

BESPRECHUNGEN

Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese. Edited by Jan LaRue. Associate Editors Martin Bernstein, Hans Lenneberg, Victor Yellin. New York: W. W. Norton & Company Inc. (1966). XVII, 891 S., 32 Taf.

Die Festschrift zum 65. Geburtstag Gustav Reeses unterscheidet sich vom üblichen Festschriftenstil in mehr als einer Hinsicht und in jeder Hinsicht vorteilhaft: von der Porträttafel vor dem Titelblatt, die nicht einen würdig stilisierten Altmeister der Wissenschaft präsentiert, sondern vier höchst lebendige snapshots, bis zu dem witzigen und extrem nützlichen Einfall, eine Festschrift mit einem *Index of Festschriften and Some Similar Publications* anzureichern. Die Porträttafel hält den Jubilar (eigentlich ein ganz unpassend feierliches Wort) mitten in der Arbeit fest und bringt sehr deutlich ins Bild, was schwer in Worte zu fassen ist: Elan und Begeisterung eines geborenen Lehrers, eine geradezu ansteckende Freude an der Arbeit und jene einzigartige Verbindung von Herzlichkeit und leise ironischer Distanz, die den Charme dieser ungewöhnlichen Persönlichkeit ausmacht.

Persönlichkeit und Leistung des Lehrers und Forschers Gustave Reese spiegeln die Beiträge des großzügig und hervorragend schön produzierten Bandes eindrucksvoll vielschichtig und konzentriert zugleich, indem sie *The Greater World of Gustave Reese*, die Friedrich Blumes Geburtstags-Adresse skizziert, aus zahlreichen gewichtigen Bausteinen gleichsam nachbauen. Die Zahl der Beiträge — 56 ohne Blumes Beitrag und ohne die abschließende Teilbibliographie der Schriften des Jubilars — wirkt doppelt eindrucksvoll durch die strenge thematische Beschränkung auf die beiden Hauptarbeitsgebiete des Gefeierten. Schüler und Kollegen aus aller Welt, die sich dem Menschen und seinem Werk verbunden fühlen, bilden hier schon nach Zahl und geographischer Verbreitung in der Tat eine „greater world“ — unmöglich, in diesem Zusammenhang auch nur einige (dann auch nur willkürlich herauszugreifende) Namen und Titel zu nennen. Eine „greater world“ bilden sie aber auch — und noch weit eindrucksvoller — in dem tieferen Sinne, daß fast alle Beiträge zwei Charakteristika der Arbeiten Reeses spie-

geln: bibliographische und quellenkundliche Akribie, hinter der sich oft genug ein Unmaß geduldiger und entsagungsvoller Detailarbeit verbirgt, und eine scheinbar mühelose Bündigkeit und Eleganz der Darstellung, die doch nur das letzte, schönste Ergebnis solcher Konzentration und Akribie philologischer Kleinarbeit sind. Fast jeder der Beiträge setzt am Detail, oft am unscheinbaren Detail an, sei es ein philologisches Problem, eine neue Quelle, ein einzelnes Werk oder ein umstrittenes Datum, und fast jeder gelangt von diesem Detail auf dem Wege der ebenso exakt wie mit Phantasie und Einfallsreichtum gehandhabten philologisch-historischen Methode zu teilweise weitreichenden Schlußfolgerungen, die durch den faktischen und methodischen Ansatz auf solidem Fundament ruhen. Die Vorzüge, denen Reeses große Darstellungen der Musikgeschichte von Mittelalter und Renaissance einen wesentlichen Teil ihrer Bedeutung und weltweiten Wirkung verdanken, prägen so auch die Reese-Festschrift, und es ist fast, als habe der Jubilar selbst diese Festschrift „mitgeschrieben“. Ein schöneres Denkmal der Arbeit und Wirkung eines reichen, erfüllten (und dabei noch längst nicht abgeschlossenen) Lebens musikwissenschaftlicher Forschung und Lehre wird sich schwerlich finden lassen. Gustave Reese kann mit seinem Werk, seiner Wirkung, seinen Schülern und seinen freundschaftlich ihm verbundenen Kollegen wahrhaftig zufrieden sein. Daß er sich auf diesem mehr als verdienten Lorbeer nicht ausruhen wird, dafür bürgt die ungebrochene Lebendigkeit und Fruchtbarkeit seines Forschungsansatzes, wie er sich in dieser Festschrift spiegelt, und dafür bürgt ebenso die ungebrochene Vitalität und Schaffensfreude der Persönlichkeit, die diese Festschrift so einzigartig geprägt hat.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968. Hrsg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1968. 624 S.

Der Mann, dem dieser Sammelband zuge-dacht ist, braucht hier nicht vorgestellt zu werden. Was sein (noch keineswegs abgeschlossenes) Wirken für die Musik und die

Musikwissenschaft bedeutet, ist kaum hoch genug zu veranschlagen. Die Beiträge, die Richard Baum und Wolfgang Rehm in dieser nicht allein ungewöhnlich umfangreichen, sondern auch ungewöhnlich gehaltvollen Festschrift vereinigt und überaus sorgfältig abstimmdend redigiert haben, vermitteln immerhin einen Begriff von der außerordentlichen Persönlichkeit Karl Vötterles, von seinem Weitblick, seiner Tatkraft und seiner Fähigkeit, die richtigen Leute heranzuziehen und an den richtigen Platz zu stellen. In Verbindung mit seinen Mitarbeitern ist es ihm gelungen, ein geistiges und verlegerisches Zentrum zu schaffen, das an anziehender und ausstrahlender Kraft nicht seinesgleichen hat.

Die Herausgeber haben die Beiträge, die zusammen einen Band von 624 Seiten ergeben, in zwei Hauptteile gegliedert. Im ersten erfahren elf Hauptgebiete des Bärenreiter-Verlags durch sachkundige Bearbeiter eine zusammenfassende Darstellung. Die meisten haben den Auftrag nicht allein als Chronisten verstanden; sie erweisen sich vielmehr als kritische und wegweisende Beobachter, die vom bereits Geleisteten den Blick auch auf künftige Aufgaben lenken. Man braucht in diesem Zusammenhang nur an die mit großer Energie geförderten Gesamtausgaben zu denken, die sich von Meistern des Mittelalters bis zu Schubert erstrecken.

In dieser ersten Abteilung der Festschrift werden die elf Haupt-Verlagsgebiete von Ernst Valentin (Chormusik), Christhard Mahrenholz (Kirchenmusik), Konrad Ameln (Hymnodie und Liturgie, Hymnologie und Liturgik), Wilhelm Ehm ann (Volkslied und Singbewegung), Siegfried Borris (Musikpädagogik), Ludwig Finscher (Hausmusik und Kammermusik), Friedrich Blume (Musikwissenschaft), Vladimir Fédorov (L'Hommage d'un bibliothécaire), Ernst Krenek (Moderne Musik), Kurt Honolka (Oper und Konzert), Heinrich Lindlar (Marginalien anlässlich Musicaphon- und Cantate-Schallplatten) betrachtet und gewürdigt, wobei Borris, Finscher und Blume am weitesten ausholen und damit die Akzente innerhalb der Verlagsarbeit richtig setzen. In Blumes Bericht über die Verdienste des Verlags um die Musikwissenschaft kommt, wie in einigen anderen Beiträgen, auch Grundsätzliches zur Sprache, weshalb man es in dieser Abteilung keineswegs nur mit Verlagsgeschichte zu tun hat.

Bei den 56 zum Teil umfangreichen Beiträgen des zweiten Hauptteils kann so wenig wie bei denen des ersten auf die einzelnen Arbeiten eingegangen werden, so wichtige sich darunter befinden. Wir müssen uns damit begnügen, anzudeuten, welchen Sachgebieten sie gewidmet sind. Man hätte sich eine Aufgliederung denken können, bei der diejenigen Beiträge, die für den Titel der Festschrift, *Musik und Verlag*, bestimmend waren, von den übrigen Arbeiten getrennt worden wären. Die Herausgeber haben jedoch der alphabetischen Anordnung nach Verfasseramen den Vorzug gegeben. Hier wollen wir zunächst die Beiträge in chronologischer Folge nennen, in denen von Musik in Verbindung mit dem Verlagswesen die Rede ist. Allein schon die Titelaufzählung läßt erkennen, wie groß die zeitliche und geographische Spanne ist, die durchmessen wird. Sie erscheint begrenzt durch Higinò Anglès' Arbeit über den *Musiknotendruck des 15.—17. Jahrhunderts in Spanien* und die beiden von Verlagsbeziehungen Richard Strauss' handelnden Aufsätze von Alois Ott (*Richard Strauss und sein Verlegerfreund Eugen Spitzweg*) und Helmut Federhofer (*Die musikalische Gestaltung des „Krämerspiegels“ von Richard Strauss*). Zwischen diesen Grenzen bewegen sich die übrigen Arbeiten, deren Titel von der Vielfalt der Untersuchungen einen Begriff zu geben vermögen: *Ein Nürnberger Verlegerplakat aus dem 16. Jahrhundert* (Konrad Ameln), *Bemerkungen zur Herausgebereätigkeit Georg Forsters* (Kurt Gudewill), *Die Drucker und Verleger der musikalischen Werke Johann Hermann Scheins* (Adam Adrio), *Benjamin Goodison and the first „Complete Edition“ of Purcell* (A. Hyatt King), *Telemann als Musikverleger* (Martin Ruhnke), *Georg Friedrich Händel und seine Verleger* (Hans Ferdinand Redlich), *Ein Verlegerstreit um ein geistliches [St. Galler] Gesangbuch* (Markus Jenney), *Nürnberger Musikverlag und Musikalienhandel im 18. Jahrhundert* (Horst Heussner), *Der musikalische Stilwandel um 1750 im Spiegel der zeitgenössischen Pariser Verlagskataloge* (Jens Peter Larsen), *Gluckforschung und Gluck-Gesamtausgabe* (Gerhard Croll), *Ten Rediscovered Sale-Catalogues: Leuckart's Supplements, Breslau 1787—1792* (Jan LaRue), *Aus den Briefen Constanze Mozarts an die Verleger Breitkopf & Härtel und Johann Anton André*

(Josef Heinz Eibl), *Opernbearbeitungen im Musikverlag um die Wende des 18./19. Jahrhunderts* (Karl Gustav Fellerer), *Aus Petersburger Anfängen des Verlegers Johann Daniel Gerstenberg, 1758–1841* (Walter Gerstenberg), *Briefe Franz Berwalds an Julius Schubert* (Berwald-Kommitén), *Kritisch revidierte Gesamtausgaben von Werken Franz Schuberts im 19. Jahrhundert* (Arnold Feil / Walther Dürr) und *Robert Schumann und seine Verleger* (Wolfgang Boetticher). Die wechselnden Aspekte mögen aus dieser bloßen Aufzählung wenigstens einigermaßen ersichtlich geworden sein. Ergänzend sowohl als umfassend treten Arbeiten hinzu, die sich mit Musik und Verlag von anderen als historischen Gesichtspunkten aus befassen: *Musiktitel als Katalogprobleme* (Kurt Dorf-müller), *Editionsprobleme bei Gesamtausgaben* (Alfred Dürr), *Musicology and Musical Letters* (Paul Henry Lang), *Karl Vötterle und das Musik-Urheberrecht* (Hans-jörg Pohlmann), *Musikverlag und GEMA* (Erich Schulze), *Autor — Komponist — Musikverleger* (Hubert Unverricht) und *In lucem edere* (Walter Wiora).

Aus einer größeren Anzahl von Beiträgen hätte sich ein dritter Hauptteil (von kaum geringerer Bedeutung) bilden lassen. Wir haben dabei jene Arbeiten im Auge, die nicht dem Thema „Musik und Verlag“ gelten, aber zum weit überwiegenden Teil sich auf einige der großen Musikerpersönlichkeiten beziehen, von denen der Bärenreiter-Verlag Gesamtausgaben herausgibt: auf Schütz, Bach, Telemann und Mozart, denen sich gewiß nicht abwegig, Haydn hinzugesellt. Wir können hier nur einige wenige dieser Arbeiten noch nennen: *Das Verhältnis von geistlicher und weltlicher Musik im Werk J. S. Bachs und dessen Bedeutung für die Gegenwart* (Walter Blankenburg), *Die Orgel J. S. Bachs und die Wiedergabe seiner Orgelmusik* (Hans Klotz), *Johann Adolf Scheibe und Johann Sebastian Bach* (Hermann Keller), *Telemann und die sogenannte Barockmusik* (Georg von Dadel-sen), denen sechs Beiträge zu Mozart (von Anna Amalie Abert, Wilhelm A. Bauer, Kurt von Fischer, Rudolf Kelterborn, Bernhard Paumgartner, Géza Rech) und drei zu Haydn (Rudolf Elvers, Alfred Mann und Cecil B. Oldman) anzuschließen sind. — Eine Bibliographie (Auswahl) der Schriften, Aufsätze, Schallplatten-

texte und herausgeberischen Arbeiten Karl Vötterles ist dem Band als Anhang beigegeben. Ein Personenregister hilft dem Leser, den fast unübersehbaren Reichtum, der in diesen Beiträgen ausgebreitet liegt, zu erschließen. Eine Reihe ausgezeichneteter und interessanter Abbildungen auf Tafeln verleihen dem über den üblichen Rahmen einer Festschrift weit hinausreichenden und nicht nur auf dem durch den Titel umschriebenen Gebiet Neuland erschließenden Band ein anziehendes Gesicht. Was er bietet, sind fast ausnahmslos nicht „Splitter“, nicht „Ab-fälle“, sondern werthaltige Beiträge zur Geschichte des Musikverlagswesens und zur Erkenntnis der Musik selbst.

Willi Schuh, Zürich

Organicae voces. Festschrift Joseph Smits van Waesberghe, hrsg. von Pieter Fischer. Amsterdam: I. M. M. Instituut voor Middeleeuwse Muziekwetenschap 1963. 180 S.

Die schucke Festschrift enthält, neben einer Auswahlbibliographie von Schriften des Jubilars, 19 wissenschaftliche Beiträge, darunter solche, die Editionen enthalten.

Friedrich Gennrich publizierte *Die Laudes Sanctae Crucis der Handschrift Darmstadt Hessische Landesbibliothek 2777* in guten Faksimiles und (stellenweise problematischer) Übertragung. Gennrich ist, was die weitere Überlieferung dieses in mindestens drei Fassungen überlieferten Gedichts (U. Chevalier: Rep. hymn. 12849–51, H. Walther: Carm. med. aev. post. lat. I, 12557) betrifft, zu stark der nicht immer verlässlichen Literatur verpflichtet. Walter Lipp-hardt druckt *Das Herodesspiel von Le Mans nach den Handschriften Madrid, Bibl. nac. 288 und 289* (11. und 12. Jahrhundert) ab, gibt aber die Varianten vieler anderer Handschriften sowie einen gediegenen Kommentar. Bruno Stäblein ediert und vergleicht *Zwei Textierungen des Alleluia Christus resurgens in St. Emmeram-Regensburg*, die von Smits erschlossene aus dem frühen 9. Jahrhundert („*Psalle modulamina*“) mit einer aus dem frühen 11. Jahrhundert („*Rex regum summe*“). René-Jean Hesbert untersucht ein bereits im berühmten Codex Blandinensis des Antiphonale Missarum Sextuplex vorhandenes *Antique offertoire de la pentecôte*: „*Factus est repente*“ und druckt die Melodie nach jüngeren, meist aus Benevent stammenden

den Gradualien. Dieses Offertorium (mit Vers, wie sich versteht) gehört zu jenen vermutlich römischen Gesängen, die schon im Mittelalter aus der Liturgie verdrängt wurden.

Die Untersuchung von S. J. P. van Dijk, *Papal Schola versus Charlemagne*, gehört in den Zusammenhang anderer weitgreifender Arbeiten dieses Autors. Helmut Hucke widersteht in seiner Studie über *Die Neuemierung des althochdeutschen Petruslieds* mit Recht der Versuchung, aus der Neuemierung eine Melodie zu gewinnen; der aus ihr erschlossene Rhythmus des Gedichts bleibt allerdings problematisch. Helène Wagenaar-Nolthenius bespricht *Structuur en Melodie van het Daniel-Spel* nach der handlichen Ausgabe von W. L. Smoldon; Heinrich Husmann führt in seiner Miszelle *Zur Überlieferung der Thomas-Offizien* den Nachweis, daß das älteste Reimoffizium zu Ehren des Thomas von Canterbury (Anal. hymn. 13, S. 238 ff.) das einstmals auch in Canterbury gesungene, also das authentische erste ist.

Ewald Jammers gibt Gedanken zum Problem *Choral und Liturgie*, Präliminarien zu einer Ästhetik und Geschichtsphilosophie der mittelalterlichen Musik. Es ließe sich viel dazu sagen. Noch mehr allerdings zu Hüsichens Beitrag *Simon de Quercu, ein Musiktheoretiker zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, da der Autor Titel falsch wiedergibt, den Heiligen Stephanus mit dem Bischof Fröschl von Passau, Passau mit Padua verwechselt, massenhaft die einschlägige Literatur übersieht usf.

Von den anderen Arbeiten seien zwei wenigstens noch genannt: Joseph Schmidt-Görg berichtet über eine Tanzsammlung, die *Neues zum Augsburger Tafelkonfekt* bietet, nämlich Vorlagen; Karel Philippus Bernet Kempers beschreibt *Ganztonreihen bei Schubert*, darunter eine besonders interessante im Finale des Oktetts (T. 172—76), die immerhin beinahe 20 Jahre vor der berühmten Stelle Glinkas (in der Ouvertüre „*Ruslan und Ljudmilla*“) komponiert wurde. Rudolf Stephan, Berlin

Hans Oesch: Die Musik-Akademie der Stadt Basel. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel 1867 bis 1967. Basel: Schwabe & Co. Verlag [1967]. 205 S.

Das hundertjährige Bestehen der Musik-

schule Basel bewogen Stiftungsrat und Direktion der Musik-Akademie Basel zur Publikation einer Festschrift, als deren Verfasser Hans Oesch zeichnet. Sie ist freilich nicht die erste. Wilhelm Merian gab 1917 zum 50jährigen Jubiläum eine solche und 1955 Hans Ehinger zum 50jährigen Bestehen des Konservatoriums eine weitere heraus. Wenn Hans Oesch in der von ihm verfaßten Festschrift den Akzent auf die neue Zeit legt, so geschieht dies aus dem Grunde, weil die Musikakademie — eine solche ist sie seit 1954 — „ganz besonders in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg großzügig ausgebaut und zu internationaler Geltung gebracht wurde“ (S. 7). Diese dritte Festschrift stützt sich, wie Oesch im Vorwort anmerkt, in einigen Teilen auf Vorarbeiten des 1964 in den Ruhestand getretenen Direktors Walter Müller von Kulm.

Das Institut darf auf eine reiche Vergangenheit zurückblicken wie ebenso auf eine Reihe stattlicher Persönlichkeiten, die ihm als Direktor vorstanden: Selmar Bagge (1868—1896), Hans Huber (1896—1918), Hermann Suter (1918—1921), beide „famose Musikanten“, wie Max Reger am 29. Jänner 1905 an den Thomaskantor Karl Straube schreibt, Willy Rehberg (1921—1926), Felix v. Weingartner (1927—1935), Hans Münch (1935—1947), Walter Müller von Kulm (1947—1964) und schließlich Paul Sacher (seit 1964).

Mit Felix Weingartner „zog die große Welt im kleinen Basler Musikinstitut ein“ (S. 48). Der von ihm geleitete Dirigentenkurs hatte großen Erfolg, und der Jahresbericht 1928/29 nennt mit Stolz Teilnehmer aus acht europäischen und zwei außereuropäischen Ländern. Auch eine Anzahl bekannter Schweizer Musiker erhielten bei Weingartner ihre Ausbildung. Man muß Hans Oesch durchaus beipflichten, wenn er schreibt, daß „durch die weltmännische Persönlichkeit Weingartners Musikschule und Konservatorium zum erstenmal eine Ausstrahlungskraft bekamen, die weit über die Grenzen des Landes zu wirken vermochte“ (S. 59). Daß Weingartner, der Nachfolger Gustav Mahlers an der Wiener Hofoper und ständige Dirigent der Wiener Philharmoniker, die er zu Weltruhm führte, für Basel gewonnen werden konnte, hängt mit der wenig freundlichen Behandlung zusammen, die man ihm im Wien der Nachkriegszeit angedeihen ließ und war zweifellos ein

Glücksfall für das Konservatorium und das Musikleben.

Daß jede dieser bedeutenden Persönlichkeiten der Anstalt jeweils einen eigenen Stempel aufprägte, versteht sich von selbst. Im Rückblick auf die Ära Weingartners übrigens umreißt Oesch in knappen und für Musikpädagogen beherzigenswerten Sätzen den Aufgabenkreis der musikalischen Lehranstalt und sichtet dabei kritisch Weingartners Stellung zur heutigen Musik. Um die rechtliche Verselbständigung erwarb sich Walter Müller von Kuhl große Verdienste. 1954 schlossen sich denn auch „Musikschule und Konservatorium Basel“ und „Schola Cantorum Basiliensis“ zur Musikakademie der Stadt Basel zusammen; Paul Sacher wurde Mitdirektor. Er rief schon 1933 die „Schola“ ins Leben und zwar mit der Absicht, *„alle Fragen, die mit der Wiederbelebung alter Musik zusammenhängen zu erforschen und praktisch zu erproben sowie eine lebendige Wechselwirkung zwischen Musikwissenschaft und Praxis herzustellen“* (S. 92). Das zeitigte in der Folge äußerst fruchtbare Ergebnisse sowohl für die Musikwissenschaft wie auch für die Musikpraxis. Paul Sacher, der nunmehr das Institut als alleiniger Direktor leitet, stehen drei Abteilungsleiter zur Seite, die an allen Direktionsgeschäften teilnehmen: Joseph Bopp (Musikschule und Orchesterschule), Klaus Linder (Konservatorium) und Walter Nef (Schola Cantorum Basiliensis). Der wertvollen und lesenswerten, auch mit Bildern versehenen Schrift ist noch ein zweckdienlicher Anhang (S. 143–203) zur allgemeinen Orientierung beigegeben.

Wilhelm Jerger, Linz a. d. Donau

Günter Henle: Weggenosse des Jahrhunderts. Als Diplomat, Industrieller, Politiker und Freund der Musik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (1968). 367 S.

Henles Erinnerungen, zweifellos ein ungewöhnlich interessantes und aufschlußreiches Zeitdokument, betreffen den Musikwissenschaftler vor allem in ihrem zweiten Teil, *Verlegerischer Dienst an der Musik*. Der Verfasser schildert in diesem kurzen, aber offenkundig mit besonderer innerer Anteilnahme geschriebenen Kapitel Entstehung und Aufbau seines Musikverlages, von den bescheidenen Anfängen 1948 bis zur jetzigen beträchtlichen Ausdehnung und Bedeutung des Unternehmens, das als „Hobby“ eines Großindustriellen unter den

deutschen Musikverlagen einen einzigartigen Hintergrund hat. Aus Henles Darstellung dieser Verlagsgeschichte wie aus den zahlreichen musikalischen Erlebnissen und Erinnerungen im ersten, umfangreicheren Teil der Memoiren wird allerdings sehr deutlich, daß die Musik für den Verfasser weit mehr als ein Hobby ist. Ererbte Musikalität, eine pianistische Ausbildung bis zur Konzertreife und die Energie, einem schon mehr als ausgefüllten Arbeitsleben immer wieder Zeit für die Musik abzurufen — das waren die Grundlagen, auf denen Henle eine ebenso intensive wie ausgebreitete musikalische Aktivität entfaltete, die von allem Dilettantischen im pejorativen Sinne dieses Wortes weit entfernt ist. Musikalische Aktivität, musikalischer Sachverstand, Unzufriedenheit mit dem Prinzip und den Ergebnissen musikalischer „Interpretations-Ausgaben“ und nicht zuletzt das unternehmerische Gespür für eine Marktlücke und der unternehmerische Elan, etwas Neues und ganz Anderes zu versuchen — das waren die Grundlagen, auf denen der Henle-Verlag aufgebaut wurde, der sich von Anfang an dem Prinzip der „Urtext-Ausgabe“ und dessen Durchsetzung verschrieb. Wieviel Arbeit das Unternehmen forderte, welche Schwierigkeiten zu überwinden waren, bis es sich durchgesetzt hatte, welche technischen Probleme immer wieder zu lösen sind, wie zermürbend (aber auch aufregend) die Jagd nach Quellen sein kann — das alles schildert das Musikkapitel des Buches so anschaulich und mit einer solchen Detailfülle, daß es über seinen unmittelbaren Anlaß und Zweck hinaus zu einem Dokument wird, das musikgeschichtliches Interesse beanspruchen darf. Die Musikwissenschaft sollte schon aus diesem Grunde an dem anregend geschriebenen, schön ausgestatteten Band nicht vorübergehen — ganz abgesehen von dem Dank, den sie dem Musikverleger und Musikfreund Henle so vielfach schuldig ist.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. Brednich. Elfter Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1966. 171 S.

Daß Einzelforschung auf dem Gebiet des Volksliedes immer noch nötig und lohnend ist, beweisen im vorliegenden Bande die Bei-

träge von H.-J. Wanner über die Hochseeshantys, von Ernst Hilmar über *Mariä Wanderung*, von Zmaga Kumer über das Gottscheer Volkslied *Maria und die Turteltaube*, von B. W. E. Veurman über die *Ballade vom Jäger aus Griechenland* und von Maria Veldhuysen *Zur Geschichte einer französischen Volksliedmelodie („Gredeline“)*. In zwei Aufsätzen (von Josef de Cavier und Wolfgang Bruckner) wird Kunstgeschichte für das Volkslied nutzbar gemacht. Der Aufsatz von H. Strobach über *Variabilität* ist ein beachtlicher systematischer Beitrag, der von Christoph Petzsch über die Handschrift des *Lochamer-Liederbuches* ein ebensolcher geschichtlicher, der auf Petzschs eben erschienenen Werk über diese Quelle verweist.

Von besonderer Wichtigkeit im Jb. waren von jeher die Berichte und Besprechungen. So finden wir hier sehr erwünscht Brednicks Vorbericht zur Gesamtausgabe der Gottscheer Volkslieder und Jon Talos' Bericht über die sehr aktive Volksliedforschung in Rumänien (dazu auch Erich Seemanns Besprechung der von Amzulescu herausgegebenen Volksballaden). Es ist eine gute Tradition der Besprechungen, daß sie vor allem auf Neuerscheinungen der Ostländer aufmerksam machen, so Brednich auf die schöne slowenische Studie über die Rabenmutter-Ballade, Josef Lansky auf zwei ungarische Veröffentlichungen, Wolfgang Suppan auf die *Documenta Bartokiana*, Wilhelm Heiske auf eine Ausgabe Neugriechischer Volkslieder (die mit diesem 2. Teil abgeschlossen wird), Z. Kumer über drei folkloristische Kongreßberichte aus Jugoslawien, dieselbe über die letzt erschienenen Jahrbücher des Volkskunst-Instituts in Zagreb und endlich Josef Lansky über die Ausgabe von 43 Volksballaden der Mährischen Slowakei sowie über die Sammlung polnischer Volkslieder aus Zywiec (Saybusch), über die Sammlung polnischer Lieder und Tänze aus dem Jeschken- und Isergebiet und über die kleine, aber wichtige Sammlung bisher nicht veröffentlichter Zigeunerlieder und Tänze aus der Tschechoslowakei. Für den Rest der Besprechungen mögen kurze Hinweise genügen. Zu deutschen Veröffentlichungen äußern sich mit Recht kritisch Volker Hess (zu Walther Hensel), Walter Salmen zu Moriks Studie über *Brahms und das Volkslied*, Wolfgang Suppan (zu Hermann Fischer, *Volkslied*,

Schlager, Evergreen), Herbert Schwedt zu *Echten und falschen Moritaten*, R. W. Brednich zu Maria Kuhns *Alte deutsche Kinderlieder*, Josef Lansky zu den *Egerländer Tanzweisen* von M. Reiter. In der Besprechung über P. Abrahamsen und Erik Dals Studie über alte dänische Balladen vermerkt man besonders Brednicks Schlußsatz von dem „*hohen Ansehen der Volksliedforschung in einem Lande, dessen Rundfunkanstalt die älteste überlieferte Balladenweise als Pausenzeichen benutzt*“. Der *Treasury of Jewish Folksong* wird als letztes von W. Heiske zustimmend und kritisch gewürdigt.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. Brednich. Zwölfter Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1967. VIII, 253 S., 4 Faksimiles, 3 Abb.

Die acht Aufsätze, zwei Berichte und 45 Rezensionen dieses 12. Jahrbuchs für Volksliedforschung vermitteln, da sie ausnahmslos von ausgewiesenen Sachverständigen der jüngeren wie auch der älteren Generation verfaßt wurden, einen bemerkenswerten Einblick in die derzeitige Lage dieses Forschungszweiges. Sie wird sowohl repräsentiert durch eine Richtung, die in herkömmlicher Weise bemüht ist, historische Quellen mittels Konkordanzan oder Motivverwandtschaften zu erschließen, als auch durch andere, welche den Arbeitsbereich zu erweitern trachten oder den Gegenstand „Volkslied“ mit jener kritischen Unruhe „vorurteilslos“ neu zu bestimmen versuchen, die das Fach Volkskunde allgemein erfaßt hat. Noch vor wenigen Jahren wäre es gewiß ausgeschlossen gewesen, daß in diesem Jahrbuch ein Verzeichnis der „*seit 1945 erschienenen deutschsprachigen Literatur zum Jazz*“ hätte erscheinen können, wie dies W. Suppan ausgezeichnet kommentiert und für diesen Erscheinungsort rechtfertigend vorlegt. Nicht weniger Aufmerken erregend dürften zwei längere Aufsätze von H. Siuts und E. Klusen sein, die zu einer Revision allgemein verbreiteter Vorstellungen vom traditionellen „echten“ Volkslied und -gesang auffordern. Siuts versucht das *Verhältnis von Volkslied und Modelied* seit dem späten Mittelalter in Pro-

zenten zu ermitteln, wobei er davon ausgeht, daß der Volksgesang in Stadt und Land stets aus sogenannten „stillechten Volksliedern“, „volkstümlichen Kunstliedern“, Modeliedern, Kunstliedern sowie Kirchenliedern bestanden habe, wobei der Anteil ersterer immer weniger als $\frac{1}{5}$ ausgemacht haben soll. Schlager bzw. Modelieder sind somit nichts spezifisch Neuzeitliches und „Unheilvolles“. Wenn in diesem Beitrag der Terminus Volkslied (wenn gleich erheblich eingeschränkt) noch in Geltung belassen bleibt, geht E. Klusen einen gewichtigen Schritt weiter, indem er vier Thesen formuliert, die mit aus den Sozialwissenschaften bezogenen Argumenten die Behauptung bekräftigen sollen, daß der seit Herder gebräuchliche Begriff Volkslied ein ungeeignet fiktiver und daß es sachgerechter sei, das Lied als „Gruppenlied“ in der jeweiligen konkreten Primär- oder Sekundärfunktion als „dienenden“ oder „triumphierenden“ Gegenstand zu verstehen. Klusen will ähnlich wie Siuts nach Möglichkeit alles gesungene Realisierte zu erforschen suchen, ohne etwa das „echte Volkslied“ apologetisch zu rühmen und dessen Verklingen als einen unersetzbaren Verlust zu beklagen. Dieser Aufsatz macht eine gründliche Auseinandersetzung mit den Thesen in breiterem Umfang andernorts notwendig. Die Liedforschung würde leichtfertig handeln, wenn sie diese kritischen Vorschläge Klusens unbeachtet ließe.

W. Lipphardt ist es zu danken, daß er hier ausführlicher als an anderen Stellen bereits geschehen, den Inhalt des Gesangsbuches von Adam Reißner (1554) volkskundlich aufschlüsselt. Etliche Tonangaben des 16. Jahrhunderts lassen sich anhand dieser neuen Belege künftig zutreffender mit Melodien anschaulich machen, so z. B. die lang gesuchte *Doler Weise*, die noch 1964 W. Suppan im JbLH 9 (S. 152 ff.) vermeinte anhand anderer Vorlagen erschließen zu können. Ergänzend sei nur zu dem Lied Nr. 60 vom „*Schelmischen Bauern*“ (S. 77) darauf hingewiesen, daß der Rezensent die Varianten dieser Melodie bereits 1954 in dem Buche *Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur in der ostdeutschen Grenzlage* in einer Melodietafel S. 74 zusammengestellt hat; daraus geht hervor, daß der Text bereits um 1470 im Glogauer Lieder- und Musikbuch begegnet und nicht erst am Ende des

15. Jahrhunderts. H. Rosenfeld liefert zwei Aufsätze; er teilt eine unbekanntes Notierung des Liedes „*Adi Gott, wem soll ich's klagen*“ von 1481 mit, außerdem bekräftigt er die Annahme, daß die Brautwerbungs-, Meererin- und Südeli-Volksballaden als „*Nachkömmlinge*“ dem Kudrun-Epos von 1233 „entsprungen“ sind. P. Alpers weist auf *Weltliches im Wienhäuser Liederbuch* hin, L. Petzoldt stellt das Vorkommen des Erzählstoffs vom „*beleidigten Totenschädel*“ in Volksballaden, Sagen und Exempeln mehrerer europäischer Völker dar als ein Problem des Austausches zwischen den Sing- und Erzählgattungen sowie der Literatur. R. Pinon untersucht *Les Chants de Pâtres avant leur Émergence Folklorique*, wobei er sehr gewichtige Zitate aus der antiken und mittelalterlichen Literatur unter Zuhilfenahme von Bildwerken zusammengestellt auswertet. J. Faragó's Bericht über *Die Erforschung der ungarischen Volksballaden in Rumänien* informiert über hierzulande leider allzu selten beachtete Materialien. — Das weite Feld der in diesem Jahrgang angesprochenen Themen legt die Anregung nahe, ob es sich nicht bei Beibehaltung dieses Kurses empfehlen würde, den Titel des Jahrbuches abzuändern in „Jahrbuch für Liedforschung“, „Jahrbuch für Volksmusikforschung“ oder ähnlich. Gewiß reicht für das hierin Mitgeteilte der Terminus „Volkslied“ nicht mehr aus, selbst wenn man diesen gegen die Thesen von E. Klusen zu verteidigen bereit sein sollte.

Walter Salmen, Kiel

Musica Antiqua Europae Orientalis, Bydgoszcz 1966, Polska. Acta Scientifica Congressus. I. Hrsg. von Zofia Lissa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1966. 519 S.

