

BESPRECHUNGEN

Studi di Musicologia in onore di Guglielmo Barblan in occasione del LX compleanno. Collectanea Historiae Musicae IV, edenda curavit Mario Fabbri. Florenz: Leo S. Olschki 1966. 316 S. („Historiae Musicae Cultores“ Biblioteca. XXII.)

„Ora, io ritengo che un critico, per adempiere al proprio ufficio, debba non già chiudersi nell'esercizio di una sola delle forme di critica . . . , ma in tutte provarsi, perché soltanto questa molteplicità di esperienza può dargli il senso pieno della poesia e impedirgli di isterilirsi in un esercizio che tenderebbe a tramutarsi in un mestiere.“ Die Vielfalt und Universalität, die hier von Federico Mompellio im ersten Beitrag dieses Bandes — *Guglielmo Barblan e la musicologia „umana“* — zum Programm erhoben wird, kennzeichnet, ebenso wie das Werk Barblans, auch die ihm zu seinem 60. Geburtstag gewidmete Festschrift. Aufsätze zur Musikgeschichte dominieren zwar, doch zeigt sich diese in der Vielfalt ihrer Aspekte: vom Spätmittelalter bis in unsere Zeit sind alle wichtigen Epochen vertreten, beleuchtet vom Standpunkt der Handschriftenkunde wie der Lokalgeschichtsforschung, der Musiktheorie wie der musikalischen Analyse oder des musikalischen Vortrags. Daneben kommen auch andere Gebiete der Musikwissenschaft zu Wort: die Musikästhetik, die Musikphilosophie und die musikalische Volkskunde.

Auf eine Anzahl gewichtigerer Beiträge sei zunächst hingewiesen. Sie behandeln überwiegend Themen aus dem Bereich der älteren Musikgeschichte. Pierluigi Petrobelli berichtet in *Due mottetti francesi in una sconosciuta fonte udinese* über ein jetzt in der Biblioteca Comunale „Vincenzo Joppi“ in Udine aufbewahrtes Blatt aus einem verschollenen Codex vom Ende des 14. Jahrhunderts. Auf diesem Blatt finden sich zwei Motetten: „*Les l'ormel a la turele*“ und „*Bien doit Amours . . .*“, letztere möglicherweise als unicum. Von einem ähnlichen Fund in der Bibliothek des Konservatoriums in Bologna handelt Oscar Mischiati in *Uno sconosciuto frammento di codice polifonico quattrocentesco nella Biblioteca „G. B. Martini“ di Bologna*. Ein einzelnes Pergamentblatt mit der Signatur Q 1 enthält dort zwei Gloriafragmente. Eines davon findet sich unter dem Namen

Hubertus de Salinis auch in dem berühmten Bologneser Codex Q 15, in dessen Nachbarschaft die Handschrift, der das Blatt entstammt, wohl entstanden ist.

F. Alberto Gallo weist auf drei *Citazioni da un trattato di Dufay* hin, die sich in einer in Parma (Biblioteca Palatina Parmense 1158) aufbewahrten eigenhändigen Handschrift Gafurios finden. Das ausführlichste dieser Zitate behandelt die Klassifikation der „*puncti musicales*“. Francesco Bussi gibt in *Il cantore spagnolo Pietro Valenzola e i suoi madrigali italiani* eine erschöpfende Biographie Valenzolas und eine oft auch ins einzelne gehende Analyse seiner Madrigale. Gianluigi Dardo bietet in *Considerazioni sull'opera di Giovan Maria da Crema liutista del Cinquecento* eine ausführliche und gründliche Quellenstudie zu den Transkriptionen des Lautenisten; selbständige Kompositionen hat dieser offenbar nicht geschrieben. Mario Fabbri beschreibt *Una preziosa raccolta di musica sacra cinquecentesca*, den Codex 215 des Domarchivs von Pistoia, als Beispiel für das Repertoire der Domkapelle im Ausgang des 16. Jahrhunderts. Dieser Beschreibung fügt Fabbri biographische Notizen über Simone Giovannini hinzu, der als Nachfolger Vincenzo Ruffos von 1578—1621 Domkapellmeister in Pistoia war. In einem weiteren Beitrag zur Lokalgeschichtsforschung — *Un capitolo di antica storia musicale modenese ed estense* — teilt Gino Roncaglia vor allem Nachrichten zur Geschichte der estensischen Hofkapelle im 17. Jahrhundert mit und bietet damit eine wertvolle Ergänzung zu seinen Arbeiten über die Domkapelle in Modena.

Hinweise auf den musikalischen Vortrag im 17. Jahrhundert gibt Claudio Gallico in *La „Querimonia“ di Maddalena di D. Mazzocchi e l'interpretazione di L. Vittori*, vor allem in einer kommentierten Übersetzung von Nicio Eritreos Bericht über die Aufführung der Komposition durch den Sänger Loreto Vittori. Ein lebendiges Bild der venezianischen Oper um 1640 zeichnet Nino Pirrotta in *Il caval zoppo e il vetturino. Cronache di Parnaso 1642* an Hand der Entstehungsgeschichte von Francesco Melosios *Sidonio e Dorisbe*. Luigi F. Tagliavini beschreibt in *Un'importante fonte per la musica cembalo-organi-*

stica di Johann Kaspar Kerll den Codex DD/53 der Bibliothek „G. B. Martini“ in Bologna. Er datiert die Handschrift, gegen Gaspari, auf Ende 17. Jahrhundert und schreibt J. K. Kerll die Kompositionen Nr. 1–23 zu, vorwiegend Toccaten und Canzonen, aber auch fünf bisher unbekanntes Tanzsätze. Giorgio Pestelli schließlich bezweifelt in seinem *Contributo per un ordinamento cronologico delle sonate di Domenico Scarlatti* Kirkpatrick's Annahme, daß alle Sonaten Scarlattis nach 1729 in Spanien entstanden seien, da die Fuge K 41 in italienischen Quellen überliefert (Mailand, Biblioteca del Conservatorio G. Verdi, Ms. Noseda R. 11.4) und wohl vor 1719 entstanden ist.

Als weitere Beiträge zur Musikgeschichte sind zu nennen: Raffaello Monterosso, *Un' „auctoritas“ dantesca in un madrigale dell' Ars Nova* (über das „Godi Firenze“ des Paolo Tenorista); Anna Puccianti, *La descrizione della „Viella“ e della „Rubeba“ in Girolamo di Moravia* (eine kommentierte italienische Übersetzung des letzten Kapitels aus dem *Tractatus de musica* des Hieronymus de Moravia); Adelmo Damerini, *Il senso religioso nelle musiche sacre di Claudio Monteverdi* (ein Versuch, Monteverdis Religiosität an geistlichen Werken im Stile der *seconda pratica* — hier verstanden als Monteverdis Individualstil — zu zeigen); Francesco Degrada, *Uno sconosciuto intermezzo di Giovanni Battista Pergolesi* (Hinweis auf das wohl am 28. 9. 1732 in Neapel im Teatro dei Fiorentini zuerst aufgeführte Intermezzo *Lo frate innamorato*); Mario Rinaldi, *Alla scoperta di Vivaldi operista* (über die *Fida Ninfa*); Giulio Cogni, *Wagner poeta* (aus bürgerlicher Position glänzend geschriebene Apologie des Dichters Richard Wagner); Sergio Martinotti, *Presenza dell'ultimo Stravinski* (ein Beitrag, der Casellas Buch über Strawinsky für die Zeit nach etwa 1953 ergänzen möchte); Guido Salvetti, *La lirica da camera di Giorgio Federico Ghedini*; Federico Ghisi, *Contributo alla canzone popolare nelle valli valdesi del Piemonte* (ein Hinweis auf zwei verbreitete Balladen nach dem Mythos von Heros und Leander und nach *La fille dans la tour*).

Allgemeinere Fragen behandeln Mariangela Donà, *La musicologia in Italia* (unter anderem ein Aufruf zur Einrichtung von Lehrstühlen für alle Gebiete der Musik-

wissenschaft an italienischen Universitäten); Fabio Fano, *Problemi ed orientamenti critici del nostro tempo* (eine Polemik gegen die Ästhetik der „sogenannten Avantgarde“ vom Standpunkt Croces und des „culto dei capolavori“ aus); Vincenzo Terenzio, *La musica e la crisi dell'estetica* (Polemik gegen eine positivistische Ästhetik, die die Musik als Wissenschaft versteht); Clemente Terni, *Genesi e funzionalità del suono in Miguel de Unamuno* (über musikalische Termini bei Unamuno, insbesondere den „suono-grido“).

Der Band, dem auch eine von Agostina Zecca Laterza zusammengestellte Bibliographie der Schriften und Ausgaben Barblans beigegeben ist, ist sorgfältig gedruckt und zeigt sich in einer dem Anlaß angemessenen, würdigen Gestalt.

Walther Dürr, Tübingen

(Festschrift für Adam Gottron)
Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte. Jahrgang 60/61, 1965/66. Professor Dr. Adam Gottron zum 75. Geburtstag am 11. Oktober 1964. Mainz: Verlag des Mainzer Altertumsvereins 1966. 192 S., 32 Taf.

Die Qualität einer Festschrift wird nicht nur durch das Niveau der einzelnen Beiträge, sondern wesentlich auch dadurch bestimmt, in wieweit diese auf das Schaffen und die Tätigkeit des zu Ehrenden Bezug nehmen, sich einem oder mehreren Leitgedanken unterordnen und sich thematisch zu sinnvollen Gruppen zusammenfügen, d. h. also, wieweit es gelungen ist, eine möglichst große Einheit in der Mannigfaltigkeit zu erzielen. In diesem Sinne nun ist die Adam Gottron zum 75. Geburtstag dargebrachte Gabe in der Tat als gelungen zu bezeichnen. Es war ein glücklicher Gedanke, dem um die Erforschung der Geschichte der Stadt Mainz im allgemeinen und ihrer Musikgeschichte im besonderen verdienten Gelehrten einen Jahresband gerade der Mainzer Zeitschrift zu widmen.

Von den 23 Beiträgen, die im wesentlichen Themen aus dem Bereich der Stadt- und Kirchengeschichte, der Kunstgeschichte und der Volkskunde abhandeln, befassen sich fünf ausschließlich mit Untersuchungen zur Musikgeschichte. Hellmut Federhofer berichtet über *Zwei Mainzer Samm-*

lungen von Musikerbriefen des 19. Jahrhunderts, deren eine sich als Geschenk von Franz Schott in der Mainzer Stadtbibliothek (rund 600 Briefe) befindet und deren andere im Archiv der Mainzer Liedertafel aufbewahrt wird. Da ein Teil der Briefe namhafter Komponisten an Schott, so z. B. diejenigen Richard Wagners, an anderen Stellen schon veröffentlicht wurden — entsprechende Hinweise sind jeweils eingefügt —, erstaunt es nicht, daß die Namen dieser Komponisten hier überhaupt nicht oder nur selten genannt werden, zumal es dem Verfasser darauf ankommt, gerade die unbekannteren Briefe dieser Sammlungen unter Angabe des Inhaltes zu verzeichnen oder im Wortlaut abzdrukken. In mehrfacher Hinsicht ist diese Briefsammlung aufschlußreich: Erstens erlaubt sie einen Einblick in das „Mainzer Theater- und Konzertwesen“ des 19. Jahrhunderts, insbesondere der Jahre 1831 bis 1875; zweitens zeigt sie einmal mehr auf, welche führende Rolle, nicht nur in Mainz, sondern im damaligen Musikleben überhaupt, der Musikverlag und die Familie Schott spielten, und vermag darüber hinaus ein Bild von der verlegerischen Praxis der Zeit zu vermitteln; drittens aber ist sie deswegen wichtig, weil sie Hinweise zur Sozialgeschichte (z. B. auf Honorare, die den Komponisten angeboten, gezahlt bzw. von diesen gefordert wurden, oder auf Gagen, die Solisten für die Mitwirkung im Konzert erhielten) und auf den musikalischen Geschmack der Zeit (z. B. Beliebtheit bestimmter Modekomponisten und ihrer Werke) zu geben vermag. Auch die zweite Sammlung ist sowohl musik- als auch sozialgeschichtlich von Interesse. Macht sie doch deutlich, in welcher hohem Maße derartige Vereinigungen wie die Mainzer Liedertafel Anteil hatten an der „Beförderung“ der Musik. Daraus erklärt sich auch, daß es als eine echte Auszeichnung empfunden wurde, zum Ehrenmitglied einer solchen Institution ernannt zu werden (z. B. Felix Mendelssohn-Bartholdy: „... und ihnen auszudrücken wie ich mich freue einem so schönen, recht ächt musikalischen und recht ächt deutschem Vereine anzugehören, wie ich für die mir erzeigte Ehre von ganzem Herzen dankbar bin ...“, S. 27). So ergänzt dieser Beitrag unsere Kenntnis vom Musikleben im 19. Jahrhundert aufs beste.

Friedrich W. Riedel, *Die Kaiserkrönung Karls VI. (1711) als musikgeschichtliches Ereignis*, macht einmal mehr deutlich,

wie fruchtbar die Zusammenkünfte geistlicher und weltlicher Würdenträger auch für die Musik, ihre Entwicklung und vor allem die Verbreitung neuer Kompositionen und Stile waren. Gehörte doch zum Gefolge der einzelnen bei solchen Anlässen auch die jeweilige Hofkapelle. Als Hauptquellen dienen Riedel zwei in Mainz bzw. in Frankfurt gedruckte Diarien, die „über die Ereignisse bei der Wahl und Krönung Karls VI. berichten“ (S. 35). Die enge Verbindung zu Mainz war dadurch gegeben, daß der Erzbischof von Mainz bei der Zeremonie der Kaiserwahl und Kaiserkrönung als Erzkanzler und Vorsteher des Kurfürstenkollegiums eine führende Stellung einnahm. Die Frage, welche Werke anlässlich der Feierlichkeiten aufgeführt wurden, konnte mit wenigen Ausnahmen nicht beantwortet bzw. es konnten diesbezüglich nur Vermutungen ausgesprochen werden. Dagegen wird über die Ausführenden Auskunft gegeben sowie der Verlauf der Krönungszeremonie genau beschrieben. Die „musikgeschichtliche Bedeutung der Krönungsfeierlichkeiten“ sieht der Verfasser u. a. darin, „daß sich die kaiserliche Hofmusik vor einer großen Zahl der Reichsstände repräsentieren und damit musikalischen Einfluß auf andere Kapellen, vor allem des mittelrheinisch-fränkischen Raumes gewinnen konnte“ (S. 38). Daß dieser Einfluß auch wirksam wurde, scheint offenkundig zu sein, denn „Werke aus dem Wiener Repertoire gelangten von jetzt an in die Notensammlungen der Kapellen dieses Gebietes“ (S. 38).

Die Bedeutung von Mainz als einer der in den Jahren 1770 bis 1800 führenden Musikstädte Deutschlands beleuchtet Hubert Unverricht in seinem Beitrag *Musik in Mainz im Spiegel der sächsisch-thüringischen Allgemeinen Zeitschriften aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts*. Auf Grund von Nachrichten und Anzeigen aus und über Mainz — berücksichtigt wurden im wesentlichen drei Zeitschriften: *Deutsches Museum* (1766–88), *Allgemeine Literatur-Zeitung* (1785 ff.) und *Journal des Luxus und der Moden* (1786 ff.) — werden hier eine Reihe von Ergänzungen zur musikalischen Stadtgeschichte mitgeteilt. So wird u. a. der Opernspielplan des Mainzer Nationaltheaters für die Jahre 1790 bis 1792 erstmals lückenlos aufgeführt. Im Zusammenhang mit der Anzeige von „*Werken sowie Bearbeitungen Mainzer Komponisten*“ und „*Publikationen des Schott-Verlages*“

vermag Unverricht „die von Roderich Fuhrmann (*Mannheimer Klavier-Kammermusik*, Diss. Marburg 1963) aufgeworfene Frage nach den Originalausgaben der Werke Sterkels von op. 27–36“ einer Klärung näher zu bringen und die bei Fuhrmann (S. 175) gegebene Tabelle entsprechend zu berichtigen (S. 48). Weitere Berichte, wie z. B. über das Liebhaberkonzert, runden das von den Mainzer Musikverhältnissen entstandene Bild ab.

Die Anzahl der in Mainz tätigen Musikalienhändler erweitert Wolfgang Matheus mit einer kurzen Monographie über Jacob Groeser *Ein unbekannter Mainzer Musikalienhändler aus der Zeit des ausgehenden Kurstaates*. Groeser, wechselnd als „Handelsmann“ oder „Glashändler“ bezeichnet, war in den Jahren 1782/83 im Musikalienhandel tätig und offenbar Hauptkommissionär Voglers für Deutschland, vertrieb aber auch Verlagswerke von Bossler und Schott, und hatte offenbar gute Verbindungen nach England und Frankreich. Im Zusammenhang mit den im Anhang abgedruckten Anzeigen wird hier dem Leser ein Einblick in die Tätigkeit eines kleinen „Sortimentlers“ des 18. Jahrhunderts gegeben.

Die Musik in der Schornsheimer Kirche. Ein Beitrag zur Instrumentenkunde und Musikikonographie ist das Thema einer mit neun Abbildungen versehenen ikonographischen Spezialstudie von Franz Böskén über die Darstellung musizierender Engel in der oben genannten Kirche. Dabei handelt es sich in erster Linie um zwei Konsolfiguren aus dem späten 14. Jahrhundert und um Freskenmalereien — Darstellung eines Engelkonzertes — aus dem späten 16. oder dem frühen 17. Jahrhundert. Die Instrumente der beiden erstgenannten Figuren — zu ihnen gehört noch eine Gruppe singender Engel — sind „Harfenrotte“ — besser vielleicht die sonst übliche Bezeichnung „Psalteriumsharfe“ — und Laute, bei deren Beschreibung der Verfasser vor allem die Frage der Herkunft des verhältnismäßig selten vorkommenden Harfentyps mit Recht ausführlich diskutiert (S. 110f.). Das Instrumentarium der in den Freskenmalereien dargestellten Engel weicht von demjenigen entsprechender und bekannter Darstellungen nicht ab. Schade, daß hier dem Leser keine Einzelabbildungen oder Ausschnittsvergrößerungen zur Verfügung stehen.

Während die Figuren aus dem 14. Jahrhundert — mit aller Vorsicht sei es gesagt — noch einen Bezug zur zeitgenössischen Musizierpraxis haben können, handelt es sich bei der Freskenmalerei mit Sicherheit um eine Stilisierung, d. h. um die Übernahme eines Typus ohne direkten Bezug zur Praxis. Der Verfasser kommt auf derartige Fragen leider nicht zu sprechen, wie er auch die Frage nach der Bedeutung des Dargestellten nicht eigentlich stellt. Der Themenkreis „die Musik der Engel“ wird in Anlehnung an das Buch von Reinhold Hammerstein berührt.

Der Gesamtheit der schön ausgestatteten Festgabe ordnen sich die Beiträge zur Musikgeschichte gleichsam repräsentativ für eines der wesentlichen Forschungsgebiete des Jubilars organisch ein. Gleichzeitig aber bedeuten sie willkommene Bausteine einer umfangreichen musikalischen Lokalgeschichtsforschung, um die sich Adam Gottron so verdient gemacht hat.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

40 Jahre Steirischer Tonkünstlerbund / Festschrift. Herausgeber: Steirischer Tonkünstlerbund. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1967. 88 S.

Der Steirische Tonkünstlerbund legt anlässlich seines 10- bzw. 40jährigen Bestandsjubiläums (1927–1967) eine kleine Festschrift vor, womit er, wie E. L. Uray im Vorwort sagt, „seine Existenzberechtigung unter Beweis stellt“ und zwar „im Bewußtsein seiner Mission als Repräsentant steirischer, d. i. österreichischer Kultur“. Ein Aufsatz von Konrad Stekl *Der Steirische Tonkünstlerbund 1927–1938 und 1957 bis 1967*, der die Festschrift eröffnet, befaßt sich mit der Entwicklung des Steirischen Tonkünstlerbundes, der auch als Herausgeber einer Publikationsreihe *Musik aus der Steiermark* fungiert, in der eine stattliche Anzahl von Werken Steirischer Komponisten (Reihe I, 50 Hefte) erschienen ist. Weitere Aufsätze steuern Othmar Wessely (*Johann Joseph Fuxens „Singfundament“ als Violinschule*), Wolfgang Suppan (*Volksliedaufzeichnungen in der topographisch-statistischen Skizze von Neuberg-Steiermark 1803*), Hellmut Federhofer (*Hörprobleme neuer Musik*), Hermann Grabner (*Eine denkwürdige Erstaufführung — es handelt sich um die Erstaufführung von Straußens Salome in Graz 1906*), Konrad Stekl (*Remi-*

nissen an zwei Grazer Salome-Aufführungen), Gernot Gruber (*Gedanken über das Verhältnis regionaler Gebundenheit zum Wesen des musikalischen Kunstwerkes*) bei.

