

## BESPRECHUNGEN

Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau. Im Auftrage des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität des Saarlandes hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. 340 S. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. 1.)

„Die Mannigfaltigkeit der Themen entspricht der Mannigfaltigkeit Ihrer eigenen Veröffentlichungen“: die vorliegende Festschrift kann in ihrer Gesamtheit kaum besser gekennzeichnet werden als mit diesen Worten an den Jubilar in der Grußadresse. 27 Beiträge sind hier versammelt, drei davon in persönlichem Ton gehalten: Konrad Ameln verkleidet in Briefform bemerkenswerte Erfahrungen und Überlegungen über die Notwendigkeit neuer deutscher Textfassungen zu den Oratorien Händels, Hermann Reutter stimmt eine ernst-vergnügliiche *Laudatio in Diem Nativitatis* an und bedient sich dabei der Sprache des 18. Jahrhunderts, Karl Vötterle beschwört Erlebnisse aus der bewegten Gründerzeit seines Verlages, um dem Jubilar Gedanken über die *Freundlichkeit* zu sagen.

Von den 24 wissenschaftlichen Beiträgen sind nach Meinung des Rez. einige besonders hervorzuheben. Theodor W. Adornos ursprünglich als Rundfunkvortrag konzipierte Reflexionen über einige Schwierigkeiten des *Komponierens heute* und Carl Dahlhaus' pointierter formulierter Essay über *Historismus und Tradition* zeichnen sich gleichermaßen durch weitreichende Perspektiven und gedankliche Dichte aus, die mehrmaliges konzentriertes Lesen notwendig machen. Ernst Apffel ergänzt seine bisherigen Untersuchungen zur musikalischen Satztechnik des 14. bis 17. Jahrhunderts durch scharfsinnige Beobachtungen nach der rhythmischen Seite hin (*Bemerkungen zum geschichtlichen Zusammenhang zwischen dem barocken und mittelalterlichen modalen Rhythmus*). Aus Hellmut Federhofers stark polemischer Stellungnahme *Zur neuesten Literatur über Heinrich Schenker* läßt sich erkennen, daß es wohl kaum zu einer Einigung zwischen ihm und Dahlhaus über die Harmonik Bachs kommt, und daß eine einhellige Beurteilung Schenkers nicht möglich ist. Damit dürfte wohl ein (vorläufiger?) Schlußpunkt unter einen jahrelang beredt

ausgetragenen Streit gesetzt sein, der durch die Fülle der beiderseitigen Argumente nichtsdestoweniger bedeutende Erkenntnisse vermittelt. Reinhold Hammerstein lenkt in einer gründlichen Studie die Aufmerksamkeit auf den auch instrumentenkundlich reichen Ertrag spätmittelalterlicher Totentanzdarstellungen aus der Heimat des Jubilars (*Ein altelsässischer Totentanz als musikgeschichtliche Quelle*). Bruno Stäblein ediert und kommentiert (*Zur Musik des Ludus de Anticristo*) erstmals Melodien zu jener berühmten „*Manifestation staufischen missionarischen Machtwillens*“ (S. 312), die selbst ohne Musik überliefert ist. Walter Wiora behandelt, ausgehend von Aussagen Luthers, *Lex und Gratia in der Musik* und erweist sich wie immer als vorzüglicher Kenner größerer Zusammenhänge in Musik- und Geistesgeschichte. Zu manchen zusätzlichen Fragen regt dieser Beitrag an, so z. B. nach dem Verhältnis der mittelalterlichen *lex* zu dem antiken *nomos*, nach Autonomie und Heteronomie in der Musik, in der Musiktheorie, in der Musikästhetik. Aus dem Bereich der nichtmusikologischen Beiträge verdient die Monographie von Adolf Schmolll gen. Eisenwerth *Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal*s besondere Erwähnung. Diese kunsthistorische Studie, mit 31 Abbildungen reich dokumentiert, bezieht auch literaturgeschichtliche Aspekte in die Betrachtung ein, wodurch u. a. Klingers Beethoven-Denkmal von 1902 in einem bezeichnenden Licht erscheint. Insgesamt ergeben sich hier „*charakteristische Zeugnisse für das Beethovenbild im Wandel eines Jahrhunderts*“ (S. 277). Freilich vermißt der Musikologe den für ihn naheliegenden Vergleich mit den Ergebnissen, die Arnold Schmitz bereits vor mehr als 40 Jahren hinsichtlich der Beethovenauffassung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gewonnen hat (*Das romantische Beethovenbild*, Berlin und Bonn 1927). Jedenfalls bringt das Material, das Schmolll bereitstellt, neue Zeugnisse für die Zähigkeit, mit der man noch Anfang unseres Jahrhunderts an charakteristischen Zügen dieses romantischen Beethovenbildes festhielt. In diesem Zusammenhang eine kleine Ergänzung: Die Inschrift an E. A. Bourdelles berühmtem Beethovenkopf von 1901 „*Moi, je suis Bacchus, qui pressure pour les*

*hommes le nectar délicieux*“ ist kein authentischer „Ausspruch Beethovens“ (S. 260f.); diese Worte stehen vielmehr bei Bettina von Arnim, und zwar im selben Satz wie jener vielzitierte Ausspruch, daß Musik „höhere Offenbarung“ sei „als alle Weisheit und Philosophie“ (Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, NA Frechen 1959, S. 246).

Walter K o l n e d e r s Aufsatz über Die „Regles de Composition“ von Marc-Antoine Charpentier bedarf einiger kritischer Anmerkungen. Unbefriedigend bleibt vor allem, daß der Autor keinen Versuch macht, die sich aufdrängende Frage nach der Originalität bzw. Abhängigkeit (etwa von Zarlino?) dieser ungedruckten theoretischen Schrift zu lösen, ja, daß er diese Frage gar nicht stellt und damit doch ziemlich an der Oberfläche bleibt. Eine Kleinigkeit an der Oberfläche: Charpentiers „Schüler“, der „Herzog von Chartres“ hat nicht (S. 154) „später als Philipp von Orleans für den noch minderjährigen Ludwig XIV. die Regierung geführt“, sondern Philipp II. von Orleans war Herzog von Chartres und hat später für Ludwig XV. die Regentschaft geführt.

Die im folgenden genannten Autoren bittet Rez. um Entschuldigung dafür, daß er nicht in der Lage ist, näher auf ihre Beiträge einzugehen: Joseph Dolch (Die „ars musica“ in den Studienberichten Walthers von Speyer . . . und Hugos von St. Victor . . .), Karl Gustav Fellerer (Zur musikalischen Akustik im 18. Jahrhundert), Adam Gotttron (Die Musikbibliothek des Frh. K. A. von Hoheneck zu Mainz . . .), Siegfried Hermelink (Bemerkungen zum ersten Präludium aus Bachs Wohltemperiertem Klavier), Felix Hoerburger (Die handschriftlichen Notenbücher der bayerischen Bauernmusikanten), Ernst Klusen (Über landschaftliche Volksmusikforschung — Grundsätze und Demonstration —; die Unterschriften zu den Karten I und II, S. 147 und 149, sind vertauscht), August Langen (Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung), Christoph-Hellmut Mahling (Zur Soziologie des Chorwesens), Michael Müller-Blattau (Optionsbindungen zwischen Komponisten und Musikverlegern), Wendelin Müller-Blattau (Klangliche Strukturen im Satzbau des Psalmus primus aus den „Sieben Bußpsalmen“ von Andrea Gabrieli), Alfred Quellmalz (Der Spielmann, Komponist und Schul-

meister Paul Wüst . . . Beiträge zu seiner Lebensgeschichte), Walter Salmen (Fragmente zur romantischen Musikanschauung von J. W. Ritter), Marius Schneider (Ein anamitisches Wiegenlied. Ein Beitrag zum Verhältnis von Musik und Sprache), Werner Schwarz (Eine Musikerfreundschaft des 19. Jahrhunderts. Unveröffentlichte Briefe von Ferdinand David an Robert Schumann), Erich Seemann † (Ein Balladenmotiv auf Wanderung. Studie zur Technik der europäischen Volksballade).

Man wird nach dieser Aufzählung noch einmal dankbar vermerken, welch mannigfaltige Gebiete aus dem Zentrum wie vor allem aus den Grenzzonen der Musikgeschichte hier behandelt sind. Und überall spürt man die vielfachen direkten und indirekten Anregungen, die von dem Jubilar ausgegangen sind.

Günther Massenkeil, Bonn

Hegel-Jahrbuch 1965, hrsg. von Wilhelm R. Beyer. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1965. 164 S.

Das Hegel-Jahrbuch 1965 enthält Referate des Salzburger Hegel-Kongresses 1964, der der Hegelschen Ästhetik gewidmet war. Fünf von den zehn Referaten gelten der Musikästhetik.

Gisèle Brelet (*Hegel et la musique moderne*) führt aus, daß Hegel durch die „schémas tonaux“ hindurch zum Element der Musik vorgestoßen sei, zu Klang und Zeit, und daß moderne Musik „unmittelbar“ aus diesem Element schöpfe, unter Abkehr von jenen „Schemata“. Ihre Ausführungen über aleatorische und serielle Musik hätten dazu führen können, solche „Unmittelbarkeit“ mit Hegel in Frage zu stellen: Die metrischen und tonalen Formationen konnten erweitert und gesprengt werden, aber jede geschichtliche Neuerung musikalischer Geltungen evoziert auch schon eine neue Abhängigkeit von diesen Geltungen; der Dialektik des „freien“ Gestaltens ist nicht zu entrienen.

Zofia Lissa (*Die Prozessualität der Musik*) unterscheidet drei Prinzipien zeitlicher Integration: Wiederholung, Abweichung und Kontrast. Daß dabei z. B. Strophenlied und Fuge gleicherweise dem Prinzip der Wiederholung subsumiert werden (S. 34), als seien einfache Reihung und differenzierte Zeitkonstruktion „im Prinzip“ dasselbe, spricht dieser unhegelschen Klassi-

fikation das Urteil. — Die dialektische Einheit von Form und Stoff sieht Friedrich Neumann (*Musikalisches Denken*) in tonaler Musik gewährleistet durch den „Tonwillen“. Dieser „dem Stoff einwohnende Formwille“ sei durch die Dodekaphonik „herausnegiert“ worden, so daß nun Form und Stoff als ein „unvermitteltes Gegenüber“ auseinanderfielen (S. 47). Dem läßt sich entgegen, daß gerade nach Hegel verschiedene Stufen der Vermittlung von Form und Stoff möglich sind: Die „innere Form“ des Naturklanges dient dem formenden Zugriff des Subjekts als „Stoff“ für Tonbeziehungen, die ihrerseits als Stoff musikalischen Gestaltens fungieren. Wenn nun Tonbeziehungen jeweils neu zu „Reihen“ vorgeformt werden, erfolgt eine Vermittlung höherer Stufe: Der Stoff wird ausdrücklich als Moment der Form gesetzt.

Joseph Ujfalußy (*Abstrakte Musik — konkrete Musik*) versucht, Hegels Musikästhetik an Hegels Konzeption des Abstrakten und Konkreten zu prüfen; sein Vorwurf, Hegels musikalischer Zeitbegriff verkenne die eigentümliche Räumlichkeit der Musik und sei daher „abstrakt“, geht an deutlichen Worten Hegels über das Verhältnis von Raum und Zeit vorbei: Hegel begreift die Zeit als „Aufhebung“ des Raumes und vergleicht z. B. die Einheit des Taktes ausdrücklich mit der Überschaubarkeit räumlicher Gebilde.

Das alte Mißverständnis, Hegel habe der Musik die Fähigkeit abgesprochen, „objektive Gestalten“ hervorzubringen (Ehrlich 1882, Moos 1922), führt J. L. Döderlein (*Hegel und die Aufgabe der Musikphilosophie*) zur strikten Ablehnung der Hegelschen Musikästhetik; sein Vorschlag, die *Phänomenologie des Geistes* für eine Geschichtsphilosophie der Musik auszuwerten, beschränkt sich leider auf das Stereotyp einer spiralförmigen Entwicklung „von der Heteronomie zur Autonomie hin“ (S. 67).

Adolf Nowak, Kiel

J a h r b u c h des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1968. Hrsg. von Dagmar D r o y s e n. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1969. 131 S., 13 Abb., 6 Taf., 11 Tab.

Es ist ein Kuriosum, daß die deutsche Musikpsychologie im Gegensatz zu der angelsächsischen in der Vergangenheit fast ausschließlich phänomenologisch orientiert

war, obwohl die Grundlage der operationalen Wissenschaft, nämlich das Messen, von den beiden musikalisch und ästhetisch interessierten deutschen Wissenschaftlern H. v. Helmholtz und G. Th. Fechner entschieden geprägt wurde. Inzwischen scheint sich auch hier ein Wandel anzubahnen. Das Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz liegt in seiner ersten Ausgabe vor und gibt davon Zeugnis, daß die junge Generation der systematischen Musikwissenschaft mit den Methoden der objektiven Wissenschaften recht gut vertraut ist. Freilich ist die dadurch bedingte Diktion dem in anderen Denktraditionen Aufgewachsenen nicht leicht zugänglich, zumal von den entsprechenden Methoden wie Faktorenanalyse, Varianzanalyse, Testverfahren usw. umfangreicher Gebrauch gemacht wird. Andererseits sind die Arbeiten in diesem Jahrbuch eben durch diese Methoden sehr zielgerichtet angelegt und präzise durchgeführt.

Das Jahrbuch wird eingeleitet durch einen Beitrag von Helga d e l a M o t t e - H a b e r *Zum Problem der Klassifikation von Akkorden*. Die Verfasserin untersucht darin mit psychometrischen Methoden (Schätzskalen-Methode) die Abhängigkeit des psychischen Eindrucks eines Mehrklangs von der Art der Intervallstruktur. Der durch acht Beschreibungskategorien (rauh-glatt usw.) definierte Erlebniseindruck wird faktorenanalytisch auf die zwei voneinander unabhängigen Dimensionen Helligkeit und Sornanz zurückgeführt, die ihrerseits von der Tonhöhe bzw. von der Zahl und Art der durch nebeneinanderliegende Zweiklänge gebildeten Dissonanzen abhängig sind. Die Interpretation der Versuchsergebnisse macht aber auch zugleich die Schwierigkeiten deutlich, denen man sich bei der Erforschung eines derart vielschichtigen Gebiets wie der musikalischen Hörwahrnehmung gegenübersehen muß: Es kann nicht verhindert werden, daß auch Variable, die nicht in das Experiment eingehen sollen, wie in diesem Fall der Bekanntheitsgrad eines Akkords oder das musikalische Bezugssystem, in irgendeiner Weise das Ergebnis modifizieren.

Der zweite Beitrag *Bewertung von Intervallbeobachtungen anhand der Frequenzdistanz* ist eine verkürzte Fassung einer Dissertation, die Wilfried D a e n i c k e 1967 in der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg eingereicht hat. Aus-

gehend von der Tatsache, daß die Wahrnehmung, namentlich unter verarmten Reizbedingungen (binaurale Darbietung, Sinusfrequenz, fehlender Kontext usw.) nur verhältnismäßig schwach durch den Stimulus determiniert ist, versucht der Verfasser, die musikalischen Intervalle zu klassifizieren, wobei der Toleranzspielraum des Intervalleindrucks bei Veränderung der Frequenzdistanz das entscheidende Kriterium darstellt. Freilich äußert sich auch hierbei wieder die außerordentliche Komplexität der Hörwahrnehmung: Die Intervallbeurteilung wird nicht nur durch die psychophysikalische Methode beeinflusst, sondern u. a. auch durch benachbarte Intervallqualitäten, die natürlich bei jedem Intervall anders liegen. Insofern sollte auch die aus den Beobachtungen entwickelte Klassifikation der Intervalle nur mit Vorbehalt akzeptiert werden, auch wenn alle Methoden durchaus korrekt durchgeführt worden sind.

In dem dritten Beitrag von Ekkehard Jost wird der *Einfluß des Vertrautheitsgrades auf die Beurteilung von Musik* untersucht. Der Verfasser vermag mit Hilfe eines sorgfältig aufgebauten Experiments (Polaritätsprofil) und faktorenanalytischer Verfahren zu zeigen, in welchem Maß die musikalische Wahrnehmung von den spezifischen Hörgewohnheiten der betreffenden Gruppen abhängt.

Die Faktorenanalyse wird auch in dem folgenden Beitrag von Dagmar Droyse eingesetzt. Sie wird aber dieses Mal verwendet, um mittelalterliche Harfendarstellungen anhand instrumententypischer Merkmale zu klassifizieren. Inwieweit sich daraus ein weiterführender Ansatz für die Instrumentenkunde gewinnen läßt, müssen weitere Untersuchungen mit umfangreichem Datenmaterial zeigen.

Instrumentenkundlich orientiert ist auch der Aufsatz von Dieter Krickeberg über Stimmung und Klang der Querflöte zwischen 1500 und 1850. Der Verfasser behandelt darin die Wechselwirkung zwischen dem Klangideal und den jeweiligen technischen Gegebenheiten der Querflöte, die er anhand einer großen Zahl von Einzel-fakten diskutiert.

Abgerundet wird das Jahrbuch durch einen Bericht von Friedrich Ernst über den Instrumentenbauer Johann Andreas Stumpff, dessen wenig bekannte Beziehungen zu

Ludwig van Beethoven näher erläutert werden.

Das Staatliche Institut für Musikforschung in Berlin hat mit diesem Jahrbuch eine gute Visitenkarte abgegeben. Man darf auf weitere Veröffentlichungen gespannt sein.

Volker Rahlfs, München

*Magna Moravia* — Commentationes ad memoriam missionis byzantinae ante XI saecula in Moraviam adventus editae. Opera universitatis Purkynianae Brunensis, Facultas philosophica, vol. 102. Státní Pedagogické Nakladatelství. Praha 1965. 639 S. und Beilagen.

Die 1100. Wiederkehr der Ankunft der byzantinischen Mission und der Apostel Konstantin und Method im Großmährischen Reich wurde 1963 durch Kongresse in Salzburg, Sofia, Brünn und Neutra gefeiert. Lehrer und wissenschaftliche Mitarbeiter der Universität Brünn haben, z. T. als Replik auf die Vorträge jener Kongresse, einen von Josef Macůrek redigierten Sammelband publiziert und in gemeinsamer Arbeit von Archäologen, Philologen, Kunsthistorikern, Historikern und Musikwissenschaftlern die neuesten Resultate ihrer Forschungen zur Frage der Kultur Großmährens vorgelegt. Zwölf der dreizehn Beiträge sind in einer der vier Weltsprachen verfaßt und mit tschechischen Zusammenfassungen versehen.

Im Rahmen einer Besprechung der musikwissenschaftlichen Beiträge ist es leider nicht möglich, auf die übrigen näher einzugehen. Eine Aufzählung möge die Interessenten auf sie aufmerksam machen: J. Macůrek, *Introduction und La Mission byzantine en Moravie au cours des années 863—885 et la portée de son héritage dans l'histoire de nos pays et de l'Europe* (S. 17—70); R. Hošek, *Antique Traditions in Great Moravia* (S. 71—84); F. Hejl, russisch: *Die byzantinische Mission — Ihr politischer Hintergrund im damaligen Europa* (S. 85—119); V. Richter, *Die Anfänge der großmährischen Architektur* (S. 121—360, eine ungemein interessante und gründliche Untersuchung mit 110 Tafeln und 495 Grundrissen. Drei zitierte Tafeln waren im Rezensionsexemplar nicht auffindbar); B. Dostál, *Das Vordringen der großmährischen materiellen Kultur in die Nachbarländer* (S. 361—416, eine bemerkenswerte Studie); M. Čejka und A. Lamprucht, russisch: *Zur Frage der slawischen Sprach-*

einheit zur Zeit der Ankunft Konstantins und Methods in Großmähren (S. 461—468); J. Bauer, russ.: *Altslawisch und die Sprache der Einwohner Großmährens. Ein Vergleich des syntaktischen Baues* (S. 469 bis 492); R. Večerká, russ.: *Die großmährischen Wurzeln der kirchenslawischen schriftlichen Tradition im böhmischen Fürstentum* (S. 493—524); J. Ludvíkovský, *The Great-Moravian tradition in the 10cent. Bohemia and Christian's Legend* (S. 525 bis 566); M. Kopecký, tschech.: *Die Tradition Kyrills und Methods in der älteren tschechischen Literatur* (S. 567—586); J. Koléjka — V. Štastný, *Die cyrillo-methodische und großmährische Tradition im tschechischen politischen Geschehen im 19. und 20. Jahrhundert* (S. 587—610).

Über den musikalischen Charakter der Epoche von Großmähren lautet der Titel des Versuches von Jiří Fukač (S. 417—434), einiges Licht auf die bisher überwiegend von Hypothesen verdunkelte Geschichte der altslawischen Musik zu werfen. Der Verfasser unternimmt den Versuch, auf Grund dieser Theorien, die in letzter Zeit durch F. Zagiba, R. Palikanova-Verdeil, C. Hoegh u. a. vermehrt wurden, zu einer Synthese vorzudringen. Der alte Kern des Problems ist die Frage, ob die slawische Liturgie in Großmähren Übersetzung des *cantus romanus*, der griechisch-byzantinischen Liturgie oder gar eine Neuschöpfung der beiden Apostel war. Der Verfasser meint, daß die Antwort leichter zu finden ist, wenn man bedenkt, daß die römische Petrus-Liturgie auch in Byzanz bekannt war, die slawische Liturgie somit auf gemeinsamer römisch-byzantischer Tradition fußt.

Die musikalische Beschaffenheit der slawischen Liturgie ist, ebenso wie die Notation der Kiewer Blätter u. a. m., nach wie vor ungeklärt. Auch hier zieht der Verfasser eine Kompromißlösung vor: „(Die) *Notationspraxis Großmährens war also offenbar das Ergebnis des herrschenden süddeutschen Einflusses, in dem sich schon früher die englisch-irischen mit den sanktgallenischen Einflüssen vermischten, welcher* (sc. der süddeutsche Einfluß) *mit der zeitgenössischen Lektions- und ekphonetischen Ostpraxis zusammentraf*“ (S. 424). Er meint weiter (mit F. Zagiba), daß „die Übertragung der slawischen Kultur nach Bulgarien durch die Methodius-Schüler ihre Unterordnung dem byzantinischen Einfluß zu Folge (hatte) . . . .

Aus diesem Stande kann man aber den ursprünglichen Charakter der slawischen Liturgie in Mähren nicht beurteilen“ (S. 424 bis 425). Über die Musik besagt dies leider, daß wir, von der Hypothese einer gründlichen Vermischung aller Einflüsse abgesehen, so gut wie nichts wissen. Neben diesem horizontalen Zugang nennt Fukač auch einen möglichen vertikalen (S. 427), d. h. einen „*chronologisch folgenden Zusammenhang der Musik Großmährens mit den vorigen und nachfolgenden Schichten*“. Dieser Weg „*kann sich bisher nicht mit großen Erfolgen ausweisen*“ (S. 427). Auch wenn man richtig annimmt (V. Karbusický, M. Očadlík u. a.), daß es eine uralte Schicht slawischer Musik vor und neben der importierten Liturgie gab, nützt diese Feststellung wenig, da man „*nicht einmal den Charakter der Liturgie (kennt), mit der wir den gleichfalls unbekanntem Volksgesang vergleichen*“ (möchten). Als offene Möglichkeit empfiehlt der Verfasser gründliche Untersuchungen der „*ältesten Schichten des jetzt bekannten Folklores*“ (S. 429). Der ganze Fragenkomplex ist also eine Gleichung mit lauter Unbekannten und die Aussicht, über die Musikkultur Großmährens etwas Verbindliches auszusagen, ohne eine kaum wahrscheinliche Entdeckung neuer Quellen, sehr gering. Die sprachlichen Qualitäten dieser verdienstvollen Zusammenfassung lassen einen des Deutschen kundigen Korrekturleser vermissen.

Jan Ráček's Monographie *Sur la question de la genèse du plus ancien chant liturgique tchèque „Hospodine, pomiluj ny“* (HPN) (S. 435—460) ist ein weiterer Beitrag zu der umfangreichen Reihe von Versuchen über dieses Lied. Die Studie ist vor allem eine Zusammenfassung der zahlreichen Hypothesen über Entstehung, Alter, Sprache, Melodie, Tonart des HPN und eine kritische Untersuchung dieser Interpretationen. Der erste Abschnitt (S. 436—439) enthält die Quellen und Nachrichten über das Lied, für welches es teils eine großmährische Tradition (9. Jahrhundert), teils eine St. Adalbert-Tradition (Ende des 10. Jahrhunderts) gibt. Man nimmt an, daß Zitate, wie „*Kerlessu, krlěš*“ bzw. die ersten drei Worte „*Hospodine, pomiluj ny*“ in alten Quellen (zuerst beim Chronisten Kosmas im 12. Jahrhundert) das Lied HPN indizieren. Bisher hat jedoch niemand den Nachweis erbracht, daß diese Zitate mit dem HPN, dessen älteste bekann-

ten Aufzeichnungen erst aus der Zeit um 1400 vorliegen, identisch und nicht bloß alttschechische (altslawische) Kyrieformeln bzw. Exclamationen sind.

Was die Zuschreibung des Liedes betrifft, kann man wohl kaum annehmen, daß die alte Überlieferung „a sancto Adalberto editus“ bedeutet, „que saint Adalbert l'a trouvée et peut-être aussi publiée(?) dans sa rédaction“ (S. 439). Übrigens berichtet der Mönch Jan von Holešov, dem wir die älteste Überlieferung der Melodie (1397) verdanken, eindeutig: „Prescripsi hoc canticum correcte et precise eisdem dictionibus et sillabis, quibus ipsum sanctus Adalbertus in principio eius composuit.“ Es wäre möglicherweise auch zu bedenken, daß alle Aufzeichnungen des HPN erst aus der Zeit nach der Erneuerung der (1096 verbotenen) slawischen Liturgie durch Karl IV. bzw. Erzbischof Ernst von Pardubitz stammen und somit mit dem neuerwachten Interesse für die slawische Kirchensprache korrespondieren. D. Orel und M. Weingart haben schließlich darauf hingewiesen, daß das HPN eine slawische Litanei ist und aus dem Sázava-Kloster stammen könnte, wodurch eine direkte kyrillo-methodäische Tradition zweifelhaft erscheint. Von dieser meint J. Hutter nicht ohne Grund, daß sie von den Historikern der Gegenreformation konstruiert worden ist (vgl. *Hudební myšlení*, Praha 1943, S. 329). J. Racek neigt zu der von einigen Sprachforschern vertretenen Ansicht, daß HPN eine tschechische Adaption einer altslawischen Vorlage ist: „Dans une litanie reconstruite du vieux-slave nous aurions alors, en réalité, le reste du rite de Cyrille et Méthode“ (S. 441). Allerdings: „Le problème . . . n'a pas été, jusqu'à nos jours, résolu définitivement par un procédé scientifique“ (ebd.).

Die Untersuchung der Melodie (S. 443 ff.) erwähnt zwar die Varianten der späten Überlieferung („ . . . dans les variantes ultérieures, c'était plutôt la mélodie que le texte qui on été changés“) (S. 422), geht jedoch von der Aufzeichnung des Jan Holešov (1397) aus. Daß diese Quelle, nach 3–400-jähriger vorausgesetzter Tradition, ohne weiteres mit der ursprünglichen Weise gleichgesetzt wird, ist ein gemeinsamer Zug aller von Racek erwähnten Interpretationen des HPN. Der tetrachordale Duktus dieser Aufzeichnung (a'–d'') mit den gleich oft vertretenen Rezitanten c'' und d'' ist modal

schwer zu bestimmen. J. Hutter hat (a. a. O., S. 332) mixolydisch vorgeschlagen, andere Wissenschaftler hypojonisch (L. Janáček) und hypodorisch (Zd. Blažek). Der Verfasser ist zu der Ansicht gekommen, daß es sich hier um den griechischen phrygischen Tetrachord (d c h a) handelt „avec un demi-ton entre le 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> degré si l'on compte d'en haut“(1) (S. 445; D. Orel teilt hierzu interessante Beobachtungen aus Alexandrov, Insel Krk, mit, auf die hier nur verwiesen werden kann. Vgl. *Hudební prvky svatováclavské*, Praha 1937, S. 53). Es besteht jedoch kaum ein Grund dazu, von den früheren Interpretationen zu behaupten, sie hätten „un procédé problématique et antihistorique“ benützt und „manquent alors de validité objective“ (S. 445). Allen, den Verfasser inbegriffen, ist entgangen, was Fr. Mužík in *Miscellanea Musicologica XVIII* (Praha 1965, S. 7 bis 30) sehr richtig hervorhebt: daß von den fünf bekannten Aufzeichnungen der Melodie aus Handschriften des 14.–16. Jahrhunderts nur jene des Jan von Holešov in diesem Tetrachord notiert ist. Die übrigen vier benützen alle den Tetrachord (Pentachord) d'–g' (c'–g'). Mužík hat deshalb nach Beseitigung der Fehler der ältesten Version eine authentische Form ermittelt und diese konsequenterweise im Tetrachord d'–g' festgelegt (vgl. hierzu den Artikel *Litanei* in *MGG*, Bd. 8, Sp. 991).

Der Verfasser begründet die „beauté majestueuse et hymnique“ des HPN „par son caractère singulièrement monothématique“, eine etwas überspitzte Umschreibung der Tatsache, daß die „formules finales“ viermal wiederholt werden. Eben diese Kadenzformeln stützen die Interpretation Mužíks, der von einer „gekürzten Litanei“ spricht, die „in der historischen Überlieferung die Funktion eines wirklichen Liedes“ (erhielt) (a. a. O., S. 23). Daß dieser „monothematische“ Charakter „a été incontestablement causé par la substance idéologique“ und diese wiederum „a été conditionnée par le caractère mystique religieux de l'homme à l'époque de la haute féodalité“ (S. 448) besagt streng genommen nichts anderes, als daß der Verfasser die Entstehung des Liedes ins 13.–14. Jahrhundert verweist, wo man den Hochfeudalismus allgemein anzutreffen pflegt. Dies steht jedoch im Widerspruch zum 4. Abschnitt der Studie, in dem der Verfasser das bedeutend höhere Alter des Liedes durch „quelques importants critères

de forme, de structure et de style“ nachweisen will. Die vier Beweise sind: 1. Die „*tournures lexicales archaïques, c'est-à-dire . . . l'ancienneté de sa langue*“. (Die ältesten vergleichbaren Denkmäler der tschechischen Sprache stammen erst aus dem 13. Jahrhundert.) 2. Die „*application d'un vers sans rime*“ besagt aus gleichen Gründen nicht mehr. 3. Die traditionelle Zuschreibung an den Hl. Adalbert (Verf. bezweifelt sie selbst: „*La qualité d'auteur de Saint Adalbert est toujours douteuse*“, S. 439). 4. „*La simplicité d'expression, la sobriété de contenu ainsi qu'une forme moins compliquée placent le chant HPN dans une époque très ancienne*“. Daß es sich hier um ein sehr altes Lied handelt, ist niemals bezweifelt worden. Dieser Beweis reicht jedoch kaum mehr als die übrigen dazu aus, das HPN in den großmährischen Raum zu translozieren.

Ein erneuter Rückblick auf Geschichte und Schicksale des Liedes (V, S. 450—1) mündet in eine Apotheose, die der ergreifend-einfachen Bitte um Erlösung und Frieden kaum gerecht wird: „*. . . plein du charme poétique, au fin style poétique . . . caractère hymnique homogène, la portée grandiose d'idées qui décèle un sentiment collectif national . . . une monumentalité calme et majestueuse . . . naïveté payenne*“ usw. Es wundert deshalb kaum, wenn eine sechsmalige Wiederholung des Tones *c*“ umschrieben wird als „*les trois Krlěš psalmodiants mi-parlés et mi-recités*“.

Ein umfangreiches, z. T. sich wiederholendes Literaturverzeichnis ist in den Anmerkungen (besonders 3, 9, 34, 35) zu finden. Die vier Illustrationen zeigen die älteste Textversion (1380), die Aufzeichnung des Jan von Holešov (1397), dessen Analyse des Liedes und den Druck aus Rosa Boëmica (1668).

Camillo Schoenbaum, Dragør

Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestivale in Brno. Band I: Bohuslav Martinůs Bühnenschaffen. Prag: Tschechoslowakisches Musikinformationszentrum 1967. 246 S.

Im Rahmen des Musikfestivals von Brünn fand im Oktober 1966 erstmals ein Bohuslav Martinů gewidmetes wissenschaftliches Kolloquium statt, das sich mit dem Bühnenschaffen des 1959 verstorbenen tschechischen Komponisten befaßte. Der vorliegende

Sammelband enthält — in deutscher, englischer oder französischer Sprache und redigiert von Rudolf Pečman — die bei dieser Gelegenheit gehaltenen Ansprachen, Referate und Diskussionsvoten. Die zur Sprache gebrachten allgemeinen Probleme betreffen *Free Form in the Stage Compositions*, Bohuslav Martinů und die Welt des Traumes, *Der Mensch und die Welt im musikalischen Schaffen*, das Moment der Volkstümlichkeit in Martinůs Werk sowie den künstlerischen Typus, dem Martinů und Janáček gleichermaßen angehören. Fünf Aufsätze sind einzelnen Opern gewidmet: der Kurzoper *Les Larmes du couteau* (1928), der Funkoper *Hlas Lesa* („Die Stimme des Waldes“) (1935), den abendfüllenden Werken *Juliette* (1936—37) und *Griechische Passion* (1956) sowie der kürzeren lyrischen Oper *Ariane* (1959). Der Brüner Tagungsbericht darf als eine wertvolle Ergänzung zur Martinů-Biographie von Harry Halbreich betrachtet werden. Hans Oesch, Basel

Kataloge der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Die Neue Reihe. Der ganzen Reihe zwölfter Band. Musik: Alte Drucke bis etwa 1750. Beschrieben von Wolfgang Schmieder. Mitarbeit von Gisela Hartwig. Textband, Registerband. Frankfurt a. M.: Klostermann 1967. XXVI, 764 und 310 S. (Mit einem Vorwort von Erhart Kästner.)

Seit Emil Vogels 1890 erschienenem Katalog ist die Wolfenbütteler Bibliothek als eine der an Musikdrucken des 16. und 17. Jahrhunderts besonders reichen deutschen Bibliotheken bekannt. Die ältesten Drucke ihres Bestandes gehen auf die Zeit Herzog Augusts des Jüngeren (1604—1666) zurück, dessen Namen die Bibliothek heute trägt. Diesen Grundbestand ergänzten Zugänge aus der alten Helmstedter Universitätsbibliothek und aus der Bibliothek an St. Stephan in Helmstedt, auf deren kleinen aber interessanten Fundus Wilibald Gurlitt 1912 zum ersten Male an versteckter Stelle aufmerksam gemacht hat; dieser Bestand befindet sich seit 1960 in Wolfenbüttel. Diese drei geschlossenen Komplexe sind durch einen weiteren von unbekannter Herkunft mit Werken des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts und nach und nach durch Ankäufe einzelner Werke ergänzt worden. Von diesem aus den verschiedensten Quellen gespeisten Gesamt-

bestand von nunmehr 1406 Druckwerken (einschließlich der Liturgica, Theoretica und sogenannter „Literarischer Werke“, die Musik enthalten) hatte Vogel in seinem Katalog von 1890 nur 674 verzeichnet. Die beiden Helmstedter Sammlungen fehlen bei ihm, weil erst später nach Wolfenbüttel verbracht, natürlich ganz; aber auch die seit längerem in Wolfenbütteler Besitz befindliche Sammlung unbekannter Herkunft ist bei ihm nicht verzeichnet.

Die wesentliche Vergrößerung des Bibliotheksbestandes seit 1890 rechtfertigt allein schon die Herstellung eines neuen Kataloges. Auch der gegen einen neuen Katalog denkbare Einwand, daß die darin verzeichneten Werke ohnehin eines Tages in den verschiedenen Katalogen des RISM auftauchen würden, sticht nicht. Denn ein Repertorium wie das RISM, das die Bestände vieler Bibliotheken zusammenfaßt, kann niemals den Katalog der einzelnen Bibliothek ersetzen, der dann, wenn er den Bestand einer historisch gewachsenen Bibliothek verzeichnet, auch immer ein Stück Bibliotheks- und Musikgeschichte widerspiegelt; ganz abgesehen davon, daß ein Einzelkatalog eine Fülle von Informationen festhalten kann, die in einem Sammelkatalog nach Art der RISM-Bände keinen Platz finden können.

Wolfgang Schmieder hat seinen Katalog in fünf Abteilungen gegliedert. Den größten Raum nehmen mit 528 Titeln die Einzeldrucke ein, zu denen Schmieder, ähnlich wie Robert Eitner, aber abweichend von der etwas formalistischen Praxis des RISM, auch solche Drucke rechnet, die vom Titel her als Einzeldrucke erscheinen, ohne es in ganz strengem Sinne zu sein, da sie noch ein oder mehrere Werke anderer Autoren enthalten. Innerhalb dieser Abteilung findet man auch die Autoren anderer Abteilungen mit Verweisungen verzeichnet. Die Kategorie der Sammeldrucke weist nicht weniger als 113 Titel auf; damit muß die Wolfenbütteler Bibliothek zu den reichsten Sammlungen dieser Gattung in Deutschland nach München und Regensburg und vor Kassel gezählt werden. In der Gruppe der Liturgica findet man neben einstimmiger geistlicher Musik solche mit Basso continuo und schlichte Cantionalwerke; aber auch Agenden, Gottesdienststörungen, Passions- und andere Historien, soweit sie Musik enthalten. Die Gruppe „Theoretiker“, die besser

„Theoretica“ hieße, ist mit 337 Titeln auffallend stark. Eine Besonderheit stellt die Abteilung „Literarische Werke“ dar, in der die Schriften mit anonymen musikalischen Sätzen verzeichnet sind.

Diese im voluminösen Textband zusammengefaßten Gattungen werden durch einen besonderen Registerband aufgeschlüsselt, der dem Katalog besonderen Wert verleiht. Er bietet zunächst ein chronologisches Verzeichnis sämtlicher Drucke und damit unter anderem auch rasche Information über den zeitlichen Bereich der Wolfenbütteler Sammlung (er reicht von einem Augsburger Isidor-Druck von 1472 bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts), und über die Schwerpunkte, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, genauer in der Regierungszeit Herzog Augusts liegen.

In einem Verzeichnis der Initien findet man die Textanfänge aller Werke aus den Sammeldrucken und aller Werke von „weiteren Autoren“ aus solchen Individualdrucken, die im strengen Sinne keine sind (s. o.), ferner die Textanfänge der Musikstücke aus der Abteilung der Literarischen Werke und der Notenbeispiele der Theoretica. Ein durchlaufendes Register der Namen, Titel, Sachen und Orte schließt diesen nützlichen Band ab; bei der Verzeichnung der Sachen ist zum Vorteil einer raschen Orientierung mit weiser Sparsamkeit verfahren worden.

Der klugen Anlage des ganzen Werkes entspricht die Exaktheit der Ausführung im einzelnen, die besonders bei den Erläuterungen zu den Titeln, den Angaben über die in den Sammeldrucken vertretenen Komponisten, den Excerpten aus den Vorworten und den Angaben über den Grad der Vollständigkeit der überlieferten Exemplare Bewunderung verdient. Ein großes Maß an Sinn für bibliographische Systematik und an stetiger Energie mußten zusammenkommen, um diesem imponierenden Katalogwerk, das Maßstäbe setzt, diesen Grad von gleichmäßiger Zuverlässigkeit zu verleihen.

Demgegenüber fallen kleine, wohl durch die etwas verzwickte Vorgeschichte des Katalogs erklärliche Inkonsequenzen, beispielsweise bei der Auflösung und Vereinheitlichung von Namen, von denen einige — je nach ihrer Schreibweise — an verschiedener Stelle im Register auftauchen, nicht so sehr ins Gewicht. Von den latinisiert auftauchenden Ortsnamen wird hingegen vernünftigerweise immer auf die aufgelöste

Form (in deutscher Version) verwiesen. Merkwürdig nur, daß das lateinische Ortszitat nicht selten den Lokativ bringt.

Ansatz zu grundsätzlicher Kritik bietet nur der Preis (448,50 DM für das broschiierte, 483,50 DM für das gebundene Exemplar), der wahrscheinlich durch die opulente typographische Ausstattung begründet ist. Es stellt sich aber doch wohl die Frage, ob ein solches Druckwerk, daß doch keinen anderen Ansprüchen als denen eines brauchbaren Handwerkszeuges zu genügen hat, mit solchem Aufwand gedruckt werden muß.

Die beiden Katalogbände gehören zu einer Serie von Katalogen, die nach und nach den wertvollen Wolfenbütteler Bestand insgesamt aufschlüsseln sollen. Als nächster Band ist ein Verzeichnis der Libretti des 17. und 18. Jahrhunderts bereits angezeigt. Man kann nur hoffen, daß die Ausstattung dieses mit Spannung erwarteten Kataloges bescheidener, der Preis dafür erheblich niedriger sein wird.

Harald Heckmann, Kassel

Alfredo Bonaccorsi: *Maestri di Lucca. I Guami e altri musicisti*. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1967. 158 S. („*Historiae Musicae Cultores*“. Bibliotheca. XXI.)

Nicht um eine Geschichte der Musik in Lucca handelt es sich hier, sondern — wie der Titel andeutet — um eine Sammlung selbständiger, chronologisch geordneter Aufsätze über verschiedene in Lucca geborene Meister. Einige dieser Aufsätze heben sich ihres Umfanges wegen von den übrigen ab: die über die Familie Guami (auf die auch der Untertitel des Buches hinweist), über Filippo Manfredi und über Luigi Bocherini, außerdem ein umfangreicher *Catalogo delle musiche esistenti nelle biblioteche di Lucca con notizie biografiche dei maestri lucchesi*, der das Buch beschließt. Die restlichen Aufsätze behandeln Francesco Gasparini, Francesco Barsanti, Domenico Baldotti, Alfredo Catalani und Giacomo Puccini.

Auf die Familie Guami macht schon die Einleitung aufmerksam: „*Come nei Puccini, si vedono più generazioni della stessa famiglia, che altro scopo nella vita non ebbero se non quello di scrivere musica*“ (S. 1). Mit einer gewissen Spannung beginnt man daher die Lektüre des ersten Kapitels, denn Untersuchungen über Musikerfamilien, die den Familienzusammenhang in den Vorder-

grund stellen, sind selten. Sie könnten ein neues Licht auf musikalische Traditionen werfen — vorausgesetzt, sie richten ihr Augenmerk weniger auf eine „*trasmissione per via ereditaria*“ des musikalischen Ingeniums (S. 1) als auf die Übermittlung handwerklicher Fertigkeiten innerhalb der Familie. Man erwartet dann satztechnische Untersuchungen, die — allem Wandel des Zeitstils zum Trotz — Gemeinsamkeiten in den Kompositionen der aufeinanderfolgenden Generationen aufzeigen.

Solche Erwartungen werden hier freilich enttäuscht. Der Familienzusammenhang der Guami geht lediglich aus einem — nützlichen — Stammbaum auf S. 37 und aus der Tatsache hervor, daß die Abschnitte, die die einzelnen Guami behandeln (Giuseppe d. Ä., Francesco, Domenico, Vincenzo, Valerio, Giuseppe d. J., Giovanni Battista), in einem Kapitel zusammengefaßt werden. Einzige Begründung für den Verzicht auf jegliche vergleichende Stilanalyse ist die Bemerkung: „*E' difficile, dalle musiche dei Guami, definire un carattere personale tanto esse si rivelano nel carattere del loro tempo*“ (S. 35). Sorgfältig trägt Bonaccorsi verschiedene biographische Notizen zusammen — sie bleiben jedoch farblos, lexikonartig auch in der Formulierung. Wertvoll hätten ausführliche Werkverzeichnisse des älteren Giuseppe und Francescos sein können, wenn sich diese nicht darauf beschränkten, die Angaben bekannter Bibliographien zu wiederholen — trotz des Hinweises des Autors, seine „*ricerche siano state assai pazienti*“ (S. 11). Bei Sammeldrucken — etwa *Di Blasi Manoli Il 1 lib. delle greghesche*, Venedig 1564 (= RISM 1564<sup>16</sup>, dort: *Di Manoli Blessi il primo libro delle Greghesche*) findet man daher nur den allgemeinen Vermerk: „*Contiene lavori di Gioseffo Guami*“. Hier wie auch sonst — außer bei Gioseffo Guamis erstem Buch der Madrigale, wo Bonaccorsi von Vogel das Inhaltsverzeichnis übernimmt — kein Titel, nicht einmal die genaue Anzahl der Kompositionen. Zu vermerken, daß bei den Sammeldrucken selbst jeder Hinweis auf ihre Identität (etwa die Nummer bei RISM oder bei Eitner) fehlt, erscheint da schon als unangemessen kleinlich.

Die Abschnitte schließlich, die von der Musik selbst handeln, beschränken sich auf wenige Beispiele, begleitet von nicht unproblematischen Kommentaren. So liest man etwa über Giuseppes Madrigal *Voi dolci*

occhi (aus *Il primo fiore della ghirlanda musicale*, Venedig 1577 = RISM 1577<sup>7</sup>), es zeige „una linea di canto molto espressiva, nello stile recitativo“ (S. 23). Weder die Verbindung des *stile recitativo* mit dem Expressiven noch seine Anwendung auf das Madrigal scheint mir unmöglich — beides bedarf aber einer sorgfältigen Begründung, ohne welche der *stile recitativo* als eine Art des Madrigalischen und eo ipso expressiv erscheint. Das aber kann Bonaccorsi nicht gemeint haben, zumal das Beispiel, auf das es angewandt ist, zugleich ein typisches Beispiel für die freie Polyphonie der *prima pratica* des Madrigals darstellt.

Fast ebenso umfangreich wie das über die Guami ist das Boccherini gewidmete Kapitel (obgleich der Autor in der Einleitung schreibt: „*Non parleremo . . . del celebre Boccherini, non ancora finito di studiare*“, S. 2). Nach einem biographischen Abschnitt, lexikonartig wie im ersten Kapitel, der Absicht nach einer „*biografia critica*“, die denn auch in einem Fall unbeachtet gebliebene Literatur verwertet, wendet sich Bonaccorsi vornehmlich der Musik Boccherinis zu. Dabei geht es ihm nicht um detaillierte Analyse, sondern um Beschreibung. Mit Bezug auf Boccherinis *Stabat mater* läßt er dies auch einmal deutlich werden: „*Essendo lo Stabat poco conosciuto, per non dire ignorato . . . non dispiacerà se daremo uno sguardo alla partitura*“ (S. 91). Zahlreiche Musikbeispiele dienen der Illustration — und der Leser erhält ungefähr die Informationen, die er von einem guten Konzertführer erwartet.

Ähnliches wie über dieses Kapitel ließe sich über die übrigen sagen. Hier seien noch einige Bemerkungen zum einzelnen angefügt: In dem Kapitel über Barsanti weist der Autor darauf hin, daß die 1742 in Edinburgh gedruckten *Concerti grossi op. 3* wohl schon 1714–1717, während Barsantis Aufenthalt in London, entstanden sind, da in der Subskriptionsliste als einziger Italiener Francesco Maria Veracini erscheint und dieser in den fraglichen Jahren Primgeiger in demselben Orchester war, dem Barsanti als Flötist angehörte.

Von ungewöhnlichem Interesse ist das Kapitel über Domenico Baldotti — Kontrabassist, Schullehrer und Mitglied der *Capella Palatina* (gest. 1791). Das Kapitel stützt sich auf ein in Lucca (Biblioteca dell'Istituto musicale Boccherini) aufbewahr-

tes Manuskript: *Musiche, Paghe del Principe, ed altro*, eine Art Tagebuch, das jedoch in erster Linie die Einnahmen und Ausgaben Baldottis verzeichnet. Bonaccorsi teilt ausführliche Auszüge davon mit und gibt so ein anschauliches Bild von der Lebens- und Haushaltsführung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

In dem Alfredo Catalani gewidmeten Kapitel weist der Autor auf ein noch ungedrucktes Quartett in A-dur hin, das das bezeichnende, Dante entlehnte Motto trägt: „*Provando e riprovando*.“ Es handelt sich um ein Jugendwerk Catalanis; Bonaccorsi charakterisiert es durch die Begriffe Stilsicherheit und Spontanität.

Enttäuschend — besonders daher vielleicht, weil der berühmte Name auch besondere Erwartungen weckt — ist das Kapitel über Puccini. Zwei Themen stellt der Autor zur Diskussion: 1. Kann Puccinis Oper, weder „*maschia*“ (!) noch „*severa*“, den Gipfel der Kunst erreichen? Eine Antwort darauf gibt der Autor freilich nicht — es sei denn, man nähme seine Gegenfrage: „ein dauernder Erfolg bedeutet also nichts?“ als solche. 2. Wieweit ist Puccini, trotz seiner nicht immer freundlichen Haltung gegenüber Lucca, seiner Heimatstadt verbunden? Bonaccorsi sucht diese Verbindung an Hand offener vereinzelter lucchesischer Idiomatik in Puccinis Libretti zu belegen („*bimbino*“ statt „*bambino*“). Das Ergebnis aber überzeugt nicht: auf der einen Seite sind die ausgewählten Luccanismen nicht so ausschließlich lucchesisch, wie es nach der Lektüre des Kapitels scheinen mag, und auf der anderen Seite belegen sie nicht viel mehr, als daß Puccini tatsächlich in Lucca aufgewachsen ist und dort sprechen gelernt hat.

Wertvoll ist das dem Buch gewissermaßen als Anhang beigegebene Verzeichnis der in den Bibliotheken Luccas aufbewahrten Musikhandschriften lucchesischer Meister (mit biographischen Angaben zu jedem einzelnen). Es hätte freilich noch sehr viel wertvoller sein können, wenn der Autor auch nähere Angaben zu den einzelnen Kompositionen gemacht hätte — „*Messa a 4 voci*“ (z. B. zu Barsanti, S. 119) hilft da nicht viel weiter, und für Hinweise wenigstens auf Tonart, Tempobezeichnungen und Besetzung wäre man dankbar gewesen.

Bonaccorsis Buch weckt viele Erwartungen — es ist schade, daß es nur so wenige erfüllt. Walther Dürr, Tübingen

*Letters of Composers through Six Centuries*. Compiled and edited by Piero Weiss. Foreword by Richard Ellmann. Philadelphia—New York—London: Chilton Book Company (1967). XXIX, 619 S.

Eine Sammlung von Komponistenbriefen ohne Ungerechtigkeit zu rezensieren, ist nahezu unmöglich, denn jeder Rezensent vermißt natürlich einige Briefe, die er für die schönsten oder aufschlußreichsten hält, und findet andere, die ihm nichtssagend erscheinen. Auch stehen die Kriterien nicht einmal in groben Umrissen fest. Ehrgeizige Editoren sind vermutlich von der Idee besessen, Briefe zu entdecken, die einerseits von berühmten Autoren stammen und andererseits sowohl unbekannt als auch interessant sind. Die Idee ist eine Utopie, ein Philologen-Wachtraum; aber Piero Weiss, dem Sammler der *Letters of Composers through Six Centuries*, ist es von Zeit zu Zeit gelungen, sie zu verwirklichen: Der Brief von Mendelssohn über Liszt (259), der von Wagner über die Darstellung des Beckmesser (345) und der von Verdi über die Interpretation des Weidenliedes (267) sind bedeutende Funde.

Die Reihe der Autoren, von denen Weiss Briefe abdruckt, ist die der großen Komponisten von Machaut bis zu Webern. Briefe von Unberühmten — wie die Kritik Gottlob Wiedebeins an Schumanns Jugendkompositionen (215) oder der Bericht Albert Dietrichs über Schumanns Zusammenbruch (298) — sind seltene Ausnahmen. (Das Prinzip wäre kritisierbar, braucht aber nicht kritisiert zu werden.)

Die Übersetzungen ins Englische stammen, sofern sie nicht aus früheren Ausgaben übernommen wurden, vom Herausgeber, der nur selten — und offenbar widerstrebend — andere Übersetzer heranzog. Zwar ließ er einige Bartók-Dokumente aus dem Ungarischen übertragen; doch vermißt man Briefe von Rimsky-Korssakow, Janáček und de Falla. (Ein Urteil über die Übersetzungen steht einem Nicht-Engländer nicht zu; er muß die Behauptung, daß sie ausgezeichnet seien, unterdrücken.)

Die Anordnung ist streng chronologisch, so daß der früheste Verdi-Brief neben einen Cherubini-Brief und der späteste neben einem Bartók-Brief gerät. Man mag das Verfahren als schematisch und gedankenlos empfinden; doch geht von der schieren Chronologie ein eigentümlicher Reiz und eine Herausforde-

rung aus, ins Grübeln über die Dialektik von Zufall und Notwendigkeit zu geraten. (Es gibt sogar, wie jeder Leser eines Konversationslexikons weiß, einen Charme der alphabetischen Ordnung.)

Die Kommentare und Anmerkungen, die leider zusammengefaßt am Ende des Buches statt unter den einzelnen Briefen stehen (Widerstand gegen die Diktatur der ästhetischen Vorstellungen von Buchherstellern ist nahezu unmöglich), sind ausführlich, ohne pedantisch zu sein. Der Index umfaßt außer Namen und Werktiteln auch Stichworte wie „*money matters*“ und „*wars, revolutions, political unrest*“, über deren Relevanz kein Zweifel bestehen kann.

Carl Dahlhaus, Berlin

Aus Hillers Briefwechsel Bd. IV (1876 bis 1881), 197 S.; Bd. V (1882—1885): Briefwechsel mit J. Rodenberg und J. Raff, 195 S.; Bd. VI: Briefwechsel mit B. Auerbach, H. Levi, E. Pasqué, J. Stockhausen und N. W. Gade, 185 S.; hrsg. von Reinhold Sietz. Köln: Arno Volk Verlag 1965, 1966, 1968. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. H. 60, H. 65, H. 70.)

Aus der Vielzahl der Briefschreiber, die in den vorliegenden drei Bänden des Hiller-Briefwechsels vertreten sind, können hier nur die bekannteren angeführt werden: Bd. IV: Brahms (12), Gernsheim (4), Gounod (2), Hanslick (1), Humperdinck (3), Joachim (1), Liliencron (1), Mikuli (2), Prieger (1), Rudorff (3), Scharwenka (1), Clara Schumann (4), Turgenev (1), Verdi (1); Bd. V: Brahms (2), Bruch (13), Chamisso (1), Gernsheim (3), Hanslick (2), Marschner (1), Clara Schumann (4), Wüllner (1); Bd. VI: enthält außer den im Titel genannten Briefschreibern Briefe von Devrient, Joachim, Dinkelstedt, Gutzkow, Hanslick, Schnorr v. Carolsfeld, Rietz, M. Hartmann, Bruch, V. Lachner, Mosenthal.

Allein das respektable Defilee der Namen reizt zur Lektüre, die Dokumente schließlich, die nicht nur spezifische Details aus Hillers Leben, sondern auch allgemeine Zeitumstände streifen und wichtige kulturelle Ereignisse berühren, machen diese Lektüre zu einer kurzweiligen Beschäftigung. Von welcher Fragestellung man sich auch dem Musikleben des 19. Jahrhunderts nähert, die Kenntnis dieser Dokumente ist förderlich. Selbst wenn man die Höflichkeit abstreicht, lassen die Briefe in ihrer Geschlossenheit

erkennen, welche Achtung Hiller genoß, aber auch, in welchem Maße er eine Mittelpunktstellung behauptete. Daß sich Hiller nicht immer als der kritisch abwägende Kopf präsentiert, der mit überzeitlichem Augenmaß begabt war, verkleinert sein geschichtliches Ansehen kaum, sondern gibt seiner Erscheinung eher ein sympathisches persönliches Kolorit. Obwohl man Hiller nicht in die vorderste Reihe der Opernkomponisten stellen wird, vielleicht nicht einmal in die zweite, so sind doch seine Ansichten und Bemerkungen namentlich zur deutschen Oper höchst instruktiv, selbst wenn sie von einem alten Mann stammen. Hillers dramatische Auffassung enthüllt sich am deutlichsten in seiner negativen Einschätzung Wagners, dem er im Vergleich zu Franz Liszt zwar noch das Epitheton eines „bedeutenden Componisten“ zubilligt (VI, 52), in dessen *Walküre* er jedoch nur „spreizende Impotenz“ bemerkt. Als Totalindruck empfängt Hiller von Wagners Musik letztlich nur eine „raffinierte Liederlichkeit“ (VI, 118), so daß er Wagners Musik jede Lebensfähigkeit abspricht (VI, 143). Hiller stritt für eine „deutsche Oper“, die nicht nur längst passé war, sondern die es eigentlich niemals zu gesundem Leben gebracht hatte. Mit seinem *Deserteur* lieferte Hiller selber ein Beispiel hierfür. Daß er sich in den Mischungsanteilen von dramatisch Notwendigem, Bühnenwirksamer Schlagkraft und krähwinkliger Deutschtümelei gründlich verschätzte, empfanden schon die Zeitgenossen, wengleich nicht alle ihre Meinung so unverblümt wie V. Lachner zum Ausdruck brachten (VI, 113), als dieser eine Aufführung der Oper ablehnte. Natürlich gab Lachner höflicher Weise dem Librettisten alle Schuld, wie das seit eh und je auch von erfolglosen Opernkomponisten geübt wird. Da das Textbuch der Oper heute kaum noch zugänglich ist, teilt der Herausgeber (VI, 101 f.) eine inhaltliche Skizze der Oper mit, die den Leser instand setzt, sich ein eigenes Urteil zu bilden. Wohl oder übel wird er Lachner recht geben, insbesondere aber Levi zustimmen müssen, der zwar von „eklatanten Mißständen“ des Librettos spricht, aber auch mit seiner Meinung über die Musik nicht hinterm Berg hält (VI, 116) und der Oper keine Zukunft gibt, einer Meinung, die erkennen läßt, in welchem Maße sich Levi schon damals (1865) an Wagners Musik orientierte. Levi schenkt Hiller zwar einige

Höflichkeiten, läßt aber keinen Zweifel übrig, daß er die Befugnis zu komponieren, außer Wagner und Brahms, jedem „heutzutage“ abspreche. Folgerichtig stellte er seinerseits das Komponieren ein, worauf er sich sogar etwas zugute hielt. Hiller, der sich in die berechnete Rolle des Mentors gedrängt sieht, beweist in dem Antwortschreiben an Levi seinen kulturgeschichtlichen Weitblick, wenn er dem stürmenden Alles-oder-Nichts-Apostel den Sinn und die Notwendigkeit des künstlerischen Mittelmaßes auseinandersetzt: *„Denn die Tonkunst ist kein philosophisches System für einige Auserwählte — sie ist ein Getränk, an dem sich alle Welt erfrischen soll, der Philister und der Backfisch, der Gebildete und der Mann aus dem Volk. Und wo sich nicht Viele an der Produktion beteiligen, machen auch die ‚Auserwählten‘ keinen Fortschritt. Und auch die Auserwählten können nicht für alle sorgen — und Ladner, Volkmann, Rietz, Heller und Bruch und Brambach, alle haben etwas gemacht, was an seiner Stelle und zu seiner Zeit nicht allein gut, sondern ganz unersetzlich ist. Und auch Levi könnte das, wenn er nicht zu stolz und zu faul dazu wäre“* (VI, 118). — Erstaunliches weiß Hiller in einem Aufsatz des Jahres 1882 über Hans von Bülow zu berichten (V, 10), der nach Art der Kurkapellmeister mit dem Gesicht zum Publikum dirigierte und *„dem Zuhörer durch den bewußten oder unbewußten Ausdruck seiner Gesichtszüge alles Schöne . . .“* erläuterte . . . *„Warum er aber gerade eine . . . Stelle aussuchte, um den Tactstock hinzulegen und sich, voll gegen das Publikum gewandt, den Schnurrbart zu drehen“*, bleibt Hiller *„unverständlich“*. In der Ablehnung des Dirigenten von Bülow trifft sich Hiller mit Clara Schumann, die Bülows Bach- und Beethoven-Aufgaben als eine *„Schmach“* empfindet und Hiller auffordert, öffentlich dagegen einzuschreiten.

Einen für die Musikzustände der Jahrhundertmitte höchst aufschlußreichen Brief steuert der Meininger Kapellmeister G. E. Büchner bei (IV, 126), der mit einigen „10 Kammermusikern“, die z. T. pensionsreif waren, und einigen Hilfsmusikern des Militär-Musikcorps große Opern wie *Tannhäuser* und *Die Hugenotten* bewältigen mußte: ein wichtiger Brief, der über das autoritäre Kulturgebaren eines ehrgeizigen Duodezfürsten der vorigen Jahrhundertmitte

bestürzende Details enthüllt. — Es müssen nicht immer umfangreiche Erörterungen sein, die den Leser fesseln. Welche historischen Wandlungen lassen sich aus einer Bemerkung des Hamburger Verlegers Alwin Cranz ableiten, mit der dieser den Empfang von Hillers Violoncellosolodate bestätigt und darum bittet, aus verkaufpsychologischen Rücksichten auf den Titel Sonate zu verzichten, oder das Stück „vielleicht Suite“ zu benennen. „Der Titel Sonate“ sei „immer gefährlich“ (IV, 41). Recht deutliche Marginalien macht Erich Prieger zu Chrysanders Händelausgabe (IV, 79), dessen editorische Leistung ihm ein „erschreckendes Bild von der Leichtigkeit Chrysanders“ zeichnete.

Mit dem 5. Bande erreicht die vorliegende Edition Hillers Lebensgrenze im Jahre 1885. Der Briefwechsel könnte damit als beendet gelten. Um das Ganze abzurunden, entschloß sich der Herausgeber, noch einzelne Korrespondenzteile anzufügen. Zu begrüßen ist vor allem, daß der Herausgeber mehr und mehr dazu überging, auch außerhalb des Hiller-Nachlasses deponierte Korrespondenzbestände auszuwerten, deren Fundorte summarisch im Vorwort genannt werden. Dadurch wächst der Anteil der Hillerbriefe namentlich in den beiden letzten Bänden beträchtlich. Das ist um so erfreulicher, als Hiller ein äußerst lebendiger und kurzweiliger Korrespondent war. Nicht ganz verständlich ist die Versicherung des Herausgebers, die beiden letzten Bände (V, VI) schlossen sich in der „Auswahl, Anordnung und Gestaltung“ der Dokumente den voraufgegangenen Bänden an. Tatsächlich weicht die bis dahin beachtete chronologische Anordnung im zweiten Teile des fünften Bandes und im sechsten Bande einer systematischen Gliederung. Da jedoch Teile dieser systematisch geordneten Korrespondenzkapitel schon in der chronologischen Abfolge der früheren Bände enthalten sind, muß der Herausgeber notwendigerweise mit Rückverweisen arbeiten. Die Überschriften *Briefwechsel mit . . .* dürfen nicht streng genommen werden. So enthält das Kapitel *Briefwechsel mit Pasqué* (VI, 101–122), von einigen Zitaten innerhalb der Zwischentexte abgesehen, nur zwei Briefe Pasqués und 13 Briefe Hillers, dafür aber 11 Briefe anderer Korrespondenten, darunter auch Hermann Levis, obwohl diesem im vorangehenden Kapitel ein eigener *Briefwechsel mit Levi* eingeräumt wird. Auch dieses Kapitel

beschränkt sich nicht auf Briefe Levis und Hillers, sondern bietet darüber hinaus 17 Briefe anderer Briefpartner. Diese scheinbare Inkonsequenz erklärt sich aus dem Inhalt der Briefe, die sich im Kapitel über Levi auf Hillers Oper *Die Katakomben*, im Kapitel über Pasqué auf die Oper *Der Deserteur* beziehen.

Es hätte daher nichts geschadet, wenn diese Kapitel als „Briefe zu den *Katakomben . . .*“ resp. „*. . .* zum *Deserteur*“ benannt worden wären, obwohl auch diese Lösung nicht das Manko beseitigen könnte, daß schon die früheren Bände (I, II) Dokumente zu diesen Sachkomplexen enthalten. Der Herausgeber meidet ein allzu strenges Editionsprinzip und entscheidet sich von Fall zu Fall für die ihm angemessenste Lösung. Dafür sprechen auch die literarische Form der Zwischentexte und die fließenden Übergänge, die der Herausgeber bevorzugt. So werden Dokumente gelegentlich in die Zwischentexte einbezogen oder Briefdaten und Namen der Adressaten in diese Teile eingegliedert. Das erleichtert zwar nicht die Benutzung, zwingt aber zum Lesen, und da sich die Lektüre lohnt, wird man den Editor darob nicht schelten.

Heinz Becker, Bochum

Richard Wagner: Sämtliche Briefe. Hrsg. im Auftrage des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Bd. I: Briefe der Jahre 1830–1842. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1967. 692 S.

Diese auf 15 Bände berechnete Ausgabe, für deren ersten, bis zum 7. April 1842 (Wagners Abreise aus Paris) reichenden Band G. Strobel für die genaue Textwiedergabe, W. Wolf für die Einleitungen und Kommentare verantwortlich zeichnen, schildert in der Vorrede, nach Charakterisierung der Vorgänger (so der 17bändigen Ausgabe unter Cosimas Leitung, 15 weiterer Einzelsammlungen, der Burrellcollection und der drei chronologisch angeordneten Ausgaben von Kastner 1897, Altmann 1905 und Kapp-Kastner 1913) die Geschichte und den heutigen Bestand und Zustand der insgesamt 5000, vorwiegend im Bayreuther Archiv, z. T. in Abschriften oder Fotokopien vorliegenden Quellen. Daß für den Erstband das Material lückenhaft ist, wird aus der damaligen verhältnismäßigen Unbekanntheit des Meisters begreiflich. Die „große Übersicht“ nach Freundes-, Liebes-, Ge-

schäfts- und Bittbriefen — so oft diese auch bei Wagners erregter und vielseitiger Natur ineinandergreifen — ist auch für den vorliegenden Band verwendbar. Die Herausgeber wissen um die Unmöglichkeit, die oft entscheidenden Antworten der Empfänger (z. B. im Falle Hauser oder Meyerbeer) mit abzudrucken, doch wird, wo es angeht, auf sie in den überaus zahlreichen, gewissenhaften, oft zurück- oder voranweisenden Anmerkungen verwiesen; sie bieten vieles Neue und machen in der Gesamtheit Zwischentexte entbehrlich. Wichtig ist die 61 Seiten lange, ebenso gründliche wie konzentrierte, sine ira et studio geschriebene biographische Einleitung, die in entscheidenden Fällen auf die Briefe direkten Bezug nimmt, die selbstverständlich ungekürzt erscheinen und manches ans Licht bringen, was begreifliche Pietät (so im Falle Apel, Minna Planer betreffend) früher unterdrücken zu müssen glaubte; übrigens ist es nicht bedeutsam. Vielleicht würde es sich lohnen, überall an den Kopf des Briefes das Datum zu stellen, das allerdings auch das minutiöse Inhaltsverzeichnis erschließt. — Es war ein glücklicher Gedanke, auch Eigendarstellungen wie *Die rote Brieftasche* und die *Autobiographische Skizze* (beide mit sehr ergiebigen, auf eigenen Forschungen beruhenden Anmerkungen) einzubeziehen. (Über das S. 60 erwähnte Tagebuch wüßte man gern Näheres.) Die Übersetzung der wenigen fremdsprachigen Briefe ist tadelfrei; auf S. 327 wäre wohl besser „*executorisch*“ zu lesen. Die Quellennachweise (S. 605 ff.), die für jedes Stück Original, Erstdruck und Neudruck anführen, ergeben für die 200 Schreiben nur 21 unveröffentlichte, allerdings z. T. schwer erreichbarer Herkunft. Für das Personenregister, das nähere Angaben macht, nur soweit sie für das Leben Wagners bedeutsam waren, seien einige Ergänzungen gestattet: Böttiger 1760—1835; Fechner 1799—1861; Günther 1809—1859; Kriete 1816—1892; Pecht 1814—1903; Risse (Wilhelm?) geb. 1810; G. Fr. Creuzer (1771 bis 1858), 1807—1845 Professor in Heidelberg, war wohl kaum Lehrer Wagners an der Kreuzschule. (Über die Verwandtschaft von E. Kietz mit den Schumanns (561) scheint weiteres nicht bekannt zu sein.) Das sorgfältige Sachregister wird die Forschung dankbar begrüßen. Für die Liste der Briefempfänger wäre doch sehr zu empfehlen, die Seitenzahlen der Briefe beizufügen, da deren

Heraussuchen, z. B. bei den Eintragungen Meyerbeer und Minna Planer, einige Mühe macht.

Obwohl Einleitung und Anmerkungen über Wagners Beziehungen zu berühmten Zeitgenossen viel zu sagen wissen, sei auf einiges zusätzlich aufmerksam gemacht. Das Verhältnis zu Mendelssohn zeigt schon 1836 (259) eine leise Gereiztheit, die 1842 (578) deutlich zutage tritt. Daß Schumann diese ganze Stelle für seine Zeitschrift annahm, kann Wunder nehmen. Auch die Einstellung zu Schumann war wohl von Anfang an skeptisch, wenn er ihn auch weit über die „*Magdeburger Scheiskerle*“ (261) setzt. Die Art, in der Schumann Wagners Pariser Brief von 1842 (576 ff.) für den Druck verwertete, wird diesem wohl kaum behagt haben. Die Darstellung des Herausgebers der Beziehungen Wagners zu Minna Planer und Meyerbeer ist objektiv und einwandfrei. In dieser Korrespondenz wird viel Peinliches, auch auf Seiten Minnas, spürbar, während Meyerbeer weiter gelassen und ziemlich wohlwollend bleibt — und das einem Musiker gegenüber, der ihm 1840 als „*sein mit Herz und Blut ewig verpflichteter Untertan*“ zugerufen hatte: „*Kaufen Sie mich darum, mein Herr*“ (388) (wofür er sich allerdings [393] entschuldigt), und der ihn keine zwei Jahre später an Schumann einen „*absichtlich schlauen Betrüger*“ (576) tituliert, und dazu noch erwartet, daß das gedruckt werden möge . . . — Man kann dem hervorragend, auch mit acht gut wiedergegebenen Abbildungen ausgestatteten Band eine baldige, ebenso allen wissenschaftlichen Ansprüchen entsprechende Fortsetzung wünschen. Reinhold Sietz, Köln

Walter Salmen: *Geschichte der Musik in Westfalen* im 19. und 20. Jahrhundert. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. 318 S.

Nach längeren Vorstudien und vorhergehenden Einzelveröffentlichungen brachte Walter Salmen 1963 den ersten Band seiner *Geschichte der Musik in Westfalen* heraus, dem nunmehr der zweite, abschließende Band gefolgt ist.

Was erwartet man von der Musikgeschichte einer Landschaft? In erster Linie ein verlässliches Nachschlagewerk und eine Zusammenschau der Vorarbeiten, wobei eine gewisse Vollständigkeit wünschenswert ist. Um ihre Benutzbarkeit zu erweisen,

sollte sie vor allem gute Register, ein Schrifttumsverzeichnis mit der wichtigsten Literatur und genaue Quellenangaben in den Anmerkungen enthalten. Dazu ist zu sagen, daß der 2. das beim 1. Band sehr vermifste Register, nun für beide Bände, enthält, ein Schrifttumsverzeichnis aber nur im 1. Band geboten wird, so daß beide praktisch nur zusammen benutzt werden können. Zu den Quellenangaben: über fünfzig Zitate oder wörtliche Abschriften aus der Sekundärliteratur ohne Herkunftsangabe, das entspricht doch wohl nicht einer „*exakten wissenschaftlichen Darstellung*“ (Einleitung S. 9), die der Verfasser erstrebte. Dieser Mangel ist umso mehr zu bedauern, als Salmen ein sehr reichhaltiges Material vorlegt, das in dieser Fülle und Vielseitigkeit hier erstmals zusammengefaßt erscheint. Der Verfasser hätte dabei seine eigenen Verdienste nicht geschmälert, wenn er angemerkt hätte, daß ein solches Buch überhaupt nicht hätte geschrieben werden können ohne die Vorarbeiten unzähliger Lokal- und Heimatforscher im Lande.

Der vorliegende Band ist ebenso wie der erste nach „*soziologischen und sozialgeschichtlichen Gesichtspunkten*“ gegliedert (S. 7). Diese Aufteilung hat den Vorteil, daß alle Sparten und Schichten des Musiklebens behandelt werden. Sie birgt aber auch Gefahren in sich, und zwar, abgesehen von gelegentlichen Überschneidungen, vor allem folgende: Der Verfasser mußte in vielen dieser Kapitel jeweils sehr weit ausholen, ehe er vom Allgemeinen zum Besonderen, eben dem „Westfälischen“ gelangt. Dadurch sind die einzelnen Kapitel sehr unterschiedlich ausgefallen: *Die Schul- und Jugendmusik, Katholische Kirchenmusik, Bürgerliche Musikvereine und andere gemischte Chöre sowie Musikforscher und -Verlage* gehören m. E. zu den gelungenen Abschnitten, während besonders im Kapitel *Lied und Gesang* noch manches anzumerken wäre. Positiv zu bewerten sind alle Abschnitte und Übersichten, die Vollständigkeit erstreben, so z. B. die Aufzählung westfälischer Musiker (217 f.), der Komponisten aus Westfalen (218 f.) und schließlich auch die der Sängerinnen und Sänger (236); nur in Auswahl aufgezählt leider die im 19. Jahrhundert hier entstandenen Konservatorien (79 f.). Der Autor wäre m. E. besser beraten gewesen, wenn er sich mehr auf solche konkreten Ergebnisse beschränkt

hätte, statt eine Ansammlung von (ab-)wertenden Urteilen zu bringen.

Im Folgenden einige Beispiele aus dem Kapitel *Lied und Gesang*: Irreführend und keineswegs sachlich informierend sind die wenigen Angaben (S. 21) über das 1927 gegründete Westfälische Volksliedarchiv (WVA), das übrigens nie als Quelle genannt wird, obwohl häufig Beispiele daraus gebracht werden. Es ist hier nicht der Platz, die fehlenden Informationen nachzutragen; dazu sei verwiesen auf einen Bericht der Rezensentin über das 40jährige Bestehen des WVA, der im Jahrbuch für Volksliedforschung 13, 1968 erschienen ist. Die Volkslied-Sammelarbeit in Westfalen begann schon vor 1914, und diese Vorarbeiten sind zum größten Teil Karl Wagenfeld zu danken, dessen Verdienste Salmen gar nicht erwähnt. Stattdessen nennt er, außer den zeitweiligen Bearbeitern (M. Bringemeier, R. Brockpähler) wahllos herausgegriffene Namen.

Eine seltsam unsachliche Einstellung hat der Verfasser zu den Volksliedsammlern der Wandervogel-Zeit, z. B. Karl Brüggmann. Brüggmann zeichnete zusammen mit seinem Freund Wilhelm Rittinghaus hunderte von Liedern aus dem Volksmund auf. Salmen erwähnt zwar seine Sammeltätigkeit im Kapitel *Lied und Gesang* (21 f.), doch im Kapitel *Schul- und Jugendmusik* nennt er ihn dann abschätzig einen derjenigen, die von dem „*unausgegorenen Schwärmen aus dem Quellgrunde eines romantisierten Idealismus*“ erfaßt wurden (S. 100; die im Register unter K. Brüggmann genannte weitere Seitenzahl 234 betrifft einen anderen Brüggmann). Mit dieser Einstellung wird der Verfasser der Bedeutung der Jugendbewegung für das Volkslied sicherlich nicht gerecht.

Es ist bedauerlich, daß Salmen seine eigenen Bemühungen, das „Westfalia non cantat“ zu entkräften, selbst entwertet durch den negativen Grundton fast des ganzen Buches und seine streckenweise überhebliche Ausdrucksweise. Überdies ist der wirkliche Standort des Autors und die Richtung, die er mit seiner kritischen Einstellung weisen will, auch nach gründlicher Lektüre nicht klar ersichtlich, denn: Er ist gegen den heutigen „Massenkonsum“ im Musikleben: „*Täglich ist man bereit (etwa vor dem Fernsehschirm oder am Schallplattenapparat) Heimat aufzugeben*“ (12). Bemühungen um

die Pflege des alten und neuen Liedguts in Westfalen finden aber ebenfalls keine Billigung (vgl. z. B. S. 23, wo mit der Floskel „gängige Schablonen verwendete auch . . .“ sechs sehr unterschiedliche Komponisten unterschiedslos zusammengefaßt werden, ohne daß die bibliographischen Angaben über die „Westfälischen Liederblätter“ des Westfälischen Heimatbundes gebracht werden, in denen Lieder dieser Komponisten erscheinen). Versuche zur Wiederbelebung alter Musik, die es in dieser Form übrigens nicht nur in Westfalen gab, werden gleichfalls abgetan (216), ebenfalls die Absicht „das Musizieren zu einem Tun zu nivellieren, das jedermann mit bescheiden entwickelten Anlagen möglich gemacht“ wird (78; Frage: warum eigentlich nicht?).

Das alles ist mehr als nur „kritisch entlarvende Analyse allzu liebgewordener Musiken und Praktiken“ (Nachwort). Daß es eine „Hochblüte der Musik in Westfalen nicht gegeben hat“, werden die Westfalen dem Verfasser ohne weiteres abnehmen, dankenswert auch sein Versuch, stattdessen die einzelnen Schichten des Musiklebens zu erhellen. Ob es ihm jedoch gelungen ist, mit seiner Betrachtungsweise „ein ungefälschtes Bild vom tatsächlich Gewesenen“ (ebda.) zu vermitteln, wage ich zu bezweifeln.

Renate Brockpähler, Münster i. W.

**Hellmut Federhofer:** Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619). Mainz: B. Schott's Söhne (1967). 308 S.

Die archivalische Quellenforschung ist auf dem Gebiet der Musikwissenschaft kein eben üppig bestelltes Feld. Wir besitzen zwar zahlreiche archivalische Einzelstudien, doch fehlt es weithin an umfassenden Monographien, die heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen historischer Forschung genügen. Um nur ein Beispiel zu nennen: bis heute gibt es über keine einzige kaiserliche Wiener Hofkapelle eine quellenmäßig erschöpfende Arbeit. Solange aber derartige Studien ausstehen, wird das Bild der Musikgeschichte, der Aufführungspraxis und der Musiksoziologie auf jene Farbigkeit verzichten müssen, die der geschichtlichen Wirklichkeit eigen ist.

Hier eine Lücke geschlossen zu haben, darf Hellmut Federhofer mit seinem vorliegenden Buch zu Recht beanspruchen. Dies

um so mehr, als das Thema den lokalgeschichtlichen Rahmen zuweilen sprengt und überregionale musikhistorische Dimensionen gewinnt. Erzherzog Ferdinand, der im Jahr 1619 römisch-deutscher Kaiser wurde, übernahm nämlich fast den gesamten Personalbestand seiner Grazer Hofmusik in die kaiserliche Hofkapelle. Abgesehen davon erhält die Grazer Hofmusik durch die engen Beziehungen zu den kaiserlichen Hofkapellen, zur kurfürstlich bayerischen Hofkapelle in München sowie zu Italien, vornehmlich Venedig, eine besondere musikgeschichtliche Bedeutung. Ende des 16. Jahrhunderts wurde Graz geradezu die Einfallspforte für die italienische Musik nach Deutschland. Daneben aber zeichnete sich die Grazer Hofmusik durch eine erstaunliche musikalische Produktivität aus: in einem Zeitraum von etwas über fünfzig Jahren lassen sich fast vierzig Komponisten nachweisen, unter denen Lambert de Sayve, Johannes de Cleve, Annibale Padovano, Simone Gatto, Francesco Rovigo, Georg Poss, Giovanni Priuli, Francesco Stivori und Giovanni Valentini herausragen.

Eingehende Archivstudien ermöglichten es nun Hellmut Federhofer, die bisher nur verschwommenen Konturen dieser Epoche der Grazer Hofmusik deutlich vom geschichtlichen Dunkel abzuheben. Im ersten Kapitel seines Buches bietet der Autor eine ausführliche Darstellung der Musikpflege am Grazer Hof zur Zeit der Erzherzöge Karl und Ferdinand, wobei auch die vielseitigen musikalischen Beziehungen zu anderen Höfen und zu Italien aufgedeckt werden. Besondere Aufmerksamkeit schenkt Hellmut Federhofer der Frage nach dem Repertoire. Aufgrund der günstigen Quellenlage konnte er dabei den Notenbestand teilweise rekonstruieren. Eine große, vorläufig noch gar nicht übersehbare Zahl von Musikwerken ist Erzherzog Ferdinand gewidmet, der als Mäzen und Musikfreund in hohem Ansehen gestanden haben muß. Daß der Verfasser übrigens auch politische, kulturgeschichtliche und soziologische Aspekte in den Kreis seiner Betrachtung miteinbezieht, stellt das Thema in einen größeren geistesgeschichtlichen Zusammenhang.

Den Hauptteil des Buches bildet ein Namensverzeichnis aller während der Regierungszeit der Erzherzöge Karl und Ferdinand am Grazer Hof nachweisbaren Kapellisten und Instrumentisten. Der Leser findet

hier eine Fülle von bislang unbekanntem biographischem Material, das — soweit es Archivalien betrifft — in wesentlichen Teilen auszugsweise dem Text beigegeben wird. Der Anhang schließlich enthält noch die wichtigsten Quellen im originalen Wortlaut.

An den hier vorgelegten reichen Forschungsergebnissen mag deutlich werden, was konsequente und freilich auch entsagungsvolle Archivarbeit zu Tage fördern kann. Es bleibt nur zu wünschen, daß weitere Monographien dieser Art folgen.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Hans Erdmann: Schwerin als Stadt der Musik. Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild (1967). 176 S., 69 Abb.

Vorreformatrische Quellen fließen hier, wie in anderen norddeutschen Städten, nur spärlich (vgl. besonders Hamburg). Doch mit und nach der Regierung Herzog Johann Albrechts I. (16. Jh.) bietet sich ein Bild vielseitigen tonkünstlerischen Lebens. Das Zusammenwachsen der höfischen mit einer bürgerlichen Musikpflege schon zu Ende des 18. Jahrhunderts darf wohl als örtlich begründeter Glücksfall angesehen werden.

Die Umriss der Entwicklung — über den mecklenburgischen Mittelpunkt Schwerin weit hinaus — hat Hans Erdmann schon in seinem MGG-Artikel (1965) nachgezeichnet. Daran konnte er festhalten, als er die Ergebnisse seiner Studien in Buchform vorlegte. Die Darstellung (bis 1945) ist sorgfältig bereichert und verbreitert worden. Die Blüte in Oper und Konzert unter Hermann Zumpe (Hofkapellmeister 1897 bis 1901) konnte in einem eigenen Abschnitt herausgehoben werden.

Zwischen den einst kulturell eng verbundenen Nachbarstädten Lübeck und Schwerin verläuft heute die Zonengrenze, an eine planmäßige forschende Gruppenarbeit darüber hinweg ist vorläufig kaum zu denken. Erdmann mußte sich in der Hauptsache auf die bereits vorliegenden einschlägigen Publikationen stützen. Sie sind ergiebig, reichen seit Fr. Chrysander über O. Kade, Cl. Meyer, E. Schenk und viele andere bis in die jüngsten Jahre hinein. Erdmann selbst hat sich mit Einzelstudien stark beteiligt. Auch Orgelbau, Gemeindegesang, Schulmusik und Musikerziehung, Notendruck und Sammlungskataloge sind sporadisch erfaßt. Zur Erhellung einzelner Lebensläufe konnten

zahlreiche MGG-Artikel beitragen. Es versteht sich, daß Erdmann auf „weiße Felder“ hinweisen mußte — auch dies ein wichtiges Ergebnis! Er will sein Buch immer noch als Grundriß betrachtet wissen. „Eine detailierte Darstellung, die sich im besonderen mit dem lokalen kompositorischen Schaffen befaßt und auch dem Biographischen mehr Raum gibt, muß späteren Zeiten vorbehalten bleiben.“

Der Verfasser schreibt gedrängt, anziehend lesbar. Hinter seiner ausgearbeiteten Sachkenntnis spürt man die Liebe zum Thema. Was er im Schlußwort ausspricht: die Hoffnung auf die (den Stacheldraht überwindende) Kraft gemeinsamen Musizierens, sollte auf beiden Seiten unverloren bleiben. Man kann sein Buch als musikgeschichtlich anregende Leistung ebenso begrüßen wie als einen glücklichen Versuch, das Bewußtsein von „*Swerin als Stadt der Musik*“ in weite Kreise zu tragen, denn auch der musikverbundene Laie wird sich unmittelbar angesprochen fühlen, nicht nur weil mancher Name, mancher Kopf auftaucht, mit dem die Älteren unter uns noch freundliche persönliche Erinnerungen verbinden.

Zahlreiche Bilder machen Menschliches und Zeitlich-Gesellschaftliches anschaulich. Das Literaturverzeichnis würde in chronologischer oder alphabetischer Ordnung für den Nachschlagenden wohl noch handlicher werden. Genau geführte Personen- und Ortsregister schließen sich an.

Kurt Stephenson, Bad Bramstedt/Gayen

Norbert Böker-Heil: Die Motetten von Philippe Verdelot. Diss. phil. Frankfurt am Main 1967 (Dissertationsdruck). 414 S., 24 S. Notenanhang.

Mit einer aus der Osthoff-Schule hervorgegangenen Dissertation schließt wohl Böker-Heil die Reihe von Publikationen der sechziger Jahre über Person und Werk von Philippe Verdelot. 1963 gab D. L. Hersch in einer Dissertation (University of California, Berkeley) eine weit über die Ergebnisse Einsteins hinausgehende Darstellung über das Madrigalschaffen Verdelots. Im folgenden Jahr war das Erscheinen von A. M. Bragards *Étude bio-bibliographique sur Philippe Verdelot* zu verzeichnen, in der die Verfasserin die in früheren Aufsätzen niedergelegten biographischen Ergebnisse vor allem durch ein thematisches Werkverzeichnis

ergänzt, kurz danach legte sie beim American Institute of Musicology den ersten Band der Opera omnia Verdelots vor. Böker-Heils Studie über das Motettenschaffen ergänzt das neue Künstlerbild Verdelots in einer erfreulichen Weise.

Die in ihrer Anlage etwas konventionell anmutende, aber erprobte Einteilung, die vom Forschungsbericht über einen quellenkritischen Teil und einen Abschnitt über die literarischen Vorlagen zum stilkritischen Kern und schließlich zu einem thematischen Verzeichnis führt, verbirgt unter diesem Sonntagskleid einer Universitätschrift das umfangreiche Wissen eines originellen Forschers, der den existentiellen Voraussetzungen der untersuchten Kunstwerke ebenso Rechnung trägt, wie deren stilistischer Beschaffenheit. Ausgehend von einer quellenmäßig gesicherten Grundlage, die weit über frühere bibliographische Ergebnisse hinausragt (hier wäre lediglich für *Sancta Maria succurre* eine Konkordanz zu ergänzen: 's-Hertogenbosch, Cod. 73; vgl. C. Maas, *Determinering van Codex 73 uit de Illustre Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch*, in: TVNMG XXI/1, S. 40), stößt Böker-Heil in die innermusikalischen Bereiche vor. Die 39 vollständig erhaltenen, gesicherten Motetten Verdelots vermögen in Böker-Heils Darstellung als Ausgangspunkt für die Gewinnung von gültigen zeit- und personalstilistischen Kriterien zu dienen. So bestätigt das Motettenschaffen Verdelots die bisher immer nur zögernd ausgesprochene Beobachtung, daß Kanon- und Cantus-firmus-Technik in der Motette Italiens der zwanziger und dreißiger Jahre des 16. Jhds. durchaus nicht antiquiert, sondern noch völlig aktuell waren. Angesichts des Fehlens eingehender Studien über die formalen Gestaltungsmittel der Motettenkomposition der Generation unmittelbar nach Josquin und Mouton und vor der Hochblüte der nordischen Durchimitation des reifen Gombert sowie vor dem neuen Deklamations- und Klangstil, der sich Anfang der vierziger Jahre in Italien breit macht, verdient Böker-Heils Darstellung besondere Aufmerksamkeit. Der Autor weiß durch Vergleiche von Werken derselben Zeit das stilistische Eigengesicht der Zeitspanne 1520–1540 eingehend zu verdeutlichen, wobei seine Determinationen überzeugend wirken. So gewinnt diese Studie einen Wert, der über den einer Darstellung eines Teilbereiches des Schaffens eines einzigen Kompo-

ninsten weit hinausgeht. Es sei an dieser Stelle lediglich darauf hingewiesen, daß die Motette *Gaudete omnes* (vgl. S. 95) vielleicht anlässlich der Florentiner Obödienzleistung beim Mediceer-Papst Clemens VII. entstand, wie ich schon anderenorts dargetan habe.

Böker-Heils Dissertation ist zweifellos ein wichtiger Beitrag zu unserer Kenntnis des Motettenstils zweier Dezennien, die den Musikhistoriker bis jetzt vor allem unter dem Aspekt des aufkommenden Madrigals interessiert haben. Der Kenntnisreichtum des Autors, seine Sicherheit in der Wahl der Beispiele, seine liturgische und stilgeschichtliche Beschlagenheit machen die Lektüre seiner Darstellung zu einem Vergnügen, zumal — wenn ein nicht-deutschsprachiger Rezensent solches bemerken darf — die Arbeit in einem ansprechenden Stil geschrieben ist. Angenehm fällt die Milde auf, mit der Böker-Heil über Mitpflanzler am Weinberg der Verdelot-Forschung zu Gericht sitzt, sogar dort, wo ein starkes Wort nicht überrascht hätte.

Wenn hier schließlich auf einen Mangel hingewiesen wird, so betrifft dies etwas Äußerliches: Der Gebrauch des Buches wird ungemein dadurch erschwert, daß der Leser durch viele Abkürzungen, Anmerkungen, Quellen- und Querverweise genötigt ist, ständig zu blättern. Dies war aber wohl wegen des einfachen Druckverfahrens notwendig. Zwar wird — auch in dieser Form — den hier niedergelegten Forschungsergebnissen nicht das Schicksal des Unbeachtetbleibens blühen, wie dies mit Herschs beachtenswerter, nur auf dem Wege der Fotokopie erhältlicher, z. B. in Böker-Heils Arbeit nicht zitierter Dissertation geschehen ist, doch kann man sich bei aller Dankbarkeit für die heutige Möglichkeit, deutsche Dissertationen unter angemessenen Bedingungen in aller Welt als Buch zu erhalten, des Gedankens nicht erwehren, daß es in einem wohlhabenden Land realisierbar sein müßte, die Früchte der Forschung in einer repräsentativeren Weise darzubieten.

Albert Dunning, Rom

Karl Gustav Fellerer: Klang und Struktur in der abendländischen Musik. Köln—Opladen: Westdeutscher Verlag (1967). 72 S. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften. Heft 141.)

Vorliegende Schrift ist die Veröffentlichung eines Vortrags auf der 125. Sitzung der genannten Arbeitsgemeinschaft am 20. Juli 1966 in Düsseldorf. Wie anregend der Vortrag schon im geschlossenen Kreis der Sitzung war, zeigt die mitveröffentlichte lebhafteste Diskussion, die wohl gerade deshalb nicht, wie sonst oft oder sogar meistens Diskussionen, unfruchtbar blieb, sondern zur Ergänzung, Abrundung, ja sogar Weiterführung des Vortrags besonders auch von Seiten des Vortragenden beitrug. Umso dankbarer muß man für die Veröffentlichung des Vortrags zusammen mit der Diskussion sein.

Klang und Struktur stehen einander in zahlreichen verschiedenen Ausprägungen und in wechselndem gegenseitigem Verhältnis als zwei grundsätzlich verschiedene, ja mehr oder weniger gegensätzliche Gestaltungselemente, Auffassungen, Grundhaltungen, Gestaltungsweisen, -formen oder -prinzipien und -mittel der Musik gegenüber. In ihren wechselnden Ausprägungen und ihrem gegenseitigen Verhältnis (bis zu ihrer einseitigen Vorherrschaft) hat jede Musikkultur (ja überhaupt jede Musik) ihre Besonderheiten.

Den Wandel ihrer verschiedenen Ausprägungen und ihres gegenseitigen Verhältnisses in der Musik und ihrer Geschichte hat Fellerer in der vorliegenden Studie, ausgehend vom Klang als „Urelement der Musik“ über die sogenannten Primitivkulturen, die griechische Antike und die mittelalterliche Musikanschauung, besonders von der Frühentwicklung der abendländischen Mehrstimmigkeit um die Jahrtausendwende an bis in die Neuzeit hinein dargelegt. In der Entwicklung der Mehrstimmigkeit und darin einer horizontal geordneten Stimmigkeit hat ja die abendländische Musik in Gestalt und Ausdruck, die dem Verhältnis von Klang und Struktur entsprechen, einen eigenen Weg beschritten.

Das gegenseitige Verhältnis von Struktur und Klang mit seinen verschiedenen Ausprägungen reicht namentlich in der Satzgestaltung der abendländischen Mehrstimmigkeit von der Verbundenheit in vielfältigen inneren Beziehungen über die Bildung von Schwerpunkten, das Verhältnis der Spannung und des Gegensatzes bis — beschränkt auf bestimmte Gruppen und an der Grenze der allgemeinen Aufnahmefähigkeit — zu einer gewissen Selbständigkeit in

extremen Entwicklungen, Fällen oder Lösungen oder im gegenseitigen Ausgleich.

Entsprechend ist die Stellung der Struktur: Bestimmte Erscheinungen der Musik der Gegenwart sind von der Grundhaltung einer extremen Entwicklung der Struktur zur autonomen Konstruktion und damit einem rational bestimmten Gestaltungsprinzip der Musik geprägt, in dem Harmonie und Klang als sinnlicher Ausdruck zurücktreten. Dies im Gegensatz zum 18. Jahrhundert und der Romantik im 19. (und 20.) Jahrhundert (s. u.).

Stationen der Entwicklung zur Vorherrschaft der Struktur in der modernen Musik sind die Zwölftontechnik bei Schönberg, zuerst nur in der Melodie, dann auch auf die Begleitung und damit auf den Zusammenklang übergreifend (Kap. 3), dann bei Webern die Ausdehnung dieses Ordnungsprinzips über die Tonhöhen hinaus auch auf die Tondauer, -stärke und -farbe als weitere Elemente des Klangmaterials („punktueller Technik“ — Kap. 4), und in der elektronischen Musik die Organisation des Geräusches und die Verwendung aller verfügbaren Frequenzen und Frequenzkombinationen (Kap. 5).

Jedoch trotz der vollkommen strukturellen Beschaffenheit dieser Musik ist es nicht so, wie man nach Fellerer meinen könnte, daß sie ohne jeden Ausdruck wäre oder gar sein sollte, sondern Ausdruck — wenn auch in einer neuen Form — ist gerade das Anliegen der Komponisten dieser modernen Musik, worauf in der Diskussion nach dem Vortrag H. von Lüttwitz nachdrücklich hingewiesen hat (S. 63 f. und 67).

Aber „Es stellt sich die Frage, ob diese Neuerungen einen grundsätzlichen Wandel der Musikauffassung in unserer Zeit bedeuten, oder ob die Geschichte Erscheinungen kennt, die mit solchen konstruktiven Gestaltungsformen der Musik in einem gewissen Zusammenhang stehen“ (S. 7). Dies ist die Kernfrage des Vortrags überhaupt.

In Beantwortung dieser Frage kommt Fellerer zu dem Schluß, „daß das Problem einer konstruktiven Musik zu allen Zeiten bestanden hat, daß es im 15./16. Jahrhundert bestimmend im Vordergrund stand und im 17./18. Jahrhundert bis zur Kompositionsmaschine und Zufallskomposition geführt wurde (Anm.). Damit erscheint die Strukturkomposition der neuen Musik als Prinzip gar nicht mehr so neuartig und fremd oder

*als finis musicae, wie es manchem, der in der Tradition steht . . . erscheinen mag*" (S. 54 f.).

Rationale Strukturprinzipien finden sich auch in Melodiemodellen und rhythmischen Schemata in der außereuropäischen Musik und selbst bei Primitivkulturen (Kap. 6). Auf der strukturellen Satzgestaltung liegt nach Fellerer der Schwerpunkt auch in der Klangverbreiterung eines *cantus prius factus* in der frühen Mehrstimmigkeit. Der Improvisation der Ausführenden bleibt aber nicht nur die Besetzung in Vokal- und Instrumentalstimmen überlassen, sondern die Improvisation greift durch figurative Diminution in die Klangrealisierung des Satzes, seinen vom Komponisten um die Kernmelodie (den *cantus firmus*) fixierten kontrapunktischen Stimmverlauf ein. So noch im 16. Jahrhundert in Palestrinas Werken.

Seit jedoch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Harmonik, der deklamatorischen Ausdrucksgebung und der vom Komponisten bestimmten Klanggestalt der klanglich bestimmte Satz deutlich wird, treten mit der Satzstruktur als beherrschendem Prinzip und ihrer Eingliederung in den klanglich bestimmten Satz die improvisatorisch-akzessorischen Gestaltungsmittel zurück.

Bei der klanglichen Verbreiterung eines *cantus prius factus* oder *cantus firmus* im frühen Organum könnte man jedoch fragen, ob hier nicht vielmehr der Klang strukturelle Bedeutung hatte und die improvisatorische Diminution der Melodie allmählich in den strukturellen Klang einbezogen wurde.

In der Barockzeit bleibt der Aufführungspraxis (in Besetzung und Koloratur) ein weiterer Spielraum, obwohl die Verbindung von Struktur und Klangrealisierung (die man im Unterschied zum Klang als Gegensatz von Struktur vielleicht besser als „Erklingen“ bezeichnen sollte) weiter entfaltet wurde. Aber im 18. Jahrhundert wird der Klang mit dem Satz verbunden. Satz und eigene Klangstruktur sind „von einer subjektiv ausdrucksbestimmten *Thematik*“ geprägt und bedingen sich gegenseitig. Also nicht die Struktur an sich, sondern subjektives Ausdrucksstreben und Erleben bestimmen in Erfindung und Wirkung die musikalische Gestalt. Diese subjektiven Ausdrucks- und Erlebensgestaltungen wurden in der Romantik immer mehr differenziert und

verfeinert, und dem entspricht die Entwicklung der Harmonik.

Strukturierung des Materials im Mittelalter zeigt im Melodischen bei Guido von Arezzo die Lehre von der Melodiekonstruktion nach den Vokalen der Textsilben aufgrund der entsprechenden Vokale der Solmisationssilben (Kap. 7) sowie im 16. Jahrhundert die Bildung von Themen nach einem ähnlichen Verfahren und noch später nach Namen (Kap. 10), im Rhythmus vom 13. bis 15. Jahrhundert die Modus-Ordnung und die Mensur (rote Noten — S. 35 — begegnen allerdings bereits Anfang des 14. Jahrhunderts), dann, ausgehend von der „*Isoperiodik*“ im Tenor (Philipp de Vitry), die isorhythmische Motette (Machaut) und in Analogie dazu wiederum im melodischen Bereich die Isomelodik (Machaut) bis zur kanonischen (Caccia — eher noch mehr als diese italienische Gattung wäre die ihr entsprechende französische Chace zu nennen) und thematischen Arbeit (Kap. 8).

Jedoch noch im ausgehenden 14. und 15. Jahrhundert hat, seitdem im Liedsatz, im Fauxbourdon und in der Oberstimmentwicklung Tonalität und Klang immer bestimmender hervortreten sowie eine klangsinliche Musikauffassung zunehmende Bedeutung und Verbreitung findet, die bis zum beginnenden 20. Jahrhundert dauernde harmonisch-klangliche Ausdrucksentwicklung ihren Anfang genommen. Das erste bedeutende Ergebnis dieser neuen Entwicklung ist die „*pankonsonante Satzgestalt*“ (der „*pankonsonante Stil*“), der euphonische Kontrapunkt bei Dunstable und Dufay mit seinem Wohlklang als Voraussetzung der Harmonie.

Aber auch im neuen thematisch und motivisch bestimmten Kontrapunkt führt bei den Niederländern und besonders bei Ockeghem und Obrecht ein neues Formprinzip mit einer klanggebundenen Vertikalordnung zu einer bestimmenden Strukturordnung in der Imitation. Zum beherrschenden Strukturprinzip wird der Kanon, bei dem die Stimmen notengleich, in ihrer Zeit- und Tonalitätsordnung aber verschieden sind und daher eine einzige aufgezeichnete, aber verschieden zu deutende Stimme sogar unter Berücksichtigung vertikalharmonischer Schwerpunkte einen mehrstimmigen, in sich geschlossenen Satz enthält (Kap. 9).

Einige derartige Kanons des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts bespricht Fel-

lerer (S. 43 ff.) unter Heranziehung von Notenbeispielen, wobei aber im Falle des Sanctus der *Missa prolationum* von Ockeghem die Beschreibung verwirrend und — abgesehen davon, daß bei beiden Beispielen dazu (S. 45) nicht alle Stimmen, wie sie zusammen erklingen, genau untereinander notiert sind — das erste Beispiel irreführend ist.

Die bestimmende Bedeutung der Konstruktion in der musikalischen Komposition zeigt außer der Themenbildung auf außermusikalischer Grundlage auch die thematische Verwendung des *cantus prius factus*, und das konstruktive Prinzip tritt in orgelpunktartigen Stimmverwendungen und starren *cantus firmus*-Linien in Motettensätzen bei Josquin und Palestrina auf. Beim *cantus firmus* bedingt dasselbe Prinzip aber auch variable Gestalten und aus dem vorgeformten Thema bildet es durch dieselben Mittel wie in der seriellen Musik (Spiegel- und Krebsbildungen, thematische und tonale Permutationen, tonale und rhythmische Einsatzverschränkungen) den ganzen Satz. Oder aber solche kanonischen Konstruktionen werden mit einem freien Motettensatz verbunden.

Hier, wie bereits bei der früheren Mehrstimmigkeit (s. o.), aber auch in Bezug auf die Harmonik der späteren Musik, ist jedoch zu bemerken (wie es in der Diskussion, S. 66 f., bereits K. W. Niemöller für die Musik der Zeit vor Ockeghem getan hat), daß der Begriff der Struktur stets, wenn auch nicht so weitgehend wie in der seriellen Technik, auch auf den Zusammenklang zutrifft. Indem die Auswahl der Konsonanzen und ihre Unterscheidung von den Dissonanzen sowie deren Behandlung im Zusammenklang wesentlich strenger sind als in der einstimmigen Melodie bzw. Melodik, herrscht in ihm das Strukturprinzip sogar in ganz besonderem Maße.

Außerdem ist in der Harmonik sowohl der vom „Klang“ bestimmten Epoche, als auch — mehr oder weniger allgemein, in bestimmten Gattungen oder an bestimmten Stellen des Satzes (namentlich den Kadenzten) — im 13. bis 16. Jahrhundert sogar auch die Folge der Zusammenklänge geregelt. Im Verhältnis zur Struktur im Sinne von Fellerer unterscheidet sich die Struktur des Klanges in der früheren Musik nur dadurch von der des Klanges in der seriellen Musik, daß dort nicht beide Male gleicher-

weise alle diatonischen, wie hier jeweils alle chromatischen Intervalle verwendet werden.

In der subjektiven Affektgestaltung und äußeren Klangwirkung der Monodie und Polychorie des späten 16. Jahrhunderts verliert sich das strenge Strukturprinzip. Konstruktive Züge in der Barockmusik sind meistens ausdrucks- und symbolgebunden. So die abstrakte Strukturverwendung von Choralmelodien in Kirchenkantaten von Bach und bei demselben Meister sowie allgemein im 17. und 18. Jahrhundert die als vorgeformte melodische Bildungen bestimmend hervortretenden rhetorischen Figuren (Kap. 10).

Den Gestaltbindungen der Musik stehen im 17. und 18. Jahrhundert Zufallsstrukturen gegenüber. Das Prinzip der Aleatorik, das den in ihrer Wiedergabe vieldeutigen Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts zugrundeliegt und in der Musik der Gegenwart neue Bedeutung erhalten hat, ist in jenen Jahrhunderten in Kompositionsspielen und (der heutigen Computerkomposition entsprechend) Komponiermaschinen veräußert worden. Ermöglicht wurde dies durch die einfache Kadenzordnung und Formbildung im 18. Jahrhundert, aber anders als in der neuen aleatorischen Kunst liegt hier infolge der begrenzt vorgeformten Melodie- und Satzglieder das Ergebnis trotz des Prinzips des Zufalls weitgehend fest (Kap. 11).

Eine englische und französische Zusammenfassung schließen die Studie ab. Gewundene, ja stellenweise einander fast aufhebende Formulierungen, bedingt durch rednerische Mittel wie Wechsel des Ausdrucks statt wissenschaftlicher Begriffsbildung, Wiederholungen von Sätzen mit Umstellungen usw., kennzeichnen sie auch in ihrer vorliegenden Druckfassung mehr als Vortrag denn als Schrift. Dem entsprechen ziemlich viele Druckfehler.

Die Diskussion, zu der außer dem Vortragenden selbst H. Becker, J. Trier, H. v. Lüttwitz, W. Fucks, K. W. Niemöller, G. Massenkeil und H. Conrad beitrugen, ergänzt den Vortrag hinsichtlich des Unterschieds bzw. der Unterscheidung von einander in Klang und Struktur ähnlichen Erscheinungen, hinsichtlich der Frage des Ausdrucks in der modernen Musik und der Konstruktion allgemein, hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen den mathematischen Hintergründen der Strukturen und der sub-

jektiven Reaktion auf Musik (wobei Fellerer auf Tonsysteme, Gebrauchsleitern, das Problem der Klangbreite und des Zurecht-hörens eingeht), hinsichtlich der musiksoziologischen Frage: Verhältnis des Komponisten zum Publikum, Stellung einer bewußt intro- oder extrovertierten Grundhaltung einer Musik zur Gesellschaft, Gegenüber von Klang und Struktur im Hörerlebnis mit einer in der gesellschaftlichen Entwicklung bald sensitiven, bald rationalen Musikauffassung, Gegensatz strukturbetonter, kultisch oder zeremoniell situationsgebundener Musik (Beispiel außereuropäische Musik) und Darbietungskunst für ein ästhetisch genießendes Publikum (Konzertmusik und unverändert klangorientierte Volksmusik sind Publikums-kunst), Entwicklung Standeskunst — Individualismus — Subjektivismus vom 18. Jahrhundert über Beethoven zum 19. Jahrhundert, hinsichtlich weiterer Umschreibungen des Gegensatzes von und zwischen Struktur und Klang: Konstruktive Musik — sensitive und emotionale Musikauffassung (Tabelle von A. Lorenz — s. auch S. 9, Anm. 18), Struktur- und Klangbetonung, Polyphonie und Homophonie, Kontrapunkt und Harmonie, actio und reactio sowie durch einen den Vortrag und die Diskussion zusammenfassenden geschichtlichen Überblick.

Ernst Apfel, Saarbrücken

Gottfried von Einem: Komponist und Gesellschaft. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1967). 30 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 1.)

Zur Bestimmung der klanglichen Erfahrung der Musikstudierenden. Ein Forschungsbericht. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1968). 40 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 2.)

Kurt Blaukopf: Werktreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1968). 44 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 3.)

Gunnar Sønstevoid / Kurt Blaukopf: Musik der „einsamen Masse“. Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1968). 34 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 4.)

Karel Pech: Hören im „optischen Zeitalter“. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1969). 35 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 5.)

Walter Graf: Die musikalische Klangforschung. Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1969). 56 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 6.)

In dem enzyklopädischen Stichwort „Musiksoziologie“ zur Einleitung in die Musiksoziologie (erschieden in Rowohlt's Enzyklopädie) gab Theodor W. Adorno 1967 eine Fülle von Anregungen zu empirischen Detailuntersuchungen auf dem Gebiet der Musiksoziologie. Nachdem er selber weitgehend dazu beigetragen hatte, die Grundlagen der Musiksoziologie in hypothetischer Weise zu erarbeiten, fehlt es in der Tat schon seit geraumer Zeit an Untersuchungen, die wissenschaftlich gesicherte Anhaltspunkte zur Bestätigung, Modifizierung oder auch Widerlegung der aufgestellten „Theoreme“ erbringen. Die jetzt von Kurt Blaukopf herausgegebene Schriftenreihe mit dem nicht gerade originellen, aber immerhin prägnanten Titel „Musik und Gesellschaft“ könnte als Antwort auf Adornos Anregungen gelten, wäre nicht das erste der bislang sechs vorliegenden Hefte bereits 1967 erschienen, also vor der Veröffentlichung von Adornos enzyklopädischem Stichwort.

Während einem ungeschriebenen Gesetz zufolge Reihenpublikationen eher gut beginnen und im Laufe der Zeit im Niveau absinken, ist das bei „Musik und Gesellschaft“ bislang gerade umgekehrt. Eröffnet wurde die Schriftenreihe mit dem subjektiven Bekenntnisbeitrag *Komponist und Gesellschaft* von Gottfried von Einem. Der Wert dieses Beitrags richtet sich ganz nach des Lesers Wertschätzung dem Komponisten von Einem gegenüber. Denn letztlich geht es ihm darum, seine durchaus traditionelle Kompositionsweise gegenüber der seriellen und der elektronisch-experimentellen „*Papiermusik*“ zu rechtfertigen. Von Einem ist der Ansicht, Kompositionen müßten verständlich sein, also „*erwartete Klangphänomene*“ aneinanderreihen. Muster dieser geforderten Kompositionen, so versichert er dem Leser, seien seine eigenen. Zu dem vielschichtigen Thema „Komponist und Gesellschaft“ vermag er eigentlich nicht mehr zu sagen als das Altbekannte: es besteht heutzutage eine Kluft zwischen den beiden Gruppen. Seine Folgerung ist ebenso simpel wie nichtssagend: zur Überbrückung der Kluft müßte sich der Komponist um eine verständliche Sprache bemühen.

Auch der zweite Beitrag innerhalb der Schriftenreihe, der Forschungsbericht *Zur Bestimmung der klanglichen Erfahrung der Musikstudierenden*, kann kaum als Bereicherung der Musiksoziologie angesehen werden. Der Kreis der Befragten ist nicht repräsentativ, und die Ergebnisse sind daher durch weitere Untersuchungen modifizierbar. Auch ist der offenbar sehr umfangreiche Fragebogen nicht mitgeteilt. Damit hat der Leser keine Möglichkeit, die im musikpädagogischen Forschungsinstitut der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien erarbeiteten Auswertungen mitzuverfolgen. Obwohl insgesamt festgestellt wird, daß technische Musikvermittlung nicht zu Passivität führt, wird nicht der im Anschluß daran naheliegenden Frage nachgegangen, inwieweit die technischen Medien den Anstoß zum Konzertbesuch oder zur eigenen Musikausübung geben können.

Über das aktuelle Thema *Werktreue und Bearbeitung* äußert sich Kurt Blaukopf in dem 3. Band. Im Mittelpunkt stehen die verschiedenen Möglichkeiten der Bearbeitung, die in der letzten Konsequenz bis zur „Bearbeitung“ ohne Original führen können, zugleich aber auch den Begriff Bearbeitung ins Absurde führen. Etwas weniger vollständig sind die Ausführungen über den Begriff *Werktreue*, der zusammen mit dem Geniebegriff in der Romantik aufgekommen ist, dann aber ständigen Bedeutungswandlungen unterlag. Diesen Wandlungen geht Blaukopf nicht nach. Er zieht lediglich die Schlußfolgerung: der Begriff *Werktreue* sei relativ, da in ihm „*unsere eigenen ästhetischen Vorurteile unmerklich mit einfließen*“.

Ein von der Musikwissenschaft stark vernachlässigtes Thema wird im 4. Heft von Gunnar Sønstevoid und Kurt Blaukopf angeschnitten. Anhand der Analysen von 11 „Hits“ der Deutschen Grammophon Gesellschaft in dem Zeitraum von 1953–1963 wird der zunehmende Verfall des Schlagers konstatiert und soziologisch zu begründen versucht. Das kann um so leichter geschehen, da 6 der 11 Beispiele von „*Freddy*“ stammen, während zum Beispiel der musikalisch anspruchsvollere Beat in den Untersuchungen nicht berücksichtigt wird, da er nicht auf der Liste der Bestseller bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft erscheint. Die Studie wirft für den Leser im wesentlichen zwei Fragen auf: 1. Ist es richtig, in Anlehnung an Adorno von vornherein gelten zu

lassen, daß „*leichte Musik, anders als noch vor 100 Jahren, heute ausnahmslos schlecht ist, schlecht sein muß*“? 2. Ist es sinnvoll und gerechtfertigt, „*musikalische Kriterien, die an den Beispielen der klassischen Musik gewonnen wurden, zur Bewertung von Schülern heranzuziehen*“?

Der Beitrag von Karel Pech *Hören im „optischen Zeitalter“* geht von der Prämisse aus, daß wir das Hörorgan gegenüber dem Gesichtssinn zu unserem eigenen Schaden immer weniger gebrauchen. Pech führte Untersuchungen an 50 Kindern mit einem Durchschnittsalter von 10 Jahren durch und konstatierte, daß auf akustischem Gebiet Fähigkeiten zwar langsamer erworben werden, aber um so länger vorhalten. Seine an dieses Ergebnis anschließende Schlußfolgerung aber wirkt in ihrer zugespitzten Formulierung zu ausschließlich. Die Zuordnung von „*stereotypen Ausführungen*“ zu optischen Reizen und von „*schöpferischer fortschreitender Tätigkeit*“ zu akustischen Reizen erscheint problematisch.

Der bislang letzte Beitrag der Reihe ist der musikalischen Klangforschung gewidmet. Im ersten Teil der Schrift gibt Walter Graf einen Überblick über die Entwicklung der Klangforschung und ihrer Geräte, im zweiten Teil werden anhand von konkreten Beispielen Aufgaben und Möglichkeiten einer musikalischen Schallforschung erörtert. Mit Hilfe des Kay-Sonographen, der das Klangspektrum eines Musikbeispiels im zeitlichen Verlauf darstellt, werden sieben Beispiele analysiert. Die Untersuchungen gehen nicht nur, wie nahe liegt, auf klangstilistische Fragen ein. Sie vermitteln auch einen ersten Einblick in die „*Ausdrucks- und Impulswirkung des klanglichen Geschehens*“ und verdeutlichen den engen Zusammenhang zwischen Klangfarbe, Rhythmus und allgemeiner musikalischer Gestaltung.

Allen bislang vorliegenden Beiträgen der Reihe „*Musik und Gesellschaft*“ ist trotz der Verschiedenartigkeit der angesprochenen Themen eines gemeinsam. Sie führen in aktuelle Forschungsgebiete der Musiksoziologie ein, fassen das Gesicherte nach Möglichkeit im Überblick zusammen und werfen zugleich Fragen auf, die Anstoß zu neuen Forschungen geben könnten. Hier liegt, so will mir scheinen, vor allem die positive Seite dieser Publikationsreihe.

Helmut Rösing, Saarbrücken

Ulrich Günther: Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag 1967. XVI, 430 S.

Eine Fülle von Archivmaterial, dazu Zeitschriften, Schulbücher und Briefe, aber auch Interviews (Akteure von damals wurden befragt) hat Günther durchforscht, verwertet und in einem Buch verarbeitet, das zur Hälfte aus Belegen und Anmerkungen besteht. Ein bisher vernachlässigter Abschnitt aus der Geschichte der Schulmusik ist nun dargestellt, der für uns wichtigste zudem, denn die heftig umstrittene Neuordnung des Schulmusikunterrichts ist „ohne die Erhellung der jüngsten Vergangenheit . . . nicht denkbar“ (4). Die Lektüre dieser Dissertation ist nicht weniger beklemmend als die der Dokumentensammlung *Die Musik im Dritten Reich* von J. Wulf, und die Nüchternheit der Darstellung trägt dazu eher bei, als daß sie dem Leser Verwunderung und Zorn ersparte. Das Resultat der bis zur Peinlichkeit genauen Untersuchungen und Recherchen dürfte, wenngleich von Kennern seit geraumer Zeit vermutet, für die Mehrzahl der Leser bestürzend sein: die nationalsozialistische Musikpädagogik sei nicht das Ende, sondern die Fortführung der Kestenberg-Reform gewesen. Damit aber wären alle musikpädagogischen Auseinandersetzungen unserer Tage müßig, soweit ihnen die Anknüpfung an die zwanziger Jahre als Alternative zum Ungeist der Hitlerzeit gelten hat. Ein Buch, das solche Neuigkeiten vor den Musikpädagogen ausbreitet, kann nicht die Rezeption seiner Ergebnisse als schon vollzogen und sich selbst als verspätet betrachten. Bescheidenheit oder pädagogischer Optimismus lassen Günther aber mit dem Satz beginnen, die „Phase des Versuchs, dort fortzufahren, wo die Reform der Schulmusikerziehung 1933 unterbrochen wurde“ (1), neige sich ihrem Ende zu. Wie weit man davon noch entfernt ist, verdeutlichen zwei Publikationen, die fast gleichzeitig mit Günthers Buch erschienen sind; im Sachteil des Riemann-Lexikons beschließt und krönt noch immer die Kestenberg-Reform die Geschichte der Schulmusik; und in dem Lehrerhandbuch *Musikalische Grundausbildung* von S. Abel-Struth gerinnt ein Konglomerat aus (zeitgemäß angereicherten) Reformideen von damals gar zu einer materialreichen Handwerkslehre, bevor die

neue Theorie der Schulmusik überhaupt erst in Angriff genommen wurde. Günthers Zuversicht ist respektabel, jedoch unbegründet. Sein Buch kann viel bewirken, aber sicherlich nicht, daß es sich selbst überflüssig machte.

Lars Ulrich Abraham, Freiburg i. Br.

P. Kilian Kirchhoff: Die Ostkirche betet. Hymnen aus den Tagzeiten der byzantinischen Kirche. Band I: Die Vorfastenzeit. Erste bis dritte Fastenwoche. Band II: Vierte bis sechste Fastenwoche. Die heilige Woche. Überarbeitet und herausgegeben von P. Chrysologus Schollmeyer O. F. M. Münster: Verlag Regensburg 1962 und 1963. Band I 453 S., Band II 487 S.

Die deutsche Literatur besitzt in den Nachdichtungen byzantinischer Hymnen, übertragen und herausgegeben von P. Kilian Kirchhoff O. F. M., einen Schatz von großer Schönheit, dem in anderen Sprachen kaum etwas Ähnliches zur Seite zu stellen ist. Seit J. B. Pitra 1876 seine *Analecta Sacra* herausgab, sind in vielen Sprachen Übersetzungen byzantinischer Dichter erschienen. P. Kilian hatte ein anderes Ziel vor sich; er wollte die liturgischen Hymnen des Kirchenjahres übertragen. Seine Hymnen aus der Fastenzeit und der heiligen Woche erschienen in vier Bänden 1934–1937 im Verlag Jacob Hegner in Leipzig unter dem Titel *Die Ostkirche betet*. Diese Auflage wurde, wie P. Kilian Kirchhoffs Mitbruder, P. Chrysologus Schollmeyer, der Herausgeber der Neuausgabe mitteilt, teils vernichtet, teils durch Feuer zerstört, und P. Kirchhoff am 24. April 1944 enthauptet. P. Schollmeyer, ein Jugendfreund P. Kirchhoffs, sah seine Aufgabe darin, eine der veränderten Zeit entsprechende Neuausgabe auf Dünndruckpapier in zwei Bänden zu edieren und konnte trotz schwerer Krankheit sein Werk vollenden und, wie der Verleger mitteilt, diesem es am Vorabend seines Todes übergeben.

Aus der Einleitung und den Anmerkungen der ersten Ausgabe ist manches weggeblieben, was für P. Kirchhoff charakteristisch ist, so die ersten Seiten der Einleitung, aus denen die Bewunderung des Autors für die aus der Antike hervorgegangene frühe christliche Dichtung spricht. Weggeblieben ist auch das von P. Dietrich seinerzeit mit großer Umsicht erstellte, nun aber von der Forschung

überholte „systematische Sachverzeichnis“ (Bd. IV, S. 171—208). Beibehalten sind die beiden Einführungen von A. Baumstark über den *Aufbau des byzantinischen Breviers* und *Liturgische Vorbemerkungen*, Studien, die auf wenigen Seiten eine völlig entsprechende Einführung in die Liturgie der Ostkirche geben. Die Hymnen selbst sind ungekürzt aus der ersten Auflage übernommen. Sie entstammen dem *Triodion*, welches die Tagstundengebete des beweglichen Teiles des Kirchenjahres vom Beginn der Vorfastenzeit bis zum Karsamstag enthält. Den Hauptteil bilden die „*Kanones*“, die aus den neun biblischen Kantika hervorgegangen sind und seit dem 7. Jhd. ihren Platz im Orthros, dem Morgengottesdienst haben. Daneben finden sich die „*Kontakia*“, ursprünglich aus 24 bis 30 Strophen bestehend, deren Blütezeit mit der Epoche der großen Meloden Anastasios, Kyriakos und vor allem Romanos zusammenhängt. Seit dem Aufkommen der „*Kanones*“ sind die „*Kontakia*“ auf Modellstrophe (Heirmos) und erste Strophe (Oikos) beschränkt. Das einzige ungekürzte Kontakion ist der *Akathistos* *Ἕμνος*. Dieser wurde mit allen seinen 24 Strophen — zwölf langen und zwölf kurzen — von Solisten am Samstag der fünften Fastenwoche die Nacht hindurch bis zum Morgen gesungen. Ursprünglich für das Verkündigungsfest am 25. März bestimmt, wurde der *Akathistos* später zum Danklied an die Gottesmutter für die Rettung „ihrer“ Stadt aus höchster Gefahr. Der Name des Dichters ist unbekannt, doch stimmte ich in meiner Ausgabe der Hymne in Mon. Mus. Byz. Transcripta IX Baumstark und C. del Grande bei, daß alles für die Autorschaft des Romanos spricht, und nun bekennt sich auch C. Trypanis in *Fourteen Early Byzantine Cantica* (Wiener byzantinistische Studien V, 1968) zu dieser Annahme, doch hindert ihn das Fehlen des Namens in den Mss. den letzten Schritt zu tun.

In einem Nachwort schreibt P. Schollmeyer, daß seine Veränderungen hauptsächlich stilistischer Art gewesen seien. Es sind deren nur wenige. P. Kirchhoff formte für seine Nachdichtungen eine Sprache, welche den Pindar-Übertragungen Hölderlins nachgebildet ist. Sie verwenden die *ἀκουσία ἀσπληρά*, die „harte Fügung“, wie Norbert von Heltingrat in seinen *Pindarübertragungen von Hölderlin* (1911) diese von der hellenistischen Rhetorik eingeführte Art des lyrischen

Stiles benennt und es scheint mir, daß P. Kirchhoff mit der Verwendung der harten Fügung dem Geist der byzantinischen Hymnik nahe gekommen ist.

Man muß mit dem zu früh verstorbenen Herausgeber übereinstimmen, wenn er die Verdienste des Regensbergischen Verlages um die Rettung des Lebenswerkes von P. Kilian Kirchhoff und dessen Wiedererstehung in einer bibliophilen Ausgabe rühmt. Diese Übersetzung, und die bereits 1961 erschienene Neuauflage vom *Osterjubiläum der Ostkirche* durch den gleichen Verlag scheint uns jetzt, angesichts des Rückganges des Griechischen im Schulunterricht, von besonderem Wert zu sein. Die Übersetzungen werden allen Musikhistorikern willkommen sein, welche die in den neun Bänden Transcripta der Mon. Mus. Byz. erschienenen Übertragungen byzantinischer Melodien einsehen wollen, aber vorher keine Gelegenheit haben, sich mit der östlichen Liturgie und dem Wesen der Hymnendichtung vertraut zu machen.

Egon Wellesz, Oxford

B é l a B a r t ó k: Rumanian Folk Music. Volume I: Instrumental Melodies. Edited by Benjamin Suchoff, with a Foreword by Victor Bator. Volume II: Vocal Melodies. Edited by Benjamin Suchoff. Volume III. Texts. Edited by Benjamin Suchoff. Text Translations by E. C. Teodorescu. The Hague: Martinus Nijhoff 1967. XLV und 704; XXXI und 756; CVIII und 661 S. (Bartók Archives Studies in Musicology. 2—4.)

Bartók fand nicht aus Interesse an subkulturellen Erscheinungen den Weg zur Volksmusik, — sondern ein Kreis junger Musiker: Bartók, Kodály, Lajtha, suchte um die letzte Jahrhundertwende eine vom Westen unabhängige ungarische Nationalmusik zu begründen, und die Kenntnis der ungarischen Volksmusik sollte dafür die legitime Basis abgeben. Gleichsam als Nebenprodukte sind daher die Publikationen Bartóks zur europäischen Musikethnologie zu betrachten, die Sammlung und Systematisierung des ungarischen Bestandes, die Sammlungen bei den umliegenden Völkern, den Slowaken, Ruthenen, Rumänen, Südslawen (nur Österreich nahm Bartók aus, denn seiner Meinung nach war die deutschsprachige Volksmusik „*künstlerisch inaktiv*“,

Mozart und Haydn hatten sie bereits vollends ausgeschöpft); zu den genannten Sammlungen kamen Aufzeichnungen bei den Bulgaren, den Türken und in Nordafrika. Das Eindringen in die Wesensart der ungarischen vokalen und instrumentalen Volksmusik und der Vergleich des ungarischen Bestandes mit dem der Nachbarvölker erst konnte Aufschluß geben über das eigenständige Ungarische, auf dem Bartóks kompositorisches Schaffen aufbauen sollte.

Doch was als „Nebenprodukt“ verstanden sein will, ist für sich eine schier ungläubliche Leistung. Mit den Studien und Ausgaben zur ungarischen Volksmusik, von Kodály sowie Bartóks und Kodálys Schülern und Schülers-Schülern in den dickleibigen Bänden des *Corpus musicae popularis hungaricae* fortgesetzt, mit den nicht minder dickleibigen Bänden der slowakischen, serbokroatischen und rumänischen Volksmusikausgaben, hat Bartók neue Maßstäbe in der „europäischen Musikethnologie“ gesetzt, ja, man mag sagen, eine solche überhaupt begründet. Zu Recht spricht Edith Gerson-Kiwi davon, daß die Bartókschen Volksmusikpublikationen zu den großen Ereignissen unserer Zeit zu zählen seien.

An der zur Rezension vorliegenden Ausgabe rumänischer instrumentaler und vokaler Volksmusik (genauer: Volksmusik der rumänischsprachigen Bevölkerung in Siebenbürgen) hat Bartók lebenslang gearbeitet. Zunächst publizierte er aus dem gewonnenen Material landschaftlich oder thematisch begrenzte Bestände: 1913 *Chansons populaires roumaines du département de Bihar* (Neuausg. Budapest 1967), 1923 *Volksmusik der Rumänen von Maramures* (Neuausg. ebda. 1966), 1935 *Melodien der rumänischen Colinde* (Neuausg. ebda. in Vorb.). Die frühesten Aufzeichnungen zu den nun erschienenen drei Bänden kamen 1908 in Tarockó/Siebenbürgen zustande; das Manuskript wurde am 30. März 1945, also wenige Monate vor Bartóks Tod, in New York abgeschlossen. Constantin Brăiloiu sollte später, im Auftrag des New Yorker Bartók-Archivs, die Edition besorgen; doch auch er starb darüber. Schließlich übernahm Benjamin Suchoff die Aufgabe.

Der Herausgeber beschränkt sich jedoch auf einleitende Bemerkungen zur Geschichte des Manuskriptes; die Konzeption Bartóks wird in jedem Fall beibehalten. Und das

ist gut so. Bartók strebte nämlich, vor allem unter dem Einfluß von Zoltán Kodály, stets danach, seine Sammlungen in einer innermusikalisch-systematischen Ordnung vorzulegen, das Material nach Melodietypen zu gliedern; und zwar nicht allein, um damit eine der alphabetischen Textordnung parallele musikalische Katalogisierung zu geben, die das Auffinden bestimmter Melodien ermöglicht, sondern um mit Hilfe der Melodien-Systematik das Erkennen und Bestimmen historischer und geographischer Schichtungen zu erleichtern. Im musikwissenschaftlichen Schrifttum hat sich zu diesem Thema ausreichend Literatur angesammelt (vgl. Bericht über die 2. Intern. Musikwiss. Konferenz Liszt-Bartók, Budapest 1961 = *Studia musicologica* V, 1963). Die sich speziell beim rumänischen Material ergebenden Probleme der Sammlung, Transkription, Katalogisierung und Systematisierung werden im Vorwort zu Band 1 sowie in Einführungen zu den Bänden 1 und 2 von Bartók aufgezeigt. Die 809 Nummern des ersten Bandes erfassen nicht nur das gebräuchliche Volksmusik-Instrumentarium, wie es inzwischen von Bálint Sárosi, *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* 1/1, Leipzig (1967), vorgelegt wurde, sondern auch seltenere Instrumente, wie Alphorn und Dudelsack. Zu den Tanzweisen werden Beschreibungen der Tanzformen und einige Bilder geboten; den Musikethnologen interessieren aber vor allem die Melodienvergleiche und die Typologie. Band 2 enthält 678 Nummern; auch hier beschreibt Bartók genau die Technik des Sammelns, seine Art der Materialaufbereitung, die musikalischen Eigentümlichkeiten der Melodien und Rhythmen, die Funktion der Lieder in der lebendigen Tradition. Register schlüsseln überdies den Bestand weiter auf. Im dritten Band sind die rumänischen Texte auch in englischer Übersetzung geboten.

Eine Besonderheit sei abschließend erwähnt: Alle Melodien und die rumänischen Texte wurden nach den Handschriften Bartóks klischiert und abgedruckt. Der Käufer des Werkes erwirbt also zugleich mit einem Standardwerk der Volksmusikforschung eine bibliophile Kostbarkeit, die im Bereich der europäischen Musikethnologie neben Konrad Mautners *Steierischem Rasplwerk* von 1910 einzustellen ist.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Robert Stevenson: *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press (1968). XI, 378 S., 1 Taf.

Die spanische Eroberung Mesoamerikas und des Andengebietes, das heißt der Zonen vorkolumbischer Hochkulturen in Amerika, hat einen vielschichtigen Prozeß des Kulturkontaktes eingeleitet. Heute, und nicht erst unter dem Einfluß der Massenmedien, beherrschen europäische Züge die städtischen wie die ländlichen Musikkulturen jener Gebiete, die sich bis 1519 bzw. 1531 ohne andere als sporadische transpazifische Kontakte zur Alten Welt entwickelt hatten.

Den frühen Phasen dieses musikhistorisch äußerst interessanten Akkulturationsprozesses und seinen Voraussetzungen in Europa und Amerika hat Robert Stevenson in den letzten zwei Jahrzehnten neben zahlreichen Aufsätzen ein halbes Dutzend Bücher gewidmet, die aus umfangreichen Literatur- und Archivstudien in beiden Erdteilen hervorgegangen sind. In dem vorliegenden, hervorragend ausgestatteten Band sind diejenigen Abschnitte seiner früheren Publikationen in revidierter und teilweise erweiterter Form zusammengefaßt, die sich auf die indianischen Musiktraditionen Mesoamerikas und Perus vor der Conquista und auf ihr Fortleben in der Kolonialzeit bis ca. 1800 beziehen.

Den ersten und weitaus umfangreicheren Teil bildet eine Überarbeitung der zwei Anfangskapitel seines Buches *Music in Mexico. A historical survey* (New York: Thomas Y. Cromwell Company, 1952), deren Gliederung und Wortlaut größtenteils erhalten geblieben sind. Die Kapitel stehen jetzt unter dem Obertitel *The Aztec area*, wofür weniger populär, aber richtig Mesoamerika stehen sollte, der von Paul Kirchoff geprägte und längst in die Fachliteratur eingegangene Terminus für die Zone präkolumbischer Hochkulturen in Zentralamerika. Tatsächlich behandelt Stevenson dieses ganze Gebiet, nicht nur den kleinen, wenn auch am besten bekannten Staat der Azteken. Die Bezeichnung der zahlreichen Völker und Kulturen Mesoamerikas mit einem unzutreffenden Schlagwort erweist sich nicht nur für den mit der lokalen Kulturgeschichte weniger vertrauten Leser, sondern auch für den Autor gefährlich, der sich damit selbst der Differenzierungsmöglichkeiten beraubt.

Nach einer forschungs- und quellen-geschichtlichen Einleitung wendet sich Stevenson der indianischen Musikkultur zur Zeit des ersten Kontaktes mit Europäern zu, die er unter weitgehendem Verzicht auf eigene Quellenforschung nach der recht umfangreichen und oft schwer zugänglichen Literatur schildert. Dabei werden allerdings die teilweise in modernen Reproduktionen vorliegenden Bilderhandschriften nicht ausgewertet, auf deren Bedeutung der Verfasser jedoch hinweist. Das Schwergewicht liegt bei den außermusikalischen Funktionen der Musikinstrumente, von denen eine Auswahl in der alphabetischen Reihenfolge ihrer klassischen Nahuatl-Namen abgehandelt wird, und bei frühkolonialen Beobachtungen über Musik und Tanz und damit verbundene Gebräuche, die Stevenson thematisch ungeordnet unter dem Namen des jeweiligen Chronisten mitteilt und aus der glänzend beherrschten Literatur kommentiert. Der Versuch, die fehlenden Quellen zur Struktur aztekischer Musik durch einige Melodieproben aus der rezenten Tradition nordmexikanischer Stämme wie der Tarahumara, Tepehua, Cora und Huichol zu ersetzen (S. 125—139), gibt vorwissenschaftlichen Spekulationen der von Stevenson zitierten Autoren ungebührliches Gewicht und kann zum Thema nichts beitragen, denn die genannten Stämme sprechen zwar uto-aztekische Sprachen wie auch die Schoschonen im USA-Staat Idaho und die Sigua in Costa Rica, haben aber niemals im Bereich der aztekischen oder irgendeiner anderen mesoamerikanischen Hochkultur gelebt.

Im folgenden Kapitel beschäftigt sich der Verfasser mit der musikalischen Akkulturation der Indianer vor allem im 16. Jahrhundert. Anhand ausgedehnter Zitate spanischer Chronisten, die — wie auch in früheren Abschnitten — in der Regel nur in englischer Übersetzung oder gar Paraphrase gegeben werden, zeichnet Stevenson die Rolle der Musik bei der Missionierung nach und führt die bereitwillige und erfolgreiche Übernahme spanischer geistlicher Musik darauf zurück, daß sie an indianische Tradition anknüpfen konnte, wozu die Existenz eines privilegierten Musikerstandes und streng geregelter Kultmusik gehörten (S. 198). Abhandlungen über mexikanische Musikdrucke des 16. Jahrhunderts und Musik in profanen Kontexten schließen den mesoamerikanischen Teil ab, dessen Umfang gegenüber der ursprünglichen

Fassung von 1952 durch Einarbeitung weiterer, vor allem auch neuester Literatur mehr als verdoppelt worden ist. Einer zukünftigen Auflage ist eine reiche Illustrierung zu wünschen, auf die der Verfasser hier unter Hinweis auf fremde Veröffentlichungen und Publikationspläne verzichtet — mit Ausnahme einer Tafel, die bereits aus dem *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, Vol. 2, 1966, bekannt ist.

*The Inca area* heißt der zweite Teil des Bandes, der einen fast unveränderten Nachdruck der Kapitel I, II und V von Stevensons Buch *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, 1960) darstellt, das Fritz Bose (Die Musikforschung XV, 1962, S. 192 bis 194) ausführlich besprochen hat. Am Schluß stehen einige knappe Bemerkungen und Notenbeispiele zur bolivianischen Indianermusik.

Vergleichlich sucht der Leser nach einer vergleichenden Analyse der Akkulturationsprozesse in Mexiko und Peru, die sich anbietet und die der Klappentext verspricht. Aber Stevenson hat seinen Einleitungssatz wörtlich gemeint: „*This is the first book in any language to juxtapose the musics of the two high American cultures*“ (Vorwort). Als handliche Synopsis eines noch immer vernachlässigten Gebietes der Musikwissenschaft, deren Benutzung durch einen umfangreichen Index und eine zuverlässige Bibliographie erleichtert wird, ist es von großem Nutzen. Dieter Christensen, Berlin

Jan Ling: Nyckelharpan. Studier i ett folkligt musikinstrument. With an abbreviated version in English. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners förlag (1967). 288 S., 1 Schallplatte (Musikhistoriska museets skrifter. 2.)

Vorliegende Doktorabhandlung über die Schlüsselfiedel wurde im Mai 1967 von der Universität in Uppsala angenommen, und aus diesem Anlaß war Dr. Erich Stockmann, Berlin, als Sachverständiger auf dem Gebiet der Volksmusikinstrumentenforschung hinzugezogen worden. Seine außerordentlich anerkennende Beurteilung der Arbeit wurde in der *Svensk tidsskrift för musikforskning*, 1967, veröffentlicht. Es handelt sich hier aber auch in der Tat um eine Monographie, die in vielfacher Weise epochemachend ist, weil ihr Thema von allen nur möglichen Seiten aus angegangen und erschöpfend

behandelt wird. Daß besonders die Schlüsselfiedel zu einer solchen Untersuchung reizt, ist wohl durch ganz spezielle Umstände bedingt: der heutige Lebensraum des Instruments ist auf schwedisches Gebiet beschränkt; außerdem sind nur Instrumente aus Finnland, Norwegen und Schweden erhalten, und Textquellen sowie auch ikonografische Zeugnisse für das Auftreten des Instruments in früherer Zeit finden sich — abgesehen von den Beschreibungen und Abbildungen bei Agricola und Praetorius — nur in Skandinavien. Diese beispiellose Konzentration des Materials hat Ling bis ins Letzte ausgenutzt, um das Instrument in Geschichte und Gegenwart einzuordnen.

Nach einem kurzen Überblick über die bisherige Forschung, die die Schlüsselfiedel behandelt, gibt das 1. Kapitel eine Typologie des Instruments, die im wesentlichen zwischen Schlüsselfiedeln ohne und mit Resonanzsaiten unterscheidet. Das 2. Kapitel referiert das Quellenmaterial vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart. Von besonderem Interesse sind hier die Kohlenstoff 14-Datierung von Instrumenten aus dem 16. Jahrhundert und die Folgerungen, die aus Fresken des 15. und 16. Jahrhunderts in dänischen und schwedischen Kirchen gezogen werden. Ling hat aufzuzeigen können, daß die schwedischen Bilder eine lokale Tradition repräsentieren, die nur sekundär von ausländischen Vorbildern abhängig ist. Weniger überzeugt wird man von der Stichhaltigkeit dieser These, wenn sie auf die kürzlich entdeckten dänischen Fresken von ca. 1560 in der Kirche in Rynkeby angewandt wird. Der Bauherr dieser Kirche, Hardenberg, hatte nahe Beziehungen sowohl zu schwedischer als auch deutscher Tradition, und das Material steht merkwürdig isoliert in der dänischen Überlieferung, was jedoch keineswegs seine große Bedeutung für die Morphologie der Schlüsselfiedel schwächt. Die beiden dänischen Textquellen, die Ling heranzieht, kommen dem Rezensenten unsicher vor. Ravn (1646) übersetzt *lyra* mit *lire* oder „*Nøglefeile*“, worunter man aber eine „*drejelire*“ (Drehleier) verstehen muß, und das gleiche gilt für Peder Syv (1663), der das Instrument seines „*nøglefedlers*“ nicht näher beschreibt. In Moths Wörterbuch von ca. 1700 (Ms. auf der kgl. Bibliothek Kopenhagen), einer Quelle, die Ling außer acht läßt, wird „*Nøglefeile*“ mit „*lyra cum*

*claviculis*“ übersetzt, während eine Kombination mit *lire* nach Moth auf ein Instrument weist, das gedreht wird. Dies bestätigt auch die spätere Anwendung des dänischen Wortes „*lire*“. Das 3. Kapitel befaßt sich mit der Terminologie des Instruments, während das 4. Kapitel eingehend dessen gegenwärtigen, auf Tradition gegründeten Herstellungsgang beschreibt. Ein Vergleich mit Exemplaren aus dem 16. Jahrhundert macht evident, daß die handwerkliche Tradition ungebrochen fortlebt. Diese Auffassung wird durch die morphologische Untersuchung des 5. Kapitels unterstützt, aus der hervorgeht, daß sich verschiedene Typen überschneiden. Daß sich Ling für die Resonanzsaiten weniger als erwartet interessiert, geht sowohl aus den akustischen Untersuchungen des 8. Kapitels, die sie ganz unberücksichtigt lassen, als auch aus der morphologischen Untersuchung hervor. Mit einigen Vorbehalten schließt sich Ling jener Auffassung an, derzufolge die *Viola d'amore* im Zeitraum 1650—1770 von Einfluß gewesen ist. Dieser Gedanke ist ja auch naheliegend. Wenn sich aber der Verfasser in diesem Zusammenhang u. a. auf schwedische Inventarlisten vom Ende des 17. Jahrhunderts stützt, in denen die Bezeichnung *Viola d'amore* auftritt, muß man den Nachweis des Vorhandenseins von Resonanzsaiten fordern — soweit der Rezensent bekannt, unterscheidet aber gerade diese Periode nicht deutlich zwischen *Viola d'amore* mit und ohne Resonanzsaiten. Die Kapitel 6—9 enthalten außerordentlich sachkundige Auseinandersetzungen betr. Tonvorrat, Spieltechnik, Tonqualität und Spielrepertoire. Interessant sind die Überlegungen hinsichtlich eventueller Beziehungen zwischen Mensurmaßen und gegenwärtigen Gebrauchsländern. Lings realistische Einstellung zu seinem Thema geht auch aus der Frage hervor, die er — anstelle so vieler anderer möglicher — an seinen akustischen Mitarbeiter Johan Sundberg richtet: Ist es möglich, die von den Spielleuten subjektiv konstatierte Verwandtschaft des Klangcharakters der chromatischen Schlüsselfiedel (erfunden 1925) mit dem der Violine, im Gegensatz zu dem Klangcharakter der älteren „*silverbasharpa*“, objektiv zu bestätigen? Die Antwort hierauf ist bejahend. Diese Untersuchung ist als Schulbeispiel für kommende Arbeiten entsprechender Art gedacht. Das letzte, 10. Kapitel faßt alle die voraus-

gehenden Resultate zu einer fesselnden Geschichte der Schlüsselfiedel von ca. 1350 bis zur Gegenwart zusammen. Man hätte erwarten können, daß das Übergewicht der schwedischen Quellen zu einer Hypothese über den Ursprung des Instruments geführt hätte, die mit der geläufigen Auffassung bricht; Ling schließt sich jedoch jener Theorie an, derzufolge die Schlüsselfiedel im Lauf des 13. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Drehleier in Zentraleuropa entsteht, von wo aus wandernde Spielleute dann das Instrument wiederholt nach Skandinavien gebracht haben. Die wichtigste Stütze für diese Annahme bilden die allgemeinen, kulturellen Bewegungen des späten Mittelalters, die vom Süden zu dem „unterentwickelten“ Norden hin führen, der keinerlei Möglichkeit hatte, ein so verhältnismäßig kompliziertes musikalisches Gerät wie die Schlüsselfiedel selbständig zu schaffen. Wenn man somit Schweden nicht als das Entstehungsgebiet dieses Instruments annehmen kann, so hat doch dieses Land als einziges den speziellen, volkstümlichen Typ entwickelt, der bis ins 20. Jahrhundert zu überleben vermochte und vermutlich — unter etwas veränderten Bedingungen — dank dem zielbewußten, sowohl traditionserhaltenden, als erneuernden Einsatz der Spielmannsbewegung auch weiter leben wird.

Jedes Thema bestimmt in gewisser Weise seine Methode selbst. Lings Abhandlung hat Berührungspunkte nach so vielen Seiten hin, daß sie Schule machen sollte und auch als Grundlage für Seminarübungen dienen könnte, dies um so mehr, als keine Teiluntersuchung ohne vorausgehende Betrachtung der verschiedenen methodischen Möglichkeiten und deren Relevanz vorgelegt wird, so daß also auch andere Gesichtspunkte erörtert werden als nur derjenige, der gerade die Grundlage der Untersuchung bildet. Charakteristisch für Lings Haltung als Forscher ist auch, in welchem Ausmaß er sich auf die Mitarbeit technischer Experten stützt. Hier sind die Kohlenstoff 14-Datierung und die akustischen Untersuchungen zu nennen, die völlig selbständige Beiträge sind. Außerdem bemerkt man die sehr sympathische Sorgfalt, mit der der Verfasser alle Anregungen einarbeitet, die ihm zugegangen sind. Das Buch ist außerordentlich übersichtlich redigiert, leicht lesbar, reichhaltig mit Fotografien und Zeichnungen illustriert, mit zahlreichen Quellennachweisen sowie mit einem Lite-

raturverzeichnis und einem Sach- und Personenregister versehen. Hierzu kommt eine vorzügliche englische Zusammenfassung, die jedoch einer hoffentlich baldigen Ausgabe in einer der Hauptsprachen nicht im Wege stehen sollte.

Mette Müller, København

Eberhard Zwicker und Richard Feldtkeller: Das Ohr als Nachrichtempfeänger. Zweite neubearbeitete Auflage. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1967. XVI, 232 S. (Monographien der elektrischen Nachrichtentechnik. XIX.)

Die Beziehungen zwischen den physikalischen Vorgängen des Schalles, der als Reiz auf unsere Ohren trifft, und unserer dadurch hervorgerufenen Gehörsempfindung sind das Thema dieses Buches, das jetzt etwa 10 Jahre nach der ersten Auflage in einer auf das Dreifache erweiterten Neufassung vorliegt. Ein Überblick auf das Inhaltsverzeichnis sowie die Literaturzusammenstellung läßt die folgerichtige Fortführung der einmal gefaßten Grundkonzeption durch eine Reihe neuer Forschungsergebnisse der beiden Autoren erkennen, die bemüht sind, bei aller fachlichen Akribie auch für die außerhalb ihres Arbeitsgebietes stehenden Interessenten verständlich zu sein. Im Vorwort wird deshalb auch besonders auf den Wert der mitgeteilten Resultate für Ohrenärzte und Musiker hingewiesen.

Das Buch zeichnet sich durch eine sehr klare Trennung der Begriffe aus dem Bereich der physikalisch erfassbaren Akustik und der nur durch subjektive Tests zugänglichen Empfindungssphäre aus, wobei allerdings Wortbildungen auftauchen (wie z. B. „Tonheit“), die den unvorbelasteten Leser zunächst etwas erstaunen werden, wiewohl diese termini seit einigen Jahren durch Definitionen festgelegt sind. Die ersten Kapitel sind einigen grundlegenden Eigenschaften des Schalles sowie der Gegenüberstellung der Meßverfahren für Reize und Empfindungen gewidmet. Es folgt ein umfangreicher Teil über die Hörschwelle im Falle der Ruhe und bei verschiedenen „verdeckenden“ Störgeräuschen. Weitere Themen behandeln die eben wahrnehmbaren Frequenz- und Amplitudenänderungen sowie die Skalen der Tonhöhen- und Lautstärkeempfindung. Schließlich wird auch die Änderung der Verhältnisse bei dem Übergang vom Dauerton zu Impulsen besprochen. Eine Zusammenfassung aller

von den Autoren erarbeiteten Ergebnisse bringt das Kapitel über die Berechnung und Messung der Lautheit, das in praktischer Form auch zur Entwicklung eines neuen Meßgerätes geführt hat, in dem alle Ohr-eigenschaften weitgehend berücksichtigt werden.

Bereits im ersten Abschnitt befindet sich eine Darstellung der sog. Hörfläche, d. h. des Funktionsbereiches unseres Ohres, wo auch der tatsächlich in der Musik vorkommende Frequenz- und Intensitätsbereich eingetragen ist. Diese Grenzen sind für das Studium des Buches im Hinblick auf seine Bedeutung für die musikalische Praxis äußerst wichtig, wenn vermieden werden soll, daß Effekte, die nur unter extremen Bedingungen auftreten, fälschlicherweise in die Deutung musikalischer Vorgänge einbezogen werden.

Etwas heikel mutet zunächst die Ermittlung der „Verhältniswerte“ für die Tonheit (Empfindungsgröße für die Tonhöhe) und die Lautheit (Empfindungsgröße für die Lautstärke) an. Die Versuchspersonen erhalten dabei z. B. die Aufgabe, einen Ton doppelt so hoch oder doppelt so laut wie einen Vergleichston einzustellen. Wenn man dabei als bekannt voraussetzt, daß der in der Musik gebräuchliche Intervallsprung einer Oktave durch ein Frequenzverhältnis 1:2 zustandekommt, kann man sich den Eindruck einer Tonhöhenverdoppelung als Oktaveneindruck vorstellen. Ob der Mensch ohne diese Kenntnis eine „doppelte Tonhöhe“ einstellen könnte, erscheint zunächst etwas unsicher. Noch krasser ist dieser Fall bei der Lautheit. Die statistischen Meßergebnisse zeigen jedoch, daß nicht nur ein und dieselbe Versuchsperson nach einiger Übung immer wieder denselben Wert erzielte, sondern daß dieser Wert auch bei unterschiedlichen Versuchspersonen auftrat, wodurch die Ergebnisse Allgemeingültigkeit erhielten. Darüber hinaus gelang es auch, die gefundenen Skalen aus dem Aufbau und der Funktionsweise des Ohres heraus zu erklären.

Die „Mel-Skala“ wurde durch subjektive Versuche mit Sinustönen gewonnen. Sie besagt, daß unterhalb 500 Hz das empfundene Intervall dem Frequenzverhältnis entspricht, oberhalb 500 Hz die Intervalle bei gleichen Frequenzverhältnissen als zunehmend zu eng empfunden werden. Bei der Oktavreihe  $g, g', g'', g'''$  würde man (bei frequenzmäßig reiner Intonation) demnach den Ton  $g''$  etwa einen Ganzton zu tief,

den Ton g" etwa eine Quinte zu tief empfinden. Daß diese Erscheinung in der instrumentalen Praxis nicht auftritt, dürfte wohl damit zusammenhängen, daß bei obertonreichen Klängen im Ohr die Tonskala entsprechend den ganzen Zahlenverhältnissen orientiert ist.

Das Problem der Verdoppelung der Lautheit eines Tones führt zu dem experimentell durchaus gesicherten Ergebnis, daß man oberhalb 50 dB einen Ton als doppelt so laut empfindet, wenn sein Schallpegel um 10 dB erhöht wird. Dieses Resultat dürfte dazu geeignet sein, die Vorstellung von der Größe „Dezibel“ zu erleichtern, insbesondere bei Lesern, die nicht durch dauernden Gebrauch damit vertraut sind. Interessant für den musikalischen Bereich dürfte auch die Abnahme des Lautstärkeindrucks mit abnehmender Tonlänge sein, wie auch die größere Unschärfe in der Bestimmung der Tonhöhe bei kurzen Tönen. Natürlich darf man auch hier nicht übersehen, daß die Diagramme bis zu so kleinen Impulslängen reichen, die in der Praxis der Musik nicht mehr vorkommen (reine elektronische Musik vielleicht ausgenommen). Aber schließlich behandelt das Buch alle Möglichkeiten des Hörens, und nicht nur den musikalischen Bereich. Jürgen Meyer, Braunschweig

Leon B. Plantinga: Schumann as Critic. New Haven and London: Yale University Press 1967. 354 S. (Yale Studies in the History of Music. 4.)

*„Schumann's story, both as composer and critic, is a melancholy one. Equipped with the greatest musical talent of his generation and with literary abilities of almost a similar magnitude, he set about his double career with keen ambition and optimism. He felt almost a moral responsibility to artistic culture as a whole, and he hoped from the outset to serve expansive ends: the future of German musical style, the continuance of important musical forms, the nurture of better musical taste. But the expectations he expressed as a critic were again and again dashed to the ground, and as a composer he never could rid himself of the notion that the things he did best — the short movements, for example, of Caravall and Kreisleriana, and the lieder — were but 'Kleinigkeiten'“ (S. 268 f.).*

Diese Sätze aus dem Rückblick der Untersuchung zeigen, daß der Autor sein Quellen-

material nicht beziehungslos betrachtet, vielmehr immer auch den Komponisten und Menschen in seinen Interpretationen bedenkt. Plantinga zeichnet ein Bild von Schumann wie er denkt und schreibt: die Motive, die ihn Kritiker werden ließen, sein literarischer Stil, seine Gedanken über Musikgeschichte und bedeutende Komponisten der Vergangenheit, seine Anschauungen über Musikästhetik; und schließlich rollt vor dem Leser eine Musikgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts ab in den Worten von Schumann.

Scharfsinnig, kritisch und systematisch geht Plantinga ein Thema an, über das seiner Meinung nach noch wenig Wesentliches geschrieben ist, da Schumanns Musik immer wieder interessanter zu sein scheint als seine Kritiken; zudem sind die über 800 Rezensionen, die er bewältigte, größtenteils unbedeutenden Kompositionen gewidmet. Schumann hat sich in seiner zehnjährigen Kritikertätigkeit, von wenigen Einzelberichten über Berlioz, Chopin, Liszt, Brahms abgesehen, mit Kleinmeistern beschäftigt, über deren Werke es für Plantinga nunmehr keine authentischeren Informationen gibt als Schumanns Kritiken. Darüber hinaus sieht er Schumanns schriftstellerisches Werk als einen Schlüssel zum Verständnis seiner Ideen über Musikkritik, über musikalische Kompositionen und über das Wesen der Musik schlechthin.

Mit Hintergründen und Ursachen, die zur Gründung der NZfM im Jahre 1834 führen, befaßt sich ein einleitendes Kapitel. Ungeachtet großer Schwierigkeiten hat Schumann auf eigene Faust und im eigenen Interesse die Gründung der Zeitschrift durchgesetzt, um seine Aufgaben als Kritiker erfüllen zu können: den Verfall der großen instrumentalen Formen und das verheerende Klaviervirtuosentum bekämpfen sowie die Musikkritik auf ein höheres Niveau heben, indem er den lauen Berichten der anderen Zeitschriften Besseres entgegenhielt. Als er sich 1844 von der Zeitschrift zurückzog, spielten nicht nur zeitliche Gründe mit. Schumann sah vielmehr seine Mission erfüllt, da in die Klaviermusik inzwischen ein anderer Stil eingekehrt war und sich der Kampf gegen die Musikkritik — speziell die AMZ — erübrigt hatte.

Trotz der hohen Ziele, die Schumann der Musikkritik zuschrieb, war er selbst nicht immer frei von einer gewissen Vetternwirt-

schaft und einer auf persönlichen Antipathien beruhenden Unsachlichkeit (vgl. Auseinandersetzungen mit der AMZ). Plantinga bemerkt jedoch, daß die Kennzeichen für Schumanns Kritik — kraftvoller Idealismus, Parteigeist, ehrfurchtslose Heftigkeit — im Zusammenhang mit der NZfM zu sehen sind. Im übrigen ist ihm verständlich, daß sich unter der Vielzahl von Kritikern einige Fehldeutungen finden (z. B. Heller, Hirschbach, Moscheles-Konzerte), die dem Autor auf Grund vorgefaßter Meinungen unterlaufen seien. Für Schumann, der die Zukunft der Musik in einer Fortsetzung von Beethoven begriff, waren die großen instrumentalen Formen Maßstäbe für seine Orientierung.

In seinen besten Kritiken sieht Plantinga Schumann ohne Konkurrenz: "*He understood the greatest of his contemporaries, Schubert, Chopin, and Berlioz, with a clarity for which it is hard to find a parallel. Schumann was always in splendid form when embroiled in controversy; and each of these three composers became a special cause that stimulated his best effort*" (S. 269 f.). Obwohl Schumann wenig reiste und seine Rezensionen aus einer provinziellen Perspektive entstanden, lagen ihm sowohl chauvinistisches Denken (vgl. Berichte über Berlioz, Chopin, Gade etc.) als auch ein übertriebenes Ich-Bewußtsein fern (vgl. zum Unterschied die Komponisten-Kritiker Berlioz, Liszt, Wagner).

Allgemein charakterisiert der Verfasser Schumanns kritischen Stil wie folgt: er war stets — vor allem aber in den ersten Jahren — bemüht, seinen sprachlichen Stil dem Wesen der zu rezensierenden Musik anzupassen, so daß er poetische Werke in einem fantastischeren Stil besprach und Etüden in technisch klarer Sprache kritisierte. Plantinga beklagt allerdings Schumanns Unvermögen, über besonders eindrucksvolle Kompositionen wesentliche Aussagen zu machen; zu leicht verliere sich der Kritiker in solchen Fällen in bloßer Schwärmerei.

In dem Kapitel über Schumanns Anschauungen zur Musikästhetik diskutiert der Autor u. a. auch W. Boettichers *Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk* (1941), das bisher wohl umfassendste Schumann-Buch. Außer sachlichen Fehlinterpretationen, Unrichtigkeiten und Mißverständnissen in dieser Publikation, die Plantinga auf ihr Entstehen in der Nazi-Zeit

zurückführt (vgl. S. XIII), weist er im Falle Schumann-Mendelssohn auf Boettichers Voreingenommenheit hin: "*. . . Boetticher, interested in making Schumann out to be anti-Semitic, has deliberately distorted his opinions about Mendelssohn . . . he concludes, despite overwhelmingly plain evidence to the contrary, that Schumann despised both Mendelssohn and his music. The reason, of course, was Mendelssohn's 'racial deficiency'*" (S. 264). Plantinga bezeugt hingegen mehrfach das freundschaftliche Verhältnis zwischen beiden Musikern und nicht zuletzt Schumanns Bewunderung für den Komponisten Mendelssohn (S. 263 ff.).

In der Auswertung von Schumanns kritischem Werk, bei der der Autor auf die Originale in der NZfM zurückgreift, gelingen ihm wesentliche Aussagen, die die Schumann-Forschung und unser Wissen über das frühe 19. Jahrhundert erheblich bereichern. Je nach Bedarf schiebt er in die Interpretation der Kritiken und anderer Schriftstücke geschichtliche Exkurse zur Klärung gewisser Ereignisse und Erscheinungen ein. Trotzdem mangelt es dem gründlich gearbeiteten Buch nicht an Geschlossenheit; vielmehr erhellen diese Exkurse noch nachhaltiger Schumanns wachen, intelligenten und sensiblen Kritikergeist, und sie zeigen, daß sich der Verfasser um eine Darstellung auf möglichst breiter historischer Basis bemüht.

Ein umfangreicher Anhang enthält den größten Teil der verwendeten fremdsprachlichen Zitate im originalen Wortlaut sowie Beiträge von Schumann für die NZfM, die in *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (hrsg. von M. Kreisig) nicht enthalten sind. Ursula Eckart-Bäcker, Nagold

E m i l e H a r a s z t i: Franz Liszt. Paris: 1967, 303 S.

„Dieses Werk hat den Vorsatz, die romantische Seele von Franz Liszt zu enthüllen und die Entstehung seines Schaffens durch sein geistiges und Gefühlsleben hindurch zu untersuchen“, heißt es im Vorwort. Es beginnt mit der Flucht Liszts und seiner Geliebten, der Gräfin Marie d'Agoult, aus Paris nach Genf und Italien. Der Verfasser bemüht sich an Hand größtenteils allerdings bekannter Dokumente, vor allem Briefe, die intimen Beziehungen des Paares und ihr

unerfreuliches Ende darzustellen. Das Zerwürfnis wird vollendet durch d'Agoults Roman *Nélida*, der analysiert wird. Daß Liszt tiefer berührt worden sein soll, als er gestehen wollte, ist für die Zeit des ersten Erscheinens des Romans wohl nicht nachzuweisen, erst bei der 2. Auflage 1866 hat ihn die rachsüchtige Darstellung tiefer getroffen. Zu den ersten Konzertreisen Liszts werden wenige neue oder ausführlichere zeitgenössische Berichte gebracht; doch ist Liszt 1838 nicht „nach Ungarn“ (31), sondern nach Wien gereist, wo er sechs Konzerte zum Besten der durch Überschwemmungen der Donau Geschädigten gegeben hat. Erst 1839/40 wird er in Preßburg und Pest von den Ungarn überschwänglich gefeiert.

Haraszi nimmt nicht zur Kenntnis, daß Liszt rein deutscher Abstammung war, daß sein Geburtsort Raiding heißt, nicht ursprünglich ungarisch Doborjan, daß er kein Wort ungarisch sprach, also auch nicht die Bewohner von Lyon ungarisch begrüßt haben kann (121). Ausführlich werden die Beziehungen zu George Sand, zu Balzac, zu Berlioz u. a., vor allem zur Fürstin Sayn-Wittgenstein-Berleburg besprochen, die Tragikomödie ihres gescheiterten Planes, ihre langjährige Verbindung durch eine Eheschließung zu befestigen. Für Liszt (212) war die versprochene Ehe nur eine „Frage der Ehre, er wollte nur das Opfer der Fürstin vergelten“. Auch die Beziehungen zum Vatican werden ausführlich erörtert. Liszt ist für den Verfasser „der größte Kirchenkomponist des 19. Jahrhunderts“. Der Cäcilianismus kommt schlecht weg, Brahms' Requiem ist „trocken und nüchtern“, in historischen Bemerkungen zeigt sich der Verfasser nicht gerade als Historiker: Palestrina sei ein wie Liszt wenig konformistischer Erneuerer der Kirchenmusik gewesen, dessen Kontrapunkt „die kühne Sprache der Dissonanzen gesprochen habe“: dazu wird Jeppensens *Style of Palestrina and the Dissonance* zitiert! Der Cäcilianismus wird die „trockene und kalte Schule“ genannt. Überhaupt ist der Verfasser auf die Deutschen schlecht zu sprechen. Ausfälle gegen Wagner finden sich mehrfach, Liszt wird „nicht der Schüler, sondern der Lehrer Wagners“ genannt (225). Dabei wird das Lied Liszts auf den Text von Georg Herwegh, „Ich möchte hingehen wie das Abendrot“, hervorgehoben: Zehn Jahre vor Wagner hätten die

düsteren Harmonien die Akkorde des Todes von Tristan angekündigt (125). In Wirklichkeit ist dieser Vorklang des Tristanakkordes, der eine lange Geschichte von Mozart über Beethoven hat, ganz genau so in Spohrs *Alchymist* zu finden:

	Spohr:				Liszt:			
a	gis''	a''	ais''	h''	g''	a''	ais''	h''
	d''	—	d''	—	d''	—	d''	—
	a'	—	gis'	—	a'	—	gis'	—
	f'	—	e'	—	f'	—	e'	—
	a	IV	V		a	IV	V	

Die katholische Religion sei eine so reiche Quelle der Inspiration, daß zahlreiche Protestanten von Bach (!) zu Honegger aus ihr geschöpft hätten (199). Bülow wird als deutscher Baron bezeichnet, der an Liszt zugunsten von Brahms Verrat beging. Bei der Neudeutschen Schule sei der Name deutsch, das Programm französisch (159). Liszt gilt als französischer Romantiker (wie Bartók und ungarische Schriftsteller in ihm einen ungarischen Komponisten sehen, obwohl eine „ungarische“ Kunstmusik damals nicht existierte). Liszt hat in seinen Konzerten an Originalkompositionen außer Chopin nur deutsche Komponisten gespielt (Raabe I, 66), von einer Beeinflussung durch französische Komponisten kann nicht einmal im Falle von Berlioz die Rede sein. Die Verhältnisse in Weimar werden nicht gründlich dargestellt. Wenn gesagt wird, daß man „erst seit kurzer Zeit“ die Bescheidenheit der Liszt zur Verfügung stehenden Mittel kenne (152), so muß auf Raabes Werk verwiesen werden, das 1931 erschienen ist, und (I, 103 f) auch die finanzielle Situation des Theaters und die Zahl der Musiker nennt. 1851, kurz nach der Uraufführung des *Lohengrin*, waren es 38 Mann Orchester und 29 Chormitglieder (nicht 24).

Ausführlich geht der Verfasser auch auf die traurige Lage der Kinder aus dem Bündnis mit Marie d'Agoult ein. Daniel ist aber (32) nicht „im Januar“, sondern am 9. Mai 1839 in Rom geboren. Liszt war bemüht, seine Kinder von ihrer Mutter innerlich zu trennen und sie der Fürstin zu gewinnen. Ein guter Vater war er nicht, und vielleicht läßt sich daraus die wenig kindliche Haltung erklären, die Cosima 1883 in Bayreuth beim Tode des Vaters gezeigt hat. — G.-L. Boquillon, der französische Chorreformator, nannte sich nicht Wilhelm, sondern Wilhem (66). Über Liszts Kompositionen wird nur ge-

legentlich gesprochen, so über die *h*-moll-Sonate (157) und die Graner Messe (229), aber auch dies nur kurz und wenig aus sagend. Einen „ungarischen Marsch“ von Schubert (129) gibt es nicht, *Festklänge* dürften nicht mit „*Bruits de fête*“ übersetzt werden, sondern mit *Sous de fête* (156). Daß Beethoven das Konzert des jungen Liszt in Wien (13. 4. 1823) nicht besucht hat und Liszt also auch nicht auf die Stirne geküßt haben kann, wird (203) nach Beethovens Konversationsheften richtiggestellt.

Hans Engel, Marburg

Franz Liszt. Sein Leben in Bildern. Gemammelt und erläutert von Zsigmond L á s z l ó und Béla M á t é k a. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1967. 252 S.

Dieser Band ist eine erweiterte Wiederholung des Bandes *Franz Liszt. Ein Künstlerleben in Wort und Bild* von Werner Füssmann und Béla Mátéka, Verlag von Julius Beltz in Langensalza—Berlin—Leipzig, 1936. Manche Bilder sind hinzugekommen, viele Bilder sind in größerem Format reproduziert, statt des dort zu den einzelnen Bildern stehenden Textes ist ein in Absätzen eingeschalteter, fortlaufender biographischer Text gekommen. Im Anfangsteil der Biographie ist die Forschung über Herkunft und Volkstum des Meisters, die 1936 von H. E. Wamser in den „Burgenländischen Heimatblättern“, Eisenstadt 1936, vorgelegt wurde, nicht berücksichtigt. Es steht nach den Urkunden der Familie einwandfrei fest, daß Liszt rein deutscher Abstammung ist. Die Schreibung des Namens des Urgroßvaters Sebastian „Liszt“ und des Großvaters Georg Adam „Liszt“ ist falsch; sie schrieben sich, wie die ganze Familie, in deutscher Schreibung „List“. Diese Schreibung führte noch der Vater, z. B. in der Eintragung der Geburt des „Franz List“ in das Register von Raiding; so heißt und hieß in erster Linie das deutsche Dorf, nicht ungarisch Doborján, sowenig wie Eisenstadt Kismarton oder Ragendorf Rajka. Daß Liszt, der kein Wort ungarisch sprach, sich zu Ungarn bekannte, ist verursacht durch die Dankbarkeit, die er gegenüber diesem Staat empfand, dessen Staats-, nicht Volksangehöriger er durch Geburt auf dem Besitz der Fürsten Esterházy war, und der durch seine Magnaten ihm, dem jungen Genie, großartige Förderung zuteil hat werden lassen. Die Geburtsurkunde war in der älteren Fassung des Buches

noch abgebildet. Liszt hat seine Verwandten, auch seinen Großvater, der erst 1844 gestorben ist, verleugnet. In Wien hätte er noch seine Tante Katharina (gestorben 1826) und seinen Onkel (Stiefbruder des Vaters) Anton List (später, nachdem Franz Liszt berühmt geworden war, auch Liszt genannt, gestorben 1876) besuchen können. Nur mit dem weiteren Onkel, Stiefbruder des Vaters aus 3. Ehe des Großvaters, Eduard List, dem späteren Generalprokurator Ritter von Liszt (1817—1879), und dessen beiden Söhnen, Franz Eduard (1851—1919), dem berühmten Rechtslehrer und, aus zweiter Ehe, Eduard, Jurist und Professor, wie sein Bruder, hat Liszt in Verbindung gestanden. Liszt hat, Raabe, *Liszt*, I 228/3, es beklagt, daß „*unser Name sogar bloßgestellt worden ist durch zahlreiche unsere Verwandte, denen es an Hochherzigkeit, Klugheit und Talent, zuweilen sogar an der Erziehung und an den einfachsten Grundlagen gefehlt hat, ihrer Laufbahn einen höheren Schwung zu geben und Achtung zu erwerben*“. Die Verwandten seiner Mutter, Anna Lager, die eine Bauerntochter und in Wien als Dienstmädchen in Stellung gewesen war, hatten noch weniger Anziehungskraft für Franz Liszt. Begreiflich für ein Genie, das mit einer Gräfin, später mit einer Fürstin lange Jahre den Lebensweg geteilt hat. Die Fürstin, Carolyne von Sayn-Wittgenstein-Berleburg, hatte einen Deutschen, General, zeitweilig Feldmarschall, in russischen Diensten, zum Vater, eine Russin zur Mutter, sie war aber ganz in französischer Kultur und Sprache erzogen worden. —

Die Ausstattung des Bandes, die Wiedergabe der 240 Bilder ist hervorragend. Der biographische Text bringt das Wesentliche. Daß der junge Liszt in seinem ersten Wiener Konzert 1823 von Beethoven geküßt worden sein soll, hat sich als ein Irrtum Liszts erwiesen. Auch bei dem dem Konzert vorausgegangenen Besuch bei Beethoven ist es zu diesem Weihekuß nicht gekommen, denn Beethoven hat die Aufnahme „etwas unfreundlich“ gestaltet. Hans Engel, Marburg

Edward Garden: Balakirev. A critical study of his life and music. London: Faber and Faber 1967. 352 S.

Obwohl W. Buschkötter in seinem *Handbuch der Internationalen Konzertliteratur* (1961) fünf Werke von Balakirev namhaft macht und die Islameyphantasie ehemals

Paradestück Rosenthals und Godowskys war, tritt das nicht sehr umfangreiche, da durch längere Pausen unterbrochene Schaffen Balakirevs (ebenso wie dasjenige Cuis), wenigstens in Deutschland, gegen das der anderen drei Novatoren zurück. Das vorliegende Buch des Glasgower Gelehrten, wohl auf persönlichen Lokalforschungen beruhend, ist trotz der — mit Ausnahme von G. Abraham und M. Calvocoressi — vorwiegend russisch geschriebenen Einzelarbeiten, die erste umfassende und entscheidende Biographie des Meisters. Der Leben und Charakter behandelnde erste Teil zeigt die selbständige, bis zur Schrofheit ehrliche, zurückhaltende, aber auch hilfsbereite und tiefreligiöse Wesensart des frühreifen Meisters, der, ohne Schulung durch Autoritäten, vor allem von Ulibischeff und Glinka angeleitet, ein vollkommen durchgebildeter Musiker, vor allem als Pianist, war, nicht ohne manche Reibungen und Entfremdungen, Anreger und Führer einer Gruppe größtenteils älterer Komponisten und ein unpedantischer, aber anregender Lehrer (z. B. Liapunovs) wurde. — Der etwa gleichlange zweite Abschnitt (mit 210 Beispielen) sagt über die einzelnen Werke (vorwiegend Orchester-, Klaviermusik und Lieder, aber keine Oper) alles Bezeichnende zu Entstehung, Aufbau, Melodik, Harmonik, und zu den folkloristischen Grundlagen sowie Umarbeitungen. Das letzte kürzere Kapitel faßt das bereits Angedeutete oder erkennbar Gewordene unter den einheitlichen Gesichtspunkten von Stil, Harmonik, Form und Einflüssen zusammen. Balakirev, schon früh eifriger Volksmusiksammler, ist vorbildlich als Verwerter, Umformer und Neuformer des melodischen Nationalguts; als Kontrapunktiker (Mittelstimmen!) ebenso bedeutend wie als Harmoniker und Rhythmiker, der im Chroma, den Orgelpunkten, der kühnen Modulation wie im Dur-Mollwechsel und in den Kadenz eigenen Wege geht. Auch der Bearbeiter, Arrangeur, Instrumentator und Herausgeber verdient Beachtung. Sorgfältig gearbeitete und reichhaltige Anmerkungen zu jedem der 22 Kapitel, Bibliographie, Werkverzeichnis und Register machen das mit z. T. unbekanntem Bildbeilagen großzügig ausgestattete Buch zu einem Standardwerk, das, in klarem, unverbrauchtem Englisch geschrieben, einer deutschen Übersetzung wohl würdig wäre.

Reinhold Sietz, Köln

Henry Purcell: Orpheus Britannicus. The First Book. A Facsimile of the 1698 London Edition. The Second Book. A Facsimile of the 1702 London Edition. New York: Broude Brothers (1965). VIII, 248 und (VI), 176 S., je 1 Taf. (zwei Bände in einem) (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series-Music. I.)

John Blow: Amphion Anglicus. A Facsimile of the 1700 London Edition. New York: Broude Brothers (1965). (VI), X, 216 S., 1 Taf. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series-Music. II.)

In dem Bemühen um Anerkennung und Aufwertung einer eigenständigen englischen Musik spielte im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert die Musikverlegerfamilie Playford eine bedeutsame Rolle. So brachte vor allem John Playford der Ältere eine Anzahl von Sammelbänden mit Kompositionen entweder nur eines einzigen oder auch verschiedener Tonsetzer heraus. Nach seinem Tode setzte insbesondere sein Sohn Henry diese Tradition fort. Ihm verdanken wir u. a. eine zweibändige Sammlung von weltlichen Vokalwerken Henry Purcells (Bd. I: 1698, Bd. II: 1702), die er nach dessen Tod veröffentlichte und der er den Namen *Orpheus Britannicus* gab. In der Vorrede an den Leser nennt Playford seine Gründe für diese Ausgabe. Es heißt dort unter anderem: „*The Author's extraordinary Talent in all sorts of Musick is sufficiently known, but he was especially admir'd for the Vocal, having a peculiar Genius to express the Energy of English Words, whereby he mov'd the Passions of all his Auditors*“ (S. III). Die Sammlung enthält neben Werken, die hier erstmals veröffentlicht wurden, vor allem Gesänge aus Schauspielmusiken bzw. „Opern“. Alle Stücke sind mit Generalbaß versehen, treten weitere Instrumente hinzu, so sind dies mit wenigen Ausnahmen (z. B. Bd. II, S. 73, Trompete) Flöten oder Violinen. Nicht immer ist die „Herkunft“ der einzelnen Gesänge genau angegeben. Will man sich hier informieren, so wird man ohne den Thematischen Katalog Franklin B. Zimmermans (London 1963) nicht auskommen.

Aber nicht nur musikalisch, sondern auch soziologisch ist diese Sammlung interessant; gibt sie doch einen Einblick in die „Gebrauchsmusik“ der Zeit und zeigt zugleich, welche „Songs“ besonders gerne musiziert

wurden und wie sehr schon damals der Grad der Beliebtheit von der besonderen Interpretation einer Sängerin oder eines Sängers abhängig sein konnte. Titel wie *A Song in the "Tempest"*, *Sung by Miss Gross* (Bd. I, S. 79), *A Song in the "Indian Queen"*, *Sung by Mr. Bowen* (Bd. II, S. 54) oder *A Song in the "Indian Queen"*, *Sung by Mr. Freeman* (Bd. II, S. 57) weisen hierauf deutlich hin. Schade, daß die jeweils einem bestimmten Werk entnommenen Stücke nicht hintereinander angeordnet und zu Gruppen zusammengefaßt wurden, wodurch eine rasche Übersicht ein wenig erschwert wird.

Im Jahre 1700 erschien bei Henry Playford ein weiteres Sammelwerk, diesmal mit Kompositionen von John Blow, dem Lehrer Henry Purcells. Es trägt den Titel *Amphion Anglicus* und enthält 50 Lieder und Gesänge dieses in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts neben Purcell sehr geschätzten Tonsetzers. Da dieser Sammelband noch zu Lebzeiten von Blow veröffentlicht und wohl auch von ihm selber zusammengestellt wurde — die Widmung an die „*Princess Ann of Denmark*“ läßt dies vermuten —, ist er in sich geschlossener als die Purcell-Sammlung. Dies wird allein schon durch den eigens hierfür verfaßten Prolog („*Welcome ev'ry Guest, Welcome to the Muses Fest. . .*“, S. 1f.) und den großangelegten Epilog („*Sing, sing ye Muses*“, S. 205f.) deutlich. Aber auch hier stehen „freie“ Stücke, wie zum Beispiel „*Solo for a Bass alone*“ (S. 115), neben ausgesprochener Gelegenheits- oder Gebrauchsmusik, wie sie beispielsweise in dem „*Song for Musick Society*“ (S. 32) repräsentiert wird. Auffallend ist neben dem allgemein etwas größeren Umfang der einzelnen zum wenigsten mit Generalbaß versehenen Gesänge auch die größere Mannigfaltigkeit ihrer vokalen wie instrumentalen Besetzung.

Die beiden hier genannten wertvollen und aufschlußreichen Sammlungen liegen nun, wiederum dank eines Verlages, in Faksimile-Neudruck vor. Die Ausstattung und das Druckbild der Bände sind ausgezeichnet, so daß, hat man sich eingelese, auch aus ihnen musiziert werden kann. Unverständlicherweise fehlt jedoch jeglicher wissenschaftliche Kommentar, wie auch auf eine allgemeine Einleitung verzichtet wurde. So verdienstvoll das Bereitstellen von Quellmaterial auch sein mag, reicht dieses alleine heute nicht mehr aus, wenn auch ein wis-

senschaftliches Arbeiten damit ermöglicht werden soll. Der Verlag hat hier eine große Möglichkeit verpaßt und wird es sich gefallen lassen müssen, daß seine Faksimile-Ausgaben mehr in der Bibliophilie als in der Wissenschaft ihren Platz finden werden.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst* (1757), zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi, *Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (1723), neu herausgegeben, mit einem Vorwort und einem Anhang von Erwin R. Jacobi. Celle: Hermann Moeck Verlag. Jetzt Kassel: Bärenreiter-Verlag 1966. XXXX, XVI, 240, 44, 66 S.

Die Neuausgabe eines Gesangslehrbuchs des 18. Jahrhunderts war überfällig, und es war naheliegend, Johann Friedrich Agricolas Übersetzung und Erweiterung der *Opinioni de'cantori antichi e moderni* von Pier Francesco Tosi auszuwählen; sie ist zu ihrer Zeit den Instrumentalschulen von Quantz, L. Mozart und C. Ph. E. Bach an die Seite gestellt worden. Da die Neuausgaben des italienischen Originals von Luigi Leonesi (1904) und Andrea Della Corte (1933) längst vergriffen sind, ist es besonders zu begrüßen, daß Erwin R. Jacobi auch dessen Text (wie den Agricolas) im Faksimile wiedergegeben hat. Er hat das in einer sehr praktischen Weise getan: Tosis Traktat ist für sich geheftet, so daß man beide Texte nebeneinander halten kann.

Im Vorwort ergänzt Jacobi seine Angaben zur Bibliographie der beiden Traktate durch Belege für ihre Wertschätzung und Hinweise auf die spärliche Literatur über die Gesangspraxis des 18. Jahrhunderts. Er vermutet, daß Agricola „*nicht wenig an Kenntnissen mit einbezogen und verarbeitet haben dürfte, die er direkt oder indirekt seiner Lehrzeit bei J. S. Bach in Leipzig zu verdanken hatte*“ (S. X). Demgegenüber scheint mir gerade bemerkenswert, daß die zahlreichen Notenbeispiele Agricolas sämtlich italienischen Text haben; er mag sie Opernarien entnommen oder auf Texte, beispielsweise Metastasio, selbst komponiert haben. Vom Singen auf deutschen Text ist nur gelegentlich und im Vorübergehen die Rede.

Beide Traktate, die Bearbeitung Agricolas sowohl wie die Schrift Tosis, werfen Pro-

bleme auf, die darzulegen wichtig gewesen wäre. Tosi hat seine *Opinioni* 1723 in hohem Alter veröffentlicht. Sie sind keine Gesangslehre von 1723, sondern eine Streitschrift gegen die *moderni* und ein leidenschaftliches Plädoyer für die unverdorrene, ältere Praxis des Gesangs und der Vokalkomposition. Das heißt, daß sich seine Vortragslehre nicht auf die Musik der Generation von G. F. Händel oder gar J. A. Hasse bezieht, sondern etwa auf die der Generation A. Scarlattis. Überdies ist der philiströse Hintergrund der Accademia filarmonica in Bologna, als deren Mitglied Tosi sich im Titel seiner *Opinioni* mit Stolz bekennt, in Rechnung zu stellen. Tosis Behandlung der Tonarten beispielsweise ist von daher zu verstehen.

Es ist bemerkenswert, daß Agricola diesen, auf eine vergangene Musik sich beziehenden Traktat im Jahre 1757 übersetzt und kommentiert und als Gesangslehre herausgegeben hat. Die *Opinioni* von Tosi enthalten keine Notenbeispiele. Agricola erläutert die Anweisungen Tosis durch musikalische Zitate im Stil seiner Zeit. Aber er ist sich selbst nicht immer sicher, was Tosi eigentlich meint. „In den folgenden Zeilen wird man einige Beispiele der absteigenden geschleiften kurzen Passagen, welche der Verfasser aller Wahrscheinlichkeit nach hier versteht, antreffen“ heißt es beispielsweise an einer Stelle des Kapitels *Del Passaggio* („Von den Passagen“, S. 127). Und bei der Übersetzung des Kapitels *De'Passi* („Von den willkürlichen Veränderungen des Gesanges“) resigniert Agricola: „Ich würde die Beschreibung des Tosi hier gern durch Noten deutlicher machen, wenn ich nur seinen eigentlichen Sinn vollkommen errathen könnte“ (S. 234): Kommentar und Notenbeispiele illustrieren nicht den Traktat Tosis, sondern transponieren ihn in einen ganz anderen Stilkreis. Unter diesem Gesichtspunkt wären die Verzierungs- und Vortragslehre Agricolas, sein ganzer Traktat erst noch genauer zu betrachten.

Im Anhang seiner dankenswerten Publikation zweier so interessanter Quellen veröffentlicht Jacobi zwei Bittgesuche Tosis an den Wiener Hof und drei Briefe Agricolas an Telemann. Eines dieser Schreiben läßt ihn das (bisher zwischen 1645 und 1656 angegebene) Geburtsjahr Tosis auf 1654 ansetzen. Der Verlag hat das Buch großzügig, mir scheint sogar, etwas übertrieben großzügig,

ausgestattet: Vorwort und Anhang und sogar die Titelei sind zweisprachig (deutsch/englisch). Aber wenn jemand den Text Agricolas lesen kann, sollte er doch wohl auch Vorwort, Anhang und Titel lesen können! Helmut Hucke, Lexington/Mass.

Antonio de Cabezón: Gesamtausgabe der Werke. I. Duos, Kyries, Variations & Finales. Hrsg. von Charles Jacobs. Brooklyn: The Institute of Mediaeval Music (1967). (IV), 81 S. (Gesamtausgaben. IV/1.)

Die uns bekannten Werke Antonio de Cabezóns sind primär im *Libro de cifra nueva* (1557) sowie in den *Obras de música* (1578) überliefert. Beide Drucke wurden von Higinio Anglés in einer wissenschaftlich fundierten Übertragung neu herausgegeben (1944 bzw. 1966). Man wird somit die Notwendigkeit einer Gesamtausgabe der Werke Cabezóns nicht von vornherein bejahen können, es sei denn, neue wissenschaftliche Erkenntnisse entwerten die bisherigen Editionen. Verspricht nun die im Erscheinen begriffene und auf fünf Bände berechnete Gesamtausgabe, deren ersten Band Charles Jacobs vorlegt, diese Bedingung zu erfüllen?

Das kurze Vorwort, dem eine deutsche Übersetzung beigegeben ist, begnügt sich mit knappen Hinweisen auf die Quellenlage, die Editionsgrundsätze sowie die Aufführungspraxis, wobei mehr der Praktiker als der Musikwissenschaftler angesprochen wird. Nachzutragen wäre, daß seit 1966 eine vollständige Übertragung der *Obras de música* vorliegt (hrsg. von H. Anglés, in: *Monumentos de la Música Española*, vol. XXVII bis XXIX).

Der erste Band enthält neun Kyries, die einzigen Meßkompositionen Cabezóns, ferner die Variationen, Duos und Finales. Leider ist es um den wissenschaftlichen Anspruch dieser Edition nicht immer zum besten bestellt. So weichen die Überschriften zu den Stücken verschiedentlich vom originalen Text ab, ohne daß dies irgendwo vermerkt wird (beispielsweise findet man in den *Obras de música* nicht die Bezeichnung „*Diferencias*“, sondern „*Discante sobre la pavana italiana*“ oder einfach „*Pavana italiana*“). Ausnahmslos unterschlägt der Herausgeber die innerhalb einiger Variationen auftretenden Fermaten. Deren Bedeutung ist zwar unklar, doch spricht einiges für die Annahme M. Santiago Kastners, diesen Fermaten lägen

„klangliche und musikalische, aber nicht rein formale Absichten zugrunde“. Bei der Übertragung der Stücke kürzt Charles Jacobs die Notenwerte um die Hälfte, wenn das Mensurzeichen  $\phi$  vorgezeichnet ist. Ob dabei die Übertragung in den  $\frac{2}{4}$ -Takt eine glückliche Lösung darstellt, sei bezweifelt, besonders im Hinblick auf die Einschübe ternärer Abschnitte im  $\frac{4}{4}$ -Takt (siehe S. 14, 18 und 31). Der Herausgeber scheint hier, wie die inkonsequente Zusammenziehung zweier Tabulaturtakte zum  $\frac{4}{4}$ -Takt auf S. 5 ff., 24 und 27 zeigt, seiner Sache selbst nicht sicher zu sein. Einen überzeugenden Weg hingegen geht er bei der Übertragung der ternären Abschnitte, die er als Triolen im  $\frac{4}{4}$ -Takt wiedergibt. Gleichermäßen überzeugend ist die Beibehaltung der originalen Notenwerte bei vorgegebenem Mensurzeichen C und C3. Zur genaueren temporalen Fixierung der Mensurangaben werden den Stücken verbale Tempozeichnungen beigelegt, die übrigens nach gutem wissenschaftlichem Brauch als Zusatz gekennzeichnet sein sollten. Der Notentext selbst verdient Vertrauen (eine Berichtigung: S. 13, Nr. 2, T. 4, Baß a g f e Achtelnoten). Auf Abweichungen vom Quellentext wird im Vorwort bzw. in Fußnoten hingewiesen. Bei der Setzung zusätzlicher Akzidenzien mangelt es dem Herausgeber gelegentlich am Mut zur Entscheidung, versieht er doch manche Zusatzakzidenzien mit einem Fragezeichen: „*The performer may well decide that he wishes to omit one or another of these questionable accidentals.*“ Ein besonderes Problem stellt die Verwendung des Pedals. Einerseits legt die Satzstruktur gelegentlich die Einbeziehung des Pedals nahe, andererseits geben die Quellen keinerlei direkte Hinweise. In der vorliegenden Ausgabe wird dem Satz streckenweise eine Pedalstimme (fast immer identisch mit dem Baß) unterlegt „*primarily with an eye to making feasible a performance on the organ in which clarity and legato phrasing are sought*“. Das Argument des Legato-Spiels steht indessen auf schwachen Füßen, solange nicht der Nachweis erbracht ist, daß „*legato-phrasing*“ der damaligen Aufführungspraxis entspricht.

Trotz einiger unbestreitbarer Vorzüge gegenüber den bisherigen Editionen erfüllt die vorliegende Ausgabe die Forderung nach wissenschaftlicher Zuverlässigkeit nur mit gewissen Einschränkungen.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Johan Helmi ch Roman: Sinfonie 1—3. Hrsg. von Ingmar Bengtsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1965. XXVIII, 66 S. (Monumenta Musicae Svecicae. 4. Werke von Johan Helmi ch Roman. Bd. 2.)

Die hier vorgelegten drei Sinfonien, von denen die erste viersätzig, die beiden anderen dreisätzig sind, geben einen ersten Eindruck von dem besonders an Instrumentalmusik reichen Schaffen des schwedischen Komponisten Johan Helmi ch Roman, der bis jetzt bei uns praktisch so gut wie unbekannt war. Die Sinfonien beweisen, daß die Kräfte, die in den verschiedenen europäischen Zentren an der Umbildung der spätbarocken Musik tätig waren, bis in den Norden Europas ausstrahlten.

Roman, schon 1885 in der Schrift eines Landsmannes als „*Svenska musikens fader*“ bezeichnet, verschaffte sich einen umfassenden Überblick über die Musik seines Jahrhunderts. Nach einem Studium bei Ariosti und Pepusch in London (dessen Beginn vom Herausgeber mit 1716, vom Riemann-Lexikon, 12. Auflage, mit 1714 angegeben wird), bereiste er in den Jahren 1735—1737 Frankreich, Italien, England, Deutschland und ein zweites Mal England.

Ingmar Bengtsson, Herausgeber dieses Bandes und Autor einer 1955 veröffentlichten Dissertation *J. H. Roman och hans instrumentalmusik* nennt französische Ouvertüre, neapolitanische Sinfonie, Sonata da chiesa und Solokonzert als formale Vorbilder Romans. In der Tat haben alle diese Formen ihre Spuren in den drei Sinfonien hinterlassen. Daß sie „*als Beispiele eines intensiven Experimentierens auf dem Grund dieses zeittypischen Besitzes betrachtet werden*“ können, trifft zumindest für den 2. Satz der 1. Sinfonie zu. Das dreiteilige Allegro beginnt mit einer 24taktigen Exposition, die ohne Doppelstrich endet, worauf eine verkürzte Variante in der Dominante folgt. Die dann einsetzende Reprise in der Grundtonart G-dur folgt der Exposition in den ersten sieben Takten wörtlich, schaltet dann eine neue, 21 Takte umfassende Partie ein, worauf abschließend die Takte 8—22 der Exposition in leicht variiert und verkürzter Fassung folgen.

Die Feststellung, daß Roman stilistisch von vielen Richtungen beeinflusst sei — das Wort „*Richtungen*“ ist nicht glücklich gewählt, die englische Version spricht zutreffender von „*numerous impressions*“ — wird

mit dem Hinweis auf Händel, Lotti, Leo, Ariosti, G. B. Bononcini, Geminiani, „vielleicht auch Locatelli und Tartini“, allerdings sehr pauschal begründet. Als besonderes Positivum konstatiert der Herausgeber, daß Roman sich der „*additiven Technik der Italiener von Platti bis Galuppi*“ ferngehalten habe. Es ist jedoch ein gewisser Widerspruch, wenn er später meint, daß es Roman schwer falle, „*sein Material in weitgedehnten Fortspinnungsverläufen zu entwickeln*“ und „*gewisse Verläufe in Thematischen den Eindruck relativ schwach zusammengefügt episodischer Glieder machen*“. Damit unterstellt er ihm ebenfalls eine „*additive Technik*“, denn eine solche liegt ja nicht nur bei „*ständigen Taktgruppenwiederholungen*“ vor. Romans Satzbildung ist nicht weniger gelenkreich als bei den Italienern dieser Zeit — die Sinfonien sind in der zweiten Hälfte der 30er und in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden — aber auch nicht weniger glatt aneinandergesetzt.

An die form- und stilgeschichtliche Erörterung schließt sich eine eingehende Darlegung der Quellen, Bemerkungen zur Aufführungspraxis und der ausführliche Revisionsbericht, in englischer und deutscher Sprache, an. Bengtsson hat es an Sorgfalt und Fleiß nicht fehlen lassen. Dem drucktechnisch sauberen und kräftigen Notentext der Sinfonien hat er einen ausgearbeiteten Continuo hinzugefügt. Obwohl er der Meinung ist, daß „*jede ausgeschriebene Generalbaßstimme ein Widerspruch in sich selbst*“ sei (eine etwas schroffe These), hat er sich den „*Wünschen der Praxis, z. B. von Liebhaberorchestern*“ gebeugt, was sicherlich richtig ist. Nur ist dann nicht einzusehen, warum er im 3. Satz der 1. Sinfonie im 45. Takt für die hier zweifellos geforderte kleine Kadenz mit dem Hinweis, daß sich solche Partien „*nicht einmal andeutungsweise in Noten festlegen*“ ließen, nicht ebenfalls einen in Noten ausgeführten Vorschlag gemacht hat. Sicherlich ist die einfach-akkordische Aussetzung des Generalbasses dem Spieler eher zuzumuten als stilgerechte Improvisation einer Kadenz. Ebenso hätten die „*willkürlichen Manieren*“ in den konzertanten Soli der 1. Violine ausgeführt werden müssen, während umgekehrt im 3. Satz der 3. Sinfonie die Übertragung der Unterstimmen aus dem  $\frac{4}{4}$ -Takt in den  $\frac{12}{8}$ -Takt zum Zweck der Anpassung an die im  $\frac{12}{8}$ -Takt notierte Oberstimme überflüssig war. Mithin, wo die

Krücke nicht nötig ist, stellt der Herausgeber sie zur Verfügung, wo der Musikfreund jedoch Hilfe braucht (die auch dem Herausgeber Kopfzerbrechen machen würde), läßt er ihn im Stich. Warum?

Auf einige Druckfehler sei noch verwiesen. Seite XXII muß es im vorletzten Absatz heißen: Sinfonie I (nicht II), Satz 3. Auf Seite 1 ist der 2. Satz der 2. Sinfonie als „*Allegro*“ angegeben, er ist aber ein *Allegretto*. Auf Seite 54 hat das erste Partitursystem drei  $\flat$  vorgezeichnet, obwohl der Satz in B-dur, nicht in Es-dur steht. Nachher sind stets zwei  $\flat$  gesetzt. — Die drei Sinfonien werden bei Laienorchestern sicherlich Anklang finden. Die inspiriertesten Sätze sind das anmutig kantable Lento der 3., das graziöse *Allegretto* der 2. und das ausdrucksvolle Largo der 1. Sinfonie, während die schnellen Sätze inhaltsärmer sind. Den Musikhistoriker interessieren die Sinfonien ebenfalls, da sie stilistisch im Schnittpunkt der diversen Strömungen stehen.

Kurt Westphal, Berlin

S a l a m o n R o s s i : Sinfonie, Gagliarde, Canzone 1607—1608. Four part compositions for strings or recorders and basso continuo, Vol. I, edited by Fritz R i k k o and Joel N e w m a n. (New York): Mercury Music Corporation (1965). (IV), 40 S. Partitur, 6 St.

Rossis Instrumentalkompositionen erschienen zu seinen Lebzeiten in vier Sammlungen: 1607, 1608, 1613 und 1622. Das dritte Buch wurde 1617, 1623 und 1638, das vierte 1642 neu aufgelegt. Rossis musikgeschichtliche Bedeutung sieht die Wissenschaft vor allem darin, daß er als einer der ersten Komponisten das monodische Prinzip in die Instrumentalmusik einführte. In den ersten Publikationen von 1607/08, die zum großen Teil aus Triostücken bestehen, aber auch — im Gegensatz zu den 1613 und 1622 gedruckten Sammlungen — eine beträchtliche Zahl vier- und fünfstimmiger Stücke enthalten, können die dritten und vierten Stimmen ad libitum von Melodieinstrumenten ausgeführt, ebensogut aber auch in den von einem Akkordinstrument zu spielenden Generalbaßpart einbezogen werden. Das bevorzugte Continuo-Instrument jener Zeit war der Chitarrone; jedoch vermerkt Rossi ausdrücklich, daß auch andere Instrumente diese Aufgabe übernehmen könnten, wobei

er an die damals gebräuchlichen Tasteninstrumente gedacht haben wird.

Die vier- und mehrstimmigen Kompositionen der ersten beiden Bücher setzen sich aus Sinfonien, Tänzen (ausschließlich Gaillarden) und Kanzonen zusammen. Die in der vorliegenden Ausgabe abgedruckten Sinfonien sind „*brief pieces used as instrumental preludes and postludes for vocal compositions*“ und haben — gemäß den von den Herausgebern wie üblich hinzugefügten Taktstrichen — eine maximale Länge von ganzen 24 Takten, die Gaillarden gehen nicht über 22 Takte hinaus. Bei allem Respekt vor Rossis „Pioniertaten“ erlauben derartige Miniaturen für sich allein genommen infolge ihrer Kürze kaum eine Beurteilung des kompositorischen Ranges eines Tonsetzers, selbst wenn man zugestehen mag, daß „*those in Monteverdi's Orfeo, written in 1607, are not much different from Rossi's*“. Auch die Kanzonen, deren eine als *Sonata* bezeichnet ist, liefern mit ihren maximal 54 und 55 Takten bei aller handwerklichen Fertigkeit keinen Maßstab für die „epochale“ Bedeutung Rossis.

Wenn die Herausgeber einleitend bemerken: „*For all the laudatory comments by historians on Rossi's remarkable and pioneering instrumental ensemble music, neither a scholarly edition nor a good practical one has been available. This volume is planned as the first of a series which it is hoped will fill this gap*“, so wird in der 1965 gedruckten Edition geflissentlich übersehen, daß F. J. Giesbert bereits 1960 zwölf Stücke (Sinfonien und Gaillarden) im Schott-Verlag herausgegeben hat, nämlich „*die einzigen von Rossi erhaltenen fünfstimmigen Werke*“. F. Rikko und J. Newman stellen in ihrer Ausgabe sechs Sinfonien, drei Gaillarden und vier Kanzonen zusammen. Es handelt sich um vierstimmige Kompositionen des Autors, bei denen die dritte Stimme der Nummern 6 bis 10, wie bereits oben erklärt, ad libitum ausgeführt werden kann.

Einen Generalbaßpart in Form einer Lautentabulatur hat Rossi selbst für sechs seiner Madrigale ausgeschrieben, von dem Newman in seiner Dissertation *The Madrigals of Salamon de' Rossi* Beispiele mitteilt. Im Hinblick auf die recht hausbackene und in manchen Fällen ungeschickte, ja sogar fehlerhafte Generalbaßaussetzung (vgl. Takt 16/3 auf Seite 23: C-dur-Sextakkord statt e-moll; die quintparallellartige Wirkung von T. 21 S. 16,

7/17, 28/27, 33/29, 9—10/32 und 16/33; die wenig sinnvolle Stimmführung in T. 7—8 S. 24; die ungeschickten Stimmeinsätze in Nr. 13 in den Takten 22, 25, 27 und 29; nicht zuletzt unüberhörbare Quint- bzw. Oktavparallelen in T. 21 S. 16 und T. 27/28 S. 24!) kann nicht genug bedauert werden, daß die Herausgeber ihrer Ausgabe kein Faksimile eines originalen Generalbasses des Komponisten beigegeben haben. Ebenso muß es einigermaßen verwundern, daß der Edition, die ausschließlich vierstimmige Werke enthält, ausgerechnet ein Faksimile der Stimme „Canto II“ eines fünfstimmigen Werkes vorangestellt wird, so daß dem interessierten Leser die Möglichkeit eines Vergleichs der Übertragung mit dem Original versagt bleiben muß.

Es ist — mit Verlaub zu sagen — eine pseudo-musikwissenschaftliche Praxis, der auf moderne Schlüssel und Notenwerte abgestellten Übertragung lediglich die originalen Schlüssel, Vor- und Taktzeichen vorzuschreiben; denn ohne einige Beispiele der originalen Notation ist aus diesen Angaben weder eine Kontrolle über die Richtigkeit der Transposition noch eine Kenntnis der Relation der Notenwerte zu denen des Originals zu gewinnen. Vor dieser, leider heutzutage in vielen Neuausgaben anzutreffenden Praxis sollte wegen ihrer Unsinnigkeit einmal mit allem Nachdruck gewarnt werden.

Die erhebliche Dubiosität der vorliegenden Ausgabe sei hier aber speziell an der Übertragung des zweiten Teils der *Gagliarda a 4 & 3 si placet detta la Zambalina* (nach Newman ist über diese Dedikationsadresse bislang nichts weiteres bekannt) gezeigt: Die Takte 7 bis 19 wechseln in schöner Regelmäßigkeit ihr Metrum, so daß jeder einzelne Takt der Neuausgabe andere Zählzeiten erhält, was sich dann wie folgt ausnimmt: 6/8, 3/2, 3/4, 6/8, 3/2, 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, 3/2, 3/4. Hier liegt offenbar ein völliges Mißverständnis in der Übertragung von Hemiolen vor, das zur Folge hat, die gerade den Charakter der Gaillarde kennzeichnenden synkopischen und das Metrum überspielenden Elemente so gut wie völlig zu eliminieren. Ganz abgesehen davon dürfte der Dirigent eines Schul- oder Laienorchesters, Musizierkreise, die sich ja wohl in erster Linie für die Interpretation solcher anspruchsloser Werke interessieren können, meiner persönlichen Erfahrung nach im allgemeinen bereits vor erhebliche dirigiertech-

nische Schwierigkeiten gestellt sehen, wenn er die o. a. Taktfolge wirklich exakt schlagen will. Auch möchte ich empfehlen, das in T. 17 des gleichen Stückes eingeführte *b* in allen Stimmen des 18. Taktes beizubehalten.

Die kurze historische Einleitung, die Erläuterung der angewandten Editionstechnik, Quellenangaben und 20 Zeilen Revisionsnotizen zuzüglich der schon erwähnten faksimilierten Seite wiegen die geschilderten Schwächen der Edition nicht auf, so daß ich sie — zumal der Preis von \$ 3.50 für die Partitur und \$ 4.00 für den Stimmensatz auch nicht gerade gering ist — sowohl für den Wissenschaftler als auch für den Praktiker leider nur als „nicht empfehlenswert“ beurteilen kann. Herbert Drux, Köln

### Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Jacques Barzun: *Berlioz and the Romantic Century*. Third Edition. New York and London: Columbia University Press 1969. Vol. I.: XXIV, 573 S., 8 Taf. Vol. II.: (X), 515 S., 8 Taf.

Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini. Compiled by Yves Gérard under the auspices of Germaine de Rothschild. Translated by Andreas Mayor. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1969. XIX, (1), 716 S., 12 Taf.

Martin Cooper: *Beethoven. The Last Decade 1817—1827*. With a medical appendix by Edward Larkin. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1970. XII, 483 S., 4 Taf.

Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685—1750. Kritische Gesamtausgabe. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1969. XXXVI, 576 S., 16 Taf. (Bach-Dokumente. II.)

Essays in musicology. In honor of Dragan Plamenac on his 70th Birthday. Edited by Gustave Reese and Robert J. Snow. [Pittsburgh:] University of Pittsburgh Press (1969). XVI, 391 S., 1 Taf.

Edmund H. Fellowes: *English Cathedral Music*. New edition revised by J. A. Westrup. London: Methuen & Co LTD (1969). 283 S.

Emil Fischer: *Handbuch der Stimmbildung*. Tutzing: Hans Schneider 1969. 232 S.

Marius Flothuis: *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1969. 104 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. 2.)

Rudolf Flotzinger: *Der Discantussatz im Magnus Liber und seiner Nachfolge*. Mit Beiträgen zur Frage der sogenannten Notre-Dame-Handschriften. Wien—Köln—Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1969. 322 S., (32) S. Notenanhang. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. 8.)

Theodor Göllner: *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen*. I: Edition. II: Studie. Untersuchungen zur Lektionsvertonung von der frühen Mehrstimmigkeit bis zu Heinrich Schütz. Tutzing: Hans Schneider 1969. XXX, 359 und 200 S. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 15.)

Jürgen Grimm: *Das Neu Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682)*. Untersuchungen zur Klärung seiner geschichtlichen Stellung. Berlin: Verlag Merseburger 1969. 402, (34) S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 14.)

Heinrich Hülsmeier: *Musikpflege in Südwestfalen*. Chrysologus Heimes (1765—1835) und Johann Friedrich Nolte (1809—1874). Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter-Verlag 1969. 229 S. (Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Westfälische Musikgeschichte. 1.)

I più Antichi Monumenti Sacri Italiani. A cura di F. Alberto Gallo e Giuseppe Vecchi. Prima Parte. Bologna (ohne Verlagsangabe) 1968. XXII S., CLI Taf. (Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica. III. Mensurabilia. 1.)

Michel Imberty: *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*. Paris: Librairie C. Klincksieck 1969. 226 S. (Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre. Série A: Thèses et Travaux. 7.)