In Bydgoszcz und Toruń fanden vom 10. bis 16. September 1966 Festspiele sowie der erste Kongreß für alte Musik der mittel- und osteuropäischen Länder statt, über deren Verlauf der vorliegende Bericht informiert. Dies geschieht in einer besonderen Weise, denn abweichend von der Ansammlung kurzer Referate über diverse Themen, wie man diese zumeist in Kongreßberichten findet, sind hierin 26 umfangreichere Vorträge mit einer bestimmten Zielsetzung vereinigt. Sämtliche Abhandlungen zur älteren Musikgeschichte Bulgariens, der ČSSR,

Jugoslawiens, Ungarns, Polens, Rumäniens sowie der Sowjetunion sollen werbend davon überzeugen, wie notwendig es ist, die Aufmerksamkeit auf geschichtliche Dokumente aus Gebieten Europas zu richten, die bislang außerhalb dieser Teile des Kontinents zu wenig Beachtung und Würdigung der darin niedergelegten eigenständigen Leistungen gefunden haben. Zofia Lissa, Präsidentin dieser Veranstaltungen, forderte deswegen programmatisch bei der Eröffnung: „die Musik ganz Europas muß in die Geschichte der europäischen Musik aufgenommen werden“, um darüber hinaus „in einem pan-globalen Rahmen“ gemäß der ihr zukommenden Bedeutung integriert zu werden. Der Kongreß und der Bericht darüber treten daher mit einem Anspruch insbesondere vor die in Westeuropa und in Amerika tätigen Forscher; sie erwarten von diesen die vermehrte Kenntnisaufnahme von „Kulturerscheinungen“ Ost- und Südosteuropas und verstärkte Bemühungen um die „Aufklärung“ des Problems Ost-West, wozu in den Sammelbänden *Musik des Ostens* seit 1962 etliche bemerkenswerte Beiträge geleistet wurden, was hier besonders erwähnt zu werden verdient. Um mit diesen Forderungen so weit als möglich diejenigen erreichen zu können, denen sie vornehmlich zugeordnet sind, bedienen sich die meisten Forscher der deutschen, englischen oder französischen Sprache. Lediglich die Beiträge aus Bulgarien sowie der Sowjetunion wurden in Russisch abgefaßt, so daß diese den mit ihnen gesetzten Zweck wahrscheinlich am wenigsten erfüllen werden.

Der Kongreßbericht macht deutlich, daß die Veranstaltung in Bydgoszcz straff organisiert und die verschiedenen Beiträge planvoll koordiniert worden sind. Die sieben Länder werden jeweils durch einige ihrer namhaftesten Experten für die nationale Musikgeschichte repräsentiert. Lediglich aus Litauen, den baltischen Republiken und Albanien fehlen entsprechende, aber zur Abrundung des Bildes notwendig dazu gehörende Beiträge. Unter dem Abgedruckten ist zu unterscheiden zwischen solchen Aufsätzen, die vornehmlich zusammenfassend informieren über bereits früher Erforschtes und gedrängter (etwa in Artikeln der MGG) auch in deutscher Sprache Dargestelltes, und anderen, die neue Quellen und Arbeitsergebnisse vermitteln. Meistens geht es den Autoren dabei um den Nachweis, daß natio-

nelle Komponenten schon vor dem 19. Jahrhundert in den Musikdenkmälern dieser Völker und Staaten feststellbar sind, und daß das Vorkommen von Formen entwickelterer Kunstmusik früher belegt werden kann als dies allgemein angenommen wird, um damit künftig mit mehr Belegen „*Unterschätzungen der Musik der sogenannten Randvölker*“ zurückweisen zu können, gegen welche sich Z. Lissa in ihrem Einführungsvortrag betont wendet. Wenngleich gewiß nicht alle darin aufgezählten „*specific features*“, „*chefs d'œuvres*“, „*expressions of national feelings*“ oder „*Leistungen*“ international als so gewichtig und unbedingt wissenschaftlich angesehen werden als von den hier vertretenen Autoren selbst, ist es dennoch nach der Publizierung dieses inhaltreichen Bandes mit der weitestgehenden Offenheit und dem uneingeschränkten Bemühen um Verständnis für diese Mitteilungen geboten, die Versuche des „*Brückenschlags*“ zwischen dem europäischen Osten und Westen (siehe S. 28) produktiv zu beantworten. Zweifelloser sollte die herkömmliche eingeebte Formel von der „*Musik des Abendlandes*“ zu den veralteten gehören, damit in allen Fragen der Gattungen, Stile oder Formen, der soziologischen oder ethnologischen Themenstellungen zumindest das ganze Europa Berücksichtigung finden kann anstelle allzu einseitiger, halbblinder Ausrichtungen auf wenige Landschaften oder Metropolen, die in der Regel im Westen oder Süden gesucht und gerühmt werden.

Über die Entwicklung der Musikkultur in Bulgarien zwischen dem 12. und 18. Jahrhundert hat W. Kresteff die wichtigsten Quellenzeugnisse zusammengetragen. J. Vanický und T. Volek stellen Hauptereignisse aus der tschechischen Musikgeschichte dar, während R. Rybář einen Forschungsbericht aus dem slowakischen Bereich vorlegt, der auf der S. 107 unten zu ergänzen ist durch den Hinweis auf den 1967 erschienenen ersten Band der *Fontes Musicae in Slovacia*. Der S. 110 benutzte Terminus „*Klassizismus*“ könnte hier wie auch an anderen Stellen Mißverständnisse entstehen lassen, weswegen darauf hingewiesen sei, daß die musikalische Klassik gemeint ist. S. Djurič-Klajn untersucht *Certains aspects de la musique profane serbe à l'époque féodale* und erschließt auch mittels Abbildungen etliche für die Tanz-

geschichte und Volksmusikforschung neue Materialien. Leider unterbleiben besonders auf S. 120 vergleichende Hinweise auf gleiche historische Sachverhalte im übrigen Europa, die u. a. der Rezensent in dem Buche *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter* (1960) anhand zahlreicher Belege beschrieben hat. Viel Neues enthält auch in Faksimiles und Quellenbeschreibungen der Beitrag von D. Stefanovič über *The Serbian Chant from the 15th to the 18th Centuries*. D. Cvetko verweist auf slowenische Denkmäler und K. Kovačević auf Hauptlinien in der kroatischen Musikentwicklung bis zu deren Nutzung durch das Bürgertum im „*Dienst der nationalen Wiedergeburt*“. B. Rajeczky, Z. Falvy und F. Bónis steuern mit bewährter Sachkenntnis einen Überblick bei über die „Ungarische Musik“. Über das Gastland Polen erhält der Leser auf mehr als 100 Seiten aus der Feder von H. Feicht (†), Z. M. Szwejkowski, A. Nowak-Romanowicz, J. Węcowski, Z. Lissa und J. M. Chomiński eine Fülle neuer Informationen, unter denen insbesondere diejenigen zur Barockmusik und Theaternmusik der internationalen Beachtung wert sind, einschließlich des kritischen Hinweises (S. 309), wie schwierig es insgesamt in älterer Musik ist, „*the features of a national style*“ zu definieren, was Z. Lissa S. 354 ff. in einem kühnen Durchgang durch die polnische Musikgeschichte bis zum 18. Jahrhundert auf der Suche nach Ausdrucksweisen von „*essentially national feelings*“ versucht. Die Rumänen V. Cosma, G. Ciobanu, R. Ghircoiașiu bemühen sich mit vornehmlich folkloristisch begründeten Einzeldarstellungen von „*aspects*“ mehr Aufmerksamkeit für die Probleme und Quellen ihres Landes zu gewinnen. Aus den Beiträgen von M. Brazhnikov, S. Skrebkov, A. Shreyer-Tkachenko und J. Keldysh zur Musikgeschichte Rußlands und der Ukraine vermag der Leser ebenfalls etliche nützliche Informationen zu gewinnen (etwa zur Herkunft des populären Liedes „*Schöne Minka*“, zur Geschichte der Symphonie in der Ukraine, des Singspiels u. a.). Mögen diese von „*allen europäischen Musikhistorikern*“ (S. 399) aufgenommen werden, an die sich die Mitarbeiter dieses Kongreßberichts betont wenden.

Walter Salmen, Kiel

Mic lexicon. Compozitori și muzicologi români [Kleines Lexikon. Rumänische Komponisten und Musikwissenschaftler]. Redaktion: Viorel Cosma. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R. P. R. [Musikverlag des Rumänischen Komponistenverbandes] 1965. 387 S.

Dieses kleine Lexikon, das durch sein Erscheinen eine dringende Abhilfe schaffen sollte, erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, doch enthält es neben den beiden, im Titel genannten Kategorien, Komponisten und Musikwissenschaftler, auch noch Folkloristen. Das äußere Bild entspricht nicht unseren Vorstellungen von einem Lexikon. Wie ein gewöhnliches Buch mit durchgehenden Zeilen und nicht in mehreren Spalten gedruckt, beginnt fast jeder Artikel mit einer Photographie bzw. einem Stich des besprochenen Musikers. Die in Stichworten gegebenen Angaben umfassen Lebensdaten, Studium, Berufsweg, Werke und Sekundärliteratur. Durch die klare Anordnung erfaßt man die wichtigsten Daten auf den ersten Blick, doch hat dieses Verfahren den großen Nachteil, daß kaum etwas über die Persönlichkeit, Stilrichtung, Einflüsse, Verwandtschaftsverhältnisse und Querverbindungen zu anderen Musikern ausgesagt wird.

Da die Entwicklung der Kunstmusik in den beiden rumänischen Fürstentümern, Walachei und Moldau, erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzt, liegt — wie im Vorwort erwähnt — das Schwergewicht des Lexikons auf jenen Persönlichkeiten, die einen bedeutenden Beitrag zur rumänischen Musik unseres Jahrhunderts geleistet haben. Nur zwei Musiker aus früheren Zeiten wurden für würdig befunden, aufgenommen zu werden: Der aus Siebenbürgen stammende Benediktinermönch Ion Caioni (1629—1687), Organist, Orgelbauer, Musikaliendrucker und -verleger, sowie Dimitrie Cantemir (1673—1723), Fürst der Moldau von 1700 bis 1701, bedeutender Historiker und Musiktheoretiker, Mitglied der Akademie in Berlin (1714) und Verfasser mehrerer historischer und musikalischer Chroniken.

Von den angeführten Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts seien hier nur zwei herausgegriffen: Eusebius Mandyczewsky (1857—1929, Eusebie Mandicevski in der rumänischen Schreibweise) und Josef Ivanovici (1845—1902), Militärkapellmeister und Komponist des *Donauwellenwalters*.

Der größte Teil des Lexikons ist den Musikern des 20. Jahrhunderts aller Kategorien (Ernste Musik, Folklore, Unterhaltungs- und Tanzmusik) gewidmet, unter ihnen der Geiger und Komponist George Enescu (1881—1955), der Pianist Dinu Lipatti (1917—1950), der Musikwissenschaftler George Breazu (1887—1961) u. a. Dagegen nicht aufgenommen wurden ausübende Musiker, die keine kompositorische Tätigkeit aufweisen, wie z. B. der auch international bekannte Geiger Ion Voicu (geb. 1925).

Leider wurden einige Persönlichkeiten ausgelassen, die, am Anfang des 19. Jahrhunderts aus Österreich kommend, zu den wichtigsten Initiatoren der beginnenden musikalischen Entwicklung in den beiden Fürstentümern wurden: Johann Andreas Wachmann (1807—1863), der nach 1832 in Bukarest eine vielseitige Tätigkeit als Dirigent, Komponist und Erzieher ausübte, sowie die beiden Wiener Franz Seraphim Caudella (geb. 1812) und Franz Rouschitzki, die sich in Jassy niedergelassen haben. Das Fehlen dieser Musiker fällt um so mehr auf, da ihre Söhne, Eduard Wachmann (1836 bis 1908) und Eduard Caudella (1841—1924), der Entdecker Enescus, mit eigenen Artikeln gewürdigt wurden, ohne jedoch aus diesen zu erfahren, wer eigentlich ihre Väter waren.

Wenn auch dieses kleine Lexikon eine erste Information über die rumänischen Musiker bietet, so ist es doch nur eine Notlösung und sollte die rumänischen Kollegen nicht davon abhalten, in naher Zukunft ein umfassenderes Werk herauszubringen.

Robert Machold, Dachau

Fred Blum: Jean Sibelius. An International Bibliography on the Occasion of the Centennial Celebrations, 1965. Detroit: Information Service Inc. 1965. XXI, 114 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 8.)

Der Verfasser macht es dem Rezensenten leicht und schwer zugleich, indem er selbst auf Lücken hinweist, wie sie sich bei einem so schwierigen und großangelegten Vorhaben geradezu zwangsläufig ergeben. So verbleibt nur, in dem Buch zu blättern, was sehr schnell — bei einer Bibliographie etwas verblüffend — zu einer spannenden Lektüre wird. Man liest sich fest und entdeckt, auch wenn man, um sich nicht beeinflussen

zu lassen, das Vorwort erst hinterher studiert, die weltweite Ausstrahlungskraft dieses wohl größten finnischen Komponisten. Über ihn geschrieben, um das Verständnis seines Werkes gerungen wurde in nahezu allen Kultursprachen, wobei die Jahreszahlen der Veröffentlichungen, in Verbindung gesetzt mit den Publikationsorten, eine wellenleichte Eroberung der Konzertsäle und der musikalischen Welt sichtbar werden lassen. Dabei verhalten sich die romanischen Länder am längsten spröde. Bei der Verteilung des Stoffes in *Books and Dissertations Devoted to Sibelius*, *Books Partially Devoted to Sibelius*, *Articles in Music Journals* und *Articles in Non-Music Journals* verdienen die beiden letzten Gruppen besondere Beachtung, aber auch die Angaben über die Rezensionen der Bücher, wobei die Tagespresse zu Wort kommt. Zwar ist das die einzige Ausnahme, denn der Verfasser sagt selbst (Vorwort S. XVI), „Contributions in newspapers (except for a few choice book review), program notes, and record reviews fall outside the scope of this study“. Aber zugleich macht diese Ausnahme deutlich, daß die Musikforschung ohne die Beachtung des Tagesjournalismus, so unterschiedlich der Wert seiner Veröffentlichungen auch sein mag, nicht auskommt, will man die Breitenwirkung einer Komposition, eines Künstlers, zu einem gewissen Zeitpunkt richtig erfassen. Blum macht indirekt auf diese Tatsache aufmerksam, indem er im Vorwort (S. XVI) eine Reihe Kritiker, ihre Publikationsorgane nennt und auf die Sammlung des Sibelius-Museums in Abo aufmerksam macht. Er wird es daher auch nicht verübeln, daß man seiner Publikation die Nebenwirkung zuspricht, diese bedeutende Aufgabe musikwissenschaftlicher Forschung einmal wieder bewußt gemacht zu haben. Das aber ist ein Ergebnis am Rande, das den Wert dieser Veröffentlichung nur unterstreicht, an der in Zukunft kein Sibelius-Forscher vorübergehen kann. Sie setzte ein großes organisatorisches Talent und viele Mitarbeiter und Helfer voraus, denen Blum auf über einer Seite dankt, wobei die Namen zeigen, daß die Musikwissenschaft heute eine so umfassende Aufgabe ohne internationale Zusammenarbeit nicht bewältigen kann. Dieses Teamwork schmälert die Leistung des einzelnen, Fred Blums, nicht.

Gerhard Hahne, Peine

José López Calo, S. J.: La música en la catedral de Granada en el siglo XVI. Granada: Fundación Rodríguez Acosta 1963. Vol. I (Texto). XIX und 326 S. mit 20 Tafeln; Vol. II (Música). XXIII und 153 S., 4 Taf. und eine Schallplatte.

Als Ergebnis neunjähriger Archivstudien wird hier eine Arbeit vorgelegt, die auf Grund ihrer Gesamtkonzeption und der souveränen Bewältigung des Stoffes zu den gewichtigsten Veröffentlichungen aus dem Kreis spanischer Musikologen zählen dürfte. Mit seiner Publikation erschließt der Anglés-Schüler José López Calo erstmals lückenlos die musikalische Vergangenheit der Kathedrale von Granada im 16. Jahrhundert. Dabei liegt der Schwerpunkt auf einer vollständigen Verarbeitung aller Quellen zur älteren Geschichte dieser Kirche. Wie López Calo anfangs bemerkt, möchte er das historische Geschehen „en la medida de lo posible con las palabras mismas de los documentos originales“ wiedergeben, weshalb er seine Ausführungen fortlaufend durch Einschub von Quellenzitaten erweitert (die sich übrigens auch über ihren engeren Rahmen hinaus als wahre Fundgrube erweisen). Ferner werden 15 Dokumente am Schluß des 1. Bandes abgedruckt (S. 283—313: *Apéndice documentales*).

Dem ungewöhnlich vielschichtigen Material begegnet der Verfasser mit einer streng nach Sachkomplexen geordneten Darstellung. Gegenstand des Einleitungskapitels ist die „Fundación de la catedral“ (näherhin ihre Frühzeit) vor dem Hintergrund der Reconquista Granadas im Jahr 1492. In der sogenannten *Consueta*, geschrieben zwischen 1509 und 1514, wird das Hauptdokument für die Kirchenmusik am Bischofssitz von Granada greifbar. Aus dem folgenden Kapitel mögen die zentralen Abschnitte über den Canto llano und seine Vortragsweise hervorgehoben werden. Gleiches Interesse gilt den mannigfachen Details im Zusammenhang mit der Gestaltung des Offiziums, ebenso den Angaben über die Obliegenheiten des Sochantre, d. h. jener Persönlichkeit, in deren Händen de facto die Leitung des Choralgesangs lag. Über die einzelnen Sochantres wird im Schlußteil von Kapitel II berichtet. Einem weiteren Schwerpunkt wendet sich López Calo in Kapitel III zu: der Capilla de música als dem „Träger“ mehrstimmiger Musikausübung (im Unterschied zum Coro, dessen Aufgabe im Choralvortrag

bestand). Auf mehr als 60 Seiten findet der Leser eine vollständige Geschichte dieser Institution, angefangen von den ersten Nachrichten innerhalb der *Consueta* (wornach detaillierte Vorschriften zur Mehrstimmigkeit beim Gottesdienst niedergelegt sind!) über die verschiedenen Phasen der Reform (1520), Restauration (1522—1524) und Stabilisierung (bis 1542), des erneuten Niedergangs und Wiederaufstiegs (seit 1557) bis zu den wirtschaftlichen Verhältnissen ihrer Mitglieder und den „*Libros de polifonía*“, — um nur einige Punkte zu nennen. Nachfolgend werden die Komplexe „*El magisterio de capilla*“ und „*Maestros de capilla*“ umrissen (Kapitel IV). Hier zeichnet der Autor zunächst das Bild des Maestro in seinem dreifachen Aufgabenbereich als Leiter der Capilla, als Betreuer und Lehrmeister der Seises (Kapellknaben, vgl. S. 138 ff.) und als Komponist polyphoner Kirchenmusik, während die restlichen Abschnitte den Inhabern dieses Amtes bis 1627 gewidmet sind (unter ihnen Francisco de Tovar, dessen mögliche Identität mit dem gleichnamigen Musiktheoretiker in einer Reihe beachtenswerter Argumente diskutiert wird. Vgl. S. 150, Anm. 53). Kapitel V handelt von den Orgeln, Orgelmachern und Organisten der Kathedrale im 16. Jahrhundert. Man beachte auch den aufschlußreichen Abschnitt über die Verwendung der Orgel im Rahmen des „*culto divino*“. Speziell zur Frage des spanischen Orgelbaus dürfte Appendix 12 (*Proyecto sobre el órgano comenzado en 1568*) wertvolle Informationen liefern. Unter dem Stichwort „*Ministriles*“ befaßt sich die Publikation sodann mit der Instrumentalmusik und den seit 1563 offiziell vertretenen Spielleuten der Kathedrale. Eigens hingewiesen sei auf die ausführlichen Angaben bezüglich des Instrumentariums (S. 224 ff.). Band I schließt mit einem Kapitel (VII) über die „*funciones extraordinarias*“, die musikalischen Besonderheiten bestimmter Tage und Feste des Kirchenjahres. Im gleichen Kapitel untersucht López Calo überdies das weite Feld außerliturgischer Musik, womit zugleich eines der interessantesten Themen aus der spanischen Musikgeschichte aufgegriffen wird.

Gegenüber dem Darstellungsteil bleibt Band II der Edition polyphoner Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts am Bischofssitz von Granada vorbehalten. Am Anfang der Ausgabe befindet sich u. a. eine Zusammenstel-

lung des überlieferten Repertoires im Besitz der Kathedrale, geordnet nach Komponisten, ohne die anonymen Werke. Die Edition selbst umfaßt insgesamt 22 Stücke, von denen 18 zum erstenmal veröffentlicht werden. Als Komponisten erscheinen Santos und Jerónimo de Aliseda, Luis de Aranda, Juan de Arratia, Rodrigo de Ceballos, Ambrosio Coronado de Cotes, Juan Riscos und Juan de Urreda.

Abschließend darf vermerkt werden, daß der glänzende Eindruck, den die vorliegende Arbeit beim Leser hinterläßt, dank der Fundación Rodríguez Acosta (Granada) durch eine ebenso großzügig wie vorbildlich gestaltete Druckausstattung ergänzt wird.

Karl-Werner Gümpel, Freiburg i. Br.

Walter Wiesli: Das Quilisma im Codex 359 der Stiftsbibliothek St. Gallen, erhellt durch das Zeugnis der Codices Einsiedeln 121, Bamberg lit. 6, Laon 239 und Chartres 47. Eine paläographisch-semiologische Studie. Immensee: Missionshaus Bethlehem 1966. 340, 90 S.

Das Buch ist eine wenig überarbeitete Dissertation, die 1963 im Pontificio Istituto di Musica Sacra, Rom, eingereicht wurde. Genau wie die vor kurzem hier besprochene Arbeit von C. Kelly über den Torculus, ist sie angeregt und gefördert worden von E. Cardine (Solesmes/Rom) und stellt ihrer Schule und dem Lehrer ein gutes Zeugnis aus. Es ist gerechtfertigt, wenn Cardine im Geleitwort die vorliegende Arbeit „als in ihrer Art mustergültig“ bezeichnet.

Das Quilisma (Q) ist eine der auffälligsten „Sonderneumen“ und wird verschieden erklärt. Wiesli untersucht nun sein Vorkommen im Codex St. Gallen 359, der sich wiederum (wie bei Kelly) neben Laon als vorzüglichste Quelle bewährt. Es werden alle „Graphien“ (d. h. Vorkommnisse oder Fälle) aufgesucht, nach Formeln entsprechend ihrem Auftreten zusammengestellt und in mehr als 90 Tafeln mitsamt den parallelen Beispielen in den anderen im Titel genannten Handschriften wiedergegeben: ein sehr mühevoll und wohl auch kostspieliges Verfahren, aber auch ein ausgezeichnetes Hilfsmittel für weitere Studien und tatsächlich ein mustergültiges Vorbild für ähnliche Arbeiten. Die Erörterung geht dann die einzelnen Formeln oder Tafeln durch.

Das Ziel der Arbeit ist die Fixierung der rhythmischen Bedeutung und der tonalen Stellung des Quilisma. Terminologisch sei erwähnt, daß Wiesli den gewälzten Ton, der in St. Gallen durch 2 oder 3 kleine Bogen, in Laon durch einen Haken wiedergegeben wird, allein als Quilisma bezeichnet, die ganze Figur aber als Quilisma-Pes oder bei einer Erweiterung als Quilisma-Flexa, Quilisma-Pes subbipunctis usw. Das ist eine Neuerung, aber eine brauchbare. Die Methode ist durch die Zusammenstellung nach Formeln gegeben. Es ergibt sich, daß innerhalb der Formeln die „extrinseztistischen Graphien“ (die Beispiele mit Zusatzzeichen) nicht regelmäßig auftreten. Wiesli hat recht, wenn er das Fehlen von solchen Episemen oder Buchstaben als belanglos betrachtet, wie er überhaupt glaubwürdig und klug zwischen bedeutungsvollen Graphien (Schreibweisen) und bloßen Schreibergewohnheiten unterscheidet. Die „intrinseztistischen Graphien“ (Gestaltverschiedenheiten), wie sie vor allem in Laon bei den zusammengeschriebenen und den in „leichte und schwere Punkte“ (Punkte und Striche oder Tractuli) aufgelösten Zeichen vorliegen, werden dagegen immer unverändert beibehalten. Das Ergebnis der Studien — das sich von Tafel zu Tafel wiederholt — ist in rhythmischer Hinsicht die These: der dem Quilisma folgende Ton ist lang, ebenso wie der ihm vorangehende. Das Quilisma selber ist ein leichter (kurzer) Ton, der sogar wegfallen kann. Es zielt auf den folgenden hohen Ton, die Virga des Quilisma-Pes oder den Torculus (S. 316 ff.).

Das dreihakige Quilisma wird verwendet zur Überbrückung einer Kleinterz, deren Halbton oben liegt, also in den Fällen $D EF$, $G ab$, $a hc$; das zweihakige Quilisma dagegen wenn der letzte Teil der Bewegung ein Ganzton ist, also in den Fällen $EF G$ und $hc d$ sowie bei der Großterz $C D E$, $F G a$ usw. Warum für die größere Bewegung nur zwei Haken, für die kleinere drei Haken verwendet werden, weiß Wiesli nicht zu deuten (S. 271). Doch liegt eine Erklärung nahe: Das dreihakige Quilisma benutzt die Töne D , E , $E+$, (F), das zweihakige aber nur die Töne C , D , E ; denn nur vor F , b , c können Vierteltöne existieren. Das zweihakige Quilisma ist also ein uneigentliches; es ist seltener und aus Analogie entstanden.

Der dem Quilisma folgende Ton ist lang. Diesem Ergebnis ist weitgehend zuzustim-

men, jedoch nicht restlos. Wiesli erreicht die behauptete Ausnahmslosigkeit, indem er Tonverdoppelungen als Längen betrachtet; das mag im Rahmen der Solesmer Schule hingehen. Außerdem betrachtet er „Verzierungen“, so etwa den Torculus *chc*, als Ersatz eines langen Tones (S. 97, 135). Auch das ist nicht sinnlos, aber es zieht Folgen nach sich. Wenn dem Quilisma-Pes eine Virga folgt, etwa eine kurze Virga, so kann diese zweite Virga auch ein Verzierungston sein, und entsprechend dann der Pes-Ton des Quilisma-Pes kurz. D. h., was durch den Begriff der Verzierung gewonnen wird, geht in anderen Fällen verloren. Das wird in der Beweisführung nicht sofort sichtbar, weil in den Tafeln, so bereits in der ersten Tafel, mehrere Formeln zusammengebracht werden, die zwar gleichartig beginnen, aber doch verschieden in den Verlauf der Melodie eingeordnet werden.

Bei den Darlegungen stört, daß die historische Stellung der Virga nicht beachtet wird. Im Gegensatz zu Punkt und Tractulus ist sie von sich aus kein rhythmisches Zeichen gewesen; wie weit sie es geworden ist, darüber läßt sich streiten. Ebenso würde der Rezensent Oriskus und Quilisma schärfer trennen. Beide benutzen den Viertelton, aber in verschiedener Weise. Wenn sie verwechselt werden, so ist das also verständlich, aber ein Zeichen eines Niederganges der alten Tonalität. Wiesli ist bei der Frage nach der Länge des dem Quilisma folgenden Tones beeinflusst von den Arbeiten Cardines über die Neumentrennung. Das ist ein für die Solesmer Schule wichtiger und sicherlich förderlicher Gedanke. (Für diejenigen, die gewohnt sind, aus der Form der Neume Schlüsse über ihren Dauerwert zu ziehen, die also die Neume gewissermaßen als eine Quasisilbe betrachten, ist die Beachtung der Neumengrenzen sozusagen eine Selbstverständlichkeit.) — Der knappe Raum verbietet, auf die zahlreichen Einzelheiten einzugehen. Sie sind in der Regel gut; der Rezensent hat fast nur in den Fällen, wo Wiesli seiner Sache nicht sicher ist, andere Anschauungen. Freilich, daß „nur wichtige Noten ornamentiert“ werden (S. 97), ist eine grobe und gefährliche Definition. Daß der Metzger Zusatzbuchstabe „a“ eine „diffuse Dehnung“ bedeute (S. 108), ist wohl Solesmer Lehre. Noch eine Bemerkung zu der aggressiven Stellung Wieslis gegen Peter Wagner. Wagner hat die Sonderneumen (die

er Hakenneumen nennt) als eine spezifisch St. Galler Eigentümlichkeit bezeichnet und auf griechische Mönche, letzthin aber auf mittelgriechische, d. h. byzantinische Quellen zurückgeführt. Wiesli zeigt (was übrigens Wagner auch wußte), daß sich das Quilisma auch in Laon 239 und Chartres 47 vorfindet. In der absoluten Beschränkung auf St. Gallen ist also Wagners Äußerung unzutreffend, obwohl besonders für Chartres das oben über den Niedergang der Tonalität Gesagte zu bedenken ist. Das hebt aber Wagners These über die byzantinische Herkunft der Sonderneumen nicht auf. Anhand der von Wiesli untersuchten Codices läßt sich zu ihr nichts sagen; darin hat Wiesli recht (S. 330). Hier wäre es tunlich gewesen, die stadtrömische oder Pfarrfassung der Gregorianik (Cod. Vat. lat. 5319) zu befragen. — In der Bibliographie fehlt die Arbeit von Vivell über das Quilisma, die ein Jahr vor der oft zitierten Arbeit von Mocquereau erschienen ist. Ein kleiner Schönheitsfehler der vortrefflichen Arbeit.

Ewald Jammers, Heidelberg

Fred K. Prieberg: Musik in der Sowjetunion. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1965. 400 S.

Die Arbeit vermittelt einen umfassenden Einblick in das sowjetische Musikleben, zumal unter kulturpolitisch-zeitgeschichtlichem Aspekt. Zwischen östlicher und westlicher Blickverengung bezieht der Autor den Standpunkt des „Unparteiischen“, der, nach dem Wort von Stanislaw Jerzy Lec, „nicht unparteiisch ist, sondern immer auf Seiten der Gerechtigkeit steht“. Mit einer imponierenden Fülle an Material ausgerüstet, unterrichtet er den Leser in einer Gründlichkeit, wie sie wohl nötig ist, um Vorurteile und Legenden zu zerstreuen und durch exakte Information zu ersetzen.

Hierzu trägt bei, daß nicht nur traditionelle Aspekte der Musikgeschichte Gegenstand seiner Untersuchungen sind, daß Musik nicht als selbständig betrachtet wird, sondern in ihren Beziehungen zur Technik, zur Gesellschaft und den hier herrschenden ästhetischen Beurteilungen gewissenhaft untersucht wird, daß die Rolle der musikverwaltenden Institutionen und Hierarchien einmal empirisch betrachtet wird. Der Leser erfährt Genaues über Rundfunkprogramme, Bühnenspiellpläne, über die beachtlichen Leistungen der sowjetischen Musikpädagogik,

über den unbewältigten Zivilisationsmechanismus der Schallplatten-, Instrumenten- und Buchproduktion; er erfährt, wie man in sowjetischem Verständnis Volkslieder auch neu dichten und komponieren kann oder wie man Operntexte und Werkdeutungen auf den erwünschten Stand brachte. Und es wird ersichtlich, wieso bestimmte, weniger erwünschte Erscheinungen dann auch weniger Publizität erlangten, und mit welcher Art von Verpflichtungen und Belohnungen der sowjetische Komponist zu rechnen hat. In dieser Ausführlichkeit hat dies noch keine Publikation dargestellt.

Gleichwohl berührt es unangenehm, wenn in ihrem Vorwort (S. 9) eine andere mit dem Hinweis abgewertet wird, sie „zähle nicht“. Karl Laux' *Musik in Rußland und in der Sowjetunion* (Berlin 1958) hat immerhin unter ganz anderen, denen Priebergs nicht vergleichbaren Bedingungen bestimmte liberale Aspekte gegen damals gültige Meinung zu behaupten versucht (vgl. Laux, a. a. O., S. 412 ff., 336 ff.), und auf Laux trifft die Feststellung Priebergs, die Musikbeschlüsse des Zentralkomitees der KPdSU von 1948 hätten ein „zustimmendes bis begeistertes . . . Echo . . . in der sowjetischen Einflußsphäre“ gefunden (S. 207), gerade nicht zu. Andererseits ist auch Prieberg, was notwendige Kritik an überkommenen Wertungen betrifft, von Nachlässigkeiten nicht immer freizusprechen. Wenn er auf S. 12 ausführt: „Kein sowjetischer Musiker ist verschollen, es sei denn in den Lagern des Hitler-Reiches“, dann ist selbst der *Enciklopedičeskij Muzykal'nyj Slovar'* (Moskau 1966, S. 177) bezüglich des Komponisten Nikolaj Sergeevič Žiljaev anderer Meinung: „V 1937 byl nezakonno repressirovan. Rehabilitirovan posmertno“ (1937 ungesetzlich unterdrückt. Posthum rehabilitiert). Aleksandr Moiseevič Veprik war 1950/51 nachweislich in einem sowjetischen Lager (vgl. V. Bogdanov-Berezovskij: A. M. Veprik, Moskau 1964, S. 109). Eine Reihe von Musikern und Musiktheoretikern, deren Name und Werk den Repressionen der Stalinzeit zum Opfer fiel, findet auch bei Prieberg wenig Beachtung: Bolesław Jaworski, Sergej Protopopov, Dimitrij Melkich, Anatolij Drozdov, Viktor Beljaev, Vladimir Deržanovskij oder Nikolaj Roslavec. Sergej Protopopov, der von Prieberg als Komponist kaum in Betracht gezogen wird, entwickelte in seiner II. Klaviersonate (die

bis heute durch die Universal-Edition vertrieben wird) ein eigenwilliges System moderner Tonalität; Roslavec ist für Prieberg „eine jener flüchtigen Erscheinungen, die es auch anderswo in der Musik gibt, verrannt in eine abstruse Idee, kämpferisch die Mode wahrnehmend“ (S. 57), „scheiterte als Komponist“ (S. 58), und seine Werke „blieben erfolglos“ (S. 58).

Hält man dagegen, daß Roslavec (wie auch Arthur Lourié und Efrej Golyšev zur gleichen Zeit, um 1914) dodekaphonische Versuche unternahm und in den 20er Jahren fortsetzte, daß er deshalb (und wegen seines publizistischen Eintretens für Schönberg und Stravinskij) aus Kreisen der „Assoziation Proletarischer Musiker“ attackiert, als „Fäulnisprodukt der bürgerlichen Gesellschaft“ bezeichnet und vor seinem „zersetzenden Einfluß“ gewarnt wurde (Nikolaj A. Roslavec o sebe i o svoem tvorčestve, in: Sovremennaja Muzyka, V/1924, Moskau 1924, S. 137; Viktor Bjelyj: „Levaja Fraza“ o „Muzykal'noj reakcii“ in: Muzykal'noe Obrazovanie 1928/1, Moskau 1928, S. 43 bis 47; Lev Kaltat: O podlinno-buržuaznoj ideologii gr. Roslavca, in: Muzykal'noe Obrazovanie 1927/3—4, Moskau 1927, S. 32—43, Zitat S. 43), dann muß sein „Erfolglosbleiben“ und „Scheitern“ weniger unbeeinflusst erscheinen.

Als eine unzutreffende Prämisse der Priebergschen Betrachtungsweise muß es erscheinen, daß für ihn Zwölfton- und dodekaphonische Kompositionstechniken etwas originär Westliches darstellen, dessen sich die fortgeschrittenen russischen Musiker erst um 1930 bemächtigten (vgl. S. 338, 341 u. a.). Die Möglichkeit autochthoner russischer Wurzeln und Traditionen der Zwölftontechnik bleibt für ihn außer Betracht, obwohl Laux an Hand des späten Skrjabin (a. a. O., S. 226—231) auf solche hinweist und eine „eigene Technik“ Roslavec' bei Prieberg selbst zitiert wird (S. 339 und S. 57).

