

BESPRECHUNGEN

Joseph Schmidt-Görg und Hans Schmidt: Ludwig van Beethoven. Bonn—Hamburg—Braunschweig: Beethoven-Archiv, Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH, Georg Westermann Verlag (1969). 275 S.

Dieser großformatige Bild- und Textband wird als Parallelveröffentlichung zur Schallplattenaufnahme der Werke Beethovens vorgelegt, die von der DGG zum sogenannten Beethovenjahr 1970 herausgebracht wird. Während für die Texte und die Bildauswahl des vorliegenden Bandes das Beethoven-Archiv verantwortlich ist, zeichnet als Hersteller der Georg Westermann Verlag, und das Copyright liegt bei der DGG. Das Interesse dieses Industrieunternehmens an einer solchen Veröffentlichung hat den Vorteil eingebracht, daß der opulent ausgestattete und hervorragend schön gedruckte Band zu einem erstaunlich niedrigen Preis auf den Markt gebracht werden konnte. Die Fülle der sehr geschickt ausgewählten, zugleich ein sehr breites thematisches Feld berücksichtigenden Abbildungen — rund 280, davon mehr als 170 mehrfarbig — und die Reproduktionsqualität sind außerordentlich. Als Repräsentationsgeschenk ist das Werk geradezu ideal, was wiederum dem Absatz zugute kommen wird, so daß am Ende des Beethovenjahres alle Beteiligten auf ihre Kosten gekommen sein werden.

Die Mitwirkung der Industrie hat dem Unternehmen jedoch nicht nur Vorteile gebracht. Ein kleiner, aber möglicherweise symptomatischer Nachteil ist die Tatsache, daß die Diskographie am Schluß des Bandes nicht das ist, was man unter diesem Titel gemeinhin sucht, sondern ein Verzeichnis der Beethoven-Aufnahmen der DGG — aber ohne daß der Name der Firma erscheint. Offene Werbung wäre, für meinen Geschmack, ehrlicher gewesen, wenn man sich schon nicht zu dem entschließen konnte, was dem Benutzer wirklich hätte nützen können: eine kritische Diskographie.

Schwerer als dieses Detail wiegt die Tatsache, daß der Band unter den gegebenen Umständen fast zwangsläufig den Charakter eines Erbauungsbuches annehmen mußte, und daß die vorgegebene Gliederung nach Werkgattungen (parallel zur Schallplattenaufnahme) ihn in die Nähe eines laufenden

Kommentars, eines Ersatzes also für Plattentexte brachte, zumal das Korrelat solcher Gliederung, eine Darstellung der personalstilistischen Entwicklung Beethovens, fehlt. Herausgeber und Mitarbeiter haben diese Gefahren offenkundig gesehen und versucht, der schlechten Popularität dadurch auszuweichen, daß sie Interpretationen fast ganz vermieden, dafür aber eine Fülle von Dokumenten zitiert und sich im übrigen zumeist auf die Darstellung der biographischen Umstände und die Beschreibung der Entstehung, Uraufführung und Resonanz der Werke bei den Zeitgenossen beschränkt haben. Mit der Konsequenz der dokumentarischen Biographien Otto Erich Deutschs gehandhabt, hätte diese Methode ein faszinierendes Buch hervorbringen können, das für das breitere Publikum ebenso lebendig und anschaulich wie für die Fachwelt anregend gewesen wäre. Tatsächlich ist die Zusammenstellung zahlreicher und ausführlicher Zitate aus Briefen, Erinnerungen, zeitgenössischen Kritiken und anderen Dokumenten, zusammen mit dem Bildmaterial, überaus anregend und aufschlußreich. Die Konsequenz aber, die für eine dokumentarische Biographie notwendig gewesen wäre, fehlt.

Der Bruch liegt dort, wo nun doch wieder Urteile über die besprochenen Werke eingeführt werden, jetzt aber in Zitaten aus dem späteren 19. und aus dem 20. Jahrhundert, von Berlioz und Wagner bis zu Edwin Fischer, natürlich alle „*per festeggiare il sovrano di un grand' uomo*“ und kommentar- und kritiklos wiedergegeben, so daß sie in ihrer Umgebung aus Zitaten zeitgenössischer Quellen ihrerseits als Dokumente wirken. Dem fachlich nicht vorgebildeten Benutzer, dem „*großen Kreis der Beethoven-Verehrer*“ (Vorwort) wird damit suggeriert, etwa Wagners pathetische Gemeinplätze über die *Eroica*, Schumanns Äußerungen über die 4. Symphonie („*Eine griechisch schlanke Maid zwischen zwei Nordlandriesen*“) oder Lenz' albernes Epigramm über die 5. Symphonie („*Eine Schicksalstragödie für Weltbühnen*“) als gesicherte Erkenntnis zu nehmen oder wenigstens sich an solcher Blütenlese zu erbauen. Sinnvoller wäre es gewesen, entweder (im Sinne der dokumentarischen

Biographie) auf Wertungen und Charakterisierungen ganz zu verzichten oder aber den „heroischen“ Charakter der Eroica und dessen ideengeschichtlichen Hintergrund oder das Verhältnis der späten Bagatellen zu den letzten Klaviersonaten oder die Esoterik der letzten Streichquartette wenigstens andeutend zu beschreiben — was ja auch für ein breites Publikum möglich und gerade für ein breites Publikum nützlich sein würde.

Die Problematik der Konzeption wird aber noch dadurch kompliziert, daß auch abgesehen von diesem Bruch die einzelnen Beiträge in der Anlage und auch in der Qualität recht unterschiedlich sind und daß deren Verfasser nicht nur belanglose Urteile wie die oben genannten zitieren, sondern ihrerseits stilkritische und ästhetische Urteile von unterschiedlicher Quantität und Qualität beisteuern.

Der Hauptteil der Beiträge stammt, wie recht und billig, von Joseph Schmidt-Görg. Seine einleitende Beethoven-Biographie ist ein knapper, aber alles wesentliche umfassender und reich dokumentierter, methodisch und sachlich unproblematischer Lebensbericht. Das Symphonie-Kapitel leidet dagegen deutlich unter dem dargestellten methodischen Bruch, und der Abschnitt über die Messen enthält zwar eine sehr interessante und anregende Erörterung über die deutschen Texte zur C-dur-Messe, bleibt aber in der Interpretation der *Missa solemnis* für meine Begriffe zu konventionell. Der Abschnitt über *Fidelio* bringt über die Dokumentation hinaus auch stilgeschichtliche Untersuchungen, im Gegensatz zu den meisten anderen Kapiteln des Bandes. Die abschließende Darstellung von Beethovens „Lebensweise und Charakter“ scheint mir, trotz wiederum ausgezeichneter und reicher Dokumentation, zu vordergründig und in ihrer Tendenz zur Harmonisierung der überlieferten Charakterzüge unter dem „sein ganzes Leben hindurch sich gleich bleibenden sittlichen Willen“ problematisch zu sein — aber das ist ein Feld, auf dem sich unendlich streiten ließe.

Alle übrigen Kapitel stammen von jüngeren Mitarbeitern des Beethoven-Archivs. Was Werner Cz es la über die Konzerte schreibt, ist im Dokumentarischen sehr wertvoll, in allem, was darüber hinaus zielt, eine arge Enttäuschung. „Während die beiden ersten Klavierkonzerte einer frühen Stilperiode zuzurechnen sind, . . . handhabt Beet-

hoven in seinem dritten Klavierkonzert . . . die Kompositionsmittel bereits souveräner“ (S. 59); „Die beiden letzten Klavierkonzerte bilden die Glanzstücke in dieser Gattung. Sie sind gekennzeichnet durch eine hohe Meisterschaft in der Behandlung der kompositorischen Mittel“ (S. 64); „Selbst die Werke, denen gegenüber sich das Publikum anfangs reserviert verhielt . . . gehören mittlerweile zum ständigen Repertoire der Konzertveranstaltungen. Der musikalischen Verantwortung des Interpreten bleibt es nun überlassen, inwieweit sie in unserer Zeit noch das Publikum ansprechen“ (folgt ein Zitat von Edwin Fischer) (S. 65); solche Aussagen nutzen niemandem, am wenigsten dem „großen Kreis der Beethoven-Verehrer“, dem gegenüber die Musikwissenschaft die Pflicht hätte, Klischeevorstellungen zu zerstören statt zu zementieren.

Besser — auch stilistisch — ist das Kapitel über die Kammermusik mit Bläsern (Hans-Werner Kühn); die Zusammenstellung eines sehr reichen Materials zu einer meist vernachlässigten Gattung ist verdienstvoll. Der Abschnitt über die Streichquartette und das Streichquintett (Norbert Stich) ist in der Dokumentation ebenfalls gut, aber nicht frei von Ungeschicklichkeiten („Mehr als alle anderen entstand das Quartett *f-moll op. 95* aus einem inneren Impuls Beethovens heraus“, S. 97). Für die Verwendung russischer Melodien in *op. 59* gibt es andere und bessere Quellen und Gewährsleute als Lenz (S. 97).

Weit stärker stilgeschichtlich und analytisch orientiert ist der Beitrag von Emil Plate n über die Streichtrios, in dem Entstehungsgeschichte, zeitgenössische Kritik, Erfolgsgeschichte und gattungsgeschichtlich orientierte Stilkritik so verbunden sind, wie es im ganzen Buch hätte der Fall sein können. Friedhelm Kl u g m a n n s Behandlung der Klaviertrios und Klavierquartette beschränkt sich dagegen wieder fast ganz auf Werkgeschichte und zeitgenössische Urteile, dies aber auf zuverlässige Weise.

Fast die einzige Stelle des ganzen Werkes, an der Ansätze zu einer Kritik traditioneller Beethoven-Bilder und zu einer kritischen Geschmacksgeschichte anhand zitierter Urteile sichtbar werden, findet sich am Schluß der Untersuchung von Sieghard B r a n d e n b u r g über die Violin- und Cellosonaten (S. 153—154). Es ist eine der interessan-

testen Stellen des Bandes; sie verdiente es, ausgebaut zu werden, etwa im Sinne des ideengeschichtlichen Ansatzes von Schrades *Beethoven in France*.

Hans Schmidt's Bericht über die Klavierwerke beschränkt sich — konsequenter als die meisten anderen Beiträge und methodisch um so weniger anfechtbar — auf Entstehungsgeschichte und zeitgenössische Urteile; besonderes Gewicht erhält dieses Kapitel außerdem durch die extensive Berücksichtigung der Skizzen Beethovens. Einen amüsanten Beitrag zur Psychologie des Druckfehlers liefert S. 169, wo es heißt: „Diese Simrockausgabe erschien mit der herrlichen Versdrehung ‚Editou tres correcte‘ . . .“ — während das Faksimile S. 170 zeigt, daß es „Editiou“ heißt. Die Beiträge von Hubert Daschner (*Musik für die Bühne*) und Shin Augustinus Kojima (*Lieder und andere Vokalwerke*) sind wiederum ausgezeichnet dokumentiert, stilkritisch und ästhetisch aber recht vordergründig. Abgeschlossen wird der Band durch Register, einen Stellennachweis der Zitate und ein Literaturverzeichnis, das aus der unübersehbaren Beethovenliteratur offenbar die tatsächlich verwendeten Werke aufzählt. Auch hier wäre eine kritische Bibliographie nützlicher gewesen — wer, wenn nicht das Beethoven-Archiv, wäre berufen gewesen, sie, zusammen mit den Grundzügen eines neuen Beethovenbildes, zum Beethovenjahr vorzulegen?

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Fritz Zobeley: Ludwig van Beethoven in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1965. 181 S., 76 Abb.

Der Zusatz „in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“ und der Reihentitel „ro-ro-bildmonographien“ lassen vermuten, es handle sich bei diesem Buch um eine Bild- und Dokumenten-Anthologie. So wurde auch Wilhelm Virneisel dazu verleitet, diesen Band in seinem *Beethoven-Schrifttum 1962—1966* (Beethoven-Jahrbuch 1965/68, Bonn 1969, S. 342) unter der Rubrik IV.4: Schriftliche und mündliche Äußerungen Beethovens. Konversationshefte, Notierungen, Aussprüche u. dgl., einzuordnen. Tatsächlich ist dieses Buch aber weder eine Lebensdarstellung in Selbstzeugnissen noch eine Bildmonographie, sondern eine prägnante, brillant geschriebene kleine Beethovenbiographie, der zahlreiche

Bilder und Notenbeispiele (nahezu 40) beigegeben sind.

Zobeley erweist sich nicht nur als solider Kenner seines Stoffes, er versteht auch den Leser durch die Art seiner Darstellung zu fesseln und liefert somit ein überzeugendes Beispiel dafür, daß sich wissenschaftlicher Ernst und Popularität nicht im Wege stehen müssen. Ohne seinen Text mit schwerfälligen Anmerkungen zu panzern, verrät der Autor auf jeder Seite, daß er die Quellen und Sekundärliteratur gründlich studiert hat. Minuziös zeichnet Zobeley das Leben des großen Wiener Klassikers nach und findet doch immer wieder Gelegenheit, sei es auch nur in kleinen Randbemerkungen, die Kompositionen einzubeziehen und mit treffenden Urteilen zu begleiten, die durch gut gewählte und z. T. wenig bekannte Notenzitate auch aus Beethovens Umwelt gestützt werden. Durch Einflechten von Briefzitate und Marginalien aus den Konversationsheften sucht der Autor, den Untertitel „Selbstzeugnisse“ zu rechtfertigen. So entsteht ein objektives Bild des Künstlers und des Menschen Beethoven, fernab von jeder billigen Herostratik. Daß dabei auch die Schattenseiten in Beethovens Charakter nicht umgangen werden, und daß auch das Privateste behutsam angedeutet wird, zeugt von der Sachlichkeit des Verfassers, für die auch die kluge Auswertung und Beurteilung von Scherings problematischen Deutungsversuchen spricht. Ein wenig knapp geraten ist das Schlußkapitel (S. 155 ff.), so daß hier Verallgemeinerungen unterlaufen, die den unkundigen Leser zu falschen Schlußfolgerungen verleiten können. Das schmälert aber keineswegs den ausgezeichneten Gesamteindruck der vorliegenden Arbeit. Dem Buch sind eine Zeittafel, Aussprüche bedeutender Persönlichkeiten, ein Werkeverzeichnis, eine gut ausgewählte Bibliographie und ein Namenregister beigegeben. In der Bibliographie vermißt man unter c) *Skizzen* (S. 171) die Editionen von Mikulicz und Fišman. Das Skizzenbuch zur Pastoral-Symphonie wurde von Dagmar Weise und nicht von Joachim von Hecker ediert.

Bedauerlich ist, daß sich der Verlag zu keinem aufgelockerterem Satz und keiner besseren Papierqualität entschließen konnte. Die Reproduktion der gut ausgewählten, teils wenig bekannten oder unbekannteren Bilder hätte dadurch qualitativ nur gewinnen können.

Heinz Becker, Bochum

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.

Kein zu Ehren eines großen Komponisten gefeiertes Gedenkjahr wurde wohl bislang derart massiv vermittelt durch Massenmedien vorbereitet und mit Skepsis oder auch Widerspruch begonnen wie das 1970 Beethoven gewidmete. Dieses in Aufsätzen, Vorträgen oder Rundfunksendungen zum Ausdruck gebrachte Unbehagen an einer 365 Tage währenden Ehrung eines im Musikleben ohnedies dauerhaft und weltweit Gefeierten vermögen auch die zahlreichen, zu diesem Jahre erschienenen Bücher über Beethoven bei denen zu erwecken, die von der hektischen Geschäftigkeit zum „Beethoven-Jahr“ abgestoßen worden sind. Diese Leser fragen besonders eindringlich nach der aktuellen Notwendigkeit, den ohnehin reich beschickten Büchermarkt in nun besonders dichter Folge mit weiteren Biographien, Monographien und Bildbänden über diesen bereits ausgiebig beschriebenen Meister anzufüllen. Die Frage nach dem die Wissenschaft fördernden Ertrag ist auch dann zu stellen, wenn (wie im vorliegenden Buche) die Autoren selbst auf den ersten Seiten einschränkend verneinen darauf aufmerksam machen zu sollen, daß sie ihre Publikation vornehmlich an den „ordinary intelligent music-lover“ adressieren möchten, „rather than to professionals“. Letztere werden sich indessen durch solche Hinweise nicht davon abhalten lassen, kritisch zu prüfen, inwieweit der Stand der Forschung auch in dieser „Neuerscheinung auf dem Büchermarkt“ reflektiert worden ist und welche unaufgedeckten Aspekte es erschließt. Dieses Bemühen wird vornehmlich dann nicht abzuwenden sein, wenn ein so schwieriges Thema wie „the last decade“ in Beethovens Leben und Werk auf 483 Seiten abgehandelt wird.

Der als Musikkritiker und Autor einiger Bücher (*French Music*, *Gluck*) bekannte Martin Cooper verfaßte diese Würdigung des späten Beethoven aus der Sicht eines Engländers, der seit seiner Studienzeit bei Egon Wellesz zwar mit der Geschichte und den Lokalitäten Wiens sehr gut vertraut ist, der aber vor allem bei der Darstellung der politischen, sozialen und religiösen Verhältnisse in der Donaumetropole zwischen 1817

und 1827 manchen Gesichtspunkt von einer Position außerhalb des Kontinents her zu erörtern vermag. Dies ist als eine Bereicherung dankbar zu verzeichnen. Cooper trägt auf 119 Seiten aber auch nochmals alle nennenswerten Fakten aus Beethovens Leben und über die ihn begleitende Mitwelt vor, weil er sich von der Annahme leiten ließ, daß Beethovens „personality dominates and informs all his music“ (S. 437), und zwar „in a way that is absolutely unique“. Wenngleich manche Abschnitte etwa über die Wirksamkeit von Zacharias Werner, Clemens Maria Hofbauer oder Johann Michael Sailer im damaligen Wien sowie über deren besondere Bedeutung für Beethoven recht treffend informieren und Cooper dabei nicht der Versuchung einer einseitig-unkritischen „Helden-Verehrung“ unterliegt, referiert der „Part One“ dennoch allzuviel bereits hinreichend Bekanntes. Deswegen reizt dieses Buch den Kenner der Quellen nur in ausgewählten Abschnitten zum intensiven Studium. Diese Einschränkung ist auch angebracht bei „Part Two“, in dem nacheinander die Violoncello-Sonaten, die Klavier-sonaten, die *Missa solennis*, die IX. Sinfonie und die späten Streichquartette beschrieben werden. Insbesondere in diesem Hauptteil macht sich der auf S. VIII eingestandene Mangel bemerkbar, daß Cooper nämlich allzuviel von der neueren „Beethoven literature (has) in fact neglected“. Die in der Deskription nicht stets ausreichend detaillierten und als interpretierende häufig unzulänglichen Analysen hätten gewiß an Gehalt und Informationswert gewinnen können, wenn diese z. B. zu op. 120 etwa die Ermittlungen von Jürgen Uhde in dessen Reclam-Band *Beethovens Klaviermusik* (I, 1968, S. 503 ff.) berücksichtigen würden, oder wenn zu op. 126 mit demselben Autor eine Auseinandersetzung über dessen Einsichten in die schwer entzifferbaren Werkintentionen geboten würde (ebd. S. 175 ff.). Während Cooper beispielsweise zu op. 126, Nr. 4 und 5 auf S. 219 lediglich in vier Sätzen Auskunft zu geben weiß, hilft Uhde auch dem „music-lover“ tiefer auslotend und im Detail minutiöser zergliedernd die besonderen Satzprobleme zu erfassen. Th. W. Adornos Essay über den *Spätstil Beethovens* und besonders dessen Verstehen der *Missa Solemnis* als ein „Verfremdetes Hauptwerk“ (in: *Moments Musicaux*, 1964) werden

ebensowenig hier zur Kenntnis genommen oder kritisch geprüft wie etwa das komplexe Problem des 4. Satzes der IX. Symphonie, mit dem Beethoven immerhin auch das auskomponierte Gelingen oder Scheitern einer Gattungsidee verknüpfte. Betreffs op. 131 ist die Forschung durch die *Untersuchungen an den Skizzen* von Joachim v. Hecker (Diss. Freiburg 1956) in beachtenswerter Weise so sehr gefördert worden, daß davon auch die Interpretation der Werk- und Satzstrukturen dieses verbal stets nur unzureichend vermittelbaren Werkes profitieren könnte. Cooper „*has neglected*“ diese und andere Spezialstudien der letzten Jahre und verläßt sich statt dessen auf seine eigenen, nicht ohne die angebrachte Skepsis publizierten Einsichten, die er (S. VI) ausgibt als „*arising from an attitude to music that belongs to another age*“. Allerdings ist daneben für den Beethoven-Forscher nicht nur das Faksimile eines Briefes vom Oktober 1816 betrachtenswert oder die im Appendix A mitgeteilte Abhandlung von E. Larkin über *Beethoven's Medical History* (dazu siehe ergänzend auch D. Kerner, *Krankheiten großer Musiker*, 1963, S. 55 ff.), sondern vornehmlich auch der abschließende Versuch einer Kennzeichnung der „*characteristics of the late style*“. Hier ergeben sich etwa betreffs des „*rhetorical element*“ oder der Funktion des Trillers Ansatzpunkte für weiterführende Überlegungen.

Walter Salmen, Kiel

Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Band 4. Hefte 38—48. Hrsg. im Auftrag der Deutschen Staatsbibliothek Berlin von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre unter Mitwirkung von Ignaz Weinmann. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1968. 398 S., 16 Taf.

Auch mit der Herausgabe seiner Konversationshefte soll Beethoven zu seinem 200. Geburtstag gehuldigt werden. Als Voreiter der für das Gedenkjahr 1970 geplanten drei Bände erschien zunächst Band 4 mit elf Gesprächsheften aus der Zeit von August bis Mitte Dezember 1823. Als nächstes soll der zeitlich hieran anschließende Band 5 mit bisher ebenfalls unveröffentlichten Heften herauskommen. Dann aber will man mit Band 1 auf die Ausgabe von Schünemann (1941 bis 1943) zurückgreifen und diese erst revidieren bevor die weiteren unveröffentlichten Hefte erscheinen. Es fragt sich, ob man wirk-

lich „*den Bedürfnissen der Beethoven-Forschung am besten geredet*“ wird, wenn vor der Edition noch unveröffentlichter Hefte, auf die man natürlich besonders neugierig ist, erst nochmals die bereits erhältlichen Texte vorgelegt werden. Selbst die für das Vorwort von Band 1 in Aussicht gestellte „*ausführliche Würdigung der Bedeutung aller Konversationshefte*“ und einige editions-technische Verbesserungen der Schünemann-Ausgabe dämpfen m. E. die Ungeduld nicht, mit der die noch unveröffentlichten Texte erwartet werden. Es hat ohnehin schon lang genug gedauert, bis die Erschließung dieser einzigartigen Quellen einsetzte. Sie standen unter einem unglücklichen Stern, schon durch die Tatsache, daß der ursprüngliche Bestand von ca. 400 Heften von Anton Schindler, dem Famulus und Biographen Beethovens, großenteils vernichtet worden ist, vermutlich weil er das Andenken des Meisters — und auch sich selbst — durch allzu freimütige Äußerungen kompromittiert sah. Außer den 137 Heften, die Schindler 1846 an die Preussische Staatsbibliothek verkaufte, sind heute nur noch wenige andere Konversationshefte und Blätter bekannt. Der Zeitraum der Eintragungen erstreckt sich vom Jahre 1818 bis zu Beethovens Tod 1827. Es sind jedoch schon ab 1814/15 einige Aufzeichnungen überliefert. Zwei Gesamtausgaben blieben bisher unvollendet. Der erste Versuch von Walther Nohl, 1923/24, zeitigte nur einen Band. Die zweite Gesamtausgabe, die Georg Schünemann im Auftrag der Preussischen Staatsbibliothek herausgab, erschien 1941 bis 1943 mit drei Bänden. Eine Auswahl der Aufzeichnungen gab J.-G. Prod'Homme 1946 auf französisch heraus. Luigi Magnani benutzte die Konversationshefte zu einer umfangreichen Studie in italienischer Sprache (1962). Selbstverständlich wurden Zitate aus den Konversationsheften immer wieder in der Beethoven-Literatur herangezogen. Schünemanns Ausgabe mußte wegen der Kriegsverhältnisse abgebrochen werden. Die Originale wurden ausgelagert und kamen erst nach Kriegsende in die Berliner Staatsbibliothek zurück. Von dort wurden sie unter recht abenteuerlichen Umständen nach Westdeutschland gebracht und schließlich nach mehreren Jahren der Eigentümerin 1957 wohlbehalten zurückgegeben. Im Herbst 1963 begannen im Auftrag der Deutschen Staatsbibliothek der Direktor der Musikabteilung und Frau Grita Herre mit der

Herausgabe des vorliegenden Bandes, der 1968, also genau ein Vierteljahrhundert nach Schünemanns letztem Band, erschien.

Ein Vergleich der beiden Editionen zeigt in der Anlage manche Übereinstimmungen. Rein äußerlich wirkt die alte Ausgabe in Format und Aufmachung opulenter. Der neuen Ausgabe kommt zugute, daß die Editions-methoden überprüft wurden. Es ist z. B. sicher ein Vorteil, daß die Anmerkungen zum Inhalt der Gespräche nicht mehr mit den editionstechnischen Bemerkungen untermischt als Fußnoten erscheinen.

Für die Datierung der Hefte und die Benennung der Schreiber hat Schindler durch zahlreiche Eintragungen schon nützliche Vorarbeit geleistet, doch bleibt auch hier noch viel zu tun. Die Zählung der Hefte von S. Dehn und Walther Nohl hat Schünemann revidiert. Seine neue chronologische Zählweise wird von den jetzigen Herausgebern benutzt.

Über Bedeutung und Inhalt der Gesprächshefte bestehen trotz der Tatsache, daß noch nicht alle Bücher veröffentlicht sind, doch schon einigermaßen zutreffende Vorstellungen bei Musikfreunden und -historikern. Die schmalen, handlichen Bändchen waren in Beethovens Taubheit nichts weiter als ein alltäglicher, praktischer Behelf zur Verständigung mit der Umwelt. Sie bieten heute die einzigartige Gelegenheit, Einblick in den vielseitigen Themenkreis der Gespräche Beethovens zu erhalten. Wenn auch gewöhnlich nur die eine Seite der Unterhaltung, nämlich die Äußerung der Besucher aufgezeichnet ist, lassen sich Beethovens Fragen oder Antworten doch einigermaßen rekonstruieren. Mit besonderer Aufmerksamkeit dürften seine eigenen Eintragungen aufgesucht werden: Monologe, zahlreiche Notizen und Aufrechnungen, aber auch Gesprächsteile, die nicht für fremde Ohren bestimmt waren und oft besonders originell sind. Es werden durchaus nicht immer anspruchsvolle Themen erörtert, vielmehr nehmen die alltäglichen Angelegenheiten einen breiten Raum ein, und das Erhabene findet sich in nächster Nachbarschaft zum Banalen: Moral- und Religionsphilosophie, Logik und Naturphilosophie werden ebenso ernsthaft besprochen wie Wohnungsangelegenheiten, Speisezettel, Kleidung, Hauspersonal und Theaterskandale. Politik, neue Bücher, Austern, Weine, Kölnisch Wasser, Luftheizung und Klavier-

stimmen — kurzum, das vielfältige Leben spiegelt sich in mannigfachen Facetten wider.

Exkurse über Musik sind im vorliegenden Bande nicht zu zahlreich. Immerhin erregen die Äußerungen über Opern, vornehmlich über Webers *Euryanthe* und *Freischiütz*, über die Wirkung des *Fidelio* u. a. besonderes Interesse. Über Beethovens Schaffenspläne und Schaffensweise ist nur wenig Aufschluß zu erhalten. Erwähnt werden u. a. die Oper *Melusine*, die „BACH-Ouvertüre“ und das Oratorium *Sieg des Kreuzes*. Zur 9. Sinfonie, der Hauptarbeit dieses Jahres, erscheinen ein paar Skizzenzeilen. Wesentlich ausführlicher wird die *Missa solennis* behandelt, und zwar wie sie einträglich durch Subskriptionen u. a. abzusetzen sei.

Die Zeitgeschichte, das kulturgeschichtliche Kolorit als Hintergrund zu Beethovens Biographie, ließe sich auch aus anderen Quellen darstellen, die Konversationshefte geben aber die spezifische Auswahl, die für Beethovens Kreis und Lebensumstände von Bedeutung war. Die Gesprächspartner treten lebensvoller hervor, als Bildnisse sie zeigen könnten. Es offenbaren sich Charakter- und Wesenszüge, Bildung, Temperament, ihre Haltung gegenüber Beethoven. Im vorliegenden Band sind Schindler, der Neffe Karl, Graf Moritz Lichnowsky, Ignaz Schuppanzigh, der Berliner Konzertmeister Karl Wilhelm Henning, Moscheles und der Bruder Johann die markantesten Gesprächsteilnehmer.

Im Vorwort Köhlers wird bereits deutlich, was in den Anmerkungen und im Inhaltsverzeichnis kraß auffällt, daß nämlich „westliche“ Literatur weitestgehend ignoriert wurde. Wenigstens das Verzeichnis von Kinsky-Halm wurde angeführt. Dort hätte Köhler die genauen Angaben darüber gefunden, wie lange Beethoven an seiner *Missa solennis* komponiert hat, wenn er schon die Originalarbeiten nicht heranziehen wollte. Damit wäre verhindert worden, daß man gleich im ersten Abschnitt dieses Vorworts stutzig wird. Auch zur Geschichte der Vormundschaft Beethovens über seinen Neffen Karl wären Ergebnisse zu finden gewesen, die über Thayer hinausgehen. Immerhin kommt es den Tatsachen näher, daß der Neffe nicht, wie sonst üblich, als haltloser Bösewicht dargestellt wird.

Die Editionsprinzipien, die natürlich auf den Erfahrungen anderer wissenschaftlicher Ausgaben fußen und für die

Konversationshefte modifiziert wurden, sind im allgemeinen ein gut brauchbares Instrument. Bei Punkt 6 könnte man unterschiedlicher Auffassung sein, was die Einzelbuchstaben angeht. Punkt 15 ist jedoch unzulässig, denn wenn es nun einmal Beethovens und gelegentlich auch anderer Schreiber Eigenart ist, „j“ statt „y“ zu verwenden, warum sollte man dies nicht in der Übertragung beibehalten, die ansonsten buchstabengetreu sein will? Sinnentstellungen sind doch nicht zu befürchten. Über zahlreiche Umständlichkeiten in den Fußnoten muß man sich immer wieder wundern. Weshalb eigentlich bediente man sich nicht wenigstens bei häufig wiederkehrenden Anmerkungen (z. B. zu Schreibstoff, Überschreibungen etc.) der Sigla, wie sie sich bei anderen philologischen Editionen, u. a. Beethovenscher Manuskripte bewährt haben? Heißt es wirklich zuviel verlangt, daß alle Stellen, die sich ernsthaft mit der Edition von Beethoventexten befassen, (es sind nicht eben viele) ihre Erfahrungen und Ansichten austauschen und nach möglichst gleichen Editionsprinzipien arbeiten sollten?

Um sich ein Bild von der Zuverlässigkeit der Übertragung zu machen, hat Rezensentin als Stichprobe die 52 Blätter des zuerst abgedruckten Heftes 38 Wort für Wort anhand von Fotokopien verglichen. Der Gesamteindruck ist vertrauenerweckend. Einige Unsicherheiten, Flüchtigkeiten und Inkonsistenzen bleiben naturgemäß offen. So ist nicht klar zu erkennen, nach welchem System Abkürzungen aufgelöst werden oder nicht, oder wann flüchtig geschriebene Wortendungen ergänzt bzw. nicht ergänzt werden. Für letztere Frage könnte man Dutzende von Fällen anführen. Über Groß- und Kleinschreibungen wird man häufig unterschiedlicher Auffassung sein, weshalb aber z. B. beim ersten Wort auf Blatt 30v sowie ebenda beim ersten Wort der untersten Zeile Klein- statt Großschreibung gewählt wurde, ist nicht recht einzusehen. Das gleiche gilt für Blatt 37r, 2. Zeile („das“ statt „Das“), oder Blatt 45r „darauf“. Es fragt sich auch, weshalb Schindlers spätere Eintragungen in lateinischer Schrift nicht auch kursiv wiedergegeben werden.

Überschreibungen werden auch gelegentlich vernachlässigt und erhalten keine Fußnote, z. B. Blatt 31r, 2. Zeile „Die“. Blatt 31v „C“ hingegen hat eine Fußnote. Bei Blatt 40v „Werthen“ ist der erste Buchstabe

überschrieben. Auch das Wort, das in Fußnote 38 erwähnt wird, ist überschrieben. Desgleichen Beethovens Eintragung „Fell-eis.“ [en] Blatt 49v oder auf Blatt 50r das „h“ in „nicht“ etc.

Stoßseufzer wie „Gesprächsabsatz schwer lesbar“ erübrigen sich dort, wo die Übertragung mit nicht allzuvielen Fragezeichen gelungen ist. Fußnote 14 wird überflüssig, wenn, wie sonst bei der Übertragung üblich, durchstrichene Stellen mit spitzen Klammern im Haupttext bleiben. Die Liste solcher kleineren Mängel ließe sich beträchtlich vermehren, doch wird ersichtlich, daß hier erfreulicherweise keine schwerwiegenden Fehler gemacht wurden und mit viel lesetechnischem Geschick eine ernsthafte Übertragungsarbeit geleistet worden ist.

Auch in den 734 Anmerkungen steckt viel verdienstvolle Mühe, die freilich den Aufwand nicht immer lohnt. So dankbar man es begrüßt, daß Wiener Quellen ausgiebig benutzt und Austriazismen und lokale Einzelheiten erläutert werden, so verwundert fragt man sich oft, auf welchen Leserkreis die Erläuterungen eigentlich zugeschnitten sind. Offenbar richten sie sich an Leute, die froh sind, einige Daten zu Hannibal, Ulysses, Caesar, Homer, Epikuräern, Cynikern etc. etc. zu erhalten. Dieselben Leute müssen sich aber wieder verloren vorkommen, wenn eine Parodie auf Vergils *Aeneis* als unkommentierter Kommentar dargeboten, oder ein lateinisches Zitat nirgendwo übersetzt wird. Die Gestalten der Sage und Vergangenheit werden häufig lebendiger gemacht, als für Beethoven bedeutsame Leute aus seiner allernächsten Umgebung. Erzherzog Rudolf, die Familie Lichnowsky (Graf Moritz Lichnowsky erscheint wenigstens in den Abbildungen), Haslinger u. a. kommen entschieden zu kurz gegenüber den gewiß ehrenwerten Köchinnen und Dienstmägden, die von Beethovens Kopisten geheiratet wurden. Der Kopist Rampel wird allein mit fünf Druckzeilen Quellenangaben beehrt, und es ist auch kein Mangel an Aufzählungen sämtlicher Kopistenkinder, möglichst mit Geburtsdaten. Salieri und Spontini ergeht es etwas besser als Rossini, von dem man bloß Geburts- und Todesjahr erfährt. „Ein Herr von Niebuhr“ war durchaus nicht so einseitig, als daß man Informationen über ihn nur aus dem Hof- und Staats-Schematismus des österreichischen Kaisertums beziehen dürfte. Verschwendischer Aufwand

wird mit Wohnungsangaben, alten und neuen Hausnummern der unwichtigsten Leute getrieben, und selbst bei Caroline Unger ist man heute nicht sehr neugierig, wo sie gewohnt hat. Man könnte ja noch Verständnis aufbringen für diese Art wissenschaftlicher Akribie, wenn nicht in den allermeisten Fällen der mit sämtlichen gerade erreichbaren Details vollgestopfte Apparat gar keinen Bezug zu den Erwähnungen in den Konversationsheften hätte. Die zahlreichen Trivialitäten aus alltäglichen Gesprächen, die in den Konversationsheften aus Pietät und der Vollständigkeit halber abgedruckt werden, brauchen nicht in diesen Anmerkungen fortgesetzt zu werden, wo sie vollends ihren Sinn einbüßen. (Einige beiläufig bemerkte Druckfehler siehe in Anmerkungen 239, 361, 396, 478.)

Wie bereits in den bisherigen Teilen des Buches, so wird auch in den Anmerkungen die nahezu völlige Vernachlässigung außerwienersicher westlicher Quellen und neuerer Veröffentlichungen spürbar. (So wenig Rezensionen die Kategorien der politischen Geographie schätzt, so wenig ist zu übersehen, welche Bedeutung die Herausgeber vorliegenden Bandes ihr beimessen.) Der *Literaturnachweis* zeigt diesen Mangel am augenfälligsten. Ein unerfahrener Leser muß den Eindruck gewinnen, daß die Beethovenforschung seit Jahrzehnten stillsteht und fast ausschließlich den Wienern und den Leipziger Verlagen vorbehalten blieb. Auch daß es ein Beethoven-Jahrbuch gibt, zu dem ja de facto internationale und natürlich „östliche“ Autoren ihre Beiträge liefern, bleibt unerwähnt. Ganze vier Titel aus den Jahren nach 1930 sind westlich der Elbe erschienen, hierunter zählt MGG.

Mit 16 *Abbildungen* von Textseiten, Personen und Örtlichkeiten erhält man eine willkommene Illustration zu den Gesprächen. Übrigens gehört die Abbildung 15 nicht wie angegeben zu Heft 47, Blatt 31r, sondern zu Blatt 38r des gleichen Heftes. Für die Wiedergabe von Schriftseiten scheint das bei Schünemann gewählte Lichtdruckverfahren zwar vorteilhafter und wertvoller, doch kann man sich auch mit dem vorliegenden Rasterdruck zufriedengeben.

Der Wert dieser Gesamtausgabe von Beethovens Konversationsheften liegt in erster Linie in der Quellenschließung. Die Hauptaufgabe, die Vorlage eines möglichst zuverlässigen Textes wurde in diesem Bande

erfüllt. So wenig ihre Bedeutung für die Beethoven-Biographie überschätzt werden sollte, wird doch die Auswertung, die Herstellung der Beziehungen zu Beethovens Briefen und anderen Dokumenten das Bild Beethovens in seiner Umwelt zweifellos bereichern. Dagmar v. Busch-Weise, Bonn

Joseph Kerman: *The Beethoven Quartets*. London: Oxford University Press 1967. 386 S., 1 Abb.

Die Streichquartette Beethovens, die heute nicht mehr als Produkte eines „Geisteskranken“ (Cäcilia IX, 1828) abgeurteilt werden, sondern allgemeine Wertschätzung erfahren, sind in letzter Zeit zu einem bevorzugten Gegenstand musikwissenschaftlicher Erörterungen geworden. Während des Sommersemesters 1967 wurden allein an drei deutschsprachigen Universitäten Oberseminare über diese schwer begreifbaren Kompositionen abgehalten. Offensichtlich ist man nicht mehr mit Robert Schumann der Meinung: „*Auslegung und Erklärung durch Worte scheitern hier*“, denn auch im Druck mehren sich die Interpretationsversuche. Der hier aus der Feder des an der University of California lehrenden Joseph Kerman vorliegende Versuch unternimmt es, sämtliche 16 Quartette zu beschreiben und geschichtlich einzuordnen. Der Betrachtungsgegenstand wird werkimmanent vor allem auf Satzprobleme hin untersucht. Der gewählte „*point of view*“ ist somit „*partial*“, was sich an etlichen Stellen als unzureichend erweist, denn selbst so esoterische Kunstwerke wie diese haben sowohl eine autonome als auch eine gesellschaftlich relevante Existenz. Beide Seiten sind zu befragen, wenn eine sachlich zureichende verbale Interpretation zustande kommen soll, zumal wenn es sich um so vielschichtig angelegte Werke wie op. 59 oder op. 132 handelt. Da nicht sämtliche Seiten möglicher Werkbetrachtung angesprochen werden, bleibt das gewichtige Thema der Streichquartette Beethovens trotz des beträchtlichen Umfangs dieses Buches für viele weitere Untersuchungen offen.

Die Publikation ist in drei Bücher gegliedert. Im ersten und kürzesten Abschnitt wird beschrieben, wie sich Beethoven seit 1792 bemühte, in Wien Fuß zu fassen, und wie er nach den Vorbildern Haydns und Mozarts die Quartette op. 18 konzipierte. Kerman ordnet die Quartette in die Chronologie des Gesamtwerks ein und bestimmt deren ent-

wicklungsgeschichtlichen Standort aus dem Umkreis der im gleichen Zeitraum entstandenen symphonischen oder kammermusikalischen Werke. Dieses Verfahren bestimmt vor allem Book II, worin op. 59, op. 74 und op. 95 unter dem Hauptgesichtspunkt „after the Eroica“ interpretiert werden. Im dritten und längsten Buch, in dem op. 127–135 gewürdigt werden, dominieren die Stichworte „Dissociation and Integration“.

Dem Leser werden damit gewiß manche neue Einsichten in das Verfahren thematischer Entwicklungen oder harmonischer Prozesse vermittelt, daneben aber wird auch des öfteren allzu Bekanntes lediglich referierend wiederholt. Z. B. findet der Sachkundige S. 4 ff. nichts Neues zu Leben und Werk, auch hätte S. 269 ff. zum Problem des Vorkommens von Fugen im Spätwerk manche Druckseite eingespart werden können, wenn etwa auf die Zusammenstellung von F. Deutsch in den Studien zur Musikwissenschaft, 14, 1927, S. 75 ff. verwiesen worden wäre. So wenig wie diese Abhandlung vom Verfasser zu Rate gezogen wurde, so sehr vermißt man eine kritische Auseinandersetzung mit derart inhaltsreichen Spezialstudien wie z. B. der Freiburger Dissertation von J. von Hecker, *Untersuchungen an den Skizzen zum Streichquartett cis-moll op. 131* (1956), der Hamburger Dissertation von C.-H. Mann, *Formale Probleme in den späten Werken Beethovens* (1955) oder auch mit dem Aufsatz von Th. W. Adorno, *Spätstil Beethovens* (in: *Moments musicaux*, 1964).

Der Stand der Forschung wird somit nur teilweise berücksichtigt, was die Art der Analyse und die daraus gewonnenen Ergebnisse merklich beeinträchtigt. Während doch bereits Friedrich Nietzsche zu Recht feststellte, daß insbesondere die letzten Quartette Beethovens „jede Anschaulichkeit, überhaupt das gesamte Reich der empirischen Realität völlig beschämen“, wird hier zuweilen eine „the feeling“ einbeziehende Hermeneutik versucht, die am Gegenstand vorbeiführt. Wozu soll z. B. die umschreibende Bemerkung betreffs der *Overtura* in op. 133 dienlich sein: „This section hurls all the thematic versions at the listener's head like a handful of rocks“ (S. 227) oder, „C is winding up like a crossbar about to shoots at the stars“ (S. 284) u. a. Andererseits werden Eindrücke gewonnen und Sachverhalte beschrieben ohne interpretiert zu

werden. Z. B. möchte man wissen, warum in op. 133 das Stück in Gefahr zu sein scheint „of cracking under the tension of its own rhythmic fury“ (S. 283), warum „last movements had always strained and sometimes eluded Beethoven's imagination“ (S. 302), oder warum op. 135 „Something dispassionate, even désengagé“ (S. 358) ist, warum die Dissonanz streckenweise kein Korrelat mehr zur Konsonanz zu sein scheint, die Reprise nicht gelingt, auch die Durchführung im ersten Satz dieses Werkes eine mißlungene Möglichkeit andeutet, Kadenz keine Dämme bilden und das *poco adagio* alles vermeintlich Gelungene kurz vor dem Schluß widerruft. Das ließe sich ebenso sinnvoll beantworten wie etwa die Frage, aus welchem notwendigen Grunde in op. 59 russische Volkslieder als „*thèmes*“ einbezogen wurden (siehe dazu vom Rezensenten in Fs. W. Wiora, 1967, S. 397 ff.) oder welche Intention Beethoven nötigte, op. 130 zwar nicht mit seiner Objektivierung einer „*Art of Fugue*“ (W. Kirkendale), jedoch mit einer ihm eigentümlichen „Kunst der Finalfuge“ zu beschließen. Kerman sieht zwar in der Großen Fuge einen Extremfall der Komposition, mehr „*sonata action*“ verwirklicht als das Prinzip des Fugierens, indessen dürfte es doch wohl zur Idee dieses Werkes gehören, in der Funktion des Finalsatzes eine Synthese der äußersten Möglichkeiten zu stiften in Form eines Kraftaktes und der Häufung aller verfügbaren Mittel einschließlich des sonatenhaften Durchführens sowie des Prinzips der variierenden Umformung. Für Beethoven ergab sich das Problem: wie kann (erzwungene) Einheit aus den in vorangesetzten Sätzen durchgespielten Kontrasten heraus erreicht werden, wie kann sowohl die freie wie auch die strenge Fuge mit allen Kunstfertigkeiten des Kontrapunktes anhand eines gebrochenen Materials (T. 30 ff.) ineingefügt werden, wie kann das Sonatenhafte in eine Finalfuge integriert werden. Wie wenig Beethoven dies gelang, zeigt das Scheitern im Ansatz in den Mittelteilen, dem das Entsagen folgt.

Noch in vielen weiteren Hinsichten wirft dieses Buch eine Menge von Fragen auf, es vermittelt daneben aber auch Antworten und persönliche Wertungen (vor allem betreffs op. 18, der langsamen Sätze u. a.). Deswegen wird die von eingehender Sachkenntnis zeugende Arbeit gewiß künftig bei der weiteren Erforschung der Werke Beet-

hovens von achtenswerter Bedeutung sein, eingedenk des Ausspruchs von Robert Schumann, daß es sich bei diesen dem Interpretieren äußerster Schwierigkeiten bietenden Kompositionen um Schätze handelt, „an denen die Welt noch jahrelang zu heben“ haben wird.

Walter Salmen, Kiel

Ekkehard Kreft: Die späten Quartette Beethovens. Substanz und Substanzverarbeitung. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1969. 279 S. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 74.)

Der Gegenstand dieser als Dissertation entstandenen Arbeit ist wahrscheinlich der anspruchsvollste und schwierigste der Musikwissenschaft überhaupt — nicht umsonst ist die Literatur über Beethovens späte Streichquartette fast uferlos, aber weitgehend unergiebig. Der Verfasser zeigt nicht nur dadurch Mut, daß er sich an diesen Gegenstand überhaupt heranwagt; er hat überdies den Mut, die bisherigen Forschungen von vornherein auszuklammern, sich eine tabula rasa zu schaffen, auf der er sein Studienobjekt unbehelligt vom Stande der Forschung ausbreiten kann: „Die zahlreichen Arbeiten, die sich mit den späten Quartetten Beethovens beschäftigen, konnte ich nicht in die Arbeit einbeziehen, da mein Gesichtspunkt der Substanzverarbeitung dort nicht in meinem Sinne berücksichtigt wird“ (S. 8). Mag die unfreiwillige Komik dieses Satzes auch eher auf die ungeschickte Formulierung als auf den Gedankengang zurückzuführen sein, den er ausdrücken soll, so stellen sich bei fortschreitender Lektüre — einer Lektüre, die durch die fast parodistische Trockenheit des Stils, in dem Kreft schreibt, nicht gerade erleichtert wird — doch einige Zweifel an der Relevanz nicht nur der Methode, sondern des Wissenschaftsbegriffs ein, der hier wenigstens implicite exponiert wird.

Das Ziel, das sich der Verfasser setzt, ist eine Untersuchung der „kompositionstechnischen Gestaltungselemente“ der Werke; der Weg, der zum Ziel führen soll, ist die „detaillierte Betrachtung der motivischen, formalen und harmonischen Konzeption“ (beide Zitate S. 7). Vorausgesetzt aber wird ein Begriff von musikalischer Form, der Weg wie Ziel von vornherein verstellt: „Es war nicht meine Absicht, die Bezeichnungen der Satztypen wie Scherzo, Menuett, Sonatenhauptsatz oder die formalen Zusammenhänge, wie sie als Exposition, Durchführung,

Reprise und Coda im Sonatenhauptsatz auftreten, zu diskutieren. Ich habe die formalen Einheiten vielmehr als gegeben vorausgesetzt. Es war daher mein Bestreben, die Substanz in den vorliegenden Sätzen zu analysieren und ihre Verarbeitung und Bedeutung für die Funktion der Satzteile zu erkennen“ (S. 7). Der Begriff der Substanz aber, der so verheißungsvoll schon im Untertitel der Arbeit erscheint, wird nicht weiter definiert, und erst auf S. 227 erfährt man zwar immer noch nicht, was Substanz ist, aber doch wenigstens, wie sie sich „darstellt“: „Die Substanz eines musikalischen Ablaufes stellt sich in Motiven dar, die, wenn sie in einem mehrtaktigen Zusammenhang zu einer geschlossenen Einheit zusammengefaßt werden, ein Thema bilden“. Auf diesem Reflexionsniveau sollte man sich freilich nicht mit musikalischen Kunstwerken und schon gar nicht mit den späten Quartetten Beethovens auseinandersetzen. Und es sollte heute eigentlich auch nicht mehr möglich sein, auf diesem Reflexionsniveau eine Dissertation zu schreiben.

Die Befürchtungen, die durch diese grundsätzlichen Äußerungen des Verfassers geweckt worden sind, werden durch das Detail der Arbeit nicht nur bestätigt, sondern übertroffen. Mehr als 200 Seiten sind gefüllt mit einer minuziösen Beschreibung dessen, was als Vordergrund des Notenbildes jedem Absolventen eines Analyse-Proseminars ohnehin offen vor Augen und Ohren liegt, und getreu dem Formbegriff des Verfassers erscheint Beethoven als ein Komponist, der sich Formschemata (das ominöse Wort in seiner schrecklichsten Bedeutung genommen) vornimmt, um sie möglichst abwechslungsreich auszufüllen. Es ist, als ob Schering, Halm, Schenker, Ratz, Adorno, Blume nie gearbeitet und geschrieben hätten. Es wird beschrieben, „was der Fall ist“. Die wenigen Stellen, die über Beschreibung hinausgehen, sind nicht erfreulicher; so heißt es zum vierten Satz des op. 130: „Der Charakter eines ‚Deutschen Tanzes‘ (Alla danza tedesca) ist durch die einfache harmonische Anlage und die homophone Satzart gewahrt“ (S. 71). Das sprachliche Niveau entspricht dem gedanklichen: „Somit entsteht in Bezug auf die motivische Abhängigkeit der Komplexe voneinander eine paritätische Anlage, die, zunächst von der Ausgangsform sich entfernend, dann wieder zu ihr zurückkehrt“

(S. 27). Der trockene Feststellungsmodus der Sätze spiegelt die dürre Faktizität der Aussagen getreulich. Sprachliche Ungeschicklichkeiten würde man bei einiger Relevanz der Aussagen in Kauf nehmen, aber gerade Relevanz haben Krefts Aussagen nicht: seine Detailbeschreibungen sind offenkundig „richtig“, aber ebenso offenkundig belanglos. Erkenntnis läßt sich aus ihnen nicht gewinnen. Und schließlich paßt es zum Gesamtbild, daß der Arbeit ein Literaturverzeichnis angehängt ist (obwohl doch die Literatur nicht einbezogen wurde), das von Fehlern und Ungenauigkeiten wimmelt, das völlig belanglose Aufsätze und Bücher wahllos neben wichtige und wertvolle stellt und das in einer „systematischen Übersicht“ kulminiert, die Zensuren verteilt und zu den „bedeutenden Biographien“ die Arbeiten von Thomas-San-Galli, Ernest, d'Indy und Rolland zählt. Hier kann nur noch Deutlichkeit helfen: diese Dissertation ist nicht nur ärgerlich, sie ist überflüssig, und sie ist sinnlos. Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Ludwig van Beethoven: Klaviersonate As-dur, opus 110. Faksimile nach dem Autograph herausgegeben von Karl Michael Komma (58 S. Faksimile, IV S. Titelei und Nachwort).

Karl Michael Komma: Die Klaviersonate As-dur opus 110 von Ludwig van Beethoven. Beiheft zur Faksimile-Ausgabe 76. Stuttgart: Ichthys Verlag (1967).

Nachdem bereits 1922 eine schöne Faksimile-Ausgabe des Autographs der Sonate op. 111 erschienen ist, vor einigen Jahren die Handschrift der Sonate op. 109 (mit einer sehr knappen Einleitung von Oswald Jonas) in vorbildlicher Reproduktion folgen konnte, legt Karl Michael Komma nun eine schöne Ausgabe des einzig vollständigen Autographs der Sonate op. 110 vor, so daß jetzt die letzten drei Sonaten Beethovens nicht nur in der überaus gründlich kommentierten Ausgabe von Heinrich Schenker, sondern auch in den originalen Niederschriften publiziert vorliegen.

Das erste Kapitel des Beihefts, *Geschichte und Gestalt der Handschrift*, bietet zunächst verwunderte, aber nicht unbegründete Bemerkungen über den Stand der Beethoven-Forschung — „was Nottebohm begann und Schenker mit intuitiver Gabe fortsetzte, ist im ganzen Umfange erst noch zu leisten“ —, dann S. 6—12 Skizzen vornehmlich zum

ersten Satz aus den Skizzenbüchern Artaria 197 und 201 in Berlin-Dahlem (Nr. 12 und 14 in H. Schmidts Aufstellung, Beethoven-Jahrbuch 1965/68, S. 20f.) mit ausreichenden Anmerkungen, schließlich eine knappe Beschreibung der Handschrift. Ihr Inhalt wird vornehmlich durch ein Verzeichnis erschlossen, in welchem dem Leser in übersichtlicher Form mitgeteilt wird, was auf einer jeden Seite steht. Dieses Verzeichnis (S. 13—14) ist für die Benutzung der Ausgabe von großer Wichtigkeit. Darum seien einige Versehen korrigiert und einige Ergänzungen nachgetragen:

I. Satz

Ms. S. 13 = T. 99—106 (zwischen T. 103 und 104 zwei Takte gestrichen).

S. 14 = T. 107—111; erster Entwurf für den Satzschluß T. 112 ff.

S. 15 = zweiter und dritter Entwurf für den Satzschluß (T. 114 f., T. 115 f.); Endfassung T. 112—116.

II. Satz

Ms. S. 20 = Entwurf zu T. 61—74.

S. 23 = T. 61—72, Entwurf zu T. 69—72.

III. Satz

Ms. S. 49/50 = erste Schlußfassung T. 204 ff. S. 51 = T. 204—213.

Ms. S. 58 = T. 95—97, Entwurf T. 98—100, Endfassung.

T. 98—100, Fortsetzung von S. 55 f

Das also vervollkommnete Verzeichnis ist für den, der die letzte Phase der Entstehung von op. 110 nachvollziehen möchte, etwas unpraktisch. Da ich der Überzeugung bin, daß die Bedeutung dieser Ausgabe vornehmlich darin liegt, solche Studien bequem zu ermöglichen, habe ich, um diesem Mangel abzuwehren, hier ein zweites Verzeichnis zusammengestellt, das es erlaubt, den Zusammenhang der Entstehungsgeschichte zu erkennen und jede einzelne Stelle leicht auffindig zu machen (vor allem, wenn man es zusammen mit dem anderen Verzeichnis benutzt).

I. Satz

Takt 1—98 = Ms. S. 2—12.

Takt 99—103 = Ms. S. 13, Akk. 1. 2.

gestrichene Takte

103a. b. = Ms. S. 13, Akk. 2.

Takt 104—106 = Ms. S. 13, Akk. 3. 4.

Takt 107—111 = Ms. S. 14, Akk. 1—3.

3 Entwürfe¹

Takt 112—116 = Ms. S. 14, Akk. 4—5. 15,

Akk. 1.

Takt 112—116 = Ms. S. 15, Akk. 2. 3.

II. Satz

Takt 1—60 = Ms. S. 17—19.

Entwurf

Takt 61—74 = Ms. S. 20².

Takt 62—68 = Ms. S. 23, Akk. 1. 2.

Entwurf

Takt 69—72 = Ms. S. 24, Akk. 1.

Takt 69—72 = Ms. S. 23, Akk. 3.

Takt 73—84 = Ms. S. 24, Akk. 2—4.

Takt 88—91 = Ms. S. 25, Akk. 1.

Entwurf

Takt 92—97 = Ms. S. 25, Akk. 2—4.

Takt 92—Schluß = Ms. S. 26.

III. Satz

Takt 1—26 = Ms. S. 29—32.

Takt 27—78 = Ms. S. 33—36, Akk. 1. 2³.

Entwürfe

Takt 79—81 (82) = Ms. S. 36, Akk. 3. 4.

Takt 79—86 = Ms. S. 37, Akk. 1—3.

1. Entwurf

Takt 87—115 = Ms. S. 37, Akk. 3. 4. —
S. 41, Akk. 1.

2. Entwurf

Takt 87—109 = Ms. S. 52.

Takt 87—94 = Ms. S. 55, Akk. 1. 2.

3. Entwurf

Takt 95—100 = Ms. S. 55, Akk. 3. 4.

Takt 95—97 = Ms. S. 58, Akk. 2.

4. Entwurf

Takt 98—100 = Ms. S. 58, Akk. 2. 3.

Takt 98—100 = Ms. S. 58, Akk. 3. 4.

Takt 101—114 = Ms. S. 56—57, Akk. 1.

Entwurf

Takt 115 = Ms. S. 57, Akk. 1.

Takt 118 = Ms. S. 57, Akk. 2.

Takt 116—156 = Ms. S. 41—44.

Entwürfe

Takt 157—180 = Ms. S. 53—54.

Takt 157—203 = Ms. S. 45—49, Akk. 3.

1. Fassung

Takt 204—Schluß = Ms. S. 49, Akk. 3 —
S. 50.

Takt 204—Schluß = Ms. S. 51.

Im 2. Kapitel bietet Komma einen genauen Vergleich des autographen Notentextes mit dem „Urtext“. „Seite für Seite wird in der Reihenfolge der Handschrift die gedruckte Gestalt des Urtextes (nach der von B. A. Wallner besorgten Ausgabe . . .) mitgeteilt. Dabei sind alle herausgeberischen Zutaten . . . fortgelassen, offensichtliche Änderungen und Irrtümer korrigiert und einzeln vermerkt. . . . Alle vom Komponisten durchgestrichenen Fassungen von Takten und Taktgruppen werden neben dem Urtext oder inmitten seines Verlaufs in kleinerer Schrift . . . wiedergegeben. Verschiedene kleine Korrekturen sind nur in den jeweiligen Anmerkungen vermerkt“ (S. 17). Selbstverständlich wird es immer Meinungsverschiedenheiten darüber geben, wo noch eine relevante Lesart vorliegt oder eine bloße Korrektur. Autograph fol. 6' (= S. 12, Beih. S. 26) hätte sich wohl eine Rekonstruktion der Lesart ante correcturam gelohnt. Auch über einzelne Töne wäre noch zu rechten. Autograph S. 54 (= Beih. S. 57), II. Akk., 1. Takt, 9. Sechzehntel: eindeutig ges' ohne Vorzeichen. Überhaupt empfiehlt es sich, bei den hier erstmalig publizierten Frühfassungen stets das Faksimile selbst zu konsultieren und das Beiheft als Lesehilfe aufzufassen, die den Überblick und die Analyse erleichtert. An einigen schwierig deutbaren Stellen hat Komma auf die Wiedergabe einfach verzichtet, z. B. Autograph S. 53 und 54 (= Beih. S. 56 und 57): 53, II, 3, Unterstimme, 4 beide Stimmen; 54, III, 2, unteres System. Das ist durchaus legitim. — Zu Vergleichszwecken in den reichen Anmerkungen hat Komma außer der alten Gesamtausgabe und der Ausgabe Wallners nur die Schenkersche Erläuterungsausgabe von 1914 herangezogen. Wenn es auch einleuchtend ist, daß der Herausgeber „an einen kritischen Vergleich mehrerer oder gar aller Ausgaben“ — wohl ein Druckfehler für: Ausgaben — nicht hat denken können, so bleibt doch der Verzicht auf den Vergleich der jüngeren Ausgabe Schenkers (in der Bandausgabe), die manche bedeutungsvolle Verbesserung des Notentextes gegenüber

1 1. Entwurf für den Satzschluß (Ms. S. 14, Akk. 4) dreitaktig, entsprechend den T. 112, 113, 115; 2. Entwurf (Ms. S. 15, Akk. 1) zweitaktig, entsprechend T. 114, 115, ersetzt die letzten Takte des 1. Entwurfs, der gestrichen worden war; 3. Entwurf (Ms. S. 15, Akk. 1), entsprechend T. 115, 116, ersetzt den (gestrichlenen) letzten Takt des 2. Entwurfs. Endfassung dieser Entwürfe: T. 112, 113 (1. Entwurf), 114 (2. Entwurf), 115, 116 (3. Entwurf). Erst als Beethoven sich entschlossen hatte, auch noch den T. 112 zu verändern, hat er den ganzen Schlußabschnitt durchgestrichen und noch einmal geschrieben.

2 Zu T. 61—75 des 2. Satzes druckt Komma noch eine frühere Skizze aus dem Skizzenbuch Art. 201 — Nr. 14 in H. Schmidts Aufstellung (l. c.) — ab.

3 Zu T. 27—40 des 3. Satzes (Fugenanfang) noch eine Skizze aus dem Skizzenbuch Art. 197 — Nr. 12 in H. Schmidts Aufstellung.

der Erläuterungsausgabe bietet, bedauerlich. Auch die neuerliche Revision der Schenker'schen Ausgabe durch Ratz — wohl die verlässlichste derzeit im Handel erhältliche Ausgabe — hätte Beachtung verdient.

Insgesamt bedeutet das, was Komma im Beiheft bietet nicht weniger als den Versuch, einen neuen Editionstypus zu inaugrieren. Er steht zwischen diplomatischem Abdruck (des Manuskripts) und kritischer Ausgabe. Für Untersuchungen des letzten Stadiums der Entstehungsgeschichte des Werkes ist eine solche Ausgabe ein ideales Hilfsmittel.

Das letzte Kapitel des Beiheftes bietet Untersuchungen zu *Thematik und Form*. Komma knüpft hier an die von ihm selbst als grundlegend bezeichneten Erläuterungen Schenkers an, bietet aber doch in vielen Details Neues, vor allem über die Inversionsfuge. Die Ergebnisse seiner Analyse faßt er in einige Thesen zusammen, in deren Zentrum die Einsicht vom Zusammenhang der musikalischen Gedanken des ganzen Werkes und die veränderte Bedeutung der „zwei Prinzipie“ für das Spätwerk Beethovens steht (S. 68). Ergänzt wird dieses Kapitel durch Tabellen: einige bieten die wichtigsten musikalischen Gedanken der Sonate z. T. zur Veranschaulichung der Themenverwandtschaft, einige, ebenfalls um Vergleiche leicht durchführbar zu machen, Parallelen aus anderen Werken Beethovens und aus Werken älterer Meister, vor allem J. S. Bachs.

Durch ihr wertvolles Beiheft ist die Faksimileausgabe geeignet, sowohl bibliophile Bedürfnisse als auch wissenschaftliche (und musikerzieherische) zu befriedigen. Der Verlag hat das Werk würdig ausgestattet. (Er hätte nur auf die Verwendung von häßlichen Heftklammern verzichten und in alter Weise Fadenheftung durchführen lassen sollen.) Rudolf Stephan, Berlin

Erwin Ratz: Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. 2. Auflage. (Wien): Universal Edition (1968). 291 S.

Die erste Auflage dieses Buches ist in der „Musikforschung“ 5, 1952, S. 298—300 von Paul Mies ebenso ausführlich wie positiv besprochen worden. Wenig bleibt danach zu sagen — in den fast zwanzig Jahren, die seitdem vergangen sind, hat sich die Arbeit

von Ratz nicht nur behauptet, sondern ist zu einem Standardwerk geworden. Immer noch ist ihr methodischer Ansatz von den meisten seitherigen Bemühungen um Formenlehre kaum eingeholt, geschweige denn überholt worden, und immer noch sind ihre didaktische Klarheit, Sorgfalt und Besonnenheit mustergültig.

Eine gerade auf diesem Gebiet ungewöhnliche Freiheit von Dogmatik und Schemadenken und — als bewußt in Kauf genommene Begrenzung — die Konzentration auf die Werkimmanenz haben das Buch vor dem Veralten geschützt. Es ist daher verständlich und vertretbar, daß die vorliegende zweite Auflage den Text der ersten unverändert nachdruckt (was nebenbei auch dem Ladenpreis gut bekommen ist), daran aber fast 40 Seiten Ergänzungen und Berichtigungen anschließt. Der Hauptakzent dieses Anhangs liegt auf einer Reihe neuer Analysen von Klaviersonatensätzen (besonders eindringlich zum 1. Satz der Appassionata) und von Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, diese in Anlehnung an den Aufsatz des Verfassers *Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers* (Mf 21, 1968, S. 17—29). Angesichts der unverminderten Intensität und Subtilität dieser Analysen kann man nur hoffen, daß der Verfasser manche Themen, deren Behandlung im Rahmen des Buches durch die didaktische Zielsetzung eingegrenzt ist, noch ausführlicher abhandeln wird — so etwa die Beethoven-Bagatellen op. 126, deren unbegreiflicher Vernachlässigung durch Wissenschaft und Praxis abzuwehren der Verfasser sicherlich der Berufene wäre.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Warren Kirkendale: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik. Mit einem Nachwort von Jens Peter Larsen. Tutzing: Hans Schneider 1966. 379 S., 13 Taf.

Kirkendales Buch gehört zu den nicht eben häufigen Arbeiten, bei denen eine Rezension — zumal eine so unangemessen verspätete wie die vorliegende — fast überflüssig erscheint: längst ist es zum Standardwerk geworden, das sein Thema im ersten Anlauf umfassend, ja, man ist fast versucht zu sagen: für diese Generation abschließend behandelt hat. Die Leistung, die hinter diesem nirgends expressis verbis in der Arbeit

erhobenen, aber um so eindrucksvoller eingelösten Anspruch steht, ist doppelt erstaunlich angesichts der Tatsache, daß Kirkendales Thema praktisch Neuland war. Fuge und Fugato in der Instrumentalmusik zwischen Bach und den allbekanntesten Einzelleistungen der Klassik waren nach Quantität, Qualität und historischem Stellenwert bisher nahezu unbekannt, mit Anspruch auf historiographische Verbindlichkeit nie untersucht worden. Den einzigen Weg, auf dem die Ausfüllung eines solchen Vakuums zu erreichen war, boten extensive und intensive Quellenforschung und, auf sie aufbauend, strikt historische Darstellung des gesicherten Materials. Kirkendale ist diesen Weg mit einer Gründlichkeit und Umsicht gegangen, die seine Untersuchung zu einem Muster musikhistorischer Arbeit machen. Daß diese Untersuchung sich auf Kammermusik beschränkt, Klavier- und Orchestermusik also nur am Rande einbezieht, ist eine zwar theoretisch bedauerliche und aus der Sache nur unvollkommen zu begründende, aber praktisch einsichtige Begrenzung — die Begrenzung auf das arbeitstechnisch überhaupt Mögliche.

Methode der Untersuchung und Modus der Darstellung sind konsequent aus dem Gegenstand gewonnen. Der erste Teil der Arbeit (Rokoko) gibt zunächst ein Werk- und Quellenverzeichnis, das in seiner Vollständigkeit und Genauigkeit (bei geradezu beängstigender Materialmenge) mustergültig ist. Kleinigkeiten werden, wie bei solchen Verzeichnissen unvermeidlich, von Zeit zu Zeit zu ergänzen sein; so unter Boccherini, von dem nur die Quartettfuge aus op. 1 Nr. 2 genannt ist, die Finalfugen zweier Streichtrios und der Streichquintette op. 13 Nr. 4 und op. 29 Nr. 2 (Nr. 80, 81, 280 und 314 des Boccherini-Werkverzeichnisses von Gérard). Ein erstes wesentliches Ergebnis der Arbeit läßt Kirkendale Verzeichnis rein statistisch bereits erkennen: der Schwerpunkt der Fugenkomposition in der Kammermusik zwischen Barock und Klassik lag in Wien, genauer in der Wiener Hofkirchen- und Hofkammermusik.

Dem Verzeichnis folgt eine Untersuchung über die Komponisten nach Ruhm und Verbreitung ihrer Werke, Anteil der Fuge an ihrem Schaffen, Traditions- und Schulzusammenhängen, mit einem höchst aufschlußreichen „pädagogischen Stammbaum“; wieder zeigt sich dabei die besondere Rolle Wiens und des österreichischen Kaiserhauses.

Die enge Bindung der Komponisten nicht nur an die allgemeine Fugentradition, sondern auch in Schulzusammenhängen, darüber hinaus die Formalisierung von Traditionen zu Lehrgebäuden — im Falle der Fuge gefördert durch deren ohnehin besonders starke Tendenz zur Formalisierung der Gestaltungselemente — wird in diesem Kapitel besonders anschaulich. Die naheliegende Vermutung, daß aus dieser Situation heraus Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko weniger als individuelle denn als sehr stark typusgebundene Erscheinungen ins Bild treten, wird durch die Analyse der Werke bestätigt. Konsequenter wird diese Analyse daher typologisch dargestellt: nach Aufführungsort und Besetzung, Werktypen, Formtypen und Thementypen.

Beschreibung und Ordnung des Materials sind überzeugend und in der souveränen Disposition eines ungeheuren Quellenbestandes imponierend. Die Analysen sind — wie auch im zweiten Teil der Arbeit — bei aller Exaktheit sehr behutsam, deutlich besorgt, nichts zu sagen, was nicht exakt nachweisbar und belegbar ist und ebenso besorgt, das ja nicht durchweg sehr ergiebige musikalische Material nicht durch Überinterpretation zu strapazieren. Manchmal möchte man diese Vorsicht bei allen Vorteilen an Durchsichtigkeit und Kontrollierbarkeit, die sie einbringt, fast bedauern — so etwa, wenn die Beschreibung individueller Ausdruckscharaktere betont zurückhaltend bleibt oder wenn die möglichen sozialgeschichtlichen Implikationen der Tendenz der Rokokofuge zu Simplizität und Hörbarkeit aller kontrapunktischen Vorgänge (S. 121) ausgeklammert bleiben. Der Rigorismus der historischen Methode ist verständlich — kein Zufall, daß Kirkendale seine Anschauung am grundsätzlichsten und schärfsten gerade im Beethoven-Kapitel exponiert (S. 241 ff.) —, aber eben weil der Verfasser sein historisches und analytisches Handwerkszeug so subtil handhabt, könnte man sich vorstellen, daß gerade er von diesen soliden Fundamenten aus zu weiterreichenden Fragestellungen hätte vorstoßen können. Freilich ist die sehr bewußte und disziplinierte Bescheidung, wie sie hier geübt wird, besser als überbordende Spekulation.

Gibt der erste Teil der Arbeit eine durchgeführte Typologie der kammermusikalischen Fuge im Rokoko, so hebt der zweite, ebenso konsequent, die individuellen Leistun-

gen der Klassiker von diesem Hintergrund ab, Fuge und Fugato also als Form- und Ausdruckselemente in Einzelsätzen und zyklischen Werken Haydns, Mozarts und Beethovens, in der je individuellen, einmaligen Formulierung des Werkes. Wie die Fugierung als „Mittel zur Individualisierung“ (S. 192) eine entscheidend neue Funktion erhält, wird an den Leistungen Haydns und vor allem Mozarts einleuchtend und wiederum mit außerordentlichem analytischem Scharfsinn demonstriert. Abschluß (und für meine Begriffe auch Höhepunkt) der Arbeit ist schließlich ein umfangreiches Beethoven-Kapitel, zentral in ihm eine Analyse der Großen Fuge, deren wesentliche Ergebnisse Kirkendale bereits in einem Artikel (*Acta Musicologica* 35, 1963) dargestellt hatte und die schlagend nachweist, wie eng und detailliert Beethovens Werk mit der Fugenlehre Albrechtsbergers verknüpft ist.

Anhänge und ein vorbildliches Register schließen das Buch ab, das vom Verleger splendid gedruckt und ausgestattet ist und das zu allem Überfluß sein musikalisch ja nicht durchweg packendes Thema so „lesbar“ darstellt, daß die Lektüre geradezu spannend ist. Negativ aufgefallen sind mir eigentlich nur zwei Kleinigkeiten: einmal ist zu erwähnen, daß die (unsystematische) Fugenlehre Johann Friedrich Daubes bereits im *Musikalischen Dilettanten* 1773, S. 215 bis 253 entwickelt ist, wo als Schlußbeispiel eine Fuge erscheint, „welche nicht die strengen Regeln der Alten, sondern die Freyheit der Neuen enthält“ (wodurch sich die Bewertung Daubes — der eine gründliche Untersuchung verdient hätte — etwas verschiebt); zweitens ist bei der Behandlung der Wiener Bachpflege zu berücksichtigen, daß von Emanuel Aloys Förster 48 Streichquartett-Bearbeitungen von Bach-Fugen überliefert sind (allerdings liegt einerseits Förster schon fast außerhalb des zeitlichen Rahmens der Arbeit und ist andererseits noch ungeklärt, wann und wo Förster diese Bearbeitungen geschrieben hat). Daß die Bedeutung dieser hervorragenden, ja glänzenden Arbeit durch solche Details nicht berührt wird, bedarf kaum der Erwähnung.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Ludwig van Beethoven / Wolfgang Schneiderhan: Kadenzen zum Violinkonzert op. 61. Übertragen nach Beethovens Originalkadenzen zur Klavierfassung

des Konzerts. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1968. 27 S.

Das Violinkonzert von Beethoven ist von einer eigenartigen Problematik umschattet. In der Entstehung war es keineswegs die „Sinfonie mit Solovioline“, zu der es Joachims interpretatorisches Priestertum und sein Publikum später gemacht haben, es war vielmehr eine Gelegenheitskomposition für ein Benefizkonzert des Geigers Franz Clement, die rasch niedergeschrieben und gerade noch im letzten Augenblick fertig wurde, so daß der Solist sie halb vom Blatt spielen mußte. Dieser hat für den zweiten Teil des Programms angekündigt:

„3. Wird Herr Clement auf der Violine phantasieren und auch eine Sonate auf einer einzigen Saite mit umgekehrter Violin spielen.“

Es ist nicht bekannt, daß Beethoven dagegen protestiert habe oder etwa darüber enttäuscht gewesen sei.

Den Antrag Muzio Clementis zur Bearbeitung des Werks für Klavier und Orchester „avec des notes additionnelles“ hat er anscheinend ohne Skrupel angenommen und ihn sehr gewissenhaft und mit vielen kleinen kompositorischen Verbesserungen ausgeführt. Daß der Komponist für diese Arbeit fast in der gesamten Beethoven-Literatur schlechte Zensuren erhalten hat, geht einerseits auf die „moralische Unmöglichkeit“ einer solchen Bearbeitung zurück, andererseits wohl darauf, daß kaum jemand dieses Klavierkonzert wirklich gehört hat. Es ist nämlich ein ausgezeichnetes Stück, das nur dann etwas an Reiz verliert, wenn man gewaltsam ständig an das Original denkt. Beethoven hat offensichtlich sehr viel davon gehalten, weil er es Julie von Breuning gewidmet hat, der Gattin seines Jugendfreundes Stephan von Breuning. Schließlich hat der Meister der Klavierfassung noch dadurch ein spezielles Gewicht verliehen, daß er sie mit Kadenzen ausgestattet. Die zum ersten Satz ist aus mehreren Gründen besonders interessant: sie ist formal vierteilig entwickelt mit der Tonartenfolge D—A—F(d)—D und der zweite Teil ist ein Geschwindmarsch à la *Fidelio* (*Marchia, Più vivace*) für Klavier und Pauke, für den auch der tüfteligste Analytiker wohl kaum eine motivische Beziehung zum Satz herstellen kann. Welch Glück, daß dieses „unorganische Einschießel“ von Beethoven selbst stammt!

Aus der Klavierfassung Kadenz für das Originalwerk zu gewinnen, mußte Geiger unbedingt reizen und vor Jahren ist Jaroslav Suchy mit einem solchen Versuch vor die Öffentlichkeit getreten. Für eine solche Umarbeitung gibt es mehrere Möglichkeiten: 1. eine möglichst notengetreue Übertragung; 2. Änderungen, die sich aus der Eigenart der Instrumente ergeben; 3. eine Art Neukomposition auf Grundlage der musikalischen Substanz der Vorlage. In den nunmehr von Wolfgang Schneiderhan vorgelegten Kadenz ist in sehr geschickter Weise je nach Notwendigkeit zwischen den drei Möglichkeiten gewechselt. So sind zwei Kadenz und zwei „Eingänge“ von schöner geigerischer Faktur entstanden, die man sicherlich oft im Konzertsaal hören wird.

Kritische Überlegungen setzen an den Stellen ein, an denen der große Geiger dadurch in die Beethovensche Musik eingegriffen hat, daß er durch die Herausnahme von Wiederholungen — im Marschteil wie in Ein- und Halbtaktgruppen — den Ablauf gestrafft hat. Erst nach oftmaligem öffentlichem Spiel konnte er sich dazu entschließen und im Vorwort sagt er: „*Ich habe um jede Note gerungen, die ich Beethoven stehlen mußte; es hat mich dabei aber der Gedanke beruhigt, daß ich auch mit der Vereinfachung dem Geiste Beethovens diene*“. Man glaubt Schneiderhan gerne, auch wenn man den Eindruck hat, daß z. B. durch die Verkürzung der 16 Takte der Klavierkadenz (T. 19–35) auf neun Takte der Violinkadenz die Symmetrie im harmonischen Ablauf etwas gestört wird. Die ursprüngliche Absicht, Beethovensche Originalmusik als Kadenz zum Violinkonzert zu gewinnen, wird dadurch stellenweise wieder aufgegeben. Dieselbe kritische Haltung hat Schneiderhan übrigens auch gegenüber einer Joachimkadenz eingenommen, von der er sich eine verkürzte eigene Fassung herstellt hat.

Der Verlag hat, wie das bei Henle nicht anders zu erwarten war, die Klavierkadenz mit publiziert und damit eine bequeme Vergleichsmöglichkeit gegeben.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag überreicht von Kollegen, Mitarbeitern und Schülern. In Verbindung mit Wilhelm Stauder herausgegeben von Ursula Aarburg (f) und Peter

Cahn. Tutzing: Hans Schneider 1969. 264 S., 8 Taf. (mit 12 Abb.) und zahlreichen Notenbeispielen (Frankfurter musikhistorische Studien.)

Das Kennzeichen dieser sympathischen Festschrift besteht vor allem darin, daß die Verfasser zum größten Teil dem direkten Schüler- und Mitarbeiterkreis des Gewürdigten angehören. Auf diese Weise bleibt der äußere Umfang des Werkes in maßvollen Grenzen, im Gegensatz zu so manchen anderen Festschriften der letzten Jahre — die für Walther Vetter soeben erschienene Gedenkschrift umfaßt 472 Foliosseiten, die Festschrift für Higinio Anglés 1958/1961 besteht sogar aus zwei Bänden mit 1054 Seiten. Bereits zu seinem 65. Geburtstag erhielt Helmuth Osthoff, langjähriger Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt a. M., eine ähnlich der neuen angelegte kleinere Festschrift (im Jahre 1961). Die neue Festgabe läßt ganz besonders das akademische Wirken des Jubilars bei seinen Schülern erkennen, die er „zu einer sauberen, unbestechlichen Wissenschaftsarbeit“ hinführte, wie Ursula Aarburg in ihrem Vorwort sagte (sie verstarb leider im Jahre 1967).

Der zeitliche Umfang der 14 veröffentlichten wissenschaftlichen Aufsätze reicht von der *Kultmusik der neuassyrischen Zeit* (Henrike Hartmann) bis zu *Strawinskys Pulcinella* und dessen musikalischen Vorlagen (Helmut Hucke). Hartmann versucht, aus alten Ritualtexten Rückschlüsse auf die Musik der zeitlich vorangehenden Musik der Sumerer zu ziehen (über die sie 1960 in Frankfurt a. M. ihre Dissertation geschrieben hat). Huckes Beitrag ist vielleicht der aktuellste und amüsanteste, er weist nach, daß Strawinsky in seiner 1919 entstandenen *Pulcinella*-Suite irrtümlich den Namen Pergolesi auf sein Titelblatt setzte, da mehr als die Hälfte der 19 Nummern über nicht von Pergolesi, sondern wahrscheinlich von Domenico Gallo stammende Instrumentalthemen und Zitate geschrieben wurde. Von ihm sind nämlich die unter Pergolesi Namen veröffentlichten Trio-Sonaten, denen Strawinsky einen großen Teil der Stücke entnahm. Nur neun seiner Nummern stammen aus Opern Pergolesis, aus *Lo Frate innamorato* und *Flaminio*. Strawinsky irrte sich auch, als er von „Bruchstücken“ und „Manuskripten“ Pergolesis schrieb, die von ihm verwendeten Werke

sind alle vollständig erhalten und waren z. T. bereits früher gedruckt. Der Genialität von Strawinskys *Pulcinella*-Musik tut diese Kritik gewiß keinen Abbruch, sie zeigt jedoch, wie vorsichtig man bei theoretischen Äußerungen der Komponisten sein muß, selbst wenn sie — Strawinsky heißen.

Über die Kostenrechnungen anlässlich der Oper *Chi soffre, sperì* (Rom 1637) berichtet Paul Kast. Bild-Darstellungen des Esels mit dem Saitenspiel im Mittelalter bilden das Thema von Wilhelm Stauder. Ursula Aarburg untersucht den mittelalterlichen G-Modus im Quartrahmen und seine weltweite Verbreitung und Erweiterung. An die Niederländerstudien Helmuth Ostoffs anknüpfend analysiert Winfried Kirsch einen lateinischen Motettentext in neun verschiedenen Kompositionen des 16. Jahrhunderts, wobei trotz ähnlicher Motive eine gewisse individuelle Verschiedenheit derselben festzustellen ist — vielleicht sollte man solche Untersuchungen auch auf weniger Komponisten, dagegen auf mehrere ihrer Werke ausdehnen, um dem Individualstil der Komponisten des 16. Jahrhunderts näher zu kommen. Ich darf dafür auf mein Buch *Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)*, Leipzig 1956 verweisen, das offenbar weitgehend unbekannt geblieben zu sein scheint. Eine gut fundierte Beschreibung einer bisher unbekanntten Sammlung von 24 Motetten des 16. Jahrhunderts aus Venedig (Biblioteca Capitolare in Verona Sign. Ms. V/218) mit einem Incipit-Katalog der Unica wird von Norbert Böker-Heil geliefert.

In neuere Zeiten führt die Darstellung der Geschichte der Cavatine bis zu Mozart durch Wolfgang Osthoff, den Sohn des Jubilars. In diesem Beitrag wäre eine Erwähnung des *Cavatine*-Artikels in MGG von Willi Kahl nachzutragen. Daß die Instrumentation wesentlich für das Verständnis der Harmonik ist, weist Peter Cahn in seinem Beitrag über *Funktion der Hörner und Trompeten im klassischen Orchester* nach. Besonders ergeben liegende Bläserstimmen häufig dissonante Klänge, welche man früher oft verbessern zu müssen glaubte. Dies gilt für die Symphonien von Mozart, Haydn und Beethoven, aus denen der Verfasser zahlreiche Beispiele mitteilt. Er spricht von „zentralen Klangadisen“, die auch in höherer Lage, nicht nur in den Bässen auftauchen. Nur wenn man diese erkennt, wird

man vor manchen Mißdeutungen derartiger Stellen oder gar vor Uminstrumentierungen bewahrt bleiben, wie sie z. B. Richard Wagner an Beethovens Blechbläsersatz vornahm.

Die Festschrift enthält noch einige weitere Beiträge, auf die hier nur kurz verwiesen sei: Clytus Gottwald schrieb über *Humanisten-Stammbücher als musikalische Quellen*, Ute Zingler *Über die Rolle zusätzlicher Noten im Basso continuo bei Violoncellsonaten*, Wolfgang Matthäus über *Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland . . . im Zeitalter Haydns* und Albert Fleury über Probleme in Pfitzners *Palestrina*. Eine erweiterte Bibliographie der Arbeiten Helmuth Ostoffs bildet den Abschluß.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Dansk aarbog for musikforskning 1966–67. Hrsg. von Nils Schjørring und Søren Sørensen. Kopenhagen: Dansk selskab for musikforskning 1968. 187 S.

Die Themen des neuen dänischen Jahrbuchs reichen vom griechischen Aulos bis zur Musik Anton Weberns und zeugen von der Aktivität der dänischen Musikwissenschaft; neu ist ein Rezensionsteil, der offenbar vor allem Veröffentlichungen dänischer Autoren anzeigen soll.

Poul Rovsing Olson beschreibt einen Doppelaulos, den das dänische Nationalmuseum 1961 angekauft hat. Der Autor glaubt, das aus Schafsknochen angefertigte Instrument in das fünfte vorchristliche Jahrhundert datieren zu können, und bittet um weitere Hinweise von Spezialisten. — *Akkordton oder Durchgangston?* heißt die in dänisch geschriebene „musikpsychologische“ Studie von Povl Hamburger, die sich — von Takt 4/5 in Beethovens op. 31,3 ausgehend — mit dem verkürzten Dominant-Nonenakkord mit kleiner None beschäftigt. — Bodil Ellerup Nielsen bringt in ihrem Beitrag über *Les grands oratorios bibliques de Marc-Antoine Charpentier* über H. W. Hitchcock hinaus (vgl. *Musical Quarterly* 41, 1955) weitere Untersuchungen zu Rezi-tativ, Aria, Chorsatz, Instrumentation und Affektensprache der Oratorien des Carissimi-Schülers.

Forschungen und Thesen Friedrich Wilhelm Riedels und solche des Rezensenten nimmt Friedhelm Krummacker zum Anlaß seiner Differenzierung von *Orgel- und Vokalmusik im Oeuvre norddeutscher*

Organisten um Buxtehude. Er vertritt zu Recht die Auffassung, keineswegs dürfe bei der Bewertung der Vokalmusik der norddeutschen Meister ihre Orgelmusik „als sekundär“ qualifiziert werden. Da Krummacher ein hervorragender Kenner der Materie ist, lassen auch einzelne scharfe Urteile u. a. über den Rezensenten den Verdacht der Parteilichkeit gewiß nicht aufkommen. — Peter R y o m nimmt in seiner Studie *La comparaison entre les versions différentes d'un concerto d'Antonio Vivaldi transcrit par J. S. Bach* einen interessanten Vergleich zwischen Originalhandschriften von Vivaldis op. VII, 11 und Bachs Übertragung (BWV 594) vor. Er weist schlüssig nach, daß letzterer auch das in der Druckvorlage fehlende Rezitativ des 2. Satzes von Vivaldi übernommen, nicht aber selbst komponiert hat.

Über *Friedrich Carl Lemming, Musikmeister in Kapstadt (1805—1817)* berichtet Jan B o u w s, über *Zentraltonprinzipien bei Anton Webern* Hennig N i e l s o n: „Es handelt sich darum, daß ein bestimmter Ton, oder ein Komplex von Tönen auf irgendeine Weise eine Sonderstellung im Formverlauf einnehmen, z. B. dadurch, daß sie an wichtigen Stellen wiederkehrend auftreten.“ — Den Abschluß des Bandes bildet ein Bericht über die fünfte nordische Musikforschertagung, die im August 1966 in Arhus stattfand; die Abstracts einiger Referate sind mit abgedruckt.

Martin Geck, München

Mozart-Jahrbuch 1967 des Zentralinstituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1968. 404 S.

Der umfangreiche Band enthält in der Mehrzahl Referate, welche bei der 14. Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung im August 1967 gehalten wurden. Beiträge zur Biographie fehlen diesmal. Die Arbeiten gelten dem Werk, Werkgeschichte und Stilkritik stehen im Vordergrund. Dazu kommen Beiträge zur Überlieferung, Ausführungspraxis und Mozart-Pflege.

Anna Amalie A b e r t, *Beiträge zur Motivik von Mozarts Spätopern*, geht thematischen Verwandtschaften in *Così fan tutte*, *Zauberflöte* und *Titus* nach. Die Verfasserin findet melodische Reminiszenzen aus *Don Giovanni* im *Titus*. Die Hypothese

von T. Volek (Mozart-Jahrbuch 1959), *Titus* sei schon 1789 geplant gewesen, wird in einen neuen, stilkritischen Zusammenhang gerückt. — Ernst H e s s (†) behandelt *Die ursprüngliche Gestalt des Klarinettenkonzerts KV 622*. Ausgehend von den Untersuchungen von Dazeley (Music Review 1948) und Kratochvil/Kostohryz (masch. 1948, gekürzt in: Bericht über die Internationale Mozart-Konferenz Prag 1956) stellt Hess die Hypothese auf, die Solostimme des Klarinettenkonzerts wie auch die Klarinettenstimme des Quintetts KV 581 seien ursprünglich für Instrumente mit Basset-Register geschrieben: Anton Stadlers Instrumente erweitern den gewöhnlichen Umfang um eine kleine Terz nach unten mit allen Halbtönen. Die Hypothese bestätigt sich. In der bisher unbeachteten Rezension der Erstaussage vom Klarinettenkonzert (Allgemeine Musikalische Zeitung, IV, 1802) sind die gedruckten Stimmen mit dem damals noch vorhandenen, vollständigen handschriftlichen Originaltext verglichen worden. Die Rezension bildet jetzt die Grundlage für eine neue Untersuchung des Fragments KV⁶ 621 a. Es zeigt sich, daß dieser Partitur-Entwurf den originalen Anfang des Klarinettenkonzerts überliefert. — Karl-Heinz Köhler, *Mozarts Kompositionsweise — Beobachtungen am Figaro-Autograph*, erschließt ein neues Gebiet der Diplomatik für die Mozartforschung: die Tinten-Analyse. Die Untersuchung der Tintenqualitäten im 1. und 2. Akt des Figaro-Autographs der Deutschen Staatsbibliothek ergibt exakte Einblicke in den Kompositionsverlauf. — Hermann B e c k, *Harmonisch-melodische Modelle bei Mozart*, führt den „Cantus firmus“ der Jupiter-Sinfonie auf seine harmonische Grundlage zurück und entwirft eine Verwandtschaftslehre Mozartscher Themen aus dem Vergleich ihrer harmonischen Gestalt. — István K e c s k e m é t i, *Barockelemente in den langsamen Instrumentalsätzen Mozarts*, vergleicht melodische Einfälle bei Bach und Mozart. — Renate F e d e r h o f e r - K ö n i g s, *Mozarts „Lauretanische Litaneien“ KV 109 (74 e) und 195 (186 d)*, untersucht die Geschichte des liturgischen Textes, das Verhältnis des Textes zur formalen Anlage sowie die historische Abhängigkeit der Kompositionen Mozarts von der Salzburger Tradition, insbesondere von den Litaneien Leopolds. — Franz Giegling, *Zu den Rezitativen von Mozarts Oper*

„Titus“, versucht auf stilkritischem Weg den Autor der Secco-Rezitative zu bestimmen. Von der Überlieferung her läßt sich das Problem nicht lösen. Aber auch das stilkritische Ergebnis bleibt karg. Die Rezitative erweisen sich als typisch im Stil der Opera seria. Überzeugende Kriterien, die für oder gegen Süßmayr sprechen, werden nicht gefunden. — Gernot Gruber, *Das Autograph der „Zauberflöte“*. Eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes, gewinnt aus Mozarts eigenwilliger Interpunktion Kriterien für den dramatischen Ausdruck. — Daniel Heartz, *The Genesis of Mozart's „Idomeneo“*, berichtet über die äußeren Umstände der Komposition, bietet eine Geschichte und Analyse des Librettos und deutet den *Idomeneo* als Mozarts „Mannheimer Oper“. (Der Aufsatz ist ein zweites Mal erschienen in: *The Musical Quarterly* LV, 1969). — Oswald Jonas, *Improvisation in Mozarts Klavierwerken*, zeigt in behutsamer Analyse an den Beispielen der B-dur-Sonate KV 378, der d-moll-Fantasie KV 397 und der c-moll-Fantasie KV 475 wie Form und Satz von der Improvisation mitbestimmt werden. —

Stefan Kunze, *Die Arie KV 621 a von W. A. Mozart und Emilian Gottfried von Jacquin*, untersucht die Echtheit der Arie „*Io ti lascio, o cara, addio*“ (KV³ 621 a). Kunze hält Mozart allein für den Komponisten. Der Rezensent muß gestehen, daß ihn die Argumente von Kunze nicht überzeugen. Das Stück liegt zwar im Autograph vor. Aber ist der Einspruch von Constanze (Brief vom 25. V. 1799) nicht so schwerwiegend (in ihrem Exemplar war „der Text“ nicht von Mozart geschrieben), daß es richtiger wäre, das Stück als gemeinsame Arbeit von Jacquin und Mozart anzusehen, als es partout für Mozart allein in Anspruch zu nehmen? Im übrigen hat Constanze (Brief vom 31. V. 1800) nicht erklärt, die Noturni KV 436–439, 439 a seien Kompositionen Gottfried Jacquins (so Kunze S. 207), vielmehr lediglich geschrieben: „*Die Singstimmen (sic), die von Jacquin sind . . .*“. Diese Äußerung scheint zu meinen, daß Jacquin die Singstimmen entwarf, Mozart aber die Komposition ausgeführt hat, wodurch sich die Parallele zur Verfahrensweise in KV³ 621 a „*Io ti lascio*“ ergäbe. Im Gegensatz zu Kunze (S. 226) möchte Rez. annehmen, daß Constanze die „Arbeitspartitur“ (Singstimme von Jacquin, den

übrigen Satz von Mozart) besaß und daß das erhaltene Autograph eine Kopie Mozarts darstellt. — Besonderes Interesse verdient der kurze Aufsatz von Samuel Orlick, *A Canzonetta Fiorentina in Don Giovanni?* Der Verf. hat in einem Sammelband des 18. Jahrhunderts eine *Canzonetta fiorentina* (Melodie mit Baß) gefunden, die mit Mozarts „*Deh vieni all finestra*“ nach Text und Melodie übereinstimmt. Das Stück kann nicht aus *Don Giovanni* übernommen sein: der betreffende Band, geschrieben von dem italienischen Musiker Mazzanti (Burney erwähnt ihn in seinem *Tagebuch einer Musikalischen Reise*), liegt nicht nur früher als die erste Aufführung des *Don Giovanni* in Italien, sondern offenbar auch früher als die Komposition der Oper. — Dem unausschöpflichen Thema *Die Symbolik in der „Zauberflöte“* gibt der profunde Aufsatz von Jacques Chaille eine neue Grundlage. — Gunter Reiss, *Formprobleme der „Musikalischen Komödie“ bei Mozart*, untersucht die Ambivalenz von Gesellschaftskritik und Komödienform im *Don Giovanni*, sodann die Zusammenhänge von „Sprache“, „Schweigen“ und „Lüge“ sowie die Symbolik von „Reise“ und „Weg“ in der *Zauberflöte*. Der Rez. vermißt, speziell für die Abschnitte über *Don Giovanni*, das Eingehen auf die Geschichte des Librettos und seine typologischen Wurzeln. Die Gefahr liegt nahe, die Tradition des Stoffes als Ideologie Mozarts zu verfälschen (S. 331, 1. Abschnitt).

Unter den Aufsätzen zur Überlieferungsgeschichte seien hervorgehoben: Walter Senn, *Das Vermächtnis der Brüder Mozart an „Dommusikverein und Mozarteum“ in Salzburg*. Senn gibt eine gesicherte, wenn auch notwendigerweise vorläufige Aufstellung jener Mozart-Manuskripte aus dem Besitz Wolfgang Mozarts jr., die 1844/45 nicht nach Salzburg gelangten, vielmehr von Frau J. Baroni-Cavalcabò zurückbehalten worden waren. (Hier wäre ergänzend die wichtige Studie von Hellmut Federhofer, *Mozartiana im Musikaliennachlaß von Ferdinand Bischoff*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1965/1966, heranzuziehen. Das Autograph des Finale zum Horn-Konzert D-dur KV 514, das ebenfalls zu diesem Bestand gehörte und sich heute in Leningrad befindet, beschreibt im vorliegenden Jahrbuch Dimitri Kolbin, *Ein wiedergefundenes Mozart-Autograph*.) In diesem Zusammenhang prüft Senn die

beiden Verzeichnisse von Aloys Fuchs (das in Salzburg verwahrte handschriftliche sowie das in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung gedruckte), in denen Fuchs als Beauftragter des Mozarteums das Legat W. A. Mozarts jr. beschrieben hat. Im zweiten Teil seines Artikels behandelt Senn die Salzburger Mozartiana aus dem Besitz Karl Mozarts. — Jan la Rue, *Mozart Listings in Some Rediscovered Sale-Catalogues Breslau 1787—1792*, berichtet über Verkaufskataloge der Firma Leuckart, Breslau — eine neue, wichtige Quelle zum Musikhandel des 18. Jahrhunderts. — Gerhard Croll, *Briefe zum Requiem*, untersucht sechs unbeachtete Briefe zur Geschichte des *Requiem*-Codex der Österreichischen-Nationalbibliothek: Korrespondenz zwischen Stadler, Mosel, Constanze bzw. Nissen. (Wie man hört, sind unterdessen weitere Briefe aufgetaucht; eine Dokumentation zur Geschichte des *Requiem* und zur Echtheitsdiskussion bereitet W. Plath vor.) — Marie Svobodá, *Das „Denkmal Wolfgang Amadeus Mozarts“ in der Prager Universitätsbibliothek*, bietet den Katalog der Mozartiana des Klementinums sowie die Geschichte dieser wertvollen, 1837 begründeten Mozart-Bibliothek. (Eine gesonderte Besprechung der tschechischen Originalversion des Beitrags ist in Vorbereitung.) — Richard Schaal, *Dokumente zur Wiener Musiksammlung von Joseph Fischhof*, berichtet über den Ankauf der Sammlung durch die Preußische Staatsbibliothek im Jahre 1859. Darf man hoffen, daß der Verf. auch die Entstehung der Sammlung zu rekonstruieren versucht? (Fischhof besaß u. a. einen großen Teil der Musikalien Gottfried van Swietens. Vgl. Kongreßbericht Kassel 1962, S. 174 ff.)

Zur *Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert* äußert sich Horst Heussner. Der Verf. zeigt, in welcher unterschiedlicher Weise das Soloinstrument am Tutti-Spiel beteiligt werden konnte und wie eng die Verbindungen sind vom Cembalo-Konzert mit Accompagnement zur Bearbeitung für Cembalo allein. — Eduard Melkus berichtet über die Ausführung der Stricharten in Mozarts Werken. Die Anweisungen Leopold Mozarts bilden die Grundlage für die praktische Erprobung. — Den Wechselbeziehungen von musikalischem Ausdruck und Artikulation ist Sol Babitz' weitausgreifende Studie *Modern Errors in*

Mozart Performance gewidmet, ein Vorabdruck seines angekündigten Buches *Technique as a Key to Style in 18th-Century Performance*. — Der informative Aufsatz von Christoph-Hellmut Mahling, *Mozart und die Orchesterpraxis seiner Zeit*, behandelt die Besetzung der Orchester, für welche Mozarts Kompositionen bestimmt waren. Man ist gespannt, was die Untersuchung der Aufführungsmaterialien ergibt. Am Rande sei bemerkt, daß eine Riesenbesetzung, wie die von Mozart in seinem Brief vom 11. IV. 1781 erwähnte, nicht verallgemeinert werden darf, vielmehr für die Konzerte der Tonkünstler-Sozietät gilt und aus den Statuten dieser Gesellschaft (nach denen jedes Mitglied zur Mitwirkung bei den Akademien verpflichtet war) einen besonderen, sozialen Hintergrund gewinnt.

Der Mozart-Auffassung und Mozart-Pflege am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind weitere Beiträge gewidmet. Albert Palm, *Mozart im Spiegel der Encyclopédie Méthodique*, untersucht das Mozart-Bild Momignys. — R. Aloys Mosser, *L'Apparition des Oeuvres de Mozart en Russie*, handelt von den ersten Aufführungen Mozartscher Werke in Rußland, berichtet von einer kurzen, 1795 bei J. D. Gerstenberg erschienenen Biographie und informiert über den frühen Petersburger Handel mit Mozartschen Kompositionen. — Karl Musiol, *Mozart und die polnischen Komponisten des XVIII. und der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, untersucht den Einfluß Mozarts auf die polnische Musik dieses Zeitraums. — Jitka Snížková macht auf eine gekürzte und romantisch veränderte tschechische Übersetzung der Mozart-Biographie Nissens aus dem Jahre 1825 aufmerksam. — Tomislav Volek berichtet über *Die erste Aufführung der „Zauberflöte“ in tschechischer Sprache in Prag 1794*. — Otto Schneider, *Mozart-Bibliographie für das Jahr 1966* schließt den Band, der durch die Fülle der Aspekte und Ergebnisse zu den wichtigsten dieser Reihe gehört.

Andreas Holschneider, Hamburg

Music & Letters. Volume 50. Number 1. Edited by J. A. Westrup. London: Oxford University Press (1969). 218 S., 3 Taf. (50th Anniversary Issue).

Die seit 1959 von Sir Jack Allan Westrup herausgegebene Zeitschrift *Music & Letters* konnte 1969 auf ihr 50jähriges Jubiläum

zurückblicken — Anlaß genug, dieses Ereignis mit der Veröffentlichung eines umfangreichen Doppelheftes der Zeitschrift zu begehen, aber auch Anlaß, eine rückschauende Würdigung der Bedeutung der Zeitschrift für die internationale Musikwissenschaft zu geben. Der Titel der Zeitschrift bedeutete für ihren ersten Herausgeber Arthur Henry Fox Strangways ein Programm, das die Zeitschrift bis heute geprägt hat. Musik und Literatur sollen den Rahmen abstecken, in dem sich musikwissenschaftliche Akribie als das eine Extrem „schriftstellerischer“ Tätigkeit und jene spezifisch angelsächsische „tradition of intelligent critical writing about music and its association with poetry“ (S. 4) als die andere Seite entfalten, vermischen oder anregen können. Das Jubiläumshft legt wieder einmal ein gültiges Zeugnis davon ab.

Es spricht für die noble Haltung des derzeitigen Herausgebers, wenn er seine Zeitschrift angemessen, aber kurz kommentiert (*Editorial*, S. 2—5), den Gründer selbst mit seinem ersten Vorwort zu Wort kommen läßt (S. 6—8), woran sich eine lebensvolle Kurzbiographie des vor allem an indischer Musik und deutschem Lied interessierten Fox Strangways von Frank Howes anschließt (S. 9—14), dann aber zur Tagesordnung übergeht und zunächst denjenigen Jubilar des Jahres 1969 in einer Reihe von Beiträgen gewürdigt sehen möchte, der eine der schillerndsten Figuren des 19. Jahrhunderts gewesen sein dürfte — Hector Berlioz. Nicht zuletzt sein hundertjähriger Todestag († 8. März 1869) dürfte Anlaß oder willkommene Gelegenheit für die musikwissenschaftliche und verlegerische Aktivität um den Franzosen gewesen sein, die sich allenthalben beobachten läßt und die sich hier in den drei, entscheidende Aspekte behandelnden Aufsätzen von John Klein (*Berlioz's Personality*, S. 15—24), Hugh Macdonald (*Two Peculiarities of Berlioz's Notation*, S. 25—36) und Edward Lockspeiser (*The Berlioz-Strauss Treatise on Instrumentation*, S. 37—44) niederschlägt.

In weiteren 13 Beiträgen wird die historische Breite und die Vielfalt der Themen sichtbar, die stets zu den Vorzügen der Zeitschrift gehört haben. Der Bogen reicht von der Bestimmung bisher unbekannter Tenores der französischen Motettenkunst um 1200, an die sich Überlegungen zu Formproblemen anschließen (Gordon A. Anderson,

Newly Identified Tenor Chants in the Notre Dame Repertory, S. 158—171), bis zu Fragen der Aufführungspraxis und Gesangsästhetik, die spezielle Stimmgebungen wie der „Kontratenor“ Alfred Deller heute oder seine Urahnen und Purcell-Sänger John Freeman und Pate in *The Fairy Queen* nach sich ziehen (Olive Baldwin und Thelma Wilson, *Alfred Deller, John Freeman and Mr. Pate*, S. 103—110). Neben Arbeiten, die sich mit der einheimischen Musikgeschichte beschäftigen und dabei etwa mit Hilfe des neu aufgefundenen Librettos von 1713 die Umstände der Aufführung von Georg Friedrich Händels Oper *L. C. Silla* klären möchten (J. Merrill, *The Libretto of Handel's „Silla“*, S. 68—75), das Urteil der Musikwissenschaft über Henry Lawes korrigieren wollen (R. J. McGrady, *Henry Lawes and the Concept of „Just Note and Accent“*, S. 68—102), bei der Motette *Gaude Maria Virgo* einen seit längerer Zeit schwelenden Zuschreibungsstreit auf Kosten von Thomas Morley zugunsten von Peter Philips ausfechten (Lionel Pike, *„Gaude Maria virgo“: Morley or Philips?*, S. 127 bis 135) oder die englischen Bemühungen um ein Festspieltheater schildern (Percy Lovell, *The Proposed National Opera House at Glastonbury, 1913—1915*, S. 172 bis 179) — neben solchen Arbeiten stehen Aufsätze, die sich mit außerenglischer Musikgeschichte beschäftigen wie George Haugers Vergleich von Shakespeares und Verdis *Othello* („*Othello*“ and „*Otello*“, S. 76—85), wie Arnold Wittalls Bemerkungen zu Strawinskys Anti-Wagner-Haltung (*Stravinsky and Music Drama*, S. 63—67) oder wie Edward Gardens nicht sehr tiefeschürfende Gedanken zu *Classical and Romantic in Russian Music* (S. 153 bis 157).

Problematisch ist der Versuch von Frits Noske, *Social Tensions in „Le nozze di Figaro“* (S. 45—62) festzustellen, und zwar diese nicht nur am Sujet, was nicht neu wäre, sondern auch am Musikalischen zu demonstrieren. Dabei gewinnt man mitunter den Eindruck, daß Beobachtungen, die Hermann Abert und andere mit guter Einfühlungsgabe von typen- oder charakterpsychologischen Gesichtspunkten aus angestellt haben, nun mit dem zur Zeit häufig benutzten Wörtchen „sozial“ verbunden werden. Auch wird die grundsätzliche Frage nicht gestellt, was Abert in dem von Noske heran-

gezogenen Zitat unter „social“ („gesellschaftlich“, 5. Auflage, Bd. 2, S. 12, 7. Auflage, Bd. 2, S. 10) verstanden haben könnte und welche offensichtlich andere inhaltliche Bestimmung der Verf. dem Begriff gibt.

Schließlich sind noch zwei Beiträge zur Aufführungspraxis zu erwähnen. Michael Collins weist anhand von Theoretikerzitaten auf eine Tradition der „Überpunktierung“, d. h. der über den eigentlichen Wert hinausreichenden Beharrung auf punktierten Noten hin, die von Lully bis zu Haydn reichte (*A Reconsideration of French Overdotting*, S. 111–123) und Peter Williams handelt in einer Artikelserie über den *Basso Continuo on the Organ* (S. 136–157), die im folgenden Heft fortgesetzt werden soll.

Der Herausgeber des ersten Heftes der Zeitschrift, Fox Strangways sprach 1920 im Vorwort hinsichtlich musikalischer Zeitschriften überhaupt und vielleicht auch — im „understatement“ — seiner eigenen die Befürchtung aus, „that people get tired of in time“. Angesichts des Niveaus jedoch, das sich *Music & Letters* bis heute erhalten und mit diesem Jubiläumsheft erneut unter Beweis gestellt hat, muß man sagen: wir sind dieser Zeitschrift keineswegs müde.

Klaus Hortschansky, Frankfurt/M.

Nuova Rivista Musicale Italiana. Anno II. N. 5. Settembre/ottobre 1968. Rossini 1868–1968. Torino: Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana (1968). S. 813 bis 1056, 4 Taf.

Immer wieder einmal greifen Verleger und Herausgeber einer Zeitschrift auf die bewährte Praxis zurück, eine Nummer des laufenden Jahrgangs unter ein bestimmtes Thema zu stellen, wobei sich besonders Gedenktage von Komponisten als Anlaß anbieten. Nicht oft jedoch ist dabei ein so günstiges Ergebnis erzielt worden wie im Fall des vorliegenden Rossini-Sonderheftes. Mit dem also bedachten Maestro hat man einen Komponisten gewählt, von dem bei aller Beliebtheit in Italien und teilweise auch im Ausland die recht klischeeartige Vorstellung vorherrscht, er habe seine Musik ebenso leichtfertig geschrieben wie er gelebt habe; und dieses Bild nun möchte man mit diesem Sonderheft zurechtrücken bzw. dazu die entsprechenden Vorarbeiten liefern. Da man für das Vorhaben einige der besten Kenner der italienischen Oper der ersten

Hälfte des 19. Jahrhunderts im allgemeinen wie der Musik Rossinis im besonderen gewinnen konnte, die zudem auch über eine gründliche wissenschaftliche Schulung verfügen, muß der Versuch als gelungen bezeichnet werden. Bezeichnend für den Ernst der Autoren, mit dem sie sich dem Unternehmen zur Verfügung gestellt haben, ist die Tatsache, daß alle Hauptbeiträge von der Musik selbst ausgehen und das an die Person Rossinis geknüpfte anekdotische Rankenwerk vollständig beiseite lassen.

Friedrich Lippmann behandelt in einem umfangreichen Beitrag Stilprobleme und versucht hier, bestimmte Typen der Form, der Melodik, der Koloratur, der Rhythmik etc. herauszuarbeiten (*Per un'esegesi dello stile rossiniano*, S. 813 bis 856). Massimo Mila ist unter dem provokatorischen, aber sicherlich mißverständlichen Titel „*Il Turco in Italia*“, *manifesto di dolce vita* (S. 857–871) um eine Ehrenrettung der zwischen 1850 und 1950 kaum gespielten und weitgehend im Schatten der *Italiana in Algeri* stehenden Oper bemüht. Besonderes Interesse darf die Arbeit von Rodolfo Celletti beanspruchen, der der vielzitierten Reform des Gesangsstiles durch Rossini auf den Grund geht (*Origine e sviluppi della coloratura rossiniana*, S. 872 bis 919); er gelangt dabei zu der Hypothese, daß die unbestreitbar seit Rossini vorgenommene Fixierung aller Koloraturen (außer den Kadenzen) vom Maestro nicht an einem bestimmten Punkt — genannt wird dabei im allgemeinen die Oper *Elisabetta d'Inghilterra* — zum Unwillen mancher Sänger eingeführt wurde, sondern das Ergebnis eines Prozesses ist, der bereits bei den ersten Werken einsetzt. Ein letzter grundsätzlicher Beitrag von Fabio Biondi beschäftigt sich mit der in der Schubert-Forschung immer wieder angeschnittenen und dabei außerordentlich unterschiedlich behandelten Frage nach dem Einfluß Rossinis auf den Liedmeister (*Rossini e Schubert*, S. 920–935); von dem vielleicht nicht unberechtigten Vorwurf ausgehend, die außeritalienische Schubert-Forschung habe nur eine begrenzte, vor allem an den Opernbufe orientierte Kenntnis vom Schaffen Rossinis, entwirft der Verfasser eine Skizze der vielschichtigen Probleme, deren Lösung sich nicht im Nachweis von gemeinsamen oder ähnlichen Stilformeln erschöpfen kann, sondern einerseits das gesamte geistige, politische und musikalische ambiente des Wiens in den

ersten Dezennien des Jahrhunderts zu berücksichtigen hat, andererseits aber auch neben den Opere serie Rossinis die deutsch-italienischen Traditionen im Auge behalten sollte, die Schubert in Salieri kennenlernte. Den Abschluß dieses gelungenen Sonderheftes bilden eine Übersicht über die Autographe Rossinis (*Le fonti autografe delle opere teatrali di Rossini*, S. 936–960) sowie die Mitteilung unbekannter Quellen durch Remo Giazotto und Massimo Mila (S. 961–975).

Klaus Hortschansky, Frankfurt/M.

Erich Schenk: *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*. Graz–Wien–Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1967 (1968). 168 S., 1 Taf. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Band 7.)

Der Wiener Ordinarius Erich Schenk, der 1962 mittels einer inhalts- und umfangreichen Festschrift zu seinem 60. Geburtstag von vielen Fachkollegen geehrt wurde, hat sich durch eine seltene Fülle von Publikationen hervorgetan. Manche der zahlreichen Reden und Aufsätze wurden in Zeitschriften oder Reihen veröffentlicht (wie z. B. den Mecklenburgischen Monatsheften oder den Kriegsvorträgen der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn), die derzeit als entlegen bzw. schwer zugänglich gelten müssen. Die vorliegende Auswahlammlung erleichtert den Zugang zu 16 Veröffentlichungen, deren Themenstellungen recht weit gespannt sind, die aber trotzdem vieles Verbindende kennzeichnet. Volkskundliche, musikhistorische wie auch allgemein „erkennnistheoretische Beiträge“ faßte der Autor zusammen, die insgesamt seinen Werdegang als akademischer Lehrer wie auch die Grundlagen seines wissenschaftlichen Reflektierens über den Gegenstand Musik zu repräsentieren vermögen. Wenn auf der einen Seite Themen aus der Musikgeschichte Mecklenburgs behandelt werden, dann weist dies darauf zurück, daß E. Schenk von 1929 bis 1940 in Rostock tätig gewesen ist, wenn andererseits in der Mehrzahl der Reden und Aufsätze Probleme der *Österreichischen Barockmusik* sowie der Klassik abgehandelt werden, so zeugt dies sowohl von der Liebe des Autors zu seinem „Vaterland Österreich“ als auch von der Vertrautheit mit dessen Hauptwirkungsstätte Wien. Sein das musikalische Erbe dieses außerordentlich reichen Landes bevorzugt würdigendes, histo-

risches Forschen kreist hauptsächlich um drei Fragenkomplexe. Schenk möchte „die Funktion der Musik im Kultur- und Lebens-Ganzen“ stärker berücksichtigt wissen, er sieht in der „*musikalischen Quellenerschließung*“ einen vorrangigen „*kulturpolitischen Auftrag*“, und er bemüht sich an Werken mehrerer Epochen um die Begründung sowie Verfeinerung einer „*Methode der Tonsymbolforschung*“, um damit präziser den Gehalt, die „*musikalischen Inhaltsqualitäten*“ verifizieren zu können. Bei all dem plädiert der Autor für ein „*voraussetzungsloses Arbeiten*“ und einen „*notwendigen zeitlichen Abstand von Ereignissen und Erscheinungen*“, so daß er die „*Tagesfragen*“ aus dem Aufgabenbereich der Musikwissenschaft ausschließt (siehe S. 27) und diese als eine historische Disziplin definiert, die zu erhalten und gegebenenfalls wiederzuerwecken hat, was an „*Kulturwerten*“ überkommen ist. Die vom Autor seit vielen Jahren betretenen Denkmäler der Tonkunst in Österreich stellt er als eine besonders wohlgelungene Leistung in Erfüllung dieser Grundforderung heraus. Der Aufgabe des Erschließens und Deutens kommt Schenk vornehmlich dadurch nach, daß er die „*Grundstrukturen und Sinngehalte von Tonsymbolen*“ vergleichend zu bestimmen sucht, wobei ihm insbesondere in Mozarts *Figaro* oder auch in Brahmsens *Wörthersee-Symphonie* (stets unter Rückbezug auf barocke Thementypen) bemerkenswerte hermeneutische Erhellungen gelingen. Andere Abhandlungen wie etwa *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock* oder *Das Weltbild Joseph Haydns* zählen seit deren erstmaligem Erscheinen zu den häufig zitierten. Weniger geläufig war bislang dagegen ein Aufsatz über *Anton Saal, ein mecklenburgischer Schulmusiker des Vormärz*, dessen philanthropische Reformvorschläge im Umkreis von Nägeli, Zelter und Natorp Beachtung verdienen. Ergänzend zu den zwischen 1935 und 1959 verfaßten Aufsätzen sei darauf hingewiesen, daß das S. 64 ff. zum Vergleich mit Bachs *Musikalischem Opfer* herangezogene *Kunstabuch* von Johann Theile 1965 in der Reihe der Denkmäler Norddeutscher Musik erschienen ist. S. 73 ist zu berichtigen, daß Reichardts erste Zusammenfassung seiner Vertonungen von Gedichten Goethes 1794 in der Neuen Musikhandlung in Berlin unter dem Titel *Goethe's Lyrische Gedichte mit Musik* von J. F. R. erschienen ist. Zur Frage der Fest-

stellung landschaftlicher Eigentümlichkeiten im Volkslied Niederdeutschlands S. 153 ff. gestattet sich der Rezensent einen Hinweis auf seine Ausführungen in der *Geschichte der Musik in Westfalen* (Bd. 1, 1963, S. 27 ff.).
Walter Salmen, Kiel

Marta Walter: *Miszellen zur Musikgeschichte*. Im Auftrage der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft hrsg. von Hans Ehinger (†) und Hans Peter Schanzlin. Bern—Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1967). 140 S.

Dem Gedenken der vortrefflichen Mitarbeiterin Wilhelm Merians im Sekretariat der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, der Musikschriftstellerin und der Forscherin († 21. Dezember 1961 in ihrer Heimat Basel) ist dieser Band gewidmet. Von den beiden Männern, die ihn im Auftrage der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft herausgaben, ist der erste, Hans Ehinger, Musikredaktor der „Basler Nachrichten“ (Nachfolger Merians) 1966, tief betrauert von seinen Kollegen und Freunden, ebenfalls gestorben. So lag schließlich die Last der Herausgabe auf den Schultern von Hans P. Schanzlin, dem für die gute Auswahl und Bildausstattung besonderer Dank gesagt sei (wie auch seinem Helfer Dr. Zehntner). Die flüssig geschriebenen Aufsätze sind vor allem als Feuilletons in den „Basler Nachrichten“ erschienen. Sie zeichnen sich aus durch die prägnante Kürze, die doch alles Wesentliche zum Thema enthält. Die Themen selbst sind vielgestaltig. Die drei Folgen *Musikalische Seltenheiten der Universitätsbibliothek Basel* enthalten so viel Neues, daß ich mich hier auf die dankbare Würdigung der aufgewiesenen Beziehungen der schweizerischen Autographensammlung Louis Koch zu der an Dokumenten nicht minder reichen Musikabteilung der Universität beschränke. Da ist im übrigen zunächst eine kleine Studie über Händels persönliche Eintragungen in seine Manuskripte, die auch Händel-Experten Neues vermittelt. Besonders reizvoll sind die Schilderung der Wanderschaft eines Kuhreihens, die Geschichte eines unbekanntenen Klavierkonzertes von Viotti, die Biographie der großen Wilhelmine Schröder-Devrient. Wie aufschlußreich Verleger- und Verlagsgeschichte sein kann, zeigen die Studien über Mozarts Opern, über Mendelssohns Werke, über Robert Schumann, über Joseph Haydns Werke im Basler Musikleben 1760—1850

und über Mozarts Opern in der Hausmusik um 1800. Eine erstaunliche Besonderheit ist die Abhandlung über die Schriftgießerei Haas und den Notendruck, die uns ein ganz neues Gebiet erschließt. Mit welcher Bescheidenheit und behutsamer Gelehrtheit all diese Dinge von der Verfasserin zutage gefördert wurden, erweckt unsere aufrichtige Bewunderung, und wir bedauern nur eines: daß die reichen Bildbeigaben uns nicht ein Bild der Verfasserin vermitteln. Doch gibt das Buch als solches, so werden die Herausgeber mit Recht sagen, ein Bild ihres Wesens und ihrer Arbeit.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Caroline S. Fruchtman: *Checklist of Vocal Chamber Works by Benedetto Marcello*. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1967. 37 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 10.)

Auf dem 10. Kongreß der IGMW in Ljubljana hat Friedrich Blume im Eröffnungsvortrag die Bibliographie eines der „*allervordringlichsten Erfordernisse*“ für die historische Musikforschung genannt, die in den letzten Jahren in großem Umfang geleisteten Arbeiten anerkannt, zugleich aber bedauert, „*daß ihr Nutzen in Frage gestellt wird*“, weil sie „*so zersplittert und verstreut*“ geleistet werden. Bruno Nettl hat mit Erfolg versucht, einen Kristallisationspunkt für bibliographische Unternehmen in der Reihe „Detroit Studies in Music Bibliography“ zu schaffen, die seit 1961 auf zehn Nummern angewachsen ist.

Wenn Caroline S. Fruchtman es unternommen hat, ein bibliographisch so besonders verworrenes Gebiet zu durchforschen wie das der Kammerkantaten von B. Marcello, so verdient ihr Mut allein schon Bewunderung. Schmitz (*Geschichte der weltlichen Solokantate*, p. 174) hat 1914 großzügig geschätzt „*Alles in allem werden es reichlich ein halbes Hundert sein, die er hinterlassen hat*“; Engel (Artikel *Kantate MGG*) sagt „*Marcello hat größere dramatische Kantaten, darunter eine Lucrezia, eine Arianna abbandonata und eine Cassandra hinterlassen*“. Fruchtman weist nicht weniger als 391 Kantaten in 16 Bibliotheken nach, außerdem 43 „*unlocated works*“. Von den in den 16 belgischen, deutschen, englischen, italienischen und österreichischen Bibliotheken aufbewahrten Werken hat sie nur die der Biblioteca Palatina in Parma nicht

selbst einsehen können. Eine solche Arbeit war dringend erforderlich, wenn sie notwendigerweise auch vielleicht schon im Augenblick der Drucklegung ergänzungsbefürtigt war. Das Wissen um die Vorläufigkeit eines jeden derartigen Unternehmens darf aber kein Grund sein, es nicht durchzuführen. Musikleben wie Forschung können nicht warten, bis auch noch der letzte Bibliothekswinkel lochkartenmäßig erfaßt ist und der bibliographische Perfektionismus ausbrechen wird.

Im Literaturverzeichnis fehlt das *Thematische Verzeichnis über sämtliche Compositionen von Benedetto Marcello, zusammengestellt von Aloys Fuchs 1840* (Berlin, Staatsbibliothek, HB VII. kat. ms. 674). Wenn dieses auch nur 29 Psalmen enthält, so hätte es zur Überprüfung doch wohl herangezogen werden müssen.

Walter Kolneder, Karlsruhe

The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762—1787. Edited and with an Introduction and Indexes by Barry S. Brook. New York: Dover Publications, Inc. (1966). XXVII S., 888 Sp., S. [XXIX] — LXXXI.

Die von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig 1762 bis 1787 herausgegebenen Incipit-Kataloge des Lagerbestandes an handschriftlichen und gedruckten Musikalien sind seit langem eine der wichtigsten bibliographischen Quellen für die Musikgeschichte der zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und wurden daher, wenn auch nur noch in wenigen vollständigen Exemplaren überliefert, von der Forschung immer wieder herangezogen. Sie enthalten auf 888 Seiten insgesamt die — nach Angabe des Hrsg. — stolze Zahl von rund 15 000 Incipits (S. VII, Nachprüfungen sollen nur 11 924 Incipits ergeben haben, s. JAMS, 21, 1968, S. 402), unter ihnen auch solche, zu denen bisher noch kein Manuskript hat aufgefunden werden können (z. B. Wilhelm Friedemann Bachs Sonaten für Flöte und Baß, Sp. 82).

Angesichts der großen Bedeutung der Kataloge auf der einen Seite und angesichts des Seltenheitswertes der wenigen vollständigen Exemplare auf der anderen Seite — der Hrsg. spricht von „eight or nine“, nennt selbst aber nur sieben (S. VIII) — bedarf ihre Faksimilierung kaum einer Rechtfertigung. Gerade in einer Zeit, in der der Bücher-

markt mit manchmal durchaus entbehrlichen Reprints überschwemmt wird, muß man den glücklichen Griff des Hrsg. dankbar begrüßen. Und noch in einem anderen Punkt gebührt der Ausgabe hohes Lob. An sie ist so viel Detailarbeit gewandt worden, daß die Kataloge nun nicht nur im Faksimile jederzeit greifbar, sondern auch bequem benutzbar sind. Es ist dies eine Eigenschaft, die den meisten Reprints und Faksimile-Ausgaben mangelt. Der Hrsg. hat sich die Mühe gemacht, in einer ausführlichen *Introduction* die Bedeutung der Kataloge zu umreißen (S. VII), einen kurzen Lebenslauf von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf zu geben (S. VIII), das Verhältnis des Hauses Breitkopf zur Musik zu skizzieren (S. IX), die nichtthematischen Kataloge der Firma aufzuzählen (S. X), die Nacherinnerung des ersten Teiles (1762) ins Englische zu übersetzen (S. XIII) und sich Gedanken über die Genauigkeit und Zuverlässigkeit der Kataloge zu machen (S. XIV) — bei dieser Gelegenheit wird ein *Corrigenda Supplement* für ca. 1970 angekündigt — und schließlich eine kurze Einführung in seine eigene Herausgebereigenschaft zu geben (S. XV). Die Seiten des Faksimiles der 22 Kataloge, die jeweils in sich paginiert sind, wurden zusätzlich von 1 bis 888 durchnummeriert, um mit geringem Aufwand durch die Register erschlossen werden zu können. (Da in der Faksimile-Ausgabe jeweils zwei Seiten des Originals auf einer Seite nebeneinander Platz gefunden haben, somit ein Querformat entstanden ist, muß man exakter statt von Seiten nun von Spalten sprechen). Den Abschluß der Ausgabe bilden ein Verzeichnis der Textanfänge (S. [XXIX] ff.) und ein in seiner Akribie kaum überbietbarer *General Index* (S. [XLIX] ff.), in dem nicht nur die Komponistenamen, sondern auch die Werktitel, Werkfassungen und Werk- oder Satzüberschriften (wie Allegro, Andantino) erfaßt sind. Zu fragen bleibt lediglich, warum der Hrsg. nicht auch noch die oft genannten Druckorte in das Register aufgenommen hat.

Klaus Hortschansky, Frankfurt/M.

Internationale Wagner-Bibliographie 1961—1966. Herausgegeben von Herbert Barth. Bayreuth: Edition Musica (1968). 99 S., 1 Taf.

Zum dritten Male erscheint diese wichtige Bibliographie. Der erste Teil (1945—1955), der auch eine Wagner-Discographie, Auf-

führungsstatistiken und Hinweise auf Sammlungen enthielt, ist bereits vergriffen; der zweite (1961 erschienen) reicht von 1956 bis 1960 und enthält einen Anhang *Die Besetzung der Bayreuther Festspiele 1876 bis 1960*. Der dritte Teil, der uns zur Besprechung vorliegt, umfaßt die Zeit von 1961—1966 und darin wie bisher nicht nur die deutsche, sondern auch die englische und französische Wagner-Literatur. Daß nun auch eine Bibliographie für Wieland Wagner († 1966) angefügt wird, ist Zeichen einer neuen lebendigen Auseinandersetzung mit Wagners Werk in Bayreuth. Mit Recht verweist der verdiente Herausgeber zu Beginn seines Nachwortes aber auch auf den verheißungsvollen Neubeginn der Wagnerforschung. Zwar ist Westernhagens großes Wagner-Buch noch nicht erwöhnt, da es erst im Jahre 1968 erschienen ist, aber er versäumt nicht, zu Beginn des Nachwortes auf die entstehende historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, auf die zu erwartende „mehr als 15bändige Sammlung sämtlicher Briefe“ und ein etwa achtbändiges Werk „über die nunmehr bald 100jährige Geschichte der Bayreuther Festspiele“ zu verweisen. Einen Vorgesmack gibt in der vorliegenden Bibliographie das Auswahl-Verzeichnis der literarischen Beiträge zu den Programmheften der Festspiele 1961—1965, unter deren Verfassern sich Schadewaldt, Adorno, Ruppel, Hans Mayer, Ernst Bloch, Melchinger (und viele andere) befinden — eine bemerkenswerte Dokumentation. Unter den in der Bibliographie genannten spezifisch musikwissenschaftlichen Werken verdient Walter Salmens Sammelband *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert* (Thyssen-Stiftung) u. a. wegen der Beiträge von Dahlhaus (*Wagners Begriff der dichterisch-musikalischen Periode*) und Vogel (*Nietzsches Wettkampf mit Wagner*) besonders hervorgehoben zu werden.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Albe Vidaković: Yury Krizanitch's *Asserta Musicalia* (1656) and his other musical works. Zagreb: Yugoslav Academy of Sciences and Arts 1967. 129 S.

Georgius Crisanius, kroatischer Philosoph und Schriftsteller, den Slawisten als Vorkämpfer des Pan-Slawismus ein Begriff, den Theologen der Ostkirche ein wichtiger Gewährsmann, in der musikwissenschaftlichen

Literatur bisher nicht beachtet (fehlt bisher in MGG, wird im Supplement nachgetragen), verdient als Verfasser musiktheoretischer Schriften unsere Aufmerksamkeit. Es lohnt sich, seinen Lebenslauf kurz zu überblicken: Ende 1617 in Obrh geboren, 1629 bis 1635 Schüler der Jesuiten in Agram, danach in Graz, wo er 1638 das Magisterium der Philosophie erwirbt; es folgt das Studium der Rechtswissenschaften und der Theologie in Bologna und 1640 der Eintritt in das griechische Seminar St. Athanasius in Rom, um vor allem die Geschichte der Ostkirche zu studieren. 1642 wird er zum Priester geweiht und zum Dr. phil. promoviert. Noch im selben Jahr kehrt er in seine Heimat zurück, bekleidet dort zunächst geistliche Ämter, führt aber anfort ein sehr bewegtes Leben: 1646/47 reist er über Wien, Warschau, Smolensk nach Moskau, 1651 nach Konstantinopel, 1652 nach Rom, 1659 nochmals nach Moskau, wird 1661 nach Sibirien verbannt, von wo er fünfzehn Jahre später mit einem reichen literarischen Werk zurückkehrt, nach einjährigem Aufenthalt in Moskau sich 1677 nach Wilna wendet, dort in den Dominikanerorden eintritt und sein letztes bedeutendes Werk, die *Geschichte Sibiriens*, verfaßt. 1683 finden wir ihn als Mitglied des Dominikaner-Konvents in Warschau; er schließt sich dort der Armee des Königs Sobieski an, mit der er zum Entsatz Wiens ausrückt — und im Kampf gegen die Türken fällt: ein tragisches Ende; bedenkt man, das Crisanius lebenslang mit den Waffen des Geistes für Freiheit und Frieden, für Versöhnung und Verständigung zwischen Ost und West eingetreten ist.

Mit seinen zahlreichen Schriften, vor allem aber in den *Asserta musicalia* von 1656 wies sich Crisanius als kenntnisreicher Musiktheoretiker aus, der zugleich das Musikleben seiner Zeit kritisch betrachtete. Von seiner Studienzeit bei den Jesuiten in Agram und vor allem in Graz her (im „Ferdinandeam“ kam der Musikpflege besondere Bedeutung zu; vgl. H. Federhofer, *Zur Musikpflege der Jesuiten in Graz*, in: *Aus Archiv und Chronik II*, 1949) kannte er nach eigenen Angaben die Arbeiten von Athanasius Kircher, Zarlino, Doni und Merseburger. Seine weiten Reisen benutzte er u. a. dazu, neben der adeligen und kirchlichen Musikpflege das volksmusikalische Leben zu beobachten und zu kommentieren. Aus Berichten wissen wir, daß Crisanius

1657 *Tabulae nove exhibentes musicam* erstellte, dreißig Figuren zum Verständnis der Musik. Im selben Jahr schrieb er *De modo facilitandi cantum ecclesiasticum*. Beide Schriften sind jedoch ebenso verschollen wie die im Jahr 1658 verfaßte Abhandlung *Novum instrumentum ad cantus mira facilitate componendos*. Im Hauptwerk *Crisanius', Razgovor ob vladateljstvu* (Gespräch über Staatsführung), geschrieben 1663–66 in Tobolsk/Sibirien, kommt die Aufgabe der Musik im Staatswesen, in der Gesellschaft und im privaten Bereich des Menschen zur Sprache; ein eigenes Kapitel, *De musica* überschrieben, handelt u. a. — erstmals in der Literatur — über Eigenart und Wert der slawischen, speziell der kroatischen und serbischen Volksmusik, über die Wichtigkeit mündlich-schriftloser Traditionen.

Die zwanzig „Behauptungen“ (*asserta*), 1656 bei Angelo Bernabò dal Verme in Rom gedruckt, vom Autor selbst als durchaus „neu“ bezeichnet und mit dem Hinweis versehen, daß er zu ihrer öffentlichen Verteidigung im akademischen Rahmen bereit sei, lassen Crisanius schon in § 1 als selbständigen Denker erkennen: „*Qvod Pythagoras traditur ex fabrorum malleis sonorum proportionones deprehendisse, ac definiuisse; fabula esse deprehenditur*“. Die Verbindung musiktheoretischer Gegebenheiten mit praktisch-musikalischen Erkenntnissen ist für die Assertionen weiter charakteristisch.

Crisanius zählt zwar nicht zu den überragenden Musikerpersönlichkeiten seines Jahrhunderts; seine Schriften sind jedoch „*not only interesting as the contributions of a lively, encyclopaedically educated man, who devoted his intellectual and physical powers to the great idea of motivating humanity towards an ever increasing political, economic and cultural progress, but also as expertly written and expounded tracts which in many of their 'assertions', proposals and conclusions really promoted and even anticipated the solutions which the later development of music corroborated as correct and far-seeing*“ (Vidaković, 109). — Es ist das hohe Verdienst von Albe Vidaković, dem 1964 verstorbenen jugoslawischen Musikforscher, Crisanius in die musikwissenschaftliche Literatur eingeführt zu haben.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Marie Louise Martinez: Die Musik des frühen Trecento. Tutzing: Hans Schneider 1963. 144 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 9.)

Die vorliegende Arbeit wurde 1962 als Dissertation von der philosophischen Fakultät der Universität München angenommen. Wenn auch seither manch Neues gefunden und erarbeitet worden ist, bleibt der Wert dieser gründlichen Auseinandersetzung mit den Problemen der frühen Trecentomusik unbestritten. Vor allem ist es der Verfasserin gelungen, die Eigenart dieser Musik auf klare und überzeugende Weise herauszuarbeiten.

Als Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen benützt Martinez das spezifisch italienische Madrigal. In der frühesten Quelle, im Codex Rossi (Rs), dessen Musik aus dem zweiten Viertel des 14. Jh. stammt, überwiegt es zahlenmäßig deutlich und ist ausschließlich zweistimmig überliefert (12). Anhand der ersten fünf Stücke, die im Anhang I–V wiedergegeben sind, arbeitet die Verfasserin die wesentlichen textlichen und musikalischen Eigenschaften heraus. Dazu hätte man gerne erfahren, ob die Auswahl dieser fünf Madrigale aus bestimmten Gründen oder zufällig nach ihrer Stellung in der Handschrift erfolgt ist.

Im Abschnitt über den melodischen Verlauf der Oberstimme (18/9) tritt am deutlichsten die Tendenz der Autorin hervor, eine Eindeutigkeit der Darstellung zu erreichen, die zwar wünschenswert ist, aber häufig auf eine weitere Differenzierung verzichten muß und dadurch der Vielfalt der Erscheinungen nicht immer ganz gerecht werden kann. So sind zum Beispiel die Hauptmerkmale der Melodik durchaus richtig gesehen: „*. . . die Anfänge der Abschnitte . . . setzen in der oberen Stimme auf einem hohen Ton neu ein. . . Innerhalb des Abschnitts verläuft die melodische Bewegung . . . stufenweise, und zwar im allgemeinen von oben nach unten . . .*“ (18). Der zweite Satz ist wohl zu ausschließlich formuliert, da nämlich der Höhepunkt nach einem ersten Abstieg in der Regel auf der Paenultima des Abschnitts noch einmal angenähert, erreicht oder gar überschritten wird; so ist eine schrittweise Aufwärtsbewegung innerhalb der Abschnitte zwar untergeordnet, aber durchaus wesentlich vorhanden.

Der Hinweis auf solche und ähnliche Verallgemeinerungen soll weder die Richtigkeit

der Einzelbeobachtungen noch die Notwendigkeit einer klaren Darstellung bestreiten, sondern lediglich den schwierigen Schritt vom einen zum andern und dessen Konsequenzen vergegenwärtigen.

Das Hauptresultat des zweiten Teils (27) bildet die Charakterisierung der madrigalen Zweistimmigkeit. Im Gegensatz zur erweiterten Mehrstimmigkeit der Ballata, die auf nachträglicher Hinzufügung weiterer Stimmen beruht, ist dem Madrigal eine ursprüngliche Zweistimmigkeit eigen. Dabei ist, wie Kurt v. Fischer schon 1961 nachgewiesen hat (*Musical Quarterly* 1961), die Oberstimme die Hauptstimme, während der Tenor als Begleitung erscheint, aber — von Martinez besonders herausgearbeitet — von Anfang an dem zweistimmigen Satz konstitutiv zugehört. Keine der Stimmen bildet also den Ausgangspunkt zur Mehrstimmigkeit im Sinne eines *cantus prius factus*. Auffallend oft sind beim Konkordanzvergleich Abweichungen in Rhythmik, Melodik, Tonalität und Notierung zu beobachten. Es liegen anscheinend nicht zum voraus schriftlich fixierte Kompositionen vor, sondern Stücke, die, aus der Musizierpraxis heraus entstanden, erst nachträglich aufgezeichnet worden sind.

Die Dreistimmigkeit erscheint im frühen Trecento in Verbindung mit der Caccia (43), in der zwei kanonisch geführte Oberstimmen von einem Tenor begleitet werden. Die Verschiedenheit der Satzart in den einzelnen Caccien läßt darauf schließen, daß offenbar nicht wie in der gleichzeitigen französischen Musik ein bestimmtes konstruktives Prinzip gültig war.

Die Frage nach den tonalen Eigenschaften des Madrigals, die von der bisherigen Forschung schon auf verschiedenste Weise beantwortet worden ist, führt zur Auseinandersetzung mit Marchettus von Padua (55). Martinez beleuchtet nicht nur die Neuerungen der erhöhten Töne, die bei Marchettus zu Abweichungen gegenüber der herkömmlichen Musiktheorie führen, sondern geht auch der Wirkung dieser Lehre auf die spätere Theorie nach. Marchettus' erhöhte Töne finden sich in den Musikdenkmälern wieder; darüber hinaus sind in der Musik weder tonale Prinzipien feststellbar, noch lassen sich die einzelnen Stücke in das kirchentonartige System einordnen. Daß also vor allem „die linear-melodische Füh-

rung und nicht die vertikal-klangliche Grundlage“ für die Zweistimmigkeit des Trecento maßgebend ist (73), stimmt zweifellos; immerhin wäre auch hier auf die Ausnahmen hinzuweisen, um nur *Su la rivera* zu nennen (Rs, fol. 6), das eindeutig *f* als tonales Zentrum hat.

Während für die erhöhten Töne Marchettus' *Lucidarium* herangezogen wurde, bildet für die Notation sein *Pomerium* die wesentliche Quelle (75). Auch hier führt uns die Verfasserin von verschiedenen Seiten an das Problem heran; einmal über einen Vergleich mit den französischen Traktaten, wobei vor allem die Beziehung zu Franco detailliert dargestellt wird; dann mittels einer Gegenüberstellung von Theorie und Praxis, wobei die Frage nach dem zeitlichen Verhältnis der Divisiones untereinander in den Vordergrund rückt (96).

Ein kluger Vergleich der Madrigale mit den Balladen von Machaut (99) erlaubt es Martinez, das bisher Gesagte aus neuer Sicht noch einmal darzustellen und gleichzeitig zusammenzufassen.

Zum Schluß wirft die Verfasserin noch die Frage nach der Herkunft der Trecentomusik auf (117). Eine Übersicht über die wenigen, meist geistlichen Stücke, die uns aus der Zeit um 1300 in einigen spärlichen Quellen überliefert sind, fördert bei der ganzen Verschiedenheit der Handschriften und Notierungsweisen eine im wesentlichen stets gleiche zweistimmige Satzart zutage. Sowohl die geistliche wie auch die weltliche Mehrstimmigkeit des frühen Trecento gehen von der melodischen Führung der Einzelstimme und nicht von der grundsätzlichen Selbständigkeit der Stimmen aus (131). So werden „auch die zweistimmig überlieferten Stücke in ihrer Substanz von der Einstimmigkeit und nicht von der Mehrstimmigkeit . . . bestimmt“, und „die Wurzeln der neuen zweistimmigen Madrigalkunst sind . . . auf dem Boden der einstimmigen Tradition Italiens zu suchen“ (133).

Wie im einzelnen zu zeigen wäre, neigt die vorliegende Arbeit dazu, zugunsten einer eindeutigen und klaren Darstellung die Vielfalt der Erscheinungen etwas in den Hintergrund zu rücken. Die Vielschichtigkeit der Musik des frühen Trecento, die, als Mehrstimmigkeit erst im Entstehen begriffen, sich noch experimentierend der

verschiedensten Mittel bedient, ist zwar in jedem Kapitel spürbar und oft auch ausgesprochen, ohne aber den Eigenwert zu erhalten, der ihr meines Erachtens zukommen müßte. Jedoch macht gerade die Klarheit in Aufbau und Darstellung die Qualität aus, welche diese ausgezeichnete Arbeit nicht nur als Gesamtüberblick über das frühe Trecento, sondern auch als Grundlage zur Einarbeit in dieses Gebiet unentbehrlich werden läßt.

Andreas Wernli, Zürich

Andrej Rijavec: Glasbeno delo na Slovanskem v obdobju protestantizma (Musik in Slowenien in der protestantischen Ära). Ljubljana 1967: Slovenska Matica. 236 S. (Razprave in eseji. Bd. 12.)

Das vorliegende Buch, das ich nur nach dem englischen Resumée (S. 215–227) anzeigen kann, ist aus der 1964 von der philosophischen Fakultät der Universität Ljubljana angenommenen Dissertation des Verfassers hervorgegangen. Es bietet reiches Material zur Geschichte der reformatorischen Musikpflege in den südlichen Grenzgebieten des Habsburger Reiches. Zentren des slowenischen Protestantismus waren Ljubljana und Klagenfurt, sein Vorkämpfer der spätere Laibacher Superintendent Primož Trubar. Er ließ 1550 einen (auch Noten enthaltenden) Katedchismus in slowenischer Sprache erscheinen, den ersten slowenischen Buchdruck überhaupt. Seit 1567 folgte auf seine Initiative hin in zahlreichen Auflagen das Gesangbuch *Eni psalmi*, das neben reformatorischem auch älteres slowenisches Liedgut bewahrte und damit als wichtige Quelle für das vorreformatorische Lied in Slowenien zu gelten hat.

Die Lehre und Pflege der Figuralmusik konzentrierte sich auf die beiden Lateinschulen in Laibach und Klagenfurt. Einschlägige Kompendien (Faber) und Figuralmusik-Drucke (Walter, Rhau) waren bekannt. Als Kirchen standen die Hospitalkirche in Laibach und die Egidienkirche in Klagenfurt zur Verfügung. Der Adel suchte die Gottesdienste; das Repertoire war rom-feindlich und entsprechend konservativ. Als Kantor wirkte u. a. von 1588 bis 1592 Wolfgang Striccius in Laibach. Sechs Jahre später ging die Ära des Protestantismus zu Ende. Martin Geck, München

Christoph Petzsch: Das Lochamer-Liederbuch. Studien. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1967. X, 294 S., 2 Taf. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. 19.)

Es ist dankbar zu begrüßen, daß der um die Erforschung des spätmittelalterlichen deutschen Liedes verdiente Münchener Germanist und Musikwissenschaftler im vorliegenden Bande 10 seiner in den Jahren 1963–66 an verstreuten Stellen publizierten Vorarbeiten zur bevorstehenden (gemeinsam mit W. Salmen betreuten) Neuausgabe des Lochamer-Liederbuchs in z. T. revidierter Gestalt zusammengefaßt hat und zugleich um sieben weitere, bislang unveröffentlichte Aufsätze ergänzen konnte. Obwohl die einzelnen Studien den unterschiedlichsten Spezialfragen gewidmet sind, stützen und befruchten sie sich gegenseitig, nicht nur in ihren Ergebnissen, sondern auch in ihren verschiedenartigen methodischen Zugriffen.

Sieben Arbeiten gelten Problemen der Handschrift, ihrer Schreiber sowie ihrer „inneren“ und „äußeren“ Geschichte; eine aus acht Aufsätzen bestehende zweite Gruppe beschäftigt sich mit Überlieferung, Alter, Herkunft, Struktur und Funktionen einzelner Lieder; zwei Archivistudien beschließen den Band, dem im übrigen eine knappe Auswahlbibliographie, zwei Tafeln und ein nützliches Liedregister beigegeben sind. Zahlreiche Querverweise in den reichhaltigen Anmerkungen verzahnen die Abhandlungen untereinander, deren jede sich durch Akribie, beispielhafte bibliographische Umsicht und minutiöse Erörterung aller für die jeweilige Fragestellung relevanten Details auszeichnet.

Der Ertrag des Sammelbandes ist beachtlich und bedeutet entschiedenen Gewinn für die musikwissenschaftliche wie germanistische Liedforschung. Bereits die handschriftkundliche Aufsatzgruppe überrascht mit einer Fülle an neuen Erkenntnissen und Beobachtungen, die bislang offene oder umstrittene Fragen zur Entstehung, Anlage, Bestimmung und Lebensform der Quelle, zu Person, Stand und Bildung ihrer Schreiber sowie ihrer Besitzer der endgültigen Klärung näherführen. Zwei der erstmals veröffentlichten Arbeiten ragen nicht nur wegen ihres Umfangs deutlich heraus: die dem *Anteil des Hauptschreibers und seiner Person* nach-

gehende Studie (S. 32–49) sowie die in methodisches Neuland vorstoßende Untersuchung der *Beischriften* (S. 69–111). Erstere enthält den bedeutungsvollen Nachweis, daß die Hauptschreiber des Liederbuchs und des *Fundamentum organisandi* (bisher Hand I und VII) miteinander identisch sind, womit nicht nur neues Licht auf die Zusammengehörigkeit und Vereinigung der beiden Hälften der Handschrift, auf die Tätigkeit des Rubrikators im Gesamtcodex, auf die je nach dem Gegenstand verschiedenartige Notationstechnik der Zeit u. a. fällt, sondern zugleich die vermutete Zugehörigkeit des Hauptschreibers zum Schülerkreis Konrad Paumanns ein Höchstmaß an Sicherheit gewinnt. Es gelingt Petzsch sogar, die Identität des Hauptschreibers mit dem als Hand IV (mit zwei auf 1460 datierten Nachträgen) in Erscheinung tretenden Frater Jodocus aus Windsheim wahrscheinlich zu machen, freilich ohne ihn urkundlich fassen zu können. Die Unsicherheitsfaktoren, die für manchen im Spiel bleiben mögen, wiegen allerdings gering gegenüber den Aufschlüssen, die durch umfassende Erörterung und einfühlsame Interpretation den bisher fast völlig unbeachtet gebliebenen, von knapper formelhafter Treueversicherung bis hin zum lateinischen Zitat reichenden Beischriften abzugewinnen sind. Ihr „privates“ Gepräge erlaubt gleichsam „biographische“ Rückschlüsse, unterstreicht jedenfalls den „intimen“ Charakter der Quelle. Die gattungsfremden Beifügungen liefern ferner Datierungshilfen wie auch Kriterien zur soziologischen Bestimmung des Hauptschreibers (: Angehöriger der Bildungsschicht). Sie erweisen sich als erkenntnisfördernd für Fragen der Verfasserschaft und tragen in Zusammenhang mit der um den Anlaß zur Sammlung und Aufzeichnung der Lieder sich drehenden Diskussion zur Kritik am eingebürgerten, den historischen Sachverhalt aber nur unzulänglich treffenden Klischee „Gesellschaftslied“ bei, wozu nun auch die weiterführenden Überlegungen des Verfassers (Euphoriion 61, 1967, S. 342–348) zu vergleichen sind.

Auf die übrigen Studien des ersten Teils kann hier nur noch knapp hingewiesen werden. Im Mittelpunkt des kurzen einführenden Beitrags steht der *Name des Liederbuchs* (S. 1–4). Weitere Nachforschungen gelten dem *Lederdeckel von 1582* (S. 5–12), des-

sen Nürnberger Provenienz erwiesen wird; der auch kultur- und wissenschaftshistorisch aufschlußreichen *Geschichte der Handschrift im 19. und 20. Jahrhundert* (S. 13–31); dem mit hohem Wahrscheinlichkeitsgrad als Minuskelligatur *bg* aufzufassenden, in mancherlei Hinsicht aber rätselhaft bleibenden *Monogramm* (S. 50–60); schließlich der mit Lied Nr. 15 verbundenen geheimschriftartigen *Widmung in hebräischen Lettern* (S. 61–68), deren Lautstand, wie überzeugend gezeigt wird, sich durchaus mit Nürnberger Entstehung des Liederbuchs vereinbaren läßt.

Der einzelnen Liedern zugewandte zweite Teil der Studien ist das eigentliche Zentrum des Bandes. Die in ihm zusammengefaßten monographischen Einzeldarstellungen tragen weit weniger als die des ersten (und auch dritten) Abschnitts Vorarbeiten-Charakter, sondern weisen durch ihr methodisches Muster, insbesondere durch das konsequente Mitbedenken und Einbeziehen allgemeiner Aspekte, über das Lochamer-Liederbuch hinaus, führen exemplarisch Wege und Möglichkeiten heutiger Liedforschung vor. Mit Nachdruck sei betont, daß sich hier eine Forschungsrichtung bewährt, der es um sachgerechte Zusammenschau literatur- wie musikwissenschaftlicher Gesichtspunkte geht. Wiewohl Petzschs Ansatz in der Regel auf der textlichen Seite, zumindest auf textbedingten Formfragen liegt, ist er doch nie in Gefahr, den komplexen Sachverhalt des Liedganzen aus dem Auge zu verlieren, und kommt zu gewichtigen Aussagen auch über die Melodien.

Wie die verschiedenartigen Probleme in jeweils adäquater Weise angegangen werden, läßt sich in diesem Rahmen nicht wiedergeben. Jedenfalls erweist sich das den Untersuchungen zugrunde gelegte Liedmaterial als geschickt ausgewählt und überaus ergiebig. Während es auf der einen Seite die grundsätzliche Offenheit des spätmittelalterlichen Liedes bezeugt, liefert es gleichzeitig auf der anderen eine breite Skala typischer Belege für das Umgehen mit Vorgegebenem, für schöpferisches Neuerwirklichen. So erklärt der von Petzsch aufgedeckte Tatbestand des *Weiterdichtens* an einer ursprünglich vierstrophigen Fassung einleuchtend die Mehrschichtigkeit des siebenstrophigen Liedes Nr. 1 (bisher Nr. 1 und 2; S. 113–123). Die Lieder Nr. 31 (S. 143 bis

177), 32 (S. 124–142) und 43 (S. 178–198), die in Zusammenhang mit ihren z. T. neu aufgefundenen Textparallelen betrachtet werden und deren Melodien bemerkenswerte Überlegungen zu Fragen der Textunterlegung, des Ansetzens instrumentaler Partien, zu Melodiebildung, Stil und Rhythmus hervorrufen, sind eindrucksvolle Beispiele für schöpferisches *Umformen*, an dem auch der Schreiber entscheidend beteiligt war. Die mehr mechanische Herleitung von Lied Nr. 13 aus Nr. 12 ergänzt das Bild typischer Verfahrensweisen um bislang wenig beachtete Nuancen und trägt so zur *Frage der Reduktionsformen* interessantes Material bei (S. 199–208). Den Reigen beschließen drei stärker für sich stehende Studien: ein Bericht über *Zwei frühe Kontrafakturen* (zu Nr. 8 und Nr. 16) mit Abdruck und erster Auswertung (S. 209–223), die inzwischen (AfMw 25, 1968, S. 19–29) wesentlich erweitert werden konnte; eine an die Aufzeichnung des Katalogliedes Nr. 42 anknüpfende Erörterung charakteristischer Tanzliedkriterien (*Rufe im Tanzlied* S. 224–233) sowie eine Arbeit zur internationalen Frühgeschichte des in Nr. 45 überlieferten, von betrogenem Ehemann, treuloser Ehefrau und ehebercherischem Geistlichen handelnden Liedtyps (*Ein „Schlager“ des ausgehenden Mittelalters* S. 234–246).

Die beiden den Schlußteil des Bandes bildenden Archivstudien, in denen sich Petzschs Liebe zum Detail noch einmal gründlich entfaltet, schlagen den Bogen zurück zu Problemen des einleitenden Abschnitts. Während es im Rahmen der der *Nürnberger Familie von Lochaim* gewidmeten Untersuchung (S. 247–276) gelingt, den Namengeber des Liederbuchs, Wolflein von Lochamer, endgültig zu identifizieren und seinen Besitzervermerk auf die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert zu datieren, bereichern die an die *Autorennamen im Anhang von Konrad Paumanns „Fundamentum organisandi“* geknüpften Nachforschungen (S. 277–289) unser Wissen vom Umkreis der Nürnberger Paumann-Schule und damit zugleich des Lochamer-Liederbuchs.

Nach alledem darf man der Neuausgabe gespannt entgegensehen. Schon jetzt aber kann es keinem Zweifel unterliegen, daß Petzschs Studien auch neben ihr unentbehrlich bleiben werden.

Helmuth Lomnitzer, Marburg

Christianus Joannes Maas: *Geschiedenis van het meerstemmig Magnificat tot omstreeks 1525*. Groningen: V. R. B. 1967. 208 S.

Mit der Geschichte des mehrstimmigen Magnificat von C. J. Maas hat die Musikwissenschaft eine bedeutsame Bereicherung erfahren. Denn, obwohl es schon seit Jahren eine Geschichte der Messe und eine Geschichte der Motette gab, mußte man eine geschichtliche Darstellung des mehrstimmigen Magnificat noch immer vermissen.

Da die Marienverehrung im Mittelalter einen großen Aufschwung erfuhr, liegt es ja nahe, daß die Komponisten das Magnificat, das ganz besonders der Lobgesang der Hl. Jungfrau ist, in zunehmendem Maße zu vertonen anfangen, und das heutzutage noch bekannte Repertoire ist denn auch außerordentlich umfangreich. Die nahezu gleichzeitig mit Maas' Buch erschienene Studie von W. Kirsch, *Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen*, stellt den Umfang des Repertoires deutlich ins Licht. Obwohl die Anzahl der Ausgaben mittelalterlicher Kirchenmusik in den letzten Jahren ständig zugenommen hat, hat Maas die meisten Magnificat-Kompositionen anhand von Mikrofilmen analysieren müssen, bevor er zu einer Synthese ihrer Geschichte gelangen konnte.

Während sich in vielen Werken bis um 1450 noch keine allgemeingültigen Strukturkennzeichen finden lassen, treten bestimmte Formprinzipien bei Dufay, Binchois und Dunstable nach und nach zutage. Die meisten Magnificat-Kompositionen enthalten nun sämtliche Verse, mit Ausnahme des ersten Verses, der gregorianisch intoniert wird; in dem Aufbau des Magnificat wird das Wiederholungsprinzip bedeutsam, und die Komponisten bemühen sich, deutliche Unterschiede in den Kompositionstechniken durchzuführen. Das Repertoire der Magnificat-Kompositionen aus der 2. Hälfte des 15. Jhs. und von dem Beginn des 16. Jhs. nimmt einen wichtigen Platz in Maas' Studie ein. Er behandelt u. a. Werke von Martini, Josquin, Agricola, Brumel, La Rue, Compère, Obrecht, Pipelare, Mouton, De Fevin, Prioris und von vielen anderen Komponisten aus Deutschland, Italien, Spanien, Portugal und England. Ein interessanter Paragraph ist jener, in welchem der Autor eine vernünftige Analyse von Josquins *Magnificat quarti toni* gibt. Maas

hatte diesem Werk schon früher einen Artikel gewidmet, und überzeugend dargelegt, daß die Komposition, die in den vier bekannten Quellen vier Komponisten zugeschrieben worden ist — Josquin, Agricola, Brumel, LaRue —, aufgrund der stilistischen Eigenschaften und aufgrund der Quellen selbst als ein Werk von Josquin zu betrachten ist. Zugleich hat er dargetan, daß das *Magnificat quarti toni* im Ms. 44 der Cappella Sistina nicht in seiner ursprünglichen Form überliefert worden ist. Mit diesem Paragraphen bricht aber auch der Leitfaden, an den sich der Autor beim Studium des Werdeganges des *Magnificat* gehalten hat, ab. In Maas' Geschichte des *Magnificat* sind nämlich die Komponisten derselben Generation in Einzelparagraphen behandelt worden; hier zeigt sich aber, daß die Komponisten Josquin, Agricola, Brumel und La Rue nur wegen des zufälligen Umstandes, daß ein und dieselbe Komposition im 16. Jh. drei dieser Komponisten zu Unrecht zugeschrieben worden ist, zusammen genommen worden sind, während Compères und Obrechts *Magnificat*-Vertonungen separat behandelt werden.

Eine Übersetzung dieser *Magnificat*-Geschichte in eine der Weltsprachen wäre dringend erwünscht, denn es steht fest, daß Maas ein Standardwerk geschrieben hat, das in der musikwissenschaftlichen Literatur eine Lücke ausfüllen wird und das für manche künftige Studie über mehrstimmige Musik bis um 1525 unentbehrlich sein wird.

Willem Elders, Utrecht

Lothar Hoffmann-Erbrecht:
Die Sinfonie. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1967. 144 S. (Das Musikwerk. 29.)

Mit dem Thema des Heftes 29 der Reihe „Das Musikwerk“ war der Verfasser vor die schwierige Aufgabe gestellt, die äußerst komplexe Gattung „Sinfonie“, soweit man lexikographische Beiträge ausnimmt, praktisch erstmals seit Karl Neffs *Geschichte der Sinfonie und Suite* (1921) wieder zusammenhängend zur Darstellung zu bringen. Die Darstellung ist freilich durch Umfang und Richtlinien für die einzelnen Hefte des Musikwerks von vornherein auf eine relativ knapp bemessene historische Einführung und die Beleuchtung der Gattung durch Dokumentation eingeschränkt, was die jeweils unmissbare Aufgabe sicher keineswegs erleichtert. Sinnvollerweise hat der Verfasser auch bei diesem Heft die für die größeren

zyklischen Gattungen schon mehrfach praktizierte Alternative gewählt, auf Kosten des reinen Notenteils kürzere Musikbeispiele in den Text selbst hereinzunehmen, wodurch sich unvermeidlicherweise der Schwerpunkt von der reinen, durch den Text lediglich erläuterten Dokumentation auf die geschriebene Darstellung, zu der die Notenbeispiele illustrativ hinzutreten, verlagert. Hierbei für die Auswahl der Beispiele den Schlüssel schlechthin zu finden, der den Zugang zu einer ebenso vollständigen wie scharfen Charakterisierung der Gattung Sinfonie und ihrer Geschichte öffnet, dürfte kaum möglich sein. Das Ergebnis wird also in jedem Fall ein Kompromiß sein. Der Verfasser hat sich dafür entschieden, generell illustrativ auf den Textteil bezogen, bei den Beispielen der geschichtlichen Einführung wie vor allem im Notenanhang vornehmlich Proben einiger Hauptmeister zu geben (Notenanhang: Sammartini, Johann Stamitz, Joseph Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Tschaiakowsky, Schönberg) und gleichzeitig vier unveröffentlichte Sinfonien bzw. Teile aus ihnen von Sammartini, Johann Stamitz und Joseph Haydn beizutragen.

Auf die Frühgeschichte der Begriffe „Symphonia“, „Sinfonia“ bzw. „Sinfonie“ geht der Verfasser verhältnismäßig kurz ein. Obwohl mit dem späteren Gattungsbegriff ohne ersichtlichen Zusammenhang, wird man hier auf die antike und mittelalterliche Fächerung des Begriffs in Richtung auf jeweils bestimmte Konsonanzen (seit dem 9. Jahrhundert speziell im Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit), auf Musikinstrumente und andere Bedeutungsgehalte verweisen müssen. Die Verschwisterung mit der instrumentalen Sphäre ist dabei kaum zu übersehen. Das 16. und frühe 17. Jahrhundert gebrauchten den Begriff, wenn auch ohne jede terminologische Konsequenz, in neuem Zusammenhang: als Titel für Sammlungen gängiger vokaler und instrumentaler Gattungen in mehr oder minder synonyme Bedeutung mit anderen Überschriften. Das dritte Stadium der Bedeutungsgeschichte verkörpert die Anwendung des Begriffs Sinfonie auf Instrumentalstück allgemein — wofür der Verfasser ein frühes Beispiel aus dem Apellkodex beisteuert — bzw. auf Instrumentalstück mit sich anbahnender Typisierung und Funktion. Eine selbständige instrumentale Gattung „Sinfonie“ hat sich indes aus diesen Ansätzen zunächst nicht gebildet. Der Be-

griff „Sinfonie“ lokalisiert sich lediglich zunehmend (aber nicht ausnahmslos) bei instrumentalen Werkbestandteilen einleitenden Charakters. Daß sich hier, vor allem in der Einleitung zur Oper, und zwar in deren italienischer Prägung, nach Formtypus und Stil die spätere Gattung Sinfonie konstituiert, steht wohl fest. Der selbständigen Gattung Sinfonie geht demnach speziell die Geschichte der italienischen Opernouvertüre bzw. -sinfonia, mit der sie noch längere Zeit identisch bzw. verschwimmt bleibt, unmittelbar voraus. In welchem Grad man A. Scarlatti als Schlüsselfigur am Anfang der Sinfonieggeschichte sehen kann, dürfte noch nicht voll entschieden sein. Abgesehen davon, daß die Dreisatzfolge schnell-langsam-schnell zum zyklischen Bestand des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts gehört, sie Scarlatti also lediglich in der Opernsinfonia anwendet, findet sich auch vor ihm die Tendenz, instrumentalen Einleitungen innerhalb und außerhalb der Oper eine zyklische Gestalt (vgl. schon Lorenzo Allegris einleitende „Symfonia“ zu seinem *Primo libro delle Musiche* 1618) und speziell die Umrisse der späteren Sinfonia zu geben (Sinfonien zu Johann Rosenmüllers *Sonate da Camera* 1667).

Für die in fließenden Übergängen verborgene Entstehung der Sinfonie bleibt weiter zu berücksichtigen, daß sie zwar in der barocken Opernsinfonie und einigen konzertanten Exemplaren derselben Zeit eine gewisse Vorgeschichte hat, als Gattung aber ein spezifisches Produkt des Stilwandels ist, demnach ihre typischen Merkmale erst nach ca. 1730, dem Zeitpunkt, den der Verfasser auch für die Loslösung der Sinfonia von der Oper ansetzt, annimmt. Ein charakteristischer Vertreter dieser Frühzeit ist zweifellos Giovanni Battista Sammartini, zu dessen Sinfonien der Verfasser anhand eingehender Analysen zahlreiche Details beisteuert. An dieser Stelle zeigt sich wohl am deutlichsten, wie wenig die Frühgeschichte der Sinfonie noch erforscht ist, fehlt es doch nicht nur an ausreichendem, gesichtetem Vergleichsmaterial, sondern auch an methodischen Ansätzen, welche geeignet sind, zwischen allgemeinen, alle Gattungen umgreifenden Stil Tendenzen und speziellen Gattungsmerkmalen der Sinfonie zu unterscheiden.

In der folgenden Darstellung gibt der Verfasser einen Überblick über die Entwicklung

der vorklassischen Sinfonie in Mannheim, Frankreich, Berlin, Wien sowie bei Johann Christian Bach. Joseph Haydn und Mozart werden ebenso als Vollender der vorklassischen Sinfonie wie in ihrer Eigenständigkeit gewürdigt, während Beethoven mit Recht außerhalb des Rahmens der sog. „Wiener Klassik“ an den Anfang des 19. Jahrhunderts gestellt wird. Man wird sogar Beethovens 1. Symphonie, deren Hauptthema doch nur sehr äußerliche Details mit Haydn gemein hat, trotz gewisser traditioneller Umriss noch schärfer vom 18. Jahrhundert abtrennen dürfen. Durch das weitere 19. Jahrhundert führt der Verfasser den Leser beschreibend und sichtigend, wobei sich die Einteilung in „große Meister“ und „Kleinmeister und nationale Schulen“ nicht immer ganz zwanglos ergibt.

Eine detaillierte Aufstellung über den zahlenmäßig großen Anteil der Sinfonie im 20. Jahrhundert gibt der Verfasser im letzten Kapitel. Eine endgültige Bewertung ihrer Bedeutung im Rahmen der Neuen Musik dürfte dabei noch schwer möglich sein. Immerhin fällt auf, daß sie dort am reichsten vertreten ist, wo Geist und Stilmittel des 19. Jahrhunderts noch am stärksten in Aktion sind oder durch Rückbezug auf historische Typen eine neoklassizistische Wende erfolgt, während innerhalb der Wiener Schule, so in Weberns Symphonie op. 21, die äußersten Grenzbereiche der Gattung berührt werden und sie in den neuesten, an Webern anknüpfenden Stilrichtungen ganz versiegt.

Hoffmann-Erbrechts Geschichte der Sinfonie bietet zweifellos einen mit viel Detailkenntnissen verfaßten neuen Beitrag zur Erhellung des vielschichtigen Themas. Auf relativ engem Raum versteht es der Verfasser, nicht nur eine Fülle von Material auszubreiten, sondern auch ausführliche Einzelbesprechungen, Analysen, methodische Ansätze und sichtigende Bewertungen zu bieten, die den Leser in die schwierige Materie geschickt einführen und zur Diskussion auffordern.

Hermann Beck, Regensburg

Die Melodien der Jakobitischen Kirche. Transkribiert und hrsg. von Heinrich Husmann. Die Melodien des Wochenbreviers (Š h ĩ m t ā) gesungen von Qurilāos Ja'qub Kas G ö r g ö s, Metropolit von Damaskus. Wien—Köln—Graz: Hermann Böhlau Nachf. 1969. VI, 216 S., 1 Taf.

(Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse. Sitzungsberichte. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. 9.)

Die *Melodien* des chaldäischen Breviers Commune, nach den Traditionen Vorderasiens und der Malabarküste. Transkribiert und hrsg. von Heinrich Husmann. Roma: Pont. Institutum Orientalium Studiorum 1967. X, 204 S. (*Orientalia Christiana Analecta*. 178.)

Während von älteren gregorianischen und byzantinischen Melodien zahlreiche Aufzeichnungen vorliegen, bieten die liturgischen Bücher der syrischen Kirchen bis auf den heutigen Tag nur die Texte der Gesänge; die Melodien wurden stets mündlich tradiert. Diese Sachlage zwingt den Musikforscher, sich den rezenten mündlichen Traditionen zuzuwenden, praktisch also, das Repertoire gegenwärtig wirkender Sänger aufzunehmen und daran seine Untersuchungen durchzuführen. Unter diesem Aspekt hat Heinrich Husmann in den beiden genannten Bänden die gegenwärtig gebräuchlichen Melodien aus drei Traditionen der ostsyrischen Kirchen vorgelegt. Die Melodien wurden so angeordnet, wie sie im liturgischen Geschehen einander folgen.

Das Wochenbrevier der jakobitischen Kirche reicht von der Non des Sonntags bis zur Komplet für den nächsten Sonntag am Samstagabend, und jeder Tag besteht aus den Stunden Vesper und Komplet (am Vortage), Matutin, Laudes, Terz, Sext und Non. Dieser Wochengliederung folgt Husmann in seiner Arbeit *Die Melodien der jakobitischen Kirche* und gibt zudem die einzelnen Gebete einer jeden Stunde gemäß ihrer Reihenfolge an. Zu den Texten, die gesungen werden, teilt er alle Melodien mit und unterlegt ihnen meist die erste Textstrophe. Diese Melodien waren von Qurillāos Ja'qub Kas Görgös, seinerzeit Metropolit von Damaskus und inzwischen im St. Markus-Kloster in Jerusalem emeritiert, vorgetragen worden, während Bischof Dioäskāorāos Luqā ihn bei antiphonalem Gesang unterstützte. Das ganze Melodienkorpus entstammt einer einzigen Tradition, der des Bischöflichen Priesterseminars Mardin, in welchem Qurillāos Ja'qub Kas Görgös seine Ausbildung erhalten hatte. Damit besteht eine Parallele zu der Sammlung *Melodies liturgiques syriennes et chaldéennes* von Jeannin-Puyade (Paris und Beirut 1925–1928), die ja auch nur

eine Tradition, die des Klosters Charfu im Libanon wiedergibt. Singt man im Kloster Charfu die Melodien heute schon nicht mehr in der gleichen Weise wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, so bleiben die Änderungen oder Weiterentwicklungen hier doch im Stil der Ortstradition (vgl. des Rezensenten Aufsatz *Die Melodietypen der westsyrischen liturgischen Gesänge*, in: *KmJb*. 1969, S. 61ff.). Zwischen dem westsyrischen Repertoire aus Charfu und dem jakobitischen Repertoire aus Mardin dagegen bestehen hinsichtlich der metrischen und linearen Gestaltung der Melodien relativ große Unterschiede, obwohl sich, wie Husmann im Vorwort vermerkt, der westsyrisch-unierte „antiochenische“ vom orthodoxen jakobitischen Ritus erst im 19. Jahrhundert abzweigte. Immerhin kennen beide Traditionen den Oktoechos, d. h., daß zu bestimmten Texten (etwa Qäle-, Hymnen-, Bā'ōātā-, Gebeten' u. a.) jeweils acht Melodien vorhanden sind, die nach einem bestimmten System abwechselnd vorgetragen werden. Diese acht Töne, deren Melodien sich durchweg im gleichen Tonraum bewegen und die gleichen Tonstufen benutzen, aber keine letztlich fixierten Finales haben, sind an bestimmten bevorzugten Wendungen oder Tongruppen im Zusammenhang mit einem bestimmten Reperkussionston voneinander zu unterscheiden. Auch hiermit stehen sie den westsyrischen Gesängen nahe, obwohl die Wendungen und Tongruppen selbst nur in einigen Fällen miteinander zu vergleichen sind.

Zu den einzelnen Gesangsstücken und ihren Texten gibt Husmann in einem Anhang zahlreiche Anmerkungen, und da das Vorwort andeutet, wie die Melodien angeordnet sind, kann hier auf eine allgemeine Einleitung verzichtet werden. Anders in der Arbeit *Die Melodien des chaldäischen Breviers Commune*. Schon einer zusammenfassenden Erklärung der Terminologie wegen wäre hier, wenigstens für den Nichtspezialisten auf dem Gebiete der syrischen Liturgie, eine Einleitung wünschenswert gewesen, doch mag der Leser deswegen auf den Artikel *Syrische (Assyrische) Kirchenmusik* von H. Husmann in *MGG* XIII, Sp. 1–10, zurückgreifen.

Die genannte Arbeit besteht aus zwei Teilen mit den Überschriften „*Die Melodien des Commune des chaldäischen Breviers des Vorderen Orients*“ und „*Die Melodien des Commune des malabarischen Breviers*“,

und jeder der Teile umfaßt die Melodien zu den als Ramšā, Leliā und Saprā bezeichneten Stundengebeten am Abend, in der Nacht und am Morgen. Die beiden Breviere sind insofern verschieden, als im Vorderorient die Stundengebete an allen Wochentagen gleich sind, während im malabarischen Ritus jeder Wochentag seine eigenen Stücke hat. Wie bei den jakobitischen Melodien, so ist auch hier das ganze Repertoire von jeweils einem Sänger — das vorderorientalische von dem chaldäischen Chorbischof P. Ephrem Bédé, das malabarische von P. Amos, Generalökonom des Ordens Carmelitorum Mariae Immaculatae (Ernakulam, Kerala) — vorge tragen worden. Im ganzen erscheinen die malabarischen Melodien als die einfachsten, während die vorderorientalischen, sich wie jene im Raum einer Quint oder Quart bewegend, mit vielen Ornamentfiguren versehen sind. Die beiden Traditionen aber weichen nicht nur voneinander, sondern mehr noch — soweit das Notenbild Auskunft erteilt — von der jakobitischen und der westsyrischen Tradition ab. Ferner kennen nur die beiden letzteren den Oktoechos, die beiden chaldäischen Traditionen dagegen nicht. Ob man aus alledem allerdings schließen kann, daß „die westsyrischen, noch mehr aber die ostsyrischen Melodien besonders alte Stadien des christlichen Kultgesanges repräsentieren“ (S. VI), läßt sich zunächst wohl kaum entscheiden; denn schon die oben angedeutete Wandelbarkeit der Melodien auch im Orient macht Rückschlüsse auf frühere Stadien der einzelnen Traditionen äußerst schwierig. Außerdem wird man die Musiktraditionen nicht ebenso auf eine einzige Quelle zurückführen können wie die Texttraditionen. Denn während für diese die biblischen Bücher Ursprung und Richtschnur sind, können jene aus sehr vielen, örtlich verschiedenen volks- oder kunstmusikalischen Quellen geschöpft haben. Daher zeigen einfache Gegenüberstellungen von Stücken aus den verschiedenen Musiktraditionen stets eher das Trennende der Orts- oder Landstraditionen als Gemeinsamkeiten des christlichen Kultgesanges. So z. B. teilt Husmann S. 80—82 die 4. Teš-bohtā (= Gloria) der vorderorientalischen Saprā (= Morgenstunde) der Sonntage vollständig mit, „um einen genauen Vergleich mit der Kompositionstechnik der gregorianischen Gloria-Melodien zu ermöglichen“ (vgl. Anm. zu Nr. 26—29 des 1. Teils,

S. 191). Ob der Autor hierbei an eine bestimmte Gloria-Messe gedacht hat, geht aus seiner Anmerkung nicht hervor. Zieht man die hinsichtlich der Kompositionstechnik wohl nächstliegende gregorianische Melodie, das Gloria der VII. Messe (LU. S. 36) heran, so zeigt sich bei dieser der ständige Drang, jedesmal aus der einen, für das ganze Stück grundlegenden Melodiefigur heraus zu neuen melodischen Wendungen zu gelangen, während in der Tešbohtā-Melodie eine einzige Melodiefigur immerfort — auch teilweise — wiederholt und hierbei geringfügig abgewandelt wird. Die tragenden Melodiefiguren der beiden Stücke aber sind voneinander verschieden.

Eine vergleichende Betrachtung aller Melodien und eine Gegenüberstellung gregorianischer, byzantinischer und hebräischer Gesänge würde wahrscheinlich in erster Linie die Eigenarten der einzelnen Traditionen deutlicher erkennen lassen. Die ostsyrischen Traditionen erst einmal bekannt zu machen und zur Möglichkeit solcher Vergleiche beizutragen, ist das Verdienst der beiden Publikationen von Heinrich Husmann.

Josef Kuckertz, Köln

Kirchenmusik im Spannungsfeld der Gegenwart. Eine Aufsatzreihe im Auftrag des Verbandes evangelischer Kirchenhöre und des Verbandes evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands hrsg. von Walter Blankenburg, Friedrich Hofmann und Erich Hübner. Kassel usw.: Bärenreiter 1968. 150 S.

In einem einleitenden Aufsatz über *Historisierende Kirchenmusik?* verteidigt Walter Blankenburg das „ursprüngliche, schöpfungsmäßige Wesen der Musik“ gegen Vorstellungen der Avantgarde, nach denen die Kunst nicht heiter sein könne: „*Madrigal* sich die Kirchenmusik diesen Standpunkt zu eigen, dann bedeutet dies eine Bankrotterklärung der Musik aus dem Glauben; denn diese steht und fällt mit dem fröhlichen Gotteslob.“ — Christoph Albrecht warnt vor dem „Ideal der kranken Stimme“, das Spiritual und Schlager beherrsche, vor der Überforderung des Ohrs durch elektronische Klänge, vor Kirchenmusik, die bloßes Spiel oder nichts als Darstellung menschlichen Ringens ist, vor hektischer, karikierender Musik und solcher, „die deprimierend wirkt, die das Negative ausmalt“.

Johannes Aengenvoert wendet sich hinsichtlich neuer „geistlicher“ Lieder gegen „eine Gestimmtheit, die in Musik mit viel Krach und Getöse, mit schmissigen und flotten Rhythmen und in einem frisch-fröhlichen Singen zum Ausdruck kommt, durch nichts anderes legitimiert als durch lustbetonte Mühelosigkeit“. — Gerhard Rödding meint: „Die Musik sagt etwas, was verstanden werden will. Darum hat sie auch eine praktisch-pädagogische Aufgabe im Gottesdienst. Sie erzieht zu gesammeltem Hören.“ — Joachim Widmann erläutert anhand der Beobachtung, daß man trotz des hohen Alters der Rad-Erfindung immer noch keine Autos mit eckigen Rädern baut: „Es hat sich manches im musikalischen Empfinden gegenüber früher geändert — aber es hat sich beileibe nicht alles geändert. So und nicht anders liegt die Wirklichkeit.“

„Eine Öffnung der Gottesdienstsprache für den Dialog mit der Gegenwart kann (nicht) bedeuten“, so meint Norbert Müller, daß die Kirche sich in ihrem Wortschatz auf „einen mittleren Sprachbereich, an dem alle Menschen teilhaben“, beschränkt. — „In den bevorstehenden Wandlungen und Veränderungen unserer Welt wird der Kernbestand unseres Kirchenliedgutes bleiben und überdauern“, prophezeit Erich Schmidt. — Otto Brodde formuliert: „Das volle Ja zum Erbe ist also nur möglich, wenn ihm das volle Ja zur Gegenwart gleichsam kontrapunktisch gegenübersteht.“ — „Wir brauchen das Experiment, aber es soll deutlich als solches gekennzeichnet sein“, ist die abschließende Meinung von Friedrich Hofmann.

Der Sammelband, in dem Eberhard Schmidt, Kurt Kirschnereit und Gerd Heinz Mohr freilich uneingeschränkter für Neuerungen eintreten und in dem ferner Christhard Mahrenholz Rückblicke und Ausblicke zum Evangelischen Kirchengesangbuch gibt, scheint mir repräsentativ für das Bewußtsein derzeit führender Theoretiker und Organisatoren der deutschen evangelischen Kirchenmusik zu sein.

Martin Gek, München

Rochus Hagen: Jazz in der Kirche? Zur Erneuerung der Kirchenmusik. Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz: W. Kohlhammer Verlag (1967). 148. S.

Der Verfasser plaudert in einem ersten Kapitel (7—42) über Fünfzehn Jahre Diskus-

sion um Jazz in der Kirche und gibt dabei einen guten Situationsbericht. Im zweiten, anspruchsvolleren Kapitel (43—73) untersucht er die Kontinuität im Negro Spiritual und Jazz; anhand von Kriterien der vergleichenden Musikwissenschaft wirft er einen Blick auf die Anfänge und die charakteristischen Merkmale „negerischen Singens“ und Musizierens und stellt ihnen gegenwärtige Arten des auf den Jazz sich berufenden Erweckungsliedes gegenüber. Seine Stellungnahme ist eindeutig: „In einem europäischen Gottesdienst wirken derartige Lieder störend. Sie stehen im Gegensatz zu unserer übrigen Tendenz nach einer möglichst spezifischen Aussage.“ Die religiöse Aussage des „deutschen Spirituals“ und dergleichen „kann lächerlich und banalisiert werden, da sie nicht mehr ein Mysterium in klar umrissenen Symbolen festlegt, sondern unklar und klischeehaft wirkt. Ein Klischee aber ist nicht Symbol, sondern eine Aussage ohne spezifische und allgemein verbindliche Wirkung, da ihm der Bezug zum Mysterium fehlt. Dieser Bezug wird durch die ‚altrehnwürdige‘ Überlieferung gewährleistet. Durch den Zug der Feierlichkeit in der Liturgie“ (73).

Dementsprechend geht der Verfasser im dritten Kapitel (74—115) auf Die Spezifität in der europäischen Kirchenmusik ein. Er interpretiert die Enzyklika *Musicae sacrae* von Pius XII., Diskussionen im protestantischen Bereich über den Verkündigungscharakter der Musik und das „Kriterium der Feierlichkeit“: „Die Feierlichkeit ist Stimmung und Haltung. Ihre speziell christliche Ausdrucksform können wir als ein beherrschtes und gemessenes Verweisen auf Gott bezeichnen“ (87). „Ästhetisches Empfinden“ ist erlaubt, sofern es in dieselbe Richtung geht wie das sakrale Erleben und nicht zu „ästhetischem Mißempfinden“ oder „allzu starkem Wohlgefallen“ sich ausweitet (99); Mißbehagen kann auch durch „überalterte“ Kirchenmusik hervorgerufen werden. „Liturgische Erneuerung muß da gefordert werden, wo das ästhetische Miß- oder Wohlbehagen das Sakralerleben zurückerdrängt oder aufhebt“ (103). Die „allzu starke Gliedertheit der Erlebnis-inhalte der Liturgie“ sind „aufzulösen zugunsten allgemeinerer und umfassenderer Erlebnis-inhalte“, da „das Heilige der Hochreligion nur einen bestimmten Grad an Gliedertheit“ verträgt (ebda.). Verfasser tritt — sofern ihn Rezensent richtig versteht — für

eine revidierte, gegebenenfalls auch deutsche Gregorianik und gegen die „Bet-Sing-Messe“ ein, da in letzterer die Aktionen des Priesters und des Volkes beziehungslos nebeneinander herlaufen würden. (Ein Lapsus ist ihm übrigens S. 106 passiert, wo er Psalm 123,2 nicht erkennt und zu einer altertümelnden Song-Strophe macht.)

Im Schlußkapitel (116–139) erörtert Hagen *Möglichkeiten der Erneuerung und Belebung der Kirchenmusik*. Er empfiehlt u. a. eine Betonung des antiphonalen Gesangs, eine Betonung des „Feierlichen der Liturgie“, Abwehr einer „intellektualisierenden Richtung“, dirigierten und „streng metrischen“ liturgischen Gemeindegesang, eine sinnvolle Orgelbegleitung und eine vernünftige, also nicht zu hohe Intonierung der Gemeinlieder.

Hagens Buch enthält manche treffende Feststellungen zu Grundsatz- und zu Detailfragen, leidet aber unter Oberflächlichkeit und einem empfindlichen Mangel an Denkschärfe und trägt deshalb zur Klärung theologischer, soziologischer und ästhetischer Positionen wenig bei.

Martin Geck, München

Martin Geck und Gert Hartmann: 38 Thesen gegen die neue Gottesdienstordnung der lutherischen und einiger unierter Kirchen in Deutschland. München: Chr. Kaiser Verlag (1968). 43 S. (Theologische Existenz heute. 146.)

Die Streitschrift bezeichnet jene *Agende für evangelisch-lutherische Kirchen und Gemeinden*, Band I („Agende I“), die bis 1954 „unter großem liturgiewissenschaftlichem Engagement erarbeitet“ und seither „unter noch größeren Mühen in den Gemeinden eingeführt worden ist“, kurzerhand als unbrauchbar; die Mängel der „Agende I“ seien „so schwerwiegend, daß ihre Ablösung nicht früh genug angestrebt werden“ könne. So unmißverständliche Formulierungen, die in der knappen Form von Thesen noch an Prägnanz und Durchschlagskraft gewinnen, müssen den Unmut der Liturgiewissenschaftler wie die dankbare Zustimmung der betroffenen Gemeinden hervorrufen, sehen doch jene ihre Arbeitsergebnisse hier, vor den Augen des Kirchenvolks, bewertet wie des Kaisers neue Kleider. Nicht Leichtfertigkeit führt dabei den Autoren die Feder, sondern ein radikal reformatorisches Liturgieverständnis, dem jede nur kultische Hand-

lung, jedes leere oder gar magische Ritual zuwider ist. Was Emanuel Linderholm 1920 im Vorwort zu seinem Evangeliar schrieb, scheint auch Geck und Hartmann bei ihren Bemühungen um eine durchschaubare, dem Gläubigen verständliche Liturgie zu leiten: „Die Gemeinden haben ein Recht darauf, unbehindert durch eine rötende Tradition“ am Gottesdienst teilzunehmen; die Kritik an „Agende I“ gipfelt denn auch in dem schwer zu widerlegenden Satze: „... solange man den Konfirmanden trotz guten Willens den Aufbau der Liturgie nicht erklärlich machen kann, solange selbst ein großer Teil der Gottesdienstgemeinde die Liturgie als dunkle oder unwesentliche Umrahmung der Predigt hinnimmt, ist eine Liturgie unbrauchbar.“ Unter diesem strengen Maßstabe wird „Agende I“ Abschnitt für Abschnitt besprochen und bewertet. Bei der Lektüre erweist sich, daß die Thesen nicht allein der praktischen Theologie dienlich sind, indem sie den Laien vor gewissen Zumutungen der Liturgiker in Schutz nehmen, sondern auch der Hochschuldidaktik; wie den Katechumenen, so bleiben in manchem musikwissenschaftlichen Proseminar auch den Studenten Sinn und Aufbau der Liturgie unverständlich. Dem Verständnis förderlich wäre die Erkenntnis, daß die mittelalterliche Messe und die ihr folgenden Gottesdienstordnungen gleich den karolingischen Perikopen „für uns bloß einen archäologischen Wert“ (E. Chr. Achelis) besitzen, daß sie eher herleitende als erklärende Darstellung gestatten. — Von direkt musikwissenschaftlichem Interesse schließlich sind die letzten sieben Thesen. In ihnen werden ebenso konzentriert wie anregend die Probleme abgehandelt, die sich aus der Übernahme lateinischer Melodien in den deutschen Gottesdienst ergeben. — Im *Anhang* präsentieren und begründen die Verfasser ein schon erprobtes eigenes Formular, das offensichtlich den Intentionen Linderholms folgt, diesem aber, im Gegensatz zu älteren Versuchen solcher Art (z. B. E. Hennekes 1927 in zweiter Auflage erschienenem *Andachtsbuch*), an Konsequenz überlegen zu sein scheint.

Lars Ulrich Abraham, Freiburg i. Br.

Christian Bunnars: Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

1966. 175 S. (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung. Bd. 14.)

Im Mittelpunkt der Arbeit stehen die „Analysen“ dreier homiletischer Schriften: Theophil Großgebauers *Wächterstimme aus dem verwüsteten Zion* (1661), Hector Mithobius' Musikpredigten-Sammlung *Psalmodia Christiana* (1665) und Heinrich Müllers Liederbuch *Geistliche Seelenmusik* (1659). Öfters herangezogen werden ferner die Schriften zweier Gewährsmänner des Mithobius: Conrad Dannhauer und Conrad Dietrich. Dem Verfasser geht es darum, zwei einander polar zugeordnete „Frömmigkeitshaltungen“ des 17. Jahrhunderts, die man grob als orthodox und mystisch-pietistisch bezeichnen könnte, in ihren Auswirkungen auf das Verständnis von geistlicher Musik zu untersuchen; als Kirchenmusik bezeichnet er cum grano salis die „Kunstmusik des öffentlichen Gottesdienstes“, als „künstlerische Ausdrucksform“ der Seelenmusik „das geistliche Sololied des 17. Jahrhunderts für die häusliche Andacht wie zahlreiche Erscheinungen in der kirchlichen bzw. häuslichen Kunstmusik vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts“ (13).

Teil I der Arbeit ist *Kirchenmusik* überschrieben und erläutert deren theologische Begründung durch Dannhauer und Mithobius; Teil II schildert des Mithobius *Verteidigung der Kirchenmusik* vor allem gegen die Angriffe Großgebauers; Teil III endlich setzt sich mit dem Begriff der *Seelenmusik*, wie ihn Heinrich Müller geprägt hat, auseinander.

Luthers Wertschätzung der Musik ist auf die „*altprotestantischen*“ Dogmatiker des 17. Jahrhunderts nicht ohne Eindruck geblieben. Dannhauer etwa entfaltet gut lutherisch die doxologische Funktion der Musik: *laus dei* verwirklicht sich in ihr als *aestimatio cordis, confessio laudis* und *glorificatio realis*. Wichtig ist freilich der *opus*-Charakter der Kirchenmusik: sie muß Frucht tragen, d. h. die Erbauung der ganzen Gemeinde fördern. Hier hakt, ausdrücklich auf Dannhauer sich berufend, Theophil Großgebauer mit seiner Philippika gegen das unheilige Wesen der „*heutigen*“ Kirchenmusik ein: die welsche Manier, nach der sie nur allzu oft ausgeübt wird, ersetzt Andacht durch Spektakel, Gravität durch Geilheit, Textverständlichkeit durch Kehlertigkeit, Gemeindegesang durch eitle Kunststücke des

Organisten; daß Musiker besonders häufig durch einen losen Lebenswandel auffallen und allein deshalb die Gemeinde nicht wahrhaft zu erbauen vermögen, versteht sich dabei fast von selbst. — Über Großgebauers Angriff auf die Kirchenmusik berichtet Heinrich Scheidemann, der Hamburger Organist, anlässlich eines Besuches in Otterndorf seinem Schwager Mithobius, Pastor daselbst. Mithobius hält — Gepflogenheiten seiner Zeit entsprechend — eine Reihe von Streitpredigten gegen Großgebauer und für die Kirchenmusik, die 1665 in dem genannten Sammelband erscheinen. Der Tenor seiner Argumentation ist: Der Mißbrauch einer Sache spricht nicht gegen diese selbst. Die Kirchenmusik ist von Gott selbst eingesetzt, sie dient zum Lob Gottes und zur Erbauung des Menschen, sie ist ein wichtiges Element des Gottesdienstes. Die welsche Art freilich lehnt auch Mithobius ab: „*Das genus dramaticum oder die üppige, leichtfertige bunte und gar krause Weise im Singen und Spielen, mit all zu vielen und wunderlichen Coloraturen und seltsamen Läufen. . . ist von keinem ehrbaren Menschen jemals gelobet worden.*“ Bunnens betont den Gegensatz zwischen der gut lutherischen Anschauung von Dannhauer und Mithobius einerseits und den „*weitgehend fremdlutherischen*“, d. h. reformierten Auffassungen Großgebauers: „*Die starke Betonung der zuweilen mystisch-spiritualistischen gekennzeichneten Innerlichkeit bewirkt Ängstlichkeit gegenüber der naturhaft-künstlerischen Seite der Kirchenmusik. Eine Freude an der Schöpfungsgabe der Musik als solcher kommt nicht auf*“ (99). Diese Freude findet Bunnens freilich bei Heinrich Müller, der ansonsten in einer ähnlichen Tradition wie Großgebauer steht und dabei „*das gemeinlutherische Verständnis von Liedgesang mit einer mystisch bestimmten Andachts- und Gesangslehre überbaut*“ (117). „*Ohne daß die lutherische Lehre und die Autorität der Kirche aufgehoben würden, betont Müller . . . die subjektive Empirie des Glaubensbestandes und des Gottesverhältnisses, die Sehnsucht des Menschen nach einer innigen Verbindung mit Gott und das Glücksgefühl, das ein solch inneres Berührtwerden durch Gott mit sich bringt*“ (141).

Mit Zustimmung liest man Bunnens' Buch, das aus einer Rostocker theologischen Dissertation hervorgegangen ist, angesichts zahlreicher kluger Einzelbeobachtungen, mit

Skepsis angesichts seines zu engen konfessionalistischen Ansatzes. Eine frömmigkeitsgeschichtliche Untersuchung kann sich nicht damit begnügen, die Schriften von vier Gewährsmännern (Dannhauer, Mithobius, Großgebauer, Müller) solange über den Leisten eines allgemeinen Begriffs von Luthertum zu schlagen, bis zwei polare Begriffe — *Kirchen-* und *Seelenmusik* — vor uns stehen, die sich beide unter dem „*biblisches-lutherischen Gnadenbegriff*“ trefflich subsumieren lassen. Man wünschte sich eine stärkere Berücksichtigung des geschichtlichen Kontextes der Schriften, die dann in einem anderen, mehr spezifischen Licht erscheinen würden. Es ist eine Sache, in einer Dogmatik lutherische Anschauungen bloß mitzuschleppen, ohne sie noch überzeugend füllen zu können; eine andere, ein Pamphlet gegen den kirchlichen Schlendrian — die Musik inbegriffen — zu schreiben; eine dritte, einen Amtskollegen unqualifizierter Äußerungen über einen Gegenstand, von dem er nichts verstehe, zu zeihen; eine vierte, ein Erbauungsbuch zu veröffentlichen. Es hat kaum streitlustigere Köpfe gegeben als die protestantischen Theologen des 17. Jahrhunderts; man muß daher stets prüfen, ob scheinbar grundsätzliche Gegensätze bloß situationsbedingte Kontroversen sind. Man muß ferner die musikgeschichtliche Situation im Auge haben: Hat sich Großgebauer wirklich so viel weiter von Luthers Wertschätzung der Musik entfernt als Mithobius, wenn er gegen die „*welsche*“ Kirchenmusik seiner Zeit wettet? Luther hatte das Tenorlied sowie Messen und Motetten, denen meist ein liturgischer *cantus firmus* zugrunde lag, vor Augen und Ohren. Die Konzertmusik des 17. Jahrhunderts aber sah ganz anders aus, und auch Mithobius hat sie im Grunde mit großem Mißtrauen betrachtet.

Bunners bietet dem interessierten Leser eine Fülle von Anregungen und Neuerkenntnissen. — Man kann das von ihm behandelte Thema indessen auch unter einem anderen Aspekt sehen: Spätestens mit der Wende zum 17. Jahrhundert verschiebt sich innerhalb der protestantischen Kirchenmusik mehr und mehr der Akzent von ihrer gottesdienstlichen Funktion auf ihre künstlerische Autonomie. Das geschieht im Rahmen eines — auch von Luther selbst indirekt geförderten — geistes- und sozialgeschichtlichen Emanzipations-Prozesses, gegen den

sich sowohl die konservative lutherische Orthodoxie als auch die mystischen Spiritualisten und Pietisten stemmen. Beide fordern von der Musik Unterwerfung: die einen unter eingesetzte, „*gute*“ Ordnungen, die anderen unter das Ideal der Erbaulichkeit. Unterwirft sich die Musik, so ist sie ein nützliches Werkzeug der Frömmigkeit, unterwirft sie sich nicht, so ist sie vom Teufel. Es ist gewiß berechtigt, der einen Vorstellung den Begriff der *Kirchenmusik*, der anderen den der *Seelenmusik* zuzuordnen. Indessen sollte man weder glauben, damit zentrale Anschauungen Luthers namhaft gemacht zu haben, noch eine — gedankliche — Gleichzeitigkeit beider Vorstellungen postulieren. In Wahrheit nämlich liefert die Orthodoxie angesichts des konkreten musikalischen Bewußtseins ihrer Zeit, das auch Schützens eine *Geistliche Chormusik* nicht zu verändern vermag, Rückzugsgefechte, während die Spiritualisten und Pietisten in ihrer einseitigen Betonung des seelischen Prozesses ihrer Zeit vorausseilen. Beide Momente, von Luther in einer speziellen musikgeschichtlichen Situation genial und dogmatisch zusammengedacht, haben nachfolgende Musik-Theologen nicht wieder zusammengebracht; das hat nur ein Künstler vermocht: Bach.

Martin Geck, München

Christian Bunners: *Sehen, Singen, Preisen*. Zum Text und Kontext von G. Fr. Händels „*Deutschen Arien*“. Sonderdruck aus: *Kirche — Theologie — Frömmigkeit*. Festgabe für Gottfried Holtz zum 65. Geburtstag, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1965. Seite 55–64.

Die Texte der *Deutschen Arien* stammen von B. H. Brockes, dem Vertreter einer theologisch orientierten Frühaufklärung oder — wie W. Philipp sie in seinem grundlegenden Buch nennt — „*Physikotheologie*“. „*Händels Vertonungen führen . . . das aus, wozu der Dichter aufruft: vom Sehen der göttlichen Macht und Güte in der Natur zum Singen zu kommen, in welchem die Schöpfungsbestimmung des Menschen zu Vergnügen und Gotteslob sich besonders deutlich verwirklicht. Das musikalische Kunstschaffen versteht sich in diesem Zusammenhang als entspringend aus gottgegebenen Anlagen und Fähigkeiten, in deren Entfaltung dem aus der Schöpfung ergehenden doxologischen Anruf Erwidierung getan wird, indem vom Menschen eine eigene musikalisch-doxo-*

logische Wirklichkeit hervorgebracht wird.“ Handels Deutsche Arien sind nicht primär ein „Jubelruf über die Welt mit ihrer Schönheit, ein Triumphgesang der Diesseitigkeit“; „die Diesseitigkeit, der Optimismus, die Heiterkeit und Helle . . . dürften nur als Widerschein des transzendenten Herrlichkeitslichtes recht zu begreifen sein“ (63).

Martin Geck, München

Martin Vogel: Die Zukunft der Musik. Düsseldorf: Im Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1968. 231 S., 10 Abb. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 8.)

„Dieses Buch über die Zukunft der Musik beruht auf der Überzeugung, daß der von Arnold Schönberg eingeschlagene Weg mit eben jener geschichtlichen Notwendigkeit, die von den Vertretern der Neuen Musik stets in Anspruch genommen wird, in die Sackgasse führen mußte, daß es aber für jeden, der sich seine Entscheidungsfreiheit bewahrt hat, eine Alternative gibt“ (7). Diese Alternative liegt — und das nimmt nach den bisherigen Arbeiten des Autors nicht wunder — in der reinen Stimmung.

Martin Vogel versteht sich als ein „Pythagoreer unserer Zeit“. Sein Zorn gilt der „Verleugnung der elementaren Tonbeziehungen“ (201), seine Liebe „Ordnung, Maß und Harmonie“ (196). Es geht ihm „nicht nur um einen geistigen Überbau der Musik, sondern um eine komplette Weltanschauung“ (197). Zur Legitimation einer Übertragung dieser Weltanschauung auf das konkrete musikalische Geschehen der Gegenwart (und der Zukunft!) beruft sich Martin Vogel auf zwei Instanzen: auf die pythagoreische Lehre von der „mousikē“ und auf weitgehend anonyme Befunde der Tonpsychologie.

Die Lehre des Pythagoras und seiner Schule jedoch basiert nur mit Einschränkung auf einer Bewertung von Wahrnehmungsinhalten. Die Prägnanz einfachster, ganzzahliger Proportionen wurde weniger als sinnliches oder musikalisches Phänomen (im heutigen Sinne) gewertet, sondern als eine mathematische Gesetzmäßigkeit, welcher nach pythagoreischer Lehre alle Dinge der Erde und des Kosmos gehorchten. Die „Musiklehre“ war das Vehikel, an dem die Harmonie des Kosmos demonstriert wurde,

und zwar ohne Rücksicht auf die tatsächlich erklingende Musik.

Das andere Argument für eine Wiedereinführung der reinen Stimmung sieht Martin Vogel in der Forderung, daß „ästhetische Prinzipien eine natürliche Ursache haben“ müssen: Die reine Stimmung sei in der Natur des menschlichen Hörens verankert (18). Inwieweit dies — wie der Autor meint — durch zahlreiche Tests bewiesen ist (21), läßt sich an Hand des Buches nicht überprüfen, da hierzu jede Literaturangabe fehlt. Wie jedoch u. a. aus einer Untersuchung Wilfried Daenickes hervorgeht, besteht keineswegs eine eindeutige Zuordnung von optimalem Intervall-Eindruck und geradzahligem Schwingungsverhältnis. Selbst bei der Oktave stimmen nur 33 % der Angaben von Versuchspersonen mit dem Verhältnis 2 : 1 überein. Weniger exponierte Intervalle weisen weitaus größere Urteilsstreuungen auf (vgl. W. Daenicke, *Bewertung von Intervallbeobachtungen an Hand der Frequenzdistanz*, Diss. phil. Hamburg 1967). Ob diese „Abweichungen“ von der reinen Stimmung durch physiologisch bedingte Toleranzen des menschlichen Gehörs zu erklären sind oder ob sie in Form von Hörgewohnheiten im Sinne einer Adaptation an das temperierte System hervorgerufen werden, kann hier nicht diskutiert werden. Deutlich wird daraus jedoch, daß das Fundament der Lehre Martin Vogels nicht allzu stabil ist.

Dennoch empfiehlt es sich, einigen der Konsequenzen nachzugehen, welche sich aus einer Verwirklichung der reinen Stimmung im Sinne Martin Vogels für die Zukunft der Musik ergäben: Vogel wünscht eine Musik, die „für den Hörer schön und für den Fachmann interessant“ klingt (204). Sie soll auf keinen Fall „den Geist der Zeit, der nur zu oft ein Ungeist ist, widerspiegeln“, denn „kein Grieche hätte in unserer Lage eine KZ-Musik gefordert“ (192). Martin Vogel definiert die Musik als einen „Ordnungsfaktor“ und gibt beiläufig zu erkennen, daß „der gewerkschaftlichen Organisation der Orchestermusiker mit dieser (seiner) Definition (der Musik) eine Handhabe gegeben ist, die Freistellung ihrer Mitglieder von Aufführungen stark experimentellen Charakters zu erzwingen“ (194). Von „entarteter Musik“ spricht der Autor nicht! Für die Musikpflege im allgemeinen schlägt Martin Vogel die Konstruktion einiger

Musikinstrumente vor, auf denen sich die reine Stimmung verwirklichen ließe, wobei er allerdings gegen eine Verwendung der Blockflöte Bedenken hegt, da die „staats-erhaltende Kraft, die der Musik zweifellos innewohnt, sich an der Blockflötenmusik nicht zu erweisen vermag“ (134). Mehr Chancen gibt er einer Wiederbelebung der „Sackpfeife aus echtem Tierbalg“ — in reiner Stimmung (137). Um die Jugend zum Musizieren anzuregen und gleichzeitig die Stellung des Musiklehrers zu stärken, empfiehlt der Autor die Einführung von Bläserkorps, wobei es sinnvoll sei, „die jungen Bläser und Bläserinnen in kleidsame Uniformen zu stecken“ (213). Der Mäzen und Privatmann schließlich braucht nicht zurückzustehen, denn „die Reine Stimmung hat auch in wirtschaftlicher Hinsicht eine Zukunft“ (229).

Nicht für alle Leser wird dieses Buch das gleiche bedeuten. Für jene, die vorhaben, fortan in der reinen Stimmung zu musizieren, wird es mit seinen detaillierten Berechnungen und Beschreibungen von geeigneten Instrumenten eine wahre Fundgrube sein. Für den Musikwissenschaftler, der sich über Stimmungsfragen informieren will, bringt es kaum etwas Neues. Wer jedoch — dem Titel folgend — Erkenntnisse über die Zukunft der Musik erwartet, wird feststellen müssen, daß das weltanschauliche Konzept des Buches eine Bewußtseinsebene repräsentiert, die eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihm eigentlich ausschließt.

Ekkehard Jost, Berlin

Georges Gourdet: Les instruments à vent. Paris: Presses Universitaires de France 1967. 128 S., 47 Abb. (Que sais-je? 267.)

Die Reihe „Que sais-je?“ ist der heute im Verlag de Gruyter (Berlin) erscheinenden Sammlung Göschen vergleichbar. In kleinen Bänden, die teils spezielle, teils allgemeinere Themen behandeln, wird dem Leser „Le point des connaissances actuelles“ nahegebracht. Sowohl der interessierte Laie als auch der Fachmann kommen auf ihre Kosten.

Gourdet schreibt über ein verhältnismäßig eng umgrenztes Thema; seinen Gegenstand bilden im wesentlichen sogar nur die modernen europäischen Blasinstrumente, denn der Abriss *Historique général* und die den Besprechungen der einzelnen

Instrumente jeweils vorangeschickten *Aperçus historiques* präsentieren sich — wie die Bezeichnung „Aperçu“ bereits andeutet — als Zugaben. Da die historischen Überblicke insgesamt jedoch wohl ein Drittel des Büchleins einnehmen, und da zumindest vorläufig ein eigener Band über die älteren Blasinstrumente fehlt, hat auch der geschichtliche Teil einige Ansprüche zu erfüllen.

Er unterrichtet im ganzen über die wichtigsten Tatsachen, weist aber eine Reihe von Fehlern oder doch schiefen Darstellungen auf. Das hängt damit zusammen, daß Gourdet zwar auch neuere Literatur benutzt hat, jedoch nicht in repräsentativer Auswahl, und unter Vernachlässigung ausländischer Schriften. Auf den Abriss der Trompetengeschichte muß hier etwas näher eingegangen werden (S. 89 ff.): Die „Posaunen“ von Jericho waren Schofare und keine „*longues trompettes droites*“, ebenso wird man die römische *buccina* kaum als „*trompette recourbée*“ bezeichnen können (vgl. Günther Fleischhauer: *Buccina und Cornu*. Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg 1960, S. 501). Die Windung der Trompete mit sich überschneidender Röhre ist nicht erst für das spätere 16., sondern bereits für das frühe 15. Jahrhundert belegt. Die Zugtrompete wurde weder erst im 16. Jahrhundert erfunden noch auch sogleich wieder aufgegeben. In der Frage des clarino kommt Gourdet zwar zu der zweifellos richtigen Ansicht, daß es sich um eine Trompete handele, meint aber, daß sie „*de petites dimensions*“ sei; in diesem Fall hätten jedoch die skalennmäßigen Trompetenpartien (die ja auf die Naturtöne angewiesen waren) noch höher liegen müssen, als sie es tatsächlich tun. Setzstücke zur Veränderung des Grundtones der Trompete gibt es nicht erst seit der Klassik. Das Stopfen soll nach Gourdet der Deutsche Haempel um 1760 als Hornist der Pariser Oper erfunden haben (gemeint ist offenbar der Dresdener Hornist Hampel), und der Schöpfer des Amorschall erscheint als Kaelbel statt als Kölbl. Erwähnt sei noch, daß unter den Abbildungen, die sonst die modernen Instrumente darstellen, ohne weitere Erläuterung die Wiedergabe einer heute wohl kaum noch gebräuchlichen Form der Boehm-Flöte erscheint. Nicht ganz auf dem heutigen Stand sind ferner die akustischen Erläuterungen, so wenn die alte Ansicht wiederholt wird, daß das Schallrohr

der Klarinette einer zylindrischen, gedackten Pfeife entspreche und aus diesem Grunde in die Duodezime überblase.

Der Wert des Bandes liegt in der Behandlung unserer Zeit; es werden nicht nur die Instrumente selbst besprochen, sondern auch die Spieltechnik, d. h. die musikalischen Möglichkeiten, über die die Bläser heute gebieten, und die sich ja keineswegs unmittelbar aus der Beschaffenheit des Instrumentes ergeben. Dabei kommt dem Buch die Zusammenarbeit Gourdet's mit Spielern der einzelnen Instrumente zugute, ferner ist er zumindest als Mitverfasser einer Saxophon-Schule selbst Praktiker. Neben der Verwendung der einzelnen Instrumente schildert er die Bedingungen ihres Zusammenwirkens, wenn auch natürlich nicht in der Ausführlichkeit einer Instrumentationslehre. Er gibt schließlich eine vom 16. Jahrhundert bis zu Stockhausen und Xenakis reichende Auswahl der Kompositionen für Blasinstrumente und für mit ihnen gebildete Ensembles; dabei sind allerdings die bibliographischen Angaben, ebenso wie in dem flüchtig zusammengestellten Literaturverzeichnis, dürftig. Dieter Krickeberg, Berlin

Heinrich Seifers: Systematik der Blasinstrumente. Eine Instrumentenlehre in Tabellenform. Frankfurt a. M.: Verlag Das Musikinstrument (1967). 21 S. (Das Musikinstrument. Heft 7.)

Tabellen haben den großen Vorzug, daß sich mit ihrer Hilfe schwierig zu überschauende Tatbestände oft auf engem Raum klar und übersichtlich darstellen lassen. Dieser Gedanke mag den Verfasser bewogen haben, auch für den Bereich der Instrumentenkunde, begrenzt auf die Gruppe der Blasinstrumente, einmal eine derartige Zusammenstellung vorzunehmen. Dabei geht es ihm darum, eine „Übersicht über alle vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart gebräuchlichen Blasinstrumente der abendländischen Kunst- und Volksmusik“ zu geben. „Letztere sind jedoch nur so weit berücksichtigt, als sie sich in den durch die Instrumente der Kunstmusik gegebenen Rahmen einfügen“.

Dieser keineswegs leichten Aufgabe versucht Seifers mit viel Überlegung und Geschick gerecht zu werden. Die von ihm angebotene Lösung ist eindrucksvoll, kann jedoch nicht in allen Teilen vollauf befriedigen. Tabellen haben nämlich häufig auch

den großen Nachteil, Vergrößerungen und Verallgemeinerungen förderlich zu sein, d. h. zu Einordnungen in feststehende Rubriken auch in solchen Fällen zu führen, in denen eine noch genauere Differenzierung möglich und notwendig erscheint. So findet sich beispielsweise unter der Rubrik „Sackpfeifen“ — ob diese Volksmusikinstrumente überhaupt noch in den oben genannten „Rahmen“ gehören, mag offen bleiben — die „Cornemuse, französisch“ mit der Angabe der Stimmlage f^1 , die „Schäferpfeife, deutsch“ mit der entsprechenden Angabe es^1 . Es ist aber unwahrscheinlich, daß es in Deutschland nur Dudelsackpfeifen in der Stimmlage es^1 gegeben haben soll. Entsprechendes gilt für Frankreich. Ebenso eng gefaßt ist die Bezeichnung der „Schwegelpfeife“ als „steirisch“. Derartige Zuordnungen sollten in ihrer Ausschließlichkeit — zumal die Forschungen auf dem Gebiet der Volkskunde noch keineswegs abgeschlossen sind — vermieden werden. In der Rubrik „Oboen“, und nicht nur in der dazugehörigen Anmerkung (S. 5, Nr. 18), wäre im Hinblick auf eine historische Einordnung auch die Oboe da caccia zu nennen gewesen. Überhaupt erschwert die Anordnung der Instrumente nach Stimmlagen ein Aufzeigen der historischen Entwicklung und Zusammenhänge einzelner Instrumente, so z. B. im Falle von Chalumeau und Klarinette, die hier beide als „Klarinetten“ bezeichnet nebeneinander stehen. Historisch ungenau ist auch die Angabe „Ventil-Hörner“ in der „Partitur“, zumal in der Verbindung mit der Angabe der Orchesterbesetzung „Klassisches Orchester“. (Ebenso gibt es in diesem Orchester auch noch zwei Hornstimmen, nicht nur vier!)

In der „Einführung“ hätte man sich eine genaue „Gebrauchsanweisung“ für die Tabelle gewünscht. Den Sinn der in eckigen Klammern gegebenen Zahlen im „Kommentar“ würde der Leser schneller verstehen, wenn dieser hinter die „Erfasste Literatur“ zu stehen gekommen wäre. Im Literaturverzeichnis fehlen Hinweise auf neuere Literatur, wie z. B. auf das 1965 erschienene Buch von Oskar Kroll, *Die Klarinette*. Auch eine für das hier behandelte Gebiet so wichtige Zeitschrift wie das *Galpin Society Journal* wird nicht erwähnt. Die auf S. 17/18 gegebene Übersicht über die „Benennungen“ der einzelnen Instrumente in

den verschiedenen Sprachen ist nützlich und sehr zu begrüßen.

Betrachtet man die jetzige Form der *Systematik der Blasinstrumente* als einen ersten Versuch, dessen Ergebnisse weiter durchdacht, differenziert und entsprechend verbessert werden sollen, so kann man sich darüber freuen. Sollte sie aber schon in ihrem jetzigen Stadium, wie Willy Schneider im „Vorwort“ schreibt, „für die Wissenschaftler und Dozenten . . . die Quelle schlechthin werden“, so wäre sowohl der Sache als auch den Benutzern kein guter Dienst erwiesen.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

A. Hyatt King: *Handel and His Autographs*. London: Published by the Trustees of the British Museum 1967. 51 S.

Das schmale Bändchen von 32 Textseiten und 19 Fotos musikalischer Belege (der erste gibt eine private Abschrift von Händels Testament vom 1. Juni 1790 wieder) ist von großem Wert für die Händelforschung. Der um sie hochverdiente Forscher gibt zunächst eine Geschichte der Händel-Autographe der Royal Music Library, die durch königliche Schenkung 1957 in den Besitz des British Museum übergangen, wo sie bisher (seit 1911) schon als Leihgabe aufbewahrt worden waren. Den wichtigsten Teil dieser RML bilden die handschriftlichen Partituren, deren seltsame Wege seit Händels Tod der Verfasser sodann beschreibt. Noch zu Lebzeiten der beiden (oder des letzten) Smith ist eine kleine Gruppe von sieben Bänden (wohl wegen ihres kleinen Formats) ausgesondert worden und in das Fitzwilliam-Museum gelangt. Man maß ihr wohl geringen Wert bei, bestand sie doch aus Skizzen und Fragmenten vollendeter und unvollendeter Werke. Nur einige wenige Bände der Kgl. Sammlung enthalten ähnliches Material. Von den Einzelheiten in des Verfassers aufschlußreicher Geschichte der Mss. sei nur noch erwähnt, daß der jüngere Smith bis zum Tode der Princess Dowager of Wales (1774) deren Musikbeauftragter war, und daß die Mss., welche Smith besaß, nicht lange nach seinem Tode (1795) in königlichen Besitz übergangen. Dem Vorgang des Bindens derselben (angeordnet durch Fr. Nicolay) mißt der Verfasser große Bedeutung bei. Später, bei der Abfassung seiner großen Musikgeschichte, benutzte Burney die gebundenen Materialien.

Schoelcher berichtet in seinem Händel-Buch über den Zustand der Sammlung (vgl. S. 12/13). 1856 gelang es ihm, eine Sammlung von 129 zeitgenössischen handschriftlichen Partituren von Händel, die von des Meisters Hand Ergänzungen enthielten, zu kaufen. Dieser Bestand, wahrscheinlich ein Teil des Besitzes des älteren Smith, kam schließlich durch Chrysanders Vermittlung in die Stadtbibliothek (heute Staats- und Universitäts-Bibliothek) Hamburg. Was sonst über Chrysanders Arbeit in London folgt, ist bekannt, ebenso Rockstro's Biographie, in deren Vorwort der Verfasser William G. Cousins dankt für die Möglichkeit der Durcharbeitung der Händel-Autographe in der Royal Library. Aber erst William Barclay Squire gelang es, den König zu bestimmen, die Bestände 1911 als Leihgabe dem British Museum zu übergeben, wo sie in dem Raum untergebracht wurden, in dem sie sich jetzt noch befinden. Der wichtige Katalog von Percy Robertson, Frucht jahrelanger Arbeit, erschien erst 1927. Und 1957 übergab Königin Elizabeth II. dem British Museum die RML als Staatseigentum. Die Sammlung umfaßt 97 Nummern, ist also die größte eines Großen der europäischen Musik an einer Stelle.

Hier setzte nun die Arbeit des Verfassers ein. Doch um sie zu schildern, reicht der Raum nicht, man muß im Grunde das ganze Büchlein von S. 17 bis S. 30 lesen und die Beispiele vergleichen. Durch die mühevoll Kleinarbeit des Verfassers erhalten wir bisher ungeahnte Einblicke in die Arbeitswerkstatt Händels und damit zugleich in seinen Schaffensrhythmus, der ein Teil seines innersten Wesens ist. Wir werden uns noch lange damit zu beschäftigen haben.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

J (a n) J (a n s z .) S t a r t e r : *Friesche Lust-Hof. Deel I — Teksten. Uitgegeven naar de eerste druk (1621) en van inleiding en aantekeningen voorzien door J. H. Brouwer. — De Melodieën bij Starters Friesche Lust-Hof. Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Marie Veldhuyzen.* Zwolle: N. V. Uitgeverijmaatschappij W. E. J. Tjeenk Willink 1966 bis 1967. 289, 87 S. (Zwölve Drukken en Herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, ohne Bandzählung.)

Es ist erfreulich, daß in der Reihe von Neudrucken niederländischer Liedbücher aus dem 17. Jh. nun auch Starters berühmter *Friesche Lust-Hof* (1621) erschienen ist. Für die Musikwissenschaft hat vor allem der zweite Band, der 69 Liedmelodien enthält, großen Wert. Nur etwa ein Drittel dieser Melodien findet sich in Starters *Lust-Hof* aufgezeichnet; für die Gedichte, denen keine Melodie beigegeben ist, mußte man die Melodie der angedeuteten *Stemme* wählen. Marie Veldhuyzen hat sich bemüht, die auf diese Weise genannten Melodien möglichst vollständig herauszufinden. Es ist sicher ein Verdienst, daß ihre Bemühungen nicht ohne Erfolg geblieben sind: die erhebliche Anzahl der im II. Band des *Lust-Hof* herausgegebenen Melodien gewährt ja eine tiefere Einsicht in das im niederländischen Lied verwendete musikalische Material. Es stellt sich heraus, daß die Lieder des *Lust-Hof* einem recht internationalen Repertoire entstammen, und daß die niederländischen Lieder sogar in der Minderzahl sind. Besonders französische und englische, aber auch italienische und deutsche Melodien sind von Starter für seine Gedichte als *Stemme* verwendet worden. Marie Veldhuyzen hat die von ihr benutzten Quellen gewissenhaft angegeben. Nur wäre zu fragen, warum nicht einem einheitlichen System für die Taktstriche gefolgt worden ist, warum es in manchem Lied einen Taktwechsel gibt, wohingegen in anderen Liedern das Zeichen ϕ auch für ternäre Takte zu gelten hat. An einigen Stellen sind die Alterationszeichen diskutabel (etwa S. 20 und 64). Ist $\frac{3}{4}$ eine dreiteilige Taktart (vgl. S. 59)? Wenn auf S. 14 „*Engelsche*“ steht, erwartet man auf S. 16 nicht „*Italiaanse*“. Wir wollen aber keineswegs behaupten, daß die Ausgabe der Melodien aus Starters *Lust-Hof* eine unzureichende Akribie des Herausgebers aufweist. Es wurden von uns nur einige wenige Bemerkungen gemacht, die dem Lob, welches der Ausgabe gebührt, nicht im Wege stehen.

Willem Elders, Utrecht

Ausgewählte Stücke aus einer Angelica- und Gitarren-Tabulatur aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hrsg. von Hans Radke. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1967. XIII, 11 S., 9 Taf. (Musik alter Meister. 17.)

Die etwa 1670–1675 entstandene Tabulaturhandschrift französischer Provenienz,

aus der hier eine praktische Auswahlgabe vorliegt, wurde von Hellmut Federhofer 1965 erworben und jüngst in der Wiora-Festschrift beschrieben. Der Hrsg. folgt in seiner Einleitung zum Teil diesen Ausführungen, gibt aber darüber hinaus viele wichtige Aufschlüsse zu der leider nicht mehr vollständigen Quelle und zur Wiedergabe; besonders hervorzuheben ist die — soweit der Rezensent sieht, bisher vollständigste und fundierteste — Darstellung des Instrumentes Angelica und seiner Musik. Es handelt sich um ein anspruchsloses Liebhaberinstrument, das 16 oder 17 Saiten in diatonischer Stimmung umfaßt. Die linke Hand hat dadurch wenig zu greifen, doch vermindern sich auch die musikalischen Möglichkeiten, besonders das Ausweichen in andere Tonarten als C-dur oder a-moll. Das schmale Repertoire für das Instrument wird durch die Quelle vergrößert, doch weist Radke fünf Stücke als Konkordanzen zum rund zehn Jahre älteren Tabulaturbuch der Marguerite Monin (Paris Bibl. Nat., Vm⁷ 6212) nach.

Sowohl die Angelica- wie die Gitarrenstücke sind in moderne Gitarrennotation im oktavierten Violinschlüssel übertragen. Den Gitarrestücken legt Radke die Stimmung *A d g h e'* zugrunde, wobei „*die beiden Baßsaiten in der hohen Oktave verdoppelt sind*“. Durch diese Begleitsaiten in der Oberoktave mildern sich „*manche Merkwürdigkeiten des Satzes*“, die z. B. darin bestehen, daß öfters der Ton *b* bzw. *h* nicht auf dem 3. Chor (*g*) gegriffen wird, sondern daß dafür der (nach *B* bzw. *H* umgestimmte) leere Baßchor anzuschlagen ist. Außerdem treten infolge des Durchstreifens aller fünf Chöre manche Akkorde nicht „*in der erwarteten Grundlage*“ auf; G-dur- oder g-moll-Akkorde erscheinen stets in der Terzlage. Man könnte fragen, ob hier die von Mersenne angegebene Stimmung einen Ausweg böte: Darnach stünden der 4. und 5. Chor eine Oktave höher, so daß der 5. Chor einen Ton über dem 3. Chor liegt. Man würde damit zwar die genannten Ungereimtheiten vermeiden, aber andere dafür eintauschen, so daß die größere musikalische und historische Wahrscheinlichkeit doch für Radkes Lösung spricht. Die fünfchörige Gitarre des 17. Jahrhunderts muß naturgemäß den gleichzeitigen mit Bordunsaiten ausgestatteten Lauteninstrumenten unter-

legen sein, wenn ihr wie hier ein freistimmiges polyphones Solospiel abverlangt wird.

Der Versuch, „die in der *Tabulatur verborgene Stimmführung*“ in der Übertragung herauszuarbeiten, läßt sich natürlich an einzelnen Stellen immer kritisieren; notgedrungen gerät durch dieses gewissermaßen analytische Verfahren das Notenbild oft komplizierter, als es der anspruchslosen musikalischen Faktur angemessen wäre. Aber die Lösungen Radkes erscheinen stets wohlüberlegt und sinnvoll.

Die Stücke gehören den im 17. Jh. üblichen, mehr oder minder stilisierten Tanzformen (Allemande, Courante usw.) an, einige von ihnen sind in zwei fragmentarisch überlieferten Suiten zusammengefaßt. Hinzuweisen ist auf drei *Préludes* für Gitarre, von denen zwei ohne Wertzeichen notiert sind (die Übertragung benützt überwiegend Achtel, gliedert aber nach kurzen Tongruppen) und auf ein Menuett für Angelica. Kurt Dorf Müller, München

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Band 17. *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*. Vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm. Kassel—Basel—Paris—London—New York. Bärenreiter 1968. XXVII, 527 S.

Im Rahmen der NMA wird hier nach den Frühopern *Ascanio in Alba* und *Mitridate, Re di Ponto* eine Neuausgabe der Partitur des *Don Giovanni* vorgelegt. Trotz einer ganzen Reihe bereits vorhandener Partiturausgaben dieses Werkes machen sich etliche Korrekturen und Umstellungen erforderlich. Die Einzelheiten des einzigen, in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen Autographs werden hier genau bezeichnet und drucktechnisch ausgezeichnet wiedergegeben. Da der Kritische Bericht zu diesem Band noch nicht erschienen ist, kann hier nur über die vorliegende Ausgabe und deren Vorbemerkungen berichtet werden. Das Wichtigste dieser Ausgabe ist die eindeutige Verweisung der von Mozart für die späteren Aufführungen in Wien gemachten Ergänzungen in den *Anhang*. Die Herausgeber sehen die erste Fassung, die Mozart für Prag 1787 schrieb, als die eigentliche Form des Werkes an, welche im Autograph erhalten ist. Die 1788 für Wien gemachten Änderungen und Zusätze sind als lokale

Bedingtheiten anzusehen, als Anpassungen an andere Sänger und an den Wiener Aufführungsstil (speziell einiger komischer Szenen). Damit fallen nicht nur die Ottavio-Arie „*Dalla sua pace*“ und einige komische Leporelloszenen fort, sondern auch die bekannte Elvira-Arie „*Mi tradi quell' alma ingrata*“ — die aber vollständig im *Anhang* wiedergegeben sind. Dabei wurde auch die von Christoph Bitter aufgefundene Kopie der den Wiener Aufführungen von 1788 zugrunde liegenden Partitur, also der sogenannten Wiener Fassung des *Don Giovanni* herangezogen. (Vgl. meine Besprechung des wichtigen und vieles Neue enthaltenden Buches von Bitter *Wandlungen in den Inszenierungsformen des Don Giovanni von 1787 bis 1928*, Regensburg 1961, in: *Die Musikforschung* XVII, 1964, S. 207 f.) Bitter konnte die Wiener Änderungen erstmals einwandfrei nachweisen, nachdem bereits Alfred Einstein anhand von Papier und Schrift des Autographs zu ähnlichen Ergebnissen gekommen war. Einstein hatte seine Erkenntnisse in seiner kleinen Partiturausgabe (Leipzig 1931, Eulenburg) mitgeteilt. Aber auch die beiden Partiturausgaben von Bernhard Gugler aus den Jahren 1869 und 1876 waren schon auf Grund des Autographs vorgenommen worden. In der alten Mozart-Gesamtausgabe war *Don Giovanni* durch Julius Rietz 1868 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlicht worden, er enthielt die Wiener Zusätze, ohne diese als solche zu kennzeichnen. Ein *Nachwort* zu dieser Ausgabe vom Jahre 1872 brachte ein umfassendes Fehlerverzeichnis der Guglerschen und Rietzschen Ausgaben, während die Ausgabe bei Peters 1876 noch die alten Fehler enthielt. Hierüber wird wohl der Kritische Bericht der NMA noch Nachweise bringen. Nach der von Einstein vorgenommenen Revision, die sich auch vor allem auf die originale Textinterpunktion Mozarts erstreckte, erfolgte eine erneute Revision des *Don Giovanni* durch Georg Schünemann im Jahre 1941, der versuchte, die Einstein-Ausgabe wegen ihres jüdischen Herausgebers abzuwerten, vor allem betraf dies die ältere deutsche Übersetzung von Franz Grandaur, welche in dem Klavierauszug von Hermann Levi seit 1896 starke Verbreitung gefunden hatte.

Die NMA veröffentlicht grundsätzlich nur die Originaltexte, in diesem Falle den italienischen, so daß die Übersetzungsschwierig-

keiten wegfallen. Das Autograph Mozarts wird ganz originalgetreu vorgelegt. Es befand sich früher im Besitz der Sängerin Pauline Viardot-Garcia in Baden-Baden, die es aus Verärgerung über den Einmarsch deutscher Truppen 1870 in Frankreich an die Pariser Nationalbibliothek verkaufte. 1967 veranstaltete François Lesure eine Faksimile-Ausgabe dieses Autographs, das jedoch viele schwer lesbare Stellen enthält, so daß die Ausgabe der NMA eine dankenswerte wertvolle Ergänzung darstellt. Diese neue Ausgabe wird für alle zukünftigen *Don Giovanni*-Aufführungen die Grundlage bilden müssen.

Aus der flüchtigen Schreibweise Mozarts ergeben sich auch manche Abweichungen der bisherigen und der vorliegenden Ausgabe, insbesondere was die Unterscheidungen der Vortragszeichen Punkt und Strich über den Noten betrifft. Da in der Praxis wohl kein so großer Unterschied zwischen beiden gemacht wurde, ist die Frage nicht sehr schwerwiegend.

Die NMA gibt die Instrumentalangaben genau dem Autograph entsprechend wieder, so die Verwendung des „Clarino“ in einigen Nummern — beispielsweise steht in Nr. 21 a jetzt richtig „Clarini“ statt früher „Corni“ —, welches in den meisten bisherigen Ausgaben durch „Trompete“ ersetzt wurde. Der Clarino-Klang ist jedoch viel weicher und gibt z. B. dem einleitenden Accompagnato-Rezitativ der Donna Anna-Arie „*Don Ottavio, son morta*“ einen ganz anderen Ausdruck als die bisher meist vorgezeichneten Trompeten. Dadurch wird auch der Charakter dieser Partie verändert, die nicht als heroische Hochdramatische, sondern als lyrische Mädchenfigur aufzufassen ist, wie Bitter bereits aus dramaturgischen Gründen nachgewiesen hat (S. 32). Für die im Autograph an einigen Stellen fehlenden Bläserstimmen mußten auf Grund abweichender Kopien gewisse Vereinheitlichungen vorgenommen und aufgrund aller verfügbaren Quellen auch neue Lesarten aufgenommen werden.

Um die NMA der Praxis nutzbar zu machen, sind die Rezitative nicht nur (durch Heinz Moehn) ausgesetzt worden, sondern die zahlreichen Vorhalte („*Appoggiature*“) wurden auch in einem zusätzlichen System in Noten ergänzt. Dies ist ein ganz entscheidendes Verdienst der Herausgeber, da der sinnvolle Textvortrag der Rezitative

(wie auch mancher Arienpartien) hiervon abhängt. Die Herausgeber hätten nur in ihrem Vorwort noch mit mehr Nachdruck auf die unbedingte Notwendigkeit solcher Ergänzungen hinweisen sollen, da die Praktiker sich selten die anderen beiden Bände der NMA beschaffen werden, in denen L. F. Tagliavini (*Ascanio in Alba*, NMA II, 5, Band 5) und Stefan Kunze (Arien. Band 1, NMA II, 7, Band 1) über diese Fragen eingehend berichtet haben. Für die Fermaten-Kadenz haben die Herausgeber ebenfalls praktische Beispiele notiert, die alle recht kurz ausgefallen sind; wie größere Auszierungen gemacht werden können, zeigen die Beispiele in dem erwähnten Arienband. Die Herausgeber begründen allerdings im Vorwort (S. XVI, rechte Spalte), warum sie bei der Frage der Fermaten-Kadenz vorsichtig vorgegangen sind, und daß sie sich an Mozarts eigener, sehr kurzer Auszierung in Nr. 10 a orientiert haben.

Vielleicht wäre es in den weiteren Opernbänden der NMA auch möglich, kurz auf die Fragen der Tempi einzugehen — Bitter hat für den *Don Giovanni* nachgewiesen, daß Mozart selbst nie so überhitzte Tempi angewendet hat, wie sie im 19. Jahrhundert üblich wurden. Ein „Presto“ des 18. Jahrhunderts war kein „Prestissimo“, wie ich kürzlich nachweisen konnte (*Das Tempo bei Telemann*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 1969, S. 41—46). Dies ist z. B. entscheidend für die „Champagner-Arie“ des Giovanni, welche von Mozart mit „Presto“ bezeichnet wurde.

Über die Striche im Schluß-Sextett des Wiener Manuskripts sind die Herausgeber zu anderen Schlußfolgerungen gekommen als Bitter, der diese der späteren Aufführung des *Don Giovanni* in Wien 1798 zuweisen wollte. Die Herausgeber glauben, den Nachweis erbracht zu haben, daß der Schluß von Mozart wie in der vorliegenden Fassung angelegt war. Zuletzt eine kritische Frage: Ist nun das Wiener Aufführungsmaterial (Stimmen) erhalten, oder nicht? Hierüber macht das Vorwort widersprüchliche Angaben (S. XIII und S. XV). Vielleicht kann der Kritische Bericht dies richtig stellen?*

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

* Wie der Schriftleitung der Musikforschung von der Editionsleitung der NMA auf Anfrage mitgeteilt wurde, handelt es sich bei den Angaben auf S. XV des Vorwortes um einen Druckfehler. Es muß dort (linke Spalte, B. 1, erste Zeile) nach „Stimmen“ eingefügt werden: „(letztere verschollen)“.

Giovanni Matteo Asola: *Missa Regina Coeli* a otto voci in due cori. Trascrizione di Siro Cisilino. XIII, (2), 76 S. (Collana di musiche Veneziane inedite o rare. 2.)

Joseffo Zarlino: *Nove madrigali* a cinque voci. Trattati da varie raccolte. XIV, (2), 120 S. (fünf Faks. von Titelblättern der Sammlungen, denen die edierten Werke entnommen sind, eingeschlossen) (Collana di musiche Veneziane inedite o rare. 3.)

Adriano Willaerte i suoi discendenti: *Nove madrigali* a cinque voci. A cura di G. Francesco Malipiero. XIII, (1), 52 S. (Collana di musiche Veneziane inedite o rare. 4.)

Alle drei Hefte Venezia—Roma: Istituto di Lettere Musica e Teatro della Fondazione Giorgio Cini 1963.

Von den drei vorliegenden Neuausgaben verdient die der zweichörigen Messe Asolas besondere Beachtung. Siro Cisilino hat ihr eine Einführung (5 S.) vorangestellt, in der durch exakte Quellennachweise gestützte wissenschaftliche Resultate mitgeteilt werden. Für einige Lebensdaten des Komponisten sind letzte dokumentarische Belege offenbar noch nicht zu erbringen (wie übrigens auch die 1960 in Amerika erschienene Dissertation von D. M. Fouse bestätigt).

Die stark epigonal wirkende Satzweise Asolas ist nicht zuletzt auf die überschwengliche Verehrung, die der Komponist dem Altmeister Palestrina entgegenbrachte, zurückzuführen. Cisilino kann sie durch ein Zitat aus einem Widmungsschreiben Asolas, das Palestrina noch zwei Jahre vor seinem Tode in Empfang nehmen konnte, überzeugend unterstreichen. Es heißt darin: „*Omnes . . . qui musicam profitentur, ad te, veluti aliquem huius scientiae oceanum, salutandi gratia et observantiae ergo accedunt; . . . ut communem et musicorum omnium parentem . . . Vale et nos in aere tuo esse non dedignere . . .*“

Die Übertragung hält sich an den 1588 von Riccardo Amadino in Venedig hergestellten Originaldruck. Die Messe setzt sich aus acht selbständigen und ohne thematische Bezüge nebeneinanderstehenden doppelchörigen Motetten zusammen; als gleichwertige Sätze finden sich neben den üblichen des *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* (die beiden letzteren mit gleichem *Hosanna*) und *Agnus Dei* das *Kyrie*, *Christe* und ein zweites *Kyrie*. Die Neuausgabe gibt

in klarem und übersichtlichem Druck das mehr von der Klangpracht zweier Chöre lebende als von hoher kontrapunktischer Kunst zeugende Werk wieder. Der Herausgeber hat Takt- anstelle von Mensurstrichen verwendet, die erforderlichen Akzidentien sorgfältig an den in Frage kommenden Stellen über die Noten gesetzt, sofern sie nicht schon vom Komponisten vorgesehen waren. Es bleibt ein wenig zu bedauern, daß der sonst so geschmackvollen und zuverlässigen Ausgabe durch das Fehlen von originalen Notations-Proben vor jeder Motette, durch die Nichtkenntlichmachung von Ligaturen und durch das Versäumnis eines Revisionsberichts, der über einige — wenn auch vermutlich nur wenige — Korrekturen gegenüber dem Original hätte Auskunft geben können, etwas von ihrem wissenschaftlichem Wert abgestrichen werden muß. Der Praxis wird die Ausgabe angenehme Dienste leisten, sofern zur Partitur auch Stimmen gedruckt sind. Hierüber ist aus der Ausgabe selbst nichts zu erfahren.

Daß der Herausgeber die original im Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel notierten Stimmen für beide Chöre so überträgt, daß in der heutigen Praxis der Cantus von Altstimmen, Alt und Tenor hingegen beide von Tenorstimmen gesungen werden müßten, ist insofern durchaus berechtigt, als der Cantus sich in der Lage einer normalen Chor-Altstimme bewegt, für die zweiten und dritten Stimmen aber die Notation im oktavierenden Violinschlüssel angebracht erscheint, da so allzuvielen Hilfslinien am besten vermieden werden können. Der früher obligatorischen Aufführung solcher Werke durch Knabenstimmen (eventuell falsettierende Männerstimmen), Tenöre und Bässe würde eine der heutigen Praxis entsprechende Aufführung im gemischten Chor mit Sopran- und Altstimmen nicht entgegenstehen, da auch die extrem tiefen Töne der zweiten Stimme in beiden Chören den Chor-Altistinnen immer noch zuzumuten sind. Der fehlende Hinweis auf diese Besetzungsmöglichkeit sei hiermit nachgeholt.

Die von einem ungenannten (!) Herausgeber aus verschiedenen Sammlungen ausgewählten fünfstimmigen Madrigale Zarlinos verdienen insofern Beachtung, als man in dem Komponisten den bedeutenden Theoretiker, nicht aber den praktischen Musiker zu sehen gewöhnt ist. Die einleitende Bemerkung der Neuausgabe „*Appunto dal*

disaccordo fra l'accademico e l'artista nasce l'interesse per i nove madrigali che oggi si ridanno in luce dall'Istituto di Lettere Musica e Teatro della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e che per quattro secoli rimasero prigionieri delle Biblioteche" hat also schon ihre Berechtigung. Den Madrigalen sind jeweils die Titelblätter der Sammlungen im Faksimile vorangestellt, denen sie entnommen sind. Es handelt sich um folgende venezianische Drucke: 1548 bei Hieronimo Scotto, 1562 bei Girolamo Scotto (1. und 2. Buch), um einen weiteren o. J. und ohne Druckerangabe und schließlich einen aus dem Jahre 1558, wiederum bei Girolamo Scotto. Weitere Hinweise auf die vom Herausgeber benutzten Quellen sind nicht vorhanden; die Entzifferung der reproduzierten Titelblätter ist in einigen Zeilen wegen der zwar erklärlichen, aber doch mangelhaften fotografischen Schärfe so gut wie nicht möglich (Vgl. das Blatt nach S. XIV!). Hier wäre eine zusätzliche Wiedergabe des Textes im Druck wünschenswert gewesen.

Wenn es schon eine mißliche Sache ist, einer fertiggedruckten Ausgabe vor ihrer Auslieferung eine Tabelle mit den Errata und entsprechenden Corrigenda beifügen zu müssen, so ist in diesem speziellen Fall zu rügen, daß in der für S. 56 angeführten Stelle zwar ein Erratum vorliegen mag, keinesfalls aber ein Corrigendum! Der Fehler würde, wie aus dem Satz eindeutig zu ersehen ist, dann im Erstdruck liegen. Auch bleibt zu fragen, ob das auf S. 58 korrigierte *a* nicht besser bereits auf die vierte Zählzeit des vorangehenden Taktes zu setzen wäre, da hier offensichtlich eine Kopfmotiv-Imitation beabsichtigt ist. Die verbesserte Stelle auf S. 98/1 vergißt den Bindebogen.

Die bereits bei der Besprechung des 2. Heftes angeführten Mängel sind auch in den beiden anderen Ausgaben anzutreffen. Ein Vorwort von insgesamt 17 Zeilen, inklusive Fußnoten, der begrüßenswerte, aber nicht unbedingt notwendige Abdruck der ja im Notenteil noch einmal wiedergegebenen Texte und der an und für sich übersichtliche und klare Druck reichen nicht hin, die Edition auf wissenschaftlichen Rang zu heben. Auch den interessierten Musikern wird die Ausgabe wenig Freude bereiten, schon allein deshalb, weil der Herausgeber es nicht für nötig gehalten hat, die zu Zarlino's Zeiten selbstverständlichen Akziden-

tien, gemäß der den Musikern der damaligen Zeit geläufigen Regeln, etwa der des Subsemitonium modi, über die in Frage kommenden Noten zu setzen. So fehlen im ersten Madrigal u. a. auf S. 6 in den Takten 3, 4 und 5 jeweils die Auflösungszeichen vor dem *b*, in T. 9 ein Kreuzchen vor dem *f*. Die Aufgabe der sachgemäßen und richtigen Akzidentiensetzung muß ein Herausgeber dem Sänger oder Chorleiter von heute schon abnehmen, wenn er die Praxis nicht überfordern oder Gefahr laufen will, daß der aus der vorliegenden Ausgabe Musizierende laufend falsche Töne singt.

Der gleiche Einwand muß gegen den vierten Band erhoben werden. Wenn auch der im Vorwort getroffenen Feststellung „*Non v'è dubbio, la scuola di Adriano Willaert ha dato risultati meravigliosi, oggi non apprezzati perchè la sinfonia corale non è più sentita in Italia ed ha contribuito alla sua decadenza la difficoltà d'intonare i modi antichi, a poco a poco caduti in disuso, e irrimediabilmente ostacolati dalla tirannide dell'intemperante sistema temperato*“ a limine zuzustimmen ist, so kann es dennoch nur als falsch und fehlerhaft bezeichnet werden, wenn, um einige Stellen aus dem ersten Madrigal anzuführen, wie folgt gesungen wird: S. 7 T. 3: im Alt *f* statt *fis*, S. 8 T. 4 im Tenor: *c* statt *cis*, S. 9 T. 6 im Sopran: *c* statt *cis* oder gar auf S. 13 im Alt des vorletzten Taktes *f* statt *fis*! Im Madrigal *L'alto splendor* von Ruffo muß der Cantus auf S. 18 im vorletzten Takt, der üblichen Kadenzformel entsprechend, natürlich *cis*, *h*, *cis* lauten, auch wenn vom Komponisten die Akzidentien als die durch eine feststehende und allen Zeitgenossen geläufige Formel bedingten garnicht erst geschrieben wurden. Um einmal bei diesem konkreten Beispiel zu bleiben: Die hier in der Neuausgabe stehengebliebene Tonfolge *c*, *b*, *c* ist harmonisch vollkommen sinnwidrig und hat mit irgendeinem „antiken Modus“ absolut nichts zu tun! Die genannten Unrichtigkeiten und ferner eine Reihe auf den ersten Blick ins Auge springender Druckfehler (z. B.: S. 1 T. 3 im Cantus: sicherlich *d* statt *c*, S. 5 T. 8 im Baß: *d* statt *e*, S. 8 vorletzter T. im Alt: *a* statt *g*. Das kleine *c* in der dritten Stimme S. 25 T. 1 dürfte eine Oktav zu tief, das *g'* in derselben Stimme im letzten Takt der gleichen Seite eine Oktav zu hoch gerutscht sein, wenn die Töne als solche überhaupt stim-

men; usw.), nicht zuletzt die Art der Notierung, die den Tenor oft überflüssigerweise in den Violinschlüssel schreibt, so daß man an vielen Stellen (vgl. S. 24 f.) die zu singenden Tonhöhen ohne ein Auszählen der Hilfslinien kaum ausmachen kann, lassen trotz des kenntnisreichen, wenn auch kurzen Vorworts so viel an wissenschaftlicher Akribie vermissen, daß ich raten würde, die Besprechung derartiger Ausgaben in Zukunft in der „Musikforschung“ abzulehnen, selbst wenn sie wie im vorliegenden Fall, von einem so verdienten Mann wie G. Francesco Malipiero bewerkstelligt worden sind.

Um der Rezensentenpflicht Genüge zu tun, seien hier noch die Autoren und Titel der venezianischen Erstdrucken entnommenen Madrigale mitgeteilt: Adriano Willaert: *Giunto m'ha amor — Nulla posso levar* (1559 bei Antonio Gardano); Vincenzo Ruffo: *L'alto splendor — Nel cui leggiadro seno* (1558 bei Antonio Gardano); Marcantonio Igegneri: *La verginella, Ardo si ma non l'amo* und *Ardi e gela* (1587 bei Angelo Gardano); Claudio Monteverdi: *Ardo si ma non l'amo* und *Ardi o gela* (1587 bei Angelo Gardano).
Herbert Drux, Köln

Baldassare Galuppi: *Passatempo al Cembalo*. Sonate. Trascrizione e revisione di Franco Piva. Venezia—Roma: Istituto per la collaborazione culturale (1964). X, (2), 56, (2) S. (Collana di musiche Veneziane inedite o rare. 6.)

In einer auch vom ästhetischen Standpunkt aus mustergültigen Ausgabe legt Franco Piva sechs Sonaten Galuppi vor, die unser Bild des Meisters wesentlich ergänzen und abrunden. Diese im Autograph erhaltenen Sonaten (Biblioteca dell'Istituto Musicale „Nicolò Paganini“, Genua) tragen auf dem Titelblatt das Datum 1781. Der Herausgeber versucht nachzuweisen, daß diese Sonaten für den Erbgroßherzog Paul und die Großherzogin Feodorowna von Rußland geschrieben sein können, wenn Galuppi wirklich nach 1760 nichts anderes mehr für Klavier geschrieben haben sollte. Erschwert wurden die Nachforschungen des Herausgebers dadurch, daß die Bibliotheken zu Leningrad keine Auskünfte erteilt haben.

Es handelt sich um Sonaten, die in ihrem Aufbau verblüffend an Johann Christian Bach, Karl Stamitz oder Ernst Eichner erinnern, also die typischen Merkmale des Londoner Stils

um 1780 aufweisen, der sich wesentlich von dem Stil der früheren Werke Galuppi unterscheidet, die Hoffmann-Erbrecht ausführlich beschrieben hat (*Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*, Leipzig 1954, S. 91 f.).

Abgesehen von der dreisätzigen 1. Sonate, die mit einem verkappten Tempo di Minuetto schließt, weisen alle Sonaten zwei Sätze auf. Die Sonatenform dominiert absolut in ihrer vorklassischen Gestalt: Die Exposition ist voll ausgebildet, der Mittelteil (von einer echten Durchführung kann man noch nicht sprechen) setzt mit dem Hauptthema in der Dominante ein, überleitende Passagen führen zu einer meist verkürzten Reprise. Es gibt nur zwei Ausnahmen: Das erwähnte verkappte Tempo di Minuetto der 1. und die Schlußvariationen der letzten Sonate, die sich in Erfindung und Aufbau sehr eng an Händels sog. Grobschmied-Variationen anlehnen, wozu noch dieselbe Tonart E-dur tritt. Sonst finden sich noch viele Sequenzen im Händelschen Stile, z. B. im 1. Satz der dritten, der einzigen Moll-Sonate (c-moll). Man vergleiche damit den 2. Satz (Allegro) der G-dur-Suite (Nr. 8 im 2. Band der Suiten der Hallischen Händel-Ausgabe)! Hin und wieder erscheint ein Zwischen-Thema in Moll, z. B. im 2. Satz der 4. Sonate (D-dur). Spieltechnisch wird die Tradition Scarlattis (Überkreuzungen und Ablösung der Hände in komplementärem Rhythmus) gewahrt, der ja in London keineswegs unbekannt war.

Aus allen diesen genannten Gründen erhebt sich die Frage, ob der *Passatempo al Cembalo* nicht im Zusammenhang mit einem bisher unbekanntem, späteren Londoner Aufenthalt Galuppi steht. Ob das Werk mit den in Venedig für das russische Großherzogspaar komponierten Sonaten identisch ist, müßte unter diesem Gesichtspunkt noch einmal überprüft werden.

Die Qualität der Kompositionen ist sehr ungleich. Einzelne Sätze, wie der 1. Satz der 1. (in F-dur) oder der 1. Satz der 5. Sonate (in B-dur) könnten das oft so gleichförmige Repertoire der Klavierschüler bereichern. Andere Sätze ergehen sich jedoch über weite Strecken in leeren Triolen-Alberti-Bässen und Terzengeklingel. Ihre Neubelebung würde dem Komponisten wenig Ehre einbringen. Trotz dieser Einschränkungen verdient diese Edition großes Lob.

Roderich Fuhrmann, Bochum