

BESPRECHUNGEN

Studies in Eastern Chant. Volume I. Edited by Miloš Velimirović. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1966. XVI, 134 S., 4 Faks.

Die Veröffentlichung des vorliegenden Bandes, des ersten einer geplanten Studienreihe, entspringt der Absicht, ein Forum für die musikalische Byzantinistik und Slavistik zu schaffen. Die Reihe soll, nach den Vorstellungen ihres Begründers, Egon Wellesz, als Ergänzung zu den *Monumenta Musicae Byzantinae* dienen. Die Initiative ist um so begrüßenswerter, als die einstige Publizierfreudigkeit der MMB in den letzten Jahren merklich nachgelassen hat.

Der vorliegende Band, als Festschrift für H. J. W. Tillyard und E. Wellesz gedacht, umfaßt zehn Beiträge, von denen mehrere Themen der spät- und nachbyzantinischen Kirchenmusik gewidmet sind. So legt G. Dévai Transkriptionen der beiden *Prooimia* des *Akathistos Hymnos* nach vier ungarischen Handschriften des 18. Jahrhunderts vor. In zwei Codices wird das *Prooimion* Τῆ ὑπερμάχῳ Ioannes Kladas, dem wohlbekannten Melurgos des 14. oder 15. Jahrhunderts, zugeschrieben. Vergleicht man Devais Transkription etwa mit der mittelbyzantinischen Melodie des Codex Laurentianus Ashburnhamensis 64 (datiert: 1289), so zeigen sich keinerlei Beziehungen: Die spätbyzantinische Version stellt wohl eine Neukomposition dar. — Der zweite Beitrag gilt der umstrittenen Frage nach dem Verhältnis des neugriechischen Kirchengesanges zum byzantinischen. Während die griechischen Psaltai den aktuellen Gesang der griechischen Kirche mit dem byzantinischen identifizieren, haben einige Forscher bekanntlich die These verteidigt, daß die byzantinische Kirchenmusik nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahre 1453 unter den Einfluß der türkischen, persischen und arabischen Musik geriet und sich vollkommen gewandelt hätte. M. Ph. Dragoumis vergleicht jetzt die byzantinischen Versionen einiger Heirmen, Stichera und Meßgesänge mit den neugriechischen Fassungen des 19. Jahrhunderts und gelangt zu dem Schluß, daß enge Beziehungen doch gegeben seien. Auffallend ist an dem von Dragoumis vorgelegten Material, daß sich Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten

zwischen den Versionen meist auf einzelne Wendungen oder Phrasen beschränken.

Die beiden folgenden Beiträge entstammen dem Bereich der Semeiographie. G. Engberg geht der wichtigen Frage nach dem Verhältnis der ekphonetischen Neumen zu den masoretischen („tiberischen“) Akzenten nach und stellt anhand einiger Perikopen aus dem Alten Testament eine weitgehende Übereinstimmung in der Gliederung paralleler hebräischer und griechischer Texte sowie in der Anwendung korrespondierender Zeichen fest. Daß die masoretischen Akzente den griechischen Lektionszeichen nachgebildet sind, wies bekanntlich Fr. Praetorius bereits 1901/02 nach. — J. Milojković-Djurić berichtet sodann über eine griechische *Papadike* aus Skoplje, die im Codex 93 der Belgrader Nationalbibliothek überliefert war. Djurićs sachkundige Beschreibung der Lehrschrift wäre in einem Punkt zu korrigieren: Im Text ist nirgends davon die Rede, daß die *Dyo Kentemata* einen Halbton anzeigen (S. 52). Auf fol. 7/Z. 6—9 (s. Taf. 2) heißt es lediglich: τὰ δὲ δύο κεντήματα χειρονομοῦνται μετὰ πάντων τῶν ἐμφώνων σημαδίων καὶ λέγονται διατά. Der Passus besagt eindeutig, daß die *Dyo Kentemata* in Kombinationen mit allen „stimmhaften“ Zeichen, d. h. mit allen Intervallzeichen auftreten. Djurić hat offenbar ἡμιφώνων statt ἐμφώνων gelesen.

Die übrigen sechs Aufsätze lassen eine Zusammenfassung nach Sachgebieten nicht zu. J. Raasted formuliert *Some Reflections on Byzantine Musical Style*: Eine erste Betrachtung über bestimmte Besonderheiten des Kontrafakturverfahrens führt zur Einsicht, daß manche Kontrafakta nach der metrischen Struktur der Modellstrophe gebaut sind, während sich andere an deren musikalischem Aufbau orientieren. Eine zweite Betrachtung über das *Kylisma* als fakultatives Ornament wirft die Frage nach der mündlichen Tradition byzantinischer Musik auf. — M. Velimirović stellt ein interessantes, 1964 von der Universitätsbibliothek Yale erworbenes Fragment eines slavischen *Anastasimatarion* (= Oktoechos) vor, das von Petros Peloponnesios († 1777) im Auftrage des Metropoliten von Bosnien Serapheim „redigiert“ wurde. Die slavischen Texte sind merkwürdigerweise in

griechischer Schrift phonetisch transkribiert. D. Stefanović untersucht die 13 Stichera des Fragments und macht es wahrscheinlich, daß die Vorlage des Anastasimartion, die Petros Lampadarios für seine Redaktion heranzog, auf Manuel Chrysaphes, einen Komponisten des 15. Jahrhunderts, zurückgeht. — Frau M. Stöhr, C. Høegs Mitarbeiterin an der Edition der Heirmen des Echos protos, legt einige Gedanken über die Verzweigung der heirmologischen Überlieferung und die Berechtigung von „Emendationen“ bei der Transkriptionsarbeit dar. Bezüglich der vermeintlichen „Schreibfehler“ in den Neumierungen (S. 93 f.) wäre anzumerken, daß die Neumation des Codex Ivron 470, auf den sich Høegs Übertragungen stützen, weitaus mehr Coislin-Elemente aufweist als gemeinhin angenommen wurde. Wir sollten uns deshalb davor hüten, scheinbare „Ungenauigkeiten“ in der Notierung der Intervallzeichen generell als „Schreibfehler“ zu rubrizieren. — Ol. Strunk nimmt auf das Fragment von Chartres Nr. 1754 Bezug, das bekanntlich dem Codex Lavra Γ. 67 angehörte und 1944 dem Krieg zum Opfer fiel, und teilt mit, daß der Verlust nicht ganz unersetzlich sei, da glücklicherweise H. J. W. Tillyard 1912 die von A. Gastoué nicht publizierten Seiten des sechs Folios umfassenden Fragments photographiert bzw. diplomatisch abgeschrieben hatte. C. A. Trypanis schneidet sodann die Frage nach dem musikalischen Vortrag der Kontakia im 6. und 7. Jahrhundert an. M. Velimirović hebt schließlich hervor, daß der Codex 2147 der Athener Nationalbibliothek, eine Handschrift des 14. Jahrhunderts, 22 Stichera auf den hl. Athanasios, den Gründer des Lavra-Klosters auf dem Athos, enthält, von denen mehrere bisher unbekannt gewesen sind und Unica zu sein scheinen. Constantin Floros, Hamburg

Beethoven-Jahrbuch. Hrsg. von Paul Mies und Joseph Schmidt-Görg. Jahrgang 1965/68. Bonn: Beethovenhaus 1969 (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. 2. Reihe. VI.)

Wie schon in den früheren Bänden ist der Inhalt auch diesmal wieder sehr vielseitig. Gleich zu Anfang findet sich das ausführliche, umfangreiche und sorgfältige Verzeichnis der Skizzen Beethovens. Diese Aufstellung, die zum Teil auf den Vorarbeiten

einiger früherer Skizzenbearbeiter und Unterlagen des Beethoven-Archivs beruht, wird hier zum ersten Male von Hans Schmidt veröffentlicht. Hervorzuheben ist nicht nur, daß die Anordnung der Inhaltsangaben zu den einzelnen Skizzenbüchern sehr übersichtlich ist und damit die Arbeit mit den Hinweisen sehr erleichtert, sondern daß neben einem „Register“ der in den Entwürfen gefundenen Werke auch in einer zweiten Liste die „Skizzen zu unausgeführten Werken“ und „Nicht identifizierte Skizzen“ in einer dritten Zusammenstellung gebracht werden. Freilich kann diese Erschließung der Skizzen zwangsläufig nichts von der oft mühseligen Arbeit widerspiegeln, die die Suche nach dem „skizzierten“ Werk für den Skizzen-Bearbeiter mit sich bringt.

Der zweite Beitrag (Joseph Schmidt-Görg, *Das Wiener Tagebuch des Mannheimer Hofkapellmeisters Michael Frey*) gibt einen interessanten Einblick in das Wiener musikalische Leben aus der Sicht eines Zeitgenossen Beethovens. Allerdings wäre die Lektüre dieser Aufzeichnungen, die manchmal ermüdende Wiederholungen bringt, wohl kaum so aufschlußreich für den Nicht-Spezialisten, wenn die zahlreichen Anmerkungen als Erläuterungen zu den oft nur angedeuteten Fakten fehlten. In einem weiteren Aufsatz bringt ebenfalls Joseph Schmidt-Görg *Neue Schriftstücke zu Beethoven und Josephine Gräfin Deym*. Trotz aller widrigen Umstände scheinen doch immer noch viele für das Leben Beethovens aufschlußreiche Dokumente erhalten geblieben zu sein. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn auch solche Quellen einem zentralen Forschungsinstitut von den jeweiligen Besitzern zugänglich gemacht würden, so daß sie durch Veröffentlichung allen Interessenten zur Verfügung stünden.

Während sich Paul Mies in seinen Ausführungen über *Einige allgemeine und spezielle Beispiele zu Beethovens Notation* mit Problemen betreffend Vorzeichen, staccato, diminuendo, „*rinf — rf — sf*“ beschäftigt, konzentriert sich Nikolai Graudan ganz auf das „*sforzato*“. Seiner Ansicht nach ist das *Sforzato* ein langer Akzent, der, wenn er mehrmals hintereinander gesetzt wird, ein *cresc.* bewirkt. Auch seine These, daß das „*piano*“ im Zusammenhang mit dem „*sforzato*“ eine dämpfende Wirkung ausübt, belegt er mit einer Reihe von Beispielen. „*sf*“ als kurzer Akzent wird von Graudan

dann angenommen, wenn Beethoven „sfp“ schreibt. Leider kann hier nicht auf weitere Einzelheiten eingegangen werden.

Richard Hauser kommt in seinen Überlegungen zu dem problematischen „Ais“ in den Takten 224—226 des ersten Satzes der Sonate op. 106 zu dem Schluß, daß nur die Lesart der beiden Erstausgaben, die „Ais“ bringen, berechtigt ist.

Wie in den früheren Jahrgängen ist der letzte Beitrag eine umfangreiche Bibliographie des Beethoven-Schrifttums. Virneisel betont zu recht, daß man eine solche Bibliographie trotz allen Strebens nach Vollständigkeit, nicht mit „*offensichtlich Unwesentlichem . . . belasten*“ sollte. Dieser Grundsatz dürfte sich besonders bezahlt machen, wenn es um die Literatur bis etwa 1970 gehen wird. Vielleicht sollte man aber doch trotz aller Übersichtlichkeit der Bibliographien in den bereits vorliegenden Jahrgängen des Beethoven-Jahrbuches eines Tages eine Kumulation für einen größeren Zeitraum u. U. als Sonderheft o. ä. bringen.

Schließlich sei noch auf die Beiträge von Mies zur *Cortolan-Ouverture* in ihrem Verhältnis zur Dichtung (bereits 1938 in der Zeitschrift für Musik 105. Jg. S. 156 ff.), Kurt Schürmanns Aufsatz zur Verlagsgeschichte zur Zeit Beethovens mit Darlegungen zum Verleger Franz Philipp Dunst aus Frankfurt und auf die Erläuterungen von Willy Hess zu den beiden Singspielen von Treitschke (*Die gute Nachricht, Die Ehrenpforten*) hingewiesen.

Den Schluß des Jahrbuches bildet wie immer der Bericht über die Arbeiten an Skizzen und Kritischen Gesamtausgaben im Beethoven-Archiv sowie über die Veränderungen bei den Mitarbeitern.

Johannes Herzog, Bad Godesberg

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 13. Band. 1968. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1969. XVI, 287 S., 6 Taf.

Daß Wandlungen der Gegenwart die Positionen von Liturgik und Hymnologie berühren könnten, bekundet dieser Band nur in beschränktem Maß. Von vier Hauptbeiträgen gilt der Hymnologie nur Jan Koubas Studie *Der älteste Gesangbuchdruck von 1501 aus Böhmen*, in der die Herkunft dieses wichtigen Gesangbuchs aus Kreisen der Brüder in Frage gestellt wird und die im

Druck fehlenden Melodien nach Textkonkordanzen zu anderen Quellen belegt werden. Werner Schützes Aufsatz *Was habe ich dir getan, mein Volk* untersucht Wurzeln der Improperientexte in der alten Kirche, Frieder Schulz weist nach, daß *Das sogenannte Franziskusgebet* erst um 1912—14 erstmals auftauchte und bei näherem Zusehen Gründe seiner raschen Beliebtheit ebenso wie manche Fragwürdigkeiten erkennen läßt, und Karl Ferdinand Müller geht kritisch auf *Theologische und liturgische Aspekte zu den Gottesdiensten in neuer Gestalt* ein, klammert jedoch die musikalische Problematik aus.

Von 17 „*Kleinen Beiträgen und Miszellen*“ dagegen fallen 12 in den Bereich der Hymnologie, worüber hier primär zu berichten ist. Ganz vorwiegend handelt es sich um text- oder melodiengeschichtliche, bio- oder bibliographische Spezialstudien. Karol Hlawaicka (*Nodmials: Vom Quempas-Singen in Polen*) ergänzt seinen Beitrag aus JbLH 1967 durch Quellen aus Klöstern der Benediktinerinnen, und Lisbet Juul Nicolaisen (*Die melodische Vorlage*) fragt am Beispiel zweier Lieder Paul Gerhardts, wie weit bei Dichtungen auf schon vorliegende Weisen Anklänge an frühere Liedtexte vermittelt einfließen. Die authentische Quelle zu Ambrosius Blarers *Wach auf, wach auf, 's ist hohe Zeit* sowie weitere Urdrucke zu Liedern Blarers weist Marcus Jenney nach, Siegfried Fornaçon (*Nodmials: Adam Reissner*) bietet für biographische Details und für einige Melodien Ergänzungen zu Walther Lipphardts Aufsatz aus JbLH 1965, und Lipphardt selbst kommt auf das Thema in seiner Entgegnung auf E. Sommers Beitrag aus JbLH 1967 zurück. Ferner behandelt Lipphardt *Das Gesangbuch von J. Eichorn d. Ä. . . und seine ältesten Ausgaben*, um das Verhältnis der Auflagen zueinander genauer zu kennzeichnen und das erstmalige Auftreten der Ordnung nach dem Kirchenjahr für die Ausgabe 1558 festzustellen. Walther Engelhardt berichtet über *Gesänge bei der Speisung von Waisenkindern in Essen 1733*, Konrad Ameln über *Faksimile-Nachdrucke alter Gesangbücher sowie Über die Rabenaas-Strophe und ähnliche Gebilde*. Von Gewicht ist Traugott Stählin's Studie *Gottfried Arnolds Einfluß auf die Dichtung Gerhard Tersteegens und Christian Friedrich Richters*, die ein

Abschnitt aus einer Göttinger Dissertation ist (Teildruck ebd. 1966). Aufschlußreich erscheint auch Tibor Schuleks *Kurzer Abriss der Geschichte des ungarischen Kirchengesangbuchs* . . ., und besonders Gerhard Schuhmachers Bericht über *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Erforschung des deutschen Kirchenliedes* . . . weitet das Blickfeld durch Hinweise auf germanistische Methoden der Textinterpretation und auf die hermeneutischen Aufgaben der Hymnologie. Vervollständigt wird der Band durch die ausführlichen Literaturberichte zur Liturgik und zur Hymnologie, die an wechselseitigem Informationswert nichts eingebüßt haben, auch wo sie nicht mehr ganz vollständig sein können.

Obwohl sich näheres Eingehen hier verbietet, mag die Inhaltsübersicht erkennen lassen, wieweit spezielle historische Themen den Band beherrschen. Den einen Grenzfall bildet dabei die Miszelle Engelhardts, die Ausnahme in der anderen Richtung das Referat Schuhmachers, das die Interpretation der Überlieferung als vordringlich akzentuiert. Ein recht brisantes Thema kann z. B. die berühmt-berüchtigte Rabenaas-Strophe sein, wenn man die Motive ihres Aufkommens als Symptome versteht. Trug dazu nicht eine vornehmlich antiquarisch interessierte Hymnologie bei, die sich durch solche provozierende Gebilde kaum selbst in Frage stellen ließ? All die Probleme, die gegenwärtig durch die „Krise des Gottesdienstes“ auf die Liturgik zukommen, berührt eigentlich allein Müllers Aufsatz, auch wenn er die Frage des Liedgutes nur streift. Ist aber jene vielberedete Krise nicht auch eine Krise der aktuellen Funktion des Kirchenliedes wie der Liturgie, und kann sie die damit befaßten Disziplinen unberührt lassen? Ihre historische Orientierung mochte fraglos erscheinen, solange man der lebendigen Wirkung des Tradierten vertraute. Wenn aber jetzt der überlieferte Liedbestand eines der Probleme im Gottesdienst wird, so geht das wohl auch die Wissenschaft an. Der Wert der sorgsam historischen Untersuchungen wird damit nicht geschmälert. Stellt sich aber nicht auch die Aufgabe, kritisch Bestand aufzunehmen und die Fragen und Verfahren zu überdenken? Dem Jahrbuch wäre zu wünschen, daß es vermehrt zum Diskussionsforum für solche Probleme würde.

Friedhelm Krummacker, Erlangen

„Recherches“ sur la Musique Française Classique. Band IX. Paris: Editions A. et J. Picard 1969. 268 S. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons, ohne Bandzählung.)

Auch der neunte Band dieses Jahrbuches, das in der Reihe „La vie musicale en France sous les Rois Bourbons“ erscheint, hält an der ursprünglichen Zielsetzung des Herausgebers Norbert Dufourcq fest und vereinigt Beiträge aus der Archivforschung im engeren Sinne mit Aufsätzen zu biographischen, gattungsgeschichtlichen und formanalytischen Themen aus der französischen Musikgeschichte von 1650 bis 1800. Theobaldo di Gattis einzige Oper *Scylla* (1701) und P.-A. Monsignys Opéra-comique *La belle Arsène* (1773), der Violoncellist J.-B. Stück (gest. 1755) und der 1757—1777 an der Kathedrale von Béziers tätige Jean Combes bilden den Gegenstand von kürzeren, lesenswerten Arbeiten. Weitere Themen stellen die Entwicklung der Musik für Harfe in Frankreich (erster bekannter Druck: Christian Hochbrückers *6 sonates pour harpe* . . . op. I von 1762), die Verwendung und Gestaltung der Tanzsätze im frühen Opéra-ballet (bis 1723) und François Couperins von Dufourcq geistvoll analysierter Sonatenzyklus *Les Nations*. In mancher Hinsicht höchst nützlich ist der vollständige Initienkatalog sämtlicher Tanzsätze, die sich in den Werken Lullys finden, von Meredith Ellis übersichtlich zusammengestellt und kommentiert. Martine Roche unterzieht die vor sechzig Jahren von J. Ecorcheville publizierten Tänze aus der „Kasseler Handschrift“ einem sorgfältigen Vergleich mit einem Ballard-Druck von 1665. Sie begründet ihre Vermutung, daß nur die Oberstimme des Kasseler Manuskripts französischen Ursprungs sei; die (teilweise mit „G. D.“ signierten) Sätze könnten von Gustav Düben stammen. Besondere Aufmerksamkeit verdient Martin M. Hermanns Studie über Jean-François Le Sueurs Tätigkeit als Kirchenmusiker, unternahm es doch der erst 26jährige Kapellmeister der Pariser Notre-Dame, die Kirchenmusik am Vorabend der großen Revolution unter Beiziehung einerseits volkstümlicher, andererseits musikdramatischer und programm-musikalischer Elemente auf eine völlig neue Grundlage zu stellen. Seine Versuche provozierten eine heftige Polemik, die in manchen Äußerungen an heutige Kontroversen über verwandte Bestrebungen erinnert. Paulette Letail-

leurs Monographie über Jean-Louis Laruette leidet unter der Zerstückelung in mehrere Fortsetzungsteile. Die wertvolle und wohldokumentierte Arbeit sprengt den Rahmen der vorliegenden Publikation und verdient nach ihrem Abschluß eine selbständige Würdigung. Vorwiegend oder ausschließlich der Archivforschung zuzuzählen sind die Aufsätze über die „Psallette“, d. h. die Kantorei an der Kathedrale von Vannes (Bretagne) und über das Pflichtenheft und die Anstellungsverhältnisse der Organisten in Hondschoote (Nordfrankreich). Sie vermitteln ein aufschlußreiches Bild der musikalischen Verhältnisse in der französischen Provinz. Die Veröffentlichungen aus dem 1932 geschaffenen Zentralarchiv der Pariser Notariate, dem „*Minutier central*“, betreffen die Jahre 1708 bis 1722 und sind von überwiegend soziologischem und lokalhistorischem Interesse.

Theodor Käser, Schaffhausen

Orff-Institut an der Akademie „Mozarteum“ Salzburg. Jahrbuch III. 1964–1968. Im Auftrag des Orff-Institutes hrsg. von Werner Thomas und Willibald Götze. Mainz: B. Schott's Söhne (1969). 288 S., 17 Taf.

„So soll eine Grundlage für alles spätere Musizieren und Interpretieren geschaffen werden, d. h. wahres Verständnis für musikalische Sprache und Ausdruck, die hier, wie in einer Fibel, erstlingshaft gebildet werden.“ Carl Orff setzte diesen Schlußsatz im Januar 1950 unter sein Vorwort zum ersten Band des Schulwerkes. Eine Fibel also, ein erstes Lese- und Lernbuch für musikalische ABC-Schützen, nur eine Vorschule, ein Fundamentlegen für späteres, ernsthafteres Eindringen in die Musik? Daß Orffs Schulwerk mehr ist als erstlingshafte Musikerziehung schlechthin, daß es auf die verschiedensten Methoden musikalischer Früherziehung befruchtend eingewirkt hat, daß es rund um den Erdball Herz und Ohr der Kinder, Jugendlichen und der erwachsenen Musikfreunde für neue Musik geöffnet hat und nicht zuletzt dem Gesamtwerk Carl Orffs ein unermüdlicher Herold gewesen ist, das haben die beiden letzten Jahrzehnte gezeigt.

Alltag und Praxis des schulischen Musizierens und leichtfertige, einseitige Abwertung der schlagwerkseligen Stücke (Kritische Ohren hörten sogar militaristische Untertöne heraus) haben das Schulwerk vielerorts ver-

fremdet. „Um der Gefahr der Horizontverengung zu begegnen, die sich im natürlichen Verschleißprozeß der praktischen Arbeit allzuleicht einstellt“ (so Werner Thomas im Vorwort des Jahrbuchs III), „soll die geistige Landschaft sichtbar gemacht werden, in der das Orff-Schulwerk beheimatet ist“. Das geschieht in der geschickten Zusammenstellung der einleitenden Texte: Auszüge aus Johann Gottfried Herders *Über den Ursprung der Sprache* (1770) und *Von den Lebensaltern einer Sprache* (1766), aus Friedrich von Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (aus dem fünfzehnten Brief 1793/94), aus Goethes Besprechung von *Des Knaben Wunderhorn* (1806), aus den Vorreden zu den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm (1812 und 1814) und aus Wilhelm Grimms Vorrede zu *Deutsche Sagen*, Bd. 1, hier unter dem nachträglich gesetzten Titel „Märchen und Sage“.

Dieser klassischen Präambel folgen neuere Texte zur Deutung der einfachen Formen der Sprache von André Jolles, Georg Baeseke, Archer Taylor und Max Lüthi, weiterhin — im 3. Teil — Texte „zum Bild der Erziehung im Sinne des Orff-Schulwerkes“ von Martin Buber, Eduard Spranger, Romano Guardini, Otto Friedrich Bollnow, Walter F. Otto, Clara und William Stern und Luigi Santucci.

Originalbeiträge zum Jahrbuch liefern Werner Thomas (eine sorgfältige Einführung zu Orffs *Musica Poetica*), Wolfgang Roscher und Claus Thomas (*Elementares Musiktheater — Versuche improvisatorischer Entfaltung*), eine Abhandlung voller wertvoller Erkenntnisse, Anregungen und Impulse, aus der praktischen Erfahrung der Autoren heraus geschrieben, Werner Thomas (*Orff-Bühne und Theatrum Emblematicum — zur Deutung der Szene in Orffs „Trionft“*), Gábor Friss (*Musik und Musikerziehung in Ungarn — zu Zoltán Kodálys musikpädagogischer Reform und ihren Auswirkungen*), Felix Hoerbner (*Elementare Vorformen der Mehrstimmigkeit*), J. H. Kwabena Nketia (*The place of authentic folk music in music education*) und Adriana Aba Hayford (*Märchenerzählen in Ghana*).