Angriffspunkte dieser Art mögen daher rühren, daß die Arbeit mitunter mehr auf politischem, historischem, soziologischem und ästhetischem Informationsmaterial fußt als auf Noten und Partituren. Stilistische Untersuchungen geschehen lediglich am Spätwerk Prokof'evs und an Avantgardisten der jüngeren Generation, und das langt nicht, um die avantgardistischen Bestrebungen der russischen Musik seit 1910 umfassend darzustellen. Philologische Unebenheiten wiegen

nicht so schwer und sollten von einem Fachlektor bei künftigen Auflagen zu beseitigen sein (so taucht im Zuge einer freien Transkription Arthur Lourié auf S. 30 als Lourie, auf S. 31 als Lur'e auf, so daß der unbefangene Leser an seiner Identität zweifeln könnte; Arsenij Avraamov spricht sich nicht Awrajamow, wie auf S. 13 behauptet wird, und der Held von Prokof'evs *Peter und der Wolf* ist nicht „*unschwer als mutiger Komsomolze zu deuten*“, sondern im russischen Text tatsächlich ein „*Pionier Petja*“; einige Titelzitiertionen wären zu überprüfen).

Eher noch wäre zu bezweifeln, ob die Feststellung: „*Weil Stalin die eine Oper mochte und die andere nicht, änderte er das ganze Musikleben der Sowjetunion*“ (S. 117), den historischen Sachverhalt erschöpft (immerhin hat die konservative Assoziation *Proletarischer Musiker* Grundsätze wie die zur Stalinzeit gültigen schon um 1924 verfochten); und für die Epoche um 1930 erweckt Priebergs Resümee: „*Gruppen und Grüppchen stritten immer bössartiger. Alles zielte auf eine Krisis, auf den großen Eklat*“ (S. 81), den unzutreffenden Eindruck, als habe sich dieser Eklat — der sich seit 1929 mit staatlichen „*Reorganisationsen*“ und „*Proletarisierungen*“ der Musikorganisationen, Zeitschriften und Konservatorien anbahnte — gewissermaßen selbständig ergeben.

Hellsichtig und einleuchtend erscheinen Priebergs zeitgeschichtliche Deutungen, so die des „*Sozialistischen Realismus*“ als einer retrovertierten Nachfolge romantischer Hermeneutik im Sinne Hermann Kretschmars (einschließlich seiner „*Inhaltsästhetik*“ und seiner pädagogischen Bemühung „*in die Breite*“, die die „*viel wichtigere Arbeit in die Höhe*“ beeinträchtigte; S. 367) und der sowjetischen Gesellschaft als einer introvertierten „*closed society*“, der der Zwang zur Kommunikation eine unerwünschte Neuerung nach der anderen aufnötigte, was dann unter dem Anstrich der willentlichen und marxistisch gerechtfertigten Annahme gesehe (S. 319 ff.).

Der besondere Wert von Priebergs Untersuchungen liegt darin, daß sie vom jüngsten modernen Musikschaffen in der Sowjetunion (dessen Publikwerden in der Sowjetunion selbst Zeit braucht) ein ausführliches Bild vermitteln. In Deutschland mindestens ist diese Publikation die erste, die auf Kompo-

nisten wie Edison Denisov, Vitalij Godzjackij, Leonid Grabovskij, Vladimir Guba, Philipp Gerškovič, Heino Jürisalu, Arvo Pärt, Jaan Rääts, Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov, Eino Tamberg und Andrej Volkonskij überhaupt aufmerksam machte, die über Versuche mit Musiksynthesegeräten (P. Meščaninov, E. Murzin, N. Nikolskij) und mit elektronischer Musik (Stanislav Krejči und E. Artem'ev) erstmalig berichtete.

In sorgsamem Abwägen geht Prieberg jenem „*Pluralismus*“ nach, der sich zwischen fortschrittsfreundlichen und beherrschenden Kräften im sowjetischen Musikleben abzeichnet; der S. 343 f. dargelegte Fall der Kiever Musikwissenschaftlerin Galina Mokreeva gewinnt dabei den Rang einer exemplarischen Dokumentation. Exemplarische Untersuchungen geschehen am Stand der Orgelmusik und des Jazz.

Diese Aspekte machen das Buch namentlich in seinen letzten Kapiteln zu einer fesselnden Lektüre.

Detlef Gojowy, Hildesheim

Karlhans Berger: Die Funktionsbestimmung der Musik in der Sowjetideologie. Berlin: in Kommission bei Otto Harrasowitz, Wiesbaden 1963 (Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin. Philosophische und soziologische Veröffentlichungen. 4.)

Dies ist wohl die sorgfältigste und aufschlußreichste Untersuchung, die zur sowjetischen Musikideologie und den ihr zugrundeliegenden ästhetischen und kunstpolitischen Prämissen bisher erschienen ist. Karlhans Berger fußt auf sowjetischen, polnischen und DDR-Quellen der Jahre 1947 bis 1961, jenes Zeitraums also, der besonders durch die Auswirkungen des (im Anhang abgedruckten) Zentralkomitee-Beschlusses der KPdSU vom 10. 2. 1948 zu musikalischen Fragen geprägt wurde, Auswirkungen, welche heute allerdings in der Sowjetunion selbst einer starken Kritik unterliegen und in vielen Ansätzen praktisch überwunden wurden.

Der besondere Wert dieser Untersuchung liegt darin, daß sie — in detailliertem Eingehen auf einzelne Theorien — das widerspruchsvolle Phänomen des sowjetischen Kunst-Konservativismus aufzuhellen vermag, daß sie jene gedanklichen Voraussetzungen enthüllt, unter denen die musikwissenschaftliche Diskussion auch in Deutschland mit-

unter — etwa in der Frage des musikalischen „Inhalts“ — in Zirkelschlüsse und feuilletonistische Begriffsunschärfe gerät. Genau genommen, ist es ja nicht evident, wieso aus dem — als Fortschrittsideologie sich verstehenden — Marxismus-Leninismus in der Sowjetunion und anderswo eine kunstpolitische Pragmatik folgte, die sich die Bekämpfung des musikalischen Fortschritts geradezu zur Hauptaufgabe machte.

Dies näher zu erläutern, leistet die vorliegende Arbeit in eingehenden Untersuchungen, etwa der „Intonationstheorie“ von Boris Asaf'ev (der Idee eines verfügbaren Vorrates musikalischer Emotionsträger, die sich gewissermaßen als Nachfolgerin der Affektenlehre begreifen läßt, ohne daß dies allerdings deutlicher ausgesprochen würde) oder des Einflusses der Stalinschen Linguistikbriefe auf die Musikästhetik, der die Musik zur Sprache in Parallele setzte und ihr damit sachfremde Kategorien aufnötigte (Nationalcharakter, unumstößliche grammatikalische Normen, einen Zwang zur formalen Beharrung und zur außermusikalischen Bedeutungsträgerschaft). Die Arbeit wird auch rationalen, kritisch-liberalen Gegenpositionen in differenzierter Weise gerecht (vgl. etwa S. 61).

Der Geltungsbereich der Untersuchung begrenzt sich nach den zur Verfügung stehenden Quellen auf den Zeitraum der 50er Jahre. Über frühere Perioden der sowjetischen Musikgeschichte (etwa die progressiven 20er Jahre) geben sowjetische Darstellungen der 50er Jahre mitunter nur in stark selektiver Weise Aufschluß. Insofern sind die hierauf bezüglichen Aussagen (S. 34) nur beschränkt stichhaltig, als sie zwar nicht die Wertungen, aber doch die Darstellung jener Quellen übernehmen. Etwa: Die 1932 aufgelöste RAPM (Russische Assoziation Proletarischer Musiker; Vertreter etwa: Lebedinskij, Lev Kaltat, Viktor Belyj) hat seit ihrer Gründung in den 20er Jahren keineswegs eine „Antipathie gegen die Volksmelodik“ (S. 34) vertreten, sondern die musikpolitischen Forderungen der späteren Stalinzeit geradezu vorausgenommen (Monumentalität, „Zugänglichkeit“ der Musik, Orientierung an klassischer Harmonik und klassischen Formen). (Für eine „neuzeitlichere“ Massenmusik plädierte dahingegen die Organisation Revolutionärer Komponisten und Musikschafter = ORKIMD.) Gegen die Forderungen der RAPM wandte

sich seinerzeit in erbitterten publizistischen Gefechten die ASM (Assoziation Zeitgenössischer Musiker, Vertreter neben den meisten namhaften Komponisten u. a. Nikolaj Roslavcev, Leonid Sabaneev, Viktor Beljaev und Vladimir Deržanovskij), die ihre musikalische Fortschrittsästhetik durchaus auf marxistische Denkbasis stellte — auch dies ein Umstand, der in späteren sowjetischen Darstellungen und so auch hier übergangen wird. Sie gehörte der Russischen Akademie für Kunstwissenschaften (nicht dem Volkskommissariat für das Bildungswesen, vgl. S. 103) an und war daneben der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik angeschlossen.

In der Darstellung verfolgt Karlhans Berger den praktischen und eindrucksvollen Weg der systemimmanenten Interpretation: er entwickelt — unter gedanklicher Straffung, aber nicht Verkürzung — die untersuchten Theorien aus ihrer eigenen Denkweise und Terminologie. Dies erspart umständliche kritische Kommentare, die der Leser — „gegen den Strom schwimmend“ — zunächst selbst vollziehen muß. In abschließenden Kapitelübersichten werden die sich anknüpfenden kritischen Gesichtspunkte mit Scharfsicht erörtert. Hierbei wäre allerdings mitunter zu wünschen, daß systemimmanente Darstellung kontrollierbarer und augenfälliger von weiterführender kritischer Reflexion getrennt wäre. Der uneingeweihte Leser könnte auf den Gedanken kommen, als seien Folgerungen wie diese: „*Unmerklich gleitet der Konsument von der realen Dimension in die propagierte*“ (S. 21); „*Übereinstimmend hatten . . . alle ästhetischen Arbeiten . . . für die Erziehung des neuen, harmonischen, kommunistischen Menschen als Aufgabe der Kunst plädiert, ohne damit mehr zu meinen, als Erziehung zu Gehorsam und kollektiver Arbeit*“ (S. 69); „*Die Komposition wird degradiert zum Zusammensetzspiel mit Teilstücken, die bereits bekannt sein müssen*“ (S. 89) oder „*Über die Grenzen des Bescheidwissens hinauszugehen, hieße, das Denken der Menschen in Gang zu setzen. Im totalitären System kann aber selbständige Reflexion am wenigsten geduldet werden*“ (S. 54) — als seien Folgerungen dieser Art im System der sowjetischen Musikästhetik vorgesehen und doch bewußt in Kauf genommen; zumindest wird nicht hinreichend deutlich, inwieweit sie es tatsächlich sind oder waren, inwieweit Psychologie der Macht also

im ideologischen System tatsächlich offenliegt.

Grundsätzlich haftet einer systemimmanenten Darstellung — neben allen offenkundigen Vorteilen — ein immanenter Nachteil an: sie erfolgt notwendigerweise unhistorisch. Gewisse dargelegte Gedankengänge und Orientierungen erscheinen in dieser Darstellung als sowjet-spezifisch, denen tatsächlich eine allgemeinere Geltung in der europäischen Musikgeschichte zukommt. Das „Volkslied alter und neuer Prägung“ erscheint nicht nur in sozialistisch-realistischen Kompositionsnormen, sondern auch in neueren musikpädagogischen Lehrschriften der Bundesrepublik noch als „Lebensmitte“ (zitiert nach Gottfried Schweitzer, *Der Musikunterricht*, Hannover: Schroedel, um 1960, S. 12), Anschauungen der deutschen Jugendbewegung hierbei gänzlich ausgeklammert. Eine musikalische Inhaltsdeutung, nach der in der Sinfonik positive und negative Gestalten ringen (Berger, S. 53, 54), findet in romantischer Hermeneutik etwa bei Hermann Kretzschmar ihre Parallele (Fred K. Prieberg hat hierauf hingewiesen: *Musik in der Sowjetunion*, Köln 1965, S. 368) und ist in billigeren Konzertführern auch heute noch anzutreffen. Der Vorstellung von der Unantastbarkeit des musikalischen Denkens in Dur und Moll, wie sie Berger für die sowjetische Musiktheorie darlegt (S. 82), und nach der „Kulturgebiete, in denen andere Skalen oder Systeme Verwendung finden, als nicht genügend entwickelt . . . gelten“ (S. 41), entsprechen mitteleuropäische Vorstellungen des frühen 19. Jahrhunderts: noch 1846 erklärt im Vorwort zum Bachschen *Orgelbüchlein* (Orgelwerke Bd. V, Edition Peters Nr. 8660) der Herausgeber, Ferdinand Griepenkerl, mit gleichem Ernst und Selbstbewußtsein die Kirchen tonarten einiger Choralvorspiele zu einem „mißlungenen Versuch aus der ersten Kindheit der Kunst“.

Solchen Parallelen nachzugehen, gehört freilich nicht zu den unmittelbaren Aufgaben der Untersuchung, wengleich das Bild der sowjetischen Musikideologie ohne sie unvollständig wirkt, wengleich es, bei ihrer Berücksichtigung, unreflektiert-traditioneller, „romantischer“ und „bürgerlicher“ erschiene. Daß es so erscheinen kann, wird teilweise von einer Blickverengung verhindert, die diese Arbeit mit vielen westlichen Kommunismus-Analysen teilt: von dem

Grundbestreben, jedwedes Geschehen, jedwede theoretische Äußerung im Sowjetblock möglichst folgerichtig aus marxistisch-leninistischen Grundsätzen herzuleiten und das Sowjetsystem (gemäß seiner Selbstinterpretation) als eine prästabilisierte Harmonie von weltrevolutionärem Entwurf und seiner sinnvollen Ausführung zu sehen. Damit geraten oft andere wichtige Motive aus dem Griff: nichtideologische Interessen der Beharrung und Behauptung, taktische und pragmatische Zielsetzungen, emotionelle Ressentiments und unkontrollierte Traditionen. Überschätzt wird die ideologische Einheitlichkeit, unterstellt eine zielgerichtete Unveränderlichkeit der sowjetischen Wirklichkeit, in der bei näherem Hinsehen (auch in musikalischen Dingen) die Diskrepanz zwischen offizieller Proklamation und tatsächlicher Meinung, zwischen erstrebtem und durchsetzbarem Handeln so erheblich erscheint, daß eine zeitgeschichtliche Betrachtung sie einrechnen möchte.

Symptomatisch für solche Blickverengung erscheint mir eine Terminologie wie „*Schriften im marxistisch-leninistischen Machtbereich*“ (im Literaturverzeichnis S. 120 gebraucht für Veröffentlichungen aus der UdSSR, Polen und der DDR). Abgesehen davon, daß eine alphabetische Ordnung für eine wissenschaftliche Darstellung vielleicht vorzuziehen wäre, abgesehen davon, daß sie eine ungeprüfte Aussage enthält, was besagt sie schon als Oberbegriff, wo wären die verbindenden Merkmale etwa zwischen der sowjetischen Kulturpolitik der Stalinzeit und der freiheitlichen Kunstpolitik in Polen seit 1956? Symptomatisch für solche Blickverengung erscheint ein Urteil wie dieses: „*Die Anti-Dogmatik-Haltung des XX. Parteitages stellt sich heute als ein Schachzug einer politischen Strategie dar, dessen Nebenwirkungen bald eingedämmt wurden*“ (S. 70).

Wer den Gedankengängen des Verfassers hier folgt, der muß die Haltbarkeit und Unauswechselbarkeit des „Sozialistischen Realismus“ allerdings überschätzen, der wird einigermaßen hilflos vor Erscheinungen des heutigen sowjetischen Musiklebens stehen, in denen sich „Nebenwirkungen dieses Schachzugs“ uneingedämmter denn je manifestieren. Die interessante Frage, inwieweit die Kompositionsnormen des sozialistischen Realismus nicht nur verbindliche, sondern auch bestimmende Kraft erlangten (oder in-

wieweit sie verbales Ritual eines isolierten theoretischen Systems (lieben), bleibt ununtersucht, mußte es vielleicht im Rahmen dieser Untersuchung bleiben.

In der Sowjetunion wird heute Musik komponiert, die nicht nur jegliche Erinnerung daran desavouiert, daß vor kurzem selbst übermäßige und verminderte Akkorde (wie sie bei Bach schon gewöhnlich sind) für unerwünscht galten (vgl. S. 47, 93). Mehr noch: aufgeführt, publiziert und gutgeheißen wird Musik, die sich von zeitgenössischen westlichen Schöpfungen in technischer Faktur und künstlerischer Zielsetzung eigentlich nicht unterscheidet, die den Beweis antritt, daß die russische Kultur den Konnex zur gemeineuropäischen Kultur — trotz aller Rückschläge seit den 30er Jahren — im stillen nie völlig verloren hat, daß sie ihren bereichernden und avantgardistischen Beitrag hierzu unverändert zu leisten imstande ist. Auch im theoretischen Bereich vollzogen sich Veränderungen. Von „Formalismus“ zu sprechen, den Begriff einer literarisch verstandenen Inhaltlichkeit auf Musik anzuwenden, gehört auch in arrivierten Führungskreisen der sowjetischen Musikpolitik bereits zum schlechten Ton.

Fakten dieser Art könnten geeignet erscheinen, den Wert der Arbeit Karlhans Bergers — sechs Jahre nach ihrem Erscheinen — zu relativieren. Zu Unrecht: Die gewissenhafte Analyse (überwundener) ideologischer Zustände weist ihr den Rang einer gültigen historischen Untersuchung zu. Zu korrigieren wäre sie in einigen impliziten und expliziten Folgerungen, die auf einer zu engmaschigen, vielleicht zu pessimistischen Betrachtung ihres Gegenstandes beruhen. Detlef Gojowy, Hildesheim

Barbara Garvey Seagrave und Wesley Thomas: *The Songs of the Minnesingers*. Urbana und London: University of Illinois 1966. 232 S.

Der Band ist von größerem, noch bequemem Format und von gutem Papier. Beigeben ist das Faksimile einer Seite der Jenaer Liederhandschrift und bei den einzelnen Autoren gegebenenfalls ein Bildnis (Schwarz-Weiß). Es folgt in der Regel eine kurze Skizzierung von Leben und Liedern, danach eine Auswahl jeweils mit Inhaltsangabe des Liedes, englischer Übersetzung in gebundener Form, Wiedergabe der Melo-

die mit Unterlegung des mhd. Textes, abschließend kurze Kommentierung von Melodie und ihrem Zeitfall bzw. der Wiedergabe.

Dieser sowohl für den „general reader“ als auch für den „specialist“ gedachten Anthologie geht eine Einführung in wesentliche allgemeinere und besondere Fragen (z. B. Kultur der Ritterzeit, einheimische Vorgänger, Minnekult; Liedtypen, Tonalität, Rhythmus, Überlieferung und Handschriften) auf 25 Seiten voraus — angesichts des Gegenstandes eine recht anspruchsvolle Aufgabe auch für einen versierten Fachmann. Das Problem der einheimischen Vorgeschichte wird mit Skop, Spielmann, Vagant und Marianischem als gelöst betrachtet. Nicht endgültig geklärte Fragen sind auch sonst mehrfach (z. B. Liederblättertheorie) nicht als solche zu erkennen, wichtige Spezialliteratur (z. B. zum Skop) nicht herangezogen. Zu Recht ist das Problem der Selbständigkeit von Einzelstrophen der Spruchtone betont, (für den darstellenden Teil zu ihren Gunsten entschieden). Trotz spürbarer Bemühung zeigen sich infolge Verknennung der Schwierigkeit der Aufgabe und der so diffizilen Probleme bei Unkenntnis wichtiger Literatur weitere Unzulänglichkeiten. Die Bedeutung präexistenter Materials für die Melodiebildung bleibt unerwähnt. Minnesang und Spruchdichtung werden nicht als Parallelstränge ma. Liedkunst gesehen, die Abgrenzung durch schiefe und überfordernde Interpretation von „minnesinger“ verwischt: „include those who used the form and language of the minnesong to treat subjects other than minne“. Aufgenommen sind auch Spervogel, Reinmar von Zweter und Frauenlob. Tannhäuser ein „early realist“, Wizlav von Rügen und Hugo von Montfort unter „dissolution“ sind, wie so Vieles, Vereinfachungen. Friedrich von Hausen ist mit guten Gründen nicht mehr den Frühen zuzuordnen. Das mittelalterliche Lied ist in seiner Offenheit bei Neuverwirklichung nicht erkannt, die Verfasser noch in der Voraussetzung authentischer Fassungen befangen. Wendungen wie „free . . . to his own expressive style and taste“, „free to improvise“ lassen auf Orientierung an Kategorien des 19. Jahrhunderts schließen; bezeichnend auch die Vorstellung „On a minnesong evening a group of knights and ladies would amuse themselves by performing . . . or listening . . .“.

Weniger, aber doch auf ihre Weise, wiegen sachliche Unrichtigkeiten (Beurteilung Barbarossas als eines größten Gönners, des Archipoeta als des größten Vaganten anstatt gerndes Hofdichters; Datierung des Münsterer Fragmentes; Provenienz des Virelai); das Fehlen eines Hinweises auf zunehmend bessere Überlieferung in der Spätzeit, das irrige Konstatieren des Fehlens von „refrain songs“ — ein Beispiel bringt die Auswahl selber mit Wolkenstein (Koller) Nr. 82. Wieso der Refrain dort „by two birds in turn“ zu singen ist, bleibt unerfindlich. Geht Lehrhaftes nur auf Vorbilder im Kloster zurück? Ist der Ton irgendwann nur „metrical structure“? Gibt der Abgesang in jedem Falle „resolution of the situation“? Ist das Tagelied gewöhnlich „Wechsel“ (Dialog)? „Genre objectif“ Tagelied (Texttyp) und Wechsel (innere Form) finden sich gewiß auch kombiniert, doch sollte der Wechsel besser nicht als Liedtyp eingereiht werden. Auch bei so kurzer Skizzierung mittelalterlicher Tonalität wäre ein Wort über den Plagalus vonnöten gewesen. Ist die Frequenz von Melodien in a-Melodik („äolisch“) so nennenswert wie diejenige von Melodien in c-Melodik? Im Abschnitt über den Rhythmus werden Orientierung früherer Forscher am Zeitfall des Textes und Modaltheorie unkritischer referiert, Melodien z. T. auch — in Nachfolge Gennrichs — modal übertragen, der Viertakter als Maßgabe indessen zu Recht in Frage gestellt, wie dieser Abschnitt überhaupt auf intensiveres Studium schließen läßt. Hier ist den Verfassern — auch bei „regular rhythmic basis“ — „considerable freedom“ ein „clue to the performance“, hier zeigen sie die der mittelalterlichen Monodie adäquate Offenheit, die sich bei ihren Melodiewiedergaben spiegelt, wo gelegentlich mehr als eine Version geboten wird. Bei den anderen Wiedergaben gilt: „None should be regarded . . . as an exclusive solution to the rhythmic possibilities of the piece.“ (Näheres, wenn auch sehr kurz, bringen die kleinen Kommentare.) Mit Recht wird rhythmische Relevanz des Wechsels von Virga und Punctum bezweifelt.

Die Melodieübertragungen haben Taktstriche, die nur selten perforiert sind, und Taktangaben, die indessen gelegentlich fehlen („free rhythm“ S. 49 und 78). Reimgliedschlüsse sind durch Kommata über dem Notensystem bezeichnet. — Im Folgenden noch einige Feststellungen zur Wiedergabe

von Liedern eines Autors der klassischen und eines der späteren Zeit im darstellenden Teil: Der „goldenen Weise“ Walthers von der Vogelweide ist wie von F. Gennrich „Friuntlichen lac“ zugewiesen, außer jenem an Literatur nur C. Bützler (1940) genannt, die Vorbehalte — auch zur Echtheit — und die ablehnenden Stimmen (F. Maurer — G. Birkner, E. Jammers, U. Aarburg) dagegen nicht. „Unter der linden“ ist, da ohne Melodie überliefert, so mitgeteilt; B. Kippenbergs zumindest diskutabler Vorschlag einer Kontrafaktur (1962) dagegen nicht. Ebenso fehlt das Wichtigste an Literatur zu „Si wunder wol gemadhet wip“ mit seiner als direkt bezeugten auch wertvollen Melodie (A. Kellner; E. Jammers: Übertragung „unmöglich“). Zum Palästinalied werden zwar drei Versionen geboten — eine von A. Schering nach Forschungsstand von 1931 —, im Übrigen nur Huisman und A. A. Abert zitiert. Es fehlt nicht nur W. H. Brunners wichtige Spezialstudie zur Frage dieser Kontrafaktur (ZfdA 1962; auch sonst ist die für Minnesangsmelodien relevante germanistische Literatur kaum erwähnt, überdies fehlt jede Bezugnahme auf die Melodienauswahl von E. Jammers mit ihrem ebenso breiten wie wertvollen einführenden und erläuternden Teil), sondern auch die meist übernommene Kontrafakturthese H. Husmanns (MF 1953; Jaufre Rudel). Ähnlich unzulängliche Bezugnahme auf vorangehende Forschung auch bei weiteren Tönen Walthers. — Bei Oswald von Wolkenstein (Koller) Nr. 82 wird die Folge Minima — Semibrevis in Hs. A als „polyphonic notation“ überbewertet, die indifferente aequale („suggesting duple rhythm?“) in B trotz ternärem A als Berechtigung zur Übertragung in teils C, teils $\frac{3}{4}$ genommen, entsprechend in $\frac{2}{4}$ bei „Nuhuss“, obwohl es ternär notiert ist, und der Text als „daktylisch“ bezeichnet wird. Der „may mit lieber zal“ wird nicht Kontrafaktur, sondern „arrangement“ der Melodie Jean Vaillants genannt, die Anlehnung Oswalds im Text und weitere Kontrafaktur des frz. Liedes bleiben ohne Erwähnung. Dafür, daß es nur ein kurzer Schritt vom Spätwerk des Tiroler Ritters „to the uninspired and mechanical productions of meistersingers“ sei — ohne Zitierung aus der Literatur übernommen —, ist man bis heute den Nachweis schuldig geblieben.

Diese Anthologie mit Einführung und Erläuterungen ist ohne Zweifel mit nicht

geringen Kenntnissen und nicht ungeschickt gearbeitet. Sie steht über dem Niveau eines Volkshochschulkurses und kann somit auch dem anspruchsvolleren „general reader“ Genüge tun, wenngleich mit der Einschränkung, daß ihm die deutsche weltliche Liedkunst des Mittelalters als weit überwiegend problemlos erscheinen muß. Nun gut, der „general reader“ darf auch nicht überfordert werden. Weniger gut aber, daß sie ausdrücklich auch an den „specialist“ adressiert wurde. Dieser — und ebenso der kritisch bemühte Studierende — sieht sich hinter den Stand der Forschung zurückversetzt. Ob die Beigabe einer Schallplatte mit 16 Liedern (Friedrich von Hausen bis Wolkenstein) dafür entschädigt, muß ein jeder selber entscheiden. Christoph Petzsch, München

Theodor Käser: Die Leçon [sic] de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Bern: Verlag Paul Haupt (1966). 169 S. und Notenanhang. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 12.)

Im selben Jahr, in dem die amerikanische Studie von R. W. Lowe über *Marc-Antoine Charpentier et les opéras de collège* erschien, legt der schweizerische Musikwissenschaftler Theodor Käser die vorliegende ausgezeichnete Arbeit über den großen französischen Komponisten vor. Sie ist eine gründliche Studie über ein eng begrenztes Gebiet: die musikalische Gattung des figuralen Nacht-offiziums, die im Zeitalter Ludwigs XIV. besonders in Frankreich sehr beliebt war.

In seiner Einleitung gibt der Autor anhand von Zitaten aus zeitgenössischen Quellen einen Überblick über die konzertante Kirchenmusik zur Zeit Charpentiers, vor allem über diejenige, die in der Liturgie der Karwoche ihren Platz hat. Er unterstreicht das Befremdende einer Mode, die Kompositionen und Konzerte in der Kirche gerade in der Zeit anhäuft, in der die Liturgie Stille fordert. Allzu harte Kritik an dieser Mode erscheint jedoch etwas ungerecht und unhistorisch: gibt es etwas Subjektiveres, Veränderlicheres als den musikalischen Ausdruck des Gebets? Am Ende des 17. Jahrhunderts stand dieser Ausdruck auch in Frankreich unter dem Zeichen italienischer Überschwenglichkeit, ohne aber dadurch an subjektiver Wahrheit einzubüßen.

Das erste Kapitel der Arbeit beschreibt den liturgischen Rahmen der Tenebrae: an jedem der drei Tage, Mittwoch, Donnerstag und Freitag, werden drei Nocturnen rezitiert und gesungen. Jede Nocturn besteht aus drei Psalmen und ihrer Antiphon, danach drei Lektionen mit ihren Responsorien. Die Responsorien werden gesungen, nicht psalmodiert. Von den Lektionen erhalten nur diejenigen der ersten Nocturn eine Melodie, die sechs übrigen werden gelesen. Letzteres — vom Autor nicht erwähnt — ist wichtig, denn dadurch wissen wir, daß Charpentier, der sich dem liturgischen Plan fügte, je drei Lektionen für den Karfreitag, den Karndonnerstag und Karfreitag komponiert hat. Einige dieser Lektionen besitzen wir in mehreren Fassungen.

Es folgt die eigentliche Analyse der Lektionen, die der Verfasser in zwei Gruppen teilt: solche für Sopran allein und solche für Alt, zwei Soprane oder zwei Soprane und Alt, jeweils mit Generalbaß. Der Prosodie und dem Verhältnis von sprachlichem und musikalischem Rhythmus bei Charpentier schenkt Käser besondere Beachtung; die Übereinstimmung von Sprachakzent und musikalisch-metrischem Akzent wird ebenso gründlich untersucht wie die Auswahl der mit Vokalisen oder Melismen versehenen Silben. Anschließend werden der melodische Bau der Lektionen, die Textenteilung in kleinen Zellen und zusammengesetzten größeren Phrasen, die Verteilung der Melismen, die steigende oder fallende Melodietendenz größerer Abschnitte, die Ornamentik und der Generalbaß erörtert. Leider scheint es dem Verfasser an Platz gemangelt zu haben, um diese ausgezeichnete Analyse in einen größeren historischen Zusammenhang zu stellen. Sollte man nicht annehmen, daß Charpentier die Kunst (oder besser die Wissenschaft) des Rezitativs, die er so förderte, seinem italienischen Lehrer Carissimi verdankt? Es wäre interessant, den Einfluß des großen Römers auf seinen Schüler auf diesem Gebiet zu erforschen. Dabei sollte andererseits nicht vergessen werden, daß seit dem Konzil von Trient und bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die Geistlichen sich mit den zahlreichen Reformen des Breviers und der liturgischen Melodien zu beschäftigen hatten — so zum Beispiel auch Ouvrard, der kurz vor Charpentier Musikmeister der Sainte-Chapelle war. Über das Verhältnis

zwischen lateinischer Metrik und Gesang wurde damals oft und ausgiebig diskutiert; die zur Diskussion gestellten Punkte betrafen jedoch nicht die Akzentuierung, sondern die Silbenquantität. Es könnte sein, daß Charpentier, der Musiker und Liturgiker war, das musikalische Rezitativ auch durch seine Kenntnisse auf dem Gebiet der Choralmetrik und ihrer Reformen bereichert hätte: das Ergebnis dieser Bemühungen wären die *Leçons de Ténèbres*.

Käfers 3. Kapitel untersucht, nicht ganz so ausführlich, die Lektionen für zwei bis drei Frauenstimmen mit Generalbaß. Es folgt ein Überblick über die verschiedenen Orchesterbesetzungen sowie über die seltenen Hinweise, die der Komponist für die Orgelregistrierung gab. Das Kapitel schließt mit einer kurzen Untersuchung der Fragmente und mit dem Versuch einer Chronologie. Wer sich mit dem Werk Charpentiers beschäftigt hat, weiß, welche Schwierigkeiten sich einer Datierung in den Weg stellen: die einzigen Anhaltspunkte liefern die Rezensionen im *Mercure galant* und, selten, die Namen der Ausführenden am Rand der Manuskripte. Für diejenigen Werke, die entweder bei den Jesuiten oder in der Sainte-Chapelle gesungen wurden, sind nur Vermutungen möglich. Man muß dem Verfasser dafür danken, daß er die Situation mit der gebotenen Vorsicht so dargestellt hat, wie sie nach den Tatsachen ist.

Am Ende der Arbeit stehen kurze Erörterungen über die *Leçons de Ténèbres* der französischen Vorgänger und Zeitgenossen Charpentiers wie Bouzignac, Lambert, Brosard, Couperin und Delalande. Es folgt ein Katalog der Lektionen des 18. Jahrhunderts. Den Anhang bilden 12 Beispiele aus den *Leçons* von Charpentier, Lambert und Brosard. Der Generalbaß ist, offenbar aus musikwissenschaftlichen Skrupeln heraus, nicht ausgesetzt, was man bedauern mag, da die Generalbaßfrage im 2. Kapitel erörtert wird und man hier gern die praktische Auswirkung dieser Untersuchung gesehen hätte.

Einwendungen dieser Art mindern selbstverständlich nicht den Wert der Arbeit. Man möchte hoffen, daß der Verfasser mit gleicher Gründlichkeit und Systematik eine Untersuchung anderer Werke Charpentiers, etwa der *Répons de Ténèbres*, bald folgen läßt. Er würde dadurch in sehr nützlicher Weise dazu beitragen, unsere noch immer

allzu lückenhafte und oberflächliche Kenntnisse dieses bedeutenden Komponisten zu vervollständigen. Denise Launay, Paris Deutsche Übersetzung: Simone Wallon

Frank Wohlfahrt: Geschichte der Sinfonie. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski (1966). 203 S.

Zunächst muß gesagt werden, daß der Titel des Buches verfehlt ist: es handelt sich nicht um eine „Geschichte der Sinfonie“, sondern um eine musikalisch-ästhetische Analyse von Werken der großen deutschen Meister, von Haydns Londoner Symphonien (4 von 107), der drei letzten Symphonien Mozarts (von 51), von Beethovens Symphonien, von zwei Sinfonien Schuberts, der 4. Symphonie von Schumann, von Mendelssohns Sommernachtstraummusik, von Brahms, Bruckner und von der „angewandten Sinfonik des Musik-Dramas R. Wagners“.

