

BESPRECHUNGEN

Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Report of the Tenth Congress Ljubljana 1967. Edited by Dragotin Cvetko. Kassel - Basel - Paris - London: Bärenreiter und Ljubljana: University of Ljubljana 1970. 506 S., 12 Taf.

Das wissenschaftliche Programm des zehnten Kongresses der IGMw gliederte sich in sechs Symposia über *Critical Years* der europäischen Musikgeschichte und neun Round-Tables mit mehrheitlich systematischer Thematik. Eingerahmt wurde das Programm durch Friedrich Blumes und Dragotin Cvetkos Vorträge über *Historische Musikforschung in der Gegenwart und South Slav Music in the History of European Music*.

Nach Ludwig Finscher (Mf 21, 1968, S. 72) lag bei dieser Programmgestaltung die Idee zugrunde, als Experiment „den Blick möglichst vieler Fachleute auf bestimmte Themenkreise zu lenken, ein Gespräch über diese Themen in Gang zu bringen und damit auch einen Beitrag zur Reflexion des Faches über seine eigene Situation leisten zu wollen“. Gemessen an dieser Absicht, ist der Versuch nicht gelungen und der Kongreßbericht gibt die Möglichkeit, nach den Gründen zu suchen, die solche Gespräche nur in Ansätzen entstehen ließen. So wie er jetzt vorliegt, ist er kein Dokument einer Reflexion der Musikwissenschaftler über den Standort ihres Forschungsgebietes, sondern eine reichhaltige und vielfältige Aufsatzsammlung, die durch die abgedruckten Einführungen der Gesprächsleiter und die Beiträge der Zuhörer nur selten als gemeinsame Erörterung eines Themas zu begreifen sind.

Damit ist allerdings ein grundlegender Fragenkreis angeschnitten, den Friedrich Blume in seinem Eröffnungsvortrag ebenfalls umriß. Da wir an dieser Stelle nicht die einzelnen Beiträge würdigen können, soll, ausgehend von Blumes Ausführungen, der Inhalt dieses Kongreßberichtes von solchen Fragen aus beleuchtet werden.

Nach Blumes Eröffnungsvortrag hat sich die an sich internationale Forschung am Ende des 18. Jahrhunderts in nationale Schulen aufgespalten; erst langsam erfolgte in unserem Jahrhundert eine neue Sammlung der Kräfte im Rahmen nicht zuletzt der aus der Internationalen Musik-Gesellschaft um 1920 erwachsenen IGMw. Wie sich die Forschung von nationalen zu internationalen Ansätzen

umformte, so habe sich auch die Produktion vom Individuellen zum Kooperativen entwickelt. Solche Kooperativforschungen, Blume nennt neben „seiner“ MGG ältere und neuere Denkmäler-Publikationen, bezeichnet er auch als *team*-Unternehmungen. Bei dieser Entwicklung sei, besonders im Hinblick auf die Editionstechnik bei Klassikerausgaben, ein neopositivistischer Überperfektionismus entstanden, der notwendige Kräfte zu absorbieren drohe und Prioritäten verwische. Allerdings wird man Blume nicht zu folgen bereit sein, wenn er sich gegen Gesamtausgaben von Komponisten des 20. Jahrhunderts ausspricht, sie als Kräfteverschleuderung bezeichnet: Reinhold Brinkmanns Arbeit über Schönbergs op. 11 (Beihefte zum AfMw VII) — um nur ein besonders deutliches Beispiel zu wählen — hat gezeigt, daß wir zuverlässige Texte und Interpretationen auch dieser erst 60 Jahre alten Musik nur dann erhalten, wenn wir bei solchen Komponisten mit derselben Akribie Skizzenbücher und verschiedene Quellen bearbeiten, wie das bei Josquin und J. S. Bach selbstverständlich ist.

Blume stellt Prioritäten auf: neben Edition auf breitester Front ist es vor allem die Bibliographie, ein gewünschtes Repertorium der Reprints (mittlerweile angekündigt) und ein Repertorium der Neuausgaben alter Musik. Die wesentlichsten Ansätze in bibliographischer Richtung sind in der von Blume gewünschten Art in den USA seit längerer Zeit zu erkennen. Blume nennt selbst H. M. Browns *Instrumental Music Printed before 1600*, das ohne Claudio Sartoris Vorbild wohl nicht denkbar ist, wollen wir nicht gar Friedrich Ludwigs Arbeit (vor 1900, — ein Deutscher über französische Musik!) als wegweisend erkennen.

Blumes Kritik am Überperfektionismus der Klassikerausgaben (z. Z. sind zwei Monteverdiausgaben in Arbeit!) hat möglicherweise aber noch eine weitere Seite zu erfassen, die Blume nicht erwähnt: zahlreiche, vor allem kleinere Bibliotheken und Archive, haben Bestände, die kaum jemand kennt, sie besitzen Material, das mehr den musikalischen Alltag, sei es auch des 15. Jahrhunderts, dokumentiert, als zur Kenntnis der Großmeister und deren Geschichte beiträgt; als Abfolge solcher Großmeister wird Geschichte in der Musikwissenschaft noch

oft verstanden. Uns fehlt weitgehend die Lokalforschung, die das gesamte Material eben dieser kleinen Bestände sichtet und inventarisiert. Nationale und internationale Musikdenkmäler — selbst auf breitester Front — vermögen nicht darüber hinwegzutäuschen, daß in der Musikforschung etwas den Inventaren der Kunsthistoriker Vergleichbares bei uns fehlt.

Solchen Aufgaben allerdings ist mit Friedrich Blumes Kooperativarbeit nicht beizukommen: dazu braucht es Teams, möglichst eigene Forschungszentren, die bei uns, wo Forschung fast sklavisch an die Universitäten und deren berufliche Karrieren gekettet bleibt, noch kaum vorstellbar sind. Es würde sich dann zeigen, daß wir einerseits zuviele Forscher in die Universitätslaufbahnen schieben, andererseits nicht genügend Musikwissenschaftler für die großen Inventarisierungsaufgaben haben.

Das Fehlen — oder zumindest die Seltenheit — solcher Teams erklärt denn wohl auch zu einem Teil das Scheitern des vorgesehenen Kongreßgesprächs. Hier wurde vorausgesetzt, was durch Kooperation nicht, wohl hingegen durch wirkliche Team-Arbeit sich einstellt; in der Kooperation wird es schließlich eine Zentralstelle, ein Herausgeber sein, der so weit wie möglich ein Gemeinsames aus verschiedenen Beiträgen herstellt, im Team kann nur durch die Gemeinsamkeit die Arbeit überhaupt geleistet werden — wenn auch die Schwierigkeiten solcher Team-Arbeit nicht unterschätzt werden sollten.

In den verschiedenen Round-Tables zeigte sich denn auch durchaus, daß es einzelnen Chairmen gelang, trotz der beschriebenen grundlegenden Schwierigkeiten, etwas wie einen Dialog zustande zu bringen. Ein humorvolles Beispiel etwa, wenn in dem von Georg Knepler geleiteten Round-Table über *Musical Style Changes an General History* Paul Henry Lang mit den Worten beginnt: „*Mr. chairman, you are dealing with another poor American but I have heard you carefully and I found your introduction excellent . . . but I must frankly confess that I did not see in it anything that would change our conceptions of what the history of music consists of . . .*“ (S. 262); hier und in diesem Round-Table wurde mehrmals sichtbar, was für Möglichkeiten in internationalen Gesprächen liegen, wenn die Teilnehmer nur nicht fest an einem Text kleben. Will man an weiteren Kongressen diese Round-Tables in größerer Zahl beibehal-

ten, so müßte wohl, wie es Willi Schuh vorschlug (Neue Zürcher Zeitung vom 15. 9. 1967, Nr. 3835) „*die vom Chairman präzisiert orientierten Teilnehmer auf spontan zu führendes Gespräch (anstelle von ausgearbeiteten und abzulesenden Referaten) verpflichtet werden und andererseits freigewählten Referaten — außerhalb der Symposia und Round-Tables — wieder ein gewisser Spielraum gegeben werden.*“ Die IGMw hat solche Konsequenzen, wie das Vorprogramm zum 11. Kongreß in Kopenhagen zeigt, bereits gezogen.

Schließlich erwies sich die Idee, die Symposia unter das Einheitsthema *Critical Years (in European Musical History 1400—1430, 1500—1530, 1640—1660, 1740—1760, 1800—1820 und 1915—1925)* zu stellen, als gefährlich; unter *Critical Years* verstand man mehrheitlich Jahre, „*in denen eine Entscheidung über die künftige Entwicklung fällt*“ (U. Günther, S. 52). Ist aber durch solches Verständnis nicht auch zugleich einer „linearen“ Geschichtsauffassung, die, vereinfacht ausgedrückt, von Klassiker zu Klassiker hüpfet, Vorschub geleistet? Auch von hier aus wäre auf die oben gemachte Bemerkung über den musikalischen Alltag und die Inventarisierungsaufgaben zurückzukommen.

Diese grundsätzlichen Fragen sollen allerdings in keiner Weise darüber hinwegtäuschen, daß für viele Themen der vorliegende Kongreßbericht z. T. neues Material, vor allem aber Zusammenfassungen des Forschungsstandes bietet, die sehr wertvoll sind. Allerdings sind nun diese wieder schwierig aufzufinden: der Kongreßbericht hat zwar ein Namensregister, aber kein Inhaltsverzeichnis, kein Sachregister! Dazu kommt, daß die einzelnen Papers gegenüber den verbindenden Worten der Chairmen graphisch nicht abgehoben sind, so daß viele Informationen kaum zu erreichen sind. Wäre es nicht möglich, daß die Herausgeber ein Sachregister samt Inhaltsverzeichnis noch nachliefern (z. B. in den *Acta Musicologica*)? Unsere Stichproben des Registers, das vor allem historische Personen, nicht aber die Referenten umfaßt, zeigten eine große Zuverlässigkeit (Philippe de Vitry, S. 73 fehlt allerdings). Man wird sich auch fragen müssen, ob in Zukunft nicht die Diskussionen eher von einem dazu vorher bestimmten Kenner der Materie für den Kongreßbericht in knapper Form zusammengefaßt werden sollten. Die große Arbeit, die auf Tonband aufgenommenen Gespräche und

Diskussionen in zahlreichen Fremdsprachen, wobei viele Redner mitunter nicht ihre Muttersprache verwendeten, zu transkribieren, z. T. zu kürzen, lohnt sich nicht immer in gleichem Maße und Verständigungsfehler sind kaum ganz zu umgehen. Dragotin Cvetko und seine Mitarbeiter haben ihr Mögliches getan, um das gesamte Material zugänglich zu machen; sie haben diese große Arbeit mit derselben Energie geleistet, die den reibungslosen Ablauf des Kongresses selber gewährleistet hat.

Jürg Stenzl, Freiburg/Schweiz

J a h r b u c h für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. Brednich. Fünfzehnter Jahrgang. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1970. 225 S., 2 Taf.

Methodologische Entwürfe, Bestandsaufnahmen und Retrospektiven enthält das fünfzehnte Jahrbuch, das speziell der Volksliedforschung vorbehalten sein soll, aber inhaltlich auch diesmal nicht ausschließlich auf dieses Sachgebiet ausgerichtet ist. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß zwei Beiträge von dänischen Forschern beige-steuert wurden, die gewichtige Anregungen für komparatistische Fragestellungen vermitteln.

Ernst Klusen setzt seine Vorstöße fort, das „wissenschaftliche Selbstverständnis“ der musikalischen Volkskunde dadurch zu fördern, daß er anhand des Dokumentationsproblems auf die Dringlichkeit einer Schwerpunktverlagerung hinweist. Er möchte aus der primär „philologisch bestimmten Volksliedforschung“ einen „ökologisch“ orientierten, also dem gegenwärtig Gesungenen und dessen Sozialmilieu zugewandten Wissenschaftszweig entwickelt sehen, der mit den derzeit gegebenen Aufnahmetechniken möglichst das Total der mit jedwedem Gesang verbundenen Determinanten erfaßt und quantitativ wie auch qualitativ auswertet. Dieser Forderung genügen die übrigen fünf Aufsätze des Jahrbuchs noch nicht oder nur in Teilaspekten, denn sie erschließen hauptsächlich historisches Quellenmaterial nach verschiedenen, philologisch bestimmten Gesichtspunkten. Karl Clausen wählte Zensurlisten aus, die aus den Jahren 1830–1847 stammen und in Tondern das auf Märkten vertriebene deutsche und dänische Liedgut der Region verzeichnen. Ein derartiger Spiegel der populären, von der staatlichen Obrigkeit kontrollierten Gesänge war bislang aus

dem zweisprachigen Grenzgebiet an der Nordsee nicht bekannt; die Listen sind auch zur Erhellung von Fragen der Geschmackssoziologie im 19. Jahrhundert heranzuziehen. Für diese allgemeinere Problemstellung vermag der Leser auch dem Beitrag von Sven Hakon Rossel über *Das literarische Lied in der dänischen Volkstradition* einiges zu entnehmen. Dem Autor geht es freilich vornehmlich darum, die von John Meier um 1900 entwickelte Betrachtungsweise zum „Kunstlied im Volksmund“ kritisch zu überprüfen und anhand von vier Texten zu belegen, wie man mittels einer erweiterten Materialbasis zu wissenswerten Ergebnissen gelangen kann, die mehr als Konkordanznachweise zum Inhalt haben. Rossel zieht neben dem bislang oft untersuchten „Umsingen und Zersingen“ von Liedern als neue Kategorie auch das „Zurechtsingen“ in seine Textvergleiche mit ein. Renate Brockpähler hat den reichen Bestand an *Bastlöserreimen in Westfalen* nach Typen sortiert und deren Verbreitung in dieser Landschaft kartographisch anschaulich gemacht. Dieser regional begrenzte Ansatz sollte nun zumindest auf den gesamten niederdeutschen Raum ausgedehnt werden, denn z. B. „Kätzchenverse“ gibt es auch in Schleswig-Holstein (siehe etwa *Die Heimat* 22, 1912, S. 102 oder A 120901 und A 77591 im DVA), so daß erst die Erfassung der gesamten Verbreitung der hier festgestellten Reimtypen die gestellte Frage zu Ende führen kann. Heinz Rölleke forschte einem im Werk der Annette von Droste-Hülshoff erwähnten westfälischen Volkstanz nach und ermittelte diesen in Istrup. Dieter Krickeberg ergänzte seinen in dem Sammelband „Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert“ (= *Musikwiss. Arbeiten*, hrsg. v. d. Ges. f. Mf., Nr. 24, 1971) erschienenen Aufsatz durch einige weitere *Beobachtungen zum sozialen Selbstverständnis der deutschen Spielleute*. Auf 75 Seiten werden Besprechungen von 76 Neuerscheinungen geboten; diese Zahl weist deutlich darauf hin, daß die Volksliedforschung nebst den angrenzenden Themengebieten ein weites und insgesamt kaum mehr überschaubares Arbeitsfeld geworden ist.

Walter Salmen, Kiel

La Musica sotto la direzione di Guido M. Gatti a cura Alberto Basso. Parte prima: *Enciclopedia Storica* (4 Bände).

Turin: Unione Tipografico Editrice Torinese 1966. XXV, 879; XVIII, 860; XVIII, 862; XVII, 881 S. Parte seconda: Dizionario I, A-K, 1968. XV, 1165 S.; II, L-Z, 1971. VII, 1581 S.

Unter dem Titel *La Musica* ist bei der Unione Tipografico Editrice in Turin ein umfangreiches Nachschlagewerk erschienen, das sich durch seine besondere Aufteilung von allen bisher gedruckten Werken gleicher Gattung unterscheidet. Der erste Teil der *La Musica* umfaßt eine vierbändige Enciclopedia storica mit einer Auswahl von Schlagworten biographischer und begrifflicher Inhalte. Von *Joh. Seb. Bach* bis *Hugo Wolf*, von *Abbellimenti* bis *Voce* wurden im Ganzen 196 Schlagworte ausgewählt, von denen 81 der Behandlung von Komponisten gewidmet sind. Daß eine solche Auswahl naturgemäß individuell nach der Wertung des Herausgebers ausfallen muß, ist verständlich. Der Herausgeber Alberto Basso, seit 1968 Vizepräsident der Società Italiana di Musicologia, hat mit einem Redaktionsstab die Auswahl getroffen. In dem Vorwort zur Enciclopedia bekennen die Herausgeber selbst, daß ihnen die Wahl nicht leicht gefallen ist. Sowohl in der Aufnahme einiger Namen wie in dem Ausschluß anderer seien sie unschlüssig gewesen. Jedenfalls ist das Bemühen erkenntlich, den Standpunkt des Historikers einzunehmen, der die gegenwärtig Schaffenden ausschließt, da sie den Bogen ihres Lebens und ihrer Wirksamkeit noch nicht geschlossen haben. Ihnen ist im zweiten Teil des Werkes, dem Dizionario, ein entsprechender Raum gegeben. Eine weitere Bemühung, den Stoff übersichtlich und ohne Zersplitterung zu behandeln, liegt in der Zusammenfassung ähnlicher Inhalte unter einem gemeinsamen Schlagwort wie z. B. *strumenti ad arco, voce, ritmo e tempo*, etc.

Unter dem ersten Stichwort — *strumenti ad arco* — werden nicht nur die historischen Bogeninstrumente aus dem alten islamischen (Rebab) und skandinavischen Kulturkreis (Chrotta), die spätere Violenfamilie in Renaissance und Barock bis zu den modernen Streichinstrumenten aufgeführt, es werden auch die Techniken der Bogenführung, die Positionen und Umfänge behandelt. Ein besonderer Abschnitt ist den Geigenschulen gewidmet. Eine schematische Ahnentafel von Corelli bis zu den lombardischen Geigern Rolla, Paganini, Sivori und De Angelis zeigt in anschaulicher Weise die Aufstellung der

schulebildenden Vertreter für die deutsche (Biber und Benda), die französische (Rode, Pixis) Geigenkunst, die maßgebliche Verbindung Vivaldis zu Bach, Bériots zur belgischen und Kreutzers zur ungarischen Schule. Daß der ganze Artikel mit 26 Seiten (einschl. Abbildungen, Notenbeispielen und einer Seite Bibliographie) nur als kurz gelten kann, ist in Anbetracht der Fülle des Stoffes wohl festzustellen. Doch sind die Ausführungen für eine schnelle Orientierung ausreichend. Die Enciclopedia wendet sich damit weniger an den Fachspezialisten, dem ohnehin das ganze Material geläufig sein wird, sie dient dem Musikwissenschaftler anderer Fachrichtungen ebenso als Nachschlagewerk wie dem gebildeten Musiker, der einen wesentlichen Überblick über die geschichtlichen Tatsachen erhält.

Sechszwanzig Artikel beschäftigen sich mit der Musik der Erdteile (Afrika, Amerika, Asien, Europa) und der wichtigsten Länder, wobei selbst kleinere Staaten wie Belgien, Dänemark, Finnland, Polen und Rumänien eine Berücksichtigung gefunden haben. Unter den Verfassern befinden sich meist bekannte Fachgelehrte ihres Landes, wie Collaer für Belgien, Schjørring für Dänemark, Wouters für Holland. Zu den Mitarbeitern der Enciclopedia storica gehört eine große Zahl von führenden Musikgelehrten der verschiedensten Länder. Naturgemäß überwiegen die italienischen Namen. Hauptsächlich seien Basso, Bonaccorsi, della Corte, Fano, Gatti und Sartori genannt, aus Deutschland Blume, Dürr, Engel und Moser. Hauptvertreter der englischen Musikwissenschaft sind Brinson, Maurice J. E. Brown, Gal, Lockspeiser, Redlich, Westrup. Von den Vertretern Frankreichs sind Bridgman, Chailley, Dufourcq, Lesure, Mackabay, Pincherle, Roland-Manuel, Schaeffner hervorzuheben. Die Vereinigten Staaten stellen als bekannte Namen Gilbert Chase, H. E. Johnson, MacMillan, Nettle, Newman und Pirrotta vor. Schweden ist mit Bengtsson, Israel mit Gerson-Kiwi, Norwegen mit Gurvin, Polen mit Rudzinski, Finnland mit Tawaststjerna vertreten. Im ganzen führt die Liste der „*Collaboratori*“ 121 Namen auf, die zum Teil mit mehreren Beiträgen genannt sind. Besondere Beachtung verdienen die den Personalartikeln angehängten Werkverzeichnisse, die in übersichtlicher Form nach Gattungen geordnet die wichtigsten Angaben zu den Kompositionen enthalten. Der „*Catalogo delle opere*“ von

Bach umfaßt 35 Seiten, der von Schubert 40. Jede einzelne Komposition wird nach Werknummer, Titel, Text, Entstehungsdatum, Erstausgabe und Nummer in der Gesamtausgabe aufgeführt, Sammlungen, wie die 6 *Moments musicaux* von Schubert, einzeln nach den Tonarten oder Schumanns *Kinderszenen* mit den Titeln aller enthaltenen Stücke. Diese „*Cataloghi*“ stellen eine bedeutende bibliographische Leistung dar, für die Herr Basso verantwortlich zeichnet. Der weiträumige, übersichtliche Druck erleichtert die Information und gibt den Verzeichnissen ein charakteristisches Druckbild. Wenige Werkaufstellungen, wie etwa die von Pergolesi (Degrada) und Wagner (Gertrud Strobel) sind von anderen Bearbeitern erstellt.

Es ist verständlich, daß bei diesen Titelmassen Unstimmigkeiten auftreten, die sich wegen des Fehlens genauer Quellenhinweise schwer nachprüfen lassen. So weicht die Zählung der Schubert-Sinfonien von der in der MGG gegebenen ab. Unter Buxtehude wird das Textbuch zum *Templum Honoris* noch als verloren genannt, während die Textbücher beider Abendmusiken von 1705 in der Stadtbibliothek Lübeck vorliegen. Auf eine weitere Unstimmigkeit hinsichtlich des Werkverzeichnisses von Carissimi macht Duckles in den „Notes“ (Vol. 24, 1967, Nr. 2) aufmerksam. Doch soll mit diesen geringen Ausstellungen die höchst aner kennenswerte bibliographische Leistung und die leicht übersehbare Anordnung der Werktitel nicht geschmälert werden.

Die Gesamtausstattung der ersten vier Bände der *La Musica* stellt eine graphische Meisterleistung dar. Die in Folio-Format gehaltenen Bände sind doppelspaltig in einer geschmackvollen, klaren Type gedruckt und enthalten im Text etwa 1400 Abbildungen in schwarzweiß und 30 in Farbe auf ganzen Blättern. Über 1000 musikalische Beispiele runden das Bild einer gediegenen Veröffentlichung ab, die der Unione Tipografico Ehre macht. Das hochwertige glänzende Papier trägt in nicht geringem Maße zu dem Eindruck einer großzügigen Gesamtausstattung bei.