Bibliographisches vervollständigt das Jahrbuch: Wilhelm Keller zeichnet geschliffene Porträts von Eberhard Preussner und Robert Wagner. Wieland Wagners

Laudatio auf Carl Orff zum 70. Geburtstag (gesprochen anlässlich des Staatsaktes am 9. Juni 1965 in München) schließt diesen fünften Teil ab. Teil 6 bringt Berichte über Orff-Aktivitäten in aller Welt, Teil 7 Dokumente, darin Orffs *Memorandum* zum elementaren Musikunterricht in Kindergärten und Volksschulen Deutschlands aus dem Jahre 1965. Ein achter Teil mit Besprechungen schließt sich an. Ein Verzeichnis der Mitarbeiter sowie Quellen- und Bildernachweise runden den Band zu einem profunden, vielseitigen Orff-Lesebuch ab.

Clemens Kremer, Saarbrücken

Acta organologica. Band 2. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred Reichling. Berlin: Verlag Merseburger 1968. 221 S., 20 Taf.

Der neue Band der *Acta organologica* ist der Erforschung neuer Orgellandschaften gewidmet, vornehmlich solcher der rheinischen und der Maingegend. Im Vorwort umschreibt der Herausgeber Alfred Reichling den Begriff der Orgellandschaft und berührt dabei auch die Frage nach der Arbeit jener Meister, welche in mehreren oder gar vielen Landschaften auftreten, neue Akzente setzen und oftmals das Stilgeschehen beeinflussen. Zu aller mechanistischen Grundlegung müßte aber auch die theologisch-liturgische Frage erörtert werden, dann die soziologische Lage der Auftraggeber und Gemeinden und schließlich die ästhetischen Grundfragen. Alle Bearbeiter — Hans Hulverscheidt, *Die Orgelbauer des Bergischen Landes vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*; Clemens Reuter, *Der Orgelbau in den katholischen Kirchen des Rheinlands von 1700 bis 1900*; Bernd Sulzmann, *Der Orgelbau am Oberrhein im 18. und 19. Jahrhundert*; P. Meyer-Siat, *Die Orgelbauerfamilie Callinet*; Hermann Fischer, *Der mainfränkische Orgelbau bis zur Säkularisation* — sind bemüht, die gewählte Orgellandschaft grundlegend darzustellen. Dies gelingt trotz verschiedener Arbeitsmethoden; die einen stellen die Meister in Reihen zusammen, die andern verwenden monographische Züge und schließlich bemerkt man auch den Versuch, eine systematische Darbietung zu gestalten. Alle Autoren sind bemüht, einen einheitlichen Orgelbaustil zu erarbeiten, ein Unterfangen, das aber fehlschlagen muß, weil man sich nicht von den Begriffen Renaissance- und Barockorgel zu trennen vermag.

Diese Stilbegriffe sind der Kunstgeschichte entlehnt, sind nicht orgeleigen und machen lediglich den Versuch, den Zeitbegriff zu deuten. Es gibt nur zwei Orgelklangstile, den pragmatisch-klassischen und den emotionell-manieristischen. Hätte man die zahlreich dargebotenen Dispositionen in drei Kolumnen als Rechtwerk, Unterscheidliche und Linguale niedergelegt, dann würde man sofort erkennen, in welche Stilcategory ein Orgelwerk eingereiht werden muß; man bemerkt auch, inwieweit sich der Orgelklang noch im Lot befindet oder vom Absoluten abweicht oder gar Talfurchen aufzeigt. Ein Beispiel hierfür liefert eine der Arbeiten. Dort wird erwähnt, daß man vor Jahren Karl Riepp in ein Schülerverhältnis zu Andreas Silbermann zu bringen versucht hat. Ursache dafür war eine geradezu euphoristische Deutung des Namens des Straßburger Meisters. Das ist natürlich so unrichtig wie irrig, denn beide Meister gehören in den pragmatisch-klassischen Kreis, wie diesen Marin Mersenne bereits um 1633 beschrieben hat. Beide Meister kommen natürlich zeitlich zu spät und der Fall Ottobeuren wird hier typisch wie lehrhaft. Karl Riepp baut den Benediktinern in Schwaben für ihr neues Gotteshaus eine Orgel reichen Stils, die aber im Sinne des Ottobeurer Stilgeschehens zur Antinomie wird. Sagt man Barock, dann ist das nicht einmal zeitlich richtig, denn dieser Raum nimmt wohl die pragmatisch-klassische Orgel auf, diese wird aber nur ein Teil der stilistischen Grundlagen im Sinne der Gesamtarchitektur, nicht aber in dem der Dekoration. Im Ganzen tragen alle Arbeiten dazu bei, die Orgellandkarte von weißen Stellen zu befreien, wenngleich manchmal ein Ziel erstrebt wird, das einer Manifestation gleichkommt. Sehen wir in allen Arbeiten Beiträge zu einer kommenden gesamten Orgelgeschichte unseres Großraumes, die dann innerhalb der Musikgeschichte sicherlich ein wichtiger Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte sein wird.

Rudolf Quoika, Freising

Zeitschrift für Musiktheorie. Hrsg. von Karl Michael Komma und Peter Rummenheller. 1. Jahrgang 1970. Heft 1. Stuttgart: Ichthys Verlag (1970). 48 S., 1 Schallplatte.

Angesichts der Rentabilitätsprobleme der Musikzeitschriften ist es ein besonderes Wagnis, ein auf Musiktheorie spezialisiertes

Periodicum zu starten. Es ist deshalb einleuchtend, wenn die Herausgeber Karl Michael Komma und Peter Rummenhüller einen möglichst großen Interessentenkreis aller „Pädagogen, die mit Musik zu tun haben“, ansprechen wollen. Selbstverständliche Konsequenz, daß die Halbjahresschrift nicht nur Sprachrohr einer Berufsgruppe oder einer speziellen Schule sein will: Erfreuliche Toleranz, die indessen, wie schon das erste Heft zeigt, auch ihre Gefahren hat.

Die Disposition des ersten Heftes ist eine gute Visitenkarte: Zwei größere Artikel, eine Analyse, zwei erfreulich ausführliche Buchbesprechungen, ein In Memoriam, eine Zusammenstellung musiktheoretischer Publikationen, die in jedem Heft einen begrenzten Personenkreis erfassen will. (Diesmal: Arbeiten Stuttgarter Hochschullehrer.)

Daß Theorie sich nicht auf Behandlung erkalteten Materials beschränken muß, sondern auch einen Beitrag zur Klärung aktueller Probleme leisten kann, zeigt mit fachlicher Kompetenz und anregend-phantasievoller Systematik Helmut Lachenmanns Artikel über *Klangtypen der neuen Musik*. Vorzüglich Clytus Gottwalds Besprechung der Dissertation Konrad Böhmers. Unüblich und deshalb interessant Kommas Buchbesprechung (Erpf, *Form und Struktur in der Musik*) in Form einer Darstellung mehrjähriger Unterrichtserfahrungen. Diese kritisch beschreibende Stellungnahme tendiert zur musikpädagogischen „Handreichung“. Martin Gumbels Erkenntnis, daß traditionelle Analyse-Verfahren neuer Musik unangemessen sind (Varèse, *Density 21, 5*), stimmt man gern zu. Er entscheidet sich für unbestechliche Statistik sämtlicher Parameter. Leider steckt der Teufel von Anfang an darin, da die zuvor erfolgte Gliederung des Stücks in 14 Teile recht unterschiedlicher Dauer, die sodann die Einheiten der folgenden statistischen Auswertung sind, nach Gutdünken, eben doch nach traditioneller analytischer Einsicht vorgenommen wurde. So kann aus der Statistik nicht mehr herauskommen als hereingesteckt wurde.

Fügen sich diese Beiträge zusammen zum Bild einer lebendigen, fesselnden Zeitschrift, die aktuellen Problemen des Musikdenkens und der neuen Musik gebührend Raum gibt, so wirkt der umfangreichste Beitrag wie ein etwa 1910 gegen die Zeit geschriebener Kampf für die Quint-Terz-Harmonik gegen

die andrängende Atonalität. Martin Vogel (*Funktionszeichen auf akustischer Grundlage*) entwickelt ein Funktionssystem, das offen sein soll „gegenüber einem weiteren Ausbau der Harmonik, der zweifellos kommen wird, sobald man sich einmal an freier Linearität und isolierter Klangfarbe satt gehört hat“. Führte noch Louis-Thuille vor 60 Jahren die Harmonielehre bis an die damals neue Musik heran, konzentrierten sich spätere Arbeiten wie die Grabners und W. Malers bewußt auf einen abgeschlossenen historischen Bereich zum Nutzen der Klarheit und Sinnfälligkeit des Systems. (Dür wie Mollsubdominante standen nun endlich auf demselben Ton.) Vogel aber hängt letztere wieder oben auf und erklärt den kadenzierenden Quartsext-Akkord zur Konsonanz. (Schubert dürfte nach dem Studium des Artikels wichtige Werke als unrein zurückziehen, in denen er — so reizvoll — den Quintenzirkel in drei Großterzschritten durchmaß.) Musiktheorie ist für Vogel „das Feld, auf dem sich die künftige Entwicklung der Musik entscheidet“. Mir ist die Umkehrung des Satzes sympathischer: Die Entwicklung der Musik ist das Feld, auf dem sich die künftige Entwicklung der Musiktheorie entscheidet.

Dem mutigen Unternehmen des Ichthys-Verlages ist zu wünschen, daß es genügend Abonnenten und genügend Autoren zu finden vermag!

Diether de la Motte, Hamburg

Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse. Bericht über das erste Kolloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 25.—27. Januar 1968. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht unter Mitarbeit von Klaus-Jürgen Sachs und Christoph Stroux. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH. 1968. 203 S. (Veröffentlichung der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung. Heft 2.)

Das von der Walcker-Stiftung am Thurner im Schwarzwald veranstaltete Kolloquium galt der Erarbeitung neuer Grundlagen für den Orgelbau und die Orgelkomposition. Zwanzig geladene Teilnehmer bemühten sich, in Analyse und Synthese gegenwärtige und zukünftige Grundlagen zu erforschen und zu begründen. Leider fehlten Vertreter der beiden großen Kirchen; das Fehlen eines katholischen Vertreters machte sich besonders

bemerkbar, denn gerade von diesem hätte man nach dem Vaticanum II ja neue Aussagen über die Verwendung der Orgel im Gottesdienst erwarten dürfen, denn die Richtlinien des Konzils von Trient mit dem Ceremoniale Episcoporum vom Jahre 1600 als Niederschlag scheinen endgültig vorbei zu sein und damit ist wohl auch die substitutiv-liturgische Verwendung der Orgel beim Supplieren von Wortteilen in den Psalmtexten und bei den Meßresponsorien wegen des Wechsels der liturgischen Sprache gegenstandslos. Der Beitrag des evangelischen Referenten konnte wenigstens verlesen werden, auch droht der choralbedingten Orgelmusik kaum Gefahr, selbst dann nicht, wenn neue Gemeindecoräle eingeführt würden. Die katholischen Belange vertrat H. H u c k e. Die neue Orgelform soll hauptsächlich klanglich wirksam werden. Zu diesem Zwecke wurden die Mensuren und die Ladenfrage bei den Diskussionen in den Vordergrund gestellt. Die Mensuren der Pfeifen sind allerdings akustisch und durch die empirische und experimentelle Forschung und Anwendung der Grundsätze weitgehend festgelegt, wengleich immer wieder der Versuch gemacht wird, mit Hilfe der Spekulation oder der Zeichnung wie bei Athanas Kircher (1650) neue Akzente zu setzen. Auch darf niemals vergessen werden, daß die Mensuren durch den Register- und Raumkoeffizienten festgelegt sind und nur wenig differenzieren. Neue Möglichkeiten ergeben sich höchstens aus neuen Mensurenkurven, die auf neuem Wege den Versuch machen, dieses Gebiet wenigstens teilweise progressiv zu gestalten. Anders die Ladenfrage. Obwohl alle Teilnehmer von der mechanischen Schleiflade ausgingen, zeigte sich die Tendenz, die elektrisch gesteuerte Kastenlade ins Gespräch zu bringen. Diese steht in klanglicher Beziehung der Schleiflade kaum nach, aber sie zerstört die Registerstruktur und damit das horizontale Verhältnis der Orgelregister untereinander. Die Kastenlade stellt jeweils eine Pfeife als Klangzentrum in den Mittelpunkt und ermöglicht durch Vervielfachung von Pfeifen gleicher Tonhöhen eine neue, akzentuell bedingte Klangsphäre. Derartige Versuche sind nicht neu, denn die Multiplexorgel vergangener Tage arbeitete ebenfalls mit diesem Ladenprinzip, doch wurden keine wesentlichen Ergebnisse erzielt und weitergegeben.

Der zweite Teil des Kolloquiums beschäftigte sich mit der zeitgenössischen und zukünftigen Orgelkomposition, wobei auffiel, daß kein Vertreter der zeitgenössisch-pragmatischen Orgelkomposition anwesend war; Johann Nepomuk David, Ernst Pepping, Helmut Bornefeld und Siegfried Reda fehlten ebenso wie die bedeutsamen Franzosen Olivier Messiaen oder Alain. Man kann das in Rechnung stellen, wenn man Kompositionen für Orgel von György Ligeti, der anwesend war und zugleich als Anwalt seiner Sache galt, als neuen Betrachtungsmittelpunkt anzunehmen gewillt ist. Wer ligetianische Orgelmusik kennt, erkennt bald, daß die uralte Sphärenmusik ein Klangzentrum bildet, und daß blockwerkartige Klänge um dieses Zentrum gelegt werden. Da Bewegungsvorgänge kontrapunktischer Art fehlen, werden solche durch Anschlags-techniken und winddynamische Vorgänge ersetzt. Versucht man, dieser Musik ästhetisch beizukommen, dann darf man an den Satz von Eduard Hanslick von der Musik als tönende Form denken und diesen geringfügig verwandeln in Musik als statische Form. Da außerdem sämtliche Kriterien der klassischen Musikästhetik, wie eine solche von Hegel erstrebt wird, fehlen, darf man geneigt sein, metaphysische Grundlagen im Sinne Herbert Marcuses beizuziehen. Bald kommt man in den Bereich abstrakter Malerei, die gleiche und ähnliche Dimensionen aufweist wie die erstrebte Orgelmusik.

H. H. E g g e b r e c h t hat in der Einführung zu diesem Buche die entsprechende Aussage gemacht, wenn er hinwies auf das emotional-manieristische Verhalten dieser Musik und man begeht durchaus keinen Abweg, wenn man das Kolloquium am Thurner mit den Bestrebungen der Tagungen auf Schloß Kranichstein bei Darmstadt vergleicht. Orgelbau Walcker gedenkt, hier Abhilfe zu schaffen: drei Orgeln sollen dem Experiment dienen, eine klassische, eine zeitgemäße und eine zukünftige, die alle der Erprobung der neuen Grundsätze einen Weg ebnen sollen (wengleich Orgelmusik solcher Art m. E. auf jeder richtig disponierten Orgel darstellbar ist).

Der Walcker-Stiftung gebührt allerdings Dank, daß Orgelfreunde drei Tage lang diskutieren durften und daß auch die moderne Musikwissenschaft einen Gewinn buchen kann. Die reiche Verwendung von Tonbändern ermöglichte auch den deskriptiven

Niederschlag der Referate und Diskussionen, die der Herausgeber mit einem trefflichen Vorwort versah. Orgelfreunde, die der pluralistischen Kunstanschauung zuneigen, werden in diesem trefflichen Buche eine wertvolle Dokumentation der Zeit sehen; auch die Progressisten unter den Pragmatikern werden das Buch mit Erfolg lesen, doch wird ihnen eine wahrscheinlich auftretende Totalität den Sinn des Ganzen verdunkeln. Immerhin: ein gewichtiges Buch und ein wertvoller Beitrag zur Organologie unserer Zeit.

Rudolf Quoika, Freising

Gerald Abraham: *Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies*. London: Faber and Faber (1968). 360 S.

Die 30 nahezu umfangreichen und in den Jahren 1928—1966 geschriebenen Aufsätze betreffen je zur Hälfte die slavische und die germanische oder mit ihr verbundene Welt. In der Einleitung werden als Gründe für den späten Eintritt der slavischen Musik in die europäische Welt, mithin für ihre geringe Bedeutung für die Früh- und Hochromantik, neben dem Sprachenvorhang für die Vokalmusik und der Überfremdung durch die Italiener, vor allem die vom Westen unabhängige kulturelle Entwicklung und die Unzugänglichkeit bzw. Verschollenheit der Quellen angegeben. — In *Chopin and the orchestra* macht der Verfasser neben von Hummel und Field übernommenen Feinheiten der „delicate watercolour orchestration“ auf persönliche Züge aufmerksam. — Der erste der vier großen tschechischen Meister, Smetana, erfährt für die *Genesis of the Bartered Bride* eine die starken Verschiedenheiten der Fassungen von 1866 und 1869 berücksichtigende Wertung. — Die 30 Seiten lange Darstellung von *Dvořak's musical Personality*, ein würdiger Beitrag zum „Dvořak Symposium“ (1943), kommt nach gründlicher Abwägung der sein Gesamtschaffen bedingenden Faktoren zu dem Schluß, „that Dvořak's creative personality is . . . one of the most clearly defined — I do not say, one of the strongest — in musical history“. — Die 375 Stücke des — in Deutschland kaum erreichbaren, in MGG nicht verzeichneten — datierten musikalischen Tagebuchs Z. Fibichs *Nálady, Dojmy a Upomínky* sind tatsächlich in ihrer immerwährenden Beziehung zu seiner unsterblichen Geliebten Anezka Schulzova „An erotic Diary for Piano“. — Der *Realism in Janacek's Operas*, dem Vorbild Mus-

sorgskys verpflichtet, wird auf des Komponisten Beobachtungen über die „melody of spoken word“ und ihre Durchführung untersucht. — Es folgt *Anton Rubinstein: Russian Composer*. Vier seiner 17 Opern betreffen nationale Stoffe; in seiner russischsten Epoche 1879 bis 1882 entstand neben der Symphonie op. 107 die Oper *Kalashnikov*. — Tschaikovsky tritt zweimal hervor: *Some centennial Reflections* ergeben, daß er als Lyriker, Melodiker und Meister der Ballettmusik strebte nach der „craft of dressing up and fitting together such ideas in the most effective way“ (110). — Die 50 Seiten umfassende Abhandlung *Tschaikovsky's Operas*, ein erweiterter Beitrag zu dem von Abraham geleiteten gleichnamigen Symposium von 1945, legt unter Bezugnahme auf viele, z. T. kaum bekannte Zeugnisse dar, daß der Komponist nur Libretti, unter Umständen lediglich wegen einer entscheidenden Szene, annahm, die seinem menschlichen Anteil entsprachen. — Je zwei Arbeiten gelten auch Mussorgsky und Rimsky-Korsakov. Einmal wird das Libretto des *Boris Godunov* mit der Puschkinschen Vorlage verglichen. — Dann das *Mediterranean Element in Boris Godunov*, in den Übernahmen von Bruchstücken aus seiner unvollendeten Oper *Salamambo*, aber nur in Fällen von „identity or near-identity of emotional or dramatic context“ (193). — Rimsky-Korsakov sah sich „as self-critic“ — er sagte zu einem Schüler: „you will see that much in me is not mine“ — zu ständigen Umarbeitungen gezwungen. — Die ungleiche Haltung von *Rimsky-Korsakov's Song*, von deren Stadien diejenigen von 1897/98 die fruchtbarste ist, bedingt die Lebensfähigkeit von 8—9 unter 80. — In *Random Notes on Lyadov* bringt der Verfasser als Ergänzung zu seinem Artikel in MGG Näheres über die Opernpläne und die Klaviermusik. — Diese Abteilung beschließt *Glazunov and the String Quartet*. Der Meister, dessen einschlägige Produktion nahezu 50 Jahre umfaßt, beginnt vom vierten Quartett (1894) ab statt des nationalen mit einem universalen Idiom, in dessen polyphoner Bedingtheit „a subtly monothematic thinking“ (222) zu erkennen ist. —

Die zweite Abteilung eröffnet *The Best of Spontini*. Er war einer der Meister „who find a successful formula and go on succeeding by sticking to it or at most, varying and elaborating it“. Die Herkunft von Gluck

bedingte seinen Einfluß auf den heroischen Stil in der Oper, auf Wagner und Berlioz. — E. T. A. Hoffmann as composer ist nur als Bühnenkomponist von Bedeutung, so durch die Harmonik und Instrumentation. — Sein „counterpart“ Weber as Novellist and Critic wird durch seine sehr ausführlich besprochene Selbstbiographie charakterisiert; als Kritiker neigt er zum „conservativism in actual judgement“, so im Fall Beethoven. — Für die Beziehung Marschner and Wagner erschienen als gemeinsame Merkmale die symphonische Haltung des Orchesters, die sinnvolle Mischung von Rezitativ und Arioso sowie die Neigung zur durchkomponierten Szene. — Die drei Scores of Mendelssohn's Hebrides, deren erste (Ouvverture zu Die einsame Insel) nur als Photokopie und deren dritte (The Hebrides, London 1832) in zwei Fassungen vorlag, bedingen auch für die Titelfrage eine Diskussion. — Schumann gelten vier wichtige Arbeiten: 1. Dem Op. II and III, also Polonäsen und Liedern, und ihrer späteren Verwertung. — 2. Der Jugendsinfonie in g minor, ihrer Vorgeschichte, jetzigen Gestalt, Formung und stilistischem Habitus. — 3. Den Three Scores of Schumann's D minor Symphony, in deren beiden Fassungen (1841 und 1851) schwerwiegende Unterschiede erkennbar werden; es gibt auch eine (unpublizierte) Bearbeitung von G. Mahler. — 4. Der Ouvverture zu Hermann und Dorothea, hier als „Dull Ouvverture“ bezeichnet; eigentlich als Einleitung eines Singspiels gedacht und durch die anlautende Marseillaise bestenfalls deren erster Szene angepaßt, ist sie wahrscheinlich eine patriotische Anspielung auf den Staatsstreich Napoleons III. — Wagner's second Thoughts, d. h. „his rewritings in maturity of the works of his immaturity“ (294), so von Rienzi, Holländer, Tannhäuser und Faust-Ouvverture, teilweise nahezu 20 Jahre später erfolgt, betreffen Rezitativ, Harmonik, Instrumentation, Plastik des Ausdrucks und die Gestaltung der Übergänge und Schlüsse. — Nietzsche's Attitude to Wagner ist insofern „A fresh View“, als Abraham aufgrund vieler Jugendäußerungen nachzuweisen versucht, daß Nietzsche später äußerst enttäuscht war, weil er erkannte, daß „his excitement was not musical but emotional“. — An Outline of Mahler stellt für die Symphonien, deren Bezogenheit auf sein Liedschaffen hervorgehoben wird und von denen jede eine Welt für sich darstellt, drei Perio-

den fest: erste bis vierte, fünfte bis achte, Lied von der Erde und neunte Symphonie. Sie sind trotz subjektiver und philosophischer Mitbedingtheit doch reine Musik; „his idiom . . . offers no more difficulty to our ears than Mendelssohn's“ (330). Problematisch bleiben die Anklänge und Banalitäten seiner Melodik und die übergroßen Längen. — Delius erscheint Abraham wegen der kosmopolitischen Fülle seiner „literary Sources“ als unvergleichlich. Vor allem Romeo and Julia und Sea-Drift werden unter Hinweis auf seine durch Abstammung, Lebensschicksal und Internationalität verursachte prosodische Unbekümmertheit näher betrachtet. — The Bartok of the Quartets, welche „represent Bartok's best or at any rate most serious work at each period“ ersteht, mit Hinblick auf seine anderen gleichzeitigen Arbeiten, in seiner Unbedingtheit als Harmoniker, Melodiker, Rhythmiker und Formgestalter als ein Meister, den man in der Nähe Beethovens nennen darf.

Der Reichtum und die Anregungskraft dieses Buches, das in der Weite einer der gesamten europäischen (und nicht nur slavischen!) Musik gewidmeten Ausschau symbolischen Anspruch erheben darf, konnte in diesen Hervorhebungen kaum angedeutet werden. Die klare, gleichwohl differenzierende, stets um Begründung bemühte Darstellungsweise verharrt bei aller Sachbezogenheit nicht beim Reinmusikalischen und begründet manches eigenwillige Urteil (Gounod, 332; Mahler, 330/31) durch geistes- und kulturgeschichtliche Widerspiegelungen. Die Quellen sind sorgsam zitiert, das Register reichhaltig, die 234 trotz der Winzigkeit klar lesbaren Notenbeispiele plausibel und aufschlußreich. Es besteht auch in Deutschland, dem mindestens 12 Arbeiten zugehören, Interesse an einer guten Übersetzung dieser bedeutenden Gabe.

Reinhold Sietz, Köln

Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Zweite Reihe: Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek. Sechster Band: Codices Musici. Erster Teil. (HB XVII 1 bis 28.) Beschrieben von Clytus Gottwald. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1965. XII, 66 S.

Die Katalogisierung mittelalterlicher, selbst neuerer Musikhandschriften war, wie Wolfgang Schmieder in seiner Festgabe für Vla-

dimir Féodorov (Fontes 1966, S. 121, *Werkstatterfahrungen beim Katalogisieren von Musikhandschriften*) bemerkte, „*eigentlich noch immer eine terra incognita*“ und bereitete dementsprechend größere Schwierigkeiten.