Das Wesen der Haydn'schen Musik wird „als tönendes Spiel der Naturkräfte mit ihrer Einung in ihrem Urheber“ bezeichnet. Derartige philosophierende, aber nichtsagende Charakteristiken füllen das Buch. Der Wunsch, in schöner Sprache eingehende Beschreibungen der Werke ohne Musikbeispiele, statt deren auf die betreffenden Stellen in Eulenburgs kleinen Partituren hingewiesen wird, zu geben, bringt den Verfasser zu merkwürdigen Wortbildungen, wie „Aufschleifer“, „figurativer Durdschwellung seiner melodischen Urfassung“, „koloratorische Verwehung“, „Verstrahlung“, „Einschattung“, „Zertaumeln seiner Energie“, „Achtelfigurenspiel, das . . . in sich selber zerspringt“, „ein akkordlich massierter Aufschrei“, „leicht gewinkelte diatonische Fünftönabwärtsskala“. Auch schon die Kapitelüberschriften „Eroberung des sinfonischen Raumes“, „Das Dramatische als dionysischer Aufschwung“ (Beethoven), „Das Sinfonische als liedgesteigertes Hymnus“ [!] (Schubert), „Die Sinfonie novellistischen und balladischen Einschlages“ (Schumann und Brahms), „Anekdotische Sinfonik“ (Mendelssohn-Bartholdy), „Die Sinfonie als Epos“ (Bruckner) läßt den poetisierenden Grundcharakter dieser „Geschichte“ erkennen. Wie schwer es ist, Musik in Worten zu schildern, weiß jeder, der es versucht. Nimmt man in Kauf, daß der Verfasser hier des Guten zu viel tut, so geben die schwer leslichen Analysen oft ein gutes Bild des

betreffenden Werkes, nur werden dem langatmigen Verfahren nur wenige Leser ernsthafte Folge leisten. Über Einzelheiten zu reden, würde zu viel Raum beanspruchen. Nur ein paar Beispiele: Haydn hat, wie so oft, im IV. Satz der Sinfonie mit dem Paukenwirbel (103) bekanntlich das erste Thema auch als zweites verwendet. Das erste Thema ist aber nicht das zweitaktige, vorausgenommene Hörnermotiv als Kontrapunkt zum Thema und nicht ist das Thema der Kontrapunkt! Haydn ist nicht der erste, der das erste Thema auch anstelle des neuen zweiten gebraucht, dergleichen findet sich schon in der vorausgegangenen italienischen Klaviersonate (vgl. Engel, Kongreßbericht New York 1961, S. 300). Das Hauptthema des ersten Satzes der *Eroica* erscheint zunächst in nicht geschlossener Form, es wird später zweimal in neuer zweiteiliger Form gebracht, die Rhythmik ist mit „*synkopischen Einstreuungen*“ zu wenig charakterisiert, denn eine rhythmische Folge 1 2—3, 1—2 3 und 1—2 3—1 2—3 (schon T. 30 und später in der höchsten Steigerung T. 250 usf.) ist nicht nur „*synkopisch*“, sondern weit mehr 2 x 3 als 3 x 2, also hemiolisch. Es gibt in der klassischen Literatur kein weiteres Beispiel für eine solche kühne Umgestaltung des für einen ersten Symphoniesatz ungewöhnlichen Dreiertaktes, so wenig wie es ein Beispiel gibt, daß Subdominante und neapolitanischer Sextakkord zusammengefaßt werden mit dem dissonanten *a c e f* (vor der Dominante *H* vor dem dritten Thema). Dies nur ein Beispiel dafür, daß nicht alles Bemerkenswerte gesehen ist. Das Fehlen von Notenbeispielen ist nicht durch Hinweis auf die kleinen Partituren für den Leser zu ersetzen. Bei der IX. Symphonie Beethovens gibt es wohl zwei verschiedene Ausgaben mit verschiedenen Seitenzahlen ohne äußere Kennzeichnung oder Angabe. Noch komplizierter wird die Sprache des Hermeneuten bei Bruckner. Z. B.: „über ihm (dem Orgelpunkt der Siebenten) erwächst nun eine der ergreifendsten Aufschichtungen [!] unserer sinfonischen Literatur“; „Kreisende Violinfiguren umbranden die gewaltige Dreiklangsarchitektur mit mystischer Glut.“; „lichtet sich jäh in einer zart schaukelnden Achtelranke“ und dgl. mehr. Die gute Absicht einer nachfühlenden Darstellung des Verlaufes wird durch diese *Salti mortali* für den Leser gestört. Schematische Darstellungen mit beigegebenen No-

tenbeispielen hätten manche Seite gespart. Wer Zeit und Kraft aufbringt, dem Verfasser zu folgen, wird aber manche Einsicht in die Werke finden. Hans Engel, Marburg

B. M. T e p l o v : *Psychologie des aptitudes musicales*, traduit du russe par J. D e p r u n . Paris: Presses Universitaires de France 1966. 418 S. (Bibliothèque Scientifique Internationale, Section Psychologie.)

Mit den Worten „*l'analyse de l'expérience musicale qu'on trouvera dans les pages qui suivent ne prétend pas épuiser son objet*“ (S. 1) leitet Teplov sein Buch ein. Sofern der Leser dies für Bescheidenheit des Autors hält, wird er enttäuscht, denn es ist kaum eine bessere Charakterisierung der Teplovschen Arbeit möglich als mit diesem Zitat. Ein Werk nämlich, das den Eindruck erweckt, als sei es in den dreißiger Jahren entstanden, das offensichtlich, wie sich aus vier Literaturangaben ablesen läßt, aber erst nach 1960 geschrieben ist, kann — da selbst auf entlegenen Gebieten die Wissenschaft selten völlig stagniert — seinen Gegenstand wohl kaum erschöpfend behandeln. Breit und ausführlich werden seit Jahrzehnten bekannte Fakten der Gehörerscheinungen und -anlagen besprochen, wird auf die Fähigkeiten zum Erfassen und teilweise auch Wiedergeben von Melodik, Harmonik und Rhythmik wie auf die musikalischen Vorstellungen eingegangen. An einigen dieser Fähigkeiten versucht Teplov das zu bestimmen, was sich als roter Faden durch sein Buch hindurchzieht, nämlich der „*sens musical*“. Es handelt sich dabei um ein Phänomen, das — von der eigentlichen musikalischen Hochbegabung, dem „*talent musical*“, unterschieden — wohl so etwas wie eine für den Umgang mit Musik generell notwendige Eigenschaftsbündelung meint. Teplov tut gut daran, daß er schreibt „*élaborer une définition exhaustive du sens musical est . . . impossible*“ (S. 41), da die Kriterien, die seiner Meinung nach den „*sens musical*“ ausmachen, nämlich der „*sens tonal*“, die „*aptitude à la représentation auditive*“ und der „*sens musico-rythmique*“, zwar hinsichtlich mancher Merkmale verbal gut beschreibbar, aber exakter Messung nur schwer zugänglich sind. Als Beispiel sei der „*sens musico-rythmique*“ betrachtet, d. h. „*l'aptitude à ressentir activement la musi-*

que, à éprouver affectivement l'expressivité du rythme musical et à reproduire fidèlement celui-ci" (S. 379). Die beiden ersten Eigenschaften des „sens musico-rythmique“ sind nur der Introspektion zugänglich, lediglich die Güte rhythmischer Reproduktion wäre eindeutig feststellbar, und ob diese wiederum so etwas wie „sens musico-rythmique“ darstellt, bleibt in Anbetracht der zuweilen schwierigen Übertragung von musikalischen Vorstellungen in motorische Aktionen fraglich. Das Zentrum des „sens musical“ konstituiert sich aus „l'aptitude à vibrer affectivement à la musique“ (S. 41). Daß es sich hierbei um ein Kriterium handelt, das der Messung, z. B. physiologischer, zugänglich ist, ist vorstellbar; es ist jedoch nicht vorstellbar, daß dabei eine Standardisierung möglich ist, da die interindividuellen Unterschiede menschlicher Konstitution zu groß sind. Somit entfällt auch dieses Merkmal für eine genaue Bestimmung des „sens musical“.

Von einer Psychologie der musikalischen Fähigkeiten würde man heute erwarten, daß sie 1. empirische Sachverhalte in einem System überschaubar darstellt und 2. für den speziellen Punkt der musikalischen Begabung vorwiegend die Betrachtungsweisen der differentiellen Psychologie benutzt. Im vorliegenden Fall jedoch handelt es sich nur um eine lockere Aneinanderreihung der Erscheinungsweisen musikalischer Phänomene unter fast ausschließlich allgemeinpsychologischem Aspekt. Kein Wunder, daß die wenigen Ansätze zur Beschreibung individueller Unterschiede, die übrigens Teplov sehr am Herzen liegen, meist nur Anekdoten sind. Nicht von jedem Leser des Buches darf aber erwartet werden, daß er sich sehr für Geschichten aus dem Leben von Nelly, Inna, Adik (S. 381–398) u. a. interessiert. Einer Charakterisierung von Individuen durch Merkmalsprofile, wie sie heute üblich ist, entspricht dies nicht.

Einzelheiten, die beim Lesen des Buches ärgerlich stimmen, bleiben noch anzumerken. Teplov besitzt keine Skrupel, die von verschiedenen Autoren gefundenen Korrelationen zweier Untertests des Seashore-Tests zu mitteln (S. 63), obwohl diese einen range von $r = 0,08-0,95$ besitzen. Er stellt keinerlei Überlegung über die große Variabilität der Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Tests an, sondern benutzt die mitt-

lere Korrelation sozusagen als den wahren Sachverhalt, obwohl sie keinen Aussagewert besitzt. Mit solchen Methoden läßt sich übrigens Seashores Konzeption, so schlecht sie möglicherweise auch sein mag, kaum gegen die von Rimski-Korsakow ausspielen, ohne daß der Verdacht des Lokalpatriotismus aufkäme. Wenig erfreulich wirkt auch die starke Polemik gegen Révész bzw. gegen dessen Ausführungen über die Zweikomponententheorie der Tonhöhe. Nie gab es Zweifel darüber, daß Révész' Gedanken nicht ohne Vorläufer sind — er selbst weist darauf hin. Jedoch nach Kenntnis seiner Theorie dieselbe aus Bruchstücken früherer Autoren zusammensetzen und Révész den Vorwurf zu machen, man begegne bei ihm „aucune idée féconde“ (S. 91), wirkt unsachlich. (Genauer auf die Teplovsche Diskussion der Zweikomponententheorie einzugehen, würde die Kenntnis der Originalsprache des Buches erfordern.) Richtiger scheint hier die Meinung A. Welleks (*Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt 1963): „unstreitig gebührt Révész das Verdienst, als erster in voller Klarheit und auch terminologisch viel einfacher . . . die Zweierheit der Tonhöhe herausgestellt zu haben“ (S. 31).

Obwohl das vorliegende Buch reich — fast zu reich — an Zitaten ist, vermißt man Hinweise auf wichtige Literatur. So scheint die Auswahl der Untersuchungen, die sich mit der interpretatorischen Abweichung rhythmischer Darbietung befassen, recht willkürlich zu sein. Zumindest ist es unverständlich, daß eine so umfassende Arbeit wie die von E. Schmidt (*Über den Aufbau rhythmischer Gestalten*, Neue Psych. Stud. 14, 2, 1939) unerwähnt bleibt. Grundsätzliche Kritik wäre übrigens auch daran zu üben, daß die Bibliographie hinsichtlich Zeit- und Ortsangaben unvollständig ist.

Helga de la Motte-Haber, Berlin

Arnold Feil: Studien zu Schuberts Rhythmik. München: Wilhelm Fink Verlag 1966. 123 S., 28 S. Notenbeispiele.

Diese Tübinger Habilitationsschrift des Hauptredaktors der Neuen Schubert-Ausgabe verdient volle Beachtung, nicht bloß bei den Freunden Schuberts, sondern auch bei den Musikwissenschaftlern schlechthin; denn folgerichtig durchgeführte und unvoreingenommene Studien zur Rhythmik, sei es bei einem Komponisten, sei es bei einer

rhythmischen Einzelheit, sind selten, und diese Arbeit dringt in die Tiefe der so problematischen musikalischen Rhythmik ein. Feil hat bereits einige Aufsätze über rhythmische Fragen veröffentlicht. Er bekennt sich als Schüler von Georgiades und Gerstenberg und erwähnt wiederholt Ausführungen von ihnen. Er knüpft auch an die grundsätzlichen Erörterungen des Rezensenten über *Takt und Motiv* (AfMw XIX/XX, 1962/63) an und benutzt die Begriffe Takt, Taktgruppierung, Motiv so, wie sie dort klargestellt wurden, — natürlich ohne daß irgendeine Abhängigkeit vorläge. Das Ergebnis dieser Schubert-Studien findet die volle Zustimmung des Rezensenten; daher ist die „Kritik“, d. h. die Unterscheidung der Meinungen von Verfasser und Rezensent schwierig. Der Rezensent stößt sich allenfalls hie und da an Formulierungen bei den Analysen oder bei einigen Begriffsbestimmungen. Das letztere ist wichtiger, und so möge auf diese Begriffe eingegangen werden.

Zunächst aber ein Wort zu den Methoden des Verfassers. Er „studiert“ Fälle auffallender rhythmischer Gestaltung bei Schubert so lange, bis klar wird, was hier an Besonderheiten vorliegt und wie sie zu verstehen sind. Diese Methode der Auswahl der Fragen hat ihre Vorteile: der Verfasser ist frei von vorgefaßter Systematik oder von Vorurteilen über die Stellung Schuberts in der Rhythmusgeschichte. Die Vorteile haben aber natürlich ihre Kehrseite (die der Verfasser auch kennt): er kommt erst allmählich und spät zu systematischen Formulierungen, später als es für den Leser, der doch zwischen den Zeilen liest, nötig wäre, und es wird gleichfalls kaum und nur ungesichert deutlich, daß diese Besonderheiten für Schubert deutlich sind (obwohl der Rezensent daran mit dem Verfasser nicht zweifelt). Mit anderen Worten, diese Studien verlangen nach Fortsetzungen in der Richtung auf die Systematik des rhythmischen Geschehens und die Fixierung der Stellung Schuberts zwischen den Wiener Klassikern und Chopin und Schumann. Der Verfasser wäre für sie wohl ausgerüstet.

Die bei der Beantwortung der Fragen angewendete Methode besteht u. a. darin, „Bewegungen“ zu Hilfe zu nehmen, um durch sie den Sinn der Rhythmen zu finden. Es sind weder die Bewegungen von Bedking, die den Personalstil ermitteln sollen, noch

die Dirigierbewegungen, die mehr oder minder an den Takt gebunden sind, sondern Begleitbewegungen, mit denen der Interpretierende oder Hörende den gestalteten Einzelformen nachgehen kann. Auch diese Methode hat ihre Vorteile: unbeeinflußt durch irgendwelche Begriffe erspürt der Verfasser die Zusammenhänge, aber auch das Gegeneinanderwirken der musikalischen Vorgänge. Natürlich bleibt aber jetzt die Prägung der Begriffe etwas im Rückstand.

Als Ergebnis der Arbeit zeigt sich dann, daß es einen Gegensatz zwischen dem „*musikalischen Rhythmus der Takte und (oder) Taktgruppen*“ und dem „*Bewegungsrhythmus*“ geben kann. Was aber ist unter Bewegungsrhythmus im Gegensatz zum musikalischen Rhythmus zu verstehen? Dieser Begriff, wenn er mehr meint als das Hilfsmittel des Interpretierenden, und das soll er im Laufe der Untersuchungen, bedarf der Klärung; denn Rhythmus als Ordnung des Zeitflusses hat schließlich stets mit der sich bewegendem Zeit, d. h. mit einer Bewegung zu tun. Der Verfasser denkt, wenn er von „Bewegungsrhythmik“ spricht, an eine Rhythmik leibhaftiger, körperlicher (etwas tänzerischer) Bewegung, die in melodischen oder motivischen Bewegungen musikalisch kristallisiert und in Gegensatz zu der Rhythmik sowohl des Taktes wie der Taktgruppen treten kann. Diese letzte ist schematisch und zumindest für die in Frage stehende Geschichtsepoke starr, jene ist frei, obwohl beide einander zugeordnet sind. Der Verfasser knüpft hier an die Feststellungen des Rezensenten an, daß das Motiv auf dem Schwerpunkte des Taktes aufgebaut ist. Diese Bindung gilt jedoch offenbar nur für die klassische Zeit, denn es gelingt dem Verfasser an seinen Beispielen zu zeigen, daß Schubert die Motive auch frei verwendet: Sie gewinnen gegenüber der dominierenden Ordnung des Taktes und (oder) der Taktgruppe neue, eigene Schwerpunkte durch Akzente, die etwa auf einem überraschenden *sfz* oder *forte*-Einsatz beruhen, auf unerwarteten harmonischen oder melodischen Wendungen oder einfach auf der Verschiebung des Motivs im rhythmischen Zusammenhang, so daß ein Schwerpunkt plötzlich an anderer Stelle eintritt, als der Hörer erwartet, daß es also in einem anderen Verhältnis zur Takt- oder Taktgruppenordnung erscheint. Der Schwerpunkt kann also innerhalb gewisser Grenzen verlagert

werden. Die Grenzen bestehen vor allem darin, daß der Takt oder die Taktgruppenordnung um so strenger gewahrt werden muß, je freier, je unabhängiger von ihr die motivische Melodie sich gebart, und es scheint tatsächlich, daß diese freierlichere Gestaltung der Motive bei Schubert beginnt und bei Chopin und Schumann sich fortentwickelt.

In diesem Sinn — als motivische Bewegung — steht die „Bewegungsrhythmik“ zweifellos der schematischen Bewegung des Taktes, die aber nicht die „musikalische Bewegung“ schlechthin ist, entgegen. In diesem Sinn kann sie auch herangezogen werden, um Bewegungsaussagen oder Bewegungsinhalten gerecht zu werden, und der Verfasser versteht es, von hier aus manche Beziehungen zwischen allgemeinen oder von Dichtungen „in Bewegung gesetzten“ und musikalischen Vorstellungen (auch wenn sie auf instrumentale, textlose Musik gerichtet sind) wahrscheinlich zu machen, um die sich in zu wörtlichem Verfahren z. B. Arnold Schering bemüht hatte.

Es braucht sich dabei nicht nur um ein schleichtes Schreiten oder ein Stolpern oder Stützen zu handeln; auch das Hasten und Zögern und Schwanken, das als innere Haltung einem Vers oder einem Gedicht zugrunde liegt, die verborgene Rhythmik des dichterischen Werkes kann vom Komponisten zu einer Bewegungsvorstellung umgewandelt werden, die er dann als einen musikalischen Rhythmus — die Schubert dann als eine Umformung oder Störung des normalen Verhältnisses von Motiv und Schema einfängt und dem Hörer vermittelt.

Daß aber der Tanz, die echte körperliche Bewegung, wegen der „Symmetrie“ des menschlichen Körpers und wegen der großen Neigung des menschlichen wie jeden Körpers, eine eingeschlagene Bewegung oder Bewegungsart beizubehalten, viel stärker an einen gleichbleibenden Takt oder eine Takt-paarung gebunden ist, sollte der Verfasser nicht bezweifeln. Eher ist ihm zuzugestehen, daß auch beim Tanz zwischen Takt und Füllung des Taktes durch die Schritte zu trennen ist, womit die Parallelität zwischen Tanz und Musik hergestellt wäre, ohne daß eine Bindung musikalischer Motive an körperliche Bewegungen notwendig wird. Vielmehr handelt es sich bei diesen zunächst nur um Hilfsmittel zur Verdeutlichung von

Bewegungsvorstellungen oder -empfindungen.

Noch eine Kleinigkeit: der Rezensent darf wohl bedauern, daß die Ausdrücke „Metrik“ für die Schwereverhältnisse in Taktgruppen und „symmetrisch“ für paarig benutzt werden, zumal der Verfasser selber gelegentlich zwischen diesen Worten schwankt. Der Terminus „innere Länge“ für den Takt-schwerpunkt geht wohl auf Kirnberger zurück, aber da keine Länge vorliegt, wirkt diese Entlehnung aus dem Bereich der echten Metrik wirklich störend. Gemeint ist „innere Hervorhebung“ oder „aufmerksamere Beachtung“.

Diese Kritik tut dem Verfasser vielleicht Unrecht. Er wollte in erster Linie Studien zu einzelnen Werken Schuberts liefern und in ihnen das Vorfeld für systematischere Arbeiten nur einmal abschreiten. Aber sie möge ihm ein Stachel sein, weiter zu schürfen und zu vollenden. Daneben aber schenkt das Buch durch seine Analysen dem Schubertfreunde eine Fülle von Aufklärungen über reizvolle Stellen im Werke des Meisters.

Ewald Jammers, Heidelberg

Adriaan D. Fokker: Neue Musik mit 31 Tönen. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Wissenschaft 1966. 89 S., ein Photo. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 5.)

Im ersten, anekdotisch-historischen Teil des Büchleins berichtet der Verfasser eine große Zahl von Begebenheiten, die sich um sein jahrzehntelanges Eintreten für die 31-stufige Temperatur des Oktavraums ranken und von früheren Befürwortungen und Theorien anderer Persönlichkeiten. Dieser 20 S. umfassende Teil hat hohen informativen Wert. Man erfährt u. a. auch von ausländischen Freunden dieser Idee und von so gestimmten Orgeln und Cembali. Im systematischen Teil ist dann deren Tastatur beschrieben und photographisch abgebildet.

Dieser systematische Teil umfaßt 54 S. Zunächst ist die übliche Stimmung mit ihren Mängeln skizziert, dann das auf Quint- und Grobterzschritten basierende 31stufige System beschrieben. Die vorbildlich klare Sprache, verbunden mit anschaulichen Tabellen, machen das Verfolgen auch verwickelter Gedankengänge leicht, und das gilt für das ganze Buch.

Fokker begnügt sich hier nicht mit Darstellung der akustischen Seite des Systems, sondern gibt auch eine Theorie der Klangbildung, Klangverknüpfung und der Manipulationen, die als Grundtypen in diesem System möglich sind. Kreisspiegelung mit einfachen Koppelungen oder doppelten Bindungen; Kreisspiegelung von primären Vierklängen; achtmalige doppelt gebundene Kreisspiegelung; Kombinationsakkorde; Sequenzen aus verbundenen Additionsdreiklängen; isoharmonische Dreiklänge — diese Auswahl neuer Termini möge einen Eindruck von der Neuartigkeit der Theorie geben, deren Geschlossenheit ebenso wie die des ganzen Systems geradezu ästhetisch erfreut.

Vervollständigt wird die Schrift durch eine Diäsentabelle; durch ein Verzeichnis der in diesem System komponierten Werke mit Namen wie Henk Badings (6), Jan van Dijk (8), Ivan Wyschnegradsky (1) und 12 anderen Namen mit zusammen 25 Werken; schließlich durch ein Schriftenverzeichnis.

Ein Ganzton hat in diesem System 5 Diësen, die Oktave 31. Die Kommata von Terz und Septime sind bedeutend kleiner als in der 12stufigen Temperatur. Die Septime ist hier um ein Sechstelkomma kleiner als die harmonisch reine Septime und klingt wegen dieser Nähe zur Sexte ausgesprochen konsonant. Es ist ein innerhalb tonaler Musik neuartiger Klang, ebenso haben auf der entsprechend gestimmten Orgel die reinen Terzen gewissermaßen stärkere Leuchtkraft, und auch der Melodie stehen mehr Nuancen zur Verfügung.

Die Diskussion wird zunächst die Quint heranziehen müssen, die hier im 31stufigen System um mehr als doppelt soviel von der reinen Quint abweicht, als in der 12stufigen Temperatur — aber schon die dort fehlenden 2 cents können wir gut hören, weil wir Quinten viel schärfer mit dem Ohr kontrollieren können als Terzen und Septimen!

Weiter ist fraglich, ob tonale Musik durch die 31 Stufen an Ausdrucksreichtum so viel gewänne, daß man von „totaler Umwälzung“ oder auch nur von einer bedeutenden Erweiterung sprechen darf. Die Reinheit der Intonation hängt nämlich keineswegs allein von den Verhältnissen der Schwingungszahlen ab. Von den anderen Faktoren seien nur genannt: 1. Die Lautstärke; wird sie größer, erscheint uns dieselbe Frequenz höher. 2. Die unterschiedliche Hörempfin-

dung von akustisch gleichen melischen und harmonischen Intervallen, sogar der Oktave. 3. Vor allem aber verändern Sänger, Streicher und Bläser die Intonation im Dienste des jeweiligen Zusammenhangs um viel größere Werte (z. B. können Leitöne bis zu 30 cents verengt und nur so als „rein“ empfunden werden), als die größten Abweichungen der 12tönigen von der reinen, geschweige denn der 31tönigen von der 12tönigen betragen. (Nebenbei: wie reagiert der Spieler des Tasteninstrumentes auf diesen Zusammenhang? Offenbar durch Agogik und Lautstärkedifferenzierungen, die — weil der Mensch immer Musik als Ganzes hört — Mängel in der Differenzierung der Intonation ausgleichen können.) Die Intonation von Sängern, Streichern und Bläsern würde weder durch das Aufschreiben von 31 Stufen je Oktave noch durch eine temperierte Notation mit de facto nur 12 Zeichen je Oktave gewinnen oder verlieren. Vielmehr hat sie auf die vielfältigen Forderungen dynamisch zu reagieren, weshalb es illusorisch erscheint, so feine Werte, wie sie die 31 Stufen bieten, allein nach Frequenzverhältnissen starr festzulegen.

Die entscheidenden Einwände gegen die 31stufige Temperatur werden aber erkennbar, wenn man das Verständnis von Musik ihrer Apologeten untersucht. Es ist einmal ein primär auf den Klang gerichtetes Verständnis; Musik scheint dem Rezensenten aber nur zum kleinsten Teil klanglicher Genuß, zum größten dagegen dynamischer Prozeß zu sein. Zum anderen sind in der Musik — und nicht nur in der elektronischen — unserer zweiten Jahrhunderthälfte alle Frequenzen fruchtbar geworden, freilich aus einem substantiell anderen Musikdenken heraus, das zu ganz anderen Erscheinungsformen führt. So stellt sich das Problem der Intonation stärker denn je vom gewünschten Klangbild aus, das seltener vom schematischen Modell des an sich „Reinen“, als vom individuellen Farbcharakter her bestimmt ist: „Unreinheiten“ der Intonation werden also mehr oder weniger gezielt komponiert. Da das Konzept Fokkers deutlich an die Ästhetik der tonalen Musik gebunden ist, ist es leicht zu prophezeien, daß die jungen Komponisten von heute, die sich bedenkenlos in die waghalsigsten Abenteuer stürzen, wenn es um ihre Intentionen geht, die Welt der 31stufigen Temperatur nicht aufgreifen werden. Sie haben schon umfassendere Mög-

lichkeiten zur Hand, von denen aus die nur innerhalb tonaler Musik sinnvollen Ideen Fokkers als geringe Verbreiterung längst ausgefahrener und verlassener Geleise erscheinen.

Aber vielleicht können morgen oder übermorgen die Gedanken Fokkers, in andere Zusammenhänge transponiert, neue Bedeutung gewinnen. Kein derartiges Experiment, das sinnvoll, das überhaupt möglich ist, dürfen wir heute zu denken und zu praktizieren unterlassen. Und jedes haben wir zu beobachten und zu achten.

Erhard Karkoschka, Stuttgart

Colin McPhee: *Music in Bali. A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*. New Haven and London: Yale University Press 1966. XVIII, 430 S.

In dieser eingehenden, groß angelegten Studie stellt Colin McPhee die Musik dar, die er während seines Aufenthalts in Bali 1931—1939 gesammelt hat. Vor allem der Gamelan-Musik widmete er seine Aufmerksamkeit, nimmt sie doch den bedeutendsten Platz im balinesischen Musikleben ein.

Da das Jahr 1930 — wie der Autor berichtet — durch starke musikalische Aktivität und durch einen Stilwandel der balinesischen Musik gekennzeichnet war, verfolgte er vor allem die musikalische Entwicklung seit 1930. Mehrmals reiste er auch nach entlegeneren Ortschaften, untersuchte dort das Instrumentarium älterer Orchester und bemühte sich, die Musik dieser Orchester kennenzulernen und aufzunehmen.

Die Zusammensetzung der verschiedenen Gamelan-Ensembles sowie die einzelnen Instrumente beschrieb bereits Jaap Kunst in *De Toonkunst van Bali*, Weltevrede 1925. Kunst beschäftigte sich auch ausgiebig mit den verschiedenen Tonskalen, Modi und Stimmungen. Ferner teilte er im Anhang seines Buches die Kernmelodien mehrerer Musikstücke mit. Das Buch von McPhee indessen beginnt mit einer kurzen Darlegung der *Music in Balinese life*. Dieser folgt je ein Kapitel über die Musikinstrumente, über die Skalen und Stimmungen sowie über Notation und Terminologie. Sodann wendet sich der Verfasser den einzelnen Typen des Gamelan-Orchesters zu und widmet jedem ein eigenes Kapitel. Jedes dieser Kapitel wird eingeleitet mit Angaben über die Aufgaben des jeweils behandelten Orchester-

typs. Vom Gamelan-Gong, dem größten, bei vollständiger Besetzung etwa 40 Musiker umfassenden Gamelan-Orchester z. B. wird gesagt, daß es nahezu in jedem Dorf vorhanden sei und daß seine feierliche Musik vor allem bei Tempelfesten und großen Zeremonien, aber auch bei dem historischen Maskenspiel *töpèng*, dem Männertanz *baris* und zur Begleitung der Tempeltänze erklingt.

Hervorragender Gegenstand der Untersuchung ist das einem jeden Gamelan-Typ eigene Repertoire. Dies unterscheidet sich oft erheblich — teils infolge der Besetzung — vom Repertoire jedes anderen Gamelan-Typs. Ausgenommen bei kleiner Besetzung, sind stets 4 Instrumentengruppen an der Ausführung eines *gending*, d. i. eines voll ausgebildeten Orchesterstücks aufgrund einer komponierten Kernmelodie (*pökok*) beteiligt: 1. Die hohen Metallophone oder Flöten und Rebab, welche die Kernmelodie vortragen, 2. Gongspiele (*trompong*, *rèong*), welche die Figuration hinzufügen, 3. große Gongs, die der Periodengliederung dienen sowie 4. die Trommeln, die das Ensemble leiten und zudem Tempo und Dynamik regulieren.

Wo die Musik begleitet, wie bei Tänzen oder beim Schattenspiel, beschreibt der Autor ihre Funktion und macht die Funktions-Beschreibung der Musik-Analyse nutzbar. So etwa berichtet er, daß das Programm eines Schattenspiel-Orchesters (*wayong gendèr*) zu einem Schattenspiel aus drei Abteilungen besteht: 1. Verschiedenen Kompositionen, die vor Beginn des Spiels erklingen, 2. einer Eröffnungs-Musik und 3. einer Reihe von Stücken zur Begleitung der einzelnen Szenen. Jedes Stück der letzten Gruppe hat einen bestimmten, der entsprechenden Szene angepaßten Charakter, und dieser wiederum ist mit einer speziellen Besetzung und orchestralen Satztechnik verbunden. Das von dem Puppenspieler (*dalang*) rezitierte Anfangslied z. B. erhält eine figurierte *gendèr*-Begleitung, während die Musik zu Kampfszenen auf Ostinato-Motiven aufgebaut ist. Hier wie bei allen Analysen sind den Ausführungen zur Demonstration sehr gut gewählte Notenbeispiele beigegeben.

Im letzten Kapitel befaßt sich McPhee mit *Kebyar — the latest style*. Der Kebyar-Stil ist nicht nur eine Weiterentwicklung, sondern auch eine zu abwechslungsreichen Programmen zusammengefaßte Summe verschiedener älterer Stile. Nur am Rande ist

die Gesangsmusik behandelt; der gesungene Vortrag poetischer Texte bedürfte einer eigenen Untersuchung. Sechs Anhänge, u. a. eine Zusammenstellung der wichtigsten Tänze und dramatischen Formen, ein ausgedehntes Glossar, die Notierung einer großen Zahl von Kermelodien bedeutender Kompositionen, eine ausgewählte Bibliographie und ein reicher Bildteil beschließen das sehr eindrucksvolle Buch. Alle Untersuchungen sind in enger Zusammenarbeit mit balinesischen Musikern durchgeführt. Sie berücksichtigen stets die einheimische Terminologie. Deshalb sind sie für das Verständnis des balinesischen Musikstils von hohem dokumentarischem Wert. Josef Kuckertz, Köln

Stefan Kunze: Schubert. Sinfonie *h*-moll. Unvollendete. München: Fink 1965. 36 S. — Wolfgang Osthoff: Beethoven. Klavierkonzert *c*-moll. München: Fink 1965. 38 S. — Carl Dahlhaus: Brahms. Klavierkonzert *d*-moll. München: Fink 1965. 35 S. — Roswitha Schlötterer-Traimer: Bach. Die Kunst der Fuge. München: Fink 1966. 40 S. — Rudolf Stephan: Mahler. IV. Symphonie *G*-dur. München: Fink 1966. 40 S. (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. Hrsg. von Ernst Ludwig Waeltners. 1—5.)

Ernst Ludwig Waeltners Reihe *Meisterwerke der Musik* schließt in der neueren musikwissenschaftlichen Literatur eine fühlbare Lücke: Werkmonographien, wie sie in benachbarten Disziplinen, vor allem der Kunstgeschichte, gang und gäbe sind. Sie wenden sich ebenso an den interessierten Laien wie an den Fachmann, der in den zum Teil ausführlichen Werkanalysen und grundsätzlichen Erwägungen vielfache neue Beobachtungen und Erkenntnisse findet. Jedes der dem Rezensenten vorliegenden Hefte 1—5 der Reihe gibt, neben geschickt ausgewählten Bilddokumenten und Notenbeispielen, eine eingehende Entstehungs- und Aufführungsgeschichte, eine nach Sätzen bzw. Teilen aufgegliederte, sukzessiv vorgehende Werkbeschreibung, eine Sammlung illustrierender Dokumente und Texte, ein spezielles Literaturverzeichnis und eine Motiv- und Thementabelle. Entsprechend dem jeweiligen Gegenstand finden sich darüber hinaus in Roswitha Schlötterer-Traimers *Bach. Die Kunst der Fuge* detaillierte Hinweise auf die besondere Problematik des

Werkes, vor allem seine Zweckbestimmung, seine zyklische Gestalt und seine Aufführungsweise, in Stefan Kunzes *Schubert. Sinfonie h-moll* Ausblicke auf Schuberts Sinfonieschaffen überhaupt, speziell der Versuch, Schuberts „Unvollendete“ gegenüber der klassischen wie seiner eigenen Sinfonik abzugrenzen. Wolfgang Osthoff und Carl Dahlhaus ergänzen ihre Analysen um geschichtliche Hinweise auf den Konzertbegriff bzw. die Problematik der Konzertform im Stadium von Beethovens *c*-moll- und Brahms' *d*-moll-Konzert.

Die Verfasser haben sich durchweg ihre Aufgabe nicht leicht gemacht und versucht, möglichst subtile und umfassende Werkbeschreibungen zu geben, die nicht nur Bekanntes wiederholen, sondern vielfache neue Ausblicke gewähren. Ein Schwerpunkt liegt naheliegender Weise auf der Aufdeckung von Motiven und Themen sowie ihrer konstruktiven Verarbeitung. Dabei trägt Rudolf Stephan viel Klärendes zur Aufhellung der komplizierten Struktur in Gustav Mahlers IV. Symphonie bei. Wolfgang Osthoff untersucht eingehend die Rolle der motivischen Bestandteile des Hauptthemas im 1. Satz von Beethovens *c*-moll-Klavierkonzert und weist mit überzeugenden Argumenten an Hand einer von Beethoven nachträglich komponierten Kadenz die beginnende konstruktive Rolle der Kadenz im Satzganzen nach. Eine scharfe personalstilistische Beleuchtung erfährt Brahms' *d*-moll-Konzert durch Carl Dahlhaus, der in einer didaktisch klug angelegten Analyse den individuellen Gestalten der Brahmschen thematischen Gebilde und ihrer speziellen Funktion im Konzertsatz nachgeht. Stefan Kunze versteht neben wertvollen Hinweisen auf Tonartencharakteristik, Orchesterklang und Harmonik, in das Wesen Schubertscher Melodik und die motivischen Zusammenhänge der „Unvollendeten“ einzuführen. Bei Roswitha Schlötterer-Traimer liegt der Nachdruck dem Gegenstand entsprechend auf einer gelungenen zusammenfassenden Einführung in Bachs Fugentechnik, weshalb die Einzelbesprechungen etwas kürzer ausgefallen sind.

