

BESPRECHUNGEN

Walther Vetter: *Mythos — Melos — Musica*. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Erste und zweite Folge. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1957 und 1961. 462 und 527 S.

In dem Jahr, da „im Gedenken an Walther Vetter“ das ursprünglich als Festschrift zum 70. Geburtstag geplante Buch *Musa — Mens — Musici* erschienen ist, erscheint es angebracht, auf die beiden umfangreichen Bände mit gesammelten Aufsätzen W. Veters, wenn auch geraume Zeit nach deren Erscheinen, nachdrücklich hinzuweisen. Was den, der sich mit deren Inhalt befaßt, in Erstaunen setzt, sind der daraus sprechende weite Horizont und die außerordentliche geistige Schaffenskraft, die W. Vetter besessen hat. Stellen die beiden Bände doch obendrein nur einen Bruchteil aus dessen Schaffen dar! (Die von ihm selbst noch vorgenommene Auswahl seiner Bibliographie in MGG XIII, 1573, ist allzu bescheiden und vermittelt ein unzureichendes Bild.) Es kann nicht die Aufgabe dieser „Rezension“ eine Würdigung der 58 Aufsätze und z. T. umfangreichen Abhandlungen von *Mythos — Melos — Musica* sein. Wohl aber bedarf der Forscher einer allgemeinen Orientierung über den Inhalt der beiden Bände, zumal eine solche weder im MGG-Artikel W. Vetter noch in der Bibliographie von *Musa — Mens — Musici* geboten wird. Die Anordnung ist nicht in chronologischer Folge der Entstehung der einzelnen Beiträge, sondern sinnvollerweise in Sachgruppen vorgenommen, wobei lediglich im späteren Band die Entstehungsjahre vermerkt sind. Beide Bände enthalten Abschnitte über die Musik der Antike, aus der Geschichte der Oper (hier finden sich insonderheit Abhandlungen über Wagenseil, Gluck und Wagner) sowie des Liedes (u. a. des 17. Jahrhunderts, ferner von Loewe und Schubert). Im Abschnitt „Instrumentalmusik“ von Band 1 sind von sieben Aufsätzen sechs und im Band 2 der Abschnitt „Sinfonia“ alle drei Beethoven gewidmet (nur einer des ersten Bandes handelt über „Das Adagio bei Bruckner“). Beide Bände enthalten auch je einen Abschnitt „*Musica pura*“ (ein Fachausdruck des 18. Jahrhunderts), deren insgesamt acht Beiträge ausschließlich Bach be-

treffen, von denen einer „*Mozart und Bach*“ zum Thema hat.

Der 2. Band bringt als Besonderheit einen Abschnitt über die pommersche Musikgeschichte, Früchte aus Veters Greifswalder Tätigkeit. Schließlich kommt die Gegenwart in beiden Bänden nicht zu kurz, wobei die Umwelt des im letzten Lebensabschnitt an der Berliner Humboldt-Universität wirkenden Verfassers naturgemäß zur Bedeutung gelangt. Trotz des vielseitigen Inhalts beider Bände nimmt jedoch mehr als ein Viertel (insgesamt rund 250 Seiten) die Behandlung der Musik des klassischen Altertums, speziell der altgriechischen Musik, ein. Unter einer Fülle von essayartigen kleinen Betrachtungen (vor allem im 2. Band) gibt es wohl kaum ein Gebiet in diesem Bereich, das nicht angesprochen ist, von der grundlegenden Frage „*Warum erforschen wir antike Musik?*“ (1957) über die eigentlich musikalischen Fragen bis hin zur Ethoslehre. Wie sehr für Walther Vetter die Beschäftigung mit der Antike eine innere Notwendigkeit darstellte, erfährt man aus der Abhandlung „*Der humanistische Bildungsgedanke in Musik und Musikwissenschaft*“ (Band 2, S. 11 ff.). Im Vorwort dieses Bandes bekennt er: „*Das Amt des Hochschullehrers kann nur unter klarem ethischen und erzieherischen Gesichtspunkt geführt werden (der wissenschaftliche versteht sich von selbst). Mein Stern waren Humanität und Humanismus, was bekanntlich zweierlei ist*“ (S. 9). Veters Umgang mit der geistigen Welt der Antike war durch und durch gegenwartsbezogen. Das macht seine — übrigens auch sprachlich überaus lebendigen und nicht nur für den Fachgelehrten bestimmten — Ausführungen so lebensnah. Und doch, wirkt es nicht wie die Stimme aus einer fernen Zeit und Welt, wenn er Konrad Burdach zitiert: „*Der deutsche Humanismus der Zukunft wird, den Blick auf den ewigen Jungbrunnen menschlicher Bildung, das hellenistisch-römische Altertum, gerichtet, dessen Kultur in lebendiger Kenntnis, aber mit einer unseres eigenen Selbst bewußten Freiheit umfassen?*“ (S. 24). — Es darf nicht unterlassen werden, auf die überaus nützlichen (da besonders umfangreichen) Personen- und Sachregister in beiden Bänden hinzuweisen, ja leider keine Selbstverständ-

lichkeit in derartigen Publikationen. Sie werden wesentlich mit dazu beitragen, den beiden stattlichen Bänden den Charakter von Arbeitsbüchern und Nachschlagewerken zu verleihen. Walter Blankenburg, Schlüchtern

Yuval. *Studies of the Jewish Music Research Centre*. Edited by Israel Adler in collaboration with Hanoach Avenary and Bathya Bayer. Jerusalem: Magnes Press, The Hebrew University 1968. XIV, 252, 62 S. und 47 S. Notenbeilage.

Die der Hebräischen Universität in Jerusalem angegliederte, im Jahre 1964 gegründete Zentrale zur Erforschung der jüdischen Musik, veröffentlichte unter dem Titel „Yuval“ ihren ersten Sammelband von Forschungsarbeiten.

„Yuval“ ist Professor Eric Werner gewidmet: als ein Zeichen der Anerkennung und Würdigung seiner Verdienste als Forscher auf dem Gebiete der jüdischen Musik und zu seinem Amtsantritt als Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Tel-Aviv.

Vier von den vierzehn in „Yuval“ enthaltenen Beiträgen stammen von ausländischen Forschern: Higinio Anglès (Rom—Barcelona), *La musique juive dans l'Espagne méditerranéenne*; Jacques Chailley (Paris), *Nicomache, Aristote et Terpandre devant la transformation de l'heptacorde grec en octocorde*; Dika Newlin (Denton, Texas), *Self-Revelation and the Law — Arnold Schoenberg in his Religious Works*; Bence Szabolcsi (Budapest), *The „Proclamation Style“ in Hebrew Music*.

Die übrigen Arbeiten sind von israelischen Wissenschaftlern, darunter: Moshé Barasch, *Traces of Jewish Musicians in the Writings of Lomazzo*; Dalia Cohen und Ruth Katz, *Remarks Concerning the Use of the Melograph in Ethnomusicological Studies*; Avigdor Herzog und André Hajdu, *A la recherche du Tonus Peregrinus dans la tradition musicale juive*; Amnon Shiloah, *Deux textes arabes inédits sur la musique*. Zwei Aufsätze sind in Hebräischer Sprache verfaßt (mit englischer Kurzfassung): Nehemia Allony, *The Term musiqa in Mediaeval Jewish Literature*; Shlomo Hofman, *The Reading of Marka's Poems by the Samaritans on the Sabbath*.

Die mit äußerster Sorgfalt von Israel Adler, dem Leiter der Zentrale, und zwei

seiner Kollegen, Hanoach Avenary und Bathya Bayer redigierte Sammlung ist ein eindrucksvolles Dokument der Mannigfaltigkeit der unter dem Begriff „Jüdische Musik“ enthaltenen Aspekte und gleichzeitig ein unverkennbarer Beweis für den Ansporn, den die Zentrale auf die Forscher ausübt. Im gegebenen Rahmen kann leider nur auf einige der Beiträge eingegangen werden. Wir wählten diejenigen von Israel Adler, Hanoach Avenary, Bathya Bayer und Edith Gerson-Kiwi.

Werke jüdischer Verfasser aus den Ländern des Islams über Musik und Musiktheorie sind dem interessierten Musikforscher verhältnismäßig leicht zugänglich; Wissenschaftler von Rang, an ihrer Spitze Eric Werner, haben auf diesem Gebiete Vieles und Wichtiges geleistet.

Ganz anders steht es um die Werke Hebräischer Autoren aus den christlichen Ländern; wissenschaftliche Ausgaben sind hier so gut wie nicht vorhanden. Umso mehr ist die weitangelegte Arbeit Israel Adler's in „Yuval“ zu begrüßen, die sich mit der Hebräischen Handschrift 1037 in der Bibliothèque Nationale befaßt (*Le traité anonyme du manuscrit Hébreu 1037 de la Bibliothèque Nationale de Paris*). Es handelt sich um eine von einem gewissen Jehuda Ben Yitzschak angefertigte hebräische Übersetzung eines anonymen lateinischen musiktheoretischen Textes, der in seinen Hauptteilen wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert stammt. Nun ist in diesem Falle der Begriff „Übersetzung“ nicht ganz wörtlich zu nehmen, denn Hand in Hand mit der Übersetzung gingen in den hebräischen Text Kommentare, Erweiterungen und Änderungen ein; es muß vielmehr von einer Bearbeitung gesprochen werden.

Durch Stilanalyse des Hebräischen, durch Vergleiche mit Übersetzungen ähnlichen Inhaltes aus dem Mittelalter, mit Hilfe der im hebräischen Text enthaltenen Fremdwörter und mittels Ergebnissen der Handschriftenkunde, versucht Adler, die in der Bearbeitung enthaltenen jüdischen „Zutaten“ herauszuschälen, um dadurch zur spezifisch jüdischen Musikanschauung einer gewissen Zeit und eines bestimmten geographischen Raumes vorzudringen. Adler gelangt zur Ansicht, daß der lateinische „Urtext“ zwar aus dem 12. Jahrhundert stamme, jedoch im Laufe von weiteren drei Jahrhunderten vielfach überarbeitet worden

sei, und daß der Text, der Jehuda Ben Yitzchak als Vorlage gedient hatte, aus dem 15. Jahrhundert stamme. Was Jehuda Ben Yitzchak anbelangt, so meint Adler, daß dieser in Südfrankreich beheimatet gewesen sei, daß er die „Übersetzung“ aber höchstwahrscheinlich in Italien, und zwar um die Mitte des 16. Jahrhunderts vorgenommen habe.

In eine völlig andere Welt führt uns Hanoch Avenary mit seiner Arbeit *The Cantorial Fantasia of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, in der er aufzeigt, wie sehr diese „Fantasia“ besonders im Westen Deutschlands in Blüte stand. Fast möchte man sagen, sie kennzeichnet die Welt des Umbruchs von dem herkömmlichen, „neutralen“ kantoralen Gesang, wie er seit Jahrhunderten in den Synagogen gang und gäbe war, zum persönlichen, subjektiven Gesang der Kantoren im 18. und 19. Jahrhundert. Der Schwerpunkt wird vom Text auf den Gesang verlegt: Improvisation, Melismen, Motiventwicklung, Verzierungen — zum Teil im Geiste des Barocks, zum Teil auf sehr alte Schichten des jüdischen Kultgesanges unbewußt zurückgreifend — stehen nun im Zentrum des Gesanges. Kurzum: künstlerisches Können, die „Phantasie“, findet Eingang in die Liturgie und droht den Inhalt des Gesungenen zu überwuchern. Doch nur nach außen hin, denn in Wirklichkeit geht es hier — und Avenary hebt das auf's Genaueste hervor und betont es — um die sogenannte „Kawannah“, um das fast mystische Aufgehen des Sängers, des Betenden im Gebet. Aufstieg, Glanz und Niedergang dieser „Phantasien“ werden auf's Anschaulichste dargestellt.

Bathya Bayer befaßt sich schon seit Jahren mit dem Studium der Musikinstrumente des Nahen Ostens zur Zeit der Bibel und hat auf diesem Gebiete eine höchst aufschlußreiche Arbeit publiziert (B. Bayer, *The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs — An Archaeological Inventory*, Tel-Aviv, 1963). Ihr Beitrag in „Yuval“ behandelt den biblischen „Nebel“ (*The Biblical Nebel*). Es war bis heute üblich, dieses Instrument als zur Harfenfamilie gehörend zu deuten; dagegen hebt Bathya Bayer hervor, daß diese Deutung keinen einzigen Beleg in den archäologischen Funden aufzuweisen habe. Nach gründlicher Untersuchung der entsprechenden — biblischen und nichtbiblischen — Texte und auf

Ergebnissen der Archäologie basierend, gelangt Bathya Bayer zur Ansicht, daß der „Nebel“ zu den lyraartigen Instrumenten gezählt werden muß, d. h. zu den Instrumenten, deren Saiten parallel zum Klangkörper laufen und nicht senkrecht zu diesem. Es dürfte nicht leicht fallen, diese Ansicht B. Bayers zu widerlegen; jedenfalls müßte man schon sehr vorsichtig und gründlich vorgehen, wollte man den Versuch unternehmen.

Das äußerst komplizierte Problem des nahöstlichen vokal-polyphonen Volksgesanges, wie er auch in der jüdischen Tradition seinen Niederschlag findet, wird in der Arbeit Edith Gerson-Kiwi's *Vocal Folk-Polyphonies of the Western Orient in Jewish Tradition* angeschnitten. Nach ausführlicher Erörterung der herkömmlichen (europäischen) Ansichten über Polyphonie und Monophonie in der außereuropäischen Musik, und nach Aufdeckung der aus diesen Ansichten entstandenen Irrtümern, wie etwa, daß die Musik der islamischen Völker ausschließlich monophon sei, überrascht uns die Verfasserin mit einer Fülle von Belegen für das Vorhandensein eines äußerst reichen und vielgestaltigen polyphonen Singens bei den Völkern des Nahen Ostens und bei den jüdischen Stämmen dieser Gegenden; hervorgehoben wird besonders die Polyphonie bei den jemenitischen Juden, bei den Samaritanern und bei den Juden auf der Insel Corfu.

Nach der Lektüre und dem Studium der im ersten Bande des „Yuval“ erschienenen Arbeiten, sehen wir mit Spannung der Fortsetzung entgegen. Hoffentlich läßt diese nicht zu lange auf sich warten.

Herzl Shmueli, Ramat-Gan (Israel)

Sing-Akademie zu Berlin. Festschrift zum 175jährigen Bestehen, hrsg. von Werner Bollert. Berlin: Rembrandt-Verlag (1966). 144 S.

Die zum 175. Geburtstag der Singakademie veröffentlichte Festschrift will nicht, wie ihr Herausgeber Werner Bollert betont, in Konkurrenz treten zu den zusammenfassenden Darstellungen Blumners und Schönemanns. Sie kann es schon deshalb nicht, weil der Singakademie mit dem Verlust ihrer Bibliothek im letzten Kriege auch ein großer Teil der Dokumente abhanden gekommen ist, auf die sich die früheren Autoren noch stützen konnten. Statt dessen

werden in einer Reihe von Einzelbeiträgen zum Teil sehr unterschiedlichen Gewichts bestimmte Aspekte des Werdens und Wirkens dieser nicht nur für das Berliner Musikleben bedeutenden Institution behandelt. Sie spiegeln, obwohl von gänzlich verschiedenen Fragestellungen ausgehend, die bezeichnende Mischung von Tradition und Fortschritt, die für eine Vereinigung charakteristisch sein mußte, deren entscheidend Neues darin bestand, die Pflege des Alten zu institutionalisieren.

Traditionell ist von allem Anfang an das Repertoire der Singakademie, mit dem sich zwei Beiträge befassen. Werner B o l l e r t beschäftigt sich in einem detailreichen Aufsatz mit der Händel-Pflege in der Ära Zelters und Rungenhagens und ergänzt damit das bislang etwas einseitig an der Wiederentdeckung Bachs orientierte Bild, das die ältere Literatur von der Tätigkeit der Singakademie entworfen hatte. Einen Überblick über die immer wieder in die Programme aufgenommenen Favoritstücke gibt Peter W a c k e r n a g e l. Dabei zeigt sich, daß ein Werk wie Beethovens *Missa solennis* sich erst nach 1895 durchzusetzen vermochte, während Grauns *Tod Jesu*, aber auch ein Stück wie die *Faust*-Musik des Fürsten Radziwill, über lange Zeit Jahr um Jahr wieder aufgeführt wurde. Radziwill freilich war ein Verwandter des preußischen Königshauses, und die Beziehungen zum Hof waren seit Zelters Zeiten immer besonders eng. Das wird auch dokumentiert durch Max F. S c h n e i d e r s Bericht über eine von der Singakademie veranstaltete Trauerfeier für den Prinzen Louis Ferdinand, in dem u. a. ein Briefwechsel zwischen Zelter und der Prinzessin Louise, der Mutter des vor Saalfeld gefallenen Prinzen, mitgeteilt wird.

Ein Artikel Karl R e h b e r g s verfolgt Zelters Bemühungen um die Angliederung einer Sing- und Ripienschule an die Singakademie und weist auf die Auswirkungen seiner pädagogischen Tätigkeit auf den Musikunterricht am Grauen Kloster und am Joachimsthalschen Gymnasium hin. Aber nicht nur in Berlin, auch am Königsberger Friedrichskolleg und an der Breslauer Universität wurde der Musikunterricht nach dem Vorbild der Singakademie eingerichtet. Nicht zufällig gehören Breslau und Königsberg dann auch zu den Orten, die der Berliner Singakademie mit der Aufführung der *Matthäus-Passion* schon bald nachfolgen.

Rehbergs Aufsatz, der einige ergänzende Informationen zu Martin Gecks Darstellung der Wiederentdeckung der Matthäus-Passion vermittelt, greift mit der Betonung der musikpädagogischen Leistung Zelters und seiner Schüler einen durchaus fortschrittlichen Aspekt in der Arbeit der Singakademie auf. Ähnliches gilt von dem Beitrag Cornelia Auerbach-Schröders, der die bedeutende Rolle beleuchtet, die Frauen — im Gegensatz zu ihrer wenig einflußreichen Stellung in der Gesellschaft — in der Geschichte der Singakademie seit ihrer Gründung gespielt haben. Vollends deutlich aber wird die historische Ambivalenz einer Institution wie der Singakademie in Friedrich Milz' Versuch, dem ihrer Musikpflege zugrundeliegenden ästhetischen Credo nachzuspüren. Leider hat Milz nur Fakten aneinandergereiht, wo es darauf angekommen wäre, Widersprüche herauszuarbeiten. Sie ergeben sich fast zwingend aus dem in Milz' Aufsatz mitgeteilten Material. So steht der offiziell verkündeten Absicht, den allgemeinen Geschmack zu heben, in der Praxis die Bevorzugung zweit- und dritrangiger zeitgenössischer Komponisten entgegen, der Tendenz, der Kunst neue Gesellschaftsschichten zu erschließen, die elitäre Abkapselung von eben dieser Gesellschaft, dem erklärten Ziel, den Dilettantismus der öffentlichen Musikausübung zu bekämpfen, eine Haltung, der die musikalische Betätigung wichtiger ist als das Ergebnis solcher Betätigung, was letztlich nichts anderes ist als die Praktizierung jenes Dilettantismus, gegen den man vorgehen wollte.

Vervollständigt wird die Festschrift durch drei Beiträge, in denen Friedrich W e l t e r an die Schätze der im Krieg verloren gegangenen Bibliothek erinnert, Friedrich H e r z f e l d die Geschichte des Instituts kurz Revue passieren läßt und Erwin K r o l l die ebenso verdienst- wie entsagungsvolle Tätigkeit des jetzigen Direktors Mathieu Lange ins rechte Licht rückt.

Zum Schluß noch ein paar faktische Ergänzungen: in Welters Aufsatz (S. 33 ff.) sollte der Hinweis auf Paul Kasts Katalog der Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek nicht fehlen, der auch die ehemals der Singakademie gehörenden Bestände verzeichnet; die Ausführungen über Mendelssohns Aufführungspartitur der *Matthäus-Passion* sind nach Gecks Darstellung (*Die Wiederentdeckung der Matthäuspas-*

ston, S. 15 ff.) zu berichtigen; die Aufführung, in der Otto Nicolai die Christus-Partie sang (S. 41), fand nicht 1829, sondern am 27. März 1831 statt; die Königsberger Darbietung der *Matthäus-Passion* war nicht die dritte (S. 111), sondern die fünfte Wiederaufführung; ebensowenig folgte Mosesius in Breslau unmittelbar auf Mendelssohns Berliner Aufführung (S. 113), dieser Ruhm gebührt vielmehr J. N. Schelble in Frankfurt am Main (Geck, a. a. O., S. 75 ff.).