Peter Vujica öffnet in seiner Betrachtung *Musikkritik — ihr Geist und ihre Physiognomie* einigen offenen Worten den Weg, wie dies auch Karl Haidmayer in seinen *Bemerkungen zu den Problemen zeitgenössischer Komponisten* tut. Schließlich ist Hans Ferdinand Redlich's Beitrag *Alban Berg und die österreichische Landschaft* hervorzuheben, weil Redlich einen unbekanntem Brief Bergs an Ružena Herlinger auszugsweise abdruckt (S. 60) sowie eine bisher unbekannte Postkarte an Bergs spätere Frau Helene Nahowski erstmalig veröffentlicht. Diese Postkarte stammt aus dem Jahre 1909 und ist faksimiliert wiedergegeben (S. 64). Die Festschrift verzeichnet am Schluß noch die Ehrenmitglieder des Steirischen Tonkünstlerbundes und die Autoredaten. Einige Bildbeigaben und Notenbeispiele ergänzen die Publikation.

Wilhelm Jergler, Linz/Oberösterreich

Friedrich Wilhelm Jähns: Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis(s) seiner säm(m)tlichen Compositionen nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und unterschobenen mit Beschreibung der Autographen, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benutzung von Webers Briefen und Tagebüchern und einer Beigabe von Nachbildungen seiner Handschrift. Berlin: Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung (Rob. Lienau) 1871. Unveränderte Neuauflage Berlin-Lichterfelde: Verlag Robert Lienau (vormals Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung) 1967. 476 S., VIII Taf.

Der Webersche Traditionsverlag verdient Anerkennung und Dank für die unveränderte Neuausgabe des „Jähns“, der wie vom Erdboden verschwunden war und dem keinerlei Auferstehung beschieden schien; Forscher waren ratlos, Antiquare verzweifelt, auch wenn das Standardwerk aus dem Jahre 1871 mit Altersrunzeln übersät sein mochte. In der vorliegenden, leicht verkleinerten Form bietet sich das *Chronologisch-thematische Verzeichnis* immer noch als zuverlässigste

Quelle zur Erkenntnis des Weberschen Schaffensganges dar, zugleich als wesentliche, wenn auch schonende Korrektur des „Lebensbildes“, das der Sohn Carl Marias, der Eisenbahningenieur Max Maria von Weber uns hinterlassen hat.

Die Probleme, die sich aus dem erneuerten „Jähns“ ergeben, sind vielfältig. Gerade weil sich jeder Vergleich des Jähnschen Weber-Werkes mit dem Köchel, den neuen grundlegenden bibliographischen Arbeiten über J. S. Bach, Haydn, Schubert usw. von selbst verbietet, ist es nicht ganz leicht, zu der Lienauschen Veröffentlichung Stellung zu nehmen. Seit (etwa 1840) der verdienstvolle Jähns, der eine eigenartige Verbindung von Sammler, Forscher und Herausgeber unter dem Monopol des Weber-Enthusiasten darstellte, damit begann, Ordnung in die Webersche Hinterlassenschaft an Manuskripten und Andenken aller Art zu bringen, hat sich unser Bild des Freischütz-Meisters nicht unwesentlich gewandelt. Der Auftrieb des Autographenhandels erfaßte im letzten Drittel oder Viertel des vorigen Jahrhunderts auch das Manuskript-Erbe Webers, soweit es nicht von der Familie zäh verteidigt wurde. Nach der Rettung der Dresdner Weberschätze vor Vernichtung oder Verschleppung im Jahre 1945 und nach Herstellung einigermaßen geordneter Verhältnisse kam es zu jener Vereinbarung zwischen der Weberschen Familie und der Deutschen Staatsbibliothek, die einen Teil handschriftlicher Schätze aus Familienbesitz der einzigartig organisierten Jähns-Sammlung der Berliner „Weberiana“ als Leihgabe zuwies. Andere Nachlastteile, die im Kriege nach verschiedenen Orten ausgelagert waren, befinden sich in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem.

Hier wäre also schon eine Ergänzung des „Jähns“ wünschenswert, wenigstens in der Kleinform von Einzelnachweisen, wie sie O. E. Albrecht mit seinem (bereits überholten) *Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries* (1953) bietet. Zu berücksichtigen wären dabei die handschriftlichen Schätze des British Museum London, der Pariser National-Bibliothek (frühere Sammlung Malherbe des Pariser Conservatoire), der Wiener Bibliotheken (Gesellschaft der Musikfreunde, Stadtbibliothek) und weit verstreuter, vereinzelter Fundorte. Den Versuch einer Katalogisierung nach neuestem

Stande wird der Rezensent in seiner neuen Weber-Biographie vorlegen. In 42 Fällen konnte das unerfreuliche und sehr oft auch schwer begreifliche „Unbekannt“ bei Autographennachweisen durch präzise Angaben über Fundorte und Verkaufsangaben in Auktionskatalogen und Antiquariatsverzeichnissen ersetzt werden; die durch Kriegsauslagerungen entstandenen Veränderungen gegenüber den Jähnschen Nachweisen sind in dieser Zahl nicht enthalten.

Wesentliches an dem enormen persönlichen Werk von Fr. W. Jähns wäre nicht zu beanstanden — nur ein Weberforscher, der in den Berliner „Weberiana“ gearbeitet hat, kann das Lebenswerk dieses von seiner Sendung wahrhaft besessenen Mannes ermessen. Ohne Jähns wäre unser Wissen um den großen Meister auf Abwege geraten, bestenfalls wäre es im unwissenschaftlichen Dilettantismus eines Max Maria von Weber stecken geblieben. Denn nur Jähns behauptet seinen Platz im Zeitalter bahnbrechender biographischer und musikforscherischer Leistungen. Sein glühender Idealismus kann nicht verkleinert oder bezweifelt werden.

Hans Schnoor, Bielefeld

Ute Meissner: Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato. Eine bibliographische Studie zur niederländischen Chansonpublikation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. I.: Bibliographische Studie und Anhang. II.: Bibliographie. Berlin: Verlag Merseburger 1967. 176 und 221 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 11.)

Zu der weltweiten Erschließung der älteren musikalischen Quellen, wie sie sich die heutige musikwissenschaftliche Forschung zur Aufgabe gemacht hat, gehören notwendig auch Einzelbibliographien über die Notendrucker und Verleger aus der Frühzeit der musikalischen Publikation. Über Petrucci (von Cl. Sartori), Du Chemin sowie Le Roy und Ballard (von F. Lesure und G. Thibault) liegen seit einiger Zeit entsprechende Arbeiten vor. Das verlegerische Werk Tylman Susatos wird nun in einer neuerdings erschienenen Studie von Ute Meissner behandelt. Das Schwergewicht der Arbeit liegt auf einer *Bibliographie der gesamten Publikationen Tylman Susatos* mit genauem Abdruck der Titelblätter (und Hinweisen auf Varianten), Kollationsangaben, Exemplarnachweisen, ausführlichen Be-

schreibungen der Drucke, Inhaltsangaben, Reihenvermerken und Literaturnachweisen. Ein Dokumentenanhang sowie je ein alphabetisches Register der bei Susato vorkommenden Komponisten und Kompositionen machen diesen Band zu einem überaus nützlichen Instrument, zumal das Ganze, unter Verwendung gebräuchlicher, z. T. dem RISM entlehnter Sigel, bei aller Ausführlichkeit methodisch und typographisch sehr übersichtlich geordnet ist. Der Hauptakzent der Beschreibungen liegt auf den Chanson-Editionen dieses ersten großen niederländischen Druckers und im einzelnen auf druck- und publikationstechnischen Sachverhalten. Die Autorin stützt sich dabei meist auf mehrere erhaltene Exemplare der verschiedenen Drucke.

Auch im ersten (Studien-)Band erfahren diese Gesichtspunkte eine besondere Berücksichtigung. Allerdings geht hier manches über eine grundsätzliche Erörterung der mit der typographischen Gestaltung verbundenen Probleme kaum hinaus. So wird z. B. die Frage der verschiedenen Auflagen paradigmatisch anhand der Titelblätter der fünfzehn *Libri Ecclesiasticarum cantionum* behandelt. Trotz oder vielleicht gerade wegen der frappierenden Ergebnisse bedauert man dies etwas; eine entsprechende Untersuchung der Chansondrucke hätte vom Thema der Arbeit her näher gelegen, wenn man auch der Autorin gern abnimmt, daß sich die Studien hier sehr viel schwieriger gestaltet hätten (vgl. Anmerkung 264). Die *Bibliographische Analyse der Chansonpublikationen* (S. 79 ff.) beschränkt sich auf die Untersuchung der ersten großen Reihe mit neunzehn Chansoneditionen Susatos (1543—60). Hier gibt die Verfasserin eine genaue zeitliche Einordnung der einzelnen Drucke, Übersichten über die Anlage der einzelnen Bücher, Anmerkungen zu Format, Notensatz, zu den Initialen, Widmungen, Texttypen, Besetzungs- und Aufführungsanweisungen, Druckvermerken, Privilegangaben u. a. m. Die Unmöglichkeit, alle noch erhaltenen Exemplare dieser Drucke der Untersuchung zugrunde zu legen und die große Schwierigkeit, auch nur einige davon gleichzeitig vergleichend betrachten zu können, leuchten ein. So konnte auch in der vorliegenden Arbeit — zumal in dem hier gesetzten Rahmen — noch kein vollständiges Bild all dieser Dinge entstehen. Immerhin bietet der

Text sehr brauchbare Einzelheiten und wertvolle Anregungen zur Weiterarbeit auf diesem Gebiet. Auch die im Anhang zusammengefaßten Ausführungen über das Chansonwerk selbst (und dessen Ordnung) sowie über Susatos eigene kompositorische Beiträge (zu allen Gattungen!) mußten skizzenhaft bleiben. Auch hier gibt es begrüßenswerte Übersichten, die eine schnelle Orientierung ermöglichen. Fragen der Druckvorlagen, der Sekundärquellen oder gar der Filiation mußten weitgehend unbeantwortet bleiben; jeder, der sich mit der weltlichen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts beschäftigt, weiß um die großen Schwierigkeiten einer Repertoire-Untersuchung größeren Umfangs, da es an Neuauflagen der Denkmäler, an Text- und Melodieausgaben noch weitgehend bzw. sogar vollständig mangelt, von einer brauchbaren größeren monographischen Arbeit zur Geschichte der Chanson in dieser Zeit ganz zu schweigen. Um so dankbarer begrüßt man die sieben Chansons aus der Feder Susatos, die im Notenanhang der vorliegenden Arbeit mitgeteilt sind.

Der erste, der Biographie Susatos gewidmete Teil des Buches macht einen wissenschaftlich sehr sorgfältigen Eindruck und fügt sich gut in den Rahmen der Gesamtstudie. Er fußt auf eingehenden archivalischen Studien der Autorin und faßt die z. Zt. eruierten Fakten klar zusammen. Weitgehend dunkel müssen immer noch Susatos Herkunft und frühe Zeit (vor 1529) sowie sein Ende bleiben. Eingehender werden u. a. die Fragen der Namensschreibung (als Grundlage der Biographie), der Druckprivilegien und der Prozeß mit seinem ehemaligen Kompagnon Vissenaeken behandelt.

Im Ganzen gesehen: eine sehr brauchbare und anregende Arbeit, deren Grenzen zum größten Teil von der Tücke des Objekts bestimmt sind. Schade, daß einige stilistische Ungeschicklichkeiten die Korrektur passierten. Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Giovanni Battista Martini: Storia della Musica. Tomo 1—3. Hrsg. und mit Registern versehen von Othmar Wessely. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967. Bd. 1: XXXII, XII, 508 S.; Bd. 2: XII, XX, 375 S.; Bd. 3: XX, 459, 209 S. (Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung. 3.)

Als Martini 1757 den ersten Band seiner Musikgeschichte herausbrachte — das erste große Projekt dieser Art —, konstatierte er mit Verwunderung, daß der Musik trotz ihrer glanzvollen Entfaltung das „volle Licht“ einer zusammenhängenden, vollständigen historischen Darstellung bis dahin noch nicht zuteilgeworden sei. Mit Recht scheinen ihm die Werke Bontempis (1695) und Bonnet-Bourdelots (1715) — das Buch von Prinz (1690) hat er offenbar nicht gekannt — nur als ungenügende Notizensammlungen gegolten zu haben (I, S. 1 f.). Zwar kam Martinis Plan, ursprünglich auf fünf Bände veranschlagt, mit den drei vollendeten Bänden nicht über die griechische Antike hinaus, und der Lexikograph Gerber bemerkte dazu später trocken, daß Martini, „wenn er die Geschichte auf diese Weise hätte fortbearbeiten wollen, noch 20 bis 30 Bände damit hätte füllen können“. Dennoch bildet dieser Torso, wie bereits der erste Band erweist, nach den im Vorwort ausgesprochenen Intentionen und nach der umfassenden Sammlung und Kenntnis, der kritischen Verarbeitung und der geschlossenen, gut lesbaren Darbietung des Materials einen Markstein in der Musikhistoriographie. Das Werk läßt die Eigenart, die Leistungen und Grenzen aufklärerisch-rationalistischer Historie in sehr typischer Weise erkennen, macht allerdings in dem Weiterwirken des Rangstreits zwischen „antiker“ und „moderner“ Musik auch die Traditionsverbundenheit deutlich, aber es hatte das Schicksal der Pioniere, von der Entwicklung bald überholt zu werden. Beim Erscheinen des dritten Bandes (1781) war dies offenkundig. Martini trat schnell in den Schatten Gerberts, Hawkins' und Burneys, schließlich auch Forkels, dessen Werk wenigstens bis zum Ende des Mittelalters gelangte, und in diesem Schatten ist Martinis Versuch im Grunde bis heute geblieben. In wichtigen Punkten liegen jedoch die „Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung“ schon bei Martini, und zu Unrecht ist E. Hegars gleichnamige Dissertation (1932) mit nur einem Satz über ihn hinweggegangen.

Der Nachdruck seines Werkes, das bislang in deutschen öffentlichen und Institutsbibliotheken nur in einem guten Dutzend Originalexemplaren vorhanden war, ist daher sehr zu begrüßen. Das verdienstliche Unternehmen Othmar Wesselys, der auch

diese drei Bände gewissenhaft betreut hat, zeichnet sich innerhalb der Flut bloßer Nachdrucke in doppelter Hinsicht aus, und dies ist dankbar anzuerkennen: dem Reprint geht eine Einleitung des Herausgebers voraus, die über Autor und Werk informieren soll, und außerdem ist ein gründlich gearbeitetes neues Register der Namen und Orte hinzugefügt. Jeder, der die Tücken alter Register kennt, wird dies zu schätzen wissen. Allerdings ist im Bestreben nach „absoluter“ Vollständigkeit des Registers (I, S. VIII*) des Guten zu viel geschehen, wenn etwa sämtliche bei Titelangaben genannten Erscheinungsorte mitverzeichnet sind (wonach kein Leser suchen wird), oder wenn Ortsnamen aufgenommen sind, die zur Namensform alter Autoren gehören (Isidor von Sevilla usw.), oder wenn schließlich sogar das Monogramm des Stechers aufgeführt ist, der im zweiten Band die jedem Kapitel vorangestellten Titelvignetten gestochen hat! — Auch über die für die ganze Nachdruckreihe Wesselys gültigen Richtlinien zur Registrierung der Ortsnamen könnte man streiten (I, S. IX*).

Wesselys Einleitung zur Neuauflage der *Storia* skizziert mit reichen Nachweisen das Leben und Wirken Martinis, jedoch kommt über vielen biographischen Details das Werk, dessen Neudruck diese Einleitung doch vorausgeht, allzu kurz. Die knappe Bemerkung zur historischen Einordnung und Bewertung der *Storia* (I, S. XXIX* f.) ist zu allgemein, und der Hinweis auf A. Pauchards Dissertation (1940), in der Martinis Buch „eine allen Anforderungen entsprechende Untersuchung und Würdigung“ erfahren habe (I, S. XXXI*), vermag nicht zu entschädigen, da Pauchard m. E. über die Registrierung von Einzelheiten, vor allem von quellenmäßigen Abhängigkeiten, kaum hinausgekommen ist. Somit wird ein etwas differenzierteres Bild davon, in welcher Hinsicht Martini Neues und Eigenes geleistet hat bzw. in herkömmlichen Bahnen geblieben ist und welchen Platz er in der seit Humanistentagen intensiven Beschäftigung mit der antiken Musik einnimmt, dem Leser nicht vermittelt. In diesem Zusammenhang wäre auch der Überblick von K. G. Fellerer, *Zur Erforschung der antiken Musik im 16.—18. Jahrhundert*, in: Jahrbuch Peters 42 (1935), S. 84—95, anzuführen gewesen.

Werner Friedrich Kümmel, Marburg

Klaus Rönna: Die Tropen zum Gloria in excelsis Deo. Unter besonderer Berücksichtigung des Repertoires der St. Martial-Handschriften. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1967). VI, 282 S.

Das Interesse an der Erforschung des Tropus hat in den vergangenen Jahren, insbesondere nach den von Jacques Handschin, Heinrich Husmann und Bruno Stäblein gegebenen Impulsen, stark zugenommen. Der vorliegenden Arbeit gebührt das Verdienst, zum ersten Mal auf breiter Quellengrundlage einen nach Alter, Umfang und stilistischer Vielfalt besonders wichtigen und — wohl schwierigsten Zweig der Gattung einer differenzierten Untersuchung zu unterziehen. Mit Recht konzentriert sich der Verfasser dabei auf die Repertoire der Hss. von St. Martial und der benachbarten Klöster, dieser — neben St. Gallen — wichtigsten Zentren frühen Tropenschaffens. Besonders die klare Diastematik einiger dieser Quellen, welche eine sichere Übertragung der Melodien gewährleistet, rechtfertigen neben einigen anderen vom Verfasser hervorgehobenen Gründen (S. 4/5) diesen Ansatz.

Wer die verwirrende Komplexität der Überlieferung und Erscheinungsformen der in Frage stehenden Gattung in den Quellen kennt, muß Rönna zunächst außerordentliches Geschick bei der Kollation der Texte bescheinigen. Seine Einteilung in „konstitutive“, „stabile“, „wandernde“ und „übernommene Verse“ (S. 84/85) macht den Bestand nicht nur in neuer Weise überschaubar, sondern führt u. a. zu dem — im Gegensatz zu den Ansichten der Herausgeber von An. Hymn. 47 stehenden — Ergebnis, daß die ältesten Spuren des Gloria-tropus in den „Wanderversen“, Reste (eines!) „Anfangsstadiums der Tropengeschichte“, zu suchen sind (cf. hierzu auch Stäblein, Artikel *Tropus*, in: MGG XIII, Sp. 817/18) und „mindestens bis ins 9. Jahrhundert zurückreichen“ (S. 171). Hiervon ausgehend werden textliche und melodische Entwicklungen bzw. Besonderheiten der verschiedenen Repertoire bis zum 12. Jahrhundert übersichtlich dargestellt.

Bei den Melodien richtet Rönna sein Augenmerk insbesondere auf die Regnum-Proseln, „jene syllabisch textierten, meist symmetrisch gegliederten Melismen über der Silbe ‚per‘ des wandernden Schlußverses ‚Regnum tuum solidum permanebit in aeternum‘“ (cf. den ausführlichen Beitrag

des Verfassers *Regnum tuum solidum*, in: Festschrift für Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag, 1967, S. 195 ff.). Primär von überzeugenden paläographischen Befunden ausgehend kommt der Verfasser zu der Ansicht, daß Prosula und Melisma simultan von schola und Solisten vorgetragen wurde und stützt damit von seiner Seite diese bereits von Joseph Smits v. Waesberghe aufgestellte Theorie (cf. Kongreßbericht Köln 1958, S. 251 ff.). Die weiterführende These, daß dieses „klangliche“ Auseinandertreten der melodisch identischen Stimmen eine Brücke von der Ein- zur Mehrstimmigkeit zu schlagen scheint (S. 198), schränkt der Verfasser insofern selbst ein, als „hier vielleicht eine der Wurzeln der ältesten Mehrstimmigkeit liegen könnte“.

Bemerkenswerte Ansatzpunkte für eine musikalische Stilistik der Tropenmelodien bietet Rönnaun im Kapitel *Kompositionstechnik und Form* (S. 222 ff.). Neben dem straffen, „modellartigen Bau“ (enge musikalische Verknüpfung der verschiedenen Einschüßel), der an ähnliche Praktiken beim „klassischen“ südfranzösischen Introitus tropus erinnert, weist er auf typische Formeltechniken (2 „Grundformeln“) hin, die sich allerdings in eigentümlicher Weise von den bereits aus dem Choral bekannten Praktiken unterscheiden. Auch formelfreie Kompositionstechniken lassen sich feststellen.