Nach dem erfreulichen Auftakt wird man dem Erscheinen der weiteren Hefte der verdienstvollen Reihe mit Interesse entgegenzusehen.

Hermann Beck, Regensburg

John W. Downey: La musique populaire dans l'œuvre de Béla Bartók. Paris: Centre de documentation universitaire (1964). 467 S. (Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris. 5.)

Es ist eine bekannte Tatsache, daß Bartóks Tätigkeit als Sammler und Erforscher osteuropäischer und arabischer Volksmusik auch für den Komponisten Bartók von entscheidender Bedeutung war. In seiner kurzen Selbstbiographie von 1921 hat er sogar selbst auf die entscheidenden Impulse hingewiesen, die ihm seine Entdeckung der ungarischen Bauernmusik für das kompositorische Schaffen gegeben hat. Denn es erschloß sich ihm dort eine völlig neue musikalische Wirklichkeit, die ihm half, abseits der abgebrauchten Dur-Moll-Tonalität, andere melodische und klangliche Bezugsmöglichkeiten zu finden. Da die Einflüsse der Folklore nicht nur koloristisches Beiwerk einiger Kompositionen, sondern wesentlicher Bestandteil seiner Musiksprache sind, wird eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Bartóks Komposition auch diese Seite einbeziehen müssen. Der Amerikaner John W. Downey hat es sich in seiner französisch geschriebenen Dissertation zur Aufgabe gemacht, diese Einflüsse greifbar zu machen. Obwohl das Manuskript erst sieben Jahre nach Fertigstellung — unverändert — gedruckt wurde, ist die Arbeit in der Zwischenzeit nicht durch neu erscheinende Literatur überholt worden.

Das Buch besteht aus zwei Hauptteilen: Der erste befaßt sich mit der Volksmusik selbst, der zweite behandelt Bartóks Einbeziehen von Volksmusik in die Komposition. Im ersten Teil kann sich Downey sozusagen auf authentisches Material berufen, nämlich auf Bartóks eigene Abhandlungen und vor allem auf seine schriftlichen Aufzeichnungen der Melodien. Das schwierige Problem, wieweit die Volksmusik, die ja an sich nur im Erklingen existiert, mit dem in Notenschrift Aufgezeichneten überhaupt identisch ist, darf also von vornherein ausgeklammert werden. Der Verfasser gibt zuerst einen Überblick über das von Bartók verwendete und in seinem Buch *Das ungarische Volkslied* erläuterte System der Ordnung und Klassifizierung der Melodien und referiert dann anhand von Bartóks Schriften über die Volksmusik der einzelnen Länder und Gebiete (Ungarn, Rumänien, Slowakei, Araber von Biskra, Ukraine, Bul-

garien, Serbo-Kroatien, Türkei). Dieser ganze Abschnitt bietet also zwar nichts Neues, vermittelt aber auf bequeme Weise die für den zweiten Teil nötige Information.

Im zweiten, zentralen Hauptteil des Buches werden nun sämtliche Kompositionen Bartóks auf Elemente aus der Volksmusik hin untersucht und zwar chronologisch in den einzelnen Werkgruppen. Es zeigen sich dabei in der Art und Weise, wie die Folklore in die Komposition einbezogen wird, sehr verschieden geartete Abstufungen: Besonders in seiner frühen Zeit verwendet Bartók häufig originale Volksmelodien, die er zu selbständigen kleinen Stücken ausarbeitet, etwa zum Satz einer Sonatine oder zu einem kurzen Klavierstück. Oder aber die Melodien sind von Bartók aus dem Geist der Volksmusik nachgeschaffen, wobei er übrigens charakteristische Elemente verschiedener folkloristischer Bereiche auch miteinander verbindet. Dabei entsprechen beispielsweise die zeilenmäßig bedingte metrische Gliederung, rhythmische Wendungen und vielleicht typische Intervallschritte, der Struktur gewisser Volkslieder, während etwa die Töne der Melodie nicht einer der Volksmusik eigenen Skala angehören, sondern, wie Downey es nennt, die Chromatik einbeziehen. Schließlich gibt es — und zwar gerade in Bartóks bedeutendsten Kompositionen — eine Stufe so völliger Absorbierung der Volksmusik, daß konkrete Zusammenhänge kaum mehr oder nur noch in einzelnen Punkten greifbar gemacht werden können, obwohl die Folklore als Quelle der Inspiration jederzeit spürbar bleibt.

Die Einflüsse aus der Volksmusik auf die Melodiebildung in den Werken Bartóks nachzuweisen und zu konkretisieren, ist dem Verfasser überzeugend gelungen. Dabei erwies sich sein Vorgehen, Werk für Werk durchzugehen und die Melodien jeweils auf Zeilenstrukturen, Zäsuren, Skalen etc. zu untersuchen, das ja an sich auf die Dauer ziemlich starr und ermüdend wirkt, vielleicht in anderer Hinsicht wiederum als vorteilhaft: Man kann dadurch den im Laufe von Bartóks Leben immer mehr verfeinerten Prozeß der völligen Absorbierung der Volksmusik in den einzelnen Werkgruppen beobachten und bekommt allmählich, auch über handgreifliche Merkmale hinaus, ein Gespür für die folkloristischen Hintergründe.

Immer aber zentrieren sich Downeys Untersuchungen auf die Dimension des Me-

lodischen. Beschränkt sich aber, so fragt man unwillkürlich, die Auswirkung eines so lebensbestimmenden Impulses, wie es die Volksmusik für Bartók zweifelsohne war, wirklich nur auf die Verwendung von Melodien oder kurzen melodischen Wendungen, oder hat nicht vielmehr die Volksmusik auch einen entscheidenden Einfluß auf das ganze Satzgefüge, auf die Komposition als Ganzes? Freilich wird dann der Sachverhalt viel schwieriger und hintergründiger. Diese Frage nach dem vollen Umfang der Bedeutung der Volksmusik für die Komposition wird aber leider nicht gestellt, bestenfalls bei Besprechung einiger Klavierstücke flüchtig angedeutet.

Lästig bei Benutzung des Buches sind viele kleine Ungenauigkeiten bei Seitenangaben, Beispielhinweisen, Übersetzungen von Zitaten etc.

Roswitha Schlötterer-Trainer, München

Franz Lorenz: Die Musikerfamilie Benda. Franz Benda und seine Nachkommen. Berlin: Verlag Walter de Gruyter 1967. 189 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Preußischer Kulturbesitz.)

Wenn ein direkter Nachkomme eines friderizianischen Konzertmeisters in unseren Tagen weltweite Reisen als Dirigent eines Kammerorchesters unternimmt, ist man geneigt, darin eine ungebrochene Tradition zu sehen und freut sich, wenn es jemand unternimmt, die Schicksale einer solchen Familie darzustellen. Der Weg von Frantisek Benda, den Friedrich der Große mit Brüdern und Eltern nach Potsdam geholt hat, bis zu Hans von Benda ist freilich nicht immer in musikalischen Bahnen verlaufen, das „von“ erhielt bezeichnenderweise nicht der große Adagio-Spieler und gesuchte Lehrer, sondern ein Verwaltungsbeamter im 19. Jahrhundert.

Der von vielen Dokumenten gestützte Bericht ergibt ein fesselndes Kultur- und Sittenbild der Zeit. Männer wie Quantz, Reichardt (der Schwiegersohn Franz Bendas), Goethe, Schleiermacher spielten im Erlebnis-kreis der Bendas eine Rolle, und in unserem Jahrhundert gehörten u. a. Paul Ernst und der im zweiten Weltkrieg gefallene Komponist Edmund von Bork zur weiteren Familie. Von besonderem Reiz ist der Abdruck der Autobiographie Franz Bendas, die bisher nur an schwer zugänglicher Stelle publiziert war.

Relativ wenig sagt Lorenz zur Musik: zu Carl Bendas *Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio* hätte man gern auch einige Notenbeispiele gesehen, und die literarischen Belege über die Wertschätzung von Franz Bendas Musik sagen wenig aus, wenn man dem Leser kein analytisches Material bietet. Auf S. X des Buches sind übrigens ein II. Band — wohl Georg Benda und seinen Nachkommen gewidmet — und als III. Band ein Thematischer Katalog angekündigt. Walter Kolneder, Karlsruhe

Philip Barford: The Keyboard Music of C. P. E. Bach, considered in relation to his musical aesthetic and the rise of the sonata principle. London: Barrie and Rockliff 1965. 186 S.

Die wissenschaftliche Würdigung des Klavierkomponisten C. P. E. Bach ist seit langem überfällig. Daß der erste Versuch einer Gesamtdarstellung von angelsächsischer und nicht von deutscher Seite unternommen wurde, erregt Aufmerksamkeit. Philip Barford, graduiert in Philosophie und Musik, seit 1950 Tutor in Music an der Universität von Liverpool, legt mit dieser Studie seine erste selbständige Schrift vor, deren äußere Erscheinungsform sich bester englischer Buchtradition anschließt. Das Werk ist sorgfältig auf Kartonpapier gedruckt und mit nicht weniger als 184 sauber gestochenen Notenbeispielen ausgestattet; es enthält im Anhang zusätzlich noch drei bisher unveröffentlichte Fugen (Wotquenne 119/2, 4, 6).

In der Stoffeinteilung und -bewältigung bildet die Klaviersonate den eigentlichen Schwerpunkt. Alle wesentlichen Sammlungen, angefangen von den *Preußischen* bis zu den letzten für *Kenner und Liebhaber* werden ausführlich behandelt, während weniger bedeutende nur summarisch erwähnt sind. Von den Fantasien erhält nur die in *Es-dur* eine genauere Darstellung. Die Rondos werden in einem eigenen Kapitel analysiert. Die partielle Auswahl besonders gewichtiger Werke ist legitim und zeigt von vornherein eine gewisse Wertung. Nicht ganz verständlich in diesem Rahmen ist die kurze Erwähnung der 108 *Geistlichen Gesänge*, nur weil sie obligat vom Klavier begleitet sind. Mit gleichem Recht hätten dann auch die Klavierduos und -trios herangezogen werden können. Gravierender ist jedoch die Tatsache, daß Barford den für eine umfassende Würdigung des Klaviermeisters Bach so bedeutungs-

vollen Komplex der Klavierkonzerte überhaupt nicht berührt. Da von den Konzerten bisher nur wenige Neudrucke vorliegen, wären freilich dem Verfasser umfangreiche Quellenstudien in Deutschland nicht erspart geblieben. Das Bild, das Barford von dem Klavierschaffen Bachs entwirft, bleibt deshalb notgedrungen einseitig auf die unbegleitete Literatur beschränkt.

In seiner Untersuchung, der grundsätzliche Betrachtungen über das musikalische Kunstwerk, seine Wirkung und Wertung, vorangehen, stellt der Verfasser Bach ästhetisch in den Anfang einer neuen Epoche, in der der Künstler sein Schaffen mehr und mehr individuell formt und bereichert. Die neuen, von Barford beobachteten Phänomene werden mit Begriffen wie „galant“, „empfindsam“ und „Sturm und Drang“ nicht immer eindeutig umschrieben und dabei auch manche Theoretiker der Zeit zitiert. Die Wiedergabe von Bachs eigenen Ansichten im *Versuch* hätte man sich lieber nach dem deutschen Original gewünscht und nicht nach der englischen Übersetzung von Mitchell. Besonders gelungen sind die Kapitel über die Improvisation, die Fantasie und das Rondo. In den Fantasien hebt Barford mit Recht die Bedeutung der harmonischen Entwicklung hervor, während er in den Rondos, deren Hauptwerke er eingehender behandelt, ein vielschichtiges Experimentierfeld Bachs erkennt. Schließlich verdient auch die Erörterung der Instrumentenfrage im 3. Kapitel (S. 22—25) Beachtung.

Problematischer erscheint Barfords Auseinandersetzung mit dem Sonatenprinzip. Trotz der behutsamen Interpretation der „Sonatenform“ um 1750 ist der Verfasser noch immer im Schema eines festen Formbegriffs befangen, das allenfalls für Beethovens erste Schaffensperiode Anspruch auf Gültigkeit besitzen kann. Wie sehr er spätere Formprinzipien bereits bei Bach zu erkennen glaubt, zeigt der Satz: „*There is nothing revolutionary about the first movement of Beethoven's first pianoforte sonata — at any rate from the standpoint of form — which had not been anticipated in, say, the fourth 'Prussian' sonata of Bach*“ (S. 50). Das ganze 6. Kapitel über „Bach und die Sonate“ geht von der falschen Voraussetzung aus, das 18. Jahrhundert habe bereits die ternäre Gliederung als verbindlich betrachtet. Vielmehr hielt die klassische Musiktheorie bis Heinrich Christoph Koch konse-

quent an der binären Einteilung des ersten Sonatensatzes fest. Das ständige Suchen nach dem zweiten Thema, bei Bach ohnehin nur vereinzelt als motivischer Gegensatz ausgeprägt, führt Barfords Analysen schon im ersten Satz der ersten *Preußischen Sonate* (S. 59/60) und später an vielen anderen Stellen auf Abwege, denn der vielzitierte Themendualismus bleibt für die formale Konstellation dieser Zeit sekundär und ist nur ein Mittel zur Erzielung der Mannigfaltigkeit, nicht aber wesentliches Element eines dialektischen Formprozesses. Alle diese Probleme hat jüngst Fred Ritzel in seiner Studie *Die Entwicklung der ‚Sonatenform‘ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden 1968) detailliert erörtert, nachdem William S. Newman bereits 1946 in einem Aufsatz in den *Papers of the American Musicological Society* und in seinem Buch *The Sonata in the Classic Era* (Chapel Hill 1963) das wissenschaftliche Terrain abgesteckt hatte. Newmans genannte Schriften blieben dem Verfasser leider unbekannt.

Barfords Kenntnis der deutschen Sekundärliteratur endet im Jahre 1938. In welcher Disziplin könnte es sich der Verfasser einer erstzunehmenden wissenschaftlichen Untersuchung erlauben, die bereits vorhandenen Forschungsergebnisse souverän zu negieren? Eben diesen Vorwurf kann man Barford leider nicht ersparen, wenn man sieht, daß er sich mit den vielen Arbeiten der Neuzeit an keiner Stelle auseinandersetzt. Von den zahlreichen, speziell seinen Gegenstand betreffenden Dissertationen seit 1950, deren Existenz dem Verfasser offensichtlich unbekannt blieb, sind zu nennen: E. Randebrok, *Studie zur Klaviersonate C. Ph. E. Bachs*, Münster 1953; E. Beurmann, *Die Klaviersonate C. Ph. E. Bachs*, Göttingen 1953 (Auszug im Archiv für Musikwissenschaft XIII/1956); W. Müller, *Das Ausdrucksproblem in der Klaviermusik C. Ph. E. Bachs*, Saarbrücken 1959; H. Jurisch, *Prinzipien der Dynamik im Klavierwerk Ph. E. Bachs*, Tübingen 1959; R. Wyler, *Form- und Stiluntersuchungen zum ersten Satz der Klaviersonaten C. Ph. E. Bachs*, Zürich 1960. Ferner fehlt die Auswertung des Aufsatzes von K. v. Fischer, *C. Ph. E. Bachs Variationswerke*, in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* V/1952. Schließlich glaubt auch der Unterzeichnete, in seinem Buch *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit* (Leip-

zig und Wiesbaden 1954) sowie in seinem Aufsatz *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1735–1763*, in: Die Musikforschung X/1957, einige vielleicht nicht gänzlich belanglose Details zu dem von Barford untersuchten Thema beigesteuert zu haben. Daß darüber hinaus manche andere neuere Arbeit zum weiteren Problemkreis hätte befragt werden müssen, sei nur am Rande vermerkt.

Der Gesamteindruck der Schrift ist deshalb zwiespältig: auf der einen Seite gründliche und oft auch ergebnisreiche Analysen einzelner Werke, auf der anderen erhebliche Mängel in der wissenschaftlichen Methode. Da Barford sich auf die Behandlung der Kompositionen für Klavier solo beschränkt hat, konnte er die Leistung und Bedeutung C. Ph. E. Bachs nur auf einem Teilgebiet umreißen. Die große monographische Behandlung der Klavierwerke Bachs steht also immer noch aus.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Wilhelm Furtwängler: Briefe. Hrsg. von Frank Thiess. Wiesbaden: Verlag F. A. Brockhaus 1964. 327 S.

Die Briefe geben ein vielfältiges Bild des Menschen und Künstlers, von den reizenden Briefchen des 8- bis 14jährigen an die Großmutter, in denen sich „... keimhaft schon das Wesen des schöpferischen Menschen andeutet...“, bis zu den knappen Zeilen, während der Krankheit im November 1954, wenige Wochen vor dem Tode geschrieben. Es ist nicht das Bild des gefeierten Dirigenten, das dem Leser vor Augen geführt wird; vielmehr der Leidensweg eines Menschen, dessen Leben nicht seine wahre Erfüllung fand. Frank Thiess, der die 300 Briefe auswählte, bekennt, daß das ideale Ziel: die geistige Entwicklung Furtwänglers fortlaufend darzustellen, nur teilweise erreicht werden konnte, weil die Zahl der vorhandenen bzw. erhaltenen Briefe aus den verschiedenen Lebensabschnitten sehr ungleich ist. Ergänzende Kommentare und gelegentliche Stellungnahme des Herausgebers im Anhang sind wichtig zum Verständnis mancher persönlicher und kulturpolitischer Situationen. Über Jahre gepflegte Korrespondenz mit nahen Freunden sowie mit bedeutenden Persönlichkeiten der Zeit, oft „... zwischen fester Entschlossenheit und taktvoller Rücksicht bewegte Auseinandersetzungen...“

geben Einblick in Wesen und Stellung des großen Dirigenten im europäischen Musikleben. Drei Fragenkomplexe zeichnen sich vor allem ab.

Hätte sich Furtwängler, nur drei Jahre älter als Ansermet, ein Jahr jünger als Klemperer, im heutigen Musikleben behaupten können? Er beobachtete die kulturelle Entwicklung mit tiefer Besorgnis um die Zukunft der Musik. Es sei „... so etwas wie eine Inflation der großen Musik eingetreten...“, und es sei fraglich, ob eine Musik als die Musik unserer Zeit angesprochen werden könne, die doch dem Menschen dieser Zeit — außer einer ganz geringen Zahl von Hörern — völlig fern liege. In den Briefen über das von Emil Preetorius herausgegebene Sammelwerk *Die Künste im Zeitalter der Technik* wird deutlich, wie sehr sich Furtwängler gegen den „Terrorismus des Massendenkens“ auflehnt. „Ich nehme es auf mich, als belangloser Reaktionär verlacht zu werden von Leuten, die das lebendige Leben ihren Konstruktionen zum Opfer bringen.“ Von Strawinsky meint er, daß er überschätzt werde und sieht darin eine Gefahr. Die Zwölftontechnik lehnt er ab, weil sie gegen elementarste Gesetze musikalischer Sinnlichkeit verstoße. Da Furtwängler durchaus nicht sein Ohr vor der modernen Musik verschloß — sein Eintreten für Hindemith ist bekannt; die Namen Schönbergs, Bartóks und mancher junger Komponisten standen auf seinen Programmen — sind seine Urteile um so deutlicheres Zeugnis dafür, daß seine Welt eben die der Klassik und Romantik war.

Die Jahre nach 1945, als Furtwängler das Auftreten in Deutschland verboten war und in den USA gehässig entstellte Bilder seiner politischen Haltung verbreitet wurden, waren bitter. Thiess spricht von dem „peinlichen und ungerechten Mißverständnis, mit dem man sein Verhalten während der nationalsozialistischen Diktatur beurteilte“, und bemüht sich, reichliches Briefmaterial vorzulegen, aus dem eindeutig die untadelhafte Haltung Furtwänglers hervorgeht. Schmähungen, wie sie ihm anlässlich der Einladung als Gastdirigent nach Chicago angetan wurden, insbesondere wenn sie aus dem Munde eines Toscanini kamen, desgleichen die kränkende Anmaßung im Verhalten Thomas Manns mußten ihn tief verletzen. Demgegenüber mag treue Freundschaft von Männern wie Menuhin, Bruno

Walter, Max Reinhardt und vor allen andern Boleslav Barlog tröstlich gewesen sein.

Zu der tiefen Depression, die aus vielen Briefen spricht, hat neben äußeren Widerständen der lebenslängliche innere Konflikt geführt. Furtwängler wollte in erster Linie Komponist sein. Daß er als solcher nicht anerkannt wurde, erzeugte eine wahrhaft tragische Spannung. Wie ein roter Faden zieht sich durch die Briefe die Klage über mangelnde Ruhe zu schöpferischer Arbeit: *„Ich zähle die Tage, bis das Dirigieren — der Pflicht- und Berufsteil — zu Ende ist und ich an meine Arbeit kann“* . . . *„die für die Zukunft vielleicht mehr bedeutet, — meine kompositorische Tätigkeit.“* Thiess weist darauf hin, daß Furtwängler, als er 35jährig Leiter des Gewandhaus-Orchesters und der Berliner Philharmoniker wurde, keine Freude darüber äußerte. Aus wirtschaftlichen Gründen hat er die Dirigentenlaufbahn einschlagen müssen, für ihn bedeutete es ein Opfer. *„Verzicht steht heute in Riesenlettern über meinem Leben“* schreibt der 60jährige und urteilt über seine Doppeltätigkeit: *„Für mich ist es keine Frage, was . . . mir wichtiger erscheint; trotzdem sind 100 Gründe, die es . . . immer wieder wünschenswert erscheinen lassen, als Dirigent tätig zu sein“*. Er war sich über seinen Rang als Dirigent durchaus im klaren und sah den wahren Grund seines Erfolges jenseits von Technik, da *„. . . wo es gilt, die tiefere Wesenheit großer Werke festzuhalten“*. Doch interessierte ihn das Dirigententum an sich weniger als die Musik, der es diene. Die entscheidendsten Fragen gründeten tiefer als die seiner Stellung in der Welt, *„. . . sie hingen vielleicht mit meinen Kompositionen . . . zusammen“*. So ist die Qual (in einem Satz an Curt Riess) zu verstehen: *„Es wird mir verzweifelt schwer, die Erkenntnis dessen, was ich hätte werden können, und was in Wirklichkeit geworden ist, anzunehmen!“*

Vergleicht man eine Mitteilung an Curtius 1945: *„. . . Ich habe eine neue Sinfonie (die Zweite!) in Partitur fertig geschrieben und denke, daß man nach meinem Tode sich einmal mit diesem Werk auseinandersetzen wird . . .“* mit den Zeilen aus einem der letzten Briefe (19. 10. 54), nach einer Ausführung dieser gleichen Sinfonie: *„. . . Es ist mir ganz klar, daß wenn ich heute sterbe, meine Kompositionen mit mir verschwinden*

werden, während das sachlich, wie ich wirklich sagen kann, nicht gerechtfertigt ist“ — so begreift man die ganze Tragik dieses großen Künstlerlebens.

Cornelia Schröder, Berlin

Jacobus Kloppers: Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien. Diss. phil. Frankfurt am Main 1965/66 (Dissertationsdruck). 390 S.

Der Verfasser klärt zunächst den Begriff der stilgerechten Interpretation, um anschließend die gefundenen Prinzipien auf die Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke anzuwenden. Da das Notenbild — so Kloppers — mehrdeutig ist, muß es gedeutet werden; solche Deutung darf aber nicht zur Umdeutung werden. Sie muß vielmehr versuchen, die Konzeption des Komponisten zu erfassen und in Klang umzusetzen. In diesem Zusammenhang spricht der Verfasser immer wieder und mit Nachdruck vom *„Gehalt“* der Musik, *„der sich im Notenbild verbirgt“*, was ihm ganz besonders zu danken ist, ebenso wie seine Gründlichkeit und Umsicht, mit der er sich im weiteren Verlauf seiner Arbeit einer ganzen Reihe von Spezialstudien zuwendet wie über das Assimilierungsbestreben des Spätbarock, über die spezifische Auffassung von der Musik im Barock überhaupt, ganz ausführlich über die musikalische Rhetorik, über die idiomatische Angleichung im Spätbarock, über Bachs Transkriptionstechnik, über die stilistische Entwicklung innerhalb des Bachschen Orgelschaffens, über das Instrument zur Zeit des Spätbarock und über die damalige Art, es zu spielen. Bei seinen Erwägungen zur Rhetorik kommt der Verfasser zu dem Schluß, daß Bach den rhetorischen Figuren immer einen allgemeinen Affektgehalt überordnet und zwar, was Kloppers besonders betont, jeweils einen im vorliegenden Stück. Dazu kommt, daß Bachs eigene Entwicklung vom hochbarocken Kontraststil zum spätbarocken der Verschmelzung führt. Von hier aus beurteilt der Verfasser mit besonderer Ausführlichkeit die Frage des Klavierwechsels innerhalb eines Stücks und stellt dabei mit Recht fest, daß eine dadurch bedingte klangliche Aufspaltung eines Werks gehaltlich bedingt und strukturell gesichert sein muß. Dies präzisiert er des näheren dahin, daß ihm Klavierwechsel nur dann geboten und erlaubt zu

sein scheint, wenn es sich um den Wechsel von Takt, Tempo, Dynamik oder Stil und um dialogische Formungen handelt. Danach sei Klavierwechsel gerechtfertigt bei Stücken wie dem Präludium in D-dur BWV 532 (Peters IV, 3), der Fantasie in g-moll BWV 542 (Peters II, 4) und dem Präludium in d-moll BWV 538 (Peters III, 3), nicht aber bei Werken, deren Architektur von derjenigen inspiriert ist, die wir in den Konzerten eines Vivaldi antreffen, wie es etwa beim Präludium in c-moll BWV 546 (Peters II, 6) der Fall ist. Hier hält der Verfasser es für angebracht, auf „*sprunghafte Dynamik zugunsten von organischem Anwachsen und Abnehmen zu verzichten*“, genauer gesagt, das Werk mit gleichbleibender Registrierung und ohne Klavierwechsel vorzutragen; nur so, so Kloppers, könne die innere Geschlossenheit gewahrt werden, wobei die psychologische Entfaltung durch stilgemäße Anwendung der in Anschlag, Agogik und Artikulation gegebenen Mittel ihren Ausdruck zu finden habe, Mittel, mit denen die klimaxartige Steigerung nachzuzeichnen sei. Abwechslung in der Dynamik sei schon durch die kompositorischen Mittel gegeben, klangliche Mannigfaltigkeit durch bei der mitteltönigen Temperatur gegebene Tonartencharakteristik. Obwohl der Verfasser die enge Verwandtschaft zwischen der Architektur solcher Bachschen Werke mit Vivaldis Konzertsätzen durchaus sieht und anerkennt, lehnt er einen solcher Architektur entsprechenden Klavierwechsel beim Vortrag einschlägiger Bachscher Stücke ab. In diesem Punkt wird ihm mancher wohl nicht folgen wollen, denn Kloppers' Feststellung von der Einheit des Affektgehalts gilt ja genau so für den ersten Satz des von Bach auf die Orgel übertragenen Konzerts in a-moll von Vivaldi, und weder der Komponist noch sein „Intavolator“ scheuen sich vor dem Wechsel zwischen Tutti und Soli bzw. Oberwerk und Rückpositiv. Gewiß verdient der Verfasser volle Zustimmung, wenn er verlangt, daß ein Klavierwechsel zu verwerfen ist, bei dem die melodischen Linien gewaltsam unterbrochen werden müssen, und wenn er feststellt, daß die Beibehaltung der Registrierung für ein Stück im Einklang steht mit der uns aus den Besetzungen der Vokal- und Instrumentalwerke Bachs bekannten Grundidee, jeweils einen Satz ohne Veränderung der Besetzung im Ganzen durchzuführen, zumal der Spieler

Bachscher Orgelmusik kaum je eine Hand frei hat zum Ziehen oder Abstoßen von Registern und ein Registrant damals nicht üblich war. Es dürften jedoch die verschiedenen Charaktere der einzelnen Klaviere nicht anders zu bewerten sein als die verschiedenen Farben eines Werkes der bildnerischen Kunst, und Kloppers' ins Schwarze treffende Beobachtung, daß die Linie der Emotion, des Affekts nicht mit dem Hin und Her der architektonischen Gliederung wechselt, führt ja gerade zu der völlig parallelen Feststellung, daß die klimaxartigen Steigerungen auch durch den klanglichen Wechsel hindurchgehen. Von dieser Erkenntnis liegt die andere, ebenso richtige nicht mehr weit ab, daß die musikalische Aussage gerade durch die Gestaltung der Relationen zwischen Struktur und Klangcharakteren eine Dimension und damit an Perspektive gewinnt, was — im Gegensatz zu Kloppers' diesbezüglicher These — Bach selbst in seinen größeren Werken geradezu beispielhaft praktiziert. Im übrigen wird Kloppers' Argument, daß beim Klavierwechsel die Pedalregistrierung geändert werden müsse, durch Bachs Präludium d-moll BWV 538 (Peters III, 3) gegenstandslos, und zu seiner Angabe, die Manualkoppeln hätten während des Spiels nicht gezogen oder abgestoßen werden können, braucht nur bemerkt zu werden, daß die Instrumente Gottfried Silbermanns es erlauben, während des Spiels auf Brustwerk oder Oberpositiv die betreffende Koppel ein- oder auszuschalten ohne auch nur einen Finger von der Klaviatur zu nehmen. Dagegen verdienen Kloppers' eingehende Ausführungen über Bachs Orgelideal volle Beachtung. Kloppers hat völlig recht, wenn er feststellt, daß keiner der historischen Typen spezifisch für Bach in Anspruch genommen werden kann. Rein historisch ist zu berichtigen, daß die Streicher und die Einzelquoten nicht erst im Spätbarock eingeführt wurden, sondern schon seit dem 16. Jahrhundert im süddeutschen bzw. niederländischen Raum bekannt und im 17. Jahrhundert durch die Familie Compenius nach Mitteleuropa eingeführt worden waren. Um so mehr hat Kloppers recht, wenn er nachweist, daß die Bachschen Tendenzen, die u. a. die Monumentalität des Gesamtklangs und den Streicherklang der eng mensurierten Gedeckten, konischen und zylindrischen Grundlabialen betonen, mit denen des romantischen Orgelbaus trotz

äußerer Analogien wenig gemeinsam haben. Der Wert des Klopperschen Buches liegt darin beschlossen, daß es gerade den verantwortungsbewußten Interpreten auf die Fülle der einschlägigen Gesichtspunkte hinweist und die Probleme von da aus in sorgfältiger Gründlichkeit bearbeitet.

Hans Klotz, Köln

Johannes Pröger: Mozarts Verhältnis zur Orgel und zur Orgelkomposition. Berlin: Verlag Merseburger 1965. 27 S.

Der zunächst in der Festschrift zur Einweihung des Nordpfalzgymnasiums Kirchheimbolanden erschienene Aufsatz liegt nun als Sonderdruck vor. Er bildet die historische Fundierung der in den beiden Orgelbänden (s. die folgende Rezension) vorgelegten Ergebnisse.

Mit beiden Publikationen faßt Pröger ein heißes Eisen der Mozartforschung an. Ausgehend von Untersuchungen Hanns Dennerleins (*Der unbekannt Mozart — Die Welt seiner Klavierwerke*, Leipzig 1951, 2¹⁹⁵⁵), namentlich von seiner Forderung des klangtechnischen Experiments, hat er in mehrjährigen Versuchen die als kritisch bezeichneten Klavierwerke unter spieltechnischen und klangkritischen Aspekten auf Orgeln in Kirchheimbolanden (Stumm), St. Cajetan/Salzburg (Egedacher) und Fügen im Zillertal (Orgel aus dem Damenstift in Hall) erprobt und auf ihren orgelmäßigen Charakter hin untersucht. In der Unterscheidung dreier Grade der „Orgelhaftigkeit“ folgt er Dennerlein, der „primäre“ Werke (ausschließlich der Orgel zugehörige Kompositionen) von „ambivalenten“ (auf Tasteninstrumenten jeglicher Art zu spielende Kompositionen) und „von der Orgel inspirierten Werken, die jedoch aus „äußerem Anlaß“ für ein stellvertretendes Instrument niedergeschrieben wurden“ unterscheidet. Gegen die Unterstellung einer „Bearbeitung“ im üblichen Sinne verwahrt sich Pröger mit der Bemerkung: „Ich glaube deshalb in diesen und ähnlichen Fällen eine behutsame Rekonstruktion des vermutlich ursprünglichen Orgeltextes wagen zu dürfen. Mit der Unsitte der ‚Bearbeitung‘ orgelfremder Werke hat dieses Verfahren nichts zu tun“ (11).

Die biographischen Angaben beschränken sich auf ein für das Verständnis der Problematik notwendiges Maß und dienen dazu, ein Bild von Mozart als Orgelspieler zu

zeichnen. Sie legen dar, daß die Orgel in Mozarts Leben eine wichtige Rolle gespielt hat, daß Mozart nach allem als ein bedeutender — Pröger sagt, „als der größte Orgelspieler und -kenner der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ (4) — zu gelten habe. Die Darstellung ist angenehm knapp; störend sind allerdings Satzunterbrechungen durch überlange Zitate wie auf Seite 26. (Druckfehler: S. 12, richtig: 2^{1/2} Jahre; S. 15: KV 628a, richtig: 528a; S. 15, Fußnote 23, richtig: Bd. I; S. 20, 13. Zeile: „der“ statt „die“.)

Die an sich verdienstvollen Untersuchungen bleiben in ihren Ergebnissen dennoch unbefriedigend, da bei der eifrigen, ja über-eifrigen Suche nach „verkannten“ Orgelwerken die gebotene methodische Vorsicht außer acht gerät. Da es hierbei um prinzipielle Fragen der Mozartforschung geht, fordert die Kritik strenge Maßstäbe. Ist bereits mit dem Begriff der „Orgelhaftigkeit“ der methodische Rahmen gefährlich weit gespannt, so vernachlässigen die aus dem Klangexperiment gezogenen Konsequenzen eine Reihe wesentlicher Gesichtspunkte. Schwankend wird der Boden vor allem dort, wo der Bereich biographischer Fakten und historischer Tatbestände verlassen und durch Mutmaßungen ersetzt wird, die nicht belegt werden können.

Wissenschaftlich einwandfreie Ergebnisse sind nur dann zu erwarten, wenn es gelingt, stichhaltige Kriterien der Unterscheidbarkeit von Klavier- und Orgelstil herauszuarbeiten, oder wenn nachgewiesen werden könnte, daß beide damals bis zur Quasi-Identität einander angenähert waren. Von beiden Möglichkeiten scheint Dennerlein — und Pröger folgt ihm — stillschweigend Gebrauch zu machen, ohne jedoch zuvor methodisch Klarheit erreicht zu haben. Das Klangexperiment wird überbewertet, und zwar so, daß philologische, aus der Quellenlage herzu-leitende Kriterien mehr oder weniger unberücksichtigt bleiben.