Besondere Schwierigkeiten scheint allen Verfassern der Festschrift der Name des Begründers der Singakademie zu bereiten. Er begegnet nacheinander als Karl Friedrich Christian Fasch (S. 11), Karl Friedrich Fasch (S. 20), Karl Christian und Christian Fasch (S. 29) und schließlich als Christian Friedrich Karl Fasch (S. 33). Der wahre Sachverhalt ist tatsächlich etwas kompliziert, wenn auch nicht so unentwirrbar, wie es angesichts des hier herrschenden Durcheinanders erscheinen könnte. Im Zerbster Taufregister sind die Namen Christian Friedrich Carl eingetragen. Als seinen eigentlichen Vornamen hat Fasch jedoch immer Carl angesehen. Entsprechend begegnet in den Autographen die Namensform Carl Friedrich Christian (so noch in der im Faksimile mitgeteilten Fassung der Singakademie, Festschrift S. 63), nicht selten auch in der italianisierten Fassung Carlo Frederico Cristiano Fasch (wie in einer Reihe von Kantaten aus dem Jahr 1756). Etwa von den achtziger Jahren an zeichnet er selbst dann offenbar nur noch mit Carl Fasch (so wie etwa auf der S. 13 abgedruckten Mitgliedskarte für Otto Grell). Es sind also nur zwei Namensformen vom Komponisten selbst autorisiert: Carl Friedrich Christian und Carl Fasch. Soweit ich sehe, schrieb Fasch übrigens immer Carl, nie Karl — und was für seinen Nachfolger Zelter recht ist, sollte für Fasch billig sein. Arno Forchert, Berlin

J a h r b u c h für musikalische Volks- und Völkerkunde. Für das Staatliche Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz und die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients hrsg. von Fritz B o s e. Band 4. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1968. 128 S., 2 Taf., 1 Schallplatte.

Gegenwärtig ist allenthalben zu beobachten, daß nicht nur die Nachfrage nach Darbietungen afrikanischer, lateinamerikanischer und indischer Musik ständig größer

wird, sondern daß auch das Interesse an den wissenschaftlichen Ergebnissen der Musikethnologie stetig steigt. Es war daher das Anliegen des Herausgebers, dem Fach Musikethnologie, das „bei uns in Deutschland und in vielen Ländern Europas noch recht stiefmütterlich“ behandelt wird, mit dem Jahrbuch „zu größerem Ansehen und zu einem Publikumsorgan zu verhelfen“ (s. Vorwort). Die freundliche Aufnahme und die allgemeine Zustimmung, die den drei ersten Bänden des Jahrbuchs zuteil wurden, haben gezeigt, daß der Herausgeber eine lohnende Aufgabe auf richtigem Wege verfolgt. In seinem Gehalt entspricht der 4. Band den bisher erschienenen Bänden durchaus. Er umfaßt fünf Aufsätze, von denen sich zwei mit Themen der europäischen Volksmusik, die übrigen drei mit Themen der außereuropäischen Musik beschäftigen.

Hans O e s c h behandelt in seinem Aufsatz *Die Launeddas, ein seltenes sardisches Musikinstrument* eine heute nur noch im Süden Sardiniens von sehr wenigen Musikanten gespielte Tripelklarinetten. Nach einer genauen Beschreibung des Instruments sucht der Verfasser mit Hilfe der Etymologie des Wortes *launeddas* (wohl auf lat. *lacuna* zurückzuführen) und anhand bildlicher Zeugnisse sein Alter und seine Herkunft zu klären. Er kommt zu dem Schluß, daß das Instrument wohl nicht mit dem griechischen Aulos in Verbindung steht und daß es möglicherweise bereits im 8./7. Jahrhundert v. Chr. in Sardinien benutzt wurde. Eine Besprechung von sieben Klangbeispielen, die dem Repertoire des jungen Meisters Luigi Lai aus San Vito im Süden Sardiniens entnommen und in einer dem Jahrbuch beigegebenen Schallplatte enthalten sind, schließt die Untersuchung ab. Von diesen Stücken, die wohl „als repräsentativ für das ganze *launeddas*-Repertoire unserer Tage“ betrachtet werden dürfen, sind drei liturgische Weisen zum Gebrauch während und nach der Messe, die übrigen vier erklingen beim *bállu de Missa* nach der Messe im Freien (S. 17). Eine beigelegte Transkription des 1. Stückes zeigt deutlich den formalen Aufbau sowie die Art und Weise, in der das Thema des Stückes umspielend abgewandelt wird. Wie vielerorts in der Volksmusik, so droht auch hier dem Repertoire, daß es verflacht oder in Vergessenheit gerät. Deshalb ist zum Sammeln der Musik-

stücke Eile geboten. Aufnahmen von anderen Musikanten würden zudem stilistische Vergleiche innerhalb des Gesamtrepertoires ermöglichen.

Eine Zusammenfassung der Literatur über die Volksmusik im Südosten Belgiens gibt Roger Pinon unter dem Titel *L'étude du folklore musical en Wallonie*. Erstmals im Jahre 1838 publizierte Dr. Bovy eine Hirtenmelodie aus den Bergen bei Lüttich, doch begannen die eigentlichen Aufzeichnungen und Untersuchungen mit François Bailleux und Joseph Dejardin, die im Jahre 1848 eine Anthologie mit dem Titel *Choix de Chansons et de Poésies wallons* veröffentlichten. Zahlreiche, vor allem philologisch und folkloristisch interessierte Forscher haben seither im Gebiet der Wallonen gesammelt und einen beträchtlichen Schatz an Texten, aber auch an Melodien eingebracht. Systematisch geordnet und tiefergehend studiert wurde das gesammelte Gut jedoch erst ab 1944, als Roger Pinon selbst ein System entwarf, das die Gesänge nach in den Texten angesprochenen Themen gruppierte (S. 36). In zahlreichen Einzeluntersuchungen wurden Ideen und Probleme aus älteren Werken wieder aufgenommen und weiter verfolgt. Neue Fragestellungen kamen hinzu, so die Frage nach dem Ursprung der Gesänge und damit nach der möglichen „Folklorisierung“ von Kunstliedern und -dichtungen, nach der Eigenart der Stücke in den einzelnen Landschaftsbezirken, nach der Psyche und dem Verhalten des Volkes, das die betreffenden Lieder hört und singt u. a. m. Das Schlußkapitel, mit „*Problèmes — Organisation — Utilité*“ überschrieben, umreißt die noch ungelösten Aufgaben und hebt unter diesen ein Ordnungssystem der Melodien und — als letztes Ziel — eine Gesamtausgabe der Gesänge hervor.

Ein Abriss der Geschichte der Spiritualforschung von Rochus A. M. Hagen schließt sich an. Wie in dem vorangegangenen Artikel, so sind auch hier die Literatur und die bisher behandelten Probleme zusammengestellt. Die wahrscheinlich erste Erwähnung des Negro Spirituals datiert vom 15. November 1856 in *Dwight's Journal of Music*, und hierauf folgte 1862 die erste Notierung von Melodien durch Miss Lucy McKim. Von 1867 an erschienen zahlreiche Spiritualsammlungen, teils mit dilettantisch notierten Melodien, teils mit Klaviersatz versehen. Die Texte dagegen, vor allem in

den späteren der „klassischen“ Spiritualsammlungen (gegen Ende des 19. Jhs.) sind meist sehr gut niedergeschrieben. Alle bisher vorliegenden Sammlungen enthalten insgesamt etwa 900 Spirituals. Nach Abschnitten über die „*Dvořák-Schule*“ und das „*Getauzte Spiritual*“ wendet sich der Autor der wissenschaftlichen Spiritualforschung zu. Hier steht die Frage nach dem Verhältnis des White Spiritual zum Negro Spiritual im Vordergrund. Die Erörterung der Kontroversen zeigt, daß der Antrieb zur Beschäftigung mit dem Spiritual ein rassistisches Argument gewesen ist, wobei die eine Seite annimmt, die amerikanischen Neger hätten ihre Musik quasi als „Kulturgepäck“ aus Afrika mitgebracht, während andere nachzuweisen suchen, die Farbigen seien hinsichtlich ihrer Musik nur in der Lage, die Weißen nachzuahmen. Als Ausweg schlägt Rochus A. M. Hagen vor, zunächst die Strukturen der Lieder genauer zu analysieren. Auch der Textdeutung wendet sich der Autor zu. Eine „*Klassifikation des Spirituals*“, die an eine Arbeit von Jackson über das White Spiritual anknüpft, ergibt folgende Gruppen von (White und Negro) Spirituals: 1. Volkshymnen und Balladen, 2. Revival Spirituals, 3. Gospel Hymnen. Die erstaunliche Feststellung, daß unter all den 900 Gesängen sich nur 16 Weihnachtslieder finden, führt den Autor dazu, diese Gesänge einzeln zu beschreiben. Sehr verdienstvoll ist das ausgedehnte Literaturverzeichnis, mit dem der Artikel abschließt.

Einem Teilgebiet der chinesischen Oper widmet Gerd Schönfelder seinen Artikel *Zum chinesischen Ban-Prinzip*. Das ban-Prinzip, das historisch jüngste Gestaltungsprinzip der chinesischen Oper ist dadurch gekennzeichnet, daß eine spezifische melodische Gerüstgestalt in allen von einem bestimmten Opernmusizierstil ausgebildeten ban-Formen transparent ist. Als melodische Gerüstgestalt gilt eine spezifische Anordnung von Tönen, „die einem tonalen Bezugszentrum angehören und eine modellhafte Funktion erfüllt“, jedoch „in ihrer eigenen, skeletthaften Gestalt“ nirgends in Erscheinung tritt (S. 99). Der Umfang einer Gerüstgestalt erstreckt sich über eine Textphrase, die ihrerseits in Silbengruppen gliedert und durch kurze Zwischenspiele unterbrochen ist. Zwei beigegebene Transkriptionen belegen das Gesagte und zeigen zugleich, wie unterschiedlich die Ge-

rüstgestalten und ihre Realisationen beschaffen sein können.

Als letzten Beitrag enthält der Band einen Artikel von Heiner Ruland *Zur Tonalität einer Indianermelodie*. Die Melodie, von B. I. Gilman transkribiert, ist Curt Sachs' *Vergleichende Musikwissenschaft, Musik der Fremdkulturen*, Heidelberg 1959, S. 14, entnommen. Dem Schriftbild nach ist das vorherrschende Intervall in diesem Schlangenlied die reine Quarte, doch scheint die Benutzung von *cis'—gis* am Schluß des B-Teils und der folgende Sprung *gis—e'* schwer verständlich. So fragt Ruland, ob der kleinen Melodie nicht eine gleichstufige Fünftonleiter zugrundeliegt, so wie sie als „Slendro“ aus Indonesien bekannt ist. In der Tat wirkt sich diese „Umdeutung“ günstig aus; denn es ist nicht mehr erforderlich, bei *fis'—cis'—gis* ein Modulieren von *d'—a'—e'—h* weg anzunehmen, da nun *cis'—gis* als vertieftes *d'—a* zu verstehen ist, das *fis'* aber höher intoniert erscheint. Ob man der These des Autors zustimmen kann, nach der das angenommene Fünfton-System sich aus der natürlichen Septime entwickelt hat, ist ungewiß, so nahe die errechneten Werte (969 Cents für die Septime, 240 Cents für das theoretisch errechnete Slendro-Intervall) einander auch stehen. Einmal kommt dieser errechnete Slendro-Ton in der Praxis nie vor (wie Ruland selbst bemerkt, vgl. auch Colin McPhee, *Music in Bali*, New Haven und London 1966), und zum anderen sind bisher keinerlei einheimische Bemerkungen über die Septime als Grundintervall bekannt geworden. Vielleicht stößt man einmal auf den Rest einer solchen Theorie, fraglich ist nur, ob gerade in Süd-Indien (vgl. S. 107); denn soweit unsere Quellen reichen ist dort niemals in Skalen wie Slendro musiziert worden. Trotz dieser Einschränkungen liest man den Artikel seiner originellen Ideen wegen mit Gewinn.

Von Vorteil sind ferner die Buch- und Schallplattenbesprechungen am Schluß des Bandes.
Joseph Kuckertz, Köln

Journal of the Japanese Musicological Society. 1968. No. XIV. Tokyo: Japanese Musicological Society 1969. 256 S.

Das 14. „Journal of the Japanese Musicological Society“ 1968, (Tokyo 1969) enthält Aufsätze aus den verschiedensten Bereichen der Musikwissenschaft. Untersuchungen über japanische Musik, musikethnologische Bei-

träge, Fragen zur Musikerziehung, akustisch, psychologisch und informationstheoretisch ausgerichtete Aufsätze und Studien zur Musik des Mittelalters und des Barock sind in annähernd gleichem Umfang vertreten. Nur eine Abhandlung über das Melodrama, speziell über Humperdincks *Die Königs-kinder*, ist dagegen der nachbarocken europäischen Musik gewidmet. Den in japanisch abgefaßten Aufsätzen ist jeweils in (recht mangelhaftem) englisch, deutsch oder französisch eine knappe Zusammenfassung vorangestellt. Aus diesen Zusammenfassungen ergibt sich folgendes Bild zum Inhalt der wichtigsten Beiträge:

1. Zu japanischer Musik

Die Beziehung von Musik und Tanz im Bugaku chinesischer und koreanischer Herkunft wird untersucht. Methodischen Ansatzpunkt liefert eine Formanalyse der Musik und der dazugehörigen Tanzschrittfolgen. — Mit ausführlichem Notenmaterial als Ausgangsbasis werden rezitative Formen des Sinsyû-Syômyô im Vergleich mit denen des Kôsiki besprochen. — Akustische Studien über die verschiedenen Arten japanischer Querflöten aus dem Bereich der volkstümlichen und der Palastmusik sollen Einblick in ihre Bauweise geben und, im Vergleich mit europäischen Instrumenten, Unterschiede in der Spielpraxis erklären helfen.

2. Musikethnologische Beiträge

Anhand eines in jüngerer Zeit entdeckten Manuskripts der „Cairo-Geniza-Sammlung“ aus dem 12. Jahrhundert wird gezeigt, daß sich die mündliche Tradierung von synagogalen Gesängen weitgehend mit den Aufzeichnungen aus dem 12. Jahrhundert deckt.

3. Zur Musikerziehung

Mitteilungen über eine computerartige Anlage, die einem Klavierspieler genaue Werte über Dauer, Tonhöhe und Intensität der geübten Passagen angibt und vorprogrammierte Sollwerte mit den Ausführungswerten in Beziehung setzt.

4. Zur Musikpsychologie und Informationstheorie

Der Seashore-Test gibt die (freilich unzureichende) Grundlage für eine Untersuchung der Musikalität von Kindern in Abhängigkeit zu verschiedenen sozialen Gruppen. — Die Gesetzmäßigkeiten, die jeweils bestimmte musikalische Stile prägen, werden informationstheoretisch zu erfassen versucht. Die abschließende Definition über ‚Stil‘ klingt problematisch: „*style is a set of rules*“

which will generate all the music that belongs to this style“.

5. Studien zur Musik des Mittelalters und des Barock

Die Themen: Über das Repertoire geistlicher Musik in Monte Casino MS. 871. — Über Luca Marenzio's *Madrigali a 5 Voci* (Übertragungsbeispiele mit vollständigem Text werden mitgeteilt). — Über die Cembalokonzerte von Carl Philipp Emanuel Bach (mit mehreren Seiten Notenbeispielen). — Über Telemanns erhaltene Passionsmusiken.

Insgesamt verdeutlichen die Beiträge, daß die japanische Musikwissenschaft sich in allen Bereichen des Fachs gleichermaßen zuhause fühlt. Die rein europäisch-musikhistorisch ausgerichteten Beiträge erscheinen am anfechtbarsten. Kulturhistorische Distanz birgt Vorteile und Gefahren gleicherweise in sich. Die durch die Distanz zumindest theoretisch gegebene Möglichkeit einer „objektiven“ Beurteilung ist zugleich relativ unhistorisch und erweist die Problematik der überwiegend „werkimmanenten Interpretationen“. Von besonderem Interesse sind dagegen die Beiträge über japanische Musik, speziell über die Analyse der rezitativen Formen des Sinsyû-Syômô der buddhistischen Liturgie. Sie haben den Charakter des Authentischen.

Helmut Rösing, Saarbrücken

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Erich Schenk. 27. Band. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1966. 254 S.

Die „Studien“ entwickeln sich immer mehr zu dem repräsentativen Organ der österreichischen Musikforschung. Die ursprüngliche Intention, in „Beiheften“ die Publikationen der DTÖ wissenschaftlich gleichsam zu kommentieren, ist mehr in den Hintergrund getreten. Die Beiträge des vorliegenden Bandes, den Erich Schenk mit einem späten Nachruf auf den 1964 verstorbenen Komponisten und Präsidenten der „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ Joseph Marx einleitet, sind mit zwei Ausnahmen, den Aufsätzen von Zoltán Falvy (Budapest) und Hans Zingerle (Innsbruck), Auszüge von Dissertationen, die an der Universität Wien entstanden sind, bzw. deren Fortsetzung und daher von erheblichem Umfang. Es ist

zu begrüßen, daß auf diese Weise Arbeiten, die dem Druckzwang nicht unterliegen, der Forschung bequem zugänglich werden. Wünschenswert wäre, wenn solche Auszüge früher erscheinen könnten. Die Arbeit von Otto Tomek beispielsweise ist bereits 1953 approbiert worden. So ließe sich vermeiden, daß, wie etwa in dem oben erwähnten Beitrag, die neuere Literatur über einen allzu langen Zeitraum hinweg unberücksichtigt bleibt.

Der vorliegende Band der „Studien“ ist in seinem Inhalt von erfreulicher Ausgewogenheit: Biographisch-archivarische Beiträge, und Arbeiten, die sich des musikalischen Satzes und musikalischer Gattungen annehmen, halten sich die Waage. — Zoltán Falvy geht der Weise *Benedic regem cunctorum* aus dem Reimoffizium des hl. Adalbert nach, die schon in der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts in Ungarn und in einem Salzburger Codex, später auch in Codices polnischer und böhmischer Provenienz begegnet. Die Weise geht offensichtlich auf ein frühes Versoffizium zurück, das bislang unbekannt ist, in Osteuropa während des 10. und 11. Jahrhunderts aber verbreitet gewesen sein dürfte. Die Vermutung Falvys, gerade die Reimoffizien könnten bei der Christianisierung Osteuropas eine besondere Rolle gespielt haben, eröffnet Aspekte, die sich lohnten, weiter verfolgt zu werden. — Die Arbeit von Otto Tomek *Das Strukturphänomen des verkappten Satzes a tre in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts* behandelt zentrale satztechnische Fragen in weitestem Rahmen. Trotz der notgedrungen komprimierten Darstellung wird deutlich, daß das Gerüst des dreistimmigen Satzes in überraschend zahlreichen Gattungen schon des späteren 16. Jahrhunderts angelegt ist, die Triosonate somit kompositionstechnisch eine längere Vorgeschichte hat. Daß der „verkappte Satz a tre“, der als der Satz zweier gleichberechtigter Oberstimmen über einem klangtragenden Baß definiert ist, vor allem in Mehrchörigkeit und Instrumentalmusik bestimmend hervortritt, trifft sich mit den Ergebnissen neuerer Untersuchungen zur venezianischen Instrumentalmusik. — Auch der Beitrag von Friederike Grasmann über *Die Franziskanermesse des 17. und 18. Jahrhunderts* ist ein Auszug einer in Wien entstandenen, 1963 approbierten Dissertation. Sie macht mit der kirchenmusikalischen Tra-

dition österreichischer Franziskanerklöster bekannt durch Aufnahme und Sichtung des Notenarchivs im Maria Enzensdorfer Kloster, aus dessen offenbar kaum dezimierten Beständen sich ein Bild über das Ausmaß klösterlicher Musikpflege gewinnen läßt. — Uwe Baur legt *Studien zur Arieneinleitung in der Oper des 18. Jahrhunderts* vor, ebenfalls Thema einer 1963 angenommenen Wiener Dissertation. Die bei der Fülle des Materials — behandelt sind Komponisten der verschiedensten Richtungen bis einschließlich Mozart — notwendig etwas cursorische, kaum ins einzelne gehende Studie führt „formale“ und „dramaturgische“ Gesichtspunkte ins Feld. Leider blieben die verschiedenen Arientypen, von denen die Art des Vorspiels häufig abhängt, weitgehend unberücksichtigt. Baur kommt zu dem Ergebnis, „daß so (sc. bei Mozart) wieder der Punkt erreicht war, von dem am Beginn des 18. Jahrhunderts die Entwicklung ausging: zunächst bei Steffani und in Resten bis zu Gluck herauf eine absolute Trennung zwischen dramatischer Handlung und lyrischer Aussage, deren Wiedervereinigung dann das Verdienst Mozarts war“ (S. 150). — Hans Zingerle bringt unter dem Titel *Chromatische Harmonik bei Brahms und Reger. Ein Vergleich* eine Aufstellung der Möglichkeiten chromatischer Fortschreitung in der Musik von Brahms und Reger, um das „Endstadium der Entwicklung, das die mit den Begriffen der klassischen ‚Harmonielehre‘ . . . faßbare Harmonik um 1900 erreicht hat“ (S. 151), zu beleuchten. Die „Grenze der mit dem alten Klangmaterial möglichen Akkordverbindungen“ (S. 184) ist nach Zingerle bei Reger erreicht. — Herwig Knäus ergänzt seine Ausgabe der Werke von Franz Mathias Techelmann und seines Umkreises (1649–1714) im Band 115 der DTÖ durch biographische Studien über die betreffenden Musiker. — Biographisch-bibliographisch orientiert ist auch der Beitrag von Rudolf Flotzinger: *Rochus Berhandtzky und Wolff Jacob Lauffensteiner. (Zum Leben und Schaffen zweier Lautenisten in kurbayerischen Diensten.)* Er knüpft dabei an seine Dissertation (1964) über die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster an und an den DTÖ-Band 50 (1918) mit österreichischer Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. — Der 27. Band der „Studien“ wird abgeschlossen durch einen Überblick über die Veröffentlichun-

gen aus den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Wien, Graz und Innsbruck. Stefan Kunze, München

Leo Schrade: *Vom Tragischen in der Musik*. Aus dem Englischen übertragen von Erich Ryf. Mainz: B. Schott's Söhne (1967). 142 S.

Dieser vom Verlag bibliophil ausgestattete Band enthält die Vorlesungen, die der allseitig gebildete Gelehrte 1962/63 als Gast der Harvard Universität auf dem *Charles Eliot Norton Chair* für Poetik gehalten hat. „Gewiß ist unser Gegenstand vornehm zu nennen“, bemerkt der Verfasser — in einer Sprache, deren eigene Vornehmheit durch die präziöse Übersetzung noch hervorgehoben wird.

Eingangs (S. 13) „muß es gesagt sein, daß weder Launenhaftigkeit noch eine ehrgeizige Wendung des Geistes . . . sondern reine Notwendigkeit“ den Autor „den geraden Weg nach der Ideenwelt der Griechen nehmen lassen“. Folgerichtig ist das erste Kapitel der *Griechischen Tragödie* und ihrer Interpretation durch Nietzsche gewidmet: „Der Geist der Musik, der dionysische Geist“ hat „die Tragödie tatsächlich ins Dasein gerufen“ (36). Das zweite Kapitel behandelt die Geschichte der Wiedergeburt des Musikdramas vom Ausgang des 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts als eine Geschichte, „die vom Mißglücken der Tragödie“ hätte berichten müssen, wenn nicht „wahres Genie“, woran es der Florentiner Camerata gebracht, in Monteverdi erstanden wäre. *Tragödie und Musikdrama* ist das dritte Kapitel überschrieben, in dem „das Thema der Barockoper, der Aufruhr der Leidenschaften“ mit dem Begriff der Tragödie konfrontiert wird. „Es ist der Musiker, und zweifellos allein der große, welcher, indem er mit seinem visionär in die Tiefe der menschlichen Natur dringenden Auge die Abgründigkeit der Leidenschaft erforscht, ein sonst unbestimmtes, dunkles Gefühl in die klare, verständliche Sprache eines erhabenen Stils ‚übersetzt‘“. — „Eher als das Können des Dramatikers wird schließlich die Fähigkeit des Musikers überzeugen“; deshalb fallen die Opern Lullys trotz besserer Libretti gegen diejenigen Cavallis, Sartorios und Legrenzis ab. Glucks Beitrag zum tragischen Genus behandelt Schrade nur knapp und offenbar skeptisch, für Mozarts *Don Giovanni* will er nicht entscheiden, „wo die Komödie aufhöre

und die Tragödie beginne". Wagner begegnet er (S. 91 ff.) kritisch: Sein Musik-Drama nehme mit dem „verzerrten Mythos, der unendlichen Melodie, welche die Geschichte erzählt, und dem Leitmotiv, dem ständigen Fingerzeig all des mythischen Symbolismus, . . . auf immer von der Griechischen Tragödie Abschied"; Wagners Bayreuther Festspielidee habe sich „der dionysischen Feier gegenüber wie eine ungeheure Farce" ausgenommen. Schon vorher (S. 31 f.) hatte Schrade den späten Nietzsche gerühmt, der von seinem „Wagnerischen Irrglauben" bekehrt worden, seiner „ursprünglichen Idee" von der Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik aber treu geblieben sei; daß diese in einem kaum zu überschätzenden Ausmaß von Wagner inspiriert worden ist, muß in solcher Interpretation unberücksichtigt bleiben.

Das tragische Pathos in der Musik — so ist das folgende Kapitel überschrieben — sieht der Verfasser vor allem in Staatsmotetten des 16. Jahrhunderts anlässlich öffentlicher Begräbnisfeierlichkeiten, aber auch in den Requiem-Kompositionen von Brahms und Verdi lebendig. Ferner gehört etwa Lassos Motette „*Tristis est anima mea*" hierhin, weil ihr Pathos „alles übertrifft, was der eigentlichen Passionsmusik auszudrücken erlaubt war"; demgegenüber grenzen sich die meisten liturgisch gebundenen Requiem-Messen, Schützens Musikalische Exsequien oder Bachs Actus Tragicus deutlich vom Bereich „tragisch pathetischer Themen der Musik" ab.

Im problematischen Schlußkapitel nennt der Verfasser *Tragische Gestalten in der Musik*: Philippe de Vitry, Machaut, Schütz, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Verdi, Debussy und Schönberg. Wagner — auf der anderen Seite — trägt die Verantwortung für „in die Enge eines tragischen Dilemmas getriebene Gestalten" wie Brahms und Verdi.

Wagner selbst wäre mit dieser Deutung vermutlich nicht einverstanden gewesen, hätte sich aber seiner Haut zu wehren gewußt. An Wolzogen schrieb er am 23. Februar 1882: „Bei dem Durchlesen des ‚Cherubini' kamen mir folgende oberflächliche Gedanken an, welche ich zur Ausarbeitung anzuempfehlen nicht eigentlich geneigt bin. Also: 1. Tragik Rossinis, der neue Melodien, aber keine schulgerechte Durcharbeitung machen konnte. 2. Tragik

Schumanns, der gar keine Melodien zu Stand brachte. 3. Tragik Brahms', der — trotz großer Fülle — immer langweilig bleibt. . . Es gibt noch verschiedene Tragiken."

Vom *Tragischen in der Musik* ist die wohl am meisten essayistische Publikation ihres bedeutenden Verfassers; namentlich als solche liest sie sich in hohem Maße anregend.
Martin Geck, München

Hans Curjel: *Synthesen. Vermischte Schriften zum Verständnis der neuen Musik*. Hamburg: Claassen Verlag (1966). 208 S.

Der Verfasser, 1896 in Karlsruhe geboren, studierte Musik und trieb kunstgeschichtliche Studien bei Vöge, Wölfflin und Jantzen. Ab 1927 betätigte er sich als Dramaturg bei Klemperer an der Berliner Kroll-Oper. Curjel hat sich besondere Verdienste um die Memoiren Henry van de Veldes gemacht.

Das vorliegende Buch soll dem Leser zum Verständnis der Neuen Musik im Zusammenhang mit der bildenden Kunst verhelfen. Die verschiedenen Aufsätze reichen bis in das Jahr 1928 zurück und führen bis in die Gegenwart.

Im ersten Teil wird die Musik um das Jahr 1914 herauskristallisiert. Vor allem der Durchbruch zur Neuen Musik mit ihren vielseitigen Persönlichkeiten wird schwungvoll aufgezeichnet. Dabei stellt er 3 gleichzeitig laufende, sich überschneidende Phasen fest. Die erste Phase verdeutlicht Musik mit der Eigenart als großartiges Genuß- und Rauschmittel, die zweite Phase ist die nach neuen Ausdrucksmitteln drängende Musik, in der dritten Phase erhält sie exklusive, intellektuelle Züge. Richard Strauss, Gustav Mahler, Max Reger, Claude Debussy und Jean Sibelius sind die führenden Gestalten. Demgegenüber steht die „linke", die revolutionäre Richtung. Sie formiert ihre musikalischen Mittel zwischen 1900 und 1910. Für die großen Männer des musikalischen Fortschrittes im frühen zwanzigsten Jahrhundert ist Wagner eine der reichsten Quellen ihrer schöpferischen Arbeit, von der aus neue Bahnen beschritten worden sind. Die Jahrhundertwende führte auf allen Gebieten des geistigen Lebens zu einer Auflockerung. Für die allgemeine Entwicklung bedeutet der 1914 ausgebrochene Erste Weltkrieg die entscheidende Grunderschütterung. Wie auf dem Gebiet der Bildenden Kunst und der Architektur beginnen sich bei der

Musik im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts revolutionäre Kräfte zu regen. Vor allem bei Schönberg vollzieht sich ein Herauswachsen aus den Einflüssen Wagners, bei Strawinsky die Verarbeitung mit der nationalen russischen Musik, bei Bartók die Verbindung mit der osteuropäischen Folklore.

Schönberg ist aufs engste und intensiv mit der Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts verbunden. Gegen 1910 ist die Lösung von früheren Bindungen vollzogen. Die musikalische Diktion und Denkweise der Schüler Schönbergs war zu dieser Zeit ebenfalls weit fortgeschritten. Zu den prägnantesten Merkmalen der Neuen Musik werden die in vielfältigen Abwandlungen auftretenden Intervalle gesehen. Das große Intervall besitzt einen räumlichen, architektonischen Wert.

In der Architektur verschwinden die Wände, die Gesimse, die Säulen, der Stein zugunsten von Stahlskeletten, Gebilden geometrischen Charakters, von Glas und anderen, bisher in der Architektur unbekanntem Materialien. In der Musik verschwindet die Bindung an die Tonalität und an die aus ihr abgeleiteten klanglichen Gebilde. In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre konsolidiert sich die Dodekaphonie. Die Zwölftonordnung erweist sich als ein Zeitphänomen von allgemeiner Bedeutung.

Der zweite Teil des Buches bringt Vermischte Artikel, vor allem über Ansermets Musikdenken und über Strawinsky und die Maler. So wird Ansermet unter den Dirigenten unserer Zeit als Ausnahmefall geschildert. Er ist Musiker, Mathematiker und Musikphilosoph. Ansermet befaßt sich mit den Grundproblemen der Musik. Er bezeichnet seine Arbeit als das Ergebnis einer langen phänomenologischen Studie über die wesentlichen Gegebenheiten der Musik. Für die zukünftige Forschung schwebt ihm eine eigentliche Phänomenologie der Musik vor, die sich auf die phänomenologische Philosophie Husserls und ihre Weiterführung durch Sartre stützt.

Strawinskys Kenntnisse auf dem Gebiet der Malerei sind beachtlich, und seine Bemerkungen über die Malerei eines Tintoretto, eines Hieronymus Bosch, eines Picasso, Mondrian oder Klee, überraschen vor allem durch die Treffsicherheit der Darstellung. Typisch für Strawinsky ist es auch, daß er

bei der Besprechung rein musikalischer Fragen zur näheren Erklärung Vergleiche mit den bildenden Künsten heranzieht. Die Zusammenarbeit mit dem Russischen Ballett brachte Strawinsky auch mit Henri Matisse in Kontakt. Die Futuristen zählten Strawinsky zu den Ihren, was aus einem Manifest von 1913 hervorgeht.

In einer abschließenden Diskographie, die von Herbert Schermall zusammengestellt wurde, erhält das Buch einen wertvollen Anhang. Die wesentlichen Schallplatten der Neuen Musik werden mit genauen Angaben aufgeführt. Die so in mehreren Jahrzehnten zusammengestellten Beiträge, allerdings nicht in streng wissenschaftlicher Form abgehandelt, sind für das Verständnis der Neuen Musik gerade für einen breiteren Leserkreis geeignet. Konrad Vogelsang, Buchschlag

Helmut Rösner: Max-Reger-Bibliographie. Das internationale Schrifttum über Max Reger 1893 bis 1966. Bonn: Ferd. Dummlers Verlag 1968. 138 S., 1 Abb. (Veröffentlichung des Max-Reger-Institutes, Elsa-Reger-Stiftung. Bonn. Fünftes Heft.)

Als Fritz Stein im Jahre 1953, zu Regers 80. Geburtstag, seinen dreieinhalb Jahrzehnte zuvor gefaßten Plan Wirklichkeit werden lassen konnte, ein als „bibliographische Grundlage für die künftige Regersforschung“ gedachtes Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger erscheinen zu lassen, vermochte er diesem einen von Josef Bachmair zusammengestellten Anhang „Das Reger-Schrifttum“ beizugeben. Diese Bibliographie, trotz nur sporadischer Berücksichtigung des ausländischen Schrifttums nahezu vierzig zwispaltig bedruckte Seiten umfassend, ist zwar gegliedert, jedoch ohne logisch zwingende, scharfe gegenseitige Abgrenzung: teils überschneiden sich die Abschnitte („Biographien in Buch- und Heftform“, „Darstellungen in Musiklexika, Musikgeschichten, musikgeschichtlichen Monographien, Jahrbüchern etc.“), teils vereinen sie unter einem einzigen Gesichtspunkt Disparates („Biographien, Werkverzeichnisse“), teils operieren sie mit rein äußerlichen Maßstäben („Buchform“, „Heftform“), teils fassen sie summarisch Diverses zusammen („Verschiedenes“). Da es weder ein Namensregister noch ein Sachregister gibt, ist das Aufsuchen einschlägiger Literatur mühselig und zeitraubend.

Als ein sehr wesentlicher Beitrag zum Regerjahr 1966 erschien nun eine auf den neuesten Stand gebrachte Bibliographie des internationalen Schrifttums über Max Reger, die nach des Verfassers an anderer Stelle (Mitteilungen des Max-Reger-Institutes, 16. Heft, Okt. 1966) geäußerten Worten „ein optimal zutreffendes, objektives und repräsentatives Spiegelbild von der Auseinandersetzung der Musikwelt mit dem Werk und der Person Max Regers“ sein soll und die effektiv Bachmairs Verzeichnis nach der Breite und der Tiefe erweitert, indem sie die fremdsprachige (englische, amerikanische, französische und skandinavische) Literatur einbezieht und den Zeitraum nach beiden Richtungen hin (1893 und 1966) ausdehnt.

Als eine „unkritische Sammlung“ erstrebt die Bibliographie Vollständigkeit: sie erfaßt das gesamte Regerschrifttum, von wissenschaftlichen Monographien über Konzertkritiken in den Fachzeitschriften und der Tagespresse bis zu Rezensionen von Büchern über Max Reger und sein Werk einschließlich älterer Teilbibliographien, ausgewählter Werkverzeichnisse wie Verlagskataloge sowie auch der nicht mehr zeitgemäßen Publikationen (wie der im Dritten Reich entstandenen, großenteils politisch infizierten und tendenziösen) nebst den dokumentarisch mehr oder minder irrelevanten (wie den rein persönlichen Erinnerungen, etwa den in den Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft 1921—1941 publizieren).

Der Stoff umfaßt 1842 Titel und ist — mit *Schrifttum Max Regers*, *Schrifttum über Max Reger und sein Werk*, *Revisionsberichte der Gesamtausgabe* — sachlich in drei Gruppen gegliedert, die bedarfsweise bis zu einer bis zu dritter Subsumierung führenden Systematik untergliedert sind.

Dem leichten Auffinden gesuchter Literatur dienen vier Register: ein Ortsregister, das die in den Titeln und Überschriften der Publikationen erwähnten und daher beziehungsreichen Städte und Länder erfaßt; ein Werkregister, das, in Werke mit Opuszahlen und Werke ohne Opuszahlen eingeteilt, die über diese Opera verfaßte Spezialliteratur vermittelt; ein Schlagwortregister, das von Titeln und Untertiteln genannte beziehungsweise auch ad hoc fingierte Themenkomplexe nennt und den Nachschlageteil (z. B. mit einer Übersicht über die nach Orten und Jahren geordneten Regerfeste und Regergedenkfeiern) ins Allgemeine weitet; schließ-

lich ein Namenregister, das nicht allein die Namen der Autoren und Herausgeber auführt, sondern auch — als solche durch Kursivschrift kenntlich gemacht — die Namen der in den Titeln angeführten Personen (Komponisten, Interpreten, Wissenschaftler, Schüler und Freunde Regers usw.).

Verzichtet hat der Verf. auf eine gesonderte Registrierung der in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke. (Ein derartiges Register würde seinen Zweck auch erst bei vollständigem Vorliegen der GA erfüllen.) Die GA-Revisoren und Verfasser der GA-Revisionsberichte — im Hauptteil, obwohl grundsätzlich identisch, als solche getrennt zitiert — sind im Namenregister namentlich erfaßt (nicht hingegen, was freilich nach Lage der Dinge durchaus vertretbar ist, die sog. Gruppenleiter).

In dieser logisch gegliederten Einteilung des Stoffes und in den das Material aus verschiedenen Aspekten erfassenden Registern — weit mehr noch als in der zeitlichen und räumlichen Erweiterung — liegt der entscheidende Vorzug dieser neuen Bibliographie gegenüber der älteren. Diese Stoffgliederung ist das Ergebnis einer gründlich durchdachten und mustergültig verwirklichten Konzeption; zahlreiche Stichproben ergaben ein Bild großer Zuverlässigkeit. Auf ein Versehen sei hingewiesen: zu Nr. 1175 fehlt der Beitrag MMRI H. 11 (1960), 18 bis 27, was um so auffälliger ist, als hier nur der zweite Teil eines zusammenhängenden Aufsatzes erfaßt ist. Allenfalls fehlt zu Nr. 1816 im Namenregister ein Hinweis.

Zwei grundsätzliche Dinge: Die Literaturangaben im Hauptteil bieten Hinweise neben solchen auf Vorabdrucke auch auf vollständige und gekürzte Abdrucke, und zwar unabhängig davon, ob diese mit einer eigenen Nummer im Hauptteil an anderer Stelle noch einmal vorkommen (etwa als in einem Programmheft stehend) oder nicht (etwa als Beitrag in einer Zeitschrift). Die Nichtnennung etwa eines eine Dissertation resümierenden Aufsatzes als selbständiger und damit eine gesonderte Zitierung im Hauptteil verdienender Literatur — zumal wenn dieser Aufsatz unter geändertem Titel erschienen und womöglich in einer wissenschaftlichen Zeitschrift publiziert ist — erscheint bei der Größenordnung der Bibliographie nicht gerechtfertigt, die Benachteiligung gegenüber — identischen — Abdrucken unmotiviert und die Ungleichheit

der Behandlung inkonsequent. — Gelegentlich wird Literatur zitiert, die auf Reger selbst nicht direkten Bezug nimmt (z. B. *Joh. Nepomuk David and his contribution to music of the organ* [Hugo Fleischer]). Das Prinzip der Auswahl entlegener Literatur ist indes nicht immer plausibel (so, wenn beispielsweise auf die Regerschülerin Johanna Senfter zwar mit einem Beitrag anlässlich ihres Ablebens [H. Groell, *Johanna Senfter †*] hingewiesen wird, nicht aber mit einem anderen, ebenfalls deren Schaffen gewidmeten Beitrag [Hans Fleischer, *Johanna Senfter*], obwohl beide Aufsätze in derselben Zeitschrift, wenngleich in verschiedenen Nummern, stehen).

Es liegt im Wesen einer derartigen „unkritischen Sammlung“, daß, wie der Verf. (l. c.) selbst einräumt, „ein großer, vielleicht der überwiegende Teil vor allem früherer Aufsätze aus betulichen, dokumentarisch oft recht wertlosen Erinnerungen“ besteht. Wenn nun auch das Regerschrifttum in den letzten Jahren nicht mehr in dem Maße angewachsen ist wie in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, so wird man in der Zukunft doch wohl Überlegungen anzustellen haben, ob man bei einer späteren Auflage nicht eine Ephemeres und Peripheres (wie beispielsweise manche der Erinnerungen), überhaupt dokumentarisch Irrelevantes ausscheidende Sichtung wird vornehmen müssen. Die Einbuße an „größtmöglicher Objektivität“ würde durch das innere Gewicht der zitierten Literatur mehrfach aufgewogen werden. Eine solche Sichtung wird freilich durch die unvermeidliche Einsichtnahme in die Literatur erheblich viel Arbeit verursachen.

Am Rande vermerkt sei noch, daß — Elend unserer politischen Zweiteilung — im ostdeutschen Schrifttum (in den vom Max-Reger-Festkomitee des Rates des Bezirkes Suhl herausgegebenen Beiträgen zur Regersforschung) als Gegenstück zu Rösners Bibliographie in Meiningen ein *Das Max-Reger-Schrifttum 1945—1965* betiteltes Verzeichnis von Peter Krause erschienen ist, das, termingerecht 1966 erschienen, bis an die Schwelle zum Regerjahr heranreicht.

Gerd Sievers, Wiesbaden

Sigrid Abel-Struth: *Materialien zur Entwicklung der Musikpädagogik als Wissenschaft*. Zum Stand der deutschen Musikpädagogik und seiner Vorgeschichte.

Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 165 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. 1.)

Die Reflexion über Aufgaben, Wege und Ziele der Musikpädagogik hat vornehmlich innerhalb der letzten sechs Jahre an Intensität gewonnen. Hierzu mag nicht zuletzt ein Gefühl der Unsicherheit und vor allem des Verlassenseins seitens der beiden Nachbardisziplinen Musikwissenschaft und Erziehungswissenschaft beigetragen haben. Auch hat man erkannt, daß die vielfältigen Aufgaben nicht mehr von Einzelnen in mehr oder weniger zufälliger Forschungsarbeit bewältigt werden können, was beispielsweise zur Gründung des Arbeitskreises „Forschung in der Musikerziehung“ geführt hat. Im Zuge dieser Überlegungen, die sich im wesentlichen zunächst auf die Unterrichtspraktiken konzentrierten, wurde ein Mangel immer deutlicher: das Fehlen eines wissenschaftlichen „Unterbaus“, durch den die Praxis gleichsam „abgesichert“ werden und auf dessen Erkenntnisse sie zurückgreifen kann. Die neue Reihe „Musikpädagogik. Forschung und Lehre“, die von der Verfasserin des hier vorliegenden ersten Bandes herausgegeben wird, soll dazu beitragen, diese Diskrepanz zwischen Wissenschaft und Praxis zu verringern. Sie soll weiter dazu dienen, *Musikpädagogik als wissenschaftliche Aufgabe deutlicher und differenzierter werden*“ zu lassen (S. 10). Um diese Aufgabe aber einer Lösung näher zu bringen, ist umfangreiche musikpädagogische Forschung notwendig. Diese Forderung hat die Verfasserin auch in einem Referat, das sie auf der 11. Generalversammlung des Deutschen Musikrates im Oktober 1970 gehalten hat, nachdrücklich vertreten, wobei ihr eine Konzentration der Forschung auf „die wissenschaftliche Musikdidaktik“ einerseits und auf „die umfassendere wissenschaftliche Musikpädagogik“ andererseits wesentlich erschien (vgl. *Musik und Bildung*, 2. Jahrg., Heft 12, S. 531 bis 533).

Es war ein guter Gedanke, zunächst einmal „*Materialien zur Entwicklung der Musikpädagogik als Wissenschaft*“ vorzulegen, also eine Bestandsaufnahme der vielfältigen Versuche und Methoden des 19. und 20. Jahrhunderts, wodurch es wiederum möglich wird, den heutigen Standort der Musikpädagogik zu präzisieren. Gleichzeitig sollen diese systematischen Überlegungen aber dazu dienen, den Begriff „Musikpädagogik“ zu klären und ihn gegen die Begriffe

„Musikunterricht“ und „Musikerziehung“ abzugrenzen. Die Kenntnis dieser „Materialien“ ist darüberhinaus Voraussetzung und Grundlage zugleich, wenn es darum geht, den zukünftigen Weg zu überdenken, den die Musikpädagogik allgemein und die musikpädagogische Forschung im speziellen künftig zu beschreiten haben wird.

Es erscheint wenig sinnvoll, die in der Art eines Forschungsberichtes unter drei Gesichtspunkten, „Zur Definition des Begriffes Musikpädagogik“, „Musikpädagogische Anfänge in chronologischer Darstellung“ und „Musikpädagogische Anfänge in struktureller Darstellung“, zusammengestellten „Materialien“ hier nochmals referieren zu wollen. Neben der Bestandsaufnahme, bei der hin und wieder vielleicht ein Seitenblick auf die Methoden und Erkenntnisse der allgemeinen Pädagogik der jeweiligen Zeit hätte getan werden können, werden aber auch Ansatzpunkte für weitere Forschung aufgezeigt. Hier sei jedoch nur noch auf das Verhältnis der Musikwissenschaft zur Musikpädagogik eingegangen.

In einem Schlußabschnitt „Musikpädagogik als Wissenschaft“ stellt die Verfasserin fest, daß bisher der einseitige Gesichtspunkt der Didaktik gleichsam den Weg für allgemeinere wissenschaftliche Untersuchungen verstellt habe. Zugleich fordert sie die „Aufhebung der theoretischen Abhängigkeit von einer oder mehreren Wissenschaften“ (S. 134), was als Forderung einleuchtet, in der Praxis aber mit großen Schwierigkeiten verbunden sein dürfte. Obwohl eine „beginnende Entwicklung wissenschaftlicher Musikpädagogik . . . nicht die Forderung einer eigenen Disziplin“ impliziere (S. 135), zielt doch die Argumentation der Verfasserin eindeutig auf eine selbständige Disziplin hin. Vielleicht wäre dadurch sogar eine elegante Lösung des Grundproblems gefunden, vorausgesetzt allerdings, daß die Musikpädagogik nun nicht ihrerseits den Fehler begeht, sich selber „einzuengen“, sondern mit den beiden ihr am nächsten stehenden Wissenschaften, der Musikwissenschaft und der Erziehungswissenschaft, interdisziplinär zusammenzuarbeiten. Damit wäre die Musikpädagogik zugleich von der Zwangsvorstellung befreit, gleichsam in sich gespalten jeweils nur ein Teil dieser beiden Wissenschaften zu sein, die sich aber ihrerseits zu wenig um sie kümmern und so zwangsläufig bei ihr das Gefühl der „Heimat-

losigkeit“ entstehen lassen. Andererseits müßte es als Arroganz der Musikpädagogik verstanden werden, wollte sie beispielsweise die Musikwissenschaft nur noch zur Hilfswissenschaft degradieren. Man wird aber auch nicht leugnen können, daß sich die Musikwissenschaft im allgemeinen bisher viel zu wenig um die spezifischen Belange der Musikpädagogik gekümmert hat. Dies mag vielleicht weniger aus Überheblichkeit als aus Unsicherheit gegenüber einem Gebiet geschehen sein, das mehr am Rande ihrer eigentlichen Forschungsarbeit seinen Platz hatte. Die Musikpädagogik ihrerseits aber hat es unterlassen, ihre Forderungen an die Musikwissenschaft zu präzisieren. Hierbei müßte es sich allerdings um spezifisch musikwissenschaftliche Probleme handeln, denn beispielsweise didaktische Fragen werden kaum von der Musikwissenschaft allein beantwortet werden können. Der Verfasserin ist zuzustimmen, daß „der Wechselbezug zwischen Musikpädagogik und Musikwissenschaft sowie Erziehungswissenschaft in ihren systematischen und wissenschaftstheoretischen Aspekten . . . der Untersuchung im einzelnen“ bedürfen (S. 136). Hierin aber ist zugleich die Aufforderung an die Musikwissenschaft enthalten, ihre Stellung zur Musikpädagogik neu zu durchdenken sowie ihre Forschungen auf diesem Gebiete zu intensivieren. Kommt sie dieser Aufforderung nicht nach, so wird sie sich über eine allmähliche Isolierung nicht beklagen dürfen.

Es ist das Verdienst der Verfasserin, nicht nur einen guten Überblick über die „Entwicklung der Musikpädagogik als Wissenschaft“ gegeben zu haben, sondern auch zu weiterem Durchdenken der Probleme anzuregen. Eine umfangreiche Bibliographie und ein Personenregister vervollständigen den auch in seiner Aufnahme ansprechenden Band.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Musik in Mönchengladbach I. Erweiterter Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte 1964 in Mönchengladbach. Im Auftrage der Stadt hrsg. von Karl Dreimüller. Mönchengladbach: Kulturamt der Stadt Mönchengladbach 1965. 134 S. (= „Studien zur Musikgeschichte der Stadt Mönchengladbach“. Heft 61 der „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“. Köln: Arno Volk Verlag 1965.)

Wenn ein Tagungsort den Anstoß gibt, Forschungen zu veröffentlichen, die von seinem *genius loci* inspiriert wurden, darf man von der Reihe der Beiträge keinen logisch-systematischen Zusammenhang erwarten. Die bunte Zufälligkeit der Themen ist darum nicht minder reizvoll, und so beweisen die 134 Seiten erneut, wie fruchtbar doch dieser von der Arbeitsgemeinschaft schon so oft gewählte alogisch-psychologische Ansatzpunkt für die Wissenschaft ist. Von ihm gehen Impulse aus, die zwischen Informationen von lokalgeschichtlichem Interesse biographische Details, musiksoziologische Einblicke und manche Kostbarkeit systematischer Einzelforschung von allgemeiner Bedeutung zutage fördern.

Was bot Mönchengladbach? Karl Dreimüller, Sohn dieser von Mönchen am Glad-Bach begründeten, heute durch seine Textilindustrie bekannten niederrheinischen Stadt, Organisator der Tagung und Herausgeber ihres Berichtes, Autor von sieben seiner vierzehn Beiträge, hat durch jahrzehntelange eigene und von ihm angeregte Forschungsarbeiten eine Fülle von Zeugnissen des heimatlichen Musiklebens zusammengetragen, die, vom *genius loci* gebündelt, ein Kaleidoskop abendländischer Musikgeschichte bieten.

Die ältesten Quellen sind liturgische Handschriften der Abtei St. Vitus. Ihre Herkunft wird in einem Beitrag von Gottfried Göller bestimmt, wobei auch auswärts lagernde, von Gladbach stammende Handschriften einbezogen sind. Die wertvollsten stammen aus dem 12. Jahrhundert, als Gladbach ein eigenes Scriptorium hatte, vor allem Hs. 1 des Münsterarchivs, ein Missale plenarium (um 1140). Peter Bloch beschreibt dessen Miniaturen, ein Kanonbild und eine doppelseitige Darstellung der Geburt Christi, und weitere Textinitialen. Ein stilistischer Vergleich mit zwei auswärts lagernden nicht liturgischen Handschriften, deren Gladbacher Provenienz gesichert ist, erweist die Herkunft aus der Malerwerkstatt des Gladbacher Klosters. Karl Dreimüller bietet eine Beschreibung der kalendarischen Anordnung des nur die *pars hiemalis* enthaltenden Plenariums, seines Gesangsrepertoires, vor allem seiner Tropen und Sequenzen sowie seiner Offertoriums- und Communio-Verse, und schildert detailliert die linienlosen Neumen und *litterae significativae* dieser Handschrift. Damit hatte er auf der Tagung ein Colloquium

eingeleitet, dessen Verlauf er in einem zweiten Beitrag wiedergibt. Es sollte anhand einer wichtigen Quelle die bisher zu Unrecht ignorierten rheinischen Choralhandschriften in das Blickfeld der musikwissenschaftlichen Forschung rücken und damit eine Revision der bisherigen Forschungsergebnisse und der daraus resultierenden Choralauffassung einleiten, die zu einseitig durch die von Solesmes bevorzugten Quellen und ihre von „*theologisch spekulativem Wunschenken*“ geprägte Deutung bestimmt sei.

Spiritus rector dieses Colloquiums war Dom Joseph Krep s, ein belgischer Benediktiner, von dem der Nekrolog auf den kurz darauf Verstorbenen sagt: „*Seine beharrlichen und geduldigen Bemühungen um die Entzifferung der linienlosen Neumen mit oder ohne Zusatzbuchstaben und -zeichen haben nicht zu den Ergebnissen geführt, die er davon erhoffte.*“ Dem schon von schwerer Krankheit gezeichneten, der „*ganz unakademisch seine Ansichten vorgetragen hat*“, sah man nach, daß er mehr mit temperamentvoller Überredungskunst als mit wissenschaftlichen Beweisen für folgende Thesen warb: Das „*grenzenlos überschätzte St. Gallen*“ habe für die Erforschung des Gregorianischen Chorals keinerlei, Aachen als Residenz Karls des Großen dagegen habe große Bedeutung. Das von ihm erforschte Gladbacher Plenarium beweise, daß die linienlosen Neumen die Intervallschritte des Melodieverlaufs präziser anzeigten, als die gängige Paläographie annehme, und daß auch die *Episeme* und *litterae significativae* ausschließlich nicht rhythmische, sondern melodische Bedeutung hätten. Sowohl Rücksichtnahme, ja Erschütterung über die Tragik dieses lebenswürdigen gebrechlichen Mannes, der sichtlich im Angesicht des Todes um die Anerkennung seines Lebenswerkes rang, wie die ungleiche Ausgangsposition der Gesprächsteilnehmer, deren Informiertheit für eine Widerlegung aus dem Stegreif nicht reichte, verhinderten die sofortige Aufdeckung folgender Ungereimtheiten: Die Gladbacher Handschrift wurde dreihundert Jahre nach der Blütezeit der Aachener Palastschule geschrieben und zeigt, wie Krep s selbst nachwies, weniger Verwandtschaft mit Aachener als mit Trierer Handschriften, was sich durch die Gründung der Abtei von St. Maximin in Trier her und durch die Trierer und Gorzer Reform erklärt; die meist hundert bis zweihundert Jahre älteren St. Gallener Handschriften stammen aber aus der

Blütezeit dieses damals sehr einflußreichen Klosters. Daß der eckige Torculus immer einen Sekundschritt anzeige, reicht nicht als Beweis für die präzise diastematische Bedeutung aller Neumen; hier ist sie zufällig, tonal bedingt durch die Stufenkadenz, deren retardierende Dehnung durch die kantige, verdickte Torculusform angezeigt wird. Gelegentliches Vorkommen des eckigen Torculus außerhalb der Kadenz und mit Terzintervall, zumindest in den St. Gallener Quellen, vor allem aber häufiges Auftreten der gerundeten Schreibweise bei ebenfalls im Sekundintervall verlaufenden Torculus widerlegen selbst diese diastematische Deutung. Daß einige litterae significativae tatsächlich „Richtungsweiser zur Präzisierung der Neumenschrift“ sind (wie *i* = iusum, *s* = sursum), sagt auch die anerkannte Paläographie, aber nicht „diastematische“ im Sinne einer präzisen Intervallbezeichnung, sondern melodische, im allgemeineren Sinn des melodischen Richtungsverlaufs. Wenn Krepis nur drei nennt und dabei nur einem Buchstaben, dem *a*, entgegen der gängigen Deutung „*amplius*“ die melodische Bedeutung „*altius*“ zuspricht, so mag das diskutabel sein, obwohl dem das Schillernde dieses Wortes widerspricht, das ja bekanntlich sowohl höher wie tiefer bedeuten kann, in der frühen Mehrstimmigkeit sogar bevorzugt dasselbe wie „*sursum*“ bezeichnete (vgl. Cantus altus, hohe Männerstimme, die erst in jüngerer Zeit von der tiefen Frauenstimme übernommen wurde); weshalb aber dann zwei litterae für die gleiche melodische Richtung? Die viel häufiger verwendeten litterae *t* und *c*, die von der anerkannten Paläographie (welche übrigens keinesfalls mit der Schule von Solesmes und erst recht nicht mit deren Rhythmustheorie identisch ist!) aufgrund der Angaben einer Bamberger Handschrift St. Gallener Provenienz als „*tenete*“ und „*celeriter*“, (also agogisch-dynamisch-rhythmisch) gedeutet werden, erwähnt Krepis überhaupt nicht. Kommen sie in der Gladbacher Quelle nicht vor? Das wäre nicht weiter verwunderlich, da sie aus der Spätzeit der Choralpraxis stammt, die unter dem Einfluß der Mehrstimmigkeit (gleichzeitig mit den frühen Organa) und infolge der immer größeren Distanz zur klassischen Blüte dieses Gesangs einen „cantus planus“, eine rhythmisch eingeebnete Kette von gleichlangen Tönen daraus gemacht hatten. Damit ist auch ein Kronzeuge seiner Argu-

mentation, das Fehlen der litterae in den mit Linien notierten Handschriften, hinfällig: Sie wurden überflüssig nicht wegen der diastematisch präziseren Aufzeichnung, sondern wegen der fortschreitenden Vergrößerung der Choralpraxis. Auch für die Behauptung, daß sogar die Episeme „*ausschließlich als diastematische Zusatzzeichen zu deuten seien*“, das waagrechte als „*Gleichheitszeichen*“ und ein „*gelegentlich vorkommender Punkt*“ als Hinweis, „*der meistens anzeige, daß zwei benachbarte Neumen auf der gleichen Tonhöhe ständen*“, blieb Krepis den Beweis schuldig. Selbst wenn man seinen Beobachtungen und Schlußfolgerungen für die Gladbacher Handschrift vertraut, sind sie für eine möglichst originale Choralinterpretation keineswegs relevant; denn schon ein flüchtiger Blick in die wesentlich älteren St. Gallener Handschriften zeigt, daß die Episeme dort durchaus nicht als diastematische „*Gleichheitszeichen*“ gedeutet werden können. Hätte Dom Krepis seine Forschungen schlicht als Beitrag zur Erforschung der Choralpraxis des 12. Jahrhunderts im rheinischen Raum vorgetragen, dann wäre das Colloquium mit ihm eine gute, runde Sache gewesen, und in diesem Sinne sollte auch sein fragmentarisch gebliebener wissenschaftlicher Nachlaß geordnet und ausgewertet werden. Aber sein Versuch, damit die anerkannte Paläographie gregorienne und ihre Konsequenzen für die heutige Choralpraxis aus den Angeln zu heben, mußte ein Fehlschlag werden. Daß dies im Colloquium selbst und damit auch im Tagungsbericht aus den schon genannten Gründen nicht deutlich hervortrat, gibt zu der Überlegung Anlaß, ob die Arbeitsgemeinschaft nicht bei zukünftigen ähnlichen Colloquien den potentiellen Teilnehmern die Diskussionsthemen vorher zugänglich machen könnte, damit sie sich als einigermaßen paritätisch gerüstete Partner am Gespräch beteiligen können.

Schriftliche Zeugnisse für die Pflege der altklassischen Polyphonie bieten die Gladbacher Archive erst für das 16. Jahrhundert, wie Dreimüller in seinem Überblick *Zur Geschichte und Soziologie des Mönchengladbacher Musiklebens* feststellt. Um so reicher ist dagegen für liebevolle Detailforschung die Ausbeute aus dem 17. Jahrhundert: Der „*niederrheinische Zeitgenosse von Heinrich Schütz*“, Cornelius Burgh, war 1617 Organist in Gladbach und danach im benachbarten Erkelenz, wo er weiter beruf-

lich und verwandtschaftlich mit seinem ehemaligen Wirkungsort verbunden blieb (1618 heiratete er eine Gladbacherin). All das belegt mit minutiöser Auswertung vorhandener Urkunden der durch seine Cornelius-Burgh-Forschungen schon bekannte Karlheinz Höfer in seinem Beitrag *Cornelius Burgh und Mönchengladbach*.