Inzwischen sind nun auch die beiden Bände des *Dizionario* erschienen. Damit läßt sich die Anlage der enzyklopädischen und lexikalischen Veröffentlichung in ihrer Gesamtheit der 6 Bände erkennen. Beide Teile, die *Enciclopedia* und das *Dizionario*, ergänzen sich zu dem vollständigen Werk. Während die *Enciclopedia* die Stoffmenge

in großen Artikeln behandelt, nimmt das *Dizionario* die weniger umfangreichen Stichworte auf und verzeichnet in lexikalischer Kürze das ganze Wissensgebiet der biographischen und begrifflichen Fakten. Die in der *Enciclopedia* erschienenen Artikel werden in einfachen Hinweisen im Alphabet des *Dizionario* mit aufgeführt. Darüber hinaus werden selbst einzelne Zitate aus den großen Artikeln im *Dizionario* mit angegeben. So verweist das Stichwort „*Abendmusik*“ auf „*Buxtehude*“ oder „*David Cramer*“ auf „*Musica da camera*“. Diese Anordnung ist neuartig und stellt eine Einarbeitung des Personen- und Sachregisters, wie es am Schluß einer Buchpublikation zu stehen pflegt, in das Lexikon dar. Der Vorteil liegt hierbei in einer gewissen Geschlossenheit des Ganzen, die dem Benutzer erspart, noch einmal ein besonderes Register nach dem Gesuchten aufzuschlagen.

Die beiden Bände des *Dizionario* lassen erkennen, daß ein sehr umfassendes Material vorgelegt wird. Über den Rahmen eines nationalen Lexikons weist das Werk eine internationale Breite auf, die aus der großen Zahl der enzyklopädischen Veröffentlichungen zu erklären ist, die als Vorlage gedient haben. Die auf Seite VIII des Vorwortes gegebene Aufstellung weist 53 Titel auf, von denen die meisten erst in den letzten 10 Jahren erschienen sind. Außer den zahlreichen westlichen, dokumentiert durch die Erscheinungsorte Amsterdam, Barcelona, Berlin, Florenz, Graz, Hamburg, Kassel, Lissabon, London, Mailand, Mainz, New York, Paris, Stockholm, Toronto, Zürich, finden auch die östlichen Verlage in Budapest, Bukarest, Prag, Moskau, Warschau und das in Tel Aviv herausgegebene israelische Nachschlagewerk Verwendung. Damit erhält *La Musica* nach dem Erscheinen des letzten Bandes L—Z eine Vollständigkeit an Namen und Begriffen, die anderswo in ähnlicher Breite nicht auftritt. Der Benutzer findet Namen, die er in gängigen Lexiken vergebens sucht. Eine große Zahl stehen hier zum ersten Male in einem Musiklexikon und darunter viele neue der zeitgenössischen Musik. Über den üblichen Rahmen hinaus sind die Choreographen und Tänzer, Textverfasser und Impresarios, Herausgeber und Drucker, Instrumentenfabrikanten und andere Fachvertreter, die irgendeine Beziehung zur Musik hatten, aufgenommen. Die biographischen Schlagwörter des ersten Bandes

übersteigen nach Angabe des Vorwortes die Zahl 8000, von denen ungefähr 3000 ausländischen Mitarbeitern anvertraut waren, während 5000 vom italienischen Redaktionsstab bewältigt wurden. Einige Namen mögen hier die Breite dokumentieren: etwa die 1941 geborene argentinische Pianistin Maria Argerich, der litauische Komponist Juze-liunas (geb. 1916) und der japanische Kiyose, der armenische Komponist und Pianist Arutjunian (geb. 1920) und der Tscheche Cere-muga (geb. 1930).

Für eine ganze Reihe von Komponisten sind genealogische Tafeln eingefügt, die über Herkunft und die einzelnen Mitglieder schnell zu überschauende Aufschlüsse geben. Diese Aufstellungen sind verhältnismäßig zahlreich vorhanden und auch weniger bekannten Namen gewidmet (Dolmetsch, Hot-teterre, Mankell, Ondricek, Ries). Angesichts der mannigfachen Auskünfte und der Breite des erfaßten Materials ergänzt *La Musica* die bekannten großen Enzyklopädien und Lexika. Sie verdient ihren Platz in den Lesesälen der großen öffentlichen Bibliotheken als ein Erzeugnis übernationaler Zusammenarbeit unter italienischer Leitung.

Georg Karstädt, Lübeck

The Monteverdi Companion. Edited by Denis Arnold and Nigel Fortune. London: Faber and Faber 1968. 328 S., 8 Abb.

Es ist ein untrügliches Zeichen für die Größe eines Meisters, wenn sein Werk es verträgt, von vielen verschiedenen Seiten betrachtet zu werden. Die hieraus resultierenden unterschiedlichen Ergebnisse geben zu fruchtbaren Kontroversen Anlaß, die wiederum die Erkenntnis vom Schaffen des Meisters erweitern und vertiefen.

Claudio Monteverdi nimmt als Komponist an der Schwelle des 16. zum 17. Jahrhundert eine Zwitterstellung ein, die durch Überschriften wie *der letzte Madrigalist* (Redlich) und andererseits *der erste Opernkomponist* (Redlich) und *the Creator of Modern Music* (Schrade) umrissen wird. Er, dessen Leben zwei Zeitalter verbindet, bietet stärker als Meister anderer Epochen Anlaß, sein Schaffen zwischen Tradition und Fortschritt zu sehen. Die Akzente in der reichhaltigen Monteverdi-Literatur sind ganz verschieden gesetzt worden, und der vorliegende Monteverdi Companion liefert hierzu weitere wichtige Beiträge.

Zunächst muß festgestellt werden: es ist im wesentlichen ein Buch für Leser, die mit dem Schaffen Monteverdis bereits gut vertraut sind. Die Herausgeber betonen im Vorwort, es sollten nur bestimmte Aspekte behandelt werden, die in der Monteverdi-Literatur bisher nicht genügend berücksichtigt worden seien; für die bekannten Werke aber sollten neue Gesichtspunkte beigebracht werden. Trotz dieser sehr speziellen Zielsetzung ist es ihnen aber gelungen, durch geschickte Verschmelzung systematischer und historisch-stilkritischer Betrachtungsweise einen einigermaßen vollständigen Überblick über Leben und Werk des Meisters zu geben.

Das erste Kapitel, *The Man as seen through his Letters* (D. Arnold und N. Fortune), bringt als erste umfangreichere Briefausgabe in englischer Übersetzung 39 charakteristische Briefe Monteverdis größtenteils aus der italienischen Veröffentlichung Malipieros. Durch ausgezeichnete Erläuterungen entsteht so ein lebendiges Bild des Menschen Monteverdi.

Im zweiten Kapitel, *The Musical Environment*, bemüht sich D. Arnold auf Grund profunder Kenntnisse von Monteverdis musikalischer Umwelt, anhand der Frühwerke die enge Bindung des Meisters an die Ideenwelt und Kompositionsweise seiner Vorgänger und Zeitgenossen, vor allem Ingegneris und Giaches' de Wert, aufzuzeigen. Für die Kanzonetten der *Scherzi musicali* hebt er den die französischen Einwirkungen weit überragenden Einfluß Gastoldis hervor. Daß freilich Monteverdi vor den Opernereignissen von 1608 nur ein mit dem Strom schwimmender Komponist von lediglich lokaler Bedeutung gewesen sei, wie Arnold will, muß im Hinblick auf *Orfeo* und die Artusi-Kontroverse füglich bezweifelt werden.

In einem dritten, *Thinker and Musician* überschriebenen Kapitel stellt zunächst Cl. V. Palisca diese Kontroverse ausführlich dar. Er zieht für beide Anschauungen Vorgänger heran, weist auf die folgenschwere Weiterwirkung hin und betont Artusis großes Verdienst um die Kennzeichnung der schwerwiegenden Krise und um die Herausarbeitung von Monteverdis künstlerischem Profil. — Anschließend behandelt J. Roche unter der Überschrift *Monteverdi and the Prima Pratica* unter Einengung dieses Begriffs auf die Kirchenmusik Monteverdis Beiträge zu dieser Gattung, speziell seine drei Messen, die in ihre stilistische Umwelt eingeordnet werden.

Von der bewußt altertümlich gehaltenen Gombert-Messe führt der Weg über die weit ungezwungener den Pfad der Polyphonie beschreitende F-dur-Messe aus der *Selva morale* zu der posthum veröffentlichten g-moll-Messe, Monteverdis freiestem Werk der prima prattica. In der Geschicklichkeit, mit der der Meister die verschiedenen Idiome dieses Stils beherrscht, sieht der Verfasser dessen große Bedeutung für die Kirchenmusik. — Nachdem im zweiten Kapitel an den frühen Madrigalbüchern exemplifiziert worden war, untersucht N. Fortune nun unter dem Titel *Monteverdi and the Seconda Prattica* den Inhalt der späteren. Er unterstreicht zunächst Monteverdis geringe Beteiligung an der Herausbildung der freien Monodie und erklärt sie in erster Linie mit dessen Tendenz zu ausgewogenen Großformen, die in Ensemble-Musik leichter verwirklicht werden könne. Hier dürfte aber doch wohl die Tatsache, daß die Oper ihm ein weiteres und dankbareres Feld für eine monodische Betätigung bot, eine entscheidende Rolle gespielt haben. Der *Lamento d'Arianna* mit seiner gewaltigen Nachwirkung ist Beweis genug dafür. Mit Recht weist Fortune dann darauf hin, daß Monteverdi nicht an „good tunes“ interessiert gewesen sei. Wenn er aber als ersten großen Meister, dessen Ruhm nicht zuletzt mit auf der melodischen Erfindung beruhe, Purcell nennt, so scheinen mir dabei Monteverdis jüngere Zeitgenossen Luigi Rossi und Antonio Cesti doch zu kurz gekommen zu sein. — In einem zweiten Abschnitt zeigt der Verfasser an vielen gut gewählten Beispielen die Herausbildung der Duett- und Terzettpraktiken Monteverdis schon an den Madrigalen seit dem vierten Buch, also den Übergang vom Madrigal zum Konzert auf. Klangkontraste, Wechsel der Satzweise und Formprobleme treten dabei mehr und mehr in den Vordergrund. Dabei wird des Meisters Vorliebe für den Klang zweier sich dissonant reibender gleicher Stimmen hervorgehoben. — Die *Madrigali Guerrieri, et Amorosì* werden durch D. Stevens gesondert behandelt. Er hält die berühmte Vorrede dieses achten Buches für einen Teil des von Monteverdi angekündigten Traktates über die *seconda prattica* und die sorgfältig ausgewählten Stücke des Bandes für eine bewußt zusammengestellte praktische Auseinandersetzung mit den verschiedenen Problemen, die den Meister in fast 40 Jahren bewegt haben.

Gleichzeitig macht er auf die parallele Anordnung der beiden Teile aufmerksam. Daran schließt er einen geistvollen Versuch der Datierung der einzelnen Kompositionen, der freilich nicht in allen Fällen überzeugt. Mit Recht hebt er die große Bedeutung des *stile concitato* für die gesamte Musik der Folgezeit hervor und scheidet ihn, im Gegensatz zu Redlich, scharf vom späteren gestaltlosen Tremolo. Die Annahme von volkstümlichen und französischen Einflüssen auf den *Combattimento di Tancredi* scheint mir angesichts von dessen enger stilistischer Bindung an Monteverdis Opernkunst dagegen nicht stichhaltig. — Alle Abschnitte des umfangreichen, Monteverdi dem Kirchenmusiker und dem Madrigalisten gewidmeten dritten Kapitels basieren auf einer tiefgründigen Quellenkenntnis, die sich auf die gesamte Musik und Theorie des Zeitalters erstreckt.

Das vierte, *The Operatic Composer* betitelte Kapitel enthält mit dem Fehlen einer Betrachtung der Spätoper den einzigen Mangel des Buches von grundsätzlicher Bedeutung. Die von den Herausgebern im Vorwort angekündigte Beschränkung hätte nicht so weit getrieben werden dürfen, daß Werke, die die Quintessenz von Monteverdis Altersstil darstellen, überhaupt nicht bzw. nur im Zusammenhang mit der Untersuchung der Orchesterbesetzung behandelt werden. Der *Orfeo* hingegen wird unter dem Titel *Monteverdi's First Opera* von R. Donington gründlich analysiert. Der Verfasser schält überzeugend ein diatonisches und ein chromatisches Grundmotiv heraus, die bewußt oder unbewußt inhaltsentsprechend vom Komponisten über das Werk verstreut worden sind und Monteverdis dramatisch-musikalische Meisterschaft erweisen. Abschließend folgt eine psychoanalytische Deutung des Mythos, die die Affektwiedergabe der Oper m. E. etwas allzusehr ihrer unmittelbaren dramatischen Bedeutung entkleidet. — Der Abschnitt *Monteverdi and the Opera Orchestra of his Time* von J. E. Beat endlich gibt einen ausgezeichneten Überblick über Orchesterangaben in Opern des 17. Jahrhunderts. Dabei legt die Verfasserin das Schwergewicht auf die Darstellung der problematischen Verhältnisse in der venezianischen Oper. Sie stellt auf Grund eingehender Materialkenntnis fest, daß die Komponisten der vierziger und fünfziger Jahre nur wenig von ihren Orchestern verlangt

haben und daß die wenigen Partituren, die große, vielfarbige Orchester fordern, Ausnahmen sind und der Zeit nach Monteverdis Tode angehören. Für den Meister selbst gelangt sie begrüßenswerterweise zu dem Schluß, daß seine feine musikalische Erfindung durch den Gebrauch eines großen Orchesters nur überdeckt werde, ja, daß dieser der Natur seiner Musik entgegen sei — eine Tatsache, die bei neuen Bearbeitungen der Spätopern beherzigt werden sollte.

Der Band wird abgeschlossen durch eine reichhaltige Bibliographie.— Mit den vielfach entlegenen Quellen, die in diesem *Companion* angeführt werden und den oft eigenwilligen Ansichten, die die Mitarbeiter vertreten, stellt er eine der anregendsten Veröffentlichungen der neueren Monteverdi-Literatur dar.

Anna Amalie Abert, Kiel

Sven Hostrup Hansell: Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse (1699—1783). Detroit: Information Coordinators, Inc. 1968. VIII, 110 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 12.).

Das Erscheinen eines bibliographischen Hilfsmittels zu einem sehr mäßigen Preis ist immer erfreulich. Das vorliegende Werk enthält ein thematisches Verzeichnis, dessen Wert durch die Aufnahme mehrerer bisher unbekannter Werke gesichert ist, die vom Verfasser in nahezu 30 Bibliotheken und Archiven Europas und Amerikas entdeckt wurden. Vorangestellt ist eine 23seitige Einführung in die dazugehörigen Gattungen: Kantate, sowie Motette und Antiphon.

Das thematische Verzeichnis selbst umfaßt 132 Werke: 76 Kantaten, 39 mehrsätzige Motetten, 13 Antiphonen, und 4 Vertonungen der Klagelieder Jeremias. Innerhalb jeder Gruppe werden die Kompositionen alphabetisch geordnet; die Anfangsworte des ersten textierten Satzes dienen als Titel. Auf die laufende Nummer und den Titel einer Eintragung folgen sowohl die Besetzung wie auch die Entstehungszeit und der Name des Dichters, sofern bekannt oder vermutet. Ein thematisches Incipit wird nur für den ersten Satz einer Kantate gedruckt (für die ersten zwei Sätze, wenn die Kantate mit einem Instrumentalsatz beginnt. Dagegen sind die Incipits für alle Sätze der Antiphonen gegeben.) Weitere Sätze der Kantate sind nicht einzeln numeriert und werden schematisch-analytisch beschrieben: als Rezi-

tativ oder Arie, usw., Textanfang, Tempo-Bezeichnung, Ton- und Taktart, Taktzahl des Satzes, bzw. der zwei Teile eines Da-capo-Satzes. Wünschenswert wäre auch eine Angabe über die Besetzung der einzelnen Sätze gewesen. Bei Arien gibt Hansell auch die metrische Form des Textes nach der italienischen *ritmica*, also *quinario*, *senario*, usw., einem System, das er mit Recht für wichtig hält (aber nirgends in dem Band erklärt. Er begnügt sich mit einem Hinweis auf ein Handbuch der italienischen Poetik.)

Die Eintragung wird fortgesetzt mit einer äußerst wichtigen Aufzählung aller überlieferten Originalquellen für das Werk, mit Hinweis darauf, ob die Quelle autograph ist. Diese Informationen sind die wertvollsten im ganzen Band. Gelegentlich werden die Werküberschriften der Originalquelle auch abgedruckt, sowie die Bestimmung bzw. der Empfänger des Stückes. Am Ende der Eintragung wird die eventuelle moderne Ausgabe mitgeteilt.

Das bescheidene Format des broschierten Bandes und sein niedriger Preis (3,00 Dollar) bestimmen den Leser von vorneherein, sowohl dankbar wie nachsichtig in seinem Urteil zu sein. Man ist z. B. mehr als bereit, das etwas kleine Schriftbild des photographisch reproduzierten Druckes hinzunehmen. Aber man fragt sich doch, ob der Band, auch bei den gegebenen Beschränkungen, nicht hätte wirkungsvoller und nützlicher werden können.

Wir erfahren im Vorwort, daß der Katalog einem Anhang der Dissertation des Verfassers, *The Solo Cantatas, Motets, and Antiphons of Johann Adolph Hasse* (University of Illinois, 1966) entstammt. Die Einleitung ist ebenfalls der Dissertation entnommen.

Man hätte gehofft, daß die Einleitung, im Sinne eines musikalisch-bibliographischen Werkes, möglichst viele Informationen fundamentaler Art über die Struktur des Repertoires auf engstem Raum zusammengebracht hätte, die als Basis weiterer Hasse-Forschungen dienen könnten. Jedoch ist die Einleitung eine allgemeine Beschreibung und Würdigung der Musik Hasses, während relevante musikalische und bibliographische Gegenstände nur unzulänglich behandelt werden.

Bezeichnend ist Hansells Versuch einer Definition der „typischen“ pastoralen Kantate, die darüber entscheidend sein soll, welche Kompositionen überhaupt in den

Hauptteil des Katalogs aufgenommen werden sollen. Hansell möchte, daß man sich unter „Kantate“ eine kleindimensionierte Komposition vorstellt, meistens in der Anlage Rezitativ-Arie-Rezitativ-Arie, oder, bei Kammerduetten — die trotz des irreführenden Titels des Bandes ohne Bedenken eingeschlossen sind — Rezitativ-Arie-Rezitativ-Arie-Rezitativ-Duett. Er wirft A. A. Abert als „Fehler“ vor, daß sie in ihrem Hasse-Artikel in MGG das Werk *Enea in Caonia* eine Kantate nennt, da es für diese Bezeichnung zu lang und dramatisch sei (fünf Protagonisten, Chor, 31 Sätze). Solch ein Werk gehöre eigentlich der Gattung der „feste teatri“ an, erkennbar nicht nur an ihrer Länge und Besetzung, sondern vielmehr daran, daß sie im Gegensatz zur Kantate szenisch aufgeführt wurden. Hansell aber muß gelegentlich Dokumente zitieren, die Beweisen, daß auch „feste teatri“ konzertant, und Kantaten der Hasse-Zeit manchmal doch auf der Bühne aufgeführt wurden. Der Verfasser fühlt sich zudem verpflichtet, zwei Gelegenheitswerke in seinen Katalog aufzunehmen, wovon das eine, *Da quel salso elemento*, 20 Sätze enthält und in der Originalquelle „*Drama [!] per musica*“ heißt, und das andere, *Sei tu, Lidippe*, 17 Sätze umfaßt und für vier Solisten, Chor, je zwei Flöten, Oboen und Hörner, Streichorchester und Continuo besetzt ist. (Genau wie hier weist Hansell übrigens in seiner Einleitung auf eine Komposition nur mit ihrem Texttitel hin, also ohne die Katalognummer, die ihr gerade durch Aufstellung des Katalogs und wohl zur leichteren Identifizierung zugekommen ist und sich einbürgern soll.)

Man hätte gerne auf die zahlreichen Beispiele von Natur-Metaphern sowie auf Belege für die Vorzüglichkeit der Dichtungen Metastasios gegenüber denjenigen seiner Zeitgenossen verzichtet, um einen ernsthaften Versuch einer stichhaltigen Abgrenzung der Begriffe „Kantate“, „festa teatrale“, „Serenata“, „Dram[m]a per musica“, usw. zu erhalten. (Die oben beschriebene Divergenz hätte vielleicht durch die Aufstellung einer gesonderten Gruppe „Occasional Cantatas and Feste teatri“ gelöst werden können.)

Es wäre angenehm, mehr über die Besetzung der Kompositionen zu erfahren, als daß sie zur Begleitung eines Cembalos „and other instruments“ aufgeführt wurden. Die Einleitung (oder ein Anhang) wäre der

passende Ort für einige tabellarische Zusammenstellungen, die eine Übersicht und Vorstellung vom Wesen des Repertoires gewährleisten würden. Zwei Tabellen sind allerdings vorhanden: eine Liste der Textbücher für Solo-Motetten mit Marien-Antiphonen, die 1746—1779 in Venedig veröffentlicht wurden, und eine Aufstellung der Sängerinnen, die 1733—1780 in der Ospedale degli Incurabili, Venedig, tätig waren. Obwohl diese Tabellen ihren Nutzen haben, wären folgende wohl noch willkommener: eine Übersicht der Werke nach Besetzung (vokal und instrumental), eine chronologische Ordnung (wenn auch provisorisch), eine Zusammenstellung der Textdichter der Werke, soweit bekannt, ein alphabetisches Verzeichnis der Einzelsätze, eine Übersicht der Parodie-Beziehungen sowohl zwischen den hier verzeichneten Werken und Sätzen wie zwischen ihnen und den Opern, Oratorien, usw. Hasses und anderer Komponisten der Zeit, eine Liste der zweifelhaften und unechten Werke. Manches von diesem Material erscheint allerdings bei den einzelnen Eintragungen im Verzeichnis. Solche Tabellen hätten sicher nicht so viel Platz beansprucht, um den Preis des Bandes bedeutend zu erhöhen. Sie hätten auch leicht den größten Teil der Einleitung ersetzen können.

Wie schon erwähnt, ist jeder Beitrag zur bibliographischen Erschließung des fast unübersichtlichen Musikschaffens des 18. Jahrhunderts willkommen, der vorliegende Band ebenso. Der Band beweist, daß spezialisierte Nachschlagewerke nicht unbedingt immensen Geldaufwand erfordern. Man hat aber auch den Eindruck, daß solch ein Band, bei erfinderischer Überlegung noch ungemein wertvoller hätte werden können.

Robert L. Marshall, Chicago

Dena J. Epstein: *Music publishing in Chicago before 1871: The Firm of Root & Cady, 1858—1871*. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1969. X, 243 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 14.)

Die Firma Root & Cady gehört zu den bedeutendsten Musikverlagen des 19. Jahrhunderts in Chicago. Die Arbeit, die die Verfasserin über diesen Verlag vorlegt, ist eine weitgehend überarbeitete und erweiterte Master Thesis aus dem Jahre 1943 (University of Illinois Library School). In ihr wird als Einleitung ein Abriß über die Musikverlegerstätigkeit anderer Firmen geliefert

(S. 1—13), dem sich eine ausgedehnte Beschreibung der Firmengeschichte Root & Cady anschließt (S. 15—84). Es folgt ein (vermutlich) vollständiges Verzeichnis des Verlages, dessen erster Abschnitt alle Ausgaben mit Plattennummern enthält (PN 1—7034!), dessen zweiter Abschnitt die Verlagswerke ohne Plattennummern mit Hilfe der Copyright-Listen zusammenfaßt (S. 131—135), dessen dritter Abschnitt die aufgrund dieser Listen nachweisbaren, aber nicht gefundenen Titel bietet (S. 137—139) und dessen vierter Abschnitt die Musikbücher aufführt (S. 141 bis 146). Das alles ist offenbar mit der nötigen und auch wünschenswerten Akribie gearbeitet. Verfasserin nennt diesen Teil Appendix A, obwohl er eine zentrale Rolle in der Arbeit einnimmt und weit mehr als nur ein Anhang ist.

Die Appendices B und C sind für diejenigen sehr aufschlußreich, die den Einzelheiten einer doch recht fernen lokalen Verlegergeschichte, welche sich zumal in einem zu Europa völlig andersartigen kulturpolitischen Raum abspielte, nur bedingtes Interesse abgewinnen können. Der Appendix B bietet einen Autorenindex zu dem Verlagsverzeichnis (S. 147—164). Hier nun kann der Rezeptionsforscher Beobachtungen darüber anstellen, welche europäischen Komponisten mit welchen Werken und vor allem in welchen Bearbeitungen vertreten sind (sie sind es im übrigen außerordentlich wenig, Mozart etwa mit 3 Titeln, Wagner gar nur mit dem *Grand march from Tannhauser*). Ein außerordentlich glücklicher Einfall ist der Verfasserin mit der Anlage des Appendix C gekommen (S. 165—177). In ihm wird ein *Subject Index to Publications of Extra-Musical Interest* gegeben, ein Verfahren, das sich bei einem Verlag wie Cady & Root besonders angeboten haben mag, das aber durchaus Nachahmung verdiente. Es wird darin der gesellschaftspolitische Bezug der Firma evident, die im Zusammenhang mit dem Bürgerkrieg nach diesem Index z. B. allein 132 instrumentale und vokale Musiktitel herausbrachte. Unter den weiteren, vom Inhalt her zusammengestellten Gruppen seien noch erwähnt die *Songs of Reform and Utopia* (S. 171, 6 Titel), die Musik zum *Franco-Prussian War*, also zum Krieg 1870/71 (S. 172, 5 Titel), die Musik um den Sport (S. 173, 10 Titel) und schließlich die lokale Musik um Chicago und den Northwest (S. 176, 22 Titel).

Zum Abschluß der Arbeit werden noch ein Verzeichnis aller mit dem Musikverlag und -handel in Chicago bis 1871 befaßten Personen (S. 181—211), eine Bibliographie (S. 213—220) und ein Gesamt-Index (S. 221—243) geboten.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

Karl H. Wörner: Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. XXX und 292 Seiten. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 18.)

Das „Zeitalter der thematischen Prozesse“, das der Titel des Wörnerschen Buches meint, reicht von 1700 bis 1950, von den Konzertsätzen Bachs und Vivaldis, in denen H. Bessler Vorformen der thematisch-motivischen Arbeit entdeckte, bis zur Dodekaphonie Schönbergs und Weberns, in der die Idee des thematischen Zusammenhangs ins Extrem getrieben wurde. Negativ schließt der Titel die These ein, daß der Traditionsbruch um 1910, gekennzeichnet durch die „Emanzipation der Dissonanz“ und die Aufhebung der Tonalität, so tief nicht war, wie er den bestürzten Zeitgenossen erschien.

Wörners Buch, die letzte Arbeit des 1969 gestorbenen Musikhistorikers, ist weniger eine Geschichte als eine Systematik oder Typologie der thematisch-motivischen Arbeit. In geschlossenen Kapiteln, die sich ergänzen, aber nicht auseinander hervorgehen, werden einzelne Probleme und Tendenzen anhand paradigmatischer Analysen untersucht. Und zwar verbindet Wörner, der niemals verleugnet, daß er Schering-Schüler war, mit der kompositionstechnischen Analyse stets den Versuch einer musikalischen Hermeneutik und Symboldeutung.

Das Kapitel über das „*Finalproblem*“ (wie Paul Bekker es nannte), über die Schwierigkeit also, einen Schlußsatz als Konsequenz des Vorausgegangenen und als Widerpart zum Anfangssatz erscheinen zu lassen, ist um eine Analyse von Beethovens Fünfter Symphonie zentriert, die den „*Finalcharakter Dur-Moll*“ ausprägt (16). Eine Typologie der Lösungen des „*Finalproblems*“ im 19. und frühen 20. Jahrhundert ist von Wörner nicht versucht worden.

Das Kapitel über „*Abspaltungsprozesse*“, über eine Technik also, von der es scheint, als sei sie oft genug untersucht worden, beschränkt sich keineswegs auf eine Zusam-

menfassung oder geringfügige Modifikation des Bekannten. Vielmehr gelingen Wörner manche Entdeckungen. Wagners Anspruch, daß im musikalischen Drama die „Orchester-melodie“ als „symphonisches Gewebe“ zu verstehen sei, wird beim Wort genommen, und die Leitmotivtechnik erhält ihren Platz in der Geschichte der thematisch-motivischen Arbeit. (Daß sich Wörners Untersuchungen nicht auf Werke in Sonatenform beschränken, sondern auch Opern umfassen, ist einer der auffälligsten Vorzüge des Buches.)

Von der thematischen Arbeit unterscheidet Wörner ein Verfahren, das er „Modellvariation“ oder — mit einem umständlichen Terminus — „Modellvariantenprozeß“ nennt (131) und das, wie es scheint, vor allem in Opern und Musikdramen, in der *Götterdämmerung*, in Dvořáks *Rusalka* und in Janáčeks *Katja Kabanowa*, zu beobachten ist. Die Grundform, auf die sich die Varianten beziehen, ist kein geprägtes Thema oder Motiv, sondern ein imaginäres „Modell“, das unausgesprochen bleibt und dennoch als das Gemeinsame, Zugrundeliegende fühlbar ist, das die verschiedenen Varianten umschreiben und paraphrasieren.

Um auszudrücken, daß ein Thema, ein Motiv oder eine melodische Gestalt nicht durch diastematisch-rhythmische Veränderungen, sondern ausschließlich durch Vertauschung der Bewegungsrichtungen (Umkehrung und Krebs) abgewandelt wird, prägt Wörner den Begriff des „thematischen Axioms“, das — so scheint der Terminus gemeint zu sein — zwar Deduktionen, aber keine Varianten zuläßt.

Unter einem musikalischen „Evolutionsprozeß“ versteht Wörner das „Werden eines Themas“ (206) im Unterschied zu dessen Entfaltung in einem Sequenzierungs- und Abspaltungsprozeß. Das Paradigma, dessen Wirkungsgeschichte Wörner skizziert, ist das *Rheingold*-Vorspiel.

„Assimilierungs- und Additionsprozesse“, sekundäre Angleichungen und Kombinationen von Themen und Motiven, die unabhängig voneinander entstanden sind, untersucht Wörner in Werken von Wagner und Bartók.

Daß die „Reduktion auf den Rhythmus“, deren Geschichte Wörner von der Durchführung des ersten Satzes der *Eroica* bis zum Brütismus verfolgt, als extreme Zuspitzung eines thematischen Prozesses erscheint, dürfte eine seltene Ausnahme sein.

Im Schlußkapitel unterscheidet Wörner „zentripetale“ von „zentrifugalen“ Formen. Die thematische Arbeit, die einen Satz um ein Thema gruppiert, wird als musikalische „Zentripetalkraft“ (264) interpretiert. Doch wäre zu fragen, ob nicht in der Verarbeitung eines Themas, die in eine Zersplitterung und Auflösung mündet, auch ein „zentrifugales“ Moment wirksam ist. „Zentrifugal“ sind nach Wörner die Fantasie und das instrumentale Rezitativ; und den äußersten Gegensatz zur thematischen Arbeit bildet die „Momentform“, wie sie von Karlheinz Stockhausen konzipiert worden ist. Sie bezeichnet das Ende des „Zeitalters der thematischen Prozesse“. Carl Dahlhaus, Berlin

Hubert Unverricht: Geschichte des Streichtrios. Tutzing: Hans Schneider 1969. 363 S., 36 Taf. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. 2.)

In dem Vorwort zu der umfangreichen Geschichte des Streichtrios, die zugleich seine Habilitationsschrift ist, verweist der Verfasser auf den Mangel an kritischer und informativer Literatur über diese Gattung. Er bemerkt aber auch die Schwierigkeit der Interpretation des Begriffs, indem er die Vorgeschichte des Streichtrios kurz darlegt. Für die heutige Musikpraxis ist das Streichtrio ein dreistimmiges Werk, das von Violine, Viola und Violoncello vorgetragen wird. Diese Besetzung tauchte jedoch nicht vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf und wurde erstmals von Mozart in seinem Divertimento *Es-dur* KV 563, komponiert 1788, vollgültig repräsentiert. Das Streichtrio, vereinfachte Schreibweise anstatt Trio für Violine, Viola und Violoncello, war das Ergebnis einer ganzen Reihe von Vorformen des Triospiels schlechthin, sei es für drei Melodieinstrumente allein oder mit der Beteiligung eines Tasteninstrumentes. Bereits mit dem ersten Satz seines Buches gibt Unverricht den Standort an: „Als Vorläufer des Streichtrios, das sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildet, gilt die *Triosonate*“ (S. 9). Er stellt fest, daß „*Triokompositionen für 3 Streichinstrumente vom Ende des 18. Jahrhunderts angeblich noch als Triosonaten angesehen*“ worden sind und dadurch die Abgrenzung erschwerten. So gehören auch die Orchestertrios von Johann Stamitz noch in diesen Bereich. Ebenso geht die Einstufung als „*Vorläufer des Klaviertrios*“ an der „*Frage nach Umfang und Be-*

deutung des Streichtrios“ vorbei (S. 15). Unverricht holt weit aus. Vom Terzetto und Tricinium über das „schon etwa in der Mitte des 16. Jahrhunderts“ entstandene Wort Trio zeichnet er die verschlungenen Wege bis zur Erreichung der heute gültigen Art nach. (Bei der Erwähnung der von Bläsern gespielten Trios von Lully hätte er gut Haydns Sinfonie Nr. 97 C-dur nennen können. Hier befindet sich in der Durchführung des ersten Satzes von Takt 123 bis 143 ein Bläsertrio durchaus im „französischen [Lullystischen] Sinne“ [S. 24], in das die Streicher ein punktiertes Motiv aus dem Hauptthema einwerfen.) Sehr instruktiv ist die Aufstellung weiterer Triomöglichkeiten, z. B. als Zwischenteil von Tänzen, ferner im Sinne der italienischen Triosonate und des Divertimento a tre. Nach einer ausführlichen Begriffsordnung erfährt man auf S. 39, daß „Trio“ schon bald nach 1550 anstelle von „Tricinium“ genannt wird. Man muß es vielen Autoren nachsehen, daß sie in dem Gestrüpp der wechselweise besetzten, oft mangelhaft überlieferten und nur selten datierten Trios scheitern mußten. Für sie galten die so grundverschiedenen Gattungen Triosonate und Streichquartett als Richtpunkte. Doch Unverricht, mit größerer Sachkenntnis und Quellensicherheit ausgerüstet, vermag diese Kluft zu schließen. Sehr intensiv hat er sich in der umfangreichen Literatur älterer Zeit umgetan. Er bringt viele Ausschnitte oder vollständige, manchmal allzu lange Rezensionen und Berichte aus der Umwelt der Komponisten. Eine ansehnliche Zahl von Musikern der vorklassischen Zeit wird kritisch unter die Lupe genommen. Der Autor ist objektiv genug, die vielen Bestellarbeiten fleißiger Musikanten von den wesentlichen Werken zu unterscheiden. Auf jeden Fall beweist er die Eigenständigkeit des Streichtrios gegenüber dem Streichquartett. Eine pralle Fülle von Namen kommt auf den Leser zu, von denen einige wie Giardini, Neubauer, Reichardt und Reicha heute wieder geläufig sind. Ungeklärt bleibt die Frage, ob die Triofassung der Klavier-sonaten Hob. XVI: 40—42 nicht doch von Haydn selbst stammen könnte. Als Hauptstück in Unverrichts Buch darf das Kapitel „Das Barytontrio“ (S. 137—174) gelten. Der Autor, als Herausgeber der Reihe XIV an der Gesamt-Ausgabe der Werke Haydns tätig, hat hier den vielleicht wichtigsten Beitrag zur Erforschung des Streichtrios ge-

leistet. Er stellt insbesondere die „plötzlich mit voller Gewalt einsetzende kontrapunktisch-fugierte Schreibweise“ in den Trios zwischen 1768 und 1771 heraus und vergleicht sie mit der der Streichquartette op. 20 (S. 165). Daß Haydn einige Barytontrios später als „Violintrios“ (S. 173) arrangiert hat, dürfte wohl auf seine Skepsis gegenüber diesem einsamen Fürstinstrument zurückzuführen sein. Richtig bemerkt der Autor, daß nach Mozarts und Beethovens Streichtrios im 19. Jahrhundert das Klaviertrio stärker hervortrat, ohne indessen den Vorrang des Streichquartetts wesentlich zu beeinträchtigen. Der im 20. Jahrhundert namentlich durch die Trios von Max Reger wiederbelebten Gattung gilt das vorletzte Kapitel, das u. a. eine relativ ausführliche Analyse von Webers in konsequenter Zwölftontechnik komponiertem Trio op. 20 bringt (S. 289—292).

Zusammenfassend kann man sagen, daß Unverrichts Arbeit von ungeheurem Fleiß zeugt. Aufstellung und Auswertung des von ihm vorgelegten, ungewöhnlich reichen Materials bedeuten eine beträchtliche Erweiterung der bisherigen Kenntnis über das Streichtrio als selbständige Gattung, und man darf dem Verfasser recht geben, daß es „noch vieler Vorarbeiten bedürfen“ wird, bis „ein grundlegendes Handbuch“ über die Kammermusik vorgelegt werden kann (S. 300). Zahlreiche Notenbeispiele und Faksimiliewiedergaben bereichern das mit profunder Sachkenntnis geschriebene und nicht leicht zu lesende Buch. Helmut Wirth, Hamburg

Hugo Moser/Joseph Müller-Blattau: Deutsche Lieder des Mittelalters. Von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch. Texte und Melodien. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1968. 359 S.

Nach den Veröffentlichungen von Ewald Jammers (1963; Rezension in Mf fehlt), Ronald J. Taylor (1964/68) und Barbara G. Seagreave u. Wesley Thomas (1966; Rezension Mf 1969) erschien hiermit die vierte Auswahl deutscher Lieder des Mittelalters. Die Herausgeber haben sich zur Aufgabe gestellt, den Belangen von Wort und Ton in gleicher Weise gerecht zu werden: hier sind auch die Folgestrophen abgedruckt, und der gesamte Liedtext ist kritisch bearbeitet — gegenüber jenen entschiedener Gewinn. Der

Germanist zog als Mitarbeiter vor allem Helmut Tervooren heran (Diss. Bonn 1967: *Einzelstrophe oder Strophenbindung? Unters. zur Lyrik der Jenaer Hs.*). Der Musikhistoriker überließ Walter Salmen die Lieder Oswalds von Wolkenstein und des *Lochamer Liederbuches* (das Fehlen des Bindestrichs suggeriert weiterhin einen Entstehungsort L., vgl. dazu bald in der Neuausgabe) zu einer Bearbeitung; summarisches „Tonfolge . . . unverändert wiedergegeben“ (S. 8) trifft insofern nicht zu.

Der Rahmen ist vom althd. *Petruslied* bis zum *Glogauer Liederbuch* gespannt. Die frühe Zeit ist zwangsläufig spärlich, das hohe Mittelalter mit 24 (7 von Walther, 10 von Neidhart), das „geistliche Lied“ des 12.–14. Jahrhunderts (darunter auch Geislerlieder) und *Jenaer* sowie *Kolmarer Liederhandschrift* mit insgesamt 50, die Spätzeit mit 80 Liedern besonders gut vertreten; die Gesamtzahl geht über Jammers (131) noch hinaus. Der Untertitel ist gerechtfertigt insofern, als — abgesehen vom *Petruslied* — Melodien vor Walther nur über Kontrafakturen erschlossen sind, nicht gerechtfertigt insofern, als das *Lochamer-Liederbuch* hier — anders als bisher — aufgrund der beiden Liednachträge in Paumanns *Fundamentum* (2. Teil der Hs.) auf 1450–1480 datiert wird. Der Untertitel greift somit zu kurz, denn nahezu 20 Lieder sind den drei bekannten Liederbüchern der Zeit von 1460–1480 entnommen. An besonderen Liedtypen sind u. a. der Leich mit Herman von Damen, Episches mit der Titurelstrophe (warum ein „Pseudo-Wolfram?“) und gesungenen Partien aus geistlichen Spielen vertreten; daß die Forschung den Schlußgesang der Trierer Marienklage zur Nibelungenstrophe gestellt hat, erfährt der Benutzer nicht. Aufgenommen sind auch drei sonst schwer zugängliche Lieder des Eberhard von Cersne sowie das allgemein nur aus dem *Glogauer Liederbuch* bekannte „O lenze gut“ in ältester einstimmiger, bisher nicht abgedruckter Überlieferung. Auch die Aufnahme von Liedern der späten Liederbücher ist willkommen, da in — im Ganzen recht gut getroffener — Auswahl damit das Wesentliche mittelalterlicher Liedkunst in einem Bande vereinigt ist (Jammers z. B. hatte auf die späten Liederbücher ganz verzichtet). Frauenlob und Heinrich von Mügeln sind hier nur über den cgm 4997, *gernde meister* wie Muskatblüt und Beheim sowie die Singeschulen des 15. Jahrhunderts mit keinem

Beispiel vertreten — bei diesem Haupttitel zu Recht?

In Konzeption und Anlage kann der Auswahlband als durchaus gelungen gelten, was bei Durchführung und philologischer Zuverlässigkeit nicht in gleichem Maße der Fall ist. Weiterführende Literatur zur mittelalterlichen Liedkunst wie zu einzelnen Liedern ist inkonsequent, wenn nicht unzulänglich mitgeteilt, was auch bei den Ausgaben gilt. Einige Beispiele: zum Leich ist K. H. Bertaus Monographie (1964; Rezension Mf 1966) — obwohl erste überhaupt — nicht genannt, zum berühmten Palästinalied Walthers weder H. Husmann (Mf) noch W. H. Brunner (ZfdA), zu Heinrich von Mügeln die grundlegende Monographie des Germanisten K. Stackmann (1958; auch Fragen der Form behandelnd) nicht, ebenso zum Wolkensteiner die so förderliche Dissertation J. Wendlers (1963; Rezension Mf 1967) nicht. Ein Anderes: die Neuausgabe des *Lochamer-Liederbuches* wird S. 353 als DTB I angekündigt, welcher vor 7 Jahrzehnten mit Werken von Dall' Abaco erschien; von sieben Neudrucken älterer Ausgaben werden S. 317 nur zwei mitgeteilt. Den „praktischen Musiker“ (Vorwort) wird das wenig berühren — um wieviel mehr aber den Studierenden und denjenigen, der sich genauer orientieren möchte. Ausreichend weiterführende Orientierung blieben die Herausgeber ihm hier schuldig. Eine Reihe der monenda ist allenfalls zu erklären, nicht aber zu entschuldigen damit, daß sie das Vorwort des im Winter 1968/69 erschienenen Bandes auf 1965 datierten.

Der Abdruck der Texte erfolgte nach zuverlässigen Ausgaben oder nach (Leit-)Handschriften. Nur evidente Fehler wurden konjiziert. Daß bei einigen Liedautoren ein synoptisches Schema des Lautstandes in der Form mhd : Hs : Ausgabe beigegeben ist, verdient besonderen, die Wahl einer „oberdeutsch-mitteldeutschen Mischform“ für andere weit weniger Beifall. Interpretation implizierende „moderne Zeichensetzung“ und Übersetzungsbeihilfen werden dem Musikwissenschaftler willkommen sein.

Der Fragwürdigkeit eines „Taktes“ im Mittelalter (noch Adam von Fulda kurz vor 1500: „*tactus nihil est nisi conveniens et debita mensura*“) ist mit „Gliederungsstrichen“ über zwei Spatien Rechnung getragen. Das Gesamtproblem des Zeitfalls kommt in der Einleitung (S. 9) hingegen zu kurz. Ist der so komplexe Sachverhalt mit der — den

Modi zuordnenden — Alternative „federnd“ (1. Modus) und „schrittmaßig“ oder „rhythmisch eben“ (6. Modus) auch nur annähernd gedeckt? Doch ist der Verzicht auf apodiktisches Konstatieren dort zu begrüßen. — Der Abdruck der Folgestrophen muß auch dem Musikwissenschaftler willkommen sein, will doch noch Glarean den Vortrag von Folgestrophen bei Odenkompositionen abgewandelt wissen (vgl. auch *Mf* 1967, S. 122 ff. zur Kunst der Trouvères). Die damit gestellte Aufgabe des Koordinierens von Text und Melodie ist erkannt und hier mit Setzung von Akzenten in den Folgestrophen (diese aber unterschiedslos auch bei beschwerter und gespaltener Hebung) recht geschickt gelöst, derart, daß „das Absingen der Melodie sich danach richten kann“. — Textinitialien unter Melodieinitien veranlaßten den Musikhistoriker, S. 230 ff., dort das ganze erste Textwort zu unterlegen. Wenn er dort aber zugleich im Widerspruch dazu „(instrumental)“ angab, weist dies auf Unsicherheit. Daß es sich mit Wahrscheinlichkeit nur um Schreibermanier handelte, geht aus *Jena*, fol. 9, hervor; vgl. auch *AfMw* 1956, S. 217 ff. sowie jetzt *Mf* 1970, S. 38.

Die Melodien mit unterlegtem Text sind — wie in den Handschriften noch im 15. Jahrhundert — durchlaufend abgedruckt mit solcher Konsequenz, daß auch „Takt“-Schlüsse am Beginn eines Systems erscheinen. Es kannte der Liedautor (und Hörer) aber auch damals Gliederungsfaktoren sui generis (vgl. *Mf* 1967, S. 44 ff.; *DVjs.* 1967, S. 38 ff.), die beim Abdruck fruchtbar zu machen wären, und Kurzreimgliedern sollte besser mit Verfahrensweisen wie Sperrung nach Art von S. 146 f. entsprochen werden, denn Reimzeilentürme wie S. 233 u. ö. können bei dieser für Gesangsvortrag entstandenen Liedkunst nicht mehr als Verlegenheitslösung sein. Indessen steht die Technik der Wiedergabe hier noch ganz im Anfang, und ein Verfahren wie S. 146 f. ist vergleichsweise (etwa gegenüber der Textausgabe Wolkenstein ATB 55) schon sachgerechter Fortschritt. Die als „aufbauend“ gewerteten Melodieformeln hätten graphische Kennzeichnung verdient, um dieses Konstitutiv mittelalterlicher Melodiebildung auch augenfällig zu machen. Wie denn überhaupt Grundsätzliches dieser Vortragskunst auch in der darstellenden Einleitung noch zu stiefmütterlich behandelt scheint, etwa die Offenheit der res (imperfecta) für „schöpferische

Umbildung“ (Wiora) bei jeder Neuverwirklichung, oder die so legitime wie eminent wirksame Rolle von typischen Bildungen auch größeren Umfangs bei der Melodiebildung („Typen“ nicht nur am Schluß der Einleitung ohne notwendige Klarheit und Differenzierung verwendet).

Eine adäquate Darstellung mittelalterlicher Liedkunst, mehr noch deren Umsetzung in praktische Ausgabe (Auswahl) ist auch heute bei fortgeschrittenem Stand der Forschung noch anspruchsvolles Unterfangen, bleibt echtes Wagnis und wird den historischen Gegenstand noch auf absehbare Zeit nicht treffend decken können, feinere und gröbere „Nähte“ werden weiterhin sichtbar sein. Davon abgesehen, ist hier in Konzeption und Anlage ein brauchbares Modell gegeben. Um so wünschenswerter, ja geboten erscheint die weitere Vervollkommnung durch eine Neubearbeitung, bei welcher auch die nicht gerade wenigen Flüchtigkeiten (z. B. fehlen auf der einen Seite 72 Wiederholungszeichen und Einklammerung eines b-molle) und Fehllösungen (z. B. S. 203 ff., wo die S. 340 als Unterlage genannte Photokopie ganz offensichtlich ohne Berücksichtigung blieb, oder S. 355, wo es statt „nicht er“ ohne Zweifel „nichil est“ heißen muß) beseitigt werden sollten. — Die nur mit Verlagsprospekt als Beigabe angekündigten Langspielplatten der Firma MPS-Record, Villingen, sind inzwischen erschienen, ebenso ein Studienband.

Christoph Petzsch, München

Gregor Lange: Neue deutsche Lieder mit drei Stimmen. Editionen alter Musik im Auftrage des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. von Fritz Bose. Berlin: Verlag Merseburger (1968). 85, (III) S.

In mehrfacher Hinsicht ist die Neuausgabe von Gregor Langes dreistimmigen Liedern von 1584 und 1586, die Fritz Bose kürzlich besorgt hat, berechtigt und notwendig — was auch im Vorwort des Herausgebers besonders hervorgehoben wird: Die je 20 Lieder der beiden Teile haben 5 bzw. 3 Auflagen erfahren, sind 1615 von Henning Dedekind mit geistlichen Texten neu herausgegeben und von Christoph Demantius fünfstimmig bearbeitet worden (I: wahrscheinlich schon 1613, wie Ingeline Gallwitz in ihrer Arbeit *Die Neuen deutschen Lieder von 1584 und 1586 des Gregorius Langius und deren Bearbeitung*

durch Christoph Demantius und Henning Dedekind, Phil. Diss. Wien 1960, mschr., S. 20, aus der Datierung der Vorrede und der Ankündigung im Meßkatalog schließt; II: 1615); die Lieder Langes sind zum weitaus größten Teil bisher noch nicht publiziert worden; sie sind bedeutsam für die Rezeption der italienischen Villanelle in Deutschland; schließlich stellen die Lieder Langes auch wegen ihrer Beliebtheit ein Zeugnis für Repertoire und Geschmacksrichtung städtischer Musizierkreise des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts dar.

In diesem speziellen Zusammenhang hätte man sich den Abdruck der Widmungsvorreden und des Epigramms auf Lange im ersten Teil gewünscht. Dem Neudruck sind nur die Titelblätter der jeweils letzten Ausgabe jedes Teils (1598 und 1597) in Faksimile beigegeben, allerdings mit der irreführenden Unterschrift „Widmungsvorreden . . .“ (S. 5).

Der Edition selbst ist die erste Auflage von 1584 für den ersten Teil und die nur noch erreichbare dritte Auflage von 1597 für den zweiten Teil zugrundegelegt. Übertragen wird in der Regel, wie es für diese Zeit berechtigt ist, unverkürzt, wobei meistens Semibrevis-Takte angewendet werden.

Vom Herausgeber hinzugefügte Akzidentien sind zum Teil über die betreffenden Noten gesetzt, zum Teil eingeklammert („wo ihr Gebrauch nicht zwingend erschien“), zum Teil sind sie von den originalen nur mit Hilfe eines Kritischen Berichts zu unterscheiden. Die meisten dieser Akzidentien lassen sich mit guten Gründen vertreten. Warum aber in Nr. 22, Takt 2 und 16, ein als notwendig zu verstehendes \sharp vom Herausgeber ergänzt wird, das einen verminderten Dreiklang in Grundstellung statt des durchaus sinnvollen C-dur-Akkords ergibt, ist von der Harmonik des 16. Jahrhunderts her nicht einzusehen. Ebenso problematisch ist es, den verminderten Dreiklang in Takt 7 von Nr. 5 nicht durch einen B-dur-Dreiklang zu ersetzen, was sich aus dem b im vorausgehenden Takt gut begründen ließe.

Die Texte sind zum überwiegenden Teil weltlich, nur die ersten vier Lieder der ersten Sammlung sind geistlich. 7 Texte lassen sich bis zu den Liedersammlungen zwischen Oeglin (1512) und Forster IV (1556) zurückdatieren; 3 weitere sind erstmals von Zeitgenossen Langes vertont worden (Lasso, Regnart, Lechner). Die Texte der übrigen

Lieder sind vor Langes Vertonungen nicht nachweisbar.

Für den praktischen wie für den wissenschaftlichen Zweck der Neuausgabe vermißt man Texterläuterungen, darüber hinaus aber eine sorgfältigere Textedition. Ausdrücke wie „am Baren“ (Nr. 12, Takt 14, 2. Strophe) und „unmehr“ (Nr. 12, Takt 4–6, 2. Strophe) sind nicht ohne weiteres verständlich. Unklar ist der Schluß der 2. Strophe von Nr. 6; er ergibt erst einen Sinn, wenn man „daß“ statt „das“ liest. Unverständlich ist auch Takt 8 ff. der 1. Strophe von Nr. 39. „Ich“ ist entweder Druckfehler in der Quelle oder Lesefehler bei der Neuausgabe und muß „seh“ heißen, wie auch der Vergleich mit der Bearbeitung von Demantius bestätigt. (Die Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel hat mir freundlicherweise einen Film ihres Exemplars, Signatur 43. 1–5 Mus., zur Verfügung gestellt.)

Die zahlreichen grammatischen Modernisierungen wären besser durch Erläuterungen ersetzt worden, zumal sie in der Neuausgabe manchmal zur Sinnveränderung geführt haben: z. B. „Drum liebt sie mich ob Allen“ (Nr. 31, Takt 10 ff., 2. Strophe) statt „Drum liebt (=gefällt) sie mir ob Allen“ (ebenso in Nr. 38, Takt 10 ff., 3. Strophe). Auch die Korrektur „vor allem Gut“ in Nr. 23, Takt 10 ff., 2. Strophe, geht am Gemeinten vorbei: „Vor“ ist als zeitliche Konjunktion im Sinne von „bevor“ gebraucht (Grimm: Deutsches Wörterbuch XII 2, Sp. 808 f.) und die parallelen Nominative „Gut“ und — später — „Mut“ bezeichnen Relikte des höfischen Tugendsystems, die mit einer persönlichen Liebesauffassung („dein will ich sein“) in Zusammenhang gebracht werden. In der Neuausgabe kommt diese Pointe auch deshalb nicht zum Ausdruck, da die Interpunktion im 2. Teil von Nr. 23 irreführend ist.

Im übrigen ist das Bestreben, den Text möglichst unangetastet und nur im Äußerlichen (Orthographie, Grammatik) zu modernisieren, deutlich zu merken und auch gutzuheißen. Es wird jedoch problematisch, wo an verschiedenen Stellen das Textverständnis nicht gefördert wird.

Rolf Caspari, Freiburg i. Br.

Wilhelm Seidel: Die Lieder Ludwig Senfls. Bern und München: Francke Verlag (1969). 192 S. und 76 Notenbeispiele (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 2.)

Es dürfte wohl kaum mehr als ein Zufall sein, daß im Jahre 1966 zwei größere Arbeiten über Ludwig Senfl abgeschlossen worden sind. Während Martin Bente in seiner Tübinger Dissertation über *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls* das Gesamtwerk Senfls unter quellenkritischem Aspekt untersucht, stellt Wilhelm Seidel in seiner hier anzuzeigenden Heidelberger Promotionsarbeit das Liedschaffen in den Mittelpunkt seiner Studien.

Der Autor gibt einleitend einen detaillierten Überblick über die Literatur zum Thema und formuliert seinen eigenen Standpunkt wie folgt: „*Was das Verhältnis des Niederländischen zum Deutschen angeht, was Betonung und Deutung der Polyphonie betrifft*“, so folge er „*im wesentlichen Ambros; was die Unterscheidung der Liedtypen angeht, Moser; was die rhythmische Analyse der Weisen betrifft, Rosenberg*“ (S. 16). Die Fragestellung Seidels ist aber umfassender und zugleich eigenständiger, als es diese Formulierung vermuten läßt. Er geht davon aus, daß uns beim Hören und Betrachten der Lieder Senfls nicht mehr der „*unverkennbar deutsche Ton*“ als Ausdruck einer „*unmittelbaren persönlichen Konfession*“ interessiert, sondern nur noch die „*Kunsthaftigkeit der musikalischen Faktur*“, — womit der älteren Forschergeneration gegenüber ein neues Verständnis angedeutet ist. Der Autor fragt deshalb nicht nach der künstlerischen Entwicklung Senfls oder nach seinem Personalstil, sondern nach der Gattungsgebundenheit des einzelnen Werkes. Die „*normative Kraft der poetisch-musikalischen Gattungen*“, beschränkt auf die Hofweisen- und Volksliedsätze, zu erfassen und zu beschreiben ist das Ziel seiner Studien.

Ausgehend von der Erkenntnis, daß die Weisen und ihre Sätze nach bestimmten „*Spielregeln*“ gesetzt sind, untersucht der Verfasser zunächst die melodische und die rhythmische Struktur der Hofweise. Durch ausführliche Analysen gestützt beschreibt er die „*normative Kraft*“ des Modus für die Melodik und gibt den rhythmischen Bauplan einer Langzeile an, der auf der Semibrevis-Deklamation basiert (1. Initialbrevis, 2. syllabische Sb-Deklamation, 3. Pänultima-Melisma mit Klausel, 4. Finalbrevis). Interessant ist auch die Beobachtung, daß die Hofweisen im allgemeinen im *tempus imperfectum diminutum* stehen, während perfekte Messuren und Triplierung nur in Volkslied-

sätzen oder pervertierten Hofweisen vorkommen.

Die Satztechnik der Hofweisen unterscheidet sich nach den Untersuchungen Wilhelm Seidels von der der Volkslieder darin, daß der traditionelle Hofweisensatz (meist 4stimmiger Tenor-c. f. Satz) am durchlaufenden cantus firmus orientiert ist, während der Volksliedsatz die einzelnen Liedzeilen einer oder mehreren Stimmen zuordnet (es gibt Volksliedsätze mit dem c. f. im Tenor, im Diskant oder im Baß sowie Sätze mit wanderndem c. f.; Sätze mit Bicinienkombination und Quodlibets kommen weniger häufig vor als solche mit Kanongerüsten).

Der Verfasser bringt die Ergebnisse seiner Untersuchungen auf die Formel: im Hofweisensatz steht die Weise, im Volksliedsatz das kontrapunktische Geschehen im Mittelpunkt. Doch schränkt er die Gültigkeit dieser Formel zugleich ein, indem er hinzufügt: Senfl habe „*vielleicht als erster . . . in bestimmten Fällen Hofweisen einer derart künstlichen satztechnischen Disposition unterworfen, daß sich das musikalische Ereignis von der Weise weg in den Satz verlagert*“ (S. 81).

Im Schlußkapitel seines Buches, das den Titel *Polyphones Lied und Gesellschaft* trägt, versucht der Verfasser, die soziale Verankerung der Liedgattungen in der höfischen und bürgerlichen Gesellschaft herauszuarbeiten. Gestützt auf die Vorreden zu den Liederbüchern von Ott und Forster bezeichnet er das polyphone deutsche Lied als „*Liebhaber-musik*“, seine soziale Funktion als „*Zeitvertreib*“. In diesem Zusammenhang wäre daran zu erinnern, daß Heinrich Bessler schon vor längerem ausführlich über das Gesellschaftslied als „*Umgangsmusik*“ geschrieben hat, ganz zu schweigen von der Tatsache, daß im 16. Jahrhundert das gesellige Musizieren auch einen Bildungswert hatte. Im übrigen ist nicht einzusehen, warum der Autor, der auch in diesem Kapitel seines Buches streng textinterpretierend verfährt, dem Schluß eine rein spekulative Wendung gibt. Mit Bezug auf den Ausgleich individueller Freiheiten als Ideal der im Liedsatz abgebildeten privaten Gesellschaft raisonniert er: „*Der tyrannische Triumph eines einzelnen und dessen Korrelat, die Unfreiheit der Unterdrückten, würde die labile Balance zerstören, deren Musik, die schönste und göttlichste Art menschlichen Zeitvertreibs, bedarf*“ (S. 148).

Schließlich ist noch zu bemerken, daß der außerordentlich positive Eindruck, den das komprimiert geschriebene, wenn auch nicht immer mühelos lesbare Buch hinterläßt, auch durch z. T. eigenwillig gebrauchte Termini nicht getrübt werden kann. Begriffe wie „Monodie“ oder „altdeutsch“ etwa wünschte man sich schärfer formuliert; und statt „sprachloses Musikstück“ (S. 81) müßte es wohl „textloses“ heißen, statt „soziologische Bindung“ (S. 17) „soziale“, statt „Rezeption“ (S. 7) „wissenschaftliche Behandlung“.

Hans Joachim Marx, Bonn

Martin Bente: *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters.* Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (1968). 391 S., 1 Taf.

Das Interesse für die Künstlerbiographie, die das 19. Jahrhundert so liebevoll kultiviert hat, läßt nach, nicht zuletzt deshalb, weil man zu fragen beginnt, ob und wieweit es zulässig sei, das Leben eines Künstlers mit seinem Werk und umgekehrt dieses mit dem Leben zu erklären. Noch Th. Kroyer, der 1903 die letzte umfassende Biographie Senfls geschrieben hat, versuchte, Daten, Charakter und Stimmungen des Komponisten aus den Werken, vor allem aus den Liedtexten zu erschließen. Demgegenüber stellt Bente, sich jeder über das Philologische hinausgehenden Interpretation enthaltend, zusammen, was die übriggebliebenen Quellen über Senfls Leben und Werk aussagen. Die Frage nach dem „inneren“ Verhältnis von Leben und Werk ist damit ausgeklammert.

Bentes Arbeit, eine Tübinger Dissertation, ist zweiteilig. Der erste Teil bietet kritische Untersuchungen der musikalischen Handschriften, die in Senfls Nähe entstanden sind, der zweite vereinigt ihre Ergebnisse mit den Archivalien, die über Senfls Leben und Werk Auskunft geben, in einer „Dokumentenbiographie“. Gilt Bentes Interesse letztlich der Biographie, so ist sein Buch doch reich an philologisch fundierten Aussagen über die Werke Senfls und Isaacs.

Kritik der Echtheit und Chronologie steht im Zentrum der philologischen Untersuchungen, die Bente über die Chorbücher der Bayerischen Hofkapelle aus der Zeit Senfls bis ca. 1560 und einige Liederhandschriften anstellt. Die wichtigsten Ergebnisse hat der Verfasser in dieser Zeitschrift (Mf XIX, 1966, S. 434) bekanntgegeben. Sie sollen

hier nicht wiederholt werden. Dafür sei auf die Voraussetzungen ihrer Geltung aufmerksam gemacht. Bente bedient sich einer den Quellen des 16. Jahrhunderts angepaßten Variante der Methoden, die die Mozart- und Bachforschung, namentlich G. von Dadelsen und W. Plath im letzten Jahrzehnt entwickelt haben. Leider werden die Probleme, die sich aus der Übertragung der an den Quellen des 18. Jahrhunderts erarbeiteten Methoden auf die des 16. ergeben, nicht eigens behandelt. Die Vokabel „*vermutlich*“ und ihre Synonyma zählen wohl zu denjenigen, die der Verfasser in vielen Nuancen, von „*sehr wahrscheinlich*“ bis zu „*vermutlich, doch ohne Anhaltspunkte*“ am häufigsten gebraucht. Das ist ein Zeichen der enormen Schwierigkeiten, die die Quellen des 16. Jahrhunderts solchen Forschungen bereiten.

Bente fragt, was die heute noch vorhandenen originalen handschriftlichen Quellen über Entstehungszeit und Herkunft ihres Inhalts aussagen. Er prüft die alten Katalogisierungen, die Einbände und die Ingrossierung der Chorbücher. Geht die Untersuchung der verschiedenen Signaturen ins Leere, so gewinnt Bente eine erste ungefähre chronologische Ordnung, indem er die Einbände der Codices je nach Aufteilung und Ornamentierung der Geschichte der Buchbinderei einordnet. Aufschlußreich ist das Studium der Ingrossierung, des Papiers, der Lagenordnung und der Schreiberhände. Die Beobachtung, daß die Bücher, die die Werke Isaacs und Senfls überliefern, generell mehrere, von verschiedenen Schreibern beschriebene Papiersorten vereinen, begründet Bentes These, daß „*ein größerer Zeitraum zwischen der Ingrossierung der einzelnen Faszikel und ihrer Zusammenstellung zu einem Codex vergehen*“ könne. Auch die Datierung der Papiere, die Bente von G. Piccard übernimmt, bleibt vage, weil zwischen dem terminus a quo und der Beschriftung des großformatigen Regalpapiers mehr als 20 Jahre liegen können. Dennoch: eine ungefähre Chronologie zeichnet sich ab. Die Kombination der verschiedenen, wenngleich an sich nur zu unsicheren Ergebnissen führenden Methoden mit den gesicherten oder angenommenen biographischen Daten erlaubt es dem Verfasser, Komponisten oder Entstehungsdatum und -umstände vieler Werke, manchmal auch beides zu bestimmen oder wenigstens zu vermuten. Sie erlaubt es ferner, eine ursprüngliche Ordnung des Repertoires zu

rekonstruieren, und eröffnet damit einen bisher verschlossenen Einblick in die Arbeitsweise der Komponisten, Schreiber und Redaktoren.

Im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen die Chorbücher, die das *Opus Musicum* enthalten. Bente vermutet, Kaiser Maximilian habe es um 1510 in Auftrag gegeben. (Doch weshalb wird er als Stifter im Titel der Sammlung übergangen? Verbietet das die Dedikation an den bayerischen Herzog?) Die ältesten Teile sind nach Bente bereits um 1510 entstanden. Schon damals hat vermutlich Isaac seinen Schüler zur Mitarbeit herangezogen. Nach Isaacs Tod lag nur ein geringer Teil des Werkes vor. Papier und Beschriftung deuten darauf hin, daß Senfl erst in München die Arbeit daran wieder aufnahm. Faszikel und Lagen und damit das Repertoire werden endgültig erst in München geordnet. Offen bleibt, inwieweit Senfl dabei den ursprünglichen Plan seines Lehrers verwirklicht hat. Eingehend erörtert Bente das Verhältnis des *Opus Musicum* zum *Choralis Constantinus*. Er kommt, von Pätzigs Beobachtungen ausgehend, zu einer Reihe neuer, zum Teil allerdings hypothetischer Folgerungen, die die Redaktionstätigkeit Senfls zum Gegenstand haben.

Das Problem der Doppelzuweisung vieler Lieder und die Identifizierung anonymer Sätze beschäftigen Bente besonders im Kapitel über die Liederhandschriften. Durch Repertoirevergleiche versucht er, Abhängigkeit und Herkunft der Quellen zu klären. Der Schluß, daß die Münchener Handschrift Mus. Ms. 3155 „aus dem Repertoire weltlicher Liedkunst am Hofe Kaiser Maximilians hervorgegangen“ sei, ist einleuchtend; daß sie damit eo ipso ins Repertoire der Hofkapelle gehört habe, möchte ich bezweifeln. Lieder gehören — wie die erhaltenen Bücher der Münchener Hofkapelle, die Senfl nach dem Vorbild der kaiserlichen organisiert hat, zeigen — nicht in das Repertoire der Kapellen, sondern sind vorzüglich Dilettantenmusik. Auch Bentes Beobachtung, Senfl habe nach seiner Entlassung aus kaiserlichen Diensten und vor dem Amtsantritt in München, in der kapellosen Augsburger Zeit, viele, wenn nicht die meisten Lieder komponiert, spricht für den privaten Charakter der Gattung. Bemerkenswert ist die These, alle 122, im Heidelberger Katalog fol. 119 ff. alphabetisch aufgeführten Lieder seien von Senfl, obwohl nur die ersten beiden gezeich-

net sind. Folgt man der Argumentation Bentes — ganz schlüssig ist sie nicht — so lassen sich 18 vollständige und 12 unvollständige Lieder, die anderswo anonym überliefert sind, dem Werk Senfls zuzählen.

So nützlich und sorgfältig die abschließende Dokumentation ist, dem Zweck des Buches wäre eine zusammenfassende Darstellung dienlicher gewesen, die die Quintessenz der nicht immer leicht lesbaren philologischen Erörterungen in den Kontext einer Biographie einbezogen hätte. Die meisten Quellen ediert Bente neu. Zu den bekannten kommen einige jüngst entdeckte Stücke, darunter zwei Briefe Senfls. Interessant ist der Nachweis, daß Senfl in Italien eine Pfründe erhielt, und die daran anknüpfende Vermutung, der Komponist habe sich 1510 bis 1512 in Florenz bei Isaac aufgehalten. Die Liedtexte, die Th. Kroyer biographisch auszuwerten suchte, hat Bente zu Recht, aber leider kommentarlos, fast alle weggelassen. Seine Vermutung, das Lied „Ich hab mich redlich g'halten anderthalbe stund“ sei Senfls Antwort auf ein Inquisitionsverfahren, dem er wahrscheinlich, wie sein Nachfolger Daser nachweislich ausgesetzt gewesen sei, geht wohl zu weit, zumal Senfl ein solches Ereignis, wenn überhaupt in einem Lied, so gewiß in einer Hofweise reflektiert hätte. Die Bemerkungen über Senfls Erziehung (S. 238) und seine „hohe Bildung“ (S. 323) sind fragwürdig, weil sie moderne, erst von Lessing und Herder geprägte Vorstellungen voraussetzen. Bentes Arbeit schließt mit einer fragmentarischen Edition des Heidelberger Musikalienkataloges.

Einige Kleinigkeiten: Der dritte Band der Musikgeschichte von Ambros erschien erstmals 1868 (S. 13), im Verzeichnis der Wasserzeichen fehlen auf S. 50 fol. 28–72a, S. 57:35 statt 53 Lagen.

Wilhelm Seidel, Heidelberg

Gert Hagelweide: Das publizistische Erscheinungsbild des Menschen im kommunistischen Lied. Eine Untersuchung der Liedpublizistik der KPD (1919–1933) und der SED (1945–1960). Bremen: Im Selbstverlag des Autors (1968). 371 S.

Die vorliegende Arbeit, durch das Institut für Publizistik an der Universität Münster gefördert, befaßt sich mit einem Gegenstand, der bis jetzt, soweit ich sehe, kaum in den Blick der Musikwissenschaft gerückt ist. Man hätte wohl denken können, daß sich die Lied-

forschung dieser Sache angenommen hätte. Aber wie im Augenblick noch die Dinge liegen, hat sie kaum Kategorien, mit denen man das kommunistische Lied hätte „greifen“ können. Erst jetzt bahnen sich mit Ernst Klusens *Volkslied — Fund und Erfindung* (Köln 1969) neue Möglichkeiten dazu an. Es ehrt den Verfasser und seinen Betreuer Henk Prakke, der im Geleitwort ausdrücklich auf die noch zu erhoffenden Leistungen der Musikwissenschaft in bezug auf das kommunistische Lied hinweist, daß sie die vorliegende Arbeit noch als höchst ergänzungswürdig ansehen. Da ja jede Wissenschaft immer „auf dem Wege“ ist, könnte die Besprechung dieses Buches vielleicht sogar dazu anregen, einmal die musikalische Seite des kommunistischen Liedes wissenschaftlich zu reichend anzugehen.

Der Musiker ist gewöhnt, ein Lied als Gebilde aus Wort und Ton zu begreifen und damit als Gegenstand von Germanistik und Musikwissenschaft. In den letzten Jahren ist es auch mehr und mehr soziologisch betrachtet worden. Was aber hat hier die Publizistik noch beizutragen? Hagelweide bestimmt gleich zu Beginn „das politische Lied . . . seinem Inhalt nach (als) eine ‚Aussage aktueller Bewußtseinsinhalte‘“, es ist also „als solches Gegenstand der publizistischen Wissenschaft“. Wobei der Nachdruck auf „aktuell“ gelegt werden mußte. Natürlich kennt man in der Musikwissenschaft ähnliche Untersuchungen. Aber sie beziehen sich doch zumeist auf das „historische Volkslied“ längst vergangener Zeiten. Neu ist hier, daß das politische Lied des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand wird. Wenn Hagelweide von „Bewußtseinsinhalten“ spricht, meint er selbstverständlich nur die Texte. Damit ist die Akzentuierung der Untersuchungen hinlänglich gekennzeichnet.

Die Gliederung ist sinnvoll begründet. Der erste Teil bezieht sich auf die KPD der Weimarer Zeit, der zweite auf die SED der DDR (warum Hagelweide 1968 immer noch SBZ statt DDR sagt, ist unerfindlich, zumal er auf S. 18 vom Selbstverständnis der SED als Nachfolgerin der KPD spricht. Er hätte auch in der Vokabelwahl DDR das dortige Selbstverständnis berücksichtigen sollen). Die Untersuchung geht in beiden Teilen parallel vor, dabei ergeben sich charakteristische Verschiebungen im Lied der Weimarer Zeit und der DDR. Die Zeit der Emigration, des Spanienkrieges und des KZ (also von 1933 bis

1945) bleibt wegen der nur spärlichen Quellenlage (so der Verfasser) unberücksichtigt.

Das Lied als rein publizistisches Zweckgebilde wird nach Inhalten und Strukturelementen untersucht. Dabei ist ein Strukturdreieck sehr hilfreich: Für das Lied der Weimarer Zeit heißen die drei Eckpunkte: Akteur — Rufempfänger — Feind, die Strecke zwischen Akteur und Rufempfänger wird als Anruf, die zwischen Akteur und Feind als Aktion bezeichnet.

Akteur und Empfänger sind immer im Kollektiv gedacht, daher kann man hier Wir-Lieder (vom Typus *Wir sind die rote Garde*) und Ihr-Lieder (vom Typus *Wacht auf, Verdammte dieser Erde*) unterscheiden. Beide Typen sprechen von der Not der Gegenwart und vom Revolutionssieg der Zukunft. Themen sind: Sklaverei, Entrechtung, Kerker, Verfolgung, Not, Elend, Hunger, Arbeitslosigkeit. Das Ihr-Lied ruft auf zu Widerstand, Einigkeit, Solidarität, Zukunftsgewißheit; für das Ihr stehen die Vokabeln Volk, Brüder, Jugend, Kommunist, Pionier, Genosse, Kämpfer, Soldat, Rotgardist. Der Ruf zur Aktion gegen den Feind läßt sich aus den Vokabeln genauer als Verbum bestimmen — kämpfen, marschieren, angreifen, verteidigen, schützen, niederschlagen, vernichten. Der Feind selbst erscheint als Müßiggänger, Prasser, Schmarotzer, Schieber, Kapitalist, Bürger, Junker, Pfaffe: diese müssen Platz machen, die Rechnung bezahlen, zittern, fliehen. Das so gekennzeichnete Massen- und Agitationslied arbeitet mit bewußt einfachster Schwarzweiß-Malerei, der Akteur wird als absolut gut, der Feind als absolut schlecht gesehen. Das Schlagwort (im wahrsten Sinne des Wortes) dient der konzentrierten Darstellung in Alternativen und Kontrasten.

Die publizistische Verbreitung dieser Lieder in der Weimarer Zeit geschah auf mannigfaltige Weise, man darf aber schließen, daß der Verbreitungsradius verhältnismäßig klein und eingeschränkt war. Es waren Parteizeitungen und -Zeitschriften, weiter Veranstaltungen von Agitprop-Truppen, die teilweise zu richtigen Theaterabenden anwachsen. (In diesem Zusammenhang muß auch die Arbeit Brechts und Eislers gesehen werden.) Es waren weiter kommunistische Arbeiterchöre, Blas- und Schalmeyenorchester. Rundfunk und Schule blieben aber einer stärkeren Entwicklung verschlossen. Schallplatten konnten nicht kommerziell herge-

stellt werden, eine einzige Eisler-Produktion (1931) erschien in parteieigener Herstellung, der Vertrieb war öffentlich nicht möglich. Als einziger Film erschien (unter Mitarbeit Brechts und Eislers) 1932 *Kuhle Wampe*. Neben überkommenen Liedern aus der alten Arbeiterbewegung waren es vor allem Soldaten- und Jugendbewegungslieder, die gern im agitatorischen Sinne umgetextet wurden. Beträchtlich ist der Einfluß des russischen Revolutionsliedes. Hermann Scherchen brachte u. a. aus der russischen Kriegsgefangenschaft *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* mit. Ein Glücksfall für das Lied der Arbeiterbewegung war der Schönbergschüler Hanns Eisler, der schon sehr früh zur KPD stieß und sich aus innerem Antrieb zur Komposition vieler Massenlieder bereit fand.

Das Lied der DDR läßt sich nur teilweise mit dem oben erwähnten Strukturdreieck einkreisen. Als wichtige Ergänzung tritt hier hinzu das Lob der DDR, der frühere revolutionäre Elan ist häufig umakzentuiert auf Verpflichtung und Treue gegenüber dem neuen Arbeiterstaat der DDR. Namen von Dichtern und Komponisten, die in beiden Zeitabschnitten vertreten sind und den Zusammenhang mit der alten revolutionären Epoche verbürgen, sind Bert Brecht, Johannes R. Becher, Erich Weinert, sind Hanns Eisler, Paul Dessau und Ernst H. Meyer. Neue Dichternamen: Peter Huchel, Erwin Strittmatter und Paul Wiens; neue Komponistennamen: Ottmar Gerster, Siegfried Köhler und Max Butting.

Selten halten nun die neueren Texte das frühere Niveau. Denn fast immer, mag auch das agitatorische Schlagwort im Mittelpunkt gestanden haben, ist das frühere Lied dichterischer Ausdruck genauer klassenkämpferischer Analyse.

Die publizistischen Mittel sind nun natürlich unbeschränkt verfügbar. Hinzu kommt jetzt auch die Musikpädagogik, die, genau wie in anderen politischen Situationen früher, weniger kritisch als affirmativ arbeitet.

Abgerundet wird die Darstellung durch viele Texte von Liedern (von 1848 bis heute), dazu kommen Programme aus der Weimarer und DDR-Zeit von Agitationsabenden und Konzerten. Bilder aus dem gleichen Zeitraum (wenn auch unscharf reproduziert) vergegenwärtigen besonders dem älteren Betrachter vieles aufs neue. Das Quellen- und Literaturverzeichnis ist breit angelegt, dankbar ist man besonders für die

vielen Einzelangaben aus Zeitschriften und losen Blättern. Im Literatur-Verzeichnis macht sich allerdings störend bemerkbar, daß die musikwissenschaftliche Seite sehr unterrepräsentiert ist und daß viele Informationen zur DDR aus Bonner Publikationen genommen sind; Originalliteratur hätte sich hier besser gemacht.

Das Buch von Hagelweide ist eine Fundgrube für Einzelheiten, man wird an ihm bei weiterer Forschung auf diesem Gebiet nicht vorbeigehen können und dürfen. Doch wird der Leser, so glaubt der Rezensent, der Lektüre nicht ganz froh. Zwar stört sich Hagelweide nicht daran, daß Lieder derart radikal funktional verstanden werden, also „in Dienst“ genommen sind; das wäre von der publizistischen Ausgangsbasis, daß das politische Lied „Aussage aktueller Bewußtseinsinhalte“ sei, auch nicht anders zu erwarten. Aber es stört ihn, daß dieses Lied funktional in „parteilichem“ Sinne ist. Dieser innere Widerstand des Verfassers wird, so glauben wir, dem Gegenstand nicht gerecht. So wie man Vulgärmaterialismus und -marxismus vom wirklich philosophischen Materialismus und Marxismus abheben muß, so auch eine Vulgär-Parteilichkeit von einer Parteilichkeit im marxistischen Sinne, wie sie etwa Ernst Bloch in seinem Aufsatz von 1967 *Der Wissenschaftsbegriff des Marxismus* beschreibt (E. Bloch, *Philosoph. Aufsätze*, Suhrkamp 1969). Der Leser hätte dann zumindest an Verständnis mehr gewonnen, auch wenn er einer solchen marxistischen Gedankenführung für sich selbst nicht folgen möchte.

Für die Musikwissenschaft selbst aber ergibt sich eine Menge von Fragen. Der Literatur-Teil bei Hagelweide zeigt, daß auch er, trotz guten Willens, nicht sehr über die Mauern der Publizistik hinausgeschaut hat, die Musikwissenschaft aber müßte sich ein Gleiches sagen. Die Veröffentlichung *Das Politische im Lied* (Bonn 1967) ist bei uns nur ein bescheidener Anfang auf diesem Wege, als Anfang aber wichtig genug. Der Gegenstand des Massen- und Agitationsliedes müßte sich heute mit Kategorien von Klusen durchaus auch musikalisch genauer bestimmen lassen: Liedform, Melodietypen, rhythmische Typen, harmonische Formeln; Verhältnis zum Landsknechtlied des echten oder Pseudo-Typs, zum Kabarettchanson, zum Schlager, zum Wander- und Marschlied. Interessant wäre auch eine Untersuchung des Verhältnisses zum italienisch-faschistischen

und zum NS-Marsch- und Kampflied. Weiter wäre zu klären, was unter Songstil verstanden werden sollte. Zur Abrundung dann, inwieweit das kommunistische Lied noch unter Primär- und schon unter Sekundärfunktion zu fassen ist. Das Protestlied der Biermann, Degenhardt und anderer wäre in diese Untersuchung als gegenwärtiger Beitrag unbedingt mit einzubeziehen. Hagelweide wäre sicher froh, wenn er diese von ihm ja gewünschte Ergänzung zu seinem Buch damit provoziert hätte.

Walter Gieseler, Kleve

Mariangela Donà: *Espressione e significato nella Musica*. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1968. 145 S. („*Historiae Musicae Cultores*“ Bibliotheca. XXV.)

Die Verfasserin gibt einen guten Überblick über die geschichtliche Entwicklung der Gegenstände ihres Forschungsgebietes, wobei sie insbesondere den reichen Beitrag der deutschen Musikästhetik sehr genau kennt. (Sie hat u. a. E. T. A. Hoffmann *La musica strumentale di Beethoven*, in: *Dialoghi di un musicista*, Milano 1945 und Géza Révész, *Talento e genio*, Milano 1956, herausgegeben!) Mit den Begriffen Ähnlichkeit („*somiglianza*“), Analogie („*analogia*“) und Symbol („*simbolo*“) versucht sie, verschiedene Möglichkeiten der Bedeutungsbildungen von der Entstehung her abzugrenzen. Die Gefahr des Spiels mit der „dritten Dimension“ in der Musik — Boulez hat u. a. so großzügig mit ihr manipuliert — sieht sie sehr wohl und verweist auf Sourians so bedeutungsvollen, wenn auch rein theoretischen Versuch, eine musikalische Notation mit mathematischen Formeln zu entwickeln, die die Logarithmen der Schwingungsfrequenzen geben. Das Entstehen der gerade für ästhetische Fragen so gefährlichen räumlichen Hilfsvorstellungen, die unkontrolliert rasch eine gewisse Dominanz erlangt haben, könnte so verhindert werden.

Schade, daß die Verfasserin dort abbricht, wo man gerne mehr erfahren hätte, nämlich bei der Musik unserer Zeit. Der Pferdefuß aller Ästhetik ist ja das fast fortlaufende Versagen der jeweiligen Gegenwart gegenüber. Eine der wenigen Stellen, die dazu ausagen („... *la musica concreta e la musica elettronica, meccanizzando il processo della composizione*...“, S. 7) läßt vermuten, daß dieser Bereich aus guten Gründen ausgeklammert wurde.

Was der Lektüre musikästhetischer Werke häufig einen etwas bitteren Nachgeschmack gibt, ist die geringe Ergiebigkeit für die Praxis, für das Musikerleben. In einem Großteil dieser Literatur kommt es auf ein ewiges Drehen und Wenden dessen hinaus, was Halbmusiker über Musik gedacht und geschrieben haben, eine Gattung, die um so gefährlicher ist, wenn sie auf einem außermusikalischen Gebiet einen in sich gut funktionierenden Denkmechanismus entwickelt hat, den sie dann auf die Musik überträgt, für die ganz einfach die Erfahrungsbasis zu schmal ist. Daß es schon eine „Internationale Gesellschaft für Empirische Ästhetik“ gibt, ist bezeichnend und man sollte jenen anderen Teil als „Spekulative Ästhetik“ klar benennen. Für die Musikwissenschaft wäre es gut, sich gelegentlich immer wieder daran zu erinnern, daß ein Geigenlehrer, der durch Strichübungen den Ton seines Schülers verbessert, angewandte Musikästhetik betreibt.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Thomas Alan Brown: *The Aesthetics of Robert Schumann*. New York: Philosophical Library (1968). 207 S.

Friedrich Schlegel schrieb einmal — und er dachte vor allem an den Kritiker —, es sei „gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben und keines zu haben“. Und es ist demnach, sofern man Schlegels Skepsis teilt, gleich fragwürdig, in den Urteilen eines Kritikers ein System zu entdecken und keines zu entdecken.

Thomas Alan Brown ist von Zweifeln unangekränkt: „*It is our purpose in this book to attempt to integrate Schumann's ideas on aesthetics into a coherent system*“ (7). Von einer Tendenz zu philosophischer Strenge, einer Neigung, Schumanns Äußerungen einem Systemzwang zu unterwerfen, kann allerdings nicht die Rede sein. Das „System“, das Brown skizziert, besteht in nichts anderem als einer groben Klassifikation, die dazu dient, Zitate aus Schumanns Schriften, Aufzeichnungen und Briefen übersichtlich zu gruppieren. Und fast scheint es, als sei es der Hauptzweck des Buches, den Mangel an einer englischen Übersetzung von Schumanns Schriften auszugleichen.

Gegenstand des ersten Kapitels ist „*the romantic milieu of Robert Schumann*“, worunter Brown nicht den Davidsbund, sondern die deutsche Ästhetik um 1800 versteht. Um die Ideen Herders, Jean Pauls, Wackenroders,

Thibauts, E. T. A. Hoffmanns, Hegels und Schopenhauers zu charakterisieren, reiht er Zitate aneinander, die aus den Büchern und Anthologien von Moos, Gatz und Pfrogner flüchtig zusammengerafft sind. Die Behauptung, Schopenhauers Ideen „were current during the first half of the nineteenth century“ (11), ist irrig.

Unter dem Titel *Basic principles of Schumann's aesthetics* versucht Brown, Zitate, ergänzt durch paraphrasierende Kommentare, dadurch in eine Ordnung zu bringen, die an ein System erinnert, daß er sie um Begriffspaare wie Poesie und Prosa, Gefühl und Verstand oder Genie und Talent gruppiert. Schumanns Beobachtung, daß wir für sichtbare Gegenstände und Eigenschaften über eine reichere Sprache verfügen als für akustische Eindrücke, wird mißdeutet (26).

Das Kapitel über *Schumanns views on criticism* krankt an der Unschärfe der Terminologie. Der Begriff Romantik gleicht einem Nebel, in dem alle Differenzen zerfließen. Goethes und Friedrich Schlegels Ästhetik, die Bestimmung der Kritik als Beschreibung eines Eindrucks und als Rekonstruktion des Schaffensprozesses: alles soll unterschiedslos als romantisch gelten. Eine Folge des Operierens mit vagen Kategorien, die zu hoch über der Wirklichkeit schweben, um sie zu treffen, sind grundlose Behauptungen wie die, daß William Hazlitt Schumann beeinflusst habe (180).

Der Hauptteil des Buches ist *Schumann's ideas on composition* gewidmet, die Brown weniger an den Schriften als an den Werken entwickelt. Er beschreibt den Einfluß außermusikalischer Vorstellungen auf Schumanns musikalische Konzeptionen, zitiert Beispiele für die Abhängigkeit des Tonsatzes vom Instrument, dem Klavier, analysiert einige Techniken der harmonischen und rhythmischen Verunklärung, die er als charakteristisch romantisch empfindet, und schließt mit Bemerkungen über Formen und Formprobleme (Die Sonatenform der *Toccata opus 7* bleibt unerkannt.) Zu behaupten, daß Brown über die Einsichten Wolfgang Gertlers hinausgekommen sei, wäre eine Übertreibung.

Im Schlußkapitel, *Schumann on programmatic music*, exponiert Brown die These, daß sich Schumann von einem „Romantiker“, der zur Programmatik tendierte, zu einem „Klassiker“ entwickelt habe. Die Begriffe bleiben allerdings, da sie nicht kommentiert werden,

bloße Schlagworte: Etiketts, die den Sachverhalten aufgeklebt werden und durch die Assoziationen, die sie hervorrufen, darüber hinwegtäuschen, daß sie nichts Greifbares besagen.
Carl Dahlhaus, Berlin

Alfred Sendrey: *Music in Ancient Israel*. New York: The Philosophical Library (1969). 674 S., 1 Taf.

Der Verfasser hat sich seit vielen Jahren ernsthaft mit Fragen der jüdischen Musik beschäftigt — aus seiner Feder stammt auch eine wichtige, wenn auch nicht immer zuverlässige *Bibliography of Jewish Music* — ist aber diesmal nicht bei den Titeln von Büchern und Kompositionen stehengeblieben, sondern hat auch ihren Inhalt auszuschöpfen versucht. Ist also sein Buch eine Geschichte der Forschung altjüdisch-biblischer Musik? Nicht so ganz, denn er ist in wichtigen Punkten über das mit Verfassernamen belegte Material hinausgegangen und hat, wie man annehmen möchte, eigene Untersuchungen einiger Fragenkomplexe unternommen. Sind diese Disquisitionen neu und selbständig? Leider nur in wenigen Fällen — es sind gelegentlich „alte Bekannte“, die nur etwas neu aufgeputzt und zu Unrecht ohne Namen der Urheber vorgeführt werden. Um die primären von sekundären Quellen unterscheiden zu können, muß man sich des imposanten Apparates bedienen, den der Verfasser seinem Text dankenswerterweise hinzugefügt hat. In jedem Punkt geht der Verfasser ins Detail, aber Referent hat oft, allzuoft, den Eindruck, daß im Detail dieses Buches, im Gegensatz zu Mommsens berühmtem Ausspruch, nicht Gott, sondern ein etwas verwirrter Kompilator steckt.

Schon seit mehr als 250 Jahren hat sich die protestantische AT Wissenschaft mit dem Fragenkomplex der biblischen Musik beschäftigt, und Sendrey hat ihre Ergebnisse aufmerksam und kritisch studiert. Aber erst seit Franz Delitzsch, dem wir manche noch heute interessante Konjekturen verdanken, hat die AT Wissenschaft die Musikterminologie des Psalters systematisch zu enträtseln versucht. Von jüdischer Seite hat die „Wissenschaft des Judentums“, eine Schöpfung der deutschen Juden, wichtige Beiträge zu diesem Thema geliefert. Ihr gehörten einige feine Forscher auf dem Gebiet der altjüdischen Musik an, wie J. L. Saalschütz, A. Ackermann, und vor allem der Polyhistor Eduard Birnbaum — der übrigens vom Verfasser

ostentativ ignoriert wird. Doch hat der Begründer jener „Wissenschaft des Judentums“, der ausgezeichnete L. Zunz, immer behauptet, das Thema der althebräischen Musik sei „höchst undankbar“. Seither aber sind so viele, bis dahin unbekannte Tatsachen ans Tageslicht gekommen, besonders während der letzten 40 Jahre, daß wir uns heute ein einigermaßen kohärentes und einheitliches Bild von der Musikpraxis des Alten Orients machen können, das von den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts doch ganz bedeutend abweicht. Die Ausgrabungen im Nahen Osten, die Entzifferung ganzer Literaturen während dieser Jahre (Akkad, Ugarit, Qumran) und morphologische Vergleiche der frühen Gregorianik mit der Musiktradition abgelegener jüdischer Stämme, die nach Idelsohn besonders von R. Lachmann und E. Gerson-Kiwi exakt und mit erstaunlichen Resultaten unternommen wurden, fordern gegenüber den hergebrachten Theorien doch eine ganz neue Zusammenschau.

An Sendrey jedoch scheinen diese Dinge nahezu spurlos vorübergegangen zu sein; weder Lachmanns noch Gerson-Kiwis Namen finden sich im Index oder in den Fußnoten, und seine Vorstellungen von jüdischer Geschichte beruhen, wie er selbst betont (S. 14), auf H. Graetz, *Geschichte der Juden* (Amer. Ausgabe Philadelphia 1898, die ihrerseits auf die deutsche von 1889 zurückgeht). Schon dadurch ist der Verfasser hoffnungslos ins Hintertreffen geraten, was allgemeine Geschichte angeht. Zum Glück hat er einiges von der musikwissenschaftlichen Literatur bis etwa 1959 verfolgt; doch zeigen sich auch hier einige schlimme Lakunen. So ist, mit Ausnahme einer einzigen Schrift aus dem Jahre 1957, die gesamte moderne Fachliteratur aus Israel übergangen worden; die Funde der Qumran-Forscher, besonders A. C. Sanders Edition des *Qumran-Psalter* (New York 1965), die neuen Enzyklopädien wie MGG, Grove Dictionary, Interpreter's Dictionary of the Bible, Dictionnaire de la Bible, etc., etc. sind ihm anscheinend unbekannt geblieben. Die Arbeiten der ausgezeichneten deutschen Spezialisten auf dem Gebiet der sumerischen und akkadischen Musik (W. Stauder und H. Hartmann) sind ihm nicht vertraut, und werden, wie vieles andere auch, einfach ignoriert, besonders wenn die Ergebnisse dieser Studien nicht in das vom Verfasser vorher bestimmte Theorienbett passen wollen.

Gerechterweise muß man aber anerkennen, daß er sich ernsthaft bemüht hat, die Probleme der althebräischen Musik in ihrer Gesamtheit zu erfassen; schon das Inhaltsverzeichnis bezeugt dies. Wenn man nur dieses, zusammen etwa mit den tausenden Fußnoten und dem 37 Seiten umfassenden Register betrachtet, wird man überzeugt sein, ein grundlegendes „Handbuch“ der althebräischen Musik vor sich zu haben. Denn der Verfasser behandelt, wenigstens im Inhaltsverzeichnis, in 12 Kapiteln so ziemlich alles, was sein Thema berührt.

- (1) Die Musik der Alten und Nachbarkulturen des Alten Orient.
- (2) Die Bibel und andere historische Quellen der jüdischen Musik.
- (3) Systematischer Überblick der biblischen Erwähnungen von musikalischen Dingen.
- (4) Der Psalter (und seine musikalische Terminologie).
- (5) Der Gesang im alten Israel.
- (6) Die Musikinstrumente.
- (7) Das Orchester.
- (8) Der Tanz.
- (9) Musikunterweisung.
- (10) Die übernatürliche Gewalt der Musik.
- (11) Frauen in der Musik des alten Israel.
- (12) Die Organisation der Musik.

Das Werk ist also als ein „Handbuch“ der althebräischen Musik anzusehen. Nun, von einem Handbuch verlangt man an erster Stelle Verlässlichkeit, an zweiter Vollständigkeit, an dritter Einheitlichkeit, d. h. Freiheit von einander widersprechenden Aussagen, und selbstverständlich genaue Bestandsaufnahme. Wir werden diese Forderungen als Kriterien für unser Gesamturteil benutzen.

1. Verlässlichkeit. Auf diesem Feld liegen viele Schwächen des Buches. Um nur ein paar zu zitieren: „*Unlike the Temple, the Synagogue had no altar, therefore it would not perform sacrificial rites.*“ (S. 179). Welch blühender Unsinn! „*The earliest historical references to the Synagogue worship by a coeval witness are to be found in Philo's writings*“ (ibid.). Das war der Stand der Forschung zu H. Graetz' Zeiten; seither gibt es Inschriften und archäologische Quellen genug, die das Alter der Synagoge um mindestens ein Jahrhundert hinaufrücken. Ebenso unhaltbar ist die Behauptung, daß „der Gesang der alten Synagoge nicht wesentlich verschieden von dem des Tempels

war“ (S. 181). Hier übersieht der Verfasser gleich vier wesentliche Umstände: Der Tempelgesang war choraliter, von professionellen und geschulten Sängern ausgeführt, die regelmäßige Proben und ein festes Repertoire hatten, überdies Priesterwürde bekleideten. Kein einziges dieser Kriterien trifft auf den Vorsänger in der Synagoge zu.

2. **Vollständigkeit.** Diese ist so eng mit der Kenntnis der neuen Fachliteratur verknüpft, daß der Mangel an Fachliteratur, der sich über 20–30 Jahre erstreckt, ein Handbuch heute als völlig veraltet erscheinen läßt. Nur zwei eklatante Beispiele mögen das veranschaulichen. Der Begriff *Chaldaea* war den älteren Semitisten noch geläufig; heute ist er durch den Sammelnamen West-Semiten oder Aramäer verdrängt worden. Bei Sendrey heißt es (S. 52): „*The Chaldaeans were of Indo-European origin, whereas the Babylonians were Semites.*“ Später revidiert er seine Ansicht zwar, aber bis zu Ende des Buches weiß man nicht, was der Verfasser wirklich glaubt. Diese inneren Widersprüche zeigen sich auch in der (zunächst) völligen Abwertung der Kultur Kanaans, die angeblich nichts von Bedeutung aufzuweisen hätte, die aber einige hundert Seiten später als eine der althebräischen mindestens gleichwertige angesehen wird.

3. **Einheitlichkeit.** Von ihr kann nirgends die Rede sein. Wir werden im Folgenden beweisen, daß das Buch aus einer Serie von aufeinander folgenden Ansätzen zu verschiedenen Zeiten zusammengeflickt, aber niemals zu einer Einheit verbunden worden ist.

(a) Auf Seite 115 erwägt der Verfasser die Möglichkeit, daß die Psalm-Überschrift „*Al Sheminit*“ das Oktavenintervall andeuten könnte, im positiven Sinne. Er fügt aber hinzu, daß eine so klar hellenistische Idee nicht im Tempel Eingang hätte finden können. Auf S. 283 wird dieselbe Frage diskutiert, diesmal mit Einschluß der griechischen Praxis des „*magadizein*“ — „das zwar wegen der israelitischen Feindschaft abgeschafft worden wäre ... aber doch eine Weile existiert haben könnte“. Danach wird eine (anonyme) Theorie zitiert, die die Psalm-Überschrift mit den *Octoechos* gleichsetzt. (Sie stammt vom Referenten.) Der Verfasser kommt gar nicht auf den Gedanken, daß die zwei Psalmen, in denen jener Ausdruck sich findet, aus der vorhellenistischen Zeit stammen könnten. Genau das aber ist der Fall.

(b) Gleich zu Anfang des Buches (S. 15) heißt es, daß die Bedeutung der musikalischen Bemerkungen im Psalter ungewiß sei, aber daß diese Ungewißheit erst in späteren Jahrhunderten deutlich wird, besonders nach der Zerstörung des Tempels (A. D. 70), wo sie als Folge des Zusammenbruchs anzusehen sei. Viel später, im IV. Kapitel, besinnt er sich darauf, daß diese Fachausdrücke der Septuaginta, der ersten griechischen Übersetzung, unverständlich waren, obwohl sie doch von Rabbinern etwa zwei Jahrhunderte vor der Tempelzerstörung verfaßt war. Und von da an geht der Verfasser ernsthaft und mit philologischem Rüstzeug zu Werke. Im allgemeinen darf man sagen, daß das Buch mit steigender Seitenzahl besser wird.

4. **Bestandsaufnahme.** Dazu gehört vor allem zuverlässige Angabe der primären Quellen. Man findet in der Tat auch einen großen Apparat am Ende des Buches, aber der Verfasser zitiert allzuoft nicht die von ihm benutzten Quellen, sondern solche, die er von anderen Forschern übernahm. Dies gilt besonders von gewissen patristischen Referenzen, und die Autoren, die solche der Vergessenheit entrissen oder neu interpretierten, werden nur in den seltensten Fällen genannt. Manchmal fehlt dem Verfasser einfach die Kenntnis der einschlägigen modernen Literatur. So hat er vom überaus aufschlußreichen *Qumran-Psalter* (ed. A. C. Sanders, New York 1965) keinerlei Notiz genommen, wie überhaupt die *Qumran-Literatur* von ihm kaum ausgewertet worden ist. Die Musikbeispiele stammen alle aus den zwanziger Jahren. Obwohl der Verfasser in seiner Bibliographie genügend neuere Arbeiten mit Musikbeispielen nennt, muß er auf A. Z. Idelsohn zurückgreifen, dessen „Vereinfachungen“ alter Weisen heute doch etwas fragwürdig erscheinen. Warum er wohl nichts Neuere gab? Die Antwort auf diese und viele andere Fragen mag dem Verfasser sein wissenschaftliches Verantwortungsgefühl geben.

Es gibt einige ganz ausgezeichnete Kapitel in diesem kompilatorischen Handbuch älterer „Theorien und Phantasien“: Die Abhandlung über *Selah*, große Teile des vierten, sechsten und zehnten Kapitels. Dort sind jene Kriterien erfüllt, die uns selbstverständlich schienen. Aber das Buch als Ganzes bleibt leider Flickwerk, und noch dazu meist veraltetes Flickwerk. . . *Non multa, sed multum!* Eric Werner, New York

Alfred Sendrey: Musik in Alt-Israel. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik [1970]. 669 S., 62 Abb. auf 28 Tafeln.

„Die jüdische Musik ist in hohem Grade emotional, im Gegensatz zur griechischen, deren Grundprinzip die Geistigkeit ist, das genaue Gegenteil des jüdischen Zuganges zur Tonkunst. Deshalb konnten die Israeliten kein eigenes Musiksystem erfinden, keine eigene Musiktheorie entwickeln. Ihre Stärke lag nicht in der systematischen Erfassung und Durchdringung der Erscheinungsformen der Musik, sondern in ihrer Erfüllung als Naturphänomen, als Göttergeschenk. Daher ist ihre Musik nicht Wissenschaft, sondern schlechthin Kunst, Gnade, Offenbarung“ (S. 533).

Dieser zentrale Absatz aus dem Epilog des Buches ist beispielhaft nicht nur für Sendreys Auffassung vom Wesen altisraelitischer Musik; die hier behauptete Eigentümlichkeit hat leider auch das Verhalten des Autors zu seinem Gegenstand bestimmt. Eric Werner hat das mit einer kleinen Auswahl aus der Fülle möglicher Beispiele bereits in seiner Rezension der amerikanischen Ausgabe gezeigt (s. o.). Der Vergleich mit der inzwischen erschienenen deutschen Ausgabe (nach Auskunft des Verlages die Originalausgabe, nach der die englische Fassung hergestellt wurde) bestätigt Werners Beurteilung vollauf und ergibt nur ganz wenige, geringfügige Varianten. Werners Ansicht, das Buch werde „mit steigender Seitenzahl besser“, kann ich freilich nicht teilen; ich erkläre sie daraus, daß den Leser nach einigen hundert Seiten nicht jede Fragwürdigkeit mehr so zu ärgern vermag, wie noch am Anfang der Lektüre.

Sendrey geht von einer an keiner Stelle des Buches näher begründeten Auffassung vom Wesen orientalischer Musik aus, die man aus den Arbeiten des 19. Jahrhunderts kennt (vgl. meine forschungsgeschichtliche Untersuchung *Kultmusik in Israel*, Diss. Hamburg 1967). So wird beispielsweise aus der Verwendung der „sanften Lyra . . . und der üppigeren Harfe“ auf den Grundcharakter der Tempelmusik geschlossen: „Sie war ernst und würdig“ (S. 52; vgl. auch S. 141, 235); die Deutung musikalischer Termini geschieht bevorzugt nach dem Prinzip der „musikalisch zufriedenstellenden Lösung“ (S. 104), die in das vorgefaßte Schema passen muß; der Aufstieg Davids vom Söldnerführer zum Großkönig wird allen Ernstes darauf zurück-

geführt, daß er Musiker war (S. 519). Ganz selten werden neuere Arbeiten erwähnt (so H. Hartmanns — bei Sendrey S. 535 steht „Hauptmann“ — Dissertation *Die Musik der sumerischen Kultur*, Frankfurt/M. 1960) oder sogar referiert (B. Bayer, *The Material Relics of Music in Ancient Israel and its Environs*, Tel Aviv 1963; H. Hickmann, *Musicologie Pharaonique*, Kehl 1956), ohne daß die Kenntnis dieser Literatur jedoch irgendeine Auswirkung auf die Schlußfolgerungen des Autors hätte. Die Eigenart orientalischer Heterophonie ist offenbar unverstanden geblieben (S. 412 f), und das Referat der Schrift von B. Bayer steht wie ein Nachtrag am Ende des 2. Kapitels (S. 44), zusammenhanglos und ohne Konsequenzen (das Fehlen der Schrift im Literaturverzeichnis bestätigt diesen Eindruck). Sendrey mangelt es auch an hinreichender Information im Bereich der vorderorientalischen Instrumentenkunde. So werden dem Leser immer wieder verschiedene Termini für ein und dasselbe Instrument angeboten (Harfe oder Leier, S. 49; Flöte, Pfeife oder Oboe, S. 50; zu Abb. 12, die eindeutig eine Leier erkennen läßt, ist in der Bildunterschrift von einer Harfe die Rede).

Der Verlag hat das Buch recht repräsentativ ausgestattet und vor allem den Abbildungen besondere Sorgfalt angedeihen lassen: gegenüber der amerikanischen Ausgabe sind einige Vorlagen ausgewechselt und jetzt Hickmanns Ägypten-Band der „Musikgeschichte in Bildern“ entnommen worden (im Abb.-Verz. sind allerdings die Daten zu Abb. 12–14 durcheinandergeraten; die Notenbeispiele S. 187, 205–208, 330–333 stammen eindeutig aus älteren Vorlagen, leider ohne jeden Herkunftsvermerk). Bei aller Dankbarkeit dafür, daß der Fachbereich dieses Buches beim Deutschen Verlag für Musik gepflegt wird, darf nicht verschwiegen werden, daß alle anzuerkennende Mühe an ein ungeeignetes Objekt gewendet wurde: ein Buch, das nach eigener Angabe des Autors im Mai 1968 abgeschlossen war und das beansprucht, „das Resumé unseres heutigen Wissens um das Musikwesen Alt-Israels“ darzustellen (S. 531), das jedoch die wesentliche Literatur im Bereich der Musikwissenschaft innerhalb der letzten drei, im Bereich der alttestamentlichen Forschung innerhalb der letzten fünf Jahrzehnte nicht zur Kenntnis nimmt, ist schlechterdings überflüssig.

Dieter Wohlenberg, Schwalmstadt-Treysa

Roger Bragard & Ferd. J. De Hen: Musikinstrumente aus 2 Jahrtausenden. Deutsche Übersetzung und Einleitung zu den zehn Kapiteln von Dieter Krickenberg. Stuttgart: Chr. Belser Verlag 1968. 328 S., 119 Farbtaf. und 100 Schwarzweißabbildungen.

Die lebensanschaulichen und soziologischen Umwälzungen, die sich seit dem Ende des zweiten Weltkrieges in Westeuropa und Nordamerika immer stärker bemerkbar machen, haben auch im Museumsfach ihren Niederschlag gefunden. Eine musikwissenschaftliche Zeitschrift ist nicht der richtige Ort, sich mit solchen museologischen Fragestellungen und deren Beantwortung auseinanderzusetzen, aber eines dieser Probleme dürfte den nicht museal spezialisierten Leser dieser Zeilen interessieren. Es war früher bei der Ausstellung musealer Musikinstrumentenbestände üblich, die Entwicklung jedes Instrumententyps durch einfache Reihung anschaulich zu machen. So wurden z. B. Querflöten von der zylindrischen Querpfeife der Renaissance bis zur Boehmflöte, Grifflochhörner vom Tierhorn ohne Grifflöcher und dann mit ihnen über den Zinken, den mehrklappigen Serpent, und das Baßhorn bis zum Klappenhorn und zur Ophikleide, Zistern von dem Renaissancetyp mit vorder- und schräg seitenständigen Wirbeln über die Barockzister und die „English Guitar“ bis zur Thüringer und Harzer Bergzither und zur Toggenburger Halszither nebeneinander in Entwicklungsreihen dargeboten.

Bei dieser Ausstellungsweise, die einen zielstrebig-optimistischen Evolutionismus zum Fundament hat, fühlt sich der Fachmusiker, der Instrumentenbauer und der Instrumentenkundler mehr angesprochen als der Laienbesucher, der technischen Einzelheiten nur ein beschränktes Interesse entgegenbringen kann. Aus diesem Grund haben Leiter von Instrumentenmuseen und -sammlungen, die mit der Zeit gehen und die von ihnen betreuten Bestände einem möglichst breiten Besucherkreis erschließen wollen, nach einer anderen Ausstellungsart gesucht, wobei die für den Laien weit interessantere Weise des instrumentalen Musizierens im historischen und (oder) sozialen Rahmen veranschaulicht wird. Solche kulturhistorischen Darbietungen sind u. a. im Musikinstrumentenmuseum des Staatlichen Instituts für Musikforschung in Berlin (Wiedereröffnung Januar 1963), im Gemeentemuseum im Haag (Projekt Ende

1954 vom Unterzeichneten ausgearbeitet, aber erst Sommer 1962 realisiert), im Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität in Leipzig (Paul Rubardt: *Führer durch das Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig*, Leipzig 1955), im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Eröffnung Juli 1969) und eben auch im Musikinstrumentenmuseum des Kgl. Konservatoriums in Brüssel verwirklicht. (Zu dieser Seite der museologischen Entwicklung s. Curt Sachs, *La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique*, *Museion* XXVII—XXVIII [1934]; *Gedanken zur Darbietung einer Musikinstrumentensammlung*, *Museumskunde* XXXIII [1964] vom Unterzeichneten; sowie mehrere Beiträge in *Studia Musico-Museologica*, Nürnberg-Stockholm 1970.)

Eine solche kulturgeschichtliche Betrachtungsweise der Instrumentenkunde lag schon vor in Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York 1940. Das vorliegende Werk nun von Bragard (ehem. Konservator des Musikinstrumentenmuseums des Kgl. Konservatoriums in Brüssel) und De Hen (wissenschaftlicher Assistent an diesem Museum) verfolgt ein ähnliches Ziel, wobei zum Ausgangspunkt die kulturgeschichtliche Gruppierung im Brüsseler Musikinstrumentenmuseum gewählt wurde. Es wird die Geschichte der europäischen Musikinstrumente in folgenden Kapiteln behandelt: I. *Vorgeschichte. Alter Orient. Griechenland und Rom.* II. *Mittelalter.* III.—IV. *Renaissance.* V.—VI. *Barock.* VII. *Klassik.* VIII.—IX. *Romantik und Impressionismus.* X. *Zwanzigstes Jahrhundert.* Das Werk wird mit einem kurzen Lexikon und einer begreiflicherweise etwas lückenhaften Bibliographie beschlossen. Jedes der Kapitel fängt mit einer kulturgeschichtlichen Einleitung zur jeweiligen Periode von der Hand des Übersetzers an, wonach die Behandlung der Saiteninstrumente, der Blasinstrumente, der Schlaginstrumente, der Tasteninstrumente (von Kap. II an), der mechanischen Instrumente (Kap. VII und VIII—IX) und der elektronischen Instrumente (Kap. X) erfolgt.

Das Werk ist eigentlich ein Bilderbuch mit populärwissenschaftlichem Kommentar. Die Fotos sind von hervorragender Qualität, und schon ihretwegen lohnt es sich, von diesem Buch Kenntnis zu nehmen. Es ist im Hinblick auf das oben Gesagte begreiflich, daß weit-

aus die Mehrzahl der abgebildeten Stücke den Beständen des Brüsseler Musikinstrumentenmuseums, eines der größten der Welt, gehören. Weniger können die Zeichnungen begeistern, vor allem wenn sie durch Mangel an Deutlichkeit eben nichts verdeutlichen. So vermittelt Abb. III—IV/31 (S. 122), bei der keine Grifflöcher sichtbar sind, eben nichts über das Rackett, erhellt Abb. III—IV/41 (S. 139) nichts über die Funktion der Cembalodocke und lernt der unwissende Leser aus Abb. VII/17 (S. 218) nichts über die Wirkung eines Ventils.

Die Interpretation der Abbildungen läßt gelegentlich auch zu wünschen übrig. Nach Heinz Beckers Habilitationsschrift *Zur Entwicklung der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966, erscheint es unwahrscheinlich, daß die Frau auf dem ägyptischen Wandgemälde des 15. Jahrhunderts v. Chr. (Abb. I/9) eine Doppeloboe bläst; es handelt sich um eine Doppelklarinette. Die rechte Figur auf dem ägyptischen Relief aus dem Grab des Paatenemheb (Abb. I/10) bläst nicht eine Oboe, sondern eine Längsflöte. Seit Emanuel Winteritz, *The Visual Arts as a Source for the Historian of Music*, International Musicological Society Congress Report New York 1961, wissen wir, daß der Utrecht-Psalter (Abb. II/11, S. 49 und S. 55) nicht die erste Fideldarstellung enthält, sondern daß der Musiker eine Harfe, eine Zisterart und einen Maßstab hält („*exsurge psalterium et cythara... et convallem tabernaculorum dimenciar*“, Ps. CVIII). In Abb. II/31 (S. 75) ist nicht eine eigenartige Fidel, sondern ein Rebec dargestellt, fast identisch mit dem der Caterina de' Vigri in der Chiesa del Corpus Domini in Bologna (Luisa Cervelli, *Contributi alla storia degli strumenti in Italia. Rinascimento e barocco*, Bologna 1967, S. 19). Abb. V—VI/15 (S. 166) stellt nicht ein Quinton dar, das, abgesehen von schräg vom Hals abgesetzten Schultern, einem hinten ziemlich flachen Hals und der Fünffzahl der Saiten einer Violine gleicht, niedrigere Zargen besitzt und geschultert wird, sondern, genau wie die vorhergehende Abbildung einen Pardessus de Viole, nur daß das in Abb. 14 dargestellte Instrument sechs und das in Abb. 15 dargestellte fünf Saiten besitzt, eine Variation, die beim Pardessus durchaus auftritt. Abb. III—IV/29 (S. 122) stellt, obwohl in undeutlicher Zeichnung, zweifelsohne nicht einen Dulzian, sondern einen Sordun dar.

An vielen Stellen ist der Text deutlich und erhellend. Vor allem die Einleitungen zu den einzelnen Kapiteln sind verdienstvoll. In der Behandlung der einzelnen Instrumentengruppen stößt man jedoch an manchen Stellen auf Fehler und Unklarheiten. Es würde zu weit führen, sie hier alle aufzuzählen. Eine kleine Blütenlese möge genügen. Die Behauptung, daß „in Frankreich und Italien die Parteigänger der Violine bald ebenso zahlreich waren wie die der Gambe“ (S. 152) reizt zum Widerspruch, da ja von etwa 1610 an aus Italien kaum Viole da Gamba oder Kompositionen für dieses Instrument bekannt sind, während in Frankreich noch 1740 Hubert le Blanc seine *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétensions du violoncel* schreibt. Auf S. 161 wird das schon unzählige Male widerlegte Märchen von der Identität der Viola pomposa und des Violoncello piccolo wieder aufgetischt. Zwei Typen von Zupfinstrumenten werden folgerichtig verwechselt: einmal der Typ der Pandurina, des Mandürchens, der Mandora mit am Steg (Querriegel) befestigten Darmsaiten und sichelförmigem Wirbelkasten mit seitenständigen Wirbeln, sodann der Typ der Mandoline, der Mandola, des Mandolone mit unterständig befestigten Drahtsaiten und Wirbelbrett mit hinterständigen Wirbeln (S. 58, 79, 89, 149; auf S. 70 sogar: „gehört zu den Cistern oder zu den Mandolen“!). Querflöten in vier Teilen werden schon wesentlich früher als 1750 gebaut (S. 161). Die Oboe da caccia ist nicht „eine Oboe d'amore, die eine große Terz tiefer steht“ (S. 165), sondern ursprünglich eine Oboe ohne Liebesfuß, die eine Quinte tiefer steht. Sogar frühe Oboi da caccia (oder Englischhörner) gebogener Form besitzen manchmal eine ausladende Stürze, wie MI 108 des Germanischen Nationalmuseums (Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 2/1930, Abb. 139) beweist. Das Englischhorn wird nicht zum ersten Mal in Glucks *Alceste* (1769) (S. 165), sondern in Jommellis *Ezio* (1741) vorgeschrieben. Das aus dem Dulzian entstandene Fagott besteht nicht aus drei (S. 168), sondern aus vier Teilen; wenn man das S hinzurechnet, sogar aus fünf. Dieses Barockfagott besaß nicht zwei (S. 211), sondern drei oder (meistens) vier Klappen (*B₁-D-F-Gis*). Es wird ebenfalls aus unzähligen früheren Traktaten abgeschrieben, Johann Christoph Denner hätte am Ende des 17. Jahrhunderts

die Klarinette geschaffen, während Johann Gabriel Doppelmayr (*Historische Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg 1730) ausdrücklich schreibt: „zu Anfang des lauffenden Seculi.“ Auf S. 210 ist zu lesen, daß die Baßklarinete von Lot in Paris, auf S. 254, daß sie von Adolphe Sax geschaffen sei. Schon Geoffrey Rendall, *The Clarinet*, London 2/1957, S. 147 ff., bringt Beispiele von Baßklarineten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Auf S. 137 und 180 findet man wieder die Behauptung, welche die Irrwege eines großen Teils des modernen Cembalobaues eingeleitet hat: daß während der Renaissance und des Barock regelmäßig (S. 180: „manchmal“) Instrumente mit 16' gebaut worden seien. Unter „Harfenzug“ (S. 183) versteht man im Klavierbau meistens einen Bürstendämpfungszug, auf jeden Fall nicht die Leiste mit Metallhäkchen, die in flämischen Virginalen gegen die Saiten von C bis f' gedrückt werden kann. Dieser Zug wird nach Praetorius noch immer „Arpicordum“ genannt (Armand Neven, *L'Arpicordo*, AMI XLII, 1970). Auf S. 180 wird behauptet: „Das ‚Nasat‘ zu nennende Register ist bei englischen Cembali niemals anzutreffen.“ Man vgl. Frank Hubbard, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge Mass. 1965, S. 142 ff., nach dem der „Lute stop“ in England schon im 17. Jahrhundert vorkam. Seit einiger Zeit ist es bekannt, daß Cristofori nicht 1709 (S. 184 und 226), sondern schon 1698 mit einer Hammermechanik experimentierte (Mario Fabbri, *Nuova luce sull' attività fiorentina di Giacomo Antonio Perti, Bartolomeo Cristofori e Giorgio Haendel*, Chigiana XXI, 1964). Schmahls harfenförmige Tafelklaviere besitzen nicht eine Wiener Mechanik (S. 225), sondern eine einfache Stoßmechanik mit zum Spieler hin gewandten Hämmern. Die ersten Pianos wurden nicht von William Southwell in Dublin (S. 230), sondern früher gebaut. Einer der Erfinder war um die Jahrhundertwende Mathias Müller in Wien (frühestes Exemplar in der Klavierhistorischen Sammlung Neupert im Germanischen Nationalmuseum).

Es ist kein Leichtes, die französischen Fachausdrücke im Deutschen richtig wiederzugeben. Im allgemeinen ist die Übersetzung hervorragend gelungen. Nur hätte man auf S. 110 „Galoubet“ lieber nicht mit „Schwegel“, sondern mit dem etwas umständlicheren, dafür aber deutlicheren „Einhandschna-

belflöte“ übersetzt gesehen, da ja „Schwegel“ auch für volkstümliche (Zweihand-) Querpfleifen des östlichen Alpengebiets verwendet wird. Weiterhin wird „cuivre“, das durch die Nebenbedeutung „Blechblasinstrument“ (meistens aus Messing) oft auch für „Messing“ verwendet wird, folgerichtig falsch mit „Kupfer“ übersetzt.

Trotz der erwähnten und anderen Ungenauigkeiten und Undeutlichkeiten liegt hier jedoch zweifelsohne ein Werk vor, das sowohl durch die Konzeption als auch durch das Bildmaterial als Einführung in die Instrumentenkunde, in ihre Hintergründe und in die daraus zu ziehenden aufführungspraktischen Folgerungen durchaus brauchbar ist. Es ist das beste Buch dieser Art, das seit Kriegsende erschienen ist.

John Henry van der Meer, Nürnberg

Werner Lottermoser und Jürgen Meyer: *Orgelakustik in Einzeldarstellungen*. Teil I. Frankfurt am Main: Das Musikinstrument 1966. 175 S.

Seit einigen Jahrzehnten hat der Orgelklang das lebhafteste Interesse der Physiker gefunden, und die Untersuchungen von E. Thienhaus, W. Willms, W. Linhardt, K.-Th. Kühn u. a. haben für die Praxis wertvolle Ergebnisse zutage gefördert. In die genannte Reihe gehört auch W. Lottermoser, der nun zusammen mit J. Meyer eine Sammlung von Einzeldarstellungen vorlegt, die bei aller Reichhaltigkeit jedoch noch nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

Lottermoser und Meyer untersuchen den Orgelklang. Ziel ist, den Orgelklang auf die Eigenschaften des menschlichen Gehörs besonders gut abzustimmen. Diese Forderung sehen die Verfasser in Meisterwerken der barocken Orgelbaukunst erfüllt. In ausführlichen Abschnitten wird die Akustik der Labialpfeife untersucht sowie die Akustik der Orgel als Ganzes, und es werden Klangbilder historischer Orgeln gegeben, soweit sie als vorbildlich anzusprechen sind. Im Verlauf der Untersuchungen werden Nachhallzeiten und Schalldrucke, die Einschwingvorgänge und der stationäre Verlauf des Klanges bei der Einzelpfeife wie bei Pfeifengruppen untersucht und gemessen, ferner wird das Klangspektrum im Detail studiert, alles durch den Verlauf der Klaviatur hindurch und sowohl an einzelnen Registern wie im Organum plenum. Hinsichtlich des Schalldruckes ergeben sich dabei ganz bestimmte

Grenzen, innerhalb deren der Klang noch als gut angesprochen werden kann, aber auch gewisse Zugaben, die im leeren Raum zu machen sind. Hinsichtlich des Klangspektrums wird erkannt, daß dessen optimale Eigenschaften bei der Orgel die gleichen sind wie bei den Musikinstrumenten überhaupt und natürlich auch bei der Singstimme. Die tieferen Lagen verlangen einen reicheren Obertonbau als die höheren, und innerhalb dieses Obertonbaus werden bestimmte Intensitätsmaxima festgestellt, die im Verlauf der Klaviatur wandern und deren tieferes den Grundton erreichen kann. Da bei diesem Wandern die Frequenzen der Vokalformanten gestreift werden, lassen sich die Plenumcharaktere der einzelnen Werke einer Orgel anschaulich determinieren, etwa als Wechsel von u über a zu e oder von o zu a, von a zu e, von a zu i, von e zu i, naturgemäß auch als durchgängig a-, e- oder i-bestimmt. Was man an dem Buch vermißt, ist ein nüchtern-sachlicher Vergleich des guten Orgelklangs mit dem der elektronischen Instrumente, die nicht selten als Orgelersatz gekauft werden. Das vermindert jedoch nicht den Wert der gebotenen Abhandlungen, die zweifellos geeignet sind, dem Orgelbau der Gegenwart wertvolle Hilfestellungen zu geben. Hans Klotz, Köln

Henry H. Hausner: Franz Xaver Süssmayr. Wien: Bergland-Verlag (1964). 135 S. (Österreich-Reihe. 254—256.)

Bereits drei Dissertationen (von: W. Lehner, H. Winterberger und W. Wlcek) wurden über Franz Xaver Süssmayr (1766—1803) geschrieben, nun widmet ihm Henry H. Hausner eine auf kulturhistorische Interessen abgestimmte Monographie. Süssmayr ist damit im Vergleich zu anderen Kleinmeistern rund um die Wiener Klassiker mit Literatur gut bedacht. In merkwürdigem Mißverhältnis dazu steht die geringe Zahl an Neudrucken und Aufführungen seiner Musik, ausgenommen freilich seinen Anteil an Mozarts *Requiem*. Der Glanz des Genies, der durch den Kontakt mit Mozart auf Süssmayr fällt, ist es auch, der das historische Interesse an ihm weckt, wenngleich er sich für Süssmayr selbst eher als Bürde erwies. Hausners Darstellung läßt dies deutlich werden.

Der breite Rahmen der Darstellung und Mozart als zentrale Person im Hintergrund ermöglichen es, einer bei Kleinmeisterbiographien stets gegenwärtigen Gefahr über-

wiegend zu entgehen, nämlich das Engagement am Gegenstand in dessen Qualität umzumünzen. Eine Aufwertung erfolgt nur in allgemeinerer Weise aufgrund der offen einbekannten Freude an „*der Musik und den Harmonien der Vergangenheit*“ (S. 127). Unabhängig davon muß aber Süssmayrs Reputation in einigen Details verringert werden: Er hat für Mozart wohl Kopier-, nicht aber Instrumentierarbeiten an der *Zauberflöte* durchgeführt (S. 38). Ebenso wenig stimmt die auf Ignaz von Seyfried zurückgehende Meinung, Süssmayr habe für Mozarts *La Clemenza di Tito* Arien der Servilia, des Publio und des Annio komponiert (S. 41). Auch ist es angreifbar, in der Tatsache, daß Beethoven über das Terzett „*Tändeln und Scherzen*“ aus dem *Spiegel von Arkadien* Klaviervariationen schrieb, einen Qualitätsbeweis für das Thema zu sehen (S. 7 u. 80). Eher spricht das für die Popularität dieser Oper Süssmayrs.

Zu einer präzisen biographischen Zeichnung reichen die Quellen kaum aus. Diesen Mangel bezieht Hausner wohl zu Recht auf Süssmayrs Persönlichkeit und entwirft demnach das Bild eines wenig geprägten jungen Mannes mit vielen sympathischen Zügen, der aber aus der Rolle des Musterschülers nicht recht herausfindet. Neben Ehrgeiz, der sich in hoher und gezielt eingesetzter Produktivität (Opern, patriotische Kompositionen) äußert, werden z. T. dazu scheinbar gegensätzliche Eigenschaften, wie hohes Einfühlungsvermögen, Bescheidenheit und Schüchternheit im gesellschaftlichen Umgang genannt. Wo hier die Grenzen zu Weichheit, leichter Beeinflussbarkeit und Ungeschicktheit liegen, muß dahingestellt bleiben. Süssmayrs Ergebenheit Mozart gegenüber und sein Verhalten nach dessen Tod nehmen sehr für ihn ein (auch dann und vielleicht um so mehr, wenn Hausners vorsichtig geäußerte Vermutung einer intimen Beziehung Süssmayrs zu Konstanze Mozart Wahres enthalten sollte). Sein etwa ein Jahrzehnt währender Erfolg, trotz Vielseitigkeit: vor allem als Opernkomponist, konnte seine Umwelt und letztlich ihn selbst nicht darüber hinwegtäuschen, daß er die hohen Erwartungen, die man in ihn als Nachfolger Mozarts setzte, nicht erfüllen konnte.

Um eine Analyse oder Charakterisierung der Musik ist Hausner weniger bemüht, vielmehr geht es ihm darum, Vorstellungen lebendig werden zu lassen: von Süssmayrs

Lebensgang, von den Stätten, an denen er wirkte, von den Menschen, mit denen er verkehrte, von seiner Stellung im Musikleben. Und dies ist ihm mit viel Geschick gelungen. Zahlreiche Zitate, Notenbeispiele, Bildbeilagen, Literaturübersicht und Zeittafel erhöhen den informativen Wert.

Die Revision einer überholten Ansicht von Süßmayrs Minderwertigkeit und Inferiorität dürfte sich dank dieses Buches auch über die engen Fachgrenzen hinaus durchsetzen, ohne deswegen in Süßmayr mehr zu sehen als er war. Seine Grenzen als Komponist werden ja schon bei einem Vergleich seiner mit den allgemein höher eingeschätzten *Requiem*-Ergänzungen Eyblers greifbar.

Gernot Gruber, Graz

Francesco Gasparini: The Practical Harmonist at the Harpsichord. Translated by Frank S. Stillings, edited by David W. Burrows. New Haven and London: Yale University Press (1968). XVI, 102 S. (Music Theory Translation Series. 1.)

Die erste vollständige Übersetzung von Gasparinis *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (1708) wurde bereits 1963 vom Journal of Music Theory veröffentlicht. Sie eröffnet nun in einer ansehnlichen Neuausgabe eine Reihe von Theoretikerübersetzungen, die auch außerhalb des englischen Sprachbereichs Interesse finden dürfte, zumindest sofern es sich um anderweitig schwer zugängliche Werke handelt. *L'Armonico Pratico* wurde bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts immer wieder neu aufgelegt. Wenn Forkel bereits die Auflage von 1754 als Beweis dafür wertete, „daß man in Italien in einer Zeit von beinahe 50 Jahren keine großen Fortschritte gemacht haben müsse“, so zeigt dieses Urteil deutliche Geringschätzung dessen, worin für uns der eigentliche Wert von Gasparinis Schrift und ihre Originalität liegt: Unmittelbare Beziehung zur Praxis und Verzicht auf den Anspruch, Theorie zu bieten, wo es eben um Praxis geht. Gasparini schreibt für den Spieler, sogar für den Amateur, nicht für den Komponisten, und sein Vorwort *A Virtuosi Organisti* macht deutlich, daß er sich seiner Außenseiterrolle bewußt war. Gewiß kommt auch er nicht ohne Regeln aus, aber entscheidend sind die modellartigen Baugänge, anhand deren Elementarlehre, Applikatur, Satz- bzw. Grifftechnik, Modulation, Ornamentik und ästhetische Fragen beim Spielen klarwerden sollen. Sie sind zunächst

systematisch gegliedert nach steigender oder fallender, schrittweiser oder springender Bewegung sowie nach rhythmischen und metrischen Gesichtspunkten. Dabei fällt eine Fülle von Anmerkungen zur Generalbaßpraxis der Corellizeit ab, wie man sie in dieser Form anderswo vergeblich sucht. Neben der berühmt gewordenen Beschreibung der *Acciaccatura* (81 ff.) finden sich u. a. Hinweise auf den unterschiedlichen Satzstil von Cembalo- und Orgelbegleitung (28, 76) und gewisse Faustregeln für die Harmonisierung unbezifferter Partien (*passim*), die schon Riemann dankbar begrüßte. Im Gegensatz zu den Neudrucken umfangreicher und theoriebelasteter Generalbaßlehren hätte dieser schmale Band eine reelle Chance, als Übungsmaterial an musikwissenschaftlichen Instituten und Musikhochschulen eine Bresche zu schlagen in die Phalanx der gängigen Generalbaßschulen, die stilistisch meist überall zu Hause und daher nirgends recht fundiert sind.

Die Übersetzung erscheint ebenso sorgfältig wie lesbar. Es mag in der Eigenart englischer Musikterminologie liegen, wenn dem deutschen Leser die wechselnde Übersetzung von ital. „*Tasti*“ mit engl. „*notes*“ (13) und „*keys*“ (15 u. *passim*) ein leichtes Unbehagen verursacht, zumal auch ital. „*Nota*“ (17) und „*corda*“ (69) mit engl. „*note*“ wiedergegeben werden. An solchen Stellen wären reichlichere Fußnoten mit den jeweiligen Termini Gasparinis angebracht gewesen, eine Möglichkeit, von der bei der schwankenden Wiedergabe von ital. „*Tono*“ mit engl. „*mode*“ (64), „*key*“ (66) und „*tone*“ (als Intervall, 23) in erfreulichem Maße Gebrauch gemacht wird. In dieser Beziehung kann auch die beste Übersetzung des Guten kaum zuviel tun, solange sie nicht in zweisprachiger Ausgabe erscheint, was freilich grundsätzlich vorzuziehen wäre. Daß die heutige Musikterminologie ein unzureichendes Mittel zur Erfassung der Begriffe früherer Epochen ist, zeigt sich gerade an den geläufigen und scheinbar unverdächtigen Fachausdrücken. Die Überschrift des 8. Kapitels heißt bei Gasparini: „*Osservazioni per meglio impossessarsi degli Accompagnimenti per ogni Tono, per ben modulare, prevedere, e passare con proprietà da un Tono all' altro*“. Stillings' Übersetzung — „*Remarks on How Best to Master Accompaniment in Every Key: How to Modulate Well, Anticipate, and Pass Properly from One Key to Another*“ —, die

sich in den Überschriften dem altertümlichen Sprachduktus Gasparinis nähert, vernachlässigt dabei den hier gemeinten Sinn von „*ben modulare*“. Die Übersetzung enthält für den modernen Leser eine Tautologie: „*Modulate*“ und „*Pass from One Key to Another*“. Von den vier Bedeutungen, die Mattheson dem Wort *Modulation* zuschreibt, meint Gasparinis „*ben modulare*“ aber gerade diejenige, die dem heutigen Sprachgebrauch am weitesten entfallen ist und zu ihr im Gegensatz steht: Die kunstvolle Ausprägung einer Tonart, nicht den Übergang in eine andere. Späterhin trägt Stillings dem auch Rechnung, wenn er für „*ben modulare ogni Tono con i suoi giusti accompagnamenti*“ treffend „*the treatment of each key with its proper accompaniments*“ setzt (66). Mag sein, daß die Fehlübersetzung in der Überschrift des Kapitels bewußt archaisierender Stilisierung entsprang — sie zeigt jedenfalls die Problematik auch einer so vorzüglichen Übersetzung wie der vorliegenden deutlich genug.

Bei der Transkription der Notenbeispiele hat sich der Herausgeber auf geringfügige Änderungen (ergänzte Taktstriche, einheitliche Stellung der Bezifferung unter die Baßstimme) und auf eine gründliche Revision des Textes beschränkt. In Beispiel 119 ist doch wohl am Text der 1. Auflage festzuhalten: In der Kadenzwendung $a-f-d^7-g^4-G^3-c$ (in C-dur) ist der Septakkord auf der II. Stufe typisch für Corelli, während seine Verlagerung auf die IV. Stufe ($a-f^7-d-g^4-G^3-c$) bei ihm ohne Beispiel sein dürfte.

Es bleibt zu wünschen, daß von der dankenswerten Publikation reger Gebrauch für den Generalbaßunterricht gemacht wird, der sich anhand des Gasparini zu einer lebendigen Einführung in die Geschichte der Musiktheorie gestalten ließe.

Peter Cahn, Frankfurt a. M.

Johann Theile: Musikalisches Kunstbuch. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1965. XI, 139 S. (Denkmäler Norddeutscher Musik. 1.)

Diese wohlgelungene Edition ermöglicht es, die Problematik des Gattungstyps „*Musikalisches Kunstbuch*“ (K. B.) neuerlich aufzugreifen. Als solche Kunstbücher habe ich 1953 Theiles K. B., G. B. Vitalis *Artificii musicali* op. 13 (1689) und Bachs *Musikalisches Opfer* angesprochen (Das „*Musi-*

kalische Opfer“ von Johann Sebastian Bach, in: Anz. d. phil.-hist. Klasse d. Österr. Akademie d. Wissenschaften 1953/3 — auch in: Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge, Wiener Musikw. Beiträge 7, Graz — Wien — Köln 1967, bzw. in: Johann Sebastian Bach, Wissenschaftl. Buchgemeinschaft, Darmstadt 1970). Alle drei K. B. liegen nach der Landshoffschens Bach-Urtextausgabe (Peters, 1937) und dem Vitali-Neudruck (Bd. XIV des Smith College Music Archives, Northampton 1959) nunmehr vollständig und mit Auflösung der verschlüsselt überlieferten Stücke vor. Einführung und kritischer Bericht des Herausgebers beziehen sich ausschließlich auf Theiles K. B., sind jedoch auch für weiter ausgreifende Untersuchungen wertvoll und anregend. Dahlhaus hat von den fünf erhaltenen Niederschriften des Theileschen K. B. die von J. G. Walthers Hand stammende als beste Quelle seiner Ausgabe zugrundegelegt. Auf Grund scharfsinniger Überlegungen kommt er bei deren Filiation zur Annahme von der Existenz zweier verlorener Niederschriften, die zwischen Autograph und den fünf erwähnten einzufügen wären. Vier der erhaltenen Niederschriften, aus dem Kirnbergkreis stammend, werden als unzuverlässige Quellen nur beschrieben. Der vom Unterzeichneten schon 1938 (Seiffert-Festschrift, S. 96) angezweifelte Vermerk auf der Walther-Abschrift „*Naumburg 1691*“ wird hinsichtlich des Entstehungsortes dahingehend interpretiert, daß eine Verwechslung von Theiles Geburtsort mit dem Entstehungsort des K. B. vorliege, andererseits wird die Gültigkeit der Jahresangabe als Abschlußdatum für möglich gehalten.

Dahlhaus bringt aber auch das K. B. in direkten Zusammenhang mit dem verschollenen Sammelwerk *Noviter inventum Opus I u. II* (1686) und nimmt an, daß aus diesem sowohl einige Vokal- und Instrumentalstücke als beispielhaft in das K. B. übernommen wurden (Vortragsstücke), während eine Reihe verschlüsselter kurzer Stücke mit ihren Auflösungen die den Vortragsstücken zugrunde liegenden Prinzipien und Erfahrungen kontrapunktischer Kompositionstechnik darstellten (Lehrstücke). Demnach wird als mögliche Entstehungszeit des K. B. auch 1675–85 vindiziert. Diese Lage der Chronologie bietet für die einleitend erwähnte Problematik des K. B. keine eindeutigen Anhaltspunkte, es sei denn, man trennt Entstehungs- und Abschlußzeit des Werkes

überhaupt voneinander oder man lehnt die Bindung des K. B. an das Druckwerk von 1686 ab. Hierfür spräche die zeitliche Stellung der beiden anderen K. B. im Gesamt-schaffen ihrer Autoren; stellen sie doch gewissermaßen die Demonstration der „Hüt-tengeheimnisse“ am Ende eines erfüllten Lebens dar. Solches würde auch der von Dahlhaus erstmals genannten dritten, und letztlich in mittelalterlich-esoterischer Musik-anschauung verankerten Zielsetzung entsprechen, nämlich „*der Entdeckung der Mög-lichkeiten, die der Bereich der ‚Harmonie‘, der durch Gesetze des Kontrapunktes regu-lierten Tonbeziehungen in sich schließt*“ (Betrachtungsstücke). Theile geht es hierbei vor allem um die Darlegung des doppelten Kontrapunktes. Er ist bekanntlich ja ein Zeitraffer erster Ordnung für die Kompo-nisten des Barock, die stets unter Auftrags-druck standen. Stimmt Theiles K. B. in der Dreischichtigkeit seiner Zweckbestimmung mit den beiden anderen Repräsentanten des Gattungstypus K. B. ohne Zweifel überein, so scheint mir auch das bei Vitali und Bach beobachtete, gelegentlich wohl angezweifelte Progressionsprinzip vom Lehrstück im „stile antico“, das die aktiv gestaltende Anteilnah-me des Lesers oder Spielers durch Entschlüs-selung verlangt, zum generalbaßgebundenen Vortragsstück im „stile moderno“ ohne jene Forderung andeutungsweise auch schon bei Theile vorgezeichnet, und zwar insofern, als die Lehrstücke in die erste Werkhälfte, die Vortragsstücke in die zweite verwiesen sind. Theile verlangt allerdings die aktive Mit-arbeit des Benützers bis zum vorletzten Vor-tragsstück. Ferner scheint, soweit heute er-sichtlich, eine gewisse „Unordnung“ für den K. B.-Typus geradezu charakteristisch zu sein. Denn die zahlreichen Ordnungsversuche etwa des *Musikalischen Opfers* seit 1928 (Pfannkuch in *Mf VII*, S. 440 ff.) sind, historisch gesehen, nach dem Symmetrieprin-zip orientierte Verfremdungen des Werk-typus im Interesse öffentlichen Vortrags in dem erst durch die bürgerliche Musikkultur relevant gewordenen Konzertsaal. Wichtig ist endlich die von Dahlhaus aus dem Auster-zungsprinzip gewonnene Folgerung der Her-kunft des Kontrapunktikers Theile von Chr. Bernhard.

Der historischen Einordnung, Textlegung und -revision hat Dahlhaus einen instruk-tiven Kommentar jedes einzelnen Stückes angeschlossen, in dem er Inkonsequenzen

Theiles bzw. Fehlendes nachweist. Die Ver-öffentlichung ist über die einleitend aufge-zeigte spezielle Problematik hinaus als Bei-trag zur Musikgeschichte und -theorie des 17. Jahrhunderts von großem Wert, den kleine Versehen, wie etwa die Zuweisung von Maxtons Tübinger Dissertation nach Berlin, Verwechslung von Tenor mit Baß (S. VIII) oder die inkonsequente Schreibung „*Quadricinium*“ und „*Quatricinium*“ in keiner Weise mindern. Erich Schenk, Wien

Drei Vokalwerke der schwedischen Groß-machtepode. Gustaf D ü b e n : *Veni Sancte Spiritus*. Olof R u d b e c k : *Sorg- och Klage-sång*. Ludert D i j k m a n : *Lamentum*. Hrsg. von Carl-Allan M o b e r g und Jan Olof R u d é n. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1968. XXXI, 43 S. (*Monumenta musicae Svecicae*. 5.)

Die beiden in diesem Band vorgelegten Trauermusiken von Rudbeck und Dijkman sind jeweils die einzigen noch erhaltenen Kompositionen ihrer Autoren; dieser Um-stand mag bei der Auswahl der Werke, die Schwedens Großmacht-Epode musikalisch repräsentieren sollen, mitgesprochen haben.

Olof Rudbeck ist über die Grenzen Schwe-dens hinaus berühmt geworden — freilich nicht seiner musikalischen Betätigung halber, die er nur als Liebhaber ausübte, sondern als Botaniker, Mediziner und Geschichtsforscher. Sein „Trauer- und Klagegesang“ für zwei Singstimmen und Generalbaß auf Worte der Geheimen Offenbarung entstand für das Begräbnis des am 7. September 1654 verstorbenen Reichskanzlers Axel Graf Oxen-stierna und ist eher ein allgemein kultur-historisches als speziell musikgeschichtliches Zeugnis. Ludert Dijkmans *Lamentum* ist in einem Druck, der wohl aus dem Jahre 1685 stammt, nur fragmentarisch überliefert. Einem den Tod der schwedischen Prinzen Gustaf und Ulrick beklagenden Gedicht Dijkmans folgt der vollständige Text der Komposition, nämlich ein 54 Strophen um-fassendes „Gespräch zwischen dem Menschen und seinen Schicksals-Göttinnen, den Par-zen“. Die uns vorliegende Komposition um-faßt nur 26 Strophen. Eine Anmerkung Dijk-mans besagt, daß „der Kürze wegen“ der größere Rest der „Antwort der Schicksals-göttinnen“ habe weggelassen werden müs-sen. Aber auch in der „Klage des Menschen“ ist der gedruckte Text um sechs Strophen länger, als der komponiert vorliegende.

Der Herausgeber schildert den schwedischen Text als schwulstige Epik des Marinismus, und die Übersetzung, die er im Anhang zum deutschen Vorwort mitteilt, ist geeignet, dieses Urteil zu bestätigen. Moberg hat dem Originaltext neue, geistliche Worte beigegeben, um die Komposition „dem heutigen schwedischen Repertoire . . . einzuverleiben“, und hat so — barocker Parodiepraxis folgend — die Huldigungsmusik zu einer kleinen geistlichen Trauerkantate umgeformt.

Das Hauptwerk des Bandes, Gustaf Dübens Motette *Veni Sancte Spiritus* von 1651 liegt in einer deutschen Orgeltabulatur d. d. 16. May 1651 und 9 Einzelstimmen vor, von denen die Vokalstimmen sowie der Basso continuo gleichzeitig mit der Tabulatur entstanden sind, die übrigen Instrumentalstimmen aber später anzusetzen sind. In der Stimme des Basso continuo ist die einleitende Sinfonia auf der Rückseite später hinzugefügt worden. Daraus ergibt sich, wie der Herausgeber, gestützt auf die Forschungen Grusnicks zu Schriftformen und Wasserzeichen der Dübensammlung, überzeugend darlegt, daß das Werk 1651 in einer vierstimmigen Vokalfassung mit Generalbaß vorlag, die später (zwischen 1654 und 1663) durch drei nur teilweise *col canto* geführte Violen ergänzt und durch eine kurze Instrumental-Einleitung abgerundet wurde.

Der Bemerkung des Herausgebers, die Komposition schließe „in keiner Weise an die Originalmelodie der Antiphone (?) an“, wäre hinzuzufügen, daß es sich um den Text des Verses zum zweiten Alleluia aus dem Meßformular des Pfingstsonntags handelt, der allerdings gegenüber der *Editio Vaticana* um die Worte „*Qui per diversitatem linguarum cunctarum gentes in unitate fidei congregasti. Alleluia*“ erweitert ist. Die Interpunktion des Textes, die aus den Quellen übernommen sein mag, zeugt von geringem Verständnis. Hier hätte der Editor verbessern dürfen und sollen.

Abschließend einige Bemerkungen zur Textgestaltung: Zunächst ist dem Benutzer des Bandes vielleicht der Hinweis willkommen, daß Angaben wie „*Erstes Viertel*“ u. dgl. im Lesarten-Verzeichnis nicht die erste Zählzeit, sondern die jeweils erste im Takt vorkommende Viertelnote bezeichnen. Im Takt 13 der Sinfonia ist der Herausgeber einer in die 3. Viola-Stimme eingefügten Korrektur gefolgt. Hätte er die ursprüngliche Fassung belassen, wäre die häßliche Oktavparallele zum Baß vermieden worden. Unver-

ständig ist auch, warum im gleichen Takt auf der dritten Zählzeit zu dem g-moll der Streicher im ausgesetzten Generalbaß ein Es-dur-Sextakkord angeschlagen werden soll. Problematisch ist die Konjektur im 50. Takt. Der Chor hat auf das Wort „*eis*“ stets Durchgangsnoten, entweder über liegendem Baß (T. 46, 48) oder über ebenfalls durchgehender Baßstimme (T. 49, 50). Die Streicher haben an diesen Stellen entweder Haltenoten oder Tonrepetitionen. Im Takt 50 hat Düben nur die erste Viola repetieren lassen, 3. Viola und Baß folgen den entsprechenden Chorstimmen, die zweite Viola ist frei zugesetzt. Die sich dabei ergebende Quintparallele zum Baß ist durch Stimmkreuzung verschleiert. Hier hat der Herausgeber eingegriffen und die Reibung zwischen dem durchgehenden Chor und den die Harmonie festhaltenden Streichern beseitigen wollen, eine Erscheinung, die ihn im Takt 48 mit Recht nicht gestört hat. Dabei hat er aber die durch Stimmkreuzung vertuschte Quintparallele durch eine ebensolche Oktavparallele ergänzt. Wenn an dieser Stelle überhaupt eine Konjektur am Platze ist, dann höchstens eine Änderung des *f*¹ der zweiten Viola in *g*¹; dies bedeutet Beseitigung der verschleierten Parallele und einheitliches g-moll in der ersten Takthälfte, wie es sich übrigens im ausgesetzten Generalbaß auch findet, der allerdings in der zweiten Takthälfte verdeckte Oktaven in den Außenstimmen zeigt. Der in der Anmerkung des Kritischen Berichts zu Takt 65 geschilderte Sachverhalt ist an der bezeichneten Stelle nicht anzutreffen.

Gerhard Allroggen, Bochum

Nicolaus Bruhns: Orgelwerke. Nach den Quellen neu herausgegeben von Fritz Stein und Martin Geck. Urtext. Frankfurt — London — New York: C. F. Peters (1968). IV, 39 Seiten.

Es dürfte kaum einen Organisten geben, der nicht bedauert hätte, daß wir von Nicolaus Bruhns nicht mehr Werke für die Orgel besitzen als es tatsächlich der Fall ist. Um so mehr werden sich viele über die neue Ausgabe der Bruhnschen Orgelwerke freuen, enthält sie doch neben den bisher bekannten vier Stücken ein neues, bisher unbekanntes Werk: Präludium und Fuge g-moll. Das Stück hält sich ganz im Rahmen der Bruhnschen Technik, schlägt aber in der Diktion neue Töne an — wie ja jedes der Bruhnschen Orgelwerke seinen spezifischen Eigencha-

rakter hat. Das neue Stück ist zusammen mit Kompositionen von Krebs, Pachelbel, Buttstedt, Werkmeister, Buxtehude, Böhm und Goldberg als Nr. 6 in der von Johann Ringk, einem Enkelschüler Johann Sebastian Bachs, geschriebenen Handschrift Mus. ms. 30381 der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin enthalten. In der Quelle ist es betitelt „*Praeludium con Fuga ex G*“; als Komponist ist „*Mons. Brunth*“ angegeben, was kaum anders als eben auf Nikolaus Bruhns gedeutet werden kann. Die Knappheit der Form überrascht bei einem Bruhnsschen Werk, und es könnte vielleicht sein, daß wir in dem Stück Teile einer größeren Komposition Bruhnssens erhalten haben, wenn auch für eine solche Vermutung keine konkreten Indizien vorliegen. Bei der Übertragung wurde dankenswerterweise Wert auf organistische Lesbarkeit gelegt.

Hans Klotz, Köln

Jean-Marie Leclair: Sonatas for Violin and Basso continuo op. 5, I–XII. Edited by Robert E. Preston. New Haven: A–R Editions, Inc. 1968 und 1969. Vol. I: XXIX, 77 S. Vol. II: 108 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Vol. IV and V.)

Das vom rein musikalischen Standpunkt wie von dem der Entwicklung des Geigenspiels so bedeutsame Schaffen von Jean-Marie Leclair hat seit Cartier (1798) das Interesse der Herausgeber gefunden, aber es waren meist nur einzelne Sonaten oder Konzerte, die ausgelesen wurden. Größere Anläufe wie die von Eitner und Guilmant/Debroux haben zwar brauchbare Ausgaben ergeben, sie sind aber seit langem nicht mehr greifbar. Alle diese Bemühungen haben Pincherle (*Leclair*, S. 125) zur Feststellung veranlaßt „*Mais une riche moisson reste à engranger*“. Leider ist auch die in MGG als „in Vorbereitung“ angekündigte GA Pincherles steckengeblieben.

Um so erfreulicher ist es, daß die Recent Researches in the Music of the Baroque Era sich der Opera 5, 9 und 15 angenommen und in den Bänden IV und V ihrer Reihe zunächst die 12 Sonaten opus 5 gebracht haben. Herausgeber ist Robert E. Preston, der in Band IV auf 20 Seiten eine Einführung gegeben hat, die in ausgezeichneter Weise nicht nur den musikgeschichtlichen Umkreis von Leclairs Schaffen darstellt, sondern auch auf stilistische Einzelheiten eingeht, auf Ornamentik und andere Fragen der Spielpraxis.

Die mit einem Titelfaksimile und dem Faksimile einer Notenseite eingeleitete eigentliche Ausgabe gibt den Originaltext so, daß alle notwendigen (korrigierenden oder ergänzenden) Zutaten des Herausgebers in eckiger Klammer stehen. Der Generalbaß ist gut ausgesetzt, gelegentliche Ausflüge in cembalistische Improvisation bleiben im Bereiche des durchaus Vertretbaren.

Von besonderem Interesse ist die Ciacona der 4. Sonate, in der sich die Cellostimme nach wenigen Takten vom Bc. löst und über die in solchen Fällen übliche Baßdiminution hinaus zum Teil in dichte motivische Partnerschaft mit der Oberstimme eintritt. Dort, wo der Bc. wie in sehr vielen Sätzen sehr reich entwickelt ist, sollte bei Besetzung mit Cello oder Gambe der Cembalist oder Pianist das gegenteilige Verfahren anwenden und sich mit den harmonisch wichtigen Stütztönen begnügen. Walter Kolneder, Karlsruhe

Johann Christoph Ritter: Drei Sonaten für Cembalo, nach der Erstausgabe von 1751 herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Erwin R. Jacobi. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1968. (VIII), 25 S.

Von sporadisch erscheinenden Werken abgesehen, ist die deutsche Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in nur relativ wenigen Neudrucken erreichbar — es sei denn, sie stammte aus der Feder Johann Sebastian Bachs, seiner Söhne, oder könnte zumindest dessen Schülerkreis zugeordnet werden. So mag es dem Rezensenten gestattet sein zu argwöhnen, daß das Erscheinen der vorliegenden Sonaten nicht zuletzt der Umsicht des Herausgebers zu danken ist, der zunächst in einer mit imponierender Fülle wohlgedachter und ineinandergreifender Argumente ausgestatteten Studie Johann Christoph Ritter in die Nähe Johann Sebastian Bachs rückte (*Johann Christoph Ritter, ein unbekannter Schüler J. S. Bachs . . .*, Bach-Jahrbuch 1965, S. 43 bis 62). Unter den einschlägigen Lexika verzeichnen nur die älteren den Namen Ritter, und auch Eitners *Quellen-Lexikon* nennt lediglich dessen erstes, einzig erhaltenes Opus, die vorliegenden, sehr wahrscheinlich 1751 bei Johann Ulrich Haffner in Nürnberg veröffentlichten Sonaten. Von diesem der Neuausgabe zugrundeliegenden Haffner-Druck ist derzeit nur noch ein Exemplar bekannt (Sibley Music Library der Eastman

School of Music, Rochester N. Y.), ein glücklicher Umstand, der gestochenen Ausgaben aus der Frühzeit der für Cembalo allein bestimmten Werke nicht immer beschieden ist und den Neudruck solch reizvoller Stücke hinreichend legitimiert.

J. Chr. Ritter war 36 Jahre alt und seit 1744 Organist an der Marktkirche in Clausthal, als seine *Drey Sonaten / denen Liebhabern des Claviers verfertigt...* zum Druck kamen. Und wie der Terminus in den Titel, die Form und der Satz der „Clavier“-Sonate u. a. von der mehrstimmigen, zunächst nicht auf das Solospiel festgelegten „Sonata“ übernommen worden waren, reflektiert die Reduktion des mehrstimmigen Satzes in der Notierung der Werke. Konsequenter wird darum bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus — wie im Kopftitel der Sonaten Ritters über dem Notentext der Erstausgabe — ihre Bestimmung „PER IL CEMBALO SOLO“ betont, wie andererseits — das zeigen die Sonaten Ritters ebenfalls — die für die Klaviertechnik der Zeit recht ungewöhnlichen Spielfiguren auffallen. Hier vor allem wird deutlich, wie weitgehend den „Liebhabern des Claviers“ bestimmte Werke noch „Musik für das Haus“ sind, die zwar von der damaligen „Musik im Haus“ befruchtet sind, dieser aber nicht ursprünglich zugehören. Überhaupt stellen sich für Tasteninstrumente bestimmte Werke der Frühzeit nicht selten im Satz nahezu ungebrochen als Reduktionstypen mehrstimmig-instrumentaler Gattungen dar, die nach ihrer Adaption für das Tasteninstrument Eingang in das Bürgerhaus fanden.

Ähnlich, wie seit Kuhnau nicht nur die Form der Kirchensonate, sondern der sich scheinbar insbesondere in den Werken der Meister der norddeutschen Schule subsumierende Triosatz vorbildlich war, verfährt Ritter in seinen jedoch durchweg dreisätzigen Sonaten mit der zyklischen Folge schnell-langsam-schnell. Neben toccatenhaft freigestaltete Interjektionen und sequenzierende Figuration treten gegeneinander abgesetzte Phrasen mit kurzen melodischen Gliedern, die auf die beginnende Polarität der thematischen Gestaltung verweisen, wie die plötzliche Gegenüberstellung dynamisch konträrer Motive den Beginn individuellen Ausdrucksstrebens erkennen läßt. Zwischen den zweiteiligen Ecksätzen stehen die Mittelsätze in der Dominant- oder gleichnamigen Molltonart, während die Freude am harmonischen Experiment sich recht fortschrittlich gibt: der

erste Satz der dritten Sonate, G-dur, beginnt mit dem Sextakkord und gelangt erst nach dem Quintsextakkord auf der IV. Stufe über die Dominante im zweiten Takt zur Tonika, oder — um ein weiteres Beispiel zu nennen — es beginnt der zweite Teil des Andante der ersten Sonate, C-dur, subdominantisch, und erreicht mit der Modulation zur V. Stufe die Tonika, ein Modulationsschema, das heute noch für das 19. Jahrhundert und als Originalität des Schubertschen Symphoniesatzes in Anspruch genommen wird.

Vorbildlich sind Aufmachung und Ausstattung des Heftes. Allein vier Seiten stehen dem Herausgeber für sein stoffreiches und mit spürbarer Liebe zur philologischen Akkuratess informierendes Vorwort zur Verfügung, drei weitere Seiten für Faksimiles, die in die Atmosphäre des Erstdruckes einführen. Daß auch der Neustich nach der Haffner-Ausgabe erfolgte (Ineinanderschreiben der Diskant- und Baßsystem zugehörigen Noten ohne Hilfslinien), wird hinsichtlich der Reproduktionstreue vom Historiker begrüßt werden, geht aber auf Kosten der Übersichtlichkeit des Satzes, dem die letztlich auch für den praktischen Gebrauch bestimmte Ausgabe vielleicht doch hätte Rechnung tragen sollen.

Horst Heussner, Marburg/Lahn

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Pietro Aaron: *Toscanello in musica*. Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Venedig 1539, hrsg. von Georg Frey. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1970. [74 S.] (Documenta Musicologica. Erste Reihe Druckschriften-Faksimiles. XXIX.)

Sebastian Aquilera de Heredia: *Drei Magnificat zu 4, 5 und 8 Stimmen*. Hrsg. von Barton Hudson. Wolfenbüttel: Mösel Verlag [1968]. V, 30 S. (Das Chorwerk. 106.)

Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966. Hrsg. von Carl Dahlhaus, Reiner Kluge, Ernst H. Meyer, Walter Wiora. Kassel—Basel—Tours—London: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1970). XVI, 571 S.

Carlo Bohländer — Karl-Heinz Holler: *Reclams Jazzführer*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1970). 991 S., 32 Abb.