Die Gleichung „fugenmäßig = orgelmäßig“ kann in dieser Ausweitung nicht unwidersprochen bleiben. Formulierungen wie die folgenden sind für die wissenschaftliche Beweisführung unbrauchbar: „Es bedarf heute wohl kaum einer Rechtfertigung unseres Versuchs mehr, das großartige Werk“ — gemeint ist KV 394/383a — „für die Orgel zu gewinnen“. Oder im Falle von KV 399/385i, wo „es nur noch des Klangexperiments

bedurfte, um auch dieses Werk der Orgel zurückzugewinnen“ (24). Dennerleins Vermutung, daß Mozart für seine Orgelkompositionen keine Abnehmer gefunden habe, führt zu einer Art „Tarnungstheorie“; sie soll beweisen, daß Mozart wohl Orgelwerke geschrieben, sie aber als Klavierwerke „getarnt“ habe, um sie besser „absetzen“ zu können. Auch die Theorie der „Ersatzinstrumente“, die besagt, daß Mozart manche der fraglichen Stücke in Ermangelung einer Orgel für „häusliche Ersatzinstrumente“ notiert habe, bleibt vage. Konkrete Beweise vermißt man auch, wenn mit vielen Mutmaßungen „nachzuweisen“ gesucht wird, daß ein im Juli 1778 in Paris entstandenes „capriccio für Klavier“ (KV 395/300g) der „Niederschlag“ einer ebenfalls mutmaßlichen Orgelimprovisation vom Januar des gleichen Jahres in Mannheim oder Kirchheimbolanden sei.

Bei den frühen Stücken bis zum „Vero-neser Allegro“, KV 72a, lohnt es sich im Grunde genommen nicht, um Orgel oder Klavier zu streiten — was ja auch Dennerlein mit „ambivalent“ andeutet —, man kann sie auf mancherlei Instrumenten ausgeführt denken. In anderen Stücken treten aber mit den dynamischen Angaben, die sich auf der Orgel in den meisten Fällen nicht realisieren lassen, ferner mit grifftechnischen und Stilproblemen, Datierungsfragen und Fragen der Primärquellen Kriterien hinzu, die mehrfach eher gegen die „Orgelhaftigkeit“ als gegen die „Klaviergerechtigkeit“ sprechen. Die Anmerkung: „Dynamische Zeichen gelten nicht für die Orgel“, wie sie für das Adagio, KV 540, gegeben wird, wirft ein zweifelhaftes Licht auf Arbeitsweise und Quellenrespektierung. Unter allen Transkriptionen ist die des Andante, KV 402/385e, am wenigsten zu entschuldigen. Verdienstvoll ist es zweifellos, die gleich wundersame wie rätselhafte „Strahover Improvisation“, KV 528a, der Praxis zu erschließen. Der Ergänzungsversuch mag auf Widerstand stoßen, doch wer wollte es besser machen?

Die historisch-kritische Methode verlangt, daß man sich zuerst der Quellen versichere. Hier sind aber nach dem gegenwärtigen Stand der Mozartforschung bei weitem noch nicht alle Möglichkeiten erschöpft. Die von W. Plath auf dem Salzburger Kongreß 1964 umrissene Situation, wonach die „extensive“ Quellenforschung ihr Pensum etwa zu zwei Dritteln erfüllt habe, die „intensive“ aber erst am Anfang stehe, räumt die Möglich-

keit von „Überraschungen“ ein, die hier kaum bedacht werden. Geht aber die Unterscheidung zwischen sicherem Wissen und bedingter Hypothese verloren, so wird ein zweifelhafter Weg betreten.

Keinesfalls ist die Frage, wie sich Orgel- und Klavierstil Mozarts sauber scheiden lassen, auf dem Wege des Klangexperiments zu beantworten. Mag der empirische „Beweis“ erbracht werden, daß eine Komposition auf der Orgel klanglich auch oder womöglich noch besser „befriedigt“ als auf einem anderen Tasteninstrument, so besagt das wenig. Prögers Orgelbände liefern daher nicht eigentlich wissenschaftliche Einsichten, sondern sind Versuche. Das gleiche gilt für die Plattenaufnahmen zum „Orgel-Mozart“ (Pröger-Bauer, Schwann AMS 24 und 24 STE). Damit bleibt er der Wissenschaft die zwingende Beweisführung für die Authentizität der „vermutlich ursprünglichen“ Orgeltexte schuldig.

Dennerleins seit langem angekündigter Textband *Mozart und die Orgel*, der die Quellen, Abbildungen und Orgeldispositionen enthalten soll, steht bis heute aus. Vielleicht bringt er Klärungen, vielleicht auch eine gewisse „Entschärfung“ des genannten Problems. Neben der Bedeutung der Fragestellung selbst sind vorläufig die „Nebenergebnisse“ des Verfassers positiv zu bewerten; der Leser gewinnt tiefere Einsichten in die Vortragsweise Mozartscher Musik und wird darauf aufmerksam gemacht, daß sich manche Orgeln aus Mozarts Zeit in un gutem Zustand befinden — es gilt, sie zu retten. Albert Palm, Schramberg

Johannes Pröger: Mozart auf der Orgel. Bd. I und II. Berlin: Verlag Merseburger (1959) und (1958). 80 und 72 S.

Die Vorworte zu beiden Bänden schrieb Hanns Dennerlein. Band I, *Kleinere Stücke*, bringt aus dem Londoner Skizzenbuch (1764/65) acht Stücke, von denen KV 15g als „unzweifelhaft für die Orgel geschrieben“ beurteilt wird; die „kantablen Andantesätze“ KV 15 o, q, ii, mm, die „Charakterstücke“ KV 15r und u sowie die Gigue KV 15z gelten als „ambivalent“, d. h. gleicherweise für Orgel wie für Klavier denkbar. Für die „Abbréviation“-Gestalt von KV 15g werden zwei „Auflösungsvorschläge“ gegeben, der eine von Dennerlein, der andere vom Herausgeber. Während ersterer nahe am originalen Text bleibt, formt Pröger ihn

zu einer kleinen französischen Ouvertüre um. Als Stücke „im galanten Stil“ folgen das „Veroneser Allegro“ KV 72a und die konzertante Kirchenkonzerte KV 336/336d. Die „freien Formen“ sind durch das *Capriccio* KV 395/300g, die *Introduktion* KV 396/385f und die *Fantasia* KV 397/385g vertreten. Unter den sogenannten „späten Werken“ erscheint neben dem *Adagio* in h, KV 540, und der Leipziger *Gigue* in G, KV 574, eine Rekonstruktion und Ergänzung der „Strahover Improvisation“, KV 528a, welche die von A. Ebert 1910 (*Die Musik*, X/2) veröffentlichte Niederschrift des Paters Norbert Lehmann auswertet.

Die „ambivalenten“ Stücke des Londoner Skizzenbuchs entziehen sich der Entscheidung, ob sie ursprünglich für Orgel oder Klavier geschrieben wurden; die Frage stellt sich lediglich bei KV 15g (zum Prinzipiellen siehe die vorausgehende Rezension zu J. Pröger, *Mozarts Verhältnis zur Orgel und zur Orgelkomposition*, 1965). Prögers Lösungsvorschlag ist historisch wie sachlich kaum gerechtfertigt. In KV 15o wäre anstelle der Emendation T. 17 dem Originaltext der Vorzug zu geben, da hier die Parallele zu T. 14/15 (nicht zu 1/2) maßgebend ist. Ein zwingender Grund dafür, daß sich dieses *Andante* auf der Orgel „authentischer“ darstellen lasse als auf dem Klavier, ist nicht zu erkennen. Dies gilt auch für KV 15q, bei dem besonders die Neukomposition der Takte 23 ff. anfechtbar erscheint. In KV 15z läßt sich der Wegfall der originalen Takte 36 und 60 vom Klanglichen her kaum rechtfertigen.

Zu KV 395/300g ist, wie die Editionsleitung der NMA (W. Plath) mitteilt, das Autograph jüngst wieder zum Vorschein gekommen. Es bestätigt die originale Dynamik der Takte 23 ff., die weder cembalono noch orgelgemäß, sondern eindeutig klaviergemäß ist. Daß sich Mozart nichts dabei gedacht haben sollte, ist schlechterdings undenkbar. Schwerlich „orgelhaft“ ist auch das *Arpeggio* der Takte 1 und 27 ff., desgleichen die Oktavgriffolge in den Takten 17, 23 ff., 46 f., die ausgesprochen klavieristisch sind. Die Emendation in Takt 7w leuchtet ebenso wenig ein: Mozart notiert die letzte Note ♯E nicht ohne Grund als einzelnes (ungebalktes) Achtel. Die Änderung der originalen Notierung in T. 47e erscheint überflüssig.

Das Autograph zu KV 396/385f läßt keinen vernünftigen Zweifel zu, daß die bewußten 5 Takte einen Violinpart andeuten (nicht aber ein zweites Orgelmanual), die typischen Violin-Begleitfloskeln und die Dynamik sind zu deutlich. An Dennerleins Argumentation fällt auf, daß im *Unbekannten Mozart* der Hinweis, es könnte sich evtl. um ein Orgelstück handeln, noch fehlt. Erst im Vorwort der Orgelbände spricht er es als „primäres“ Orgelwerk an. Die Frage, ob Sonatensatz oder Fugeneinleitung, tritt gegenüber der Primärfrage, ob Orgel- oder Klavierwerk, in den Hintergrund. Vage ist die Beweisführung bei der *d*-moll-Fantasia, KV 397/385g, in der die Schwierigkeit, welche das *f*“ bereitet, mit Bezug auf KV 395/300g abgestützt wird, dessen angeblicher „Orgelcharakter“ jedoch ebenso unerwiesen bleibt. Da das Autograph fehlt, fällt die Entscheidung nahezu ganz in den Bereich des Geschmacks.

KV 540 ist laut Mozarts eigenhändigem Verzeichnis „Ein *Adagio* für das Klavier allein. in *H* mol“. Über die auf der Orgel nicht realisierbare Akzentdynamik setzt sich der Herausgeber mit der Anmerkung hinweg: „Dynamische Zeichen gelten nicht für die Orgel.“ Im Vorwort wird die Orgelzuweisung als Versuch bezeichnet, „der kaum der Rechtfertigung bedarf“. KV 574, „Eine kleine *Gigue* für das Klavier. in das Stammbuch des Hr: Engel. kurfürst: Sächsischem Hoforganisten in Leipzig“, beschließt als „unzweifelhafte Orgelkomposition“ den I. Band. Daß ein Stammbucheintrag für einen Organisten allein darum ein Orgelstück sei, ist wissenschaftlich kaum ein Argument.

Band II enthält fünf *Introduktionen und Fugen*. Überall dort, wo der Tastenbereich der Orgel überschritten wird, erfolgt eine „Adaptation“. Das Sonatenfragment KV 402/385e hat der Herausgeber, Dennerleins Analyse im *Unbekannten Mozart* folgend, im Sinne einer „Zweitemenfuge“ zu Ende geführt. Die unglückliche Terminologie — man meint doch wohl nicht im Ernst eine Doppelfuge damit? — wird von Dennerlein noch weitergetrieben, der (S. 178) von einer „regelrechten Tripelfuge“ spricht. Von KV 312/189i und KV 401/375e, die als *Introduktion* und *Fuge* zusammengefaßt sind, kann die *Fuge* als wirkliches Orgelstück gelten. Bei der Datierung folgt Dennerlein Köchel mit 1782. Das Autograph ist jedoch nach neuesten Prüfungsbefunden W. Plaths

früher, nämlich in der Salzburger Zeit um 1773 entstanden, wodurch Dennerleins „Zyklustheorie“ hinfällig wird. Wie uns W. Plath dazu mitteilt, hat es unmittelbar an der Schriftgrenze Mozart/Stadler den Anschein, daß die Angabe „ped.“, allerdings ohne die entsprechende Pedalnote, noch von Mozarts Hand stammt.

Für KV 402/385e ist zwar das Autograph verschollen, doch existiert ein Faksimile der ersten Seite des Andante (34 Takte), aus dem die Instrumentenangabe „Violino“ und „Cembalo“ hervorgeht. Ganz abgesehen von den floskelhaften, violinmäßigen Spielfiguren in der Oberstimme des Andante ist also schwer einzusehen, weshalb es „nicht unter die Violinsonaten“ zu rechnen sei, wie Dennerlein möchte. Während die Fuge eine Transkription für die Orgel verträgt, ist sie beim Andante kaum möglich. Schließlich wäre die Frage, ob Prögers Neukomposition (T. 58 ff.) der Stadlerschen Ergänzung vorzuziehen sei, einer eigenen Diskussion wert. Terminologisch unglücklich ist es, mit Dennerlein von einer „Zweithemenfuge“ zu sprechen oder gar von „einer Art Tripelfuge“, wie Pröger es tut (23).

Um KV 546/426 — „Ein kurzes Adagio, à 2 Violini, Viola e Basso, zu einer Fuge, welche ich schon lange für 2 Klaviere geschrieben habe“ (Mozart-Verz. 88) — als vierhändige Orgelfuge nachzuweisen, werden Schubert und Lachner bemüht, die 1823 eine vierhändige Fuge auf der Orgel gespielt haben.

Für den ausübenden Organisten, der sich den Orgelbänden zuwendet, bergen die spärlichen Ausführungsanweisungen, wie sie das Nachwort enthält, die Gefahr des „Danebengreifens“ vor allem dort, wo keine „Mozart-Orgel“ zur Verfügung steht.

Albert Palm, Schramberg

Ein Tütsche Musica 1491. Festgabe der Literarischen Gesellschaft zur Feier ihrer 500. Sitzung, herausgegeben von Arnold Geering. 1. Teil: Faksimile, 2. Teil: Transkription und Kommentar. Bern: Verlag Herbert Lang (1964). (68), XVI und 68 S. (Schriften der Literarischen Gesellschaft Bern. IX.)

Mit dieser Publikation wird ein Dokument zugänglich gemacht, das — abgesehen von den althochdeutschen Schriften Notker Labeos — zu den frühesten Zeugnissen in der Tradition deutschsprachiger Musiklehren

zählen dürfte. Nachdem der Traktat erstmals 1954 von Antoine-E. Cherbuliez beschrieben und hinsichtlich seiner Herkunft identifiziert worden war, lenkte Arnold Geering 1962 erneut das Interesse der Forschung auf ihn (Festschrift Karl Gustav Fellerer, S. 178—182; vgl. auch Kurt von Fischer in MGG I, Sp. 1766). Die vorliegende Ausgabe bietet nunmehr das Manuskript selbst in einer großartig gelungenen, mehrfarbigen Faksimile-Reproduktion, verbunden mit einem Übertragungs- und Kommentarband. Der Gedanke, die Drucklegung im Rahmen der Berner Literarischen Gesellschaft zu veranstalten, lag zweifellos nahe, da hier eine bedeutsame Quelle zur spätmittelalterlichen Musikgeschichte der Stadt Bern greifbar wird (heutiger Aufbewahrungsort: Burgerbibliothek Bern, Mss. Hist. Helv. LI. 76). Bei dem offensichtlich nach einer lateinischen Vorlage gearbeiteten Traktat handelt es sich um ein Elementarlehrbuch der mehrstimmigen Musik, entsprechend seinem lateinischen und deutschen Titel: *Musica pro cantu figurativo — Tütsche Musica des figurirten gsangs*. Dem ersten Teil über musiktheoretische Grundbegriffe folgt eine umfassende Erläuterung der weißen Mensuralnotation (leider nicht vollständig erhalten). Besonders interessant ist, daß der Text an mehreren Stellen das Metier der Instrumentalisten (konkret: Pfeifer) berührt, was Geering mit Recht zu dem Schluß veranlaßt, der Autor „wende sich nicht oder zum mindesten nicht ausschließlich an die Sängerknaben der Berner Kollegiatskirche, sondern an die Stadtpfeifer“ (a. a. O., S. 180). Als mutmaßlicher Verfasser gilt Bartholomäus Götfred Frank, Kantor und Chorherr am St. Vinzenzstift in Bern († 1522).

Für die Transkription des Textes in Band 2 wurde vom Herausgeber „zur erleichterten Lesung“ eine sinnvoll vereinfachende Schreibweise gewählt. Wesentliche Hilfe bietet auch die zeilengetreue Wiedergabe der Manuskriptseiten, ferner die sorgfältig angelegte Kommentierung einzelner Worte und Redewendungen. Demgegenüber unterliefen dem Herausgeber in Verbindung mit den lateinischen Stellen einige z. T. recht gravierende Lese- bzw. Editionsfehler. — Die Zugabe der Berner Stadtpfeifer-Ordonnanz von 1572 am Schluß des Bandes stellt eine willkommene Bereicherung dar.

Corrigenda: S. 1 Z. 2 (= 1/2) des Titels ist zu lesen „lingua vulgari“ statt „lingua

volgari“, Z. 3 „formare“ statt „formae“; 8/8 „Cantuum iniciales“ statt „Cantium iniciales“. — Randbemerkungen: 18/2 „genera“ statt „signa“; 18/7 und 26/3 „maxima“ statt „maximam“ (dazu Anm.: „maxiam Hs.“ bzw. „maxiam Hs.“); 19/9 „brevis“ (moderne Transkription!) statt „breuis“; 20/13–14 „semiminima“ statt „semi minima“; 23/2–3 „ligatura“ statt „liga tura“; 23/4 „Nota quod“ statt „Nonquam“; 23/7 „genera notarum“ statt „genera notae“; 27/3–4 „Semibrevis“ statt „Semibrevis“ („s“ am Ende des Wortes ist im Ms. gestrichen!); 37/2 „habetur“ statt „habentur“; 46/6 „habetur“ statt „habent“; 49/13 „prolacionis“ statt „prolacionem“ (dazu Anm.: „prolacionem Hs.“); 52/8–9 „pleno circulo“ statt „pleno semicirculo“ (vgl. im deutschen Text: „... ist ein ganzer ring . . .“).

Karl-Werner Gümpel, Freiburg i. Br.

Johann Joachim Quantz: On Playing the Flute. A complete translation with an introduction and notes by Edward R. Reilly. London: Faber and Faber 1966. 365 S.

Wie stark heute das Interesse vieler Liebhaber, Künstler und Wissenschaftler für die Musik des ausklingenden Spätbarock und deren Aufführungspraxis ist, bekundet sich auch in der Zahl der Neuausgaben und Faksimiledrucke der großen Instrumental- und Vokalschulen aus dieser nicht zuletzt auf didaktischem Gebiet so überaus fruchtbaren Epoche. Und so, wie schon damals die musikalische Welt an diesem herbstlichen Segen in der jeweiligen Landessprache teilzuhaben wünschte (z. B. Tosi: englisch, deutsch; Geminiani: englisch, französisch, deutsch; Quantz: französisch, holländisch, italienisch, englisch nur die Hauptstücke XIII und XV; Leopold Mozart: französisch, holländisch, später russisch), so erscheinen auch heute wieder Übersetzungen der großen Lehrbücher jener Zeit und zwar vor allem in englischer Sprache (Mozart 1948, Carl Philipp Emanuel Bach 1949), wie sich ja gerade die amerikanische und englische Musikforschung seit Jahren verschiedener aufführungspraktischer Probleme im besonderen angenommen hat (u. a. Babitz, Boyden, Dart, Donington, Mendel, Neumann).

Die Reihe solcher Übertragungen wird jetzt fortgesetzt mit einer englischen Ausgabe des *Versuchs einer Anweisung die*

Flöte traversiere zu spielen von Johann Joachim Quantz (Berlin 1752), eines Werkes also, das — die eigentliche Flötenlehre sozusagen nur als Anlaß benutzend — in einzigartiger Weise die damalige europäische Musik- und Musizierkultur widerspiegelt. Die aus einer unveröffentlichten Dissertation (Ann Arbor 1958) hervorgegangene Arbeit erweist sich nicht nur als eine ausgezeichnete Textübertragung, sondern mit ihrer 31 Seiten umfassenden Einführung, den zahlreichen, den Text kommentierenden Anmerkungen und der beigefügten Bibliographie darüber hinaus als ein wertvoller Beitrag zum ohnehin nicht sehr reichhaltigen Quantz-Schrifttum.

In der *Introduction* schildert Edward R. Reilly die Wirkung des in seinen Grundzügen kurz beschriebenen und in den Zusammenhang mit seinen Vor- und Nachfahren gestellten Lehrwerkes auf die damalige wie auf die heutige Zeit; er berichtet über das Leben des großen Musikers und Pädagogen und verzeichnet sorgfältig dessen auf den verschiedenen, durch alle wichtigen Musikländer Europas führenden Reisen gewonnene Erfahrungen samt den damit verbundenen Einflüssen auf Interpretations- und Kompositionsstil. In letzterem Zusammenhange weist der Verfasser auf die offensichtliche Diskrepanz hin zwischen der Bedeutung des Komponisten Quantz zu seiner Zeit, die allein schon durch die fälschlich unter seinem Namen veröffentlichten Flötendrucke belegt wird, und der heutzutage demgegenüber sehr viel geringeren Einschätzung seiner Werke, die Reilly außer auf die bisher nicht ausreichende Erforschung der Materie einmal auf die oft nur durch einen Zufall bestimmte und damit nicht repräsentative Auswahl und zum anderen auf die nur geringe Zahl und teilweise mangelhafte Qualität der heute zur Verfügung stehenden Neudrucke zurückführt; dieser Übelstand ist deswegen besonders zu beklagen, weil die Kompositionen ja die praktische Erläuterung des Lehrbuches darstellen. Reilly versucht auch das durch Burney überlieferte und recht unvollständige Bild von Quantz nach der menschlichen Seite hin abzurunden und dessen nähere Lebensumstände während der Potsdamer Zeit ein wenig aufzuhellen.

Vor dem eigentlichen Textteil, auf den die im Original in einem gesonderten Tafelanhang gedruckten Beispiele verteilt wurden, erläu-

tert Reilly noch die speziellen Schwierigkeiten dieser Übersetzung, zu der er nicht nur die von Quantz selbst redigierte französische, sondern auch die zeitgenössische holländische Ausgabe zum Vergleich mit herangezogen hat; er konnte auf diese Weise verschiedene Fehler des deutschen Textes bereinigen und überdies einige Irrtümer aufdecken, die Quantz unterlaufen waren. Zahl und Größe der Probleme eines solchen Unterfangens werden deutlich, wenn man sich einmal klarmacht, daß sich ja auch schon für den heutigen deutschen, mit dem Sprachgebrauch der Zeit nicht vertrauten Leser bei manchen Stellen gewisse Verständnisschwierigkeiten ergeben (wie etwa bei dem in der Affektenlehre zentralen Begriff der „Leidenschaften“ oder schon bei ganz einfachen Worten wie „gemein“ und „schlecht“); und hierzu gesellen sich nun noch die generellen und die speziellen Probleme einer jeden Übersetzung (wie in diesem Falle etwa beim „Zungenstoß“, XXXVIII). In Anbetracht dieser im Grunde nicht lösbaren doppelten Problematik der Übertragung eines älteren Werkes in eine andere Sprache kann und darf es keine Rolle spielen, ob für jede mehr oder minder unwesentliche Einzelheit nun wirklich der bestmögliche Ausdruck gefunden worden ist — ob beispielsweise der Begriff „Current-jungen“ mit „street boys“ (353, vgl. 339) sinntsprechend wiedergegeben wird oder nicht. Es dürfte sich jedoch empfehlen, bei einer neuen Auflage die auf die Aussprache des *i* hinweisende Anmerkung auf S. 71 bereits auf S. 56 nach „... the vowels *u* or *i* . . .“ einzufügen.

Abschließend ist festzustellen, daß mit diesem ebenso gut hergestellten wie ausgestatteten Buche nicht nur die erste vollständige, sondern zugleich auch eine der großen Vorlage würdige Übertragung der Quantz-Schule ins Englische vorliegt.

Hans-Peter Schmitz, Berlin

The Fleury Play of Herod, edited by Terence Bailey. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies 1965. 72 S.

Die Zahl von Neudrucken liturgischer Spiele des Mittelalters mit Noten ist verhältnismäßig gering; um so begrüßenswerter ist eine Veröffentlichung wie die vorliegende. Der *Ordo ad representandum Herodem* von Fleury liegt zwar bereits in E. de Cousse-makers Standardwerk *Drames liturgiques du*

moyen-âge von 1860 vor, bei der Seltenheit dieser alten Schrift ist er aber einem breiteren Publikum dadurch kaum zugänglicher. Die Ausgabe von Terence Bailey wendet sich an den Laien. Die Einleitung verzichtet auf jeden wissenschaftlichen Apparat und stellt klar und übersichtlich Umwelt und Herkunft, Anlage und Aufführungspraxis von Text und Musik dar. (Bei der Rolle der Musik wäre noch auf die sicherlich eingefügten selbständigen Instrumentalsätze zu verweisen.) Dann folgt zunächst der lateinische Text mit den Noten, darauf derselbe Text noch einmal zur Verdeutlichung der Versformen mit gegenübergestellter englischer Übersetzung. Die Notation ist, wie in anderen Veröffentlichungen dieser Art, in gleichmäßigen Achtern übertragen, Ligaturen werden durch Balken angedeutet. Nur die volkstümlichen Strophen des Gesprächs zwischen Herodes und seinem Sohn hat der Herausgeber, notationsmäßig inkonsequent, mensural wiedergegeben. Dadurch wird zwar das Bild verfälscht, der latente Rhythmus der Stelle aber, der sie aus ihrer Umgebung heraushebt, auch einem unbefangenen Leser deutlich gemacht. Alles in allem ist die kleine, ansprechend mit einem Faksimile ausgestattete Ausgabe gerade dieses vielseitigen, bewegten Spiels gut geeignet, dem Liebhaber einen Eindruck von dieser farbigen Kunst des Mittelalters zu vermitteln.

Anna Amalie Abert, Kiel

Anonymus: *Missa III super L'homme armé*. Gulielmus Faugues: *Missa Vinnus vina*. Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1965. 26 und 30 S. (Monumenta Polyphoniae Liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae. Series I, Ordinarium Missae. Tomus II/3 und Tomus IV/1.)

Die Besprechung einer wissenschaftlichen Edition, der vorläufig jegliches einführende oder erklärende Wort fehlt, mag zunächst voreilig anmuten: der Rezensent bewegt sich auf unsicherem Boden, wenn er nicht selbst die Voraussetzungen der Edition eruiert; jede speziellere Kritik kann ins Leere treffen und sich später als überflüssig erweisen. Wenn wir trotzdem ein Unfertiges vorstellen, so in der Hauptsache, weil seit den ersten Lieferungen im Jahre 1948 nun doch der Zeitpunkt gekommen ist, an dem die Herausgeber die bisher vorgelegten Teile durch einen kritischen Bericht völlig benutzbar machen sollten.

Offenbar enthielten die ersten Lieferungen einen Begleittext, der über Plan und Editionsrichtlinien des Unternehmens orientierte (vgl. Bukofzer in MQ 35/1949, 334 bis 340. Ein Exemplar der Grundsätze, nach denen die 1946 gegründete Societas vorzugehen beschlossen hat, verdanke ich der freundlichen Vermittlung von Herrn Friedrich Suck, Kassel). Danach streben die *Monumenta* einen hohen Grad von Wissenschaftlichkeit an, indem sie der Quelle so genau wie möglich folgen. Schlüssel, Notenwerte und Proportionszeichen bleiben unverändert; darüber hinaus begegnen im Druckbild aber auch Eigenheiten der Mensuralnotation, die nur dem Eingeweihten verständlich sind: Schwärzung der Noten, die „altera“ bei Breven, Semibreven und Minimien, der *punctus divisionis* und die perfekte Geltung von Semibrevis und Brevis in entsprechend dreizeitigen Mensuren (vgl. III/3, S. 5, Kyrie II und Gloria). Die Textierung folgt ebenfalls streng der Vorlage, selbst dort, wo eine Zuordnung der Silben naheliegend oder die Ergänzung eines lückenhaften Textes möglich wäre. Die Enthaltsamkeit der Herausgeber erstreckt sich endlich auch auf die Akzidentien.

Die Edition ist also absichtsvoll „unpraktisch“. Ihr ausschließlich wissenschaftlicher Charakter wird dadurch gerechtfertigt, daß zugleich, als *Documenta Polyphoniae Liturgicae*, eine Reihe erscheint, die der Praxis dienen soll. Um so mehr bedürfen die *Monumenta* des kritischen Apparates, dessen Zusammenwirken mit dem esoterischen Notentext der Ausgabe erst zu ihrer beabsichtigten Wirkung verhelfen kann. Der grundsätzlich einleuchtende Plan, das kritische Material erst für Gruppen von Bänden gesammelt zu publizieren, erscheint angesichts der Zeiträume, mit denen man dabei rechnen muß, doch etwas ungeschickt. Vielleicht ließe sich ein Kompromiß in Gestalt eines Begleitwortes finden, das den Benutzer mit den wichtigsten Voraussetzungen bekannt macht.

Die *Missa super L'homme armé* läßt sich als die dritte jenes bemerkenswerten Zyklus von sechs Messen aus der Handschrift Neapel, Bibl. Naz. VI-E. 40 identifizieren, über den Plamenac und nach ihm Gombosi Einzelheiten mitteilen (vgl. ZfMw 10, 609 ff. und 11, 376 ff. Die noch ungedruckte Dissertation von Judith Cohen: *Die sedis anonusici L'homme-armé-Messen* . . . ,

Zürich 1963, war mir nicht zugänglich.). Die vorliegende Messe baut sich auf dem Abschnitt „*doibt on doubter, doibt on doubter*“ auf. Ein Kanon in Distichen erläutert das Verfahren, nach dem dieser Passus in gerader und krebsgängiger Bewegung wiederholt und versetzt werden muß, um den Cantus firmus der ganzen Messe erstehen zu lassen. Der Notenband schickt in übersichtlicher Form Kanon und Resolutio sowie die weiteren Dispositionen des so gewonnenen Cantus firmus und der cantus-firmus-freien Teile voraus. (In der *Resolutio Canonis* ist die Pause am Schluß der Abschnitte 2 und 4 zu streichen.) Jedem Ordinariumsteil dient der Cantus firmus in drei Größenordnungen, und zwar in jeder einmal: im Gloria z. B. dem *Et in terra, Qui tollis* und *Cum Sancto Spiritu*. Da seine jeweilige Gestalt den Umfang des Satzes bestimmt, kommen etwa *Kyrie II, Cum Sancto Spiritu, Et exspecto, Osanna II* und *Dona nobis pacem* auf die gleiche Zahl von Mensuren. Den Ausgleich für die textreichen Ordinariumsteile schaffen eingestreute Duos wie *Domine Fili, Et incarnatus* u. a. Schon bei oberflächlichem Vergleich zeigt sich, daß der anonyme Meister bei den gleichartigen Cantus-firmus-Abschnitten einfache Wiederholungen vermieden, aber doch auch nicht alle Möglichkeiten erschöpft hat (vgl. *Kyrie I, Et in terra, Patrem, Sanctus* und *Agnus I*, jeweils 9 ff.). Eingehende Untersuchungen dürften allerdings dadurch behindert werden, daß gelegentlich Stimmen fehlen. Vollständig ist allein das Gloria.

Bei der *Missa Vinnus vina* vermißt man den Kommentar besonders, weil jene Quelle, die wir eruieren konnten: Rom, Bibl. Vat., Cap. Sixt. 51, das Werk nicht ausdrücklich mit dem Namen Faugues' verbindet. Vielmehr zählen es Haberl (*Musikkatalog*, 84, Nr. 7) und Llorens (*Capellae Sixtinae Codices*, 103, Nr. 8) übereinstimmend zu den anonymen Kompositionen. In der Quelle geht allerdings eine Kopie der *Missa la basse danse* von Faugues voraus (vgl. G. C. Schuetze, jr.: *Corrigenda to . . . III. An Introduction to Faugues*, [4–5]). Falls der Herausgeber nicht eine andere, signierte Abschrift zur Hand hatte — Konkordanzan zu suchen, fühlte sich der Rezensent nicht verpflichtet —, darf man die Argumentation zugunsten Faugues' mit Interesse erwarten. Auch die Frage nach dem merkwürdig aus-

schnitthaften Cantus firmus „*Vinnus vina*“ harrt einer Antwort. So mag die Besprechung refrainartig mit der Bitte schließen, die für den Wissenschaftler gedachte Edition mit Hilfe eines Kommentars aus ihrem derzeitigen unbefriedigenden Dasein zu erlösen.
Martin Just, Würzburg

Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense. Vol. 1—5, 9 bis 12. Milano: Veneranda Fabbrica del Duomo (1958—1964).

Das ebenso ehrgeizige wie monumentale und dankenswerte Unternehmen der Fabbrica del Duomo in Mailand, die sogenannten „Gafurius-Codices“ des Mailänder Doms in einer wissenschaftlichen Edition zugänglich zu machen, ist bisher allzu wenig beachtet worden, obwohl bis 1964 bereits eine stattliche Zahl von Bänden vorlag. Ein Hinweis auf diejenigen Bände, die zur Rezension zur Verfügung gestellt wurden, mag daher nicht unwillkommen sein — nicht nur für Wissenschaftler, sondern auch für die Praxis, der hier eine Fülle teilweise außerordentlich qualitätvoller Kompositionen der Josquinzeit in zuverlässigen Editionen in die Hand gegeben wird. Allerdings scheint es nicht einfach zu sein, die vorliegenden Bände über den Musikalienhandel überhaupt zu beziehen; die Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano scheint, durchdrungen von ihrer Aufgabe („*Appartiene a noi, prima che agli stranieri, divulgare i tesori dell'arte onde si onora il nostro patrimonio ideale*“), auf Publizität ihres Unternehmens wenig Wert zu legen und verstand sich erst nach längerem Zögern dazu, Rezensionsexemplare abzugeben.

Die Ausgabe, die unter der Gesamtleitung des Mailänder Domkapellmeisters Luciano Migliavacca (unter Mitwirkung von Angelo Ciceri und Eugenio Consonni) steht, ist nach Komponisten gegliedert, obwohl sie sich auf den Inhalt der drei vollständig erhaltenen Codices 2267—2269 („librone 1—3“) des Domarchivs beschränkt. Das ist bei einer Denkmäler-, keiner Komponisten-Edition zweifellos kein glückliches Ordnungsprinzip, zumal keiner der vorliegenden Bände eine genaue Beschreibung, Inhaltsangabe und Würdigung der drei Quellen enthält, für die doch hier — über Jeppesens Aufsatz in *Acta musicologica* III, 1931 hinaus, der die eigentliche Wiederentdeckung der Handschriften bedeutete —

eine fast einmalige Gelegenheit gewesen wäre. Andererseits ermöglicht diese Ordnung wenigstens bei einem Komponisten, für dessen Schaffen die Handschriften fast die einzige Quelle sind, einen guten Gesamtüberblick: bei Gafurius selbst. Ihm sind die ersten fünf Bände der Ausgabe gewidmet.