Zu den wichtigsten Ergebnissen der Arbeit zählt schließlich der von textlichen und musikalischen Aspekten aus geführte Nachweis, daß die Gloriatropen keinesfalls aus der Textierung präexistenter Melismen hervorgegangen sind, sondern „daß sie von Anfang an zugleich textliche und melodische Neuschöpfungen sind“ (S. 253) und wahrscheinlich „altgallikanischer“ Tradition entstammen. In diesen Zusammenhängen schenkt der Verfasser dem („altgallikanischen“?) Gloria A, dieser im Mittelalter am häufigsten tropierten Gloriawiese, besondere Beachtung. — Der Vollständigkeit halber, die für den Bereich der südfranzösischen Hss. angestrebt wird, sei hier zur vorläufigen Komplettierung des genannten Quellenkreises noch die Hs. Apt, Bibl. Sainte-Anne 17 (5), genannt. Rönnaun nennt auf S. 77, Fußn. 3, vier Gloriatropen, die in der genannten Quelle mit anderen (west-)fränkischen Stücken (Tab. b. Westfranken, S. 79, Nr. 1, 4, 7, 9 — 14, 21; Tab. c. Ge-

santes Franken, S. 79/80, Nr. 1—3 und 5), soweit ich sehen kann, singulär überliefert sind. Da die Hs. sowohl paläographisch als auch inhaltlich zweifellos dem Einflußbereich von St. Martial zuzurechnen ist, müßten jene singulären Tropen in die Tabelle a. Aquitanien (S. 78) aufgenommen werden. Den Gloriatropus *Quem novitate* teilt Apt 17 (5) ebenfalls mit (pag. 94) und muß aus Tabelle d. Westfranken außer Aquitanien (S. 80) in die Tabelle b. Westfranken (S. 79) übernommen werden.

Die Wissenschaft wäre dem Verfasser dankbar, wenn er seine sorgfältigen Analysen nicht nur durch eine Ausgabe der Melodien, sondern auch durch Untersuchungen anderer Tropengattungen weiterführt und ergänzt. Günther Weiß, Bayreuth

Friedhelm Krummacher: Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Berlin: Verlag Merseburger 1965, 591 S., 27 Taf., 1 Tab. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 10.)

Fast jeder, der sich ausführlicher mit der frühen evangelischen Kantate beschäftigen will, muß die Erfahrung machen, daß die Fülle des Stoffes, die Verstreutheit der zahlreichen Quellen und die für den heutigen Stand der Forschung auf diesem Gebiet eigentümlich unmethodisch anmutende Verfahrensweise mancher Autoren nur nach mühsamer Arbeit einen einigermaßen zufriedenstellenden Überblick über diesen umfangreichen Problembereich gestattet. Das hat seine Ursache nicht zuletzt darin, daß die überwiegende Mehrzahl an Kompositionen, die den Stand der protestantischen Figuralmusik um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert repräsentieren, lediglich handschriftlich überliefert ist und demzufolge eine relativ geringe Verbreitungsdichte aufweist. Hinzu kommt, daß eine eindeutige typologische Abgrenzung spezieller Formen von der Entstehungszeit und den Quellen her nur in den seltensten Fällen möglich ist, daß vielmehr der Begriff „frühe Kantate“ zu den undefinierbarsten Erscheinungen in der Musikgeschichte gehört und dementsprechend auch zu vielen Irrtümern Anlaß gegeben hat. Hier nun ergab sich der Ansatzpunkt für die vorliegende Arbeit, die 1964

als Dissertation von der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin angenommen wurde. Der Verfasser ging davon aus, daß der gegenwärtige Stand der Forschung eine Stilkunde der frühen Kantate noch nicht entwickelt hat und deshalb die meisten der rein stilkritisch orientierten Untersuchungen zum Schaffen einzelner Meister infolge mangelnden Vergleichsmaterials aus der ganzen Breite der Überlieferung nur zu beschränkten Ergebnissen kommen konnten. Wengleich man auch Krummachers Einschätzung dieser monographischen Literatur, die er infolge seines einseitig auf die Kirchenmusik gerichteten Blickwinkels etwas pauschal als „fragwürdig“ charakterisiert, nicht ganz zu folgen vermag, da mehrere der hier gemeinten Untersuchungen zu einzelnen Komponisten ja keineswegs ihre Urteile nur auf deren Beiträge zur frühen Kantate begründen, sondern dieses Schaffensgebiet lediglich unter dem Aspekt der Vollständigkeit in der Werkbetrachtung einbeziehen, so muß man ihm doch darin beistimmen, daß stilkritische Untersuchungen auf einem möglichst umfassenden Überblick über das gesamte Überlieferungsgebiet des in Frage kommenden Problemkreises basieren sollten. Da dies nun heute noch infolge der eingangs genannten Gründe kaum möglich ist, erschien es für den Verfasser also zwingender und aufschlußreicher, lediglich einen formal und stilistisch eindeutig begrenzten Bestandteil der mehrsätzigen „ordentlichen Kirchenstücke“ auszuwählen und diesen dann durch den gesamten nachweisbaren Überlieferungskreis der Handschriften-Repertoires zu verfolgen. Dafür bot sich u. a. aus Gründen leichterer Identifizierbarkeit sowie langandauernder Kontinuität am ehesten die Choralbearbeitung an, die in den drei Hauptformen der größeren (zyklischen) Choralbearbeitung, des einzelnen Choralatzes und der melodischen Choralzitate durch fast alle Epochen der frühen Kantate zu verfolgen ist. Aus den oben genannten Bedenken heraus lag es dem Verfasser nicht daran, Stilkritik in dem gewählten Rahmen „zwischen Schütz und Bach“ zu treiben, sondern an der Erscheinungsform der Choralbearbeitung die zur Zeit gültigen Wesenszüge der Quellenlage zu beschreiben und die Form durch die verschiedenen Handschriften-Repertoires zu verfolgen. Daß dabei mehr eine umfassende Bestandsaufnahme der einzelnen Quellen-

sammlungen und Repertoireverzeichnisse erarbeitet wurde, die ausführlich diskutiert und kommentiert werden, dürfte der eigentliche Zweck des Unternehmens gewesen sein. In dieser Hinsicht stellt Krummachers Arbeit eine außerordentliche Leistung dar. Nicht weniger als 42 Sammlungen und Inventare nord-, mittel- und süddeutscher Provenienz wurden dabei untersucht, die den wesentlichsten Titelbestand zur Geschichte der frühen Kantate überliefern. Daß hierbei keineswegs Vollständigkeit erreicht werden konnte und in der Zwischenzeit bereits weitere Sammlungen entdeckt wurden, sei zur Kennzeichnung der Problematik einer solch umfassend geplanten und durchgeführten Untersuchung nur am Rande erwähnt. Krummachers zielsicher geführte Untersuchungen erstrecken sich über die vielfältigen Fragen der Verbreitung spezieller Werke einzelner Meister sowie von Komponistengruppen, der Überlieferungsformen, Datierungen und Identifizierungen von bestimmten Schreibern einzelner Sammlungen bis hin zu Ansätzen einer umfassenden Stilkritik, zu der diese Arbeit einige Muster bietet und auch bewußt auffordert. Die Gründe für den Rückgang der Drucke figuraler Kirchenmusik und die große Bedeutung der handschriftlichen Verbreitung, die „eher singuläre Lösungen, individuelle Neigungen oder Versuche“ begünstigt, werden im Kapitel I eingehend dargestellt und auf ihre technische, ökonomische, soziologische und musikalische Basis hin untersucht. In den umfangreichen Hauptkapiteln II–IV wird dann den Eigenheiten der regionalen Überlieferungsbefunde nachgegangen und das Repertoire Nord-, Mittel- und Süddeutschlands miteinander verglichen. Dabei ergaben sich für die Durchleuchtung dieser Erscheinungsformen folgende Ansatzpunkte, nach denen die jeweiligen Objekte untersucht wurden: 1. Stand der Erforschung, Verzeichnung und Auswertung; 2. Abgrenzung und Erhaltungsweise, Umfang und Verluste; 3. Örtliche Entstehung, Bestimmung und Verwendung (Städte und Residenzen); 4. Besitzer und Sammler, ihre Tätigkeit und Beziehungen; 5. Schreiber und Schriftgruppen, Autographe und Kontaktbelege; 6. Fragen der Lokalisierung, Datierung und Zuschreibung; 7. Anteil und Aufschlüsselung der anonymen Werke; 8. Anteil erwiesener und potentieller Kopien nach Druckvorlagen; 9. Anteil ausländischer und

deutscher katholischer Autoren; 10. Anteil lateinischer und deutscher Texte in den Autorengruppen; 11. Anteil, Werkzahl und Tätigkeitsorte deutscher evangelischer Autoren von nur handschriftlich verbreiteten Kompositionen; 12. Anteil von Werktypen und besonders von Choralbearbeitungen nach den Grundmöglichkeiten der c. f.-Verwendung.

Auch in der Auswertung der vorliegenden Sekundärliteratur zu diesen Abschnitten ist der Verfasser sehr gründlich und im allgemeinen zurückhaltend vorgegangen. In einigen Fällen unterzieht er allerdings manchmal Autoren einer sehr harten und nicht immer gerechtfertigten Kritik und setzt an die Stelle von deren doch sicher aus guten Gründen formulierten Aussagen mit apokritischer Schärfe eigene hypothetische Schlußfolgerungen, die nicht immer den eigentlichen Fakten entsprechen. Um diesen einzigen kritischen Einwand, der gegen Krummachers Arbeitsweise zu erheben wäre, mit entsprechenden Beispielen von allgemeinerem Interesse zu belegen, sei es gestattet, auf folgende zwei Einzelprobleme hinzuweisen: Einmal auf die nach den neuesten Diskussionen (vgl. *Mf XIV* und *XVI*) doch wohl höchst zweifelhafte oder zumindest nicht eindeutig gesicherte Autorschaft Buxtehudes am sog. „Jüngsten Gericht“, das unbeschadet seiner apokryphen Überlieferung im Handschriftenverzeichnis (S. 508) als Werk dieses Meisters rangiert. Es würde hier zu weit führen, auf diese wichtige Frage näher einzugehen, doch sei der Hinweis erlaubt, daß zwar Krummachers Diskussion dieses Stückes und seiner Überlieferung einer exakten Lösung des Problems der Autorschaft etwas näherkommt, seine Argumentation gegen Geck (S. 123 ff.) unter Hinzuziehung der vorher von ihm ausdrücklich bezweifelte Ergebnisse der Schriftuntersuchungen durch Kilian (vgl. dessen Arbeit *Das Vokalwerk D. Buxtehudes*, Diss. Berlin 1956) für diesen Zweck aber doch noch nicht ausreicht. Zum anderen betrifft ein weiterer Einwand gegen Krummachers Diskussionen seine Kommentierung und Datierung des Inventars Rudolstadt II. (vgl. S. 234 ff.). Der Absatz „Schließlich aber fällt auf, daß die spätesten datierbaren Werke Erlebachs aus Inv Rud II vor oder um 1710 anzusetzen sind . . . Den für die Datierung von Inv Rud II in Frage kommenden Zeitraum wird man also auf die Jahre von 1710 bis 1715 vorverlegen müssen . . .“ (S. 235) ist so nicht haltbar,

da erwiesenermaßen in diesem Verzeichnis die Werke Erlebachs bis zu seinem Todesjahr 1714 aufgeführt werden (vgl. in diesem Verzeichnis Nr. 1444, 1457—1459 z. B., zu denen genau datierte Textdrucke vorliegen, die bei der Ausgabe dieses Dokumentes im Wortlaut mitgeteilt wurden). Die Datierung auf nach 1714, die Krummacher — ob aus Versehen oder aus Unkenntnis der Quellenlage — widerlegen möchte, muß also aufrecht erhalten bleiben. Im Handschriftenverzeichnis ist bei Erlebach (S. 514) weiterhin zu ergänzen, daß der Choral *Lobt Gott in seinem heyligthum* à 12 sich in einer thüringischen Quelle erhalten hat und daß sich in der Kirchenmusiksammlung Großfahner weitere Kompositionen dieses Meisters befinden, die hier noch nicht genannt wurden. Diese Einschränkungen und Zusätze sind jedoch nur als notwendige Anmerkungen zu verstehen; sie beziehen sich weder auf subjektive Eindrücke noch sollen sie irgendeinen Zweifel an der Integrität von Krummachers exakter wissenschaftlicher Arbeitsweise aufkommen lassen. — In Kapitel V. (*Gruppen und Verbindungen von Komponisten und Orten*) werden dann die in einer übersichtlich angelegten Verbreitungstabelle gesammelten Namen untersucht und in den Radius der Werkverbreitung einbezogen. Der Schlußabschnitt (*Zum Verhältnis von Überlieferungs- und Stilfragen*) bringt schließlich noch einmal als Resümee zu den aufgeworfenen Problemen eine thesenartige Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse. Diese kurze Charakterisierung des sich durch eine außerordentlich hohe Informationsdichte auszeichnenden Inhalts dieser wertvollen Arbeit kann natürlich nur summarisch ihre wesentlichsten Untersuchungsschwerpunkte erfassen. Neben diesen breiter angelegten Kapiteln findet sich sowohl im Text als auch in den zahlreichen Anmerkungen eine Fülle von scharfsinnigen und geistreichen Bemerkungen zu Einzelproblemen, als deren wichtigster Komplex vielleicht der Exkurs *Begriff und Typen der frühen Kantate* mit dem Versuch einer eigenständigen Lösung der verwickelten Terminologie für die Form der frühen Kantate zu werten ist (S. 19 ff.). Ein umfangreicher Anhang mit Literaturverzeichnis, Gesamt- und Denkmälerausgaben, einem übersichtlichen Verzeichnis gedruckter und handschriftlicher Quellen zu Werken mit Choralbearbeitungen, ein sorgfältig aufge-

schlüsseltes Orts- und Personenregister und eine äußerst instruktive Beilage von 23 Seiten Faksimiles erleichtern die Lektüre des Buches auch im Sinne einer schnellen und fachgerechten Information beträchtlich. Dieses Werk dürfte trotz einiger Ergänzungen, die sicher im Laufe der Zeit fällig sind, zu den grundlegendsten Arbeiten mit Handbuchcharakter gehören, die für das Gebiet der frühen evangelischen Kantate je geschrieben werden können. Es hätte wirklich einen sauberen Bleisatzdruck verdient.

Bernd Baselt, Halle (Saale)

Stanislaw A. Markus: Musikästhetik. I. Teil: Ein Beitrag zur Geschichte der Nachahmungsästhetik und Affektenlehre sowie der idealistischen Musikästhetik in Deutschland. Aus dem Russischen übersetzt von Karl Krämer. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1967). 308 S.

Die Musikästhetik von Stanislaw A. Markus, die Übersetzung eines 1959 in Moskau erschienenen Buches, bedeutet für einen Historiker, der es nicht gewohnt ist, Lenin-Zitate als Dogmen hinzunehmen, eine Herausforderung. Das Buch ist als historische Darstellung gemeint; Gegenstand des ersten Teils ist die Musikästhetik der französischen Aufklärung und des deutschen Idealismus. Doch erinnert die Geschichtsschreibung, wie Markus sie versteht und ausübt, an eine Gerichtsverhandlung: Untersucht werden weniger der Sachverhalt und die historische Bedeutung und Wirkung einer Musikästhetik als deren Zusammensetzung aus „*idealistisch-formalistischen*“ und „*materialistisch-realistischen*“ Bestandteilen, die als Beweisstücke für ein Verdikt oder eine Rechtfertigung fungieren. Das philosophische Gerichtsurteil, das Kant ertragen muß, ist hart: „*Somit besteht die wichtige Schlussfolgerung, zu der wir kommen, darin, daß die ästhetische Urteilskraft Kants . . . ein ausgesprochen idealistischer, metaphysischer und formalistischer Begriff ist*“ (180). Die Vokabeln gellen in den Ohren, als wären sie Schimpfworte. Jedenfalls war die „*Anstrengung des Begriffs*“, die Kant auf sich nahm, nutzlos: „*Die Kantische Musikästhetik weist anschaulich alle Mängel seiner idealistischen Philosophie auf; infolgedessen konnte Kant nicht eines der von ihm gestellten wichtigen musikästhetischen Probleme lösen*“ (202).

Der Gedanke, daß es Zeiten gegeben haben könnte, in denen der Formalismus progressiv und die Inhaltsästhetik regressiv war, ist Markus fremd. Die falsche Musikästhetik, die formalistische, war schon immer falsch, in der Antike nicht anders als im 20. Jahrhundert. Markus polemisiert gegen die Pythagoreer, denen er unterstellt, sie hätten „*den Inhalt der Musik, ihren gesellschaftlichen Charakter und ihren Ideengehalt ignoriert*“ (18). Die Ethoslehre ist ihm also unbekannt; und wenn er sie kannte, so würde er der pythagoreischen Lehre vorwerfen, daß sie an einem inneren Zwiespalt kranke. Denn in dem Schema, nach dem Markus urteilt oder über die Geschichte zu Gericht sitzt, ist eine Musikästhetik „*formalistisch*“, „*realistisch*“ oder „*inkonsequent*“; quartum non datur. Das dialektische Denken, das Markus für sich in Anspruch nimmt, ist in Wahrheit ein klassifizierendes, das mit den größten Unterscheidungen haus hält.

Der Gegensatz von Formalismus und Inhaltsästhetik, den Markus mit zweifelhaftem Recht aus dem 19. Jahrhundert auf die ältere Musikgeschichte überträgt, soll als Ausdruck von „*Klassenkonflikten*“ gelten. Und „*um so schlimmer für die Tatsachen*“, wenn sie sich dem Schema nicht fügen. In dem Kapitel über die Nachahmungsästhetik und die Affektenlehre heißt es: „*Mit wenigen Ausnahmen stehen die bürgerlichen Musikhistoriker und Musikästhetiker diesen Theorien ablehnend gegenüber*“ (13). Markus irrt sich jedoch: Die bürgerlichen Historiker stehen, mit wenigen Ausnahmen, der Ästhetik des 18. Jahrhunderts weder zustimmend noch ablehnend, sondern als Historiker gegenüber. Den Vorwurf, daß sie „*Objektivisten*“ seien, ertragen sie mit Gelassenheit.

Carl Dahlhaus, Berlin

Carl Dahlhaus: Musikästhetik. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1967. 152 S. (TB 255 = Musik-Taschenbücher. Theoretica. 8.)

In den letzten Jahren scheint sich eine Rehabilitierung der Musikästhetik abzuzeichnen. Unter den Arbeiten, die hierauf deuten (F. Viscidi, J. H. Broeckx, L. de Pablo), ragt der von Carl Dahlhaus verfaßte Band in mancher Hinsicht hervor. Er will kein Kompendium, noch weniger einen Vorstoß in metaphysisches Neuland bieten,

vielmehr erfüllt er den Anspruch, anhand vorangestellter Texte von Autoren, deren Reihe von Cicero und Augustin bis zu Schönberg und Alban Berg gespannt wird, methodologischen Problemen nachzugehen, um sie bald zur endgültigen Durchsichtigkeit voranzutreiben, bald aus ihnen, wenn sie unauflösbar sind, eine klar umrissene Antinomie hervortreten zu lassen. Philologische Genauigkeit paart sich hierbei mit einem Blick für verborgene logische Implikationen. Dem ästhetischen Gegenstand ist der Darstellungsmodus adäquat: in solchen geschliffenen Sätzen, die Pathos ebenso wie Schürung von Ressentiment meiden, ist über Musikästhetik bislang nicht geschrieben worden.

Zu Beginn der materialdichten Darstellung werden die geschichtlichen Voraussetzungen ästhetischer Haltung sichtbar, beleuchtet durch den scharf herausgestellten Gegensatz von Dilettant und Banause sowie durch den Nachweis, daß die Entstehung der Ästhetik von der neuzeitlichen Übertragung des Begriffs des Schönen auf Kunstwerke, von der Vorstellung von Ganzheit und von der heraufkommenden Kategorie des Geschmacks profitiert habe. Musik als Werk, statt als bloße Tätigkeit, rückt damit ins Blickfeld der ästhetischen Kontemplation. Übersicht in den vagen Inhalt der verschlissenen Wendung, Musik sei „Ausdruck“, bringt der Verfasser infolge seines glücklichen Versuches, die Karl Bühlersche Unterscheidung von sprachlichen Satzfunktionen „Auslösung“, „Darstellung“ und „Kundgabe“ auf den Musikbegriff der in sich vielschichtigen Gefühlsästhetik zu übertragen. Hierbei stößt er auf das Paradox der Ausdruckskunst, die dazu zwingt, „einerseits in immer rascherem Wechsel Neues hervorzubringen, andererseits jedoch die Werke vergangener Entwicklungsstufen zu bewahren . . . Daß musikalischer Ausdruck als einmal geprägter unwiederholbar ist, motiviert die Tendenz zur Veränderung; daß er, um nicht unverstanden zu bleiben“ — und man könnte ergänzen: um den Grad des Neuen überhaupt kontrollieren zu können — „wiederholt werden muß, begründet das Festhalten des Vergangenen“. Die Emanzipation der Instrumentalmusik vom bloßen „Geräusch“ zum „Wunderbaren“ der Romantiker, von einer „mechanischen“ zu der erst eigentlich „poetischen“ Musik zeichnet ein eigener Abschnitt nach, dem das

Kapitel *Kunsturteil und Geschmacksurteil*, eine eindringliche Analyse Kants, sich anschließt. An Wackenroders *Joseph Berglinger* wird der inhaltsschwere zeitgeschichtliche Hintergrund von *Genie, Enthusiasmus und Technik* expliziert; an Schopenhauers *Metaphysik der Musik* das Verhältnis von Affekt und Idee im musikalischen Werk beleuchtet. (Daß nach Schopenhauer aus der reinen Instrumentalmusik „die Freude, die Trauer, die Liebe, der Haß, der Schrecken, die Hoffnung usw. in zahllosen Nuancen sprechen, alle gleichsam nur in abstracto und ohne alle Besonderung“, braucht keinen Widerspruch zu enthalten: als Freude, Trauer usw. bleiben die menschlichen Leidenschaften abstrakt und ohne weitere Besonderung; ihre Nuancen werden dagegen von der Aufzählung erfabt.) Die Ansichten Hegels und Fr. Th. Vischers veranlassen den Verfasser, der *Dialektik der „tönenden Innerlichkeit“* nachzuspüren — den Streit um den Formalismus, um die Ausführungen Hanslicks genauer als gewöhnlich ins Auge zu fassen und auch den scheinbaren Gemeinplatz von den tönend bewegten Formen als dem Inhalt von Musik mit der intendierten Bedeutung aufzufüllen. Die Themenkomplexe Programm- und Oper bilden ein gedankliches Zwischenspiel vor dem kurzen wie reflexionsschweren Abschnitt über *Ästhetik und Historie*; in ihm wird wahre ästhetische Haltung als „zweite Unmittelbarkeit“, vermittelt durch historisches Bewußtsein, umschrieben — „Begriffsstutzigkeit ist schwerlich eine Gewähr oder ein Zeichen für ästhetische Sensibilität“. Sodann differenziert der Verfasser den musikalischen Zeitbegriff in einer phänomenologischen Analyse; je nachdem Musik als notiertes Werk oder als aktuelle Klangrealisation vorliegt, „enthalte sie Zeit in sich“ oder sei umgekehrt „in der Zeit“. Im Schlußkapitel, nach einer Auseinandersetzung mit der ontologischen Schichtenlehre Roman Ingardens, macht der Verfasser seine These glaubhaft, daß die Träger musikästhetischer Ansichten in der Vergangenheit eher aneinander vorbeiredeten als einen durch Traditionszusammenhang gewährleisteteten Dialog miteinander führten. Hier liegt die Pointe der erwähnten Rehabilitierung der Musikästhetik: die verschiedenen, ja einander widersprechenden Urteile heben sich nicht gegenseitig auf, um darin den Bankrott ästhetischer Positionen zu demonstrieren, sondern sie ergänzen sich kraft der

sich geschichtlich wandelnden Perspektive, aus der heraus sie jeweils gefällt werden. Der an Brendel gemahnende Satz, das System der Ästhetik sei in ihrer Geschichte enthalten, verrät die bemerkenswerte Annäherung, die der Verfasser in dieser Arbeit zu Hegel hin vollzieht. Vielleicht mutet er allzu optimistisch an angesichts der beiden Einschränkungen, daß „das Bestehende nicht das Maß des Möglichen sei“ und daß „auch der Wahrheitsgehalt, die Geltung einer Erkenntnis, von deren Genesis weitgehend ablösbar sei“. Die These, es sei eine der Utopien des neunzehnten Jahrhunderts, zu glauben, „daß es die Wahrheit von Gedanken verbürge oder doch stütze, wenn sie sich zu einem System zusammenfügen“, und wiederum das Postulat, daß die „Entdeckung oder Konstruktion eines Begriffssystems notwendig sei, das es erlaubt, hinter die Urteile zurückzugreifen und die Voraussetzungen, von denen sie getragen werden, aufeinander zu beziehen“, lassen dieses konzentrierte Schlußkapitel selber in eine geistvoll pointierte Antinomie münden.

Das skizzenhaft besprochene Werk wird trotz zahlreicher Druckfehler dem Historiker, dem Musikkritiker und dem an systematischen Fragen Interessierten mit dem gleichen Nachdruck empfohlen wie auch dem, der aus der musikwissenschaftlichen Literatur einen Musterfall dafür auswählen möchte, wie materiale Belehrung mit stilistisch anspruchsvoller Lektüre verbunden werden kann.

Tibor Kneif, Berlin

Antaios. Band VIII, Nr. 5, 1967. Sonderheft: Harmonik. S. 401—499.

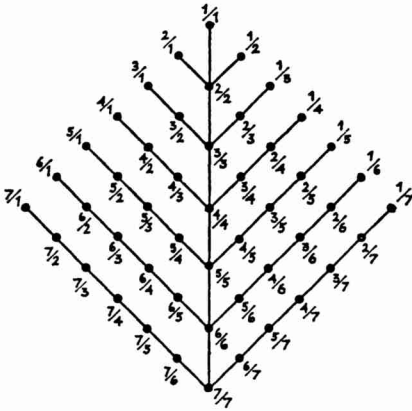
Die Zeitschrift Antaios, die von Ernst Jünger und Mircea Eliade herausgegeben wird, widmete 1967 eines ihrer Hefte der von Albert v. Thimus und Hans Kayser begründeten „Harmonik“. Das Heft enthält folgende Beiträge: Rudolf Haase, *Neue Forschungen über Pythagoras*; Julius Schwabe, *Arithmetische Tetraktys, Lambda und Pythagoras*; Alfons Köster, *Die unmittelbaren Auswirkungen der ‚Harmonikalen Symbolik‘ des Freiherrn Albert von Thimus*; Dieter Kolk, *Harmonikale Proportionen in der griechischen Architektur*; Hans Sündermann, *Musikalische Graphik. Bezüge zwischen Klang, Farbe und Gebärde*; Hans Weiers, *Harmonik in der physikalischen Therapie*. Das Heft schließt mit einer von Haase zusammengestellten Bibliographie

der Bücher und Aufsätze Kayzers. Kayser starb 1964; sein schriftlicher Nachlaß steht unter der Obhut des „Hans-Kayser-Instituts für harmonikale Grundlagenforschung“, das 1967 an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst eröffnet wurde und von Haase geleitet wird.

Mit diesem Antaios-Heft kündigt sich an, daß es eine Kayser-Nachfolge geben wird, die nicht nur das Erbe bewahrt, sondern über die Grenzen, die Thimus und Kayser gesetzt waren, hinausgeht. Während Kayser die Harmonik auf den Senarius der Primzahlen 3 und 5 beschränkt wissen wollte, stoßen Kolk und Haase nun zur 7 vor. Haase stellt zunächst die 5 als die Symbolzahl für den Bereich der Liebe, Ehe, Hochzeit heraus; er wird darin von Sündermann unterstützt, der die Entsprechungen zwischen der Terz 5/4 und der Farbe Rot behandelt. Haase wendet sich sodann den ekmelischen Tonverhältnissen der höheren Primzahlen zu. Aus der Kombinationstonbildung schließt er, daß die Intervalle der 11 und der 13 vom Ohr schlecht bewertet werden, daß aber den Siebenerintervallen ein überraschend hoher Konsonanzgrad zukommt, ja daß die Natureptime 7/4 weit vor der emmelischen Septime 9/5 (der Mollterz der Dominante) rangiert, was sich in der Tat am Reininstrument bestätigt: im D⁷ klingt 7/4 fast konsonant, 9/5 dagegen unleidlich scharf. Für das Ohr liegt also die Grenze nicht zwischen 5 und 7, sondern zwischen 7 und 11. Der Senarius ist zum Septenarius zu erweitern. Bei den Tempelmaßen von Paestum, denen Kayzers letzte Buchveröffentlichung galt, war Kayser selbst schon auf die 7 gestoßen: Am Frontaufriß des Athena-Tempels, der in älteren Veröffentlichungen Ceres-Tempel genannt wurde, ist in allen Maßen der Faktor 7 enthalten (H. Kayser, *Paestum*, Heidelberg 1958, 55). Dieter Kolk vertieft dieses Ergebnis. Er weist nach, daß die Hauptverhältnisse des Athena-Tempels dem enharmonischen Tetrachord des Archytas ($5/4 \times 36/35 \times 28/27 = 4/3$) entsprechen. „Die Tempel von Paestum sind eine steinerne Verkörperung der enharmonischen Musik der Griechen“ (471). Wenn Kolk recht hat — auf die methodischen Schwierigkeiten macht er selbst (471 f) aufmerksam —, ergeben sich für die Musikgeschichtsschreibung wichtige Weiterungen: Der Pythagoreer Archytas von Tarent stand 362 v.

Chr. an der Spitze seiner Heimatstadt, der Athena-Tempel von Paestum wurde aber noch zu Lebzeiten des Pythagoras († um 480 v. Chr.) erbaut. Demnach gehörten die Tonverhältnisse der Enharmonik zum ältesten Bestand der pythagoreischen Lehre oder gehen doch zumindest auf einen Lehrsatz des Pythagoras zurück. Eine von Kolk verfaßte Studie, die die Zusammenhänge näher behandelt, liegt mir im Manuskript vor.

Im Zentrum der von Thimus und Kayser neu begründeten Harmonikalen Symbolik steht das Lambda, eine aus Ober- und Untertonreihen gebildete Figur. Thimus und Kayser hielten das Lambda für sehr alt. Der früheste schriftliche Beleg, eine Textstelle des Iamblichos (3./4. Jh. n. Chr.) beschreibt allerdings nur die aus den Reihen $1/1$ $2/1$ $3/1$. . . $n/1$ und $1/1$ $1/2$ $1/3$. . . $1/n$ gebildete Rahmenfigur. Für die Ausfüllung, auf die Thimus während einer Reichstagsitzung kam (429), fehlt ein antiker Beleg. Hier setzt nun Julius Schwabe an. Er deckt Zusammenhänge auf zwischen Lambda, Tetraktys-Dreieck, Gnomon, Stufenpyramide und dem vom Wipfel abwärts wachsenden Weltbaum, für den Schwabe folgende Figur gibt:



Die räumliche Anordnung der zehn höchsten Tonpunkte entspricht dem aus den Zahlen 1, 2, 3 und 4 gebildeten Tetraktys-Dreieck. Schwabe findet geometrische Muster, die dem Tetraktys-Dreieck entsprechen, bereits auf den Tonscherben von Pirak (südlich von Karachi) und Samarra (am mittleren Tigris). Die Funde von Pirak werden auf 5000 v. Chr. datiert. Damit ist in der Tat erwiesen, daß die schach-

brettartige Aufteilung des Lambda sehr alt ist. Offen bleibt allerdings noch die Frage, seit wann diese Felder mit den von Thimus ermittelten Zahlenverhältnissen ausgefüllt wurden. Die Antwort liegt m. E. in den Zahlenreihen, die sich durch die obige Lambda-Figur hindurchziehen und die mit dem Einteilungsschema der antiken Zahlenlehre übereinstimmen. Die Ober- und Untertonreihen entsprechen dem multiplex und submultiplex. In der Vertikalen liegen neben der „Zeugertonachse“ $1/1$ $2/2$ $3/3$. . . n/n , dem „Einen“ der Idealzahl-Lehre, die überteiligen Verhältnisse $2/1$ $3/2$ $4/3$. . . $(n+1)/n$, die superparticulares, neben diesen dann die superbipartientes $3/1$ $4/2$ $5/3$. . . $(n+2)/n$, neben diesen wiederum die supertriptientes usf. Auf der anderen Seite der Zeugertonachse liegen die reziproken Reihen, die subsuperparticulares, die subsuperbipartientes usf. Die nächste Gruppe, das Mehrfachüberteilige (multiplex superparticularis) liegt im Lambda nicht auf einer Graden, sondern schreitet im Rösselsprung fort; im Lambda stehen Schachbrett und Rösselsprung in einem ursächlichen Zusammenhang. Die antike Einteilung der Zahlenverhältnisse entspricht also der Thimusschen Ausfüllung des Lambda, ja mehr noch: da die antiken Ausdrücke nicht eindeutig sind — $7/4$ (= $1\ 3/4$) ist mit supertriptiens nur ungenau beschrieben, die Sexte $8/5$ (= $1\ 3/5$) fällt unter den gleichen Ausdruck —, ist anzunehmen, daß die Gruppeneinteilung nicht direkt aus dem Zahlenmaterial entwickelt, sondern von einer Zahlentafel, dem Lambda, abgezogen wurde.

Das Antaios-Heft bringt Kaysers Harmonik ein gutes Stück weiter und macht sie zugleich einem weiteren Leserkreis bekannt.

Martin Vogel, Bonn

Kurt Wichmann: Der Ziergesang und die Ausführung der Appoggiatura. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1966. 286 S.

Der Verfasser, Lektor für Gesang am Institut für Musikerziehung der Humboldt-Universität Berlin, hat sein Thema aus jenem zur Zeit leider noch sehr schmalen Bereiche gewählt, in dem sich Musikwissenschaft, Aufführungspraxis und Pädagogik fruchtbar begegnen sollten. In sicherlich langjährigem Bemühen hat er ein erstaun-

liches Material zusammengetragen und damit dem Sänger und Gesangslehrer, aber auch dem Kapellmeister, Chorleiter, Korrepetitor eine Fülle von Anregungen gegeben. Ob dieser Personenkreis die Chance nutzen wird, ist nach bisherigen Erfahrungen allerdings sehr zu bezweifeln, und so wird man weiterhin auch bei Festspielen, auf Platten erster Künstler, im Funk, aus den Proberäumen unserer Opernhäuser wie aus den Unterrichtszimmern unserer Gesangspädagogen frisch und munter falsche Appoggiaturen und dergleichen mehr hören.

Schade, daß Wichmann nirgends genau sagt, was er unter „Ziergesang“ versteht. An mehreren Stellen wird der Begriff in unterschiedlicher Weise eingengt, z. B. *„Zu den Klangmitteln, die der Ausdeutung des Sinngehaltes einer Dichtung dienen, gehört der Ziergesang“* (S. 8), S. 9 aber wird *„Kirchlicher Ziergesang“* mit *Concentus* gleichgesetzt, woraus zu schließen wäre, daß durch den Accentus der Sinngehalt einer Dichtung nicht auszudeuten war. S. 95 wird dann Ziergesang im Gegensatz zu natürlicher (?) Deklamation gesehen *„... an dem Arioso . . ., das durchaus in die Kategorie des Ziergesanges gehört, sich aber trotzdem (!) durch Natürlichkeit in der Deklamation . . . auszeichnet“*; S. 101 erfährt man, daß Graun und die Bachsöhne *„noch ganz dem italienischen Ziergesang verhaftet“* sind. *„In ihren Werken blüht das Koloraturwesen bei gleichzeitiger Vernachlässigung des Textgehaltes.“* Schließlich erhält der Begriff S. 119 die wohl weiteste Fassung: *„In Beethovens Vokalwerken ist der Ziergesang scheinbar von untergeordneter Bedeutung. In der Tat herrscht in den Liedern bis auf wenige Ausnahmen die syllabische Deklamation vor, indem auf jede Wortsilbe nur ein Ton oder nur sehr kurze Ligaturen entfallen.“* Für Schubert, der *„auf das Figurenwerk zur Ausschmückung einfacher melodischer Fortschreitungen keineswegs verzichtete“*, sieht Wichmann mit anderen Autoren als Hauptbestandteile des Liedschaffens *„... das volkstümliche . . . und das Rezitativ“* und fährt fort: *„Als drittes Element tritt nun der Ziergesang hinzu . . .“*. Diese Beispiele dürften genügen, um zu zeigen, wie gefährlich es ist, so heterogene Erscheinungen wie *Concentus*, *Diminutionspraxis*, *Ornamentik*, *Figurenlehre*, *Koloratur* usw. auch zeitlich weit auseinanderliegender Epochen — die Beispiele reichen

bis Berg, R. Strauss und Hindemith — unter einem Oberbegriff zu fassen. Wenn er für den Buchtitel noch ausgereicht hätte, dann war es sicherlich verfehlt, ihn im ganzen Buch zu bemühen und damit Anlaß zu Mißverständnissen zu geben.

Der Gebrauchswert dieser so wertvollen Sammlung von Beispielen und Belegstellen aus der einschlägigen Literatur mehrerer Jahrhunderte wird durch diese terminologischen Mängel allerdings nicht wesentlich herabgemindert und der Leser kann dankbar sein für die immense Arbeit, die der Autor ihm abgenommen hat. Auf eine im Faksimile beigegebene Sammlung von 24 *Solfeggi*übungen, die wahrscheinlich von Porpora stammen, sei besonders verwiesen.

Ganz außerhalb des Buchinhaltes liegen Beobachtungen, die kritisch zusammenzufassen einmal dringend notwendig erscheint; sie betreffen die Technik des Zitierens und der damit verbundenen drucktechnischen Gestaltung. Wichmann hat in den sieben Kapiteln seines Buches 696 Fußnoten benötigt, sie stehen aber nicht am „Fuße“ jeder Seite, sondern am Ende des Buches, sind also „Endnoten“, und die Zählung beginnt mit jedem Kapitel neu. Bei der Lektüre der S. 14 wird der Leser elfmal ans Buchende geschickt, auf S. 11 innerhalb von 11 Zeilen viermal. Er verliert dadurch leicht den Zusammenhang und wird allmählich böse auf den Autor, der ihn so strapaziert. Ein Teil dieser Fußnoten ist aber gar nicht nötig und hätte müheles in den Text eingearbeitet werden können (z. B. Fußnote 46 auf S. 16!). Welche Abenteuer der Leser in solcherart angelegten Büchern zu bestehen hat, sei an einem Beispiel aufgezeigt: S. 66 heißt es *„Aus dem Kammerduett ‚Ecce il petto‘ (Benedetto Marcello) 142.“* In der Fußnote 142 des 3. Kapitels liest er *„Aus L. Landshoff, a. a. O., S. 141 ff.“*. Der bis dahin vielleicht noch geneigte Leser wappnet sich mit Geduld und sieht die 47 Fußnoten des ersten Kapitels, die 40 des zweiten und die bisherigen des dritten Kapitels durch, findet aber „an diesen angeführten Orten“ Landshoff nicht. Er sucht im Literaturverzeichnis unter L, findet aber auch dort nichts, und entdeckt endlich, daß im Namensverzeichnis bei Landshoff S. 34 vermerkt ist. Dort angelangt, findet er am Ende eines Arientextes *„(Nach Landshoff)“*. Durch viele Fachliteratur leidgeprüft und erfahren, vermutet der Leser nun, daß viel-

leicht das vorangegangene Notenbeispiel auf S. 33 Auskunft geben könnte. Dort liest er „Aus der Fülle der Beispiele seien zwei hier angeführt“¹⁷. Durch Fußnote 17 endlich wird der Leser für seine Ausdauer belohnt, denn „Die Beispiele wurden entnommen aus: *Alte Meister des Bel canto*, hrsg. von Ludwig Landshoff. Leipzig, Edition Peters Nr. 9689“.

So geht es aber wirklich nicht! Es ist eigenartig, daß in einer Zeit so hochgezuchteter Editionstechnik alter und ältester Musik es noch keine allgemeinverbindlichen Richtlinien oder Empfehlungen für die Editionstechnik der eigenen Werke gibt. Das wäre doch einmal ein Thema für eine Kongreßsektion! Walter Kolneder, Karlsruhe

Corpus Musicae Popularis Hungaricae. A Magyar Népzene Társasága Szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. [Bd.] V: *Síratók* [Klagelieder]. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó 1966. 1138 S.

Die ungarischen Klagelieder bilden den Abschluß der Herausgabe des funktionell gebundenen ungarischen Liedmaterials, von welchem in den bisherigen fünf Bänden rund 5000 Melodien vorliegen. Damit ist diese Edition unter den spärlichen vorliegenden europäischen Gesamtausgaben (Deutschland, Norwegen) am weitesten vorgeschritten.