Als Bindeglied zum dann erst wieder ergebigen 19. Jahrhundert bietet Dreimüller einige Daten aus der Geschichte der Gladbacher Münsterorgel, die schließlich mit dem Auftauchen von Namen wie Michael Toepfer und Albert Gereon Stein (als Orgelplanern und -begutachtern) zu einer Fülle von höchst interessanten Fakten aus dem Musikleben eines Gemeinwesens überleitet, das sich im 19. und 20. Jahrhundert von einer verträumten Kleinstadt zur selbstbewußten Industrie-Großstadt entwickelte. Musikfeste und Generalversammlungen, Konzertprogramme und Einrichtungen zur Pflege der Kunst-, Volks- und Jugendmusik zeigen, wie die großen Strömungen des geistlichen und weltlichen Musiklebens hier ihren Niederschlag fanden, vertreten durch Namen, deren Träger zeitweilig dort oder im näheren Umkreis wirkten (wie Franz Nekes, Wilhelm Bäumker) oder in Veranstaltungen auftraten. Informationen über musikalische Volksbildungsarbeit (u. a. Johannes Hatzfelds Tätigkeit im „Volksverein für das katholische Deutschland“), teils in eigenen Beiträgen detaillierter behandelt (Karl Fegers: *Arbeit im Dienst der Jugend- und Volksmusik*, Ernst Klusen: *Das Volkslied im Mönchengladbacher Raum und Klipper, Klapper, Ringelke*. Kinderverse und Volkslieder aus Mönchengladbach und Umgebung, Liederheft zu obigem Beitrag, in der Tasche des Buchumschlags) und Selbstzeugnisse von Söhnen der Stadt runden das Bild ab, so das *Selbstbildnis eines Rekonvertiten*, (Friedrich Schmidtman der sich von atonaler zu tonaler Kompositionsweise zurückwandte), dann *Lob des Positivs, eine zeitgenössische Mönchengladbacher Orgelpredigt* und ein *Verzeichnis eigener Veröffentlichungen zur Mönchengladbacher Musikgeschichte*, beide von Karl Dreimüller, und schließlich, ebenfalls von Dreimüller dargeboten, *Aus der Sammlung Ludwig Bisschopinck. Musikerbriefe an einen Gladbacher Musikliebhaber*.

Fast alle Beiträge werden durch instruktive Bilder, Faksimiles und Notenbeispiele ergänzt. Johannes Aengenvoort, Essen

Pierre M. Tagmann: *Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua (1500—1627)*. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1967. 99 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 14.)

Während die Musik am Hofe der Gonzaga zu Mantua immer wieder Interesse geweckt hat und zahlreiche Untersuchungen sich mit ihr beschäftigen, ist die Domkapelle von San Pietro im Schatten geblieben. Diesen aufzuhellen, ist das Ziel von Pierre M. Tagmanns Dissertation, mit der er 1965 in Bern promovierte. Sie beschränkt sich streng auf „*archivalische Studien*“ — wie der Titel es angibt. Dokumente publizieren, kommentieren und ordnen will sie. Trotz dieser Beschränkung — oder gerade durch sie — entsteht ein deutliches Bild einer oberitalienischen Domkapelle, in einer Stadt zumal, die durch ein übermächtiges Fürstengeschlecht beherrscht wird. Zwischen Hof und Domkapitel gibt es Spannungen — überdeckt zwar durch zeitgemäße, formalfloskelhafte Unterwürfigkeit den Herrschern gegenüber, aber in Dokument und Kommentar deutlich spürbar. Der Hof greift in die Entscheidungen des Domkapitels ein, soweit sie die Kapelle betreffen (vor allem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, als dem Hof die eigene Kapelle von Santa Barbara noch nicht zur Verfügung stand) — das Kapitel folgt ihm, jedoch unter formeller Wahrung seiner Rechte: Nicht der Wunsch des Hofes, sondern erst die Abstimmung im eigenen Kreis entscheidet.

Das Verhältnis Hof—Domkapitel war freilich nicht nur einseitig von den Bedürfnissen des Hofes bestimmt — der Hof half auch aus, wenn bei festlichen Gelegenheiten Instrumentalisten die reine Sänger-Kapelle verstärken mußten: Auf die Verpflichtung eigener Instrumentalisten konnte das Kapitel so verzichten.

Im einzelnen gibt Tagmann weitgehend lückenlose Listen der Kapellmeister, Chorlehrer (deren Aufgabe es insbesondere war, die Domgeistlichen im Gesang auszubilden: aus ihnen setzte der Chor sich in der Hauptsache zusammen), Sänger und Organisten am Dom und stützt sich dabei in erster Linie auf die Rechnungsbücher des Kapitels, die *libri massariae*. Dabei gelang es ihm unter anderem, einige neue Daten zur Mantovananer Tätigkeit von Giacchetto da Mantova,

Ippolito Baccusi und Lodovico Viadana zu ermitteln.

Umfangreichen Platz nimmt ein Kapitel über „Die Orgel am Dom“ ein, vor allem über ihren Umbau 1503 durch Antonio Dilmani und seine Gehilfen Thomas Teutonicus und Hans Tugi. Worin dieser Umbau eigentlich bestand, ist zwar nicht bekannt — weder über die frühere Orgel noch über die neue sind Nachrichten überkommen —, doch ist es wahrscheinlich, daß man durch den Umbau, im Sinne der Tendenzen der Zeit, größere Klanglichkeit anstrebte.

Der Grundsatz des Autors, nach Möglichkeit nur Mantovaner Dokumente zu kommentieren, zeigt seine Grenzen in dem Kapitel „Aufführungspraktische Fragen“. Dokumente, die auf solche Fragen Antwort geben, sind, naturgemäß, ohnehin selten — in Mantua fehlen sie ganz. Tagmann ist daher gezwungen, die Tätigkeit der Kapellmeister, Chorlehrer und Organisten an Hand von Paralleldokumenten aus Portogruaro und Venedig zu beschreiben, wobei freilich auch dort von „Aufführungspraxis“ nicht viel die Rede ist. Nur gegen Ende des Abschnittes erfährt man einiges recht allgemeines über Besetzungsfragen (vokal-instrumental) und Mehrhörigkeit.

Hochinteressant ist hingegen das Kapitel über „Die Honorierung der Dommusiker“. Darin werden nicht nur Gehälter im einzelnen aufgeführt und über die Entwicklung der Währung im angegebenen Zeitraum (d. h. über ihre jeweiligen Abwertungen) berichtet — die Gehälter werden auch zu entsprechenden an anderen Orten in Beziehung gesetzt: In der Zeit von 1532—1593 erhielten beispielsweise die Mantovaner Domorganisten 24 Dukaten jährlich, die Organisten in Bologna 23, die an San Marco in Venedig hingegen zwischen 80 und 120 Dukaten. Man vermißt hier lediglich einen Hinweis auf die Kaufkraft des Geldes — erst dadurch würden Aussagen über den Lebensstandard der Musiker wirklich anschaulich.

Der mit Sorgfalt geschriebenen Arbeit, die doch flüssig zu lesen ist, ist ein Anhang beigegeben, der die wichtigsten Dokumente im Wortlaut enthält, weiterhin eine „Datentafel der wichtigsten Ereignisse“ und ein detailliertes Register. Für das Material zur „Musikpflege“ oberitalienischer Residenzstädte im 16. Jahrhundert, das diese Schrift bietet, ist dem Autor Dank zu sagen.

Walther Dürr, Tübingen

Richard Jakoby: Die Kantate. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 160 S. (Das Musikwerk. 32.)

Die thematische Auffächerung des großangelegten Gesamtwerks läßt vom einzelnen Heft für seinen Gegenstand reicheren Ertrag erwarten, als die älteren Anthologien zu bieten vermochten. Schwierig genug bleibt freilich die Aufgabe, im Rahmen eines Doppelheftes dieser Reihe eine Gattung quer durch ihre Geschichte in den wichtigsten Erscheinungen zu präsentieren. Man rechnet mit den Schwierigkeiten, die sich vermehrt bei einer so reichen und komplexen Gattung wie der Kantate mit ihren Querverbindungen zu Arie und Lied, Kirchenkonzert und Dialog, Oper und Oratorium einstellen. Richard Jakobys Vorwort erinnert an die Fülle des Stoffs, die Problematik der Auswahl, die Unmöglichkeit eines repräsentativen Querschnitts. Was man vom Niveau der ganzen Reihe her aber doch erhoffen darf, ist eine Konzentration auf das Wesentliche, die klare Sonderung geschichtlicher Grundzüge in der Einleitung und die Wahl treffender Belege im Notenteil.

In seiner Einführung behandelt Jakoby zunächst die weltliche und geistliche Solokantate, gesondert nach Ländern, und es entspricht nur der Sache, wenn im italienischen oder französischen Bereich weltliche, im deutschen aber geistliche Musik im Vordergrund steht. Da sich jedoch der zweite Hauptabschnitt der Einleitung speziell der evangelischen Kirchenkantate widmet, kommt es zwangsläufig zu sachlichen Überschneidungen. Auch werden hier schon die Linien bis ins 19. Jahrhundert ausgezogen, das gemeinsam mit dem 20. dann im äußerst knappen Schlußteil behandelt wird; auf das 19. Jahrhundert entfallen dabei gerade 20 Zeilen, mehr Raum wird der in der Jugendbewegung beheimateten Spezies gegönnt, während die eigentlich neue Musik sich mit der Aufzählung einiger Werktitel begnügen muß. So überkreuzen sich die Fäden der geschichtlichen Darstellung, der Erläuterung von Sachen und Begriffen sowie der Aufzählung von Namen und Titeln. Hier hätten Straffung und strenge Gliederung notgetan, um eine klare Übersicht über die Gattung, ihre Formprinzipien, Werktypen und Satzarten und die zugehörigen Termini zu vermitteln. Eine solche Lösung scheint nicht unmöglich, seit die vorzüglichen Artikel in MGG VII vorliegen. Versucht wurde sie hier nur im Abschnitt über die Kirchenkan-

tate, der sich an Georg Feders Typologie anlehnt, ohne deren Autor freilich nur einmal zu nennen. Mehr als die Druckfehler (über 30 in 25 Textseiten der Einleitung und des Anhangs) stören ungeschickte Formulierungen, die nicht selten das Gemeinte verdecken (z. B. S. 8 und 9 „die Dichtung von Petrarca und seiner Nachfolger“, „das Bewußtsein einer nur zu variierenden Grundmelodie“, „ohne die Bindung eines *Ostinato*“ u. ä. m.). Dahinter scheinen unklare Vorstellungen von der Sache selbst zu stehen. So bleibt die Spannung zwischen monodischem Prinzip und liedhafter Periodik unerkant (14), formale Reihung wird als Wesensmerkmal der Kantate betrachtet, während sie doch gerade Erbgut älterer Gattungen ist und im Gegensatz zur bewußten Disposition der Kantate steht (9, 14). Daß die Choralkantate nach Bach die „widerstandsfähigste Form“ war (25), ist so irrig wie die Auffassung, daß vom Arioso der Weg zur Strophenaria führe (20), und daß in Bibeltexte vor 1700 madrigalische Dichtung eingefügt wurde (14), ist ebenso untypisch wie der nachträgliche Einschub von Rezitativen in Kantaten älteren Typs (22). Daneben begegnen vielerlei Versehen. Im Inhaltsverzeichnis und im Quellennachweis erscheinen die Stücke Nr. 16 und 17 gegenüber dem Notenteil mit vertauschten Nummern und Seitenzahlen. Von Schein werden „15 *Cantiones sacrae* (1609—1615)“ angeführt, von Schütz wird „der letzte Teil (1648) der Geistlichen Chormusik (seit 1615)“ hervorgehoben (19), der Hymnus „*O lux beata Trinitas*“ dient als Beispiel für pietistisch beeinflusste Texte (19), Gottscheds Hauptwerk wird als „*Versuch einer kritischen Tonkunst*“ zitiert (25), Telemanns Kantaten sind nach Jakoby nicht primär für den Sonntagsgottesdienst bestimmt (24), die Kantate BWV 15 figuriert noch als authentisches Werk J. S. Bachs (23) usw.

Von 17 Stücken des Notenteils finden sich vier auch in Scherings *Geschichte der Musik in Beispielen*, fünf in der *Historical Anthology* von Davison und Apel, fernerhin einige auch in Denkmälerausgaben und anderen Editionen. Nach den im Quellennachweis genannten Ausgaben werden die Beispiele unverändert wiedergegeben, Fehler (wie z. B. gleich S. 29/T. 15) bleiben hier seltener, doch wurde auch auf Korrekturen verzichtet und manche problematische Lösung aus den Vorlagen unbesehen übernommen (wie z. B. die Generalbaßaus-

setzung zu Nr. 11 nach DDT 19 statt nach Davison/Apel). Begrüßen wird man die Wahl von Pergolesis *Orfeo*-Kantate, deren untadelige Edierung Hugo Ruf besorgte. Dankenswert ist auch die Wiedergabe von Clérambaults Kantate *La Musette*; angesichts des Abdrucks einer anonymen italienischen Solokantate ließe sich aber wohl fragen, ob nicht lohnendere und eher repräsentable Beispiele verfügbar sind, und seltsam mutet es an, hier einem Opus von Fr. H. Himmel zu begegnen, das zwar nicht ohne Interesse ist, als Zwitter von Lied und Rezitativ aber doch nur wenig mit der Gattung Kantate zu tun hat. In diesen von Jakoby edierten Werken mehrten sich allerlei Versehen (vgl. z. B. S. 142/T. 6, 145/T. 11, 151/T. 44, 153/T. 68, 155/T. 97 u. a.), und in Clérambaults Werk erscheinen befremdlicherweise syllabisch textierte Achtel und Sechzehntel durchweg zusammengebalkt.

Fragwürdig ist die Auswahl besonders aber, weil auch die meisten übrigen Stücke kaum die Gattung selbst exemplifizieren. Das gilt für zwei Stücke von Caccini, für ein Concerto von Viadana, für je ein Lied von H. Albert und A. Krieger sowie für zwei Kammerduette von Steffani bzw. Händel. Trotz der Bedeutung solcher Musik für die Geschichte der Kantate hätte man doch zentralere Belege vorgezogen, zumal die hier gebotenen meist auch schon andernorts erreichbar sind. Die evangelische Kirchenkantate beansprucht zwar die Hälfte der Einführung, doch dienen ihrer Illustrierung nur drei Werke: einer von Hammerschmidts *Dialogi*, sodann Weckmanns Verkündigungsdiallog, endlich Buxtehudes *Wie soll ich dich empfangen*. Stehen die beiden Dialoge dem geistlichen Konzert weit näher als der Kantate, so ist Buxtehudes *Aria* nach Jakoby als „Vorstufe“ und „noch nicht als Kantate“ zu bezeichnen (14). So ist im ganzen die Kammerkantate durch vier Beispiele, die Kirchenkantate durch keinen vollgültigen Beleg vertreten. Ergiebiger wäre wohl gewesen, aus größeren Werken charakteristische Ausschnitte auszuwählen und sie durch Beschreibung des Werkzusammenhanges ergänzend zu kommentieren.

Mit vollem Recht hat Jakoby kein Beispiel aus Kantaten von Bach aufgenommen. Bachs Kantatenwerk wird in der Einleitung summarisch berührt (25 f.), wobei sich wieder Fragezeichen aufdrängen (so wird hier von den „erhaltenen 199 geistlichen und über

40 weltlichen“ Kantaten gesprochen, und seltsam unentschieden wird der veränderten Chronologie gedacht). Im Anhang werden dafür sieben „charakteristische Bachkantaten“ knapp „in ihrem Gesamtaufbau skizziert“ (158). Dabei fehlen nicht nur Angaben zu Tonarten, zum Umfang der Sätze u. ä. Für ein singuläres Werk wie BWV 131 bedürfte es wohl eines deutlicheren Hinweises auf die Entstehungszeit, um Fehlschlüsse auszukurieren, und Inkonsistenzen entstehen, indem zu manchen Einzelsätzen Besetzungsangaben, zu anderen formale Kennworte mitgeteilt werden, kaum aber beides zugleich. Irrig wiedergegeben sind die Textincipits zu BWV 131/2, 22/5 und 7/3, BWV 199 erscheint als Kantate 191, und mißverständlich sind Angaben wie „Arie (B, Ostinati)“ (zu BWV 7/2) oder „Duett (A, T, Quintettsatz)“ (zu BWV 80/7) etc. In BWV 61 wird nicht Soloalt, in 7/4 nicht nur eine „obligate V“ verlangt, und 22/1 läßt sich nicht als „Arie mit Arioso“ bezeichnen. BWV 61/6 benutzt nicht „im zweiten Teil“ eine Chormelodie, der Orchestersatz in BWV 7/1 ist nicht „sinfonisch“, sondern konzertant gestaltet, und ob der Text zu BWV 84 von Bach selbst herührt, verdiente wenigstens ein Fragezeichen.

Flüchtig redigiert scheint der Anhang auch sonst. Im *Quellennachweis* wünschte man sich nähere Angaben zu den erstmals hier vorgelegten Stücken. Im *Literaturverzeichnis* (159f.) sind neben einschlägigen Denkmälerausgaben auch schwer zugängliche ältere Sammlungen genannt, doch fehlt ein Hinweis auf die große Reihe „Die Kantate“ (Hänssler Verlag). Hemmend für die Benutzung sind die oft unrichtig zitierten Titel und Erscheinungsdaten. Als Literatur werden zwar sieben Hefte aus dem „Musikwerk“ genannt, die wenig mit der Gattung Kantate zu tun haben, und Jakoby führt seine Dissertation über Fragen der Klausellehre und einen eigenen Aufsatz über Akzidentienprobleme an. Hingegen vermißt man die Neuauflage von Blumes *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* oder Dürrs *Studien über die frühen Kantaten* . . ., zu Briegel wird die überholte Arbeit von Hirschmann, nicht aber das neue Buch von E. Noack genannt, M. Langes *Die Anfänge der Kantate* erscheint außerdem auch unter dem ominösen Autor C. Bertelsmann, und ratlos ist man bei einer Angabe wie „Schweitzer, A., *Bach-Jb.* (1912)“.

So läßt sich insgesamt Enttäuschung nicht verhehlen. Wer sich über die Gattung Kantate informieren will, findet in den Beispielsammlungen von Schering oder Davison/Apel kaum weniger Material als in diesem Heft. Was an ihm enttäuscht, ist nur teilweise in den unleugbaren Schwierigkeiten der Aufgabe begründet. Beim jetzigen Stand der Forschung hätte die Einleitung weit klarer, die Werkauswahl im selben Maß reicher und zutreffender geraten können.

Friedhelm Krummacher, Erlangen

Csomasz Tóth Kálmán: *A humanista metrikus dallamok Magyarországon*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1967. 354 S.

Über Verbreitung und Einfluß der humanistisch-protestantischen Odenkomposition in Ungarn hat Bence Szabolcsi 1961 in der Festschrift für Heinrich Besseler referiert. In Csomasz Tóths Studie liegt nun neben einer umfangreichen Materialausbreitung eine detaillierte Untersuchung der dort angeschnittenen Themen und aufgeworfenen Fragen vor. Nach einem allgemeinen, die einschlägige Literatur gewissenhaft einbeziehenden Überblick über die Odenkomposition im deutschen Sprachraum einerseits, die kulturellen Verhältnisse und das Musikleben im Ungarn des 16. Jahrhunderts andererseits, widmet der Verfasser je ein Kapitel den beiden bedeutendsten humanistischen Pädagogen Ungarns, Johannes Honterus und Imre Szilvás-Ujfalvi. Die von Honterus 1548 herausgegebene, nur in einem Exemplar der Auflage von 1562 bekannte Odensammlung, deren Kompositionen der Notenteil zum erstenmal veröffentlicht, wird ausführlich behandelt; für das Schulliederbuch Ujfalvis, von dem nur noch das Inhaltsverzeichnis vollständig erhalten ist, werden anhand der Konkordanzen die vermutlichen Quellen namhaft gemacht. Ein weiteres Kapitel zeigt die Nachwirkungen der metrischen Odenmelodien in ungarischen und in Ungarn erschienenen bzw. (wie die von Georg Tranoscius 1629 in Brieg herausgegebenen *Odarum sacrarum sive Hymnorum* . . . *Libri tres*, deren bisher nur in einer tschechischen Zeitschrift zugängliche Odensätze im Notenteil ebenfalls wiedergegeben sind) dort verwendeten lateinischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts auf. Im letzten Kapitel wird der Einfluß der humanistischen Melodieformen auf die ungarische

Lieddichtung und auf das Volkslied untersucht.

An einigen Beispielen zeigt der Verfasser, daß das Ungarische den humanistischen Versuchen, Gedichte in antiken Metren zu schreiben, nicht geringeren Widerstand entgegengesetzte als andere moderne europäische Sprachen. Nur drei Versmaße sind häufiger in der volkssprachigen Dichtung verwendet worden: Das auch in gekürzten oder erweiterten Versionen auftretende elegische Distichon, der in der Silbenzahl mit dem ungarischen Zwölfsilbler übereinstimmende kleinere asklepiadeische Vers und die schon im Mittelalter durch Umformung den akzentuierenden Sprachen angepaßte sapphische Strophe.

Für jedes der drei Versmaße werden Melodiegruppen zusammengestellt, die jeweils auf eine gemeinsame Urform zurückzugehen oder Varianten einer bestimmten Melodiestruktur zu sein scheinen. Aus dem Vorkommen ähnlicher Strukturen in in jüngster Zeit gesammelten Volksliedmelodien schließt der Verfasser, daß die humanistische Odenkomposition auf das ungarische Volkslied eingewirkt habe. Die Strukturähnlichkeit der angeführten Beispiele ist jedoch mit einer Ausnahme nur so allgemeiner Natur, daß sie einen Zusammenhang oder gar die Herkunft der Volksweisen vom Odengesang nicht beweisen kann. Die Ausnahme, eine sapphische Odenmelodie, zu der zwei Varianten aus dem Volksliedrepertoire nachgewiesen werden (S. 192), zeigt allerdings, daß man in Ungarn mit extrem weitgehenden Melodieveränderungen rechnen muß. Man wird deshalb bei den übrigen Beispielen einen Zusammenhang nicht in jedem Fall ausschließen können. So ist möglicherweise die sechste der zum Asklepiadeus angeführten Volksliedmelodien (S. 203) eine Variante der alkäischen Ode aus dem Honterus-Druck, bei der anstelle der ausgefallenen zweiten Zeile die dritte wiederholt wird. Die Übereinstimmungen sind jedoch, wenn man Zeilenausfall voraussetzt, kaum größer als die zwischen der Odenmelodie bzw. deren Vorlage aus dem Dodekachordon Glareans, und der Melodie „Vater unser im Himmelreich“, die wiederum mit einer ganzen Reihe von Liedweisen verwandt ist. Ob diese Ähnlichkeiten auf Reminiszenzen beruhen oder Zufall sind, läßt sich kaum entscheiden.

Das Verwandtschaftsverhältnis der S. 189f. zusammengestellten Odenmelodien zum Hexameter bzw. elegischen Distichon läßt

sich anhand von dem Verfasser offenbar nicht näher bekannten Quellen aus dem deutschen Sprachraum aufhellen. Die älteste der aus dem ungarischen Repertoire angeführten Melodien (Seclucjan 1559) ist zugleich die der Urform am nächsten stehende. Diese ist der Tenor einer Odenkomposition für die Distichen „*Ingenium quondam*“ (Ovid, *Amores* III, 8, Vers 3 ff.), die zuerst 1532 bei Egenolph in den *Melodiae odorum Horatii concentus* als Anhang zu den Horazoden des Petrus Tritonius erschien und dann in zahlreiche Odensammlungen aufgenommen wurde. Über das von Johann Horn redigierte Gesangbuch der Böhmisches Brüder, Nürnberg 1544, gelangte die Melodie als *Benedicite „Allmächtiger gütiger Gott“* (Zahn Nr. 362) in das protestantische Liedrepertoire. Johann Horn verwendete auch, mit dem Text „*Großmächtiger gütiger Gott*“, den Diskant des Satzes als Melodie. Dieser Diskantmelodie und nicht, wie der Verfasser meint (S. 185), einer Variante des Tenors unterlegte David Froelich 1644 den Text „*Nunc iter ingredior*“ (S. 296).

Die über den Buchanan-Psalter mit dem Text „*Felix ille animi*“ nach Ungarn gelangte Melodie Martin Agricolas (S. 189, Nr. 1) kann nicht als Variante von „*Ingenium quondam*“ angesprochen werden. Beide Melodien beginnen zwar ähnlich, diese Ähnlichkeit teilen sie jedoch mit der ersten asklepiadeischen Ode von Petrus Tritonius. Erst in Ungarn gingen sie eine Verbindung ein: In der Melodie Agricolas wurde die zweite Hälfte des Hexameters durch den entsprechenden Abschnitt aus „*Ingenium quondam*“ ersetzt.

Dem Notenteil, für den zu ergänzen ist, daß Honterus das 12. und 17. Genus aus Hofhaimers *Harmoniae poeticae*, Nürnberg 1539, übernommen hat, und daß für sein 3. Genus eher Tritonius (3. und 1. Ode) als Glarean Vorbild gewesen sein wird, schließt der Verfasser ein alphabetisches Register lateinischer Odentexte an, das neben dem Repertoire der ungarischen Publikationen des 16. und 17. Jahrhunderts auch die in Ungarn verbreiteten Psalmaphrasen Georg Buchanans und Andreas Spethes Übersetzung des Lobwasser-Psalters einbezieht. Unter den beigegebenen Kompositionen hätten Doubletten durch Verweise vermieden werden können (S. 264 und 287 oben, S. 291 und 287 unten, S. 273 und 293).

Die Oden S. 259, 272, 273 unten, 275 unten, 282, 289, 300, 309, 312, 313, 315, 317, 320 und 325 hat Statius Olthof Johann Reuschs *Melodiae odarum Georgii Fabricii*, Leipzig 1554, entnommen. Die Nummern L bis LII (S. 294, 304 und 297) in dem von Petrus Nigidius herausgegebenen Sammeldruck (EitnerBg 1551 a) hat Ludwig Senfl komponiert und schon 1534 veröffentlicht. Den Tenor von Nr. L entlehnte er den 1533 in Leipzig erschienenen *Melodiae Prudentianae*. An Berichtigungen ist nachzutragen: S. 25, Zeile 22: *Melopoiae* . . . statt *Melopiae* . . .; S. 35: Die lateinische Grammatik Johann Spangenberg's erschien zuerst 1538; S. 55: Ein Aufenthalt Adrian Willaerts in Ungarn ist fraglich (vgl. MGG, Artikel *Willaert*).

Karl-Günther Hartmann, Erlangen

Die Sammlung von Tänz en und Liedern der Anna Szirmay-Keczer. Herausgegeben von Josef Kresánek. Praha—Bratislava: Štátne Hudobné Vydavateľstvo 1967. 124 S. (Fontes Musicae in Slovacia. 1.)

Nachdem die während der letzten Jahre stattlich angewachsene Publikationsserie der *Musica Antiqua Bohemica* nachdrücklich dazu angeregt hat, stärker die Musik tschechischer Provenienz zu beachten, sollte nun die mit vorliegendem Bande eingeführte Reihe dazu veranlassen, daß auch die musikalischen Quellen aus der Slowakei im Rahmen einer lückenlosen europäischen Musikforschung nicht übersehen bleiben. Die von Josef Kresánek vorzüglich edierte Handschrift bietet hinreichend Material für viele Fragestellungen. Obwohl diese unbezeichnet ist und offensichtlich nicht der Anna Szirmay-Keczer im 17. Jahrhundert gehört hat, gelang es dem Herausgeber anhand von vergleichenden Analysen der Musikstücke, Herkunft und Alter der Quelle ziemlich genau zu ermitteln. Demnach handelt es sich um eine im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts im (von Slowaken bewohnten) ehemaligen Oberungarn angelegte Sammlung von Liedern und Tänzen, die als Vorlage vom geigenden Primas einer Musikantenkapelle benutzt wurde, welche in adeligen Diensten stand. Der Inhalt besteht also aus einem international gemischt zusammengesetzten Repertoire einstimmig notierter Spielstücke, das Einblick gewährt in die ansonsten heute kaum noch zugäng-

liche Praxis von Stadtpfeifern und Kapellisten, die ja nicht nur Werke der Hochkunst interpretierten, sondern daneben auch mehr oder weniger stilisierte Stücke aus dem Fundus des usuellen Musizierens realisiert haben. Volksmusik und kunstmäßig Gesetztes wurden für diesen Tätigkeitsbereich mit Vorliebe an Adelshöfen Südosteuropas in enge Verbindung gebracht, was dieses Musizierbuch trefflich spiegelt.

Kresánek hat sich die sorgfältig vorbereitete Publizierung der insbesondere für die Tanzforschung gewichtigen Quelle nicht leicht gemacht. In dem 62 Seiten umfassenden Vorwort (nebst Anmerkungen) behandelt er nämlich nicht nur Probleme, die diese Handschrift in engerer Sicht betreffen, sondern auch umfassendere Fragestellungen. Kresánek nimmt beispielsweise die Aufgabe auf sich zu klären, inwieweit es in dem von vielen Völkern bewohnten Gebiet zwischen Polen und Siebenbürgen vor dem Beginn des 19. Jahrhunderts schon national bestimmte Musikkulturen gegeben hat, wie beschaffen die gesellschaftlich determinierte Musik des Adels in diesem Raum um 1730 war, was zur Erhellung derartiger Quellen die „*Variantologie*“ (S. 7) zu leisten vermag. Zurecht unternimmt es der Herausgeber, drei Arten von Varianten streng zu unterscheiden und anhand dieser Kriterien die zumeist unbezeichneten Stücke zu bestimmen, wozu verwandte Quellen (wie etwa der bekannte Codex Viatoris) herangezogen werden. Er vermochte auf diese Weise Mazurkas, Hajdukentänze, Polonaisen, Menuetts und Ländler sowie Janitscharen- oder Zigeunerlieder zu identifizieren. Seine sachkundigen Hinweise insbesondere zur Geschichte der polnischen Tänze und deren Eingewobensein in die gesamte Entwicklung des Tanzes in Europa sind einleuchtend. Diese Ausgabe vermittelt somit einen recht wertvollen Bestand von Tanzweisen bestimmten Gepräges. Allerdings konnte auch hiermit nicht erhellt werden, wie die Art der mehrstimmigen Darbietung durch die Musikanten sowie die davon z. T. abhängige Weise des Tanzvollzugs beschaffen gewesen ist. Wenn es überhaupt noch eine Möglichkeit gibt, rückerschließend eine Vorstellung vom tatsächlich Gewesenen zu gewinnen, dann ist dies nur vermittels des Studiums rezenter Traditionen im Volke zu erwarten. Diese berücksichtigt Kresánek zwar auch, indessen

wertet er vergleichend nur die Struktur der Oberstimmenmelodien aus. Eine auch andere Teilmomente erfassende Ergänzung ist demnach noch nachzutragen.

Walter Salmen, Kiel

Gerhard Kubik: Mehrstimmigkeit und Tonsysteme in Zentral- und Ostafrika. Bemerkungen zu den eigenen, im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften archivierten Expeditionsaufnahmen. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlau Nachf. 1968. 65 S., 2 Taf., 2 Karten, 13 Abb. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 254. Band, 4. Abhandlung. 83. Mitteilung der Phonogrammarchiv-Kommission.)

Der mit dieser Arbeit vorgelegte Beitrag zum Problem afrikanischer Tonsysteme und Mehrstimmigkeitsformen ist ein Versuch, „die Verbreitung von Tonsystemen und Mehrstimmigkeitstypen in Zentral- und Ostafrika zu ermitteln und bestimmte Formen homophoner Mehrstimmigkeit hinsichtlich ihrer Struktur und ihrer Beziehungen zu den Tonsystemen zu definieren“. Die Grundlage der Untersuchung ist das während mehrerer Reisen vom Autor selbst aufgenommene Schallmaterial von 82 Ethnien. Teil I der Arbeit behandelt in der Hauptsache die Korrelation von Tonsystemen und Mehrstimmigkeitsformen sowie deren kartographische Darstellung. Teil II hat die *Strukturelle Untersuchung der homophonen Mehrstimmigkeitsformen* zum Inhalt. Zusammenfassung, Notenteil und Literaturangaben schließen den Bericht ab.

Die Darstellung des Materials beginnt mit einer Liste, die in tabellarischer Form *Ethnie*, *Tonsystem*, *Typus des Zusammensingens* und *Klänge* angibt. In der Spalte *Tonsystem* „wird das Tonmaterial eines Stammes nach der Anzahl der Noten vermerkt“, z. B. 5 = fünfstufig. Die Spalte *Typus des Zusammensingens* enthält Angaben wie einstimmig, zweistimmig etc.; in der Spalte *Klänge* „werden die wichtigsten Zusammenklänge nach Intervallen vermerkt, wie sie sich durch Abhören der Tonbänder feststellen lassen“.

Die Klassifikation der Mehrstimmigkeit nach der statistischen Häufigkeit von Klangintervallen ergibt drei Hauptformen des homophonen Zusammensingens: Terzenketten, Einstimmigkeit (und Oktavparallelen) und Quartenharmonik (mit isolierten

Terzen). Die Korrelationen zum Tonsystem zeigen sich wie folgt: mit Terzenketten verbinden sich die meisten siebenstufigen und viele sechsstufige Skalen. Die fünfstufigen Skalen verbinden sich entweder mit Einstimmigkeit (und Oktaven) oder mit Quartenharmonik (bzw. Quinten in der Umkehrung) sowie mit einer Sondergruppe, die Quartklänge mit isolierten, aber immer an bestimmter Stelle wiederkehrenden Terzen aufweist. Weiter stellt sich heraus: Mehrstimmigkeit in 5stufigen Skalen ist meist zweistimmig, in 7stufigen in etwa der Hälfte der Fälle dreistimmig.

An anderer Stelle (Teil II, S. 40) wird die Fünfstufigkeit weiter differenziert. Es werden unterschieden: temperierte Fünfstufigkeit (nicht unbedingt äquidistant), anhemitonische Fünfstufigkeit (Sekund, kl. Terz, isolierte Terzen an bestimmten Stellen) und Fünfstufigkeit aus Partialtönen (bis zum 9. Teilton, strukturbedingte verminderte Quinte). Die sieben-sechsstufige Gruppe weist temperierte wie auch reine Klangintervalle auf.

Die graphische Darstellung zeigt in zwei Karten die herausgearbeiteten Korrelationen in ihrer geographischen Verbreitung. Bei dem geringen Abbildungsmaßstab sind zwar nur Großräume in ihren ungefähren Umrissen zu erkennen, die mehr als allgemeine Aussagen nicht erlauben; dennoch ist die Darstellung beim bisherigen Mangel an vergleichbaren Untersuchungen eine brauchbare Grundlage für weitere Arbeiten. Bei der Beschreibung der dargestellten Großräume (z. B. Einstimmigkeit bzw. Oktavparallelen in Ostafrika und im nördlichen Zentralafrika: Uganda, Kenya und Nordtanganyika, ferner Nord- und Zentralkamerun sowie nördliche Gebiete der zentralafrikanischen Republik) müssen bezeichnenderweise zahlreiche Ausnahmen angeführt werden, die jedoch mit ethnohistorischen Fakten in Verbindung gebracht werden können. Dies ist vor allem dort der Fall, wo eine besonders starke Überlagerung und Überschneidung von Harmonieformen vorgefunden wird. Gebiete wie der nördliche Kongo, das südwestliche Angola, der Nyassa-See-Raum und Nordmoçambique treten dabei besonders hervor. Inwieweit an diesen Stellen begonnen werden kann, musikhistorische Daten zu gewinnen, müssen detaillierte Untersuchungen erweisen. Dabei sollte der evolutionistische Gedanke der Skalenerweiterung

(von 4- zu 5-, dann 6- und 7stufig), der in der vorliegenden Arbeit stellenweise durchschimmert, wenn auch nicht ausgeklammert, so doch mit äußerster Vorsicht am Material überprüft werden.

Die strukturelle Untersuchung der homophonen Mehrstimmigkeitsformen (Teil II des Berichts) ist von folgenden Grundgedanken bestimmt: 1. Zusammenklänge entstehen durch „gleichzeitiges Singen eines Ausgangstons mit dem übernächsten Ton der Skala“ (einfaches Überspringverfahren). 2. Die Anwendung dieses gesetzmäßigen Gegennotenschemas auf verschiedene Tonsysteme führt zu verschiedenen Formen der Mehrstimmigkeit, z. B. in 7stufigen Systemen zu Terzenketten, in 5stufigen zu vorherrschenden Quartern. 3. Bei der Transposition der Skalen sowie bei der Skalenbildung aus Partialtönen (Beispiel: Wagogo, Tanzania) wird das Überspringverfahren ebenfalls angewendet, wodurch sich eine Reihe bisher rätselhafter tonal gebundener Parallelismen erklären lassen. 4. Melodische Varianten werden ebenfalls aus diesem Verfahren gewonnen. 5. So ist es möglich, aus der Kenntnis der vorkommenden Klänge und der melodischen Austauschnoten in Zweifelsfällen die zugrundeliegende Skala zu rekonstruieren. 6. Die bei Dreistimmigkeit zum Klangbild notwendigen zwei Gegennoten entstehen durch eine doppelte Anwendung des Überspringverfahrens. 7. Treten neutrale oder labile (= temperierte) Terzen in bestimmtem harmonischen Zusammenhang auf, so resultieren sie aus der Diskordanz zwischen dem Terzen-Wohlklangsideal und den strukturellen Gegebenheiten der Siebenstufigkeit. (Angola, Südkongo.) 8. „Das Gegennotenschema läßt sich auch aus der Anordnung von Noten auf den Instrumenten erraten. Harmonische Gegennoten liegen im gegenüberliegenden Spielfeld, melodische Gegennoten im gleichen Spielfeld.“

Den oben angeführten Gesetzmäßigkeiten wird vom Autor zwar keine universale, aber doch weitreichende Gültigkeit zugeschrieben. Zahlreiche Ausnahmen werden vermerkt, und nicht bereiste Gebiete wie das westliche und zentrale Zambia werden ausdrücklich von der Untersuchung ausgenommen. Gerade dort nämlich sind die herausgearbeiteten Regeln nicht gültig. So haben Ethnien wie die Lala, Lozi, Ila, Tonga, NSenga u. a. in einem 7stufigen System vorwiegend Quartensystemharmonik; die Chopi in ebenfalls 7stufigem

System vorwiegend Quart- und Quintklänge. (Vgl. dazu auch Schallplatten — Tumbuka/Henga: AMA TR 17, S. I, Bd. 6, S. II, Bd. 4, AMA TR 90, S. II, Bd. 8; Chewa: AMA TR 76, S. II, Bd. 6; Nyanja: AMA TR 76, S. I, Bd. 9; Chopi: AMA TR 8, S. II, Bd. 7.)

Für das behandelte Gebiet bzw. die untersuchten Ethnien in Zentral- und Ostafrika sind die Gesetzmäßigkeiten mit zwingender Logik dargestellt, ihre kritische Überprüfung ist jedoch aus folgenden Gründen nicht gut möglich: 1. wurden bei der Zusammenstellung der Klänge nur die „wichtigsten“ (?) Intervalle „gehörsmäßig“ erfaßt. Bekanntlich ist das subjektive Hören auch bei guter Kenntnis der Fremdkultur nicht ganz auszuschließen. 2. bieten die wenigen ausgewählten (Teil-)Transkriptionen keine ausreichende Basis für Kontrolle und Vergleich durch den Leser. 3. blieben die bisher zum angesprochenen Thema erschienenen Arbeiten mit wenigen Ausnahmen unbeachtet. Die unausbleibliche Folge ist, daß der Leser sich gezwungen sieht, den Wert der Arbeit letztlich am eigenen Standpunkt zu messen. Dieser wird vor allem durch die Frage bestimmt, ob man bereit ist, einer in der Anlage rein empirischen Darstellung zu folgen, die von vielem absieht, was gemeinhin als zur Musik gehörig betrachtet wird.

Leonard Vohs, Köln

Music of the Venerable Dark Cloud. The Javanese Gamelan Khjai Mendung (Schallplatte mit Begleitheft, hrsg. von Mantle Hood und Hardja Susilo). Schallplatte 30 cm, IE Records, Stereo IER-7501. Textheft 42 S. Los Angeles: University of California, Institute of Ethnomusicology (1967).

Khjai Mendung, die ehrwürdige dunkle Wolke, ist der Name des Gamelans, den die Universität des Staates Kalifornien 1958 von einem reichen, kunstliebenden Chinesen in Surakarta auf Java durch Vermittlung von Mantle Hood erwerben konnte, der zu jener Zeit zu einem längeren Studien- und Aufnahmeaufenthalt in Indonesien weilte. Seitdem befinden sich diese kostbaren und zahlreichen Instrumente im Musikethnologischen Institut dieser Universität, jedoch nicht als totes Museumsgut, sondern als Material für intensive Studien zur javanischen Musik. Amerikanische und indonesische Studenten und Absolventen der Universität studieren

mit ihnen javanische Musikstücke ein, teilweise an Hand javanischer Notationen. Mantle Hood, Harjo Susilo und einige weitere Javaner geben die notwendigen Anleitungen vor allem auch für die improvisatorische Technik der Ausgestaltung der nicht notierten Umspielungs- und Fundamentstimmen. Wiederholt ist das Ensemble mit Konzerten hervorgetreten und spielte auch zur Begleitung javanischer Tänzer sowie von Schattenspielen, deren Figuren gleichfalls im Besitz des Instituts sind.

Sechs Stücke aus dem Repertoire dieses meist aus Amerikanern bestehenden Ensembles sind auf dieser Platte vereint, die schon 1961 von Columbia Masterworks aufgenommen und in den Handel gebracht worden war. Sie ist nun in der Serie der Eigenaufnahmen des Instituts erschienen, die zumeist Feldaufnahmen von Mantle Hood und anderen Mitarbeitern enthalten soll. Zu jeder Platte erscheint eine großformatige instruktive Broschüre. Auch dieser Platte ist ein solches Heft beigegeben, das den Umfang der üblichen Kommentare um ein Vielfaches überschreitet. In gutem Druck mit gut reproduzierten Bildern gibt die Broschüre zunächst eine Einführung in die Musik und die Orchester Javas von Mantle Hood. Für Laienbenutzer geschrieben, kann es keine erschöpfende Darlegung der javanischen Kunstmusik und ihrer Geschichte sein, aber es ist eine geschickte Darstellung des Gamelan und der Gamelanmusik. Hood greift kurz auf die mythische Vorgeschichte zurück, die den Ursprung der Musik Javas den Göttern zuschreibt, die die ersten Gongs als Signalinstrumente und aus ihnen den ersten Gamelan aus drei Gongs *Munggang* schufen. Später erst kamen dann durch die Menschen weitere Instrumente aus Metall und Holz hinzu. Hood gibt einen kurzen Abriss der Geschichte Javas und der javanischen Musik im Verlauf seiner Ausführungen, erörtert zunächst das besondere Wesen der javanischen Orchester und ihren fundamentalen Unterschied zu denen des Westens. Um 1930 gab es nach einer Erhebung von Jaap Kunst auf den Inseln Java und Madura noch über 17 000 Gamelans. Nicht nur jeder Fürst und Adlige, auch jeder Grundbesitzer und wohlhabende Kaufmann und Bürger, selbst Landfremde wie die reichen Chinesen hielten sich ein oder mehrere Gamelanorchester mit ihren Spielern und Tänzern, Puppen- und Schattenspielern, und viele Dörfer hatten mehr als eines dieser Ensem-

bles, deren Zusammensetzung und Qualität stark differierte. Die größten und kostbarsten Gamelans hatten die Höfe, die ärmeren Dorfgemeinden entsprechend einfachere mit geringerer Zahl der Instrumente und Musiker. Doch das Repertoire war in allen Fällen dasselbe und ging auf dieselben Quellen zurück.

Etwas zu kurz wird die Periode der Hindu-kulturinvasion behandelt, die doch vor allem die Traditionen und Stoffe des indischen Theaters und Tanzdramas nach Indonesien brachte. Die hieraus resultierenden Formen des *Wajang Wong*, der Pantomime, und des *Wajang Kulit*, des Schattenspiels, werden für den Uneingeweihten kurz erläutert, das zwiefache Tonsystem *Slendro* und *Pelog* historisch erklärt, jedoch nicht ausführlich definiert. Dafür wird der Anlage javanischer Kompositionen viel Aufmerksamkeit gewidmet und die Technik, über eine festgelegte Grundmelodie das Gewebe der oberen und unteren Nebenstimmen improvisatorisch auszubreiten, die sämtlich aus dieser Hauptmelodie abgeleitet sind, wird allgemeinverständlich klargestellt. Die Instrumentengruppen werden nach Material, Bau und Funktion dargestellt und ihr Zusammenwirken an einer transkribierten Partitur illustriert. Auch werden zwei Beispiele javanischer, sogenannter *Kraton*-Notation gebracht, leider nicht auch in Transkription. Zum Schluß gibt Mantle Hood Auskunft über den Gamelan und sein Ensemble.

Im zweiten Teil des Heftes werden die sechs Stücke der Platte von Mantle Hood und Harjo Susilo kommentiert. Jedes Stück wird zunächst beschrieben, bei dramatischen oder lyrischen Werken werden der Inhalt erzählt und die Texte abgedruckt. Dann folgt eine eingehende Analyse der Stücke und ihrer stilistischen Elemente. Dieser Teil des Buches ermöglicht dem Hörer der Platte, alle Details zu erfassen, ohne den Zusammenhang der Teile und den Großaufbau des Stückes zu verlieren. Der Analyse folgt eine Transkription in einer Kurzschrift aus Zahlen und Buchstaben, freilich nur der Grundmelodie. Diese Zahlenschrift ist zwar nicht erklärt, aber einleuchtend. Die Zahlen bedeuten die Tonstufen in den beiden Systemen, die Buchstaben die Unterteile.

Das erste Beispiel *Gangsaran-Bima Kurda-Gangsaran*, in *Pelog* im *Patet Barang*, ist eine Einleitungsmusik für ein Konzert, dreiteilig mit wiederholtem Anfang und kon-

trastierendem Mittelteil. *Gangsaran* war eine Begleitmusik zu einem Fechtanz im *Wajang Wong*. Sie ist monoton, *Birma Kurda* dagegen ein melodisch und dynamisch bewegtes *ladrang*. Hier werden beide in *Pelag* als Begleitung zu einem Schwertanz gespielt. Das Stück hat wie bei den Tänzen üblich eine kurze Trommleinleitung, die drei Hauptteile sind durch Überleitungen verbunden. Ein rezitierter Dialog deutet die kriegerische Aktion an; er wird bei der Wiederkehr des *Gangsaran*-Teiles ebenfalls wiederholt. Das musikalische Geschehen ist durch die Analyse klar dargelegt, wie auch in den folgenden Stücken, so daß die Verfolgung beim Anhören und zumal bei wiederholtem Anhören auch dem Ungeübten leichtfällt. Freilich muß dieser zuvor die Einleitung und die Beschreibung des Stückes sorgfältig gelesen haben, da in der Analyse z. B. die javanischen Benennungen der Instrumente, der Unterteile und alle sonstigen musikalischen Fachausdrücke nicht noch einmal erklärt oder übersetzt werden.

Das zweite Stück *Gondjang-Gangjing* in *Slendro* und im *Patet Sanga* ist ein Gesangstück mit Gamelan — oder besser ein Gamelanstück mit parallel laufendem Chorgesang im Einklang bzw. in Oktaven. Es hat einen wesentlich einfacheren Aufbau: ein Vorspiel für *gender*, einen kurzen instrumentalen Einleitungssatz, und dann folgt der zugleich gespielte und gesungene Hauptteil in ABA-Form, der einmal wiederholt wird. Ohne dynamische Kontraste läuft das Stück in gleichbleibendem Tempo, gleicher Lautstärke und Klangzusammensetzung ruhig dahin. Die Gesangsmelodie ist ein Kontrapunkt zu der Hauptmelodie, benutzt jedoch deren thematisches Material. Einzig der Stimmklang der Sänger ist nicht ganz „echt“, ihm fehlt die gepreßte und nasale Stimmgebung.

Im dritten Beispiel *Bendrong*, wieder in *Pelag* und im *Patet Barang*, sowie mit einem Wechsel nach *Slendro* und *Patet Mandjura*, begegnen wir einem klassischen Tanz (*Klana*), der einen jungen verliebten König darstellt. Die zugrundeliegende Legende wird in der Beschreibung erzählt, die Analyse enthüllt einen komplizierten Aufbau, der durch den Wechsel von Tonsystem und Tonart bedingt ist. Dieser vollzieht sich in den Überleitungsteilen, die monoton sind und den in beiden Systemen auftretenden Wechselton herausstellen.

Das vierte Beispiel *Sridjeki (Pelag, Patet Nem)* ist wieder ein Gesangstück zur Unterhaltung, diesmal von einer Sängerin bestritten, wobei ein Männerchor mit kontrastierender Melodie alternierend und untermalend hinzukommt. Dem Stimmklang nach dürfte die Sängerin eine Javanerin sein. Dem gesungenen Teil folgt ein längerer, mehrteiliger Instrumentalsatz und eine kurze Coda.

Udan Mas, goldener Regen, ist der Titel des vorletzten Beispiels in *Slendro* und im *Patet Nem*, ein gewöhnlich zum Schluß jeder musikalischen Darbietung gespieltes Orchesterstück, ein Pendant zum ersten Beispiel. Der Aufbau ist einfach mit reichen dynamischen Klang- und Tempokontrasten. Den Abschluß bildet ein Stück zum Schattenspiel in *Slendro* und *Patet Sanga* in vier Sätzen, deren Namen den Titel des Stückes bilden. Es ist ein Potpourri sehr kontrastierender Stücke mit unterschiedlichem melodischem, rhythmischem, dynamischem und klanglichem Charakter, ebenfalls ohne Gesang.

Die Ausführung aller sechs Nummern klingt trotz der Mitwirkung amerikanischer Laien ungemein javanisch, was auch gute Kenner javanischer Musik bestätigt haben. Das ist sicherlich ein Verdienst der hervorragenden Einstudierung und Schulung durch die mitwirkenden javanischen Musiker, in erster Linie aber von Hardja Susilo. Ihm und Mantle Hood ist für eine großartige Leistung zu danken: für eine durchaus als authentisch anzusprechende Interpretation bester javanischer Tradition und deren sorgfältige Analyse, Beschreibung und Erklärung.

Fritz Bose, Berlin

Rudolf Reuter: Orgeln in Westfalen. Inventar historischer Orgeln in Westfalen und Lippe. Im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen—Lippe hrsg. von Hermann Busen. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. XXIV u. 376 S. sowie ein Bildteil mit 259 Abb.

Die vorliegende Arbeit des Leiters der orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster befaßt sich mit den Orgeln des Bereichs des Landesamts für Denkmalpflege in Münster und bildet so eine Ergänzung der Inventare der Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen und Lippe. Die Vollständigkeit des gebotenen Inventars gewährleistet für das

bearbeitete Gebiet einen sicheren Fundus an Quellenmaterial für historische Darstellungen. Gleichzeitig liefert das Werk schon selbst ein wichtiges praktisches Ergebnis: die Erkenntnis nämlich, daß im deutschen Sprachgebiet ein bisher nicht recht beachteter Raum vorhanden ist, der eine substanzstarke eigengeprägte Orgelgeschichte aufzuweisen hat. Die führenden Meister dieser Orgelkultur waren zunächst Johann Brouckmann, Münster, auch in den Niederlanden geschätzt (als „Jan van Monster“), und Herman Fryschde; in der Folge — im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts — wurden bedeutende Instrumente errichtet durch niederländische Meister wie Johann Graurock, Emmerich; Johan Rose, Utrecht; Cornelis, Michael, Jorrien und Jan Slegel, Zwolle, sowie Arend, Reinhard und Dietrich Lampeler van Mill, Herzogenbusch; und im 17. Jahrhundert war es die heimische Familie Bader, die den westfälischen Orgelbau zu einem Höhepunkt von europäischer Bedeutung führte und nicht nur in der Heimat tätig war, sondern auch im großen Gebiet der südlichen und der nördlichen Niederlande sowie in Bremen, Hildesheim u. a. und durch ihre Schüler (Andreas Sneida, Peter Henrich Varenholt) und Enkelschüler (Johann Patroklos Möller) bis weit ins 18. Jahrhundert hinein ihren Einfluß ausübte. Die Orgelbaumeister Bader gehören mit einem Künstler wie Ludwig Compenius zu den wenigen Meistern ihrer Zeit, die bewußt einen universalen Orgeltyp konzipieren und in diesem Sinn die Nachfolger der großen niederländischen Orgelbauer des 16. Jahrhunderts sind. Ihr Wirken innerhalb und außerhalb Westfalens, das der vielen mittleren und kleinen Meister sowie von außen kommenden Männer wie der Hamburger Familie Scherer, der Kölner Orgelbauer Ruprecht und Gieseler und der Ratinger Familie Weidtmann stellt sich eindrucksvoll dar in dem umfangreichen, detaillierten Inventar, das Reuter vorlegt und zwar ganz besonders durch die enorme Hilfe, die er selbst zur Erschließung des an sich fast unübersehbaren Materials dadurch leistet, daß er eine ganze Reihe spezifizierter Verzeichnisse bietet: zwei Register erhaltener historischer Orgeln — nach Landkreisen und nach Orten in alphabetischer Folge —, ein allgemeines Ortsregister, sechs verschiedene Personenregister (Orgelbauer, Architekten usw.) und nicht weniger als neun Sachregister (Dis-

positionen, Instrumente mit Springladen, Registrierungsanweisungen usw.).

Der Bildteil, der die bisher kaum bekannte und offensichtlich enorme Bedeutung der westfälischen Orgelgeschichte eindrucksvoll unterstreicht, ist nach Orgelbauerschulen chronologisch geordnet und mit wiederum zwei Verzeichnissen (Orgelbauer und Orte) versehen. Drei kleine Kostbarkeiten werden nebenbei mitgeliefert: das Werkverzeichnis der Gebrüder Slegel (erstmalig 1942 veröffentlicht von M. A. Vente), eine Anweisung zum Orgelbau (aus der Zeit vor 1681, aus den Akten von Corvey; ein kleines Seitenstück zu Arnolt Schlicks Hagenauer Gutachten von 1491) und ein Gutachten des alternden, polterigen Orgelbauers Christian Vater für das Domkapitel Münster von 1755, der die im europäischen Orgelbau allgemein übliche Schleiflade verteidigt gegen die sogenannte „doppelte“ Springlade, welche letzterer er gerne das Odium des Primitiven und Altmodischen anhängen möchte, die aber in Wirklichkeit als die bei weitem überlegeneren und entwickelteren Konstruktion von einem Meister wie Henrich Niehoff im 16. Jahrhundert in den niederländischen Orgelbau eingeführt wurde und von der Familie Bader im 17. Jahrhundert in den westfälischen, welcher dann noch weit ins 18. Jahrhundert hinein an ihr festhalten und mit durch sie seine Superiorität manifestieren sollte. Die Aufmerksamkeit, die bedeutende Instrumente wie das zu Borgentreich in den letzten Jahren erweckten, wird durch das vorliegende Reutersche Werk in vollem Umfang gerechtfertigt; das Buch wird mehr und mehr Anlaß werden, sich mit der westfälischen Orgelgeschichte theoretisch und praktisch intensiv zu beschäftigen, was für den deutschen Orgelbau in mehrfacher Hinsicht erheblichen Gewinn bringen wird.

Hans Klotz, Köln

Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe. (Band 1): Briefe an deutsche Verleger. Gesammelt und hrsg. von Rudolf Elvers. Mit einer Einführung von Hans Herzfeld. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1968. XXVIII, 399 S. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin beim Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin, ohne Bandzählung.)

Im Rahmen der Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin (beim

Friedrich Meinecke-Institut der FU Berlin) ist dieser Band erschienen. Der Kommissionsvorsitzende Prof. Dr. Dr. h. c. Hans Herzfeld verweist in seiner Einführung auf die Bedeutung des Komponisten in der Geschichte der deutschen Musik im Höhepunkt ihrer romantischen Epoche, auf die ganz persönlich geprägte Eigenheit der Stellung Mendelssohns im deutschen Kulturleben 1829 bis 1847 und auf den Reichtum und die Weite seiner Bildung. Damit ist für die allgemeine Bedeutung des Briefwechsels das Wesentliche gesagt. Das Besondere besteht darin, daß die von der internationalen Mendelssohn-Gesellschaft durch Max F. Schneiders verdienstvolle Fürsorge gesammelten Briefschätze 1964 in die Obhut der Stiftung Preußischer Kulturbesitz als Mendelssohn-Archiv übergangen und im Rahmen der Berliner Staatsbibliothek endgültig untergebracht wurden. Rudolf Elvers von der Musikabteilung unterzog sich als Nachfolger des allzufrüh verstorbenen bisherigen Betreuers Schneider der mühevollen Arbeit der Herausgabe und legt hier den mit größter Sorgfalt gearbeiteten ersten Band der Ausgabe vor. Sein Erscheinen wurde von allem Anfang an durch die Fritz-Thyssen-Stiftung gefördert, der Druck des ersten Bandes durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft und im Rahmen der Schriftenreihe der Historischen Kommission durch den Berliner Senator für Wissenschaft und Kunst ermöglicht.

Das Vorwort von R. Elvers nennt dankbar alle übrigen Helfer und Mitarbeiter, die Widmung ehrt *„die Bewahrerin von Mendelssohns Erbe Miss Margaret Deneke M. A., Oxford“*. Seine Bemerkungen zum vorliegenden Band begründen die Wahl der Briefe an deutsche Verleger und skizzieren die wechselvolle Geschichte des *„Materials“* und seine Bedeutung für die Musikgeschichte. Kein *„prominentes deutsches Verlagshaus der damaligen Zeit“* fehlt unter den Original-Verlegern; den Hauptanteil haben Breitkopf u. Härtel und Simrock, später tritt vor allem Fr. Kistner (Leipzig) hinzu und endlich noch Schott (Mainz) und Bote u. Bock (Berlin). Für die übrigen genüge dieser kurze Hinweis, ebenso der auf zwei nicht unbedeutende *Anhänge* und eine Reihe aufschlußreicher *Verzeichnisse*. Aufgenommen sind alle Briefe Mendelssohns in Verlagsangelegenheiten. Wichtiges aus den Verleger-Antworten ist in Anmerkungen beigegeben. Aber mit Recht wurde auf einen vollständigen

Abdruck der Verleger-Briefe verzichtet.

Der Inhalt der Briefe Mendelssohns ist ein wichtiger Beitrag zum Verstehen der deutschen Musikverhältnisse von 1830, dem Jahr der ersten Verlagsreise des eben 21jährigen nach Leipzig, bis zu des Komponisten Todesjahr 1847. Aber auch das menschliche Bild Mendelssohns wird um wesentliche Züge bereichert. Zunächst zeugt die große Anzahl der Briefe mit den vielen Einzelheiten von bewundernswert sorgfältiger Arbeitsweise im Einzelnen und echter Großzügigkeit in den wichtigen Fragen. Es geht ihm nicht um den Verdienst, sondern um das zeitgerechte und würdige Erstehen der Werke im Druck und um deren rechte Einordnung in das deutsche Musikleben. Mendelssohn kargt nicht mit Lob für die kleinen Mitarbeiter der Verlagshäuser und begründet jeden Tadel sehr genau. Darüber hinaus klären die Briefe auch die Entstehungs- und Drucklegungsgeschichte vieler Werke; manche Datierung kann verbessert werden. Und (worauf Elvers eigens hinweist) eine *„zwar gedruckte, aber bisher nicht bekannt gewordene Sammlung von Volksliedbearbeitungen — die einzigen dieser Art aus Mendelssohns Feder — wurden durch die Korrespondenz mit Kistner wieder aufgefunden“*. In der Einleitung zu den *Reisebriefen* aus den Jahren 1830—1832, die der Bruder Paul Mendelssohn-Bartholdy 1861 herausgab, stehen die einsichtigen Worte: *„Wir wollten erstens dem Publikum in Mendelssohns eigenen Worten, welche stets sein Inneres treu und unverfälscht widerspiegeln, ein möglichst vollkommenes Charaktergemälde von ihm darbieten, und zweitens glaubten wir, daß die in einer solchen Briefsammlung enthaltenen biographischen Elemente bei einer eigentlichen, der Zukunft vorbehaltenen Lebensbeschreibung wirksame Dienste leisten, und einst als Vorarbeit oder Grundlage zu derselben gebraucht werden könnten.“* Das gilt auch heute noch, für den ersten Band dieser neuen Ausgabe und ihre weitere Folge.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Theodor W. Adorno: *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1968). 144 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 15.)

Das Berg-Buch von Adorno kann für einen Musikhistoriker nicht Gegenstand einer Rezension sein; es ist ja keine übliche wissenschaftliche Monographie, sondern auf weite Strecken ein authentisches Quellenwerk. Es enthält zunächst einmal Erinnerungen an Berg — sicher die gehaltvollsten, die bisher publiziert wurden — und teilt Erfahrungen eines sich der Wiener Schule zugehörig fühlenden denkenden Musikers sowie Reflexionen über Bergs Musik mit. Daß das Buch nicht in einem Zug niedergeschrieben, sondern, wie der Verfasser ausdrücklich hervorhebt, aus älteren Texten zusammengestückt wurde, ist ihm zugute gekommen: Es wird in ihm keine fixierte Meinung vortragen, sondern eine Entfaltung von Einsichten niedergelegt, wie dies sehr gut zum Gegenstand paßt: große, kleine und kleinste Übergänge werden bemerkbar. Und wer sich die Mühe macht, den *Wozzeck*-Aufsatz von 1929, der in dem Band leider nicht enthalten ist, und die einschlägigen Partien aus der *Philosophie der Neuen Musik* daneben zu legen, der wird sich der Vielfalt der Facetten von Adornos Berg-Ansichten nicht entziehen können. Wer hier nur Widersprüche sieht, die es ihm nicht gestatteten, auf die wahre Ansicht des Autors zu schließen, der möge sich des einschlägigen Krauschen Dictums erinnern.

Den Hauptteil des Buches bilden die aus der ersten Monographie von Reich herübergenommenen Analysen: es ist sehr gut, sie wieder allgemein zugänglich zu wissen. Einige der Betrachtungen sind allerdings neu, u. a. der Abschnitt über die Altenberglieder, besonders aber die *Epilegomena zum Kammerkonzert*. Von grundsätzlicher Bedeutung ist der den Analysen vorangestellte knappe Text *Analyse und Berg*. Analyse soll nicht mehr ein Lehrstück sein, wie noch bis hin zu Riemann, auch kein Klassikerkommentar wie für Schenker, noch soll, wie für Halm, die Analyse den Weg ins isolierte Reich der Kunst zeigen, sondern: „*Ihre Legitimation hat die Analyse von Bergs Musik, weil es in ihr möglich und absehbar ist, was freilich insgeheim die Idee musikalischer Analyse überhaupt bildet: die künstlerische Essenz von Musik, ihr Beredtes, ihren Namen in technologischen Sachverhalten zu ergreifen.*“

Zwei Fehler: auf S. 37: der Wiener Rechtsanwalt heißt Ploderer, die im letzten Absatz zweimal genannte Sängerin Barbara Kemp.

Rudolf Stephan, Berlin

Harry Halbreich: Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis-Verlag 1968. 384 S.

Keine zehn Jahre nach dem Tode Bohuslav Martinůs (1890—1959) legte Harry Halbreich eine Biographie mit Werkverzeichnis und Dokumentation des tschechischen Komponisten vor, den er den „vierten Klassiker“ der tschechischen Musik (neben Smetana, Dvořák und Janáček) nennt.

Der Hauptakzent des Bandes liegt auf dem systematischen Werkverzeichnis (Seiten 111—342), in dem die 387 Kompositionen Martinůs in chronologischer Reihenfolge beschrieben, mit Nummern versehen und in Gattungen, respektive Kategorien eingeteilt sind. Halbreich hat somit in jahrelanger Arbeit ein praktisches Handbuch geschaffen, welches uns endlich ermöglicht, das bei sechzehn Verlegern in sechs Ländern und drei Erdteilen veröffentlichte Oeuvre zu überblicken, und überdies Aufschluß gibt über die zumeist unedierte Opera, die vor 1923 entstanden sind. Da der Autor außer der bei Artia in Prag und bei Alkor in Kassel gemeinsam herausgegebenen Biographie von Miloš Šafránek, einem lebenslangen Freunde Martinůs, sich auf keine zuverlässigen Quellen stützen konnte, waren für die Erstellung des Werkkatalogs zahlreiche Informationen durch Persönlichkeiten, die Martinů nahestanden, erforderlich. Frau Charlotte Martinů, die Lebensgefährtin des Komponisten, ist hier an erster Stelle zu nennen, dann aber auch der Dirigent Paul Sacher, welcher dem 1941 aus Frankreich nach Amerika Geflüchteten und 1953 wieder nach Europa zurückgekehrten Freunde auf dem Schönenberg bei Basel ein Landhaus zur Verfügung gestellt hatte. Es ist damit zu rechnen, daß im Laufe der Zeit noch die eine oder andere Komposition Martinůs gefunden werden wird. Allein während der Drucklegung des vorliegenden Buches erhöhte sich die Werkzahl um drei Titel (285bis, 232bis und 184bis), die nicht mehr mit eigener Nummer eingeordnet werden konnten.

Wenn das vordringliche Interesse an Halbreichs Veröffentlichung ohne Zweifel diesem ausführlich kommentierten Werkverzeichnis gilt, dem im Anhang eine Discographie, eine Verlagstabelle, eine Bibliographie, eine chronologische Werkübersicht sowie ein alphabetisches Werkverzeichnis

beigegeben sind, so möchte man dennoch das Übrige nicht missen. In kurzen Strichen (Seite 15—46) wird die Vita Martinůs skizziert: die Jugendjahre in der Heimat (bis 1923), Leben und Wirken in Frankreich (bis Januar 1941), der Aufenthalt in Amerika (bis 1953), wo Martinů sich zum Symphoniker entwickelte, und die Rückkehr nach Europa. Auf fünf Seiten schildert der Autor den Menschen und setzt sich dann (Seiten 57—101) mit der künstlerischen Erscheinung auseinander. Von Quellen und Einflüssen ist zuerst die Rede, von der böhmisch-mährischen Folklore, vom englischen Madrigal der Renaissance-Zeit, von Debussy, der Martinůs Sinn für Klangfarben-Nuancen schärfte, vom Concerto grosso Corellis, von der Notre-Dame-Mehrstimmigkeit, der Chorpolyphonie des 16. Jahrhunderts und selbstverständlich auch von Smetana, seinem artverwandten Landsmann. Nur sehr spärlich sind die Berührungspunkte mit Janáček, und die Entwicklung nach Webern vermochte ihn — obgleich er sich dafür interessierte — erst recht nicht zu beeinflussen. Dies hängt mit Martinůs Ethik und Ästhetik zusammen, die Halbreich kurz charakterisiert. Nach knappen Bemerkungen zum stilistischen Werdegang setzt sich der Autor sodann mit der Tonsprache sowie mit Form und Struktur der Musik Martinůs auseinander, ohne freilich mehr zu geben als einige exemplarische Hinweise. Eine eingehendere technische Betrachtung stellt der Verfasser im Vorwort für später in Aussicht. Als charakteristisch für die Tonsprache Martinůs bezeichnet Halbreich die dem Geist der menschlichen Stimme verpflichtete Melodik, die relativ geringe Bedeutung der Thematik, die Vorliebe für die „*motivische Fortspinnungsmethode des Barock*“ sowie die von der tschechischen Volksmusik abstammende „scharfe“ Rhythmik. In harmonischer Hinsicht blieb Martinů ausgesprochen Traditionalist: „*er hat den Bereich der Konsonanz entscheidend erweitert, zu einer Zeit, während der fast alle seine Zeitgenossen auf die Dissonanz ausgingen . . .*“. Sein Werk ist wesentlich bestimmt durch das Festhalten an den herkömmlichen Tonarten. Polytonalität stellt sich gelegentlich ein, ist aber nicht wie bei Milhaud das Ergebnis eines „*Kontrapunkts von Akkorden*“, vielmehr die Konsequenz seiner Polymelodik vokalen Ursprungs.

An der Instrumentation und am Orchesterersatz ist Martinůs Originalität wohl am klarsten zu erkennen. Form und Struktur endlich waren für ihn nie vorherbestimmte Schablonen. Er verwarf den statischen Begriff der Form und ersetzte ihn durch den dynamischen, denjenigen des „organischen Wachstums“. Drei kurze Texte des Komponisten runden diesen Teil über die künstlerische Persönlichkeit Martinůs ab.

Das vorliegende, sauber gearbeitete und gediegen ausgestattete Buch bringt — alles in allem — keine tieferschürfenden historischen und analytischen Erkenntnisse, ist aber wegen des erstmals publizierten Werkverzeichnisses ein unentbehrliches Hilfsmittel für die Musikwissenschaft.

Hans Oesch, Basel

Johann Sebastian Bach: Vier Eingaben an den Rat der Stadt Leipzig vom 12., 13., 15. und 19. August 1736. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1965. VI, 26 S. (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Band 6.)

Neben den beiden berühmten Bachschen Schriftstücken aus dem Jahre 1730, dem *Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik* vom 23. August und dem Brief an den Jugendfreund Georg Erdmann vom 28. Oktober d. J., hat das Leipziger Bach-Archiv die vier oben genannten Eingaben aus dem Jahre 1736 in einer Faksimile-Ausgabe veröffentlicht. Es handelt sich bei allen vier Schriftstücken um den dramatischen „*Prä-fektenstreit*“, zu dem es damals zwischen Bach und dem Direktor der Thomasschule Johann August Ernesti gekommen war. In schneller Aufeinanderfolge ersucht Bach den Rat nicht weniger als viermal um Hilfe hinsichtlich der Wahrnehmung seines Rechts bei der Einsetzung der Chor-Prefekten, in das Ernesti eingegriffen hatte. Werner Neumann schildert einleitend die lebendigen Zusammenhänge und weist vor allem auch darauf hin, daß es in dem Streit zutiefst um den Gegensatz zweier Bildungsideale ging, zwischen dem von Bach vertretenen alt-lutherischen, in dem die Musik in enger Verflechtung mit umfangreichen gottesdienstlichen Aufgaben eine zentrale Stellung hatte, und dem von dem 22 Jahre jüngeren Ernesti verfochtenen der beginnenden Aufklärung, das die Gelehrtenschule erstrebte.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

Oeuvres de Chancy, Bouvier, Belleville, Dubuisson, Chevalier. Édition et transcription par André Souris. Introduction historique et étude des concordances par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1967. XXIX und 89 S. (Corpus des Luthistes Français.)

M. Rollin bringt in der historischen Einleitung biographische Daten von den fünf Autoren. François Sieur de Chancy stand zunächst im Dienste des Kardinals Richelieu, dem er seine *Tablature de Mandore* (Paris 1629) widmete. Später war er „*Maitre des enfants de la Musique de la Chambre*“. Wenigstens seit 1635 bis zu seinem Tode 1656 führte er den Titel „*Maitre de la Musique de la Chambre du Roi*“. Seine Lautenkompositionen nehmen nur einen kleinen Teil seiner Werke ein. Er wirkte mit bei der Komposition von *Ballets de cour* und veröffentlichte *Airs de cour* und *Chansons*.

Es ist fraglich, ob Bouvier, von dem P. Ballard in seinen beiden Sammeldrucken 1631 und 1638 die meisten Lautenkompositionen von den fünf Autoren veröffentlichte, mit Nicolas Bouvier, „*petit chantre*“ am Hofe des Königs Karl IX., identisch ist. Er erhielt 1560 ein Gehalt, „*pour continuer d'apprendre à jouer du luth*“. Auch noch 1572 war er „*petit chantre*“. 1575 wurde er „*chantre*“ des neuen Königs Heinrich III.; seitdem verlieren wir ihn aus den Augen.

Im Anfang der Regierung Ludwig XIII. spielte Jacques Sieur de Belleville eine Hauptrolle in den *Ballets de cour* als Choreograph, Tänzer und Komponist. Auch galt er als guter Mandoraspieler. Er führte den Titel „*Intendant*“ oder „*Conducteur des Ballets du Roi*“ und übte besonders seit 1615 seine Tätigkeit aus. 1637 heiratete er Antoinette Guibourg, Witwe seines Freundes Daniel Rabel, eines Ingenieurs des Königs. 1646 war er bereits verstorben.

Estienne Houselot, „*dict Dubuisson*“, wurde 1615 als „*Maitre joueur de luth*“ bezeichnet. Er war mit Marie Buret verheiratet und ließ 1615 und 1621 zwei Töchter taufen, deren Paten vornehmer Herkunft waren. Anscheinend gehörte er zum Hofe der Charlotte de Montmorency, Herzogin von Angoulême. 1627 war er noch immer „*joueur de luth*“.

M. Rollin glaubt, daß Chevalier mit Nicolas Chevalier, „*joueur de luth*“, personengleich ist. Er war 1626, als er einen

Sohn taufen ließ, mit Claire Villain verheiratet. 1628 gehörte er der Musikkapelle des Königs an und heiratete in zweiter Ehe Catherine Baudouyn, Witwe des Pariser Kaufmanns Louis Sanson. Als sie 1629 starb, scheint er den Hofdienst bereits verlassen zu haben, da er „*Maitre joueur de luth*“ genannt wird.

Die Neuausgabe enthält 64 Lautenstücke, und zwar 13 von Chancy, 23 von Bouvier, 11 von Belleville, 3 von Dubuisson, 14 von Chevalier. Der größte Teil der Kompositionen befindet sich in der *Tablature de Luth de differens autheurs, sur les accords nouveaux* (Paris 1631, Pierre Ballard). Nur acht Sätze stammen aus Handschriften. Ferner sind von elf Sätzen Bouviers und drei Sätzen Bellevilles die Incipits mitgeteilt. Außerdem sind drei Sätze aus Chancys *Tablature de Mandore* (Paris 1629, P. Ballard) ausgewählt. Nur die Sätze von Chancy sind im Sammeldruck 1631 zu zwei Suiten angeordnet (Entrée, Allemande, 3 Couranten, Sarabande). In diesem Druck, in Pierre Gaultiers *Oeuvres* (Rom 1631) sowie in Chancys Mandoratabulatur treten zum erstenmal auf die ohne senkrechte Tabulaturstriche (Taktstriche), z. T. ohne Mensurzeichen notierten, hauptsächlich aus Akkordbrechungen bestehenden Präludien, für die auch die Bezeichnung *Entrée* und *Recherche* vorkommt. In verschiedenen Sätzen Chancys und Bouviers macht sich die gebrochene Spielart bemerkbar. Nur von wenigen Stücken lassen sich Konkordanz nachweisen.

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

- | | |
|---------------------|-------------------|
| 1. G c f a d' g' | 4. G c f a c' es' |
| 2. G c f a s c' es' | 5. A d f a d' f'. |
| 3. G c f a c' e' | |

Die 1. Stimmung (*vieil ton*) tritt auf im handschriftlichen Lautenbuch des Lords Herbert of Cherbury (Fitzwilliam Museum Cambridge), die 2. und 3. erscheinen als *accords nouveaux* in P. Ballards Sammeldruck 1631, die 4. und 5. ebenso in dessen Sammeldruck gleichen Titels 1638. Die beiden Sammeldrucke rechnen mit einer zehnhörigen Laute. Man erprobte damals die verschiedensten Stimmungen, um das Spiel in gewissen Tonarten zu erleichtern oder besondere Klangwirkungen zu erzielen. Die 5. Stimmung verdrängte aber bald alle anderen. Stimmung der Mandora „*à cordes*“

avallées: c' g' c'' f''. Bei all diesen Stimmungen handelt es sich aber nicht um absolute Tonhöhen.

Die Neuausgabe kann als vorbildlich bezeichnet werden, weil sie neben der Übertragung auch die Tabulatur bringt. A. Souris' Übertragung, die in den meisten Sätzen die Stimmführung kenntlich macht, ist mit der nötigen Sorgfalt angefertigt. Doch fordern einige Besonderheiten der Bearbeitung wohl ein näheres Eingehen. Obwohl die Spielzeichen der Lautentabulatur in einer Tabelle erklärt werden, sind von den drei vorkommenden Verzierungszeichen zwei ($\times = \text{w}$, $\cup =$ Vorschlag von unten) unverändert in der Übertragung wiedergegeben. Doch wird hierfür nicht der Grund angegeben. Ob es zweckmäßig ist, originale Verzierungszeichen der Lautentabulatur in einer modernen Übertragung beizubehalten, ist doch recht fraglich, zumal das liegende Kreuz \times in unserer Notenschrift als „Doppelkreuz“ das Zeichen der doppelten Erhöhung ist. Dagegen ist das Komma (*virgule*) oder der kleine Bogen rechts neben einem Buchstaben a) durch das Zeichen des Pralltrillers (*mordant supérieur*) w ersetzt. Souris sagt: „D'après le contexte, il peut être exécuté soit en partant de la note réelle, soit en partant de son appoggiature supérieure.“ Dieses Verzierungszeichen läßt sich aber auf der Laute in schnellen Sätzen, wenn es bei Sechzehnteln steht, nicht als Pralltriller spielen. Nach den Spielanweisungen alter Lautenisten soll bei diesem Zeichen ein Vorschlag von oben (Abriß) ausgeführt werden, wenn ein kleinerer Notenwert über dem Tabulaturbuchstaben steht, in den anderen Fällen ein mit dem oberen Hilfston beginnender kürzerer oder längerer Triller (vgl. die Erklärung der Spielzeichen in DTÖ Bd. 50, S. X).

Die Zeichen für das Aushalten von Tönen (*tenues*) treten in den Lautentabulaturen als Schrägstriche und Bögen auf. Am häufigsten werden sie im Baß verwandt, fehlen aber in der Regel bei leeren Saiten. Souris gibt zwar in der Übertragung der taktstrichlosen Präludien die Haltebögen wieder (S. 9, 18), nicht aber die Haltestriche. In der Übertragung der *Entrée* S. 9 sind die Haltebögen über den Noten angeordnet, in der Tabulatur unter den Buchstaben. Souris notiert die taktfreien Präludien und *Entrées*, von denen eine (S. 2 f.) an einer Stelle auch Taktstriche aufweist, auf ein Fünflinien-system mit vorgezeichnetem Baßschlüssel.

Die griffgemäße Übertragung gibt die originalen Notenwerte wieder, die in der Lautentabulatur nicht den Dauerwert der Töne, sondern die zeitliche Folge der Anschläge anzeigen. In den Präludien, die ohne Mensurzeichen notiert sind, schreibt Souris lauter Viertel. Diese rein philologische Übertragung der Präludien befriedigt nicht recht, da an zwei- und mehrstimmigen Stellen die Beziehungen der Töne zueinander nicht klar zu erkennen ist. Das Fehlen der Taktstriche hindert doch nicht, die Stimmführung, besonders im Baß, kenntlich zu machen; die *tenues* geben ja oft einen Anhalt (vgl. DTÖ Bd. 50, S. 4 ff. *Praeludium* von F. I. Hinterleithner, übertragen von Adolf Koczirz; Übertragung der *Préludes* von Ph. Fr. Lesage de Richée in Toni Wortmanns Dissertation, Wien 1919, mschr.). Es wäre aber nicht nötig, Taktstriche zu setzen oder die Notenwerte zu verkürzen. Doch empfiehlt es sich wohl, in den ohne Mensurzeichen notierten Präludien der besseren Übersicht wegen statt Viertel Achtel zu schreiben, da diese durch Notenbalken zusammengefaßt werden können.

Ein paar Druckfehler wären zu berichtigen: S. 2, System 4, 2. Note: a statt as; S. 11, System 3, Takt 4 der Tabulatur: c 4. Chor statt 3. Chor; S. 25, System 4, Takt 1: d statt des; S. 30, System 4, Takt 1: B statt des (Tabulatur: d 6. Chor statt b 5. Chor); S. 46, System 1, Takt 6 der Tabulatur: der kleine Bogen \cup (Vorschlag von unten) gehört unter das b (Übertragung: \cup unter b statt vor g); S. 64, System 2, Takt 1: E statt e; S. 78, System 1, Takt 1: d statt D; S. 79, System 2, Takt 1, 1. Viertel: des' statt b.

Hans Radke, Darmstadt

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Lars Ulrich Abraham: Harmonielehre. Der homophone Satz. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1965. 192 S.

Lars Ulrich Abraham: Harmonielehre II. Beispiele, Aufgaben, Erläuterungen. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1969. 181 S.

Atti del Convegno sul Settecento Parmense nel 2^o centenario della morte di C. I. Frugoni. Parma: Deputazione di storia