Band 1—3 (hrsg. von Amerigo Bortono; X und 74, XII und 137, XV und 146 S.) enthalten die Messen des Gafurius aus den Codices 2267 und 2268, das heißt alle überlieferten Ordinariumskompositionen des Meisters, eine davon (*Missa sexti toni irregularis*) sogar zweimal, weil sie in verschiedenen Fassungen in beiden Quellen steht (ausgerechnet hier also, wo es vernünftiger gewesen wäre, beide Fassungen zusammenzuziehen, eine Überlagerung der Ordnung nach Komponisten und Werken durch eine Ordnung nach der Quellenlage). Der Kommentar des Herausgebers zu jedem einzelnen Werk ist dankenswert ausführlich, weist Vorlagen nach und beschäftigt sich vor allem mit kirchentonalen Problemen und mit der eigentümlichen quasi-cantus-firmus-Technik der meisten dieser Messen. Dagegen sind die eingestreuten stilkritischen und ästhetischen Bemerkungen teilweise recht unverbindlich (die *Missa de Carneval* ist „*dedicata — lo fa presumere il titolo — alla domenica che precede le Ceneri; cioè all'ultima prima della Quaresima; si spiega dunque il suo carattere particolarmente arioso e spigliato*“), wie überhaupt ein systematischer Kommentar nicht angestrebt zu sein scheint. So erklärt sich wohl auch, daß bei der sehr ausführlichen Diskussion der cantus-firmus-Technik der *Missa De tous biens pleine* nicht einmal erwähnt wird, woher der cantus firmus stammt.

Band 4 (hrsg. von Fabio Fano; VI und 87 S.) enthält die elf Magnificat-Kompositionen, die unter dem Namen Gafurius in den Codices 2267 und 2269 überliefert sind. Etwas unglücklich, aber wohl als Rücksichtnahme auf die Praxis zu erklären ist hier das Verfahren, die strophische Textierung in einigen Werken (also die Unterteilung je zweier Texte — etwa „*Et exultavit . . .*“ und „*Esurientes . . .*“; „*Quia fecit . . .*“ und „*Sicut locutus est . . .*“ — unter je einen Satz) aufzulösen (also die Sätze der Komposition mit je nur einem ihrer Texte in der liturgischen Reihenfolge mehrfach abzudrucken). Der Kommentar des Herausgebers beschränkt sich im wesent-

lichen auf textkritische Details. — Band 5 (hrsg. von Luciano Migliavacca; IX und 136 S.) bringt sämtliche Gafurius-Motetten der Mailänder Quellen, glücklicherweise in der Reihenfolge der Handschriften selbst, so daß die nachweisbar oder vermutlich als Zyklen gedachten Motettengruppen erkennbar bleiben. Um so merkwürdiger ist es, daß die liturgischen Stellenangaben des Motettenzyklus „*Salve mater salvatoris*“ (*loco Introitus* usw.) aus dem Notentext ins Vorwort des Bandes verbannt worden sind. Daß die Klangzusatznoten einiger Motettenschlüsse ebenfalls aus dem Notentext in den Kommentar gewandert sind, ist offenbar das Ergebnis eines Strebens nach „Normalisierung“ des Notentextes im Sinne des Palestrinastils — eine Manipulation, die in einer wissenschaftlichen Ausgabe eigentlich nichts zu suchen hat. Ein gewisser Mangel an historischem Verständnis zeigt sich in diesem Textdetail ebenso wie in den stilkritischen Bemerkungen des Vorworts, die unverbindlich bleiben, weil der Stil des Komponisten und der an den Motetten angeblich abzulesene Prozeß der „*maturazione*“ nicht in den Rahmen des Zeitstils und der Besonderheiten des „Mailänder Stils“ gestellt werden. Vorwort und Kritischer Bericht verzichten auch auf einen konsequenten Nachweis der liturgischen Orte, Texte und *cantus firmi* (bzw. *cantus firmus*-Bruchstücke), sind aber sonst philologisch zuverlässig und ergiebig.

Von den restlichen Bänden der Ausgabe ist der historisch wichtigste, wenn auch nicht ästhetisch reizvollste wohl der Band 9 (hrsg. von Luciano Migliavacca; IX und 133 S.), der anonyme Lamentationen, Antiphonen, Sequenzen und Hymnen aus dem Mailänder Repertoire enthält. Interessant sind hier vor allem, neben der kleinen Hymnengruppe, die den Codex 2269 eröffnet, die *Lamentationes* und eine *Oratio Jeremiae*, eine Allerheiligen-Litanei und ein breit angelegtes „*Stabat mater*“ (die beiden letzteren vor allem interessant durch ihre bemerkenswert sichere Disposition großer Textmengen und ihre fortgeschrittene „rhetorische“ Haltung). Der Kritische Bericht dieses Bandes ist erfreulicherweise etwas ausführlicher und geht auf liturgische Fragen und lokale Besonderheiten der komponierten Textfassungen ein; auch hier aber sind merkwürdigerweise Klangzusatznoten ein-

zelter Stimmen in den Kritischen Bericht verbannt.

Band 10 (hrsg. von Fabio Fano; XXXI und 140 S.) bringt vier in Mailand überlieferte Messen Heinrich Isaacs: *La bassadanza* (*La spagna*), *Quant j'ay au cueur*, *Chargé de deuil* und die vierstimmige Messe *Wohlauf Gesell von hinnen*. In Anlehnung an den ambrosianischen Ritus fehlen den beiden ersten Messen in der Mailänder Überlieferung Kyrie und Agnus Dei, der dritten Messe das Kyrie. Der Herausgeber hat diese Sätze nach Petruccis *Misse Henrici Izac* (1506) hinzugefügt, Fehler der Mailänder Überlieferung in den übrigen Sätzen gemäß Petruccis Fassung eliminiert, die teilweise beträchtlichen Varianten des Druckes verzeichnet und damit eine zuverlässige und in ihrer Stellung zu den Quellen nachprüfbar Ausgabe vorgelegt, die vier der bedeutendsten und schönsten Messen Isaacs erstmals vollständig zugänglich macht.

Wie dieser Band ein Vorgriff auf die geplante und hoffentlich bald beginnende, dringend notwendige Isaac-Gesamtausgabe ist, so ist Band 11 (Gaspar van Weerbeke: *Messe e Mottetti*, hrsg. von Giampiero Tintori; XII und 147 S.) ein Vorgriff auf die im Rahmen des *Corpus Mensurabilis Musicae* geplante Gesamtausgabe der Werke Gaspars van Weerbeke. Er umfaßt sämtliche Werke Gaspars aus den Mailänder Quellen: drei Marienmotetten, drei Motettenzyklen *loco Missae* und die Messe *Ave regina caelorum*. Im Gegensatz zum Isaac-Band ist hier die weitere Überlieferung der Werke nicht berücksichtigt. Die Tendenz, nicht-italienische Sekundärliteratur nicht zur Kenntnis zu nehmen und damit der selbstauferlegten Verpflichtung („*Appartiene a noi, prima che agli stranieri . . .*“) eine eigentümliche Wendung zu geben, setzt sich in diesem Band darin fort, daß die Gaspar-Studien Gerhard Crolls mit keinem Wort erwähnt werden. Leider ist der Band selbst in der Beschreibung der Mailänder Quellen nicht zuverlässig (S. III heißt es zum Motettenzyklus „*Ave mundi domina*“: „*L'indice originale precisa: Messa di Gaspar sostituita da otto Mottetti.*“ Natürlich sagt der lateinische „*Indice originale*“ des Codex 2269 nichts dergleichen, sondern faßt lediglich Gaspars wie alle anderen Motettenzyklen in einer eigenen Spalte unter der Überschrift *Motetti missales consequentes* zusammen).

Band 12 der Reihe, offenbar der jüngste bisher erschienene, ist ebenfalls einem der „kleineren“ Niederländer gewidmet (Johannes Martini: Magnificat e Messe, hrsg. von Benvenuto Disertori; IX und 98 S.). Er umfaßt ein Magnificat octavi toni, die Messen *Coda pavon*, *Ma bouche rit* und *Io ne tengo quanto te*. Dankenswerterweise sind den Messen Vergleichs- bzw. Vorlagen-sätze beigegeben, und ein Anhang bringt weitere Zugaben aus nicht-Mailänder Quellen; leider aber werden die Messen nicht wie im Isaac-Band nach anderen Quellen komplettiert, sondern in der Mailänder Kurzfassung (ohne Kyrie und Agnus Dei) abgedruckt. Wer sich ein zutreffendes Bild von den Werken machen will, ist also doch nach wie vor auf eigene Quellenarbeit angewiesen.

Man wird der Mailänder Fabbrica del Duomo ohne Einschränkung dankbar dafür sein müssen, daß sie wenigstens einen erheblichen Ausschnitt aus dem Repertoire der drei erhaltenen Chorbücher der Ära Gafurius zugänglich gemacht hat; man wird aber bedauern, daß der großen und mühevollen Arbeit offenbar kein konsequenter Plan zugrunde gelegen hat und daß so weder ein Bild der drei Handschriften als einer fast einzigartigen Repertoiresammlung noch ein ganz zuverlässiges Bild vom Anteil einzelner Komponisten an diesem Repertoire entstanden ist. Immerhin hat die Ausgabe ein Fundament gelegt, auf dem weitere Untersuchungen mit der nötigen Vorsicht werden weiterbauen können. Der Notentext der Ausgabe ist, nach Stichproben zu urteilen, zuverlässig und weitgehend fehlerfrei, die Editionsgrundsätze entsprechen im wesentlichen den heute üblichen, und Stich und Ausstattung der Bände sind ansehnlich.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Franz Berwald: Sämtliche Werke. Band 11: Streichquartette. Hrsg. von Nils Castegren, Lars Frydén, Erling Lomnä s. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. XXI, 143 S. (Monumenta Musicae Svecicae)

Daß eine Berwald-Gesamtausgabe zu den dringenderen musikwissenschaftlichen Aufgaben der Gegenwart gehört, mag manchem Leser dieser Zeitschrift nicht unmittelbar einleuchten. Um so geschickter war es, die jetzt unter dem Patronat der Königlich Schwedischen Musikakademie anlaufende

Ausgabe mit einem Band Kammermusik zu eröffnen, denn vor allem hier und in den Orchesterwerken, besonders in den Symphonien der 40er Jahre, scheint die historische und ästhetische Bedeutung des Komponisten zu liegen.

Der vorliegende Band enthält die drei Streichquartette in g-moll (1818), a-moll (1849) und Es-dur (1849), also ein Frühwerk aus der Stockholmer Jugendzeit und zwei Werke aus den Jahren nach der Berliner und Wiener Zeit und nach den großen Symphonien. Ein viertes Quartett scheint existiert zu haben, ist aber verschollen und vielleicht von Berwald selbst vernichtet worden; für seine ehemalige Existenz und seine Datierung auf 1818 spricht außer den im Vorwort der Ausgabe beigebrachten Dokumenten und Argumenten auch die Beobachtung, daß Berwald zu den Komponisten gehört, die wie Beethoven häufig nicht Einzelwerke, sondern Werkpaare in einer Gattung komponierten (2. und 3. Quartett Ende Oktober und Anfang November 1849, Symphonien g-moll und D-dur 1841/42, C-dur und Es-dur 1845, Violin-Konzert und Doppel-Konzert 1820).

Die drei Quartette sind, bei allen deutlichen Anklängen an wechselnde Vorbilder, originelle und bedeutende Werke, wenngleich ihnen die verblüffende Absonderlichkeit der Symphonien fehlt — es ist bezeichnend für die Kraft der Gattungstradition des Streichquartetts, daß das exzentrische Komponieren „gegen den Strich“ hier weit weniger deutlich hervortritt als in den Orchesterwerken. Das g-moll-Quartett bewegt sich etwa auf der Stilebene Spohrs. Der kammermusikalische Satz ist so meisterhaft und die Harmonik so originell, daß man kaum an ein Jugendwerk denken würde, und höchstens die relativ konventionelle Melodik und unkonzentrierte Themenfülle des ersten Satzes und die formal sorglose Ausbreitung aller konventionellen Rondo-Elemente (virtuose Episoden für die 1. Violine, Fugati, Orgelpunkte) im Finale wirken noch unfertig.

In den beiden späten Quartetten ist das stilistische Vorbild nicht mehr Spohr, sondern Mendelssohn. Beide Werke hängen nicht nur chronologisch, sondern auch thematisch eng miteinander zusammen; formal nehmen sie (wie die Symphonien) das Experimentieren mit der zyklischen Form auf, das um die Jahrhundertmitte für die Instrumentalkomponisten in der Luft lag. Das a-moll-

Quartett läßt die vier üblichen Sätze pausenlos ineinander übergehen und verzahnt sie teilweise auch motivisch; in der thematischen Substanz ist es schwächer als das Schwesterwerk, dafür im weitgehend kontrapunktischen Satz außerordentlich dicht und kammermusikalisch. Das *Es*-dur-Werk, im Klang und Satz stärker orchestral, bildet den viersätzigen Zyklus zu axial-symmetrischer Einsätzigkeit in fünf Abschnitten um (Introduction in Form einer Kadenz — Sonatensatz-Allegro — Adagio — Scherzo ohne Trio — Adagio-Anfang wiederholt — Allegro verkürzt wiederholt) und ist auch in der Substanz sicherlich das bedeutendste und originellste der drei Werke.

Die Ausgabe ist philologisch einwandfrei und folgt im äußeren Bild wie in den Editionsgrundsätzen den großen Gesamtausgaben. Umständlich und wohl auch unnötig, außerdem platzraubend ist die Zweisprachigkeit aller Textteile einschließlich des Kritischen Berichts — hier sollte man sich für die weiteren Bände der Ausgabe, der man im übrigen einen guten Start bescheinigen kann und einen guten Fortgang wünschen möchte, auf nur eine der wissenschaftlichen Welt-sprachen beschränken.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Antonii Romani Opera. Prodeunt curante F. Alberto Gallo. Bologna: Università degli Studi di Bologna 1965. XVI, 42 S. (Antiquae Musicae Italicae Monumenta Veneta, ohne Bandzählung = Monumenta Veneta Sacra I)

Die Position des Antonius Romanus (= „de Roma“), der im Jahre 1420 als „magister cantus“ und 1425 als „cantor S. Marci“ genannt wird, ist namentlich im Hinblick auf die Entwicklung des Niederländerstils genau beschrieben worden (Korte). Nicht zuletzt deshalb darf eine Ausgabe auf besonderes Interesse rechnen. Überdies lassen — relativ seltener Fall — die drei repräsentativsten Werke durch ihre Verknüpfung mit Staatsereignissen Datierungen zu: Die Motette „*Ducalis sedes — Stirps Mocenigo*“ wurde 1414 zur Dogenwahl des Tommaso Mocenigo geschrieben, die Motette „*Carminibus festos — O requies populi*“ mit hoher Wahrscheinlichkeit für eine Prozession im Jahre 1423 und „*Aurea flammigeri*“ bei Gelegenheit eines Staatsbesuches im Jahre 1432. Außer diesen Kompositionen sind ein Gloria-Credo-Satzpaar, ein weiteres

Gloria und der cantus einer ballata bekannt. Der stilistische Ambitus reicht von isorhythmischen Ordnungen (*Carminibus — O requies*) bis zu ersten, aus den Frühwerken der Dufay-Generation bekannten Anläufen zu einer Verklammerung verschiedener Meßsätze, gleiche Tempusfolge und Entsprechungen in den Satzanfängen, von der ars subtilior der Kombination unterschiedlicher Messuren (*Aurea flammigeri*, T. 59 ff.) bis zu einer homogenen Disposition der Stimmen, zumal in den Meßsätzen, die sich am Klangideal der Fauxbourdonzeit orientiert.

Eine solche Musik des Übergangs stellt dem Herausgeber besondere Aufgaben: Die Geltungsbereiche verschiedener, oft widerstreitender Regeln überschneiden sich (Handhabung der Dissonanz, der Akzidentien usw.), so daß beispielsweise die klare Unterscheidung erlaubter Reibungen von Fehlern des Schreibers, die zu Emendationen zwingen, oft nicht möglich ist. Offenbar unterliegt der dreistimmige Satz des Gloria-Credo-Paars strengeren Regeln als die Vierstimmigkeit der Motetten, die demgegenüber mit Umständlichkeiten der Stimmführung, zahlreichen frei einsetzenden Dissonanzen, Okta-ven und Quinten etc. unbewältigt wirkt.

Leider läßt die Ausgabe die hiermit in besonderem Maße gebotene Sorgfalt vermissen. Der falsche Purismus, den Text so darstellen zu wollen, wie die Quelle ihn bietet, zeigt sich in seiner Absurdität und als Methode, den vom Stoff gestellten Fragen auszuweichen. Es fehlt die Textkritik; die Bemerkungen des Herausgebers beschränken sich auf Textlesung, Vorzeichen, Mensurzeichen und in wenigen Fällen die Lesung der Ligaturen. Dies kursorische Verfahren wird begünstigt durch den Umstand, daß für jedes Stück jeweils nur eine Quelle vorliegt, ein Vergleich also, der sich wenigstens mit den eindeutigen Schreibfehlern hätte befassen müssen, entfiel. Der Raum verbietet ein vollständiges Zitat aller Unstimmigkeiten: Eindeutige Fehler (u. a. S. 1, T. 16; S. 3, T. 35; S. 10, T. 65; S. 19, T. 107; S. 24, T. 130/131) stehen neben Widersprüchen, die sich aus der Teilvorzeichnung und dem Verzicht auf jegliche Ergänzung von Akzidentien ergeben (S. 2, T. 29; S. 6, T. 83; S. 12, T. 104; S. 19, T. 115 etc.), nicht zu reden von wie auch immer zu handhabenden Rücksichten auf *mi contra fa* usw.

So ist auf den Text kein Verlaß, was angesichts seiner besonderen Problematik (als

Beispiel ist „*Ducalis sedes — Stirps Moce-nigo*“ als Nr. 30 in Scherings Musikgeschichte in Beispielen leicht erreichbar) besonders schwer wiegt. Die Werte sind nicht verkürzt, die originalen Schlüssel beibehalten, auch die Mensuren, so daß bei dem in der italienischen Motette jener Zeit häufigen Fall verschiedener Vorzeichnung für Ober- und Unterstimmen übereinanderstehende gleiche Werte verschiedene Zeitauern symbolisieren; auch darin führt die Kombination der modernen Partitur mit einer möglichst originalen Notierungsweise der Stimme zum Paradox. Kleinere Mängel sind ungenaues Übereinanderstehen der Werte, gerade in rhythmisch komplizierten Partien, plötzliche Vergrößerung des Mensurtaktes (S. 19), im Vorwort das Fehlen von Hinweisen auf frühere Veröffentlichungen der Stücke. Eine Ausgabe, wie sie nicht sein sollte.

Peter Gülke, Potsdam

Ottaviano Petrucci: *Canti B* numero cinquanta, Venice, 1502. Edited by Helen Hewitt. With an Introduction by Edward E. Lowinsky. Texts edited and annotated by Morton W. Briggs, translated by Norman B. Spector. Chicago—London: The University of Chicago Press (1967). XIX, 242 S. (Monuments of Renaissance Music. II.)

Helen Hewitts Ausgabe der *Canti B* war als Ergänzung zu ihrer mustergültigen und längst unentbehrlich (leider auch selten) gewordenen Ausgabe des *Odhecaton* schon Anfang der vierziger Jahre geplant und vorbereitet. In der lange erwarteten, nun endlich vorliegenden Version unterscheidet sie sich allerdings sehr wesentlich von der *Odhecaton*-Edition — im ganzen durchaus vorteilhaft. Geblieben sind die bewährte philologische Akribie der Herausgeberin, ihr Spürsinn bei der Konkordanzsuche, ihre umfassende Kenntnis der musikalisch-literarischen Formen der weltlichen Musik der Josquinzeit und ihrer Probleme. Dagegen ist der kritische Apparat verändert und vorteilhaft vereinfacht. Die wesentlichen Lesarten der *Canti B* selbst und solche Konkordanz-Lesarten, die zum Verständnis der Werke beitragen, erscheinen in Fußnoten beim Notentext, während auf ein extensives Lesartenverzeichnis aller Konkordanzen verzichtet wird — mit Recht, da es in erster Linie um die kritische Edition dieser einen Quelle, nicht um eine umfassend quellen-

kritische Edition ihrer einzelnen Kompositionen geht. Bedauern mag man höchstens, daß offenbar kein Versuch gemacht worden ist, Stammbäume für einzelne häufig überlieferte Werke aufzustellen, die vielleicht Schlüsse auf Petruccis direkte oder indirekte Quellen erlauben könnten.

Der Akzent des gleichwohl umfangreichen Kommentars liegt dementsprechend nicht auf philologischen Details des Notentextes, sondern auf der ausführlichen Diskussion der Überlieferung der Werke (mit weitestgehend vollständigen Konkordanzverzeichnissen), verwandter Kompositionen (mit sehr wertvollen Listen solcher Werke), der Texte und der musikalischen Struktur der Sätze. Der Ertrag dieses fortlaufenden Kommentars ist sehr reich; die Methode sollte Schule machen, zumal sie uns von der Unsitte kommentarloser, praktisch unbewältigter Lesartenhäufung (einer Art musikwissenschaftlicher Fliegenbeinzählmethode) erlösen könnte. Ebenfalls Schule machen sollte das hier exemplarisch fruchtbare Verfahren, zur philologischen Erarbeitung und Interpretation der literarischen Texte Hilfe von romanistischer Seite einzuholen. Schließlich dienen die soweit wie möglich und stilistisch vertretbar durchgeführte „sangbare“ Textierung der Werke (die in Petruccis Druck, abgesehen von Nr. 2, nur mit Incipits versehen sind) und die im Kommentar gegebenen, sehr eleganten und witzigen englischen Übersetzungen einer durchaus begrüßenswerten „Popularisierung“ der Ausgabe für die Praxis.

Die Einleitung Lowinskys beschäftigt sich vor allem mit dem Problem der Textierung, mit sehr beherzigenswerten, zugleich praxisnahen und philologisch exakten Argumenten; ferner mit dem Problem der *musica ficta*, mit einer geistvollen, aber musikalisch nicht zwingend notwendigen Interpretation von Brumels „*Noé, noé*“ (offenbar ein Weihnachtslied in der Tradition der französischen *noëls*, dessen hier chromatisch-modulatorisch gedeutete Refrain-Sequenz, vermutlich auf den Text „*noël, Noël*“ zu singen, solchen interpretatorischen Aufwand auch vom Text her kaum plausibel erscheinen läßt und das im Notentext der Ausgabe denn auch mit „konventioneller“ Akzidentien-Ergänzung gedruckt ist); schließlich mit der stilistischen Spannweite des Repertoires der *Canti B*, mit einer verblüffenden und bestechenden Interpretation von Josquins rätselhaftem „*L'hom-*

me armé"-Kanon als Schlußpointe. Alles in allem: eine mustergültige, durch Einleitung und Kommentar überaus anregende, im Notentext vorbildlich zuverlässige Edition, die zudem ungewöhnlich schön gestochen und gedruckt und mit einer großen Zahl prachtvoller Abbildungen versehen ist, „which will aid the scholar as well as delight the eye“ (S. XVI). Die so überaus verdienstvolle Reihe der *Monuments of Renaissance Music*, die ganz im Zeichen der Einfallsfülle und Energie ihres General Editor steht, hat nach dem verheißungsvollen Beginn mit der *Musica Nova* hier eine ebenbürtige, in der Ausstattung noch prächtigere Fortsetzung gefunden. Es ist besonders erfreulich, daß unter den geplanten Bänden der Reihe auch *Petrucis Canti C* und eine Neuausgabe der *Odhecaton*-Edition Helen Hewitts angezeigt sind. Man darf dem Unternehmen nachdrücklich einen guten und schnellen Fortgang wünschen.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Lodovico Viadana: *Cento Concerti Ecclesiastici*, opera XII, 1602. Parte I: *Concerti a una voce con l'organo*. Hrsg. von Claudio Gallico. Mantua: Istituto Carlo d'Arco und Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964. 134 S., 2 Faks. (*Monumenti Musicali Mantovani*, Vol. I: *Opere di Lodovico Viadana*, Ser. I, *Musica vocale sacra*, No 1.)

„Eine Gesamtausgabe in Partitur von Viadanas op. XII (samt Fortsetzungen) mit gut ausgearbeitetem Generalbaß tut der Musikgeschichte Not“ schrieb Hugo Leichtentritt 1909 (in der von ihm bearbeiteten 3. Auflage des 4. Bandes von Ambros' *Geschichte der Musik*). Nördlich der Alpen galt Lodovico Viadana im 17. und 18. Jahrhundert als „Erfinder des Generalbasses“. Diese Tatsache war dem Unternehmen einer Gesamtausgabe bis in die jüngste Zeit eher hinderlich als nützlich, denn in musikhistorischen Abhandlungen war es seit Kiesewetters (höchst anfechtbaren) Untersuchungen über die Herkunft des Generalbasses üblich geworden, Viadana seinen Ruhm streitig zu machen und nebenbei festzustellen, auch seine Musik halte hinsichtlich ihrer Modernität den Vergleich mit gleichzeitig entstandenen weltlichen Werken der „echten“ Monodisten nicht aus. Daran änderten auch gutgemeinte Rehabilitierungsversuche (Haberl, Leichtentritt, Max Schnei-

der) nichts, und nach Friedrich Blumes massiver Kritik (*Das monodische Prinzip* . . ., 1925) wurde es in Deutschland still um Viadana. In einem verbreiteten musikgeschichtlichen Kompendium (K. H. Wörner) taucht sein Name sogar nur noch am Rande auf. Die Auswahl der in Neuausgaben zugänglichen Stücke ist in vieler Hinsicht zufällig und ungenügend, da die besten und musikalisch anspruchsvollsten der *Concerti* unediert blieben.

Gegebener Anlaß für das Erscheinen des vorliegenden ersten Bandes einer vollständigen Ausgabe der *Concerti Ecclesiastici* war das Viadana-Gedenkjahr 1964 (seit Parazzi wurde 1564 als Geburtsjahr angenommen; nach Mompellio, Artikel *Viadana* in MGG XIII, ist allerdings 1560 wahrscheinlicher). Die Edition ist zugleich der Eröffnungsband einer geplanten Denkmälerreihe *Monumenti Musicali Mantovani*. Überblickt man die Menge und die Qualität des für die Reihe in Aussicht genommenen Materials (Werke von Striggio, Rossi, Baccusi, Ripa, Farina, daneben Jachet von Mantua und Gastoldi), so erscheint das Unternehmen sehr vielversprechend. Und von Viadanas Werken sind es ja nicht allein die *Cento Concerti Ecclesiastici* von 1602, die Aufmerksamkeit verdienen. Unter den in 26 erhaltenen Individualdrucken und in Sammelwerken überlieferten Kompositionen sind freilich manche kirchliche „Gebrauchsmusik“, aber auch zahlreiche bedeutende Werke, die ein beredtes Zeugnis für die Kraft des musikalischen Umbruchs vom Anfang des 17. Jahrhunderts ablegen. Man darf nur nicht in den (naheliegenden) Irrtum verfallen, die *Concerti* für eine Solostimme und Generalbaß, die in dem ersten Band der neuen Edition vorliegen, seien die wesentlichen, reformatorischen Werke Viadanas; jedenfalls ist er wohl kaum ihretwegen zu seinem wohlbekannten Ruhm gekommen. Wichtiger sind die vierstimmigen *Concerti* in „reduzierter Zweichörigkeit“ als Übergangsstufe zum Triosatz und die dreistimmigen *Concerti* im Triosatz, in denen eine umwälzende neue Kompositionstechnik — der Generalbaßsatz — auftritt. Seine Kriterien (vgl. *Mf. XVIII*, S. 320) lassen sich zwar auch in den Solo-*Concerti* nachweisen, doch nicht ohne weiteres aus ihnen ableiten, da sich das Neue hier hinter einer quasi-motettischen Anlage weitgehend verbirgt.

Eine ausführliche Beschreibung der Musik Viadanas und einen Bericht über die bei der Vorbereitung der Edition gewonnenen Erfahrungen gab Claudio Gallico in seinem Aufsatz *L'arte dei „Cento Concerti Ecclesiastici“ di Lodovico Viadana* (Quaderni della Rassegna Musicale Nr. 3, 1965). Gallico ging — relativ unbelastet von dem wissenschaftlichen Meinungsstreit um Priorität und Wert der „Erfindung“ — primär von der musikalischen Substanz aus und machte keinen Hohl aus seiner Bewunderung für Viadana („*Tres pueri . . . è una bella e viva pagina di musica . . . ; Cum appropinquaret . . . : una pagina intensamente ispirata*“). Ein derartig subjektives Engagement wäre in Deutschland nach der Diskussion über Viadanas historische Rolle kaum die geeignete Voraussetzung für einen Viadana-Herausgeber gewesen (aber Gallico gibt auch konkrete Begründungen für die Qualitäten von Viadanas Musik).

In vieler Hinsicht ist diese Ausgabe als vorbildlich zu bezeichnen. Der typographischen Gestaltung und der äußeren Aufmachung ist viel Sorgfalt (und finanzieller Aufwand!) gewidmet; der Notenstich (der Druckerei Valdona in Verona) ist — bis auf einige allzu deutlich sichtbare Fehlerkorrekturen — hervorragend, vor allem die Trennung der originalen Generalbaßstimme und der kleinsten Stimmen und dennoch gut leserlich ausgesetzt ist hervorzuheben. Die Editionsgrundsätze sind wohlüberlegt und, ebenso wie die Bearbeitung des Orgelparts, nicht dem geläufigen Klischee verhaftet. Die wichtigsten Probleme, die eine Edition von Musik aus dem 17. Jahrhundert aufwirft, sind hier auf eine befriedigende und nachahmenswerte Weise gelöst.

Daß die originalen Notenwerte nicht nur im geraden, sondern auch im ungeraden (dreizeitigen) Takt beibehalten wurden, muß als mutiger Schritt bezeichnet werden. Wer die richtige Temporelation von geradem und ungeradem Takt einmal erfaßt und praktisch erprobt hat, wird eine Verkürzung der Notenwerte nicht nur als unnötige Veränderung des Originals, sondern geradezu als eine Verunklarung der Verhältnisse empfinden. Die Rückbesinnung auf die Originalnotation ist daher unbedingt als ein Fortschritt in der Editionspraxis zu bewerten. Andererseits sollten klare Anweisungen für den praktischen Musiker gegeben werden, der die großen Noten der *Proportio sesquial-*

tera oft im Sinne eines langsam auszuführenden Tempos mißverstehen.

Gallico schreibt im Vorwort (S. 13): „Der Herausgeber ist übrigens davon überzeugt, daß die Proportionsverhältnisse zwischen binären und ternären Zeiten in ein und demselben Stück nicht immer auf gleiche und strenge Weise geregelt werden können, wie es die ältere Theorie gemäß den arithmetischen Beziehungen fordern würde, die durch die Mensurzeichen angegeben werden. Er empfiehlt, daß man das richtige Tempo von Mal zu Mal von der natürlichen, vom Ausdruck bestimmten Deklamation abnehmen und die Abschnitte mit verschiedenem Rhythmus untereinander auf elastische und delikate Weise verbinden soll, und zwar so, daß der Übergang vom einen zum anderen fließend vor sich geht, ohne Störungen im Gleichgewicht und ohne daß die Regelmäßigkeit und die richtige Aussprache des Textes verletzt werden.“ Als Beispiele, aus denen die Relation zwischen den Zeitmaßen des geraden und des ungeraden Taktes hervorgehe (durch die Deklamation), führt Gallico das Concerto Nr. 46, T. 45 und das Concerto Nr. 81 an. In diesen Concerti sollen drei Semibreven des $\textcircled{3}$ -Taktes die gleiche Zeit bekommen wie eine Semibrevis des $\textcircled{2}$ -Taktes. Jedoch gerade aus diesen (und anderen) Beispielen ergibt sich ein anderes Verhältnis: die gleichen Textsilben, die im dreizeitigen Takt auf Semibreven deklamiert sind, werden nach dem Taktwechsel auf Semiminimae deklamiert. Eine Semibrevis (ganze Note) des $\textcircled{3}$ -Taktes ist daher so schnell auszuführen wie eine Semiminima (Viertelnote) des $\textcircled{2}$ -Taktes. Diese, der rechnerischen Proportion widersprechende Art der Ausführung des dreizeitigen Taktes ist auch bei Gabrieli und Monteverdi nachgewiesen und hängt eng mit der Sprachdeklamation zusammen. Es ist anzunehmen, daß sie für die meisten Stellen im dreizeitigen Takt bei Viadana und seinen moderner orientierten Zeitgenossen anzuwenden ist. Der hemiolische Großtakt, der innerhalb des dreizeitigen Takts eine Verlangsamung der Schlagzeit bedeutet, leitet nahtlos in den geraden Takt über (die Brevis der Hemiole ist so schnell zu schlagen wie die halbe Note im geraden Takt). Leider sind hemiolische Bildungen, die im taktstrichlosen Stimmbuch leicht zu sehen, aber in der Partitur mit regelmäßig nach drei Semibreven gesetzten Taktstrichen von den

Ausführenden oft nicht schnell genug erkannt werden können (Nr. 6, T. 81/82; Nr. 24, T. 22/23), von Gallico nicht besonders kenntlich gemacht — außer an den Stellen, wo im Originaldruck schwarze Noten (Color) auftreten.

Die im Originaldruck als *Alto* bezeichnete und gewöhnlich im Altschlüssel notierte Stimme hat Gallico in den oktavierten Violinschlüssel übertragen. Auch diese in der Editionspraxis bislang ungebrauchliche Maßnahme ist als besonders positive Errungenschaft hervorzuheben. Um 1600 wurde der Altus im Vokalensemble stets von männlichen Sängern ausgeführt, die (wie wir heute sagen würden) die Tenorstimmelage besaßen. Es ist daher unhistorisch, sie im normalen Violinschlüssel zu notieren und von einer weiblichen Altstimme ausführen zu lassen, zumal der Ambitus für die weibliche Altstimme meist ziemlich tief liegt (im übrigen bewirken die vielen Hilfslinien eine erhebliche Veränderung des Notenbilds). Gallico gibt eine nützliche Übersicht (S. 19) über die Umfänge der einzelnen Stücke und stellt im Vorwort fest, daß *Canto*, *Alto* und *Tenore* in ihrem Ambitus nicht mit den modernen Stimmgattungen Sopran, Alt, Tenor, sondern mit Mezzosopran/Alt, (hoher) Tenor und Tenor/Bariton gleichzusetzen sind.

In allen übrigen Punkten folgt die Ausgabe den heute üblichen Editionsgrundsätzen. Abweichungen gegenüber dem Originaldruck (Gallico folgt im Notentext der 4. Auflage von 1605) konnte ich nicht feststellen, aber leider zahlreiche kleinere Druckfehler (S. 19 muß der letzte Schlüssel ein Baßschlüssel sein; in Nr. 5 ist die Taktzählung fehlerhaft; in Nr. 13, T. 55 muß die letzte Note ein Viertel sein; in Nr. 15, T. 26 dissoniert *fis*¹ des Orgelparts; in Nr. 32, T. 31 fehlen Noten usw.).