Der Band wird durch eine kurze Abhandlung Kodálys eingeleitet, aus der hervorgeht, daß die beinahe 800 Klagelieder, die den Herausgebern dieses Bandes zur Verfügung standen, in rund fünf Jahrzehnten gesammelt wurden. Die eigentliche, umfangreiche Einleitung (S. 15–75) erläutert das Wort „*sírni, sírató*“ (Weinen, Klage), wobei sie eine Reihe historischer Quellen heranzieht, und bringt die Marienklagen zur Sprache, die geistlichen Lieder zu den Begräbnissen sowie die Dichtung des 16. bis 18. Jahrhunderts. Aber erst das Schrifttum des 19. und 20. Jahrhunderts ist volkswissenschaftlich einwandfrei auswertbar. Der Kern dieser Materialien ist aus einer soziologisch-ethnographischen Studie von E. Fél und T. Hofer entnommen, wo auf Grund einer eingehenden Feldforschung im Dorf Átány folgende Fragen beantwortet werden: 1. Wann und wie verläuft die Totenklage? 2. Welches ist die Art und Weise ihrer Traditionsgebundenheit? 3. Welches ist die

Funktion der Totenklage? 4. Auf was bezieht sich die Klage außerhalb des Begräbnisses? Am Ende werden die Melodien der Klagelieder wie auch ihre Systematisierungsfragen ausführlich charakterisiert. Es wird ausdrücklich betont, daß alle Aufzeichnungen als aus zweiter Hand zu betrachten sind, da sie die Nachahmung einer früher gehörten oder selbst vorgetragenen Klage festhalten. Sie wurden durchwegs auf Wunsch des Sammlers gesungen, wobei als Vergleichs- bzw. Verifikationsmaterial die Kenntnis der authentischen Klagen in ihrer primären Funktion diene. Dieses Sammelverfahren soll aber zu keinen entscheidenden Abweichungen von ihrer Originalstruktur geführt haben. Die später fixierte Form stellt lediglich eine musikalisch ausgeprägtere Struktur dar, sie wirkt gebundener, fester, ohne die üblichen tonlosen Rezitationsunterbrechungen. Bei der Sammlung, Aufzeichnung und Materialauswahl wurden die „vor- bzw. teilmusikalischen“ Rezitationen, die in der Totenklage keine unbedeutende Rolle spielen, also nicht beachtet. Für die Klagelieder werden folgende musikstrukturellen Kennzeichen als ausschlaggebend angeführt: fallende Melodieaufbau, bogenförmige Phrasen und eine starke Tendenz zur tonwiederholenden Rezitation. Die Rezitationstöne fallen meist auf einen der Gerüsttöne der Pentatonik, die in den Klageliedern als *la-, so-, do-* wie auch *mi-*Pentatonik erscheint. Es kommen aber auch diatonische Tonreihen, wie die dorische, aeolische und phrygische vor, neben welchen auch Dur und Moll stark in den Vordergrund treten. Ziemlich häufig sind auch Strukturen mit nur wenigen Tonstufen.

Die wenigen Zeilen zur Frage der Klassifikation der Klageliedweisen begründen im wesentlichen nur den regionalen Ort, an welchem das Material im Band zu stehen kommt. Dabei werden fünf Gebiete unterschieden: I. Nordungarn (das Palocz-Gebiet), II. Transdanubien, III. Südungarn, IV. Die obere Teiss; der Teil V umfaßt die von Ungarn bewohnten Gebiete Rumäniens. Die Gruppe VI enthält strophisch gebundene Klagelieder. In dieser regionalen Systematik werden die Melodien nach den sogenannten Klein- und Großformen (als Gruppe A und B) eingeteilt, wobei hier Form mehr als Kategorie des Tonumfanges und der Tonart verstanden wird. Diese Systematik wird in zwei Tabellen (*Survey*

of *Tunes According to Regions* and *Survey of Tunes According to Types*) dargestellt. Die erstere gibt einen Überblick über die Tonarten und den Ambitus der Melodien, die zweite erfaßt beinahe die Hälfte der Melodien in einer losen Typen-Formordnung, wobei von den Verfassern meist die vier-, weniger die dreiteilige Form als vorausgesetzt erscheint. Wie es bei den ungarischen Forschern meist der Fall ist, wird auch hier in allen Zusammenstellungen dem Kadenzaufbau eine wichtige Rolle zuerkannt. Beide Tabellen stellen weder eine typologische noch eine lexikale musikalische Ordnung dar.

Die eigentliche Sammlung besteht aus 218 Melodien, welchen noch 125 Melodien in den Fußnoten beigelegt werden, ergänzt durch 9 Parodien und 14 fremde Klageliedaufzeichnungen. Die Melodieaufzeichnungen sind durchwegs von hohem Niveau und enthalten meist lange Teile, die oft 30—40 Zeilen umfassen. Es wurde somit von den Herausgebern etwa ein Drittel der zur Verfügung stehenden Aufzeichnungen veröffentlicht, wobei bei diesen rund 60 Sammler am Werk waren. Durch diesen Materialreichtum und durch die musikalische Detailarbeit, mit der an den Aufzeichnungen gearbeitet wurde, gehört der Band zu den wertvollsten Ausgaben, die bis jetzt aus Osteuropa erschienen sind. Die vollständigen Texte der Klagelieder sind ebenfalls mitgeteilt, auch in englischer Übersetzung. Leider ist die motivische Ordnung der Texte nur bei den Parodien gut gelungen, die jedoch nur einen Bruchteil der Aufzeichnungen umfassen. Der Verzicht auf eine thematisch-motivische Systematik bei einer „Lied“-Gattung, die primär durch die Funktion wie auch den Textinhalt geprägt ist, erscheint kaum vertretbar. Am Ende des Bandes wird eine kurze Abhandlung mit dem Titel *Interrelationships* beigelegt, die mehr durch ihre neuveröffentlichten Melodien anspricht als durch die zu allgemein gefaßten vergleichenden Glossen.

Eine Reihe von Fragen wirft dieser Band vor allem zur ungarischen Pentatonik auf. Durch das Register *Survey of Tunes According to Regions* wird eine analytische Tonraum- und vor allem Tonartcharakteristik vorgelegt, aus der ersichtlich ist, daß fast die Hälfte der Melodien (103) als pentatonisch oder mit der Pentatonik zusammenhängend bezeichnet werden. Dies ist im

Grunde eine überraschende Feststellung, da die Klagelieder bis jetzt nicht als Kern der ungarischen pentatonischen Melodien bezeichnet wurden, obwohl schon verschiedentlich auf ihre Pentatonik verwiesen wurde. Im Grunde enthält die Tabelle als analytische Daten verfaßte Angaben (Tonraum, Typ der Pentatonik und Finaltöne). Schon die erste Konfrontation dieser Angaben mit den angeführten Melodien läßt einige Zweifel aufkommen, die bei der genaueren Durcharbeitung der Materie bestätigt werden. Von den 19 als pentatonisch angeführten Melodien beruhen nur vier auf der rein pentatonischen Tonreihe (Nr. 56, 57, 157, 158), weitere fünf Melodien haben nur eine geringe Zahl von sogenannten „piens“ als Durchgangstöne, so daß sie ebenfalls als pentatonisch bezeichnet werden können. Es muß aber ebenfalls bemerkt werden, daß die rein pentatonischen Weisen außergewöhnlich kurze, fast gerüstartige Aufzeichnungen bieten, von welchen nur ein einziges Beispiel durch eine Tonbandaufnahme belegt ist, obwohl sonst fast durchwegs die Aufzeichnungen von einem fixierten Klangträger stammen. Ein ziemlich generelles Problem bieten auch die Aufzeichnungen aus dieser Sicht. Wo wir von Pentatonik sprachen, haben wir die als kleine Noten angeführten ornamentartigen Melodiefloskeln außer acht gelassen und nur die silbentragenden Haupttöne für die Tonreihe geltend gemacht. So enthält z. B. die Nr. 158, die wir als rein pentatonisch bezeichnet haben, 21 durchgehende diatonische Töne oder Glissandi, obwohl die ganze Klage nur 18 Melodiezeilen umfaßt. Der überwiegende Teil der als pentatonisch charakterisierten Weisen ist als hexatonisch oder heptatonisch-diatonisch zu werten. So ist es mit den Nr. 167, 168 und 170, wobei die letzte keinen wesentlichen Unterschied von Nr. 169 aufweist, die schon als diatonisch gewertet wird. Es ist nicht möglich, im einzelnen auf die angeführten Melodien einzugehen; ich möchte jedoch eine Reihe von Melodien anführen, die im Bereich von Trichorden, Tetrachorden, Penta- oder Hexachorden, eventuell der heptatonischen Diatonik liegen oder im melodischen Verlauf durchbrochene, fanfarenartige Dreiklangsgebilde exponieren, ohne in einer ersichtlichen Beziehung zur Pentatonik zu stehen. Es handelt sich um folgende Melodien: Nr. 3, 35, 37, 38, 97, 109, 112, 128,

136, 137, 138, 142, 153, 154, 174, 177, 178, 188—191 etc. Die Herausgeber haben hier statt einer Analyse der Melodien eine mehr hypothetisch-intuitive Deutung vorgenommen. Der Grund liegt auch darin, daß sie die Tonartwertung nur auf zwei Hauptkategorien stützen: Pentatonik oder Diatonik. In der Volksmusik gibt es aber eine Reihe selbständiger Strukturgebilde, die außerhalb dieser Kategorien liegen (es sei hier nur auf die terminologische und musiktheoretische Erfassung solcher Gebilde durch M. Schneider, C. Sachs und W. Wiora hingewiesen). Alle die gegebenen strukturellen Nuancen richtig zu erfassen, zu charakterisieren und zu deuten, erfordert auch eine detailliert angewandte Tonartenanalyse. Wo diese fehlt, können die Strukturgebilde auch nicht richtig gewertet und dargestellt werden. In der Mehrzahl der ungarischen Klagelieder handelt es sich um Strukturen, die von der eigentlichen Pentatonik unterschieden sind, obwohl die Möglichkeit besteht, sie auch aus der Sicht der Pentatonik zu betrachten. Sie liegen in einer starken Streuung zwischen den Polen Pentatonik und Diatonik, wobei auch eine beträchtliche Zahl von Melodien auf engräumigen Rezitationsformeln beruht, die man mit dem unglücklichen, aber zur Not verwendbaren Terminus „vorpentatonisch“ bezeichnen könnte. Diese engräumigen Strukturen haben in Wirklichkeit mit der Pentatonik wenig gemeinsam und müssen in ihrer Entwicklung nicht notwendig zur Pentatonik führen. Alle diese spezifischen musikalischen Strukturen richtig zu erfassen, das ist uns leider diese so ungemein wertvolle Klagediedausgabe schuldig geblieben.

Abschließend könnte wie folgt zusammengefaßt werden: Das Klagediedmaterial — gesammelt durch eine langjährige, intensive Teamarbeit — sowie seine Auswahl sind exzellent, seine regionale Gruppierung ist als die einzig richtige und mögliche zu bezeichnen; es fehlt aber eine motivisch-textliche Übersicht, wobei auch die musikalische Analyse und tabellenartige Zusammenfassung als unzulänglich zu bezeichnen ist. Die einleitenden Studien hingegen vermitteln ein zufriedenstellendes und plastisches Bild von der Geschichte, Funktion, musikalischen Substanz und Dokumentation der ungarischen Totenklagen.

Oskár Elschek, Bratislava

Gottscheer Volkslieder aus mündlicher Überlieferung. Authentische Tonaufnahmen 1954—1966 von Johannes Künzig und Waltraut Werner. Drei Langspielplatten mit Textheft. Freiburg i. Br.: Volkskunde-Tonarchiv und Kommissionsverlag Rombach & Co. GmbH (1967). Textheft 48 S., 3 LP (33 U, 25 cm) T 75 468—75 470 (Volkskunde-Tonarchiv, Schallplatte 9—11) (Quellen zur deutschen Volkskunde. I.)

In den dreißiger Jahren und während des Zweiten Weltkrieges hatte der Volkskundler Johannes Künzig mehrfach Gelegenheit, deutsche Siedlungsgebiete in Ost- und Südosteuropa zu besuchen und dort volkskundliche Aufnahmen zu machen. Er publizierte damals u. a. *Deutsche Volkslieder aus dem rumänischen Banat* (Berlin 1935), *Saderlach. Ein Alemannendorf im rumänischen Banat und seine Urheimat* (Karlsruhe 1937; 2. Aufl., Berlin 1943) und *Deutsche Bauern im Banat* (Berlin 1939). Nach 1945, als Flüchtlingsreferent des Diözesan-Caritasverbandes in Freiburg i. Br., konnte er erneut Kontakt mit den im Zuge der Umsiedlungen in Südwestdeutschland einströmenden „Volksdeutschen“ aufnehmen. Die zunächst karitative Betreuung ging mit einer gewissen Konsolidierung der Verhältnisse zu Beginn der fünfziger Jahre in eine volkskundliche über. Von 1951 an arbeitete Künzig mit seiner Assistentin Waltraut Werner für das von ihm eingerichtete Institut für Volkskunde der Heimatvertriebenen (heute: Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg-Littenweiler), in dem er alle Zeugnisse aus dem Leben und aus der Umsiedlung, aus der Neusiedlung und der gesellschaftlichen Eingliederung der (ehemaligen) Sprachinseldutschen zusammentrug, darunter viele Tonaufnahmen von Liedern und Instrumentalstücken.

Stimmen wir den Ausführungen Oskár Elscheks zu (Diskussionsbeitrag zu *Die Problematik der Geschichtlichkeit des europäischen Volksliedes*, Kongreß der IGMw Ljubljana, 1967) — und anders können wir uns als Wissenschaftler nicht verhalten —, dann gelten als authentische Dokumente volksmusikalischen Lebens nur Ton- und Filmaufnahmen, die ohne Beeinflussung der Gewährleute zustande kommen. In diesem Sinn ist Künzigs Initiative zu begrüßen, die der deutschsprachigen Volksmusikforschung einen Bestand an Tonaufnahmen sicherte, der zahlenmäßig weit über das in anderen

Instituten — einschließlich des Deutschen Volksliedarchivs — in dieser Form gesammelt hinausgeht. Kostproben aus Künzigs Volkskunde-Tonarchiv sind bisher in dem Ton-Bild-Buch *Ehe sie verklingen . . .* (Freiburg i. Br. 1958; 2. Aufl. 1960), auf sieben Schallplatten (im Eigenverlag des Instituts für ostdeutsche Volkskunde, 1960 ff.) — und nun in der zur Rezension vorliegenden Kassette erschienen und damit der Forschung zugänglich.

Dem Gottscheer Liedgut kommt deshalb besonderes Gewicht zu, weil die Besiedlung der im historischen innerösterreichischen Kronland Krain, seit dem Ende des Ersten Weltkrieges in Slovenien/Jugoslawien gelegenen Gottschee (Kočevje) bereits im Laufe des 14. Jahrhunderts erfolgte, weil — wie sprachwissenschaftliche Forschung erweist — sich dort altbajuwarische (kärntnerisch-osttirolische) Sprachmerkmale erhielten, weil — wie volkskundliche Forschung feststellt — die über sechshundert Jahre hinweg nur geringen Veränderungen unterworfenen gesellschaftlich-wirtschaftlichen Bedingungen ein bestimmtes Beharrungsvermögen der Bevölkerung, der Art ihres Sich-Gebens, bedingen — und weil deshalb und aufgrund melodiegeschichtlicher Vergleiche auch die Musikethnologie auf ältere Singstile schließen darf. Die Begründung dafür sowie eine Darlegung deutsch-slawischer Wechselbeziehungen in der Gottscheer Liedtradition werden in der im Druck befindlichen vierbändigen Gesamtausgabe des Gottscheer Liedbestandes (hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich und Wolfgang Suppan, Mainz 1969 ff., B. Schott's Söhne) zu finden sein.

Ein Umsiedlungsvertrag zwischen Mussolini und Hitler führte die Gottscheer während des Zweiten Weltkrieges aus ihrer Heimat in die Untersteiermark, von wo um 1945 die endgültige Zerstreuung der Volksgruppe erfolgte. Gottscheer leben heute vor allem in Übersee, in der BRD und in Österreich. Künzigs Aufnahmen entstanden in der BRD.

Die Herausgeber bringen auf Schallplatte IA Weihnachtslieder, auf IB Dreikönigs-, Passions- und Osterlieder, auf IIA Legenden- und Marienlieder, auf II B (Volks-)Balladen, auf III A Liebes- und Hochzeitslieder und auf III B Geselligkeits- und Scherzlieder, die z. T. deutlich den Einfluß des Gottscheer Heftes der Landschaftlichen Volkslieder

(Berlin/Leipzig 1930) erkennen lassen, also nicht mehr als authentische Dokumente anzusprechen sind; dazu eine allgemeine Einführung in das Thema, Literaturverweise, Kommentare und den Abdruck sämtlicher Texte im Textheft. Als Musiker vermissen wir in letzterem naturgemäß die Melodien, die man zwar auf den Schallplatten ebenso hören kann wie die Texte, — deren Transkription aber doch fruchtbaren Diskussionsstoff ergeben hätte; und gerade das erwartet Künzig: „*Wissenschaftliche Probleme werden, wie ich wünsche und hoffe, auf Grund dieser drei authentischen Gottscheer Volksliedplatten erneut erörtert und geklärt werden können . . .*“ (Textheft S. 7).

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Playford: *Musick's Recreation on the Viol, Lyra-Way, 1682. With a Historical Introduction (in English and German) by Nathalie Dolmetsch.* London: Hinrichsen 1965. XIV, 5, 58 S.

Dieses Werk, als Fortsetzung der in *A Musical Banquet* begonnenen Serie von *Lessons* eine der ersten Publikationen des älteren Playford, zuerst 1652 erschienen, liegt hier im Faksimiledruck der zweiten vermehrten, 30 Jahre später erschienenen Auflage vor. Die als Gambenspielerin und als Herausgeberin hochbewährte Tochter von Arnold Dolmetsch orientiert in der Vorrede über Gestalt, Klangart und Notierung dieses sechssaitigen Instruments, dessen Stimmung (4—4—3—4—4) auf dem Titelblatt wiedergegeben ist. Da diese Gambenart, die in der *Division Viol* einen nahen Verwandten hat, ein akkordreiches, doppelgriffiges Spiel ermöglichte, war sie als Begleit- wie Soloinstrument beliebt. Dieser *Choice of Lessons* ist eine plausible und umsichtig geschriebene, wohl von Playford selbst verfaßte *Preface by way of Introduction* vorangeschickt, „*containing some Brief Rules and Introduction for young Practitioners*“, die auch für den Selbstunterricht gedacht sind. Playford nennt als die ersten Meister der *Lyra Viol* (oder *Harp Viol*) D. Farrant, A. Ferrabosco und J. Coperario. Weiter werden „*the excellent Inventions . . . of famous Masters*“ gerühmt, von denen als die bedeutendsten hier nur W. Lawes, Jenkins, Ives und J. Wilson aufgeführt seien. Als Komponisten treten in dieser Sammlung J. Farmer, Banister und Colman mit je zwei, Ives mit sieben Stücken auf. Der Rest, 67

Anonyma, vorwiegend tanzhaften und volkstümlichen Charakters, ist englischen und französischen Ursprungs. Der Tabulaturdruck ist tadellos. Einige bezeichnende Äußerungen über die Viola da Gamba, eine von G. B. Shaw, beschließen die wertvolle Veröffentlichung. Reinhold Sietz, Köln

Bernhard Meier: Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker. Sonderdruck aus: Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte. 22. Heft, 1960. Freiburg i. Br.: Verlag Eberhard Albert Universitätsbuchhandlung 1960. S. 65—112.

Der Aufsatz bietet eine eingehende Interpretation der beiden musiktheoretischen Schriften, der *Isagoge in musicen* von 1516 und des *Dodecachordon* von 1547 (die Ausführungen zur *Isagoge*, der der Verfasser erstmals die gebührende Beachtung schenkt, sind in knapperer Form auch im Kongreß-Bericht Wien 1956, 397—401, erschienen). Hatte schon Spitta (VfMw VII, 1891, 125) die These ausgesprochen, daß Glareans musiktheoretisches Werk „nur im Zusammenhang mit den humanistischen Studien“ richtig zu würdigen sei, so erweist es die vorliegende Studie in jeder Hinsicht als das Werk eines Humanisten. Schon die äußere Erscheinung der *Isagoge* (einer musica choralis) zeugt hiervon: der Text ist in der Antiqua-Schrift gesetzt, die Beispiele sind in der nota quadrata aufgezeichnet, und die Sprache ist ein glänzendes, an Erasmus geschultes Latein; in der Tendenz zu methodischer Vereinfachung, die Glarean auch zu heftiger Polemik gegen die „Sophistik“ der Musiklehre seiner deutschen Zeitgenossen veranlaßt, und den bemerkenswerten Ansätzen zu terminologischer Reform erkennt der Autor den „echt humanistischen Simplifikationsgedanken“; bezeichnend sind der Ausgang von antiken (boethianischen) Definitionen, die Bemühungen um die antike Tonartenlehre und vor allem die antikisierende Reduktion der Kirchentöne auf Oktavgattungen; und im Widerspruch zur bisher geltenden Ansicht vom historischen Fortschritt der Musik bis zur gegenwärtigen Höhe schließlich wähnt Glarean die Musik von antiker Einfachheit und Reinheit weit entfernt, ihre Lehre vom allgemeinen Verfall der Wissenschaften in nachantiker Zeit miterfaßt und von deren Wiederaufblühen in jüngster Zeit bislang noch ausgeschlos-

sen. Das *Dodecachordon*, Glareans Tonartenlehre, ist über solche Züge hinaus auch als Ganzes von humanistischen Motiven her bedingt und konzipiert: die grundlegende (beim Studium von Boethius gewonnene) Einschätzung der Tonartenlehre entspricht dem vielseitigen Wirken des Humanisten: dem musicus ist sie „ad omnem cantum diiudicandum utilissima“, der Komponist humanistischer Oden (Horaz) und „neulateinische Dichter, der seine antiken Vorbilder auch in der Verbindung poetischen und musikalischen Schaffens nachzuahmen sucht“ (Meier 65), bedarf ihrer „ad Poetarum carmina modulanda“, und den „Herausgeber und Erklärer zahlreicher antiker Autoren“ (ebenda) befähigt sie, „multos in eximiis autoribus locos“ zu verstehen; humanistisch ist das Ziel, in der Tonartenlehre die Antike wiederherzustellen, und von humanistischen Ideen zeugt die ungewöhnlich hohe Wertschätzung des phoebus, d. h. des Komponisten einstimmiger Musik — einstimmig war auch die Musik der Antike — (Meier 97). Alle diese wohl dokumentierten Beobachtungen des Autors fügen sich zu einem überzeugenden Bild Glareans zusammen. Etwas zu weit dürfte der Verfasser allerdings gehen, wenn er Glareans *Dodecachordon* als „Versuch einer Anwendung Erasmischen Gedankengutes — der Idee von der einmaligen Verknüpfung christlichen Glaubens und antiker Bildung, von der Zerstörung dieses Zusammenhangs durch Verfall der ‚bonae litterae‘ und von der Notwendigkeit, die einstige Verbindung durch unmittelbaren Rückgriff auf antike und frühchristliche Tradition wiederherzustellen — auf die Musiklehre“ bezeichnet (S. 92); ebenso wird man darin, daß Kirchentöne und antike Modi in Glareans *Isagoge* in engen Zusammenhang gebracht seien, nur bedingt „eine Auswirkung der Erasmischen Lehre vom ‚notwendigen und sinnvollen Zusammenhang des antiken Zeitalters mit dem Zeitalter Christi‘, damit auch von antiker Bildung und christlichem Glauben sehen“ wollen (S. 78).

Die Tonartenlehre als das zentrale Thema Glareans ist mit Recht zum Hauptpunkt der Studie gemacht worden. Eingehend schildert der Verfasser den Zustand der Tonartenlehre bei Abfassung der *Isagoge* und die Lehren der *Isagoge* und des *Dodecachordon*, und mit imponierender Kenntnis verfolgt

er die Auswirkungen des *Dodecachordon* — die Rezeption der darin entwickelten Theorie und das Fortwirken älterer Traditionen. Ein einzelner Punkt darf vielleicht hervorgehoben werden: Glarean geht (hierin mit mehr Konsequenz als andere Gafori folgend und sich von der sonst herrschenden Guidonisch-Affligemensischen Tradition abwendend) davon aus, daß die Tonarten durch die Oktavgattungen bestimmt seien. In dieser Sichtweise ist problematisch, daß der 1. und der 8. modus durch dieselbe Oktavspecies bestimmt sind, ebenso der (mit *b* statt *h* gesungene) 6. und der 7. modus; der gängigen Argumentation, beim 1. und 7. modus (als *authentici*) sei die Quart jeweils über, beim 8. und 6. (als *plagales*) jeweils unter der Quint, scheint Glarean in der *Isagoge* noch kritisch gegenüberzustehen (vgl. das Zitat S. 80, Anm. 118; Meier interpretiert diese Stelle im Kongreß-Bericht und im vorliegenden Aufsatz unterschiedlich). Im *Dodecachordon* dagegen ist das Prinzip, auf das sich diese Argumentation stützt, zur Arbeitshypothese gemacht: die sieben verschiedenen Oktaven des diatonischen Systems sind „harmonisch“ und „arithmetisch“ zu teilen (Quint/Quart bzw. Quart/Quint), so daß vierzehn modi entstehen; da zwei von diesen (*H—F—h* und *F—h—f*) unbrauchbar sind, bleiben zwölf. Trifft es zu, daß Glarean in der *Isagoge* die *inversio systematis* noch abgelehnt hat, so darf seine Meinungsänderung als wichtiger Ansatzpunkt für das *Dodecachordon* betrachtet werden. Meier selbst hält sich bei der Deutung der betreffenden Stelle in der *Isagoge* zurück, den Gegenstand der Kritik Glareans so konkret zu nennen; doch verkennet er nicht ihr Interesse für die Entwicklung von Glareans Theorie, wie im Kongreß-Bericht, S. 400, deutlich wird.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br.

Hans Heinz Stuckenschmidt: Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Verlag 1966. 322 S.

„Es gibt keine rätselhaftere Figur in der Galerie der neuen Komponisten als die Maurice Ravel“, schrieb Stuckenschmidt 1958. Inzwischen ging der Autor diesem Rätsel nach, schrieb das erste deutsche Buch über Ravel und erarbeitete „ein gültiges Bild, an dem wir uns nun zu orientieren

vermögen“. In der Einleitung interpretiert der Verfasser die hohen Ansprüche des Klappentextes dahingehend, daß er die Lücken in der herkömmlichen Literatur um die Deutung von Ravels Werk schließen und bisher verborgene Zusammenhänge zwischen Leben und Werk analysieren und beweisen möchte.

In Form literarischer Variationen sucht Stuckenschmidt die Wandlungen von Ravels Person deutlich und seine Musik lebendig zu machen. Er erweist sich dabei als ein journalistisch gewandter Biograph alten Stils, der in zuweilen leidenschaftlich engagierter Sprache von Ravels Leben und Umgebung erzählt. Mit großer Neugier sind Details u. a. auch aus der privaten und intimen Sphäre aufgespürt, so daß diese Arbeit die Ravel-Forschung um eine Fülle biographischer Einzelheiten bereichert.

Erhellende Hinweise stammen aus Gesprächen mit Schülern, Freunden und der Jugendfreundin Marie Godard. Als weitere Quellen nennt der Verfasser musikalische Manuskripte, Briefe, literarisch-kritische Äußerungen, Werke der Ravel-Literatur und Besuche in Ravels Wohnungen in Paris und L'Amoury. Um die Erscheinung dieses Komponisten zu fassen und bisher unerkannte Berührungspunkte zwischen seinem Leben und seinem Schaffen aufzudecken, werden Milieu, Herkunft und die körperlich-seelischen Anlagen untersucht.

Angesichts des Klappentextes und der Einleitung sei jedoch die Frage erlaubt: Genügt das Buch jenen hohen Ansprüchen und erfüllt es die Erwartungen eines an Ravels Musik wissenschaftlich Interessierten? — So sehr der Forschung mit neuem biographischem Material und daraus resultierenden Werk-Deutungen gedient ist, so wenig dürfte dieser Band aber vornehmlich für die Musikwissenschaft geschrieben sein. Über fast 300 Seiten Text findet sich weder eine Gliederung, die in Kapitelüberschriften sichtbar würde, noch enthält die Arbeit ein Register. Ein unvollständiges Literaturverzeichnis, bibliographisch ungenügende Quellenangaben und das Fehlen von Quellenangaben, die eine weitere Beschäftigung mit den genannten Quellen ermöglichen könnten, lassen das Werk dem wissenschaftlich Interessierten nur bedingt empfehlenswert erscheinen. Der „suchende“ Leser ist einem lebendig erzählten Text ausgeliefert, der eine eher gefühlsmäßig engagierte als

methodische Einstellung des Autors zum Stoff erkennen läßt.

So nehmen sich z. B. die willkürlich eingestreut wirkenden musikalischen Analysen weder überzeugend aus noch führen sie im einzelnen zu musiktheoretischer Erhellung (vgl. u. a. *Un grand sommeil noir*, S. 48 f.; *Daphnis und Chloe*, S. 162 f.). Ähnlichen Eindruck erwecken zahlreiche musikgeschichtliche Details, die in Form von Paraphrase-Exkursen (z. B. S. 162; S. 246) oder Rückblenden in die Vergangenheit (z. B. S. 41 f.; S. 63 f.) eingeflochten werden, obwohl sie sich nicht zwingend in den Textablauf einordnen lassen.

In seinem gefühlsmäßigen Engagement an die Person Ravels unterliefen dem Verfasser überdies einige historische Verallgemeinerungen, überspitzt formulierte Interpretationen biographischer Einzelheiten und nicht zuletzt eine Reihe inhaltlicher Wiederholungen. In der Tat litt Ravel, „der niemals zu der Größe eines durchschnittlichen Normalmannes aufwuchs“ (S. 37), unter seinem kleinen Wuchs, und er fiel Fremden stets als „kleiner Mann“ auf. Aber es genügt, diese Tatsache einmal und nicht wiederholt (u. a. S. 37, 69, 70, 71, 130, 181) zu erwähnen. Allzu oft wird weiterhin sein infantiles Wesen herausgestellt und sein geistiges Reich mit einem Kinderreich verglichen (u. a. S. 27, 242, 318). Mag die Äußerung der Colette, Ravel wirkte auf sie wie ein Eichhörnchen, auch treffend sein, so ist sie zum Verständnis seines musikalischen Werkes nicht so erhellend, als daß sie mehrfach (u. a. S. 37, 242, 315) zitiert werden müßte.

Ähnlich überbewertet wie diese Einzelheiten erscheinen sowohl die Aufnahme-fähigkeit eines Kindes in den ersten drei Lebensmonaten, die Ravel mit seiner Mutter in Ciboure verbringt (S. 22 f.) als auch die gedankliche Verbindung zwischen seinen Eß- und Trinkgewohnheiten und seinem musikalischen Stil: „Die Speisen bestreute er mit Gewürzen aller Art: Pfeffer, Paprika, Salz, Senf waren ihm unentbehrlich. Es gehörte zu seiner körperlichen wie auch zu seiner geistigen Konstitution, sich fortwährend kräftige Reizmittel zuzuführen . . . Seine Harmonik, seine Polyphonie, vor allem aber seine Orchestrierung sind Analogien zu der Neigung, die Reize niemals untereinander verschwimmen zu lassen“ (S. 312/13). Meines Erachtens dürfte hier die Grenze

der Deutung im wissenschaftlichen Bereich überschritten sein.

Es ist nicht zu leugnen, daß sich der Verfasser die Musikgeschichte um Ravel intensiv zu eigen gemacht hat; doch scheint eine methodisch geraffte Darstellung des Stoffes mit seinem Prinzip der „literarischen Variation“ nicht zu harmonieren. In der Tat geht es Stückenschmidt in diesem Buch um eine ganzheitliche Überschau: Ein buntes Bild von Ereignissen wird gezeichnet, in dem möglichst alle Persönlichkeiten der Zeit eine Rolle spielen sollen, und sei es mit Hilfe von Hypothesen: „Es wäre reizvoll, sich vorzustellen, daß August Strindberg . . . dem jungen französischen Musiker begegnet wäre . . .“ (S. 117).

Sachlich sei abschließend ergänzt, daß sich führende Kritiker wie Louis Laloy und Camille Mauclair bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts für eine Unterscheidung Ravels von Debussy einsetzten. Die geistige Verwandtschaft beider Musiker wurde also nicht erst — wie der Verfasser meint — „mit dem Wachsen des historischen Abstandes“ in Frage gestellt (S. 9); Laloy schrieb 1907 im *Mercure Musical*: „Ravel n'est ni un disciple, ni un continuateur, ni un rival de Debussy. Il est un Musicien d'une toute autre nature . . . Mais ce qui paraît évident, c'est qu'il n'y a rien de commun entre Debussy et Ravel, sinon qu'ils vivent à la même époque . . .“.

Ursula Eckart-Bäcker, Nagold

Boris Jarustowski: Igor Strawinsky. Aus dem Russischen übertragen von Urte Härtwig. Berlin: Henschelverlag 1966. 213 S.

Jarustowskis zuerst 1964 in Moskau erschienenes Buch ist als Auseinandersetzung des zeitgenössischen Rußland mit dem Phänomen Strawinsky charakteristischer denn als für sich stehendes wissenschaftliches Werk. Das kommunistische Rußland hat Jahrzehnte gebraucht, um auf Strawinsky anders als mit Schimpfworten zu reagieren, nachdem der wesentliche Revolutionsbeitrag der russischen künstlerischen Intelligenz im Schlagwortarsenal kunstpolitischer Klischeevorstellungen der Macht-haber unterging. Inzwischen ist wenigstens Strawinsky kein Verräter mehr, gab der vom Kreml gewünschte Rußlandbesuch Strawinskys den Weg frei für eine vermehrte

Information über den neben Schönberg und Webern bislang bedeutendsten Komponisten des Jahrhunderts. Jarustowskis Würdigung reicht entsprechend nicht weiter, als sich die Erlaubnis-Marken der offiziellen Kunstwertung verschoben haben: zur Zeit liegen sie, der Chronologie nach, bei etwa 1952. Bis dahin ist jetzt alles, was Strawinsky gemacht hat, mehr oder weniger Meisterwerk geworden, wenn das zugestandenmaßen damit erworbene künstlerische Kapital in den Augen seiner russischen Kritiker auch keineswegs ausreicht, ihm Kredit aufs Spätere einzuräumen: was Kunst ist, bestimmt nicht Strawinsky.

Indem der Verfasser diese Empfindlichkeiten einer marxistischen Musikideologie in Rechnung stellt und als konstruktivistisch-formalistisch in Bausch und Bogen über Bord wirft, was Strawinsky seit 1953 geschrieben hat, verschafft er sich den Spielraum, den er braucht, um die Größe wenigstens des frühen und mittleren Strawinsky dokumentieren zu können. Was er hier gerade über die Frühzeit Strawinskys zu sagen weiß, ist überdies das einzige an seiner Darstellung, das die Strawinskyforschung ein Stück weiterbringt. Jarustowski haben Archive und Quellen zur Verfügung gestanden, die es ihm erlauben, etliche der Strawinskyschen Frühbeziehungen näher zu durchleuchten, insbesondere das erste Auftreten Diaghilews glücklicher als bislang üblich und möglich im zeitgeschichtlichen Rahmen zu verknüpfen. Die Schwächen seiner Darstellung beginnen erst dort, wo er nach Maßgabe der Dinge genötigt gewesen wäre, sich mit den Ergebnissen und Thesen der westlichen Strawinsky-Forschung auseinanderzusetzen. Eine solche Auseinandersetzung unterbleibt. Damit ist der Quellenbestand für den Verfasser sehr schmal geworden, denn eine russische Strawinsky-Literatur gibt es nicht, sieht man von Igor Gleboffs (Boris Asafieffs) Strawinsky-Darstellung (Leningrad 1929) einmal ab. Was der russische Leser demnach über Strawinskys Schweizer oder französische Zeit erfahren kann, entstammt der Autobiographie Strawinskys selbst, die bis 1936 reicht und kaum mehr als persönlichkeitsbezogene Kalendergeschichte betreibt. Schlimmer noch steht es mit dem Amerika-Kapitel, das wohl ironisch geschrieben und deshalb amüsant zu lesen ist, jedoch zu oft in Anekdoten-Belletristik macht und sich

dabei in kabarettreifer Amerika-Polemik gefällt.

Das eigentlich Bedeutende an diesem Buch ist die Tatsache, daß Rußland Strawinsky im Jahre 1964 nunmehr auch literarisch zur Kenntnis genommen hat, wenn selbst mit einer Verspätung von immerhin fast vierzig Jahren; in dieser Hinsicht kann die Leistung Jarustowskis nicht hoch genug veranschlagt werden. Den Verfasser ganz aus der marxistisch-sowjetrussischen Kunstdoktrin herausgeschlüpft zu wünschen wäre eine ungerechtfertigte Forderung, die allenfalls dazu geführt hätte, das Buch gar nicht erst erscheinen zu lassen. Natürlich verzeichnet Jarustowski jede Äußerung, die Strawinsky irgendwann einmal gegen Deutschland gemacht hat oder gemacht haben soll, während er geflissentlich bemüht bleibt — und er wird seine Gründe dafür haben, die unbedingt strawinskyfreundlicher Natur sein dürften —, seine russischen Leser nichts von der wahrhaft vernichtenden Kritik wissen zu lassen, die Strawinsky an Rußland übte und die so über alle Maßen hart und gnadenlos scharfsichtig sowjetrussische Musikpraxis zeichnete, daß sich selbst der französische Originalverleger weigerte, das Rußlandkapitel der *Poetik* abzudrucken.

Selbstverständlich liegt es einem sozialistisch orientierten Russen nahe, musiksoziologische Überlegungen auf sein Studienobjekt anzuwenden; störend wirken dabei lediglich die Pseudoapologien, mit denen Jarustowski seinen Lesern ein Strawinsky-Alibi zu konstruieren sucht, das ihnen erklären soll, warum sich der Komponist Strawinsky niemals als Musiker politisch engagierte. Für russische Gedankengänge mag in der Tat das Sozialverhalten des Künstlers Strawinsky fragwürdig sein können; daß sich Strawinsky aber mit dem Ordnungsdenken und den religiösen Grenzgängen seiner Kunst in Wahrheit eben doch eindeutig gesellschaftlich benannt hat, kann wiederum Jarustowski nicht zugeben, weil anders er sonst den vorgeblichen Formalismus Strawinskys nicht mehr beweisen könnte. Alles das bezieht sich in erster Linie auf die letzten Kapitel mit ihren befangenen und anspruchslosen Kunstwertungen des Spätschaffens Strawinskys, die dem Verfasser um so weniger übelzunehmen sind, als auch die westliche Strawinsky-Literatur von ähnlich genormten Urteilen

keineswegs frei ist. Allerdings verliert Jarustowski hier den in den ersten Kapiteln gehaltenen wissenschaftlichen Anspruch seines Buches und wird schlechthin unglaubwürdig: da hat sich Strawinsky der seriellen Musik zugewandt, nicht weil seine Musik einem Methodendenken verhaftet war, das sich früher oder später auch der zwölftönigen und der seriellen Methode bemächtigen mußte, sondern weil er in seiner supranationalen Weltbürgerhaltung den notwendigen Kontakt zur heimischen Muttererde verlor, weil sein religiöses Denken sich zu stark spekulativ mit dem Mittelalter befaßte und dadurch den mathematischen Konstruktivismus seiner Musik förderte, schließlich weil er einen „Rettengring“ (S. 170) benötigte, sich mit in der Avantgarde zu halten und nicht aus der Geschichte der zeitgenössischen Kunst zu verschwinden. Am Ende steht dann die übliche Apotheose der Errungenschaften der sowjetischen Musikkultur im Ausblick auf die bürgerliche Zerfaserung des Westens. Nachdem Jarustowski so geschickte, verständnisvolle Streiflichter auf den frühen und reifen Strawinsky geworfen hat, nachdem er diese Zeit mit so viel bestechender Nüchternheit und kritischer Souveränität schilderte und gediegene, wenn auch keineswegs originäre Werkanalysen vorbrachte, wirken diese letzten Kapitel wie der berühmte Guß mit dem kalten Wasser — der ruhig wägende Musikwissenschaftler verstummt und macht dem Ideologen Platz.

Für die deutsche Ausgabe wurde das Buch mit einem erweiterten Apparat versehen, der charakteristischerweise kein Literaturverzeichnis enthält. Aufschlußreich ist weiter eine angehängte Diskographie der in Mitteldeutschland greifbaren Strawinsky-Einspielungen, die nur Werke der frühen und mittleren Zeit umfaßt und mit bloß 27 Titeln noch nicht ein Fünftel des zur Zeit allein in Westdeutschland käuflichen Strawinsky-Platten-Bestandes enthält.

Helmut Kirchmeyer, Neuf

Eric Walter White: Strawinsky. The Composer and his Works, London: Faber and Faber 1966. XV, 608 S., 13 Bildtafeln.

Eric Walter Whites neues Strawinsky-Buch liegt auf der Ebene der großen Verzeichnisse, wie sie durch Köchel oder Schmieder zu Weltruf gekommen sind, ver-

zichtet aber darauf, sich auf diese zu berufen. Indem White Biographisches und Analytisches in die Werkchronologie einspiegelt, greift er eine Methode auf, die vor knapp zehn Jahren bereits von der deutschen Strawinsky-Forschung entwickelt worden ist. Die längst überfällige Trennung von Leben und Werk sollte dabei preisgegeben werden, der eigentliche interpretierende Text unzerschnitten durchlaufen, während das Werkverzeichnis sowohl die Analyse im Telegrammstil wie den zugehörigen biographischen Kommentar enthält und damit als entlastendes Buch im Buch gedacht war. Whites methodische Anlage wirkt dennoch hausbackener, weil er zusätzlich auch noch die verschiedensten historischen und systematischen Fragestellungen mit ins Verzeichnis hineinpumpt und dafür das Zentrum des Buches, eben die Werkchronologie, triptychonartig mit einem Rahmen umgibt, der einmal sehr ausführlich den Lebenslauf Strawinskys schildert (*The Man*, ca. 114 Seiten), und sodann nach dem umfangreichen Werkkatalog eine zusammenfassende Würdigung des Komponisten versucht (*The Composer*, ca. 14 Seiten) und damit die regressive Leben-Werk-Konstruktion auf anderer Ebene wieder einbringt. Die chronologische Werkdarstellung nimmt mit rund 380 Seiten mehr als die Hälfte des Buches ein, vermittelt vom Titel bis zum Druckjahr die notwendigen wißbaren Fakten und liefert dazu großflächige Einzeluntersuchungen, die vor allem das jeweilige Konstruktionsmaterial wie Themen, Motive oder Reihen freilegen und reichlich mit Notenbeispielen erläutern. Es folgt ein fünfteiliger Anhang mit selbständigen Artikeln Strawinskys, die bislang noch nicht gesammelt in Buchform greifbar waren (A), eine Zusammenstellung von neun Briefen, die Debussy, Ravel, Delius und Jules Romain im Jahre 1913 an Strawinsky richteten (B), ein sehr wichtiger Katalog aller Strawinsky-Manuskripte, die sich zur Zeit im Besitze Strawinskys befinden und der 1954 von Craft zusammengestellt wurde (C), ein kleines Verzeichnis der auf Rollen für mechanisches Klavier eingespielten Strawinsky-Kompositionen (D) und schließlich die übliche Bibliographie, die auch eine Zusammenstellung der über Strawinsky gedrehten Filme enthält (E), mit nachfolgendem Register.

Whites Buch ist offensichtlich aus enger Zusammenarbeit mit Craft und Strawinsky

hervorgegangen. Die Fülle der neu bekannt gemachten Details aller Art ist fast unerschöpflich. Nicht nur neue, wenn auch kleinere Kompositionen der Frühzeit sind jetzt erstmals ans Tageslicht gekommen, auch die größeren Werke erfahren grundlegende und bislang unbekannte biographische und werkanalytische Erläuterungen. Da wird erstmalig ebenso sehr die schon öfters gestellte Frage verbindlich beantwortet, auf welche Vorbilder sich Strawinsky berufen hat, als er die alten Tanztypen im *Agon* stilisierte, wie beispielsweise versucht, die komplizierten Mehrfassungsfragen anzugehen, da werden zahlreiche bislang offene Datierungslücken geschlossen und irrige Fakten revidiert. In Whites Buch schwingt außerdem jene eigenartige Atmosphäre von Autorität und Faszination, die sich immer dort einstellt, wo eine Arbeit unmittelbar unter dem bestimmenden und zurechtrückenden Einfluß des Beschriebenen entstanden ist. Die Vorteile (Exaktheit im biographischen und analytischen Detail) und die Nachteile (Mangel an kritischer Distanz) weiß der Verfasser dabei erheblich besser auszugleichen als etwa Schindler für Beethoven oder Glasenapp für Wagner oder auch Craft für Strawinsky. White schreibt bei aller Liebe zu Strawinsky keine Heroenbiographie, sondern ein fachbibliographisches Nachschlage- und Grundlagenwerk, das in der nächsten Zeit wohl für alle oder doch fast alle Strawinsky-Fakten maßgeblich bleiben wird.

Trotzdem läßt sich beim Studieren dieses Buches, dessen eminente wissenschaftliche Leistung außer Frage steht, ein leises Bedauern kaum unterdrücken: ein Bedauern darüber, daß White zwar die Strawinsky-Forschung um ein unermeßlich großes Stück weitergebracht hat, daß er aber nicht in der Lage war, die Summe dessen wiederzugeben, das heutigentags bereits über Strawinsky gewußt wird. Man kann nicht einmal sagen, er habe sich damit die Gelegenheit verspielt, zum Strawinsky-Biographen schlechthin zu werden, weil er diese Gelegenheit möglicherweise gar nicht erst echt besessen hat. Als White im Jahre 1950 die erweiterte deutsche Übersetzung seines ersten, 1947 in London herausgekommenen Strawinsky-Buches vorlegte, konnte er für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, zum ersten Male Neue Musik ohne polemischen oder

apologetischen Akzent betrachtet zu haben. Das war der verheißungsvolle, noch rudimentäre Anfang, zu einer Wissenschaft von der Neuen Musik zu gelangen. Die Forschung ist tatsächlich nicht im Jahre 1950 stehen geblieben. Richtig gewußte Daten und Fakten sind mehr und mehr vertraut geworden und damit ins Vorfeld zurückgetreten, während andere Fragenkreise etwa historischer, soziologischer, theologischer Natur Aufmerksamkeit erheischten und fanden. An ihnen allerdings geht White größtenteils vorbei. Um noch einmal auf *Agon* zurückzukommen: was der Verfasser an neuen Fakten dazu mitteilt, ist mitunter hochbedeutsam, aber die Auswertung dieser Fakten bemüht sich ums Nebensächliche; die eigentlichen Problematiken dieses Zwölf tänzer-Balletts, beispielsweise die Stilkopie der französischen Tanzformen in der keineswegs fraglosen Fassung Strawinskys bleibt unbedacht, unbedacht bleiben auch die höchst eigentümlichen, hintergründig-musikalischen Choreographie-Probleme. White schreibt ein wunderbar detailgesättigtes, bemühtes und objektives Buch über den Komponisten und seine Werke; aber wofür diese stellvertretend stehen, enthält er vor. Auch die Auswertung der doch sehr umfangreichen Strawinsky-Literatur erfolgt bezeichnenderweise nahezu ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Daten- und Fakten-Erstellung und -Revision. White löst damit Strawinsky aus dem geschichtlichen Zusammenhang seiner Umwelt, die auf ihn Einfluß nahm und die hier restlos unterspielt wird. Diese Vorhaltungen wären unbegründet, wenn Whites Ziel in der Tat bloß reine Datenerstellung gewesen wäre und sich in der Anlage eines exakten Verzeichnisses beschlossen hätte. Eine Menge Grenzfragen, die White anklingen läßt, könnten beweisen, daß er mehr als das wollte. Um Strawinsky aber als geistesgeschichtliches Phänomen seines Jahrhunderts abzubilden, fehlt es dem Verfasser an einer eigentümlichen Geschichtskonzeption wie an der Weite des Atems. Die Stärken des Buches wiegen jedoch die Schwächen der geisteswissenschaftlichen Anlage aus: wir besitzen in ihm das bislang zuverlässigste Nachschlagewerk über Strawinsky, das die russischen Originaltitel sogar in russischer Sprache und Schrift mitteilt.

Helmut Kirchmeyer, Neuß

Giuseppe Tartini: Traktat über die Musik gemäß der wahren Wissenschaft von der Harmonie, übersetzt und erläutert von Alfred Rubeli. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft 1966. 397 S. (Orpheus-Schriftenreihe. 6.)

Giuseppe Tartini: Trattato di Musica. A Facsimile of the 1754 Padua Edition. New York: Broude Brothers 1966. 175 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile.)

Seit seinem Erscheinen im Jahre 1754 hat Tartinis *Trattato* eine Beachtung gefunden und bis zum heutigen Tage sich erhalten können, die sich bei einer musiktheoretischen Abhandlung nicht von selbst versteht; dies um so weniger, als es sich um eine Schrift handelt, die dem praktischen Musiker nur wenig bedeuten kann und vom Musiktheoretiker einige mathematische Kenntnisse und viel auf harte Proben gestellte Verständnisbereitschaft verlangt. Daher war es auch vorwiegend eine kritische Beachtung, die der Traktat fand, — kritisch bis zu strikter Ablehnung. Wahrscheinlich trugen dazu weniger die Irrtümer und Ungenauigkeiten Tartinis bei als die Schwerverständlichkeit seiner Darstellungs- und Schreibweise. So meinte der spanische Mathematiker Antonio Eximeno y Pujader (1774), daß den Traktat „bis anhin niemand verstehen konnte, ja ich glaube, nicht einmal der Autor selber“ (Rubeli, S. 27). Auch die immer wieder aufgeworfene Frage, ob Tartini als Entdecker der Kombinationstöne gelten dürfe, trug zur Polemik bei. In gleicher Weise mag auch die von Tartini beabsichtigte und behauptete enge Beziehung seiner Abhandlung zur harmonikalen Wissenschaft gewirkt haben. Daß aber selbst A. v. Thimus den *Trattato* offenbar nicht genau kannte (S. 38 f.) und H. Riemann ihn in seiner *Geschichte der Musiktheorie* nur kurz behandelt, ohne ihm annähernd gerecht zu werden (S. 29 f.), wirft ein bezeichnendes Licht auf die eigentümliche Position des Traktats innerhalb der musiktheoretischen Literatur.

Die Faksimile-Ausgabe sowie die ausführlich kommentierte deutsche Übersetzung durch A. Rubeli ermöglichen nun einen relativ leichten und unmittelbaren Zugang zu Tartinis Werk. Paul Hindemith, dabei gewiß von persönlichem Interesse an der harmonikalen Forschung geleitet, regte in der Zeit seiner musikwissenschaftlichen Lehrtätigkeit

in Zürich Rubelis Dissertation (1958) an, aus der die vorliegende Übersetzung und Kommentierung hervorgegangen sind.

In einer Einleitung (S. 11—31) gibt Rubeli nach einigen biographischen Angaben einen Überblick über die wichtigsten Kritiken des Traktats, von Padre G. Martini bis zu A. E. Planchart (1960). Jedem der sechs Kapitel Tartinis stellt er eine Einführung voran, die die notwendigen Voraussetzungen zum Verständnis schafft, auf Tartinis Methodik hinweist und auf die jeweils aufgeworfenen Fragen aus heutiger Sicht eingeht. Dort findet sich z. B. eine einleuchtende Darstellung des erwähnten Streits darüber, wer als Entdecker der Kombinationstöne zu gelten habe (S. 58 ff.): die Frage muß offenbleiben, da es ja nicht nur um ihre Entdeckung geht, sondern zugleich auch um ihre zutreffende oder fehlerhafte Beobachtung, Begründung und musiktheoretische Berücksichtigung. Auch über die Beziehungen des *Trattato* zur harmonikalen Wissenschaft finden sich treffende Bemerkungen (S. 80 ff.). Die jeweils anschließenden Kapitel überträgt Rubeli „textgetreu und zugleich mit größtmöglicher Klarheit ins Deutsche“ (S. 10). Erläuterungen, notwendige Korrekturen und Verweise sind in den fortlaufenden Text eingefügt. Leider wurden diese eingeklammerten Zusätze typographisch nicht abgehoben. Da auch Tartini manches in Klammern setzt, ist es zuweilen nicht ganz leicht, Übersetzung und Kommentar auseinanderzuhalten. Auch bekommen manche Sätze durch die erläuternden Parenthesen eine Länge, die der Absicht der Zusätze, das Verständnis zu erleichtern, entgegensteht. Grundsätzlich ist aber die Methode Rubelis hier nur zu begrüßen. Denn wenn, um nur ein Beispiel zu nennen, Tartini „*infinito*“ und „*infinito*“ verwechselt (S. 101 f.), würde eine „exakte“ Übersetzung nur Verwirrung stiften. Wo der mit dem Original vergleichende Leser auf Anhiel Texttreue vermißt, erweist sich Rubelis Übertragung bei genauerer Prüfung immer als sinngetreu und gut lesbar. Seine Absicht, eine „Übersetzung zu schaffen und diese so mit Erläuterungen und kritischen Betrachtungen zu versehen, daß der Leser die Bedeutung und Eigenart des Traktats ohne Schwierigkeit zu erkennen vermag“ (S. 9), ist Rubeli im Rahmen des Möglichen vorbildlich gelungen. Korrekturen: S. 257 im ersten Klammerzusatz

(8. Z. v. o.) muß es heißen: *Durakkorde und der verminderte Dreiklang*; auf der gleichen Seite vor dem ersten Notenbeispiel lies *D-moll* statt *D-dur*-Dreiklang.

Zu Vergleichszwecken steht die kommentarlose, in gediegener Aufmachung erschienene Faksimile-Ausgabe zur Verfügung.

Peter Benary, Luzern

Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys. Serie V. Bühnenwerke, Musik zu Schauspielen. Band 1: Die beiden Pädagogen. Singspiel in einem Aufzug. Hrsg. von Karl-Heinz Köhler. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (1966). (VIII), 175 S.

Mendelssohns Ms. der Musik dieses Singspiels, das er Anfang 1821 schrieb, entstammt dem von der Familie Mendelssohn verwahrten musikalischen Nachlaß, der 1878 dem damaligen preußischen Staate übereignet wurde. Der Originaltext von J. L. Casper, einem jüngeren Freund der Familie, der auch die handlungstragenden Zwischentexte enthielt, fand sich erst 1960 in dem in der Universitätsbibliothek Oxford verwalteten Teilnachlaß von Felix Mendelssohn. Fr. Margarete Denecke überließ dem Herausgeber einen Mikrofilm des (auf einer Komödie von Eugène Scribe, *Les deux précepteurs*, zurückgehenden) Textes. So konnte also eine einwandfreie Gesamtausgabe des Werkes durch Karl-Heinz Köhler erstellt werden, der im Vorwort und Kritischen Bericht über seine Editionsarbeit Rechenschaft ablegt. Dabei wurden sogar die im Autograph gestrichene Auftrittsarie Luftigs (Nr. 6) und die zweite Fassung des Eingangsterzetts „in die Ausgabe aufgenommen und dem Dialog so zugeordnet, daß dem Handlungsablauf keine Gewalt angetan wird“.

Das nun zum ersten Mal überschaubare Werk des 12–13jährigen ist ein erstaunlicher Talentbeweis. Zwar ist die *D-dur*-Ouvertüre noch arg konventionell, aber im weiteren Verlauf der Nummern (es sind 11 im Ganzen) überrascht immer wieder, wie sicher der junge Komponist die wechselnde Situation musikalisch erfaßt, wie wirkungsvoll er die Ensembles gestaltet und wie drastisch er komische Effekte zu setzen weiß, vor allem in dem Streitduett der beiden Schulmeister, die erbittert über die Erziehungsmethoden von Basedow und Pestalozzi streiten. In der Hausaufführung sang

der junge R. Casper den falschen, aber sehr gewandten Präzeptor Luftig, der Freund Eduard Devrient den Dorfschulmeister Kinderschreck (vgl. Devrients im Vorwort abgedruckten Bericht). Nach diesem Singspiel verstehen wir erst die Reife der fünf Jahre später entstandenen Musik zum *Sommer-nachtstraum*, deren Wirkung auch heute noch unvermindert ist.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Claudio Monteverdi: *Vesperae Beatae Mariae Virginis 1610 . . .* (Marien-Vesper), herausgegeben von Gottfried Wolters. Generalbaß-Aussetzung: Mathias Siedel. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag 1966. Partitur. 222 S.

Der ansehnlichen Reihe von Editionen und Bearbeitungen, die Monteverdis Marien-Vesper in den letzten zwei Jahrzehnten hervorgerufen hat, schließt sich nun eine neue Ausgabe von Gottfried Wolters an. Sie möchte wissenschaftlichen wie praktischen Ansprüchen genügen. In der Partitur will der Herausgeber „den Text des Originals“ geben, in den zugehörigen Instrumentalstimmen hat er zugleich eine Einrichtung mit Zusatzvorschlägen für die Praxis ausgeführt. Darüber ist hier zwar nur soweit zu berichten, wie die vorliegende Partitur davon berührt wird. Die kombinierte Editionsweise veranlaßt freilich auch manche Fragen.

Von früheren Ausgaben will sich diese zunächst abheben, indem sie das ganze Werk mit Kritischem Bericht bietet und überdies gregorianische Antiphonen ergänzt, die im Originaldruck fehlen. An dieser Stelle kann nicht vergleichend auf die bisherigen Editionen eingegangen werden, die das Werk entweder unvollständig oder in Bearbeitungen verschiedenen Grades oder doch ohne kritische Kommentierung darboten. Gregorianische Antiphonen ergänzte zuerst D. Stevens (1961), der aber als unliturgische Zutaten Monteverdis Zusatzstücke eliminierte, die im Original den Psalmen folgen (die Monodie, die Concerti und die Sonata). Wolters ließ jetzt nur das zweite Magnificat aus, das ohne obligate Instrumente auskommt und wohl als besetzungsmäßige Alternative gelten darf. Seine Aufnahme wäre also gerade unter praktischen Gesichtspunkten wünschenswert gewesen; die Separatausgabe von K. Matthaer (1942), auf die Wolters verweist, bietet dafür kaum Ersatz.

Die Ergänzung der gregorianischen Antiphonen wurde von W. Lipphardt besorgt. Nach Wolters wurden Antiphonen „ohne Zweifel“ von Monteverdi als bekannt vorausgesetzt (204), nach Lipphardt wird man nur durch ihre Ergänzung dem Werk gerecht (208). Die Meinungen decken sich freilich nicht ganz: für Wolters haben Monteverdis Zusatzstücke „die Funktion der Antiphon-Wiederholung“, während Lipphardt zufolge „jeweils die gleiche Antiphon“ vor und nach den Psalmen stehen soll. Für die Ergänzung ergeben sich Schwierigkeiten bei der textlichen und tonartigen Einpassung. Als Schrade in Monteverdis Einschüben Ersatzstücke für Antiphonen vermutete, hatte er die Antiphonen des marianischen Commune im Blick, die aber den von Monteverdi gewählten Psalmtönen nicht entsprechen. Dagegen wählte Stevens tonal passende Antiphonen mit verschiedenen Textbezügen. Lipphardt suchte nun Antiphonen aus, die sich ebenso wie drei der Zusatzstücke Monteverdis auf das Hohe Lied beziehen, zugleich aber auch den Psalmtönen bei Monteverdi entsprechen. Auch sie sind freilich keinem bestimmten Marienfest zuzuordnen. Studien von W. Osthoff (RIM II, 1967) und St. Bonta (JAMS XX, 1967) haben inzwischen von der Werkstruktur und von der Vespertradition her die Wahrscheinlichkeit vermehrt, daß Monteverdis Komposition eine Einheit darstellt, die keiner Ergänzung durch Antiphonen bedarf. Diese Ergebnisse konnten Wolters und Lipphardt noch nicht bekannt sein. Heißt es aber, die Antiphonen „bestimmen den Ursprung des Werkes“ (206), so vermißt man doch eine nähere Begründung.

Den editorischen Problemen des Werkes sucht Wolters also durch Verteilung von Urtext und Bearbeitung auf Partitur und Stimmen zu begegnen. Abweichungen der Stimmen sind im Text der Partitur nur teilweise kenntlich gemacht. Stichwortartige Hinweise im Nachwort (206 f.) und beigefügte Besetzungs-Tabellen (218–222) vermitteln einen Überblick über zusätzliche Besetzungsvorschläge, die nicht in jedem Fall überzeugen. Für den Hymnus etwa scheint gleiche Besetzung der Rahmenverse doch angemessener als klangliche Steigerung (221), nicht unbedingt stichhaltig ist der Vorschlag, in der „Trombone overo Viola“ bezeichneten Stimme beide Instrumente sich ablösen zu lassen, und fraglich ist, ob man

die Finalpartien der Psalmen generell im Sinn des „großen Getöns“ instrumentieren soll (206 f.). Aber nicht diese Zusatzvorschläge stehen hier zur Debatte; ihre Beurteilung würde zu weit führen und mag praktischer Erprobung überlassen sein. Zur Einrichtung der Partitur hat man freilich nicht nur Erläuterungen und Tabellen, sondern auch die Stimmen zu studieren, in denen verschiedene Einsatzmöglichkeiten zur Auswahl angegeben sind. Die dem Dirigenten abverlangte Mühe muß nicht gegen die Editionsweise sprechen. Sicher sind Anregungen besser als fertige Lösungen, und entstehen dabei Komplikationen, so wird man die Trennung von Urtext und Bearbeitung doch ihrer Mischung vorziehen.

Indessen verfahren Partitur- und Stimmenausgabe auch in der Verwendung von Taktzeichen und Akzidentien unterschiedlich. Damit aber wird die Frage nach der Begründung der in der Partitur angewandten Grundsätze berührt. Wolters wählt moderne Schlüssel und ordnet Stimmen und Chöre übersichtlicher an als die Gesamtausgabe. Er überträgt geraden Takt in der Regel unverkürzt, Tripeltakt aber (anders als die Gesamtausgabe) verkürzt: $c\ 3/2 = 2:1$, $\phi\ 3/2 = 4:1$. Gelegentlich wird aber auch bei $c\ 3/2$ im Verhältnis 4:1 verkürzt (S. 18/T. 13, 23/45), was unzutreffende Relationen suggeriert. Verkürzungen werden zwar im Kritischen Bericht nachgewiesen. Problematisch sind sie aber, wenn aus der Angabe der originalen Taktzeichen (ebd.) hervorgeht, daß die Quelle nicht einheitlich verfährt. So gibt Malipiero das „*Fecit potentiam*“ unverkürzt mit Taktangabe $c\ 3/2$, Wolters schreibt $\phi\ 3/2$ und verkürzt 4:1, aber wohl nur im Bassus generalis steht $\phi\ 3/2$, in den anderen Stimmen jedoch $c\ 3/2$. Ähnliche Fälle finden sich mehrfach.

Die Partitur benutzt Mensurstriche für Vokalstimmen, für Generalbaß und Instrumente aber Taktstriche. Das kann dazu führen, daß nur eine vokale Solostimme Mensurstriche hat, während alle anderen Stimmen Taktstriche aufweisen. Bei Einführung von Taktstrichen mögen praktische Erfordernisse mitspielen. Man fragt sich aber, was dann Mensurstriche im Vokalpart notwendig macht. Fast zwangsläufig entstehen dabei Inkonsistenzen. Während manchmal auch bei Mensuraktakten Notennwerte mit Überbindung geteilt werden, sind andererseits bei Akkoladen- und Seiten-

wechel übergreifende Noten nicht geteilt. Davon wird gelegentlich auch der in Taktstrichen notierte Generalbaß betroffen (so 35–36). Statt eines Vorsatzes gibt Wolters vor den Systemen originale Taktzeichen an, die dann in den Systemen nach dem Muster $\frac{1}{2}$ (= 4/2) umgeschrieben werden. Dabei wirken manche Taktwechsel optisch unklar, oder es entsteht ungewollt der Eindruck von Taktwechseln, wo nur Takte geteilt werden, und auch punktierte Takt- bzw. Mensurstriche fehlen nicht. Doch ist auch die Verwendung von Mensurstrichen nicht problemlos. Die Quelle weist im Bassus generalis Taktstriche auf, wenn auch mit den im 17. Jahrhundert üblichen Inkonssequenzen, die der Kritische Bericht belegt. Man kann verschieden darüber denken, ob hier noch Mensurstriche angemessen sind. Entscheidet man sich aber für sie, so wäre ihre einheitliche Anwendung doch praktischer, falls sie der Partitur nicht nur einen wissenschaftlichen Anstrich sichern sollen.

Die Kombination von Takt- und Mensurstrichen stiftet nämlich auch manche Verwirrung bei der Akzidentiensetzung. Es begegnen fast alle denkbaren Formen von Akzidentien: vor, über, unter den Noten, mit und ohne Klammern, ohne daß die Differenzierung erläutert würde. Im Grunde scheint die Akzidentienfrage nicht so unklar, wie man meinen könnte. Eigentlich problematische Fälle sind nicht gar so häufig, und Wolters intendiert durchaus probate Lösungen. Unklarheiten entstehen eher aus der Editions- und Notierungsweise. Es ist eben die Frage, ob für eine praktische Ausgabe von Musik, die mit Generalbaß und dazu derart mit Versetzungszeichen rechnet, die Editionsprinzipien für mensural notierte Musik noch sinnvoll sind. Originale Akzidentien erscheinen vor der Note und gelten im allgemeinen auch bei Mensurstrichen für einen ganzen Takt — wie bei Gebrauch von Taktstrichen also. Dann aber wäre ihre Auflösung in einer anderen Stimme im selben Takt konsequenter als es geschieht durch Warnakzidentien anzuzeigen. Auch ist nicht immer ganz klar, ob Zusatzakzidentien über der Note ebenfalls für einen ganzen Takt oder nur für eine Note gelten. Warn- und Zusatzakzidentien erscheinen in den Stimmen anders als im Generalbaß meist über der Note, dabei aber mit und ohne Klammern. Zum Teil ent-

stehen erst durch Zusatzakzidentien problematische Zusammenklänge (wie 69/45 letzte Halbe, 74/73 2. Viertel, 77/91 letzte Halbe, ferner auch 76/86 im Vergleich mit 80/114). Natürlich gibt es bei Monteverdi zweifelsfreie Analogiefälle, nur sollte man derlei nicht ohne Not herbeiführen. An solchen Stellen zöge man klarere, im Kritischen Bericht zu begründende Lösungen vor. In der Generalbaßaussetzung begegnen Zusatzakzidentien vielfach eingeklammert vor der Note, außerdem aber auch über- und untergesetzt, und nicht selten findet man all das nebeneinander (z. B. 186 f.). Reguläre Versehen sind seltener (Akzidentien fehlen z. B. im Bc. 61/1, 64/12, in der Aussetzung 65/20, 76/87, 126/32). In der Stimmenaussage wurden aber Akzidentien wie Taktzeichen normalisiert. Man fragt sich, ob in der Partitur die Komplikationen nötig sind, die z. T. aus der Mischung von Takt- und Mensurstrichen resultieren.

Daß der Generalbaß technisch untadelig ausgesetzt ist, versteht sich bei einem Praktiker wie Mathias Siedel. Im Gegensatz zum Verfahren Malipieros wurde nur in den zweistimmigen Partien der Sonata der Oberstimmensatz übernommen, der im Bassus generalis („Partitura“) enthalten ist. Geschickt ist der lockere Satz in vollstimmigen Abschnitten, weniger geglückt die Anreicherung durch Imitationen und Laufwerk in Solopartien und den Concerti. Siedel verfährt wohl maßvoller als andere Bearbeiter, und Wolters bemerkt zu Recht, man dürfe sich nicht auf Orientierungsharmonien beschränken (206). Sollte man die Bereicherung aber nicht dem Spieler überlassen? Nicht immer überzeugt es, wenn die Aussetzung Zäsuren überspielt oder gedehnte Intonationen von Solostimme und Generalbaß ausfüllt (35/113 ff., 40/25 ff.). Manchmal erscheint die Akkordwahl nicht ganz zutreffend (38/9, 76/83, 130/150), und übertrieben muten eingeklammerte Pausen in der Aussetzung an (186).

Bemerkt sei noch, daß die Ausgabe sonst sorgsam redigiert wirkt (an Druckfehlern seien noch genannt 54/83 Aussetzung, 3. Akkord, und 61/35, wo beide Vokalstimmen eine Sekund zu hoch einsetzen). Dankenswert ergiebig ist der Kritische Bericht, der u. a. die Stellung der Stimmen in den Partes, die Titel der Sätze, Varianten und Errata mitteilt. Hierher hätten auch Varianten gehört, die in Kleinstich zwischen

den Partitursystemen stehen (59f.), und einer Erklärung bedürfte die Textvariante am Schluß des „*Nigra sum*“. — Die Einwände schmälern nicht die Bemühungen des Herausgebers um eine Edition, die gewiß einen Fortschritt gegenüber früheren Ausgaben bedeutet. Was problematisch und inkonsequent erschien, hängt teilweise mit der Absicht zusammen, Urtext und Bearbeitung auf Partitur und Stimmen zu verteilen. So einleuchtend der Versuch zunächst auch scheint — die Editionsprobleme dieses Werks sind damit noch nicht befriedigend gelöst.

Friedhelm Krummacker, Erlangen

Joseph Haydn: Arianna a Naxos. Cantata a voce sola, accompagnamento del clavicembalo o fortepiano (1789?). A cura di Marius Flothuis. Salzburg: Haydn — Mozart-Press o. J. 27 S. (Alleinauslieferung Universal Edition.)

Eine der wenigen Solokantaten Haydns, die einzige mit programmatischem Titel, wird hier als dankbares Studienobjekt den Sopranistinnen in einer praktischen Ausgabe mit wissenschaftlichem Apparat vorgelegt. Die Komposition, deren Entstehungszeit zweifelhaft ist, trägt die typischen Merkmale ihrer Gattung. Sie besteht aus zwei durch Rezitative eingeleiteten, gegensätzlichen Arien, deren erste, getragene, die Sehnsucht nach Theseus wiedergibt, während in der zweiten, bewegten, ihre Verzweiflung über seine Flucht zum Ausdruck kommt. Von besonderer Bedeutung sind die beiden Rezitative, da die Klavierbegleitung in ihnen den Textinhalt bis in Einzelheiten ausdeutet; das erste ist ganz und gar getragen von der Motivik der stimmungsvollen Instrumentaleinleitung. Der akkompagnatorische Charakter der Rezitative deutet auf eine ursprünglich orchestrale Besetzung der Komposition hin, von der nur eben der Klavierauszug erhalten geblieben ist.

Der Herausgeber war darauf bedacht, den Notentext von den praktischen Gebrauch störenden Zusätzen möglichst frei zu halten. Die nötigen Hinweise auf eine stilgerechte Wiedergabe hat er im Vorwort knapp zusammengefaßt und die Ergebnisse der Quellenvergleiche in einem gesondert eingelegten Revisionsbericht beigefügt. Auf diese Weise vermag die Ausgabe sowohl der Praxis als der Wissenschaft zu dienen.

Anna Amalie Abert, Kiel

Ludwig van Beethoven: Variationen für Klavier. (Band I). Nach den Autographen und Erstdrucken revidiert von Erwin Ratz. Fingersätze von Bruno Seidlhofer. — Band II. Nach den Erstdrucken revidiert von Monika Holl. Fingersätze von Bruno Seidlhofer. (Wien:) Universal Edition (1958) und (1966). VII, 16, 140; 12, 102 S. (Wiener Urtext Ausgabe; ohne Bandzählung.)

Beethovens Variationen für Klavier stehen am Anfang jener erfolgreichen Reihe der WIENER URTEXT AUSGABEN, mit denen sich die Universal Edition das Ziel gesetzt hat, „möglichst authentische Texte“ der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts darzubieten.

Zwischen der endgültigen Fertigstellung des ersten und zweiten Bandes liegen sechs Jahre, in denen in Diskussionen, Aufsätzen und längeren Abhandlungen manches klärende Wort zum Problem von sogenannten Urtextausgaben gefallen ist.

Es spricht für den wissenschaftlichen Weitblick von Erwin Ratz, daß er sich schon zu einem verhältnismäßig frühen Zeitpunkt (er schrieb 1958 das für beide Bände maßgebliche Vorwort) der Probleme und Grenzen seines Vorhabens bewußt war. Angesichts der Tatsache, daß — besonders bei Beethoven — jede „Urtextausgabe“ (wann wird sich endlich die bescheidenere und adäquatere Bezeichnung „Kritische Ausgabe“ allgemein durchsetzen?) wegen der schwierigen Quellenlage und der „Unvollständigkeit“ jeder Notenschrift letzten Endes ein Kompromiß sein muß, spricht er denn auch in seinem Vorwort wiederholt davon, daß jede Revision nur ein „Versuch“ sein und jede wissenschaftlich noch so gerechtfertigte Vereinheitlichung der Editionsprinzipien für alle Werke „zu einer unerwünschten Erstarrung“ führen könne.

Der Wert jeder kritischen Ausgabe (eigentliche Notentextprobleme gibt es in dieser Zeit ja kaum) wird sich jeweils darin erweisen, inwieweit der notwendige Kompromiß konsequent durchgeführt und überzeugend gerechtfertigt ist. Hier können nur einige Gesichtspunkte herausgegriffen werden. Natürlich konzentriert sich das Interesse des Rezensenten in erster Linie auf die Werke, von denen Manuskripte und vom Komponisten überwachte Abschriften und Drucke existieren. (Von den in Band II enthaltenen meist frühen Werken fehlt das

MS; für die Drucke seiner Werke interessierte sich Beethoven erst ab op. 24 bzw. op. 34.)

Zunächst einmal ist die vorliegende Ausgabe natürlich auch eine praktische Ausgabe. Als solche verzichtet sie mit Recht — wenn nicht der eigentliche Notentext betroffen ist — möglichst ganz auf Fußnoten; aus demselben Grunde werden Versetzungszeichen als Lesehilfe in allen Zweifelsfällen in Erinnerung gebracht und die Triolen, Sextolen etc. mit entsprechenden Zahlen gekennzeichnet. Allerdings, wenn auch behauptet wird, „die Rücksicht auf die praktische Ausführung hat gegenüber der möglichst anschaulichen Wiedergabe des musikalischen Inhaltes unbedingt (sic) zurückzutreten“, ist doch auf Fingersätze nicht verzichtet worden. Es wäre zu überlegen, ob man sie nicht doch gänzlich weglassen sollte. Sie sind ja nicht nur „äußerst subjektiv“ (Vorwort) und können gelegentlich das Notenbild stören (in WoO 71 Var. X treffen die Fingersätze Beethovens mit denen des Herausgebers und den Zahlen für die Triolen zusammen!), sondern sind eigentlich immer auch eine Entscheidung über die Phrasierung und somit Interpretation einer musikalischen Passage. Etwas Ähnliches gilt für die Ausführung der *cresc.* (auch *decresc.*) Zeichen zum nächstliegenden *f* oder *ff* (bzw. *p*) hin. Daß Beethoven es selbst manchmal tut und vor allem häufigen Gebrauch von den *Crescendo*-Gabeln macht, bestätigt die Tatsache, daß eine differenzierte Dynamik durchaus interpretativen Charakter hat. Wie sollte man sich aber immer genau entscheiden, wenn der Komponist selbst inkonsequent oder nachlässig ist? So sind die zusätzlichen Ausführungen denn auch ohne erkennbares Prinzip durchgeführt; in op. 35, Finale T 37 ff. wird sogar nach zwei Takten kurzerhand abgebrochen.

Erstaunlich ist, daß im allgemeinen (außer bei Beethovens Fingersätzen) darauf verzichtet wurde, die Zusätze des Herausgebers im Druck (z. B. durch kleiner gedruckte dynamische Zeichen, eingeklammerte Phrasierungsbögen etc.) kenntlich zu machen. Die Erfahrung hat gezeigt (man vergl. Breitkopf & Härtel, Henle), daß die Klarheit des Notentextes dadurch nicht beeinträchtigt zu werden braucht, daß andererseits aber so der Kritische Bericht überlastet wird. Im Vorwort lesen wir hierzu zwar

„Im beiliegenden Rev.-Bericht sind aus der Fülle der fast in jedem Takt auftauchenden Fragen jene Fälle herausgegriffen, in denen dem Benutzer dieser Ausgabe eine Information über die Gründe, warum eine bestimmte Lösung gewählt wurde, sowie die Angabe der benützten Quellen wünschenswert scheinen mag“. Tatsächlich ist der Bericht in seiner vorliegenden Form der schwächste Punkt der erstrebten kritischen Ausgabe. Oft fehlen Hinweise auf Ergänzungen, obwohl manchmal auch Überflüssiges erwähnt wird — oft fehlt die Rechtfertigung für die Entscheidung gegen das Ms (das laut Vorwort notfalls den Ausschlag geben sollte) oder sie ist in der kurzen Form wenig überzeugend. Es ist unmöglich, hier auch nur annähernd die zu beanstandenden Fälle aufzuführen. Hier einige Beispiele:

Zu dem gewiß schwierigen Problem der Vorschläge finden wir die merkwürdige Tatsache, daß sie in op. 35 bis Var. VIII durchstrichen, ab IX undurchstrichen notiert sind. (Eine Entscheidung gegen das Ms; im Bericht fehlt jeder Hinweis.) Entgegen seiner Vorbemerkung zu op. 35 („bei Differenzen zwischen Ms und OA (werde) die Version des Ms zugrunde gelegt“) entscheidet er sich in den Stakkatopunktfragen (ihre Unterscheidung nach Punkt — Strich — Keil liegt dem Herausgeber besonders am Herzen) gelegentlich gegen das Ms: „a quattro“ r. H. T16a und Var. I l. H. T6 (im Bericht steht keine Bemerkung). Steht im Revisionsbericht eine Bemerkung (z. B. zu Var. IX T16a), so fehlt eine Rechtfertigung für die Entscheidung. Ich zitiere die Information zum ersten Falle: „Weder Ms noch OA haben hier die vermutlich beabsichtigten (sic!) *stacc.* Zeichen“. Bei der wichtigen Entscheidung, ob *p* oder *f* für beide Hände gemeinsam oder getrennt notiert werden sollen, wird dem MS offensichtlich der Vorzug gegeben. (Daß es zu Beginn von op. 35 Var. IV nicht so ist, scheint ein Versehen zu sein. Für die Entscheidung gegen die deutliche Notierung im Ms zu Beginn von Var. X wird keine Rechtfertigung gegeben!) Aus der Stellung des *p* in Var. IV 12 muß man fast den Eindruck gewinnen, als ob der oft notwendige Kompromiß hier mit dem Millimetermaß gemacht wurde. Gilt *p* für die 2. H.? (so MS!): warum ist es nicht deutlicher zugeordnet (wie zu Beginn von „a tre“)? — allerdings müßte man (wie in OA

und folgende Drucke) für die r. H. ein *p* ergänzen! Gilt es für beide Hände?: warum steht es dann 2 mm unter seinem normalen Platz (vergl. Beginn dieser Var.!)?

Nach reichlicher Prüfung der verwandten Quellen (Monika Holl hatte da eine „günstigere“ Ausgangsposition) muß man abschließend befürchten, daß der wissenschaftlich interessierte, kritische Musiker die vorliegende Ausgabe nur mit einer gewissen Reserve zum Studium benutzen wird. Der Musikliebhaber im weiteren Sinne wird allerdings für den klaren Druck, den von allem Beiwerk befreiten Notentext (man vergleiche ihn nur mit der noch 1949 bei Ricordi aufgelegten Ausgabe von Giuseppe Fruggata!) und besonders für den zuverlässigen Notentext dankbar sein.

Hubert Daschner, Bad Godesberg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

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

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

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

Kurt Blaukopf: Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft. Wien—München—Zürich: Verlag Fritz Molden (1969). 326 S., 16 Taf.

Karl Bormann: Orgel- und Spieluhrenbau. Kommentierte Aufzeichnungen des Orgel- und Musikwerkmachers Ignaz Bruder (1829) und die Entwicklung der Walzenorgeln. Zürich: Sanssouci Verlag (1968).

332 S., 8 Taf., 1 Faks. (Vierunddreißigste Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

Johannes Brahms: Ihr habt Traurigkeit. 5. Satz aus dem „Deutschen Requiem“. Faksimile der ersten Niederschrift mit Einleitung von Franz Grasberger. Tutzing: Hans Schneider 1968. 10, (8) S.

Francis Cutting: Selected works for Lute. Edited and transcribed by Martin Long. London: Oxford University Press (1968). 58 S. (Übertragung). 32 S. (Faksimile) (Music for the Lute. 2.)

Carl Czerny: Erinnerungen aus meinem Leben. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Walter Kolneder. Mit Werkverzeichnis (ca. 1860). Strasbourg—Baden-Baden: Editions P. H. Heitz-Verlag Heitz GmbH 1968. 78 S. (Collection d'études musicologiques — Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 46.)

Norbert Dufourcq, Marcelle Benoit, Bernard Gagnepain: Les grandes dates de l'histoire de la Musique. Paris: Presses Universitaires de France 1969. 127 S. («Que sais-je?», 1333.)

Martin Geck: Nicolaus Bruhns. Leben und Werk. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1968). 90 S., 4 Taf. (TB 261.)

Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens. Erste Reihe, 24. Band. In Verbindung mit Edmund Schramm und José Vives hrsg. von Johannes Vincke. Münster/Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1968. 434 S. (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft.)

Hedwig Gollob: Musik und Bühnenszenierung. Wien: Gerold & Co. 1956. 25 S., 4 Taf.

Hedwig Gollob: Richard Wagner und Richard Strauss in der musikalischen Malerei. Wien: Gerold & Co. 1957. 12 S., 7 Taf.

Siegfried Goslich: Willy Spilling. Leben und Werk eines fränkischen Komponisten (1909—1965). Mit drei Vorträgen W. Spillings als Anhang. Tutzing: Hans Schneider 1968. 74 S., 2 Taf.