Nun sind mit dem Erscheinen des 1. Bandes der Stuttgarter Musikhandschriften (hrsg. von Clytus Gottwald, 1964; vgl. die Besprechung von Franz Krautwurst in: *Mf XXI* [1968], S. 233–237) wohl auch für dieses Gebiet, dank der ausführlichen Vorbereitungen des Verfassers und seiner Mitarbeiter (vgl. Clytus Gottwald, *Empfehlungen für eine zeitgemäße Katalogisierung von Musikhandschriften*, in: Sonderheft der Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Frankfurt a. M. [1963], S. 155–169) die ersten richtungweisenden Ergebnisse vorgelegt worden. Die Würdigung des hier vorliegenden Kataloges könnte mit den gleichen anerkennenden Bemerkungen wiederholt werden, die Franz Krautwurst in seiner Besprechung der 1. Reihe zur Technik der Kataloganlage gemacht hat. Man darf wirklich hoffen, daß sich künftige Bearbeiter von Handschriftenkatalogen diesen Vorbildern aus Stuttgart anschließen werden, wenn auch die Quellenbeschreibung bei diesem zweiten Teilband schon wieder geringfügig von dem einmal eingeführten Schema abgewichen ist (vgl. die unterschiedliche Handhabung der im Kleindruck gesetzten Abschnitte zu Einband, Buchbinder, Lagenfoliierung, Provenienz, Notationstypus etc.). Ein Problem bleibt indes — vielleicht nicht allein der Stuttgarter *Musikhandschriften* — die Veröffentlichung der Kataloge in *zwei Reihen*. Die Geschichte der Württembergischen Landesbibliothek ist die mehr oder weniger lange Geschichte zweier Bibliotheken, die sie seit einigen Jahrzehnten in sich vereinigt, die Königliche Öffentliche Bibliothek und die 1810 gegründete Königliche Handbibliothek (später Hofbibliothek). Die beiden Katalogreihen tragen noch dem Zustand ihrer Herkunft Rechnung. Sie erscheinen getrennt: die zweite Reihe (Hofbibliothek) — ihrer ursprünglichen systematischen Unterteilung folgend; die Musikalien bilden dabei den Abschluß — die erste Reihe (Öffentliche Bibliothek), eine Systematik im Augenblick der Publikation einrichtend. Hier hatten die Musikalien den Vorzug an erster Stelle zu erscheinen, sie erhielten daher die neue Signatur I. Sicherlich könnte man auch diese

Gepflogenheit beim Gebrauch der Kataloge mit einbeziehen, sähe man die zwingende Notwendigkeit der getrennten „Ordnung“ ein. Für die Musikalien jedenfalls fällt es schwer, einen sachlichen Sinn in der Trennung zu erkennen (falls diese aber gerade die einzigen Handschriften sein sollten, die unter einer solchen Systematisierung gelitten hätten, so wollten die Bemerkungen allein Anregung zu ergänzenden, verweisenden Indices etc. sein), zumal nun in beiden Reihen ähnliche liturgische Handschriften zu finden sind (vgl. die Choralhandschriften der 1. Reihe: Cod. mus. fol. I 54–71 mit den in diesem vorliegenden Band ausschließlich publizierten Choralhandschriften HB XVII 1–28). Möglicherweise entstanden Handschriften beider Reihen zur gleichen Zeit, für gleiche Orte und Zwecke: für die beiden Antiphonaria de Sanctis (Cod. mus. fol. I 68 und HB XVII 16) des 14. Jahrhunderts aus dem Zisterzienserkloster Schöntal ist es beinahe anzunehmen. Beide weisen nämlich, wie der Beschreibung zu entnehmen ist, ähnliche Überarbeitungen auf, zeitgemäße Notationskorrekturen, ähnlichen Buchschmuck und in beiden befindet sich im *Commune sanctorum* der Hinweis auf den Würzburger Lokalheiligen Kilian. Zumindest ein deutliches gegenseitiges Verweisen auf doch vermutlich in Beziehung zu einander stehende Handschriften wäre wünschenswert gewesen. Hier erfährt man solche Zusammenhänge nur vom Bestand der Königlichen Öffentlichen Bibliothek aus. Daß die Handschriften der 2. Reihe bei ihrer Publizierung noch einmal in mehrere Lieferungen geteilt wurden, ist berechtigt und nützlich. Vermutet man nämlich im allgemeinen unter dem Handschriften-Repertoire einer ehemaligen Hofbibliothek eher Opern-, Konzert-, Kammermusikmateriale, möglicherweise private Andachtsbücher, so wird durch diese vorliegende Publikation das Augenmerk auf einen wohl nicht ganz selbstverständlichen Besitz gerichtet. Immerhin sind die Choralhandschriften nicht im Rahmen dieser Bibliothek gesammelt worden, sondern gelangten, wie die entsprechenden Handschriften der Königlichen Öffentlichen Bibliothek nach der Säkularisation, die einen direkt, die anderen auf Umwegen, in die jetzige Landesbibliothek.

Sie bieten nunmehr, da die Besitztümer der Stuttgarter Landesbibliothek an Musikhandschriften erschlossen werden, ein beach-

tenswertes Abbild aus dem an klösterlichem Leben reichen süddeutschen Raum von Würzburg bis Weingarten.

Ute Schwab, Kiel

Wilhelm Hoppe: Sondersammelgebiete der Kommunalen Bibliotheken und Büchereien. Sachgruppe Musikalien. Klavierauszüge von Bühnenwerken. Gesamtnachweis der in den Musikbüchereien des Landes Nordrhein-Westfalen vorhandenen Bestände. Köln: Verband der Bibliotheken des Landes Nordrhein-Westfalen 1968. 155 S.

In dem vorgelegten Verzeichnis sind die Bestände an Klavierauszügen von Bühnenwerken zusammengestellt, die sich im Besitz von insgesamt 22 kommunalen Bibliotheken des Landes Nordrhein-Westfalen befinden. Dabei sind die spezifisch wissenschaftlichen Universalbibliotheken, z. B. die Universitätsbibliotheken zu Bonn, Köln oder Münster, ebenso wenig erfaßt wie die musikwissenschaftlichen Spezialbibliotheken und Sammlungen. Im Sinne eines eingefleischten Musikhistorikers quellenträchtige Bibliotheken, die dann auch die Mehrzahl der Titel beibringen, sind lediglich die auch städtischen Landesbibliotheken zu Detmold, Dortmund und Düsseldorf. Der nachgewiesene Bestand umfaßt vorwiegend Klavierauszüge vom frühen 19. Jahrhundert bis in die neueste Zeit, wobei laut Vorwort (S. 5) „Ausgaben von 1310 Bühnenwerken“ verzeichnet werden konnten. Zum Vergleich: die Hamburger Musikbücherei wies in ihrem 1965 veröffentlichten Katalog allein 1590 verschiedene Titel (inklusive handschriftlicher und gedruckter Partituren) nach (vgl. *Mf* 22, 1969, 521). Alle wichtigen Opernkomponisten sind mit einer Vielzahl von Werken (Auber etwa mit 20 Opern) oder Ausgaben (Beethovens *Fidelio* etwa mit 14 verschiedenen Ausgaben) vertreten. Auch eine kleine Reihe von Drucken vor 1800 sind stolzer Besitz dieser Bibliotheken; so Werke von Georg Benda, Johann Adam Hiller, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Gottlieb Naumann, Antonio Salieri u. a., deren Original- und Frühausgaben manche Antiquare (auf Grund von Eitners Quellenlexikon!) zu Seltenheiten hochjubeln, wo sie doch auch in Provinzbibliotheken nachzuweisen sind.

Der Katalog, der sich nach den bibliothekarischen Spielregeln mit Recht Gesamtnachweis nennt, ist korrekt gearbeitet. Alle

zur Identifikation und Information notwendigen Angaben sind in einer rasch zu verstehenden Kürzelsprache gegeben. Dem nach Autorennamen angeordneten Gesamtnachweis folgen noch ein Titelregister (S. 139 bis 153) und ein fünf Titel umfassender Nachtrag (S. 155). Der angestrebte Zweck, über die Bibliothek hinaus auch anderen Institutionen wie Rundfunkanstalten, Bühnen, Musikschulen sowie interessierten Einzelpersonen ein Arbeitsinstrument und Nachschlagewerk an die Hand zu geben, wird vollauf erfüllt, auch wenn man die Ausklammerung der oben genannten großen wissenschaftlichen Bibliotheken, die ja auch dem Fernleihverkehr angeschlossen sind, bedauern mag.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

Karl H. Wörner: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. Vierte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1965). 554 S.

Karl H. Wörner hatte sich mit der 4. Auflage die Aufgabe gestellt, sein Studienbuch zu erweitern, so daß „mit erstrebter Vollständigkeit die Geschichte der Musik Europas“ darin erscheine. Die Verbindung von Lehrbuch und Nachschlagewerk war an sich schon problematisch. Es gehört zu den ganz heiklen Aufgaben der Musikgeschichtsschreibung, das Wissenswerte in didaktischer Weise zusammenzufassen. Mit dem Anschwellen der Quellenkunde, der Bibliographie, der lexikalischen und enzyklopädischen Erschließung der Musikgeschichte mußte diese pädagogische Forderung immer schwieriger werden. Auch ist es fraglich, ob ein Verfasser allein überhaupt noch zu Übersicht, Auswahl und Wertung in der Lage ist. Schließlich sollte die Konzentration auf das Wesentliche den Vorzug haben vor dem Wunsch, alles bringen zu wollen.

Das eigentliche Ziel der letzten Auflage ist ebenso schwer erreichbar. Wörners idealistische Absicht, mit seinem Buch einen „Beitrag zum Verstehen der Völker“ zu geben, ist aller Ehren wert. Längst war für die Musikgeschichte jeder Studienstufe zumindest eine europäische der alten nationalen oder sich auf die sogenannten „Musiknationen“ beschränkende Schau vorzuziehen. Wurde sie aber hier mit der Einbeziehung schier unüberblickbarer Namenssammlungen erreicht?

Die Gliederung eines Musikgeschichtsbuches solcher Art wird von den Gesetzen und den Schwierigkeiten der Periodisierung bestimmt. Handschin widmet in seiner *Musikgeschichte im Überblick* 12 Seiten allein diesem Problem, um dann den Stoff ganz unbekümmert nach Jahrhunderten zu ordnen. Bei Wörner wechseln die Prinzipien von Mal zu Mal. So ist die Katholische Kirchenmusik vom 17. Jh. bis zur Gegenwart (XIV) nach Jahrhunderten, Evangelische Kirchenmusik (XV) nach Persönlichkeiten und Gattungen, die vokale Gesellschaftskunst des 16. Jh. (XVI) nach Landschaften, das Oratorium (XX) nach Jahrhunderten, die Oper (XIX) nach Ländern geordnet. Die Großkapitel folgen teils der Bandaufteilung des Bückenschen Handbuches, von XIX bis XXV aber ausschließlich gattungsgeschichtlichen Grundsätzen. Das 20. Jh. (XXVI) steht sinnvoll als zusammenfassender Abschluß, aber isoliert neben dem letzten Gattungskapitel Lied da. Die zeitlichen Grenzen werden, zumal in einer Jahrhundert-Einteilung, nie starr eingehalten werden können. Überschneidungen sind unvermeidlich. Im Großkapitel XVI (*Die vokale Gesellschaftskunst des 16. Jahrhunderts*) wird unter B 1 *Die Chanson im 15. Jh. (Burgundisch-flämische Zeit)* als Nachtrag gebracht. Unter C 2 findet man daselbst für Deutschland *Mehrstimmige Bearbeitungen im 15. Jh.* In Kap. XX (*Oratorium*) werden für die tschechische Produktion im 19. Jh. mit B. Martinů insgesamt 13 Komponisten behandelt, deren Schaffen ausschließlich im 20. Jh. liegt. Auch Janáček gehört mit seinem Kantatenschaffen in diese Zeit. Das sind nur wenige Beispiele für die zahlreichen Unstimmigkeiten innerhalb der durch Kapitel- und Seitenüberschriften festgelegten Zeitgrenzen.

Für eine neue Auflage wären noch so manche andere Richtigstellungen in der Gliederung notwendig. So fehlt z. B. S. 340 in B (*Orchestermusik* . .) über § 279 zweifellos die Nummer 1., um S. 341, Nr. 2 verständlich zu machen. S. 239 ist unter C 1. *Hälfte des 19. Jahrhunderts* irreführend (vgl. S. 244 *Zweite Hälfte* . .), usf.

Zu den Gliederungsfragen gehört auch die Einordnung der bibliographischen Angaben. Sie stehen in wechselnden und keineswegs begründeten Dimensionen an ganz verschiedenen Stellen, einmal unmittelbar unter der Kapitelüberschrift, ein andermal erst am Schluß eines Paragraphen oder Großkapitels.

Die allgemeinen historischen Angaben im Kleindruck sind wichtig. Aber auch hier sollte proportional ausgeglichen bzw. deutlicher zwischen allgemeiner Geschichte und Kulturgeschichte unterschieden werden. Man ist dankbar für ein Unterkapitel *Musik und Gesellschaft* (XVIII B). Das Thema ist aber nicht erst für das 19. Jh. interessant, in dessen Zusammenhang es Wörner ausführlich behandelt. Ähnlich ist es mit der Musikästhetik. Sie erscheint, gleichsam voraussetzungslos, in § 160 f. mit der Gegenüberstellung von Zitaten von Hauseggers und Hanslicks. Wo sonst aber erfährt der Studierende in diesem Buch etwas über das so wichtige Teilgebiet der Musikwissenschaft?

Die Proportionsschwierigkeiten werden für Wörner besonders groß, weil er in den Kleindruck-Paragraphen ohne Wertung und Sichtung oft ungemessenen Stoff anhäuft. Es ist hier nicht an Paragraphen gedacht wie 115 (*Die Musik im katholischen Gottesdienst*) oder 460 b (*Serielle Komposition*), die trotz einzelner Mängel der Darstellung instruktiv sind, sondern etwa an *Das dänische Ritterlied*. Der tschechische vorhussitische, hussitische und nachhussitische Gesang (VII E) hat natürlich eine ganz besondere Bedeutung. Seine Behandlung auf den Seiten 91—93 muß aber im Verhältnis zu der des deutschsprachigen Kirchenlieds bis zur Reformation als viel zu umfangreich erscheinen. Wenn im Anschluß daran der *Katholische Kirchengesang im Norden* gesondert betrachtet wird, dann überrascht — angesichts der dünnen Überlieferung und schlechten Quellenlage — wieder der Umfang, der insgesamt dem des wichtigen Kapitels *Lauda und Cantiga* entspricht. Die Diskrepanz der Dimensionen kann hier nur angedeutet werden. Ganz offensichtlich wird sie in Kap. XXVII.

Biographisches Material ist von Wörner nicht als „Rangliste“ gemeint. Es ist notwendig und für den Lernenden willkommen. Aber warum muß sich Giovanni Gabrieli mit 6 Zeilen begnügen, während N. W. Gade 29 gewidmet sind? Janáček fand in § 232 mit seinem Operschaffen schon eine eingehende und gute Würdigung. Im Anschluß an die Kurzbiographie (§ 492) wird noch einmal mit anderen Worten über Stil und Operschaffen gesprochen. Die Biographie umfaßt allein 32 Zeilen, während die Gustav Mahlers (§ 499) in 7 Zeilen zusammengedrängt ist. Ähnlich ist das Verhältnis Moniuszko (23 Z.)

und Monteverdi (4 Z.). Hier wäre eine räumliche Angleichung sehr leicht zu schaffen.

Am meisten stören die vielen überflüssigen Wiederholungen! Ein Beispiel für ungezählte andere. S. 120: „Ballade (von Machaut *Balades notées* genannt . . .)“; S. 122: „Ballade (bei Machaut *ballades notées* zum Unterschied von den nicht zur Komposition bestimmten Balladen genannt . . .)“.

Die Trennung in geschichtliche Überblicke, gattungsgeschichtliche Sonderkapitel und biographische Anhänge bringt natürlich Wiederholungen mit sich. Aber die müßten auf ein Mindestmaß beschränkt bleiben. Die Stoffaufteilung erschwert die Benützung des Buches. Um ein Bild vom Leben und Wirken Mozarts zu bekommen, genügt dem Studenten in Mosers Lehrbuch der Musikgeschichte ein geschlossenes Kapitel. Ähnlich findet er es bei Mersmann (*Musikgeschichte in der abendländischen Kultur*, 31967) u. a. O. Der Index bei Wörner verweist für Mozart auf 16 Paragraphen! An diesem Beispiel kann gezeigt werden, daß der Charakter des Buches viel mehr einem Nachschlagewerk als einem Studienführer zuneigt.

Tabellen, außerordentlich nützliche Hilfsmittel beim Studium, sind für die Vorzeit, die Antike, für den gregorianischen Choral, die Meßliturgie, dann aber nur noch für die Komponisten im Zeitalter des Barock eingesetzt. Ebenso zufällig sind die Notenbeispiele gewählt: am ausführlichsten für die Musik der Naturvölker, dann für China, Palästina, die Griechen, die Gregorianik, das Organum, die Modalrhythmik, die Klauseln im 15. Jh., den *cantus firmus* „*L'homme armé*“, — dann aber nur noch für die Thematik und Durchführungstechnik in Haydns Sinfonie und Beethovens *Eroica*.

Eine Stoffsammlung zu Lehr- und Lernzwecken muß sich auf die Forschungsergebnisse der Spezialisten stützen, aber auch beispielhafte Zusammenfassungen berücksichtigen. Ihr Wert wird in erster Linie durch die Zuverlässigkeit der Daten und Fakten, sodann durch die Überzeugungskraft der Anordnung und der Wertung bestimmt. Die Kritik hat vor allem die Genauigkeit der Zahlen und Namen, der Begriffe und der geschichtlichen Zusammenhänge zu prüfen. Nicht minder wichtig ist die Kritik an der Literatúrauswahl und an der Art der Literaturbenützung. Dem Rezensenten ist nicht daran gelegen, eine Liste der Ungenauigkei-

ten zu geben. Es ist kein Unglück, wenn S. 116 u. „*Franco von Köln († um 1250)*“, genau gegenüber S. 117 aber „*Franco von Köln (um 1250)*“ steht. Ähnliche Ungenauigkeiten gibt es auf Schritt und Tritt. Grobe Irrtümer (vgl. S. 189: „ . . . die Gesangbücher von Blume . . . und Schumann [beide Leipzig 1530] . . .“ statt „*das Enchiridion von Michael Blum, Leipzig 1528 oder 1529 . . . und das Gesangbuch von Valentin Schumann, Leipzig 1539 . . .*“) sollten in einer neuen Auflage beseitigt werden. Überholte Ansichten (vgl. die zweimal, S. 161 und 384, betonte Behauptung von der Schülerschaft Sweelinks bei Zarlino in Venedig) müßten durch neue Forschungsergebnisse ersetzt werden.

Anstatt weitere Einzelheiten aufzureihen, sei die Methode Wörners an einem einzigen Kapitel gezeigt. Ihr Problem ist im Grunde die zweckbedingte Kürzung bereits gestraffter Darstellungen, wobei durch Zerreißen der übernommenen Gedankengänge oftmals Ungenauigkeiten oder Fehlbeurteilungen entstehen. Es handelt sich um das Kapitel VIII (*Die einstimmige weltliche Musik des Mittelalters*). Für kein anderes Kapitel ist so viel Literatur angegeben. Es ist nicht ersichtlich, nach welchen Gesichtspunkten sie geordnet ist. Das Heft 2 der Sammlung *Das Musikwerk (Troubadours-Trouvères. Minne- und Meistergesang)* ist zwar unter den Ausgaben am Schluß notiert, nicht aber Friedrich Gennrichs geschichtliche Einführung unter der Literatur. Wörner ist aber gerade dieser Einführung sehr verpflichtet. Die §§ 57—60 enthalten eine ganze Reihe von (nicht immer glücklichen) Versionen Gennrichscher Angaben und Äußerungen. Schon die Überschriften lassen erkennen, daß der Verfasser sehr wenig systematisch vorgeht. Die Einleitung des Kapitels (§ 56) enthält neben allzu vagen und unsicheren Formulierungen Mißverständliches. Ist die Frage nach der Ursache der ersten Notation „*weltlicher Kunstübung*“ mit dem ritterlichen „*Standesbewußtsein*“ beantwortet? Über die Entstehungszeit der Chansonniers ist nirgends etwas gesagt. Daß die Kreuzzüge dieser Standeskunst förderlich waren, wird S. 99 o. zum zweitenmal gesagt. „*Elemente der Musik des Volkes*“ werden zu den Wurzeln gezählt, was nicht beweisbar ist. In § 57 erscheint „*Graf Wilhelm IX. von Aquitanien (1086—1127)*“, während in § 58 von „*Guilhem IX., Graf von Poitiers (I) und Herzog*

von *Aquitaine* († ca. 1127)“ die Rede ist. Der gesamte § 57 folgt Schritt für Schritt der oben zitierten Vorlage von Gennrich. Sein letzter Abschnitt ist sprachlich besonders verunglückt. § 57a sind wieder mittelalterliche „volkstümliche Gesänge“ als „Quellen“ angegeben. § 58 wiederholt mit anderen Worten die in § 57 zu findenden Sätze über die Sängervereinigungen der Puis. Bei der Nennung der „wichtigsten Troubadours“ (S. 100) fehlt u. a. Jaufré Rudel. Warum werden für Marcabru nicht die genauen Lebensdaten genannt? Ganz ähnlich steht es um § 60 (B. *Minnesänger*). Hier fehlt der Begriff der Kontrafaktur, der in § 54/54a (S. 91) in Verbindung mit dem deutschen Kirchenlied bis zur Reformation auftaucht. Der sagenhafte Sängerkrieg auf der Wartburg wird wie in der Zeittafel S. 97 als historisches Ereignis gewertet. Die Namen der wichtigsten Minnesänger werden „landschaftlichen Zentren“ von Österreich bis Obersachsen zugeordnet. Das ist anfechtbar. Zumindest hätte dann auch der ostdeutsche Minnesang mit Heinrich IV. von Breslau, Wenzel II. von Böhmen, Heinrich von Mügeln, Wizlav III. von Rügen genannt werden müssen.

Das Andenken des inzwischen verstorbenen Verfassers, dessen pädagogisches Geschick im Unterricht der Musikgeschichte von seinen Studenten gerühmt wurde, könnte nicht besser geehrt werden als durch eine gestraffte Neuausgabe seiner Materialsammlung, an die er jahrelang enormen Fleiß gewandt hat. Dies wäre um so sinnvoller, als Lehrbücher, die den heutigen Anforderungen entsprechen, sehr rar sind.

Karl Michael Komma, Reutlingen

The Songs of the Minnesinger, Prince Wizlaw of Rügen. With Modern Transcriptions of His Melodies and English Translations of His Verse by Wesley Thomas und Barbara Garvey Seagrave. Chapel Hill: The University of North Carolina Press [1968]. (X), 157 S. (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures. 59.)

Das in der Jenaer Liederhandschrift überlieferte lyrische Werk Wizlavs von Rügen — vier Spruchtone (mit insgesamt 14 Strophen) sowie 13 Lieder — weist nicht nur in textlich-sprachlicher, sondern zugleich und vor allem in musikalischer Hinsicht bislang ungeklärte Eigenheiten auf, deren Erörterung im

Rahmen einer die Aspekte von Wort und Ton gleichermaßen berücksichtigenden Monographie zu den dringlichsten Desideraten der Minnesangforschung gehört. Das vorliegende Buch ist leider nicht dazu angetan, diese schmerzlich empfundene Lücke zu schließen, da es anspruchslosere Ziele verfolgt und eher der Unterrichtung von Laien als dem wissenschaftlichen Fortschritt dient. Die Verfasser haben sich zwar redlich bemüht, auch Anforderungen zu genügen, die der Fachmann zu stellen gewohnt ist, dies aber nur mit mehr oder minder großen Einschränkungen erreicht.

Der Aufbau der Arbeit ist klar und übersichtlich. Einem sechs Kapitel umfassenden Darstellungsteil folgen rhythmisierende Übertragungen der erhaltenen Singweisen mitsamt diplomatischem Textabdruck und versgetreuen Übersetzungen ins Englische. Daß dem Ganzen Reproduktionen des handschriftlichen Wizlavcorpus beigegeben sind, ist an sich erfreulich, wiewohl die starke Verkleinerung und mäßige Qualität der Aufnahmen nicht gerade zur Überprüfung des Editionsteils einladen. Von zweifelhaftem Wert ist die erschreckend sorglos gearbeitete, zudem lückenhafte Bibliographie, die nicht einmal das hält, was die ihr vorangestellte Anmerkung dem Leser verspricht.

Kleinere Versehen und Nachlässigkeiten im Darstellungsteil wird man hingegen mit Gelassenheit übergehen dürfen, zumal da das Buch mit viel Liebe und Engagement für die Sache geschrieben ist. Dem umfangreichen ersten Kapitel, das die bekannten Lebensumstände Wizlavs und die politisch-gesellschaftlichen Wirrnisse seiner Zeit der älteren Forschung lebendig nacherzählt, schließt sich ein ansprechender, wenngleich von Vereinfachungen nicht freier Überblick über Wesen und Natur des deutschen Minnesangs an, z. T. in wörtlicher Anlehnung an eine frühere Publikation der Verfasser. Die Kapitel 3 und 4 führen in die literar- und versgeschichtliche Seite der Wizlavschen Lyrik ein, ohne jedoch den eigentlich relevanten Problemen die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken. Das gleiche gilt von dem Wizlavs Melodien zugewandten fünften Kapitel, das sich einerseits mit allgemeinen Bemerkungen zur mittelalterlichen Rhythmik und Tonalität begnügt, andererseits über äußerlich Beschreibendes kaum hinauskommt.

Gegen die den Melodieübertragungen zugrunde liegenden Prinzipien läßt sich im großen und ganzen nichts einwenden. Es war gut und richtig, die melismatischen Weisen anders, d. h. freier als die syllabischen Gang bevorzugenden Melodien zu transkribieren und darüber hinaus mit Nachdruck auf die Unverbindlichkeit des schriftlich Fixierten hinzuweisen. Im einzelnen erheben sich freilich mancherlei Bedenken, so gegen die unnötige und mißverständliche Verwendung von Taktstrichen zur Markierung von Distinktionsgrenzen (Spruch 1 und 10), gegen die inkonsequente Ansetzung von Morensparungen, gegen den der Sache unangemessenen Wechsel des Taktgeschlechts (Lied 1, 2 und 7), gegen die Annahme eines Schlüsselfehlers in der Überlieferung von Lied 10 u. a. m. Während einige neue Plikenlesungen (z. B. in Lied 4) recht erwägenswert scheinen, ist die auf den handschriftlichen Befund zielende Fußnote zu Lied 5 ebenso falsch wie die auf völliger Verkennung der textmetrischen Struktur basierende Rhythmisierung von Lied 12. Es fragt sich auch angesichts der unverantwortlichen Zahl von nahezu 70 Lese- oder Druckfehlern, ob die an sich respektable Entscheidung für eine bis zu den Reimpunkten reichende handschriftentgetreue Textwiedergabe glücklich genannt werden kann. Eine den größten Verderbnissen der Überlieferung behutsam aufhellende Lösung hätte in Verbindung mit moderner Interpunktion zumindest die Diskrepanz zwischen dem Wortlaut der Handschrift und dem der Übersetzungen zu mildern vermocht.

Helmut Lomnitzer, Marburg/L.

Leo Schrade: Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik. Zweite, ergänzte Auflage. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Joachim Marx. Tutzing: Hans Schneider 1968. 128 S.

In seiner Königsberger Habilitationsschrift von 1929, deren Neudruck hier vorliegt, ging es Leo Schrade darum, gegenüber jenem großen Bereich der Musik des Mittelalters, in dem eine „unsichtbare Mischung“ vokaler und instrumentaler Ausführungsweise vorherrschend ist, „die im Schriftbild nicht nach außen dringt“, „den unvermischten Instrumentalismus in der mittelalterlichen Musik genau zu umgrenzen“ (S. 10), d. h. zu bestimmen, „was an reinen instrumentalen Formen . . . ohne einen

Zweifel nachgewiesen werden kann“ (S. 11). Die Methode, mit der er dieses Ziel verfolgte, bestand im vergleichenden Studium der Art des Vorkommens in den Quellen und der Notierungsweise bei den Stücken, die als Instrumentalsätze diskutiert werden können. Aus der Anwendung dieser Methode auf die in Frage kommenden Quellen von den Codices Montpellier und Bamberg bis zum Buxheimer Orgelbuch ergab sich eine Folge von Überlieferungstypen, die vom Anhang bzw. Nachtrag zu primär vokalen Quellen zur geschlossenen Tabulatur-Sammelhandschrift führt. Zum Wichtigsten des Buches gehören wohl die Erörterungen über die Eigenart der Tabulaturnotation, die Schrade, besonders anhand des Robertsbridge-Codex und des Buxheimer Orgelbuchs, als „realistische Griffschrift“ charakterisiert. Das Interesse der gegenwärtigen Forschung an Schrades Fragestellungen ist in diesem Punkt jüngst durch die Münchner Dissertationen von Th. Göllner (*Formen früher Mehrstimmigkeit* = Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, Bd. VI, Tutzing 1961) und H. R. Zöbele (*Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs*, ebenda, Bd. X, 1964) bestätigt worden. Vermutlich dürfte die Diskussion um Schrades Thesen damit noch nicht abgeschlossen sein; so könnte man auf Grund der von Th. Göllner beschriebenen *Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts* (AfMw XXIV, 1967, S. 170 ff.) fragen, ob Schrades Bestimmung der Tabulaturnotation als nachträglicher Aufzeichnung einer auf der Orgel gespielten Komposition nicht zumindest überspitzt ist.

Die Änderungen der Neuauflage gegenüber dem Erstdruck von 1931 beschränken sich — abgesehen von Äußerlichkeiten (reichlichere Absatzgliederung, gelegentliche orthographische Modifikationen) — auf die Ersetzung dreier Quellensigel durch die heute üblichen, die Einschaltung von handschriftlichen Nachträgen des Verfassers (vgl. Nachwort S. 122) und die Erweiterung des Registers. Wie weit man Eingriffe innerhalb des Haupttextes für wünschenswert hält, wird davon abhängen, ob der Zweck einer nicht vom Verfasser selbst revidierten Neuauflage in der Dokumentierung der jahrzehntelang benutzten und zitierten Erstfassung oder in der Herstellung einer maßgeblichen Neufassung gesehen wird; der Referent möchte mehr zum ersteren neigen. Daß

das Buch nicht fotomechanisch nachgedruckt, sondern neu gesetzt wurde, macht die Benutzung optisch angenehmer. Der Nachteil, daß durch die veränderte Seiteneinteilung Zitate nach der Erstausgabe nicht ohne weiteres aufzufinden sind, wäre durch Angabe der ursprünglichen Seitenzählung am Rand vermeidbar gewesen. — Dankenswert sind die Hinweise auf einige seit dem Erstdruck erschienene weitere Publikationen über den Gegenstand des Buches, die der Herausgeber im Nachwort bietet.

Werner Breig, Freiburg i. Br.

Andreas Moser: Geschichte des Violinspiels. 2. verbesserte und ergänzte Auflage von Hans-Joachim Nösselt. Tutzing: Hans Schneider-Verlag (1966) und (1967). Band I: 315 S. Band II: 371 S., 20 Abb., Faltafeln.

Eine Neuauflage dieses ursprünglich 1923 erschienenen, seit Jahren vergriffenen Standardwerkes war schon lange fällig. Jetzt liegt eine von Hans-Joachim Nösselt besorgte, vorzüglich ausgestattete Neubearbeitung vor: sie ist auf zwei Bände erweitert, übersichtlich gedruckt, mit einem logisch angelegten Inhaltsverzeichnis und vielen bibliographischen Anmerkungen versehen, durch Abbildungen bereichert und inhaltlich bis auf die Gegenwart fortgeführt. Allerdings fragt man sich, ob die Teilung auf zwei Bände notwendig war, da der Gesamtumfang beider Bände das einbändige Originalwerk nur um etwa hundert Seiten überschreitet. Zudem erfolgt die Zweiteilung in der Mitte des 18. Jahrhunderts, so daß keiner der Bände in sich abgeschlossen ist.

Die Modernisierung eines Standardwerkes ist eine heikle Aufgabe. Schon 1913 schrieb Schering im Vorwort zu Dommers *Handbuch der Musikgeschichte*, „daß die Bearbeitung eines zum Teil veralteten Geschichtswerkes nicht mindere Schwierigkeiten nach sich ziehe, als die selbständige Niederschrift eines ganz neuen“. Nösselt ist weniger radikal: seine Bearbeitung ist ein Kompromiß zwischen Modernisierung und Pietät, und aus diesem Zwiespalt erwachsen manche Schwächen der Neuauflage.

Nösselt hat prinzipiell die Moserschen Werturteile stehen gelassen, wenn sie ihm auch gelegentlich „antiquiert“ erscheint. Obwohl er offensichtlich mit den neuesten Quellen gründlich vertraut ist, versucht er nur selten, die letzten Forschungsergebnisse

in den Text hineinzuarbeiten, abgesehen von Berichtigungen und Ergänzungen von Jahreszahlen und ähnlichen Fakten. Seine Modernisierung ist in den Anmerkungen konzentriert, in denen er ausgiebig auf andere Quellen verweist, was ein flüssiges Lesen des Buches sehr erschwert. Im großen ganzen hat Nösselt nicht genügend in Betracht gezogen, daß uns heute — ein halbes Jahrhundert später — viele Altmeister in stark veränderter Beleuchtung erscheinen. Allein auf dem Gebiet der Vivaldi- und Tartini-Forschung haben Fachleute wie Pincherle und Kolneder, Dounias und Brainard so viel neues Material zutage gefördert, daß uns bei aller Pietät die Moserschen Ausführungen als überholt anmuten. In solchen Fällen hätte Nösselt ruhig ergänzend eingreifen können; unter Beibehaltung des Originaltextes wäre es wünschenswert gewesen, durch Einschreibungen des Herausgebers dem Leser die neuesten Forschungsergebnisse zu vermitteln, statt ihn mit kurzen Anmerkungen abzuspeisen oder ihn immer wieder auf andere Quellenwerke zu verweisen.

Während die Werturteile respektvoll behandelt werden, verfährt der Herausgeber mit dem Originaltext ziemlich frei. Da ist vieles gekürzt, umgestellt und zurechtgestutzt, wobei die kernige Sprache des Verfassers oft abgeglättet wird. Der Kürzungs-sucht ist sogar Mosers Widmung „Dem Andenken Joseph Joachims“ zum Opfer gefallen. Manches ist recht geschickt gemacht; so sind z. B. viele der Moserschen Fußnoten in den Text hineingearbeitet. Andererseits sind aber auch viele fortgelassen oder erscheinen (oft gekürzt) am Ende jeden Bandes in der Masse der „Anmerkungen“; dabei ist es oft nicht klar, ob die betreffende Anmerkung Moser oder Nösselt zuzuschreiben ist, da deren Identifizierung nicht konsequent durchgeführt wird. Überhaupt ist die Praxis des Herausgebers, seine eigene Meinung mit der des Verfassers zu vermengen, zu beanstanden; im Text weiß man oft nicht, wo Moser aufhört und Nösselt anfängt. Man sehe sich z. B. S. 192/93 im 2. Bande an: zunächst bezieht sich das „ich“ auf Moser, dann spricht Nösselt plötzlich von „meinen Kenntnissen“. Oder man nehme die Beurteilung von Klingler, die bei Moser auf S. 551 bis 553 und 563—565 steht und von Nösselt in Bd. 2, S. 283—287, zusammengefaßt wird. In der Neuauflage sind auf S. 285/86 die Ansichten von Moser, Klingler und Nös-

selt derart verquickt, daß der ratlose Leser im unklaren ist, wem die hier vertretenen Meinungen zuzuschreiben sind. Nur gelegentlich identifiziert Nösselt seine persönlichen Urteile (z. B. Vecsey, II:298). Bei der Beurteilung zeitgenössischer Geiger, deren Laufbahn Moser nicht miterlebt hat, versteht es sich von selbst, daß Nösselt die Lücken ausfüllt.

Die letzten zehn Seiten des 2. Bandes („Ausschau des Bearbeiters“) stellen eine selbständige Leistung von Nösselt dar. An einer Stelle (Bd. II, Anm. 417) sagt er: „Ich kann mich also nicht der Meinung von Boris Schwarz in MGG 13, Sp. 1769 anschließen.“ Komischerweise stammt die von Nösselt beanstandete Meinung nicht von mir, sondern von Boyden! Doch differieren wir in manchen Punkten: ich halte z. B. die von Nösselt vertretene Definition des Vibrato als eine „Wiege-Zitter-Bewegung“ (II:288) für veraltet und unzeitgemäß. Man braucht nur das Vibrato einiger Großmeister wie Menuhin, Oistrach oder Stern zu beobachten, um festzustellen, daß das Vibrato aus einer Kombinationsbewegung von Finger, Handgelenk und mitunter sogar Arm besteht. Was ebenda bei Nösselt über das Vibrato der „Alten“ steht, bedarf der Klärung und sollte mit den Ausführungen von Boyden (MGG 13, Sp. 1779–1780) verglichen werden.

Auch mit Nösselts Beurteilung einiger zeitgenössischer Geiger bin ich nicht immer einverstanden, doch sind solche Meinungsverschiedenheiten unvermeidbar. „De gustibus non est disputandum.“ Nur im Falle Carl Flesch fühle ich mich berechtigt, einiges klarzustellen, da ich als sein früherer Schüler und Herausgeber seiner nachgelassenen Werke (42 Etüden von Kreutzer, Zürich 1953, und *Violin Fingering: its theory and practice*, London 1966 — letzteres kennt Nösselt nur in der italienischen Erstausgabe) mit seiner Methode eng vertraut bin. Die historische Bedeutung der Flesch-Methode, die eine wissenschaftliche Analyse des Spielprozesses darstellt und für ihre Zeit umwälzend war, erkennt Nösselt nicht an; offenbar hat er für Flesch mehr Respekt als Sympathie und spricht sogar von der „Fragwürdigkeit einer bestimmten Spielrichtung, der sich Flesch leider verschrieben hatte“ (II:289/90). Später (S. 310) macht Nösselt den meiner Ansicht nach völlig irrigen Ausspruch: „Die Proklamation der ‚Kraft-

quellen als im Ober- und Unterarm lagernd‘ (Carl Flesch) entseelt die Geigentongebung.“ Abgesehen davon, daß Flesch weder der erste noch der einzige war, der das lockere Handgelenkspiel zugunsten eines freieren Armes aufgab, ist es durchaus nicht klar, warum dies zu einer „Entseelung“ des Tones führen soll. Flesch vertrat den Standpunkt, daß der ideale Geigenton sowohl vom Vibrato als auch vom Bogen beeinflusst wird, wobei sich beide Ausdrucksmittel die Waage halten müssen, um die ideale „Beseelung“ zu erzielen. Dagegen nimmt Nösselt an, der hohe Bogenarm beeinträchtigt den Ton, der dadurch „nur schön ist, unfähig zu feinsten Differenzierungen und stets in Gefahr, massiv bzw. schwingungslos zu werden“ (II:193). So charakterisiert Nösselt die Klangerzeugung des Auer- wie des Flesch-Zöglings und verurteilt damit beide Pädagogen. Auf S. 316 (Band II) kann man lesen, daß „das Violinspiel aller Auer-Schüler trotz ihrer unbestrittenen musikalischen Reife kalt läßt . . . weil die Kontrastierung des spirituell-Poetischen fehlt, durch die allein dem Hörer es erschauernd über den Rücken rieselt.“ Nösselts einsame Polemik gewinnt an Pikanterie, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Flesch selbst für die Auerschule sehr wenig übrig hatte.

Eines hatten aber diese zwei Schulen gemeinsam: den sogenannten „russischen“ Bogengriff, den Nösselt mit offener Antipathie auf S. 192/93 (Band II) bespricht. Die Terminologie stammt von Flesch, und er beschreibt den Griff in seiner *Kunst des Violinspiels* (Band I, S. 51, auch Abbildungen 19, 19a, 21): „Der Zeigefinger drückt seitlich auf die Stange am Anfang des dritten Gliedes [von der Fingerspitze zurückgerechnet] und umklammert sie zudem mittels seines ersten und zweiten Gliedes.“ Im Gegensatz dazu steht die „ältere deutsche Bogenhaltung“ (Zeigefinger im ersten Gelenk) und die franco-belgische Bogenhaltung (Zeigefinger im zweiten Gelenk). Obwohl die russische Haltung einen etwas gehobenen Bogenarm mit sich bringt, muß dieser nicht, wie Nösselt annimmt, „relativ steif“ sein (II:192). Flesch selbst hat bis etwa 1911 den franco-belgischen Griff benutzt, sattelte dann zur russischen Haltung um, nahm aber von 1930 ab dieser Frage gegenüber eine tolerante Haltung ein. Dieselbe Toleranz kann man bei Auer beobachten, dessen Schüler mit verschiedenen

Bogenriffen spielen. Das gibt — fast unfreiwillig — auch Nösselt zu, denn auf S. 193 (Bd. II) sagt er, daß Auer 1926 den „russischen“ Griff gelehrt habe, während er auf S. 315 erstaunt feststellt, daß die Auersche Violinschule den sogenannten Campagnoli-Griff empfiehlt, eine an sich altmodische Haltung. Überhaupt ist der von Flesch getaufte „russische“ Griff gar nicht typisch russisch, und sicherlich wird er nicht allgemein in Rußland gelehrt. Nösselt sagt sogar (II:193), daß dieser Griff schon im 18. Jahrhundert von Corrette und Leopold Mozart benutzt wurde: in dieser Annahme stützt er sich wohl auf Bilder, die an sich eine nicht immer zuverlässige Informationsquelle sind. Was er an gleicher Stelle über die angebliche „Uneleganz“ eines hohen Bogenarmes sagt, ist völlig subjektiv. Warum soll die an den Oberkörper haftende Bogenführung eines Szigetzi „eleganter“ sein als der freischwingende Arm eines Menuhin oder der hohe Ellbogen eines Heifetz? Niemand hat eleganter geigelt als Kreisler, und doch war seine Armhaltung recht hoch. Eigentlich ist die Frage des besten Bogenriffes eine rein individuelle und hängt mit der Physiologie des Spielers — namentlich mit der Länge seines Armes — zusammen. Als Moser Anfang des Jahrhunderts gegen die hohe „steife“ Bogenführung polemisierte, tat er es als Vertreter der Joachim-Schule, deren Hegemonie er bedroht sah. Heute ist die ganze Frage akademisch, da die „russische“ Bogenhaltung sich als gleichberechtigt durchgesetzt hat, und Nösselts Polemik erscheint mir wie ein Kampf mit den Windmühlen.

Obwohl Nösselt bei seiner Bearbeitung mit großer Gewissenhaftigkeit vorging, sind ihm doch Versehen unterlaufen, auf die ich hier beiläufig hinweisen möchte. In Band I, S. 185, ist ein wichtiges Notenbeispiel ausgelassen, das den Einfluß Vivaldis auf Bach illustrieren sollte (vgl. Original-Moser S. 206). Im Tartini-Abschnitt hätte Nösselt auf S. 235 (Bd. I) bei der Besprechung des „Adagio de Mr. Tartini varié . . .“ darauf hinweisen sollen, daß die 17 Diminutionen der Oberstimme (erstmalig von J. B. Cartier in Paris 1801 veröffentlicht) möglicherweise nicht von Tartini, sondern von Cartier stammen; darauf hat schon Schering (SIMG 7, 1905—1906, S. 365 f.) und neuerdings auch Paul Brainard (*Die Violinsonaten Tartinis*, Diss. Göttingen 1959, S. 237)

hingewiesen. Die Reorganisation des Pariser Conservatoire im Jahre 1802 hatte nichts mit der „Restaurationszeit“ zu tun, die erst 1814 begann (II:96). Viotti (II:100) kehrte nicht „Ende 1821“ nach London zurück, sondern war noch am 13. Dezember 1822 in Paris, wo er sein Testament verfaßte; seine Rückkehr nach London muß auf 1823 angesetzt werden (vgl. Viotti-Artikel in MGG). Bei der Besprechung der Kreutzer-Etuden (II:105) führt Nösselt nach Gerber das Erscheinungsjahr 1796 an, doch ist dieses Datum unerwiesen, da kein Exemplar dieser Ausgabe auffindbar ist. Unter den Frühausgaben der Kreutzer-Etuden sollte in II:106 ergänzt werden: „40 Etudes ou Caprices . . . à Leipsic chez Breitkopf & Härtel“, ca. 1803. Dies scheint die früheste nachweisbare Ausgabe zu sein (zwei Exemplare in der Berliner Hochschule; vgl. D. Themelis, *Etude ou Caprice . . .*, München 1967, S. 102). Bei der Aufzählung der „Ältesten Musikkonservatorien“ (II:347—349) ist zwar Moskau, aber nicht St. Petersburg erwähnt, das vier Jahre früher (1862) gegründet wurde und dessen erster Violinpädagoge Henri Wieniawski war; sein Nachfolger wurde 1868 Leopold Auer. Die im Anhang befindlichen Falttafeln (von Moser „Stammbäume der wichtigsten Geigerschulen“ genannt) hat Nösselt dem Original gegenüber wesentlich erweitert und modernisiert, doch weisen sie manche Ungenauigkeiten auf und stimmen oft mit dem Text nicht überein. So fehlen in der „Russischen Geigerschule I“ als Auer-Schüler die bestbekanntesten Namen (Heifetz, Elman, Milstein, usw.), obwohl sie auf S. 315/316 (Bd. II) richtig aufgezählt sind. Der Name Ferdinand Laub fehlt als Begründer der Moskauer Geigerschule, obwohl er als solcher auf S. 349 erscheint. Noch schlimmer steht es um Flesch: ihn entdeckt man nach langem Suchen unter der französisch-belgischen Schule, und der Stammtafel nach hat er überhaupt keine Schüler gehabt; die seiner Schule entstammenden Geiger sind an den verschiedensten Plätzen untergebracht, nur nicht da, wo sie hingehören. Dabei spricht der Text (II:317) von dem „riesigen Schülerkreis“ um Flesch und zählt auch eine ganze Reihe auf. Flesch hätte wirklich eine eigene „Stammtafel“ verdient anstelle der obskuren italienischen Tafeln, die von unbekanntesten Größen wimmeln. Auch die amerikanische Schule hat schon eine Anzahl hervorragender Reprä-

sentanten und würde eine eigene Tafel verdienen. Die oft fehlenden Geburts- und Sterbejahre hätte Nösselt durch Einsicht in russische oder amerikanische Lexika feststellen können. Allein auf der Seite „*Russische Geigerschule I*“ lassen sich ergänzen: Mlynarski starb 1935, Schmuller starb 1933, Korguyeff lebte 1863–1933, Eidlin 1896–1958, Shumsky's Geburtsjahr ist 1917. Sapelnikov erscheint in russischen Quellen nur als Pianist (1868–1941). Ähnlich ließen sich viele andere Daten ergänzen, doch sind das nur kleine Schönheitsfehler.

Nösselts „*Bibliographische Auslese*“ (II: 351–354) führt nur Werke an, die „weder im Text noch in den Anmerkungen Erwähnung fanden.“ So eine Anordnung führt zu zeitraubenden Suchereien und ist für den Fachmann höchst unpraktisch. Der Hinweis auf das Literaturverzeichnis in „*David D. Boyden's Standardwerk*“ kann einem uneingeweihten Leser nicht helfen, da das betr. „*Standardwerk*“ in Nösselts Bibliographie fehlt. Flesch's oft-zitierte *Erinnerungen eines Geigers* kann man nur nach langem Suchen in Anmerkung 249 (Bd. II) entdecken. Bei dieser Gelegenheit sei der deutsche Leser darauf aufmerksam gemacht, daß die Züricher Ausgabe dieser *Erinnerungen* (1960) gegenüber der englischen Erstausgabe (London 1957, übersetzt von H. Keller) um 198 Druckseiten gekürzt ist, ausschließlich der Vor- und Nachworte. Wenn man auch in der deutschen Ausgabe das angenehme Gefühl hat, den Originaltext des Autors zu lesen, so ist es doch ratsam, sich bei Zitaten zu vergewissern, ob nicht etwas gekürzt ist. A propos Übersetzung: weshalb ist Thibauds *Un violon parle* in der italienischen Ausgabe angeführt?

Drucktechnisch empfindet man es als störend, daß die Originaltitel von Kompositionen oder Büchern nicht kursiv gesetzt worden sind, wie es in Mosers Originalausgabe der Fall war. Eine Reihe von Druckfehlern haben sich eingeschlichen, besonders bei englischen Zitaten. Am Schluß der Anmerkungen zum 1. Band ist ein Irrtum in der Numerierung unterlaufen: die Anmerkungen sollten mit Nr. 332 enden, während die Nrn. 324 und 325 nicht hierher gehören, sondern viel früher eingereiht werden müßten.

Trotz mancher Vorbehalte muß man anerkennen, daß Hans-Joachim Nösselt eine schwierige Aufgabe gewissenhaft und sach-

kundig angepackt hat. Sicherlich wird Mosers wertvolles Werk auch in der Neubearbeitung viele Freunde finden, obwohl Besitzer der Originalausgabe sich von ihr nicht übereilt trennen sollten. Übrigens schrieb Moser in seinem Vorwort (1923), daß sein Buchmanuskript ursprünglich einen „fast dreifachen Umfang“ hatte und er es zum Druck stark kürzen mußte; in der Tat beschreibt er die gedruckte Fassung als einen „Extrakt“ seiner Forschungsergebnisse. Das ungekürzte Manuskript hat Moser seinerzeit der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek in Berlin übergeben. Es wäre interessant, festzustellen, ob es sich noch dort befindet; vielleicht enthält es ungehobene Schätze.

Boris Schwarz, New York

Karl Gustav Fellerer: Die Monodie. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 67 S. (Das Musikwerk. 31.)

Der Herausgeber des bereits über dreißig Hefte umfassenden „Musikwerks“ Karl Gustav Fellerer hat selbst die Redaktion des Heftes der Monodie übernommen. Mit 23 Musikbeispielen gibt er ein übersichtliches und umfassendes Bild des einstimmigen Sologesanges von etwa 1500 bis 1650. In der „*Geschichtlichen Einführung*“ wird auf Prinzip und Erscheinungsweise der Monodie insgesamt und auf entsprechende andere Hefte des „Musikwerks“ hingewiesen. Deutlich wird der aus der älteren Polyphonie herausgewachsenen Monodie des 16. Jahrhunderts der rein harmonisch begleitete Sologesang der Florentiner Camerata und ihrer Nachfolger gegenübergestellt. Die Bedeutung der Lautentabulaturen für die Herausbildung des instrumental begleiteten Sologesangs wird gewürdigt, auch die virtuose Diminutionskunst der Gesangssolisten durch charakteristische Beispiele belegt. Die Übertragung monodischer Prinzipien auf das Strophenlied, das Duett und die instrumentale Violinsonate wird geschildert. Besonders hinzuweisen ist auf die Heranziehung auch unbekannter Musikbeispiele sowie auf den Hinweis der Bedeutung der Kirchenmusik der Jesuiten, welche die Monodie in Deutschland bekannt machten. Trotz des scheinbar geringen Umfangs wird in diesem Heft eine Vielfalt von Erscheinungsweisen der Monodie an praktischen Beispielen gezeigt, unter denen einige besonders interessante chromatische Stücke von G. P. Nodari und Lorenzo Allegri zu erwähnen sind.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Anna Amalie Abert: Die Opern Mozarts. Wolfenbüttel und Zürich: Möselers Verlag (1970). 114 S.

„Zum ersten Male hatte ich jedenfalls das Gefühl, ein Werk nicht bloß erdacht, sondern auch wirklich erlebt zu haben“, mit diesen Worten kennzeichnet der große Mozartforscher Hermann Abert in seinen *Lebenserinnerungen* den Abschluß seiner Arbeiten an der fünften Auflage von Otto Jahns *Mozart*, der aber im Grunde nun sein ureigenstes Werk über Mozart geworden war. Waren doch nicht nur Retuschen angebracht, sondern in großem Maße völlig selbständige und neue Abschnitte eingefügt worden. Genau vor fünfzig Jahren war der erste Band fertiggestellt worden und am 25. März 1971 hätte Hermann Abert seinen einhundertsten Geburtstag feiern können: sicher Gründe genug, dieses bedeutenden Gelehrten und Förderers der deutschen Musikwissenschaft in Dankbarkeit zu gedenken.

Gleichsam als Geburtstagsgeschenk legt Anna Amalie Abert ihre Abhandlung über *Die Opern Mozarts* vor. Niemand wird sich mehr über die Problematik im klaren sein, die die Bearbeitung dieses Themas gerade im Hinblick auf das Standardwerk Aberts mit sich bringt, als die Verfasserin. Daß sie es trotzdem gewagt hat, ist achtens- und lobenswert. In fünf Kapiteln wird in chronologischer Ordnung das gesamte Operschaffen Mozarts behandelt. Dabei empfindet man die klare, sachliche, analytisch-beschreibende Darstellung der Gegebenheiten als besonders angenehm. Zahlreiche Notenbeispiele dienen der Veranschaulichung des Gesagten. Leider fehlt ein Literaturverzeichnis, in dem die neuesten, in den Anmerkungen teilweise genannten Arbeiten zu diesem Thema systematisch und leicht überschaubar hätten aufgeführt werden können. Dagegen ist der Benutzer dankbar für das angefügte Personenregister.

Die Verfasserin schildert Entstehung und Aufbau der einzelnen Opern, versteht es durch feinsinnige Beobachtungen die vielfältigen Beziehungen der Mozartschen Opern untereinander wie auch vor allem innerhalb der einzelnen Werke selber aufzuzeigen, macht treffende Bemerkungen zu den einzelnen Personen und ihrer musikalischen Charakterisierung durch Mozart wie überhaupt zu der Gestaltung der Gesangspartien und geht vor allem ausführlich auf das Ver-

hältnis des Komponisten zum Libretto ein. Bewußt hat sie darauf verzichtet, den Inhalt der einzelnen Opern wiederzugeben, wodurch nur unnötige Längen entstanden wären. Wer hier unkundig ist, hat ja die Möglichkeit, sich an anderer Stelle zu informieren. Hier und da vermißt man den einen oder anderen Hinweis, so z. B. bei der Besprechung der Arie der Ilia im *Idomeneo*, „*Se il padre perdet*“, darauf, daß Mozart hier eine seiner ersten Partien für Solohorn schrieb, oder darauf, daß bei der Uraufführung dieser Oper in München wahrscheinlich keine Posaunen benutzt worden sind.

Wer sich heutzutage mit Fragen der Oper eingehend auseinandersetzen will, hat im Grunde nur zwei Möglichkeiten: entweder er unterzieht sich der Mühe, eine Problemgeschichte der Oper zu schreiben, welche Aufgabe kaum lösbar ist, oder er beschränkt sich auf die Mitteilung von Beobachtungen an einzelnen Werken unter Berücksichtigung ihrer eigenen und der allgemeinen geschichtlichen Situation. Die Verfasserin hat sich mit Recht für die zweite Möglichkeit entschieden. Auf diese Weise ist eine lesenswerte Studie über *Die Opern Mozarts* entstanden, für die, so könnte sich der Rezensent vorstellen, insbesondere die Studierenden der Musikwissenschaft, aber auch die Studierenden der Musikhochschulen dankbar sein werden.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Hermann Abert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Zweite Auflage (unveränderter Nachdruck der ersten Auflage von 1899). Tutzing: Hans Schneider 1968. X und 168 S.

Man legt Hermann Aberts Buch über *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* mit einem Gefühl aus der Hand, von dem man sich eingestehen sollte, daß es Spuren von Beschämung und Neid enthält. Nicht nur, daß eine Entwicklungsstufe, auf der eine Dissertation zum Standardwerk werden konnte, das noch nach siebzig Jahren nachgedruckt zu werden verdient, als glückliche Zeit einer Wissenschaft erscheint. Entscheidend ist ein anderes Moment. Sofern Historie eine Form ist, in der wir uns ein Stück Vergangenheit zu eigen machen, darf die Darstellungsweise, die wir für die Überlieferung finden, nicht als Akzidens, als bloße Außenseite, auf die es nicht ankommt, mißverstanden und abgetan werden; sie ist

vielmehr, als Ausdruck einer Beziehung zum Gegenstand, substantiell. Formal und literarisch betrachtet aber zeigt Aberts Buch Eigenschaften, die uns fast unerreichbar geworden sind. Die Sicherheit, mit der die Sachverhalte gruppiert, die Proportionen bestimmt und die Akzente gesetzt werden, ist untrüglich; fast scheint es, als hätten sich die Fakten, die uns eher sperrig und verstreut vorkommen, danach gedrängt, sich in eine Darstellung einzufügen, die sich als Buch im unverwässerten Sinne des Wortes präsentiert und den Eindruck von lückenloser Geschlossenheit vermittelt, ohne daß andererseits das Bewußtsein, daß Erkenntnis immer ungeschlossen ist, gänzlich abgeschnitten oder unterdrückt würde. Und so gerät angesichts der *Lehre vom Ethos*, obwohl manche der psychologischen und musiktheoretischen Voraussetzungen des Buches unlegbar veraltet und brüchig sind (die Identifikation von Ethos und Pathos ist ebenso fragwürdig wie die Deutung der Mese als Tonika), die gewohnte Vorstellung eines einfachen, ungebrochenen Fortschritts der Geschichtswissenschaft ins Zwielicht des Zweifelhafte. Der Zuwachs an Kenntnissen, so scheint es, ist durch einen Verlust an Form erkauft, einer Form, die keine gleichgültige Äußerlichkeit, sondern ein entscheidendes Moment des Bewußtseins von der Vergangenheit ist. (Das Neue an dem Buch war übrigens weniger, wie Heinrich Hüsch im Vorwort des Nachdrucks meint, daß Abert die Ethoslehre ins Zentrum rückte, als daß er deren Gegner, die er als Formalisten abstempelte und als Sophisten denunzierte, entdeckte und in ihrer historischen Bedeutung erkannte.)

Carl Dahlhaus, Berlin

Hermann Erpf: *Form und Struktur in der Musik*. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1967. 221 S.

Der Autor legt hier eine Zusammenfassung dessen vor, was er zu diesem Thema aus über fünfzigjähriger Arbeit und Erfahrung zu sagen hat. Die Titelwahl greift mitten hinein in die Begriffsproblematik, die sich in neuerer Zeit um den Begriff „Form“ gebildet hat. Sprach man früher stets von Form, so trat an seine Stelle allmählich die Bezeichnung „Struktur“. Da auch diese rasch abgegriffen war, nahm man seine Zuflucht zum Begriff „Parameter“, den der Autor jedoch begründet ablehnt und meidet. Indem er das Verhältnis zwischen den Begriffen Form und Struktur

in axiomatischer Weise mit dem Satz definiert, „Form in der Musik ist das hörende Erleben einer Struktur“, grenzt er den Umfang dessen ab, was Musik sein soll und faßt die „Form“ als Voraussetzung und Bestandteil des Erlebens. Das bedeutet, daß Musik immer bezogen ist auf den Menschen: „ihre Struktur mag ‚objektiv‘ festlegbar sein, ihre ‚Form‘ existiert nicht außer ihm“.

Das Buch zeigt eine Zweigliederung in einen speziellen, historisch bezogenen und einen systematischen Teil. Im ersten Teil werden die speziellen Formen in begrenzter Auswahl betrachtet, die Beispiele aber von vornherein über die europäische Musik hinaus ausgedehnt. Im systematischen Teil werden die grundsätzlichen Fragen der Möglichkeiten musikalischer Formung untersucht. Die Darstellung baut nicht geradlinig auf, greift vielmehr häufig zurück, wodurch das an früherer Stelle Gesagte modifiziert und präzisiert wird. Ein apodiktisches Vorgehen wird dadurch vermieden. Zur Erleichterung des Verständnisses wird auf eine starre Terminologie mit neuen Fremdwörtern verzichtet und so weit als möglich dem Sprachgebrauch gefolgt.

Zunächst wird gesagt, „Form ist das, was der Komponist als Musiker aus Tönen zusammensetzt, ‚komponiert‘“. Als formale Aussage wird gewertet, was das Verhältnis der Töne untereinander betrifft. Die Definition, „Form einer Musik ist die Gesamtheit der Beziehungen ihrer Töne“, dient als vorläufige Arbeitshypothese. Zur speziellen Formbetrachtung werden drei übergeordnete Formprinzipien eingeführt, nämlich „Reihung“, „Gleichgewichtsbildung“ und „Entfaltung“.

An einfachen Volksliedern aus verschiedenen geographischen Bereichen (auch Übersee) wird nachgewiesen, daß diese die Reihung zur Formgrundlage haben. Vergleiche weisen auf überraschende Übereinstimmung hin, die als gemeinsame Grundzüge der Veranlagung, der musikalischen Bedürfnisse interpretiert werden. Für die Gleichgewichtsformen prägt der Verfasser den Begriff „Dualform“. Ihre wichtigste, der Sonatensatz, wird zweigliedrig verstanden mit Unterteilung in beiden Hälften, wenn man wolle also viergliedrig. Die Wiederholung der Exposition erfolgt nicht beiläufig, sondern sei konstituierender Bestandteil der Form; ihr Schema laute daher E—W—D—R. Die Auflösung der Gleich-

gewichtformen wird als Prozeß der Verschleierung der tonalen und thematischen Beziehungen erklärt. Die neue Formkraft, die „Entfaltung“, erscheint als Zielrichtung des Zeitablaufs, in der die Glieder dem Ganzen zustreben und die Form sich in einer „Kette von Kulminationen“ erfüllt. Gegenüber der linearen Abschnittsfolge in der Reihenform oder den Rückgriffen zur Herbeiführung der Schlußerwartung in der Gleichgewichtsform herrsche hier Zielgerichtetheit in den Teilen wie im Ganzen.

Dies alles wird durch sorgfältige Analysen markanter Beispiele belegt und erläutert. Besonders hervorzuheben sind die Analysen von Werken aus der Neuen Musik (Schönberg, Webern, Hindemith, Stravinsky etc.)

Im systematischen Teil wird nach den Bedingungen und Voraussetzungen gefragt, unter denen Musik zustandekommt. Sie sind von dreifacher Art: ein materieller Vorgang im Äußeren, ein physiologisches Aufnahmeorgan, das psychologische Wahrnehmen und Bewußtwerden. Aus der Beobachtung, daß der erste Ton nicht erkennen lasse, ob ihm ein bestimmter zweiter folgen könne oder müsse, resultiert, daß im „Material“ selbst keine Anordnungstendenzen für die Formung eines Zusammenhangs gegeben sind. Enthalten somit die physikalischen Grundmerkmale der Töne keine Anweisungen, nach denen sie zu Tongruppen und größeren Zusammenhängen aneinandergefügt werden müßten, so liefern sie doch Gesichtspunkte für den Vergleich und die Beschreibung solcher Zusammenhänge, die „Formkriterien“.

Gliederungsmittel ergeben sich aus den physiologischen Bedingungen, die von der Funktion des Aufnahmeorgans, des Ohres also, bis zur Stufe des Wahrnehmens und Bewußtwerdens reichen. Während zwei zusammenklingende Töne vom Standpunkt der Materialbetrachtung aus eine Zweierheit darstellen, erfolgt erst im Hörvorgang eine Integration der Teile zu einem — neuen — Ganzen, einem Eindruck, der ungewollt eintritt und vom Hörer nicht vermieden werden kann. Der Musikton erhält auf diese Weise neue Eigenschaften, die harmonische, melodische, und rhythmische „Qualität“.

Konstitutive Formgesetze werden aus den psychologischen Forderungen, als deren wichtigste die nach Einheit bzw. Ganzheit

erscheint, abgeleitet. Die Gesamtheit der satztechnischen Mittel, welche den Eindruck der Ganzheit hervorruft, wird nun als „Form“ bezeichnet. Voraussetzung der Einheit als Ganzheit ist der innere Zusammenhang, die erlebbare Gliederung, welche erst die auf inneren Zusammenhang gegründete Einheit „geformt“ erscheinen läßt. Die Forderung nach Einheit und Gliederung, aus der sich die Formgesetze herleiten, hat ihre Wurzel in der zwar beschreibbaren, aber nicht weiter zurückführbaren psychischen Konstitution des Menschen. Diese schließt ein ästhetisches Bedürfnis und ein mit ihm korrespondierendes ästhetisches Vermögen ein, das neben anderen Komponenten in einem allgemeinen Sinn das Formgefühl enthält. Die Enddefinition lautet: „Form in der Musik ist letztlich nicht fixierbar und kann nicht aufgezeichnet oder mit Worten eindeutig festgelegt werden. Wenn sie wirklich Form ‚in der Musik‘ ist, so existiert sie nur in der Vorstellung des Komponisten, in der spontan nachbildenden Gestaltung des Interpreten und im vollziehenden Erleben des Hörers; und bei allen dreien nur soweit, als ihr individuelles Vermögen zureicht. Das Formerlebnis ist durchaus individuell und jedesmal neu. Dies ermöglicht eben den unerschöpflichen Reichtum der Kunst“.

Erpfs Versuch ist vor dem Hintergrund ethnomusikologischer Verständnishaltung zu sehen. Die Gemeinsamkeiten, auf die er verweist, rufen nicht nur die Definitionen der Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts in die Erinnerung, Musik sei eine „langue naturelle et universelle“, sondern noch weiter zurückliegende Theoretikerträume, wie sie sich in Mersennes *Harmonie universelle* von 1627 spiegeln. Ja, sie verbinden sich mit den frühen Fundamenten moderner Wissenschaft, die Francis Bacon gelegt hat, in dessen *Novum Organum* vom Jahr 1620 es dem Sinne nach heißt: „Die Untersuchungen zur Naturgeschichte müssen eine andere Richtung nehmen. Stets ist man damit beschäftigt, die Verschiedenheiten der Dinge festzustellen. Um jedoch in die Geheimnisse der Natur einzudringen, muß der Geist unablässig darauf gerichtet sein, die Ähnlichkeit der Dinge und ihre Analogien zu entdecken und zu beobachten, denn sie sind es, welche die Einheit in der Natur bewirken“.

Der dem Buch zugrunde liegende Formbegriff ist hergeleitet aus den materiellen,

physiologischen und psychologischen Voraussetzungen und Bedingungen unseres Musikhörens und -erlebens, nicht jedoch, wie es meist geschieht, aus konkreten Formen, die einem begrenzten Bereich der Musikgeschichte entstammen. Erpf wendet sich gegen eine mechanistische Musikbetrachtung von der Physik her. Allein die psychische Anlage des Menschen treffe aus dem physikalischen Kontinuum der akustischen Schwingungen Auswahlen, die erst dadurch Musik werden und das Form-Erleben ermöglichen. Zur Stütze führt er Zitate aus Werken von W. Heisenberg und E. Schrödinger an. In der Abwendung von mechanistischen Auffassungen distanziert er sich sowohl von dem eleatisch-rationalistischen Grundsatz, daß nur das Erklärbare wirklich sei und alles „begründet“ werden müsse, als auch von der Ansicht, daß alles was rational, durch Maß und Zahl festgelegt werden kann, dann auch vollkommen erfaßt sei. Gegen einen naheliegenden Formalismus wendet er sich mit der eindringlichen Warnung vor Vorstellungen, die in bestimmten Gattungen (Fuge, Sonate etc.) „normale“ Regeln der formalen Gestaltung erblicken, „man müßte denn sämtliche Fugen von J. S. Bach für anormal erklären“. In den Formbetrachtungen spielt die „Elastizität“ der Form, worunter die formale Mehrdeutigkeit eines konkreten Musikwerks zu verstehen ist, eine wesentliche Rolle. Allein auf den Hörer komme es an, was und wieviele von den Beziehungen im Tonablauf er höre und erlebe, „objektiv“ lasse sich nicht festlegen, was davon gehört werde oder gehört werden müsse. Hinsichtlich des Geltungsbereichs der Formgesetze stellt er die These auf, daß die allgemeinsten Formprinzipien allen Kulturen gemeinsam seien. *„Die spezielle Konfiguration dessen, was wir ‚Sonate‘ oder ‚Fuge‘ nennen, gehört nur unserer Kultur an; aber das allgemeine Prinzip, daß Wiederholung kontrastfordernd, spannend wirkt, gilt überall, wo musiziert wird. Ebenso gibt es überall die Forderung nach Einheit und Gliederung und überhaupt die Möglichkeit von Wiederholung, Variante und Kontrast“.*

Die klare, unkomplizierte Darlegung oft schwierig zu fassender Sachverhalte macht das Buch auch für den Laien, den Musikfreund, anziehend. Mit Vorbedacht werden oft „Selbstverständlichkeiten“ ausgesprochen, weil sie vielfach geleugnet, vergessen

oder zu wenig beachtet werden. Allerdings müssen dafür manche Längen in Kauf genommen werden. Die Beispielwahl, ein gewiß auch den Autor selbst nie ganz befriedigendes Ergebnis von Selektion und Planung, hätte namentlich im Bereich der exotischen Folklore die neueren ethnomusikologischen Forschungen des Auslandes (J. Chailley u. a.) stärker einbeziehen können. Zu bedauern ist auch, daß neueste Ergebnisse auf dem Gebiet der experimentellen Psychologie des musikalischen Hörens (H.-P. Reinecke) nicht berücksichtigt werden konnten, da sie zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Manuskripts noch nicht vorlagen.

Die betont anthropozentrische Grundlegung mag vielleicht Widerspruch herausfordern, doch wird sie schwerlich widerlegt werden können, weil Erpfs Begriffssystem mit zunehmend schärferen Definitionen sowohl auf dem historischen Bestand der Musik (bis zur Gegenwart) wie auf den neuen Ergebnissen der Hilfswissenschaften (Akustik, Tonphysiologie, Tonpsychologie) beruht. Die Korrespondenzen zwischen den theoretischen Feststellungen des zweiten Teils mit den zum Teil überraschenden praktischen Befunden des ersten stützen sich gegenseitig in eindrucksvoller Weise. Das Buch ist keine praktische Formenlehre im bisherigen Sinn, sondern eine Einführung in das formale Hören von Musik, eine Schulung des musikalischen „Formgefühls“, in dem der Verfasser eine Voraussetzung des analytisch-theoretischen Formverständnisses erblickt. Seine These von der globalen Geltung der allgemeinen Formprinzipien verweist auf die Notwendigkeit umfangreicher Untersuchungen, um am konkreten Beispiel der Kunstmusik außereuropäischer Kulturen die Nachweise dafür zu erbringen. Das hier zu sichtende Material ist heute noch kaum genügend erschlossen. In solchem Verstande des Ansatzes und Ausblicks legt das Buch einen Grund zu vielfältigen Formuntersuchungen. Albert Palm, Schramberg

Helga Ettl: Petruschka. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1968. 187 S.

Das Buch ist nicht eine Monographie des gleichnamigen Balletts von Strawinsky, sondern soll als *Modell zur Werkbetrachtung im Musikunterricht* (Untertitel) dienen. Es unterscheidet sich, so gibt die Verfasserin zu verstehen, in seiner didaktischen Konzeption von allen vergleichbaren musikpädagogischen

Arbeiten älteren Datums, gerade die Neuartigkeit aber sollte und müsse Schule machen, weil herkömmliche Unterrichtsverfahren versagt hätten. Am Beispiel *Petruschka* will Helga Ettl verdeutlichen, wie sie sich einen Musikunterricht neuen Stils, aber auch, wie sie sich Literatur für einen solchen Musikunterricht vorstellt. Was die musikpädagogische Literatur betrifft, so lassen sich grob drei Typen von Büchern unterscheiden: der „Leitfaden“, der dem Lehrer Stoff und Methode minutiös vorschreibt, die Anleitung, die den Lehrer in ein Stoffgebiet einführt und ihm Methoden offenläßt oder nur vorschlägt, und die Monographie, die für ein Stoffgebiet wirbt, indem sie dessen Probleme nach dem jüngsten Stande der Forschung darstellt und zu weiteren Studien anregt. Frau Ettls Buch ist dem mittleren Typus zuzurechnen, es macht dem Lehrer vor, wie eine „Sachanalyse“, das Herzstück aller Unterrichtsvorbereitung, auszusehen habe und welche methodischen, unterrichtspraktischen Folgen sich daraus ergeben könnten; der Stoff gilt als vorgegeben, er wird für den Lehrer gleichsam aufbereitet und handlich gemacht, und das umfangreiche Literaturverzeichnis dient eher der Beglaubigung als dem Anreiz. Die Schulwirklichkeit rechtfertigt eine Bescheidung solcher Art. So deutlich sie sich gegen das Leitfaden-Unwesen stellt, so nüchtern sieht die Verfasserin doch die verhältnismäßig engen Grenzen, die den Musiklehrern gegenwärtig noch durch die Art ihrer Ausbildung gezogen sind: sie lesen nicht gern. Für musikpädagogische Arbeiten, die sich auf dem schmalen Grat zwischen fachlicher Gängelung des Lehrers und Weckung eines frei schweifenden, forschenden Interesses bewegen, wird Helga Ettls *Petruschka* auf absehbare Zeit als Modell gelten dürfen. — Was den Unterrichtsstil betrifft, so fällt die Entscheidung weniger leicht. Nicht daß das Hantieren mit Legetafeln, Farbteppichen, graphischen Darstellungen oder Partiturmodellen anfedtbar wäre, aber die didaktische Betulichkeit, die technische „Unterrichtshilfen“ nicht entbehren zu können glaubt, findet ihr Äquivalent in jener Distanzlosigkeit, die sich Kritik an einem Unterrichtsgegenstande einzig deshalb versagt, weil dieser „vorgegeben“ sei. Daß *Petruschka* ein auf der Hochebene der aller Kritik entzogenen Meisterwerke angesiedeltes Werk sei, wird denn auch in keiner Zeile des Buches bezweifelt. Die Gründe, die eine

pädagogisch so versierte Autorin zum Verzicht auf eine pädagogisch entscheidende Chance genötigt haben können, sind bezeichnend. Bis in die Wortwahl hinein macht sich eine gewisse Bedrängnis geltend, die Autorin fühlt sich nicht nur eingeeignet zwischen Erziehungswissenschaft und Musikwissenschaft, sondern offenkundig auch Mißverständnissen ausgesetzt, die durch die Unschärfe der benutzten Termini hervorgerufen werden könnten. Sie weiß, daß allein ein Wort wie „Werkbetrachtung“ an Adornos Formulierung von der Betrachtung aufgebahrter Kulturgüter denken läßt, und so wehrt sie sich gegen das Mißverständnis mit dem Satz „Die Kunst fordert ein ebenso waches und zur Begriffsbildung, zu Vergleichen, Folgerungen und Schlüssen fähiges Bewußtsein wie jede andere Geisteswissenschaft“ (55). Für diese simple Feststellung wiederum bemüht sie zuvor aber den Pädagogen H. v. Hentig, als gelte es, eine überaus gewagte These theoretisch abzusichern. Die Schwierigkeiten der von ihr propagierten „Werkbetrachtung“ wiederum bezeichnet sie als das „Problem der werkimmanenten Interpretation im Musikunterricht“ (7). In dem Bewußtsein, Neuland betreten zu haben, baut sich die Autorin so Schutzwälle auf, die sich nicht selten als Hindernisse erweisen. Diejenigen, welche sich ihr „Modell“ zum Vorbild nehmen, werden es sich leichter machen können. Lars Ulrich Abraham, Freiburg i. Br.

Ferdinando De Angelis: *Organi e organisti di S. Maria in Aracoeli*. Roma: Convento S. Lorenzo in Panisperna (1969). 131 S.

Das Buch verdankt seine Entstehung einem Artikel von Alberto Cametti, der in der *Rivista Musicale Italiana*, Turin 1919, eine Studie über *Organi, Organisti ed Organari del Senato e Popolo Romano in S. Maria in Aracoeli (1583—1848)* erscheinen ließ. (Jg. XXVI, S. 441—485. — Merkwürdigerweise gibt der Verfasser diese Zeitschrift nicht an, sondern zitiert nach einem Sonderdruck.) Die dort vorgelegten Forschungen regten De Angelis an, einige Irrtümer zu berichtigen und das Material zu erweitern. In dem Bemühen um die Vervollständigung hat der Verfasser eingehende archivalische Untersuchungen zu dem Thema durchgeführt, die für den längeren ersten Teil, die „*organi di Aracoeli*“, eine Reihe von Briefen, Quittungen der

Orgelbauer und Stiftungsdokumente zu Rate ziehen.

Im ganzen sind es sieben Orgeln, z. T. in kleinerem Umfang von Portativen, die von De Angelis mit unterschiedlich vollständigen Daten behandelt werden. Nach dem bescheidenen Anfang einer Kleinorgel von Dario de Mezzana 1583 vermittelt der Verfasser ausführlicher die Geschichte der ersten großen Orgel in der Basilika in Aracoeli. Der ausführliche Vertrag zwischen dem Popolo Romano und den Orgelbauern Benvenuti und Francesco Palmieri vom 10. 12. 1585 ist in seinen wesentlichen Teilen abgedruckt, und wir erfahren daraus, daß Emilio de' Cavalieri, der Verfasser der *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, als entschiedener Mitarbeiter beim Bau der Orgel hinzuzuziehen sei. Die Fertigstellung, zunächst nach einem Jahr vorgesehen, zieht sich bis 1587 hin und dürfte, wie De Angelis richtig vermutet, auch dann noch nicht ganz vollendet übergeben worden sein. Über die Forschungen Camettis hinaus wertet der Verfasser Gutachten, amtliche Nachrichten und Reparaturrechnungen aus. In den republikanischen Wirren am Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Orgel durch Abbau der Metall- und Holzteile vollständig zerstört.

Die wechselvolle Geschichte der verschiedenen Orgelwerke kann hier nicht vollständig behandelt werden. Bemerkenswert ist noch der Neubau einer großen Orgel „Martinielli“ 1847, die 1926 wegen der nicht mehr lohnenden Reparaturausgaben nach Nemi bei Rom verkauft wurde. Eine ausführliche Behandlung erfährt das Instrument des Giovanni Tamburini. Der Verfasser beschreibt zunächst etwas umständlich das Aufkommen der Initiative für den Bau, die Beschaffung des Geldes durch Sammlungen und die Planung für den Zeitpunkt der Wiederkehr des 700. Todestages des Franziskus von Assisi. Die Orgel wird dann auch 1926 fertiggestellt und besitzt 97 Register bei 3 Manualen und dem Pedal. Nach einigen Verbesserungen stellt sie heute ein würdiges Instrument für den weiten Raum von S. Maria in Aracoeli dar.

Im letzten Viertel des Buches werden die Organisten der genannten Kirche behandelt. Die Ausführungen beginnen aber erst 1828 mit Mariano da Valuntano. Für die ältere Zeit wird auf die Untersuchungen von Cametti verwiesen, denen der Verfasser nichts hinzufügen konnte. So blieben also von 1828 bis 1914 sechs Vertreter des Orga-

nistenamtes übrig, von denen Pater Hartmann (bürgerlicher Name: Paul Eugen Josef An der Lan-Hochbrunn) international bekannt wurde (s. MGG 5, Sp. 1759 bis 1761). Da letzterer bereits im Jahre 1906 Aracoeli verließ, um nach München übersiedeln, und De Angelis keinen Nachfolger nennt, trifft die Kapitelüberschrift „*Organisti di Aracoeli (1828—1914)*“ nicht ganz zu.

Einige zeichnerische Beigaben von Nino Delle Site, die Orgelprospekte, Orgeltische, ein Regal, eine Musikempore mit Sängern und Instrumenten in stilisierter Form darstellen, dienen der Ausschmückung und haben keinen informatorischen Charakter. Sie unterstreichen die mit viel persönlicher Anteilnahme geschriebenen Ausführungen, die trotz anzuerkennender Korrekturen und der Heranziehung weiterer Quellen den Artikel von Cametti nicht ersetzen. Der auf vollständige Orientierung bedachte Leser wird mit Gewinn auch die ältere Veröffentlichung zum Thema mitheranziehen.

Georg Karstädt, Lübeck

Pierluigi Petrobelli: Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche. Wien: Universal Edition 1968. 166 S. (Studi di Musica Veneta. I.)

Die Forschung über das Leben und das Werk Giuseppe Tartinis (1692—1770) ist erst in den etwa vier letzten Jahrzehnten richtig in Gang gekommen, vor allem durch die Arbeiten von David D. Boyden, Paul Brainard, Minos Dounias, Erwin R. Jacobi, Pierluigi Petrobelli u. a.

Petrobelli legt nun eine Studie vor, die verschiedene, zum Teil unbekanntes biographische Informationen kritisch beleuchtet und auswertet. Zunächst steht die Leichenpredigt des jungen, damals erst 21jährigen Pfarrers Francesco Fanzago zur Diskussion. Sie wurde im Todesjahr 1770 im Sommer gedruckt, wobei verschiedene Anmerkungen beigefügt wurden. Petrobelli ist dann den Quellen nachgegangen, die Fanzago vermutlich für seine Leichenrede benutzt hat. Denn der Autor behauptet, daß sich Fanzago und Tartini sehr wahrscheinlich nicht gekannt hätten. An Hand von auffälligen Analogien stellt er in Padua verschiedene Quellen fest: eine anonyme Biographie, die Abschrift eines Briefes von Tartini (gerichtet an den Padre Giuseppe Paolucci), einen kleinen Traktat, betitelt *Illustrazione di Giuseppe Tartini*

delle scoperte da lui fatte nella vera scienza dell'Armonia (letzterer eine der zahlreichen Arbeiten Tartinis, die zur Erhellung seiner musiktheoretischen Ansichten beitrugen) und eine handschriftliche Kopie mit dem Titel *Elogio di Giuseppe Tartini scritto dall'Ab. Giuseppe Gennari*. Diese Lobrede erschien nämlich im März 1770 in *L'Europa letteraria*, jedoch anonym. Außerdem zieht Petrobelli ein Manuskript des Cellisten Antonio Vandini heran, das er zu datieren versucht.

Petrobelli greift einige analoge Stellen aus diesen Quellen heraus und erläutert dadurch ihr Abhängigkeitsverhältnis. Er weist darauf hin, daß besonders die Jugendzeit Tartinis und seine Verheiratung die Fantasie der Biographen entfacht hat. In Wirklichkeit wissen wir wenig über seine Jugendjahre. Im weiteren untersucht Petrobelli an Hand der neu aufgefundenen Quellen das Anstellungsverhältnis von Bohuslav Czeronohorsky, das Zusammentreffen Tartinis mit Francesco Maria Veracini, das sehr wahrscheinlich in Venedig anlässlich einer musikalischen Akademie stattgefunden hat, ferner Tartinis Prager Aufenthalt, die Autobiographie des Abate Antonio Bonaventura Sberti, der auch Violinist gewesen ist, den Brief der Lombardini usw. Außerdem diskutiert er einige Widersprüche in der Biographie Tartinis.

Petrobelli schreibt dies alles sehr anschaulich und leicht lesbar. Man spürt, daß er mehr weiß, als er hier wiedergibt, und daß er vor allem sich bewußt bleibt, daß die Forschung unaufhörlich weitergetrieben wird und die Fakten sich durch neue Funde wiederum verändern können. Deshalb formuliert er neu gewonnene Erkenntnisse vorsichtig und wägt sie gegenüber den bestehenden sorgfältig ab. Das macht seine Darstellung überaus sympathisch und gehaltvoll.

Franz Giegling, Basel

Albert Richard Mohr: Das Frankfurter Mozart-Buch. Ein Beitrag zur Mozartforschung. Frankfurt a. M.: Waldemar Kramer (1968). 223 S., 1 Taf.

Die Beziehungen Mozarts zu den auf seinen Reisen nicht nur flüchtig berührten Städten sind bisher nur zum Teil genauer untersucht worden. Die lokale Musikgeschichtsforschung hat hier noch manche Lücke zu füllen. Für die Städte Augsburg und Mainz liegen bereits vorbildliche und verlässliche Spezialuntersuchungen aus der

Feder von Ernst Fritz Schmid und Adam Gottron vor. Zu München hofft der Rezensent zu gegebener Zeit einen Beitrag liefern zu können. Eine wichtige Rolle spielte unter den deutschen Städten auch Frankfurt a. M., das zweimal besucht wurde: zuerst von der ganzen Familie Mozart auf der großen Westreise (10./11. bis ca. 31. August 1763) und dann von W. A. Mozart nochmals anlässlich der Krönung Kaiser Leopolds II. (28. August bis ca. 16. September 1790).

In der vorliegenden Veröffentlichung sind sowohl die persönlichen Berührungen Mozarts mit Frankfurt als auch die theatergeschichtlich bedeutsamen frühen Mozart-aufführungen der Mannheimer Bühne bis zum Ende des 18. Jahrhunderts behandelt. Der erste Besuch mit den Konzerten von Wolfgang und Nannerl wird an Hand von zeitgenössischen Dokumenten eingehend geschildert. Von den damals in Frankfurt angetroffenen Personen, die Leopold Mozart in seinen Reiseaufzeichnungen nennt, konnte der Verfasser die meisten identifizieren und näher vorstellen. Jener nicht ermittelte „Graf Staremberg“ (S. 30) dürfte wohl der von 1757 bis 1766 als kaiserlicher Botschafter in Frankreich fungierende Georg Adam Graf Starhemberg gewesen sein, der später als Obersthofmeister in Wien wirkte. Sein Name erscheint mehrfach in Mozarts Biographie und im Zusammenhang mit Eingaben von dessen Witwe Konstanze. Weniger wahrscheinlich ist Franz Philipp Graf von Sternberg, bevollmächtigter Minister in Sachsen von 1749 bis 1763, gemeint. Er erscheint später u. a. auch als Konzertsuskribent Mozarts in Wien. Der gleichfalls von L. Mozart erwähnte „*Musicus Trenck*“ ist möglicherweise mit dem gleichnamigen Komponisten identisch, von welchem sich im Nachlaß des Chorregenten der Münchener Frauenkirche, Erasmus Vogel (1760–1816), die Partitur eines 6. Psalms Davids in *f*-moll für Chor und Orchester erhalten hat (heute in der Pfarrkirche Benediktbeuren aufbewahrt). Für die im Zusammenhang mit der dreijährigen Konzertreise von 1763 bis 1766 gemachte Bemerkung, daß „die nervöse Unrast“ Vater Leopolds damals „keine Grenzen kannte“ (S. 43), vermag Rezensent aus dem als Beleg genannten Münchener Brief vom 10. 11. 1766 keine Bestätigung zu ersehen. Dort werden die Reiseerlebnisse aus 5 Monaten kurz zusammengefaßt.

Im Mittelpunkt des zweiten Aufenthaltes von 1790 stand Mozarts privates Konzert, „von Seiten der Ehre herrlich, aber in Betreff des Geldes mager“. Dessen Genehmigung „ohne Konsequenz auf andere Fälle“ war ein üblicher Verwaltungsakt, der nicht als Äußerung des „Wohlwollen(s) der Behörden“ und als Zeichen für „das Ansehen Mozarts im Frankfurter Raum“ gewertet werden kann (S. 124). Nicht Johann André (1741 bis 1799), den Mozart damals besucht haben soll, hat später dessen Nachlaß erworben, sondern der Sohn Johann Anton (1775 bis 1842) (S. 129). Im Zusammenhang mit dem Schauspiel *Lanassa*, das im September 1790 von der Theatergruppe des Johann Heinrich Böhm mit der von Mozart ursprünglich zu *Thamos, König in Ägypten* komponierten Musik aufgeführt wurde, sei auf den nicht berücksichtigten Aufsatz von Otto Bacher *Ein Mozart-Fund*, in: *ZfMW* VIII, 1926, S. 226 f. hingewiesen. Die von Bacher aufgefundene Partiturnkopie zu *Lanassa*, die für die Frankfurter Aufführung von 1790 gedient haben könnte, befindet sich in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt (Mus. Hs. 1784).

Den meisten Raum innerhalb des Buches nimmt die Würdigung der Aufführungen Mozartscher Opern in Frankfurt bis 1800 ein. Den Auftakt bildete die deutsche Fassung von *La finta giardiniera*, die im April 1782 durch Böhms Truppe erstaufgeführt wurde. Der Verfasser bedauert, daß die Stierlesche Übersetzung, in welcher das Werk damals unter dem Titel *Sandrina, oder die verstellte Gärtnerin* gespielt wurde, bisher nicht ausfindig gemacht werden konnte, und somit ein Vergleich der italienischen und der deutschen Fassung nicht möglich gewesen sei (S. 52). Tatsächlich aber hat Rezensent in zwei Aufsätzen (*Die verstellte Gärtnerin. Neue Quellen zur authentischen Singspielfassung von W. A. Mozarts La finta giardiniera*, in: *Die Musikforschung* XVIII, 1965, H. 2, S. 138–160; *Die Singspielfassung von W. A. Mozarts „La finta giardiniera“ in den Augsburger Aufführungen von 1780*, in: *Acta Mozartiana* XIII, 1966, H. 2, S. 43 bis 48) das neu aufgefundene Textbuch mit der Übersetzung Stierle d. Ä. ausführlich behandelt. Mit Hilfe desselben und einer ebenfalls neu entdeckten Partiturnkopie der von Böhm gespielten Version ist die deutsche Singspielfassung des Werkes textlich wie musikalisch vollständig rekonstruierbar. Eine

im Besitz der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich befindliche handschriftliche Partitur füllt dazu die letzten Lücken. Es besteht kein Zweifel, daß die Augsburger Fassung auch den Frankfurter Aufführungen derselben Truppe unter Böhm zugrunde gelegen hat. Infolge der Nichtberücksichtigung der beiden erstgenannten, in der Bayerischen Staatsbibliothek erhaltenen Quellen mußte dieses wichtige Kapitel im Frankfurter Mozart-Buch unvollständig bleiben. Auch bei der Erörterung der Unzulänglichkeiten der *Figaro*-Übersetzung von Chr. A. Vulpius (S. 84 ff.) wäre der Vergleich mit Stierles Übersetzung von Interesse gewesen, da letztere ja in Salzburg unter Mozarts Augen entstanden ist. Schließlich zeigt die Rekonstruktion der in Augsburg gespielten Fassung aufs deutlichste die an anderer Stelle (S. 114/5) nur durch ein Zitat belegte Praxis der Streichung ganzer Nummern bei Opernaufführungen Böhms.

Die Kapitel über die durchwegs deutschsprachigen Erstaufführungen der Opern *Die Entführung aus dem Serail* (1783), *Die Hochzeit des Figaro* (1788), *Don Juan* (1789), *Così fan tutte* (1791), *Die Zauberflöte* (1793) und *Titus* (1799) vermitteln in Verbindung mit zeitgenössischen Berichten ein lebendiges Bild von der bedeutenden Stellung Frankfurts in der Pflege aller Meisteroper Mozarts noch im 18. Jahrhundert. Ein Vergleich mit München wäre nicht uninteressant (*La finta giardiniera* 1775, *Idomeneo* 1781, *Entführung* 1785, *Don Juan* 1791, *Zauberflöte* 1793, *Figaros Hochzeit* 1794, *Die Wette (Così fan tutte)* 1795, *Titus* 1801). In diesem Teil liegt der Schwerpunkt der Arbeit. Manche Exkursionen etwa über die Probleme und Prinzipien der zeitgenössischen Opernübersetzungen oder Charakterisierungen Frankfurter Sänger und Schauspieler unter Berücksichtigung von Stimmen über deren Auftreten auch an anderen Orten gestatten willkommene Einblicke in die Theatersituation der Zeit. Im Detail ist zu berichtigen, daß Mozart die Partie der Königin der Nacht nicht für seine Schwägerin Aloysia Lange geschrieben hat. Die erste Sängerin in dieser Rolle war deren Schwester Josefa Hofer, geb. Weber (S. 104). Die Erinnerung von Goethes Mutter an die prachtvollen Dekorationen des Theatermalers Fuentes zu *Titus* (1799) konnte natürlich nicht der Anlaß für Goethe selbst gewesen sein, 1797 die Beziehungen zu diesem Künstler aufzunehmen (S. 182).

Cannabich, der übrigens mit Mozart selbst noch gut bekannt gewesen ist, ist wenig glücklich durch die apokryphe Lithographie H. E. von Winters mit einem Porträt vertreten. Empfehlenswert wäre das ausgezeichnete Ölbild von J. G. Edlinger im Münchener Stadtmuseum (vgl. Mozart-Jahrbuch 1964, S. 98) gewesen. Am Rande zu erwähnen in einem *Frankfurter Mozart-Buch* wäre noch das Konzert von Mozarts Sohn Franz Xaver Wolfgang am 15. Dezember 1820 in Frankfurt und dessen Anwesenheit bei der Gedächtnisfeier für W. A. Mozart am 5. desselben Monats.

Im ganzen gesehen ist Mohrs Buch eine wertvolle Bereicherung des Schrifttums über Mozart und die frühen Aufführungen seiner Opern. Bedauerlich bleibt, daß abgesehen von einer eigenen Arbeit des Verfassers das nach 1964 erschienene einschlägige Schrifttum keine Berücksichtigung fand. Ganz auf Kunstdruckpapier gedruckt und mit mehr als 80 gut ausgewählten Abbildungen versehen vermag der sehr preiswerte Band bibliophilen Ansprüchen gerecht zu werden.

Robert Münster, München

Thrasylbulos G. Georgiades: Schubert. Musik und Lyrik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967. 396 S. Mit einem Notenbeispiel.

Die Schrift, die aus Vorlesungen an der Münchener Universität entstanden ist, will keine systematische Betrachtung an Hand der Gesamtheit von Schuberts Liedern geben, sondern vielmehr vom einzelnen Lied her Erfahrungen sammeln und von da aus Zugang zum Ganzen gewinnen. Der Verfasser sieht den Liederkomponisten Schubert als — letztes — Glied in der Kette der Meister, deren Schaffen primär durch ihr Verhältnis zur Sprache bestimmt ist. Die Abhandlung steht also in engem Zusammenhang mit anderen seiner Veröffentlichungen wie *Der griechische Rhythmus* und vor allem *Musik und Sprache*. Schubert ist ihm der „sagende Sänger“, der durch das Gedicht hindurch zum Sprachkörper vorstößt, es so gleichsam tilgt und als musikalische Struktur neu erstehen läßt. Diese Schaffung von „Lyrik als musikalische Struktur“ ist Schuberts unerhörte Tat, mit der er in der Geschichte des Lieds einzig dasteht.

Der erste Teil des Buches dient der Untermauerung dieser These. Er umreißt Schuberts Stellung zur Vor-, Mit- und Nachwelt und

bildet die Begriffe heraus, mit denen der zweite Teil, eine minutiöse Analyse der *Schönen Müllerin* und einzelner Lieder der Spätzeit, operiert. Zunächst hebt der Autor Schuberts Lied an Hand von Vertonungen gleicher Texte vom vorschubertischen, klassischen Wiener und nachschubertischen Lied ab und zeigt, wie das neue Verfahren des Meisters sich allmählich herausgebildet hat. Dann stellt er Schuberts gesamtes Schaffen dem der Wiener Klassiker gegenüber. Der Begriff der *Lyrik als musikalische Struktur* ergibt sich aus der eingehenden Untersuchung von *Über allen Gipfeln* mit bestechender Überzeugungskraft. Hier setzt Schubert wirklich „an Stelle der dichterischen die musikalische Struktur“, und es entsteht in der Tat ein Gebilde, das nicht mehr Goethe und ihm doch ebenbürtig ist. Dabei fragt es sich allerdings, ob diesem hervorragenden Einzelfall nicht zu viel grundsätzliche Bedeutung zugemessen wird, denn bei der Anwendung des Begriffs vor allem auf weniger bedeutende Lieder geht es nicht immer ohne Gewaltigkeiten ab. Und zum anderen: Ist nicht in jedem wirklichen Meisterlied der Textgehalt bis zu einem gewissen Grade in musikalische Struktur verwandelt? Ist das nicht gerade ein wesentliches Kriterium eines solchen Liedes?

Bei der Darstellung des Verhältnisses von Schuberts Werk zu dem der Wiener Klassiker tritt vor allem die besondere Rolle der Sprache in den Vordergrund. Auch hier überzeugen, wie im vorangehenden Kapitel, Einzelheiten, wie z. B. die Gegenüberstellung von Beethovens und Schuberts Komposition von *Freudvoll und leidvoll* als Herrschaft der Partitur bzw. Herrschaft der Sprache (wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß es sich bei Beethoven um eine Orchesterkomposition handelt). Die Verallgemeinerung solcher Ergebnisse aber führt vielfach zu überspitzten Urteilen, die apodiktisch und zum Widerspruch reizend aufgestellt werden, im weiteren Verlaufe der Betrachtung aber vieles von ihrer Eigenwilligkeit verlieren. Bei aller Sprachnähe Schuberts mutet z. B. die Behauptung, sein Gesang als bloße Melodie sei „bedeutungsentleert, ohne Rückgrat, ohne Festigkeit, ohne wesentlichen Gehalt“, er erscheine, verglichen mit dem Wiener klassischen Gesang „blaß, leiernd“ (S. 106) seltsam an. Doch ein paar Seiten später werden diese Feststellungen durch die Anerkennung der „dank ihrem musika-

lischen Zauber betörend schönen Melodien“ wieder aufgehoben.

Der „Lyrik als musikalische Struktur“, der „Sprachbedürftigkeit“ des Schubertschen Liedes setzt der Verfasser bei der Betrachtung von Schuberts Instrumentalmusik den etwas blassen Begriff des „Ausdrucks“ an die Seite. Auch diesem Abschnitt liegen aber wieder ausgezeichnete Einzelanalysen, voran die des C-dur-Streichquintetts, zugrunde, an Hand derer die diametrale Andersartigkeit von der Partiturbearbeitung der Wiener Klassiker aufgezeigt wird. Eigenartig ist dann wieder die vom Verfasser in diesem Zusammenhang und an anderen Stellen mehrfach aufgestellte These von der „Insel“-Stellung dieser Meister. Gewiß haben sie nicht schulebildend im engeren Sinne gewirkt — welcher Großmeister hätte das aber getan? Die Feststellung, daß Schubert „von der aus der Wiener klassischen Werkstatt hervorgegangenen Musik ergriffen worden“ sei, rückt dann aber auch diese überscharfe Behauptung wieder zurecht. Am überraschendsten erscheint die Einordnung von Schubert dem Liederkomponisten als „Abschluß einer Epodie“. Wie kann seine Lyrik als musikalische Struktur als „rückwärts gewandt“ bezeichnet werden, wenn anfangs aufs ausführlichste dargelegt worden ist (S. 35), Schubert sei der erste Komponist, der sie geschaffen habe? Ganz abgesehen davon, daß das Lied des 19. Jahrhunderts an sich ohne ihn nicht denkbar wäre!

Doch man wird dem Buch nicht gerecht, wenn man sich an einzelnen Ungereimtheiten festsaugt. Es ist — nimmt alles nur in allem — ein Bekenntnis zu Schubert und ein Versuch, das Werk auf einen Nenner zu bringen, was bei dem schier unerschöpflichen Reichtum des Liedschaffens ein kühnes, interessantes, aber auch letzten Endes vergebliches Unterfangen ist.

In einem Exkurs zwischen den beiden Teilen wird die Transponierbarkeit der meisten Schubert-Lieder ebenfalls als typisches Kriterium der von dem „sagenden Sänger“ vorgetragenen Lyrik bezeichnet, dessen Kunst darin bestehe „das Körperhafte des Tons zu tilgen, das Gedicht von der Sprachphantasie geleitet zu singen“.

Der zweite Teil enthält in seinen rund 30 Liedanalysen eine Fülle der feinsinnigsten Einzelbeobachtungen, wobei Hinweise auf die Beziehungen zwischen inhaltlich verwandten Liedern besonders fruchtbar und auf-

schlußreich für Schuberts Arbeitsweise sind. Dies wird vor allem deutlich bei *Mein, Das Wandern* und *Wohin* aus der *Schönen Müllerin*. Sehr begrüßenswert ist der Abdruck des Textes am Anfang jeder Analyse. Die Worte sind, dem Grundtenor des ersten Teils entsprechend, das Regulativ sämtlicher Untersuchungen, an ihrer Hand spürt der Verfasser minutiösen Zusammenhängen und Deutungen, Entsprechungen und Kontrasten, Varianten und Wiederholungen der Kompositionen nach. Dabei kommt es auch zu beherzigenswerten Bemerkungen über Tempo und Vortragsweise so mancher Lieder und (S. 328 ff.) zu einer ausgezeichneten zusammenfassenden Darstellung der verschiedenen Rolle der Klavierbegleitung. — Ein Noten- anhang enthält alle Lieder Schuberts und anderer mit diesem verglichener Meister, die nicht ohne weiteres zugänglich sind.

Ob man dem Verfasser bei seinen Thesen über das Wesen des Schubertschen Liedes im allgemeinen und über Schuberts Stellung in der Musikgeschichte folgen will oder nicht, bleibe dahingestellt; auf jeden Fall bilden sie eine wertvolle Diskussionsgrundlage. Die geistvollen Liedbetrachtungen aber führen unmittelbar zu den Quellen dieser Kunst und geben Wissenschaft wie Praxis wertvollste Hinweise zur Auseinandersetzung mit ihr.

Anna Amalie Abert, Kiel

Franz Schubert: Fantasie für Klavier (ohne D-Nummer). „Grazer Fantasie“. Erstausgabe. Hrsg. von Walther Dürr. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter (1969). XI, 18 S. (Das 19. Jahrhundert, ohne Bandzählung.)

Franz Liszt: Drei späte Klavierstücke. Erstausgabe. Hrsg. von Robert Charles Lee. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter (1969). 15 S. (Das 19. Jahrhundert, ohne Bandzählung.)

Kreative Erweiterungen des kompositorischen Bewußtseins ziehen häufig eine Umorientierung der historischen Situation nach sich, aus der sie ausgebrochen sind. Und wie in einer Kettenreaktion greift dieser Prozeß oft auch in noch frühere Situationen modulierend ein. Affirmatives Musiktreiben — d. h. Komponieren ohne oder mit nur minimaler Kreativität — scheint derartige Auswirkungen nicht zu stimulieren, es verändert weder Gegenwart noch Vergangenheit. „Neue“ musikalische Denkprozesse und -strukturen tragen dagegen immer den Im-

puls einer „Zeitreise“, der Zurückliegendes ebenso zu durchsetzen trachtet wie unmittelbar Bevorstehendes. —

Die neu problematisierte Konfrontation mit dem „Geschicht“ von bislang Wohlvertrautem scheint für die Musikwissenschaft aus einem engen Reaktionszusammenhang mit intensiverem Wahrnehmen progressiver Musik zu resultieren. Auch die erneuerte Auseinandersetzung mit der Musik des 19. Jahrhunderts könnte diesem Phänomen zuzuschreiben sein: eine Auseinandersetzung, die Gegenwärtiges klären hilft, die es als Ausgangspunkt einer historischen Perspektivlinie versteht. Nicht nur, daß man so bekannte Werke anders sieht, auch nach unbekanntem Quellen geht das Bedürfnis. Und manche der Neu- und Erstausgaben von Musik des 19. Jahrhunderts scheinen derart motiviert. Doch nicht ausschließlich, denn mittlerweile hat sich diese Tendenz fast zu einer Modewelle ausgewachsen. Gelegentlich scheinen die ursprünglichen Motivationen nicht mehr mitreflektiert, und musikologischer Aktionismus macht sich breit, der eher Alibi-Funktion für vernachlässigtes 20. Jahrhundert besitzt und romantische Archive ähnlich blindlings auszuschlachten droht, wie einst (und immer noch) diejenigen des 18. Jahrhunderts — ein funktional sogar gut begründbarer Eifer, liefert er doch unverbrauchtes Material für den unersättlichen Bedarf „großer Musikprogramme“ des Rundfunks wie für „Pretiosen“-Programme milderer Interpreten. Neue Erkenntnisse für eine dem aktuellen Musikdenken relevante Problemgeschichte lassen sich mit derartigen Aktivitäten nicht gewinnen.

Dies gilt auch für einige der vorliegenden Ausgaben der Bärenreiter-Reihe „19. Jahrhundert“: so (nach der subjektiven Meinung des Rezensenten) für Schuberts sogenannte „Grazer Fantasie“, die wohl ihre Veröffentlichung ausschließlich der Tatsache verdankt, daß möglicherweise Schubert ihr Autor ist. Eine Korrektur des Schubert-Bildes bringt sie nicht — daß Schuberts Feder auch schwache Stücke entflossen sind, wußte man schon immer. Selbst progressive Details in sonst belangloser Umgebung sucht man vergebens. Die formale Konzeption — Reihung diverser Formteile unterschiedlicher Spielcharakteristik mit schematischer Formschließung durch eine finale Wiederholung der Einleitung — enttäuscht vor allem durch reichlich klischeehafte Verarbeitungsphasen

im Anschluß an ein kontrastierendes „Alla Polacca“, die durchweg salonpianistischen Modelformeln der Zeit ähneln. Und je weiter der Verarbeitungsprozeß fortschreitet, um so unbeholfener geraten die Übergänge zwischen den Formteilen.

Die mindere kreative Qualität des Stückes läßt durchaus Zweifel an Schuberts Autorschaft aufkommen, wie es auch im ausführlichen Vorwort des Herausgebers angedeutet wird. Vielleicht könnte eine gründliche Durchsicht der Kompositionen aus Schuberts Freundeskreis Aufklärung bringen, denn wenn man schon Schubert diese Komposition nicht zumuten möchte, müßte dort — das legt die Überlieferungsgeschichte des Manuskripts nahe — der Urheber zu suchen sein. Auch die hypothetische Datierung — 1817/1818 — überzeugt nicht, da schlüssige Fakten fehlen. Der von Dürr vorgeschlagene Stilvergleich wirkt insofern wenig stringent, als zu dieser Zeit Schubert recht bedeutsame Klaviersonaten geschrieben hat.

Interessanter als die Schubert-Edition ist zweifellos die Erst-Ausgabe von drei späten Klavierstücken Liszts. Zwar gibt es bereits genügend Neudrucke, die Liszts besondere Rolle als Vorläufer gewisser kompositorischer Tendenzen des 20. Jahrhunderts nachdrücklich ausweisen (Liszt Society), doch mag gerade das Stück *Sospiri!* als willkommene Ergänzung aufschlußreich sein. Man denke nur an die erstaunliche Anfangsphase, deren erster Tonkomplex bereits ein chromatisches Elf-Tonfeld ohne Tonwiederholung aufbaut und sich keinerlei funktionaler Gravitation unterwirft. Als Konstruktionselemente dominieren hierbei chromatische Rückung von verminderten Akkorden und Ganztonrückung des gesamten Elf-Tonfelds. Der funktionale Mittelteil wirkt geradezu als Durchführung der Strukturexposition, in die schließlich der Satz wieder zurückläuft: als Basisklang begrenzt das Geschehen ein verminderter Akkord am Anfang und am Ende. Was wohl keine ungelöste Spannung durch dissonantes Finale meint, sondern lösende Abkehr von tonaler Verarbeitung in das strukturelle Gravitationszentrum. Dieses Stück mit den „Vier kleinen Klavierstücken“ (Searle 192) in Zusammenhang zu bringen — wie dies der Herausgeber und auch andere Lisztforscher vorschlagen — überzeugt nicht. Die formale Konzeption weicht doch erheblich von diesen recht harmlosen Kompositionen ab und ähnelt vielmehr Stücken

wie den Elegien oder „*Jadis*“ aus dem *Weihnachtsbaum*. Auf jeden Fall fehlen brauchbare Fakten für eine gesicherte Zuweisung.

Die beiden anderen Stücke der Ausgabe (*Toccata, Carrousel*), bieten kaum Vergleichbares: unpräzise, harmlose Albumblätter, deren es von Liszt leider allzu viele gibt. Für die von Searle (unter 197a, 214a) genannte Datierung — 1879 — scheint offenbar kein zwingender Grund vorzuliegen, doch wird die Entstehungszeit in Liszts letztem Lebens-Drittel anzusiedeln sein.

Die Liszt- wie die Schubert-Ausgabe wirken editorisch sehr exakt, wenn auch die Herausgeber-Zutaten bei Liszt teilweise überflüssig, weil subjektiv hinzuinterpretiert sind. Fred Ritzel, Frankfurt a. M.

Die Colmarer Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien von Friedrich Gennrich. Langen bei Frankfurt: Friedrich Gennrich 1967. XVI, 214 S. (*Summa Musicae Medii Aevi*. XVIII.)

Zur Arbeit an den Denkmälern der mittelalterlichen Musik brauchen wir leicht zu erreichendes Arbeitsmaterial. Diesen Hilferuf des Kreises um seinen Lehrer Friedrich Ludwig, dem sich im Laufe der Jahre ein zweiter eigener Kreis anschloß, hat Gennrich als Forscher und Lehrer vernommen und ihm entsprochen. Zuerst wurde das bibliographische Grundwerk, Ludwigs *Repertorium* durchforstet, dann der Nachlaß der Troubadours in einer kritischen Ausgabe (mit Kommentar) ausgebreitet, dann zur Arbeit im Seminar nötiges Arbeitsmaterial und Faksimile-Ausgaben bereitgestellt, darunter die *Messe de Nostre-Dame* von Machaut und die Jenaer Liederhandschrift. Folgt nun die beiden Hauptarbeiten von Gennrich (als „Fundamenta“) und unter den „Monumenta“ die Neithart-Lieder und die weltlichen Werke von J. de l'Escurel in Faks. Der stolze Name, den das Ganze trägt, besteht zurecht: *Summa Musicae Medii Aevi*. — Vor liegt nun auch der „Summa“ achtzehnter, der Faks. fünfter Band: die Colmarer Liederhandschrift. Ich kenne sie noch in der alten Druckausgabe Paul Runges. Gennrich ermöglicht mit seiner Ausgabe eine mühelose Arbeit an der schönen Handschrift. Er sagt mit Recht: „Die Faks.-Ausgabe der mit Notation überlieferten Lieder soll neuen Anreiz zu Forschungsarbeiten geben.“

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Aristides Quintilianus: *De Musica*, edidit R. P. Winnington-Ingram. Leipzig: B. G. Teubner 1963. XXIX, 198 S. (*Academia Scientiarum Germanica Berolinensis. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*.)

Mit Schärfe und Bitterkeit hatte Karl von Jan, der nachmalige Herausgeber der *Musici scriptores Graeci* (1895), seinerzeit die unzureichend fundierte Aristides-Ausgabe von Albert Jahn (Berlin 1882) rezensiert — die einzige vollständige Neuedition nach dem Erstdruck Marcus Meiboms (1652). Habe doch Jahn gewußt, daß Hermann Deiters eine gründlich vorbereitete kritische Ausgabe (mit Übersetzung und Kommentar) habe in Kürze publizieren wollen, und nun sei er durch seine fragwürdige Veröffentlichung „der Herstellung eines soliden, allen Anforderungen der Wissenschaft entsprechenden Textes hemmend in den Weg getreten“ (Berliner philol. Wochenschr. II, 1882, Sp. 1378). Deiters resignierte, und die Arbeiten an einer zusammenfassenden Ausgabe blieben länger als ein Menschenalter liegen — ungeachtet der Tatsache, daß die wichtigsten Aristides-Handschriften bereits vor der Jahrhundertwende bekannt waren und man von der Existenz des fast druckfertigen Manuskripts von Deiters wußte (auf letzteres hat das Riemann-Lexikon seit der 7. Auflage von 1909 stets hingewiesen). 1921 bekräftigte Wilamowitz beiläufig noch einmal: „Diese Schrift muß überhaupt erst kritisch herausgegeben werden“ (Griech. Verskunst, S. 77) — eine Forderung, deren Erfüllung allerdings so unabsehbar schien, daß Rudolf Schäfke noch 1937 eine auf ungesicherter Textgrundlage beruhende deutsche Übersetzung herausbringen konnte.

Die lange erhoffte kritische Textausgabe bedurfte demnach von seiten des Herausgebers keiner Rechtfertigung. Und sie bedarf nun von seiten des Rezensenten keiner besonderen Empfehlung — gehört doch der Londoner Gräzist R. P. Winnington-Ingram seit langem zu den besten Kennern der antiken Musik und Musiktheorie. In Fachkreisen wird die Aristides-Ausgabe auch deshalb begrüßt, weil mit ihr jetzt die wichtigsten musiktheoretischen Schriften des griechischen Altertums in kritischen Ausgaben vorliegen (ausgenommen vielleicht die Bellermannschen *Αἰωνυμί*, die aber D. Najock in seiner noch ungedruckten philo-

logischen Dissertation, Göttingen 1970, ebenfalls kritisch ediert hat).

Von der immensen philologischen Arbeit einen Begriff zu geben, ist hier nicht der Ort. Es genügt zu erwähnen, daß 57 Handschriften kollationiert und ihre Lesarten zusammen mit den Emendationsvorschlägen von 25 Gelehrten in den kritischen Apparat eingebracht wurden — eine Leistung, die nicht leicht zu überschätzen sein dürfte. Weshalb hat W.-I. aber das handschriftliche Exemplar von Deiters nicht herangezogen? Besonders hingewiesen sei auf den über 50 Seiten umfassenden Index verborum, durch den Aristeides zum ersten Mal auch terminologisch und lexikalisch weitgehend erschlossen ist. Fehler habe ich kaum feststellen können (z. B. ist die falsche Schreibung Γ des Venetus für das Zeichen L der Übersicht S. 12, Reihe 3, Nr. 9, im kritischen Apparat nicht vermerkt).

Vom philologischen Standpunkt gewiß eine hervorragende Arbeit. Und doch, oder vielleicht gerade deshalb, drängt sich heute die Frage nach dem Sinn eines so hochspezialisierten Unternehmens auf. Eine Antwort dürfte in unseren Tagen schwerer fallen als früher. Und sie hängt sicher nicht zuletzt davon ab, ob und wie weit es gelingt, den edierten Text für das musikalische, musiktheoretische, musikhistorische Selbstverständnis der Gegenwart irgendwie fruchtbar zu machen. Auf den angekündigten Kommentarband darf man deshalb gespannt sein.

Frieder Zaminer, Berlin

Madrigaler fra Christian IV's tid. Hans Nielsen, Truid Aagesen, Hans Brachrogge. Udgivet af Jens Peter Jacobsen: Egtved: Musikhøjskolens Forlag (1966). XXIX, 161 S. (Dania Sonans. II.)

Madrigaler fra Christian IV's tid. Udgivet af Jens Peter Jacobsen. Egtved: Musikhøjskolens Forlag (1967). XXV, 191 S. (Dania Sonans. III.)

Mit den Denkmälerbänden Dania Sonans II und III setzt die Dänische Gesellschaft für Musikforschung eine Publikationsreihe fort, der Knud Jeppesen den Namen gab und die er 1933 mit der kritischen Neuauflage von Mogens Pedersons *Pratum spirituale* (1620) und den *Madrigali a cinque voci* (1608) selbst eröffnete. Den Zeugnissen der schöpferischen Phase der dänischen Musikkultur während der Regierungszeit Christian IV.

(1588—1648) sind auch die beiden neuer erschienenen Bände gewidmet. Der Band II enthält die 1606 gedruckte fünfstimmige Madrigalsammlung von Hans Nielsen, die *Cantiones trium vocum* (1608) von Truid Aagesen und die *Madrigaletti* (1619) von Hans Brachrogge. Der Band III ediert nochmals das bereits in Band I vorgelegte Madrigalwerk von Mogens Pederson aus dem Jahre 1608, wobei eine Reihe von Berichtigungen vorgenommen werden konnte. Daneben enthält er Pedersons zweite, bis 1950 unbekannt gebliebene, vermutlich aber 1611 in England gedruckte, handschriftlich überlieferte Madrigalsammlung sowie die beiden Teile des *Giardino Novo* (1605/06), in dem vierstimmige Madrigale des dänischen Hoforganisten Melchior Borchgrevinck und des am dänischen Hofe wirkenden Altisten Nicolaus Gistou gesammelt sind.

Gegenüber dem ersten Band äußerlich auf ein kleineres Format gebracht, bieten die Bände II und III zugleich den Vorteil einer zweisprachigen, dänisch-englischen Abfassung des Vorberichtes und zeichnen sich im Kritischen Bericht und im Editionsteil durch eine philologisch sehr sorgfältige Arbeitsweise des Herausgebers aus. Dies sei — um Mißverständnissen vorzubeugen — besonders hervorgehoben, weil sich der Rezensent im folgenden darauf beschränken will, lediglich einige kritische Anmerkungen zu machen. Dabei wäre bei den Quellen und Vorlagen zu beginnen. In Band II vermißt man die Heranziehung der 1935 von Rudolf Gerber im Chorwerk veranstalteten Madrigaledition „Nordische Schüler Giovanni Gabriellis (J. Grabbe, M. Pederson, H. Nielsen). Hier ist auch jenes Madrigal Nr. X von Johann Grabbe veröffentlicht, das Jens Peter Jacobsen fälschlich als Parallelvertoung zu Nielsen 1606, Nr. V zitiert (Bd. II, S. XIV). Bezüglich des Vorsatzes ist anzumerken, daß hierbei generell auch die originalen Pausenwerte festgehalten werden sollten (s. G. v. Dadelsen, *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, Kassel 1967, S. 21). Sofern der Alto als falsettierende Männerstimme denkbar ist, wäre — wie etwa in Band III, S. 23 ff. — der oktaviierte Violinschlüssel vorzuziehen gewesen, um damit der Kalamität von drei oder gar vier Hilfslinien (Bd. II, S. 9, Takt 48) aus dem Wege zu gehen. Weniger verständlich ist schließlich dem Rezensenten, warum der Herausgeber bei einem Druckwerk, dessen

Datierung und Verleger gesichert sind, detaillierte Angaben über die Wasserzeichen des verwendeten Papiers mitteilt. Einwände, wie die hier gemachten, können das Verdienst des Herausgebers indes nicht schmälern, eine saubere und durchdachte Edition von Werken geliefert zu haben, welche die vergleichende Stilforschung erleichtern (s. H. W. Schwab, *Vergleichende Untersuchungen zu Johann Grabbes „Il primo libro de Madrigali“* (1609), in: *Sagittarius* 2, 1969, S. 67 ff.) und die Musizierpraxis aufs neue bereichern können.

Heinrich W. Schwab, Kiel

Die Lüneburger Orgel- und Klaviertabulatur KN 208. Zweiter Teil. Hrsg. von Margarete Reimann. Frankfurt a. M.: Henry Litolf's Verlag 1968. VII, 103 S. (Das Erbe deutscher Musik. 40.)

Sammelhandschriften, zumal solche, die der musikalischen Alltagspraxis dienen, enthalten in der Regel Kompositionen von recht unterschiedlichem musikalischem Wert. Neben Meisterwerken stehen häufig unvermittelt dürftige Schülerarbeiten. Lange Zeit schien es daher wenig lohnend, derartige Handschriften als Ganzes zu veröffentlichen. Erst in unseren Tagen vollzieht sich hier ein Wandel, ist die Musikforschung doch heute bemüht, die musikgeschichtliche Entwicklung nicht nur in ihren Höhepunkten, sondern in ihrem ganzen breiten Spektrum zu erfassen.

Unter diesem Blickwinkel kommt den Lüneburger Orgel- und Klaviertabulaturen, die einen Querschnitt durch die norddeutsche Tastenspielkunst der Zeit von etwa 1610 bis 1670 bieten, besondere Bedeutung zu. Die editorische Erschließung dieses Quellenkomplexes leitete vor einigen Jahren Margarete Reimann mit der Veröffentlichung der Lüneburger Orgel- und Klaviertabulatur KN 208¹ ein (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 36). Als weiteres Glied in dieser Reihe erschien nun der vorliegende, gleichfalls von Margarete Reimann herausgegebene Band, der die Übertragung der Lüneburger Orgel- und Klaviertabulatur KN 208² bringt.

Die beiden Quellen, obschon von Anfang an separate Handschriften, gehören ihrer Anlage und ihrem Inhalt nach zusammen. Allerdings sind in KN 208² Stücke älterer Faktur stärker vertreten, was indessen nicht auf eine wesentlich frühere Entstehung dieser Handschrift schließen läßt. Das Reper-

toire besteht aus deutschen und lateinischen Choralbearbeitungen sowie einigen Präambeln und einer Fuga. Auffallend ist, daß im Gegensatz zu KN 208¹ Komponistennamen fast ausnahmslos fehlen; lediglich der Name Heinrich Scheidemanns wird einmal als Monogramm angegeben. Wie die Herausgeberin sicherlich zu Recht vermutet (und an einigen Beispielen zu belegen vermag), dürfte es sich bei zahlreichen anonymen Stücken um Bearbeitungen von Vokalsätzen oder von instrumentalen Vorlagen handeln. Ob übrigens der Begriff „Pasticcio“ der Orgel- und Klavierbearbeitungspraxis jener Zeit adäquat ist, sei hier nur am Rande in Frage gestellt. Phänomenologisch bestehen jedenfalls wesentliche Unterschiede zwischen dem originären Pasticcio-Begriff des 18./19. Jahrhunderts und der instrumentalen Bearbeitungspraxis des 17. Jahrhunderts.

Im Vorwort befaßt sich Margarete Reimann ausführlich mit der Entstehung der Handschrift, ohne freilich über Hypothesen hinaus zu neuen, gesicherten Ergebnissen zu gelangen. Danach müssen Ort und Zeit der Niederschrift dieser Tabulatur weiterhin offen bleiben. Als Nachtrag zu der Edition von KN 208¹ bringt das Vorwort noch einige Hinweise auf zwischenzeitlich entdeckte Konkordanzen.

Die Ausgabe selbst hält sich an die von der Herausgeberin bereits im Erbe deutscher Musik, Bd. 36, entwickelte und angewandte Übertragungstechnik. Genauen Aufschluß über besondere Übertragungsprobleme, ferner eine Beschreibung der beiden Handschriften KN 208¹ und KN 208² sowie Konkordanzhinweise gibt der kritische Bericht.

Im Interesse der wissenschaftlichen Forschung ist zu wünschen, daß die Edition der Lüneburger Tabulaturen in der bisherigen vorbildlichen Weise weitergeführt wird.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Johann Adolf Hasse: Arminio. Hrsg. von Rudolf Gerber †. Band I: 1. bis 2. Akt. Band II: 3. Akt. Mainz: B. Schott's Söhne 1957 und 1966. S. [1]—208 und 209 bis 420 (Das Erbe deutscher Musik. 27.28. = Abteilung Oper und Sologesang. 3.4.)

Und er hatte doch so unrecht nicht, nämlich Carl Mennicke, als er 1906 in seiner Arbeit *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker* (S. 507) von einer *Arminio*-Partitur in der Bibliothek des Conservatorio zu Mailand sprach; er brachte diese Hand-

schrift allerdings mit der ersten, 1730 für Mailand geschriebenen Oper *Arminio* (Text von Antonio Salvi) in Verbindung. Unabhängig von der Konfusion um die zwei verschiedenen *Arminio*-Opern Hasses, die bereits O. G. Th. Sonneck 1914 klären konnte, bleibt festzustellen, daß die Bibliothek des Conservatorio in Mailand (im Fondo proprio) aus dem persönlichen, spätestens 1817 hierher verbrachten Nachlaß Hasses (vgl. AMZ 19, 1817, Sp. 506) auch eine Partitur des (zweiten) *Arminio* — Text von Pasquini — in seiner endgültigen Fassung von 1753 aufbewahrt, die in der Ausgabe nicht berücksichtigt wird. Nach einer flüchtigen Einsichtnahme besteht Anlaß, diese Handschrift als die authentische anzusprechen, die der Ausgabe hätte zugrunde gelegt werden müssen, denn es handelt sich um eine Kopistenhandschrift mit weitgehenden autographen Eintragungen; sie trägt allerdings den Titel *Egeste e Tusnelda*. Damit ist bereits angedeutet, daß sich das Manuskript, das nicht mit einer weiteren, ebenfalls im Mailänder Konservatorium aufbewahrten Partitur der ersten Fassung des (zweiten) *Arminio* von 1745 (Fondo Nosedà, vgl. Ausgabe S. 371—372) verwechselt werden darf, leicht den zumeist doch wohl auf briefliche Anfrage durchgeführten Recherchen entziehen konnte (vgl. S. 371). Auch verbieten es die Umstände, unter denen die Ausgabe des *Arminio* zustande kam, dem Herausgeber Rudolf Gerber einen Vorwurf aus dem Übersehen dieser wohl wichtigsten Quelle zu machen.

Das Projekt, den *Arminio* in einer Denkmäler-Ausgabe zu veröffentlichen, stand von Anbeginn unter einem ungünstigen Stern. Bereits 1917 wurde Hermann Abert beauftragt, das Werk für eine Ausgabe in den Denkmälern Deutscher Tonkunst vorzubereiten. Wie weit die Arbeiten auch schon bald gediehen waren, zu einer Publikation kam es weder vor 1933 noch vor 1945, doch hatte man 1944 bereits einen Teil gestochen. Auch nach dem Kriege währte es seine Zeit, ehe die durch Kriegsverluste entstandenen Lücken in der Stichvorlage wieder geschlossen werden konnten (Vorwort, Anm. 1). Beinahe 50 Jahre nach der Auftragserteilung an Hermann Abert liegt nun die vollständige Ausgabe der Oper in zwei Bänden vor — ein Ereignis, das ihr (zweiter) Herausgeber nicht mehr erleben konnte. Die Edition bietet das Werk in seiner endgültigen Fassung von

1753, die auf Grund einer Wiedereinstudierung am Dresdner Hof unter der Leitung des Komponisten acht Jahre nach der Uraufführung von 1745 entstand. In einem Anhang (S. 287—360) werden alle jene Nummern der ersten Fassung abgedruckt, die Hasse 1753 — teilweise wohl in Rücksichtnahme auf die Besetzung der Rollen mit anderen Sängern als 1745 — verwarf. Die Varianten in den Rezitativen von 1745 dagegen werden im Kritischen Bericht (S. 374ff.) zusammen mit solchen Stellen geboten, die aus anderen, womöglich nicht authentischen Quellen stammen (z. B. Handschriften, die mit einer nicht von Hasse betreuten Aufführung in Berlin 1747 in Verbindung stehen). Eine Bewertung bleibt dem Benutzer überlassen, der sich aus den Quellenbeschreibungen die Dinge zurechtlegen muß. Von der Mitteilung von Lesarten im Kritischen Bericht wurde weitgehend Abstand genommen.

Angesichts einer 50jährigen Editions-geschichte erscheint eine kritische Stellungnahme zu den Editionsprinzipien im einzelnen verfehlt. Die eingangs erwähnte authentische Partitur in Mailand zwingt ohnehin dazu, die Abhängigkeit aller Handschriften noch einmal zu überprüfen und ihren quellenmäßigen Standort in einer eventuellen Filiation zu bestimmen. Welche neuen Aspekte die Mailänder Partitur bringen wird, läßt sich zur Zeit noch nicht sagen; möglich, daß sich lediglich in der musikalischen Artikulation Abweichungen zur Ausgabe ergeben, möglich aber auch, daß weitere kompositorische Stadien oder Schichten abgelesen werden können. In einem Vorwort gibt Rudolf Gerber u. a. auch Rechenschaft darüber ab, warum man den *Arminio* ediert habe; er sei „eine der typischsten und vollwertigsten Opernschöpfungen des Meisters“, in der dieser „im Rahmen einer italienisch bestimmten Formenwelt den Geist des deutschen Rokoko in schöner Vollkommenheit ausgeprägt hat“. Daß der *Arminio* eines der typischsten Werke einer in dieser Konsequenz ohnehin beispiellos typisierten Opernform ist, dürfte sicherlich zutreffen; daß die Oper *Arminio* eine der vollwertigsten Schöpfungen Hasses ist, wird man dem Herausgeber solange glauben müssen, bis wir eine detailliertere Kenntnis vom Opernschaffen des „Sassone“ haben. Der nicht sehr große Bestand an Veröffentlichungen von Opern des

Metastasianischen Zeitalters läßt eine Ausgabe des Hasseschen *Arminio* jedoch zweifellos gerechtfertigt erscheinen.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 30, Band 1: Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart. Vorgelegt von Erich Hertzmann (†) und Cecil B. Oldman (†). Fertiggestellt von Daniel Hertz und Alfred Mann. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. XXII, 279 S. — Dazu Kritische Berichte: (Daniel Hertz und Alfred Mann.) Ebenda 1969. 126 S.

Von den wohl durchwegs nur unvollständig überlieferten Studienheften, die neben vielen losen Blättern von W. A. Mozarts Unterricht als Kompositionslehrer künden, ist jenes des Engländers Thomas Attwood (1765—1838) mit zahlreichen Verbesserungen und Eintragungen von der Hand Mozarts das weitaus umfangreichste und wertvollste. Seine Veröffentlichung, die sich erst im Rahmen der NMA ermöglichen ließ, beansprucht daher besonderes Interesse. Die beiden dahingegangenen Bandbearbeiter E. Hertzmann und C. Oldman (zugleich der Besitzer der Handschrift), die sich schon früher maßgeblich über dieselbe Quelle geäußert hatten, fanden in D. Hertz und A. Mann, denen die endgültige Revision des Notenbandes und die alleinige Abfassung des Kritischen Berichts oblag, von der Person und Sache her die geeignetsten Nachfolger. Die dem Generalbaß und freien Satz einschließlich der Instrumentation gewidmeten Abschnitte übernahm Hertz, während die Studien im strengen Satz A. Mann revidierte, der sich zu dieser Arbeit schon durch eine wissenschaftlich kommentierte Edition des *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (Fux, Sämtliche Werke, Serie VII/1, Kassel etc. 1967) qualifiziert gemacht hatte. Bekanntlich unterrichtete Mozart den strengen Satz nach der auch für Haydn und Beethoven maßgeblichen Fuxschen Lehre, deren Musterbeispiele oder *cantus firmi* er mehrfach übernahm oder nachbildete. Der Zustand des vier Konvolute umfassenden Manuskripts mit z. T. falsch eingeordneten und losen Blättern erforderte langwierige Recherchen, die mit Hilfe äußerer und innerer Kriterien weitgehend zum Ziele führten, so daß die

jetzige Reihenfolge als verbindlich angesehen werden darf. Nicht minder schwierig gestaltete sich die Entzifferung des Notenbildes, sind doch viele Seiten „mit durdigestrichenen Noten, Korrekturen und Tintenflecken so übersät, daß sie es an Wirrwarr nur mit Beethovens Skizzenbüchern aufnehmen können“ (S. X). Hinzu kommt die mühevoll festgestellte von Mozarts und Attwoods Schriftanteil, die bis auf wenige Zweifelsfälle, in denen die Entscheidung zugunsten des Schriftanteils Attwoods getroffen wurde, befriedigend gelöst werden konnte. Mozarts Schriftanteil wurde rot, jener Attwoods schwarz gedruckt, ein entschiedener Fortschritt gegenüber R. Lachs Ausgabe des Studienbuches der Barbara Ployer (*W. A. Mozart als Theoretiker*, Wien 1918). Da auch Korrekturen im Notenbild wiedergegeben werden, was den Kritischen Bericht weitgehend entlastet, und die räumliche Anordnung der Eintragungen auf den Notenseiten dem Manuskript entspricht, wird ein Höchstmaß an Übersichtlichkeit und Originaltreue erreicht.

Offenbar ließen es die im Anhang mitgeteilten, zwar anspruchsvollen, aber mangelhaften Kompositionsversuche, die Attwood 1785 aus Italien mitgebracht hatte, Mozart ratsam erscheinen, den Theorieunterricht von vorne zu beginnen. Die argen Stimmführungsfehler, die Attwood bei dem durchwegs vierstimmigen Aussetzen der von Mozart vorgegebenen bezifferten Bässe (mit den drei oberen Stimmen im System für die rechte Hand) unterlaufen, geben dem sorgfältig verbessernden Lehrer recht. Zwei Hauptmerkmale des Unterrichts werden schon in diesem Anfangsstadium deutlich, so wenn Mozart eine Verbesserung mit den Worten begleitet: „*Così c'è più cantilena nella prima voce, e gli accordi sono più compiuti*“ (S. 20). Im allgemeinen bildeten Erläuterungen solcher Art, die zu den Studien im freien Satz gänzlich fehlen, nur einen Bestandteil der mündlichen Unterweisung, weshalb die Verbesserungen zumeist für sich allein sprechen müssen. Dadurch unterscheidet sich neben seinem lückenhaften Zustand das Studienbuch grundsätzlich von einem gedruckten oder handschriftlichen kompositionstechnischen Leitfadens. An den knappen, im August und September 1785 erfolgten Harmoniekurs, der zur Klärung der Echtheitsfrage der Mozart zugeschriebenen *Kurzgefaßten Generalbaß-Schule* (Wien, Steiner) beitragen dürfte, schließt die im Januar 1786

begonnene wesentlich umfangreichere Lehre vom strengen Satz an. Sie ist vollständiger als in den ebenfalls Mitte der 80-er Jahre angelegten Studienbüchern von Barbara Ployer und Franz Jacob Freystädler und reicht bis zur Vierstimmigkeit. Hervorhebung verdienen vor allem jene Beispiele, die Mozart aus dem *Gradus ad Parnassum* von Fux übernimmt, aber in Einzelheiten ändert, worin eine „bewußte harmonische Orientierung“ und eine „Tendenz zur Motivbildung“ erblickt wird (Kritischer Bericht S. 27), was A. Mann im einzelnen überzeugend nachweist. Unter den verschiedenen Abweichungen Mozarts von Fux, die sich systematisch erst zusammenstellen lassen werden, bis auch alle übrigen Aufzeichnungen Mozarts im strengen Satz bekannt geworden sind, fällt die Verwendung der kleinen Sext als Sprung abwärts und der großen Sext als Sprung aufwärts, vor allem aber die Viertelnote als konsonante Vorbereitung der Synkopen-Dissonanz auf. Mozart beanstandet sie nicht, sondern verwendet sie selbst, obwohl er im sog. „Salzburger Studienbuch“ (S. 31), das aus derselben Zeit stammt (dazu Wolfgang Plath im Mozart-Jahrbuch 1960/61, Salzburg 1961, S. 112), schreibt: „Sind in Zukunft die Ligaturen durch Viertelnoten zu vermeiden“, was durch Beispiele belegt wird. (Ob dies eine nähere Datierung des letztgenannten Studienbuches erlaubt, wäre noch zu prüfen.) Den Beschluß der Studien im strengen Satz bilden Abschriften von Kanonbeispielen, für die bis auf zwei Mozart als Verfasser nachgewiesen werden konnte, sowie von diesem nur flüchtig korrigierte Fugen, die meistens aus der Zeit von Attwoods Italien-Aufenthalt stammen dürften. In der Vernachlässigung der Vokalfuge des strengen Satzes erblickt A. Mann „Mozarts kritische Einstellung zur didaktischen Fugenform“ (KB S. 50), was nicht im Widerspruch zu Mozarts Vorliebe für die Fuge Bachs und Händels steht, die in diesen Jahren das eigene Schaffen maßgeblich befruchtete.

Die zahlreichen Gründe, die D. Hertz für die Ordnung der aus ungebundenen Blättern bestehenden Studien im freien Satz und ihre Datierung geltend machen kann, überzeugen durchwegs. Drei Gruppen lassen sich herauschälen: Anfangsstudien, die an den Harmoniekurs zeitlich anknüpfen und später mit den Übungen im strengen Satz parallel laufen, Schulung im obligato-Stil, der des-

sen Beherrschung voraussetzt, in der Mitte des Jahres 1786, und die Komposition größerer Formen. Die Verbesserungen Mozarts, die z. T. so ausführlich werden, daß Einstein ein vom Manuskript der Attwoodstudien getrenntes Blatt (= Notenband S. 253 bis 254) für Skizzen zu einem Werk Mozarts (KV 465a) halten konnte, gewähren einen hervorragenden Einblick in dessen Unterrichtsmethode und widerlegen — ebenso wie schon die vorangegangenen Teile — die Annahme, daß Mozart ein schlechter Lehrer gewesen sei. Wer sich nicht die Zeit nehmen will, den ganzen Abschnitt an Hand der immer zuverlässigen Kommentare von D. Hertz zu studieren, sollte doch wenigstens die Verbesserungen der Menuette auf S. 169 und 197, die am Beginn der Anfangsstudien bzw. des obligato-Stils stehen, beachten. Mozart legt seinem Unterricht den Streichquartettsatz zugrunde und zeichnet im ersten Beispiel Melodie- und Baßstimme des ersten Teiles, im zweiten Beispiel nur die Melodie des ersten und den Baß des zweiten Teiles vor. Alles Übrige hatte der Schüler zu erfinden, zuerst im homophonen, dann im motivisch aufgelockerten polyphonierenden Satz. Hertz macht die einzelnen Phasen der Verbesserung einsichtig, die in einer Schlußrevision des Lehrers gipfeln. Wie hier, so ist Mozart auch in allen übrigen Stücken bestrebt, die musikalischen Erfindungen Attwoods, die er möglichst unverändert beläßt, besser und folgerichtiger zu entwickeln. Die Führung der Mittelstimmen, sowie der melodische und lagenmäßige Anschluß werden verbessert, z. B. S. 233, Takt 109 ff. (Korrektur zu S. 230) durch nachschlagende Oktaven im Baß, die Harmonik durch Ausweitung, Chromatik, dissonante Akkorde bereichert und dem Gleichgewicht der Stimmen im motivischen Gewebe besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Der ausführliche Kommentar des Kritischen Berichts gibt verläßliche Auskunft über den jeweiligen Grund der Verbesserung.

Hertz macht wahrscheinlich, daß Formprobleme erst im letzten Stadium des Unterrichts zur Sprache kamen. Seine Hypothese, daß den erhaltenen Fragmenten der größeren Formen u. a. zwei vollständige Streichquartette zu Grunde liegen, in denen sich Attwood die sechs Haydn gewidmeten Quartette Mozarts zum Vorbild nahm, findet durch die Wahl der Formen und Tonarten sowie durch Korrekturen Mozarts eine gute Stütze. Die

eingehenden Analysen von Hertz, die der Sachlage entsprechend den sonst üblichen Rahmen der Kritischen Berichte weit übersteigen, bekräftigen die von Michael Kelly überlieferte Bemerkung Mozarts: „Attwood . . . partakes more of my style than any scholar ever had.“ Ein instrumentiertes Arienfragment vom Typus der aria d'affetto und für die englische Sängerin Anna Storage bestimmt, entdeckte Hertz als dritte Gesangsnummer „In Seclusion's sacred Bower“ aus *The Adopted Child* (1795) im Klavierauszug. Attwood hatte die Arie für die Londoner Bühne wiederverwendet. In dieser Gestalt wurde das Stück im Anhang des Kritischen Berichts veröffentlicht.

Edition und Kommentar der Attwood-Studien, die unsere bisherige Kenntnis vom Theorie- und Kompositionsunterricht Mozarts außerordentlich bereichern, daher auch jedem Theorielehrer unentbehrlich sein sollten, lassen keine Wünsche offen. Der Zweifarbendruck verdient das volle Lob des Verlages, der auf einige Druckfehler, die in der im Kritischen Bericht enthaltenen Corrigendaliste fehlten, aufmerksam gemacht werden konnte. (Die Corrigendaliste wurde vom Verlag dementsprechend inzwischen ergänzt). Hellmut Federhofer, Mainz

Early Italian Keyboard Music. An Anthology. Edited with Introductions and Notes by Howard Ferguson. Volume 1. and 2. London—New York—Toronto: Oxford University Press (1968). 64 und 63 S.

Die vorliegende Sammlung entspricht der schon früher vorgelegten *Early French Keyboard Music* und ist als Supplement zu der vierbändigen Anthologie *Style and Interpretation* mit Klaviermusik des 16. bis 19. Jahrhunderts zu betrachten. Ihr Herausgeber Howard Ferguson ist seit Jahrzehnten in England als erfolgreicher Pianist, Komponist, Kompositionslehrer und sorgfältiger Editor von Klaviermusik hervorgetreten. Im Gegensatz zu vielen allzu schnell und oft oberflächlich zusammengestellten Anthologien dieser Art hat sich Ferguson seine Arbeit wahrhaft nicht leicht gemacht. In Auswahl, Kommentierung und Editionstechnik vermag sie hohe wissenschaftliche Ansprüche zu erfüllen. Beide Bände enthalten zusammen 35 Kompositionen. Ausgehend von kleinen anonymen Stücken des frühen 16. Jahrhunderts, meist Intavolierungen von Tänzen und Vokalsätzen, führt der Quer-

schnitt über M. A. und G. Cavazzoni, A. und G. Gabrieli, M. Facoli, Cl. Merulo, L. Luzzaschi, G. Frescobaldi, G. M. Trabaci, G. Picchi, M. Rossi, A. Poglietti, B. Pasquini, A. B. Della Ciaja bis zu A. und D. Scarlatti. Letztgenannter erhält (völlig zu Recht übrigens) mit sechs Sonaten den größten Raum. Die Auswahl bietet aus der Fülle des Vorhandenen Proben von treffender Charakteristik und vermag 200 Jahre Entwicklung der italienischen Klaviermusik anschaulich zu beleuchten. Wertvoll wird die Sammlung besonders auch dadurch, daß in ihr eine ganze Reihe von Kompositionen erstmals veröffentlicht sind. Alle anderen bereits publizierten Stücke wurden anhand der Quellen erneut überprüft und die Abweichungen vom Original genauestens gekennzeichnet. Ein detailliertes Quellenverzeichnis ist beigelegt.

Beiden Bänden steht eine ausführliche Einleitung mit Bemerkungen zur Chronologie, Notation, Form, Baßmodellen, Modi, vor allem aber zur Ornamentierung und Interpretation voran. Der Notentext beschränkt sich nicht auf eine einfache Wiedergabe des Urtextes, sondern erläutert auch im Kleinstich die Ausführung der Ornamente und langausgehaltenen Notenwerte. Gerade diese Hinweise zeigen nicht nur die völlige Vertrautheit des Herausgebers mit der Spieltechnik alter Musik, sondern auch einen hohen Grad von Einfühlungsvermögen in den Stil des 16. und 17. Jahrhunderts. Daß Ferguson diese Anweisungen zur Wiedergabe nur als Vorschläge gewertet wissen und dem Spieler keinen Zwang auferlegen will, hat er an verschiedenen Stellen seines Textes ausgesprochen. Die Notationsweise bringt originale Notenwerte im Violin- und Baßschlüssel und deutet dankenswerterweise nur dort eine polyphone Schreibweise an, wo es erforderlich ist. Das Notenbild wird dadurch klar und übersichtlich, nicht zuletzt auch dank des vorzüglichen Stichs. Summa summarum: eine vorbildliche Ausgabe.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Christopher Tye: The Instrumental Music. Edited by Robert W. Weidner. New Haven: A—R Editions, Inc. 1967. XIX und 110 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. III.)

Bei der Erschließung älterer englischer Instrumentalmusik kann man noch Überraschungen erleben. Dies zeigt die von R. W.

Weidner vorzüglich besorgte Edition der Instrumentalwerke von Christopher Tye (* um 1500), von denen bisher lediglich zwei Stücke im Neudruck vorlagen (Hortus musicus 134, Kassel 1956, Bärenreiter). Mit Erstaunen begegnen wir hier einem Instrumentalzyklus (wohl für Violen-Ensemble), der schon auf den ersten Blick einen hohen Grad von subtiler kontrapunktischer Variationskunst verrät. Der Herausgeber erwähnt in seinem Vorwort (S. IX) mit Recht die technische Vielfalt dieser Arbeiten und die hinter ihnen stehende Experimentierfreudigkeit ihres Autors, der sich hier gleichsam mit Eifer von den Fesseln einer die traditionelle geistliche Vokalmusik bestimmenden strengen Gesetzmäßigkeit zu entbinden scheint. Den Instrumentalstücken als Ganzes haftet jener abstrakte, im letzten von einer bestimmten Besetzung und von einer praktischen Zweckbestimmung losgelöste, primär kompositionstechnische Charakter an, der knapp zwei Jahrhunderte später in Bachs „Kunst der Fuge“ seine vollendetste Realisierung fand.

Den Hauptteil des Bandes bilden 21 vier- bis sechsstimmige *In nomine*-Kompositionen, das sind Polyphonierungen einer konstanten, c. f.-artig eingesetzten Melodie (der Antiphon *Gloria Tibi Trinitas*); der Name *In nomine* leitet sich her von dem Prototyp dieser im England des 16. Jahrhunderts sehr beliebten „Gattung“, der bei den Benedictus-Worten „*In nomine Domini*“ beginnenden instrumentalen Fassung von J. Taverners c. f.-Messe *Gloria Tibi Trinitas*. Ebenso geheimnisvoll wie der Haupttitel erscheinen die „programmatischen“ Devisen (nicknames), die als Untertitel der Stücke Tyes auftreten (*Rachells weeping, My death, Rounde, Free from all* u. a. m.), sich meist auf musikalisch-technische Sachverhalte beziehen und von Weidner bereits an anderer Stelle (Revue Belge de Musicologie, XV, 138 ff.) zu einem großen Teil identifiziert werden konnten. Mit immer neuen melodischen und rhythmischen Motivformen, die sich zugleich untereinander imitieren, wird nun im Verlauf der 21 Stücke die in fast durchweg gleichmäßigen Brevisnoten (meist in der zweithöchsten Stimme) verlaufende c. f.-Melodie kontrapunktiert; ein wahres Kompendium melodischer und polyphoner Variationskunst, innerhalb eines relativ eng gesteckten harmonischen Rahmens. Die klanglichen und kontrapunk-

tischen Freiheiten, derer sich der Komponist hier bedient, sind frappierend. Die Stücke sind vom Herausgeber nach didaktischen Gesichtspunkten, gemäß ihrer rhythmischen Komplexität, geordnet.

An diesen „*In nomine*“-Zyklus schließt sich ein kleinerer mit vier ähnlich gehaltenen Vertonungen über das Responsorium „*Dum Transisset Sabbatum*“ und eine Reihe fünfstimmiger Kompositionen unter verschiedenen Titeln (*Rubum Quem, Christus Resurgens, Amavit, Lawdes Deo, O Lux*) an, von denen nur zwei die c. f.-Technik benutzen. Das letzte Werk der Edition, das dreistimmige „*Sit fast*“ ist das umfangreichste und zugleich technisch großartigste Stück, eine reine Studie im Gebrauch verschiedener Notations- und Proportionsarten („*a tour de force in proportions and coloration*“; S. IX).

Die Ausgabe erfolgt auf der Grundlage dreier Quellen, von denen die wichtigste das vermutlich um 1578 entstandene Ms. 31390 des British Museum, London, ist, womit ein terminus ante quem für die Entstehung der meisten der hier publizierten Arbeiten vorliegt. Die Edition von Weidner, der eine ausgezeichnete, wenn auch nur kurze analytische Einführung in die hochinteressanten Stücke vorangestellt ist, entspricht allen Erwartungen, die man an eine solche Ausgabe heute stellt. Auch die gerade bei diesen Kompositionen überaus diffizile Akzidentienfrage behandelt der Herausgeber mit der gebotenen Genauigkeit. Eine in allen Punkten befriedigende Lösung der musica-ficta-Probleme war natürlich gerade bei dieser „freizügigen“ Musik nicht zu erwarten. Immerhin dürften die zahlreichen unvermeidlichen simultanen Querstände in Tyes Instrumentalwerken einiges Licht auf entsprechende Stellen in der Vokalmusik, auch die der ersten Jahrhunderthälfte, werfen. So bietet sich die Edition Weidners als ein vorzügliches Studienobjekt für den Musikhistoriker und zugleich als bestes älteres Aufführungsmaterial für historisch ambitionierte Streicherensembles an.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Georg Philipp Telemann: Konzert D-dur für drei Clarinen (Trompeten), Pauken, Streichorchester und Cembalo (zwei Oboen und Fagott ad libitum), hrsg. von Günter Fleischhauer. Leipzig: Edition Peters (1968). 27 S. (Partitur).

Die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt besitzt unter der Signatur Mus. ms. 1033/62 von Graupner geschriebene Stimmen dieses Konzerts. Günter Fleischhauer hat mit der sicheren Hand des Praktikers eine „gebrauchsfertige“ Ausgabe besorgt, in der seine Zutate in Klammer gesetzt sind. Das Werk ist, wie der Herausgeber in dem sehr guten Vorwort bemerkt, „typische Festmusik repräsentativen Charakters“, die Sätze Largo und Allegro — eine sehr dicht gearbeitete Fuge — geben eine breite Darstellung der Grundtonart mit gelegentlicher Modulation in die Tonarten der D, S und Tp, der dritte Satz in *d*-moll bringt mit ausgesparten Trompeten und Pauken den notwendigen kammermusikalischen Kontrast, im Presto-Rondo mit konzertanten Zwischensätzen klingt das Konzert in betont volkstümlicher Melodik aus.

Graupner hat für den dritten Satz die Verdoppelung der Violinstimmen durch Oboen vorgesehen. Der Herausgeber hat unter Berufung auf Scheibe die Mitwirkung der Oboen (und eines Fagotts) auch für die anderen Sätze vorgeschlagen und dabei *senza*- und *col*-Möglichkeiten angegeben, denen man ohne weiteres zustimmen kann. Zur Vervollständigung des Bläusersatzes ist sogar die gelegentliche Verstärkung der Bratsche durch ein Englischhorn zu erwägen.

Eine Anregung für alle Herausgeber von Barockmusik: nach Halbschlußkadenzen wie der des einleitenden *Largo* sollte man immer ein (eingeklammertes) *attacca* setzen. Man erlebt nur zu oft, wie an solchen Stellen die Ausführenden nach Herzenslust stimmen oder so lange zur inneren Sammlung für den nächsten Satz benötigen, bis die vom Komponisten beabsichtigte Verbindung der beiden Sätze aufführungspraktisch zerstört ist.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

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

Paul Badura-Skoda und Jörg Demus: Die Klaviersonaten von Ludwig

van Beethoven. Mit 235 Notenbeispielen. Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1970. 223 S.

Beethoven and England. An account of sources in the British Museum by Pamela J. Willetts. London: The Trustees of the British Museum 1970. XI, 76 S., 17 Taf.

Ludwig van Beethoven: Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799. British Museum additional Manuscript 29801, ff. 39—162. (The „Kafka Sketchbook“). Volume I: Facsimile. Volume II: Transcription. Edited by Joseph Kernan. London: The Trustees of the British Museum 1970. XXXIX, 242 S. und XXI, 296 S.

Erwin Bodky: Der Vortrag der Klavierwerke von J. S. Bach. Tutzing: Hans Schneider 1970. 445 S., 4 Taf.

Carl Dahlhaus: Wagner and Program Music. Sonderdruck aus: Studies in Romanticism, Vol. IX, 1970, No. 1. Boston, Mass.: Boston University 1970. S. 3—20.

Hans Heinrich Eggebrecht und Frieder Zaminer: Ad Organum Faciendum. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit. Mainz: B. Schott's Söhne 1970. 239 S., 20 Taf. (Neue Studien zur Musikwissenschaft. III.)

Horace Fitzpatrick: The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1970. XIII, 256 S., 17 Taf., 1 Schallpl.

Robert W. Gutman: Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit. München: R. Piper & Co. Verlag (1970). 573 S., 24 Taf.

Günter Hausswald: Die Orchesterserenade. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1970). 128 S., 2 Taf. (Das Musikwerk. 34.)

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Band II. Heft 3. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1970. S. 137—242.

Joseph Haydn: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg Feder. Reihe XIV. Band 5: Barytontrios Nr. 97—126. Hrsg. von Michael Härtling und Horst Walter. Mün-