Im Kritischen Bericht sind einige Fehler aufgezählt, die offenbar in dem von Gallico benutzten Bologneser Exemplar des *Basso pro Organo* der 4. Auflage stehen, aber in dem mir vorliegenden Augsburgener Exemplar der gleichen Auflage nicht auftreten. Es ist daher zu vermuten, daß die beiden Exemplare verschiedene Korrekturzustände darstellen. Bei der Vorbereitung des 2. Bands wäre dem Rechnung zu tragen. Unphilologisch ist leider die Textedition der Vorrede. Daß *v* am Wortanfang (*vna*) in *u* transkribiert wird, *u* im Wortinneren (*de-*

uono) dagegen stehen blieb, mag unerheblich scheinen. Wenn der von Gallico gebotene Text dem Exemplar der 1. Auflage folgt (dies scheint aus dem einleitenden Satz hervorzugehen), so hätte er die Abweichungen des Textes der 4. Auflage aufzählen oder wenigstens vermerken müssen, daß es kleine Abweichungen gibt. Neben orthographischen Kleinigkeiten (*Un Organo* — *vn'Organo*; *ai contrapunti* — *a' contrapunti*; *accomodati* — *accommodati* usw.) stehen Fälle, die deutliche Abweichungen darstellen: *à Cinque*, *à Sei*, *Sette*, & *anche à Otto* — *à Sei*, *à Sette* . . .; *che stauano per udire* — *ad udire*; *di haverle all'ultimo ritrovato* — *hauerlo*; *ho usata particolare diligenza* — *diligenza particolare*; *di non lasciare pausare in essi* — *pausate* (vgl. auch die von Cl. Sartori, *Bibliografia* . . ., S. 112 f. gebotene Textfassung). Daß somit die Vorrede wieder einmal in einem Text vorliegt, der nicht ganz unbedenklich zitiert werden kann (die vielbenutzte Fassung von Max Schneider ist äußerst fehlerhaft), muß bedauert werden.

Gallicos Aussetzung des Generalbasses ist dem Duktus der komponierten Stimmen hervorragend angepaßt. Besonders die Bearbeitungen von Nr. 5 (*Decantabat populus*) und von Nr. 18 (*Non turbetur*) können als Beispiel dafür dienen, wie die Aussetzung eines „*motettischen Generalbasses*“ (um diesen Ausdruck von H. H. Eggebrecht zu gebrauchen) aussehen sollte. Die Aufgabe besteht hier nicht darin, passende Akkordfolgen als harmonische Ausfüllung des zweistimmigen Satzes zu finden, sondern eine Begleitung zu spielen, die sich in etwa am klanglichen Ergebnis der Intavolierung eines mehrstimmigen Satzes orientiert, die also aus Stimmen oder mindestens Stimmbruchstücken besteht. Der Unterzeichnete hat in seiner Dissertation 1964 (*Anfänge des Generalbaßsatzes in den Cento Concerti Ecclesiastici von Lodovico Viadana*) die Gründe aufgezählt, die für ein derart stimmiges Generalbaßspiel in der Zeit um und nach 1600 sprechen. Daß Gallico in seiner Behandlung des Orgelparts völlig unabhängig das gleiche Prinzip fand (in einigen Fällen sehen sich unsere Aussetzungen sehr ähnlich!), war daher eine erfreuliche Bestätigung für beide Teile.

Stilfremde Elemente in Gallicos Aussetzungen sind lediglich einige altertümliche Versionen der Diskant-Klausel (Nr. 9, T. 24; Nr. 16, T. 45; Nr. 32, T. 19, 28 u. 38;

Nr. 33, T. 22). Seine Begleitung ist flüssig, enthält gute (z. B. Nr. 6, T. 8—10; Nr. 18, T. 40 ff.), aber nicht zu viele kontrapunktische Einzelheiten (die im allgemeinen doch nicht hörbar werden). Insgesamt sind seine Orgelparte neutraler und zurückhaltender als die von mir ausgearbeiteten, was aber hier als ein Vorteil angesehen werden muß, da sich die Ausgabe an einen größeren Käuferkreis wendet. Unabhängig davon, daß Viadanas Concerti wahrscheinlich für kleine oder für nachhallarme Räume bestimmt waren, mußte Gallico mit den Kirchenraumverhältnissen und den Orgeln von heute rechnen. Doch sollte trotz der Stimmigkeit des Orgelparts das Vorbild der zeitgenössischen Intavolierungspraxis beachtet werden: zu häufig sind bei Gallico Töne ohne Notwendigkeit doppelt notiert (Nr. 1, T. 9; Nr. 6, T. 19 usw.). Außerdem fehlen öfters Vorzeichen (Nr. 2, T. 19; Nr. 13, T. 43/44; Nr. 27, T. 36 usw.) oder Klauseln (S. 42, 2. System; Nr. 18, T. 20; Nr. 21, T. 25; Nr. 25, T. 11 u. T. 13; Nr. 25, T. 45 u. 46), auch einige vermeidbare Härten blieben stehen (Nr. 2, T. 20; Nr. 9, T. 40; Nr. 10, T. 6; Nr. 11, T. 15/16; Nr. 12, T. 11—13 u. 23; Nr. 15, T. 25/26; Nr. 33, T. 41—55). Quintparallelen beim Generalbaßspiel werden von Viadana geduldet; dennoch sollten in einer schriftlichen Ausarbeitung des Orgelparts offene, nicht durch Stimmkreuzung gerechtfertigte Parallelen vermieden werden (Nr. 11, T. 8), ebenso wie häufige verdeckte Parallelen (oder gar „Hornquinten“; vgl. Nr. 18, T. 12), das Hineinspringen in Quinten (Nr. 18, T. 12/13) oder Fortschreitungen, die wie Parallelen klingen (Nr. 9, T. 17; Nr. 19, T. 21).

Insgesamt beweist die Aussetzung Gallicos jedoch soviel historisches Bewußtsein und soviel Einfühlungsvermögen in Viadanas persönliche Schreibart, daß die Kritik an Einzelheiten demgegenüber zurückzutreten hat. Für zukünftige Bände zu wünschen wäre allerdings größere philologische Akribie. Noch dringlicher aber erscheint es mir, daß die Ausgabe wirklich fortgesetzt wird, daß in fernerer Zukunft die Stücke auch in Einzelausgaben zugänglich gemacht werden, daß der Bärenreiter-Verlag (der den gesamten Vertrieb außerhalb Italiens übernommen hat), das Vorwort des Herausgebers in deutscher und englischer Übersetzung beifügt. Eine in großem Stil geplante und angekündigte Denkmälerreihe gereicht dem Heraus-

geber und den gemeinsam arbeitenden Verlagen erst dann zum Ruhm, wenn sie auch durchgeführt wird!

Helmut Haack, Mainz

Vingt Chansons de la Renaissance française, recueillis et transcrites par Yves Giraud. (Les Contamines-Montjoie: Selbstverlag des Herausgebers 1966.) XX, 89, (3) S.

Das kleine, aber sehr schön ausgestattete, vorzüglich gedruckte und gestochene Heft bringt zwanzig Chansons von Certon, Clemens non Papa (3), Dambert, des Fruz, Hedin, Jannequin (4), Jacotin, Le Heurteur, Lheritier, Mahier, Passereau (2), Renes, Sanserre und Jacquet van Berchem, die meisten bisher unveröffentlicht. Die Einheit der Ausgabe beruht nicht nur auf der bekannten Stileinheit der französischen Chanson in ihrer Blütezeit — und insofern bietet das Heft nichts Neues —, sondern vor allem auf der erotischen Offenherzigkeit der Texte („certes, on y appelle les choses par leur nom, ou bien l'on a recours à quelque transposition ingénieuse“, S. V) — und insofern ist das Studium der kleinen Stücke einigermaßen amüsant, wengleich die unermüdlige Begeisterung, mit der hier das eine Thema variiert wird, ihre ermüdenden und fast infantilen Züge hat.

Das Interesse des Herausgebers liegt offenbar vor allem bei den Texten; der Quellenbericht verzeichnet auch parallele Vertonungen und macht auf thematisch verwandte Gedichte der Zeit und auf motivgeschichtliche Verbindungen aufmerksam, dagegen fehlt ein musikalisches Lesartenverzeichnis. Der Notentext ist recht klein gestochen, aber gut lesbar und offenbar zuverlässig; leider fehlen Angaben über originale Schlüssel, Mensurzeichen und Verkürzung der Notewerte, und die Zusammenbalkung syllabisch deklamierender Stelnoten zu regelmäßigen Zweier- und Vierergruppen dürfte für die Praxis nicht sehr günstig sein. Die Ergänzung von Akzidenzien in Klauseln ist nicht ganz konsequent (etwa S. 28—31 gegenüber S. 47—50; ein hübsches, vom Herausgeber nicht gelöstes Problem bietet S. 67, T. 23), mit der Tendenz zu übergroßer Zurückhaltung (was natürlich besser als das Gegenteil ist). Trotz solcher kleiner Schönheitsfehler aber macht es Vergnügen, die kleine Sammlung zu benutzen, vor allem da sie echte musikalische „Perlen“ enthält, wie Lheritiers

„Jan, petit Jan“, in dem — was auch in der französischen Chanson nicht eben häufig ist — der Wortwitz vollkommen in musikalischen Witz umgesetzt erscheint.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Oeuvres du Vieux Gautier. Édition et transcription par André Souris. Introduction historique et étude des concordances par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1966. XXXVIII und 111 S. (Corpus des Luthistes Français.)

Die Kompositionen des berühmten Lautenisten Ennemond Gautier (Gautier), Sieur de Nèves, erscheinen in keiner Lautentabulatur unter seinem Vornamen Ennemond, sondern meist unter dem Beinamen *Vieux Gautier* (V. Gautier, V. G.), selten unter der Bezeichnung *Gautier de Lyon*, da er in der Umgebung von Lyon, wahrscheinlich in Villette bei Vienne in der Dauphiné um 1575 geboren wurde. Die wichtigsten Dokumente über das Leben Ennemonds, der in den Diensten der Königinmutter Maria von Medici stand, wurden von André Tessier ermittelt (*Ennemond Gautier, sieur de Nève*, in: *Mélanges de Musicologie offerts à Lionel de La Laurencie*, Paris 1933). In der historischen Einleitung bringt Monique Rollin eine Biographie mit Würdigung.

Aus dem Verzeichnis der Konkordanzen geht hervor, daß die Urhebererschaft des *Vieux Gautier* nicht immer sicher ist, da mitunter dasselbe Stück in verschiedenen Handschriften auch seinem Vetter Denis Gautier, der in den Tabulaturen *Jeune Gautier* oder *Gautier de Paris* genannt wird, oder anderen Lautenisten wie Bocquet, Dufaut, Mercure zugeschrieben wird. In vielen Tabulaturen sind die Sätze Ennemonds und Denis' nur *Gautier* (*Gautier*) gezeichnet. A. Tessier (*La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gautier* I u. II, Paris 1932/33) nimmt die Nrn. 11, 19, 20, 21, 27, 31, 36, 48 für Denis Gautier in Anspruch. Nr. 25 ist mit Nr. 35 der *Oeuvres de Dufaut* (hrsg. von A. Souris u. M. Rollin, Paris 1965) identisch. Es fällt auf, daß nur Sätze in der Lautenstimmung *A d f a d' f'*, die nach Thomas Mace um 1635 aufkam, *Vieux Gautier* signiert sind. Sicher hat er aber schon vor diesem Datum für die Laute geschrieben. Es werden sich daher unter den nur *Gautier* gezeichneten Stücken, die für die alte Lautenstimmung („*vieil ton*“) oder die „*accords*

nouveaux“ geschrieben sind, auch Kompositionen Ennemonds befinden. *Gautier* gezeichnete Sätze in alter Lautenstimmung enthalten außer den in der Anm. 48, S. XV, angeführten noch folgende Tabulaturen: J. D. Mylius, *Thesaurus Gratiarum*, Frankfurt a. M. 1622; Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. 40165; Stadtbibliothek Danzig Ms. 4022; Nationalmuseum Prag IV G 18 und XIII B 237.

Das Verzeichnis der Konkordanzen läßt sich ergänzen: Basel F IX 53, Bl. 30' ohne Titel, anon.: zu Nr. 66, Bl. 31'—32 *Gigue de Gautier*: zu Nr. 62; Berlin Mus. Ms. 40593, S. 34—35 *Allemande Gautier*: zu Nr. 11, S. 36—37 *Courante du Gautier*: zu Nr. 36; Berlin Mus. Ms. 40600, Bl. 10'—11 ohne Titel, anon.: zu Nr. 27, Bl. 61'—62 *Courante Gautier*: zu Nr. 29; Berlin Mus. Ms. 40601, Bl. 192'—193 *Courante*, anon.: zu Nr. 32; Berlin Mus. Ms. 40626, Bl. 43' *Courante de Gaullié*: zu Nr. 13; Berlin Mus. Ms. 40633, Bl. 29' *Courante de Mr. Gautier*: zu Nr. 19; Kremsmünster L 78, Bl. 37' *Courante*, anon.: zu Nr. 19; Oxford G 618, S. 112—113 *Courante de Gautier de P.*: zu Nr. 15; Nationalmuseum Prag IV E 36, S. 151—152 *La belle homicide Courant: de Mr. Gautier*: zu Nr. 19; Universitätsbibliothek Prag (ehemals Raudnitz) II Kk 80, S. 18—19 *Courante de Gautier*: zu Nr. 29, S. 74—75 *Courante de Gautier*: zu Nr. 31, S. 76—77 *Sarabande du V. Gautier*: zu Nr. 46, S. 78—79 *Gigue d' Angleterre du V. Gautier*: zu Nr. 56, S. 80—83 *Courante du V. Gautier mit Double*: zu Nr. 39; Rostock Mus. saec. XVII 18. 54, S. 17 *Sarabande de Mons. Gautier*: zu Nr. 38, S. 24—25 *Le Testament de Mons. Gautier*: zu Nr. 57, S. 26—27 *Courante de Gautier*: zu Nr. 66, S. 41 *Courante V. G.*: zu Nr. 27, S. 210 *Courante V. G.*: zu Nr. 20, S. 261 *Courante G.*: zu Nr. 24, S. 276—277 *Courant Gautier*: zu Nr. 32, S. 277—278 *Courante de Gautier*: zu Nr. 40, S. 312—313 *Courante de G. de Paris*: zu Nr. 34, S. 348 *Courante de Gautier*: zu Nr. 19, S. 351—352 *Courante de Gautier*: zu Nr. 22, S. 362 *Courante de Gautier*: zu Nr. 31; Läröverks Bibliotek Kalmar 4a, Klavierbuch in deutscher Orgeltabulatur, Bl. 16'—17 *Courante la belle Homicide*, anon.: zu Nr. 19, Bl. 61'—62 *Courante d'Immortelle*, anon.: zu Nr. 66; Kgl. Bibliotek Stockholm Cod. holm. S. 176, Klavierbuch in deutscher Orgeltabulatur, Bl. 4'—5 *L'Immortelle Courante d. V. Gau-*

tier: zu Nr. 66, Bl. 5'—6 *Le Canon Courante du Gautier*: zu Nr. 20, Bl. 10'—11 *La Belle Homicide Courant du Gautier*: zu Nr. 19. In der Neuausgabe sind folgende zwei Sätze nicht vertreten: Rostock XVII 18. 54, S. 40 *Allemande V. G., d-moll*; UB Prag II Kk 80, S. 54—55 *Gigue du V. Gautier, A-dur* (Konkordanz Oxford G 617, S. 118—119 *Gigue, anon.*).

In der *Table des Sigles* wären einige Irrtümer zu berichtigen: Krems. L 77 und Krems. L 79: beide Tabulaturen wieder in der Stiftsbibliothek Kremsmünster. — Petit Boucquet: „ohne Ort“ statt „Rostock“. — „Roud. II Kk 80“ statt „Roud. KK 82“. II Kk 80 und II Kk 84 jetzt auf der UB Prag. — Schwanberg: Das Original besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur $\frac{7763}{92}$. — Schwerin II: „Ms 641“ statt „Ms 640“. — V. de Montbuysson: „Berlin“ ist zu streichen. — Vienne 17706 II: „Ms 17706“ statt „Ms 17706 II“.

Die Neuausgabe enthält 64 Solostücke für Laute, 3 Stücke mit *Contrepartie* (2. Lautenstimme), 6 Übertragungen in gewöhnlicher Notenschrift von Perrine (*Pieces de Luth en Musique*, Paris, Privileg vom 9. März 1680) sowie 12 Bearbeitungen für Klavier (aus BN Paris Rés. 89^{ter}). Die 2. Lautenstimme wurde wohl später von anderen Lautenisten hinzugefügt. Die am häufigsten vorkommenden Sätze sind *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Canarie*, *Gigue*. Die Tänze *Vieux Gautiers* stammen aus 18 Tabulaturen. Sie sind in vielen Handschriften nach Tonarten angeordnet, bilden aber für sich allein meist keine geschlossenen Suiten, sondern öfters mit Sätzen *Denis Gautiers* oder anderer Lautenisten. Aus diesem Grunde sind wohl in der Neuausgabe die Sätze nach Tanzgattungen angeordnet. Da von zahlreichen Sätzen Konkordanzen vorliegen, wäre es folgerichtig gewesen, innerhalb einer Gattung die Tänze nach Tonarten anzuordnen.

Die Veröffentlichung der Kompositionen *Vieux Gautiers* ist sehr zu begrüßen, da seine Kompositions- und Spielart auch von anderen Lautenisten, selbst bedeutenden wie Jacques Gallot, Du But, Dufaut übernommen wurde. Die Anfänge des „gebrochenen Stils“ lassen sich zwar bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen (z. B. Robert Ballard 1611, 1614), doch brachte Ennemond Gautier diesen Stil zur eigentlichen Ausbildung. Nach A. Souris besteht eine

Eigentümlichkeit dieses Stils „dans l'exploitation délibérée d'une subtile et passagère confusion entre l'harmonie et la mélodie, autrement dit, dans la pédalisation momentanée de certains sons constitutifs de la ligne mélodique“. Die Dauer der *pédalisation* könne in vielen Fällen genau notiert werden, in anderen würde eine allzu genaue Notation die Rechtschreibung zu sehr verwickeln, in noch anderen hänge sie ab vom Geschmack des Interpreten für ein mehr oder weniger lineares Spiel. Es muß aber noch berücksichtigt werden, ob die Lautentechnik ein Aushalten von Tönen (*prolongation*) erlaubt. Souris betont, daß zweideutige Stellen ihn zu Kompromißlösungen gezwungen hätten, „sacrifiant selon les cas tantôt la pédalisation, tantôt, mais plus rarement, le profil mélodique, au profit d'une présentation aussi claire que possible de la structure globale“. Perrines Übertragungen, die ältesten, die wir kennen, können als Vorbilder dienen für eine sinngemäße Übertragung mehrdeutiger Stellen der Lautentabulaturen.

Die Neuausgabe bringt erfreulicherweise auch die Tabulatur. In der Übertragung sind die Tabulaturzeichen für die Verzierungen unverändert beibehalten, nur das Komma (*virgule*) oder der kleine Bogen rechts neben einem Buchstaben (a9) ist nach dem Vorbild A. Tessiers durch das Zeichen des Pralltrillers ω ersetzt. Nach den Spielanweisungen der zeitgenössischen Lautenisten soll aber bei diesem Zeichen der Vorschlag von oben ausgeführt werden, wenn ein kleinerer Notenwert (Achtel, Sechzehntel) über dem Tabulaturbuchstaben steht, sonst ein kürzerer bzw. längerer Triller, beginnend mit oberem Hilfsston. Das Zeichen der Separation oder Brechung, der kleine schräge Strich zwischen übereinanderstehenden Buchstaben, fand in der Übertragung keine Berücksichtigung. Da das Brechen von zwei- und mehrstimmigen Akkorden aber ein charakteristisches Merkmal des neufranzösischen Lautenstils ist, hätte er aus der Tabulatur übernommen werden können, wenn man das Arpeggiozeichen vermeiden wollte. In manchen Konkordanzen ist an den entsprechenden Stellen die Brechung ausgeschrieben. Die in den Tabulaturen vorkommenden Spielzeichen und Verzierungen werden in einer Übersicht erklärt.

Die Übertragung der Tabulatur kann man als sorgfältig bezeichnen, wenn auch einige Versehen unterlaufen sind. Abgesehen von

kleineren, wären folgende zu berichtigen: S. 16, System 2, 1. Akkord des 2. Teils: *a* punktierte Halbe fehlt; S. 21, System 4, 3. Takt, 4. Viertel: *g* fehlt; S. 25, System 2, Takt 3: *h* statt *gis*; S. 48, System 1, Takt 2, 1. Akkord: *es* punktierte Halbe fehlt; S. 55, System 2, 1. Akkord des 2. Teils: *h* fehlt; S. 71, System 1, Takt 1, 1. Akkord: *fis* Halbe statt *cis*; S. 72, System 2, Takt 7, 1. Akkord: *h* statt *dis* (der Tabulaturbuchstabe *g* gehört zum 4. Chor); S. 91, System 4, Takt 2: *b* punktierte Halbe fehlt.

Hans Radke, Darmstadt

Georg Philipp Telemann: Forty-Eight Chorale Preludes. Edited by Alan Thaler. New Haven: A-R Editions, Inc. 1965. 101 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. II.)

Während Tr. Fedtke ein jüngst in Itzehoe/Holstein aufgefundenes Exemplar der Druckveröffentlichung von Telemanns *Fugierende und verändernde Choraale* (Hamburg 1734—1735) seiner kürzlich erschienenen Ausgabe zugrundelegte (G. Ph. Telemann, *Orgelwerke* Bd. I, BVK 1964), diente Alan Thaler eine gut lesbare, zeitgenössische Abschrift als Vorlage (Staatsbibliothek Berlin Mus. ms. 21790, z. Z. Berlin-Dahlem, Stiftung Preußischer Kulturbesitz). Für eine künftige, alle (in Brüssel und London) noch erhaltenen Quellen exakt auswertende Ausgabe (vgl. M. Ruhnke, *Mf* XVIII, 1965, 413 f.) ist auch die von Fedtke und Thaler nicht erfaßte, in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig befindliche Kopie (Ms. S. 13) aus dem Besitz des Bachschülers Johann Nicolaus Mempel (1713—47), seit 1740 Kantor in Apolda (BJ XL, 1953, 10), heranzuziehen.

Im Unterschied zur Ausgabe Fedtkes, der sich aus praktischen Erwägungen zur Transponierung einiger Stücke entschloß, „um den Choralbearbeitungen eine größere Verwendungsmöglichkeit zu sichern“, und sich in einigen Fällen dadurch genötigt sah, „den originalen Notentext (durch Oktavversetzung) geringfügig zu ändern“, hielt sich Thaler enger an die von ihm benutzte Quelle. Ein spieltechnisch übersichtliches, der heutigen Schreibweise angepaßtes Notenbild wurde von ihm durch erklärte Modernisierungen geschaffen, indem er den Sopran durch den Violinschlüssel ersetzte, Versetzungszeichen („accidentals“) nach der heutigen Praxis einfügte und wegließ, in den

Tricinien die Verteilung der Stimmen übersichtlicher als in der Vorlage gestaltete, die Behalsung der Noten sinnvoll regulierte, Takt-Verkürzungen unter Angabe der originalen Werte in Nr. 3, 16, 19, 20, 45 und einige als solche gekennzeichnete Ergänzungen im Notentext vornahm. Trotz sorgfältiger Ausführung — auch in drucktechnischer Hinsicht — sind aber geringfügige Fehler anzumerken (Nr., Taktzahl): 13, 39 letzte Achtelnote lies A statt G; 22, 34 lies



statt GHAG; 26, 12. letzte Achtelnote lies *a* statt *f*; 30, 3 *gis* statt *g*; 39, 34 *g'* statt *h'* in der Chormelodie; 46, 6 stets *c'*, nicht *cis'*.

Für eine wertende Einschätzung der 48 Choralvorspiele Telemanns ist die von Thaler im Vorwort erwähnte pädagogische Absicht („they suggest teaching-pieces“) nachdrücklich zu unterstreichen; hatte doch Telemann bereits in Leipzig ein Organistenamt an der Neukirche bekleidet (1704—05) und war später in Hamburg nach Ausweis eigener Briefe mit Schülergutachten und einiger St. Jakobi-Protokolle (von 1727 und 1759) ein geschätzter Prüfer bei Organistenproben (vgl. M. Schneider, DDT Bd. 28, S. XLIV; W. Menke, *Vokalwerk*, Anhang, S. 91 f.). Dieser Tätigkeit verdankt die Sammlung sicherlich ihre Entstehung und Veröffentlichung, in der Telemann an praktischen Beispielen von je 24 zwei- und dreistimmigen Choralbearbeitungen systematisch deren unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten demonstrierte, um „den Lernenden ein Muster an die Hand zu geben“, wie es im Vorwort seiner gedruckten Sammlung *XX Kleine Fugen so wohl auf der Orgel als auf dem Claviere zu spielen* (1731) von diesen hieß. In den Tricinien werden die Choralzeilen mit Vorimitationen beider Begleitstimmen eingeleitet, die dann den Affekt- und Symbolgehalt der Melodien und einzelner Textworte durch entsprechende Harmonisierung (dissonante Intervalle, chromatische Quartzüge u. a.) ausdeuten. Die Bicinien tragen die Choralzeilen ebenfalls abschnittsweise vor, erhalten aber bei häufig ostinat durchgeführten Begleitfiguren den für sie typischen „Einheitsablauf“; in der kontrapunktischen Begleit- bzw. Gegenstimme sind wiederholt malende Einflüsse stilisierter Tanzmusik (Gigue, Siciliano u. a.) spürbar.

Wie in anderen Sammelwerken war Telemann aus rationellen Gründen bestrebt, auf einer Druckseite jeweils ein Stück unterzubringen. Grundsätzlich ist daher auch hier zum Vergleich nicht (nur) an J. S. Bachs Choralvorspiele, sondern an entsprechende Werke J. Pachelbels, J. G. Walthers und anderer Zeitgenossen zu erinnern, die den pädagogischen Wert der Sammlung Telemanns lobten (L. Chr. Mizler, Mus. Bibl. III, 3, 1747, S. 529) und an einigen Vorspielen deren melodische Ausführung rühmten (J. Mattheson, *Vollk. Cap.* 1739, S. 156). In ihrer „*kunstvollen Schlichtheit*“ (Fedtke) werden Telemanns Choralvorspiele den Wünschen der jüngeren Generation entsprochen haben, wie sie später D. G. Türk in seinem Lehrwerk (*Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787) beschrieb.

Günter Fleischhauer, Halle

Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie in G („Neue Lambacher Sinfonie“). Hrsg. von Anna Amalie A b e r t. 2. durchgesehene Aufl. Kassel: Nagels Verlag 1967. Partitur. 27 S. (Nagels Musik-Archiv. 217.)

Die hier erstmals veröffentlichte Sinfonie hat ihre interessante Vorgeschichte: Zu Beginn des Jahres 1769 schenkte Leopold Mozart und der dreizehnjährige Wolfgang Amadé der Benediktinerabtei Lambach das handschriftliche Stimmenmaterial zu zwei Sinfonien, von denen eine laut Titel „*Sigre Leopoldo Mozart*“, die andere „*Sigre Wolfgango Mozart*“ zugeschrieben ist. Die letztgenannte Sinfonie wurde erstmals 1923 von Wilhelm Fischer im Mozart-Jahrbuch I (München: Drei Masken Verl.) publiziert und ist unter der Nummer 45a (Anh. 221) in das Köchelverzeichnis eingereiht worden. Anna Amalie Abert hat nun W. A. Mozarts Autorschaft an diesem Werk auf Grund stilistischer Befunde stark bezweifelt. Gleichzeitig bezeichnete sie die Leopold Mozart zugeordnete Sinfonie als stilistisch weit über dem Niveau von dessen übriger Sinfonieproduktion stehend (*Stilistischer Befund und Quellenlage. Zu Mozarts Lambacher Sinfonie KV Anh. 221 = 45a*, in: Festschrift Hans Engel zum Siebzigsten Geburtstag, hrsg. von Horst Heussner, Kassel u. a. 1964, S. 43 ff.; *Methoden der Mozartforschung*, in: Mozart-Jahrbuch 1964, Salzburg 1965, S. 22 ff.). Die mit Wolfgang Namen versehene Sinfonie deutet nach ihren Untersuchungen auf Leopold Mozart

als Komponisten während sich das Leopold zugeschriebene Werk ohne Schwierigkeiten in das Schaffen des Sohnes einordnen läßt. Ergebnis der Feststellungen ist die Annahme, daß der Kopist, von dessen Hand beide Manuskripte stammen, irrtümlich die Namen verwechselt hat. Dieser Schreiber ist der neueren Mozartforschung kein Unbekannter. Er arbeitete häufig für die Mozarts und muß in Salzburg, wahrscheinlich bei der Hofmusik, tätig gewesen sein. Ergänzend zu den Ausführungen Anna Amalie Aberts sei bemerkt, daß es sich um den nach Walter Senn (*Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 62/63, 1962, Neues Augsburg Mozartbuch, Augsburg 1962, S. 333 f.) als „*Kopist Heilig Kreuz B*“ benannten Schreiber handelt. Der Rezensent hat darauf im Zusammenhang mit anderen Abschriften desselben Kopisten hingewiesen. (Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, 15. Jg., H. 1/2, Februar 1967, S. 5). Wer die vorliegende 2. Auflage der Partitur der „*Neuen Lambacher Sinfonie*“ aufmerksam studiert, kann sich den Argumenten für die Echtheit des Werkes nicht verschließen. Als weitere Stütze für die Zuschreibung an W. A. Mozart könnten noch die Oktavierungen der Violinen im *Andante un poco Allegretto* und im Trio des Menuetts angeführt werden. Solche Abschnitte erscheinen erstmals (staccato) im Finale der Sinfonie KV 43 (Herbst 1767) und dann (in kantabler Stimmführung) im Finale der Sinfonie KV 73 (vor dem 25. 4. 1770). Die „*Neue Lambacher Sinfonie*“ liegt dazwischen. Von Leopold Mozart ist bisher kein Beispiel dieser Instrumentierungspraxis bekannt. In der neu veröffentlichten Sinfonie fällt auch die um einen Grad selbständigere Behandlung der Oboen auf.

Die hier wiedergewonnene Mozartsinfonie ist eine willkommene Bereicherung für das Repertoire der Kammerorchester. So ist ihre Publizierung gerade in Nagels Musik-Archiv sehr zu begrüßen. Die Mozartforschung verdankt der Herausgeberin einen wertvollen Beitrag zur Ergänzung des Mozartschen Jugendschaffens. Die zur Wiederentdeckung führende Methode zeigt, daß in der musikwissenschaftlichen Forschung der Gegenwart neben der exakten wissenschaftlich-philologischen Betrachtungs-

weise auch die notwendigerweise subjektivere künstlerisch-stilkritische Untersuchung nach wie vor ihre Bedeutung besitzt.

Robert Münster, München

Johann Christian Bach: *Temistocle. Dramma per musica in tre atti di Pietro Metastasio. Revisione di Edward O. D. Downes e H. C. Robbins Landon fatto dopo gli manoscritti in Darmstadt, Berlin e Washington.* Deutsche Übertragung: Karl Heinz Füssl, Helmut Wagner. *Riduzione per canto e pianoforte* (Karl Heinz Füssl). Wien: Universal Edition 1965. XV und 427 Seiten.

Eine Oper von Johann Christian Bach im Neudruck erscheint als großes Geschenk für die Musikforschung. Steht es doch auf dem Gebiet dieser Gattung mit Ausgaben wegen des Umfangs der einzelnen Werke besonders schlecht. Sie verlangen in den Denkmälerreihen, wenn man sie vollständig veröffentlicht, fast stets Doppelbände und sind für die Praxis nur nach umfangreichen Bearbeitungen zu brauchen. Ganz besonders ungünstig liegen die Verhältnisse für die italienische Oper des 18. Jahrhunderts, deren Neuausgaben man, von einigen Gesamtausgaben abgesehen, an den Fingern einer Hand herzählen kann. Was bedeuten, am Opernschaffen J. A. Hasses gemessen, der eine veröffentlichte *Arminio*, was N. Jommellis *Fetonte* und die Bruchstücke aus Opern T. Traëtta angesichts des Gesamttopus dieser und anderer Meister?

Aus Johann Christian Bachs dramatischem Werk waren bisher nur einzelne Arien neugedruckt. Um so intensiver wird sich die Forschung nun mit der vorliegenden Oper beschäftigen, die als für Mannheim geschriebenes Spätwerk einen Höhepunkt im Schaffen des Komponisten darstellt. Sie enthält nicht nur musikalisch bedeutende und charakteristische Gesänge, wie z. B. *Aspasia's Arie* Nr. 2, sondern auch dramatisch hervorragende Szenen, so vor allem das 2. und 3. Finale mit ihrem Wechsel von Akkompagnati, Arien und Ensembles. Ein stichhaltiges Urteil freilich kann man auf Grund der Veröffentlichung nicht über sie fällen, da die Herausgeber sie nach dem Brauch des 18. Jahrhunderts umgestaltet und ein Bachsches *Pasticcio* daraus gemacht haben: Von den insgesamt 19 Nummern stammen 9 sowie die Ouvertüre und die Sinfonia zum 2. Akt, also rund die Hälfte aller

Sätze, aus anderen Werken des Meisters. Davon dienen laut Vorwort die Ouvertüre und vier Arien als Ersatz für die ursprünglichen, nach Meinung der Herausgeber schwächeren Nummern der Oper, und die originalen, von Christian Cannabich und Carlo Giuseppe Toeschi komponierten Ballettsätze im 3. Akt wurden durch solche Christian Bachs ersetzt. Die übrigen fünf Stücke sind chorische und instrumentale Zusätze an inhaltlich hervorragenden Stellen — besonders wirkungsvoll der Chor Nr. 6 mit seinen fugierten Abschnitten und der dramatisch aufgelockerte Chor Nr. 13.

So ist das gesamte Werk zweifellos eindrucksvoll, vielleicht bei geschickter Inszenierung sogar für eine moderne Aufführung geeignet — das Vorwort gibt wertvolle Anregungen dazu —, nur die Hoffnung auf die Bekanntschaft mit einer authentischen Oper Christian Bachs erfüllt es leider nicht, denn die eingefügten bzw. ersetzten Nummern stammen aus frühen wie späten Werken des Meisters. Das Ganze stellt also einen Querschnitt durch sein Schaffen unter besonderer Betonung des französischen Einflusses dar, der erst in seiner letzten Oper, dem für Paris geschriebenen *Amadis de Gaule* zutage tritt.

Ein Nachteil dieser nicht wissenschaftlich, aber praktisch gut brauchbaren Ausgabe ist die Übersetzung, die an Ungenauigkeit und Fragwürdigkeit der Ausdrucksweise (S. 25/26: „Salzge Angst hieß mich's fassen und überließ mich all den törichten Wellen“; S. 42: „das erstickt meine Pulse“; S. 175: „ich war Bürger vor ich liebte“) über das hinausgeht, was man Übersetzungen an Freiheiten einräumen muß und kann.

Anna Amalie Abert, Kiel

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Dansk Aarbog for musikforskning 1966 bis 67. Under redaktion of Nils Schjørring og Søren Sørensen. København: Dansk selskab for musikforskning 1968. 186 S.

Hermann Abert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen