

BESPRECHUNGEN

Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Siegfried Kross und Hans Schmidt. Bonn: Beethovenhaus 1967. XXVIII, 461 S.

Diese durch zahlreiche Notenbeispiele und mehrere Reproduktionen prächtig bereicherte Festschrift stellt in 32 Beiträgen „mit der Fülle ihrer Themen ein Abbild der (in einer sorgfältigen Bibliographie niedergelegten) vielfältigen Interessen und Forschungsgebiete des Jubilars“ dar. Daß gut die Hälfte der Arbeiten Beethoven und seinem Umkreis gewidmet ist, versteht sich. I. Becker-Glauch legt in *Joseph Haydns Te Deum für die Kaiserin* eine Quellenstudie vor, die sich besonders auf neuaufgefundenes Grazer Stimmenmaterial bezieht. — G. Feders auf der Basis langjähriger praktischer Erfahrung vorgetragene *Gedanken über den kritischen Apparat aus der Sicht der Haydn-Gesamtausgabe* enthalten beachtens- und befolgenswerte Vorschläge und Diskussionen. — Von Francesco Zanettis *Streichtrios* (insgesamt 41), mit denen H. Unverricht in sorgfältiger Quellenerkundung und Stilanalyse bekannt macht, wird Beethoven für sein op. 3 und 9 wohl nichts gewußt haben; immerhin „stoßen sie unmittelbar zum klassisch geprägten Streichtrio vor“. — In mehr mittelbarer Beziehung zu Beethoven steht *Ein vergessener österreichischer Musiker* unbekannter Nationalität, der Paukist und Blaskomponist Georg Druschetzky (1745—1819), in Linz, Preßburg und Budapest tätig, den A. Weinmann vorstellt. — *Die tschechische Musik des 18. Jahrhunderts und ihre Stellung in der europäischen Musikkultur* sieht J. Racek in der „ununterbrochenen Struktur und stilistischen Kontinuität“, die Böhmen zum Konservatorium Europas bis ins 19. Jahrhundert werden ließ. — M. Braubach bringt auf dem Grund begünstigter Quellenlage über Leben und Beziehungen der Mitglieder der *Hofmusik unter den vier letzten Kurfürsten von Köln*, also für 1690—1800, neues Material. — Die systematisch durchdachten Gedanken *Ferdinand D'Anthoiss* (zur rationalen Ästhetik der Kirchenmusik 1784) mögen, wie K. G. Fellerer darlegt, auch auf den jungen Beethoven eingewirkt haben.

Von den eigentlichen Arbeiten über Beethoven ist H. Jäger-Sunsten aus Bei-

trag *Beethoven als Bürger der Stadt Wien* biographischer Natur: der Meister hatte nur das „taxfreie Bürger-“, nicht das Ehrenbürgerrecht. — Zum Thema *Leonore-Fidelio* gibt W. Hess aufgrund z. T. neuen Skizzenmaterials über *Eine unbekannte Frühfassung zweier Nummern der Oper Leonore* aufschlußreiche Belege für des Meisters „empfindendes (und nicht rechnerisch abwägendes) Ringen“ um die Formung und sein Streben nach Einfachheit und Klarheit. — Auch ein Beitrag zum Schaffen Salieris ist E. Schenk's Aufsatz über dessen „Landsturm“-Kantate von 1799 in ihren Beziehungen zu Beethovens „Fidelio“, die beweisen, daß der Meister „seinem Lehrer für die richtige Textbehandlung . . . einlehnig zu verdanken hatte“. — Ein verwandtes Thema behandeln P. Mies und H. Schmidt. Der Erstgenannte (. . . *Quasi una Fantasia*) setzt nach zusammenfassender Charakterisierung von Beethovens Phantasien die Beziehungen zwischen op. 77 und 80 zu den beiden Sonaten op. 27 (auch op. 111 wird herangezogen) auseinander. — Schmidt erörtert (*Die gegenwärtige Quellenlage zu Beethovens Chorfantasia*) Fragen der Aufführung, Textgestaltung und der Stichvorlagen. — Grundsätzlichen Fragen des Beethovenschen Schaffens sind zwei Arbeiten gewidmet. Während N. Stich die Schwierigkeiten darlegt, die die Einteilung der Satzgatungen in *Beethovens Instrumentalwerken* bereitet und diese (30) dann übersichtlich aufzählt, demonstriert K. Kropfinger die maßgebliche Bedeutung der *Thematischen Funktion der langsamen Einleitung bei Beethoven* für den „thematischen Evolutionsprozeß“, so die gegenseitigen Beeinflussungen und die Einwirkung auf die Durchführung. — E. Platen gelingt es, für *Beethovens Streichtrio D-Dur op. 9 Nr. 2* umsichtig und undoktrinär nachzuweisen, daß „sämtliche Sätze in mehrfacher Weise und durch funktionell wichtige Formelemente mit dem Hauptmotiv verbunden“ sind. — W. Virneisel gibt *Aus Beethovens Skizzenbüchern* Proben für eine unvollendete Petrarcavertonung und weiter zur Entstehung des Streichquartetts op. 59, 1 und der ersten Leonorenouvertüre. — H. Grundmann geht der Streitfrage *Per il Clavicembalo o Piano-Forte* nach: Nach

einer einschlägigen „Aufstellung aller Werke Beethovens“ werden angesichts der Möglichkeit, der Komponist habe seine Bezeichnungen „nachlässig und launisch“ gehandhabt, Stilvergleichen und Klangversuche empfohlen. — K. Sakk a schließt in *Beethovens Klaviere*, gestützt auf Stil- und Notentextvergleichen, daß der Meister steigend „auf den Umfang des Instruments keine Rücksicht mehr“ nahm, obwohl er mit vielen seiner Klaviere sehr zufrieden war und ihnen Anregungen verdankte.

Der älteren Mehrstimmigkeit und der Gregorianik, deren Erforschung dem Jubilar ebenfalls bedeutende Förderung verdankt, gelten sechs z. T. umfangreiche Darstellungen. K. v. F i s c h e r zeigt für *Die Lauda „Ave Mater“ und ihre verschiedenen Fassungen*, wie „problematisch die Herstellung von Quellenfiltrationen für die Musik der älteren Zeit bleiben muß“. — S. K o j i m a stellt für *Die Ostergradualien „Haec dies“ und ihr Verhältnis zu den Tractus des II. und VIII. Tons* deren „verwandtschaftlichen Zusammenhang“ fest, obwohl die Stadien Unterschiede zeigen. — P. M i t t l e r beweist für *Die neuimierten Gesänge des Siegburger Lektionars* (um 1150) ihre große Verwandtschaft zu anderen Handschriften, doch ist das Lektionar durch die Einfügung der Responsorien V und VI „in dieser Art einmalig“. — M. R i t s c h e r diskutiert für die *Musik der Heiligen Hildegard* die konstitutiven Elemente der Musik, Echtheits- und Textierungsfragen und das Wissen der Heiligen „um ihre Berufung“. — J. S m i t s v a n W a e s b e r g e (*Die Geschichte von Glastonbury (1082) und ihre Folgen*) kommt, anknüpfend an eine Mord- und Totschlagsaffäre wegen der erzwungenen Einführung eines fremden Gesangsrepertoires, zu dem Schluß, daß dort das altrömische Repertoire maßgebend war. — G. M a s s e n k e i l untersucht (*Marc-Antoine Charpentier als Messenkomponist*) den Stil der bisher wenig erforschten 12 Messen und weist auf die Verwandtschaft mit Fr. Couperin und auf zwei besetzungsmäßige Unika hin. — W. K o l n e d e r widerlegt in genetischer und dokumentarisch und statistisch belegter Darstellung der *Musikalisch-soziologischen Voraussetzungen der Violinenentwicklung* das Märchen von der wunderbaren, plötzlichen Entstehung der heutigen Geige und verweist auf die steigenden höfischen und kirchlichen Anforderungen an das Instru-

ment; die Meisterschöpfungen waren „keine außerhalb ihrer Zeit stehenden zweckfreien Aesthetica“. — Zur *Improvisation indischer Ragas* gibt T. P u r o h i t - R o y ein anschaulich belebtes Bild von den Bedingungen und Schwierigkeiten, auch „nur einen einzigen Stil . . . zu beherrschen“.

Über die Zeit nach Beethoven berichtet W. C z e s l a ; es gelingt ihm (*Motivische Mutation im Schaffen von Brahms*), den Nachweis der „Vereinheitlichung des motivischen Materials“ für ein ganzes Werk (op. 51, Nr. 1) zu bringen, und er gelangt mit solchen Feststellungen über die von W. Vetter und B. Stäblein hinaus. — In seiner Studie *Zum Deklamationsproblem im deutschen Sololied* befaßt sich H. T h ü r m e r vor allem mit dem Phänomen „der . . . aus der melodischen Linie herausragenden Spitzentöne“. — M. V o g e l hebt für die *Kirnberger-Stimmung vor und nach Kirnberger* hervor, daß sie evtl. sogar für J. S. Bach als die „wohltemperierte“ galt und noch bis 1840 diskutiert worden sei, zumal sie leicht einstimmbare sei. — In Forschungen zur *Periodizität und Tonhöhe* hebt G. U n g e h e u e r „Zwei Formen von Abhängigkeiten zwischen Signal und Tonhöhenwahrnehmung“ heraus.

Endlich zwei Ausführungen zum Thema Musik und Dichtung: K. Ph. Bernet Kemper s beschäftigt sich in *Die Instrumentalmusik im Banne der Literatur* mit den literarischen Ursprüngen des Programms und sieht nach Berlioz' vielfältigen Versuchen, „den Text in sein Kunstwerk zu übernehmen“, in den Bemühungen Liszts und seiner Nachfolger, hybriden Ausschreitungen gegenüber eine eigene „phantasievoll gebundene Form“ entgegenzusetzen, einen Gewinn der Instrumentalmusik. — Daß die Lyrik, so die Mörikes, Storms und Weinhebers, sich oft vielfarbig und höchstpersönlich musikalischen Formen anähnelte, ist bekannt. Daß aber „ein sprachliches Kunstwerk nach den Prinzipien musikalischer Formen gestaltet“ ist, diesen seltenen Fall bezeugt mit einwandfreien Argumenten S. K r o s s für Thomas Manns *Dr. Faustus*. Das Ziel des Verfassers, *Musikalische Strukturen als literarische Form* nachzuweisen, findet nun vielleicht Nacheiferung (ähnliche Experimente, mit der Neunzahl, liegen schon 1920 in Albrecht Schaeffers *Helianth* vor!).

Wenn auch diese Übersicht ein nur schattenhaftes Bild von dem Reichtum des hier

Angeregt und Erreichten geben kann: In der Fülle ihrer exakt fundierten und ergiebigen Methoden und Themen und dem hohen Niveau der Darstellung vertritt dieses echtbürtige *Colloquium Amicorum* beispielhaft den Hochstand heutiger Forschung.

Reinhold Sietz, Köln

J a h r b u c h für Liturgik und Hymnologie. 10. Band 1965. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1966. XVI, 309 S.

Wie in den vorangegangenen Bänden erfolgt die hymnologische Berichterstattung auf drei Ebenen: unter den Hauptbeiträgen, unter den Kleinen Beiträgen und Miszellen und im umfangreichen Literaturbericht. Dazu kommen zahlreiche Abbildungen und ein separat beigegebenes Faksimile (*Maria zart*, Oppenheim um 1515).

In der ersten Schicht macht Walter Lipphardt mit einer Harburger Liederhandschrift bekannt, die als *Das wiedergefundene Gesangbuch-Autograph von Adam Reisner aus dem Jahr 1554* beschrieben wird. Mit der Entdeckung dieser Quelle erhält die Reisner-Philologie ein sicheres Fundament und die Volkskunde neues Material; denn unter den 38 mensuralen Melodien, von denen eine auch anonym im vierstimmigen Satz erscheint, befinden sich ein paar sehr alte „weltliche“ „Töne“. Nach Veröffentlichung des umfangreichen Aufsatzes im *JbVldf XII*, 1967 (W. Lipphardt, A. Reisners handschriftliches Gesangbuch von 1554 . . .; vgl. *Mf XXII*, 1969, 97) haben die entsprechenden Ausführungen im *JbLH* den Charakter einer vorläufigen Mitteilung. Zu prüfen wäre noch das Verhältnis von Reisners Melodie Nr. 5 für den Hymnus *post cibum* zu dem u. a. im *JAMS XIX*, 1966, 27 besprochenen „Ton“. Vor allem aber müßte den Beziehungen zu Sixt Dietrich nachgegangen werden, der nach Auskunft des handschriftlichen Vorworts zu den oder zu einigen Liedern „vier stimmen componiert“ hat (*JbVldf XII*, 58; *JbLH X*, 56), und zwar offenbar in einer dem schlichten Liedtyp bei Johann Walter und damit dem späteren „Kantionalstil“ vergleichbaren Art.

Konrad Ameln, als Schriftleiter für Hymnologie und als Verfasser zweier Literaturberichte maßgebend auch an diesem Band beteiligt, eröffnet die Kleinen Beiträge und Miszellen, die chronologisch aufgebaut sind,

mit einer Untersuchung über mehrere Pergamentblätter des 15. Jahrhunderts (*Ein vor-reformatorisches Gebet- und Andacht-Buch als hymnologische Quelle*). Immer deutlicher zeichnet sich damit eine auf bestimmte Hymnen und Lieder konzentrierte und eigenartig Sprechen und Singen, Prosa und Verse verbindende niederdeutsche „*praxis pietatis melica*“ im ausgehenden Mittelalter ab. Amelns ausgeprägter Sinn fürs Antiquarische bewährt sich auch, wenn er *Die ältere Weise des Liedes „Wir Christenleut . . .“* prüft und dabei über eine geistliche Komödie von 1589 näher unterrichtet. — Wie mechanisch es bei Verfertigung deutscher Lieder um 1450 zugehen konnte, zeigt Christoph Petzsch an zwei Beispielen aus dem Lochamer Liederbuch („*Von meiden bin ich dick beraubt. Ein spätmittelalterlicher Melodietypus und sein Weiterleben, zugleich ein Beitrag zur Frage der Reduktionsformen*). Das analysierte Lied, dessen Melodie bei Ph. Winnenberg 1582 fortlebt (Nr. 10, „*Wacht auf, ihr Christen, aus der Ruh*“) und mit der auch die Dur-Weisen vom Typ „*Es hätt' e' Buur e' Töchterli*“ (*Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien II*, Berlin 1939, 294) irgendwie zusammenhängen, war nach Petzsch das Vorbild für die anschließende Dichtung „*Dein allayn was ich ein zeyt*“. — In das von Paul Lehmann 1922 erschlossene Gebiet der (komischen) „*Parodie im Mittelalter*“ führt Walter Salmen (*Zur Geschichte eines mittelalterlichen geistlichen Fahrtenliedes*). Wieder einmal vertritt die bewußte Umgestaltung das verlorene „Urbild“. — Für die Überlieferung des Textes „*Es kommt ein Schiff geladen*“ und dessen Deutung sind die Gedanken von Paul Alpers und Markus Jenny wichtig. Der zuletzt genannte Autor hebt in einer weiteren Studie die Bedeutung des Gesellschafts- und Kunstliedes für das geistliche Lied der Reformationszeit hervor (*Zu den Weisen von „Sie ist mir lieb, die werte Magd“ und „Allein zu Dir, Herr Jesu Christ“*). Ob man allerdings uneingeschränkt von der „*stolzen Großzügigkeit und Weite einer Hofweise*“ (158) sprechen kann, bleibe dahingestellt. — Auch W. Lipphardt ist unter den Kleinen Beiträgen und Miszellen zweimal vertreten: mit einem Kommentar zu dem beigegebenen Liederblatt „*Maria zart*“, Oppenheim (um 1515), das nun als älteste Quelle für das vollständige Lied zu gelten hat, und mit einem Literaturbericht

Neue Theorien über die Entstehung des gregorianischen Chorals. — Ernst Sommer korrigiert Johannes Zahns und Hans Joachim Mosers Angaben über *Johann Walters Weise zu Luthers „Vom Himmel hoch da komm ich her“*, und Jens Peter Larsen erörtert *Ein Notationsproblem in dem Gesangbuch von Hans Thomisson (1569)*, wobei das Mensurzeichen $\phi 2$ bei „den eigentlichen *alla longa-Melodien*“ als Hinweis auf eine „mehr archaisierende doppelte Diminution“, sonst aber überwiegend als „Angabe einer nicht proportionsbestimmten, sondern nur etwas schnelleren Bewegung“ aufgefaßt wird (169f.). Da exakte Tempomodifikationen nur in bezug auf ein gleichzeitig oder unmittelbar benachbart realisiertes „Grundmaß“ möglich waren, handelt es sich hier um eine mehr theoretische Unterscheidung. — Walter Reckziegel (*Das Gesangbuch von J. Eichhorn d. Ä. zu Frankfurt/Oder*) ergänzt seine Ausführungen in Band VII 1962, und Siegfried Fornaçon beschäftigt sich mit der Herkunft Hermann Wepses. Die „regulierte“ Namensform in der Überschrift (*Hermann Wespe*) kann freilich neue Unsicherheit zur Folge haben.

Von der Thematik des vorliegenden Bandes her ist Hymnologie eine philologisch ausgerichtete Disziplin, in der es um die Erforschung sehr alter geistlicher Lieder geht und in der auch unscheinbare Varianten und sekundäre Quellen auf Interesse stoßen. Spätes Mittelalter und Reformation sind die Schwerpunkte. Kein Beitrag reicht über das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts hinaus in jüngere Zeiten. So berechtigt und nützlich Spezialisierungen sind, so gefährlich können sie wirken, wenn ihnen der Ausgleich fehlt und wenn schließlich ein ganzes Fach einseitig definiert erscheint. Der zehnte Jahrgang mit seiner „runden“ Zahl gibt Anlaß zu solchem Bedenken.

Werner Braun, Saarbrücken

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966. Hrsg. von Rudolf Eller. Elfter Jahrgang. (58. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters.) Leipzig: Edition Peters 1967. 126 S.

Dem „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“, dessen Erbe das „Deutsche Jahrbuch“ antrat, gaben vor allem die Beiträge eines Mitarbeiters das Profil: Arnold Scherings, des Herausgebers. Der Universalität der späteren Herausgeber Hermann

Abert und Walther Vetter war es zuzuschreiben, daß das Jahrbuch auch weiterhin das blieb, was es war. Der 11. Jahrgang des Deutschen Jahrbuchs, mit dem Rudolf Eller seine Herausgebertätigkeit beginnt, wird eröffnet mit H. Wegeners Gedenkworten für Walther Vetter, einer knappen und doch lebendigen Würdigung.

Die übrigen acht Beiträge, die in der Mehrzahl zu zentralen Themen der Musik Stellung nehmen, lassen erwarten, daß das Jahrbuch seinen Rang behalten werde. Der Vielfalt der behandelten Themen entspricht die Mannigfaltigkeit der Aspekte und Methoden. Einen Schwerpunkt bilden zweifellos L. Finschers eindringende Ausführungen *Zum Begriff der Klassik in der Musik*. Die Fülle des ausgewerteten Materials, der Gesichtspunkte und der vorgebrachten Gedanken lassen allerdings eine Drachensaat von Fragen und Problemen aufgehen. Wollte die Rezension wirklich in eine Auseinandersetzung eintreten, sie müßte sich zu einer selbständigen Abhandlung auswachsen. Hier nur einige Punkte: Das Wesentlichste an Finschers Arbeit scheint mir die Kritik des Begriffs und die Durchleuchtung seiner Geschichte zu sein. Sie führt vor allem die Vielschichtigkeit seines Inhalts vor Augen, die aus dem unreflektierten Gebrauch resultiert. Doch wird auch deutlich, wie wenig die Geschichte eines solchen „vorbegrifflichen“ Terminus, dessen Grenze zum Umgangssprachlichen fließend ist, und der zwar der ungefähren Bezeichnung aber nie der Vergewisserung konkreter Phänomene gedient hat, letztlich für die vielleicht wichtigste Frage abwirft, welcher spezifische Inhalt sich mit dem Begriff der Klassik im Hinblick auf die Struktur der Musik der Wiener Klassiker verbindet. Die Frage, was die „Klassik“ der Wiener klassischen Musik besage, fällt zusammen mit der Frage, wie diese Musik strukturiert ist und was sie unterscheidet von jeder früheren und späteren. So ließe sich der bei rein terminologischer Untersuchung immer bestehenden Gefahr begegnen, daß wir u. U. klare Begriffe von Dingen erhalten, die uns durchaus noch unklar sind. Um eine Neufassung des Klassikbegriffs, die Finscher (S. 24) vielleicht allzu skeptisch beurteilt, aus der Erkenntnis musikalischer Sachverhalte wird man nicht herumkommen. Ob man dabei „Klassik“ als Epochenbezeichnung — m. E. ein Fall von begrifflicher Analogie-

bildung — wird beibehalten können, scheint mir fraglich. Wer irgend mit Problemen wie den hier angedeuteten befaßt ist, wird sich jedenfalls mit Finschers Klassik-Aufsatz auseinandersetzen müssen. — Um „begriffliche Bestimmung der Klassik“ geht es auch H. Goldschmidt in dem Artikel *Über die Einheit der vokalen und instrumentalen Sphäre in der klassischen Musik*. Ausgehend von der Tatsache der „redenden“ Kantabilität der Wiener klassischen Musik und von dem schon früh im 19. Jh. formulierten Gedanken der „schönsten Vermählung von Gesang und Instrumentalmusik“ (A. Wendt) vor allem bei Mozart (vgl. Finscher, 21 und Anm. 59) kommt Goldschmidt zur Aufstellung des Begriffspaares „Cantando“ und „Sonando“. Ein unaufgelöster Widerspruch ergibt sich dabei allerdings zu der zutreffend im Titel postulierten „Einheit“ der Sphären. Der Versuch, analytisch Cantando- und Sonando-Partien voneinander abzugrenzen, wird m. E. problematisch eben durch diese Einheit, die ja im übrigen keineswegs nur für die klassische Musik gilt. Dabei soll nicht geleugnet werden, daß einmal mehr das Gesangliche, ein andermal mehr das Instrumental-Figurative und Rhythmisch-Betonte im Vordergrund steht. Das tertium comparationis für den Beginn der Jupitersinfonie und für das Coupletlied KV 539, die zu einem weitgehenden, aufschlußreichen Vergleich herangezogen werden, ist die Vorstellung des Marsches, die Vokales und Instrumentales umfaßt. Goldschmidt „tropiert“ Teile des Sinfoniebeginns mit Textstücken von KV 539 und erklärt den Bau der Exposition von KV 551 aus der Dreistrophigkeit des Liedes. Die dieser Deutung widersprechende aber evidente Identität des letzten „Seitensatzes“ (T. 101 ff.) mit dem Hauptgedanken der Arie KV 541 „*Un bacio di mano*“ (T. 17 ff.) bleibt unerwähnt. Deutlich folgt Goldschmidt, wie aus den weiteren Ausführungen hervorgeht, den Spuren Scherings. Das Verdikt über ihn (S. 46) ist daher nicht ganz verständlich. Die angekündigten Untersuchungen zur Musik der Wiener Klassik durch Goldschmidt und seine Mitarbeiter dürften in jedem Fall unsere Erkenntnis bereichern.

Unbekannte Briefe von A. Gyrowetz, die sich u. a. auf die Erstaufführung der Oper *Il finto Stanislao* beziehen, bringt R. Schaal zum Abdruck. — W. Wiora betrachtet die Melodik des deutschen Klavier-

lieds von einem bisher kaum beachteten Aspekt. In dem Aufsatz über *Die Romantisierung alter Mollmelodik im Liede von Schubert bis Wolf* bringt er höchst aufschlußreiche Gegenüberstellungen von Volks- und Kunstliedern und überzeugende Nachweise, daß „*Schubert und Schumann, sowie ihre Nachfahren, wie Hugo Wolf, aus dem Erbe alten Volksgesanges etliche Typen und Formeln übernommen und romantisch weitergebildet haben.*“ — Die Arbeit von H. Grüss über *Notation und Tempo einiger Werke Scheidts und Praetorius'* zeigt, daß Probleme der Edition zu musikalisch fruchtbaren Fragestellungen führen können. Es handelt sich um die Temporelationen zwischen geradem Takt und Tripeltakt und um das Verhältnis der Tempi zum Bau der Komposition. Grüss weist vor allem darauf hin, daß sich in einer Zeit, in der der alte Proportionstakt und seine Vorzeichnungen zu verfallen beginnen und der moderne Taktbegriff sich abzeichnet, mitunter in ein und derselben Komposition verschiedene Tempovorstellungen überlagern. Auch in der italienischen Musik (z. B. bei G. Gabrieli) ließen sich ähnliche Fälle nachweisen. — W. Kolneder greift den alten Streit neu auf: *Badis' „Kunst der Fuge“, ein Lese- oder Hörwerk?* Seiner These, daß diese Alternative inadäquat, ja irrig sei, sind vernünftige Argumente kaum entgegenzusetzen. Daß die *Kunst der Fuge* und ihre Ordnungen sehr wohl als Ganzes hörend aufgenommen werden könnten, belegt der Verfasser durch eine Reihe scharfsinniger Beobachtungen an den einzelnen Fugen und Kanons des Werks. Die Polemik gegen eine neuere Veröffentlichung über Bachs *Kunst der Fuge* geht freilich insofern ins Leere, als dort die Nichthörbarkeit von Ordnungen gar nicht behauptet, sondern nur die Notwendigkeit einer geschlossenen Aufführung (gemeint ist im Konzertsaal bzw. überhaupt vor einem modernen anonymen Publikum) verneint wird. Daß für den Kenner im Sinne Bachs Ordnungen des Werks im Erklängen erfaßt werden könnten, besagt nicht, daß Bach an eine geschlossene, zyklische Wiedergabe gedacht hat. (An welchem Ort wäre denn eine solche denkbar?) Hier wäre die von Kolneder allerdings ausgesparte Frage zu stellen, für welchen Hörer ein Werk wie die *Kunst der Fuge* bestimmt ist, an wen es sich richtet. Sicherlich nicht an eine gemischte Hörerschaft von mehr oder weniger versierten Konsumenten, an die sich

heute eine zyklische Wiedergabe notwendigerweise wendet. Vor der *Kunst der Fuge* dürfte sich der Kreis der „Hörer“ reduzieren lassen auf diejenigen Einzelpersonen, die sich das Werk selbst spielend und zuhörend vorführen. Ob zusammenhängend oder nicht bleibt dann unerheblich. Im übrigen führt Kolneder nicht die im Titel gegebene Alternative ad absurdum, die tatsächlich nur eine scheinbare, auf irrigem Voraussetzungen beruhende ist; er bejaht sie vielmehr, indem er eindeutig für die eine der Möglichkeiten plädiert.

Die Konfrontierung musikalischer Phänomene mit solchen der bildenden Kunst ist nicht ganz zu Unrecht in Verruf geraten. Eine dieser fest eingewurzelten, wenngleich schiefen Parallelsetzungen ist die des malerischen Impressionismus und der Musik von Debussy. Die Unhaltbarkeit dieser Parallele wird dargelegt von H. Chr. Wolff in dem Beitrag über *Melodische Urform und Gestaltvariation bei Debussy*. Darüber hinaus stellt Wolff Untersuchungen zur Struktur der Musik Debussys an, indem er die zentrale Bedeutung von „Urmotiven“ (Quarte, Terz, Quinte) für den melodischen Bau hervorhebt. Den Hinweis darauf, „daß sie (sc. die melodischen Urformen) für die Melodiebildung etwas ähnliches darstellen wie die Urformen der Malerei, die sich in Gestalten wie Dreieck, Kreis, Rechteck, Würfel äußern“ (S. 96), könnte man als Beispiel einer erhellenden vergleichenden Betrachtungsweise anführen. Es wäre an der Zeit, ideologisch verhärtete Verdikte über bestimmte Forschungsrichtungen neu zu überdenken. — *Symmetrien im Chorsatz Anton Webers* untersucht E. K l e m m. Es geht ihm um die „algebraische Formulierung und Begründung solcher Symmetrien“. Zu Nachvollzug und Beurteilung der hier angewandten Methode, „Zwölftonreihen als Permutationen aufzufassen und mit ihnen zu rechnen“, fehlen dem Rezensenten leider die mathematischen Voraussetzungen. Stefan Kunze, München

Journal of the Japanese Musicological Society. 1967. No. XIII. Tokyo: Japanese Musicological Society 1968. 240 S., 1 Abb.

Der 13. Band des Jahrbuches der Japanischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft ist zugleich eine Dankesgabe für Shōichi Tsuji, den Präsidenten der Japanese Musicological Society, zu dessen 72. Geburtstag. Achtzehn Kollegen und wohl auch Schüler

des Jubilars behandeln in ihren Beiträgen überwiegend Themen aus der europäischen Musikgeschichte oder dem Gebiet der systematischen Musikwissenschaft. Nur drei Aufsätze befassen sich mit Japanischer Musik bzw. der Musik im heutigen Japan. Zwischen die Beiträge eingefügt (S. 113—176) ist der *Report of the 18th Annual Meeting*. Neben den einzelnen Referaten stehen vor allem die zum Teil recht ausführlichen Bemerkungen zu dem Generalthema des Symposiums „*Musical Thought East and West*“. Begnügte man sich bedauerlicherweise gerade hier allein mit einer Übersetzung der Titel, so sind den Einzelbeiträgen kurze, leider stilistisch nicht immer einwandfreie und mit Druckfehlern behaftete Inhaltsangaben in englischer oder deutscher Sprache vorangestellt. Auf diese Weise ist es wenigstens möglich, sich zu informieren. Kritisch urteilen indessen wird nur derjenige können, der der japanischen Sprache mächtig ist. Ganz allgemein aber vermag der vorliegende Band ein Bild von der aufstrebenden Musikforschung Japans zu vermitteln, die jedoch, so hat es wenigstens den Anschein, mehr die abendländische Musik als diejenige des eigenen Landes zum Gegenstand ihrer Untersuchungen gemacht hat.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Miscellanea Musicologica, hrsg. vom musikwissenschaftlichen Institut der Prager Karlsuniversität, redigiert von M. O č a d l í k (Bd. XVI—XVII) und seit 1965 von F. Mu ž í k. Bd. XVI (1961), 191 S. und XVII (1962), 175 S. in Rotaprint, Bd. XVIII (1965), 183 S., XIX (1966), 243 S. und XX (1967), 128 S. in Buchdruck. [Die Bde. I—VIII wurden in Mf. 1960, S. 475 f., IX—XV in Mf. 1963, S. 85—87, besprochen.]

Band XVI enthält Tomislav V o l e k s Veröffentlichung *Repertoire Nosticovského divadla v Praze z let 1794, 1796—8* („Das Repertoire des Nostitztheaters in Prag aus den Jahren 1794, 1796—1798“). Der Verfasser zählt zu den besten Kennern der böhmischen Musik des 18. Jahrhunderts. Die vorliegende Publikation fußt auf der durch Theaterhistoriker wiederentdeckten, in Brünn erschienenen Monatsschrift *Allgemeines europäisches Journal*, in dem Übersichten und Rezensionen der Theatervorstellungen in Prag veröffentlicht wurden. Aus den im Titel genannten Jahrgängen hat Volek alles

das Nostitztheater betreffende ausgewählt und durch Franz X. Němeček-Niemetscheks, im Dezember 1794 verfaßte *Nachrichten über den Zustand des Theaters in Prag* eingeleitet. Er würdigt (S. 5–17) die Bedeutung dieser Quelle nicht nur als Repertoireübersicht, sondern auch als Dokument der Geschmackswandlung zum bürgerlichen Musiktheater, der Zusammensetzung der Theatergesellschaften, der Reproduktionspraxis usw. Nicht zuletzt interessiert die deutliche Tendenz der Rezensenten, das Wiener Repertoire als dekadent abzuwerten.

Der publizierte Text (S. 19–172) enthält wahre Perlen der damaligen Kritik, z. B.: (*Doktor und Apotheke*, 1794) „*Herr Grube . . . ist nicht mehr vermögend, den Bass zu erreichen, der erforderlich ist, um dem Ohr Genüge zu leisten*“ (S. 44); (*Viktor und Heloise*, 4. 12. 1794) „*Vom Spiel der Schauspieler lässt sich fast nichts sagen, weil alle Personen charakterlos und ihre Sprache sinnlos war*“ (S. 49 f.); (5. 12. 1794) „*Die Entführung. War wieder Balsam auf die gestrige Wunde.*“

Eine vom Verfasser aufgestellte Tabelle der italienischen und deutschen Opern veranschaulicht, wie groß das Risiko der damaligen Theaterdirektoren war. Werke von Piccini, Süßmayr, Weigl, Dittersdorf, Grétry, Paisiello u. a. überlebten die Premiere nicht. Ein abschließendes Verzeichnis des Opern- und Singspielpersonals (S. 183 bis 190) ist der respektlosen Charakteristiken wegen nicht ohne Interesse. Der überwiegend deutsche Text des Bandes macht den Inhalt allgemein zugänglich.

Band XVII Jan Kouba, *Blahoslavův rejstřík autorů českobratrských písní a jeho pozdější zpracování* („Blahoslav's Register der Autoren der Lieder der Böhmisches Brüder und dessen spätere Bearbeitungen; Edition und Kommentar“). Eine für die hymnologische Forschung unentbehrliche Ausgabe des 1561 von Jan Blahoslav kompilierten und 1571 ergänzten Verzeichnisses mit Blahoslavs Einleitung (S. 47–53), ausführlichen Anmerkungen des Herausgebers (S. 90 bis 96), Personenregister (S. 97–100) und alphabetischem Liedverzeichnis (S. 101 bis 168, mit Hinweisen auf die späteren Redaktionen des Registers). Über die Entstehung und weiteren Schicksale der Quelle berichtet Kouba eingehend (S. 5–46). Bedauerlicherweise ist diese Einleitung nicht auch in einer Weltsprache vorhanden, die Edition

somit den tschechischen Kollegen vorbehalten.

Band XVIII enthält vier Beiträge. Zur ältesten tschechischen Musikgeschichte berichtet František Mužík über die Ergebnisse seiner Untersuchungen des Liedes *Hospodine, pomiluj ny* (S. 7–20, deutsches Résumé S. 21–23, Abbildungen S. 24–30). Aus den fünf überlieferten ältesten Quellen des Liedes ermittelt der Verfasser die authentische Form von Text und Melodie, wobei der Nachweis wichtig ist, daß die allgemein als ursprünglich angesehene und benützte älteste Version fehlerhaft ist und alle bisherigen Interpretationen somit zu korrigieren sind. Růžena Mužíková publiziert den die Instrumentalmusik betreffenden Abschnitt der *Musica* des Pavel Židek (*Pauli Paulirini de Praga Musica*) (S. 85–110, deutsche Zusammenfassung S. 115–116). Der neu veröffentlichte Text bringt zahlreiche Korrekturen zu Josef Reiss' Auszügen (ZfMw. VII, 1924–1925, S. 259 bis 264). Eine eingehende Kenntnis der Quelle, mit der sich die Verfasserin in mehreren Studien auseinandergesetzt hat, erlaubt ihr den Nachweis, daß Žideks Traktat nicht nur zu den ältesten systematischen Arbeiten auf dem Gebiete der Musikinstrumente zählt, sondern teils bisher unbekannte Instrumentenbezeichnungen, teils die ältesten Nachrichten überhaupt über die um 1460 neuen Instrumente enthält. Ivan Vojtěch legt eine Edition *Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg. Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff* vor (S. 31–83). Die meisten dieser Briefe (Schönberg 2, Webern 2, Berg 21) sind in den Jahren 1919 bis 1922 an Schulhoff nach Dresden gerichtet und enthalten eine Fülle bemerkenswerter Nachrichten über die Tätigkeit des Vereins für Musikalische Privataufführungen in Wien (dem ein Prager Verein 1922 folgte), persönliche Nachrichten und politischen Stoff zur bekannten Kontroverse Romain Rolland — Karl Kraus (1919). Die zahlreichen Druckfehler in Einleitung und Edition sind größtenteils auf einem beiliegenden Blatt berichtigt. František Hrabal untersucht die Schicksale der Werke Richard Wagners in der Tschechoslowakei zwischen den beiden Weltkriegen (*Richard Wagner a my . . . In Margine Helfert-Očadlík*, S. 117–136). Die beiden genannten Wissenschaftler repräsentierten die gegensätzlichen Positionen des Zugangs zu Wagners Werk, Helfert die

kritische Würdigung und Anerkennung der Bedeutung, Očadlík (*Soumrak modly — Götzendämmerung*, in Klíč III, 1932—1933) die sowohl avantgardistisch wie nationalpolitisch bedingte Ablehnung. Der propagandistische Mißbrauch des Wagnerschen oeuvre 1939 bis 1945 besiegelte schließlich das „Schweigen um Wagner“. Die deutsche Zusammenfassung dieser Studie ist zu kurz bemessen, um die interessanten Probleme genügend beleuchten zu können.

(Band XIX) Jaromír Černý, *Soupis hudebních rukopisů Muzea v Hradci Králové* („Verzeichnis der Musikhandschriften des Museums in Königgrätz“), ist ein Baustein auf dem stark vernachlässigten Gebiete der bibliographischen Literatur. „Beweis für die paradoxe Situation . . . ist die Tatsache, daß das hier veröffentlichte Handschriftenverzeichnis . . . erst erscheint, nachdem (das) Repertoire längst . . . als Grundlage musikgeschichtlicher Arbeiten und Editionsversuche älterer . . . Musikologen . . . gedient hat“ (deutsche Einleitung, S. 19). Die bemerkenswerten „Königgrätzer“ Handschriften mit ihrem teils tschechischen, teils internationalen Repertoire sind nun zum ersten Male systematisch und kritisch untersucht worden. Ein nach den neuesten Richtlinien angefertigter thematischer Katalog (im musikwissenschaftlichen Institut der Karlsuniversität deponiert) ist die Grundlage dieser gekürzten Fassung, in der die Incipits ausgelassen wurden. Leider ist das Verzeichnis mit Kommentaren und Hinweisen — bis auf eine Übersetzung der Einleitung — tschechisch publiziert worden. Mit Benützung eines Wörterbuches ist es jedoch größtenteils auch nichttschechischen Wissenschaftlern zugänglich. Die Arbeit enthält Signaturkonkordanzen, ein chronologisches Register und eine Provenienzübersicht der Handschriften (S. 31—34), Beschreibung der 56 Handschriften mit Inhaltsangabe (S. 34—67), das Repertoire: lat. und tschechische Messen (S. 71—80), Reimoffizien (81—82), Hymnen (82—88), lateinische (88—95) und tschechische Sequenzen (96—104), lat. (105 bis 120) und tschechische Lieder (120—142), mehrstimmige komplette Kompositionen (142—159), unkomplette Kompositionen (159—197), Katalog der Lieder der Hdschr. Nr. 38 (197—205), Quellen- und Literaturverzeichnisse, Abbildungen (213—228), Namen-, Sach- und Ortsregister. Die Bedeutung

dieser Handschriften geht bereits aus der Zahl der erfaßten Kompositionen hervor, u. a. 83 Hymnen, 120 lat. und 163 tsch. Sequenzen, 282 lat. und 619 (!) tsch. Lieder, nicht zuletzt aber der mehrstimmigen Werke von Agricola, Archadelt, Barbiron, Barbiereau, Berchem, des Buissons, Clemens (20), Compère, Crequillon, Josquin, Obrecht, Senfl, Verbonnet, Weerbecke u. a. m. Die Aufnahme der Handschriften ist genau, die Beschreibung ausführlich. Zu bedauern ist nur, daß die ursprüngliche Form mit thematischem Katalog keine Verlagsmöglichkeit gefunden hat.

(Band XX) Dieser Sammelband enthält drei Studien und ein thematisches Verzeichnis. Fr. Mužík behandelt *Das rhythmische System des tschechischen Liedes im 14. Jh.* (S. 7—48). An 19 Liedern werden Grundelemente, Distinktionen und Subdistinktionen untersucht und die einzelnen Kategorien demonstriert, die vom Choralstil über die isochrone zur modalen Interpretation (Tafeln S. 24) und von der isometrischen Subdistinktion über kombinierte rhythmische Reihen zur Tripodie hinleiten. Der Verfasser weist nach, wie durch Kombination von perfekten und imperfekten Distinktionen der Wechseltakt in das tschechische Lied kam. Hervorzuheben ist auch die Annahme, daß die syllaba superveniens in der isochronen Interpretation nicht, wie früher und auch vom Verfasser angenommen, nur durch Zweiteilung des ersten Tones, sondern einfacher auch durch Vorschlag eingeordnet werden kann. František Svejčkovský publiziert und kommentiert zwei Versionen von Zitatsammlungen der Hussitenzeit zur Streitfrage der Volkssprache im Kirchengesang (*Dvě varianty husitského traktátu „De cantu vulgari“*, S. 49—62). Beide Texte werden abgedruckt und konfrontiert. Diese tschechischen Studien sind mit deutschen Zusammenfassungen versehen. Deutsch publiziert Jiří Tichota seinen Beitrag *Deutsche Lieder in Prager Lautentabulaturen des beginnenden 17. Jahrhunderts* (S. 63—99). Die 21 in Transkriptionen veröffentlichten Lieder entstammen den Lautenbüchern XXIII F 174, 1613 (Univ. Bibl. Prag) und XIII B 237 (Nationalmuseum Prag). Über die Handschriften und deren Intavolierungen sowie die Transkriptionen berichtet der Verfasser in einer ausführlichen Einleitung. Milan Poštolka legt schließlich, ebenfalls deutsch,

ein *Thematisches Verzeichnis der Sinfonien Pavel Vranickýs* vor (S. 101—128), das bei den Vorbereitungen des MGG-Artikels entstanden ist. Der Katalog der 51 Sinfonien ist vorbildlich ausgearbeitet und kommentiert. In Tabellen sind die Sinfonien mit Opuszahlen erfaßt sowie eine Chronologie der datierbaren Werke und die Reihenfolge der Pariser Drucke zusammengestellt.

Camillo Schoenbaum, Dragør

Studie a materiály k dějinám starší české hudby (Studien und Materialien zur älteren tschechischen Musikgeschichte). Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 2, Prag 1965, 149 S. u. 16 S. Abbildungen.

Der Inhalt dieses Sammelbandes korrespondiert mit den Bänden XVII, XVIII und XX der *Miscellanea Musicologica*. Die fünf Beiträge sind der Musik des 15.—17. Jahrhunderts gewidmet und füllen wesentliche Lücken in der böhmischen Musikgeschichte aus. František Mužík, der den Band mit der Studie *Die Tyrnauer Handschrift* einleitet (S. 5—44 und I—XII), legt eine eingehende Untersuchung des Ms. c. l. m. æ. 243 der Ungarischen Nationalbibliothek in Budapest vor, dem auch die Habilitationsschrift des Verfassers (1960) gewidmet ist. Dieser codex mixtus ist höchstwahrscheinlich in Böhmen entstanden und enthält u. a. drei tschechische Leiche und das Lied „*Jesu Kriste ščedry kněže*“ in der einzigen bekannten vorhussitischen Form. Der Verfasser weist nach, daß die Hdschr. mit dem seit 1853 verschollenen Tyrnauer codex identisch sein muß und analysiert den Inhalt, dessen Bedeutung für die böhmische Musikgeschichte von größter Wichtigkeit ist. Bemerkenswert sind vor allem die mehrstimmigen Sätze, die aus einer Vorlage des 14. Jahrhunderts stammen (die *Benedicamina Procedentem sponsum, Zacheus arboris, der Rondellus Gentis mens labilis* und die Motette *Veni sancte spiritus — Da gaudiorum premia*). Sowohl die Interpretationen wie die Transkriptionen (deren Vorlagen auf den 16 Abbildungen zu finden sind) beweisen die eingehende Einsicht des Verfassers.

František Svejtkovský, dessen Hauptinteresse der hussitischen Musikkultur des 15. Jahrhunderts gilt, untersucht die betreffenden Abschnitte des Ms. XIV E 7 des Nationalmuseums in Prag, einer Zitatensammlung für Prediger und Theologen

(*Musejní rukopis XIV E 7 jako pramen k dějinám hudby z doby husitské*, S. 45—55). Die deutsche Zusammenfassung ist auf S. 55 durch verstellte und wohl auch fehlende Linien unverständlich. Růžena Mužíková setzt hier den Abdruck des Traktates von Pavel Židek mit den die Mensuralmusik behandelnden Teilen fort (*Pauli Paulirini de Praga Musica Mensuralis*, S. 57 bis 87 und XIII—XVI), wodurch diese Quelle nach und nach in diplomatischer Transkription zugänglich gemacht wird. Die Verfasserin fügt eine Untersuchung der Terminologie, des Textes und der von Židek herangezogenen Quellen hinzu. Von gleicher Bedeutung ist der Versuch einer musikalischen Rekonstruktion des ältesten gedruckten tschechischen Gesangbuchs (1501), den Jan Kouba vorlegt (*Nejstarší český tištěný kancionál z roku 1501 jako hudební pramen*, S. 89 bis 138). Durch Heranziehung späterer, mit Noten versehener Gesangbücher, ist es gelungen, zu 77 der 88 Lieder die Melodien zu ermitteln. Wie schwierig die Rekonstruktion war, zeigt das Verzeichnis dieser Quellen.

Jiří Tichota's bibliographischer Beitrag *Tabulatury pro loutnu a příbuzné nástroje na území ČSSR* (Tabulaturen für Laute und verwandte Instrumente auf dem Gebiete der ČSSR, S. 139—149) ist ein Verzeichnis der erhaltenen oder anderweitig bekannten Tabulaturen mit kurzgefaßten Beschreibungen und Literaturhinweisen. Nicht leicht zu begreifen ist die Tatsache, daß von 18 verschollenen Tabulaturen 7 noch 1960 in den Sammlungen des Prager Nationalmuseums waren.

Alle tschechischen Beiträge sind mit deutschen Zusammenfassungen versehen.

Camillo Schoenbaum, Dragør

La Revue Musicale. Numéro spécial 258: Claude Debussy. Paris: Editions Richard-Masse 1964. 2 Bde., 232 S.

Offizielle Jubiläumsschriften offenbaren sich in ihrem Nettowert, wenn sie rückblickend aus der Distanz, gleichsam unter Abzug des Aktualitäts-Bedingten, betrachtet werden.

Debussys Jahrhundertfest liegt inzwischen mehr als sieben Jahre zurück. Das Jubiläumsheft der Revue Musicale, unmittelbar anschließend vom Nationalen Festkomitee herausgegeben, ist, so muß man heute sagen,

eine dokumentarisch überbewertete Bilanz. Wenn außerdem in einem besonderen Ergänzungsheft (Carnet Critique) sämtliche Rundfunk- und Fernsehsendungen des Debussy-Jahres zusammengestellt sind, so zeigt das um so mehr, wie sehr gerade die repräsentativen Fakten im Vordergrund stehen. In Fest- und Gedenkreden, gehalten von exponierten Vertretern staatlicher Bildungsinstitutionen, spiegelt sich einleitend die offizielle und national-französische Bedeutung des Debussy-Jahres wider. Und gerade hier erweist sich die Rückschau als wenig zuträglich. Der Informationswert verblaßt gegenüber dem Dekor.

Von musikologischer Relevanz ist dagegen Maurice Emmanuel's authentischer Bericht aus den Studienjahren Debussys, wiedergegeben von Frank Emmanuel. Hier plaudert ein Mitstudent aus der Schule; er hat hören dürfen, was und wie Debussy am Klavier improvisierte, abseits vom offiziellen Lehrbetrieb des Konservatoriums. Diese Improvisationen bewegten sich bereits vollendet in der eigentlichen Klangwelt Debussys, während die Konservatoriumsarbeiten sich bemüht um das Bemühten, was von einem Schüler erwartet wurde: Anpassung an die Norm und formale Korrektheit. So war die Rompreis-Kantate für Eingeweihte und Kenner wie Maurice Emmanuel eine Enttäuschung. Hieran gemessen, das sei ergänzt, müßten andere Darstellungen nuanciert werden, denen zufolge der Rompreis (so in MGG, Art. *Debussy*) an Debussy vergeben wurde, „obwohl sein Freiheitsdrang und seine Originalität sich damals schon in akademischen Kreisen unliebsam bemerkbar machten“.

Der französische Komponist Henri Sauguet betrachtet in einem besonderen Kapitel das Werk des Gefeierten enthusiastisch und engagiert, indem er Musik definiert als „l'art d'assembler, de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille“ und in vollkommener Weise bei Debussy erfüllt sieht. In dem dann folgenden Aufriß des Lebenswerkes nimmt bezeichnenderweise das Frühwerk *La Damselle Elue* (1887) eine besondere Stellung ein. Wie faszinierend gerade diese Schaffensjahre sind, zeigte sich unlängst auch in den *Chansons de Bilitis*, jenen 1886 geschriebenen zwölf Miniatur-Zwischenspielen für Sprechstimme (!), zwei Flöten, Celesta und Harfe, die Pierre Boulez in einem Nachlaß gefunden hat.

Der Aufsatz *Les premiers représentations de „Pelléas“* von André Messager, dem namhaften Dirigenten der Uraufführung, ist eine Reprise der Revue Musicale des Jahres 1926 (*La Jeunesse de Claude Debussy*). Aber es ist nur allzu gerechtfertigt, diesen authentischen Bericht noch einmal ins Gedächtnis zu rufen. Er wird kompetent ergänzt von André Boll, der lesenswerte Gedanken zu Inszenierungsfragen beisteuert. Betrachtungen zu *Structures Debussystes* steuert Françoise Gervais bei; in den Metamorphosen, denen die Themen bei Debussy unterworfen sind, kulminieren Prinzipien der Entwicklung und der Variation. Vladimir Jankelevitch (*L'Immédiat chez Debussy*) stellt die Synthese zwischen dem Atmosphärischen und der klaren Konturierung bei Debussy in den Vordergrund. Debussys Klangwelt stellt Phänomene in einer Art dar, die im Gegensatz zu Tendenzen romantischer Musik von allen Anthropomorphismen abstrahiert ist.

Ein dritter Teil des Sonderheftes enthält fünfzehn bisher unveröffentlichte Briefe Debussys u. a. an den Verleger Hartmann (1897–1900).

Der abschließende, verhältnismäßig umfangreich geratene vierte Teil dokumentiert die offiziellen Veranstaltungen zum Debussy-Jahr. Hier werden Bilanzen tatsächlich überbewertet, vollends, wenn in dem Ergänzungsband auch noch die Rundfunk- und Fernsehsendungen zum Debussy-Jahr aufwendig katalogisiert sind. Die Statistik weiß immerhin zu sagen, daß das Vorspiel *L'après-midi d'un faune* mit 17 Aufführungen an der Spitze steht, gefolgt von *Pelléas et Mélisande* (16, incl. Schallplattenwiedergaben), dem Streichquartett (14), *La Mer* (13), den *Trois Nocturnes* (12) und *Martyre de Saint-Sébastien* (11). Aber Sinn hätten solche Aufstellungen erst im Vergleich mit anderen Jahren, statt daß die Verdienste eines Debussy-Jahres sich selber feiern.

Wolfgang Rogge, Hamburg

„Recherches“ sur la Musique française classique. VII, 1967. Paris: Editions A. et J. Picard & Cie 1967. 259 S. (*La vie musicale en France sous les Rois Bourbons*, ohne Bandzählung.)

In dem VII. Band der „Recherches“ sind, ebenso wie in den bereits erschienenen Lieferungen, verschiedene Aspekte der französischen Musik des 17. und 18. Jhs. beleucht-

tet. Zwei Aufsätze sind weniger bekannten Orgeln in Frankreich gewidmet, und zwar den Orgeln der St. Martin in Saint-Valery-sur-Somme und der Orgel des Karmeliterklosters in Arles. Dom Van Mackelberg bringt über die Orgeln in der erstgenannten Kirche wichtige Archivalien ans Licht. Er geht u. a. näher auf die Frage ein, wer der Verfasser der Registrierungstabelle, die 1602 für das neuhergestellte, ziemlich kleine Orgelpositiv geschrieben worden ist, sein könnte. Es ist ein Dokument von großer Bedeutung, eine der seltsamen Registrationsanleitungen vom Anfang des 17. Jhs. Vanmackelberg beschreibt ferner die Geschichte dieser Orgeln und deren Organisten bis zur französischen Revolution. Eine Auswahl der wichtigsten Archivalien bildet einen wertvollen Anhang seines Artikels.

In ihrem Aufsatz *Sur l'accord de la guitare* stellt Hélène Charnassé sich die Frage, welche Probleme es in der Tabulaturnotation gibt. Namentlich die doppelhörig bespannten Instrumente lassen die Möglichkeit einer Unisono- oder Oktavstimmung zu. Zitate aus einer großen Anzahl bekannter und weniger bekannter Traktate gewähren eine bessere Einsicht in die Aufführungspraxis der Gitarrenmusik im 16.—18. Jh.

Martine Roche hat sich in einem größeren Beitrag mit einem bisher unveröffentlichten *Livre de clavecin* von Jean Nicolas Geoffroy befaßt. Das Ms. (475 der Réserve der Bibl. Nat. in Paris) enthält u. a. 18 Suites und 4 Chaconnes, und das Repertoire der französischen Cembalo-Musik erfährt hiermit eine bedeutsame Bereicherung. (In Apels *Geschichte der Klaviermusik* wird die Handschrift nur beiläufig erwähnt.) Der Komponist dieser aus dem Ende des 17. Jhs. stammenden Musik erweist sich als ein in harmonischer Hinsicht fortschrittlicher Musiker. Doch ist seine Chromatik unserer Meinung nach weniger prophetisch als Martine Roche annimmt; man braucht in diesem Zusammenhang nur an die beinahe 100 Jahre früher komponierte *Fantasia chromatica* von Sweelinck oder an die Klaviermusik von Giovanni de Macque zu denken. Es ist von großem Wert, daß die Verfasserin die vorliegenden Kompositionen mit der zeitgenössischen Cembalo-Musik vergleicht. Auch die Tabellen im Anhang ihrer Studie sind sehr nützlich für jeden, der sich mit dieser Materie beschäftigt. Obwohl zahlreiche Musikbeispiele sicherlich

einen Eindruck von der Beschaffenheit dieser Musik geben, wäre ein vollständiges Specimen von einem der Tänze willkommen gewesen.

Einen interessanten Beitrag über Chaumes-en-Brie leistete Marcel Thomas. Zu den zahlreichen berühmten Organisten, die in der ziemlich kleinen französischen Provinzstadt ihre musikalische Bildung empfangen, gehörten u. a. Michel Forqueray, Nicolas-Gilles Forqueray und die Couperins. Vorliegendem umfangreichen Artikel von Thomas ging in „Recherches“ III (unter dem nichtssagenden Titel *A travers l'inédit*) neues archivalisches Material über die Couperins voraus. In seiner Studie über Chaumes-en-Brie kommt Thomas auf die Couperins zurück und untersucht ferner die musikalische Vergangenheit der Forqueray's. Es wird noch ein dritter Aufsatz über andere Organisten aus Chaumes folgen.

„Recherches“ VII enthält auch drei Beiträge in englischer Sprache. Der erste Beitrag, *An Embarkment for Cythera*, ist eine Studie von David Tunley über die literarischen und sozialen Aspekte der französischen Kantate. Die „*Cantate française ou musique de chambre*“ war im 18. Jh. bei der Pariser Aristokratie beliebt. Ebenso wie die italienische *Camérata* gab der französische *Salon* den dichterischen Naturen unter dem Adel eine gute Gelegenheit, die musikalisch vertonte Schriftstellerei gegenseitig zu bewundern.

Robert E. Prestons Artikel *Leclair's Posthumous Solo Sonata. An Enigma* handelt nicht, wie der Titel vermuten läßt, über eine Komposition mit einer tieferen Bedeutung, sondern über die Frage der Autorschaft. Als ein gewissenhafter Detektiv („Was *Mme. Leclair her husband's murderer?*“) führt der Verfasser positive und negative Argumente für die Autorschaft Leclairs an; eine endgültige Lösung der Frage scheint noch nicht erreichbar.

Der dritte englische Beitrag hat den Titel: *The Instrumental Style of Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville*. Edith Borroff behandelt als die drei wichtigsten Formen die Triosonate, die Solosonate und die „*pieces de clavecin with added instruments*“. Letztere Gattung war bereits von Eduard Reeser in seinem Buch *De Klaversonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart* erörtert worden. Diese Studie wird von Edith Borroff

nicht erwähnt, und wir müssen dahingestellt sein lassen, ob sie ihr bekannt ist. Jedenfalls vermissen wir im vorliegenden Aufsatz Vergleiche mit dem Schaffen von Mondonvilles Zeitgenossen, Vergleiche, zu denen Reesers Studie hätte beitragen können.

Henri-André Durand stellt sich in seinem Artikel *Les trois frères Bèche au chapitre métropolitain d'Aix* als ein zuverlässiger Biograph heraus als Fétis in seiner *Biographie universelle des musiciens*. Und ebenso wie Albert Palm, *Contribution à la connaissance de J.-J. de Momigny*, zeigt er, daß noch viele Archivuntersuchungen durchzuführen sind, wenn man nach einer objektiven Geschichtsschreibung strebt. Daß Dufourcq mit seiner Ausgabe der Reihe „Recherches sur la musique française classique“ dazu einen wichtigen Beitrag liefert, steht außer Zweifel. Auch im Anhang gibt Band VII noch eine Anzahl von Dokumenten, u. a. über Titelouze. Eine Besprechung von neuen Büchern, Ausgaben von Musik und Schallplatten aus dem Repertoire der französischen klassischen Musik sowie ein Nekrolog von Armand Machabeey (1886 bis 1966) bilden den Abschluß von „Recherches“ VII. Willem Elders, Utrecht

Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1968, 96 S. (Musikalische Zeitfragen. 13.)

Karl Grebe als Leiter der Tagung „Alte Musik in unserer Zeit“, die den Kasseler Musiktagen 1967 vorausging, faßt den Begriff „Alte Musik“ (als Gegensatz zu „alte Musik“) als Wirkungsgeschichte der Musik vor Haydn im 20. Jahrhundert, sieht sie als eine Lebenshaltung derer, die sich mit ihr in den letzten vierzig Jahren forschend, interpretierend und rezipierend befaßt haben: „Die Alte Musik ist ein in Bewegung befindliches Phänomen, sie hat in kurzen Zeiträumen verblüffende Entwicklungen durchgemacht, und viele Freunde der Alten Musik machen sich Gedanken über ihre jetzige Situation und über die Richtung, in der sie sich weiterentwickeln könnte“ (9). Diese Bewegung stellt Grebe dar in der Phase der Skepsis gegenüber der Technik, der Phase der Kommerzialisierung seit den fünfziger Jahren und der zukünftigen Phase, in der der Alten Musik „ein Rückschlag, eine Enttäuschung durch Übersättigung droht“ (15). Die letzte Phase, die durch „Konsolidierung durch

selbstkritische Auslese, Kontrolle durch Verantwortung“ (S. 15) charakterisiert ist, hat indessen in Wissenschaft und Praxis begonnen. In diesem Band setzen sich Ludwig Finscher als Wissenschaftler und Wolfgang Gönnewein als Interpret mit dem Problem der historisch getreuen Interpretation auseinander. Beide zielen auf die spezifische Ausdruckskraft eines Werkes ab, für dessen Interpretation nicht der historische Raum der Entstehung (vokale und instrumentale Klangvorstellungen der Entstehungszeit), sondern die Struktur des Werkes die Leitschnur ist. Finscher weist dazu erläuternd nach, daß das Cembalo für Bachs *Wohltemperiertes Klavier* ungeeignet ist, da diesem Instrument gegenüber Clavichord und Flügel Ausdrucksdimensionen fehlen. Auf dieses Prinzip zielt auch Gönnewein ab: „Eine historisch-getreue Interpretation kann es nicht geben, sie ist ein Widerspruch in sich selbst! Alle solche genannte historisch-getreue Interpretation hat den Charakter des Als-Ob“ (78). Demgegenüber vertritt Rudolf Ewerhart in seinen Ausführungen zur *Wiederbelebung des originalen Klangbildes. Gelöste und ungelöste Fragen* eine der früheren Phasen, denn ihm ist es oberstes Gebot, die Authentizität der Besetzung zu verwirklichen, sei diese zufällig bekannt oder aus dem historischen Kontext erschlossen. Dementsprechend ist für ihn auch die wichtigste Aufgabe der Forschung, historische Mittel bereitzustellen. August Wenzinger wendet sich ganz der Historie zu, um aus Tractaten die Ausdrucksnuancen zu erhehlen, die Affekte darzustellen, die dann für die Interpretation maßgebend sein sollen. Im Anschluß an die Referate ist die Diskussion wiedergegeben, sinnvoll geordnet nach den Sachproblemen unter Verzicht auf die ursprüngliche Reihenfolge.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Musica Antiqua. Colloquium Brno 1967. Zur Interpretation der alten Musik. Hrsg. von Rudolf Pečman. Internationales Musikfestival Brno 1968, 201 S. (Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestivale in Brno. 2.)

Im Gegensatz zur Kasseler Tagung brachte die etwa gleichzeitige von Brno eine große Zahl von Kurzreferaten, die sich aber auch in Detailfragen häufig den grundsätzlichen

Problemen zuwenden. Die generelle Frage der Aufführung historischer Kompositionen beantwortet Jaroslav Zich als Ausstrahlung des Werkes während der Aufführung. In Übereinstimmung mit der Kompositionsstruktur müssen von dorthier die interpretatorischen Mittel gewählt werden. Auch Walter Kolneder zeigt mit seinem Hinweis auf die Unwägbarkeiten, auf das nicht Fixierbare in der Musik, auf die künstlerische Intuition als Regulativ des Wissens in eine entsprechende Richtung. Von der Vokalmusik der Renaissance, ausgehend postuliert Miroslav Venhoda eine Interpretation aufgrund personalstilistischer Erkenntnisse beim Komponisten statt lediglich aufgrund zeittypischer Klangvorstellungen. Ausdrücklich historisch bezogen möchte Nicolaus Harnoncourt die Interpretation alter Musik auf modernen Instrumenten wissen, denn die historischen Instrumente erfordern eine modifizierte Spieltechnik gegenüber den modernen, und das Simulieren eines alten Instrumentes auf einem modernen in der Spieltechnik wirke sich auch positiv auf die Gesamtinterpretation aus, da man so dem historischen Klang näher komme. Weitere Referenten behandeln Probleme der Musik des 14. bis 18. Jahrhunderts. Neben der problematischen Quellenslage zur gotischen Musik (Nikolaus Fheodoroff), der Instrumente vor der Renaissance (Eva Badura-Skoda) und Detailerörterungen zu einzelnen Komponisten (Dragotin Cvetko über Gallus), zur Dynamik in der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts (Jiří Saffík) werden eine Reihe nationaler und lokaler Fragen erörtert, die den Grundsatzfragen neue Impulse zu geben vermögen (z. B. Generalbaßimprovisation, kirchenmusikalische Verhältnisse im slowakischen Raum usw.). Zygmunt Marian Szejkowski weist für vokalinstrumental gemischte Besetzungen eine besondere polnische Tradition nach, die besonders auf die königliche Kapelle zurückführt. Eine eigene Sektion ist der Oper gewidmet, in der Berichte über Inszenierungsprobleme und -ereignisse aus der Praxis im Vordergrund stehen (Walther Siegmund-Schultze, Rudolf Pečman, Vaclav Nosk), Gerhard Schwalbe berichtet über Versuche in Berlin und Dresden, durch Bearbeitung der Libretti einige Intermezzi und Opern wieder für die Gegenwart zu gewinnen. Zwar gibt es bei den

vielfältigen Problemen eine Reihe wichtiger Ergebnisse, stärker aber sind der Einblick in verschiedene Arbeitsgebiete sowie einige neu durchdachte und neu gestellte Fragen. Die in Auszügen wiedergegebene Diskussion vermittelt davon ein anschauliches Bild. In dem vorzüglich redigierten Band sind die Referate in deutscher, englischer oder französischer Sprache wiedergegeben.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Rheinische Musiker. 5. Folge. In Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno Volk-Verlag 1967. VI, 147 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 69.)

Auch in dem vorliegenden Heft werden wieder in gediegener Form und zuverlässiger Darstellung eine Reihe von Musikern, Musikerzählern, Schriftstellern und Instrumentenbauern dargestellt, die teils dem rheinischen Raum entstammen, teils dort ihr Wirkungsfeld gefunden haben.

Ein kurzer Einblick in das Heft zeigt, daß diese Lebensbilder nicht nur für Lokalstudien, sondern darüber hinaus bedeutendes Material für die überregionale Musikgeschichtsforschung bieten.

Wie in früheren Heften unterbreitet G. Pietzsch wieder reiches Material aus den historischen Quellenwerken und Archiven, besonders für die Städte Aachen, Nijmegen, Xanten und Wesel über Musikanten und Kantoren. Es sei aber darauf hingewiesen, daß der Kantor im allgemeinen schon seit Ende des 13. Jhdts. nur noch eine Dignität war und die praktische Arbeit im Chore vom Sukzentor geleistet wurde.

Die Orgelforschung ist dankbar für die Darstellung der bedeutenden, sehr verzweigten westfälischen Orgelbauerfamilie Bader.

Für die allgemeine Musikgeschichte sind die Artikel über Arnt v. Aich, W. v. Bauszern, O. J. Grimm, E. Humperdinck, A. W. F. Zuccalmaglio von besonderem Interesse, wie auch L. Blech und H. Knappertsbusch als Dirigenten, A. Clemens, H. Klotz, S. Reda, M. Schneider, E. Schwickerath, B. A. Zimmermann als Komponisten, Chorleiter und Solisten weit über den rheinischen Raum hinaus Bedeutung gewonnen.

Nicht zuletzt seien auch einige Musikererzieher genannt, die durch ihre Tätigkeit oder ihre Publikationen die Musikerziehung in Gegenwart oder Vergangenheit befrucht-

teten: M. Alt, G. Berger, H. Dressel, E. Forneberg, C. Glettenberg, F. P. Goebels.

Schwierig ist immer für eine lokale Reihe die Umschreibung des Raumes. Es wird in diesem Heft auf ein *Mittelrheinisch-Biographisches Lexikon* hingewiesen, das ab 1967 in Trier für Mittelrhein und Moselland erscheinen soll. Ein ähnliches Unternehmen wird von der Arbeitsgemeinschaft für mittelhessische Musikgeschichte in Mainz vorbereitet. Vielfach überschneiden sich die Räume, was wohl durch die territoriale Neugliederung, aber auch durch die Rücksicht auf die historischen Räume vor der Bildung der preußischen Rheinprovinz bedingt ist. Durch eine gegenseitige Abstimmung würde doch manche Doppelarbeit vermieden!

Das Heft enthält ein Inhaltsverzeichnis der Hefte I—V, das noch einmal eindrucksvoll die Fülle des Stoffes und die Bedeutung der hier geleisteten Arbeit unterstreicht.

Franz Bösen, Mainz

Richard Schaal: Quellen und Forschungen zur Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1966. 151 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-histor. Klasse. Sitzungsberichte. 251. Band, 1. Abhandlung. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. 5.)

Die Geschichte der Musiküberlieferung, speziell Werden, Inhalt und die späteren Schicksale einzelner, hochbedeutender Privatsammlungen, wurde bisher im ganzen überhaupt nicht, im einzelnen durch Spezialuntersuchungen nur teilweise erforscht. Die vorliegende Monographie, die der erste Teil einer umfangreichen Untersuchung zu dem ganzen Komplex werden soll, hat sich die Aufgabe gestellt, für die Sammlung des Wiener k. k. Hofkriegs-Conceptsadjuncten Aloys Fuchs (1799—1853) die ermittelbaren Fakten zusammenzustellen. Die Arbeit gliedert sich in drei große Abschnitte, „*Leben und Umwelt*“, „*Die Musiksammlung Aloys Fuchs*“, „*Aloys Fuchs als Vermittler, Kopist und Gutachter*“ überschrieben. Im ersten Teil wird das von ungewöhnlichen äußeren Ereignissen freie Leben des Staatsbeamten und Hofkapellenbassisten beschrieben. Für das von privater Sammlerleidenschaft, aber auch von Bestrebungen zur Authentizität des Kunstwerkes bestimmte Sammeln von

Musikalien war zweifellos der Umstand von großer Bedeutung, daß Fuchs' direkter Vorgesetzter im Ministerium Raphael Georg von Kiesewetter war, der ebenfalls Musikalien sammelte, und dessen Sammlung sich heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet. Dem Freundes- und Bekanntenkreis des Sammlers wird des weiteren größerer Raum gewidmet, ist dieser doch für das Zustandekommen der Sammlung von ausschlaggebender Bedeutung gewesen.

Der 2. Abschnitt beschäftigt sich mit der Musiksammlung Fuchs selbst. Inhalt und Umfang der Sammlung waren derart groß, daß selbst von einer gedrängten Mitteilung der wichtigsten Bestände Abstand genommen werden mußte. Wohl aber werden detaillierte Übersichten meist als Quellenzitate geboten. Den Kernbestand bildeten die Autographen, von denen Fuchs etwa 2300 Stück von 1428 verschiedenen Komponisten besaß. Daneben standen rund 5000 andere Handschriften, etwa 1000 Drucke, 2100 Komponisten-Porträts, Programmzettel usw. Alles in allem ca. 10400 bibliographische Einheiten! Die wissenschaftliche Bedeutung der Sammlung liegt nicht nur in ihrem Umfang, sondern auch ganz besonders in der Absicht des Sammlers, der Musikwelt Kompositionen aus allen Stilepochen zur Verfügung zu stellen. War dies im Autograph nicht möglich, so wurde dies durch die Herstellung von Kopien auf Grund authentischer Vorlagen im Sinne einer fachmännisch ausgeübten Quellenkritik erzielt.

Die vielfach zu lesende Irrmeinung, die Sammlung Fuchs sei in alle Welt verstreut worden, kann der Verfasser gründlich revidieren. Im Wesentlichen befinden sich die Bestände heute in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin und in der Bibliothek des Stiftes Göttweig. Daß sich dennoch in zahlreichen Bibliotheken eine große Anzahl von Autographen oder anderen Handschriften mit Vermerken von Fuchs' Hand befinden, wird einleuchtend als Folge seiner unermüdbaren Tätigkeit als Musikalienvermittler, Kopist und Gutachter erklärt.

Eine kurze Würdigung des Musikschriftstellers Aloys Fuchs mit einem Verzeichnis seiner Schriften beschließt diese gründliche Arbeit, die durch einen umfangreichen Anhang mit einem erläuternden Verzeichnis der Quellen-Bibliotheken und eine Bibliographie ergänzt wird.

Günter Brosche, Wien

Desiree de Charms und Paul F. Breed: *Songs in Collections. An Index.* (Detroit:) Information Service Incorporated (1966). XXXIX, 588 S.

In vorliegendem Werk sind Gesangskompositionen unterschiedlicher Art und Qualität verzeichnet, die in Sammlungen vornehmlich aus der Zeit von 1940 bis 1957 enthalten sind. Bei ihren Vorarbeiten stützten sich die Herausgeber auf die U.S. Copyright-Kataloge, den Cumulated Book Index, auf bibliographische Nachschlagewerke und Verlagsverzeichnisse, die jedoch nicht einzeln aufgeführt werden, und werteten über 150 an öffentliche Bibliotheken und Hochschul-Bibliotheken der Vereinigten Staaten versandte Fragebogen, den Sach-Katalog der Library of Congress in Washington und die Bestände von drei öffentlichen Bibliotheken (anscheinend der Detroit Public Library, der New York Public Library und der Free Library of Philadelphia, vgl. *Acknowledgments*, p. V) aus. Ausgehend von der Annahme, daß „an index of solo songs with piano accompaniment was the primary need“ (p. IX), legten die Bearbeiter bei der Auswahl einschlägiger Sammlungen den Nachdruck auf Kunstlieder, daneben auch auf Opern-Arien, nahmen außerdem einige Volkslied-Anthologien und — einem Wunsche amerikanischer Bibliotheken folgend — Ausgaben mit Christmas Carols, geistlichen Gesängen und Gemeindeliedern auf, während sie Sammlungen mit Liedern eines Komponisten, Hymnen-Sammlungen und Ausgaben mit Texten in griechischer, kyrillischer und orientalischer Schrift unberücksichtigt ließen.

Das Resultat dieser Bemühungen sind 411 Sammlungen mit insgesamt 9493 „Songs“, deren überwiegender Teil, wie die zu Beginn des Bandes gegebene Übersicht *Collections indexed* (p. XI—XXXV) erkennen läßt, aus den Vereinigten Staaten (216) und aus Großbritannien (99) stammt, während sich die verbleibenden 96 Sammlungen auf andere Länder Amerikas (Kanada [6], Mexiko [2], Dominikanische Republik [1]) und Europas (Deutschland [25], Frankreich [14], Italien [12], Österreich [11], Spanien [5], Tschechoslowakei, Dänemark und Holland [je 4], Schweden [3], Portugal und Ungarn [je 2], Finnland [1]) verteilen.

Das Werk ist übersichtlich in zwei Teile gegliedert: „Part I“ enthält die Verzeichnisse der „Songs“, die in vier Abschnitte

unterteilt sind: *Section A. Composed Songs* (1—4159), nach Komponisten geordnet, *Section B. Anonymous Songs and Folk Songs* (4160—8792) und *Section C. Carols* (8793—9417), nach Herkunftsländern und *Section D. Sea Chanties* (9418—9493), nach Textanfängen angelegt. „Part II“ umfaßt die Register: *Section A. Index to all titles and first lines*, der sich als sehr brauchbar erweist, und *Section B. Index of authors*, der Textdichter. Demnach nehmen anonyme Gesänge und Volkslieder den größten Raum des vorliegenden Bandes ein, denen als zweite Gruppe die „Composed Songs“ folgen. Sie sind mit dem Namen des Komponisten und dessen Lebensdaten, Titel, Textbeginn, Opus-Zahl und Numerierung nach Werkverzeichnissen (so nach Schmieder — nicht Schmeider, p. XI —, Köchel, Kinsky(-Halm) und Deutsch, nicht aber nach dem Schütz-Werkeverzeichnis (SWV) von Werner Bittinger (Kassel 1960) — verzeichnet, denen in der Regel der Hinweis auf die Originalsprache des Liedes, der Name des Textdichters und die Nummer der Sammlung, in der die Komposition enthalten ist, folgen.

Auf den ersten Blick als ein vielgestaltiges, mit immensem Fleiß und mit Sorgfalt erstelltes und daher sehr nützliches Nachschlagewerk erscheinend, läßt die Publikation bei genauerer Durchsicht doch gewisse Mängel erkennen. Einmal ist, grundsätzlich gesehen, der Begriff „Songs“ nicht klar und eindeutig genug, wie ihn die Herausgeber verstanden wissen wollten, definiert worden. Er wurde vielfach — nach der Art der Aufnahme von Gesangswerken zu schließen — zu großzügig ausgelegt und wirkt daher verschwommen. Denn er wurde nicht nur im weitesten Sinne des Wortes als alles Sangbare schlechthin genommen, sondern auch auf nicht-vokale Gattungen ausgedehnt. So finden sich neben Kunstliedern mit Klavierbegleitung, geistlichen Liedern, Volksliedern, Opern- und Operetten-Arien bis hin zu Bearbeitungen von Klavierstücken für eine Singstimme und Klavierbegleitung und Kammermusiksätzen mit nachträglich unterlegtem Text auch Klavierstücke, Klavierbearbeitungen, Choralvorspiele, Instrumentalsätze aus oratorischen Werken (so die „Sinfonia“ aus Bachs *Weihnachts-Oratorium* für Klavierbearbeitet) (139) und anderes mehr.

Zum andern beschränkt sich die Auswahl der Sammlungen fast ausschließlich auf praktische Ausgaben, während wissenschaftliche Editionen nahezu völlig außer Acht blieben. Eine Ausnahme bilden hier die beiden Bände aus der von K. G. Fellerer edierten Reihe „Das Musikwerk“, *Das deutsche Sololied und die Ballade* (hrsg. von Hans Joachim Moser), Köln 1957 (250), und *Das außerdeutsche Sololied, 1500 bis 1900* (hrsg. von Frits Noske), Köln 1958 (278).

Diese Tatsache hat zur Folge, daß zahlreiche in den herangezogenen Ausgaben enthaltene ungenaue oder falsche Angaben, ohne nachgeprüft worden zu sein, in das Verzeichnis übernommen wurden. So wird Antonio Caldara als „Caldera“ (p. 18/19) geführt. Die „*Aria di Giovanni*“ — nicht „*Aria di Giovanni*“! (115) — erscheint ohne jeglichen Hinweis auf eine zweifelhafte Autorschaft unter J. S. Bach. Textdichter werden nur angeführt, wenn sie in den zugrunde liegenden Sammlungen genannt waren. Ihre Namen wurden nicht ergänzt und auch nicht richtiggestellt. Eine Reihe von ihnen erscheint daher in unrichtiger oder auch in unterschiedlicher Schreibweise, etwa der Dichter des Brahms'schen Liedes *Von ewiger Liebe* Joseph Wenzig als „Wanzig“ (432) und als „Wentzig“ (p. 587). Auch wurde mehrfach der Übersetzer an die Stelle des Textdichters gesetzt, ohne daß dies ausdrücklich angemerkt wurde. Mutmaßliche Textdichter wurden als gesichert angenommen, so Christian Timotheus Dufft bei dem *Danklied* von Heinrich Schütz (3327). — Außerdem wurde zuweilen nicht zwischen Originalfassung und Bearbeitung einer Komposition unterschieden. So wird unter Brahms: „*Es ist ein Ros' entsprungen, op. 122 piano*“ (398) angeführt, ohne darauf hinzuweisen, daß es sich hierbei um eine Bearbeitung für Klavier des für Orgel komponierten Choralvorspiels handelt.

Das Verzeichnis, das in erster Linie auf die Belange und Erfordernisse von Bibliotheken der Vereinigten Staaten zugeschnitten ist, wird vor allem öffentlichen Bibliotheken und Volksbüchereien nützlich sein, bei denen es wesentlich ist, rasch Auskunft über die Herkunft eines Liedes oder etwa einer Opern-Arie erteilen und die entsprechende Ausgabe bereitstellen zu können. Für den wissenschaftlichen Gebrauch kann es nur mit Vorbehalt von einem ge-

wissen Nutzen sein, da seine fast ausschließlich aus praktischen Ausgaben nicht-wissenschaftlicher Natur geschöpften Angaben nur in vergleichsweise wenigen Fällen dem gegenwärtigen Stand der Forschung angeglichen wurden.

Imogen Fellinger, Köln

Musikgeschichte in Bildern. Hrsg. von Heinrich Bessler und Max Schneider. Band IV: Musik der Neuzeit. Lieferung 1: Hellmuth Christian Wolff: Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1968). 212, (2) S.

Wie problematisch es ist, eine Musikgeschichte in Bildern geben zu wollen, zeigt sich einmal mehr an dem hier vorliegenden Band Oper. Denn weder Musik noch ihre Geschichte lassen sich in Bildern darstellen. Was gegeben werden kann, ist höchstens Bildmaterial zur Musikgeschichte, dem allerdings eine wesentliche Funktion innerhalb des „Gesamtkomplexes“ Musikgeschichte zufällt. Vermag es doch zu ergänzen und gleichsam den Lebensbereich und die Umwelt der Musik deutlich werden zu lassen. Hellmuth Christian Wolff war sich der hier angedeuteten Schwierigkeiten offenbar sehr wohl bewußt. Darauf deutet wenigstens der Untertitel, der den Benutzer dieses Bandes mit Recht von vornherein vor falschen Erwartungen zu schützen versucht und genau festlegt, worauf sich der Verfasser bei dem sehr komplexen Gebilde Oper sinnvollerweise beschränkt hat, nämlich auf Bildmaterial zu *Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*. In diesem Zusammenhang wird auch auf die wesentliche Bedeutung der szenischen Elemente für die Geschichtsschreibung der Oper hingewiesen und von hier aus eine Betrachtungsweise versucht, die der Opernforschung sicher neue Impulse zu geben vermag.

Trotz dieser Eingrenzung aber war es nicht einfach, das umfangreiche Material zu sichten und sinnvoll auszuwählen; dies vor allem angesichts der verhältnismäßig geringen Seitenzahl, die zur Verfügung stand, und angesichts des Bestrebens, einen möglichst repräsentativen Querschnitt für die Entwicklung in dem genannten Zeitraum zu geben. Daß der Verfasser hier ein kleines Meisterwerk vollbracht hat, muß ihm bestätigt werden. Vor allem ist anzuerkennen und sehr zu begrüßen, daß Wolff sich bemüht hat, mög-

lichst viele bisher unbekannte Abbildungen zu geben und nicht einfach allgemein Gängiges in neuer Ordnung nochmals anzubieten. Auf diese Weise bildet der vorliegende Band eine wirkliche Ergänzung. Daß dabei die ausgewählten Beispiele „sich oft nach dem überlieferten Bildmaterial und nicht nach der Bedeutung der Musik“ (S. 5) der jeweiligen Oper richten mußten, ist einleuchtend. Diese Rücksichtnahme auf vorhandenes Bildmaterial wird aber auch in anderer Weise sichtbar, hier allerdings die Gefahr eines möglichen Mißverständnisses nicht ausschließend. So werden beispielsweise unter der Bezeichnung *Oper in Parma* zwei Bühnenbildentwürfe Domenico Mauros gegeben, die dieser, sonst vor allem in Venedig wirkend, für eine Festoper angefertigt hat. Der oberflächliche Betrachter könnte daraus den sicherlich verfehlten Schluß ziehen, Parma sei am Ende des 17. Jahrhunderts ein bedeutendes Zentrum der Oper gewesen. Dabei stehen beide Abbildungen nur gleichsam repräsentativ für in der Zeit mehr oder weniger allgemein Gültiges.

Mit der Auswahl des Bildmaterials hängt wohl eine der schwierigsten Fragen zusammen, vor die sich der Verfasser bei der Zusammenstellung dieses Bandes gestellt sah, nämlich die Frage der Gliederung. Er hat sich für eine historische, eine Aufteilung nach Jahrhunderten, entschieden, die zwar optimal zu sein scheint, es aber im Grunde genommen doch nicht ist, da immer wieder Aspekte berücksichtigt und hereingenommen werden müssen, die sich besser systematisch hätten zusammenfassen lassen. Da sich andererseits eine Gestaltung nach rein systematischen Gesichtspunkten wohl ebenfalls nicht konsequent hätte durchführen lassen, so hätte sich vielleicht eine „Mischung“ derart angeboten, daß innerhalb der einzelnen „Grobräume“ der Jahrhunderte strenger systematisch zu gliedern gewesen wäre. Abteilungen wie *Bühnenmaschinerie, Winkelperspektive, Bühnenanlagen, Die Farbe auf der barocken Opernbühne, Publikum und Orchester im 18. Jahrhundert, Orchester und Bühne im 18. Jahrhundert* etc. würden dann auf diese Weise geschlossen und nicht wie jetzt auseinandergerissen erscheinen können. Auch Trennungen wie *Italienische Oper in Paris* und *Oper in Paris* wären wohl nicht unbedingt notwendig gewesen und würden dem Leser manches Blättern ersparen. Alles Wesentliche wird zwar gegeben, doch hätte

die eine oder andere Seite des Gesamtkomplexes, aber auch die „lokalhistorische“ Entwicklung durch eine andere Form der Gliederung vielleicht noch stärker hervorgehoben werden können.

So verständlich es ist, daß sich Wolff auf die höfische Oper und die Oper in großen Opernhäusern beschränkt hat, so sehr wäre es zu wünschen gewesen, daß er auch auf einen vor allem im 18. Jahrhundert wesentlichen Träger der Oper und des Singspiels kurz hingewiesen hätte, nämlich auf die Operntruppen. Sah hier doch sowohl die „Szene“ als auch die „Darstellung“ oft ganz anders aus als im Bereich der stehenden Oper. Auch das Publikum war dort im allgemeinen ein anderes. In diesem Zusammenhang bedarf wohl auch die zu allgemeine Feststellung Wolffs, „Auch die Aufführungen der eigentlichen Hoftheater waren meist für die gesamte Bevölkerung bestimmt“ (S. 14), einer Präzisierung und genaueren Abgrenzung. Ein erweiterter Hofstaat ist nicht gleichzusetzen mit der gesamten Bevölkerung, zumal auch in Betracht gezogen werden muß, daß ein Teil eben dieser Bevölkerung in keiner Weise an der Oper interessiert war. Zur Frage des Opernpublikums der Barockzeit sei im übrigen auf die Ausführungen Wolffs besonders auf Seite 110 f. verwiesen. (Vgl. im übrigen hierzu auch H. Chr. Wolff, *Das Opernpublikum der Barockzeit*, in: Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag, Kassel etc. 1964, S. 442 ff.)

Zu bedauern ist, daß, wohl aus Raumgründen, nur die Intermedien ausführlicher behandelt werden, auf weitere Hinweise auf Vor- und Nebenformen der Oper aber verzichtet werden mußte. So hätte vielleicht die *Commedia dell'arte* noch genannt werden können, zumal das *Théâtre de la foire* ausführlich erwähnt wird (im Register muß es bei diesem Stichwort übrigens 108 f. anstatt 112 f. heißen). Überflüssig erscheint die Dokumentation der Oper in Schweden durch eine einzige Abbildung, zumal in Verbindung allein mit der Oper in Deutschland. So groß der Einfluß der deutschen Oper in Schweden vor allem durch die Tätigkeit Naumanns auch gewesen sein mag, so wenig darf der Einfluß der französischen Oper, vor allem auch hinsichtlich der Theaterorganisation und des Bestrebens, möglichst viel landeseigenes Personal zu beschäftigen (sowohl Solisten als auch Orchester, Chor und

Ballett), übersehen werden. Die von Johann Adam Hiller genannten Werke hätten wohl besser in der Rubrik *Deutsches Singspiel* als in derjenigen *Oper in Deutschland* ihren Platz gehabt.

In den Erläuterungen zu den Abbildungen werden überwiegend kurze Inhaltsangaben der betreffenden Opern gegeben. Aber auch allgemeine Hinweise auf Kunstgeschichte, Kostümgeschichte, Geschichte der Architektur etc. fehlen nicht. Das in dem Satz „*Auf die Musik werden aber trotzdem jeweils in den Interpretationen Hinweise gegeben, damit es nicht nur eine Bildgeschichte der Oper, sondern eine Musikgeschichte*“ (S. 5) deutlich zum Ausdruck gebrachte Bestreben des Verfassers, der Musik auch in diesem Rahmen ihren Platz zuzuweisen, kann nur als zum Teil gelungen betrachtet werden, da es einfach nicht möglich ist, auf knappem Raum mehr als skizzenhafte Andeutungen zu machen und über Allgemeines hinauszukommen. Auch über manchen Punkt der Interpretationen ließe sich diskutieren, so beispielsweise darüber, daß über das Herbeizaubern des Bildes vom Vater und den beiden Schwestern in Grétrys Oper *Zémire et Azor* (1771) gesagt wird: „*Man muß hierin bereits die Anfänge der Romantik auf der Opernbühne sehen*“ (S. 130). Das Herbeizaubern von Personen oder Gegenständen ist aber doch wohl weniger romantisch als überhaupt ein in der „Zauberoper“ der Zeit beliebtes Mittel, das in dem vorliegenden Falle vielleicht noch mit der in der Zeit ebenfalls üblichen Vorliebe für das „Stellen lebender Bilder“ verbunden wurde. Die Tatsache, daß derartige Stoffe später ihre romantische Ausdeutung erfahren haben, sollte also — auch entgegen der in der Literatur zur Operngeschichte häufig vertretenen Ansicht — nicht zu voreiligen Schlüssen führen.

Trotz dieser kritischen Anmerkungen besteht kein Zweifel, daß Wolff diese erste „*systematische Darstellung des Bildhaften und der szenischen Vorgänge für die Geschichte der Oper*“ (S. 5) im ganzen gut gelungen ist. Wie schon oben erwähnt, hat er eine Fülle von unbekanntem Abbildungen zusammengetragen, deren Auffinden, zumal er sich wie für die frühere, so auch für die spätere Zeit bewußt fast ausnahmslos auf die Wiedergabe von Graphiken beschränkt hat, oft mit großen Schwierigkeiten verbunden gewesen sein mag. Man hätte keinen besseren Fachmann mit der Bearbeitung

gerade dieses Bandes betrauen können als den Verfasser, der sich hier nicht nur als Musikhistoriker, sondern auch als Kunsthistoriker um eine optimale Lösung seiner nicht gerade einfachen Aufgabe mit Erfolg bemüht hat.

In einer umfangreichen Einleitung werden in komprimierter Form eine zusammenfassende systematische Darstellung einzelner Gebiete mit Verweisen auf das entsprechende Bildmaterial sowie wichtige Hinweise u. a. auf *Literatur, Bildquellen, Bedeutung der Szene, Bühnenanlage und Dekorationsstil, Soziologie und Kulturgeschichte, Publikum, Orchester, Ballett und Chor*, aber auch Erläuterungen zur Frage der *Kostüme* gegeben. Eine große Anzahl von Anmerkungen nicht nur in der Einleitung, sondern auch innerhalb der Bilderläuterungen bildet eine willkommene Ergänzung sowohl des Textes als auch der in einem umfangreichen Verzeichnis im Anhang genannten Literatur. Ebenfalls im Anhang findet sich ein *Verzeichnis der Abbildungen*, ein *Namen- und Sachregister* sowie ein *Bild- und Fotonachweis*. Die Bildreproduktionen wie überhaupt die ganze Ausstattung des Bandes sind vorbildlich. So darf man nicht nur den Autor, sondern auch den Verlag zu dieser eindrucksvollen Publikation beglückwünschen und kann nur bedauern, daß diese in ihrem Umfang nicht wesentlich erweitert werden konnte.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Helmut Osthoff: *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400—1640)*. Faksimile-Nachdruck der Erstausgabe mit einem Nachwort, Ergänzungen und Berichtigungen hrsg. vom Verfasser. Tutzing: Hans Schneider 1967. 609, XXX S.

Bücher, die einige Jahrzehnte alt sind, kann man neu schreiben, aber eigentlich nicht korrigieren, es sei denn, daß es sich um ausgeschüttete Zettelkästen handelt. Bei einem schlechten Buch retten die Eingriffe nichts, und bei einem guten, das einen Dukatus hat, stören sie. Daß Helmut Osthoff sich bei der Neuauflage seiner Habilitationsschrift über *Die Niederländer und das deutsche Lied* darauf beschränkte, wenige Ergänzungen und Hinweise in einem Anhang zu sammeln, statt in den Text selbst einzugreifen, ist also in der Natur der Sache und nicht nur in dem Zwang begründet, den das

Verfahren des mechanischen Nachdrucks ausübt. Den einzigen längeren Zusatz bildet eine Abhandlung über die Liedsätze Arnolds von Bruck, dessen niederländische Herkunft erst 1955 von Othmar Wessely nachgewiesen wurde.

Osthoffs Buch war als Teilstudie gemeint. Da aber die Gesamtdarstellung, auf die es zielte, nicht geschrieben wurde — weder von Osthoff selbst noch von einem anderen —, ist es unversehens zum Standardwerk über die Geschichte des deutschen Liedes im 15. und 16. Jahrhundert geworden. Daß das „große Buch“ immer noch fehlt, ist um so erstaunlicher, als die stil- und gattungsgeschichtlichen Kategorien, von denen Osthoff ausging, auch eine umfassendere Darstellung tragen könnten, ohne daß das Buch in ein Kolossalformat geraten müßte, das dem Gegenstand unangemessen wäre. Es scheint allerdings, als sei es das Unglück fast aller „großen Bücher“, daß sie zwar immer wieder in Gedanken konzipiert, aber niemals geschrieben werden.

Carl Dahlhaus, Berlin

Rudolf Flotzinger: Eine Quelle italienischer Frühmonodie in Österreich. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlau Nachf. 1966. 51 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 251. Band, 2. Abhandlung. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Hrsg. von Erich Schenk. Heft 6.)

Nachdem der Verfasser den Lautentabulaturen von Kremsmünster dankenswerte Arbeiten gewidmet hat, legt er hier eine monographische Studie über das Manuskript L 76 des Stifts vor. Es enthält duettierende und solistische, vorwiegend italienische Motetten aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts im monodischen und frühen konzertierenden Stil. Obwohl man in Anbetracht von Eitners Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts nicht sagen kann, daß „Quellenarbeiten... für die geistliche Vokalmusik des betreffenden Zeitraums fehlen“ (S. 9), ist die Veröffentlichung eines thematischen Verzeichnisses der interessanten Handschrift (S. 10 bis 20) sehr zu begrüßen. Gerade hierbei aber, wo die sonst immer wieder ins Feld geführten angeblich praktischen Erfordernisse wegfallen, ist der Sinn einer Umschrift in moderne Schlüssel vollends nicht einzu-

sehen. An bekannten Namen begegnen Giulio Caccini, Antonio Cifra, Giovanni Priuli, Orazio Scaletta, Francesco Turini, Viadana und Monteverdi. Die anonymen Doxologie-Vertonungen stehen zum Teil über gleichem Basso continuo (Nr. 19—22; 23, 26, 27). Caccinis *O domine Jesu* (Nr. 38) wird von Flotzinger als Parodie zweier Madrigale aus den *Nuove Musiche* von 1601 nachgewiesen, die Umformung eingehend erläutert (S. 21—26). Auch die anderen Stücke sind, teilweise ausführlich, besprochen. Leider wird die wertvolle Darstellung durch häufige stilistische Nachlässigkeiten (z. B. S. 34: „Unsere mangelhafte Kenntnis dieses Theoretikers und Musikers macht die Stücke Nr. 13 und 37 besonders wertvoll“; S. 42: „Die abermalige Rückkehr in die Geradtaktigkeit bleibt nun bis zum Schluß des Satzes aufrecht“, s. auch Anmerkung 20) und auch sprachliche Unsicherheiten (z. B. ist pars weiblich, S. 22; ebenso Coda, S. 43; statt „Notenlinien“ sind S. 8 Systeme gemeint) beeinträchtigt. Das sachliche Verdienst des Verfassers, auf die wichtige Handschrift hingewiesen zu haben, bleibt davon unberührt. Daß sie italienischer Herkunft sei, läßt sich den diesbezüglichen Ausführungen (S. 7/8; S. 37, Anm. 59; S. 50) allerdings nicht schlüssig entnehmen.

Wolfgang Osthoff, Würzburg

Henry George Farmer: Al-Fārābī's Arabic-Latin Writings on Music. Hinrichsen Edition Ltd., New York, London, Frankfurt, 1965. Photographischer Neudruck der Originalausgabe von 1934. 65 S.

Die Neuauflage des mittlerweile schon zur bibliophilen Rarität gewordenen Buches von H. G. Farmer über die arabisch-lateinischen Schriften über Musik von Al-Fārābī ist sehr zu begrüßen. Gehört diese kleine Studie doch zu den grundlegenden Veröffentlichungen über das musiktheoretische Schaffen des berühmten arabischen Gelehrten und seine Nachwirkungen auf die Musiktheorie des Abendlandes bis in spätere Jahrhunderte. Farmers Studie behandelt kurz sein „Großes Buch über die Musik“ (*Kitāb al-mūsīqā al-Kabīr*), von dem einige Jahre zuvor (1930) eine französische Übersetzung von d'Erlanger erschienen war, ausführlicher die „Einteilung der Wissenschaften“ (*Ilhā al-'ulūm*), die im 12. Jahrhundert von Johann von Sevilla und Gerhard von Cremona ins Lateinische übertragen war, im 14. Jahr-

hundert ins Hebräische übersetzt und im arabischen Text in der Escorial-Bibliothek in Madrid und in der Köprülü-Bibliothek in Istanbul liegt. Farmer bringt aus diesem Werk die musikbezüglichen Teile im Urtext und in englischer Übersetzung und vergleicht die arabischen mit den lateinischen Ausgaben. In einem zweiten Kapitel behandelt Farmer dann in gleicher Weise eine weitere, Al-Fārābī zugeschriebene, jedoch nur in lateinischer Fassung erhaltene Schrift „Über den Ursprung der Wissenschaften“ (*De ortu scientiarum*), von der sieben Manuskripte aus dem 13. und 14. Jahrhundert bekannt sind.

Unter den zahlreichen Veröffentlichungen Farmers über orientalische und speziell arabische Musik des Mittelalters nimmt dieses Buch einen dem Umfang nach bescheidenen, aber bedeutsamen Platz ein. Wenn heute die Erforschung der arabischen Quellen und dadurch die Erkenntnis der arabischen Musikanschauung und Musiktheorie auch manche neue Aspekte hinzugewonnen hat, ist die erneute Herausgabe dieser Schrift zu begrüßen, da sie erstmals nicht nur einwandfreie Übersetzungen, sondern auch eine kritische Gegenüberstellung der verschiedenen überlieferten Quellen bringt.

Fritz Bose, Berlin

Dieter Wohlenberg: Kultmusik in Israel. Eine forschungsgeschichtliche Untersuchung. Diss. theol. Hamburg 1967. Dissertationsdruck. XVIII, 683 S.

Die sehr umfangreiche Arbeit (Text: 589 eng gedruckte Seiten, 51 Seiten Noten, 17 S. Anhang, 27 S. Register der Schriftsteller, vieler Namen, und der bearbeiteten Literatur) bezeugt schon in ihrer Dimension die unverzagte Gründlichkeit des Verfassers. Er hat sich buchstäblich durch einen Wall von Literatur beißen müssen, um seine Arbeit zu vollenden und zum Kern des Themas vorzudringen. Wenn der Referent das würdigen kann, so muß er hinzufügen, daß er dazu 40 Jahre Zeit hatte.

Die Abhandlung betritt das Gebiet zwischen den Disziplinen der Musikwissenschaft, der Semitistik und der theologischen Alt-Testamentlichen Wissenschaft. Die hier gewürdigte Literatur umfaßt nahezu alles Wesentliche (und manches Unwesentliche) über das vom Verfasser so bezeichnete Thema der *Kultmusik in Israel*, das seit G. C. Printz und Walther veröffentlicht worden ist.

Leider sind die Ausdrücke „Kultmusik“ und „Israel“ nicht eindeutig definiert. Fällt z. B. das häusliche Ritual, insbesondere die rituellen Festmähler mit ihren Lesungen und Gesängen, unter diese Begriffe? Und wo hört „Israel“ auf und wo beginnt die frühmittelalterliche Synagoge? Das Schwergewicht hat der Verfasser deutlich auf die in der Bibel beschriebene Tempelmusik gelegt, und zwar auf das im engeren Sinn „Musikalische“ jenseits des Sprechgesanges oder des vormusikalisch-magischen Lärmens. Dabei hat er die verschiedenen Problemkreise voneinander getrennt, wie etwa Psalmenforschung, Metrik, Musikforschung, Instrumente, Handbücher, Spezialstudien, Archäologie, Nachschlagewerke etc. (innerhalb der betrachteten Perioden), und wenn diese Trennung auch rein pragmatisch begründet ist, so ist der Verfasser doch immer streng historisch — oder mindestens chronologisch — vorgegangen. Das hat seine beträchtlichen Vorteile, aber auch seine Gefahren, wie etwa die öftere Wiederaufnahme stereotyper Fragen, und damit gelegentlich schwer zu ertragende Wiederholungen. Das gewaltige Stoffgebiet ist in acht Kapitel gegliedert: I. Einleitung; II. Wege und Ziele der Forschung im Jahrhundert vor Herder und Forkel; III. Herder, Forkel und andere Forschungen um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert; IV. Saalschütz und seine Zeit (1820—1860); V. Hauptrichtungen der Forschung in der Zeit von 1860 bis zur Wende zum 20. Jahrhundert; VI. Von der Jahrhundertwende bis zum zweiten Weltkrieg; VII. Neueste Forschungen seit 1940; VIII. Rückblick und Ausblick. Die von Kapitel zu Kapitel wechselnde Unterteilung in Forschungsgebiete betont die Fragen der in der Bibel genannten Instrumente und ihrer Identifikation, die oft rätselhaften Psalm-Unterschriften, philologische und archäologische Ergebnisse, Vergleiche mit den Studien auf dem Gebiet der Kulturgeschichte des alten Orients etc.

Um ein faires und vernünftiges Urteil zu erlangen, muß sich der Leser etwa die folgenden Fragen stellen: a) Ist das Thema in erschöpfender Weise dargestellt, so daß man das Buch auch als Nachschlagewerk und bibliographie raisonnée benutzen könnte? b) Sind die darin gemachten Angaben zuverlässig? c) Ist die in ihm ausgesprochene Kritik stichhaltig? d) Sind die „kritischen Gewichte“ billig und gerecht? e) Bringt uns

das Buch auf den heutigen Stand der Forschung? f) Gibt es neue Anregungen oder schlägt es neue Wege der Forschung vor? Diese Fragen sollen nun im einzelnen beantwortet werden.

Ad a): Die Arbeit umfaßt nahezu die gesamte einschlägige Literatur hauptsächlich deutscher, englischer und z. T. auch französischer Sprache. Dabei ist freilich die Zeit vor 1900 im allgemeinen klarer und besser beurteilt als die nachher. Es werden Autoren und Schriften genannt, die der Referent nur peripher kannte und die durchaus nicht in allen Bibliotheken zu finden sind. Daher wird sich das Buch zweifellos zu einem verlässlichen und umfassenden Nachschlagewerk über die in ihm besprochenen Themenkreise, Bücher, Schriften und ihre Autoren eignen. Freilich bedürfte es dazu noch eines vollständigen Namen- und Sachregisters, das in der vorliegenden Ausgabe noch fehlt. Es fehlen von neueren Nachschlagewerken nur zwei: das wichtige *Interpreter's Dictionary of the Bible* (New York—Nashville 1961 bis 1964), und die letzte große Umarbeitung und Revision des *Dictionnaire de la Bible* (Paris, 1956f.); von Spezialarbeiten größeren Umfangs alles von Eduard Birnbaum — vielleicht die ärgste Unterlassungssünde des Verfassers —, dann L. Saminskys *Music of the Bible and of the Ghetto*, und nahezu die gesamte Literatur über die Toten-Meer-Rollen, soweit sie sich mit Fragen der Metrik und Musik beschäftigt. Auch sollte vermerkt werden, daß Sindreys Bibliographie alles eher als vollständig ist, überdies schon 1945 abgeschlossen war.

Ad b): Der Referent hat etwa 60 Stichproben gemacht, um die Zuverlässigkeit der im vorliegenden Buch gemachten Angaben zu prüfen. Er fand sie mit ganz geringen Ausnahmen vorzüglich akkurat und solide, eine große Leistung, wenn man die Weite der immerhin vielsprachigen Literatur in Betracht zieht, die der Verfasser benutzt und besprochen hat.

Ad c): Meine Bewertung der Stichhaltigkeit der in dem Buch ausgesprochenen Urteile kann, nach Lage der Dinge, nicht rein objektiv sein; denn bei einem so umfassenden Gebiet lassen sich gewiß verschiedenartige und sogar entgegengesetzte Deutungen mit einigermaßen gleichem Recht verteidigen. Die Voraussetzung dafür ist natürlich eine gute Kenntnis der hebräischen

und altsemitischen Philologie und der Kulturgeschichte des Alten Orients. Die letztere besitzt der Verfasser sicherlich, über die erstere möchte ich kein endgültiges Urteil aussprechen. Daß z. B. die Kenntnis der Wortsippe *šir* (hebr.), *sure* (arab.) und ihrer akkadischen Ahnen — sie stellt den Zusammenhang von *cantus*, *oraculum*, *poesia*, außer allen Zweifel — dem Verfasser unbekannt blieb, sei als ein, wenn auch nicht einziges Beispiel hier angeführt. Allerdings ist es überaus schwierig für den Nicht-Philologen, diesen Fragen systematisch nachzugehen. Besonders groß ist diese Schwierigkeit auf dem Gebiet der keilschriftlichen Literatur, die für das Thema des Verfassers immer wichtiger wird. Abgesehen von solchen historischen Finessen, findet der Referent die Bewertung der Arbeiten von D. Cassel (p. 142) zu geringerschätzig, während viel weniger originelle Autoren, ja sogar Ab- und Ausschreiber wie Herzfeld, Delekat und H. Berl viel zu gut wegkommen.

Ad d): Diese ungleiche Verteilung der kritischen Gewichte findet sich leider oft und ist die einzige ernsthafte Schwäche der Arbeit. Ein paar Beispiele mögen das veranschaulichen:

H. Hickmann war zwar ein vorzüglicher Kenner der altägyptischen Musik, hat aber zum Thema des Buches nur einen kleinen Artikel beigetragen; nichtsdestoweniger erhält er nahezu 5 volle Seiten; für F. L. Cohen, das Music-Orakel der Jewish Encyclopedia, der ein skrupelloser und notorischer Plagiator der Arbeiten E. Birnbaums, des nicht erwähnten, war, gibt es zwei Seiten voller Anerkennung. Über H. Berl, der die Vielfalt der Probleme kaum ahnte, schreibt der Verfasser zwei Seiten; ein Anfänger wie H. Seidel, der „gar unbelehrt“ über die sogenannte Kriegsrolle der Toten-Meer-Handschrift schrieb, wird in zwei Seiten eingehend gewürdigt, während Yadin, der diese Rolle erstmals mit vollem kritischem Apparat und vielen, auch musikalisch wichtigen Erklärungen veröffentlichte, nicht einmal genannt wird. Die Giganten P. Wagner, R. Lachmann und A. Gastoué werden entweder kurz, zu kurz, abgetan, oder gar schief beurteilt, wie z. B. Lachmann, dessen Resultate verzerrt dargestellt wurden (p. 564) oder A. Gastoué, der ebenso viel (oder wenig) Raum erhält wie etwa J. Quasten oder C. Vivell.

Hier ist der Referent gezwungen, ein Wort pro domo einzuwerfen: p. 276 beklagt sich der Verfasser über die mangelnde Zusammenarbeit von Theologen und Musikwissenschaftlern. Geschieht sie aber in großem Umfang, wie etwa in Gastoués noch heute bedeutsamem Buch *L'Origine du Chant Romain* (Paris 1907) oder in meiner *Sacred Bridge*, dann wird seitens des Verfassers davon kaum Notiz genommen. Unter dieselbe Nichtbeachtung fallen die bis jetzt wichtigsten und ernsthaftesten Bemühungen um die Herkunft des Octoechos, den Ursprung des Tonus peregrinus, P. Kahles eindruckliche Studien über die Anfänge der masoretischen Akzente und ihren Zusammenhang mit der Kantillation, die nur gestreift werden. Y. Yadins Name wird nicht erwähnt, W. Sanders' kritische Edition des Qumran Psalters übersehen. Von dieser unbilligen Verteilung der kritischen Gewichte sind übrigens die neueren Forscher weit mehr betroffen als die älteren. So wird etwa Benno Jacob, der sonst in Musikkreisen wenig bekannt ist, mit Recht ausführlich gewürdigt, zumindest nicht weniger als der aufgeblasene Bombast seines Zeitgenossen J. Ley; der sonst halbvergessene A. Ackermann kommt zu seinem Recht, leider im selben Maße wie seine mit Recht vergessenen Zeitgenossen Herzfeld etc. (Die kritischen Epitheta bei diesen Namen stammen von mir, nicht etwa vom Verfasser.)

Ad e): Die Frage, ob der Verfasser uns bis auf den heutigen Stand der Forschung bringt, kann uneingeschränkt bejaht werden — immer mit Ausnahme der Literatur über die Toten-Meer-Handschriften. Dabei wurden auch Einzeldarstellungen herangezogen, wie etwa z. B. H. G. Mays feine Arbeit über das Praeskript 'al in Psalmtiteln, oder Schlöterers Dissertation über die patristische Deutung des Idioms „wie aus einem Munde“ (μία φωνή). Hier werden Werturteile vermieden, so daß z. B. Delekats fasel- und fabelhafte Hypothesen ohne die ihnen gebührende scharfe Zurückweisung davonkommen. Die neuerdings wieder aufgenommene Diskussion der biblischen Instrumente auf Grundlage des Ps.-Hieronymus-Briefes ist aber mit vollem Recht unbeachtet gelassen worden.

Ad f): Auch diese letzte Frage nach den Anregungen zu neuen Wegen kann im allgemeinen durchaus positiv beantwortet werden. Leider wird auch hier etwas unkritisch,

nicht mit gleichem Maß, oder, was dasselbe heißt, mit überall gleichem Maß gemessen, nämlich Großes und Kleines. Die Artikel Hickmanns in MGG sind, mit Ausnahme derer über Ägypten, einigermaßen fragwürdig, seine Hypothesen über hebräische Elemente in der armenischen Musik aber stammen nicht von ihm und sind in seiner Darstellung arg verzerrt. Andererseits findet man dort, wo man billigerweise vom Verfasser genaue Kenntnisse weder fordern noch erwarten durfte, wie etwa auf dem Gebiet der rabbinischen Literatur, daß er oft den richtigen Weg einschlägt oder angegeben hat, wie z. B. in der Frage des Sabbathgesetzes und seiner Relevanz für das Stimmen der Musikinstrumente im Tempel (p. 563). Das Problem der Gemeindebeteiligung am Tempelgottesdienst ist heute im wesentlichen gelöst; die Frage ist negativ zu beantworten: nach allen Zeugnissen, auch nach der noch unveröffentlichten Rolle *Vom Heiligtum* bestand sie aus einem Modicum von Akklamationen und kurzen Refrains.

Es scheint mir nützlich, auf einige Bemerkungen des Verfassers über die von ihm angewandte Methode (d. h. über die Anlage seiner Arbeit) etwas näher einzugehen. Alle Methode ist wie ein Fischnetz: je dichter die Maschen geknüpft sind, desto weniger kann ihm entgehen. Die historische Anlage des vorliegenden Werkes ist ein solches Netz, in dem die historische Abfolge und die immerwiederkehrenden Probleme miteinander koordiniert wurden. Dennoch sind dem Verfasser bzw. seinem Netz, zwei wichtige Themen zwischen den Maschen durchgeschlüpft: 1. das Verhältnis Volksmusik—Kunstmusik im Ritual Israels vor der Zerstörung des 2. Tempels, und 2. die Frage nach der Funktion liturgischer Musik im Alten Orient ganz allgemein, und in Israel im besonderen. Zwar wurden gewisse einschlägige Arbeiten (bes. von Mowinkel, Rowley, Quasten, Sachs) besonders gewürdigt, aber da das Problem als solches kaum je Gegenstand der Diskussion war, konnte der Verfasser mit gutem Gewissen auf eine spezielle Erörterung des Gegenstandes verzichten. Aber ich könnte mir eine ganz andere, nach Themenkreisen geordnete, im übrigen aber nicht-historische Anlage der Arbeit wohl denken, etwa in dieser Richtung: 1. Das Grundproblem der liturgischen Musik im Alten Orient: die Funktion. 2. Die musikalische Terminologie

der Bibel: a) Melopöie und Struktur; b) Instrumente; c) Aufführungspraxis; d) Charakter der Musik — logogen, pathogen, rhythmogen; e) Hauptformen: Psalmodie, Kantillation, Melismatik, Hymnik. 3. Musik in der apocryphen und intertestamentlichen Literatur inklusiv Tote-Meer-Handschriften. 4. Die Ethos-Doktrin der Musik Israels. 5. Folklore oder Kunstmusik im Ritual? 6. Der Tempel als ein Kosmos en miniature und seine Musik Mimetik der kosmischen.

Es ist wohl möglich, daß bei dieser, auf eine historische Entwicklung der Forschung verzichtenden, Anlage auch wieder einige Themen von der Diskussion nicht erfaßt würden — indessen, es käme auf den Versuch an. Sogar in unserem revolutionären Zeitalter bedürfte es einer bedeutenden Courage, die traditionell-orthodoxe Methodologie der Alt-Testamentlichen Wissenschaft beiseitezusetzen und sie durch neue Wege zu ersetzen. Wie dem auch sei, in der vorliegenden Arbeit hat der Verfasser einen wichtigen und überaus gediegenen Beitrag, der manchmal Pionierarbeit leistet, zum Thema der liturgischen Musik im alten Israel geliefert.

Eric Werner, New York—Tel Aviv

Diether de la Motte: Musikalische Analyse. Mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1968. 145 S. (Textteil), 90 S. (Notenteil).

In dem Maße als die Grundlagen des normativen Musikdenkens, wie sie die traditionelle Formenlehre bestimmten, fragwürdig und preisgegeben werden, tritt an deren Stelle die Analyse. Bezog jene eine Komposition primär auf ein Formschema oder -modell als deren Regulativ, so fragt diese vor allem nach Sinn und Notwendigkeit der je angewandten formalen Gestaltungsweisen. Wie aber zu analysieren sei samt den einschlägigen Fragen der Methode, Technik, Terminologie und Zielsetzung, — dazu gab es bisher kaum brauchbare Anleitung. Die angezeigte Arbeit füllt diese Lücke mit hoch anzuerkennender Gelungenheit aus. Ein Lehrbuch ist sie nicht, will sie nicht sein, ist aber gerade deshalb für Formenlehre-Unterricht dringend zu empfehlen. De la Motte macht deutlich, daß Analyse ein unendlicher Prozeß ist, und zwar sowohl dem Werk gegenüber: am Ziel, der Identität mit dem Werk angelangt, höbe sie sich selbst auf, —

wie auch als Disziplin des musikalischen Denkens: nur bis zu einem gewissen Grade ist sie ein „Lernfach“.

Einem Vorwort, in dem Wesentliches steht (das gibt es also!), folgen, fast allzu knapp gehalten, Zitate (ohne Quellenangabe) von H. Chr. Koch (1802) bis G. Ligeti, die die „Wandlungen des Formbegriffs“ nachzeichnen sollen, sowie 21 Wegweiser, beherzigenswerte Hinweise auf angemessenes, sinnvolles Analysieren. Den Hauptteil nehmen elf Analysen (von Josquin des Prés bis Alban Berg) ein. So unterschiedlich in Besetzung und Gattung die analysierten Kompositionen sind, so unterschiedlich in Methode und Zielsetzung die Analysen. Der Notentext findet sich vollständig im gesonderten Notenband abgedruckt. Nicht der geringste Reiz der Arbeit liegt darin, daß C. Dahlhaus jeder Analyse ergänzende, bestätigende, kritische oder relativierende Anmerkungen beifügt. Die Ambivalenz in den „Resultaten“ mancher Analysen, das Nicht-Lehrbuchhafte wird dadurch unterstrichen, die Diskutierbarkeit, ja prinzipielle Diskussionsbedürftigkeit jeder Analyse betont; denn es wird ja eben weniger ein richtiges Ergebnis als eine Richtigkeit der Ergebnisse erstrebt.

Auf jede der Analysen samt kritischen Anmerkungen hier nun abermals kritisch einzugehen, ist nicht nötig, würde auch, detailgebunden, zu weit führen. De la Motte läßt ja ausdrücklich immer wieder Raum für ergänzende oder auch abweichende Auffassungen. Nachfolgendes betrifft daher mehr den Gegenstand als die Veröffentlichung. So ist beispielsweise die Gefahr der „Augenanalyse“ nicht immer umgangen: wenn Dahlhaus in der Courante aus Bachs Suite G-dur für Violoncello solo noch einem Sechzehntel die Qualität eines Vorhaltes zuspricht; oder wenn de la Motte im opus 5, Nr. 1 von Berg, vom Taktstrich optisch verleitet, dem Takt noch metrische Qualitäten beimißt. — Zwar findet sich, an einem Ausschnitt aus Mahlers 4. Sinfonie exemplifiziert, auch ausdrücklich eine „Tendenz-Analyse“; doch auch sonst mag gelegentlich das Ergebnis der Analyse zwar nicht dem Notentext widersprechen, aber auch nicht ausschließlich aus ihm gewonnen sein; so wenn der Autor am 1. Satz der Violinsonate KV 296 von Mozart einen Katalog von 15 „Gedanken“ aufstellt, im 1. Satz von KV 304 aber nur „zwei Gedanken mit je einer Variante“ (S. 86) findet. Die dies-

bezügliche Unterschiedlichkeit beider Sätze ist so sinnfällig und unbestreitbar, daß es keiner tendenziös wirkenden Unterstreichung (oder Übertreibung) bedurft hätte. — Ein Relikt traditionellen Analysierens ist die starke Beachtung der Harmonik bei Vernachlässigung der Melodik: jene im tonal und modulatorisch regulierten Formplan gerechtfertigt, diese in der Nicht-Einstimmigkeit nahezu aller klassisch-romantischen Themen-Erfindung begründet. Bei so melodiebezogenen Kompositionen wie Schuberts *Nacht und Träume* oder Mendelssohns *Venetianischem Gondellied* dürfte aber eine strikte Melodie-Analyse notwendig sein und sich als ergiebig erweisen. Das Absehen von der tragenden Harmonik wäre gewiß nicht „fehlerhafter“ als es das von der Melodik ist. — So begrüßenswert es ist, daß ein Musiker (und kein „Philologe“) sich dieses Themas annahm, so droht doch gerade ihm auch wieder eine Gefahr, nämlich Momente, die der praktischen Wiedergabe überlassen bleiben müssen, in die Analyse zu tragen. Das betrifft z. B. die „Taktverwirrung“ im Largo aus Beethovens Klaviersonate opus 10, 3 (S. 53) oder den diskutierten Reprise-Effekt im Mendelssohn-Beispiel (S. 127 ff.).

Zum Kapitel *Wandlungen des Formbegriffs*: Wenn auch in Kochs *Musicalischem Lexikon* von 1802 ein Artikel „Form“ fehlt, so ist die Behauptung (S. 13), im 18. Jahrhundert sei „Form . . . noch nicht Gegenstand musikhtheoretischen Denkens“ gewesen, ohne Einschränkung nicht haltbar. Koch selbst schreibt hierüber in seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782/93) unter den Termini „Beschaffenheit“, „Einrichtung“ und „Form“ (!) sehr ausführlich. Aufs Gleiche zielt J. A. Scheibe, wenn er um 1730 (!) vom „ganzen Zusammenhang einer musicalischen Pièce“ schreibt. — Stephan Krehl ist 1924 gestorben; also ist der polemische Hinweis (S. 13) auf 1938 und 1939, die Erscheinungsjahre späterer Auflagen ungenannter Titel, abwegig.

Errata: S. 35 bei eingerücktem „C' als Reprise“ lies weiter: T. 70—80. — S. 38 Mitte lies T. 125 (statt 87). — S. 67, 12. Z. v. u. lies D^v statt T_p. — S. 127, 13. Z. v. u. lies: (T. 29—30). Peter Benary, Luzern

Ekkehard Jost: Akustische und psychometrische Untersuchungen an Klarinettenklängen. Köln: Arno Volk Verlag

Hans Gerig K. G. 1967. 99 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. 1.)

Der Verfasser hat seine Untersuchungen unter dem Leitliegen, „die Befunde von Akustik und Tonpsychologie einer Synthese der objektiv meßbaren Dimensionen des Klanges mit den Hörwahrnehmungen auf experimenteller Basis näherzubringen“ (S. 7), durchgeführt. Durch intensive Erforschung eines relativ engen Teilgebietes will er zur Erhellung jenes umfassenden Problems beitragen.

Das akustische Material der Untersuchung bildet vornehmlich eine strukturierte Auswahl von Klarinettenklängen, genauer: von einzelnen, auf Klarinetten jeweils solo geblasenen Tönen. In dieser Auswahl sind die verschiedenen Tonhöhenregister dieses Instrumentes, mehrere Dynamikstufen sowie unterschiedliche Spielweisen und Fertigungsgrade seiner Beherrschung vertreten. Dieses Material wird den Untersuchungen über Tonbandaufzeichnungen zugeführt. — Der Verfasser hat zunächst diese Klänge physikalisch analysiert, indem er die relativen Intensitäten der Partialtöne nach dem bekannten Suchtonverfahren gemessen hat; aus den Meßergebnissen hat er typische Erscheinungen abgeleitet. Daneben hat er dieselben Klänge, obendrein unter Variierung der Wiedergabelautstärke — sowie zusätzlich kurze Musikbeispiele für Klarinette —, von Versuchspersonen subjektiv beurteilen lassen nach der ebenfalls bekannten Methode des Polaritätsprofils; die Beurteilungsergebnisse hat er statistisch, näherhin faktorenanalytisch, ausgewertet. Aus der Konfrontation der Resultate der physikalischen Messungen und der psychometrischen Erhebungen leitet er die erstrebten Einsichten in die Wechselbeziehungen der beiden Bezugssysteme ab.

Von den Ergebnissen der Arbeit dürften insbesondere folgende breiter interessieren:

Die Untersuchungen erhärten, daß zwischen den physikalischen Größen Frequenz, Amplitude, Partialtonaufbau und den Komponenten subjektiver Wahrnehmung Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe (Klangvolumen, Klangdichte) keine paarweisen, sondern höchst komplexe Korrelationen bestehen. So basiert bei Klarinettenklängen der Tonhöheindruck nicht etwa nur auf der Grundfrequenz, sondern „einerseits auf der Lage eines Klanges innerhalb des Ton-

höhenbereiches der Klarinette, und zum anderen auf der Klanggestalt, welche durch die Konfiguration und Stärke seiner Teil-schwingungen bestimmt wird" (S. 57).

Die Arbeit stützt die Erkenntnis, daß die subjektive Komponente Klangfarbe zweidimensional strukturiert ist, und zwar durch die Faktoren Volumen und Dichte. Die faktorenanalytischen Ergebnisse legen die Annahme einer fünften, speziellen Dimension im allgemeinen Begriffsraum (Konnotationsraum) für musikalisch-klangliche Eigenschaften nahe. Die Ergebnisse bestätigen, daß sich bei Klarinetten die Fähigkeiten des Bläusers zu klanglicher Gestaltung vorrangig im piano offenbaren. Ob das vom Verfasser als Summe der Teiltonintensitäten definierte Pegelintegral eine allgemein zweckmäßige Größe darstellt, sollte durch analoge Untersuchungen an anderen Instrumenten und in anderen Auswahlkonstellationen weiter verfolgt werden.

Trotz der notwendig starken Durchsetzung der Arbeit mit spezifisch physikalischen, mathematischen und psychometrischen Überlegungen ist es dem Autor gelungen, seine Aussagen verständlich für Musikwissenschaftler zu formulieren. Breitere Beschreibungen des mathematischen Aufbaus der Faktorenanalyse, etwa in einem Anhang, hätten unseres Erachtens die Erfassung der Zusammenhänge noch weiter gefördert, ebenso einige Erläuterungen zu den spezifischen Fachbegriffen der Psychometrie.

Nicht erst interessante Ergebnisse machen diese Arbeit verdienstvoll und lesenswert, sondern bereits das Aufgreifen jenes Leit-anliegens und die erfolgreiche Anwendung quantifizierender Methoden innerhalb der Musikwissenschaft.

Diese Arbeit ist als Band 1 der Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung erschienen. Wir glauben uns berechtigt, ihr daher auch programmatischen Charakter für die Ausrichtung der künftigen Tätigkeit dieses Instituts auf eine mutige Erprobung und Anwendung quantifizierender Methoden in der musikwissenschaftlichen Forschung zuschreiben zu können. Wir begrüßen diese Impulse.

Gewiß tragen diese Methoden allgemein die Gefahr mit sich, bei unangemessenen Quantifizierungen und unbedachter Anlegung mathematischer Strukturen aus sich Scheinergebnisse zu produzieren. Solange sie nicht verselbständigt, sondern dienend

unter den Spezifika des Untersuchungsgegenstandes angewendet werden, bleiben solche fatale Folgen gebannt. — Die besonnene Anwendung dieser Methoden jedoch läßt vor allem dort Früchte erwarten, wo bisher die Überfülle des Datenmaterials einer Sublimierung von Typischem hinderlich war. Helmut Seidl, Markneukirchen

Otto Möckel: Die Kunst des Geigenbaues. Dritte, verbesserte und erweiterte Auflage, bearbeitet von Prof. Dr.-Ing. Fritz Winckel. Hamburg: Bernh. Friedr. Voigt Verlag Handwerk und Technik (1967). 370 S., 150 Abb., 53 Tafeln.

Der im Jahre 1937 verstorbene Berliner Geigenbauer Otto Möckel, den Henley „*the most erudite expert of violin connoisseurship in Germany*“ nannte, hat nicht nur über 500 Instrumente selbst gebaut, sondern auch viele alte Meisterinstrumente repariert und fortlaufend betreut. Darüber hinaus besaß er die unter Geigenbauern nicht allzu häufige Fähigkeit guter schriftlicher Darstellung, die die von ihm 1925–1929 herausgegebene Zeitschrift „Die Geige“ zu einem führenden Fachorgan werden ließ. So ist sein 1930 erstmals erschienenes Buch *Die Kunst des Geigenbaues* ein Standardwerk hohen Grades geworden, innerhalb der deutschen Geigenbauliteratur vergleichbar den Büchern von Otto (Halle 1817), Abele (Neuburg 1864), Apian-Bennewitz (Weimar 1892) und Schulze (Berlin 1901). Was diese Autoren fast durchwegs auszeichnet, ist die profunde handwerkliche Erfahrung: da wird nicht theoretisiert oder ästhetisiert, sondern exakt beschrieben, was die Hände jahrzehntelang ausgeführt haben.

Ein Werk wie das Möckels zu überarbeiten, ist nicht leicht. Das Modell hat Richard Strauss geliefert, als er den *Traité de l'instrumentation* von Berlioz herausgab. Er hat ihn fortlaufend mit im Druck deutlich erkennbaren Zusätzen versehen und so das Original trotz gelegentlicher kritischer Stellungnahme und Ergänzung unangetastet gelassen. Winckel hat sich damit begnügt, schon in der 2. Auflage von 1954 ein allerdings sehr umfangreiches Kapitel *Akustik der Geige* (jetzt nicht ganz zutreffend *Akustik* überschrieben) einzuschalten, das er für die 3. Auflage überarbeitet und erweitert hat, und das zur Zeit die beste Darstellung zum Problemkreis ist. Dem Akustiker Winckel kam es dabei vor allem

darauf an, die seit etwa 30 Jahren in zunehmendem Maße von der Technik bereitgestellten Mittel und Methoden der Klanganalyse zu beschreiben. Die Lektüre des Kapitels stimmt sehr hoffnungsvoll bezüglich des möglichen Anteils dieser Methoden an der qualitativen Hebung des Geigenbaus wie innerhalb des Gutachterwesens, aber solche Hoffnungen sind wohl noch verfrüht. In der Praxis ist man nämlich wesentlich skeptischer: eigentlich hat die Klanganalyse mit technischen Mitteln noch kaum viel mehr festgestellt als das, was gute Musikerohren schon seit jeher gehört haben.

An neuerer Literatur sind insbesondere die Arbeiten von Leipp berücksichtigt. Leider fehlt eine Auseinandersetzung mit den zum Teil sehr revolutionären Ansichten, die Hans Rödiger vor einigen Jahren geäußert hat. Sein Buch *Geigenbau in neuer Sicht; neue Erkenntnisse über das Wesen der Resonanz in Streichinstrumenten*, Frankfurt/M. 1962, fehlt im Literaturverzeichnis. Aus der 2. Auflage ist auch der Satz stehen geblieben „*Bis heute gibt es noch kein absolutes sicheres Verfahren, den Wolf völlig zu unterbinden.*“ Ob diese Behauptung nach dem Verfahren, das der jetzt in London tätige ungarische Geigenbauer Stefan W. Nemes entwickelt hat, noch aufrecht erhalten werden kann, ist zumindest fraglich.

Eine wertvolle Bereicherung hat Möckels Werk in der Neuaufgabe durch die Übernahme eines über 50 Seiten starken Teiles *Der Geigenbogen* erfahren, den Möckel für die 2. Auflage des Buches von Apian-Bennewitz 1920 verfaßt hat.

Ein Rat für eine eventuelle vierte Auflage: Möckels 1. Kapitel *Historische Einführung* durch eine Darstellung nach dem derzeitigen Stand der Forschung zu ersetzen. Ein guter Geigenbauer ist in der Regel kein guter Historiker, und Möckel kannte seine Grenzen offenbar ziemlich genau. Mit Wendungen wie „*Wer will ferner wissen*“ oder „*soll*“ und dem Zitieren von Autoren, die nicht viel mehr wußten als er selbst, hat er sich in reichlich vager Art aus der Affäre gezogen. Der Grundfehler fast aller — und nicht nur älterer — Ausführungen zur Geigengeschichte ist der falsche Ansatz der Lebensdaten von Andrea Amati, dessen Geburtsjahr Niederheitmann seinerzeit mit „1538“ annahm und das noch Dräger in MGG mit „*etwa 1520*“ bis „*um 1535*“ ansetzt. Seit den Forschungen von

Carlo Bonetti (publiziert 1938!) weiß man, daß der Begründer der großen Geigenbauerdynastie zwischen 1500 und 1511 geboren wurde, seine erste nachgewiesene Violine ist noch vor der Geburt Gasparo da Salòs entstanden. Sätze wie „*War Brescia oder Bologna der Geburtsort der Geige?*“ und den Ansatz der Cremoneser Schule mit „*von 1550—1760*“ (p. XXII) sollte man nicht mehr weiterverbreiten. Auch in solchen Fragen hat der Käufer des Buches das Recht, für sein gutes Geld den neuesten Stand unseres Wissens vermittelt zu erhalten.

Auch im Literaturverzeichnis sind offenbar noch von Möckel her Ungenauigkeiten verblieben: das Buch von Niederheitmann erschien 1877, die Ausgabe von 1928 war die 7. Auflage; der „Lütgendorff“ erschien 1904 (3./1922), Hart, *The Violin . . . 1875* (2/1885) usw.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Konrad Leonhardt: *Geigenbau und Klangfarbe. Versuche, Praktiken und Grundsätzliches zur Erreichung des idealen Geigenklanges unter Verwendung spezieller Forschungsergebnisse.* Frankfurt a. M.: Verlag das Musikinstrument (1969). 114, (5) S., 2 Taf.

In Anbetracht der von jeher spärlichen gedruckten Äußerungen von Geigenbauern über den Bau von Streichinstrumenten dürfte eine Darstellung über den gegenwärtigen Stand der handwerklichen Technik aus dem historischen Zentrum des deutschen Geigenbaus in Mittenwald interessieren. Neben diesem Zentrum ist nach dem Krieg ein zweites in Bubenreuth bei Erlangen als Sammelbecken der seinerzeit umgesiedelten sudetendeutschen Geigenbauer entstanden.

Die Neuerscheinung folgt in kurzem Abstand auf die Neubearbeitung von Möckels *Kunst des Geigenbaus*, in der das Kapitel „*Akustische Grundlagen*“ erheblich erweitert und am Schluß ein Kapitel über den Geigenbogen von P. O. Apian-Bennewitz in der Bearbeitung von O. Möckel (1920) angefügt wurde. Während dieses Kompendium möglichst weitgehend die Konzeption des Ursprungsautors erhalten wollte, berichtet der Verfasser auf Grund seiner Erfahrungen als Leiter der Staatlichen Fachschule für Geigenbau über Experimente, die er mit Schülern durchgeführt hat, und teilt seine Ansichten über die Bauweise hochwertiger Geigen mit, die er in Gegensatz zu der

aktuellen elektroakustischen Forschung auf diesem Gebiet stellt. *„Auch konnte der Geigenbau keinen Kontakt zu der neuen Wissenschaft finden, weil letztere sich bevorzugend vor den gefühlsmäßig, empirisch vom Material gelenkten Geigenbau stellte.“*

Trotz der skeptischen Einstellung zu den wissenschaftlichen Forschungsergebnissen übernimmt der Verfasser die Messung des Frequenzgangs der Geige als allgemeine Grundlage und anerkennt die Formantbezeichnung in Ausdrücken für die Vokalfarben *u, o, a, u* (nasal), *e, i, s* in Ermangelung einer, immer noch nicht geglückten, objektiven Benennung der Klangfarben bzw. des Timbres von Instrumenten. Eine Vokalfarben-Kennzeichnung war bereits von H. Meinel vor dem Kriege vorgeschlagen worden und wird jetzt von W. Lottermoser und J. Meyer seit 1962 systematisch gebraucht. Gefährlich ist allerdings in dem vorliegenden Buch eine gewisse Schematisierung in den genannten Klangfarbenbezeichnungen, und es ist nicht sehr fachgerecht, von „Meßzahlen“ bei Durchschnittswerten von Frequenzverhältnissen zu sprechen.

Von besonderem Interesse ist es, von berufener Seite bestätigt zu bekommen, daß einige Ingredienzen im Streichinstrument immer noch nicht in ihren Funktionen in bezug auf das Klangtimbre geklärt werden konnten, weder vom Geigenbau noch von der Wissenschaft. — Weiter werden folgende Aussagen gemacht: *„Durch die Grundierung haben wir die Atmungsfähigkeit des Holzes erhalten, worunter die hygroskopische Eigenschaft und Oxydationsfähigkeit . . . verstanden werden.“* Zum Einfluß des Lacks ergeben sich nach gründlichen Experimenten des Verfassers zwar Veränderungen in den Formantbereichen, aber keine einheitliche Tendenz der Klangumstrukturierung. Die Abhängigkeit von der Holzbeschaffenheit scheint die Ursache zu sein. Beim Umsetzen des Stimmstocks innerhalb eines begrenzten Bereichs ist ebenfalls unterschiedliches Formantverhalten gemessen worden, jedoch ergibt sich auch für diesen Fall kein erkennbar gesetzmäßiges Verhalten. Bei Versuchen mit verschiedenartigen Stegen ergab sich, daß *„eine ausschlaggebende Tonveränderung bis auf kleine unregelmäßige Verschiebungen in den Formantbereichen nicht aufgetreten ist und die verschieden geformten Durchbohrungen des Stegs einen Klingeinfluß kaum ausüben“*. Weitere Versuche betref-

fen die zusätzliche Gewichtsbelastung der Schnecke, den Einfluß des Kinnhalters u. a.

Zur Untersuchung des Bratschenklangs wurden Versuche mit der „Zylinderbratsche“ angestellt, bei der man die Korpuslänge verstellen kann. Ein Optimum mit der geringsten Nasalität ergab sich für ein Volumen, dem man eine Korpuslänge von 40,5 cm und eine schwingende Saitenlänge von 37 cm zuordnen kann. Versuche mit Baßbalken bei der Bratsche ergaben, daß das Verkürzen dieses Elements eine Klangverbesserung brachte. Zu der schon alten Diskussion über Darm- oder Stahlsaiten wird festgestellt, daß die Stahlsaiten in der Weiterentwicklung heute relativ weicher klingen und eine gute Ansprache hat. Dies gilt besonders für die Seilstahlsaiten.

Die *„wesenhafte Unbestimmbarkeit“*, die der Geige in bezug auf die Klangphänomene anhaftet, lastet der Verfasser im wesentlichen der Verschiedenartigkeit des naturgewachsenen Materials an. Darin sieht er überhaupt die Ursache vieler noch ungeklärter Funktionseigenschaften der Geige. Deshalb hat er sich ausgiebig mit einer *„Liditdurchlässigkeitsmethode“* für Holzuntersuchung beschäftigt und dabei hat er herausgefunden, daß der Stamm nicht bis zur Rinde, also dem *„Jungholz“*, verwendet werden sollte, weil sich dadurch ein unterschiedliches *„Arbeiten“* des Holzes im Instrument ergeben würde. Interessant ist auch, daß die häufig bei alten Meistergeigen gefundenen unterschiedlichen Holzstärken für Boden und Decke durchaus nicht allgemein als nachteilig zu betrachten sind.

Das Schlußwort klingt recht pessimistisch. *„Wirkliche Impulse wurden dem zeitgenössischen Geigenbau noch kaum gegeben . . . Der Niedergang der Geigenbaukunst ist keine handwerkliche Fehlentwicklung . . ., sondern eine Intellektual-Fehlentwicklung, die ihre geistige Läuterung erleben muß.“*

Es muß dem Verfasser zugegeben werden, daß die elektro-akustische Forschung mit ihren großen anerkannten Leistungen und ihren quasi-submikroskopischen Meßmethoden an jene geringfügigen Timbreunterschiede, die den Wert des Instruments ausmachen und die eigentliche Ansprache beim hörenden Kenner bewirken, noch nicht herangekommen ist. Dennoch bleibt beim Rezensenten der Optimismus, daß die neuen Möglichkeiten der Computertechnik, die eine ganz neue Etappe auch in der musikalischen

Akustik einleiten, dazu verhelfen werden, dem Geheimnis des Geigenklangs noch weit mehr auf die Spur zu kommen.

Leider ist das Schrifttum nur in geringem Umfang ausgewertet — das ausländische überhaupt nicht, bei dem besonders hervorragende amerikanische Arbeiten nicht hätten ausgelassen werden dürfen. Zu den Holzuntersuchungen hinsichtlich der Lichtdurchlässigkeit wäre ein Vergleich mit den anderen Untersuchungsmethoden mittels Röntgenstrahlen, Ultraschall u. a. wertvoll gewesen. Immerhin ist das übersichtlich geschriebene Buch dazu angetan, neue Diskussionen über den neuzeitlichen Geigenbau anzufachen, was sicher nottut in einer rationalisierten Welt, die das Kunsthandwerk zu erdrücken droht. Fritz Winkel, Berlin

Adolf Layer: Das Allgäu — die Wiege der Lauten- und Geigenbaukunst. Feldafing/Obb.: Verlag Friedl Brehm 1967. 17 S.

Der Name des Verfassers hat in Kreisen von Geigenfreunden einen guten Klang. Layer hat sich mit jener Intensität, die nur der Lokalforschung möglich ist, den Instrumentenmachern des oberbayerisch-schwäbischen Raumes zugewandt und wertvolles Material beigetragen. Die vorliegende kleine Schrift ist aus einem Rundfunkvortrag hervorgegangen und schildert in anschaulicher Weise die Schicksale des schon im 15. Jahrhundert nachweisbaren Füssener Lautenbaus, der mit der Familie Tieffenbrugger ihren Höhepunkt erreicht hat. Aus einem Zusammenbruch durch Schwedeneinfälle und Pest in der Zeit des 30jährigen Krieges hat sich der Lauten- und Geigenbau zu einer neuen Blüte im 18. Jahrhundert erholt, aber 1809 arbeiteten nur noch drei Geigenbauer in Füssen, 1866 wurde der letzte Meister zu Grabe getragen.

Einige Bedenken verursacht der Titel des Büchleins: das Allgäu war nämlich nicht die Wiege der Geigenbaukunst. Im Text ist Layer wesentlich vorsichtiger, aber auch nicht präzise genug, er sagt immerhin von Kaspar Tieffenbrugger „Man hat diesen Meister deshalb oftmals als den Erfinder der Geige angesprochen und seine Gestalt mit einem Nimbus umgeben, wie die kaum eines anderen Instrumentenbauers. Der Ruhm, zu dem Kaspar Tieffenbrugger gelangte, gebührt eigentlich auch seiner Heimat; . . . Die Allgäuer Lautenmacher haben vermut-

lich nicht nur einen wesentlichen Anteil an der allmählichen Umgestaltung der spätmittelalterlichen Lautenform zu den in der Renaissance außerordentlich beliebt gewordenen, hochentwickelten Formen der mannigfachen Lauteninstrumente, sondern sie haben jedenfalls auch zur Entwicklung der Violinengruppe beigetragen“. Selbst wenn letzteres richtig sein sollte, ergibt das noch lange keine Wiege!

Layer setzt auch in seinem MGG-Artikel Tieffenbrugger die Entstehung der Violine zu spät an, die erste Bildarstellung in der Christophkirche in Vercelli stammt aus den Jahren 1529/30 und aus der gleichen Stadt kamen die Geiger, die 1523 am Hofe in Turin spielten. Als der um 1514 geborene Tieffenbrugger anfang Instrumente zu bauen, war die Frühentwicklung der Violine im wesentlichen abgeschlossen. Man kann die heimatbegeisterte Zuschreibung an Tieffenbrugger und seine Allgäuer Zunftgenossen sehr wohl verstehen, aber es besteht die Gefahr, unversehens wieder in jene deutschümelnde Welle zu geraten, die zu Edmund Schebecks Schrift *Der Geigenbau in Italien und sein deutscher Ursprung* (Prag 1874) geführt hat. Diesen Gedanken hat dann Ludwig Woltmann (*Die Germanen und die Renaissance in Italien*, 1905) weitergesponnen, als er mit recht zweifelhaften etymologischen Taschenspielerkunststücken Amati von Amadhildis, Guarnerius von Werner, Stradivarius von Sigiwar bzw. Tagawar ableitete und so der klassischen Geige nordisches Blut zuführte.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Joseph Schmidt-Görg: Beethoven. Die Geschichte seiner Familie. Bonn: Beethovenhaus und München—Duisburg: G. Henle Verlag 1964. 272 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Joseph Schmidt-Görg. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung. I.)

Der Verfasser hat sich seit mehr als 30 Jahren neben seinen anderen Arbeiten mit der Beethoven-Genealogie beschäftigt. Grundlegend war seine Studie über *Stand und Aufgaben der Beethoven-Genealogie* (in: Beethoven und die Gegenwart, Berlin und Bonn 1937, S. 114—161). Schon sie brachte nicht nur eine Zusammenstellung der früheren Arbeiten anderer Autoren und Hinweise auf die noch verbleibenden Aufgaben, son-

dern auch neue eigene Untersuchungsergebnisse im Blick auf die Ahnen und die Sippe Beethovens. Auch hatte schon damals Schmidt-Görg die bisherigen Angaben an den Quellen überprüft und so eine Reihe von Ungenauigkeiten und Irrtümern der älteren Literatur berichtigen können. Inzwischen gelangen dann ihm selbst neue Funde zu rheinischen Vorfahren Beethovens, die belgische Familienforschung konnte die Stammtafel ergänzen und durch die moseländische konnte die Kenntnis der Ahnen der Mutter Beethovens erweitert werden.

Das vorliegende Buch arbeitet das gesamte bis zu den ersten Jahren unseres Dezenniums vorhandene Material auf. Es darf auch als eine Erweiterung und Zusammenfassung der früheren Arbeiten des Verfassers verstanden werden, der auf diesem Feld mit weitem Abstand führend ist. Sein Buch befaßt sich mit dem Stamm der Familie van Beethoven (Hauptstamm und Nebenzweige), mit den Ahnen von Beethovens Vater und Mutter und mit der Sippe; es gibt uns Stammtafeln, Ahnentafel, Sippen-tafel und legt dazu Regesten und Dokumente vor.

Die van Beethovens sind ein flämisches Geschlecht, dessen Stamm bis zum 15. Jahrhundert zurückreicht. Die Vorfahren Beethovens mütterlicherseits waren, soweit bekannt, Rheinländer, vom Großvater mütterlicherseits an der Mosel zwischen Bernkastel und Trier, von der Großmutter mütterlicherseits am Nieder- und Mittelrhein beheimatet. Achtet man auf die Berufsverhältnisse der Namensträger, so zeigen sich kirchliche Beziehungen und Beziehungen zum Hofstaat, die letzteren auch bei der mütterlichen Familie Keverich. Vorfahren der Großmutter mütterlicherseits waren Rhein- und Moselschiffer (die Familien Westorff und Schetter), darunter befanden sich wohlhabende Leute, so ein Schiffsreeder, Kaufmann und Ratsherr Johann Franz Schetter.

Während die Stammtafel Beethovens einwandfrei festgestellt ist, klaffen im flämischen Anteil der Ahnentafel noch viele Lücken. Nicht wenn man darangeht, sie auszufüllen, wird man vielleicht auch Genaueres über eine wallonische Beimischung erfahren. Mit unserer Kenntnis des rheinischen Anteils der Ahnentafel sieht es bedeutend besser aus. Auch hier gibt es freilich noch Lücken. Die Aufhellung der Familiengeschichte Poll (Gattin des Bonner

Hofkapellmeisters) wäre nach Schmidt-Görg besonders dringend.

Dennoch ist schon das in diesem Buch zusammengetragene und verarbeitete Material so reichhaltig, wie es keine andere uns bekannte Familiengeschichte eines großen Musikers zu bieten hat. Wir haben Schmidt-Görg zu danken, daß er sich mit soviel Sorgfalt, Geduld und Umsicht einer Aufgabe unterzogen hat, die einen äußerst selbstlosen Dienst verlangt. Es ist notwendig, sie weiter zu verfolgen. Ehe man etwas Verbindliches über das geistige und seelische Erbe sagen kann, das Beethoven von seinen flämischen (vielleicht auch wallonischen) und rheinischen Vorfahren empfangt, muß man die leibliche Familiengeschichte möglichst genau und vollständig vor sich haben. Das ist ein trockener Stoff. Wie er gut lesbar vorge-tragen werden kann, zeigt uns Schmidt-Görg ebenfalls in diesem Buch.

Arnold Schmitz, Mainz

Erik Werba: Joseph Marx. Wien: Österreichischer Bundesverlag (1963). 61 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 1.)

Robert Schollum: Egon Wellesz. Wien: Österreichischer Bundesverlag (1964). 79 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 2.)

Rudolf Klein: Johann Nepomuk David. Wien: Österreichischer Bundesverlag (1964). 88 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 3.)

Schon 1963/64 erschienen die ersten Bände der Buchreihe; schlichte, mit Bildern, Noten, Handschrift-Faksimiles und Werkverzeichnis gut ausgestattete Bändchen, unterschiedlich in Gestaltung und Qualität. Gemeinsam ist ihnen das liebevoll detaillierte Eingehen auf die heimatliche Atmosphäre und die persönliche Aura des Komponisten, dessen Schüler- oder Freundeskreis die Autoren zumeist angehören. So wird bei der eng national gebundenen Betrachtung manches überbewertet, was aus größerer Distanz in der Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts nur geringe Bedeutung hat. Doch ergibt sich aus der Folge von Einzeldarstellungen ein lebendiges Bild des österreichischen Beitrags zum musikalischen Schaffen unserer Zeit.

Über den Senior des Kreises, den inzwischen (3. 9. 1964) verstorbenen Joseph Marx, schreibt Erik Werba, der 25 Jahre

lang als Begleiter am Klavier die Lieder seines ehemaligen Lehrers interpretierte. Auf sehr persönliche Weise schildert er diesen in seiner Umwelt und läßt acht Jahrzehnte eines ausgefüllten Lebens vor dem Leser abrollen. Geprägt von der Landschaft der Südsteiermark, aus der auch Hugo Wolf kam, hat Marx im musizierfreudigen Elternhaus erste Förderung erfahren. Später begann er, ganz auf sich gestellt, in einer provozierenden Bohème-Periode das Studium von Philosophie und Kunstgeschichte, promovierte aber in Musikwissenschaft. 1914 an die Wiener k. u. k.-Akademie für Musik und darstellende Kunst berufen, lehrte er neben Schreker Theorie und Komposition. 1922 wurde er als Nachfolger von Ferd. Loewe Direktor der Akademie, später Rektor der von ihm gegründeten Hochschule für Musik, an der er bis 1952 als Dozent tätig war; seit 1947 lehrte er als Honorarprofessor für Musikwissenschaft auch an der Grazer Universität. Als Kritiker und Journalist spielte Marx eine führende Rolle. In allen musikalischen Organisationen seines Heimatlandes nahm er Spitzenstellungen ein, erhielt Preise, Auszeichnungen, Orden.

Gewissenhaft würdigt Werba den Menschen und Komponisten, den Theoretiker, Pädagogen, Publizisten. Er schildert ihn als einen einsamen Menschen, der im Lied, seiner wichtigsten Aussageform, mit Wolf die Schaffensekstase, mit Brahms die Disposition gemeinsam habe. Der Welterfolg, den Werba ihm zuspricht, ist freilich nicht von Dauer gewesen. Kammermusik, Klavier- und Orchesterwerke werden als „Epik“ zusammengefaßt; als bemerkenswert die 1916 komponierten Klavierstücke hervorgehoben, mit denen Neuland betreten wird. Wie Debussy, Ravel, de Falla, Respighi, so habe in Österreich Marx am neuen „Klangalphabet“ unseres Jahrhunderts mitgeschaffen. — Der Theoretiker Marx macht mit seinem Hauptwerk *Weltsprache Musik* (das 1963 im Auftrag der Unesco erschien), einen Versuch, die Grundbegriffe des Hörens zu klären und Querverbindungen, die den Akustiker und Psychologen, den Philosophen und den Musiker angehen, aufzuzeigen. — Als Lehrer war Marx bemüht, nicht Komponisten, sondern Musiker zu erziehen. Zu seinen Schülern gehören Jascha Horenstein, Alois Melichar, Andreas Liess, J. N. David u. a. Das Büchlein zeigt zum Schluß den Publizisten Marx in einer Auswahl seiner

Berichte aus der Wiener Zeitung. Alles ist von sehr persönlicher Prägung, oft leidenschaftlich engagiert, z. B. wenn es sich um Förderung von Komponisten oder um die Gefährdung ernster Musik in unserer Zeit handelt. Manches ist widersprüchlich, durchaus nicht alles ist „Literatur“! — Werbas Darstellung ist gefühlsbetont, mit der Verehrung des Schülers für seinen Meister geschrieben; nicht unsachlich, doch ohne kritische Distanz. Indirekt kritisch wirkt, bleibt auch das Wort Eklektiker unausgesprochen, die wiederholte Feststellung der Einflüsse, des Wissens um die Stile eines Schumann, Brahms, Reger, Bruckner, besonders auf dem Gebiet der Orchestermusik.

Der zweite Band der Reihe ist Egon Wellesz gewidmet, der heute, über 80 Jahre alt, in England lebt und 1963 noch als Dozent in Oxford tätig war. Der Biograph Robert Schollum sieht seine Aufgabe als einen Teil der Wiedergutmachung, die die Heimat dem durch seine Emigration (1938) fast Vergessenen schuldet. Das Buch enthält reiches biographisches Material, doch fehlt es ihm an Übersichtlichkeit der Gliederung. Die einzelnen Abschnitte werden bald nach einer Lebens- oder Schaffensperiode, bald nach einem Ereignis der äußeren oder inneren Entwicklung, einer Werkgruppe oder einem einzelnen Werk benannt. Anstelle eines Portraits legt Schollum gewissermaßen ein in der 3. Person geführtes Tagebuch vor und ermüdet den Leser mit dem chronologischen Bericht über die kurz charakterisierten und in die zeitlichen Umstände ihrer Entstehung eingereihten Werke sowie mit dem Aufzählen der alljährlichen Urlaubsorte, der verschiedenen Vortrags- und Konzertreisen.

Der von ungarischen Eltern 1885 in Wien geborene und noch im letzten Glanz der altösterreichischen Kultur aufgewachsene Egon Wellesz schwankte zunächst zwischen Jurastudium und Musik. Eine *Freischütz*-Aufführung unter Gustav Mahler war entscheidend, „... sie machte mich zum Musiker...“. Doch war das wissenschaftliche Interesse ebenso stark wie der schöpferische Impuls, und hier gab es kein Entweder-Oder; beides blieb nebeneinander wirksam. Die Dissertation über einen Opernkomponisten der Gluckzeit weist auf den zur Bühne gerichteten Blick des Komponisten hin. Sein Interesse für die Musik des Orients führte Wellesz zur Entzifferung der byzantinischen

Notation und zur Auffindung gewisser Gestaltungsprinzipien dieser monodischen Musik, die wiederum sein Schaffen, auf dem Weg zum eigenen Klang, beeinflusste. Wellesz strebt zu großflächiger Konzeption und eindringlicher Gestik. Doch gibt es neben dem Schöpfer monumentaler, dem Geist der Antike verpflichteter Bühnenwerke immer auch den „anderen Wellesz“, der Kammermusik von großer Konzentriertheit, darunter spannungsreiche Stücke für ein Solo-Instrument schreibt. Wie sich sein Verhältnis zur Tonalität wandelt, wird in der Darstellung nicht ganz klar. Jedenfalls glaubt Wellesz, „... Daß das serielle Prinzip und auch das Zwölfton-System in der nächsten Zeit weiterbestehen werden . . . Von der Reihe kann man dasselbe sagen wie von einem Fugenthema: beide müssen entwicklungsfähig sein. . . . Wenn mir aber ein kontrastierender musikalischer Gedanke vorschwebt, der anderen Gesetzen folgen muß als denen der Reihe, dann zögere ich nicht, dem Einfall zu vertrauen und eine Musik zu schreiben, die tonal gebunden ist.“

In den stilistisch und sprachlich nicht immer glücklichen Ausführungen Schollums kommt doch deutlich zum Ausdruck, wie das äußere Schicksal des Komponisten seine Sprache, die Wahl der Formen, Gattungen, Stilmittel beeinflusst. Die Bedrohung durch das Nazi-Regime, die Übersiedlung nach England, hemmen den Lauf der Entwicklung. Trotz großzügiger Hilfe, Anerkennung und Ehrungen, die dem Menschen und Gelehrten dabei zuteil wurden, braucht der Schaffende doch Zeit, sich anzupassen. Vielleicht konnte aber nur in England der über Fünfzigjährige noch zum Symphoniker werden. Nach dem Krieg gab es durch erste Kontakte mit der alten Heimat und erstes Wiedersehen mit Wien wieder eine Umstellung, die überwunden werden mußte. Mit der Wiederaufnahme kammermusikalischen Schaffens, dem Violinkonzert op. 84 u. a. sei es aber „dem seinerzeitigen Avantgardisten Wellesz“ gelungen, „nun, in voller Reife, wieder in die vorderste Reihe des neuen Schaffens unserer Zeit zu kommen.“

Eine „Studie“ nennt Rudolf Klein seine Schrift über Leben und Werk Johann Nepomuk Davids, die zu verstehen ist als ein Versuch, „aus notwendigerweise subjektiver Sicht das Wesen eines Musikers zu erfassen, in dem Ethos und Ästhetik untrennbar . . . verbunden sind; . . . und als

Zeichen der Verehrung für einen Menschen, der berufen wurde und seinem Auftrag nachkam“. Aus den Chorwerken Davids nimmt der Autor sinnbildhafte Worte als Titel für die großzügig gefügten Kapitel seines Buches. Im ersten Teil wird die Einheit des Menschen und Schöpfers David und seine strenge Musiziergesinnung geschildert. Mit dem Bild vom Sender und Empfänger, deren Wellenlängen aufeinander abgestimmt sein müssen, umreißt Klein das Problem Komponist—Hörer und zeigt die Möglichkeiten der Kontaktnahme. Als Zweck der Schrift ergibt sich, daß der Leser wieder zum Hörer werde, „... zu einem Hörer, der die Musik von J. N. David zu hören versteht.“ Es wird sehr Treffendes über das Verstehen von Musik gesagt, vor allem in Parallele zur Architektur, wie es David selbst gelegentlich in seinen Analysen klassischer Werke ausführte. Auch die Untersuchungen über Tonalität, Kontrapunkt, Form sind auf die anfangs gestellte Frage des Kontaktes zwischen Komponist und Hörer bezogen. In allem sieht der Autor das Streben zur Einheit, das den satztechnischen und formalen Aufbau von Davids Musik kennzeichnet.

In einem zweiten Abschnitt wird die biographische Komponente einbezogen. Von den Küstern, Glöcknern, Organisten, die es in der Ahnenreihe Davids gab, vom ersten Musikhören und Musikmachen des Knaben in St. Florian, Kremsmünster, Linz, und den ersten großen Musikerlebnissen in Wien; von der 10jährigen Lehrertätigkeit an der Volksschule von Wels (Oberösterreich) bis zu der entscheidenden Berufung nach Leipzig (1934) als Theorielehrer und Chormeister am Landeskonservatorium führt der Weg. Hier gibt es durch Wirren und Nöte am Ende des Krieges eine Zäsur. Davids vorübergehende Tätigkeit an der Salzburger Musikakademie war getrübt durch schwere Krankheit, Intrigen und Kränkungen. Eine neue Heimat fand er erst 1948 in Stuttgart als Dozent für Komposition an der Musikhochschule und — seit 1962 im Ruhestand — stetig weiter komponierend.

Das umfangreiche Werk dieses „Stillen im Lande“ wird nicht nur chronologisch, dem Lebenslauf folgend und mit Hinweisen auf seine Wurzeln und vielfältige Entwicklung aufgezeigt und durch Analysen lebendig gemacht, es findet auch im Zusammenfassen der vier großen Komplexe: Orgel- und

Vokalwerke, Symphonik und Kammermusik, und einem zusätzlichen Blick auf die theoretischen Schriften, angemessene Würdigung. — In Wels, wo der junge Lehrer einen Bach-Chor gegründet hatte, erschloß sich ihm die vokale Linie der alten Niederländer und prägte die Vokalität seines eigenen Stils. Die zunächst ganz an Bach anknüpfenden Orgelwerke fanden als erste den Weg in die Öffentlichkeit und führten zur Berufung nach Leipzig. Der Erfolg der 1. Symphonie verwandelte endgültig den Pädagogen in den Komponisten, dessen Kontakt zum Publikum mit den drei großen Variationswerken über alte Themen gefestigt wurde. Im Kammermusikstil entwickelte David große Spielfreudigkeit, trotz seiner immer nach Einheit strebenden, weitgehend monothematischen Gestaltung und kontrapunktischen Baugesinnung.

Cornelia Schröder, Berlin

Joseph Haydn: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Jens Peter Larsen. Reihe XXXI. Kanons. Hrsg. von Otto Erich Deutsch. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1959. X, 65. S. Dazu: Kritischer Bericht. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1965. 40 S.

Auf diese verdienstvolle Neuauflage der Haydn-Kanons ist schon wiederholt hingewiesen worden (z. B. von Paul Mies in *Joseph Haydns Singkanons und ihre Grundidee*, Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, Budapest 1959, S. 93 f.). Von pädagogischer Warte aus behandelt sie Joseph Heer in: *Musik im Unterricht* (Oktober 1959, S. 300 f.). Text und Revisionsbericht sind vorbildlich. Einige kleine Wünsche, die nicht erfüllt wurden, fallen wenig ins Gewicht.

Die Einteilung der insgesamt 55 (56) Kanons (das 1. Gebot wird als Nr. 46 der weltlichen Kanons mit englischem Text wiederholt) in die Abschnitte I. *Die heiligen zehn Gebote* und II. *Die weltlichen Kanons* vermag, was den 2. Abschnitt betrifft, nicht völlig zu überzeugen: Dieser bringt in bunter Mischung Lehrgedichte, scherz- und ernsthafte Stücke, ferner sogar religiöse Nummern (6 und 8). Außerdem fragt sich, ob die vom Herausgeber gewählte Folge der 46 „weltlichen“ Kanons den Absichten Haydns entsprach: In den Autographen variiert jedes Mal die Anordnung. Deren Numerierung in der vorliegenden Ausgabe folgt bis Nr. 40

Elßlers Werkverzeichnis von 1805, während Nr. 41 bis 46 vom Herausgeber bestimmt wurde. Der erste umfassende Druck bei Breitkopf & Härtel, nach dem Tode des Komponisten 1810 erschienen, enthielt nur 42 Kanons.

Nr. 44 (*Gott im Herzen*) wurde vom Komponisten leicht verändert in der Heilig-Messe verwandt (*Et incarnatus est*). Dazu stellt schon L. Nowak fest (*Joseph Haydn*, Wien 1959, S. 398), daß Haydn mit Rücksicht auf die Heilig-Messe diesen Kanon wohl absichtlich nicht in seine Sammlung aufnahm. Hier wäre im Revisionsbericht die endgültige, geistliche Fassung zum Vergleich sehr erwünscht gewesen.

Da sich viele Texte der weltlichen Kanons nur auf die Schlußverse, meist auf die „Moral“ von Fabeln beschränken und Titel und Text oft keinerlei Zusammenhang mehr erkennen lassen (z. B. Nr. 29 *Phöbus und sein Sohn* und Nr. 34 *Der Esel und die Dohle*), da überdies die Texte nur sehr schwer zugänglich sind, wäre ein Abdruck der vollständigen Texte an dieser Stelle, soweit sie bekannt sind, sehr sinnvoll gewesen; so hätte man die gegenseitige Durchdringung von Poesie und Musik, auf die der Herausgeber selbst hingewiesen hat, vorzüglich demonstrieren können.

Die heiligen zehn Gebote dagegen werden hier in der authentischen Form vorgelegt. Von Anfang an sollten sie auf Wunsch des Komponisten posthum erscheinen (vgl. Haydn-Studien 1966, Band 1, S. 101 f., Briefe Griesingers an Breitkopf & Härtel). Es wäre der praktischen Verwendbarkeit der vorliegenden Ausgabe förderlich gewesen, wenn alle vom Herausgeber erwähnten Auflösungen des 1. Kanons *Du sollst an einen Gott glauben* Platz gefunden hätten (vgl. kritischer Bericht, S. 13). Bei der Seltenheit der frühen Drucke sollte der Titel im kritischen Bericht jeweils voll zitiert werden, was hier bei der Ausgabe des 1. Kanons in einem Fall nachgeholt werden möge (vgl. kritischer Bericht, S. 12): „CANON / von HERRN JOSEPH HAYDEN / welcher vor und rückwärts, hernach umgedreht, / wieder vor und rückwärts gesungen / werden kann. / [drei Notensysteme mit Text: Du Sollst an einen GOOTT glauben] / AMSTERDAM / By J:H: Henning. / auf den Rokkin. / 1. Bl. quer 4°. Frühdruck nach 1799. Drei Notensysteme mit ornamentalen Rahmen.“ (Zitiert nach *Joseph Haydn, zeitgenössische Drucke*

und Handschriften, bibliographische Veröffentlichungen der Stadt Leipzig, erarbeitet von Ferdinand Hirsch, 1962, S. 23.) Danach kann wohl diese soeben zitierte Ausgabe von ca. 1799 als Erstausgabe gelten, während die im kritischen Bericht (S. 12) für diesen Platz beanspruchte Ausgabe in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung VIII, Sp. 528 aus dem Jahre 1806 stammt.

Man möchte wünschen, daß viele Musikliebhaber diese Kanons entdecken; so werden sie dem verstorbenen Herausgeber am besten für seine Mühe danken.

Roderich Fuhrmann, Bochum

Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Serie V: Orchesterwerke. Band 1: Sinfonien Nr. 1–3. Vorgelegt von Arnold Feil und Christa Landon. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1967. XV, 212 S.

Die im ersten Band der Orchesterwerke vorgelegten Sinfonien von Franz Schubert erweisen sich als eine geschlossene Gruppe, innerhalb derer sich der Stufengang vom ersten unbeholfenen Versuch eines Anfängers zum Gesellenstück des mit den Grundlagen seines Metiers vertrauten jungen Komponisten vollzieht. Mehr als zwei Jahre konnte sich Schubert dafür allerdings nicht Zeit lassen.

Dieser Sachverhalt bietet zugleich Ansatzpunkte für editionstechnische Probleme. Arbeiten eines Konviktzöglings für das Hausorchester, Übungen eines Kompositionsschülers zur Erprobung seiner Fähigkeiten können nicht in Gestalt von endgültig fertigen Werken überliefert sein. Den Herausgebern stellt sich deshalb die Aufgabe, ungleichmäßige Schreibweisen anzugleichen, Lücken flüchtiger Skizzierung zu ergänzen, Fehler einer im Partiturschreiben noch ungeübten Hand zu korrigieren. Soll die Gesamtausgabe gleichzeitig dem ausübenden Interpreten dienlich sein, so ist es nicht mit einer Anhäufung von Anmerkungen getan, der Herausgeber hat bei der Herstellung der Partitur eindeutig Stellung zu beziehen und eine einzige Fassung, eben die „kritische“ vorzulegen.

Noch das Nachvollziehen dieser Aufgabe ist ein aufschlußreiches Unternehmen voller Überraschungen. Hält man sich dabei zunächst an Einzelheiten auf, wie Bindebögen und dynamischen Zeichen, so klärt sich das

Bild im Verlauf des Studiums, um am Ende der 3. Sinfonie deutliche Konturen gewonnen zu haben. Beim Rückschauen dann lösen sich manche Zweifel von selbst, verlieren anfängliche Probleme an Gewicht.

Schon am Gebrauch der dynamischen Zeichen wird die fortschreitende Geschicklichkeit des jungen Schubert deutlich. Die *decrescendo*-Gabel (>), das Akzentzeichen (>) sowie *sforzato* und *forte piano* werden in der 1. Sinfonie fast synonym angewandt. Die alten Ausgaben (Breitkopf & Härtel, Eulenburg) entschieden sich für *decrescendo*, in der neuen GA steht einheitlich der Akzent. Im Grunde hat der Interpret das letzte Wort: in schnellen Sätzen wird er lieber Akzente setzen, in langsamen das *decrescendo* vorziehen.

Was in der 1. Sinfonie noch Zweifel auflöst, ist in der 3. keine Frage mehr. *Crescendo* und *decrescendo* dehnen sich auf weite Strecken, *forte piano* und *sforzato* dienen der rhythmischen Vielfalt. Akzente sind sparsamer und meist für Instrumentengruppen gesetzt. Schubert hat sich jetzt die Möglichkeit dynamischer Differenzierung als Element der Komposition endgültig angeeignet.

Ein anderer, für Schubert besonders charakteristischer und ganz persönlicher Zug tritt bei der Behandlung der Holzbläser allmählich in Erscheinung. Die 1. Sinfonie zeigt sie noch im Stadium eines frühklassischen Orchestersatzes: Harmoniefüllung und gelegentliche Gruppenbildung gegenüber den Streichern. Im Andante der 2. Sinfonie aber hat das Holz schon den Vorrang. Gerade noch haben die Streicher das Thema anspielen können, dann übernehmen die Holzbläser für die Variationen die Führung.

In der 3. Sinfonie baut Schubert den Anteil seiner „singenden Blasinstrumente“ noch weiter aus, er rückt sie bereits im 1. Satz in den Vordergrund.

Den Herausgebern ist zu danken, daß die gut lesbare, übersichtlich angelegte Neuausgabe diese und weitere Einsichten in Schuberts Kompositionsweise ermöglicht. Alle Änderungen gegenüber den bisherigen Editionen sind wohlbegründet und deshalb einleuchtend. Das betrifft die Neuordnung der Takte 159 ff. in der 1. Sinfonie ebenso wie die einheitliche Regelung der Vorschläge oder endlich die bisher übliche, aber unlogische Wiederholung des ersten Teiles im Allegretto der 3. Sinfonie. Dem Wissen-

schaffter erschließt sich in diesem Band der neuen GA eine zuverlässig edierte Quelle, der Dirigent findet wohl vorbereitetes, vom Staub befreites und neu gestaltetes Arbeitsmaterial.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

The Musical Entertainer. Engraved by George Bickham. Vol. I und II: A Facsimile of the 1740 London Edition. New York: Broude Brothers (1965). 100 und 100 S. (Zwei Bände in einem.) (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series-Music. VI.)

George Bickham junior war ein berühmter Kupferstecher in London, der häufig auch für Musikverleger arbeitete. Er starb im Jahre 1758. Von 1736 bis 1739 brachte er in Lieferungen zu je vier einseitig bedruckten Folioblättern seinen insgesamt 200 Blatt umfassenden *Musical Entertainer* heraus. Jedes Blatt enthielt ein Lied oder eine Arie, darunter Kompositionen von Händel, Boyce, Purcell oder Pepusch, um nur einige der bekannten Namen zu nennen. Vor allem aber war es mit einem kunstvollen, dem jeweiligen Inhalt entsprechenden Kupfer über dem Notentext oder mit feinen, das ganze Musikstück umrankenden und es einrahmenden Gravuren versehen. Bickham hatte damit eine neue Publikationsform gefunden, die bald mehrfach nachgeahmt wurde. Daß er Erfolg hatte, zeigt die Tatsache, daß *The Musical Entertainer* drei Auflagen erlebte. Die zweite, hier im Faksimile vorliegende Auflage, erschien 1740 mit der Verbesserung, daß jedes Musikstück mit Generalbaß versehen wurde, was J. F. Lampe besorgte. Jeweils am Blattende ist eine zusätzlich als Begleitung zu verwendende Flötenstimme aufgezeichnet. Die dritte Auflage des Werkes erschien 1765. Eine genauere Untersuchung der Sammlung, vornehmlich auch unter soziologischem Aspekt, könnte aufschlußreich sein.

Der Verlag Broude Brothers hat nun dankenswerterweise diese sehr wertvolle Sammlung durch den Faksimiledruck allgemein zugänglich gemacht. Dabei ist er so großzügig vorgegangen, daß er die Blätter nur einseitig bedruckt, also auch in der Aufmachung ganz dem Original entsprechend wiedergibt. Zu bedauern ist nur, daß auch hier, wie in den anderen Ausgaben der Reihe, auf einen einleitenden wissenschaftlichen Kommentar verzichtet wurde. Denn dadurch

wäre die Ausgabe noch wertvoller und auch für wissenschaftliches Arbeiten brauchbarer geworden.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

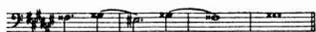
Gustav Mahler: Zehnte Symphonie. Faksimile nach der Handschrift, hrsg. von Erwin Ratz. Nachwort von Arnold Schönberg. Meran: Laurin-Verlag und München: Verlag Walter Ricke 1967. 280 S. (teilweise zweifarbig, in der Größe der Originalblätter.)

Unvollendete Werke scheinen von einem Geheimnis umgeben, da niemand genau weiß, ob sie zufällig unbeeinträchtigt geblieben sind oder ob hier ein bedeutungsvolles Schicksal waltet. Schönberg jedenfalls meinte, die Neunte sei eine Schwelle, die von einem Menschen nicht überschritten werden könne. Jedes einzelne der großen musikalischen Fragmente von Bachs *Kunst der Fuge* bis zu Bergs *Lulu* hat seine eigenen Probleme. Sie rühren her vom Grad der Vollendung und dem Zustand der Erhaltung des Quellenbestandes. Allein ihn zu sichern ist eine Faksimileausgabe des noch vorhandenen Materials hinreichend legitimiert und grundsätzlich zu begrüßen. Bekanntlich hatte Alma Mahler schon 1924 eine Faksimileausgabe des Manuskripts der 10. Symphonie veröffentlicht. Sie ist im Antiquariat mittlerweile sehr selten geworden, so daß die neue, von Erwin Ratz besorgte prächtige Ausgabe, die überdies noch 43 Skizzenblätter mehr bietet, keiner Rechtfertigung bedarf. Aus dem leider sehr knappen Vorwort des Herausgebers läßt sich entnehmen, daß eine recht beträchtliche Anzahl von Skizzen heute bereits „verloren gegangen ist“. „Verloren gegangen“ ist dabei ein freundlicher Ausdruck für „verkauft“ oder „verschenkt worden“. Die neue Ausgabe enthält nun lediglich die Blätter, die heute noch im Nachlaß Mahlers vorhanden sind, sie ist also doch nicht in jeder Hinsicht vollständig. Ob überhaupt Versuche unternommen worden sind, die derzeitigen Besitzer der entremdeten Blätter zu ermitteln, um so das verstreute Material wenigstens in der Faksimileausgabe wieder zu vereinigen, ist aus dem Vorwort nicht ersichtlich. Da aber jedes einzelne Blatt von höchstem Interesse für die Mahler-Philologie ist, bedeutet die Publikation der bisher unveröffentlichten Blätter einen erheblichen Gewinn; das Fehlen der versprengten anderen,

die noch irgendwo vorhanden sind, bereitet indessen eine gewisse Enttäuschung. Aber so wie die Ausgabe nun einmal vorliegt, erlaubt sie schon tiefe Einblicke in Mahlers Werk und in seine Schaffensweise.

Ein Beispiel aus dem mittlerweile berühmten Adagio, dessen fortgeschrittenes Kompositionsstadium es edierbar und würdig aufführbar erscheinen läßt, mag den Gewinn, den eine solche Ausgabe bringt, veranschaulichen. Folgende Ausgaben dieses Adagios, des 1. Satzes der 10. Symphonie, sind bisher erschienen: Anonym, hrsg. v. E. Krenek (1951); hrsg. von Deryck Cooke im Rahmen von dessen Aufführungspartitur der ganzen Symphonie (1964), hrsg. von Erwin Ratz im Rahmen der Gesamtausgabe (1964); ferner gibt es Notenbeispiele in der ersten Faksimileausgabe beiliegenden Broschüre von Richard Specht (1924) und in einem Aufsatz von Eberhard Klemm im Deutschen Jahrbuch für Musikwissenschaft für 1961, die auf das Originalmanuskript resp. die Faksimileausgabe von 1924 zurückgehen. Keine der bisher gedruckten Ausgaben befriedigt alle billigen Ansprüche. Ratz bietet einen knappen Revisionsbericht, Cooke weist in den Fußnoten zu seiner Ausgabe auf alle Abweichungen vom Originalmanuskript hin. Aber beide enthalten doch auch kleine Ungenauigkeiten und gelegentliche Fehler, die mit Hilfe der Faksimileausgabe recht leicht zu verbessern sind. So hat z. B. Cooke in dem 4. Takt des ersten Adagio-Teils (= Takt 19) versehentlich die Notenzeile über der ersten Violinstimme nicht berücksichtigt — diese Takte gibt Ratz völlig korrekt wieder — während Ratz in Takt 25 die erste Violinstimme folgendermaßen phrasiert , Cooke , während das Manuskript Mahlers und ihm folgend Krenek und Klemm ganz richtig  notieren. Aber es gibt auch Stellen, bei denen Cooke als einziger Herausgeber den Text der Originalpartitur korrekt wiedergibt. Wenigstens eine soll hier mitgeteilt werden. Bei der ersten Wiederholung der Andante-Einleitungstakte (Takt 40 ff.) heißt der Phrasenschluß der ganz allein spielenden Bratschen:

1. im Particell



2. in der Partitur — den gleichen Notentext bietet korrekt Cookes Partitur, auch

wenn er alle Noten enharmonisch verwechselt —



während Ratz der von Krenek herausgegebenen Partitur von 1951 folgt, deren enharmonische Verwechslungen er allerdings rückgängig gemacht hat:



Dazu heißt es im Revisionsbericht: „Takt 46, Vla, 4. Viertel *asisis* in Ms (*gisis* in Pc zweifellos ein Schreibfehler; allerdings wäre auch *ais* denkbar wie in Takt 13)“. Ratz begründet also im Revisionsbericht seine Übereinstimmung mit der Manuskriptpartitur in Takt 46, aber nicht seine Abweichung davon in Takt 48. Aber es bleibt festzustellen: Ob man in der Lesung dieser Takte der Mahlerschen Partitur oder dem Particell folgt, stets sind der drittletzte und der letzte Ton gleich, während sie bei Ratz, vielleicht in der Analogie zu Takt 12–15, nicht gleich sind. Es ist durchaus möglich, daß die Ratzsche Version der Mahlerschen Intention näherkommt als die Cookesche Treue zum Manuskript, aber damit wäre dann nur bewiesen, daß Ratz an dieser Stelle der bessere „Bearbeiter“ war. Und selbst wenn es sich so verhielte, so müßten Argumente, die für diese Abweichung sprechen, im Revisionsbericht dargelegt werden.

Wie man sieht — und darum wurden diese scheinbaren Kleinigkeiten hier vielleicht etwas zu umständlich ausgebreitet —, entstehen selbst bei diesem Satz, dessen Überlieferung noch am besten von allen Sätzen dieser Symphonie ist, viele Fragen, deren korrekte Beantwortung in vielen Fällen noch nicht gelungen ist. Cooke jedenfalls hat für die zu erhoffende definitive Ausgabe gerade dieses Satzes ganz unabhängig von Ratz sorgfältige Vorarbeit geleistet. Sollte er seine Partitur wirklich drucken lassen, so wäre ihm zu raten, noch nachträglich die Ratzsche Ausgabe kritisch zu verwerten. Natürlich hat sich Cooke bei der Festlegung des Notentextes zu diesem Satz nicht nur als Herausgeber, sondern auch als Bearbeiter betätigt; er hat gelegentlich Akkorde oder auch Kontrapunkte, freilich stets nach Analogien, hinzugefügt. Da er in seiner Partitur diese Zusätze alle korrekt anführt, ist vom Standpunkt der Textkritik

nichts gegen sie einzuwenden. Es fragt sich eben nur, ob die Ergänzungen auch musikalisch einleuchtend begründet sind. Wenn Cooke etwa Takt 162 ff. einen Kontrapunkt nach Analogie der Takte 81—84 hinzufügt mit der Begründung „*this passage is much simpler than its earlier equivalent — most unlikely for Mahler*“, so wäre — ganz abgesehen von der Möglichkeit, daß hier das bei Mahler Ungewöhnliche seinen Präzedenzfall finden könnte — zu fragen, ob überhaupt eine Analogie oder wenigstens eine ausreichende Analogie vorliegt. Liegt keine ausreichende Analogie vor, so ist der Zusatz überflüssig, ja mit einem hohen Grad der Wahrscheinlichkeit sogar störend. (Daß an dieser Stelle etwas fehlt, empfand übrigens auch Krenek; er fügte aber dem Mahlerschen Notentext keinen Kontrapunkt, sondern Akkorde hinzu.)

Um allein dieses Adagio wirklich textgetreu zu publizieren und die Möglichkeiten sinnvoller Ergänzungen zu erwägen, bedarf es noch mancher Anstrengungen. (Korrekturnachtrag: Soeben ist eine zweite, verbesserte Auflage der Ausgabe von Erwin Ratz [GA XIa] erschienen, die einen außerordentlichen Fortschritt für die Erschließung des Adagio bedeutet.)

Es schien angezeigt, die Notwendigkeit einer Faksimileausgabe, wie der vorliegenden, auch durch philologische Bemerkungen zu rechtfertigen. Es ist zu hoffen, daß diese wertvolle Ausgabe nicht in den Tresoren der Bibliophilen verschwindet, sondern der wissenschaftlichen Erschließung von Mahlers reichem und rätselhaftem Werk in vollem Umfang nutzbar gemacht wird. Die Möglichkeit dazu gegeben zu haben, werden Freunde der Kunst Mahlers Erwin Ratz, dem Initiator und Herausgeber und den Herren Verlegern danken.

Rudolf Stephan, Berlin

Gustav Mahler: Symphony No. 4 G Major. Edited with a Foreword by Hans F. Redlich. London—Zürich—Mainz—New York: Verlag Ernst Eulenburg [1967]. XXXV und 188 S. (Edition Eulenburg 575.)

Im Zuge des Aufbaus der Partituren-sammlung des Philharmonia-Verlages in Wien erschien 1925 als Nr. 214 eine vollständig neugestochene Ausgabe der Vierten Symphonie Mahlers. Diese von Erwin Stein eingeleitete Ausgabe folgte im Notentext der letzten zu Mahlers Lebzeiten, 1911, gedruckten Partitur (U. E. 2944). Dieser Druck

unterscheidet sich von seiner unmittelbaren Vorlage vor allem dadurch, daß sehr viele Angaben, die Mahler in deutscher Sprache in seine Partitur geschrieben hatte, durch italienische Angaben ersetzt (z. B. Horn / Corno, geteilt / divisi, usf.) oder, bei weniger geläufigen Notizen, wie etwa Vortragsbezeichnungen, den deutschen Texten italienische Übersetzungen hinzugefügt wurden. Damit sollten die Angaben auch für Musiker außerhalb des deutschen Kulturkreises leichter verständlich werden. Diese sehr schön ausgestattete Ausgabe wurde, ohne daß irgend etwas geändert worden wäre, nach dem zweiten Weltkrieg von der International Music Company, New York (Redlich p. XXV f.: vor 1951), photomechanisch reproduziert.

Bereits 1929 hatte Erwin Stein im Archiv der Universal-Edition Korrekturabzüge gefunden, in welche der Komponist noch kurz vor seinem Tode eigenhändige Retuschen eingetragen hatte, die aber bei der Drucklegung 1911 nicht mehr verwendet werden konnten, da Mahler dieselben nicht mehr an den Verlag abgeschickt hatte. Diese „Ausgabe letzter Hand“, wie Stein sie nannte (Pult und Taktstock 6, 1929, 31 ff.), wurde von Erwin Ratz als Band 4 der Mahler-Gesamtausgabe 1963 von der Universal-Edition in Wien zum ersten Male publiziert. Nach dieser Ausgabe wurde dann 1966 auf der Grundlage der alten Philharmonia-Partitur eine neue eingerichtet. Sie hat die alte Nummer (214) und, da offenbar die alten Platten weitgehend verwendet werden konnten, die alte hervorragende Druckqualität.

Schon rein äußerlich kann die von Redlich publizierte Eulenburgpartitur damit nicht konkurrieren — dazu ist sie noch bedeutend teurer —, schließlich ist sie ja eine wenig gute photomechanische Reproduktion der Studienpartitur der International Music Company, die ihrerseits schon eine (allerdings besser gelungene) Reproduktion war. Jetzt aber wurde das Schriftbild weitgehend verunstaltet, indem die italienischen Zusätze gestrichen, die italienischen Angaben (inkonsequent) durch die originalen deutschen ersetzt wurden. Dabei wurden alle neuen Texte nicht etwa gesetzt, sondern offenbar auf Klischee gestempelt oder unschön geschrieben.

Was nun den Notentext betrifft, so berücksichtigt Redlich die letzten Korrekturen

Mahlers nicht. Er meint, verblüfft durch die drastische Revision der Stelle III, 260 ff, es fehle ihnen „*letztliche Authentizität*“. Aber gerade von dieser Stelle konnte nachgewiesen werden, daß die Endfassung in die Nähe der frühesten bekannten vollständigen Fassung zurückführt (vgl. meine Besprechung dieser Takte in den Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 6, 1967, 41 f., mit Gegenüberstellung dreier Fassungen).

Grundlage des von Redlich gebotenen Notentextes ist der Druck von 1911. Es ist das Verdienst Redlichs, einige wirkliche Verbesserungen zu bieten. Zwei davon sind besonders bedeutungsvoll und sollten wenigstens von den anderen Ausgaben übernommen werden: II, 5.6 Triangelschlag, nicht in 4; IV, 41.43 Schellen (mit Triangel). Richtig ist u. a. wohl auch, was Redlich über II, 251/52 (Mitwirkung des Kontrafagotts S. XXVII ff.) und über I, 342/44 (Disposition der Hörner S. XXX) ausführt. Aber es ist auch mindestens ein neuer Fehler hinzugekommen, I, 286 (3. Viertel der 1. Clarinette) *fis* statt richtig *fisis*.

Das umfangreiche Vorwort bietet indes nicht nur (wortreiche) Ausführungen zur Textkritik — in ihm befremdet die Zusammenstellung der Drucke nach Druckdaten, statt nach inhaltlichen Gesichtspunkten (S. XXII), auch die Bibliographie der Drucke mit übersetzten Titelangaben —, sondern auch eine Erzählung der Entstehungsgeschichte und eine thematische Analyse. „*Der dritte Satz ist eine veritable tour-de-force; er vereint Eigenschaften der Sonaten- und Rondoform, die sich im Rahmen eines Dur-Themas mit Variationen und seiner zeitweiligen Verwandlung in eine Moll-Variante ausleben. Der Gefühlsüberschwang des Satzes hält seiner strukturellen Originalität die Waage, eine Originalität, die sich hinter einer Fassade melodischen Charmes verbirgt, die zwischen Schubert und Bruckner eine echt österreichische Mitte hält*“ (S. XVII f.). Ob sich der Satz als Sonaten- oder Rondosatz beschreiben läßt, bleibt auch nach Redlichs Analyse fraglich. „*Die Coda des Satzes — ein Hechtsprung in die Niederungen der Programmmusik — beschreibt die herzbewegende Vision eines Kindes: die Tore der Himmelsstadt öffnen sich weit im Getöse der Harfenglissandos und der arpeggierenden Streicher, während Musikbeispiel 11 im Geschmetter des Blechs*

*ertönt, begleitet von einer Variante des Pizzicatomotivs des Musikbeispiels 17 (b), das jetzt im Donner der Pauken vibriert. Doch das flimmernde Gesicht verblaßt und der Epilog des Satzes (Studienziffer 13) klingt mehr wie das heiße Gebet eines Erwachsenen, der göttliche Erhöhung(!) erfleht. Die Musik schleicht friedlich durch die Tonarten G, F und D Dur, um am Ende höheren Atmosphärenenddruck zu erfahren in den leuchtenden Akkorden der Holzbläser, die in einem D Dur Akkord verklingen, der vorbereitenden Dominante für die Tonart G Dur, die sich mit dem ersten Takt des Finales wieder durchsetzt“ (S. XIX). Redlich glaubt, Mahler sei einem vorgefaßten Programm gefolgt, er habe „*die Symphonie als Wunschtraum eines Kindes konzipiert*“, also wohl als eine Art musikalisches Gegenstück zu *Hanneles Himmelfahrt*. Seine späte und trübe Quelle ist *And the Bridge is Love*, 1959, der gealterten Witwe. Die authentischen Zeugnisse, die das Gegenteil erweisen, werden nicht erwähnt.*

Rudolf Stephan, Berlin

Thirty-Five Conductus for Two and Three Voices. Edited by Janet Knapp. Yale University: Department of Music, Graduate School 1965. VII, 147 S. (Collegium Musicum. 6.)

Die Ausgaben von Musik der Notre-Dame-Schule haben sich seit der ersten aufsehenerregenden Edition von Perotins *Sederunt Principes* durch R. von Ficker vornehmlich der zentralen Gattung der Organa zugewandt. In Anbetracht einer allgemein emsig betriebenen Editionstätigkeit ist es erstaunlich, daß das reichhaltige Conductus-Repertoire dieser Schule bis heute noch nicht herausgegeben wurde. Die vorliegende Publikation stellt nun einen Versuch dar, diesem Mangel durch Übertragung einer repräsentativen Auswahl von Stücken zu begegnen. Bisher fristeten Editionen von Conductus ein bescheidenes Dasein in Form einzelner Beispiele in geschichtlichen Darstellungen und Anthologien. Daß man sich vor einer größeren Conductus-Edition scheute, hat seinen Grund in der rhythmischen Unbestimmtheit der Originalnotation. Die syllabische *notatio cum litera* ist von der rhythmisch bestimmten Ligaturenfolge der organalen Modalnotation ebenso entfernt wie von den differenzierten Einzelwerten der motettischen Mensuralnotation.

Wie soll man die gleichförmigen Quadratnoten der Conductus deuten?

J. Knapps Lösung zeigt, daß unter den verschiedenen Übertragungsmöglichkeiten (Silben von gleicher Länge, Versrhythmus maßgebend, Modalrhythmus unabhängig vom Vers) die modale Interpretation zu überwiegen scheint. Ähnlich wie seinerzeit W. Waite (*The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*) den Modalrhythmus auch für die zweistimmigen Organa des *Magnus Liber* in Anspruch nahm, werden jetzt die Conductus in ein modales Schema eingespant. Die beiden aus der Schule Leo Sgrades hervorgegangenen Arbeiten haben manches gemein: den Charakter der „praktischen Ausgabe“, die Darstellung des Modus im $\frac{6}{8}$ -Takt, den oktavierenden Violinschlüssel und die Zugrundelegung einer einzigen Quelle, d. h. die Ablehnung einer Idealfassung, die als Kollation verschiedener Quellen zwar wissenschaftlich erschiene, in Wirklichkeit aber nie existiert haben mag. Die Herausgeberin stützt sich auf den Notre-Dame-Codex der Biblioteca Laurenziana (F) und wählt unter den 185 Conductus dieser Handschrift einen Querschnitt von 35 Stücken aus. Andere Handschriften werden nur zur Ergänzung korrupter oder fehlender Stellen herangezogen. Gelegentlich stößt man aber auf Hinzufügungen, die durch keine der Vorlagen gerechtfertigt sind und auch im Revisionsbericht nicht erwähnt werden (vgl. etwa S. 109, Takt 2, Duplum: g). Das auch als Einleitungsconductus zum Dreikönigenspiel von Besançon bezugte „*Nove geniture*“, S. 119, (vgl. K. Young, *The Drama of the Medieval Church* II, 38) sollte korrekterweise nach „*Sol sub nube latuit*“ (S. 122) stehen.

Die Herausgeberin ist sich der Problematik einer eindeutigen Übertragungslösung bewußt (S. 135). Man vermißt deshalb im Revisionsbericht, der sonst über liturgische Stellung und Concordanzen der Stücke gut informiert, Hinweise auf schon vorhandene Übertragungen mit anderen Lösungen. Dadurch würde nicht zuletzt auch der ausführende Musiker vor dem Glauben bewahrt, jetzt eine endgültige „authentische“ Lösung vor sich zu haben. Von den ersten mehr als hundert Jahre zurückliegenden Übertragungen Cousse-makers unterscheidet sich Knapps Edition zwar in der modalen Interpretation und in der Absicht, Notenmaterial für die Aufführung und nicht

Beispiele für eine gelehrte Musikgeschichte herzustellen, aber die Umsetzung des Originals in eine fremde, als absolut gültig erkannte Notation findet hier wie dort statt. Die Erweiterung der Editionstätigkeit von den Organa auf die Conductus der Notre-Dame-Schule wiederholt insofern nur „*principles that are clearly defined and widely accepted*“ (S. 135). So sehr die erstmalige Edition einer Conductussammlung auch zu begrüßen ist und einen Fortschritt bedeutet, es gibt zu denken, daß die angewandte Methode unbefragt der Tradition verhaftet bleibt.

Könnte man nicht die Schwierigkeiten, die sich einer Conductusübertragung in den Weg stellen, zum Anlaß für Experimente nehmen? Vielleicht wäre eine kritische Nachschrift des Originals zu erwägen, wobei zu jedem Stück Instruktionen über die verschiedenen Deutungs- und Aufführungsmöglichkeiten gegeben würden. Durch die Edition käme man dann unmittelbar mit dem gegebenen Objekt in Kontakt und man würde die Anweisungen des Herausgebers dankbar hinnehmen, ohne bevormundet zu werden.

Theodor Göllner, Santa Barbara/Calif.

Giammateo Asola: *Sixteen Liturgical Works*. Edited by Donald M. Fouse. New Haven: A-R Editions, Inc., 1964. XIII, 115 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Vol. I.)

Neun vierstimmige Motetten aus den *Sacrae cantiones* (1596), drei vierstimmige Hymnen aus den *Хymni ad vespertinas* (1585), zwei vollständige Vesperpsalmen: das fünfstimmige *Magnificat* und das sechstimmige *Beatus vir* (1592 und 1576) und zwei *Sacrae laudes* (1588), alle in Venedig im Druck erschienen, bilden eine Auswahl aus den liturgischen Werken Asolas, mit denen der Herausgeber einen repräsentativen Querschnitt durch das Schaffen des Komponisten vermitteln will. Er hofft, wie er im Vorwort schreibt (S. XI), „*that scholars will be able to glean from my score an accurate idea of the original source, and performers will be able to see in it a practical transcription which can be used by a choir without very much confusion*“. In der Tat stellt für Wissenschaft und Praxis die zuverlässige Edition, die in einem in der Notation und im Text einwandfreien Druck vorliegt, gleichermaßen einen Gewinn dar.

D. M. Fouse hat der Ausgabe ein 13 Spalten langes Vorwort vorausgeschickt, in dem er einen Extrakt seiner Untersuchungen (*The Sacred Music of Giammateo Asola*, Dissertation, University of North Carolina, 1960) vermittelt. Das ist um so mehr zu begrüßen, als Asola in modernen Lexika meist nur sehr aphoristisch behandelt wird (ein Artikel *Asola* findet sich jetzt allerdings im ersten Supplementband von MGG). Immerhin hat Asola in seinen überaus zahlreichen geistlichen Werken einen nicht unwesentlichen Beitrag zur ausklingenden Phase der „Niederländischen Schule“ geliefert. Noch in eine neue Stilepoche hineinreichend, hielt er hartnäckig an den schon in einer gewissen Agonie liegenden Renaissance-Praktiken fest und knüpfte an die späten Kompositionen Palestrinas, dem seine besondere Verehrung gehörte, an. Akkordblöcke und kanonartige Kopfmotiv-Imitationen stehen in seinen Werken nebeneinander. Bevorzugt wird jedoch von ihm der freie, von der erwähnten Motivverarbeitung ausgenommene Kontrapunkt, der zuweilen die Gesamtheit einer Komposition beherrscht. Einflüsse der Venezianischen Schule, insbesondere die Praxis der *cori spezzati*, sind in Asolas achtstimmigen Werken häufiger, in seinen sechsstimmigen weniger häufig anzutreffen. Paarige Imitation kommt selten vor, die rhythmische Struktur ist mäßig nuanciert. Auffallend konservativ ist Asola im Gebrauch der Kirchentönen. Seine modale Satzweise ist der Palestrinas ähnlich. Nicht zuletzt jedoch äußert sich die mehr epigonale Stellung Asolas in der Musikgeschichte in dem Mangel einer echten kontrapunktischen Durchstrukturierung seiner Werke und dem allzu uniformen und selten inspirierten melodischen Einfall, der mit der harmonischen Simplität der Grundkonzeption in engem Zusammenhang stehen dürfte.

Die von Fouse getroffene Auswahl kehrt instruktiv die verschiedenen Gestaltungsprinzipien Asolas in seinen Motetten, Hymnen, Psalmen und Lauden hervor und bemüht sich mit sichtlichem Erfolg um charakteristische Beispiele der Kunst des Komponisten. Die Transkription des offenbar in unproblematischer Notation vorliegenden klaren Erstdrucks bot dem Herausgeber keine übermäßigen Schwierigkeiten; ein gewissenhafter quellenkritischer Bericht (S. X–XII) gibt alle wünschens-

werten Auskünfte. Der Übertragung einer jeden Komposition sind die originalen Schlüssel und Tempus-Bezeichnungen vorausgesetzt (leider fehlt auch hier wieder einmal die Mitteilung einiger originaler Notenwerte), im Notentext die Ligaturen sorgfältig gekennzeichnet und die vom Herausgeber vorgeschlagenen Akzidentien durch eckige Klammern kenntlich gemacht: Insgesamt eine Ausgabe, die von Wissenschaftlern und Praktikern dankbar begrüßt werden sollte. Dem kann eine kritische Anmerkung des Rezensenten, die vom Herausgeber hinzugefügten und durchaus den Regeln der Komposition jener Zeit entsprechenden Akzidentien statt in eckigen Klammern vor die Noten der schnelleren Lesbarkeit halber besser — wie in deutschen Ausgaben üblich — über die entsprechenden Noten zu setzen, keinerlei Abbruch tun.

Herbert Druх, Köln

Eingegangene Schriften

Besprechung vorbehalten

Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen. Hrsg. von Walter Wiora. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. 343 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 14.)

Beethoven-Jahrbuch. Hrsg. von Paul Mies und Joseph Schmidt-Görg. Jahrgang 1965/68. Bonn: Beethovenhaus 1969. 373 S., 6 Taf. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Zweite Reihe. VI.)

Beiträge zur Geschichte der Oper. Hrsg. von Heinz Becker. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. 189 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 15.)

Hildegard von Bingen: Lieder. Nach den Handschriften hrsg. von Pudenziana Barth OSB, M. Immaculata Ritscher OSB und Joseph Schmidt-Görg. Salzburg: Otto Müller Verlag (1969). 328 S., 2 Taf.

M. Immaculata Ritscher OSB: Kritischer Bericht zu Hildegard von Bingen: Lieder. Salzburg: Otto Müller Verlag (1969). 62 S.