlichen Aussagen, die in dieser Form nicht mehr zu vertreten sind: Guido von Arezzo ist nicht „*peut-être autre qu'un Parisien, élève au monastère de Saint-Maur-des-Fossés*“ (S. 54), der Tropus ist nicht in erster Linie ein „*développement rythmé et plaqué, avec des paroles syllabiques, sur chacune des notes d'un des chants de l'Ordinaire*“ (S. 22). Philippe de Vitry zu charakterisieren als „*plus habile à la décrire* (die Ars nova) *qu'à la faire passer en sa propre musique*“ (S. 61) und ihn gegen Machaut, der die „*emotion*“ kenne, abzuwerten, entspricht wohl eher einer subjektiven Abneigung gegen stärker rational geprägte Musik. Diese Abneigung wird auch im Anhang (S. 339-407) über die Musik nach 1945 deutlich. Wieso ist Machauts Messe 1364 entstanden (S. 63), wenn schon die

legendäre Krönungsmesse-Theorie nicht vertreten wird? Dufays weltliche Werke kann man kaum als der Ars nova verpflichtet betrachten (S. 75).

Dufourcqs Geschichte ist für Leser geschrieben, die ohne musikalische Kenntnisse ihre „*culture générale*“ erweitern möchten: so bleiben Analysen wie Notenbeispiele beiseite und die einzelnen Werke werden mehr nach ihrem subjektiven Eindruck auf den heutigen Hörer beurteilt; ihre musikalisch-technischen Besonderheiten sind nur selten beschrieben. Damit leistet der Verfasser einen beachtlichen Beitrag zur Verbreitung musikgeschichtlicher Kenntnisse, allerdings sollte eine ausgewählte Bibliografie dann dem eingeführten Leser weiterhelfen. Die 24 Seiten Bibliografie sind dazu ungeeignet: daß sie fast alle nichtfranzösische Literatur ausschließen, wird durch den anzusprechenden Leserkreis verständlich, dennoch wird man für Notre-Dame auf Fr. Ludwig, für Ars antiqua und Ars nova wie für Dufay auf H. Bessellers Schriften nicht verzichten können, ebensowenig auf den 2. Bd. von H. Ostoffs *Josquin Desprez*; schließlich fehlen auch grundlegende französische Werke, etwa P. Pidoux, *Le psautier huguenot*. – Eine ausgewählte, kommentierte Bibliografie hätte dem interessierten Leser sicher besser gedient.

Aller Einwände zum Trotz wird man den Mut des Verfassers, heute eine einbändige Geschichte der französischen Musik alleine zu schreiben, voll anerkennen. Er wird mit seinem Buch wesentlich zur Verbreitung der Kenntnis der französischen Musik in seinem Lande beitragen können.

Jürg Stenzl, Freiburg/Schweiz

*LA MUSIQUE EN ALSACE hier et aujourd'hui. Préface de Robert MINDER. Strasbourg: Librairie Istra 1970. 462 S., 8 Taf. (Publications de la Société Savante d'Alsace et des Régions de l'Est. X.)*

Das Musikleben im Elsaß hat bisher noch keine umfassende größere Darstellung gefunden; kleinere Arbeiten beschränkten sich meist auf zeitlich begrenzte Ausschnitte und Vogeleis hat sein 848 Seiten starkes Standardwerk vorsichtig *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500-1800* (Straßburg 1911) genannt. Ein weiterer Band ging über das Stadium der Materialsammlung (heute in der

Bibliothek von Sélestat) nicht hinaus. Die mit Interesse erwartete Musikgeschichte einer Landschaft als linksrheinisches Gegenstück etwa zu Friedrich Basers *Musik Heimat Baden-Württemberg* ist der vorliegende Band aus mancherlei Gründen nicht geworden. Er stellt vielmehr eine Sammlung von Essays von 31 Autoren dar, offensichtlich nicht immer von Fachleuten geschrieben (z. B. André LOBSTEIN, Docteur en Médecine, *Présence de la musique contemporaine à Strasbourg*), manche in Anlage und Stil eines Kulturbeitrags für ein „livre d'or“ oder für einen Kalender stark journalistisch angehaucht. Eine solche mosaikhafte Konzeption hätte einer starken Hand für Planung, Auswahl der Autoren, Zuweisung und Abgrenzung der Themen bedurft. Dafür hat niemand verantwortlich gezeichnet, der Professor am Pariser Collège de France Robert MINDER hat nur ein Vorwort beigesteuert. Aus dieser anscheinend kaum wirklich geplanten Anlage ergaben sich einige völlig unverständliche Lücken, aber auch störende Überschneidungen. So gibt es keinen Beitrag über Albert Schweitzer und die so stark von ihm getragene elsässische Orgelbewegung. Auch Joseph Leffts ist leer ausgegangen – er steht auch nicht in MGG – hat aber für seine Lebensarbeit 1964 den „Wolfgang-Amadeus-Mozart-Preis“ der „Johann-Wolfgang-von-Goethe-Stiftung“ der Universität Innsbruck erhalten. Seine große Sammlung *Das Volkslied im Elsaß* von der bisher drei Bände erschienen sind (I/1966, II/1967, III/1969) kam immerhin in den Editions Alsatia Colmar/Paris/Freiburg heraus, das Vorwort schrieb Joseph F. Angelloz „Recteur honoraire de l'Académie de Strasbourg“. Man sollte also in Straßburg über Leffts Bescheid wissen!

Georg Muffat ist dreimal behandelt. Marie METZ gibt p. 132 in fünf Zeilen (sehr überflüssigerweise) wieder, was Übeleis über ihn wußte. Jean NOGUÈS (*Cinq vieux maîtres alsaciens*) steuert zwei Seiten über den Meister bei, die nicht wesentlich über Übeleis hinausgehen. Über den Geburtsort sagt er nur, daß Nachforschungen in Sélestat nichts ergeben haben. Dann stehen so erstaunliche Sätze wie „*Il est possible qu'il se soit établi à Salzbourg, comme organiste de l'archevêque Max Gandolf*“ (p. 76). Darüber weiß man doch ziemlich genau Bescheid. Auch der Satz „*En Alsace Georges Muffat avait exercé son activité musicale pendant*

*une dizaine d'années*“ ist falsch. Muffat, der nach dem Studium in Paris 1771 als Rhetoricus der obersten Gymnasialklasse bei den Jesuiten in Molsheim angehörte, wurde im gleichen Jahre dort Organist und war schon 1774 als Student der Rechte an der Universität Ingolstadt immatrikuliert, seine Tätigkeit als Musiker im Elsaß hat also kaum mehr als drei Jahre gedauert, für einen „*vieux maître alsacien*“ eigentlich eine recht kurze Zeit. Besser über Muffat informiert ist René KOPFF (*Les compositeurs de musique instrumentale en Alsace au XVIII<sup>e</sup> siècle*), der im Literaturverzeichnis den wichtigen Goehlinger aufsatz von 1954 anführt und dementsprechend Megève in Savoyen als Geburtsort gibt. Kopff nimmt eine Tätigkeit von fünf Jahren im Elsaß an, läßt das Suitenschaffen anscheinend schon dort einsetzen und hält Muffat so für den Vollender der Orchestersuite auf elsässischem Boden. Auch über den Aufenthalt Mozarts in Straßburg hätte eine Einigung unter den Autoren möglich sein sollen. An drei Stellen des Buches ist er als verbürgt angenommen, einmal sogar ein Brief Mozarts aus Straßburg vom 26. 10. 1778 zitiert, aber Jean BRAUN sagt (p. 319), „*. . . et le passage – peut-être légendaire – de Mozart à Strasbourg*“. Erstaunlich beiläufig ist ein Beitrag *Les instruments de musique à la Cathédrale de Strasbourg aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles* von Charles WITTMER verfaßt. Es heißt dort: „*Plus tard, Geiler de Kaysersberg se moque en chaire des hommes qui, la nuit et dans la nuit, font la cour aux femmes en accompagnant leurs chants et leurs danses de luths et de violons. Il nous donne là le nom de deux instruments en usage au XV<sup>e</sup> siècle, comme aux siècles précédents d'ailleurs*“.

Zu den wertvollsten Beiträgen gehört der 23 Seiten umfassende Aufsatz von Marc SCHAEFER *Les anciennes orgues Silbermann du Temple-Neuf à Strasbourg* mit vielen Dokumenten, Dispositionen und zwei sehr guten und gut reproduzierten Zeichnungen von Johann Andreas Silbermann (wie er selbst unterschrieb). Aufschlußreich für die Geschichte des elsässischen Orgelbaus im 19. Jahrhundert sind die 46 Seiten, die P. MEYER-SIAT unter dem Titel *Administration et Musique au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle* beigetragen hat. Sie schildern anschaulich die Auseinandersetzungen zwischen Pfarrer, Organisten und Orgelbauern einerseits und den Präfekten andererseits, die die Ausgaben für

Orgelbau und Reparaturen zu genehmigen hatten. Wertvoll ist auch der Beitrag über Marie Jaëll (1846-1925), den man freilich unter *Trois figures musiciens contemporains* suchen muß, sowie ein Abriss der Geschichte des Straßburger Konservatoriums. Die Periode von 1871 bis 1918 mit Franz Stockhausen und Hans Pfitzner ist dabei sehr objektiv gesehen, im Beitrag über des letzteren Nachfolger J.-Guy Ropatz wird (p. 265) gesagt, daß er die Anstalt „*selon les traditions françaises*“ reorganisierte und dabei das Solfege betonte, „*négligé par le régime précédent*“. Einen ähnlichen großen Überblick hätte man von Marc HONEGGER erwartet (*La Musique à l'Université de Strasbourg*). Er beschränkte sich leider auf den derzeitigen Zustand, nur in anderen Zusammenhängen sind im Buch gelegentlich Yvonne Rokseth, Joseph Müller-Blattau und F. X. Mathias als Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität erwähnt.

Die Fachkollegen, die in ihrer Arbeit auf elsässische Probleme stoßen, kann man mit Nachdruck auf eine 1253 Titel umfassende Bibliographie von Madelaine LANG aufmerksam machen, die allein mit drei sehr guten Registern ausgestattet ist, während für das Buch selbst ein Register fehlt.

Walter Kolneder, Karlsruhe

*HEINRICH HÜLSMEYER: Musikpflege in Südwestfalen. Chrysologus Heimes. Johann Friedrich Nolte. Kassel: Bärenreiter Verlag (1969). 229 S. (Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Westfälische Musikgeschichte. 1.)*

In den letzten Jahren wurde Westfalen von der Musikforschung entdeckt, und ein altes Vorurteil, daß diese Provinz musikalisch nichts zu bieten habe, wenigstens teilweise widerlegt. Zahlreichen Spezialuntersuchungen folgte als erste Zusammenfassung das zweibändige, grundlegende Werk *Geschichte der Musik in Westfalen* von Walter Salmen. Dennoch bleibt hier viel Forschungsarbeit zu leisten, die zu fördern sich die Arbeitsgemeinschaft für westfälische Musikgeschichte vorgenommen hat.

Als Band 1 ihrer Veröffentlichungen erschien das Werk Hülsmeyers, dessen im Vorwort zitierter ursprünglicher Titel (*Chrysologus Heimes und Johann Friedrich Nolte. Ein Beitrag zur Geschichte der kir-*

*chenmusikalischen und musikerzieherischen Praxis des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts im südlichen Westfalen*) zwar keineswegs präzise, doch immerhin sehr viel besser als der letztgewählte dem behandelten Stoff entspricht.

Unter Südwestfalen versteht der Historiker vier kulturgeschichtlich höchst verschiedene Bereiche:

1) Das katholische Sauerland mit seiner Hauptstadt Olpe, das lange zu Kur-Köln gehörte,

2) das zumeist evangelische, sog. märkische Sauerland mit den Städten Altena, Lüdenscheid und Iserlohn und

3) das streng evangelisch-reformierte Siegerland sowie

4) die evangelisch-lutherische ehemalige Grafschaft „Wittgenstein“ mit ihrer Residenz Berleburg.

Nur der erste Bereich wird hier behandelt, weshalb der Begriff „Südwestfalen“ wohl ein wenig zu weit gefaßt zu sein scheint.

Über die beiden dargestellten katholischen Pädagogen Pater Chrysologus Heimes (Salmen: Heymes), 1765-1835, und Johann Friedrich Nolte, 1809-1874, gibt der Verfasser zahlreiche Auskünfte. So erfahren wir kulturgeschichtlich und soziologisch interessante Einzelheiten, z. B. über das Naturaliendeputat Noltes, das ihm als Lehrer in Reiste zustand (S. 32): „*An Roggen 10 Scheffel, .... an Fleischhasten 63 Stück*...“. Wir lernen den Glückwunsch Heimes zur Amtseinführung Noltes (S. 33) und die Daten von dessen zehn Kinder kennen, von denen nicht eines musikalisch tätig wurde (S. 37 f.). Der in Eslöhe und Reiste in Privatbesitz erhaltene Nachlaß Noltes wird genau beschrieben (S. 50-102). Titelaufnahme, Angaben der Tempi und Tonarten sind bibliographisch einwandfrei, doch fehlen Taktarten, Taktzahl und Form-Analysen völlig. Dennoch läßt sich der Stil des Großteils dieser Werke aus den im Kapitel „*Die Orgel im Gottesdienst*“ angegebenen Notenbeispielen erschließen (S. 121-149): Billiges Kadenzglockel im Sinne von Bisping-Rose und Diabelli! Es entspricht durchaus dem Stil der zitierten Programme der Arnberg-Mindenschen Schullehrergesangsfeste, dem dort gebotenen deutsch-tümelnden Männerchor-Habitus (S. 207 f.)! Einige Verdienste erwerben sich Heimes und Nolte in der Pflege des deutschen Choral, und Nolte darüber hinaus mit seinem Orgel-

tagebuch, „in das er zwischen 1849 und 1873 die Dispositionen von 92 besichtigten Orgeln des Sauerlandes eintrug, von denen viele inzwischen abgebaut oder so erheblich umgestaltet wurden, daß deren einstige Struktur schwerlich noch erkennbar ist“ (Salmen, Band II, S. 242, der sich auf Reuter bezieht; vgl. Hülsmeier, S. 93-99).

Für den Pädagogen ist die ausführliche Darstellung der Ziffernotenschrift (S. 194-205) interessant. In erweiterter Fassung wäre dies ein Thema eines Aufsatzes für eine pädagogische Fachzeitschrift. Der Zweck des von Nolte erteilten Unterrichts war, „den Musikschüler damit bekannt zu machen, selbst einst als Schullehrer für die Kirche und Schule einen richtigen Gesang zu lehren . . . Werke großer Meister, ihre Kenntnis und musikalische Wiedergabe waren von völlig untergeordneter Bedeutung“. Dieser nur nebenbei geäußerten Bemerkung Hülsmeyers über die beiden behandelten Pädagogen (S. 192) ist nichts hinzuzufügen.

Roderich Fuhrmann, Bremen

*PALÉOGRAPHIE MUSICALE. Les principaux Manuscrits de Chant Grégorien, Ambrosien, Mozarabe, Gallican, publiés en facsimilés photographiques sous la Direction de Dom Joseph GAJARD. Band XVIII: Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome. Berne: Herbert Lang + Cie SA 1969. 69 S., (280) S. Faks.*

In der Fülle der unübersehbar gewordenen musikwissenschaftlichen Publikationen haben nur wenige einen so anhaltenden, über Jahrzehnte hinweg dauernden wissenschaftlichen Wert behalten wie die *Paléographie Musicale*, diese seit nun 80 Jahren erscheinende, von den Benediktinern in Solesmes herausgegebene Reihe von Faksimile-Reproduktionen der Hauptquellen des gregorianischen Choral. Ihre Bedeutung, die längst erwiesen ist, gewinnt neuerdings zunehmendes Interesse durch die im Erscheinen befindlichen textkritischen Vorarbeiten zu der – bis heute ja fehlenden – kritischen Ausgabe des *Graduale Romanum*. Durch diese, gleichfalls von den Solesmer-Benediktinern geleiteten bewunderungswürdigen Vorarbeiten (*Le Graduel Romain*, Edition critique par les Moines de Solesmes, Solesmes, seit 1957) ist es nun möglich, den großen Bestand der überlieferten Gradualien nach

ihrem Quellenwert zu ordnen und damit auch den textkritischen Rang der in der PalMus veröffentlichten Quellen zu ermessen. Nach den musikalischen Lesarten haben sich 10 Choral-„Traditionen“ ergeben. Von den jeweiligen Hauptzeugen dieser Traditionen waren bis 1936 bereits 5 Quellen ediert: Einsiedeln 121 (PalMus IV), Montpellier H 159 (PalMus VII/VIII), Laon 239 (PalMus X), Chartres 47 (PalMus XI) und Rom, Vat. lat. 10.673 (PalMus XIV). Die hier vorliegende Quelle ist nicht ein solcher selbständiger Hauptzeuge, sondern gehört in die durch Laon 239 repräsentierte Tradition, was zunächst überraschen könnte, da die Hs. aus Bologna stammt; doch koinzidiert die Gruppierung der Quellen nach Lesarten keinesfalls immer mit der Herkunft der Hss. oder mit der Gruppierung nach Neumenformen (z. B. sind die Beneventaner und die aquititanische Tradition, über Mittel- und Norditalien hinwegreichend, aufs engste miteinander verbunden); die textkritische Untersuchung, die ja nach der Überlieferungstreue der Quellen fragt, macht offenbar ältere Traditionslinien sichtbar als die bloße Provenienz oder die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Neumenform. Aber die Hs. ist doch ein sehr guter Zeuge der Laoner Tradition, sozusagen der zweitbeste, der sich zudem durch ein besonders reichhaltiges Repertoire auszeichnet, z. T. mit mehreren Formularen für ein Fest. Immerhin überrascht es ein wenig, daß mit diesem Graduale nicht eine der 5 noch ausstehenden Hauptquellen des Graduale vorgelegt wurde, mit deren Publikation man aber in Zukunft wohl wird rechnen dürfen.

Daß der Editor dieser Hs. die ältere Praxis aufgegeben hat, alles nicht liturgische aus der Publikation auszuschließen (wie etwa bei der Veröffentlichung der Hs. Paris BN, lat. 903 in PalMus XIII geschehen), sondern tatsächlich die komplette Quelle ediert hat, sichert dem Band das Interesse nicht nur des eigentlichen Choralforschers, sondern besonders auch des Tropen- und Sequenzforschers: dem Graduale folgt ein 80 Folien starkes Tropar, das zusammen mit dem Gradualteil entstanden ist, also nicht etwa später angebunden wurde, wie Verweise von einem Teil auf den anderen zeigen. Provenienz und Datierung des Graduale gelten also auch für das Tropar: Bologna, 1039. Unter den erhaltenen Troparen ist nur etwa ein Dutzend noch älter, von den italienischen

dürfte es das älteste sein; die Neumierung ist noch adastematisch. Es enthält neben Tropen zum Proprium und Ordinarium zahlreiche Sequenzen und vor allem die von musikwissenschaftlicher Seite noch kaum untersuchten Offertorien- und Alleluja-Proseln (Textierungen der langen gregorianischen Melismen am Ende der alten Off.-Verse und innerhalb der Alleluia-Verse). Für diese Proseln, in denen die historische und musikalische Zuordnung von ursprünglichem und neu unterlegtem Text, von melismatischer und syllabisch aufgelöster Melodie immer noch Rätsel aufwirft, bietet die Hs. ausgezeichnetes Studienmaterial. Bemerkenswert ist übrigens die Terminologie der Quelle: jene Proseln werden „*Prosa*“ genannt (nicht „*prosula*“ oder auch „*verba*“, „*verbata*“, wie in anderen Hss.); auch unterscheidet sie terminologisch nicht, wie die westfränkische Überlieferung, zwischen „*Prosa*“ (Text der Sequenz) und „*Sequentia*“ (Melodie der Sequenz, „*Sequela*“), nennt vielmehr das musikalisch-textliche Gesamtgebilde „*Sequentia*“, wie sie auch sachlich, d. h. in der Aufzeichnung, beides nicht trennt: im Gegensatz zu den westfränkischen Troparen, die ja in der Regel neben den Prosen- noch eigene „*Sequentia*“-Faszikel führen, sind hier den einzelnen Versikeln die melismatischen Distinktionen unmittelbar nachgestellt, aber nicht, wie in St. Gallen, am Rande, sondern im fortlaufenden Zeilenfall. Der Aufbau des Tropars im ganzen folgt dem Kirchenjahr, im einzelnen dem Ablauf der Messe, bietet also statt der sonst meist geübten Bündelung nach Gattungen feste Formulare, wodurch die liturgische Zuordnung dieser paraliturgischen Gattungen gesichert ist.

Die ca. 30 Seiten umfassende einleitende Quellenbeschreibung Dom Frogers ist vorbildlich, selbst für das auch in dieser Hinsicht hohe Niveau der PalMus. Hervorzuheben ist hier besonders die exakte Beschreibung des Lagenaufbaues, wodurch die Lücken der Handschrift und deren vermutlicher Umfang sichtbar werden. Ein wesentlicher Mangel vieler, auch photographisch guter Faksimile-Editionen ist ja, daß sie den Lagenaufbau und damit die Vollständigkeit der Quelle bzw. den Umfang von Textverlusten nicht eindeutig erkennen lassen. Die Beschreibung des Lagenaufbaues (die nur dann sinnvoll ist, wenn sie, wie hier, genau ist und sich nicht mit Angaben wie „vorwiegend Quaternionen“ o.

ä. begnügt) erhöht den wissenschaftlichen Wert der Edition beträchtlich: dem Benutzer ist sie dadurch in fast allen Fragen so wertvoll wie die Quelle selbst, in mancher Hinsicht sogar überlegen. Die Angaben werden ergänzt durch die Beschreibung des äußeren Quellenbildes, inhaltlicher Besonderheiten, der Handschriften-Geschichte und vor allem durch die erschöpfende Behandlung der gerade für ein Tropar so wichtigen Datierungs- und Provenienzfrage. Die Quellenbeschreibung ist umso unentbehrlicher, als dieses wichtige Tropar in Husmanns RISM-Katalog der Tropen- und Sequenzhandschriften nicht berücksichtigt ist. Die photographische Wiedergabe ist ausgezeichnet.

Indes wird der Benutzer der Hs. ein Verzeichnis vermissen, das den Inhalt, gerade auch des Tropars, in der Anordnung der Quelle selbst erschließt. Es müßte außer den Fest-Rubriken (die allein in der „*Table Analytique*“, S. 41, verzeichnet sind) die Unterrubriken (vor allem also die originalen Gattungsbezeichnungen) nennen, ferner die Incipits, die liturgischen Vorlagen der Tropen und Prosen, etwa vorliegende Editionen sowie Bemerkungen zur Neumierung und sonstige Besonderheiten der Überlieferung. Die hilfreiche „*Table Alphabétique*“ (S. 49) kann ein solches Verzeichnis nicht ersetzen; es macht die Anordnungsprinzipien des Tropars nicht sichtbar und erschöpft auch sonst nicht alle Möglichkeiten der Incipit-Aufnahme: z. T. sind Binnenverse aufgenommen, aber nicht konsequent; bei den Sequenzen und Tropen liegen inzwischen z. T. bessere Editionen vor als in den *Analecta Hymnica*, auf die allein verwiesen wird; Hinweise auf Editionen von Sequenz-Melodien, etwa von Schubiger, Frere, Bannister-Hughes, Moberg, fehlen ganz, und bei den liturgischen Ordinariums-Melodien hätte sicher manche „*mélodie non identifiée*“ mit Hilfe der in den letzten Jahren in Erlangen entstandenen Arbeiten zu den Kyrie-, Gloria- und Sanctus-Melodien von Melnicky, Bosse und Thannabaur identifiziert werden können. Ein solches Verzeichnis würde das Tropar dem Benutzer erst wirklich aufschließen und überschaubar machen.

Im Gegensatz zu den älteren Bänden der PalMus verzichtet die Einleitung auf weitergehende choralwissenschaftliche Untersuchungen. Die liturgiegeschichtliche Situation und der Stand der Choralforschung erübr-

gen es heute, zusammen mit der Quelle die jeweilige lokale Choraltradition, den „Neumen-Dialekt“, die Rhythmik etc. zu beschreiben; mit jenen älteren Bänden antwortete Dom Mocquereau zugleich auf die seinerzeit geäußerten Zweifel an der historischen Treue der Solesmer Choralrestauration. Das ist heute nicht mehr nötig. Die Benediktinische Chorforschung hat inzwischen alles Apologetische abstreifen können; dafür ist der wissenschaftlich-kritische Anspruch umso höher; der vorliegende Band erfüllt ihn glänzend. Klaus Rönna, Bochum

**MICHAEL RANDEL:** *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office.* Princeton, N. J.: Princeton University Press 1969. VIII, 300 S.

Ein Werk amerikanischer Gründlichkeit, Exaktheit und Methode. Ein Werk, dessen Erarbeitung und Herstellung viele Mühe gekostet hat und dessen gewissenhafte Lektüre auch viel Mühe kostet. Da das Buch viele Tabellen und vor allem viele Seiten mit Neumen enthält, für die keine Typen vorhanden sind, mußte dem Druck ein maschinenschriftlicher Text mit eingeschriebenen Neumen zugrunde gelegt werden. – Der Verfasser hat als Objekt die Töne der responsorialen Psalmodie im mozarabischen Choral gewählt. Das verdient Dank. Die responsoriale Psalmodie ist wenig untersucht worden, selbst im gregorianischen Bereich.

Im Grunde ist man auf Peter Wagners vorzügliche Darstellung (*Einführung in die Gregorianischen Melodien* III) und W. Apels schöne Ergänzungen (*Gregorian Chant*) angewiesen. Mozarabische Einzeluntersuchungen aber sind spärlich. Aus der umfassenden Bibliographie des Verfassers seien die Beiträge von L. Boru erwähnt (umsomehr, als der Rez. sie in seinen *Neumentafeln* sträflicherweise übergangen hat) und selbstverständlich P. Wagners *Untersuchungen zu den Gesangstexten und zur responsorialen Psalmodie der altspanischen Liturgie*, Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, R. 1, Bd. 2, 1930. Natürlich hat diese Vernachlässigung der mozarabischen Musik ihre Gründe. Sie ist fast nur in neumatischer Notation überliefert: nur; denn die wenigen Beispiele, im Bereiche des Themas 2 Verse in aquitanischer Notation, erlauben kaum Folgerungen, und der Verfasser zieht auch keine aus ihnen, leider. Nur neumiert bedeutet aber

Verzicht auf Tonhöhe und Tondauer, also auf das, was Musik ausmacht; und das, was sich als Tonalität, als „Töne“ ergibt, sind abstrakte Regeln, die mit den gregorianischen Tönen und deren Regeln kaum in Verbindung gebracht werden können, wenn man nicht den sicheren Boden der Beschreibung mit den Methoden etwa der Statistik verläßt, und das tut diese Arbeit nicht. Um so begrüßenswerter ist also der mühevoll Versuch, sich aus den Neumierungen der Verse, bei der einzelne Töne vielfach notiert vorliegen, sich eine, wenn auch noch so abstrakte Ordnung der responsorialen Töne zu verschaffen, und diese Ordnung ist interessant.

Der Verfasser hat sämtliche Quellen herangezogen: 26 Hss. des 10. und 11. Jahrhunderts, von denen freilich nur wenige für das Thema ertragreich sind. Auf eine zusammenfassende Beschreibung der Töne muß der Ref. leider verzichten. Herausgegriffen seien aber die durchgängigen Regeln: Das Initium ist an die Textakzente gebunden; dem ersten Akzent können einzelne Töne vorangehen; das Problem überschüssiger oder fehlender Silben kann durch Auflösung oder Kontraktion von Tonfiguren oder Einschub eines Tones bewältigt werden. Die Medianten ist zumeist akzentgebunden. Das 2. Initium erfolgt oder beginnt auf der ersten Textsilbe der 2. Vershälfte. Die Finalis, nicht immer aus 5 melismatischen Figuren bestehend, ist nicht an die Wortakzente gebunden. Das sind Regeln, wie wir sie ähnlich in der Gregorianik kennen. Unterschiede würden sich erst ergeben, wenn wir die Tonhöhe kennen und dann die korrespondierenden Töne beider Liturgien mit einander vergleichen könnten. Es ergibt sich aber aus dem Vergleich der Quellen – und auf Grund der minutiösen Untersuchung ist hier ein bedeutsamer Schritt über Wagner hinaus möglich – es gibt innerhalb des mozarabischen Chorals mehrere Traditionen. Das konnte man zwar aus dem Umstande der zwei mozarabischen Schriftarten vermuten. Aber nun handelt es sich um 2 mal 2 Arten, wobei die nördliche Überlieferung in die Tradition von Leon und von Rioja zerfällt, die südliche neben der von Toledo noch eine zweite Abart kennt. Die von Leon verfügt über 7 Töne (genannt A-G). A (150 mal notiert) = Wagners Tonart VI, Variante a; B (227 mal) = Wagner VI b; C (insgesamt 16 mal notiert) = Wagner VIc; D (25 mal) = Wagner IV; E (6 mal) = Wagner IV

(?); *F* (11 mal) = Wagner *V*; *G* (10 mal) ist nicht bei Wagner vertreten. Bei den Tönen Wagner I-III handelt es sich dem Verfasser zufolge um „*Unica*“, d. h. sie stehen außerhalb der Toni-Ordnung. Wagners Zusammenfassung von *A*, *B*, *C* zu einem Ton beruht auf dem Umstande, daß alle drei das gleiche Initium besitzen; der Verfasser trennt sie, weil von der Medianten ab die Töne auseinandergehen. Das ist ein Problem, das in Wagners Bezeichnung deutlicher sichtbar wird, während der Verfasser die Problematik anscheinend nicht sieht. Da wir die Tönhöhen nicht kennen, wissen wir nicht, wie weit die „Varianten“ vielleicht nur auf stärkerer oder abweichender Verzierung oder besonderer Textanpassung beruhen? – Die Rioja-Fassung verfügt über die gleichen Töne, aber die Quellen fließen spärlicher, und so ist in den einzelnen Hss. immer nur eine Auswahl von Toni vertreten. Der Unterschied zwischen Leon und Rioja besteht im wesentlichen darin, daß Leon tonreicher, melismatischer ist. Für Toledo lassen sich nur zwei Tonarten nachweisen, und da eine tonale Gleichheit mit den Tönen von Leon, etwa auf Grund gleicher Tönhöhen, sich nicht nachweisen läßt, so nennt der Verfasser sie *L* und *M*, doch bleiben einige „*Unica*“. Die Handschrift Madrid BN 10110 bringt dann andere Töne: *H*, *I*, *J*, *K*, mit 50, 20, 13, 8 Beispielen. Das ist ein merkwürdiges Ergebnis: In keiner Tradition gibt es 8 Töne, wenigstens anhand der erhaltenen Quellen (Madrid BN 10110 allerdings enthält nur die Musik der Fastenwerkzeuge). Hat sich der Oktoechos hier noch nicht durchgesetzt? Wagner, der auch sonst in der mozarabischen Musik viele alte Züge gefunden hat, schließt aus der Variabilität seines *VI. Tones* (Randel: *A-C*) gleichfalls ein hohes Alter der mozarabischen responsorialen Psalmtöne. – Der Verfasser sucht dann die 2 mal 2 Traditionen zu erklären. Obwohl Leon gegenüber Rioja musikalisch reicher ist, wagt er nicht, die eine Fassung als eine spätere Umgestaltung der anderen zu erklären; er greift vielmehr auf geschichtliche Ereignisse zurück wie Wanderungen von Mönchen aus Galicien nach Rioja. Die Toledo-Fassung dagegen erklärt er als eine Verarmung der liturgischen Musik unter der Muslim-Herrschaft seit 711. Hierzu möchte der Rezensent sich nicht kritisch äußern, da ihm die erforderlichen Kenntnisse der spanischen Kulturgeschichte des 8.-11. Jahr-

hunderts fehlen. An sich steht für ihn, wie die Beispiele Italiens oder Galliens oder des Ostens lehren, die Einheitlichkeit der Liturgie nicht immer am Anfang. Ferner gibt es auch in der Gregorianik zwei recht verschiedene Fassungen auf einer einheitlichen Grundlage, und im Mittelalter dürfte es auch innerhalb der einen herrschenden Fassung beträchtliche örtliche Unterschiede gegeben haben, die freilich nicht untersucht worden sind und sich als belanglos erweisen würden, da man die gemeinsame Tönhöhenlage kennt, die aber ohne diese Vergleichsgrundlage vielleicht hier oder dort besondere Töne andeuten könnten.

Abschließend möchte der Verfasser fragen, ob die Verwendung von verschiedenen Zeichen für Podatus und Salicus-Scandicus nicht Schlüsse auf verschiedene Tönhöhen erlaubt? Der Verfasser bringt keine Hinweise in dieser Richtung. Von dieser verzweifelten Frage abgesehen, hat der Verfasser wohl alles herausgeholt, was möglich war, nicht bloß Wichtiges für die spanische Musikgeschichte, sondern auch für die Geschichte des frühchristlichen Chorals überhaupt, und es wäre zu wünschen, daß andere Arbeiten über andere mozarabische Gesangsformen folgten. Das Beispiel zeigt, daß man zu Ergebnissen kommen kann.

Die zweite Hälfte des Werkes von Randel ist ein großer Appendix: eine alphabetische Übersicht über die Psalmverse und ihre Neumierung in den Hss.: *A1* = Antiphonar von Leon, *A30* = Antiphonar von San Millan, *Silos* = mehrere Hss. in S. Domingo de Silos, *BN 10110*, und „mehrere Hss.“, zumeist südliche. Ewald Jammers, Heidelberg

*THEODOR GÖLLNER: Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen, 2 Bde., I: Edition, II: Studie. Tutzing: Hans Schneider 1969. XXX, 539 und 200 S. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 15.)*

Die hier vorgelegte bemerkenswerte und wichtige Publikation stellt eine Gesamtausgabe aller bisher bekannt gewordenen schriftlichen Aufzeichnungen mehrstimmigen Lektionsvortrags dar und erschließt damit ein Gebiet, das für die Forschung weithin Neuland bedeutet. Denn tatsächlich weiß, wie der Verfasser einleitend feststellt, unser musikgeschichtliches Bewußtsein kaum etwas davon, daß Jahrhunderte hindurch, vom Mittel-

alter bis in die Neuzeit hinein, auch die liturgischen Lesungen des Offiziums und der Messe mehrstimmig rezitiert werden konnten. Dabei ist es Göllner nach der Mitteilung eines vereinzelt Beispiels (*Acta Musicologica* 37, 1965, S. 165 ff.) in dieser „*Edition und Studie*“, die der Philosophischen Fakultät der Universität München 1966 als Habilitationsschrift vorgelegen hat, gelungen, aus etwa fünfzig Handschriften zumeist deutscher Provenienz mehr als hundert Belege solcher Lektionspraxis zusammenzubringen. Diese beziehen sich indessen auf nur achtzehn verschiedene Lesungen, welche zumeist für das Weihnachtsfest, einige auch für Marienfeste oder Kirchweihe bestimmt sind: mehrstimmiger Lektionsvortrag war also als besondere Zierde einzelnen hohen Festtagen der Kirche vorbehalten. Überwiegend zweistimmig, vereinzelt aber auch drei- oder (im 15. Jahrhundert) vierstimmig angelegt, zeigt diese Art von Mehrstimmigkeit als musikalisches Grundkonzept das in Quinten einher-schreitende klangverstärkende Verdopplungsorganum, wie es seit dem 9. Jahrhundert belegt ist. So besteht z. B. bei einer ganzen Gruppe der Stücke das musikalische Gerüst aus dem in der Unterquinte begleiteten, auch heute im Antiphonale noch vorfindlichen tonus Antiquus Lectionis, wobei oft sogar die einzelnen Zäsurfloskeln im Quintabstand nachgezeichnet werden und nur die Eingangswendungen und die Satzschlüsse Varianten aufweisen. Auch sonst liegen den Vertonungen allgemein häufig wiederkehrende Modelle zugrunde, die aber in jedem einzelnen Fall verschieden ausgeformt erscheinen. Dieser Sachverhalt hängt damit zusammen, daß die mehrstimmige Lektionspraxis ähnlich wie die einstimmige Jahrhunderte hindurch nach bestimmten Regeln ausgeübt wurde, es also weder zur Konzeption noch zur Ausführung der schriftlichen Fixierung bedurfte, schriftliche Zeugnisse dieser Praxis daher meist aus späterer Zeit stammen, da eine bis dahin selbstverständliche Tradition allmählich verloren ging. Was die Quellen darbieten, stellt also den mehr oder weniger zufälligen Niederschlag eines seinem Wesen nach mündlich überlieferbaren Usus dar, woraus sich denn auch die erstaunliche Vielfalt der Ausgestaltung im einzelnen erklärt, die verschiedene, auf einen und denselben Typus zurückgehende Fassungen mitunter aufweisen.

Der angedeutete Sachverhalt stellt den Editor vor besondere Aufgaben. Da nicht ein Komplex ausgearbeiteter Kompositionen herausgegeben, sondern ein bestimmtes mehrstimmiges Verfahren einsichtig gemacht werden soll, ist es mit der Erstellung eines Notenbildes allein – nach welcher Methode auch immer – nicht getan. Es gilt, die Ausführungsweise als solche transparent werden zu lassen und in ihrer Wirkweise im Zusammenhang mit dem Text begrifflich zu machen, denn darin liegen hier die eigentlich relevanten Kriterien. Göllner gibt daher der notenschriftlichen Edition einen Kommentar bei, der in minutiöser Beschreibung der Funktionsweise jedes einzelnen Beispiels mit jener zusammen erst das Ganze der Edition ausmacht. Der notenmäßigen wird also eine verbale Nachschrift an die Seite gestellt. Letztere mündet für jede der achtzehn Lesungen in eine vergleichende Übersicht der Textbehandlung (ggf. unter vergleichender Einbeziehung der Vulgata) hinsichtlich der Interpunktion, denn in der syntaktischen Gliederung mittels der Interpunktionsfloskeln zeigen sich charakteristische Unterschiede in den einzelnen Fassungen, wobei mitunter sogar der Bedeutungsgehalt einer Textstelle entscheidende Veränderungen erfährt. Vorher wird jeweils das mitunter in blühende Melismatik eingebettete Rezitationsschema eruiert (Tubaklang, Eingang-, Zäsur- und Schlußbildungen) und der ganze Verlauf der Formeln sorgfältig angesprochen. Trotz des bekanntermaßen noch immer engumgrenzten Vokabulars, das für Beschreibung satztechnischer Befunde zur Verfügung steht, geschieht dies in einer Weise, die die Aufmerksamkeit unentwegt in Spannung hält; hierzu trägt auch der ständige Szenenwechsel, den die nacheinander vorgeführten Gebilde mit sich bringen, sein Teil bei.

Im Notenteil selbst ist die immer wieder neu zu stellende Frage nach der bestmöglichen Wiedergabe des Originals in überraschender und einleuchtender Weise gelöst: Der Notentext wurde, wie bei einer Übertragung, neu angefertigt, und zwar stets in Partiturgestalt (einige Quellen schreiben die Stimmen einzeln nacheinander); als Noten werden aber nicht moderne oder gar künstliche Zeichen (z. B. halslose Viertelnoten), sondern jeweils die besonderen (in der Ausgabe vom Hg. selbst nachgezeichneten) Notenformen des Originals (Quadratnoten, gotische Choralnoten in

den verschiedensten Abarten, Mensuralnoten u. a.) angewandt. In der Mitte zwischen einer Faksimile-Ausgabe und einer modernen Übertragung liegend entsteht so eine kritische Wiedergabe der Quelle, die die Besonderheiten der verschiedenen Notationsweisen zu erhalten versucht, also zugleich aktuell und dem historischen Gegenstand verpflichtet erscheint. Beim Durchblättern des Bandes springt dem Betrachter denn auch sogleich der bunte Wechsel des Notenbildes in die Augen; Sonderbildungen wie die Einlagerung von Tropen oder liedartigen Gebilden in die Lesungen treten plastisch hervor. Vereinzelt vorkommende Rotnotierung ist farbig wiedergegeben. Dem schon von der Optik ausgehenden ständigen Anreiz zur Verifikation im Textteil kommt ein wohldurchdachtes Verweisungssystem in der Anlage des Werkes entgegen. Die konzentrierten grundsätzlichen „Bemerkungen zur Edition“ enthalten u. a. den Hinweis, diese sei, obwohl sie eine heute ungewöhnlich scheinende Schrift verwendet, „nicht nur als historische Quellenpublikation zu verstehen, sondern vor allem auch für die praktische Aufführung bestimmt“. Sie wende sich an den, der „die musikhistorische Aufgabe in einer neuen Verwirklichung des überlieferten Schriftbildes erblickt“. Entsprechend sind der Ausgabe auch, wie der Verfasser mitteilt, zahlreiche Aufführungsversuche und sogar öffentliche Aufführungen vorausgegangen.

Den eigentlichen Tiefgang gewinnt das Buch aber durch die dem Kommentar folgenden allgemeineren Studien zur Lektionsvertonung, in denen versucht wird, den behandelten Komplex in den Zusammenhang der abendländischen Musikgeschichte einzuordnen, oder, besser gesagt, zu zeigen, wo und wie die nachgewiesene Tradition endlich dort einfließt und sich naturalisiert. Denn die mehrstimmige Sprachrezitation steht, wie angedeutet, über lange Zeiträume hinweg außerhalb der Musikgeschichte im Sinne einer kontinuierlich fortschreitenden Entwicklung. Der Übergang in den Bereich der Komposition geschieht aber auch nicht, wie man vermuten möchte, allmählich, etwa im Zusammenhang mit schriftlicher Fixierung, sondern – dies zeigt Göllner eindrucksvoll – erst im 17. Jahrhundert und zwar plötzlich, im Werk eines bestimmten Mannes, nämlich bei H. Schütz. Im Evangelistenpart der Auferstehungshistorie wie im Generalbaßrezitativ

der Sieben Worte und der Weihnachtshistorie lebt neben dem psalmodierenden Falsobordone-Verfahren auch die Technik der mehrstimmigen lateinischen Lektionspraxis weiter. Überzeugend wird diese Umwandlung einer bloßen liturgischen Ausführungsweise in Komposition, in musikalisches Kunstwerk, begründet mit dem Übergang von der lateinischen zur deutschen Sprache, indem nun nicht mehr ein Lektionstext auf besondere Weise zum Erklängen gebracht wird, die betreffenden Stücke vielmehr die persönliche Auseinandersetzung des Komponisten mit einem gegebenen Schrifttext widerspiegeln.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

*ERNST APFEL: Anlage und Struktur der Motetten im Codex Montpellier. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1970. 117 S. (Annales Universitatis Saraviensis. Reihe: Philosophische Fakultät. 10.)*

Diese Broschüre bietet in je 5, 6 Kapiteln zur Anlage bzw. zur stimmig-klanglichen Struktur der Motetten von *Mo* auf der Basis der einschlägigen Arbeiten (Rokseth, Ludwig, Gennrich, Sanders, Apfel; Kuhlmann wird nicht erwähnt, wohl aber S. 58 A. Hughes als Autor, „der prinzipiell keine Schriften des Verf.s heranzuziehen“ schein; zu Fn. 31 wären Gullo, zu Fn. 22 Stenzl, beide ersch. in den Publ. d. Schweiz. Musikh. Ges., zu ergänzen bzw. nachträglich zu nennen) eine Fülle von Zusammenstellungen nach den verschiedensten Gesichtspunkten: Tenores, ihre Herkunft, rhythmische Anordnung, Ansätze zu Isoperiodik, Anfangs- und Schlußkonsonanzen, Ambitus der Stimmen usw. Selbstverständlich hat der Autor dabei das Recht, die Tradition mit eigenen einschlägigen Arbeiten offenbar werden zu lassen. Andererseits ließe sich aber darüber streiten, ob nicht die (im 2. Teil gelegentlich verwendete) tabellarische Form besser generell verwendet worden wäre. Vielleicht hätte sich (abgesehen vom typographischen Standpunkt) dadurch bereits von selbst ein Anfang für eine Interpretation dieses umfangreichen Materials ergeben (und sei es nur durch eine wenigstens überblicksmäßige, „statistische“ Aufgliederung), hätten sich vielleicht gewisse Schlüsse deutlich angeboten, die zu ziehen in der vorliegenden Form dem Leser bzw. Benützer, und auch hier nur dem Fachmann, überlassen bleibt

(was Apfel S. 106 ff. mehrfach zu begründen versucht, übrigens nicht ohne seine eigenen früheren Leistungen eher zu unterspielen).

Sicherlich schmälert die Art und Weise, gleichsam nur den ersten Teil einer Arbeit, die Grundlagen oder ein Hilfsmittel für weitere Forschungen vorzulegen, nicht die Arbeitsleistung Apfels und die Brauchbarkeit des Büchleins (oder gar das Verdienst derer, die das Erscheinen ermöglicht haben), aber doch drängt eine derartige Publikation immer wieder eine prinzipielle Frage auf, die anzudeuten unabhängig vom Ausgangspunkt gestattet sei: Wohin werden wir kommen, wenn unsere Angst vor dem Kritiker, vor der wissenschaftlichen Auseinandersetzung (die zwar bei Gott nicht immer „wissenschaftlich“ genannt werden kann) so groß ist, daß wir glauben, uns hinter der bloßen Präsentation von Prämissen oder hinter neutral sein sollenden Darstellungen und Formulierungen verstecken zu müssen? Wenn wir nicht den Mut haben, etwaige Irrtümer einzugestehen und uns selbst zu korrigieren; wenn wir Meinungen nicht mehr offen auszusprechen wagen, geschweige denn sie zu diskutieren; wenn unsere Bücher und Aufsätze keine Fragen mehr zu beantworten versuchen; wenn jede Hypothese prinzipiell gescheut wird? Das wäre für unsere Sache schlimmer noch als das angeblich auszurottende oder gar bereits ausgerottete „positivistische Wissenschaftsmodell“! Denn: Ist es dadurch tatsächlich überwunden?

Rudolf Flotzinger, Graz

*VICTOR RAVIZZA: Das instrumentale Ensemble von 1400-1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1970). 109 S., 8 Abb. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 2.)*

Es handelt sich um eine rein ikonographische Arbeit, was aus dem Titel nicht ohne weiteres ersichtlich ist. Quellengrundlage und Untersuchungsgegenstand sind 536 Bilder mit Musikdarstellungen, die der Verfasser aufgrund der reichen Photothek des Deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz ermittelt hat. So handelt es sich nicht um eine vollständige Erfassung aller Musikdarstellungen aus dem gewählten Umkreis. Doch dürfte die Auswahl immerhin repräsentativ genug sein.

Die Fragen des Verfassers an dieses Material sind hauptsächlich instrumentenkundlicher und aufführungspraktischer Natur: Art und Klang der dargestellten Instrumente, ihre Kombination zum Ensemble, Entwicklung des „Klangbildes“ innerhalb des gesteckten zeitlichen Rahmens. Hierzu ist eine möglichst genaue Datierung unumgängliche Voraussetzung. Sie ist, soweit ich sehe, mit großer Sorgfalt durchgeführt (Aufstellung auf den Seiten 97-107).

In einem ersten Kapitel bespricht und bestimmt der Verfasser, der Sachsschen Klassifikation folgend, alle vorkommenden Instrumente. Nach Dezennien verlaufende Kurven zeigen jeweils die Häufigkeit ihres Auftretens auf den Bildern an, woraus auf entsprechende Verhältnisse in der Wirklichkeit geschlossen wird. Es ergibt sich für den gesamten Zeitraum eine gleichbleibende Konstanz bei Laute, Harfe und Schlaginstrumenten, eine deutliche Abnahme bei Psalterium, Portativ, Fidel und (weniger deutlich) Schalmei, eine Zunahme bei Violen, Lira da braccio und Flöten. Diese Feststellungen bestätigen und vertiefen unser bisheriges instrumentenkundliches Bild der Epoche. (Allerdings möchte ich das aus der Tabelle S. 14 ersichtliche ungewöhnliche Ansteigen der Kurve für die Schellentrommel von ca. 1420-1450 eher mit der Malermode der Zeit, antikisierende Instrumente darzustellen, in Verbindung bringen als mit der tatsächlichen Verwendung!) Auch die Entwicklungstendenz von einem mehr „analytischen“ (um 1400) zu einem mehr „synthetischen“ Klang (um 1550) sieht der Verfasser durch den Bildbefund bestätigt. (Hier vermißt man die Erwähnung und Diskussion von Scherings Begriffspaar „Spalt-“ und „Verschmelzungsklang“, das doch zweifellos Pate gestanden hat.) Ebenso nehmen Darstellungen von Instrumentenfamilien zu. Häufig begegnende typische Zusammenstellungen sind: Laute und Streichinstrument; Laute, Flöte, Streichinstrument; 1 gezupftes, 2 gestrichene Instrumente und umgekehrt; die Bläseralta, mit Schwerpunkt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Bei mehreren Musikgruppen auf einem Bild schließt der Verfasser auf alternierende Praxis. Auffallend ist ferner die Zunahme von mehrfach dargestellten Instrumenten, worin der Verfasser, wohl etwas allzu kühn, die Tendenz zu chorischorchestraller Praxis erkennen möchte.

Schließlich weist er auf die Zusammenhänge zwischen Musik und Raum hin, so wenn intime, große, repräsentative oder Freiluft-räume ein ihnen entsprechendes Instrumentarium haben. Die minutiös und übersichtlich erstellten Tabellen S. 79-96 sind eine besonders anerkennenswerte Leistung. Sie sind, auch über den Kontext der vorliegenden Arbeit hinaus, eine brauchbare Grundlage für weitere Bemühungen.

Im Rahmen der vom Verfasser gewählten Methode erscheinen die ermittelten Ergebnisse durchaus schlüssig und gesichert. Hinterfragt man jedoch auch die Methode im Zusammenhang mit einer grundsätzlichen Quellenkritik, was mir bei dem noch immer recht ungesicherten Forschungsstand der musikalischen Ikonographie unabdingbar erscheint, dann schwindet die Sicherheit und es lassen sich gewisse Zweifel nicht unterdrücken:

1. Es erscheint mir sehr problematisch, daß das gesamte Bildmaterial gleichmäßig quantitativ-statistisch ausgewertet wird, ohne nach dem Bildtypus zu unterscheiden, der durch besondere Tradition und feste Topoi, auch durch jeweils spezifische Relation zur Wirklichkeit gekennzeichnet sein kann. So wird kein Unterschied zwischen Darstellungen der Marienkrönung, der Maria mit Kind, der Christgeburt, der biblischen Szenen und weltlichen Darstellungen gemacht. Hier gälte es zu differenzieren.

2. Wenn auch die vom Verfasser S. 9 getroffene Feststellung, daß die Bilder der gewählten Epoche eine „*getreue Wiedergabe der zeitgenössischen Instrumente liefern*“, in den meisten Fällen zutreffen mag – immerhin gibt es auch jetzt noch eine ganze Menge phantastischer oder antikisierender Instrumente – so heißt das noch lange nicht, daß wir es auch in Bezug auf das Musizieren, die Aufführungspraxis mit einer getreuen Wiedergabe zu tun haben. Auch ein völlig realistisch dargestelltes Instrument kann rein attributiv, bildkompositorisch, traditionell-ikonologisch, literarisch oder theologisch gemeint sein. Auch hier gilt es zu differenzieren.

3. Ist es erlaubt, in jedem Falle von „*Ensemble*“ zu sprechen, wenn mehrere Instrumente auf einem Bild zu sehen sind? Darin liegt m. E. eine unzulässige Vorentscheidung. Auch die Rede von der je nach Anzahl der Instrumente verschiedenen „*Stimmigkeit*“ der dargestellten Musik

(zwei-, drei-, vier-, vielstimmig) ist höchst problematisch. Der Verfasser scheint sich zwar gewisser Schwierigkeiten bewußt zu sein, wenn er (S. 34) meint: „*Mit ,2-stimmig‘, ,4-stimmig‘ usw. bezeichnen wir die Anzahl der Instrumente in einem Ensemble, ohne Rücksicht auf die Stimmigkeit im satztechnischen Sinn.*“ Doch was bedeutet dann der derart schillernde Terminus?

4. Nirgends wird die Frage gestellt, an welche Art von Musik man bei den dargestellten Instrumenten und „*Ensembles*“ zu denken hat. Was spielen die Personen auf den Bildern? Improvisierte oder komponierte Musik? Ein- oder Mehrstimmigkeit? Könnten die Instrumente einen Satz darstellen? Geistliche oder weltliche Musik? Tanz? Solche Fragen sind sicher schwierig, wenn nicht überhaupt unmöglich zu beantworten, aber sie gehören doch gestellt und diskutiert. Möglicherweise zeigt sich dann gerade wieder, daß die realistisch-aufführungspraktischen Thesen selbst kurzschlüssig, bzw. die Bildquellen überfragt sind.

Es ist jedem Kenner bekannt, wie viel-schichtig und kompliziert ein wirklich verantwortliches Arbeiten auf dem Gebiet der musikalischen Ikonographie ist. Umso mehr muß jeder ernsthafte Versuch der wissenschaftlichen Befassung mit ihr nicht nur begrüßt, sondern auch gründlich diskutiert werden. In diesem Sinne ist die Arbeit von Victor Ravizza eine erfreuliche Leistung, nicht zuletzt auch deshalb, weil sie zu kritischer Auseinandersetzung herausfordert.

Die Ausstattung des Buches durch den Verlag ist tadellos. Einige kleinere Corrigenda: S. 11, Z. 30 muß heißen: S. 29; die zu S. 13-28 gehörenden Tabellen sind leider nicht numeriert; S. 32, Anmerkung 33 hat keinen Verweis im Text; S. 34, Z. 18 muß heißen: 120 (nicht 20) Jahre.

Reinhold Hammerstein, Heidelberg

*HERMANN ZIETZ: Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlaß“ unter besonderer Berücksichtigung der Chorbearbeitungen des jungen J. S. Bach. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1969. 310 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. I.)*

Die beiden ersten Bände der Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft widmen sich frühen Orgel- und Klavierwerken Bachs. Sie sind jedoch in Ansatz, Ziel und Methode grundverschieden. Vorliegende Dissertation aus dem Jahre 1968 untersucht erstmals im Detail den wichtigen Handschriftenkomplex aus dem Krebs'schen Nachlaß. Angesichts der nur sehr lückenhaft vorhandenen Originalhandschriften früher Bachscher Tastenmusik kommt den Abschriften insbesondere aus dem engeren Bachschen Schülerkreis eine Schlüsselstellung zu. Mit guten Gründen konzentriert sich Zietz auf das Repertoire der Choralbearbeitungen Bachs, wenngleich die nicht-choralgebundenen Werke, vor allem aber auch die Kompositionen nicht-Bachscher Herkunft wichtige Untersuchungsobjekte gebildet hätten. Für eine Dissertation ist eine derartige Eingrenzung des Materials notwendig und gut. Doch sollte man sich der Gefahr bewußt werden, die sich als Tendenz im Gefolge der Forschungsarbeiten zur Neuen Bach-Ausgabe (wie auch zu anderen Gesamtausgaben) abzuzeichnen scheint: die getrennte Untersuchung der Repertoires, d. h. im vorliegenden Falle die Scheidung von choralgebundenen wie choralfreien Werken Bachs und die Ausklammerung fremder Kompositionen, die in den Quellen friedlich beieinander stehen. Manche Fragen sind nur aus der Zusammenschau der Repertoires zu beantworten.

Der Ausgangspunkt für Zietz ist die mangelhafte und summarische Behandlung der Krebs'schen Handschriften bei der Redaktion der NBA-Bände IV/2-3, mit deren Herausgeber (Hans Klotz) sich Zietz in sympathisch behutsamer Weise auseinandersetzt. Jene beiden NBA-Bände (vor allem die Kritischen Berichte) zeichnen sich dadurch aus, daß sie schon zum Zeitpunkt ihres Erscheinens (1957 bzw. 1962) als völlig unzulänglich gelten mußten. Die Dissertation beginnt mit einer detaillierten Beschreibung der drei Kodizes einschl. instruktiven Übersichten, Registern und einem Incipit-Verzeichnis. Die Schreiberprobleme erfahren eine besonders ausführliche Behandlung (hierzu 33 Abbildungen im Anhang). Zietz differenziert sorgfältig zwischen drei Haupt- und fünf Nebenschreibern. Während letztere unbekannt bleiben, ist es möglich, die drei Hauptschreiber zu identifizieren: Johann Gottfried Walther,

Johann Ludwig und Johann Tobias Krebs. Wir finden hier eine längst fällige Analyse der Schrift Walthers, die bislang nicht eindeutig von der des J. T. Krebs zu trennen war. Die Identifizierung des Schreibers 3 als J. T. Krebs muß zwar mangels gesicherter Schriftproben hypothetisch bleiben, kann jedoch angesichts des klaren Überlieferungsbefundes der drei Kodizes kaum angezweifelt werden. Die Schrift des jüngeren J. L. Krebs war bereits hinlänglich bekannt, erfährt jedoch hier eine genauere Charakterisierung.

Gestützt auf ein solides Quellenfundament befaßt sich Zietz im 3. Kapitel mit einem Lesartenvergleich der überkommenen Texte zu den Sätzen des Orgelbüchleins, den sog. 17 Chorälen und einzeln überlieferten Orgelchorälen, wobei die Unzulänglichkeiten der NBA-Bände IV/2-3 erschreckend zu Tage treten. Die textkritischen Ergebnisse sind teilweise von großer Tragweite. Sie tangieren weniger das Problem der Fassungen letzter Hand als vielmehr die schwierige Frage der Frühfassungen und deren Entstehungsgeschichte. Was bisher als ausgemacht galt, daß nämlich alle Abschriften der Choräle des Orgelbüchleins auf das Bachsche Autograph P 283 als Urschrift zurückgehen, kann so wohl nicht mehr aufrecht erhalten werden. Zietz bringt überzeugende Belege für eine ältere Fassung von BWV 638 in P 802 wie für die Tatsache, daß z. B. BWV 603, 621, 622 und 640 auf eine andere Vorlage als P 283 zurückgehen müssen. Mit der Arbeitshypothese, daß neben P 283 ein zweites Bachsches Autograph „entweder als *Mappe mit losen ungeordneten Blättern* oder als *Sammelband*“ existiert habe, wird man sich bei den Redaktionsarbeiten zum Orgelbüchlein für die NBA noch ausführlicher befassen müssen.

Einzelne Untersuchungsergebnisse im Blick auf die sog. 17 Choräle sind kaum weniger wichtig. So räumt Zietz die These von Klotz, BWV 667b sei in P 801 eine autographe Entwurffassung, beiseite, da der entsprechenden Eintrag als Autograph disqualifiziert werden kann. Interessante textkritische Einzelheiten ergeben sich auch für die einzeln überlieferten Choräle. Zu BWV 721 sei bemerkt, daß der schon bei Klotz vergleichsweise herangezogene Dialog „*Erbarm dich mein, o Herre Gott*“ nicht von Buxtehude (unter dessen Namen er im BVK veröffentlicht wurde) sondern von Ludwig Bussetzky

(gest. 1699) stammt (vgl. M. Geck, *Die Authentizität des Vokalwerks Dietrich Buxtehudes in quellenkritischer Sicht*, Mf XVI, 1963, S. 175).

In einem kleinen Exkurs befaßt sich Zietz mit einigen Werken von J.T.Krebs, die entgegen den bisherigen Untersuchungen von Löffler und Tittel aufgrund des eindeutigen Schriftbefundes nunmehr als Lehrstücke Walthers bzw. als Gemeinschaftsarbeit von Lehrer Walther und Schüler Krebs (wohl während des Unterrichtes angefertigt) gelten müssen. In diesem Zusammenhang fällt neues Licht auf die kompositorischen Fähigkeiten von Krebs.

Problematisch erscheinen einige Punkte der immer wieder im Verlauf der Studie auftretenden Überlegungen zur Chronologie. Zu Recht nehmen hier die von Walther und J.T.Krebs vorgenommenen Eintragungen in P 802 einen größeren Raum in der Diskussion um die Frühfassungen ein, da die Kopistenarbeit von J.L.Krebs erst nach 1726 einsetzt. Nun kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Eintragungen des älteren Krebs etwa aus den Weimarer Jahren Bachs stammen. Die von Zietz vorgebrachte Unterscheidung von drei Beschriftungsphasen in P 802 (I: vor 1710, d. h. vor dem Unterrichtsbeginn bei Walther; II: 1710-1714, während des Unterrichtes bei Walther; III: 1714-1717, während des Unterrichtes bei Bach) kann nicht überzeugen. Warum sollte die erste Eintragung von Krebs (es handelt sich um den 5. Choral der Handschrift) den Unterrichtsbeginn bei Walther signalisieren? Muß man sich nicht vielmehr vorstellen, daß der Lehrer Walther erst nach und nach den Schüler mit heranzieht? Und in der Tat ist ein deutliches Zunehmen der Beteiligung Krebs' an der Herstellung des Sammelbandes P 802 festzustellen. Was sollte außerdem die Zweckbestimmung des Bandes gewesen sein, wenn Walther ihn unabhängig von den Krebs'schen Unterrichtsstunden angelegt hätte? Es ist jedenfalls nicht einzusehen, wie man aus der Trennung der beiden ersten Beschriftungsphasen chronologische Konsequenzen ziehen kann. Naheliegend dürfte sein, die Anlage des Bandes im Zusammenhang mit dem Unterrichtsbeginn von Krebs bei Walther zu sehen, für das kein genaueres Datum als „um 1710“ bekannt ist. Das zweite Problem begegnet in den chronologischen Konsequenzen aus der Trennung zwischen einer 2. und 3. Be-

schriftungsphase. Hier gibt Zietz selbst das „allerdings sehr hypothetische Datum“ zu. Denn die Angabe des Jahres 1714 stützt sich ausschließlich auf eine biographische Notiz bei E.L.Gerber, der auf Krebsens Unterricht bei „Bach, der sich damals als Konzertmeister zu Weimar befand“, verweist. Nun kann man jedoch kaum annehmen, daß Gerber mit seiner Titulierung Bachs als „Konzertmeister“ auf dessen Beförderung im Jahr 1714 anspielt. Vielmehr dürfte auf Bachs Weimarer Tätigkeit in pauschaler Weise angespielt worden sein. Nach den Quellenangaben bei Gerber hat der Unterricht bei Bach später als der bei Walther eingesetzt. Es ist aber nicht einzusehen, warum Krebs, der seinerzeit Kantor in Buttstedt war, ca. vier Jahre gewartet haben sollte, um im 24. Lebensjahr den Unterricht bei Bach zu beginnen. Außerdem hätte sich dann der Sammelband P 902 vor Beginn der 3. Beschriftungsphase im Jahre 1714 erstaunlich langsam gefüllt. So ist nicht einzusehen, warum man nicht den Beginn dieser letzten Phase erheblich vorverlegen sollte. Ein früherer Unterrichtsbeginn bei Bach (möglicherweise schon kurz nach 1710) ist wahrscheinlich. Ob nicht sogar der Unterricht bei Walther schon länger vor 1710 eingesetzt hat, muß vorläufig offen bleiben. Doch berichtet Walther in seinem *Lexicon* (S. 345), daß der in der Nähe von Weimar geborene Krebs schon vor 1710 „hieselbst einige Jahre frequentiret“ hat. Bei wem soll Krebs vor der Übernahme seines ersten Kantors im Jahre 1710 das Handwerk gelernt haben?

Eine methodische Schwäche der Zietz'schen Arbeit ist, daß das Verhältnis von Schreiber und Repertoire nicht berücksichtigt wird. Hier zeigt sich nämlich, daß in der sog. 2. Beschriftungsphase von P 802 J. T. Krebs 20 Bach'sche Werke kopiert, Walther dagegen nur 8. Auf der anderen Seite schreibt Walther die überwiegende Anzahl der Werke fremder Komponisten, während sich Krebs fast ausschließlich auf Bach'sche Werke beschränkt. Sollte das nicht als Hinweis darauf zu verstehen sein, daß Krebs sein Bach-Repertoire im wesentlichen direkt von J.S.Bach bezieht, der es selbst (aus welchen Gründen auch immer) nicht für nötig hielt, seine Stücke für den Schüler zu kopieren? Außerdem war, wie wir wissen, sein Unterricht mehr aufs Spielen gerichtet, während Krebs bei Walther vor allem Komposition

trieb. Wir können Zietz nicht zustimmen, daß erst die 3. Beschriftungsphase von P 802 mit Bachs Unterricht zu synchronisieren ist, wenngleich sich in dieser Phase fast nur noch Bach-Werke finden und ausschließlicher Krebs als Schreiber auftritt. Die Anlage des Sammelbandes registriert hier ein deutliches Zunehmen des Interesses an Bachschen Werken, das jedoch offensichtlich schon während der sog. 2. Beschriftungsphase geweckt wurde. Vieles deutet darauf hin, daß die Abschriften in eine frühere als die von Zietz angenommene Zeit datiert werden müssen. 1714 scheint immer noch ein magisches Datum zu sein. Es gilt, die Scheu davor zu verlieren, einen wesentlichen Teil der Orgelwerke in die Arnstädter und frühen Weimarer Zeiten zu verlegen, jene Jahre, in denen Bach primär Organist war.

Zietz stellt Material bereit, auf dem aufgebaut werden kann: das Zeichen einer guten Arbeit. Möge sie ein Modell abgeben für die sorgfältige Untersuchung einzelner geschlossener Quellengruppen aus dem Sekundärbereich, die so dringend notwendig ist, für die Lösung vieler Probleme der Originalquellen, – nicht nur auf dem Gebiet der Bach-Forschung.

Christoph Wolff, New York

*ERWIN BODKY: Der Vortrag der Klavierwerke von J.S. Bach. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1970. 445 S. (Der Titel der amerikanischen Originalausgabe lautet: „The Interpretation of Bach's Keyboard Works“. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts 1960. Ins Deutsche übersetzt von Maily WILKE.)*

Das vorliegende Buch dürfte, wenn auch primär den Cembalisten und Clavichordspielern zugehört, für jeden Musiker und praktizierenden Musikliebhaber, der sich um die Wiedergabe von Johann Sebastian Bachs Werken jedweder Art (und darüber hinaus von Barockmusik überhaupt) bemüht, ein sehr nützliches, ja unentbehrliches Handbuch sein. Schon allein die Tatsache, daß die gesamte Problematik, die bei einer gewissenhaften und sachlichen Interpretation sich notwendigerweise ergibt, zur Sprache gebracht wird, macht das Buch schätzenswert. Der Autor – er war Pianist, Pädagoge und Komponist, Schüler u.a. von Ernst von Dohnányi, Heinrich Barth, Paul Juon,

Ferruccio Busoni und Richard Strauss (siehe MGG II, Sp. 9 f.) – hat die Erfahrung gemacht, daß man „zu weitaus besseren Ergebnissen gelangt, wenn man die Werke des Meisters nicht auf die traditionellen Regeln der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts zu beschränken sucht“ (S. 5).

Die Arbeit beginnt mit einem geschichtlichen Überblick, der die historischen Tasteninstrumente, ihre Möglichkeiten und Funktionen betrifft; dabei wird auch die alte Kontroverse, ob Bachs Klavierkompositionen auf dem Cembalo, Clavichord oder auf dem modernen Klavier zu spielen seien, erwähnt. Daran schließt sich folgerichtig das Kapitel über die Instrumentenfrage an. Eingedenk der Sachlage entscheidet sich der Autor dafür, „die Aufführungsprobleme der Klavierwerke Bachs ohne Voreingenommenheit im Hinblick auf die mechanischen Bedingungen des Cembalos und des Clavichords zu prüfen“ (S. 40). Die Gegebenheiten der bestimmten Instrumente werden in Zusammenhang gebracht mit Angaben, die vom Komponisten stammen, mit der formalen Anlage, der Struktur und dem musikalischen Charakter der exemplarischen Stücke. Daraus resultieren hinsichtlich der Registrierung und Instrumentenwahl plausible Ergebnisse, die der Verfasser aber nicht als „unfehlbare Regeln“ (S. 95) verstanden wissen möchte. Fragwürdig allerdings ist, wenn der Autor es „vorteilhaft“ findet, als Ersatz für das Clavichord das „Kleinklavier mit seiner geringen Klangstärke“ (S. 99) zu benutzen. Gleichermäßen wäre darüber zu diskutieren, ob bei Kompositionen für Cembalo dessen „Prinzip der Registrierung“ (S. 102) auf das moderne Klavier übertragen, d.h. vor allem ob oktaviert werden muß. Immerhin läßt sich auf diesem Instrument z.B. das Italienische Konzert ohne Oktavierungen mit einem angemessenen Klangvolumen darstellen; jedoch ist es angebracht, vom Ursprünglichen auszugehen. (Das Problem der Transkription von Orgelwerken ist nicht ohne weiteres komparabel.) Wenngleich Bach für das Cembalo oder Clavichord komponierte, so ist heutzutage das Spielen auf solchen Instrumenten noch keine Garantie für eine adäquate Interpretation. Jeder Versuch einer Rekonstruktion von Historischem muß mehr oder weniger hypothetisch bleiben. Mag sich manches post eventum wiederherstellen lassen, das letztlich Entscheidende mit Sicherheit

nicht: eine frühere Bewußtseinslage.

Die Kapitel über Tempo, Ornamentik, konventionsbedingte rhythmische Besonderheiten, Artikulation und Symbolik sind sehr instruktiv; die dazugehörigen Tabellen mit Notenbeispielen bieten ausgezeichnetes Anschauungsmaterial. Sämtliche Werke des Thomaskantors sind in Betracht gezogen.

Zu dem im Kapitel *Symbolik* enthaltenen „*Tonalitäts-Problem*“ sei noch folgendes bemerkt: Obwohl Theoretiker sich veranlaßt sahen, „*das gesamte Problem zu negieren*“ (S. 236), haben Komponisten von Rang die Tonarten mit Bedacht gewählt. Da nun die Tonhöhe sich im Laufe der Jahrhunderte „*erstaunlich verändert*“ hat, meint der Autor, dies allein reiche aus, „*jegliche Behauptung über den Charakter einer Tonart illusorisch zu machen*“ (S. 236). Indessen wäre zu bedenken, daß eine Tonart eine charakterliche Qualität nur durch die Relation zu den übrigen Tonarten des Systems erhalten kann. Johann Joachim Quantz erklärt (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, XIV. Hauptst., § 6): „*Ich will inzwischen meiner Erfahrung, welche mich der unterschiedenen Wirkungen unterschiedener Tonarten versichert, so lange trauen, bis ich des Gegentheils werde überführt werden können*“ (es sei hier z. B. auf die Bedeutung des Es-dur bei Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Mützel, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven hingewiesen). Die Ausführungen über die Symbole werfen ein bezeichnendes Licht auf die Einheitlichkeit des Oeuvre von Johann Sebastian Bach und demonstrieren, daß dessen Schöpfungen sich nicht je nach Bedarf unbeschadet „*entmythologisieren*“ lassen.

Die Übersetzung ins Deutsche ist gelungen; einige Interpunktionsfehler fallen nicht ins Gewicht. Ein Register der zitierten Werke ermöglicht ein rasches Auffinden der Angaben zu den einzelnen Stücken.

Erwin Kemmler, Schildgen

**ERDMANN WERNER BÖHME:** *Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Ein Jahrhundert mitteldeutscher Musik- und Theatergeschichte des Barock. Giebing über Prien: Musikverlag Emil Katzschichler (1969). 228 S. (Nachdruck der Ausgabe Stadtroda 1931.)*

Die originalgetreue Rekonstruktion des musikgeschichtlichen Bemühens der Väter

und Großväter greift immer stärker auch auf Schriften über, die nicht unbedingt den „großen“ wissenschaftlichen Darstellungen zuzurechnen sind. Böhmes Büchlein von 1931, eine fleißige Arbeit ohne stilistischen Glanz und ohne erleuchtende Ergebnisse (vgl. S. 217 in Fettdruck: „*Eine Nationaloper wird auch hier in Thüringen nicht erreicht*“), ist durch Renate Brockpählers *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten (1964) nicht nur nicht überflüssig geworden, sondern geradezu in den Rang eines unentbehrlichen Quellenwerks aufgestiegen. Nur hier sieht man sich wirklich authentischem Material konfrontiert, einem Material zudem, dessen Basis – im Rahmen des gebotenen territorialen Ausschnitts – breiter erscheint, da die kleineren „*musikdramatischen*“ Versuche konsequenter berücksichtigt worden sind als in der Zusammenfassung von 1964.

Böhmes Angaben beruhen vor allem auf Textbüchern und Aktenvermerken. Er beschreibt auch einzelne erhaltene Kompositionen, druckt aber keine einzige Note ab. Dadurch wirken die „*Analysen*“ ein wenig abstrakt. Zu bedauern ist die schlechte Qualität der Abbildungen.

Werner Braun, Saarbrücken

**WINTON DEAN:** *Handel and the Opera Seria. London: Oxford University Press 1970. XI, 220 S., 1 Taf., 44 Musikbeispiele.*

Dieses Buch stellt eine der bedeutendsten neuen Veröffentlichungen zur Geschichte der Oper des 18. Jahrhunderts dar. Händels Opern werden hier erstmals umfassend monographisch in ihrer stilistischen Eigenart untersucht. Es wird der Nachweis geführt, daß Händels Opern bisher so häufig mißverstanden wurden, weil die ästhetischen Voraussetzungen derselben ungenügend bekannt waren. Die meisten Mißdeutungen dieser Opern entstanden dadurch, daß man den nicht-naturalistischen Stil derselben nicht deutlich erkannte und falsche Kompromisse mit den aus späteren Zeiten bekannten Opernpraktiken schloß. Dies wird an Hand zahlreicher unbekannter Quellen nachgewiesen, zugleich werden Vorschläge für andere und bessere Lösungen moderner Aufführungen gemacht. So stellt dieses Buch nicht nur einen wesentlichen Beitrag zur Erkenntnis dieser Opern, sondern auch für ihre modernen Aufführungen dar.

In 11 Kapiteln gibt der Verfasser eine systematisch angelegte, allgemeinverständliche Einführung, die aus Vorlesungen an der University of California, in Berkeley, im Rahmen der Ernest Bloch-Lectures 1965/1966 entstanden ist. Dean ist durch sein umfassendes Buch über *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (London 1959) als einer der besten Kenner der Originalquellen Handels bekannt. So konnte er hier auf Grund der Kenntnis der wichtigen alten Libretti sowie der verschiedenen Fassungen der Opern wesentliche neue Ergebnisse vorlegen, die auch für die wissenschaftlichen Neuausgaben von Handels Opern von größter Bedeutung sind. Während Deans Oratorienbuch eine umfassende Darstellung aller erhaltenen Quellen enthält, gibt der Verfasser hier nur einen ersten Vorstoß in ein weitgehend noch unbekanntes Gebiet und zitiert seine originalen Quellen leider so gut wie gar nicht. Das ist bedauerlich, man kann also nur auf eine weitere Darstellung von ihm hoffen.

Unter den ästhetischen Voraussetzungen der alten Opera seria werden die Da Capo-Arie, deren improvisierte verzierte Wiederholung, die Verzauberung des Zuhörers durch virtuose Gesangkunst gewürdigt, aber auch die Vergleichsarie (*simile aria*) wie das happy end als wesentliche Faktoren dieser Opernform beschrieben. Als besonders bedeutsam erscheint der Nachweis, daß Händel die meisten seiner Hauptrollen für hohe Stimm-lagen komponiert hat: 60 Partien für Kastraten (davon 45 für Alt-Kastraten) und 26 Männerrollen für Frauenstimmen. Diese hohen Stimm-lagen werden als wesentlicher Ausdrucksfaktor angesehen, den man bei modernen Aufführungen nicht verändern darf. Leider hat sich der Brauch eingebürgert, derartige Partien von Männerstimmen eine Oktave tiefer singen zu lassen. Hierdurch wird die originale Klangvorstellung Handels verfälscht, es ergeben sich teilweise groteske Mißverhältnisse durch die Verlegung von Koloraturen in tiefe Lagen sowie durch zu große Abstände des begleitenden Orchesters oder auch zum duettierenden Partner. Händel ließ fehlende Kastraten meist durch Frauenstimmen ersetzen, er transponierte die Arien fast nie um eine Oktave nach unten, sondern in kleineren Abständen, meist in Terzen. Dean schlägt daher vor, in modernen Aufführungen die Kastratenpartien durch Sänge-

rinnen wiedergeben zu lassen, selbst Rollen wie Julius Caesar. Diese Liebhaber waren meist sehr jugendlich, der hohe Stimmklang diente ihrer Charakterisierung, die durch Männerstimmen verfälscht wird. Ein anderer Ausweg ist die Verwendung eines counter-tenors, wie er heute besonders in England üblich ist. In wissenschaftlichen Neuausgaben von Handels Opern sollten die originalen hohen Stimm-lagen auf keinen Fall geändert werden – dies wurde jedoch bei der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA) gemacht, die sich scharfe Kritik gefallen lassen muß. Dean erwähnt leider zu wenig die verschiedenen Ausgaben der HHA im einzelnen, seine Kritik betrifft vor allem die Klavierauszüge von *Ezio*, *Giulio Cesare* und *Ariodante*, die jedoch durch praktische Aufführungen entstanden sind und auch solchen dienen wollen. In *Seise* sind die beiden männlichen Sopranpartien durch Tenöre wiedergegeben, so daß das Notenbild nicht geändert wurde. In der neuesten Partiturausgabe des *Orlando* (1969) sind die originalen Stimm-lagen beibehalten. Deans Kritik richtet sich auch gegen einige Veränderungen der kadenzierenden Rezitativabschlüsse in der Partitur des *Seise* (1958) durch Rudolf Stiglich, der glaubte, überall mit der Dominant-Tonart der folgenden Arie abschließen zu müssen. Da diese Zusätze jedoch deutlich als Vorschläge des Herausgebers gekennzeichnet sind, ist die wissenschaftliche Genauigkeit nicht so eingeschränkt als man nach Deans Kritik (S. 127) annehmen muß, der von Verzerrungen in der Art eines Prokrustes-Bettes spricht. Handels originale Rezitativ-Schlüsse erfolgten nicht nur in der Dominante (der folgenden Arie), sondern auf verschiedenen Tonhöhen. In jedem Fall ist eine genaue Überprüfung auch von Chrysanders Ausgabe erforderlich, da er die Quellen unvollständig kannte, wenig zitierte, und auch willkürliche Änderungen vornahm, wie die Versetzung des großen Traum-Ballettes aus der Oper *Ariodante* in die *Aleina*, wo sie ihm besser zu passen schien. (Leider folgt die HHA in diesem Punkte Chrysander, so daß die neue *Ariodante*-Ausgabe das Traum-Ballett nicht enthält).

Dean kann die falsche Annahme widerlegen, Handels Opern seien szenische Konzerte gewesen. An einer Fülle von Beispielen zeigt er die enge Verbindung der Musik der Opern mit szenischen Vorgängen. Nicht nur die dramatische Verwendung vieler Orche-

sterstücke als Begleitung von Kampf-, Jagd-, Krönungsszenen, sondern auch die dramaturgische Funktion des Aufbaues der Ritornelle wie der Arien wird im einzelnen nachgewiesen. Durch den schnellen Szenenwechsel der alten Kulissenbühne, der ohne Pause von einem Bild zum anderen überleitete, ergaben sich beabsichtigte Kontraste in den Tonarten der abschließenden und darauf einleitenden Szenen eines neuen Bildes, die durch moderne Pausen zerstört werden und noch viel mehr durch Transpositionen oder Striche. Aus der Fülle des von Dean berücksichtigten Materials können hier nur wenige Einzelheiten erwähnt werden. So waren die „Abgangsarien“ durch den Szenenwechsel bedingt, der bei offenem Vorhang vor sich ging. Zu Anfang der Oper standen oft alle Mitwirkenden auf der Bühne in Form eines pantomimischen Bildes, das sich im Laufe eines Aktes durch Abgänge auflöste – ein besonders gelungenes Beispiel hierfür findet man im II. Akt der *Agrippina*, wo Otho nacheinander von allen Freunden verlassen wird.

Dean teilt die 41 Opern Händels in drei Gattungen: heroische, anti-heroische und Zauberopern, denen er jeweils ein Kapitel widmet. Besonders bemerkenswert erscheinen die anti-heroischen Opern mit ihrem satirischen Gehalt (*Agrippina*, *Serse*), für die als Vorbilder die älteren venezianischen Opern genannt werden. Die Frage der Herkunft von Händels Libretti ist noch wenig geklärt, jedenfalls sind diese größtenteils älterer Herkunft. Ein großes Kapitel wird von Dean der Orchestrierung von Händels Opern gewidmet, auch hier wird die enge Verbindung mit dem Theater nachgewiesen. Die Einflüsse der Hamburger Oper auf Händel sind etwas zu gering veranschlagt, vielleicht darf man auf die folgenden in Deans Buch nicht erwähnten Werke hinweisen: des Referenten *Die Barockoper in Hamburg* (Wolfenbüttel 1957, 2 Bde.) sowie auf die Hamburger Dissertation von Andrew McCreddie, *Instrumentarium and Instrumentation in the North German Baroque Opera* (1963). Reinhard Keiser war ein Meister der Instrumentierung und konnte Händel wesentliche Anregungen geben.

Im abschließenden Kapitel wird die moderne Aufführungspraxis der Händel-Oper kritisch dargestellt, welche durch willkürliche Striche, Einlagen, Umstellungen und Trans-

positionen die originale Form nur zu oft entstellt hat. Dean fordert keineswegs moderne Aufführungen als Kopie der alten, jedoch die genaue Kenntnis der von Händel beabsichtigten Wirkungen, die man auch durch moderne Mittel wiedergeben kann. Den eigenmächtigen Verfälschungen durch moderne Regisseure stellt er praktische Aufführungen englischer Ensembles gegenüber, welche z.B. hohe originale Stimmlagen und improvisierte Gesangsverzerrungen in vorbildlicher Weise berücksichtigen (wie etwa die Aufführungen unter Anthony Lewis, von denen etliche auf Schallplatten aufgenommen wurden, so *Sosarme*, *Alcina*, *Rodelinda und Serse*).

Etwas eigenartig mutet es an, daß die zahlreichen Musikbeispiele in Deans Buch als Faksimile aus der Ausgabe entnommen sind, die so oft kritisiert wird, nämlich von – Chrysander. Dies mag zugleich ein Beweis dafür sein, daß diese Ausgabe auch weiterhin als Grundlage zu gelten hat. Zuletzt eine kritische Ergänzung: Die von Dean (S. 12) erwähnte Behauptung, das alte italienische Opernpublikum habe sich während der Aufführungen durch Essen, Trinken und Kartenspiel in den Logen unterhalten, ist heute kaum mehr aufrecht zu halten. Durch Nachweise, die Remo Giazotto neuerdings geben konnte, war in den Operntheatern zu Venedig derartige im ganzen 17. und 18. Jahrhundert durch strenge Verordnungen untersagt (*La guerra dei palchi*, Rom 1967, S. 79).

Bei der besonderen Bedeutung dieses Buches von Dean für die deutsche Theaterpraxis wünscht man sich eine deutsche Ausgabe.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

MARIANNE REISSINGER: *Die Sinfonien Ernst Eichners (1740-1777)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. 268 S. (*Neue musikgeschichtliche Forschungen*. 3.)

Seit H. Riemanns Herausgabe der „*Sinfonien der Pfalzbayrischen Schule*“ in den DTB ist Ernst Eichner vollauf als Mannheimer Musiker „mit allen charakteristischen Manieren“ (Riemann) angesehen worden. Diese Einschätzung wird dadurch erklärlich, daß Eichner einen großen Teil seiner Werke (24 von 31 Sinfonien) als Zweibrücker Hofmusiker und Konzertmeister in und für Zweibrücken geschrieben hat, also an einem

Hof, der deutlich der musikalischen Einflüßsphäre Mannheims zugehörte. Vorliegende Arbeit korrigiert dieses Bild in einzelnen Zügen, indem sie neue Fakten für die Biographie vermittelt, und schließt thematisch an A. Volks Dissertation (Köln 1943) über Eichners Bedeutung für die Entwicklung der Kammermusik und des Solokonzerts an, gelangt aber zu einer neuen Bewertung der Sinfonien und ihres musikhistorischen Standorts. Die Gesamtwürdigung der Persönlichkeit und Leistung Eichners wird das im Vorwort angekündigte Gesamtverzeichnis der Werke Eichners von F. Kaiser abrunden.

Das 1. Kapitel liefert unter Auswertung aller heute noch erhaltenen und zugänglichen Archivalien eine detaillierte Übersicht über das Leben des Komponisten mit zahlreichen Korrekturen und vor allem Ergänzungen gegenüber bisherigen Darstellungen. So wird im Anschluß an die Untersuchungen Josts über die Zweibrücker Musik (vgl. Die Musikforschung XXIII, 1970, H. 2, S. 173 ff.) Arolsen als Geburtsort festgestellt. Wichtig für die Beurteilung ist die Kenntnis der musikalischen Verhältnisse am Waldeckischen Hof zu Arolsen, soweit sie auf Eichners Entwicklung Einfluß gewannen; hier lernte er vor allem italienische Musik kennen. Den Grund für die unverständliche Flucht, durch die sich der zum Konzertmeister aufgestiegene Eichner 1772 von dem kulturell so aufgeschlossenen Zweibrücker Hof lossagte, sieht Reißinger daher auch eher in einer Suche „nach einer anderen, ihm adäquateren musikalischen Umgebung“ (32), die der mehr konservativen, italienisch beeinflussten Musikauffassung Arolsenscher Prägung entsprach. Für das vermutete Zerwürfnis zwischen Eichner und seinem Herzog gibt es nicht den geringsten Hinweis; als nicht so „absurd“ (32) will dagegen die Begründung erscheinen, daß doch die allgemeinen Verhältnisse dieser nur kleinen Residenz für Eichner beengend wurden, der immerhin seit 1770 mehrfach in Paris war und sich nach seiner Flucht über Paris nach London wandte. Gerade die namhaften Musiker wie François Devienne, Ludwig Wenzel Lachnith oder Johann Baptist Wendling konnte der Zweibrücker Hof auf die Dauer nicht halten.

Wollte die Lebensbeschreibung durch das Aufzeigen musikalischer Einflußlinien „die Basis für eine möglichst objektive Stilanalyse“ (4) schaffen, so geht es in dem

umfangreichsten Kapitel über *Die formale Konzeption der (Sinfonie)Sätze* wie in den die Thematik, Harmonik, Dynamik und die Instrumentation behandelnden Abschnitten immer wieder um eine stilistische Zuordnung Eichners als Nicht-Mannheimer. Formal geht er von der neapolitanischen Opernsinfonie aus und übernimmt deren Dreiteiligkeit, verwendet in den ersten Sätzen seiner Sinfonien aber ebenso eine zweigliedrige Sonatenform ohne Wiederholung der beiden Teile. Auffallend ist die Bedeutung, die die Schlußsätze durch die Sonatenform erfahren. In der in einzelnen Kompositionstechniken durchaus bestehenden Abhängigkeit von den Mannheimern, in der musikalischen Ausfüllung verschiedener Formmodelle wie insgesamt in der Aufnahme und Verschmelzung verschiedenartiger Anregungen wird Eichner als Tonsetzer mit solidem Können und kluger Eklektiker dargestellt (230), für den aber bezweifelt wird, ob er als Einzelgänger die Entwicklung der Sinfonie tatsächlich beeinflussen konnte (231).

Das Verdienst dieser Untersuchung liegt in der exakten Darstellung der Lebensumstände Eichners und seiner musikalischen Entwicklung, vor allem aber in der neu gewonnenen Bewertung seiner Sinfonien, wie sie sich aus deren stilkritischer Analyse im Vergleich mit seinen Zeitgenossen ergibt (verwirrend ist gelegentlich die häufig nebeneinander verwendete Zahl von 30 [erhaltenen] und 31 [geschriebenen] Sinfonien). Das beigefügte Thematische Verzeichnis der Sinfonien sowie ein ausführliches Personenregister erhöhen den informativen Gehalt dieses Bandes.

Wilfried Gruhn, Zweibrücken

ERIC SAMS: *The Songs of Robert Schumann. Foreword by Gerald MOORE. London: Methuen and Co. (1969). XII, 293 S.*

Im Aufbau sieht dieses Buch des Autors seiner Veröffentlichung über H. Wolf von 1961 (vgl. die Besprechung in dieser Zeitschrift, Bd. XVII) ähnlich. So in der grundlegenden Auseinandersetzung über „Schumann as songwriter“, der ein Kapitel „Motifs“ angegliedert ist, in den ausführlichen Anmerkungen, die jede Exegese begleiten, in der chronologischen Anordnung, die aber die großen Zyklen unzertrennt läßt, und in den noch subtiler gewordenen Registern, die noch

ein solches für die Textdichter notwendig machen. Der Verfasser hat in mehreren Aufsätzen, von denen als der bezeichnendste *Hat Schumann in seinen Werken Chiffren benutzt?* in der Neuen Zeitschrift für Musik 1966, 218 ff. erwähnt sei, seine Erkenntnisse über die „*Motifs*“ wesentlich erweitert und vertieft. Er stellt für Schumann 65 „*Motifs*“ auf (für Wolf 25, von denen er weiß, daß sie oft Gemeinplätze sind, aber für diesen Meister sind sie „*gestures, signs, symbols of as a profound feeling as any ever experienced by a composer*“, sie sind „*a real and meaningful element in Schumann's compositions, . . . they occur in countless isotopes and compounds*“ (S. 25); sie dienen auch konträren oder komplementären Affekten, sind miteinander verbunden und manchmal wortzeugt. Sams versucht, die bedeutsamsten anhand charakteristischer Notenbeispiele zu ordnen; sie alle erschließt der zuverlässige Index *B*. Eine bevorzugte Position nehmen diejenigen für Clara Schumann ein, die stets, wenn auch versteckt und transsubstanziert, nur an der bezüglichen Stelle eingesetzt werden, d. h. für die Jahre 1830-1841, wie denn überhaupt der Meister von ihnen später nur beschränkter Gebrauch gemacht hat. Da „*Schumann's inspiration was always love, never religion*“ (98), nimmt die Symbolisierung der Geliebten den „*verhüllt zusammengesetzten und nur im Einzelfall konkretisierten Charakter*“ eines Archetypus an, sie hat alle Anzeichen einer „*obsessiven Insistenz und expansiven Energie*“ (C. G. Jung). So darf es nicht verwundern, daß Claras Engramm in der Form CHAGA erscheint, und zwar fast teleplasmatisch changierend, daher auf Akzidenzien und rhythmische Wandlungen nicht achtend und oft nur spitzentönisch erkennbar; es teilt sich, gliedert sich Töne an oder schlüpft in einen anderen Linienzusammenhang (S. 23). Die Zuerteilung CHAGA erklärt sich aus dem Chiffernalphabet, Schumanns Arcanum, das, mit *a* beginnend für *L* den Ton *H*, für *R*: :*G* einsetzt (vgl. den genannten Aufsatz, 219/20). Sams geht von der, auch durch Schumann selbst bezeugten Annahme aus, die Poesie sei „*an inferior art*“. Daher der elementare Ausbruch von 23 Klavierwerken, die Umwandlung von solchen in Lieder, der ausgeprägte Klavierstückhabitus gewisser Gesänge, ebenso die Neigung zu zyklischer Gesellung, der Sinn für klare, irgendwie strophische Proportionen, das

souveräne Umgehen mit der Textsubstanz, und die Auswahl der Gedichte. „*The piano is primary, both voice and verse are subordinate.*“

Da für das klar und bündig, ohne mystisches Getue oder Rechthaberei geschriebene Buch, zweifellos das Ergebnis langjähriger Studien, hier nur referierende Hinweise angebracht erscheinen, sei hervorgehoben, daß der Verfasser, der allerdings die Feststellungen in W. Boettichers Standardwerk nicht näher erwähnt, nahezu alle Faktoren zu seiner Exegese heranzieht, in bezeichnenden Fällen auch Kompositionen anderer Meister erwähnt, ebenso alle Lesarten und Druckverschiedenheiten. Hier seien daher nur, ohne die Absicht einer Diskussion, einige Details vorgestellt. *Myrthen* op. 25, 26 Lieder (Zahl der Alphabetbuchstaben!), Nr. 3 ist die Huldigung für Clara in *C*, Nr. 5 in *E*: ein Zeugnis von Eusebius, Nr. 6 eins für Florestan, allerdings in *a*; Nr. 8 wird als Miniaturatorium gedeutet. Der ganze Zyklus ist zu verstehen als notwendige, aktuelle „*verbal expression to the subconscious impulses that may have guided the choice of poems and their setting.*“ (50). Hier die berühmte *Mondnacht*. Bezeichnend das Motiv am Ende *E-h-e* (auch in *Jemand* in op. 25), und der Quartaufstieg sowie Quintfall am Schluß (bei „*flog*“), der verglichen sei mit den Nachspielen in der *Dichterliebe* Nr. 12 und 6. Im *Waldeggespräch*: Ist die Antwort der Loreley, bei der an Schuberts *Du bist die Ruh* erinnert wird, tatsächlich „*revealing*“ (97)? *Auf einer Burg* in *a*, aber mit Halbschluß in *E*, wird mit *Zwielicht* und *Im Rheine*, beide op. 48 und in *e* trotz der Verschiedenartigkeit der Begleitung erkannt als „*almost the same music . . . exerted [by] a profound influence on his subconscious mind*“ (101). Daß Schumann für Strophe 1/2 und 3/4 (die beide durch vage Assonanzen ins Irreale hinschwinden) in *Auf einer Burg* musikalisch gleich behandelt, begründet Sams geradezu tiefsinnig durch „*the slow indifferent passing of time and the river*“ (100). Doch genug; hier ist „des Lernens kein Ende“, aber auch des Prüfens und Erwägens!

Geschickt eingestreute Briefstellen, Hinweise auf die den jungen Meister grundlegend bestimmenden Jean Paul und Schubert und eine die entscheidenden Lebensstadien dieser romantischen Seele kennzeichnende Umrahmung verleihen dem Werk das Signum

einer Psychographie. Nun ist von den 5 großen sächsisch-thüringischen Meistern (Schütz und Händel mögen außer Betracht bleiben) auch Schumann „beim Namen gerufen“ worden, wie vor ihm Bach (Smend) und Wagner (Lorenz). Man darf der Verheißung des kommenden Buchs des Verfassers „on these and kindred topics“ nun, wohl vorbereitet, voller Spannung entgegensehen. Doch zuvor: Dieses Buch über Schumann, das auch einen bedeutenden praktischen Wert hat, müßte unbedingt einer weiteren Öffentlichkeit durch eine gute Übersetzung zugänglich gemacht werden!

Reinhold Sietz, Köln

*Methoden der KLASSIFIKATION von VOLKSLIEDWEISEN. Slowakische Akademie der Wissenschaften. Institut für Musikwissenschaft. Simposia II. Wissenschaftliche Redaktion Oskár ELSCHÉK unter Mitarbeit von Doris STOCKMANN. Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 1969. 155 S.*

Vor 34 Jahren hielt der Berichterstatter in Ernst Bückens Seminar sein erstes Referat über *Die Möglichkeit der Ordnung von Volksliedweisen*. Aus den etwa einem halben Dutzend Systemen, über die damals zu berichten war, sind inzwischen rund 50 geworden, von denen gut zwei Dutzend praktisch angewandt werden. Die vorliegende Schrift ist der Tagungsbericht über die knapp ein Dutzend in der Tschechoslowakei, Ungarn, Polen, der Ukraine, Österreich und Deutschland entwickelten und an den entsprechenden Instituten gebrauchten Klassifikationssysteme; außerdem bietet dieser Tagungsbericht, der, bewußt unpolemisch, vor allem der gegenseitigen Information dienen soll, eine gute Zwischenbilanz über den Stand der Arbeiten an diesem Problem.

Zwischenbilanz – das bedeutet: die Arbeit muß weitergehen, weil noch eine Reihe ungelöster Fragen anstehen. Als wichtiges Zwischenergebnis aber kann jetzt schon festgehalten werden: Es gibt keine end- und allgemeingültige Lösung des Problems. Die Klassifikation wird immer vom vorliegenden Material und den speziellen Fragen abhängen, die man an das Material stellt. Ethnische Regionen mit einem relativ homogenen Material, wie Ungarn, die Slowakei oder Mähren, werden eher zu befriedigenden Klassifi-

kationen kommen, als Regionen mit einem sehr diffusen Material: Deutschland etwa, oder die Niederlande. Im Prinzip gleicht der Versuch, ein allgemein verbindliches, für jedes Material geeignetes, absolut eindeutiges System der Klassifikation von Volksliedweisen zu schaffen, den Bestrebungen zur Quadratur des Kreises; es ist in sich unmöglich, weil zwei Forderungen zu stellen sind, die miteinander nicht zu vereinbaren sind: einerseits wird eine eindeutige lexikalische Ordnung angestrebt, die gestattet, jede Weise objektiv „richtig“ einzuordnen, wie Textincipits nach dem Alphabet; andererseits aber soll das Ordnungssystem erlauben, verwandte Gestalten im Maße ihrer Verwandtschaft zueinanderzuführen. Dabei ergibt sich, daß schematisch-lexikalische Prinzipien, wie das von Mersmann entwickelte, schon bei einer kleinen Abweichung (fehlender Auftakt) ansonsten nächst verwandte Fassungen weit auseinanderreißen; folgt man aber dem Gestaltprinzip, das sich nach der grundsätzlichen Übereinstimmung der Weisen richtet, kommt eine subjektive Komponente der Beurteilung ins Spiel, die einen großen Unverlässlichkeitsfaktor darstellt.

Auf diesem Untergrund sind die respektablen Bemühungen um die Klassifikation von Volksliedweisen zu sehen, von denen die vorliegende Studie berichtet.

So hält es denn auch MARKL in seinem Beitrag *Fragen des folkloristischen Musik-Katalogs* für fraglich, jemals ein universelles melographisches Katalogisierungssystem zu entwickeln, das „im Weltmaßstab“ verwendbar wäre; ist es doch schon unmöglich, eine Ordnung zu finden, die auf das Material der drei Regionen in der ČSSR – Böhmen, Mähren und die Slowakei – gemeinsam anzuwenden ist. In Prag, Brno und Bratislava sind verschiedene Systeme in Gebrauch, deren Abstimmung aufeinander noch eine Zukunftsaufgabe darstellt. L. GALKO und F. POLOCZEK gehen bei ihrer *Systematik der slowakischen Volkslieder* vom „Taktgefüge der zweizähligen und dreizähligen Taktarten als formbildende Elemente“ aus und entwerfen ein rhythmisch-metrisches Klassifikationssystem, das bei dem sehr homogenen Material dieser Region eine weitgehend objektive Klassifikation erlaubt. Ein rhythmisch-metrisches System legen auch K. VETTERL und J. GELNAR in Brno dem mährischen Material zugrunde: Melodien-

ordnung auf der Basis der metrorhythmischen Formgestaltung, da diese letztere „in Mähren viel stabiler bleibt als die melodische Kurve“. Die beigebrachten Beispiele zeigen, wie bei gleicher metrorhythmischer Struktur auch ähnliche Melodiestrukturen sich zusammenfinden – k ö n n e n, wohl aber nicht zusammenfinden m ü s s e n. Ähnliches gilt für die *Klassifikation der polnischen Volkslieder*, wie sie von L. BIELAWSKI und J. STESZEWSKI dargestellt wird. Sie fußt auf den stabilsten Strukturelementen des polnischen Volksliedes, zu denen der Versbau gehört. W. HOSCHOWSKYJS „*Aufbauprinzipien der rhythmischen Versstrukturen*“ beruht gleichfalls auf rhythmisch-metrischen Prinzipien und ist aus den Besonderheiten westukrainischer Volksliedtexte entwickelt.

Auf melographische Ordnungssysteme zielen die übrigen Beiträge dieses Tagungsberichts. W. SUPPAN erläutert die Versuche, die im Deutschen Volksliedarchiv, Freiburg/Br. von Quellmalz (an Mersmann anschließend), Wiora und Birkner gemacht wurden, mit kritischen Anmerkungen. Aus ihnen ergeben sich deutlich die Schwächen der mechanischen lexikalischen Ordnung (Quellmalz) wie aber auch die einer dem subjektiven Urteil stärker unterworfenen „*Typenordnung*“, . . . „*die die Melodien in ihrer Ganzheit berücksichtigt*“. Mit dem Fortgang Wioras von Freiburg wurde diese Typenordnung bezeichnenderweise nicht weitergeführt, und auch von der von Birkner entworfenen Systematik glaubt Suppan, der den Birkner-Katalog zusammen mit Lansky weiterführt, daß er „*zu wenig hergibt*“. Er beruht im wesentlichen auf dem Prinzip der betonten Melodietöne und ist vor allem brauchbar „*für neuere Melodien, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwurzelt sind*“. WIORAS Referat von 1956 *Zur Methode der vergleichenden Melodienforschung* weist mit Recht auf die prinzipielle Verschiedenheit der Ausgangspunkte bei der Melodienkatalogisierung hin: ob sie deduktiv nach vorgegebenen Normen oder empirisch aus der Arbeit am Material erwächst. Von besonderer Bedeutung in den Ausführungen Wioras sind die kritischen Anmerkungen zur voreiligen Feststellung von Verwandtschaften und seine wohldifferenzierte Terminologie des Melodiewandels.

W. DEUTSCH bietet ein Ordnungssystem an, das prinzipiell mit dem Birkners und

Wioras verwandt, geschmeidiger als Birkner und „mechanischer“ als Wioras Typen, vom Melodieverlauf in Terz-, Quint- und Oktavräumen ausgeht und die Kurvenlage durch „*Ordnungszahlen*“ in einem Incipit-Katalog zu fixieren sucht, der aber einen Typenkatalog nach Deutschs eigener Meinung zusätzlich erfordert. Nach der Methode des Aufsuchens von Melodieschwerpunkten ist auch der Incipit-Katalog des Prager Volksliedinstituts eingerichtet, der ebenso wie der von Deutsch an einem relativ homogenen Material entwickelt wurde. B. RAJECZKYS Ordnung gregorianischer Hymnen – ebenfalls von einem relativ homogenen Material ausgehend – wird gleichfalls aufgrund melodischer und tektonischer Prinzipien entwickelt. Ein mehr „*Mechanischer Katalog*“ ordnet nach Silbenzahl und Kadenzen, eine Ordnung nach Melodiegestalten ergibt sich aus den Grundformen: Bogen (auf- und abwärts), Aszendenz- und Deszendenzmelos. A. ELSCHÉKOVÁS Bericht zur *Technologie der Datenverarbeitung bei der Klassifizierung von Volksliedern* erweist sich als der wohl zukunftsträchtigste. Nicht wegen der Verwendung eines Computers, den kann man prinzipiell mit jedem System füttern, sondern wegen der Anlage des Systems, das 3 Hauptklassifikationsmodelle (Melodieverlauf, Melodieanfang, Kadenzton) verwendet, von denen jedes aber zu einem Hilfsmodell werden kann, je nachdem worauf es bei der Lösung eines bestimmten Problems ankommt. Damit ist etwas sehr wichtiges erreicht: die Wahl der Kriterien und die Art der Klassifizierung kann den Eigenarten des Materials (und dem aktuellen Untersuchungsziel) angepaßt werden. Dem Leiter eines ethnomusikologischen Instituts, das vor der Entscheidung steht, seine Bestände zu klassifizieren, empfiehlt sich dieses Prinzip zu besonderer Beachtung.

Die vorliegende Schrift aber empfiehlt sich allen, die in irgendeiner Weise mit Klassifizierungsproblemen von Melodien befaßt sind, durch die vielgestaltige Fragestellung und die einfallsreichen, leider noch nicht allgemeinverbindlichen Lösungen.

Ernst Klusen, Neuss

Gottscheer VOLKSLIEDER. Band I. Volksballaden. Hrsg. von Rolf Wilhelm

*BREDNICH und Wolfgang SUPPAN. Mainz: B. Schott's Söhne 1969. 440 S., 1 Taf., 1 Landkarte.*

Mehr als ein halbes Jahrhundert nach Aufbereitung des Materials durch Hans Tschinkel (1912) mußten die Gottscheer Volkslieder, die ursprünglich als Eröffnungsband eines breit geplanten Sammelwerkes „Das Volkslied in Österreich“ bestimmt waren, auf ihre Drucklegung warten. Der Ausbruch des ersten Weltkrieges und später das Aufgehen der Sprachinsel Gottschee im heutigen Staat Jugoslawien verzögerten die Herausgabe dieser Sammlung. Inzwischen verstarb H. Tschinkel (1925) und seine äußerst wertvollen Materialien erwarb das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg (1928). Der zweite Weltkrieg und die Nachkriegszeit hemmten neuerlich die nötigen Editionsarbeiten, die schließlich den beiden Konservatoren am Deutschen Volksliedarchiv, dem Volkskundler Rolf Wilhelm Brednich und dem Musikwissenschaftler Wolfgang Suppan, übertragen wurden. Die beiden Herausgeber begnügten sich jedoch nicht mit der Publikation des von Tschinkel und seinen Mitarbeitern in den Jahren 1906/12 aufgesammelten Materials, sondern waren bestrebt, alle nachweisbaren gedruckten oder ungedruckten Liedaufzeichnungen für diese Ausgabe zusammenzutragen. Es handelte sich ja um das Liedgut einer der ältesten geschlossen besiedelten Inseln außerhalb des deutschen Sprachgebietes, in der sich „Überlieferungen von bisher nie gekannter Urtümlichkeit“ erhalten haben.

Der bereits erschienene Band I – von der auf vier Bände berechneten Gesamtausgabe der *Gottscheer Volkslieder* – enthält 325 Balladenaufzeichnungen, die unter 125 nummerierten Variantengruppen zusammengefaßt sind. Nur etwas über die Hälfte (167) stammt aus der Sammlung 1906/12, die übrigen aus früherer Zeit (seit 1823) bis zu den jüngsten Tonaufzeichnungen (1965). Dem stofflichen (thematischen) Inhalt nach ist das Material in einzelne Abteilungen geordnet, wobei als Balladen alle episch-lyrischen Schöpfungen in dramatischer Bearbeitung aufgefaßt werden, also auch jene ohne einen tragischen Konflikt, wie es heutzutage in der Volksliedforschung bereits fast allgemein üblich ist.

Große Sorgfalt wurde der einheitlichen

Mundartschreibweise gewidmet, ohne irgendwelche normative Mundartregeln dabei anzuwenden. Da alle Mundartlieder dieser Ausgabe mit einer Übertragung in hochdeutscher Sprache versehen sind, ist jedem Leser der Text leicht zugänglich. Bei der Herausgabe der Melodien begann die Arbeit mit der Kritik an den Aufzeichnungen, um das Notenbild von vorgefaßten Deutungen oder Zusätzen womöglich frei zu halten. Der größte und am schwierigsten zu behebbende Mangel zeigte sich dort, wo durch wechselnde Silbenzahl in den Textzeilen die Melodien sich mehrfach verändern mußten – und der Sammler diese Änderungen nicht vermerkt hatte. In Verlegenheit sind wir hauptsächlich bei frei rezipierenden Gesängen, wie z.B. bei Nr. 49i (S. 173), wo allerdings auf Grund einer neueren Tonaufnahme die Ergänzung des Notenbildes vielleicht möglich war, wie z.B. in Nr. 107 f. (S. 390 ff.). Wahrscheinlich nur zufälligerweise ist bei Nr. 90 die Melodie überflüssig zweimal in derselben Fassung abgedruckt (90 a = c).

Nähere Aufschlüsse über entsprechende Auswertung des gesamten Gottscheer Liedgutes wird der abschließende Kommentarband mit Registern, einer systematischen Anordnung der Melodien, einem Motivverzeichnis und einem Wörterbuch der wichtigsten Mundartausdrücke bringen, an welchem nebst den deutschen Herausgebern auch die slowenische Volkskundlerin Zmaga Kumer sich beteiligen wird. Schon heute, auf Grund des vorliegenden ersten Bandes darf man sagen, daß diese Ausgabe nicht nur ihrem Inhalt nach, sondern auch der ganzen Bearbeitung wegen, eine der wertvollsten Volksliedausgaben der letzten Zeit zu werden verspricht.

Karel Vetterl, Brno

*Slovenské ľudové piesne / Slowakische VOLKSLIEDER. Band II. Aufgezeichnet und systematisiert von Běla BARTOK. Hrsg. von Alica ELSČEKOVÁ und Oskár ELSČEK. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied (1970). 812 S.*

Elf Jahre nach Band I erscheint der zweite der auf drei Bände berechneten Ausgabe der Bartókschen Sammlung slowakischer Volkslieder. Diese Verzögerung ist nicht den Herausgebern anzulasten.

Bartóks Volksmusikeditionen erfassen – wie es nur einem Musikethnologen möglich

ist – das Ganze des Phänomens. Was Bartók bietet, ist nicht allein ein reich gedeckter Tisch an Melodien und Texten, sondern dazu Messer und Gabel (Benjamin Rajeczky wird mir verzeihen, daß ich seinen anschaulichen Vergleich hier abwandle; s. Jb. f. Vldf. 15, 1970, S. 156): das heißt, eine systematische Melodienordnung, die das Auffinden jeder Weise ermöglicht und zugleich Einblick gewährt in die musikalischen Baugesetze, in formale, melodische und rhythmische Eigenarten der analphabetischen, schriftlosen Musiktradierung.

Über die in Band 1 von Bartók und den Herausgebern abgedruckten ausführlichen Bemerkungen zur Sammlung der slowakischen Volkslieder, ihrer Funktion, Aufbereitung und Systematisierung ist in dieser Zeitschrift bereits geschrieben worden (s. Mf XIV, 1961, S. 100-102), – und ein zusammenfassendes Urteil wird erst nach Vorliegen des dritten Bandes möglich sein. Bleibt hier nur die Inhaltsangabe: Band 2 enthält Melodien der Gruppe A (Vierzeiler), der Unterklasse I (mit nichtpunktiertem Rhythmus), der Gruppe b (mit heterometrischen Verszeilen). Es handelt sich um die Nummern 422 bis 1047, also 626 Lieder mit oft mehreren Melodie- und Textfassungen, die sich weiter in dreißig Untergruppen gliedern lassen. Die Gruppen 1 bis 8 enthalten Melodien mit einer doppelten/erweiterten dritten Melodiezeile, neigen demnach dem Fünfzeiler zu. Die Gruppen 9 und 10 tendieren infolge ihrer beiden Doppelzeilen zum Sechseiler. Von Bartók sogenannte „echte heterometrische Vierzeiler“ bringen die Gruppen 11 bis 30. Mit Hilfe einer Tabelle wird das zunächst etwas verwirrend scheinende System der Klassifizierung leicht deutlich. Unnötig zu sagen, daß die Notierung und Kommentierung – jeweils in slowakischer und in deutscher Sprache – jedes einzelnen Liedes allen Anforderungen der modernen Volksmusikforschung entspricht. Die Herausgeber haben je ein Text und ein Melodienregister ergänzt.

Der überwiegende Teil der Bartókschen Volksmusiksammlungen – neben den ungarischen sind es die rumänischen (s. Mf XXIII, 1970, S. 225 f.), südslawischen, bulgarischen, ruthenischen, türkischen und arabischen Lieder und Instrumentalstücke – liegt nun im Druck oder Neudruck vor. Daß Band 3 der Slowakischen Volkslieder bald folge, ist unser

aufrichtiger Wunsch an die Slowakische Akademie der Wissenschaften.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

ONDREJ DEMO und OLGA HRABALOVÁ: *Žatevné a dožinkové piesne* („Ernte- und Erntefestlieder“). Bratislava: Slowakische Akademie der Wissenschaften 1969. 290 S. und 1 Schallpl. (Klenotnica Slovenskej L'udovej Kultúry. 4.)

Die vom Verlag als populär-wissenschaftliche Editionsreihe bezeichnete „Klenotnica slovenskej ľudovej kultúry“ („Schatz der slow. Volkskultur“), deren vierter Band hier vorliegt, ist ein gelungener Versuch, wissenschaftlichen Arbeiten in gefälliger Aufmachung einen Leserkreis außerhalb der Forscherkreise zu erobern. Die Konzeption des Bandes ist übersichtlich. O. Demo schrieb eine ausführliche Einleitung (S. 9-87), ein Quellen- und Literaturverzeichnis (S. 262 bis 265) und ein Wörterbuch (S. 287-289). Texte und Melodien (S. 89-203), ein Ortsverzeichnis (S. 252-253) und die Anmerkungen zur Schallplatte sind gemeinsame Arbeit der Autoren und die Editionsanmerkungen (S. 204-208), Kommentare (S. 209-228), Register der rhythmischen Schemata und Textmotive (S. 229-251) und das alphabetische Liedregister (254-261) sind von O. Hrabalová. Eine ausgezeichnete deutsche Zusammenfassung (S. 266 - 286) enthält die wichtigsten Angaben.

Die mitgeteilten Lieder sind aus mehreren Gründen von besonderem Interesse. Vor allem sind Erntelieder in den meisten Sammlungen (auch in Bartóks) fast nicht vertreten. Die meisten Sammler haben sich die Lieder ihrer Sammlungen „vorsingen“ lassen, d.h. sie nicht als Arbeitslieder aufgezeichnet. Demo und Hrabalová haben konstatiert, daß es fast unmöglich war, die Volksänger dazu zu bewegen, Erntelieder außerhalb der Erntezeit und des Arbeitsmilieus vorzusingen. Das mag hauptsächlich mit der besonderen Technik des Singens in der Natur zusammenhängen. Die Sammeltätigkeit der beiden Autoren ist deshalb besonders verdienstvoll, sichert auch die Einheitlichkeit und Verlässlichkeit des Notenbildes dieser ersten monographischen Sammlung. Alle Transkriptionen gehen auf Bandaufnahmen zurück.

Ein weiterer Vorteil ist die Einheitlichkeit der Voraussetzungen der Erntelieder als

zweckgebundener Arbeitslieder. Die Untersuchungen der Verfasser haben die Mannigfaltigkeit in diesem einheitlichen Material minutiös dargestellt. In diesem Zusammenhang tritt der soziologische Aspekt bestimmend in den Vordergrund und wird in der Einleitung historisch dargelegt.

Die 127 Lieder mit zahlreichen Varianten beweisen teils ein hohes Alter, teils spezielle Strukturen, die in anderen slowakischen Volksliedern nicht vorkommen. Ihre klangliche Wirkung zeigen die authentischen Beispiele der Schallplatte. Daß einige dieser Lieder, wie die Autoren bemerken, wegen schlechter Aufnahmequalität eine Neuaufnahme im Studio notwendig machten, ist zu bedauern, da der Unterschied zwischen beiden Aufnahmetypen störend wirkt. Andererseits lassen sich an den Studioaufnahmen interessante Abweichungen von den authentischen Notenaufzeichnungen feststellen.

Dem hohen Standard dieser Publikation entsprechen die 42, z.T. farbigen Photographien leider nicht. Die Reproduktionen sind grau, ohne Kontraste und teilweise unscharf. Wichtiger ist jedoch, daß nur zwei der Aufnahmen singende Menschen zeigen, die übrigen Natur- und Arbeitsbilder, von denen einige reichlich „gestellt“ vorkommen. Hier wären Aufnahmen der Sänger, z.B. jener der Schallplatte, sicher interessanter gewesen. Von dieser, die Autoren und ihre Arbeit nicht betreffende Kritik abgesehen, ist nur zu hoffen, daß die Publikationsreihe noch mehr Bände dieser Art enthalten möge, als aus dem Editionsprogramm ersichtlich ist.

Camillo Schoenbaum, Dragør

*WOLFGANG SUPPAN: Lieder einer steirischen Gewerkschaftsgattin aus dem 18. Jahrhundert. Handschrift 1483 des Steiermärkischen Landesarchivs Graz. Graz: Im Selbstverlag des Historischen Vereins für Steiermark 1970. 41 S. (Beiträge zur Erforschung Steirischer Geschichtsquellen. XLIX. Neue Folge. XVII.)*

Die Handschrift stammt aus dem Jahre 1742 und war im Besitz der Maria Ursula Hasenhietlin, geborene von Sulzberg aus Vorarlberg, deren Vorfahren Radwerks- und Hammerwerksbesitzer waren. In Aufbau und Form entspricht die Sammlung der charakteristischen Anlage einer Liederhandschrift, die in erster Linie auf den Geschmack des

Besitzers ausgerichtet ist, aber auch das aktuelle Liedgut der Zeit, in der eine solche Sammlung zusammengestellt wurde, widerspiegelt. Insofern sind besonders Liedsammlungen aus jener liederarmen Zeit des 18. Jahrhunderts stets zu begrüßen. Zeigt es sich doch, daß von den insgesamt zwanzig Liedern fast die Hälfte unbekannt war und bis jetzt noch nicht in der Fachliteratur nachgewiesen werden konnte, worauf der Herausgeber in seinem Kommentar eigens hinweist. Es handelt sich um 9 geistliche und 11 weltliche Lieder. Letztere stehen jenseits des allgemeinen Zeitgeschmacks, wie er in Liedern aus den bekannten Sammlungen eines Sperontes, Gräfe und Rathgeber anzutreffen ist. Dies veranlaßt Suppan, zur Überprüfung des Einflusses jener Standarddrucke auf die deutschsprachigen Alpenländer aufzufordern und zu fragen, „ob und welche literarischen hochkulturellen Einflüsse statt dessen hier bestimmend gewesen sein mögen“ (S. 37).

Zu dem geistlichen Schäferlied Nr. 8 kann noch ein Hinweis gegeben werden. Es kommt mit vertauschten Strophenteilen auch in Paradeissspielen aus Krndia und Gyulavez (Slawonien) vor (Tonarchiv des Instituts für ostdeutsche Volkskunde, Aufnahmen von J. Künzig und W. Werner, Tbd. 128/I-00 und 103/II-32). Sie bilden dort mit anderen Liedern in den Handlungsablauf des Spiels eingestreute Gesangsstücke, die teilweise den gesprochenen Dialog interpretieren. Aufgrund der Tonaufnahme ist so auch die Melodie zugänglich, auf die in Liederhandschriften in der Regel verzichtet werden muß. – Unter den vergleichsweise beigegebenen Melodien sollte die zu Nr. 16 wohl auf S. 30 stehen.

Im ganzen eine wichtige Veröffentlichung, die die Literatur der Liederhandschriften des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum wirkungsvoll ergänzt.

Hartmut Braun, Freiburg i. Br.

*GIACOMO MEYERBEER: Sizilianische Volkslieder. Hrsg. von Fritz BOSE. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1970. 86 z.T. ungez. S., zahlreiche Faks. und Notenbeispiele.*

Sehr beredt stellt Fritz Bose Meyerbeers sizilianische Liedaufzeichnungen vor; der Herausgeber würdigt die im Sommer des Jahres 1816 entstandenen Manuskripte als

„vorwiegend städtisches Musikgut aus der Schicht der semiliterarischen Produktion“ (S. 13), als „eine der frühesten Dokumentationen einer gleichzeitig auf Text und Melodie gerichteten Sammeltätigkeit musikalischen Volksgutes über den Bereich der musikalischen Volkskunde Siziliens hinaus“, geht aber zu weit, wenn er in diesem Zusammenhang „auf jeden Fall“ Meyerbeer als „den ersten gebildeten Musiker“ bezeichnet, der sich der Volksmusik angenommen habe (alle Zitate S. 21). Von Finck, Senfl, Forster, Othmayr, Isaac, Orlando di Lasso bis zu den Meistern der Wiener Klassik und darüber hinaus zu Schumann, Brahms und Bruckner reicht die Reihe jener an Volksmusik interessierten Persönlichkeiten, die im Verhältnis zu Meyerbeer nicht als ungebildete Leute bezeichnet werden sollten. Nicht erst Herders Regenerationsbewegung hat den Komponisten Volksmusik nahe gebracht. Volksmäßigkeit erstrebte selbst ein so galanter Weltmann wie der Mailänder – Johann Christian – Bach; nur daß in dieser Komponisten-Generation und dann vor allem bei den Wiener Klassikern nicht Volksmelodien notengetreu erscheinen, sondern als gleichsam atmosphärisches Fluidum in der melodischen Erfindung mitschwingen. Auch Meyerbeers sizilianische Studien haben nicht dazu beigetragen, Opernmelodien „aus dem Mund des Volkes“ zu finden; der Komponist stimmte sich m.E. damit auf sizilianische Themen (wie sie später in *Robert der Teufel* auftreten) ein. Ein Volksliedfachmann wird daher nicht davon „überrascht“ gewesen sein, „daß ein Komponist wie der junge Meyerbeer sein Interesse der Volksmusik zugewandt hat“ (S. 8).

Schwierigkeiten bei der Übertragung der Texte „waren es dann auch vor allem, die ihn [den Herausgeber] bewogen, sich im Frühjahr 1966 selbst nach Sizilien zu begeben, um an Ort und Stelle mit berufenen Kennern des sizilianischen Volksliedes und der sizilianischen Sprache die Texte durchzugehen“ (S. 14). Die Beratungen durch Giorgio Piccitto in Catania und Antonino Uccello in Palazzolo Acreide haben sich in den Kommentaren zu den einzelnen Liedern positiv niedergeschlagen. Diesen Kommentaren entnehmen wir, daß nur ein Lied aus der Reihe der 37 Meyerbeer-Aufzeichnungen sich in den neueren sizilianischen Liedbestand herübergerettet hat und im repräsentativen Band

Alberto Favara, *Corpus di musiche popolari siciliane*, Palermo 1957, zu finden ist: das Weihnachtslied Nr. 15 *Ralligrativi, pasturi* (= Favara Nr. 644). Man wird daher Bose zustimmen, wenn er S. 15 die zwei Seiten zuvor (s. oben) gegebene Einschätzung präzisiert: „Die literarischen und semiliterarischen Erzeugnisse einer städtischen Musikkultur und die Lieder und Tänze der Unterschichten der Stadtkultur überwiegen . . . seine [Meyerbeers] Informanten waren städtische Spielleute und Sänger, Bettler und Straßenmusikanten“.

Die Frage des Dokumentationswertes der einzelnen Aufzeichnungen umgeht Bose. Seite 8 finden wir dazu eine ebenso unverbindliche Angabe: „Die Notierung ist zwar flüchtig, aber doch den Umständen entsprechend genau“ (!), wie S. 13: „Die Notierung erfolgte unmittelbar während oder nach der Darbietung, sie ist z.T. recht flott [!], jedoch ziemlich [!] genau“. Entweder kann man in dieser wichtigen Frage etwas sagen – ich würde meinen, daß vergleichende Forschungen weiterhelfen – , oder man kann keine Auskunft geben. Verunklarend und in einer wissenschaftlichen Publikation fehl am Platz wirken auch Formulierungen wie: „einige [welche ?] Stücke echter Volkspoesie“, „Lieder offenbar [!] bäuerlicher Herkunft“, „einige wenige Lieder und Tänze mögen ältere sizilianische Überlieferungen vertreten“, „ihre Faktur entspricht absolut [!] dem Spiel auf der Violine, obwohl sie natürlich [!] auch auf einer Gitarre ausführbar wären“ (alle Zitate auf einer Seite, 13), usf.

Der Verlag hat sich um eine gute Ausstattung des Bandes bemüht. Für die weitere Bearbeitung des Materials – und der Spielball sei nun italienischen Fachkollegen zugeworfen – ist der Abdruck der Meyerbeer-Handschriften in Faksimile von Bedeutung. Fritz Bose gebührt das Verdienst, die Fachwelt auf ein wichtiges Dokument der historischen Volksmusik- und der Meyerbeer-Forschung hingewiesen zu haben.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

WIEGAND STIEF: *Strukturelemente der hessischen Volkslieder*. Diss. Freie Universität Berlin 1970. Dissertationsdruck. 130 S. Notenbeispiele, Tabellen.

Mit dem Problem der landschaftlichen Volksmusikforschung hat man sich schon

vielfach auseinandergesetzt, wobei man immer wieder auf methodische Schwierigkeiten gestoßen ist. Zugunsten der Exaktheit wählte der Verfasser „*more arithmetico*“ die Basis genauer Zahlenverhältnisse und Auszählungen einzelner Details, „*weil ohne Statistik die Ergebnisse im Ungefähren versinken mußten*“ (S. 14). Gegenstand der Untersuchung bilden 1000 Lieder des heutigen Bundeslandes Hessen, die zwischen 1830 und 1930 aufgezeichnet wurden. Als Quellen dienten mehrere gedruckte Sammlungen verschiedenster Editoren, „*um nicht dem Geschmack und der Willkür eines einzigen Herausgebers zu unterliegen*“ (S. 17).

Dieses Liedmaterial wird analysiert, und die Ergebnisse werden in genauen Prozentzahlen auf übersichtlichen Tabellen wiedergegeben. Sie betreffen den formalen Aufbau textlicher und musikalischer Art, die Taktarten, Rhythmus, Tonalität, Lage des Spitztonens und Sequenz. Wichtige Erkenntnisse ergeben sich bei der Behandlung des Ambitus und des Ambituskernes. So konnte die Beobachtung gemacht werden, daß in dem binnendeutschen Liedmaterial des 19. und 20. Jahrhunderts noch Beziehungen zum alten System der Kirchentonarten bestehen. Am deutlichsten werden sie in Melodien, die sich vorzugsweise unter dem Grundton bewegen und so den alten Plagaltonarten entsprechen. Rückschlüsse auf ältere Tonräume, z.B. auf das Hexachordum naturale lassen möglicherweise auch Melodien mit dem Ambitus zwischen Prim und Sexte zu.

Als neue Messungswerte werden das „*Rhythmische Tempo*“ und das „*Durchschnittsintervall*“ verwendet. Ersteres ergibt sich, „*wenn man die Summe aller in einer Strophe enthaltenen Töne durch die Anzahl der in derselben Strophe enthaltenen Zahnzeiten teilt*“ (S. 11 f.), das zweite, wenn man „*alle Fortschreitungen der Melodie ihrer Größe nach (dabei gilt die Prim als 0, die kleine Sekunde als 1, die große Sekunde als 2 usw.)*“ addiert und „*die Summe durch die Anzahl der im Liede enthaltenen Intervalle*“ dividiert (S. 12). Die nivellierende Gefahr solcher Methoden erwägt der Verfasser selbst. Sie sind vor allem nur an Material mit glatten Zahlenverhältnissen anwendbar. Glatte Zahlenverhältnisse sind beim Volkslied in der Regel aber nicht gegeben, was geradezu das Charakteristische des Volksliedes darstellt. Sehr deutlich wird dieser Sachverhalt bei der

Beschäftigung mit Schallaufnahmen, auf die hier – nicht ganz zu Recht – verzichtet wird. Aber auch schon herkömmliche landschaftliche Sammlungen haben zumindest in rhythmischer Beziehung dieser Erscheinung Rechnung getragen. Man vergleiche daraufhin nur die Liedersammlung von Heeger-Wüst der Nachbarlandschaft Pfalz, wo polyrhythmische Aufzeichnungen entsprechend dem Vortrag der Sänger auf Schritt und Tritt begegnen. Zur Genüge sind aber auch die Schwächen jener Sammlungen bekannt. Stief unterzieht daher seine verwendeten Lieddrucke eingehender Quellenkritik. Nur sollte man sie nicht schlechter machen, als sie sind. Die Wolfram vorgeworfenen Druckfehler, die sich auf die Liednummern 241, 279,1 und 493 seiner *Nassauischen Volkslieder* . . . beziehen sollen, treffen nicht zu. Die vermeinte Taktvorzeichnung 4/4 zu Nr. 116 ist irrelevant, da in dem Lied kein 4/4 Takt vorkommt. Auf S. 18 und 19 befaßt sich der Verfasser mit ähnlichen rhythmischen Mängeln der Sammlung *Odenwälder Spinnstube* von Krapp, die jedoch in der dritten Auflage (1929) fast ausnahmslos beseitigt sind. Dagegen muß bei ihm auf S. 66 der Takt 4 des ersten Notenbeisepiles rhythmisch  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  lauten und nicht  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  und auf S. 103 im zweiten System der Takt vor dem Doppelstrich  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  statt  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  und der dahinter  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  statt  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Etwas mehr Notenbeispiele zur besseren Veranschaulichung wären wünschenswert gewesen, auch Textdarstellungen in ihren Zeilenstrukturen (z. B. S. 49).

Stief beschränkt sich bei diesen mit Akribie ermittelten Fakten auf die 1000 hessischen Lieder und schließt den Vergleich mit Liedern anderer Landschaften bewußt aus. Ohne Bezugspunkt kann das Spezifische der hessischen Volkslieder jedoch nicht erkannt werden, auch nicht, ob die Ergebnisse sich auf das neuere deutsche Volkslied allgemein beziehen; Der Verfasser schlägt deshalb für die übrigen Landschaften Untersuchungen mit gleichen Methoden vor, um damit zu einer Beantwortung der Frage zu kommen. Hartmut Braun, Freiburg i. Br.

JOSEF KUCKERTZ: *Form und Melodiebildung der Karnatischen Musik Südindiens im Umkreis der vorderorientalischen und nordindischen Kunstmusik. Band I: Darstel-*

*lung. Band 2: Transkriptionen. – Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1970, VIII, 254 und (VI, 52 Taf.). (Schriftenreihe des Südasien-Instituts der Universität Heidelberg, ohne Bandzählung.)*

Die moderne Musikethnologie folgt dem allgemeinen Trend der Wissenschaften zur Spezialisierung. Dazu zwingt sie auch die Fülle des Materials, das bisher bereits bearbeitet und publiziert oder noch nicht ausgewertet in den Archiven bereit liegt. Eine „vergleichende Musikwissenschaft“, die ausschließlich auf die formalen Phänomene einer beschränkten Auswahl von isolierten Melodien aufbauend im weltweiten Überblick tonale, melodische und rhythmische Gestalten analysiert, hat heute nur dann noch eine Berechtigung, wenn sie sich auf die Darstellungen der Musikkulturen im Zusammenhang mit der allgemeinen Kultur der betreffenden Völker stützen kann. Ethnologie, Anthropologie, Soziologie, Religionswissenschaft, Linguistik und andere Wissenschaftsgebiete helfen dem Musikwissenschaftler, die musikalischen Phänomene sinnvoll einzuordnen und richtig zu bewerten. Das aber zwingt ihn zur Spezialisierung, da eine solche Vertiefung in die Gesamtkultur immer nur bei einzelnen oder nur bei einigen Völkern möglich sein kann. Besonders bei den Völkern der asiatischen Hochkulturen ist die Musik so differenziert, daß sie wie die des Abendlandes ein sorgfältiges Studium ihrer vielen Erscheinungsformen erfordert, das zugleich auch ein Studium ihrer Geschichte sein muß.

Kuckertz hat sich die Musik Indiens als Spezialgebiet gewählt und hier wieder der Kunstmusik Südindiens seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Das ist sehr zu begrüßen, denn einmal ist dieses Gebiet von europäischen Wissenschaftlern weniger erforscht als die nordindische Kunstmusik – was in erster Linie auf eine größere Zurückhaltung der südindischen Musiker zurückzuführen ist – und andererseits ist die Musik Südindiens unbeeinflusst vom Islam geblieben und mit anderen Gebieten der Kultur eigene Wege der Entwicklung gegangen, die manche Elemente der vorislamischen Zeit bewahrten, vernachlässigt oder verändert worden sind. Kuckertz unternimmt hier den Versuch, gestützt auf die Literatur, speziell auf die englisch geschriebenen Werke des südindi-

sehen Musikwissenschaftlers Sambamurthy, sowie auf eigene Forschungen im Lande, die Charakteristika der Form und der Melodiebildung in der südindischen Kunstmusik zu studieren und sie in Beziehung zu der Kunstmusik des Vorderen Orients zu setzen. Er geht dabei von der heutigen Praxis und der zeitgenössischen wie historischen Musiktheorie aus. In dieser Studie steht die musikalische Form im Mittelpunkt. Die Kunstmusik des Vorderen Orients und Indiens bildet ihre Formen durch Aneinanderreihung von Varianten mehr oder weniger fest ausgeprägter melodischer Modelle. Diese sind wie die Melodiesysteme, die aus ihnen gebildet werden, jeweils verschieden, obwohl gemeinsame Wesenszüge erkennbar sind.

Kuckertz beginnt mit einer knappen Darstellung der Melodiebildung und der daraus abgeleiteten Formen in der Kunstmusik des Vorderen Orients, und zwar in Tunesien, Ägypten und im Iran. Der Beispielband enthält hierzu einige Transkriptionen nach Schallplatten, auf die sich die Ausführungen im ersten Band stützen. Gegenüber der etwas skizzenhaften Darlegung der Melodiebildungsgesetze im arabisch-persischen Kulturkreis, die Kuckertz sehr mit Recht in Abhängigkeit von tonalen und metrischen Strukturen sieht, wird Form und Melodik der südindischen (Karnatischen) Musik ausführlich und detailliert behandelt. Da der Periodenbau indischer Kunstmusik mit gleich langen Teilstücken erfolgt, setzt Kuckertz folgerichtig die metrisch-rhythmischen Modelle des Tāla an den Anfang der Betrachtung. Die Freizügigkeit der Melodieentwicklung aus dem melodischen Strukturmodell des Rāga vollzieht sich im Rahmen der Tāla-Modelle, die auch in sich wiederum rhythmisch frei gestaltet werden, aber an wiederkehrende Perioden gebunden sind, die nun auch die Melodiebildung zu einer parallelen Periodisierung zwingen. Dieses schon bei Bharata erwähnte System der Metrisierung hat sich im Lauf der mehr als 2000 Jahre indischer Musikgeschichte mehrfach gewandelt und ist in der Theorie karnatischer Musik zu einem äußerst verwickelten Komplex theoretischer Formeln und praktischer Rhythmisierungen geworden, den Kuckertz in einer komprimierten und dennoch vollständigen Darlegung anbietet. Im wesentlichen schöpft er dabei indische literarische Quellen aus. Doch ist seine Darstellung,

verglichen etwa mit den sehr viel umfangreicheren Ausführungen Sambamurthys, bedeutend klarer.

Orientalische Theoretiker setzen bei ihren Lesern, die sie ja in erster Linie bei ihren Landsleuten vermuten, zu viel voraus, was europäischen Lesern erklärt werden müßte. Darüber hinaus verwenden sie Termini – zumal wenn sie europäische Sprachen gebrauchen – die im Abendland an Vorstellungen geknüpft sind, die sich auf orientalische Musik schlecht oder gar nicht anwenden lassen. Kuckertz ist diesen Fallstricken der Terminologie entgangen und läßt auch seine Leser nicht über sie straucheln. Das wird besonders deutlich, wo Kuckertz in dem folgenden Kapitel über den Rāga-Begriff die in der blumenreichen Sprache des Orients gefaßten Definitionen indischer Theoretiker von Bharata bis zur Gegenwart anführt und erklärt. Das Ineinandergreifen klanglich-materieller und psychologisch-emotioneller Faktoren verwirrt den Europäer, während der Inder darin keine Unklarheit erkennt. Daß es auch neben den Rāga mit Gefühlsgehalt (Rakti-rāga) auch solche gibt, die keine ausgesprochenen Gefühlswerte (Rasa) enthalten (Ghana-rāga), macht dem Europäer die Begriffsbestimmung noch zusätzlich schwer. Das tonale Bezugssystem in den für die Rāga charakteristischen Leitern wird von Kuckertz in einem Überblick über ihre historische Entwicklung dargelegt. Aus den beiden Tongeschlechtern Sa- und Ma-grāma mit je sieben Stufen entwickeln sich die 14 Murchāna als modale Transpositionsreihen, denen sich später durch Mischung noch weitere Murchāna zugesellen. Die höchst interessante Frage des dritten Tongeschlechts (Ga-grāma), der „himmlichen“ Tonart, wird nur kurz gestreift. Da sie im Nātyasāstra des Bharata nicht erwähnt ist, hält Kuckertz sie für uralt und zu Bharatas Zeiten bereits nicht mehr verwendet. Das bei Sarngadeva als Folge von  $4+2+4+3+3+3+3$  Śruti definierte System, von dem auch er angibt, daß es in der Praxis nicht oder nicht mehr existiert, halte ich für den Versuch einer siebenstufigen Temperatur ( $7 \times 3 = 21$  Śruti), den man in das System der 22 Śruti gezwängt hat. Er würde sich mit den analogen Tongeschlechtern bzw. Tonsystemen in Indonesien und Südostasien decken. Dieser grāma wäre vielleicht das Vorbild und die Urskala für das altsiamesische Tonsystem und für das prähistorische pelog Javas. Das

Nātyasāstra kennt den Begriff Rāga noch nicht. Es nennt statt dessen 18 Jāti, sieben aus dem Sa-, elf aus dem Ma-grāma. Die Bezeichnung Rāga taucht erst später auf, sie sind von den Jāti „gezeugt“. Nach Gruppen aufgrund ihrer tonalen Struktur zusammengefaßt, ergeben sie das System der Melakarta, ursprünglich aus 19 oder 20 solcher Mela gebildet, später auf 72 erweitert. Sie bilden das Tonmaterial für die Rāga, die sich dann nicht nur durch die emotionelle Eigenart, sondern auch durch die Stellung der Töne in der Melodik als Anfangs- oder Schlußton, Haupt- oder Nebentonika, Durchgangs- oder Umspielungstöne usw. und dann auch durch die Verwendung aller Töne oder die Reduzierung der sieben Stufen auf sechs oder fünf unterscheiden.

Zu den Rāga-Merkmalen (Lakṣaṇa) gehören die charakteristischen Bewegungsfiguren, die Kuckertz mit Beispielen aus der Praxis erläutert. Danach beginnt der Hauptteil des Buches über den Melodieaufbau und die Formen karnatischer Kunstmusik. Die südindische Theorie unterscheidet streng zwischen komponierten und improvisierten Vokal- oder Instrumentalstücken. In der improvisierten Musik gibt es drei Formtypen: den Ālāpāna, das stets metrumfreie, nicht vom Trommler begleitete Vorspiel zur Darlegung oder „Beschreibung“ des Rāga mittels der Haupttöne und der charakteristischen Phrasen, analog dem Ālāpa oder Ālāp der nordindischen Musik. Der Tāna ist das lebhafteste, scherzartige Gegenstück nach dem gewichtigsten, metrumfreien Ālāpāna, zwar metrisiert aber noch frei von der Bindung an den Tāla, der erst in den Pallavi dieser Formgruppe in Erscheinung tritt. Der wichtigste Teil der komponierten Musik und die höchstentwickelte Form südindischer Kunstmusik ist die Kṛti, der Kuckertz mit Recht große Bedeutung zumißt, da sie in den Konzertprogrammen südindischer Sänger und Musiker den breitesten Raum einnimmt. Nach einem Abschnitt über die Überlieferungstechnik und Ausführung solcher komponierter, also in gewissem Umfang feststehender Formen und der erst in den letzten 100 Jahren entstandenen neuen Form der Varna, in denen auch rāga-fremde Phrasen vorkommen, im Prinzip Übungsstücke für Sänger und Instrumentalisten, beschließt das große Analysen-Kapitel über Bewegungsfiguren und Melodik einiger Rāga, anhand

vieler Beispiele dargestellt, die Studie; quasi als Anhang erscheint ein Ausblick auf die Verhältnisse in der Theorie und Praxis Nordindiens.  
Fritz Bose, Berlin

**MARTIN GEIER:** *Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens / Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters / geführten müheeligen Lebens=Lauff. Faksimile-Nachdruck mit einem Nachwort von Dietrich BERKE. Kassel – Basel – Tours – London: Bärenreiter 1972. (16) S.*

Des Dresdner Oberhofpredigers Martin Geiers Schilderung von Schützens Leben, die er anlässlich von dessen Tod abgefaßt hat, ist neben eigenen Äußerungen des Meisters, vor allem dem Memorial von 1651, die wichtigste biographische Quelle für den Sagittarius. Daher verdient die Neuauflage dieser Faksimile-Ausgabe – die erste erschien im Schütz-Gedenkjahr 1935 – besondere Beachtung. Dietrich Berke beschreibt im Nachwort den Druck, in dem der Nekrolog vor 300 Jahren erschienen ist.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

**OTTO BRODDE:** *Heinrich Schütz. Weg und Werk. Kassel: Bärenreiter 1972. 225 S.*

Brodde's Schütz-Buch verdankt seine Entstehung einer Anregung des Präsidenten der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft Dr. h. c. Karl Vötterle für die Wiederkehr des 300. Todestages des Meisters und bezweckt sowohl eine Zusammenfassung des umfangreichen Werks über Schütz von H. J. Moser wie auch gleichzeitig dessen Weiterführung aufgrund neuerer Forschungen. Tatsächlich war eine kürzere Darstellung von Leben und Werk des Meisters, die dennoch zugleich allen wissenschaftlichen Erfordernissen Rechnung trägt, schon lange erwünscht, und man darf in Brodde's Buch mit Freude eine weithin gelungene und zudem gut geschriebene Arbeit feststellen. Es sind darin auch durchaus eigene Akzente gesetzt, so in der Darstellung des kirchengeschichtlichen Zusammenhangs, aus dem die *Cantiones sacrae* verständlich werden, oder in der gründlichen Berücksichtigung liturgiegeschichtlicher Gegebenheiten, von denen her Brodde z. B. der textlichen Anlage der *Exequien* besondere Beachtung widmet. Aber der Verfasser leistet auch eigene For-

schungsbeiträge, so wenn er zu der noch immer nicht gelösten Frage nach dem Zeitpunkt von Schützens Universitätsstudium in Frankfurt/Oder und Jena sich begründetermaßen für die Jahre vor 1608 ausspricht und wenn er die Entstehungsgeschichte der zweiten Auflage vom Becker-Psalter ausführlich darlegt. Hilfreich sind weiterhin die Überblicke über die musikalischen Verhältnisse in jenen Städten, mit denen es Schütz im Laufe seines Lebens besonders zu tun hatte (genannt seien Kassel, Venedig, Dresden, Wolfenbüttel und Kopenhagen). Brodde beschließt sein Buch mit einem Kapitel *Vater der neuen deutschen Musik*, in dem er Schützens Bedeutung für die Nachwelt behandelt. Es gipfelt in der dreifach positiv beantworteten Frage „*Geht uns 300 Jahre nach seinem Tode Heinrich Schütz und sein Weg noch etwas an?*“ (303). Diese Antworten können nach Brodde, der – u. E. zu Recht – Schütz zentral als *Musicus poeticus ecclesiasticus* versteht – letzten Endes nur theologisch gegeben werden. Eine Formulierung wie die folgende ist charakteristisch für Brodde's Schütz-Verständnis und kommt ähnlich im Laufe seines Buchs immer wieder vor: „*Immer noch geht es um die Übersetzung des Wortes [gemeint ist des Bibelwortes in den letzten Werken] in die Musik. In Transformation der Sprachmelodie, im Einsatz von Bild und Figur, in der Dienstbarmachung des Klanges und in den anderen bekannten Kunstgriffen bilden Musik und Sprache in gegenseitiger Korrespondenz eine anders dimensionierte Erscheinungsform des Wortes. Das Ziel des Musicus poeticus ecclesiasticus, das Wort in, mit und unter der Musik in seine ‚definitive Fülle‘ zu bringen, ist auch hier erreicht*“ (269 f.).

Es schmälert die Bedeutung von Brodde's Buch in keiner Weise, wenn wir nun zu unseren allgemeinen Ausführungen ein paar kritische Anmerkungen folgen lassen. Die heissen gottesdienstlichen Verhältnisse um 1600 darf man nicht mit der Kasseler Gottesdienstordnung von 1539 in Verbindung bringen. Diese wurde nach der Jahrhundertmitte durch ausgesprochen lutherische Bestrebungen abgelöst. Erst Moritz der Gelehrte hat durch seine *Verbesserungspunkte* von 1605 den eigentlichen Übergang zur Reformierten Kirche vollzogen. Ein Kasseler Gesangbuch von 1601 gibt es nicht (vgl. O. Bill im Jb. für Liturgik und Hymno-

logie, 11. Band, 1966, 186 ff.). – Sodann etwas zur Anwendung verschiedener Begriffe! Brodde spricht öfters von der „*Emanzipation des Instrumentalen*“. Daß er damit etwas Richtiges meint, ist klar. Jedoch, ist die Redewendung nicht mißverständlich, wo der Begriff „Emanzipation“ in der modernen Gesellschaftslehre in einem ganz bestimmten Sinn, wie er eben auf Schütz nicht zutrifft, gebraucht wird? Warum nicht der einfache Ausdruck „Eigenständigkeit des Instrumentalen“? – Der Verfasser möchte die „*Aria*“ des 17. Jahrhunderts, um Verwechslungen mit der Opernarie zu vermeiden, als „*Lied-Aria*“ bezeichnen, was aber doch eine Tautologie ist. Mißverständnisse kann es allenfalls nur beim Plural, in dem „*Aria*“ und „*Arie*“ gleich lauten, geben. Dann aber kann man sich im letzteren Fall doch mit Opern- oder Dacapo-Arien behelfen (vgl. bei Brodde S. 313, Anm. 339). – Der Verfasser ersetzt den in MGG X, Sp. 898, von Kurt von Fischer eingeführten Begriff „*Responsoriale Passion*“, da die Worte „*Responsorium*“ und „*responsorial*“ „*markante Begriffe des choralen Systems*“ seien, je nach dem durch „*Choral-Passion*“ und „*Rezitativ-Passion*“. Obwohl der Rezensent bei seiner Mitarbeit am MGG-Artikel *Passion* den Begriff „*Responsoriale Passion*“ zunächst als nicht ganz sachgemäß empfand, so war doch einzusehen, daß hier eine völlig befriedigende begriffliche Lösung nicht zu erreichen war. Dem steht allein schon die Tatsache im Wege, daß die Grenzen zwischen den einzelnen Passionsgattungen fließend sind; gerade an der *Lukas-Passion* von Schütz kann dies deutlich werden, die nach Broddes Terminologie zwischen der Choral- und der Rezitativ-Passion steht. Da war die ältere Bezeichnung „*Dramatische Passion*“, weil sie auch die *Turbæ* berücksichtigte, noch besser. Völlig versagen Broddes Vorschläge indes bei dem aus Italien eingeführten Passionstyp von Scandello, den Brodde wie A. Schmitz als „*Motettenpassion*“ (S. 76) bezeichnet, während er doch der responsorialen Passion viel näher steht, aber eben eine Mischform ist.

Daß in den Werken des reifen Schütz, vor allem in der *Geistlichen Chormusik* und den *Symphoniae sacrae III* sich die subjektive Inbrunst des früheren Schaffens in hintergründige Vergeistigung wandelt, wird in Broddes Darstellung u. E. nicht deutlich genug. Hier hätte man sich eine stärkere

Herausarbeitung der Einzigartigkeit dieser Sammlungen, die allein schon durch einen bemerkenswerten Übergang zur Vertonung vorzugsweise neutestamentlicher Texte in Erscheinung tritt, gewünscht. Aber diese Wandlung ist ja zugleich Kennzeichen einer inneren Entwicklung des Meisters, die – trotz Leo Schrades Schrift *Das musikalische Werk von Heinrich Schütz in der protestantischen Liturgie* (Basel 1961) – noch immer nicht genug beachtet wird. Wäre nicht in diesem Zusammenhang eine eingehende Beschreibung des einen oder anderen Stücks, etwa des Konzerts *Saul, Saul, was verfolgst du mich* – lediglich dessen formale Anlage wird in einem kurzen Satz gestreift – naheliegend gewesen? – Noch eine Kleinigkeit: C. W. Briegel war nicht in Meiningen, sondern in Gotha und Darmstadt Hofkapellmeister (273 f.)

Broddes Schütz-Buch ist als Taschenbuch, d. h. in einfacher, dennoch gediegener Ausstattung erschienen. Von einer Bebilderung ist im Hinblick auf die Bärenreiter-Publikation *Schütz in Bildern seiner Zeit* (1972) nur in geringem Umfang Gebrauch gemacht worden, was verständlich ist. Leider erscheinen jedoch zwei der Illustrationen (die gottesdienstliche Psalmenordnung aus dem Becker-Psalter von 1661 auf S. 244 und das Autograph vom *Osterdialog* auf S. 260) in so starker Verkleinerung, daß man nicht einmal mit der Lupe alle Einzelheiten erkennen kann. Dringend erwünscht ist bei einer Neuauflage ein Orts- und Sach-, am meisten jedoch ein Personenregister, zumal Brodde erfreulicherweise eine große Menge Schütz'scher Zeitgenossen in seine Darstellung mit einbezieht. Dankenswert ist die von der Internationalen Schütz-Gesellschaft auf 11 Seiten zusammengestellte Werkübersicht, die sich auf das Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV) bezieht und an der Neuen Schütz-Ausgabe (NASW) orientiert.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

WALTER KOLNEDER: *Antonio Vivaldi, His Life and Work*. Translated by Bill HOPKINS. London: Faber and Faber 1970. 288 S., 18 Abb., zahlreiche Notenbeispiele.

Das 1965 bei Breitkopf & Härtel erschienene Buch über Vivaldis Leben und Werk liegt nun in einer englischen Übersetzung vor. Der um die Vivaldi-Forschung sehr verdiente Autor Walter Kolneder hat

seine Arbeit um ein Kapitel erweitert, nämlich um „*Vivaldi research in recent years*“, das die wichtigsten Neuerscheinungen seit 1965 kurz bespricht. Es betrifft dies großenteils Dissertationen, so die Rostocker Arbeit von Karl Heller über *Die deutsche Vivaldi-Überlieferung*, drei amerikanische Dissertationen, so die Arbeit von Lenore Coral *An historical survey of Thematic Catalogs with special reference to the Instrumental Works of A. Vivaldi*, diejenige von Lewis E. Rowell jr. *Four Operas of A. Vivaldi* (1959) sowie die von Robert E. Fort jr. *The Sacred Choral Music of A. Vivaldi*. Die Arbeit des dänischen Musikologen Peter Ryom *A propos de l'inventaire des oeuvres d'A. Vivaldi* beschreibt 45 unbekannte Manuskripte Vivaldis in Skandinavien, und der Artikel von T. Volek und M. Skalická (Acta Mus. 1967) behandelt *Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern*. Schließlich erwähnt Kolneder das 1965 in Mailand erschienene Buch seines Kollegen R. Giazotto. Im übrigen wurde der Text der deutschen Ausgabe unter Berücksichtigung einiger Berichtigungen unverändert herangezogen. Die Zahl der Abbildungen wurde etwas verringert, die Auswahl wirkt dadurch konzentrierter. Die Ausstattung des Bandes ist sehr sorgfältig, der Druck der Farbtafeln untadelig. Die zahlreichen Notenbeispiele wurden in den Band eingefügt, was sowohl Vorteile wie Nachteile in sich birgt.

Franz Giegling, Basel

PAUL HENRY LANG: *George Frideric Handel, London: Faber and Faber Ltd. 1966. 731 S., 16 Abb.*

Wissenschaftliche Akribie und künstlerisches Einfühlungsvermögen, leidenschaftslose Objektivität und inneres Engagement, tiefgehende Kenntnisse des Musikhistorikers im engeren und des Geisteswissenschaftlers im weitesten Sinne und gründliche Erfahrungen des Praktikers, dazu eine Darstellungsweise, die, dem vielfältigen Gegenstand angemessen, lebendig und doch knapp und deutlich ist, das sind die – heterogenen – Forderungen, die man an den idealen Biographen eines großen Meisters der Musikgeschichte stellt.

Lang erfüllt diese Forderungen in bewundernswerter und höchst reizvoller Weise. Seine Feststellungen beruhen auf solider wissenschaftlicher Grundlage und lassen da-

bei ständig die Mitwirkung des Musikers erkennen – er ist von Heroenverehrung weit entfernt, und doch spürt man auf Schritt und Tritt seine warme Begeisterung für seinen Gegenstand. Jede Umgebung, in die Händel in seinem bewegten Leben gestellt wurde, wird für ihn zum historisch, gesellschaftlich-wirtschaftlich und kulturell genau erforschten und dabei lebendig geschauten und dargestellten Hintergrund, gleichsam zur sorgfältig ausgestatteten Bühne, auf der sich der Held bewegt, den er gleich im 1. Kapitel treffend in den Psalmworten charakterisiert: „*He rejoiceth like a giant in running his course*“.

In Deutschland wie in Italien und in England sieht Lang Händel in der Auseinandersetzung nicht nur mit den musikalischen, sondern darüber hinaus mit den gesamten geistigen Strömungen der Zeit, eingebettet in die jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse. Dabei weitet sich die Darstellung dem Gewicht entsprechend, das Lang den Stationen von Händels Leben und Schaffen zumißt, von Halle über Hamburg und Italien bis zu England zu immer großartigeren Bögen: Die Schilderung der Manifestationen englischen Geistes in Politik und Religion, in Kultur und Wirtschaft, in Kunst und Gesellschaft gehören zu den Höhepunkten des Buches. Nicht minder tiefgründig wird das Wesen der Barockoper in seiner ganzen Fremdartigkeit vom Wissenschaftler Lang aus der Zeit heraus erfaßt – glänzend die Parallele zwischen ihr und den antiken Statuen, die ihre bunte Farbe verloren haben und uns nun in toter marmorner Kälte erscheinen – während der Musiker bei der knappen Charakterisierung der einzelnen Händelschen Werke die zeitlose Gültigkeit dieser Musik aufzeigt und durch ausgezeichnete praktische Vorschläge auf die Möglichkeiten einer Wiederbelebung hinweist.

In 21 Kapiteln rollen Leben und Schaffen Händels chronologisch vor dem Leser ab. Dann folgt, nach einer eindrucksvollen Rekonstruktion von Händels Persönlichkeit (Kap. 22) in vier weiteren Kapiteln eine systematische Untersuchung seines Werkes, nach Gattungen geordnet, und zum Schluß eine Auseinandersetzung mit der Händel-Literatur, eine geistvolle antithetische Gegenüberstellung von Bach und Händel bzw. Händel und Purcell und eine Betrachtung über die Weiterwirkung von Händels Werk.

Es würde zu weit führen, auf Einzelheiten der Darstellung einzugehen, die in glänzendem Stil geschrieben und mit treffenden Vergleichen und witzigen, oft sarkastischen Bemerkungen gewürzt ist. Sie alle sind geschickt und wohl abgewogen auf die Grundtendenz des Buches, die bewußte Zeichnung eines neuen Händel-Bildes, abgestimmt. Dieses allgegenwärtige Streben, das dem Buch mitunter einen stark polemischen Charakter verleiht, stützt sich auf zwei Behauptungen von grundsätzlicher Bedeutung: 1) Händel hat niemals geistliche Musik geschrieben, am allerwenigsten in den Oratorien, und 2) Händel ist mit Haut und Haar ein Engländer geworden. Mit der ersten Feststellung wendet Lang sich hauptsächlich gegen die ältere englische Händelforschung, die die „Legende“ von Händels sogenannter „Bekehrung“ vor allem kolportierte, mit der letzteren gegen die „nationalistischen“ Ansprüche der älteren deutschen Literatur. In Händels Kirchenmusik, die in die Zeit seiner Akklimatisation in England fällt, kreuzen sich die beiden Charakteristika: als „*ceremonial music*“ der anglikanischen Kirche ist sie von ihrem politisch-patriotischen Hintergrund untrennbar – Lang betont an diesen Werken „*their royal rather than their religious spirit*“, der sie so scharf von deutsch-lutherischer Kirchenmusik abhebt und Händels tiefes Eindringen in den englischen Geist erkennen läßt.

Zwischen Händel dem Opern- und Händel dem Oratorienkomponisten sieht der Verfasser keinen grundsätzlichen Unterschied. Beide sind Äußerungen des Ur-Dramatikers, „*only the locale, the scene of action, had changed, not the theatre itself. The means are the same except for the very important new element, the chorus*“. Der Übergang zum Oratorium war „*the result of a clear appraisal of the practical situation*“. Damit hat Lang sicher recht, obwohl allerdings Händels unerklärlich langes Festhalten an der italienischen Oper gegen die „klare Einschätzung der Lage“ spricht. Wie hier hebt Lang auch in anderen Zusammenhängen Händels nüchternen Sinn für die Realitäten, seine Gegnerschaft gegen jeden Mystizismus hervor, wodurch er sich – in Langs Sinne: vorteilhaft! – vom typischen Deutschen unterscheidet.

Aber war dem wirklich so? Wie will man beurteilen, ob Händel wirklich „*a consciously unmetaphysical concept of life*“ hatte?

Vieles in seinen Opern und Oratorien spricht dafür (es sei nur an den Schluß von *Tamerlano* erinnert), daß er keineswegs immer nur das wiedergab, was er real sehen und hören konnte. Es ist aber nutzlos, darüber zu streiten, weil bei jeder geistvollen Analyse von Kunstwerken zur simplen Beschreibung stets noch eine Deutung tritt, die persönlichkeitsbedingt ist und eben verschieden ausfällt, je nachdem, ob sie beispielsweise von einem Deutschen oder einem Amerikaner stammt. Auf jeden Fall ist aber die entschiedene Befreiung der Händelschen Oratorien von dem ihnen umgehängten geistlichen Mantel und die Hervorhebung ihres opernreformerischen Charakters, die bisher in der Literatur nur hie und da angedeutet worden waren, eine wissenschaftlich wie musikalisch gleich folgeschwere, begrüßenswerte Tat. Das eine Tabu, das die Anschauung vom Schaffen Händels verdunkelte, ist beseitigt.

Mit der Konstituierung Händels als Engländer ersetzt Lang allerdings nur ein früheres Tabu durch ein neues. So gewiß Händel ein Deutscher war, so gewiß er ein italienischer Opernkomponist und schließlich ein englischer Oratorienkomponist geworden ist, so gewiß gehört er jedem Land und keinem: Er ist, wenn schon überhaupt ein Vaterland genannt werden soll, ein Europäer (für seine Zeit ein Kosmopolit), er ist darüber hinaus ein Unikum: er ist Händel, Niemand zweifelt heutzutage mehr daran, daß er fest in der Denk- und Empfindungsweise seiner Wahlheimat verankert war, daß er nur in England das werden konnte, was er geworden ist, und die Charakterisierung seines Oratoriums als einmalige, Händelische Gattung ohne Wurzeln in der deutschen oder italienischen Tradition, dafür aber als eine Art Ersatz für eine englische Oper, ist überzeugend. Englisch ist auch, so paradox es klingen mag, die Tatsache, daß Händel, gleich Purcell, die englische Oper nicht geschaffen hat, unenglisch dagegen sein langes Festhalten an der italienischen Oper.

Bei der Frage nach Händels Defensitem oder Engländerturnum geht es der Referent nicht darum, ihn für Deutschland zu „retten“, aber es gilt, ohne „nationalistisch“ zu werden, dem englischen Nationalismus des Langschen Buches ein Gegengewicht entgegenzustellen und den Komponisten sine ira et studio in der ganzen Weite seiner Persönlichkeit zu fassen. Denn es ist eine Einengung und

zweckbestimmte Vereinfachung, wenn man die Vielgestaltigkeit des Phänomens Händel, die eben zu einem guten Teil auf seiner Doppelnationalität beruht, wegleugnen will. Es sind auch – der Verfasser möge es der Landsmännin Händels aus Halle verzeihen – nicht immer „*artificial patriotic garments*“, wenn selbst in Händels späterem Schaffen gelegentlich Züge einer deutschen Geistigkeit festgestellt werden. Sie zeigen sich gewiß nicht, oder kaum, in „*the cantor's art*“ – die deutsche Musik der Zeit auf diesen Generalnenner zu bringen, scheint mir eine leicht mißverständliche Simplifizierung, der Langs eigene glänzende Charakterisierung von Männern wie Mattheson und Keiser widerspricht. Hingegen macht sich die deutsche Geistigkeit wohl eher in den von Lang mit Recht hervorgehobenen opernreformatrischen Bestrebungen bemerkbar, die Händel in die Nähe Glucks rücken. Auch dieser wurzelte am Ende seines Schaffens in fremdem Boden. Er ließ mit Hilfe der Durchdringung französischen und deutschen Geistes „*la ridicule distinction des musiques nationales*“ verschwinden und schuf spezifisch gluckische Werke, nicht anders als Mozart, der mit *Figaro* und *Don Giovanni* italienische Opern deutscher Provenienz, d.h. eben mozartische Opern geschaffen hat.

Händel verließ sein Heimatland nicht, wie Lully, als Knabe, sondern, wie Lang nachweist, als vielseitig gebildeter, sehr selbständiger junger Mann. Wenn ihn sein Dämon ohne ersichtliche äußere Gründe unaufhaltsam erst nach Italien und dann nach England zog, so nicht um sich jeweils ganz an die neue Mentalität zu verlieren, sondern um menschlich wie künstlerisch die große Synthese zu vollziehen, die die Einzigartigkeit seines Wesens und Wirkens ausmacht. Es war sein ausdrücklicher Wunsch, in Westminster Abbey beigesetzt zu werden – das beweist seine enge innere Bindung an England – aber er macht die schicksalhafte Bemerkung über seine beginnende Erblindung in der Jephtha-Partitur auf Deutsch – ein Zeichen für die unbewußte Verwurzelung in der angeborenen Mentalität, deren Ausdruck die Sprache ist.

Diese Einwände, die lediglich auf eine gewisse Verschiebung der Akzente abzielen, sind nur ein Beweis mehr für die anregende Wirkung des Buches. Das hier gezeichnete neue Händel-Bild ist genial geschaut, geistvoll untermauert und bestrickend dargestellt.

Man kann es mit Fug und Recht als einen Markstein in der Geschichte der Erforschung Händels und seines Zeitalters bezeichnen.

Anna Amalie Abert, Kiel

*MOZART: Briefe und Aufzeichnungen.* Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von W. A. BAUER und O. E. DEUTSCH, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz EIBL. Bd. V: Kommentar I/II (1755 bis 1779); Bd. VI: Kommentar III/IV (1780 bis 1857). Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. XXIV und 631, XII und 728 S.

Als die Internationale Stiftung Mozarteum im Frühjahr 1962 das Geleitwort zur Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen Mozarts und seiner Familie schrieb, konnte sie nicht ahnen, daß es W.A. Bauer und O.E. Deutsch nicht mehr vergönnt sein werde, den Kommentar zu den in den Jahren 1962/63 erschienenen Textbänden selbst vorzulegen. Deutsch starb im November 1967, Bauer im Februar 1968. Noch zu Lebzeiten der genannten hat die Internationale Stiftung Mozarteum auf Wunsch von Otto Erich Deutsch Joseph Heinz Eibl zur Mitarbeit eingeladen, der nun den langerwarteten Kommentar in zwei umfangreichen Bänden vorlegt. Ein Blick in das Vorwort möge die Schwierigkeiten und den Umfang der Arbeiten veranschaulichen. Der nunmehr alleinige Autor, Joseph Heinz Eibl, fand bei der Übernahme der Arbeiten am Kommentar einen Entwurf zum Textband I und eine Skizze zum Textband II vor. Über die von Bauer und Deutsch in Aussicht gestellte „*ausführliche 'Einleitung' zu der Briefausgabe*“ hatten keinerlei Skizzen oder Entwürfe vorgelegen, so daß Eibl sich „*nicht berechtigt glaubte, eine eigene Einleitung beizusteuern, ohne eine konkrete Vorstellung zu haben, nach welchen Gesichtspunkten die beiden Editoren der Textbände eine solche Gesamtübersicht über die Briefausgabe angelegt wissen wollten*“. Den Kommentar hat Eibl nach den Empfehlungen, die Arthur Schurig vor mehr als 50 Jahren gab, auf breiter Basis angelegt, dergestalt, daß erschöpfend Auskunft gegeben wird über alle erwähnten Persönlichkeiten, Anspielungen, Zitierung von musikalischen Werken, über biographische, gesellschaftliche und politische Ereignisse.

Eibl hat diese Leitidee mit bewundernswerter Akribie verfolgt und einen Kommentar von enzyklopädischem Ausmaß und von höchster wissenschaftlicher Qualität erarbeitet. Verwandtschafts- und Bekanntschaftsbeziehungen werden hier nach allen Richtungen ausgelotet, und der Autor ruhte in den meisten Fällen nicht, bis sich der Kreis der gesuchten Personen geschlossen hatte. Der Leser sieht dadurch das Leben und Wirken der Familie Mozart durch ein engmaschiges Netz von biographischen, kulturellen und politischen Einzelheiten. Eibl geht buchstäblich jeder einzelnen Person nach, die der Familie Mozart begegnet und von der in den Briefen und Aufzeichnungen die Rede ist. Er sucht ihre Lebenszeit zu bestimmen, ihre Herkunft, was ihr Beruf gewesen, wo sie gelebt, welches ihre Beziehungen zu den Mozarts und ihrer näheren Umwelt waren, wann sie gestorben ist und wo sie begraben liegt. Entsprechend ist Eibl in Sachfragen verfahren und hat wo immer möglich Bildnachweise gegeben. Was die Mozartforschung bis jetzt beigebracht hat, dessen wollen wir uns hier dankbar erinnern. Der Herausgeber hat das einschlägige Spezialschrifttum kritisch gesichtet und an geeigneter Stelle zitiert oder darauf verwiesen. Darüber hinaus aber hat er in einer überaus intensiven eigenen Forschungsarbeit unzählige Einzelheiten zu den bisherigen Ergebnissen beigesteuert, Unglaubwürdiges korrigiert und neue, plausible Schlüsse gezogen. Zusammen mit den bereits veröffentlichten Fakten jüngster Forschung dürfte ihn dabei eine Hundertschaft an Autoren und Auskunftgebern unterstützt haben. Und nur ganz selten begegnen wir den Vermerken „nicht ermittelt“ oder „nichts Näheres bekannt“.

Neben der Verdeutschung der zahlreichen lokalen österreichischen Ausdrücke, die nach Möglichkeit damaligem Sprachgebrauch gemäß gedeutet werden, sind es vor allen Dingen die vielen Personen-Nachforschungen in Italien, Frankreich, England, Deutschland und Österreich, die einen immensen Arbeitsaufwand verursacht haben. Man ist daher erstaunt, daß die beiden Kommentarbände von einem einzigen Autor in der kurzen Zeit von etwa drei Jahren vorgelegt werden konnten. Dabei war es allerdings leider nicht zu umgehen, daß jeder Band im Anhang eine beträchtliche Anzahl von „Ergänzungen und Berichtigungen“ enthält, die u.a. die neuesten

Publikationen berücksichtigen und nicht übersehen werden dürfen. Ferner wird es den Benutzer interessieren, daß Briefe, die im Textband nur nach Kopien wiedergegeben wurden und deren Originale nachträglich eingesehen werden konnten, nunmehr nochmals im authentischen Wortlaut im Kommentar abgedruckt wurden. Schließlich wurden sämtliche verschollenen Briefe, die aus den erhaltenen Briefen nachzuweisen oder aus dem Text zu erschließen sind, im Kommentar lückenlos aufgeführt, so daß damit eine Übersicht über die Korrespondenz der Familie Mozart mit bis jetzt größtmöglicher Vollständigkeit geboten wird.

Mit nicht geringer Spannung wird man nun Band VII, den Registerband erwarten, der die nachschlagetechnische Krönung der zu einem vorbildlichen Arbeitsinstrument gestalteten Briefausgabe bringen wird.

Franz Giegling, Basel

*ADOLF LAYER: Die Augsburger Künstlerfamilie Mozart. Herausgegeben von der Deutschen Mozartgesellschaft. Augsburg: Verlag Die Brigg 1971. 94 S. mit 22 Abb.*

Die Frage nach der Herkunft künstlerischer Begabung aus Familientradition und Vererbung ist so alt wie alle biographische Kunst- und Musikgeschichtsschreibung. Diesbezügliche Untersuchungen bewegten und bewegen sich fast ausschließlich und einseitig in Richtung einer vorgegebenen speziellen Kunstübung; die immer wiederkehrende Darstellung des Bachschen Baumes mit Wurzeln Stamm und Ästen bleibt hier beispielhaft. Daß die Erbgrundlagen eines musikalischen Genius aber auch in einem anderen als musikalischen von den Vorfahren betriebenen Kunstzweig zu suchen sein können, dokumentiert in Wort und Bild, so wie es vor uns liegt, das Büchlein Adolf Layers.

Der Verfasser baut auf den seit 1891 zumeist in der „Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg“ und im „Mozart-Jahrbuch“ veröffentlichten grundlegenden Einzelforschungen von Adolf Buff, Ernst Fritz Schmid, Heinz Friedrich Deininger u. A., die er mit seinen eigenen vorgehenden Aufsätzen und neuen Ergebnissen gründlicher Archivforschung hier zu knapper und übersichtlicher Gesamtdarstellung vereinigt. Es ist das an sich eine revidierte und dankenswerter Weise reich bebilderte Neuauflage der Erstveröffentlichung Layers

in der o. zit. „Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben..“ 1962.

Das Ergebnis: die Vorfahren der Musiker Leopold und W.A. Mozart waren über drei Generationen Künstlerpersönlichkeiten von beachtlichem Rang, vor allem auf dem Gebiete der Baukunst, die ja unter den Künsten der Musik am nächsten verwandt ist. Es sind in diesen drei Generationen seit 1620 ihrer drei Barockbaumeister, zwei Bildhauer und ein Kunstbuchbinder, deren Schaffen sich entschieden über den Durchschnitt handwerklicher Leistung erhebt und sie alle in die vorderste Reihe ihrer gleichzeitigen Augsburg-Zunftgenossen stellt, ihnen zum Teil auch auswärtige Aufträge zubringt.

Jedem dieser Mozartarten, jeder dieser Künstlerpersönlichkeiten widmet Layer eine detaillierte Lebens- und Schaffensgeschichte, die durch zeitgeschichtliche Bezüge und kulturhistorisch interessante Notizen verlebendigt sind. Gute Abbildungen geben Zeugnis von dem, was an Bau- und Bildwerken dieser Mozartischen Vorfahren heute noch vorhanden ist; im letzten Krieg zerstörte Bauten werden in alten Stichen vorgeführt, die von Bedeutung und von Wertschätzung der Meister schon zu ihrer Zeit zeugen. Von archivalischer Dokumentation bleibt der Buchtext unbeschwert; ein ausführliches Archivalienverzeichnis, verbunden mit genauen Literaturangaben, sowie zusammenfassende Werkverzeichnisse zu den einzelnen Künstlern beschließen den Band.

Im Einzelnen mag der kunstgeschichtlich Interessierte eine ästhetisch wie stilgeschichtliche Wertung und Einordnung der angeführten Bau- und Bildwerke vielleicht vermissen: man erinnert sich der stilsicheren und feinsinnigen Betrachtung der Dillinger Bauleistung des David Mozart in dem „Schwäbischen Mozartbuch“ E.F. Schmidts, der trotz rein musikgeschichtlicher Ausrichtung seines Buches am Rande für solche Überlegungen doch Raum fand. Ähnliche Erweiterung des Textes könnte in einer nach Ludwig Wegeles Geleitwort zu erwartenden umfangreicheren Studie die Gewichtigkeit des künstlerischen Erbes W. A. Mozarts noch mehr betonen. Trotzdem ist Layers Büchlein aber, gerade in seiner Übersichtlichkeit und Bildhaftigkeit, ein höchst dankenswerter Beitrag zur Erkenntnis des künstlerischen Erbes in W.A. Mozarts musikalischem Genie.

Heinz Zirnbauer, Waakirchen

*ANTON SCHINDLER: Biographie von Ludwig van Beethoven. Hrsg. von Eberhard KLEMM, Leipzig: Philipp Reclam jun. 1970. 679 S.*

In der hochinteressanten, hierzulande kaum beachteten Reihe „Biografien und Dokumente“ des Leipziger Reclam-Verlages hat Eberhard Klemm die Schindlersche Beethoven-Biographie einem größeren Leserkreis zugänglich gemacht. Es bedürfte kaum eines Hinweises auf diese Ausgabe, wenn ihr nicht eine Einführung beigegeben wäre, die für die Beethoven-Forschung nicht ohne Interesse ist.

In seinem 24 Seiten umfassenden *Vorwort* schildert Klemm zunächst den durchaus zwispältigen Eindruck, den Schindler auf seine Zeitgenossen gemacht hat (insbesondere auf Heine und Ferdinand Hiller). Daran anschließend umreißt er in Kürze die Lebensstationen Schindlers, wobei er die von Hüffner in seiner Diss. zusammengetragenen Materialien zum Teil korrigiert. Den Hauptteil seiner Einführung widmet der Hrsg. den nicht ungetrübten Beziehungen Beethovens zu Schindler. Klemm geht auf die Doppelrolle ein, die Schindler in Beethovens Briefen spielt (Freund-Diener), verweist auf die Zerwürfnisse mit Beethoven, auf die Animosität Schindlers gegenüber Karl Holz und betont Beethovens politisches Interesse, das Schindler gewiß nicht immer geteilt hat. In summa zeichnet der Hrsg. ein differenziertes Bild von Beethovens Adlatus, das manches Fehlurteil über Schindler korrigieren hilft.

Die Ausgabe folgt der 3. Auflage von 1860, vermehrt um ein durch instruktive Angaben bereichertes Personenregister von 58 Seiten.

Zum Schluß sei noch der Wunsch geäußert, der Hrsg. möge Zeit und Verleger finden, um die längst überfällige wissenschaftlich-kritische Ausgabe des Originaltextes von Schindlers Werk in Angriff nehmen zu können.

Hans Joachim Marx, Bonn

*ALFRED BECKER: Christian Gottlob Neefe und die Bonner Illuminaten. Bonn: H. Bouvier u. Co Verlag 1969. (5), 87 S. (Bonner Beiträge zur Bibliotheks- und Bücherkunde. 21. – Veröffentlichungen aus den Beständen der Universitätsbibliothek Bonn. 3.)*

In der Bonner Universitätsbibliothek befindet sich ein Konvolut mit Schriftstücken

aus der Blütezeit der Freimaurerei, von denen ein Teil aus der Bonner Minervakirche des Illuminaten-Ordens stammt. Sie können das Interesse der Musikwissenschaft beanspruchen, weil sich die Bonner Illuminaten zu einem guten Teil aus Mitgliedern der Hofkapelle rekrutierten, so mit Christian Gottlob Neefe, Franz Ries, dem Hornisten und Musikverleger Nikolaus Simrock, oder Personen, die aus verschiedenen Gründen der Hofmusik nahestanden; so war der kurfürstliche Mundkoch Johann Joseph Eichhoff mit einer Sängerin verheiratet, der Hauptmann D'Anthoin, der in den von Ordensmitgliedern herausgegebenen *Beiträgen zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* eine Ästhetik der Kirchenmusik veröffentlichte, komponierte selbst, Franz Tussi schließlich, in den Akten als „*Sprachmeister und etwas Musiker*“ bezeichnet, war wohl Sohn eines Cellisten der Hofkapelle und bemühte sich selbst um die Aufnahme darin.

Der Hoforganist und Musikdirektor des Bonner Nationaltheaters, Neefe, war zugleich Lokaloberer der Bonner Illuminaten. Und damit beginnt der Reiz, aber auch die Gefahr dieser Dokumente: man erfährt am Rande manches auch soziologisch Interessante über die inneren Verhältnisse einer kleinen Hofkapelle des ausgehenden 18. Jahrhunderts, den Verkehr ihrer Mitglieder in der Lesegesellschaft und im „*Zehrgarten*“ der Witwe Koch, der Mutter von Beethovens Jugendfreundin Babette Koch, sozusagen der Nachrichten- und Klatschbörse der kleinen Residenzstadt.

Im Kern dagegen besagen die Dokumente eher etwas über die inneren Verhältnisse eines Geheimbundes, dessen Zusammenhalt durch ein System ständiger gegenseitiger Bespitzelung gesichert wurde, und bei dem die Mitglieder ständig in allzu engem Kontakt sowohl als Ordensbrüder wie in ihren profanen Berufen an der gleichen Hofhaltung zueinander standen. So vermehren sie zwar die Zahl der Dokumente zu Neefes Leben, aber was die Ordensbrüder, gerade soweit sie Mitglieder der Hofkapelle waren, Kritisches über ihren Ortsoberen Neefe zu Papier brachten im Sinne jenes wechselseitigen Bespitzelungssystems, ist eigentlich nicht viel mehr als belangloser Kleinstadt-Klatsch, mit dem bewiesen werden soll, daß Neefe gegen die Geheimhaltungspflicht des Ordens ständig verstieß.

Was jedoch besagt diese interne Charakteristik von Mitgliedern eines Geheimbundes über ihren Ordensoberen, wenn man den Kleinstadt-Klatsch abzieht, für die menschliche oder gar die künstlerische Charakteristik eines Mannes wie Neefe? Daß ein in seinem Werk nach neuer Expressivität drängender schaffender Künstler vielleicht tatsächlich zu einer Mitteilbarkeit neigte, die dem Oberen eines Geheimbundes weniger anstand, muß nicht für seinen Charakter und wird sicher nicht für seine künstlerische Charakteristik relevant sein. So begrußenswert daher die Publikation von weiteren Dokumenten von Neefes Hand und aus seinem Leben ist, so problematisch wäre es, sie zu seinem Künstlertum und seinem Werk in Beziehung setzen zu wollen.

Der Hinweis auf einige Irrtümer sei abschließend gestattet: im Vorwort Zeile 8 wäre „Konvolut“ zu lesen; auf S. 1 muß es in Anmerkung 2 heißen: „Jb. Peters Jg. 40“, in Anmerkung 5 wäre die Jahreszahl zu ergänzen. Schiedermairs *Junger Beethoven* ohne Anführungszeichen oder Kursivdruck ist als Titel kaum zu erkennen. S. 6, Z. 5 ist wohl richtig zu lesen: „... werde folglich...“; wohin der in Klammern mitgeteilte Einschub eigentlich gehört, ist ohne Vergleich des Manuskripts nicht zu entscheiden. Über Franz Tussi und seinen wahrscheinlichen Zusammenhang mit dem Cellisten gleichen Namens hätte man sich informieren können in Max Braubachs *Verzeichnis der Mitglieder der Bonner Hofkapelle*, in *Colloquium Amicorum*, Bonn 1967. Die *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* (S. 13, Z. 25 f.) reichen bis ins Jahr 1785.

Siegfried Kross, Bonn

WILHELM MOHR: *Caesar Franck*. Zweite ergänzte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1969, 345 S.

„Was hilft uns diese Kenntnis seiner musikgeschichtlichen Stellung – uns, die wir im letzten Grunde doch nur unser HERZ befragen, ob es ihn bejaht oder ob es gleichgültig an ihm vorübergeht...; denn es kommt darauf an, ob unsere innerste Seele von der seinen durch das Medium seiner Musik angerührt wird; und das hängt letzten Endes davon ab, wie unser Wesen zu den

*Seelenbezirken der Romantik steht. Denn Franck war ein Romantiker reinster Prägung*“. Diese Sätze aus dem „Ausklang“ des Buches charakterisieren die Haltung des Autors gegenüber seiner Materie.

In zuweilen sentimental-berauschender Sprache, als Ausdruck subjektiver Empfindung, wird dem Leser das Wissenswerte über C. Franck und seine Werke kundgetan: „*Mit einem unsagbar beseligenden Aufblühen umfängt uns der letzte Satz (Violin-Sonate). Lautlos haben sich die Tore des Tages geöffnet, und mit unendlich gelassener, gütiger Hand wird uns das anmutigste, in seiner Einfachheit und zugleich kunstvollen Kanonführung vollendetste Gebilde geschenkt, das sich jemals dem begnadeten Meister offenbart hat. Eine wahrhaft himmlische Heiterkeit rührt uns aus dieser glücklichen Musik an, deren Zauber nur erlebt, aber nicht beschrieben werden kann*“.

Die vorliegende Veröffentlichung ist die 2. Aufl. des 1942 erschienenen Buches, in dem der Verfasser die Deutschen lehren wollte, „*Cäsar Franck, den deutschen Musiker, kennen, verstehen und lieben zu lernen*“. Dieser Grundgedanke schloß sich 1942 der politischen Ideologie in Deutschland an. Wer heute die Zweitauflage eines ehemals „tendenziösen“ und somit pseudo-wissenschaftlichen Buches wagt, kann sich nun nicht damit begnügen, patriotische Passagen, chauvinistische Bemerkungen, nationalgefärbte Interpretationen und „Halbwahrheiten“ wegzulassen.

Die Neuauflage ist zwar im Umfang geringer, aber die Tendenz ist im Großen wie im Detail immer noch spürbar. Das Leben, die Werke und die Bedeutung eines deutschen Komponisten, der sich durchweg in Paris aufhielt, können in einer wissenschaftlichen Veröffentlichung nicht ausschließlich aus deutscher Perspektive dargestellt und an deutschen Vorbildern und Erscheinungen gemessen werden. Der mit der französischen Musikgeschichte des 19. Jh. vertraute Leser ist vor allem dort befremdet, wo von der musikgeschichtlichen Bedeutung und Interpretation des Geistes von C. Franck, seiner Seele und seinen musikalischen Offenbarungen gesprochen wird: „*Wenn Cäsar Franck, der Deutsche, in seiner Wahlheimat Frankreich als Komponist zu seinen Lebzeiten so gut wie ungehört blieb, welches Echo fand seine Musik dann in seiner Geistes- und*

*Seelenheimat Deutschland?*“ – „*Eine Romantik in diesem Sinne hat es in Frankreich nicht gegeben und konnte es auch nicht geben bei der Artung des französischen Geistes; und so kann es auch nicht wundernehmen, daß die Musik Cäsar Francks dort so leidenschaftlich abgelehnt und ihr Schöpfer so bekämpft wurde*“.

Ob Franck in Frankreich wirklich „so bekämpft“ wurde oder nur zeitweise unbeachtet wirkte, mag hier nicht entschieden werden. Wichtig ist, daß Franck 1871 Mitglied der Société Nationale de Musique wurde, die sich unter dem Motto „ars gallica“ für die Begründung und Wahrung einer französischen Musik einsetzte. Francks Bemühungen um die Kammermusik galten den Franzosen als ein wesentlicher, überzeugender Beitrag zur Loslösung vom Wagnerischen, d.h. deutschen Einfluß. Auf Grund seines typisch französischen, auf Klarheit ausgerichteten Denkens nahm er die Befreiung der französischen Musik von Wagner vor, indem er seine Schüler für etwas anderes als das „Musik-Drama“ begeisterte: für die Symphonie, in der sie die nationalen Qualitäten mit zeitgemäßem menschlichem Empfinden verbinden konnten.

Gaston Carraud sah 1910 eine wesentliche Ursache der Bedeutung von Francks Instrumentalwerken für die musikalische Renaissance in Frankreich in der Gunst der Umstände: nach Berlioz' Tod und der Niederlage von 1871 verlangte Frankreich nach einem neuen befreienden Geist: „*er (Franck) entsprach der nuancierten Sensibilität des französischen Temperaments ebenso wie seinem Enthusiasmus, seinem Bedürfnis nach Klarheit, Symmetrie, Logik und einer ausgewogenen, engen Verkettung der Ideen*“. Wäre Franck in seinem Wesen so typisch deutsch und romantisch gewesen, wie es Mohr annimmt, hätten ihn die Franzosen kaum zu den Ihren gezählt, und Franck hätte nicht der unbestrittene „*Vater der jungen französischen Schule*“ werden können.

Fragwürdig bleiben auch Mohrs Äußerungen zum Thema „Romantik“ schlechthin: „*Aus aller großen Kunst, die aus diesem wahren Geist der Romantik geschaffen wurde, rührt uns daher der lebendige Atem der gottsuchenden Seele an, das herzlich-innige, starke Verlangen nach der Vereinigung mit dem Unendlichen, das sich im Endlichen offenbart . . . Solcher Art ist die wahre*

*Romantik, die das Unsichtbare mit den Mitteln des Sichtbaren, das Unhörbare mit den Mitteln des Hörbaren darstellt. Diese Romantik... ist vielmehr der unverlierbare Urgrund unseres Wesens*“ (vgl. S. 63). Romantik ist für den Verfasser ein Etikett für deutsche Gemühtiefe, Sensibilität, Sentimentalität, Subjektivität, Frömmigkeit und alles, was ausdrucksmäßig nicht faßbar ist; ein Begriff für Musikliebhaber, nicht aber für Wissenschaftler.

Zweifelhafte Interpretationen bringt Mohr auch zum Impressionismus; denn es ist wissenschaftlich anerkannt, daß Ravel nicht als Schüler Debussys zu gelten hat und folglich auch nicht an ihm gemessen werden kann (vgl. S. 59).

Der Musik unseres Jahrhunderts gegenüber zeigt sich Mohr – wie 1942 – intolerant und pessimistisch. War „A-Tonalität“ ehemals ein Charakteristikum der „entarteten Kunst“, so sind Mohrs Äußerungen heute nicht nur fragwürdig, sondern durch markante Kompositionen widerlegt: „Die abendländische Musik hat nun einmal ihrem Wesen nach das Leben im Raum der zwölf Töne zur Voraussetzung. Eine Musik, die letzten Endes nicht eindeutig in der geheimnisvollen Zwölfzahl der Tonräume zu Hause ist, kann von uns niemals als etwas erlebt werden, das uns angeht. Gewiß mag es Augenblicke geben, in denen sie wie auch der Mensch aus allen Ordnungen herausgehoben wird, aber gefährlich für den Menschen wie für die Musik ist ein immerwährendes Leben außerhalb dieser Ordnungen“ (vgl. S. 61). Die Chromatik sieht der Verfasser als das gefährlichste Geschenk, das der Musik je gemacht worden sei, da sie alle Gefahren der Zersetzung der abendländischen Musik in sich trage: „Sie gefährdet das lebendige Wachstum der Musik im gottgegebenen Raum der zwölf Tonarten, sie verleitet“ dazu, daß die Musik selbst im wahrsten Sinne des Wortes entwurzelt wird.

Im Anhang der Veröffentlichung findet sich ein Literatur- und Schallplattenverzeichnis sowie ein übersichtlich angelegtes, ausführliches thematisches Werkverzeichnis, für das der Wissenschaftler dankbar sein wird; hier sind u.a. Angaben über Entstehung, Verlag, Autograph, Bearbeitung, Widmung und Neuausgabe aller Werke von C. Franck zu suchen. Ursula Eckart-Bäcker, Leverkusen

*Wenn Wagner ein Tagebuch geführt hätte... Auswahl der Dokumente, Zusammenstellung und verbindender Text von László EÖSZÉ. Aus dem Ungarischen übertragen von Erika SZÉLL. Budapest: Corvina Verlag (1969). 401 S.*

Auf dem Schutzumschlag wird behauptet, das Buch vermittele „das authentische, plastische und zeitgemäße Porträt Richard Wagners“. In Wahrheit handelt es sich jedoch, von den zahlreichen Fehlern in der Sache ganz abgesehen, um eine Ansammlung von oft peinlichen Halbwahrheiten, Banalitäten und Beispielen für schlechten Stil. Bemerkenswert sind die Stilblüten, die die Lektüre, wenn auch nicht im Sinne des Verfassers, einigermaßen erträglich machen. Hier eine kleine Auslese: [1832] „Wagner ist durch und durch von Schaffensdrang erfüllt... Im Ranzen große Werke, im Kopf noch größere Pläne, so zieht er in die weite Welt“ – [Die Feen] „Das Thema einer richtigen deutschen romantischen Oper... Wagner wird gerade, indem er dieses verarbeitet, zu einem deutschen Komponisten von echtem Schrot und Korn...“ – [1837] „Minna, die von der Eifersucht ihres Mannes schon mehr als genug hat, brennt mit einem wohl-situierten Verehrer durch... Wie aber können sie sich aus den Klauen der Gläubiger retten?“ – „Laube versucht zwar, einen Mäzen aufzutreiben, doch noch bevor Hilfe eintrifft, schlagen über Wagners Haupt die Wellen zusammen.“ – „Der ‚Rienzi‘ ist ein getreues Abbild seiner Zeit und ein charakteristisches Jugendwerk... Hingegen verrät die Häufung der Effekte... die Unausgegorenheit des jungen Komponisten.“ – „Im Grunde genommen ist also Wagners Held [der Holländer] ein unglückseliger Odysseus. Hätte sich das Mißverständnis rechtzeitig aufgeklärt, bliebe er an der Seite seiner Penelope, erzöge er seine Kinder und genösse die Ruhe des häuslichen Herdes. Das wäre die wahre, ewig herbeigesehnte Erlösung, doch das grausame Schicksal hat es anders beschlossen. Die dramaturgischen Klippen der Erlösung des fluchbeladenen Schiffers überbrückt Wagner musikalisch mit der Elementargewalt des Erlebnisses seiner stürmischen Schiffsreise, die das Werk zu einem Ganzen schmieden soll.“ – [1848] „Von den Fesseln des künstlerischen Schaffens befreit, wirft sich Wagner in das öffentliche Leben.“ – „Elsa begreift nicht, daß ihr Held aus dem Lande des blen-

dendweißen Lichts zu dem, wenn auch trü-  
bereren, doch bunteren irdischen Leben hin-  
strebt und sich vom kalten, erhabenen Glü-  
hen weg nach der wärmenden Glut des  
menschlichen Heimes sehnt . . . Man könnte  
sagen: Die Oper der mißglückten Erlösung.“  
– [1853 Rheingold] „Bevor Wagner völlig  
in den Wellen des Komponierens versinkt,  
trifft er in Basel noch einmal mit Liszt zu-  
sammen . . . Hebt er den Kopf aus den  
Wellen des Rheins, so beschäftigen ihn das  
Schicksal seiner früheren Opern in Deutsch-  
land und der Gedanke an ein Gnadengesuch.“  
– „. . . der ‚Tristan‘, diese Frucht von Leid  
und Leidenschaft . . . Sich manchmal ab-  
qualend, ein andermal frohlockend, kompo-  
niert Wagner den dritten Akt . . . Er macht  
einen Ausflug auf den Rigi, wo ihn für den  
Regen der fröhliche Ton des Alphorns ent-  
schädigt.“ – [1863] „Dann wird ihm wieder  
auf die Beine geholfen, noch dazu wieder  
durch Unterstützung von Diplomategattin-  
nen.“ – [1864] „Laut Auftrag hat Pfister-  
meier den Komponisten unverzüglich zum  
König zu geleiten . . . Rex ex machina . . .“  
– „Ist ‚Tristan‘ die Verneinung des ‚Ring‘,  
sind die ‚Meistersinger‘ das Gegenstück zu  
‚Tristan‘ – die Verneinung der Verneinung  
. . . Das im Nebel Schwebende hier wird  
durch die sich qualvoll windende Chromatik,  
die von Kadenzten nicht einzuengende unen-  
dliche Melodie veranschaulicht. Das Mit-  
beiden-Füßen-auf-der-Erde-Stehen wird dort  
durch sichere Diatonik und die vielen ge-  
schlossenen Formen offenbar.“ – [13. Febru-  
ar 1883] „Die Feder fällt ihm aus der Hand.  
Die hinzueilende Cosima stützt ihn mit Hilfe  
des Dieners zu dem Sofa. Seine Taschenuhr  
fällt zu Boden und hört zu schlagen auf. –  
Bis der Arzt erscheint – schlägt auch sein  
Herz nicht mehr.“ – [Nachwort] „Er trennte  
aber nicht nur die Musikwelt in zwei Lager,  
er befruchtete sie auch . . . Wagners Anhänger  
. . . sind auch schon alle tot . . .“

Egon Voss, München

ROBERT DONINGTON: *Wagner's  
„Ring“ and its Symbols – The Music and the  
Myth*. 2. Auflage. London: Faber and Faber  
1969. 313 S.

Das vorliegende Buch erschien zuerst  
1963. Es wurde in dieser Zeitschrift, Jg. 18,  
1965, S. 228 f. ausführlich besprochen. Die  
Neuaufgabe ist nicht, wie üblich, eine Erwei-

terung, sondern eine Kürzung der ersten Fas-  
sung, die allerdings nur das erste Kapitel  
„Myth and Music“, die allgemeine Einleitung,  
betrifft. Es wurde von 20 auf 4 Seiten redu-  
ziert, so daß die Abhandlung nun fast unmit-  
telbar „in medias res“ geht.

Daß der Ring eine Fülle von Symbolen  
enthält, duldet keinen Zweifel. Doningtons  
These jedoch, „that the ‚Ring‘ is concerned,  
as I think the underlying layers of great  
works of art always are concerned, with  
everyday reality“ (S. 17), ist – zumindest  
in ihrer Einseitigkeit – fragwürdig. Die als  
Belege angeführten Zitate aus Briefen Wagners  
überzeugen nicht. Im übrigen krankt  
das Buch daran, daß Donington dem, was er  
schreibt, zu wenig mißtraut, wie die folgende  
Passage zeigt: „I have been told by a skilful  
music-therapist that the note E seems to  
possess particular emotional significance for  
the mentally disturbed children who come  
to her with Heaven knows what tortured,  
hidden hopes of a new start in life. At this  
I pricked up my ears, remembering a dream  
of my own in which I watched the actual  
birth of a baby to the accompaniment of a  
musical note so prolonged and vivid that  
when I woke I had the impulse to check the  
pitch of it against my piano. It was a some-  
what flat E or sharp E flat. Allowing for the  
higher pitch prevailing in the second half of  
the nineteenth century, this is approximately  
the tonic of the opening of ‚Rheingold‘.“

Egon Voss, München

FRANZ GRASBERGER: *Richard  
Strauss und die Wiener Oper*. Tutzing: Hans  
Schneider 1969. 247 S., 12 Taf.

Das zentrale Thema des Buches ist im  
Zusammenhang der Biographie Straussens  
abgehandelt. Der Verfasser sah seine Aufgabe  
offensichtlich darin, durch Freilegen der  
Fakten und Erschließung der Quellen einen  
trotz zahlloser, zum Ruhme Straussens tätig  
gewesener Federn noch immer unerhell-  
gebliebenen Lebensabschnitt des Kompo-  
nisten und Dirigenten dem Dunstkreis jour-  
nalistischer Umtriebe und Gerüchte, der  
Kritik und der Verdächtigung auch von  
wohlmeinender Seite zu entrücken und  
nunmehr ein – wie wir erwarten dürfen –  
dem Leben gleichendes perspektivisch rich-  
tiges Bild von Strauss als Wiener Opernchef zu  
entwerfen. Wie hat er sein Vorhaben ausge-  
führt?

*Mit Österreich verwandt* bildet das Eingangskapitel; was in ihm über Straussens Beziehungen zu Wien innerhalb der von zwei Ereignissen (1882 führte der Komponist mit seinem Vetter Benno Walter in Wien sein opus 8 auf; 1947 erhielt Strauss die vom damaligen Wiener Bürgermeister und Landeshauptmann unterzeichnete Urkunde über die ihm verliehene österreichische Staatsbürgerschaft) markierten Zeitspanne von 65 Jahren berichtet wird, gehört ins Klischee, das sich aus dem unbedachten Nachzeichnen der vor allem von Willi Schuh und Roland Tenschert herausgearbeiteten Wesenszüge gebildet hat, jener, die bei Strauss mozartisch und johann-straussisch anmuten können. Es versteht sich, daß Hofmannsthals Einflußnahme zu Gunsten einer Abkehr des Komponisten von der Linie avantgardistischen Komponierens ohne Einschränkung positiv gewürdigt wird. In einem Buch, das ja gerade den Beweis erbringen will, daß Strauss die große Tradition der Wiener Oper fortgeführt habe, kann nicht auf eine Konfrontierung mit Gustav Mahler verzichtet werden, dessen legitime Nachfolge demnach Strauss angetreten haben soll. Solcher Gegenüberstellung dient das leider ohne Datum gebliebene Zitat der interessanten Tagebucheintragung Straussens zu beider grundverschiedener Satzart (S. 14): „. . . er [Mahler] wunderte sich stets über meine subtile, durchsichtige Polyphonie, die bei genauester Dynamik dem Einzelinstrument wichtige Stimmen anvertraute, während ich seinem etwas massig mit vielen Verdopplungen . . . arbeitenden Orchester mit dick unterstrichener Oberstimme gegenüber meiner oft schwach unterstrichenen Melodie meine concurrenzliche Anerkennung zollte“. Der Hauptteil des Buches betrifft die Wiener Operndirektion. Die Diskussion der „Ausgangspunkte“ mit Wiederabdruck des Hofmannsthal-Briefes vom 1. VIII. 1918 (den Strauss gegen den Wunsch des Schreibers von der Publikation 1926 ausschloß) und die Darstellung der „Demission“ Straussens umgreifen die Kapitel: *Das Problem der Doppeldirektion, Spielplan, Ensemble, Novitäten und Der Komponist Strauss*, insgesamt mit einer Fülle von Quellenmaterial, wenn auch nicht immer übersichtlich, ausgestattet. Den Tenor der Würdigung von Straussens Tätigkeit angesichts von in extenso zu Worte kommender zeitgenössischer Kritik kennzeichnen Sätze des Autors wie (S. 112): „. . .

*der Spielplan stellt doch einen guten Querschnitt . . . dar. Daß er bei den Novitäten zurückhaltend war, entspricht der Strauss'schen Grundeinstellung, die [sic] neue Opern nicht gerne in das Repertoire aufnahm“.* Folgerichtig mündet das Buch Grasbergers mit dem Schlußkapitel *Bleibend verbunden* in eine Apotheose einmal der Wiener Oper, das andere Mal des greisen Strauss, wobei sich Einigkeit mühelos über das *Künstlerische Vermächtnis* (enthalten in einem Brief Straussens an Karl Böhm vom 27. IV. 1945) einstellt; hier findet sich expressis verbis die Bestimmung der Wiener Oper zum „Opernmuseum“, in das bequem auch alle Strauss-Opern passen, von Zeitenössischem aber nur diese. Grasbergers Werk vertieft die Kenntnis straussischer Wirksamkeit in den frühen zwanziger Jahren, aber doch wohl in anderem Sinne, als der Autor es beabsichtigte. Denn es hat keine Ära Strauss an der Wiener Oper gegeben, konnte keine geben: Strauss nahm an der künstlerischen Entwicklung nicht mehr teil, er stagnierte.

Reinhard Gerlach, Göttingen

*WALTER KWASNIK: Sigfrid Karg-Elert. Sein Leben und Werk in heutiger Sicht. Nister (Westerwald): Im Eigenverlag 1971. 82 S., 6 Abb.*

Dieses übersichtlich aufgebaute, knapp und klar geschriebene, mit 5 Bildern, einem erschöpfenden Werk- und Schrifttumsverzeichnis ausgestattete Werk des durch viele Schriften über die Orgel ausgewiesenen Verfassers, Ergebnis jahrelanger Nachforschungen, Befragungen und Erwägungen, will vor allem ergründen, „*warum der Komponist bei uns in Vergessenheit geraten ist*“, irriige Angaben richtigstellen, und die musikgeschichtliche Stellung Karg-Elerts herausarbeiten. Das ist überzeugend gelungen. Schon die Darstellung des Lebens, einschließlich des Stammbaums (wegen schädlicher antisemitischer Verdächtigungen!) und eine Handschriftenanalyse, seine Beziehungen zu anderen Meistern (Reger!) bringt überraschend Neues. Die Werkübersicht hat Lücken: von insgesamt 167 größtenteils gezählten gedruckten Arbeiten fehlen 18 Nummern, 15 bleiben Manuskript; hinzu kommen 36 handschriftlich erhaltene Kompositionen. Es sei gestattet, hier die Bitte deutlich auszusprechen, daß dafür gesorgt werden möge,

daß dieses für die Forschung wesentliche, z.Zt. in guter privater Hut befindliche Gut später an einer öffentlichen Stelle (Archiv, Bibliothek, Institut) niedergelegt werden möge – Vestigia terrent! Zum Werkverzeichnis: op 80, Klaviersonate, hier als Ms. bezeichnet, wird anderswo als „*konfiszirt*“ bezeichnet, eine etwas schwer verständliche Erklärung. Wie Busoni, der den Komponisten hoch schätzte, wollte Karg-Elert vom Kriegsende ab „*mit einer neuen Opuserie B unter anderm Namen beginnen*“ (14). Dieser Hinweis auf Pseudonymität, die auch sonst in seinem Wesen lag (60), wird begreiflich, wenn man erfährt, daß er, im konservativen Leipzig unbequem und ungesucht, in jener Krise, „*wieder in C-dur begann und zur Muse der Melodie betete*“ (15), was wohl auch die Vernichtung zahlreicher Arbeiten mit sich brachte. Das Schaffen, dem eine Übersicht nach Gattungen geordnet vorangeht, wird auf Form, Aufbau, Rhythmik, Melodik, Harmonik, Instrumentation und Ausdruckskraft untersucht – bei vollem Zugeständnis der Ungleichwertigkeit und zeitbedingten stilistischen Uneinheitlichkeit. Für die atonale, durchaus existente Sphäre hätte man sich statt der regerisch gefärbten Beispiele 5 und 6 etwa die Zitierung von Stücken wie *Skrjabin* und *Schönberg* aus den Porträts op. 101 gewünscht. Wertvoll ist das Kapitel über den Musiktheoretiker, der damals (1922-31), bei allen didaktischen Verdiensten im einzelnen, neue „*Wege in die Avantgardistik*“ nicht fand. Die Zahl der Schüler ist sehr groß (z.B. H. Ambrosius, J. Bentzon, W. Burkhard, O. Daube, S.W. Müller, Fr. Reuter, P. Schenk und H. Walcha). Hier war der experimentierfreudige, temperamentvolle, einfühlsame, durchs Leben hastende Künstler geduldig, kameradschaftlich und unverstellt klar. Die zusammenfassende „*Kritische Bewertung*“ setzt ihn als Orgelmeister Reger gleichwertig an die Seite, dessen Aufführungsziffern in den angelsächsischen Ländern auch heute noch nicht diejenigen Karg-Elerts erreichen. Als – rein musikalisch-technisch eine zweifellos geniale Natur – im Grunde ein spätromantischer Übergangskünstler hat er wahrhaft neue Impulse nicht gegeben, auch keine Schule gebildet. Seine trotz einiger Wiederbelebungsversuche immer noch wache Resonanz in Deutschland ist – neben den von Kwaznik vorgebrachten, mehr in der Vergangenheit verankerten Gründen – doch darin zu suchen,

daß viele, ihm gleichwertige Meister der 1870 und 1880er Jahre (Weismann, Wetz, Haas, Kaminski) angesichts des späteren Nachholbedarfs und einer dadurch bedingten einseitigen Musikpolitik, heute in einem Inkubationsstadium verharren, dessen Ende nicht abzusehen ist, und die in der Literatur und Bildenden Kunst ihr Gegenbild findet. Jeder Musiker, Studierende, Gelehrte und vor allem Interpret sollte die, diese Schrift abschließenden, von Erfahrung, Sachkenntnis und Umsicht zeugenden „*Vorschläge zur Aufführung Karg-Elertscher Werke*“ prüfen und – berücksichtigen. Dann wäre der Zweck dieses wertvollen Bekenntnisses wahrhaft erfüllt!

Reinhold Sietz, Köln

GIUSEPPE RADOLE: *L'arte organaria in Istria. Bologna: Casa editrice Riccardo Patron 1969. 167 S. (Biblioteca di cultura organaria e organistica. II.)*

Die Halbinsel Istrien hat eine wechselvolle politische Vergangenheit hinter sich: Sie war vom 14. Jh. bis 1797 venezianisch, kam 1815 an Österreich, gehörte 1918-1947 zu Italien und ist seitdem jugoslawisches Territorium.

Entsprechend verschiedenartig sind die Einflüsse, die sich in der Orgelbaukunst Istriens nachweisen lassen. Vom 16. bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein herrschte der venezianische Stil vor. Die bedeutendsten venezianischen Orgelbauer, darunter Giovanni Battista Piaggia, Pietro Nacchini, Francesco Dacci (alle um die Mitte des 18. Jahrhunderts) und Gaetano Callido (Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts) wirkten auch in Istrien. Für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist der Einfluß des österreichisch-slowenischen Cäcilianismus und die verstärkte Aktivität slowenischer Orgelbauer charakteristisch.

Man hätte sich vom Autor eine deutlichere Abgrenzung der beiden Stilarten gewünscht. Kennzeichnend für die Orgeln im venezianischen Stil sind: 1 Manual; Ripieno aus Prinzipal mit 6-8 Oktav- und Quintmixturen; Concertino vorwiegend aus Vox humana, Flöte, kurzbechriger Posaune und Kornett; Pedal 8' und 16'. Charakteristisch für die Orgeln im cäcilianischen Stil sind: 2 Manuale; Auflösung des reinen, klassischen Ripienos; Vorliebe für Grundstimmen, Salizional, Violon, Gamba, Quintadena; dagegen

Zurücktreten der Zungen-Register entsprechend dem romantischen Ideal eines fülligen, weichen Klangs.

Istrien besitzt heute nur noch solche Orgeln, die aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dem 19. und unserem Jahrhundert stammen. Ältere sind nicht mehr oder nur in Fragmenten erhalten. Durch Eingriffe unerfahrener Restauratoren in neuerer Zeit wurde vielen alten Organen schwerer Schaden zugefügt.

Als Beispiel hierfür sei die Callido-Orgel in der Kathedrale von Capodistria (Koper) herausgegriffen. Dieses 1772 erbaute Instrument war mit Ripieno, Vox humana, Flöten 4' und 2 2/3', Kornett, kurzbechriger Posaune und Pedal 16' registriert. 1940 wurde es stark verändert, indem der originale Prospekt durch einen solchen im cäcilianischen Stil ersetzt, die tiefste, nicht vollchromatische Oktave der Tastatur entfernt, die letzten zwei Reihen des Ripienos eliminiert, Flöte 2 2/3' durch Viola da Gamba, das – bereits im Jahre 1891 anstelle des Kornetts eingesetzte – Piccolo 2' durch Violon und die kurzbechrige Posaune durch Quintadena ersetzt, ferner ein – 1891 hinzugefügtes – Violoncello (Zungenregister) eliminiert wurde.

Bei der Darstellung der 1891 vorgenommenen Restauration des Instruments scheint dem Autor insofern ein Versehen unterlaufen zu sein, als er behauptet (S. 31), es sei eine – originale – Posaune (Trombone) durch Trompete ersetzt worden. Im Verzeichnis der originalen Register (S. 29) ist jedoch keine Posaune vorhanden. Deshalb wird nicht deutlich, ob es sich um die Hinzufügung eines gänzlich neuen, oder, wie der Autor behauptet, um die Auswechslung eines alten Registers handelt.

Ähnlich schwerwiegende Eingriffe wie in diesem Fall sind leider auch u. a. bei der Callido-Orgel in Isola (Izola), der Nacchini-Orgel in Pirano (Piran), der Piaggia-Orgel in Piemonte (Završje) und der Dacci-Orgel in Umago (Umag) vorgenommen worden. Nur wenige der alten Organen, wie z. B. die Callido-Orgel in Pinguente (Buzet), weisen keine wesentlichen Veränderungen auf.

Vorzüge des Buches von Radole sind die ausführlichen, gut dokumentierten historischen Notizen, die der Autor bei vielen Organen zu geben in der Lage ist. Hier wird über eventuelle Vorgängerinnen, frühere Orgel-

bauer und die Geschichte des vorhandenen Instrumentes berichtet. Das besondere Interesse der Fachwissenschaftler dürften zwei originale Registrier-Anweisungen Callidos (S. 39-42, 78-80) erwecken. Wertvoll ist ferner ein alphabetisches Verzeichnis der in der Studie behandelten Orgelbauer mit biographischen Angaben. Zahlreiche Abbildungen vervollständigen den Band.

Radoles Studie ist zuerst in Fortsetzungen in der Zeitschrift „L'Organo“ V (1964 bis 1967) und VI (1968) erschienen. In der vorliegenden Buchausgabe wurde sie mit einem Namens- und einem Ortsregister versehen.  
Wolfgang Witzemann, Rom

*FRIEDRICH JAKOB: Die Orgel und die Vogelwelt. Männedorf (Schweiz): Orgelbau Th. Kuhn AG 1970. 33 S. (Neujahrsblatt der Orgelbau Th. Kuhn AG auf das Jahr 1970.)*

Das scheinbar periphere Thema berührt alle wichtigen Epochen der Orgelgeschichte und lenkt bis zu Ktesibios zurück, der außer der Orgel und anderen Nutzenwendungen von Kolbenpumpen auch künstliche singende Vögel erfunden haben soll. Orgel und Vögel dieser Art „standen ursprünglich gleichberechtigt nebeneinander“, entwickelten sich aber „recht unabhängig voneinander“ – die künstlichen Vögel, meist als Schwarm auf einem nachgebildeten Baum sitzend, vorwiegend im Vorderen Orient, die Orgel hingegen im Abendland. In Byzanz allerdings waren beide „Instrumente“ nebeneinander – im Dienst höfischer Repräsentation – gebräuchlich, woraus sich Kombinationen beider erklären. Die Orgel nahm seit ihrer Verbreitung im christlichen Sakralbereich nicht nur das gesamte Musikinstrumentarium der Zeit allmählich in sich auf, sie erschien überdies als „Abbild des klingenden Universums schlechthin“. Wohl unter diesem Aspekt wurde nun der Vogelgesang, Inbegriff der Stimme der Kreatur, in die Orgel einbezogen. Register mit dem Namen „Vogelgesang“, später eindeutiger als „Kuckuck“, „Nachtigall“ o.ä. bezeichnet, sind seit Beginn des 16. Jh. nachweisbar. Da sie aber in der Regel nicht durchgehend ausgeführt, sondern auf wenige, den Vogelruf imitierende Pfeifen beschränkt waren, blieben sie innerhalb der Disposition spielerische Zutaten, die im 19. Jh. ver schmäh und verdrängt wurden. Die Vogelorgeln des 18./19. Jh. dienten – von einem

selteneren Sondertyp abgesehen – nicht zur Nachahmung von Vogelrufen, sondern zum Abrichten gezähmter Singvögel; die zumeist kleinen Werke, die mit einer Stifftwalze versehen waren und mechanisch, durch Handkurbel oder Uhrwerk betätigt, kurze Musikstücke abspielten, sollten die Tiere zum Nachpfeifen dieser Melodien anregen. Auf einer anderen Ebene liegt jene Beziehung zwischen Orgel und Vogelgesang, die abschließend an einigen Beispielen gezeigt wird: die reiche Verwendung von Vogelrufen in der abendländischen Kunstmusik, speziell in Orgelkompositionen, bis hin zu den ornithologisch exakt belegten Vogelzitationen im Schaffen Olivier Messiaens. – Der Verfasser stellt diese Entwicklungszüge knapp, doch fundiert dar. Die Veröffentlichung ist ansprechend ausgestattet und verdient Beachtung seitens der Organologen.

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

*FRÉDÉRIC CHOPIN: Polonaisen. Kritischer Bericht von Ewald ZIMMERMANN. München-Duisburg: G. Henle-Verlag 1970. 14 S.*

Noch immer warten die wissenschaftliche Welt ebenso wie die praktisch ausübenden Künstler auf eine Gesamtausgabe der Werke Frédéric Chopins. Leider läßt die schon längst angekündigte polnische Ausgabe noch immer auf sich warten. Daher ist es erfreulich, daß gerade im deutschen Raum Wissenschaftler sich mit den Editionsproblemen der einzelnen Gattungen Chopinscher Musik befassen und so eine wichtige Aufgabe für die zu erwartende Gesamtausgabe erfüllen.

Aus dem kritischen Bericht, den uns Ewald Zimmermann über Chopins Polonaisen vorlegt, ist ersichtlich, mit welcher Umsicht, Kenntnis und wissenschaftlicher Genauigkeit die Originalwerke studiert, und mit welchem Eifer die einzelnen Teilprobleme der Editionstechnik auf Grund der Vorlagen behandelt werden. Zimmermann gibt eine geschichtliche Übersicht über die Polonaisen, über ihre Entstehungszeit und über die Person, die die erste Ausgabe redigiert hat, und zieht auch eventuelle frühere Fassungen in den Kreis seiner Betrachtungen ein. Dies ist deshalb von großer Bedeutung, da Chopin bekanntlich nicht alle seine Werke edieren konnte; daher wurde manches von den Herausgebern auf eigene Faust behandelt.

Hier müssen auf Grund einer vergleichenden Arbeitsmethode die fraglichen Stellen geklärt und verbessert werden, wobei die posthum erschienenen Werke heranzuziehen sind. Der kritische Bericht Ewald Zimmermanns beruht auf minutiös durchgeführten Untersuchungen und vermittelt neue Erkenntnisse über Chopins Polonaisen.

Franz Zagiba, Wien

*THEODOR W. ADORNO – HANNS EISLER: Komposition für den Film. München: Rogner & Bernhard 1969. 215 S., VIII S. Notenbeisp.*

Das in den Jahren 1942 bis 1944 entstandene, noch immer unvermindert aktuelle Buch ist keine wissenschaftliche Monographie, sondern ein theoretisches Werk: Es ist die auf künstlerische Praxis gerichtete Ergänzung zu Adornos Abhandlung über den Fetischcharakter in der Musik von 1938 und zu den daran anschließenden amerikanischen Arbeiten über die popular music. Den Ausgangspunkt bildeten *Systematische Versuche mit Filmmusik* (S. 159), praktische Arbeit und Analysen. Eisler komponierte für dieses Projekt Filmsequenzgruppen; es charakterisiert sein Talent, daß ihm bei dieser im wahren Wortsinn experimentellen Arbeit sein bestes Werk gelang: Das Quintett *Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben*. Vielleicht bedeuten diese Jahre in Hollywood überhaupt den Gipfel seines Schaffens.

Das Buch, wie es jetzt veröffentlicht vorliegt, ist indessen nicht ganz unbekannt, denn unter Eislers Namen waren bereits zwei Versionen im Druck erschienen: 1947 (und 1951) *Composing for the films*, 1949 *Komposition für den Film* (in Ostberlin). Der Text der englischen Ausgabe, an dessen Formulierung George MacManus und Norbert Guterman Anteil haben, zeigt gelegentlich Erweiterungen – z. B. die sehr umfangreiche Fußnote S. 41 f. –, steht aber der jetzt veröffentlichten Originalgestalt wesentlich näher als die erste – als Buch übrigens sehr ansprechende – deutsche Ausgabe von 1949. Diese zeigt vielmehr sehr viele Veränderungen, vor allem Kürzungen. Sie betreffen u. a. alle Hinweise auf die Rockefeller-Foundation, auf Arbeiten Adornos, viele die Nennung der Namen von Schönberg und Strawinsky. So hat Eisler selbst die Widmung an Schönberg des in der Beilage gebotenen

Werkes und bei dessen Analyse den Hinweis auf die Tatsache, daß es sich um eine Zwölftonkomposition handelt, gestrichen (1969: S. 171; 1949: S. 125). Besonders eingreifend wurde von Eisler das Schlußkapitel *Abschluß* (1969: S. 187 ff.), vor allem gegen Ende gekürzt. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, alle Änderungen – außer Kürzungen vor allem Übersetzungen von englischen Zitaten, sowie Fach- und Jargon-ausdrücken, stilistischen Modifikationen, Ersetzung bestimmter Vokabeln – im Einzelnen aufzuzählen. Immerhin lassen gerade sie erkennen, daß der jetzt veröffentlichte Text der originale ist. Ein Wort wie „Anliegen“ – Eisler ersetzt es stets durch „Aufgabe“ –, das Adorno bis zu seiner Rückkehr nach Deutschland unbefangen verwendet hat, hätte er später nicht mehr niedergeschrieben (oder auch nur stehenlassen). Tatsächlich gibt es denn auch keine Stelle, die Anlaß geben könnte, die Authentizität des jetzt veröffentlichten Textes zu bezweifeln, auch nicht die Passage über das „allumfassend“ gewordene Komponieren auf S. 117. Schließlich ist das eine der Hauptthesen der *Philosophie der Neuen Musik*, deren erster Teil ja bereits in den Jahren 1940/41 entstanden war.

Rudolf Stephan, Berlin

*KLAUS WEISING: Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1970. VII, 191 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.)*

Von den Konzerten Mozarts und vieler anderer Komponisten sind bisher in der Regel immer nur die ersten Sätze genauer untersucht worden; den zweiten und dritten Sätzen schenkte man dagegen höchstens am Rande Beachtung. Man begrüßt deshalb Klaus Weising's Studie, die sich ausschließlich mit der formalen Struktur der langsamen Konzertsätze auseinandersetzt, als eine notwendige, längst überfällige Arbeit auf diesem Gebiet, bestätigt sie doch wiederum unsere mehr als lückenhaften Kenntnisse von der Stilkritik klassischer Musik. Der Schwerpunkt dieser 1968 in Hamburg abgeschlossenen Dissertation liegt auf der detaillierten deskriptiven Analyse aller langsamen Konzertsätze Mozarts. Diese wird ergänzt durch Vergleiche mit Konzerten vieler Zeitgenossen, aber auch mit manchen Einleitungs-

sätzen sowie verwandten konzertanten und nichtkonzertanten Instrumentalwerken Mozarts, unter anderen auch Streichquartetten. Die analytische Methode ist durchdacht und konsequent. Lediglich die Verwendung des Terminus „Ritornell“, unter dem Weising die die Soloexposition oder Reprise beschließende Tuttipruppe mit thematischem Material versteht, könnte in Analogie zum barocken Konzert leicht zu Mißverständnissen Anlaß geben.

Nicht uneingeschränkt Zustimmung dürfte dagegen Weising's Deutung der Analysen hinsichtlich der sogenannten „Sonatenform“ finden. Der Verfasser geht von jenem Lehrbuch-Formbegriff aus, wie ihn erst das 19. Jahrhundert (A. Reicha, H. Birnbach, endgültig dann C. Czerny u. a.) formuliert, das späte 18. Jahrhundert aber noch nicht gekannt hat, glaubt ihn aber auch überall in jenen sehr zahlreichen Sätzen wiederzufinden, in denen oft sogar die Andeutung einer Durchführung fehlt und die Reprise nichts anderes als eine z. T. transponierte, mitunter stark variierte Wiederholung des ersten Teils darstellt. Es sind, vereinfacht formuliert, Formen nach dem Grundriß A A'. In diesen Sätzen zeigt sich, daß das alte, von den Theoretikern bis zu H. Chr. Koch immer wieder betonte harmonische Ordnungsprinzip in binärer Gliederung nach wie vor Gültigkeit besitzt, während echte ternäre Formen mit kontrastierenden Themen, ausgebildeter Durchführung und Reprise in Mozarts langsamen Sätzen nur relativ selten vorkommen. In diesem Kernpunkt der Interpretation wird man Weising häufig nicht folgen können. Das Gleiche gilt übrigens auch für die in Mozarts Instrumentalsätzen oft recht heikle Feststellung von erstem und zweitem Thema. Mozart entwickelt immer wieder das sogenannte zweite Thema aus der Fortspinnung des ersten, ohne daß es jene von der Formtheorie als verbindlich angesehene Erscheinung einer „relativ geschlossenen Bezugsgestalt“ annimmt.

Angesichts so mancher Fehldeutung drängt sich bei der Lektüre des Buches die Frage auf, ob der Verfasser die „Sonatenform“ als kompositorisches Problem des späten 18. Jahrhunderts nicht doch erheblich unterschätzt hat, zumal man eine Auseinandersetzung grundsätzlicher Art über die Entstehung der Form und ihre äußerst variable Anwendung in der Hochklassik vermißt.

Dieser Eindruck verstärkt sich bei Einsicht in die benutzte Sekundärliteratur. Wenn Weising schon nicht mehr Fred Ritzels im Januar 1968 publizierte wichtige Untersuchung über die Sonatenform in der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts befragen konnte, so wäre ihm gründliche Information durch die Arbeiten von William S. Newman, Leonhard G. Ratner, Jens Peter Larsen (in Festschrift Fr. Blume) und von manchen anderen zuteil geworden. Mit Ausnahme der Studien von Edwin J. Simon, abgesehen von den für das behandelte Thema ohnehin nicht ergebnisreichen Konzertmonographien C. M. Girdlestones und E. Hutchings, blieb die gerade auf diesem Gebiet hervorgetretene englisch-amerikanische Forschung unberücksichtigt. Man bedauert das umso mehr, als der Verfasser den analytischen Teil mit großer Umsicht, Liebe zum Gegenstand und methodisch vielversprechenden Ansätzen bewältigt hat.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

*KLAUS SCHWEIZER: Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH (1970). 229 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band I.)*

Den Hauptanteil des Buches stellen, der allgemein formulierte Titel ließe es nicht unbedingt vermuten, sehr ausführliche Analysen der expressiv verbis nach dem Vorbild der Sonatenform gearbeiteten Partien in Bergs Opern – der Schmuckszene (II/1) im *Wozzeck*, der Doktor-Schön-Sonate (I/2-3) in *Lulu* –, minutiöse Interpretationen des dramatischen und musikalischen Baus und ihrer wechselwirkenden Funktion. Ein vorangestelltes Kapitel von relativ kleinem Umfang (55 S.) – Bergs Instrumentalmusik steht in der Wertschätzung offenbar noch immer hinter den Opern zurück – widmet sich der Klaviersonate und den Kopfsätzen von op. 3, *Kammerkonzert, Lyrischer Suite*.

Schweizer deutet (S. 45 ff.) in Bergs differenzierter Handhabung der Sonatenform zwei „*Entwicklungslinien*“, zeitlich nacheinander, jedoch durch jeweils parallele Stadien verlaufend (op. 1/*Kammerkonzert*; op. 3/*Lyrische Suite; Wozzeck/Lulu*); eine These, der man mit mehr oder weniger Vorbehalt zustimmen mag. (Die Frage, ob der Sonatenform in den Opern nicht eine wesentlich andere Bedeutung und Aufgabe zu-

komme als in der Instrumentalmusik, wird nicht angeschnitten.)

So sinnvoll und lehrreich es ist – unnötig fast, hervorzuheben, daß es sich beim vorliegenden Buch um die erste über das Einzelwerk hinausgreifende Formanalyse Bergscher Musik handelt –, kompositorisches Verfahren am Paradigma einer anerkannten und zentralen musikalischen Form – und das war, wie Schweizer im I. Kapitel auch einleuchtend zeigt, die „Sonatensatzform“ für Berg, wie ja auch für Schönberg, zweifellos – gleichsam zu testen, so hätten doch, das betrifft nun vor allem die Instrumentalwerke, manche Probleme einer eingehenderen Diskussion bedurft. Kann man sich bei der Analyse gerade Bergscher Musik schon uneins sein über Definition, Anzahl, Abgrenzung von „Themen“, so nicht minder über die Fixierung formaler Stellenwerte wie „Überleitung“, „Seitensatz“ usw.: die formale Analyse ist in Wahrheit problematischer, und ihre Ergebnisse sind weniger eindeutig, als der Verfasser mitunter glauben macht; und seine Statierungen der Sonatensatzform gehen nicht immer ohne Zwang vor sich. Ist auskomponierte Mehrdeutigkeit typisch für Berg, so wäre aber auch zu fragen, ob die Beschränkung auf diejenigen Kompositionen, die „*von Berg selbst durch Überschrift oder analytische Äußerungen auf Sonaten- oder Symphoniegestalt zurückgeführt wurden*“ (47), eine glückliche Ausgangsbasis darstellt. (Um nur ein Beispiel zu nennen: Wenn I. und 2. Satz der *Lyrischen Suite*, die formal recht ähnlich gebaut sind, traditionellerweise als „Sonatensatz ohne Durchführung“ bzw. als „Rondo“ figurieren, so fragt sich doch, inwieweit durch solche Begriffe überhaupt noch formale Gattungen repräsentiert werden.)

Im einzelnen lesen sich die detaillierten – mitunter vielleicht, auch was die graphischen Darstellungen betrifft, etwas weitschweifigen – Analysen mit Gewinn, und mit dem Reiz zum Widerspruch, den jede gründliche Analyse evoziert; aus ihnen spricht ein hoher Grad an Vertrautheit mit ihrem Gegenstand.

Die Herstellung des Buches ist leider seinem Wert nicht adäquat: Mängel im Satz (wenig angenehme Type, Unregelmäßigkeiten im Zeilenstand), im Cliché- bzw. Offsetverfahren (Unschärfe der Notenbeispiele [z. B. S. 146], unterschiedliche Helligkeit der Seiten), vor allem in der Lumbeck-

Bindung (aus der sich schon bei der ersten Benutzung Blätter lösen) möchte man bei den folgenden Bänden dieser neuen musikwissenschaftlichen Schriftenreihe vermeiden sehen.

Wolfgang Dömling, Hamburg

*ANTONIUS SOMMER: Die Komplikationen des musikalischen Rhythmus in den Bühnenwerken Richard Wagners. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzbichler (1971). 150 S. (Schriften zur Musik. 10.)*

Um es gleich vorweg zu nehmen: eine hervorragend gute Arbeit von fundamentaler Bedeutung! Es ist dem Autor gelungen, in rational klarer Beweisführung das Irrationale in der Musik an sich begreiflich zu machen, also die Grenze, die allem Vernunft-Denken gesetzt ist, zu transzendieren und ins Überrationale vorzustoßen – in der Tat, eine ungewöhnliche Leistung! Der Leser dieses Buches steht sozusagen auf dem Schnittpunkt von Mathematik – der unwiderleglichsten und rationalsten aller Wissenschaften – und künstlerisch intuitiver Poesie. Mit streng wissenschaftlicher Akribie wird vom Problem des Rhythmus aus in die Gebiete der Psychologie (Tristans Tod), ebenso aber auch ins Gebiet der Ontologie der Materie (Feuerzauber) vorgestoßen.

Die Methode, deren sich der Autor bedient, beruht gleichsam auf einer denkerischen Technik des Zeitlupen-Verfahrens: rhythmische Gestaltungen, die das Ohr bei ihrem Erklingen nicht mehr zu apperzipieren vermag, weil sie die Reizschwelle des Hörbaren überschreiten, werden durch die vom Autor angewendete Methodik von „*Unterteilungen ersten, zweiten und dritten Grades*“ usf. graphisch eindeutig fixiert und zwar nicht nur im Nacheinander der „*Zählzeit*“, sondern auch im Miteinander verschiedener Zählzeiten. Dieser Satz mag in einer den Inhalt von Sommers Arbeit kurz umreißen den Rezension etwas schwer verständlich anmuten: es ist auch ein äußerst kompliziertes Problem. Der Autor aber hat dieses Problem in so meisterhafter Weise gelöst, daß sich das Buch ganz „wie von selbst“ liest und alles darin Ausgeführte mühelos verstanden werden kann. Hier sind sehr subtile Dinge in solcher Klarheit dargestellt, daß auch ein Laie sie ohne weiteres verstehen würde.

Es ist vom Autor zwar eindeutig abge-

grenzt, auf welchen Umfang seine Untersuchungen sich erstrecken: dennoch schiene es mir wünschenswert, wenn dieser Umfang sich wenigstens durch einige stellvertretende Beispiele auch auf die rhythmischen Komplikationen erweitert hätte, die aus den sogenannten „*Periodenbildungen*“, die einander in Elisionen überlagern, entstehen, z. B. die „*Drei-Taktigkeit*“ in der dritten Szene des ersten Siegfried-Aktes, die zunächst noch zwischen dem Zwei-Viertel-Rhythmus der „*Waberlohe*“ und dem Motiv des Lindwurmes in der Tuba übereinstimmt, aber späterhin mit der bis zum Wahnsinn wachsenden Angst Mimes einen in den Perioden selbst zutage tretenden Widerspruch von Zwei-Taktigkeit und Drei-Taktigkeit im „*Miteinander*“ hervorbrechen läßt. Bei der hervorragend guten Darstellung des rhythmischen Geschehens beim Sterben Tristans sind solche Periodenbildungen im „*Nacheinander*“ aufgezeigt: ich würde bei einer Neuauflage des Buches gern auch dem Problem rhythmischer Elisionen im „*Miteinander*“ ein eigenes Kapitel gewidmet sehen.

Sommers Arbeit enthält so viele Kostbarkeiten der Erkenntnis (etwa die Ausführungen über die „*Hemiole*“, über Akzentverschiebungen bei Kongruenz der Zählheiten etc.), daß es unmöglich ist, die Fülle des Vortrefflichen in einer kurzen Rezension nur einigermaßen zu würdigen. Diese Arbeit gehört nicht nur in die Hand jedes Musikwissenschaftlers, sondern vor allem auch in die Hand jedes verantwortungsbewußten Dirigenten, Regisseurs und auch Orchestermusikers. Es sollte auch – das scheint mir das Wichtigste zu sein – die Grundlage für einen rhythmischen Ausbildungskurs an jeder Musikhochschule bilden, der mindestens zwei Semester die Erkenntnisse Sommers auswerten sollte.

In einem einzigen Punkt kann ich dem Autor nicht beistimmen: nämlich in seiner bereits auf Seite 119 vorweggenommenen Feststellung am Schluß, der zufolge „*wir im Werk Wagners einer rhythmischen Vielfalt gegenüberstehen, wie es sie in der Orchester-technik des ganzen 19. Jahrhunderts – auch nach Wagner – in dieser Form nicht gibt.*“ Das stimmt nicht, denn ins 19. Jahrhundert fallen die Uraufführungen aller sechs symphonischen Dichtungen von Richard Strauss (*Don Juan* 1888, – *Till Eulenspiegel* mit seiner alles überbietenden rhythmischen

Feinnervigkeit 1894!). Dies hätte Anlaß dazu sein sollen, auf Richard Strauss, den genialsten Rhythmiker der abendländischen Musik – (man denke nur an die unfafßbar naturwahre Polyrythmik vom Wiegen des Laubes und der Zweige in *Daphne!*) – hinzuweisen. Es sei dem Rezensenten gestattet, den Wunsch auszusprechen, gerade von Sommer ein Werk über die Polyrythmik bei Richard Strauss, dem großen legitimen Erben Wagners und Mozarts, zu erhalten.

Kurt Overhoff, Salzburg

*Music by Computers. Hrsg. von Heinz VON FOERSTER und James W. BEAUCHAMP. New York-London-Sydney-Toronto: John Wiley and Sons 1969. XX, 140 S., 4 Schallfolien.*

Komposition unter Beteiligung eines Computers ist auch für die Alte Welt längst nichts mehr Ungewöhnliches; was im Jahre 1966 auf der Fall Joint Computer Conference in San Francisco unter dem Thema „*Computers in Music*“ verhandelt und in der vorliegenden Publikation zusammengefaßt wurde, gehört mindestens teilweise schon der historischen Dimension an. Insbesondere scheint sich die Kompetenzverteilung, seinerzeit durch ein deutliches Übergewicht der Physiker und Ingenieure gekennzeichnet, mit zunehmend künstlerischer Animation des Operationsfeldes „*Computermusik*“ etwas zugunsten der Komponisten eingependelt zu haben. Andererseits sind nicht wenige der damals angesprochenen Probleme noch immer geeignet, die engste Zusammenarbeit zwischen Musikern und Technikern herauszufordern. Dazu gehört beispielsweise die „*Humanisierung*“ synthetischer Klänge, ein Aspekt, der im sonst vorwiegend technischen Ambiente des Buches bemerkenswert breiten Raum einnimmt. – Sein einleitendes Grundsatzzreferat stellt Heinz VON FOERSTER unter das Begriffspaar „*Schall als Signal – Schall als Symbol*“ und versucht, die gesamte abendländische Musikgeschichte unter informationstheoretischen Gesichtspunkten auf einen monotonen Trend zur Redundanzminderung zurückzuführen. In diesem Konzept erscheinen die Computer auf dem Höhepunkt der Komplikation fast als überlebensnotwendige Helfer – eine perspektivische Verkürzung, die sich wohl nur aus der seinerzeitigen Absicht des Diskussionsanstoßes rechtfertigen kann.

Gemeinsamer Ausgangspunkt aller Autoren dieses Sammelbandes ist die computerkontrollierte Klangsynthese. Sie erfolgt, kurz gesagt, indem diskrete (frequenz- und amplitudenbezogene) Funktionswerte vom Computer berechnet, als binär codierte Signale bereitgestellt und danach durch einen Digital-Analog-Wandler in hörbare Schallereignisse umgesetzt werden. In der ersten, unter dem Stichwort „*Programs and Systems*“ zusammengefaßten Gruppe von Beiträgen erörtert M. David FREEDMAN generell die Forderungen, die eine Rechenanlage bezüglich ihrer Speicherkonfiguration und der Geschwindigkeit des internen Datentransfer erfüllen muß, wenn dem Komponisten der direkte und kontinuierliche Dialog mit dem Computer gewährleistet sein soll. Sehr ausführlich und mit erheblichem Anspruch an das mathematisch-physikalische Verständnis des Lesers beschreibt James W. BEAUCHAMP ein Computersystem für die (Fourier-)Analyse und Synthese von Instrumentalklängen. Seine künstlich erzeugten Cornett-, Oboen- und Flötentöne klingen (zumindest auf der Schallplatte) verblüffend „echt“; die immerhin erkennbaren Qualitätsbeschränkungen fallen anscheinend mit der Randbedingung des Experiments, der Elimination nichtharmonischer Schwingungsanteile, zusammen. Wesentlicher Ausgangspunkt musikerzeugender Computersysteme in den USA war das um 1960 in den Bell Telephone Laboratories entwickelte MUSIC4-Programm; Arthur ROBERTS berichtet über eine Neufassung („*Orpheus*“) und bedeutsame Erweiterungen wie kontinuierlich variables Timbre und nichtlineare Effekte. Unter seinen Klangbeispielen fällt die humoristische *Sonatina for CDC-3600* auf, die unter anderem den Übergang von Halbton- über Viertel- und Achteltonstufen zu skalenfreien Tonhöhen-schichtungen demonstriert.

„*Algorithms in Composition*“ lautet die gemeinsame Überschrift zweier Aufsätze, die dem Computer als aktivem, quasi-schöpferischem Element des Kompositionsprozesses gewidmet sind. Lejaren HILLER schildert den Aufbau seiner Programmiersprache MUSICOMP und die Wirkung zugehöriger Unterprogramme. Die Auswahl der musikalischen Grundsubstanz und die Art ihrer kompositorischen Verknüpfung wird im Prinzip dem Zufall überlassen; jedoch bleibt dem Komponisten die Möglichkeit, den Ablauf der

stochastischen Prozesse beliebig zu beeinflussen (z. B. die Realisation konventioneller Strukturen zu erzwingen). Leider fehlt ein Hinweis auf die Gestalt der so erzeugten Partituren, in denen synthetische Klänge wahr-frei neben herkömmlichen Besetzungen disponiert sind. Hillers serielle Komposition *Icosahedron* für neun Instrumente und ein Zweikanal-Band ist unter den hier vorliegenden Klangbeispielen mit Abstand das eindrucksvollste. – Musikalische Strukturen, die man mit dem Lichtgriffel auf einem Bildschirm skizziert, werden nach dem Verfahren von M. V. MATHEWS und L. ROSLER durch den Computer sofort oder beliebig später hörbar gemacht. Da die „Graphische Input-sprache“ algebraisch definiert ist, können mit Hilfe spezieller Funktionen gewisse Verwandlungsprozesse in Gang gesetzt werden; diese sind zwar streng determiniert, aber komplex bis an die Grenze der Vorhersehbarkeit. In den Klangbeispielen (darunter die schrittweise vollzogene Umwandlung eines japanischen Wiegenliedes in Franz Schuberts „Wiegenlied“-Melodie) offenbart das Verfahren allerdings mehr seinen spielerischen Reiz als weitreichende künstlerische Möglichkeiten.

Für die letzten vier kurzen Beiträge wählen die Herausgeber – mit leisem Vorbehalt – die gemeinsame Überschrift „*Aesthetics*“. Herbert BRÜN, diesem Stichwort am unmittelbarsten verpflichtet, engagiert sich für die strikte Gegenwartsbezogenheit und damit für die politische Relevanz ästhetischer Werte – im Allgemeinen wie hinsichtlich der Musik. Seine Komposition *Infradibles*, dem Referat nur durch den gleichlautenden Titel verbunden, ist ein recht starr wirkendes, mit relativ bescheidenen Mitteln konstruiertes Stück reiner Computermusik. Bei seiner Konzeption blieb der Gesichtspunkt offensichtlich ausgeklammert, dem die drei nachfolgenden Autoren ihre besondere Aufmerksamkeit widmen: Das philanthropische Quentchen Unvollkommenheit (Indeterminiertheit), dessen die vollsynthetischen, weitgehend stationären Computerklänge bedürfen, wenn sie „erträglich“ klingen sollen. – J. K. RANDALL wendet sich gegen Spekulationen auf der Basis des hergebrachten „Timbre“-Begriffs, er plädiert für transitorische Operationen mit Wellenformen als eine neue, durch den Elektronenrechner voll kontrollierbare kompositorische Dimension. Mit den *Lyric Variations 6-10* bietet Randall ein beachtens-

wertes, durch faszinierende Stereoeffekte belebtes Exempel. J. R. PIERCE und M. V. MATHEWS untersuchen die relative Konsonanzwirkung nichtharmonischer Obertöne. Gerald STRANG schließlich erörtert die Möglichkeiten künstlich herbeizuführender Irregularität unter Einbeziehung sämtlicher klangsynthetischer Faktoren; sein Ansatzpunkt ist die hochkomplexe Struktur des Vibrato bei natürlichen Instrumentaltönen.

Die letztgenannten Arbeiten weisen insofern über den thematischen Rahmen des Buches hinaus, als die hier am Beispiel computergenerierter Klänge diskutierten Probleme im Grunde die elektronische Musik insgesamt berühren.

Norbert Böker-Heil, Oberhöchstadt

*ELMAR HERTRICH: Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1969. XI, 238 S. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge. 30. [154])*

Das Buch sollte jeder Musikwissenschaftler durcharbeiten, der sich einen Begriff von der Musikanschauung der Frühromantik verschaffen will. Der Verfasser klärt in einem Einleitungskapitel den Stand der Forschung und vor allem die Frage nach Wackenroders Anteil. Tieck hatte die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1799) anonym erscheinen lassen, in der Fortsetzung *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1799) hatte er sich als Herausgeber genannt. Aber auch der „Klosterbruder“ kommt wieder zu Wort und skizziert das Leben seines früh verstorbenen Freundes, des Musikers Joseph Berglinger, als Vorbereitung auf den Abdruck „*einiger musikalischer Aufsätze von J. B.*“ (die Abkürzung ist von uns gewählt). Der Name Wackenroder ist nicht genannt! Erst 1814 hat Tieck dann seinen Anteil an beiden Büchlein von dem seines Freundes zu scheiden versucht und in einem Band alles gesammelt, was in den genannten Büchlein von Wackenroders Hand stammte (Gesamttitle: *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*). Wir finden hier wieder die Lebensgeschichte J. B.'s, das „*morgenländische Märchen* . . .“, „*die Wunder der Tonkunst*“, „*Von den verschiedenen Arten der Kirchenmusik*“, „*Fragment aus einem Brief J. B.'s*“,

„Das eigentümliche Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik“, und „Ein Brief J. B.'s“. Alles Genannte ist Wackenroders Anteil, vor allem die Gestalt J. B.'s selbst und auch der letzte Brief, dessen Zugehörigkeit zu Wackenroder erst R. Alewyn 1944 erkannte und begründete. Das alles ergibt ein Bild Wackenroders, das sich von dem bisherigen wesentlich unterscheidet. Dieses neue Bild entworfen und gegen frühere Auffassungen überzeugend begründet zu haben, ist Hertrichs Verdienst.

Nach dem Einleitungskapitel wendet sich der Verfasser im 2. Teil zunächst der Maske und der Erzählung des „Klosterbruders“ zu, der als Freund und Chronist von Berglingers Leben auch die „Geschichte seines Geistes“ berichtet. Diese Gestalt gehört zum wackenroderschen Grundbestand der *Herzenseggerungen*. Den dritten Teil hat der Verfasser J. B. gewidmet; er beginnt mit einer aufschlußreichen Interpretation seiner (fingierten) Lebensgeschichte. Von den verschiedenen Gesichtspunkten ist dabei der soziale wohl der ergiebigste. Die Konfrontierung von nützlichem Beruf und nutzloser Kunst ist gemeinromantisch; an dem Gegensatz zwischen „dem schönen Leben in der Kunst und dem Elend der Menschheit“ geht der empfindsame Künstler zugrunde. Die Musikanschauung der „Berglingeriana“ (d. h. der als von J. B. stammenden fingierten Schriften Wackenroders) wird ausführlich erörtert und auf ihre geschichtliche Herkunft und das gegenüber traditionellen Elementen Neue befragt. Die Formulierung von H. H. Eggebrecht (in: *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang*, 1955) trifft den Kern der sich zwischen 1740 und 1780 vollziehenden Wandlung. „Die Musik drückt etwas aus“, wird abgelöst von der neuen Zielsetzung „in der Musik sich selbst ausdrücken“. Für diesen „expressiven Realismus“ des musikalischen Sturm und Drang nennt Eggebrecht C. F. D. Schubart, Herder, Heinse als Repräsentanten. Hertrich fügt mit Recht Wackenroder neu hinzu. Der Unterschied ist, daß jene vom Gesang ausgegangen waren, J. B. aber sofort auf die Instrumentalmusik einschwenkt und deren „Seelenlehre“ entwirft. Doch möchte er, etwa im Gegensatz zu Heinse, die Gefühle von aller Objektbezogenheit lösen. Für J. B. sind die Töne nur „Mittel, das absolute, d. h. vom Leben gelöste Gefühl vor der Berührung mit der Welt zu

bewahren“. Die Gefahr liegt nahe, daß er sich von der Musik, deren „heilende“ und „erlösende“ Kraft er rühmt, in eine Sphäre seligen Selbstgenügens entführen läßt (S. 183/184). Hier ist die Interpretation des Märchens besonders aufschlußreich; Gedanken Schopenhauers scheinen nahe, wie der Verfasser an anderer Stelle den *Doktor Faustus* von Th. Mann zur Erhellung heranzieht und die Anklänge bei E. T. A. Hoffmann, ja sogar in den Schriften von Wagner und Liszt (S. 125/6) aufdeckt. Hier wird nun auch Wackenroders Ausspruch über die Art seines eigenen Hörerlebens (in einem Brief an Tieck) durchsichtig: „Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamen Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingabe der Seele in diesen fortschreitenden Strom von Empfindung; in der Entfernung und Abgezogenheit vor jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken“. Wackenroder hört Empfindungen; Musik und Empfindung sind eins! Deshalb nennt W. (ebenso wie J. B.) keine Namen von Komponisten, keine musikalische Form. Dennoch wollen wir beide nicht identifizieren, sondern (mit H.) Wackenroders Leistung als Dichtung würdigen; J. B. ist eine dichterische Gestalt! „Der Konflikt zwischen Innerlichkeit und Welt, Phantasie und Wirklichkeit, Kunst und Leben ist das Schicksal dieses poetischen Ichs“ (S. 220). Daß es ein Musiker ist, macht diese Gestalt für uns so aufschlußreich. Hertrich hat den rechten Weg gewiesen.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

*JENS ROHWER: Sinn und Unsinn in der Musik. Versuch einer musikalischen Sinnbegriffs-Analyse. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1969). 40 S.*

„Sinn“ ist eine der ästhetischen Kategorien, die zu vermeiden ebenso schwer fällt wie der Versuch, sie zu rechtfertigen. Und Rohwers Abhandlung, die als Ergänzung des Buches über *Neueste Musik* verstanden werden kann (es scheint, als fühle sich Rohwer durch John Cage, den er nicht nennt, zu seinen Reflexionen herausgefordert), verrät Mut zum beinahe Unmöglichen.

Rohwer, der einen uferlosen Relativismus ebenso vermeiden möchte wie einen dogmatischen Platonismus, bestimmt die Instanz, die über „Sinn und Unsinn in der Musik“

entscheidet, soziologisch als „*Konsensus der Kenner und Liebhaber*“ (6). Der Konsensus aber sei, meint Rohwer, in der Sache selbst fundiert: Die Macht, die ihn bewirke, sei die „*Wesensschau des Kunstwerks*“ (6). Einerseits aber sind die Resultate einer „*Wesensschau*“ der Willkür des Schauenden nicht entzogen. Und andererseits muß Rohwer zugestehen, daß die Grenze zwischen „*Eigen- und Zusatzsinn des Kunstwerks*“ – zwischen dem Sinn also, der von außen in ein Werk hineingetragen wird, und dem, den es von sich aus hat – nicht selten ungewiß ist (7).

Die populäre Meinung, daß ein musikalisches Moment, das nicht hörbar wird, sinnlos sei, wird von Rohwer als Vorurteil durchschaut (3), ohne daß er jedoch die Definition der Musik als „*Hörgegenstand*“ preisgeben möchte (9, 24). Einerseits dehnt er darum den Begriff der „*Hörbarkeit*“ so weit, daß er auch die stumme Imagination beim Lesen und Analysieren eines Notentextes oder einer musikalischen Graphik umfaßt (9). Und andererseits unterscheidet er verschiedene Stufen von musikalischem Sinn: In der „*Sinnrang-Hierarchie*“, wie Rohwer sie nennt, repräsentiere Musik, die gelesen oder analysiert werden muß, um adäquat verstanden zu werden, eine niedrigere Stufe als ein musikalisches Gebilde, das sich unmittelbarem Hören erschließt (25, 33). Anders ausgedrückt: Der nicht hörbare „*Zusatzsinn*“ sei zwar Sinn, aber er sei es in geringerem Maße als der hörbare „*Eigen-Sinn*“.

Einen „*Zusatzsinn*“ stiftet nach Rohwer z. B. Schönbergs Reihentechnik. Abstrahiert man von ihr, „*so bleibt ein Komponist übrig, der aus der Gesamtreihe bedeutender Expressionisten nicht als durchaus überragend herausfällt*“ (31). Wen er zu den „*bedeutenden Expressionisten*“ zählt – ob Berg und Bartók oder auch Schreker und Rudi Stephan –, sagt Rohwer nicht. Er vermutet dann, Schönbergs Ruhm beruhe auf nichts anderem, als daß wir „*einen hypertroph gesteigerten Beisinn, nämlich das bloß Artifi-zielle seiner dodekaphonen Stücke, unreflektiert deren Haupt- und Eigensinn hinzu-rechnen, dem es in Wirklichkeit gar nicht oder nur bedingt angehören mag*“ (32). Die Argumentation ist jedoch brüchig. Denn erstens behauptet niemand unter den „*Kennern und Liebhabern*“, Schönbergs Reihenkomp-ositionen seien bedeutender als die früheren Werke; und eine Behauptung, die nicht

existiert, kann nicht aus falschen Gründen – aus „*unreflektiertem Hinzurechnen des bloß Artifi-zialen*“ – entstanden sein. Zweitens gerät die Unterscheidung zwischen „*Eigen- und Zusatzsinn des Kunstwerks*“ ins Frag-würdige, wenn sie auf eine Trennung der Momente zielt: Lektüre und Analyse, die den „*Zusatzsinn*“ erschließen, sind auch bei serieller Musik stets auf das tönende Phäno-men bezogen. Drittens fällt es schwer, die Reihentechnik, die zum Werk selbst gehört, als „*Zusatzsinn*“ zu begreifen. Und viertens bleibt es unklar, warum die Differenz zwischen dem, was hörbar ist, und dem, was erst der Analysierende erkennt, einen Rang-unterschied implizieren soll. Der Sprung von der Beschreibung zum Werturteil wird nicht begründet. Carl Dahlhaus, Berlin

J. E. SPRUIT: *Van vedelaars, trommers en pijpers. Utrecht: A. Oosthoek's Uit-gerversmaatschappij NV 1969. 141 S. (darunter 28 Taf.)*

Das komplexe Thema „*Spielmann im Mittelalter*“ ist während des vergangenen Jahrzehnts zum Gegenstand vieler Einzel-untersuchungen sowie einiger die Details zusammenfassender Darstellungen gewählt worden. Das wissenschaftliche Interesse an dieser Gruppe „*kunstloser*“ Teilnehmer am mittelalterlichen Musikleben ist merklich lebhafter geworden. Da die vielseitige Wirk-samkeit, die Orte und Gelegenheiten des Auftretens, die rechtliche und soziale Stel-lung dieser teils Fahrenden, teils Sesshaften nunmehr im wesentlichen bekannt ist, stellt sich bei der Lektüre des vorliegenden Buches die Frage, ob es angesichts des erreichten Forschungsstandes noch notwendig war, eine Schrift zu veröffentlichen mit der Aufgab-enstellung: „*dit boekje beoogt een beeld to schetsen van de werkzaamheden der zwer-vende en sedentaire speellieden, alsmede een indruk te geven van de positie, die zij in de vroegere samenleving innamen.*“ (Voor-woord). Der Verfasser beschreibt also aber-mals die Spielleute im allgemeinen, deren „*werkzaamheden*“, deren „*verhouding tot de Kerk*“ und „*positie naar wereldlijk recht*“ sowie deren Zusammenschlüsse zu Corpo-rationen und In-Dienst-Nahmen durch Obrig-keiten. Da die neuere Literatur für diese sehr gedrängte Beschreibung nur teilweise aus-gewertet wird, gewichtige Publikationen von

E. Bowles, G. Pitzsch, Z. Falvy, R. Nissen, L. Saban, W. J. Schröder u. a. keine Erwähnung finden, erfährt der Sachkenner nur wenig Neues. Die bereits bekannten Aspekte werden lediglich mit einigen weniger geläufigen Quellenexzerpten aus den Niederlanden zusätzlich belegt. Auch die aus der Fülle des Vorhandenen ausgewählten Bilder sind durch frühere Drucke hinreichend bekannt. Hingegen könnte und sollte nach Möglichkeit der Stand der Erforschung der Spielleute und Stadtpfeifer bemerkenswert gefördert und verändert werden, indem die überaus reichen Archivalien der niederländischen Städte möglichst erschöpfend zugänglich gemacht werden. Auf S. 126 weist der Autor auf diese noch zu leistende „systematische navorsing“ selbst hin. Viele speziell interessierte Musikhistoriker würden es dem Autor gewiß danken, wenn er diese umfangreiche Aufgabe auf sich nehmen und damit die gestellte Frage nach der Geschichte der Spielleute in den „Lage landen bi der see“ selbst lösen würde.

Das vorgelegte Buch könnte ihm dazu als eine Vororientierung dienlich sein, die beschränkt auf den Raum der Niederlande noch beträchtlich der Ausweitung und Anreicherung mit Material bedarf, dem man gegebenenfalls auch neue, bislang nur unzureichend angesprochene Aspekte wird abgewinnen können. Walter Salmen, Kiel

*Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung* hrsg. von Walter SALMEN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag 1971. 146 S. und 4 Fototafeln. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. 24.)

Bereitwillig wird der Leser des Bandes anerkennen, was auch der Herausgeber in seinem Vorwort bescheinigt: in jedem der sieben Beiträge „steckt ein Stück mühevoller sozialgeschichtlicher Sammelarbeit“ – weniger dagegen den Anspruch, daß hier Spezialthemen vorliegen, „die bislang nicht einmal auf der Vorstufe der Ermittlung aufgegriffen“ worden sind; die Hinweise der übrigen Autoren auf vor ihnen Geleistetes scheinen gar nicht von solchem Anspruch getragen zu sein. Das Gemeinschaftswerk versteht sich – wiederum nach dem Vorwort zu urteilen – als empirische Sozialgeschichte und will musiksoziologischer Theoriebildung zugrunde liegen: es will also selbst von jedem

Theorie-Ballast frei sein. Diese Bescheidenheit besteht jedoch zu Unrecht, und sie wird vor allem im Schlußaufsatz des Herausgebers selbst zurückgenommen. Daß der Kult des nationalen Volksliedes, „gegen den Glauben an Fortschritt gerichtet“, darauf abzielte, „im Rückgriff auf das Frühere betont konservativ das vermeintlich Echte und Elementare der Vergangenheit bewahren zu helfen“ (S. 143), trifft gewiß auf die eine, nämlich reaktionäre Seite der Volkskunst-Pflege zu, die weder in der älteren noch in der ganz neuen deutschen Musikforschung unbekannt ist; doch müßte man die andere Seite, daß die kleinen Randnationen sich auch durch Betonung der eigenen Volksmusik von dem alles erdrückenden deutschen Einfluß zu befreien suchten, zur Charakterisierung hinzufügen. Von einer impliziten Gesellschaftstheorie zeugt auch der folgende Satz: „Er [Beethoven] stand nicht so unerbitterlich distanzierend der Gesellschaft gegenüber wie später etwa Schönberg“ (S. 146). Denn hier wird „Gesellschaft“ als ein abstrakter und geschichtsfreier Begriff verwendet, der gegenüber dem wirklich soziologischen ein ontologischer zu nennen wäre. Es käme doch darauf an, zu zeigen, daß Beethovens Humanitätsfreundlichkeit und Schönbergs Distanz gegenüber einer ganz anderen, Illusionen kaum mehr rechtfertigenden Gesellschaft voneinander gar nicht so entfernt sind.

Auf eingehende archivalische Untersuchungen stützt sich der Beitrag von Heinrich W. SCHWAB, *Zur sozialen Stellung des Stadtmusikanten*; Dieter KRICKEBERG gliedert den Musikerstatus im Nordwesten während des 17.-18. Jahrhunderts in Untergruppen und geht den Besitzverhältnissen, den Arbeitsbedingungen, der sozialen Geltung und der musikalischen Leistung besonders der Spielleute kenntnisreich nach. Aus dem Entwurf für eine Typologie der „Hautboisten“ von Werner BRAUN geht hervor, „daß schon eine bloße Verknüpfung von verwandten, aber getrennt überlieferten Fakten eine wissenschaftliche Leistung heißen kann“ (S. 44). Über eine mühsame Sichtung des Materials hinaus zeichnet der Verfasser den Sonderstand der Hof-, Regiments- und Stadthautboisten anschaulich nach, gibt zahlreiche Belege für die soziale Einschätzung dieser Musikergruppe und sammelt aufschlußreiche Daten über die Verbreitung der entsprechenden Musik. Mit einem ausgeprägten Sinn dafür,

daß alte Währungseinheiten im realen Wert außerordentlich großen Schwankungen unterworfen waren, faßt Richard PETZOLD die überlieferten Besetzungstabellen für Musiker – besonders der Bach-Zeit – ins Auge und stellt exemplarische Vergleiche zwischen dem Lebensstandard einzelner Musikergruppen an. Ein für die Erhellung des Musikmarktes höchst ergiebiger Beitrag *Der Musiker als Musikalienhändler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* stammt von Klaus HORTSCHANSKY, der darin den allmählichen Übergang vom nebenberuflichen zum hauptberuflichen Musikalienhandel verfolgt. In Stoffvermittlung wie in Darstellung ausgewogen, enthält die Arbeit von Christoph-Hellmut MAHLING aufschlußreiche Informationen über *Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland*. Dank einer umfassenden, imponierenden Kenntnis von Archivbeständen und von zeitgenössischen Stimmen gewinnt man hier Einblick in die geographische wie soziale Herkunft, in die Ausbildung und insgesamt in die typischen Lebensumstände eines früheren Orchestermusikers.

Der schon erwähnte Aufsatz von Walter SALMEN über *Soziale Verpflichtungen vereinsamer Komponisten im 19. Jahrhundert* analysiert den Zwiespalt des emanzipierten Komponisten zwischen erlangter formaler Freiheit und gesellschaftlicher Isolation, beleuchtet seine Abkehr von einer philiströsen Umwelt wie auch seine erzwungenen Kompromisse mit der realen, seine Sehnsüchte nach einer idealen, Musik wahrhaft verstehenden, statt erniedrigenden Gesellschaft. Kleinere Einzelheiten in der Diktion der Beiträge (S. 142: „*Komponisten hatten . . . willig zu genügen*“) stören kaum – sehr wenig auch der Umstand, daß unter den „*zu lautstarken Kundgebungen geeigneten Kompositionen*“ (gemeint sind etwa „*Freiheitschöre bzw. revolutionär getönte Märsche*“ von Schumann und Lortzing) auch Liszts *Harmonies poétiques et religieuses* genannt werden (S. 143), obwohl deren – ebenfalls zitiertes – Motto das Gegenteil einer revolutionären sc. lautstarken Haltung kundgibt: „*ces vers ne s'adressent qu'à un petit nombre*“.

Ein Namensverzeichnis hätte die Brauchbarkeit des Bandes sicherlich erhöht.

Tibor Kneif, Berlin

*TIBOR KNEIF: Musiksoziologie. Köln: Hans Gerig (1971). 152 S. (Theoretica Bd. 9.)*

Wer die vorangegangenen einschlägigen Arbeiten des Autors kennt, wird über das Ausmaß der Kritik in diesem Musik-Taschenbuch kaum verwundert und doch von ihrer Radikalisierung überrascht sein: Musiksoziologie beschwichtigt „*das schlechte Gewissen der Wohlstandsländer . . .*“ (10), entartet immer wieder in Dogmatik (17 ff.), bietet Begriffe als „*bloße Schemen*“ (42), hinterläßt mitunter den Eindruck von „*Korruption*“ (78), besteht weithin als „*Poesie*“ (78, 107), ist „*eine Wissenschaft für Dilettanten*“ (90), fördert „*gar nicht die geistige Durchdringung einer musikalischen Schöpfung*“, sondern bereichert „*nur den Anekdotenschatz, welcher sich wie wucherndes Beiwerk um sie rankt*“ (112). So zugespitzt und belastet mit dem Gewicht einer selbständigen Veröffentlichung hat das Verdikt grundsätzlichen Charakter, verdeckt es zögernde Ansätze zu einer „*positiven*“ Musiksoziologie: als einer Form der „*Besitznahme von menschlichen Dingen*“ (19), als einer Wissenschaft von allgemeinen Merkmalen der Musik „*wie Gattung, Epoche, Stil, Klasse und Tendenz*“ (21) und von den „*Vorstellungen und Assoziationen, die eine Gruppe von Menschen stillschweigend oder durch ausdrückliche Vereinbarung jeweils in die Musikwerke hineinlegt*“ (22), vom „*umweltbezogenen <Sinn der Musik>*“ (36), von ihrer Manipulation (63), von den „*Desideraten der Welt in den Klängen*“ (87; Alfred Einstein erkannte in alter Musik den „*Gegenausdruck des Zeitgefühls*“ und eine „*Korrektur des Lebens*“: *Größe in der Musik*, 2 Zürich-Stuttgart 1951, 150 f.). Auch der beigegebene „*Traktat über den musikalischen Geschmack*“ (121-150) nimmt nichts zurück. Kneif will „*chaotische Urzustände*“ durch „*gesittete Verhältnisse*“ ersetzen (39) und dabei die „*Entsoziologisierung der Musik*“ weitertreiben (120). Er legt also keine eigentliche Meta-Soziologie der Musik vor – dafür wäre mindestens eine Art „*credo quia absurdum*“ nötig – , sondern er scheint einer verdächtigen Wissenschaft den Dienst zu kündigen.

Doch seine negativen Argumente sind nicht immer so überzeugend, als daß man ihnen sofort und vorbehaltlos zustimmen könnte. So wäre zu fragen, ob die Bedenken

gegenüber Adornos „*Dechiffrierung von Musik*“ mutatis mutandis nicht jede umfassende Kunstdeutung betreffen. Müssen denn wirklich alle nachträglich sich herausstellenden inneren Merkmale von Musik „*von ihren Urhebern als eine Sinneinheit intendiert und verwirklicht*“ worden sein (99)? Der „*Exeget*“ weiß doch immer anderes mehr als der in engen Traditionen und augenblicklichen Werksituationen befangene „*Urheber*“. Selbst Stilbenennungen „(de-)chiffrieren“ ein ursprünglich nicht oder kaum „*Intendiertes*“, sind „*Nachklänge*“ im Bewußtsein von Spätgeborenen, die sich Geschichte zurechtlegen und so jene Selbstkenntnis üben, wie Kneif sie in anderem Zusammenhang durchaus gelten läßt (35).

Und daß er letzten Endes nichts anderes tut, zeigt sein Rückgriff auf die vieldiskutierte und nicht unbedenkliche (114) Spieltheorie. Schon die einfache Liedweise „*verkörpert*“ ja mehr als eine verwirklichte oder aufgestellte Spielregel, und die „*spielerische*“ Wiedergabe eines Tonsatzes unterscheidet sich sehr von einem Gesellschaftsspiel. Konkretheit und Einmaligkeit (der musikalischen „*Gestalt*“) und geringere Variationsbreite (der Ausführung) etwa bezeichnen hier das Andersartige. Kneif hat offenbar „*Werke*“ der heutigen Avantgarde im Auge, in denen der Zufall gewissermaßen einkomponiert ist. Ein stets vorhandener, gegenwärtig aber besonders aktueller Aspekt der Musik wäre damit zur fundamentalen überzeitlichen Kategorie erweitert, die den gesellschaftlichen Bezug der Tonkunst auf das Verhalten von „*Spielern*“ und Hörern einschränken, die Komposition selbst aber als „*untaugliches Objekt für soziologische Befragung*“ (116) hinstellen soll. Auch Aufbau und Stil des Taschenbuches haben etwas Spielerisches: man erfreut sich an der eleganten, an die klassischen französischen Moralisten erinnernde Diktion (85 f.) mit abwechslungsreichen, geistvollen Aphorismen und kurzweiligen Überschriften und stößt leicht irritiert auf eine Kritik am „*style paradox*“ (92 f.), die auf den Autor zugeschnitten sein könnte.

Reicht die Einsicht in das „*Unnütze*“ musiksoziologischer Bemühungen (120) wirklich aus, eine der „*kühl reservierten Generation*“ nach Adorno angemessene „*wahre gaya scienza*“ (109) zu begründen? Wenn die Namenreihe Bach – Telemann – Sperontes (86) ein umgekehrtes Verhältnis

von künstlerischer Größe und gesellschaftlicher Prägnanz andeuten soll, wäre dies doch ein lohnender Ausgangspunkt für systematische Überlegungen. Zu Recht fordert Kneif für den „*Begriff der Wissenschaft*“ die Möglichkeit, „*jede Aussage auf Fakten zu beziehen*“ (106). Haben aber nicht auch echte Analogien wie zwischen einem Musikstil und dem „*Gestus*“ der ihn tragenden sozialen Gruppe den Rang von „*Fakten*“? Mit dem Hinweis auf grobe Parallelen (25 f.) ist diese Frage noch nicht verneint. Der Verfasser arbeitet selbst gern mit Analogien. Er möchte „*übergreifende Abläufe von Gattungen und Formen, aber auch abrupte stilistische Umschwünge*“ auf „*verwandte Bewegungstendenzen der Wirtschafts- und Sozialgeschichte*“ beziehen (100). Die deutschen Versuche mit der gleichschwebenden Temperatur interpretiert er als „*Ersatzhandlung*“ oder als „*verspätetes Gegenstück zur erfolgreichen Sprachreform der Franzosen*“ (57) – ein geistvoller, aber etwas gewagter Vergleich. Soziologisch noch kaum untersucht ist das Phänomen des musikalischen „*Ausdrucks*“. Ob er eine bloß „*sekundäre Bedeutungsschicht*“ vertritt (84), scheint nicht so sicher.

Wissenschaften und ihre Methoden in Zweifel zu ziehen, gehört heute zu den modischen Formen des „*Protestes*“. Kneifs durchweg auf hohem geistigen Niveau stehende und nun wirklich „*ketzerische*“ Abhandlung folgt einem *fachimmanenten* Zwang, nicht weil Musiksoziologie eine junge, sondern weil sie eine „*ambivalente*“ Disziplin zwischen Musikwissenschaft und Soziologie ist, was leere Entwürfe fördert und den bequemen Rückzug auf Unzuständigkeit erlaubt. Über den Wert einer Wissenschaft entscheiden jedoch nicht allein klare Konturen und greifbare Ergebnisse, sondern auch Originalität und Plausibilität von Grundfragen. Von welcher Fachrichtung her sollte nach den „*gesellschaftlichen Bedingungen*“ von Musik gesucht werden – von Kneif als Form eines übergreifenden Erkenntniswillens ausdrücklich anerkannt – wenn nicht von der Soziologie aus? Sein Einspruch muß wohl als gezielte Provokation, als Aufforderung zur Widerlegung verstanden werden.

Werner Braun, Saarbrücken

LEONHARD LECHNER: Werke. Band 5:  
*Neue Deutsche Lieder mit fünf Stimmen.*

*Con alchuni madrigali, 1579. Hrsg. von Konrad AMELN. Kassel: Bärenreiter Verlag 1970. 101 S.*

Mit Leonhard Lechners *Newen Teutschen Liedern* von 1579, in denen er ausgewählte Lieder von Jakob Regnart aus dessen Lieddrucken von 1578 als Vorlagen zu kompositorischer Umgestaltung dieser Stücke benutzte, ist einer der interessantesten Bände der Lechner-Gesamtausgabe erschienen. Die Bearbeitungstechnik spielte im 16. Jahrhundert hinsichtlich der Verwendung fremder Melodien als *cantus firmus* sowie im Parodieverfahren eine höchst wichtige Rolle. Lechners Liedbearbeitungen, in denen er den Regnartschen Vorlagen eine vollstimmigere und polyphonere Fassung gab, können hierzu als ein eigener und durchaus individuell geprägter Beitrag angesehen werden. Bei einem Vergleich der originalen Notendrucke mit der modernen Wiedergabe in Partitur sowie bei der Überprüfung der Quellen erwies es sich, daß der Herausgeber einen sehr zuverlässigen Notentext geliefert und die Quellen mit ihren jetzigen Fundorten gewissenhaft dargestellt hat. Gemäß dem Usus dieser Ausgabe brauchen die Kompositionen nicht in der originalen Tonlage der Quelle wiedergegeben zu werden. Aufführungspraktische Erwägungen lassen – wo es nötig ist – Transpositionen als richtig erscheinen. Am Schluß des Notenteils wird die originale Tonlage an Hand einer Zusammenstellung der Schlüssel sowie des Vorsatzes der Stimmen aller Stücke ersichtlich. Ebenfalls mit dem Blick auf die Musizierpraxis hat der Herausgeber den Noten nicht nur – wie in der Originalquelle – die erste Strophe der Lieder unterlegt, sondern von den insgesamt vier Strophen jeweils drei ausgewählt. Die vollständige Textunterlegung aller Strophen unterließ vermutlich aus drucktechnischen Gründen. Den Abdruck des gesamten Textes findet man am Schluß des Bandes. – Einige kritische Bemerkungen fallen bei so vielen Vorzügen dieser Ausgabe kaum ins Gewicht. In der Lechner-Gesamtausgabe werden Textauslassungen, die entweder durch sukzessiv einsetzende Stimmen bei Imitationen oder durch Verringerung der Stimmenzahl hervorgerufen werden, durch Auslassungspunkte angezeigt; eine vor allem optisch keine sehr schöne Lösung. Im Kritischen Bericht fragt man sich, warum der Herausgeber die Fehler

Eitners, die jenem in der 1895 veröffentlichten Neuausgabe dieses Lieddrucks unterlaufen sind, so ins Einzelne gehend präsentiert. Soweit aus dem Kritischen Bericht erkennbar, verfügte Eitner auch damals über keine weiteren Quellen als die heute bekannten und so erübrigt sich in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts ein nachträgliches Verzeichnis von Fehlern oder Fehlinterpretationen.

Jürgen Kindermann, Kassel

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXV. Bd. 10: La fedeltà premiata, Dramma pastorale giocoso. Hrsg. von Günter THOMAS. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1968. 2 Halbbände, XII, 504 S.; Kritischer Bericht, ebd. 1970. 64 S.*

Die dreiaktige Oper *La fedeltà premiata*, 1780 in Esterháza vollendet und am 25. Februar 1781 anlässlich der Einweihung des wieder aufgebauten Fürstlichen Operntheaters uraufgeführt, hat das Los der meisten Bühnenwerke von Joseph Haydn teilen müssen: sie ist, abgesehen von wenigen Einzelnummern, völliger Vergessenheit anheimgefallen. Nicht allein das gestörte Verhältnis der Nachfolgezeit Haydns zu seinem musikdramatischen Schaffen darf hierfür geltend gemacht werden, sondern auch die in diesem Falle bisher so unübersichtlich gewesene Überlieferung der Quellen zu der in italienischer Sprache komponierten Oper. So ist bis vor kurzem der dritte Akt nicht vorhanden gewesen. Anders jedoch als bei Haydns früherer Buffo-Oper *Lo speziale* (1768), hat es hier eine Abhilfe gegeben: in Turin befindet sich eine Abschrift von Haydns Oper, die bis auf eine fehlende Arie im 2. Akt vollständig ist und sogar eigenhändige Eintragungen Haydns enthält. Sie darf somit neben dem Torso der Originalhandschrift als verlässliche Quelle angesehen werden. Obwohl die 47 Nummern, darunter 19 Arien, enthaltende Oper *La fedeltà premiata* mit insgesamt 36 Aufführungen nächst der opera seria *Armida* zu den in Esterháza am meisten gespielten Opern gehört hat, ist sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts so gut wie ganz aus dem Repertoire verschwunden. Zwar kam 1784 im Wiener Kärntnertheater durch die Truppe Emanuel Schikaneders im Verein mit der Hubert Krumpfs eine deutsche Aufführung in

Gegenwart Kaiser Josephs II. zustande. Zwischen 1785 und 1787 sind acht ebenfalls deutschsprachige Vorstellungen der Oper des „ungarischen Orpheus“, wie Haydn in der Preßburger Zeitung genannt wurde, durch Krumpfs Ensemble im Preßburger Theater des Grafen Erdödy, ferner bis 1793 einige in Budapest und Graz nachweisbar. Doch danach ist von der Oper, die Haydn sehr hoch geschätzt hat, nicht mehr die Rede gewesen. Der Komponist hat seinen Aufenthalt am Lande als echtes Hemmnis für ihre weitere Verbreitung angesehen. Auch die 1790 erfolgte Schließung des Esterházy'schen Opernhauses und die Rückiedlung des Hofes nach Eisenstadt mag für das Schicksal des Werkes mitbestimmend gewesen sein.

Im Vorwort und im Kritischen Bericht hat G. Thomas die etwas verworrene Vorgeschichte der Entstehung ausführlich erörtert. Für die bislang unbekannteste seiner Opern hat Haydn nicht etwa eine originale Textvorlage gehabt, sondern eine von einem nicht bekannten Autor angefertigte Bearbeitung von Giambattista Lorenzis Libretto zu Cimarosas 1779 zu Neapel uraufgeführter Oper *L'infedeltà fedele*. Die Ähnlichkeit mit dem Titel seiner *burletta per musica L'infedeltà delusa* von 1773 mag Haydn, der sogar eine gewisse Schwäche für Cimarosa hatte, zu einem anderen Namen für sein neues Werk bewegen haben. Einige Änderungen im Personenverzeichnis sowie die Neufassungen einiger Szenen und Arien haben die ursprüngliche dramaturgische Struktur des Stückes kaum betroffen. Neu, auf Grund der heutigen Quellenlage und als Korrektur eines durch C.F. Pohl verbreiteten Irrtums, ist die Verwendung des bisher als Vorspiel zum 3. Akt benutzten Presto in *D*-dur als Sinfonia vor Beginn des 1. Aktes. Auch H.C. Robbins Landon, dessen praktische Ausgabe der Oper im Juli 1970 beim Holland Festival aufgeführt wurde, hat den von Haydn 1781 als Finale „*La chasse*“ in die Symphonie Nr. 73 *D*-dur übernommenen Satz als Ouvertüre eingesetzt. Thomas hat die zahlreichen Quellen sorgfältig geprüft und ausgewertet. Daß es Haydn auch mit dieser Oper sehr ernst war, ersieht man aus der Tatsache, daß es von mehreren Arien verschiedene Fassungen gibt, von denen einige freilich nur Transpositionen für andere Sänger sind. Doch bei den wirklichen Neuschöpfungen ist man ehrlich im Zweifel, welcher Arie man den Vorzug geben

soll. Einige Nummern sind immer wieder aufgetaucht. Zu ihnen gehört die Arie des Fileno „*Dove, oh dio*“ (Nr. 11), die mit anderen Stücken von dem Wiener Musikalienhändler Traeg in Abschriften verkauft wurde. Nachmals hat sie in dem heute verlorenen Singspiel *Der Aepfeldieb oder Der Schatzgräber* von Christoph Friedrich Bretzner, dem Verfasser von *Belmont und Constanze* gestanden. In diesem Pasticcio soll die Musik „*grösstentheils von Heyden*“ gewesen sein. Verglichen mit den Symphonien um 1780, aus denen die beiden in *D*-dur Nr. 73 „*La Chasse*“ und Nr. 75 sowie die in *c*-moll Nr. 78 weit herausragen, zeigt sich auch in dem drama pastorale giocoso die symphonische Durcharbeitung des Orchesterparts mit einer reizvollen und durchsichtigen Instrumentation, wie Haydn sie seit den Jahren der sog. „Sturm- und Drangperiode“ bevorzugte. Der vokale Teil entspricht der Linie, die der Komponist in den komischen Opern *L'incontro improvviso* und *Il mondo della luna* sowie in der opera seria *L'isola disabitata* vorgezeichnet hatte. Aus ihr resultiert die ungewöhnliche Begabung des Melodikers Haydn in der Vorwegnahme mozartischer Melismen und Ausdrucksmittel, die ihm von späteren Generationen als eine Art von schwächerer Mozart-Nachfolge angelastet wurde. Es ist hier nicht der Platz, über den Unterschied zwischen Haydns und Mozarts dramatischer Begabung zu sprechen, aber daß es Haydn zeitlebens darum zu tun war, eine gute und dramatisch wahre Oper zu schreiben, ist aus vielen seiner eigenen Äußerungen bekannt. Auch *La fedeltà premiata* ist ein schlüssiger Beweis hierfür. Ein in seinen späteren Bühnenwerken, selbst den opere buffe, ständig zunehmender Ernst bestimmt die nicht leicht verständliche, kuriose Tempelgeschichte dieser letzten komischen Oper vor dem drama eroicomico *Orlando Paladino*. Diese mag weiterhin ein echter Hinderungsgrund für einen Publikumserfolg sein. Mit Interesse stellt man fest, daß Haydn eine Reihe von Sprüngen empfohlen hat. Als Kapellmeister ist er keineswegs glimpflich mit Werken seiner Kollegen umgegangen. Aber es ist schon so: Manche Oper aus alter Zeit ist nur dadurch zu retten, daß man erbarmungslos mit dem Rotstift wütet. Diesem Vorgang würden beispielsweise viele Seccorezitative zum Opfer fallen. Erstaunlich ist es, daß sich eine Fülle von Material von Haydns Oper

erhalten hat. Wie schwer die Auswahl war, ersieht man aus dem Kritischen Bericht. Er und das geradezu spannend geschriebene Vorwort liefern viele neue Erkenntnisse zum Opernkomponisten Haydn und zu diesem auf der Grenze zwischen opera buffa und opera seria, eher noch der Charakteroper stehenden Werk. Die Instrumentation der Arie Nr. 26 rekonstruierte Wolfgang Stockmeier in saubere, dem Gegenstand stilistisch angemessener Weise.

Helmut Wirth, Hamburg

*JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XIV. Band 5: Barytontrios Nr. 97-126. Hrsg. von Michael HÄRTING und Horst WALTER. München-Duisburg: G. Henle-Verlag 1968. VIII, 187 S., 1 Faks. Dazu: Kritischer Bericht. Ebd. 1969. 50 S.*

Drei Bände Barytontrios sind in dieser Zs. (XIII, 113; XV, 302; XIX, 231) schon unter verschiedenen Aspekten besprochen worden. Es erübrigt sich deshalb, auf Einzelheiten der Gattung und der – anerkannt zuverlässigen – Edition noch einmal einzugehen. Der erste Satz des Vorwortes muß allerdings kritisch betrachtet werden. Dort wird dieser Band 5 der Reihe als der „abschließende“ bezeichnet. Das entspricht nicht den Tatsachen, denn der wichtige 1. Band fehlt ja noch, von dessen Vorwort die grundsätzlichen Erörterungen über das Instrument und seine Spielweise erwartet werden. Offen ist vor allem immer noch die Frage geblieben, ob die Baryton-Stimmen der Gesamtausgabe so zu lesen sind, wie sie notiert sind, oder eine Oktave tiefer, wie es Karl Schwamberger vorsieht. Haben etwa die zahlreichen Bearbeitungen für Violine, Viola und Baß hier zu einem tief eingegrabenen Mißverständnis geführt?

Unter den jetzt vorliegenden Trios beansprucht die Nr. 97 besonderes Interesse. Haydn hat es seinem Fürsten zum Geburtstage gewidmet und deshalb offensichtlich besondere Sorgfalt darauf verwandt. Mit sieben Sätzen erreicht es bei weitem den größten Umfang von allen. Eine *Polonaise* verdient allein wegen ihrer Rarität Beachtung, sie gibt bemerkenswerten Aufschluß über Haydns Verhältnis zu festgeprägten Modellen osteuropäischer Volksmusik. Den charakteristischen Rhythmus arbeitet er durch anhaltende Unisono-Führung der beiden Oberstimmen heraus, während dem Baß vorwiegend Stützfunktionen übertragen

werden. Der Schlußsatz dieses Trios trägt die anspruchsvolle Bezeichnung *Fuga*. In Wirklichkeit handelt es sich um ein fröhliches Spiel mit Elementen der Imitation, die sich ein wenig hochstaplerisch hinter der Fassade einer so gewichtigen Gattung verbergen.

Sobald die Reihe wirklich abgeschlossen ist, wird das dann komplette Material Anlaß zu eingehender Beschäftigung mit den Barytontrios geben.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

*JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XIII. Werke mit Baryton. Hrsg. von Sonja GERLACH. München-Duisburg: G. Henle-Verlag 1969. IX, 197 S., 1 Faks. Dazu: Kritischer Bericht. Ebd. 1970. 47 S.*

Daß neben dem umfangreichen und geschlossenen Komplex der Baryton-Trios noch andere bedeutende Werke mit Baryton existieren, dokumentiert dieser Band der neuen Haydn-Ausgabe.

Die Aufschlüsselung und Beurteilung der Quellen, die Handhabung der Edition und die Herstellung des kritischen Berichts sind nach dem bewährten Muster der Haydn-Gesamtausgabe vorgenommen worden. Hier kann man nur die gründlichen und verdienstvollen Arbeiten der Herausgeberin bewundern. Sie hat die Werke nach der Besetzung und innerhalb dieser Gruppen soweit als möglich chronologisch angeordnet. Die beiden Haydn-Kataloge und der Quellenbefund ermöglichen in den meisten Fällen eine einigermaßen zuverlässige Datierung, obwohl ja die 10 Jahre von 1765 – 1775, in denen Haydn überhaupt für das Baryton komponiert hat, keinen großen Spielraum zulassen. Die Rarität und die Kurzlebigkeit des Instrumentes haben dazu geführt, daß noch zu Haydns Lebzeiten Bearbeitungen erschienen sind, mit oder ohne seine Zustimmung. Stellen diese die einzige Quelle dar, so ist die Rekonstruktion nicht ohne Probleme. Von den sieben Oktetten für Baryton, zwei Hörner und Streichquintett z.B. sind nur zwei als Autographie überliefert, in den Bearbeitungen ist das Baryton durch Flöte oder Oboe ersetzt. Seine zwitterhafte Rolle erleichtert nun allerdings die Wiederherstellung der ursprünglichen Partitur, wird doch das „Solo“-Instrument am meisten mit der I. Violine, weniger häufig mit der II. Violine oder der Viola unisono oder in Oktaven geführt. Lediglich in

Variationensätzen wird ihm dann ein selbständiger Solopart überantwortet. Diese eigenartige Kompositionsweise hat dazu geführt, daß tatsächlich alle Oktette außer Nr. 3 auch in Septett-Fassung überliefert sind, ohne Baryton also. Variationensätze mit Baryton-Solo werden weggelassen, das übrige kann fast unverändert bleiben. Oktett Nr. 3 eignet sich wegen der selbständigen Partie des Baryton dafür nicht. Es ist weder Aufgabe der Edition noch des Rezensenten, diesem bisher nicht gelösten Rätsel auf die Spur zu kommen. Wegen ihrer Kompositionsweise verdienen noch die drei Sätze eines Quintetts für Baryton, zwei Hörner, Viola und Baß Beachtung.

Obwohl auch die anderen Instrumente gelegentlich führende Funktionen übernehmen, sind die eigentlich konzertierenden Partner das Baryton und die Viola. Wegen ihrer gleichen Lage können sie immer wieder die Rollen tauschen und sind deshalb grundsätzlich gleichberechtigt. Die zwölf Cassationsstücke für zwei Barytone und Baß haben die Reihengestalt einer Suite, die Duette für zwei Barytone führen in den intimsten Bereich fürstlicher Hausmusik. Mit Gewissenhaftigkeit, Fleiß und Kenntnis hat die Herausgeberin in diesem Bande alle Einzelheiten gesammelt und sie zu einem abgeschlossenen Ganzen gerundet.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

*CLAUDE GOUDIMEL: Oeuvres complètes. Publiées par Henri GAGNEBIN, Rudolf HÄUSLER et Eleanor LAWRY sous la direction de Luther A. DITTMER et Pierre PIDOUX.*

*Vol. 2: Second Livre des psaumes en forme de motets. Transcription de Eleanor LAWRY. New York – Bâle: The Institute of Mediaeval Music – Société Suisse de Musicologie 1967. XVI, 161 S., 4 S. Faks.*

*Vol. 3: Troisième Livre des psaumes en forme de motets. Transcription de Henri GAGNEBIN. Ebda. 1969. XX, 145 S., 8 S. Faks.*

*Vol. 9: Les 150 psaumes d'après les éditions de 1564 et 1565. Transcription de Pierre PIDOUX. Ebda. 1967. XII, 157 S., 4 S. Faks.*

*Vol. 10: Les 150 psaumes d'après les éditions de 1568 et 1580. Transcription de Pierre PIDOUX. Ebda. 1969. XXII, 270 S., 4 S. Faks.*

*Vol. 11: Motets latins et Magnificats. Transcription de Rudolf HÄUSLER. Ebda. 1969. XX, 74 S., 8 S. Faks.*

Nachdem Henry Expert um die Jahrhundertwende zum ersten Mal Psalmvertonungen von Goudimel neu herausgegeben hatte und nachdem Pierre Pidoux und Konrad Ameln 1935 eine Faksimile-Edition von Stimmbüchern vorlegten, wird nun im Zuge der neuen Goudimel-Gesamtausgabe das Psalmenwerk in seiner ganzen Breite zugänglich gemacht. Es ist bekannt, daß der um 1514 in Besançon geborene und bei den Hugenottenverfolgungen 1572 zu Lyon ums Leben gekommene Komponist zunächst dem Kreis der Chanson-Produzenten angehörte, bis er von 1551 bis zu seinem Tode sich ganz der Vertonung und dem Verlag der von Clément Marot und Théodore Bèze in französische Reime gebrachten Psalmen widmete. Die dreifache musikalische Version im motettischen, im kontrapunktisch-imitierenden und homophonen Satz liegt nun in einer zuverlässigen Ausgabe vor. Die Herausgeber konnten sich dabei auf erstklassige, unter der persönlichen Überwachung des Komponisten hergestellte Drucke stützen. Wenn trotzdem ein umfangreicher kritischer Apparat mit Lesartenverzeichnis erforderlich ist, so hat das seine Ursache in der gründlichen und tiefingreifenden Umarbeitung, welcher Goudimel seine Kompositionen zwischen dem Erstdruck und einer Neuausgabe unterzogen hat. Den Herausgebern ist zu danken, daß sie diese Veränderungen mit Geduld und Sachkenntnis dargestellt haben. Selten ist nämlich der Weg eines kunstfertigen Komponisten zur gereiften Meisterschaft so gut zu verfolgen. Zur Glättung der Stimmführung, zur Modernisierung der Dissonanzbehandlung und zur dem Wortverständnis dienenden Verbesserung der Textunterlegung hat Goudimel seine Vertonungen zum Teil grundlegend verändert. Aufschlußreich sind auch die in den dreisprachig verfaßten Vorreden enthaltenen Bemerkungen zur Gestalt der vom Komponisten verwendeten Psalm-melodien. Die Ausgabe selbst hält jeder kritischen Überprüfung stand. Die Notenwerte wurden, und das ist eine glückliche Lösung, nicht verkürzt; gegenüber der Expert-Ausgabe fällt angenehm auf, daß die Taktstriche nicht durchgezogen sind und daß deshalb auch die Auflösung von langen Notenwerten in zwei durch Bögen verbun-

dene kürzere entfällt, Ternäre Überlagerungen bleiben dadurch deutlich und verschwinden nicht hinter quasi-synkopischer Notation. Goudimels Kompositionen auf lateinische Texte, Messen, Motetten und Magnificat-Vertonungen rufen innerhalb des umfangreichen Komplexes französischer Psalmen den Eindruck von Fremdkörpern hervor. Sie entstanden alle in den rund zehn Jahren seiner Wirksamkeit zu Paris und es kann sich deshalb, wie der Herausgeber vermutet, um gegen Bezahlung hergestellte Auftragswerke handeln. Einige von ihnen sind in prachtvoll ausgestatteten Sammlungen enthalten, die in folio gedruckt sind, eine Ausnahme für die Mitte des 16. Jahrhunderts. Die übrigen wurden, wie üblich, in separat gedruckten Stimmbüchern herausgegeben. Die Faksimilia zeigen einen großen Qualitätsunterschied zwischen den in Paris von Du Chemin hergestellten tadellosen Ausgaben (Goudimel war dort Korrektor und zeitweise auch Teilhaber) und den weniger zuverlässigen des Antwerpener Druckers Susato. Diese Ausgabe stützt sich deshalb, vor allem soweit es die Textunterlegung betrifft, auf die unter Aufsicht des Komponisten herausgegebenen französischen Editionen. Akzidentiensetzung und Auflösung der wenigen Ligaturen richten sich nach den bewährten Grundsätzen dieser beispielhaften Gesamtausgabe. Wenn es überhaupt sinnvoll erscheint, Druckfehler aufzuzählen, so sei der Hinweis auf S. VII des Vorwortes gestattet, wo der Leser stolpern muß, weil in Zeile 15 vor „Susato“ offensichtlich das Wort „hat“ fehlt. Dankbar benutzt man diesen Band als Ergänzung zu der vom Herausgeber Rudolf Häusler verfaßten Studie über *Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken*, Bern 1968.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

**ALESSANDRO SCARLATTI:** *Lascia, deh lascia. Kantate für Sopran und basso continuo.* Hrsg. von Richard JAKOBY. Köln: Arno Volk Verlag 1968. 10 S.

**JOSEF PRADAS:** *El Amor. Kantate für Sopran, zwei Violinen und basso continuo.* Hrsg. von Hugo RUF. Köln: Arno Volk Verlag 1968. 20 S.

**GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI:** *Orfeo. Kantate für Sopran, zwei Violinen, Viola und basso continuo.* Hrsg. von Hugo

RUF. Köln: Arno Volk Verlag 1968. 28 S.

**GEORG FRIEDRICH HÄNDEL:** *Conservate, raddoppiate. Duetto für Sopran, Alt und basso continuo.* Hrsg. von Richard JAKOBY. Köln: Arno Volk Verlag 1968. 10 S.

**NICOLAS CLERAMBAULT:** *La Musette. Kantate für Sopran, Musette (Geige) und basso continuo.* Hrsg. von Richard JAKOBY. Köln: Arno Volk Verlag 1968. 12 S.

Die fünf Nummern der Reihe „Weltliche Solokantaten“ bieten schwer zugängliche oder bisher unveröffentlichte Kompositionen für eine oder zwei Singstimmen und Generalbaß, z.T. mit konzertierenden Instrumenten. Besonderes Interesse beanspruchen die Kantate spanischer Herkunft und die umfangreiche Orpheus-Szene von Pergolesi. Dort werden die verschiedenen Teile suitenartig aneinandergereiht, in der Satzweise einfach, aber abwechslungsreich durch die schnell aufeinanderfolgenden Typen. Hier, bei Pergolesi, erwächst jeder neue Affekt aus dem vorangegangenen. Ein Streichquartett unterstützt den dramatischen Verlauf und ermöglicht reichhaltige Beteiligung des harmonischen Elementes. Im Ganzen ist die Beschäftigung mit jedem einzelnen der edierten Stücke aufschlußreich. Quellenhinweise oder Kommentare fehlen.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

**LAMBERT CHAUMONT:** *Pièces d'orgue sur les 8 Tons.* Hrsg. von J. FERRARD. Paris: Heugel & Cie (1970). XII u. 147 S. (le pupitre. 25.)

Lambert Chaumont (? – 1712) war Pfarrer in Huy an der Maas und wahrscheinlich musikalischer Autodidakt. Die biographischen Fakten sind spärlich überliefert; andere Kompositionen als das vorliegende „2d ouvrage“ sind bislang noch nicht entdeckt. – Der Herausgeber weist mit Recht auf die enge stilistische Verwandtschaft mit der französischen Schule hin; die Satztypen der einzelnen Suiten (z. B. *Prélude, Duo, Trio, Voix humaine, Récit, Basse de tierce etc. etc.*) und die daraus zu erschließende Registrierweise rücken Chaumonts Orgelmusik in die Nähe von Grigny, Raison, Nivers, Marchand, Couperin u.a. Merkwürdig ist, daß am Ende jeder Suite 1-2 durchaus nicht orgelgemäße, sondern offenbar für das „Clavecin“ gedachte Sätze (*Allemande, Chaconne* u.a.) erscheinen. Möglich wäre, daß Chaumont (ähnlich

wie Bach im 3. Teil der *Klavierübung*) Organisten und Cembalisten bedenken wollte. – Aufschlußreich sind der faksimilierte *Petit Traité de L'accompagnement*, die ebenfalls im Faks. wiedergegebene *Méthode d'accorder le Clavessin* und, in moderner Wiedergabe, *Règle générale pour le Plein Chant* – eine Beispielsammlung damaliger Improvisationsmodelle. – Ferrard erstellte eine gewissenhafte, heutigen Ansprüchen genügende Neuausgabe, der man die „Liebe zur Sache“ anmerkt: Zahlreiche Faksimiles, über das ganze Buch verteilt, vergegenwärtigen die Atmosphäre des Erstdrucks von 1695. Musikwissenschaftler und Liebhaber barocker Spezialitäten können sich freuen. Indessen soll der Eindruck des Rezensenten nicht verschwiegen werden: Trotz häufigen Spielens dieser Stücke lassen uns Chaumonts *Pièces* kalt; sie erreichen weder den Tiefgang Nivers' oder gar Grignys noch die Eleganz Marchands oder gar Couperins. Sie sind ehrlich bemühte Durchschnittsmusik jener Zeit, wegen der glücklichen Überlieferung (Conserv. Royal Lüttich) zwar verlockend für einen Herausgeber, für den ausübenden Musiker jedoch wohl – langweilig.

Martin Weyer, Marburg

*Duos pour Flûte à bec et guitare. 32 pièces de Phalèse, Attaignant, Sermisy, Byrd, Dowland, Vivaldi, Hotteterre, choisies par Michel SANVOISIN et Guy ROBERT. Paris: Heugel & Cie (1970). III, 46 S., 1 Schallpl. (Les cahiers de plein jeu. 4.)*

Michel Sanvoisin und Guy Robert, die beiden Bearbeiter der vorliegenden Ausgabe, gingen bei der Zusammenstellung der Stücke offenbar von der Tatsache aus, daß es in dem Zeitraum von etwa 1530 bis 1740 für die Besetzung Blockflöte/Gitarre (Laute) keine Originalliteratur gibt, daß aber viele Kompositionen für Cembalo – Chansons, Vaudevilles und Tänze – mit Flöte und Laute ausgeführt wurden. Dieser Praxis des 16. bis 18. Jahrhunderts folgend haben die Herausgeber bekannte Werke für Blockflöte und Gitarre bearbeitet: solche des englischen Virginalisten- und Lautenrepertoires (J. Bull, W. Byrd, T. Robinson, J. Dowland u.a.), zwei Sätze von J. de Encina, sowie Tänze von Phalèse, Susato, Attaignant, C. de Sermisy, A. le Roy, Hotteterre und Rebel, zudem ein Largo aus einem Flautinokonzert von Vival-

di. Eine Schallplatte ist zur Ergänzung der Ausgabe beigelegt.

Die Ausgabe ist wohl in erster Linie für das praktische Musizieren gedacht, und wird insbesondere in der Hausmusik Anklang finden. Auf Quellenangaben, Hinweise auf die ursprüngliche Besetzung sowie Bemerkungen zur Transkription haben die Herausgeber verzichtet. So ist nicht nachzuprüfen und bleibt unklar, wie bei Arrangement und Transkription verfahren wurde. Ebenso fehlt ein vernünftiges Vorwort, was nicht durch die beiden Sätze auf der Plattenhülle oder gar durch einige in drei Sprachen gegebene praktische Spielanweisungen aufgewogen wird. Die Besetzung mit Flöte und moderner Gitarre vermag kein authentisches Klangbild zu vermitteln. Der Hinweis, daß der Gitarrepart auch von einer kleinen Harfe, Spinett oder Cembalo übernommen werden könne, dient der Praxis. Am erster Stelle käme allerdings für die Ausführung die Laute in Frage, die im Titel des Heftes nur in Klammern genannt ist.

Wolfgang Lendle, Saarbrücken

*JOHANN GEORG WEICHENBERGER: Sieben Präludien, drei Partien und eine Fantasie für Laute. Hrsg. von Hans RADKE. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1970. 51 S. (Musik alter Meister. Heft 25/26.)*

Die vorliegende Ausgabe des österreichischen Barockkomponisten Johann Georg Weichenberger bedeutet einen musterhaften Beitrag zum Neudruck von Lautenmusik. Leider hat der Herausgeber Hans Radke nichts darüber ausgesagt, ob es sich bei den sieben Präludien, drei Partien und einer Fantasie um das Gesamtwerk der Stücke für Laute solo handelt oder nur um eine Auswahl. Er weist lediglich noch auf das Vorhandensein einiger Handschriften von Lautenkonzerten hin. Da aber die Streicher dabei nur die Außenstimme verstärkten, konnten diese Stücke auch auf einer Laute solo gespielt werden, wofür der Herausgeber Menuett und Gigue aus der ersten Partie als Beispiele anführt. Die Biographie Weichenbergers läßt allerdings den Schluß zu, daß es sich bei den genannten Stücken um sein Gesamtwerk für Laute solo handeln könnte.

Einer knappen und dennoch umfassenden Biographie in der Einleitung folgt ein Quel-

lennachweis für die einzelnen Stücke mit genauer Titelangabe sowie anschließend eine ausführliche Erklärung der Spielzeichen. Es ist hervorzuheben, daß gerade die praktischen Ausführungsanweisungen mit größter Sorgfalt behandelt worden sind.

Im anschließenden Abschnitt gibt der Herausgeber Erklärungen zu seiner Übertragungsweise, so den Hinweis, daß er entgegen der Tradition die Tabulatur in einem System mit Violinschlüssel notierte, die Laute also eine Oktave tiefer klingt als notiert. Der besseren Übersicht wegen und im Hinblick auf die praktische Ausführung ist dieser Art der Übertragung unbedingt der Vorzug zu geben, zumal dankenswerterweise eine Tabulatur unter der Übertragung mitnotiert wurde. Radke weist ferner auf Fehler und Unklarheiten in der Tabulatur hin und geht kurz auf den damaligen Begriff des Praeludiums ein. Der größte Teil der Werke Weichenbergers ist für 11-chörige Barocklaute geschrieben, nur einige Stücke, die vermutlich nach 1720 entstanden sind, erfordern ein 13-chöriges Instrument. Der „Ac-cord“ jeweils am Anfang der Tabulatur gibt eine etwaige Skordatur an.

In einem Revisionsbericht werden Fehler und Unklarheiten der Tabulatur gekennzeichnet.

Der Musikteil selbst ist mit großer Sorgfalt übertragen, namentlich auch Verzierungen und Hinweise auf Besonderheiten des Anschlags (ob zusammen, arpeggiert oder nacheinander angeschlagen werden soll). Die Originalbindungen sowie der Fingersatz der rechten Hand wurden in der Übertragung ebenfalls mitnotiert. Diese sind aufschlußreich sowohl für die Artikulation bestimmter Passagen, als auch für die praktische Ausführung ganz allgemein. Die wenig Probleme aufgebende Stimmführung in dieser Musik erscheint instrumentengemäß.

Eine vorbildliche Ausgabe, die zeigt, daß der Herausgeber mit viel Sorgfalt und Ge-spür für die Praxis gearbeitet hat.

Wolfgang Lendle, Saarbrücken

*H(EINRICH) (EDUARD) J(OSEF) VON LANNYOY: Grand Trio for Piano-forte, Clarinet & Violoncello. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN. London: Musica Rara 1970. 66 S. Partitur, je 11 S. Stimmen.*

Der gebürtige Belgier Heinrich Eduard Josef von Lannoy (1787-1853), der seit seiner Jugend in Österreich lebte, machte sich als Organisator des Wiener Musiklebens, als Dirigent und als Musikschriftsteller einen guten Namen. Kompositorisch widmete er sich vorwiegend dramatischen Arbeiten. Von den Kammermusik-Kompositionen legt nun Wolfgang Suppan – er hat sich wiederholt mit der Produktion Lannoys beschäftigt (vgl. *Heinrich Eduard Josef von Lannoy (1787 – 1853). Leben und Werke*, 1960) – ein Klaviertrio vor.

Klavier-Kammermusik im 18. Jahrhundert setzt ein prädominierendes Klavier ein, wird zwei- oder dreisätzig gearbeitet und ist vergleichsweise leicht geschürzt. Im vorliegenden Trio op. 15 für Klavier, Klarinette und Violoncello steht das konzertierende Klavier, das Partnern ohne Ebenbürtigkeit gegenübertritt, in der alten Tradition, obgleich sich in der Viersätzigkeit und der Manier des „Grand Trio“ die das 19. Jahrhundert kennzeichnende Planierung der Gattungsgrenzen bemerkbar macht.

Das Vorwort des Herausgebers berichtet nichts von Schwierigkeiten bei der Edition (als Quelle dient eine Ausgabe von 1820, die für die Rezension nicht herangezogen worden ist). So fragt es sich, wie die zahlreichen Abweichungen der Einzelstimmen für Klarinette und Violoncello von der als Partitur gedruckten Klavierstimme zu deuten sind (u. a. in der Artikulation, der Phrasierung, der Dynamik und der Verzeichnung von Akzidentien): als Druckfehler der modernen Edition (was gerade diese Abweichungen kaum vermuten lassen) oder als Übernahmen aus der Quelle (was in einer Neuauflage hätte beseitigt werden können)? Der Druck arbeitet mit großen Typen und ist graphisch-optisch sehr deutlich. Die Aufmachung empfiehlt sich durch eine unaufdringliche Nüchternheit.

Jürgen Hünkemöller, Heidelberg

*LUIGI TOMASINI: Zwei Divertimenti für Baryton (Violine), Violine und Basso (Violoncello). Hrsg. von Hubert UNVERRICHT. Wolfenbüttel-Zürich: Mösel Verlag 1970. 3 Stimmen mit jeweils 8 S.*

Im Bestreben, die musikalische Umwelt von Haydns Eisenstädter Tätigkeit aufzuheben, hat sich die Forschung wiederholt dem

langjährigen Konzertmeister der Eisenstädter Kapelle, Luigi Tomasini zugewandt, am gründlichsten wohl in einer Wiener Dissertation (1952) von Friedrich Korcak (Schaal 1262). Haydn war Tomasini freundschaftlich zugetan, in seinem Werkkatalog finden sich Bezeichnungen wie „*Concerto per il Violino fatto per il luigi*“.

Für den naheliegenden Versuch, im Verhältnis Haydns zu seinem Konzertmeister Anregungen durch Stilelemente aus der großen italienischen Geigertradition nachzuweisen, bleibt die Beschäftigung mit Tomasini allerdings unergiebig: er kam mit 16 Jahren als Kammerdiener an den Eisenstädter Hof und hat erst dann bei Leopold Mozart in Salzburg studiert. Die von Hubert Unverricht edierten beiden Trios sind denn auch liebenswürdige Stücke aus dem österreichisch/süddeutschen Kulturkreis und stehen in entsprechendem Abstand zu Haydn durchaus Leopold Mozart nahe. Von Tomasinis geigerischer Eigenart, deren Einfluß auf Haydn Korcak seit des Meisters op. 9 nachweist, ist in den beiden Werken nichts zu finden, der Geiger hat die untergeordnete Mittelstimme auszuführen, sollte offenbar den fürstlichen Liebhaber in der Hausmusik an keiner Stelle „überspielen“ und tut dies nur im Schlußsatz gelegentlich. Dadurch, daß die Barytonstimme sich im Bereiche der ersten Geigenlage bewegt, eignen sich die Trios für die Wiedergabe durch zwei Violinen und Cello, eine von den Komponisten nicht sehr reich bedachte Besetzung.

An der Druckgestaltung fällt auf, daß das Ende des ersten Divertimentos und der Beginn des zweiten nur am größeren Zwischenraum erkennbar ist, eine Überschrift wurde offenbar vergessen.

Walter Kolneder, Karlsruhe

**ADAM RENER:** *Missa Carminum zu 4 Stimmen*, hrsg. von Jürgen KINDERMANN. IV, 28 S.

*Drei Te Deum-Kompositionen des 16. Jahrhunderts zu 4 und 5 Stimmen*, hrsg. von Winfried KIRSCH. VIII, 31 S.

**CLAUDE GOUDIMEL:** *Vier Festmotetten zu 4 und 6 Stimmen*, hrsg. von Rudolf HÄUSLER. IV, 24 S.

**GEORG PHILIPP TELEMANN:** *Vier Motetten zu 3-8 Stimmen mit und ohne Generalbaß*, hrsg. von Wesley K. MORGAN. V, 34 S.

*Fünf Madrigale venezianischer Komponisten um Adrian Willaert zu 4-7 Stimmen*, hrsg. von Helga MEIER. VI, 43 S.

**SEBASTIAN AGUILERA DE HEREDIA:** *Drei Magnificat zu 4, 5 und 8 Stimmen*, hrsg. von Barton HUDSON. V, 30 S.

**CHRISTOPH BERNHARD:** *Eine Kurzmesse und eine Motette zu 5 Stimmen*, hrsg. von Otto DRECHSLER. IV, 20 S.

**ORAZIO VECCHI:** *Missa in Resurrectione Domini zu 8 Stimmen*, hrsg. von Raimund RÜEGGE. VI, 64 S.

**GIACHES DE WERT:** *Vier Madrigale und drei Kanzonetten zu 5 Stimmen*, hrsg. von Carol MACCLINTOCK. V, 34 S.

**JOHANNES NUCIUS:** *Vier Motetten zu 5 und 6 Stimmen*, hrsg. von Jürgen KINDERMANN. IV, 20 S.

*Achtzehn weltliche Lieder aus den Drucken Christian Egenolffs zu 3-5 Stimmen*, hrsg. von Hans-Christian MÜLLER. IV, 23 S. *Wolfenbüttel und Zürich: Mösel-Verlag 1966-1970. (Das Chorwerk. Heft 101-111.)*

Zwei von den elf Chorwerkheften, die hier in einer Sammelbesprechung anzuzeigen sind, enthalten Kompositionen, die von den gleichen Herausgebern inzwischen auch in Gesamtausgaben vorgelegt wurden, auf deren Rezension mit verwiesen werden kann. Die Festmotetten Goudimels (Heft 103) aus einem 1554 bei Du Chemin gedruckten Sammelfolianten hat Rudolf HÄUSLER 1969 im 11. Band der Goudimel-Gesamtausgabe – dort in originalen Notenwerten – veröffentlicht. Gemeinsam ist den Motetten die Reprisesform: Gegen Ende der *secunda pars* wird der letzte Abschnitt des Hauptteils textlich und musikalisch wiederaufgenommen. Daß dabei divergierende Akzidentiensetzung vorkommt („*Ista est speciosa*“, Mensur 48 bzw. 95 im Baß), will nicht recht einleuchten, kann aber den positiven Eindruck der Ausgabe nicht trüben.

Verwunderung erweckt ein editionstechnischer Stellungswechsel des Chorwerks bei Carol MACCLINTOCKS Ausgabe einiger Madrigale und Kanzonetten von Giaches de Wert (Heft 109). Die Setzung von Balken statt Fähnchen bei syllabischer Textierung wird vom Generaleditor als Versuch bezeichnet. Die künftige Beibehaltung hänge nicht zuletzt von der Stellungnahme der Benutzer ab. Man kann sich freilich dem Gedanken nicht verschließen, daß diese Neuerung ihren

Grund lediglich in der Editionspraxis der Herausgeberin hat, wie man sie aus der de Wert-Gesamtausgabe (CMM 24) kennt. Drei der Madrigale sind dem 7. und 8. Band dieser Ausgabe entnommen. Abgesehen davon, daß die nun auch in das Chorwerk übernommene Balkensetzung einer Unterordnung der sinnspendenden Bedeutung dichterischer Texte (Ariost, Tasso) unter das Joch einer dubiosen rhythmischen Übersichtlichkeit gleichkommt, erwecken Seiten wie die letzte des Heftes vom Notenbild her allzusehr Erinnerungen an Schlagsätze von Carl Orff, als daß man derartigem in alter Vokalmusik gern begegnete. Auf manche Akzidentienzusätze der Herausgeberin möchte man lieber verzichten (besonders T. 30-32 von „*Vaghi boschetti*“). Trotz dieser Einwände wird man die Ausgabe angesichts des Mangels an verfügbaren praktischen Ausgaben von Werken de Werts begrüßen.

Uneingeschränkt gilt dies für die von Helga MEIER herausgegebenen venezianischen Madrigale (Heft 105) aus Drucken von Scotto und Gardane. Einem Epitaph auf Willaert von dem sonst unbekanntem Lorenzo Benvenuti folgen Petrarcavertونungen von Perissone Cambio, Parabosco und Baldissera Donato, dessen Komposition des 117. Sonetts als „*Dialogo a sette*“ durch kunstvollen Wechsel der Klanggruppen besticht.

Rekonstruktionen verlorener Stimmen stoßen in der Regel auf Skepsis. Daß sie auch überzeugend sein können, beweist Hans-Christian MÜLLER, der in seiner Dissertation anhand von Konkordanz-Ersatz für die teilweise verlorenen Tenorstimmbücher der Liederdrucke Christian Egenolffs suchte und vielfach auch fand. Im Anschluß an diese Arbeit legt Müller nunmehr 18 weltliche Lieder vor (Heft 111), darunter 9 mit wiederhergestelltem Tenor. Wenn sich auch vereinzelt Varianten der Weisen für die Egenolffschen Drucke nicht mit letzter Sicherheit ausschließen lassen, so wären doch innerhalb des gegebenen Kontexts der erhaltenen Stimmen allenfalls geringfügige melodische oder rhythmische Abweichungen von der hier gebotenen Fassung denkbar.

Einen Einblick in das Motettenschaffen des sonst vornehmlich als Theoretiker bekanntgewordenen Cistercienserabts Johannes Nucius gibt Jürgen KINDERMANN (Heft 110). Eine wesentlich größere Auswahl aus den Drucken von 1591 und 1609 erschien

etwa gleichzeitig als Sonderband 5 des EdM. In diesem Band sind jedoch die hier veröffentlichten Motetten nicht enthalten. Bei relativ geringem Schwierigkeitsgrad bieten diese Stücke mit ihrer an Lasso geschulten Satzkunst eine lohnende Aufgabe.

Als Rarität läßt sich Orazio Vecchis *Missa in Resurrectione Domini* bezeichnen, die Raimund RÜEGGE zum Neudruck beförderte (Heft 108). Damit ist die einzige bisher bekannte Plenariumsvertonung italienischen Ursprungs greifbar geworden. Gegenüber der doppelchörigen Satzweise im Ordinarium – einer Umarbeitung von Vecchis *Missa Julia* – zeigen Teile des Proprium reale Achtstimmigkeit (Introitus), überkommene cantus firmus-Techniken (Introitus und Graduale), andere wieder Durchimitation: Ein typisches Spätwerk, das als eigentümliche Nachblüte zur großen Zeit der Meßkomposition eher den Historiker als die Praxis angehen dürfte.

Bewußter Rückwendung zu jener Zeit entspringt Christoph Bernhards *Kurzmesse* (über „*Durch Adams Fall . . .*“), die zusammen mit einer Begräbnismotette jetzt in einem von Otto DRECHSLER besorgten Erstdruck vorliegt (Heft 107), als Gegenstück zu der bereits 1932 von Rudolf Gerber herausgegebenen *Missa brevis* über „*Christ unser Herr zum Jordan kam*“. Der aus Bernhards Traktaten bekannte *Contrapunctus* (oder *Stylus*) *gravis* wird durch die beiden Stücke vorzüglich demonstriert. Ob der Herausgeber gut daran tat, dieser doch auch für die Praxis bestimmten Ausgabe die Richtlinien des EdM zugrunde zu legen, und ob er sie konsequent anwandte, erscheint immerhin zweifelhaft. Da nach den „Richtlinien“ Werke der Generalbaßzeit im „*stile antico*“ wie Mensuralmusik des 15. und 16. Jahrhunderts behandelt werden, beschränkt sich die Geltung von Akzidentien auf eine Note (sowie gegebenenfalls ihre unmittelbare Wiederholung). Es muß daher bei all den formalhaften Wechselnotenfiguren usw. eine unverhältnismäßig große Zahl von Zusatzakzidentien gesetzt werden, die der Sänger ohnehin als selbstverständlich und damit eher störend empfindet. So kann man in den 119 „Takten“ der Motette 30 zusätzliche Kreuze zählen, die bei Geltung der Vorzeichen für den ganzen Takt ausnahmslos wegfielen, da sie lediglich Akzidentienwiederholung innerhalb des Taktes sind. In der Quelle tritt

Akzidentienwiederholung innerhalb des Taktes nur dreimal auf. Bei einem derartigen Verhältnis der Akzidentienwiederholungen von 30 (Herausgeber) zu 3 (Quelle) stellt sich doch die Frage, ob hier nicht Richtlinien am falschen Platz erfüllt werden, und ob nicht der Sinn zusätzlicher Akzidentien ins Gegenteil verkehrt wird: Sie geben nicht mehr Aufklärung in Zweifelsfällen sondern wiederholen permanent das ohnehin Selbstverständliche. Hat sich nun aber der Herausgeber einmal für die Richtlinien entschieden, so darf man erwarten, daß er ihnen auch folgt. Es ist dann nicht angängig, einen Teil der zu ergänzenden Akzidentien wie originale Vorzeichen vor die jeweilige Note zu setzen und als „*Divergenzen zwischen Original und Übertragung*“ in den kritischen Apparat aufzunehmen.

Aus einem Jenaer Messenkodex (Chorbuch 36) stammt die von Jürgen KINDERMANN erstmals edierte *Missa Carminum* von Adam Renner (Heft 101). Die enge Beziehung zu ihrem Vorbild, dem gleichnamigen Werk Heinrich Isaacs, erweist sich bereits im *Kyrie*: Der Alt übernimmt notengetreu Isaacs Diskant. Im *Christe* tritt dann als weitere Parallele das Innsbruck-Lied auf.

Telemann als Motettenkomponisten einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen unternimmt Wesley K. MORGAN (Heft 104) mit 4 Stücken aus einem vor mehreren Jahren in Berlin aufgefundenen Kopistenmanuskript. Einer doppelchörigen achttimmigen Motette ohne B. c. folgen zwei zu 4 und eine zu 3 Stimmen mit Generalbaß. Die Entstehungszeit ist ungewiß, nach Morgans Vermutung dürfte sie wohl noch in Telemanns Leipziger Jahre fallen. Trotz der mitunter umwerfenden Simplizität der Faktur fehlt es nicht an jener Effektsicherheit, die auch Telemanns schlichteste Produkte noch kennzeichnet. Ein Werk wie die achttimmige Motette „*Halt was du hast*“ dürfte auch heute nur wenig davon eingebüßt haben.

Zwei bislang ungedruckte *Te Deum*-Kompositionen anonymen Herkunfts und den Neudruck eines Werkes von Thomas Crecquillon enthält das von Winfried KIRSCH herausgegebene Heft (102). Das erste Stück gehört zum Alternatim-Typus, die beiden anderen sind durchkomponiert. Interesse erwecken jeweils die textlichen Divergenzen: So wird der Lobgesang Gottes, neben einer bisher singulären marianischen Version im

ersten Stück („*Te Matrem Dei laudamus*“), beim zweiten in einem Bologneser Stimmbuch zur Verdammung des Reformators kontrafiziert („*Te Lutherum damnamus, te haereticum confitemur*“), deren Textlücken Kirsch aus anderen Quellen ergänzt hat. (T. 59/60 ist statt „*adulterimus*“ wohl „*adulterinus apostorum chorus*“ zu lesen.) Der Text von Crecquillons Komposition schließlich stellt in den vier motettisch behandelten Außenstimmen eine Verherrlichung Christi dar, während die Mittelstimme (Vagans) sich auf ostinatohafte Wiederholung der Kopfzeile des Hymnus mit dem „*Te Deum*“-Text beschränkt. Aus diesem doppelten Spannungsverhältnis von Textbezug und Satztechnik entsteht ein Werk von starker Eindringlichkeit, dessen Neudruck man nur begrüßen kann.

Eine erfreuliche Bereicherung bedeutet auch der von Barton HUDSON besorgte Neudruck von 3 Magnificat des spanischen Meisters Sebastián Aguilera de Heredia (Heft 106), entnommen einer 1618 in Saragossa erschienenen Magnificat-Sammlung dieses hierzulande wenig bekannten Komponisten. Wie unbekannt er sein muß, verrät bereits der Umschlag des Heftes: Dort heißt er Aguilera. Die Auswahl betont die Vielfalt in Satztechnik und Textbehandlung. Einem vierstimmigen Magnificat *primi toni* auf die geradzahligen Verse des Canticum mit wanderndem *cantus firmus* steht ein fünfstimmiges auf die ungeradzahligen Verse im 7. Ton gegenüber. Tenor und Cantus II werden darin im „*Canon in septima*“ geführt, ein markantes Beispiel für die Entsprechung von Magnificat-Ton und Abstand der kanonisch geführten Stimmen, die Aguilera in seinen fünfstimmigen Magnificat zum Prinzip erhoben hat. An dritter Stelle folgt ein achttimmiges, doppelchöriges Magnificat im 8. Ton, das alle Verse enthält. Ob der dissonante Akkord in T. 15 (*d-b-d'-g'-gis'-d'*) wirklich mehr als ein Druckfehler in der Quelle ist, erscheint fraglich. Hudson nimmt es an und verweist auf die Beliebtheit von Querständen in der spanischen Instrumentalmusik der Zeit. Angesichts des textlichen Zusammenhangs („*in deo salutari meo*“) und des Fehlens weiterer, auch nur entfernt vergleichbarer Klangscharfungen in den vorliegenden Stücken würde die Absicht des Komponisten mit einer schlichten Konjekture (*g'* statt *gis'*) doch wohl eher getroffen. Der ominöse Ak-

kord läßt sich schwer vereinbaren mit dem Klangbild, das diese bedeutsamen Kompositionen auszeichnet.

Peter Cahn, Frankfurt a. M.

*THOMAS TOMKINS: Thirteen Anthems. Edited by Robert W. CAVANAUGH. New Haven: A-R Editions 1968. XVI, 81 S. (Recent researches in the music of the Renaissance. Vol. IV.)*

Neben den Namen Bach oder Couperin müßten auch die Tomkins in das Verzeichnis der großen Musikerfamilien von europäischem Rang eingetragen werden. Am bedeutendsten unter seiner zahlreichen Verwandtschaft ist ohne Zweifel der 1572 geborene Thomas Tomkins. Seine kompositorische Hinterlassenschaft stellt den Endpunkt einer Blütezeit englischer Kirchenmusik dar, sie wurde gewahrt vom Sohn Nathaniel Tomkins und 12 Jahre nach des Vaters Tod in der monumentalen Slg. *Musica Deo sacra* herausgegeben. In der Reihe „Early English Church Music“ begann Bernhard Rose mit einer Gesamtedition und legte 1963 einen ersten Band mit 11 Verse-Anthems vor (Besprechung durch Winfried Kirsch in Mf XIX, S. 476). Von weiteren Editionen ist nichts bekannt, trotzdem beabsichtigt der Herausgeber dieser Auswahl keinesfalls, das von der British Academy ins Leben gerufene Unternehmen zu ersetzen, sondern wünscht durch die Edition der besten und charakteristischen Stücke das Interesse am Gesamtwerk zu wecken. Ob das mit einer Gruppe so unterschiedlich besetzter Kompositionen – von 3 bis 12 Stimmen, mit und ohne Instrumente – gelingt, wird erst die Zukunft zeigen können.

In dem vorliegenden Band sind enthalten: 7 Bußpsalmen (3stg. vokal), 4 Full-Anthems (für 4., 5., 6. und 12 Stimmen auf Psalmtexte, ohne Änderung der Stimmenzahl durchkomponiert) und 2 Verse-Anthems zu 10 und 6 Stimmen (hier findet Wechsel statt zwischen Solo-Strophen für 1 Stimme mit Instrumentenbegleitung und Chor-Strophen).

Im Vorwort und in der englischen Fachliteratur ist immer die Rede davon, Tomkins sei ein Vertreter des „konservativen Stils“. Dann kann allerdings die vorgelegte Auswahl nicht charakteristisch sein, denn in den vorwiegend vokal angelegten Stücken überwiegt eine für den Beginn des 17. Jahrhunderts sehr „moderne“ Anwendung der Sequenz-

bildung und in den vielstimmigen Kompositionen herrscht die Klanggestaltung venezianischer Herkunft.

Die Ausgabe selbst hält sich so weit als möglich an das Original. Vielleicht hätte man unter diesem Gesichtspunkt auf die Verkürzung der Notenwerte um die Hälfte verzichten können; die vielen Achtelfähnchen verunklaren das Notenbild und zeigen deutlich, daß sie erst später als Notengruppe mit Balken wirklich am Platze sind. Auf eine Transposition hat man verzichtet, weist aber darauf hin, daß die dreistimmigen Bußpsalmen eigentlich höher angestimmt werden müßten. Wenn aber zu lesen ist, daß zur königlichen Kapelle 10 Knaben- und 9 Männerstimmen gehörten, so muß man die notierte Lage für diese Besetzung mit ausgebildeten Sängern mit tiefen Stimmen als durchaus angemessen betrachten. Die vierstimmigen Anthems sind in der für Männerstimmen üblichen Lage geschrieben, die Stimmenzahl wird vermehrt, indem man hohe Lagen hinzuzügt. In zwei Fällen vielstimmigen Chorsatzes tragen Einzelstimmen den Zusatz „*decani*“ oder „*cantoris*“. Man nimmt allgemein an, daß damit die Aufstellung der Sänger an der „Dekans-Seite“ (Norden) und der „Kantoren-Seite“ (Süden) gemeint ist, und daß die mehrhörige Anlage des Satzes durch getrennte Aufstellung bei der Wiedergabe unterstützt wird. Der Augenschein zeigt aber, daß innerhalb der Komposition selbst die so bezeichneten Stimmen als Gruppe gar nicht zusammenpassen. Die Antwort auf die Frage nach der wirklichen Bedeutung dieser Bezeichnung muß also zurückgestellt werden, falls man nicht annehmen will, daß es sich lediglich um eine Herkunftsbezeichnung handelt, daß also der Sänger des „Contratenor Decani“ aus dem zur Dekans-Seite gehörenden Chor heranzuziehen ist.

Da die Quelle es bei der Textunterlegung nicht sehr genau nimmt, hat der Herausgeber hier eigene Lösungen vorschlagen müssen, denen man im allgemeinen zustimmen kann. Die Orgelstimme gibt nicht mehr als das Skelett des Satzes, und damit wird jeder einigermaßen versierte Organist einverstanden sein. Thomas Tomkins' Kompositionen verdienen es, von der musikalischen Praxis und von der Musikforschung ernsthaft beachtet zu werden, die Ausgabe bietet dazu erwünschte Gelegenheit.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken