

BESPRECHUNGEN

Leo Schrade: *De Scientia Musicae Studia atque Orationes*. Zum Gedächtnis des Verfassers hrsg. im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel, von Ernst Lichtenhahn. Bern—Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1967). 623 S.

Leo Schrades tragisch plötzlicher, tragisch unzeitiger Tod am 21. September 1964 war für die Musikwissenschaft ein Verlust, dessen Schwere und Bedeutung die vorliegende Schrift noch einmal ganz deutlich macht. Daß Schrade ein bedeutender Forscher war, sicherlich einer der bedeutendsten seiner Generation, haben auch diejenigen nie verkennen können, die ihm ferner standen und denen die Ecken und Kanten einer durchaus kompromißlosen Persönlichkeit den Zugang zum Werk vielleicht erschweren mochten. Daß er einer der letzten universalen Musikwissenschaftler war, macht die posthume Auswahl seiner Schriften und Reden besonders deutlich: ein Forscher, der auf dem sicheren Boden einer durchgebildeten geisteswissenschaftlichen Methode das Ganze seines Faches zu umfassen suchte und tatsächlich in bewunderungswürdiger Weise umfaßt hat. Aber so deutlich es ist, daß dieses Fundament für Schrade jener geistesgeschichtliche Ansatz war und blieb, mit dem er aufgewachsen war, so deutlich zeigt doch auch fast jeder der hier versammelten Aufsätze, daß er dieses Fundament nicht unreflektiert als gesicherten Baugrund benutzte, daß vielmehr schon die frühen Aufsätze implizit (leider kaum je *expressis verbis*) Proben auf's Exempel sind, in denen oft genug ein unscheinbares historisches oder philologisches Detail zum Ausgangspunkt einer lückenlosen (und mit hinreißender Überzeugungskraft vorgetragenen) Gedankenkette wird, die den vorausgesetzten methodologischen Unterbau nachträglich glänzend rechtfertigt. Daß Schrade auch den Gefahren dieses Ansatzes Tribut gezahlt hat — vor allem in seinem berühmten *maniera*-Aufsatz — nimmt seinem Werk nichts von seiner imponierenden Größe und seiner wissenschaftlichen, nun auch schon wissenschaftsgeschichtlichen Bedeutung.

Die vorliegende Auswahl aus Schrades so überaus reichem und zugleich so überaus einheitlichem Schaffen, an der er selbst noch beratend mitwirken konnte, verbindet

sehr geschickt berühmte und fast unbekannt gebliebene, zentrale und weniger zentrale Schriften zu einem Gesamtbild, das im Rahmen des überhaupt Möglichen repräsentativ genannt werden darf und das einerseits ein Bild von der Totalität des Schradeschen *œuvres*, andererseits eine Summa der eingebrachten wissenschaftlichen Erkenntnisse in diesem *œuvre* entwirft. Die nach den Themen, nicht nach den Entstehungsdaten der Aufsätze chronologische Ordnung dient beiden Zielen sinnvoll und überzeugend; drei bisher ungedruckte Aufsätze zur Neuen Musik, die den Band abschließen, erhöhen den Wert der Sammlung nicht unerheblich. Wie es bei einer Auswahl unvermeidlich ist, wird der eine oder andere Benutzer manchen wichtigen Titel vermissen, den er gern hier gefunden hätte — etwa den erwähnten *maniera*-Aufsatz —; andererseits sind von den besonders wichtigen Aufsätzen nur solche fortgelassen, deren Erstdruck relativ leicht erreichbar, d. h. in den großen musikwissenschaftlichen Zeitschriften zu finden ist. Dagegen sind die großen frühen Aufsätze, die meist an heute schwer zugänglichen Stellen erschienen, so gut wie vollständig versammelt: die brillante Skizze einer *Einführung in die Musikgeschichtsschreibung älterer Zeit*; die beiden noch immer grundlegend wichtigen Boethius-Aufsätze, bei denen man nur bedauert, daß die größere Arbeit, aus der sie stammen, unveröffentlicht geblieben ist und wohl bleiben wird; die große Studie über *Die Darstellungen der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny*; nicht zuletzt die auch methodologisch besonders aufschlußreichen Abhandlungen über *Georg Friedrich Händels Lebensform* und *Mozart und die Romantiker*.

Der Herausgeber und die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft haben dem Band ein Gesicht gegeben, das seinem Inhalt angemessen ist, und der Herausgeber hat auf die Textgestaltung eine Mühe gewandt, für die man ihm Dank wissen muß. Zitate und Nachweise sind überprüft und teilweise ergänzt, die Texte selbst, wo es notwendig war, mit den Manuskripten im Nachlaß Schrades verglichen worden. Druck und Ausstattung des Bandes sind hervorragend und helfen mit, ihn zu dem zu machen, was dem Andenken Schrades

angemessen ist: zu einem Denkmal eines bedeutenden Forschers, seiner Leistung und seines weiterwirkenden Ruhmes.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Martin Ruhnke. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. 326 S.

Die reiche Jubiläumsschrift für Bruno Stäblein zeigt die allgemeine Hochschätzung dieses hervorragenden Forschers speziell auf dem Gebiete der Gregorianik. So sind denn auch von 37 Beiträgen 13 diesem Studium gewidmet. Es lassen sich hier nicht alle Beiträge besprechen oder auch nur nennen, nur einige können erwähnt werden, ohne daß damit die nicht genannten geringer einzuschätzen seien.

Mit der mailändischen Überlieferung eines Officiums befaßt sich G. Baroffio. Der Melodie 773 der (vom Jubilar edierten) Monumenta Monodica stellt B. Rajeczky (S. 191) eine ungarische vom gleichen Typ zur Seite, weist aber auf die europäische Verbreitung dieses Typus hin. Die Entstehung eines melismatischen, universal verbreiteten „*Regnum tuum solidum*“, Tropenvers zum Gloria, setzt Kl. Rönnaus ins 9. Jahrhundert (195). Stufen hebräischer Psalmodien in mündlicher Überlieferung „zwecks Aufzeichnung paralleler Erscheinungen im Gesamtbau der Melodien zwischen orientalischem und römischem Melodiengut“ steuert E. Gerson-Kiwi bei (64). Tractusstudien gibt H. Hucke. In einem beneventianischen Alleluja und seiner Prosula untersucht K. H. Schläger Verhältnis von Melodie und Textierung (217). Die Hosanna-Tropen wurden im „deutschsprachigen und ostländischen Raum“ mehr zufällig gepflegt und weisen als Kennzeichen volksliedhafte Elemente auf, wie P. Thannabaur (54) feststellt. Die Rolle Italiens im frühen Tropenschaffen erforscht G. Weiss (287): italienische Tropen weichen von Stäbleins „klassischem Typus“ ab. In seinem ausführlichen Beitrag *Zur Textgeschichte der Improperien* stellt E. Werner als Quelle aller Improperien die Passa-Homilie des Meliton von Sardes fest (282). Zu den Gesängen des Kölner *Missale* 1506 gibt K. G. Fellerer verschiedene Fassungen, deren Druck im 16. Jahrhundert einer Vereinheitlichung des melodischen Vortrags Vorschub geleistet haben.

Neben der gregorianischen Musik ist es die frühe Mehrstimmigkeit, der sieben Beiträge gelten. Eine Handschrift in Amiens, Ms. 162, als „*neue Quelle zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit*“ behandelt H. Hofmann-Brandt, über ein Zeugnis früher Mehrstimmigkeit in Italien berichtet R. Strohm: ein Tropar in Volterra enthält ein zweistimmiges *Benedicamus*, das der Verfasser überträgt (249). Der Arbeit lag ein Film im Seminar des Jubilars zugrunde, wie auch für K. von Fischers Aufsatz über eine neue süddeutsche Quelle des 15. Jahrhunderts. Für die Polyphonie im mittelalterlichen Irland gibt Fr. Ll. Harrison drei Beispiele (747), während Gl. Haydon das „*Ave maris stella*“ von Apt bis Avignon in zahlreichen Fassungen untersucht.

Auch das 16. Jahrhundert wird bedacht: H. Heckmann zu verdanken ist ein langes Verzeichnis der Gelegenheitskompositionen Eccards, zur *Ostinato-Technik* der Niederländer äußert sich R. B. Lenaerts. Das Problem des Rhythmus in den Werken des Jacobus Gallus interessiert D. Cvetko. (Hier muß der Rezensent bemerken, daß der Verfasser ihn unrichtig zitiert [29]. Das von mir genannte Madrigal Willaerts „*Chi volesse saper*“ ist wohl das einzige italienische Madrigal, das im *Tempus perfectum* notiert ist; nach MGG VIII, 1428, nicht 1420. Auch habe ich nie gesagt, daß „*dans la madrigal, la mesure ternaire était en général si fréquente, qu'elle constituait presque une règle*“. Die meisten Madrigale standen, bis etwa zu Gastoldi, im *tempus imperfectum* und *tempus imperfectum diminutum*. Der Dreiertakt wurde nur häufig zur Illustration von *ballo* oder ähnlichen Begriffen benützt, ebenso am Schluß der Sätze. Dies ist jedoch etwas anderes). Die umfangreichen Bemerkungen von Fr. Krautwurst zu S. Virdungs *Musica getuscht* (1511) geben neue Aufschlüsse über das Werk, dessen Bedeutung betont wird (143). A. Scharnagl berichtet über die Orgeltabulatur C 119 der Proske-Musikbibliothek Regensburg mit 179 Kompositionen des 16. Jahrhunderts (206). Auch zur Instrumentenkunde findet sich ein Beitrag (E. Pöhlmann: *Eine fränkische Chororgel des Biedermeier*).

Die Musiktheorie ist vertreten in H. Federhofs Beitrag *Eine Salzburger Generalbasslehre* 1803 (33), in Berichten

über einen Traktat des Pater Meinrad Spieß (E. Federl) und *Modi musici* von 1652 (A. Forchert). Auch über Volksmusikprobleme wird ein Beitrag beige-steuert von F. Hoerburger (*Gleichbleibende Zeilenschlüsse als formbildendes Prinzip*, 101). Die Beziehung von vier Klageliedern des Cancionero de la casa de Medinaceli zur Volksmusik untersucht M. Schneider (226). Ein Kuriosum ist J. Smits van Waesberghes Aufsatz über *Eine merkwürdige Figur und ihr musikgeometrisches Geheimnis*. Es ist nicht ganz überzeugend, daß die geometrischen Proportionen hier musikalische Bedeutung haben, doch sind seine Ausführungen grundsätzlich bemerkenswert, wenn er meint, es gäbe drei Kategorien der Proportionen: solche, welche der Künstler bewußt vorausgesetzt habe, solche, die in seinem Unterbewußtsein lebten und solche, „welche durch Zufall, also hinterher, konstruiert werden“. Letztere, in vielen arithmetischen Formenanalysen der Werke J. S. Bachs, gäben keine Erklärung der Formgestaltung J. S. Bachs, sondern seien persönliche Interpretationen des Analytikers (237). In einem umfangreichen Beitrag *Das musikalische Kunstwerk in der Geschichte* (9) setzt sich Fr. Blume mit den „Fundamentalgesetzen, auf die im Grunde alles zurückgeht, was Musik heißt“, auseinander; der Beitrag war der Festvortrag zum Geburtstag des Jubilars.
Hans Engel, Marburg

Bouwstenen voor een geschiedenis der toonkunst in de Nederlanden. I. Documenta et Archivalia ad historiam musicae neerlandicae. Ediderunt C. C. Vlam et M. A. Vente. Uitgegeven door de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Amsterdam 1965. 344 S.

Von einer regen Aktivität der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis zeugt neuerdings die Publikation des ersten Bandes der *Bouwstenen*, der jetzt in einem aufwendigen Druck vorliegt. Neben die Neubearbeitung der Gesamtausgaben von Sweelinck und Obrecht und die Fortsetzung der Josquin-Ausgabe traten in den letzten Jahren die großangelegten Unternehmen wie die Denkmälerreihe *Monumenta musica neerlandica* (bisher 7 Bände erschienen), die kleinere Werke enthaltende Reihe *Exempla musica neerlandica* (z. Z.

2 Bände erschienen), die 1966 angefangene Studienserie *Muziekhistorische monografieën* (2 Bände erschienen), die Ausgabe der *Stijlproeven* (Auswahl von musikalischen Werken aus der Zeit von 1860 bis 1960) und die der Briefe und Dokumente des Alphons Diepenbrock, während die bekannte Tijdschrift schon seit 1882 floriert. So soll anläßlich des 100jährigen Jubiläums der Vereniging im Jahre 1968 auch an dieser Stelle noch nachträglich eine Natalitia ausgesprochen werden, vor allem auch im Hinblick auf ihre Aktivität, die die Vereniging zu einer der produktivsten Gesellschaften ihrer Art stempeln dürfte.

Der vorliegende Band ist die Fortsetzung der drei ersten Jahrbücher der Vereniging aus den Jahren 1872, 1874 und 1881, die unter dem Titel *Bouwstenen* von dem damaligen Sekretär Jan Pieter Heye herausgegeben wurde und deren Aufgabe seit 1882 von der Tijdschrift zum Teil übernommen wurde. Während Heyes Veröffentlichungen der Archivalien der niederländischen Musikgeschichte oft fragmentarisch und meistens ohne exakte Quellenangabe abgedruckt waren, haben die heutigen Herausgeber, die selber auch die Mehrzahl der Dokumente beisteuerten, für eine genaue, den modernen Richtlinien entsprechende Edition Sorge getragen. Die 92 aus 40 Städten zusammengetragenen und nach topographischen Gesichtspunkten geordneten Dokumente vermitteln einen interessanten Einblick in das Gewerbe der Orgelbauer und Glockengießer, und die Verhältnisse, unter denen Organisten, Stadtmusikanten, Chorsänger und Glockenspieler ihren Beruf ausübten; auch unsere Kenntnisse der Praxis der zahlreichen niederländischen Collegia musica erfahren eine wesentliche Erweiterung.

Die Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis setzt sich die Förderung des Studiums der Musikgeschichte der Niederlande zum Ziel, wobei mit den Niederlanden jenes Kulturgebiet gemeint ist, das im Zeitalter der burgundischen Herzöge eine politische Einheit bildete. Bekanntlich spielte der südliche Teil, das heutige Nordfrankreich und Belgien, bis etwa 1600 kulturell die Hauptrolle. Der vorliegende Band enthält unter 92 nur 5 Dokumente, die sich auf die Musikpflege der südlichen Niederlande beziehen, was in einem umgekehrten Verhältnis steht zu der musikhistorischen

Bedeutung beider Regionen. Diese Proportion ist wohl der Tatsache zu verdanken, daß noch zu wenige Forscher der südniederländischen Musikgeschichte mit diesem Unternehmen bekannt waren, was bei den nächsten Bänden, die in zweijährigen Zeitabständen geplant sind, behoben sein dürfte; damit würde zugleich ein wichtiger Schritt zu einer Akzentverlagerung auf die südniederländische Musik getan, die in letzter Zeit gegenüber der nordniederländischen in Quellenpublikationen und Denkmälereeditionen der Vereniging ein wenig zu kurz gekommen ist.

Durch diese kleinen Bemerkungen werden natürlich weder der Wert des uns in dem vorliegenden Band gebotenen Materials, noch dessen von den Herausgebern hinzugefügte reichhaltige Kommentierung in den Fußnoten in Frage gestellt. Den Editoren gebührt für ihre gleichermaßen gründliche und zielstrebige wie entsagungsvolle Arbeit Dank.

In Bezug auf die nordniederländischen Dokumente wäre es für die internationale Forschung zu hoffen, daß in absehbarer Zeit z. B. die für die Datierung der vielen niederländischen Verlagswerke wichtigen und für Ausländer schwierig zugänglichen Zeitungsinserte der Amsterdamer und Haager Musikverlagshäuser veröffentlicht werden. Zu den dringendsten Wünschen im gleichen Bereich zählt die Publikation der auf die Musikpflege sich beziehenden Eintragungen in den Akten des Hofes des Statthalters in Den Haag, deren Ergiebigkeit Luc van Hasselt vor kurzer Zeit mit einem wichtigen Beitrag zur Beethoven-Biographie (Mf XVIII, 1965, S. 181—184) so eindrucksvoll unter Beweis gestellt hat. Die Wünsche aber, die die südniederländischen Archivalien betreffen sind fast ebenso zahlreich wie die Kulturzentren jenes Landes in der Blütezeit der niederländischen Polyphonie. Für alle Beiträge, welcher Art auch immer, die dem Begriff des Niederländertums die erwünschte Tiefe und Breite verleihen würden, ist man im voraus dankbar. Es möge eine Phalanx junger Musikwissenschaftler bereit stehen, die in der Zukunft solche Veröffentlichungen nicht als Selbstzweck betrachten, sondern als Mittel zur Klärung und Deutung eines der kulturhistorisch bemerkenswertesten Phänomene.

Albert Dunning, Tübingen

The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch. Vol/Band IV. Bryn Mawr und Wien—London—Zürich—Mainz—Milano: Theodore Presser Company und Universal Edition (1968). 252 S.

János Harich setzt in diesem Bande des Haydn-Jahrbuches die Veröffentlichung von Haydn-Dokumenten dankenswerterweise fort. Darüber hinaus bettet er in einem zusammenfassenden Bericht unter dem Titel *Das fürstlich Esterházy'sche Fideikommiß* diese sonst so nüchternen Dokumente ein in die gesamte Soziallage aller Musiker am Esterházy'schen Hofe. Er gibt damit ein kurzes und zutreffendes Bild von dem Leben in einer fürstlichen Kapelle während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Musiksoziologische Untersuchungen werden ohne diese Publikationen von János Harich, zu denen ebenso die beiden zum Teil von Harich berichtigten Veröffentlichungen von Arisztid Valkó in *Zenetudományi tanulmányok* (Bd. 6 und 8) gehören, nicht mehr auskommen können. Lediglich Harichs Erwähnung des Lehrers Haydn auf 1½ Seiten ist etwas zu kurz geraten und damit sehr lückenhaft; zu korrigieren ist, daß die prächtig eingebundenen und von Joseph Elßler sen. geschriebenen Barytontrios von Burgsteiner (Purgsteiner bzw. auch Burcksteiner) sowie die von Neumann, von dem bisher kaum etwas bekannt geworden ist, erhalten geblieben sind und jetzt in der Königlichen Bibliothek zu Stockholm aufbewahrt werden.

Georg Feders Aufsatz über die handschriftlichen Quellen von Werken Joseph Haydns in den Haydn-Studien Band 1, wird hier, ins Englische übersetzt, noch einmal vorgelegt. Bereits in den vier Bänden der Haydn-Gesamtausgabe der Haydn-Society war es üblich, die wissenschaftlichen Texte in zwei Sprachen, und zwar in deutsch und englisch, drucken zu lassen; dies wurde schon damals von den Europäern als ein zu entbehrender Luxus angesehen. Überhaupt dürfte es sinnvoller sein, zu einer allseits befriedigenden Absprache mit dem Joseph Haydn-Institut in Köln zu kommen, um Doppelarbeit zu vermeiden; z. B. wird in Edward Ollersons Beitrag *The Origin and Libretto of Haydn's Creation* der Text zur Schöpfung nochmals untersucht, obwohl er in den Haydn-Studien (Bd. 1) wiederholt behandelt worden ist. Das Leben und Werk Joseph Haydns sowie seine Umwelt

stellt uns vor so viele noch zu lösende Aufgaben, daß solche Verdoppelungen vermieden werden könnten. Albert Palm geht in seinen *Unbekannten Haydn-Analysen* ausführlich auf die romantischen Interpretationen Momignys einiger Werke dieses Wiener Klassikers ein.

In den kleineren Beiträgen weist Jean Lunn nach, daß Haydn für seine mehrstimmigen Gesänge *Warnung* („*Freund! ich bitte*“) und *Alles hat seine Zeit* („*Lebe, liebe, trinke*“) Hagedorns *Abhandlungen von den Liedern der alten Griechen* benutzt haben dürfte. H. C. Robbins Landon nimmt in persönlichen Bemerkungen Stellung zu zweifelhaften Haydn-Werken: zur Messe *Rorate coeli* sowie zur Gruppe der Konzerte. Hierzu darf vielleicht ergänzt werden, daß in den Zittauer Quellen von Hob. VIIa: G 1 und B 2 als Autor ursprünglich Michael Haydn genannt war, der Vorname aber dann ausgestrichen worden ist. Von einer echten Zuschreibung an Joseph Haydn kann also ohnehin bei diesen beiden Manuskripten nicht gesprochen werden; bei Hob. VII f: D 1 ist die Zittauer Quelle auf Zittauer Papier geschrieben, also liegt hier nur eine lokale und niemals eine auch nur annähernd authentische Kopie vor. Ähnlich steht es mit dem berühmten Oboenkonzert Hob. VII g C 1; es ist in Zittau auf ziemlich dickem Papier ohne erkennbares Wasserzeichen kopiert worden, das Papier stammt möglicherweise aus dem Umkreis dieser sächsischen Stadt. Ferner bietet Landon anhand von zwei wieder zugänglichen Haydn-Briefen, die auch im Faksimile vorgelegt werden, die originale Orthographie und den originalen Wortlaut, außerdem macht er glaubwürdig, daß eine Briefkopie von Johann Elßler (Bartha Nr. 214) in Wiener Privatbesitz den Text am besten bewahrt hat. Besprechungen von Ausgaben und Schallplattenaufnahmen Haydn'scher Werke sowie das nach Landon von Joseph Haydn selbst vierstimmig choralmäßig ausgesetzte *Libera me, Domine* der Totenmesse schließen diesen vierten Band des Haydn-Jahrbuches ab. Hubert Unverricht, Mainz

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts, Köln. Hrsg. von Georg Feder. Band I, Heft 1—4, Juni 1965 bis April 1967. München—Duisburg: G. Henle Verlag (1965—1967). 295 S.

Mit diesen Haydn-Studien ist neben dem bereits auf fünf Bände gediehenen Haydn-Jahrbuch, das H. C. Robbins Landon zusammen mit Freunden herausgibt, eine weitere, in loser Folge erscheinende wissenschaftliche Publikation, die der Erforschung des Lebens und Werkes von Joseph Haydn dienen will, begründet und vorgelegt worden. Die verschiedensten Ergebnisse, die sich durch die Arbeiten an der Joseph Haydn-Gesamtausgabe und durch die im Kölner Institut aufgebaute Haydn-Literaturkartei eingestellt hatten und sich immer wieder einstellen, legen eine solche Veröffentlichung nahe: „*Die Haydn-Studien sollen in erster Linie Fragen behandeln, die für die Gesamtausgabe wichtig sind, namentlich die Grundfragen nach der Vollständigkeit des Gesamtwerks, nach der Echtheit der ursprünglichen Gestalt, der zeitlichen Einordnung und anderen geschichtlichen Bedingungen der einzelnen Werke.*“ ... „*Jeder Band wird vier Hefte von drei bis vier Bogen (etwa 50 bis 60 Seiten) umfassen und am Schluß ein Register erhalten*“ (Vorwort, S. 2). Nach dem Impressum sind Heft 1 im Juni 1965, Heft 2 und 3 im Februar bzw. Oktober 1966 und Heft 4 im April des folgenden Jahres herausgekommen. Die Fülle dieser zum ersten Band vereinigten vier Hefte rechtfertigt vollauf die Überschreitung des ursprünglich versprochenen Umfangs um etwa 50 Seiten.

Entsprechend dem hier kurz zitierten Programm werden neben etlichen Kurzberichten über wiederentdeckte Haydn-Werke (I. Becker-Glauch und A. Weinmann) sowie neue Quellenfunde und Briefe (G. Feder) auch Nachrichten über die Gesamtausgabe und das Joseph Haydn-Institut sowie größere Beiträge gebracht. Anke Riedel-Martiny bietet in ihrer Untersuchung über *das Verhältnis von Text und Musik in Haydns Oratorien* eine Zusammenfassung ihrer maschinenschriftlichen Göttinger Dissertation von 1965; Martin Stern verwertet in seiner Abhandlung *Haydns „Schöpfung“*. *Geist und Herkunft des van Swieten'schen Librettos* Ausschnitte aus seiner Habilitationsschrift (Zürich 1965). Von drei Institutsangehörigen, dem Leiter G. Feder und seinen beiden Mitarbeitern G. Thomas und H. Walter, werden grundlegende Referate angeboten: Der letztere untersucht anhand der handschriftlichen Librettos zur *Schöpfung* und zu den *Jahreszeiten* die Zusammen-

menarbeit von Haydn mit G. van Swieten; er ergänzt und bestätigt damit die Feststellungen Friedländers im Peters Jahrbuch von 1909. Thomas gibt die Korrespondenz Griesingers mit Breitkopf & Härtel kritisch kommentiert wieder, so weit sie Joseph Haydn betrifft. Etwa zur gleichen Zeit sind diese Griesinger-Briefe im Haydn-Jahrbuch (Band 3) von E. Olleson — allerdings mit kritischen Anmerkungen in englischer Sprache — herausgebracht worden. Gelegentliche Abweichungen dieser beiden unabhängigen Publikationen betreffen mehr das Arrangement, kaum die orthographische Wiedergabe der Brieftexte und fast nie den Kommentar. Hätte sich aber nicht diese Doppelveröffentlichung bei sinnvoller Absprache zwischen dem Haydn-Institut und den Herausgebern des Haydn-Jahrbuches vermeiden lassen?

In einer ersten Folge berichtet Georg Feder ausführlich über *Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken*: Durch verschiedenste Reisen war es dem Haydn-Institut möglich geworden, neben einer Bewertung der einzelnen Manuskripte auch neue handschriftliche Quellen aufzufinden. Viele Neuigkeiten, die auch zu Ergänzungen des Hoboken-Verzeichnisses führen, geben einen weit besseren Überblick über die große Verbreitung des Haydn'schen Werkes durch Berufskopisten, als es bisher der Fall war. Da offenbar Rumänien noch nicht von Angehörigen des Haydn-Instituts bereist worden ist, kommt dieses Land ein wenig zu kurz (S. 33). Nicht nur H. C. R. Landons Mitteilungen waren hier zu zitieren, sondern auch ein Hinweis auf die Abschrift der zu Haydns Lebzeiten ungedruckt gebliebenen Sinfonie Hob. I: 27 aus dem Jahre 1786 im Brukenthalischen Museum zu Hermannstadt hätte gebracht werden können (vgl. den Aufsatz von Martha Bruckner, *Eine unbekannt Haydn-Sinfonie*, in: Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum, H. XI, 1946). Auch die Erwähnung des laut einer Mitteilung von Dr. Robert Madold aufgefundenen Autographs des Kyrie der Caecilienmesse, betitelt *Missa Cellensis / in honorem Beatissimae Virginis Mariae* (1766) wäre aufschlußreich gewesen (jetzt in Bukarest, Biblioteca Centrală de Stat). Weiterhin können nur ganz wenige Ergänzungen und kritische Anregungen zum 1. Band der vorzüglichen Haydn-Studien gegeben werden:

die bisher lediglich handschriftlich vorhandenen Klaviersonaten Hob. XIV: 5 und die E-dur-Fassung von Hob. XVI: 47 liegen jetzt in der mustergültigen, von Christa Landon besorgten Gesamtausgabe der Klaviersonaten Haydns in der Universaledition auch gedruckt vor (vgl. S. 281). Die Schreibweise des Wiener Zeichners V. G. Kininger hätte wohl vereinheitlicht werden dürfen (vgl. S. 34 und 58 f.). Ferner wären die ersten Haydn-Studien aufschlußreicher geworden, wenn außer dem Bildnis Griesingers weitere Faksimiles gebracht worden wären. Hubert Unverricht, Mainz

Musik des Ostens. Sammelbände der J.-G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. Band 4. Im Auftrage des J.-G.-Herder-Forschungsrates herausgegeben von Elmar Arro und Fritz Feldmann. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1967. 212 S.

Der vorliegende Sammelband bietet ebenso wie die früher veröffentlichten viel neues Quellenmaterial und bemerkenswerte Forschungsergebnisse. Abermals wird in zehn Aufsätzen ein weiter Themenkreis umspannt, der sowohl Probleme der altrussischen als auch der neueren deutschen Musikgeschichte einschließt. In dieser, das gesamte Osteuropa betreffenden Weite der angesprochenen Aspekte liegt insbesondere zur notwendigen Ergänzung anderer, diese Sachgebiete nur unzureichend berücksichtigender Publikationsorgane der vorzügliche Nutzen der Bände. E. Koschmieder formuliert einleitend nochmals einige der *Ziele und Aufgaben in der Erforschung der Musik des Ostens*, die er bereits im Bericht über den IX. Internationalen Kongreß Salzburg 1964, Bd. II, S. 167 ff., zur Diskussion gestellt hatte. Zu Recht fordert er die vordringliche Herausgabe altrussischer Gesangshandschriften aus dem 11. Jahrhundert, um anhand derer gesicherter die Frage des Verhältnisses des altrussischen Kirchengesanges zum byzantinischen klären zu können. Was im Augenblick für Koschmieder nur Hypothese sein kann, ist hingegen für C. Floros bereits anhand des erschlossenen Materials beantwortbar. In einem umfangreichen Schlußkapitel zu der in Bd. 3 bereits teilweise vorgelegten Abhandlung über *Die Entzifferung der Kondakarien-Notation* entscheidet er sich S. 41, gestützt auf notations-

kundliche Ergebnisse, für die Conclusio, „daß die Slaven bzw. die Russen mit ihrer Christianisierung auch die Melodien der Gesänge des byzantinischen Asmatikon fast unverändert übernommen haben“. Hier steht mithin die Meinung eines Experten neben der eines anderen.

Ebenfalls beschließt in diesem Bande eine Aufsatzfolge der slowakische Musikologe E. Zavaršky mit seinen Beiträgen zur Musikgeschichte der Stadt Krennitz (Slowakei), aus denen nunmehr deutlich hervorgeht, daß dort vornehmlich im 15. und 17. Jahrhundert ein reges Musikleben geherrscht hat, das sich weit über die Slowakei hinaus auswirkte. Auch liefert zur älteren Musikgeschichte eine gewichtige Studie H. Hüschens, indem er sehr detailliert das Leben von Thomas Horner und seine Kompositionslehre beschreibt. Mit Umsicht und dank vorzüglicher Vertrautheit mit den Musiktraktaten des Mittelalters vermag Hüschens den ältesten Königsberger Musikdruck *De ratione componendi cantus* (1546) reichlich kommentiert herauszugeben und als die Niederschrift von musiktheoretischen Vorlesungen zu erkennen, die der Jurist Horner an der dortigen Universität gehalten hat.

Ordnet man den Inhalt des Sammelbandes chronologisch, dann sind nun zwei Aufsätze aus der Feder von J. Müller-Blattau zu nennen. In ersterem gelingt es dem Autor, einen besonderen frühklassischen Stil des Violinspiels in Norddeutschland nachzuweisen, dessen Träger besonders Benda—Veidtner—Reichardt—Amenda waren. In dem zweiten Beitrag vermittelt der um die Erforschung der Musikgeschichte im dortigen Raum seit Jahrzehnten besonders verdiente Emeritus Einblicke in *Ein Danziger Notenbuch von 1770*, wobei er sich auf Vorarbeiten von Ellen Lehmann stützen konnte. Dieses belegt trefflich das Klavierrepertoire in bürgerlichen Hausmusikzirkeln z. Z. der Vorklassik, zu dem hier bezeichnenderweise auch Tanzformen, wie der „Kosack“, gehören.

W. Kwasník legt eine Biographie des bisher wenig beachteten oberschlesischen Flötisten Johann Sedlatzek (1789—1866) vor, während A. J. Swan, teilweise gestützt auf eigene Erinnerungen, *Das Leben Nikolai Medtners* stoffreich beschreibt, jenes international bekannten Moskauer Klaviervirtuosen also, der sich bis 1951 vergebens

gegen den „Modernismus“ zu stemmen versuchte. Aus dem Nachlaß von A.-E. Cherbulez wird erfreulicherweise eine recht anregende Studie über die Entwicklung und Gehalte von Alexander Glasunows Kammermusik abgedruckt, worin insbesondere der Stellenwert der Streichquartette in der russischen Musikkultur während des 19. und 20. Jahrhunderts bestimmt wird. Zu fragen bleibt allerdings, was man unter „den reinen, klaren ästhetischen Gefilden der Kammermusik“ verstehen soll oder inwieweit es möglich ist, in Musik „die unbegrenzte Sicht auf das Firmament“, „das Spannungsgefühl zwischen Individuum und der Weite unendlicher Steppenlandschaft“ u. a. m. zu gestalten. F. Feldmann beschließt die vielfältige Aufsatzfolge mit einem kommentierten Verzeichnis der Deutschen Komponisten aus dem Osten, die seit 1945 verstorben sind oder aber im Jahre 1965 als Jubilare gefeiert wurden. Damit publiziert der Leiter der Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte in Hamburg Teile aus dem Katalogmaterial und Sammelgut, um dessen Verwahrung dieses Institut derzeit besonders bemüht ist. Walter Salmen, Kiel

Lucrări de Muzicologie (Musikwissenschaftliche Arbeiten) Vol. 2, 1966. Hrsg. vom Conservatorul de Muzică „G. Dima“. Cluj [Klausenburg]: Selbstverlag 1966. 304 S.

Neben der Zeitschrift „Muzica“, dem monatlichen offiziellen Organ des rumänischen Komponistenverbandes, mit wissenschaftlichen Artikeln, Werkbesprechungen und Nachrichten aus dem musikalischen Leben, konnten unsere rumänischen Kollegen ihre rein wissenschaftlichen Arbeiten nur in der sporadisch erscheinenden und in der Hauptsache auf Kunstgeschichte eingestellten Publikation der Rumänischen Akademie „Studii și cercetări de istoria artei“ [Kunsthistorische Studien und Untersuchungen] veröffentlichen. So bedeutet diese neue Reihe, herausgegeben von dem überaus rührigen Konservatorium der Musik „G. Dima“ in Klausenburg, eine wertvolle Bereicherung für die musikwissenschaftlich eingestellten Kreise Rumäniens. Nach dem Wunsch der Herausgeber sollte jedes Jahr ein Heft in einem Umfang von 200 bis 300 Seiten erscheinen. Seit dem Jahre 1965 wurden drei Hefte der Öffentlichkeit übergeben. Die einzelnen Arbeiten sind in

rumänischer Sprache abgefaßt, doch befindet sich am Ende eines jeden Artikels eine kurze Inhaltsangabe in Französisch, Russisch und Deutsch.

Das uns zur Besprechung vorliegende Heft des Jahres 1966 umfaßt einen weiten Themenkreis mit insgesamt 23 Artikeln, eingeteilt in fünf verschiedene Gruppen: I. Analysen der musikalischen Werke und Stile; II. Studium der Elemente zeitgenössischer Tonsprache; III. Folklore und Geschichte der rumänischen Musik; IV. Musikpädagogik; V. Musikalische Interpretation. Bis auf die Gruppe III beschäftigen sich fast alle Arbeiten mit Themen aus der internationalen Musikpraxis bzw. Musikgeschichte.

Greifen wir zur näheren Erläuterung einige Titel heraus; aus der Gruppe I: 1. R. Oana-Pop: Elemente des funktionellen Denkens in der Schöpfung Guillaume de Machaults (1300—1377); 3. D. Voiculescu: Betrachtungen über die Sequenzen in J. S. Bachs Musik; 4. M. Eisikovits: Elemente der Bachschen Musiksprache im Lichte der Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts; 5. I. L. Herbert: Sonatentypen des 18. Jahrhunderts, geordnet nach der Besetzung der ausführenden Instrumentalensembles; 7. I. Jagamaş: Tonale Systeme in Bartóks Mikrokosmos. Aus der Gruppe II: 9. V. Herman: Aspekte und Perspektiven der Erneuerung der musikalischen Sprache; 10. I. Zoicaş: Betrachtungen über einige Aspekte der Aleatorik und Perspektiven in Bezug auf die rumänische Musikschöpfung; 12. I. Balea: Musik und Literatur in der zeitgenössischen Oper. Aus der Gruppe III: 13. T. Mirza: Die Spiegelsymmetrie in der rumänischen Folklore; 16. A. Benkö: Angaben zu Instrumenten und Instrumentisten in der Stadt Bistritz im 16. Jahrhundert. Aus der Gruppe IV: 18. E. Herteg, N. Pärvu: Die Bedeutung der Assoziation der Vorstellungen in der Musikerziehung. Aus der Gruppe V: 22. O. Lefterescu: Koloristische Tendenzen in der zeitgenössischen Klavierliteratur; 23. V. Zoicaş: Enescus Persönlichkeit als Interpret der Partiten und Sonaten für Solovioline von J. S. Bach.

Bereits aus dieser Auswahl ist zu ersehen, daß das Interesse der rumänischen Musikforscher weit über die Entwicklung der Musik im eigenen Lande hinausreicht. So untersucht D. Voiculescu die verschie-

denen Formen der Sequenzen in den Werken Bachs, und M. Eisikovits versucht — zu recht oder unrecht, mag hier dahingestellt bleiben — in einigen Vokalwerken Bachs Spuren der modernen Dodekaphonie zu finden. Im Rahmen dieser kurzen Besprechung können wir nicht auf die einzelnen Artikel eingehen, doch ein Blick in die Literaturangaben zeigt, daß die rumänischen Kollegen sich ernsthaft mit der Materie auseinandersetzen. Arbeiten von R. v. Ficker, F. Ludwig, H. Bessler, W. Vetter, A. Machabey, H. Abert, A. Schering, A. Schweitzer, B. Bartók, B. Szabolcsi, H. Richter, P. Valéry, S. Kierkegaard, H. H. Stuckenschmidt, K. Stockhausen u. v. a. in- und ausländischen Musikwissenschaftlern wurden herangezogen, um die eigenen Kenntnisse zu erweitern. Allerdings fiel bei den Arbeiten über J. S. Bach auf, daß wohl Albert Schweitzer immer, Philipp Spitta jedoch in keinem einzigen Fall zitiert wurde.

Überaus erfreulich ist die Tatsache, daß heute auch jene Gebiete und Persönlichkeiten des Auslandes vollkommen objektiv betrachtet werden können, die noch vor wenigen Jahren überhaupt nicht oder nur mit einem abschätzigen Kommentar erwähnt werden durften (Arbeiten von I. Zoicaş und I. Balea).

Interessante archivalische Funde bietet A. Benkö in seinem Artikel, aus denen hervorgeht, daß in Bistritz, einem Zentrum des Deutschtums im Nordosten Siebenbürgens, nicht nur das wirtschaftliche und gewerbliche, sondern auch das musikalische Leben nach deutschem Muster aufgebaut war. — Die Verbindung zum deutschen Mutterland ist durch die Siebenbürger Sachsen im Laufe der Jahrhunderte immer aufrecht erhalten worden. Eine systematische archivalische Arbeit, besonders an den evangelischen Kirchen Siebenbürgens, könnte weitere Dokumente ans Tageslicht fördern, die manche interessante Tatsachen über den einen oder anderen Musiker des Abendlandes enthalten. Dem Vernehmen nach sollen z. B. einige autographe Briefe Sweelincks in Siebenbürgen vorhanden sein.

Verschiedene Arbeiten dieses Heftes verdienen es, von der internationalen Fachwelt gelesen zu werden, doch kaum jemand kann Rumänisch, und die fremdsprachigen Inhaltsangaben reichen für ein ernsthaftes Studium nicht aus. So wäre es wünschenswert, die interessantesten Artikel in einem

besonderen Bändchen in eine westliche Sprache übersetzt zu veröffentlichen. Ich denke dabei an eine Publikation ähnlich der von den Ungarn herausgegebenen „Studia musicologica“.

Robert Machold, Dachau

Lucrări de Muzicologie (Musikwissenschaftliche Arbeiten) Vol. 3, 1967. Hrsg. vom Conservatorul de Muzică „G. Dima“. Cluj [Klausenburg]: Selbstverlag 1967. 216 S.

Im Gegensatz zu den ersten beiden Hefen dieser rumänischen Publikationsreihe — in denen die einzelnen Veröffentlichungen nach Sachgebieten geordnet waren — werden im vorliegenden Heft die einzelnen Artikel in lockerer Folge aneinandergereiht. Selbstverständlich nimmt auch hier die Beschäftigung mit der rumänischen Musikgeschichte und der zeitgenössischen Musikpraxis in Rumänien den breitesten Raum ein.

Die Titel der einzelnen Beiträge lauten in deutscher Übersetzung: 1. Cornel Țăranu: „Konfluenz“ Enescu-Messiaen und ihre Widerspiegelung in der zeitgenössischen rumänischen Musik. — 2. Rodica Oana-Pop: Eine unveröffentlichte Komposition Dinu Lipattis. — 3. Vasile Herman: Das Verhältnis zwischen Form und Struktur im neuen rumänischen Musikschaffen. — 4. Ligia Toma-Zoicaș: Mathematik in der Musik und einige Aspekte in zeitgenössischen rumänischen Kompositionen. 5. Ilie Balea: Gegenüberstellung von Musik und Literatur auf der Bühne. — 6. Traian Mîrza: Beiträge zu strukturellen Prinzipien des alten rumänischen Volksliedes. — 7. Ileana Szenik: Erweiterung der melodischen Strophe in einigen Typen des eigentlichen rumänischen Volksliedes. — 8. Romeo Ghircoiașu: Entwicklung der symphonischen Musik in Rumänien im 19. Jh. — 9. Aurel Ivășcanu: Pädagogische Gedanken in einer siebenbürgischen Anleitung für den Musikunterricht aus dem 19. Jh. — 10. Andrei Benkő: Die Konzerte des Geigers Ludwig Wiest in Siebenbürgen und im Banat. — 11. Enea Borza: Die Konzerte des Baritons Traian Mureșianu Ende des 19. Jh. — 12. Dieter Acker: Eine siebenbürgische Handschrift aus dem 17. Jh.: „Neu-Musikalisch Concerten“ von Gabriel Reilich. — 13. Erwin Junger: Chromatik im harmonisch-modalen Stil des 14.—16. Jh. — 14. George Iarosevici: Betonung in der Interpretationspraxis der

Streichinstrumente. — 15. Petre Lefterescu: Manier und Zweck in der Ausbildung des Instrumentalspielers. — 16. Ion Budoiu: Interpretative Fertigkeiten. — 17. Mirceau Breazu: Neue Begriffe in der Theorie vokaler Tonbildungen.

Zu interessanten Ergebnissen gelangt Cornel Țăranu in seiner Arbeit (Nr. 1), in der er Ähnlichkeiten und gegenseitige Einflüsse — vom Autor „Phänomen der Konfluenz“ genannt — zwischen Enescu und seinen deutschen bzw. romanischen Zeitgenossen (Schönberg, Berg, Webern — Boulez, Nono, Messiaen) untersucht. Starke Gemeinsamkeiten zwischen Enescu und Messiaen findet er im modalen und rhythmischen Denken, die er auf eine gemeinsame Auffassung der Philosophie des Zeitalters zurückführt. Diese Auffassung hat auf die heutige rumänische Komponistengeneration ihren Einfluß ausgeübt, die nun diese Tradition in verschiedenen Richtungen weiterführt.

Romeo Ghircoiașu (Nr. 8) verfolgt die Entwicklung der symphonischen Musik in den beiden rumänischen Fürstentümern (Moldau und Walachei) im 19. Jh. Wegen der langen türkischen Besetzung hat es hier bis zum Ende des 18. Jh. kaum ein kulturelles Leben im abendländischen Sinne gegeben. Die Träger der ersten musikalischen Bewegung waren ausländische, vor allem deutsche und italienische Künstler und Operntruppen, die einem kleinen Kreis der Bevölkerung die musikalischen Errungenschaften des Abendlandes vermittelt haben. Die im Lande verbliebenen fremden Künstler (wie z. B. der Kapellmeister J. Wachmann aus der Operntruppe des Th. Müller, die 1834—35 in Rumänien gastierte) legten die Grundsteine des musikalischen Lebens. Zu diesen gesellten sich die Rumänen (Al. Flechtenmacher, Gh. Burada, Gh. Stephănescu u. a.), die zunächst in der vom Westen her bekannten Manier komponierten. Die erste bevorzugte Gattung dieser Musiker war die Ouvertüre, aus der sich allmählich andere Formen, Symphonie, Oper, Kammermusik, Militärmusik, entwickelt haben. Auch die allgemeine Musikpraxis suchte Anschluß an den Westen. Bereits 1868 entstanden in Bukarest und Jassy philharmonische Gesellschaften und Vereinigungen. Den Höhepunkt dieser Entwicklung erlebte Rumänien um die Jahrhundertwende mit den ersten Kompositionen G. Enescus.

Archivalische Funde über die Konzertreisen des Geigers Ludwig Wiest in Siebenbürgen veröffentlicht Andrei Benkö (Nr. 10). Auf Empfehlung des Wiener Konservatoriums kam Wiest 1838 nach Bukarest und blieb bis 1859 dort als Konzertmeister des Fürsten der Walachei. Viermal, 1843, 1846, 1853 und 1860 unternahm er Konzertreisen durch verschiedene Städte Siebenbürgens. Benkö nennt die Konzertprogramme dieser Reisen und verfolgt in der zeitgenössischen deutschen, rumänischen und ungarischen Presse Siebenbürgens die Begeisterung, mit der der Künstler in jeder einzelnen Stadt aufgenommen wurde. Im Anhang gibt er den Wortlaut des Konzertprogrammes in Hermannstadt (Sibiu) vom 2. Oktober 1846 wieder.

Weitere Einblicke in das frühere Musikleben in Siebenbürgen gibt Dieter Acker mit der Beschreibung einer in Hermannstadt aufbewahrten Handschrift: *Neu-Musicalisch Concerten von 1. 2. 3. 4. und 5 Stimmen, theils mit und theils ohne Violinen, sampt dem Basso Continuo. Mit besondern Fleiß aufgesetzt und Componieret Von Gabriele Reilich Componisten Zu Hermannstadt. 1688.* In mehreren Etappen von 4 versch. Hd. geschrieben, enthält diese Hs. insgesamt 42 instrumental begleitete Motetten für den Kirchendienst, die meisten wohl von G. Reilich (Organist von 1665 bis 1677 in Hermannstadt) komponiert. Leider ist nur die „Vox Generalis“ mit dem bez. Baß erhalten, doch konnte bei mehreren die ursprüngliche Besetzung, durch Angaben nach den Textincipits, erkannt werden. Acker schließt von dieser Handschrift darauf, daß Reilich — entgegen mancher Widerstände — den konzertanten Stil in Hermannstadt eingeführt hat. Eine kurze Biographie des Komponisten, eine Werkliste (darunter der erste bekannte, in Hermannstadt 1665 hergestellte Musikdruck *Ein Neu-Musicalisches Werklein*) und ergänzte Beispiele aus den *Neu-Musicalischen Concerten* beschließen diese Arbeit.

Mit seinem Artikel über die Chromatik in der französischen und italienischen Musik des 14.—16. Jh. greift Erwin Junger (Nr. 13) in die internationale Musikgeschichte ein, doch bringt er keine neuen Erkenntnisse, sondern baut auf anderer musikwissenschaftlicher Literatur, insbesondere auf zwei Veröffentlichungen R. v. Fickers in DTÖ XXVII/1 bzw. ZfMW VII auf.

Erfreulich an dieser Zeitschrift ist, daß, neben anderen Problemen, auch langsam Funde aus den Archiven Siebenbürgens — wo noch viele Schätze lagern dürften — zur Veröffentlichung kommen.

Robert Machold, Dachau

The Music Forum. Volume I. Edited by William J. Mitchell and Felix Salzer. New York and London: Columbia University Press 1967. IX, 273 S.

Während die *Annales musicologiques* und die *Revue belge de musicologie* leider nicht mehr erscheinen — für die Forschung ein Verlust von zwei wertvollen Fachorganen —, ist in den USA ein neues Fortsetzungswerk, dessen advisory board aus bekannten Persönlichkeiten, wie S. Beck, L. Lockwood, A. Mann, S. Novack, C. Palisca, G. Perle u. a. besteht, an die Öffentlichkeit getreten. Wie die beiden Herausgeber einleitend erklären, ist die Beschäftigung mit Heinrich Schenkers Lehren, die in den USA weit mehr Verbreitung als in Europa gefunden haben, zwar nicht das einzige, aber ein Hauptanliegen dieses neuen musikwissenschaftlichen Organs. Hatte Schenker, der von der Praxis, nicht von der Wissenschaft ausging, seine Lehren im wesentlichen an Meisterwerken des 18. und 19. Jahrhunderts entwickelt, so will *The Music Forum* auch ältere und neuere Musik in diesen Gedankenkreis einbeziehen und ihn entsprechend erweitern.

Schenker wies durch seine Forderung nach textkritischen Ausgaben der heutigen wissenschaftlichen Editionspraxis den Weg. Sein Schüler A. van Hoboken gründete das Archiv von Meisterhandschriften an der ÖNB Wien und legte eine umfassende Sammlung von Erst- und Frühdrucken an. Eine andere bedeutende Musiksammlung befindet sich im Besitz F. Salzers, ebenfalls eines Schenker-Schülers. Sie enthält u. a. das Autograph von W. A. Mozarts Rondo KV 494, mit dessen zwei Fassungen sich der erste Beitrag von H. Neumann (†) und C. Schachtner, *The two Versions of Mozart's Rondo K. 494* beschäftigt. Analytische und textkritische Untersuchungen an Hand des faksimiliert vollständig wiedergegebenen Autographs sowie des Erstdrucks der dreisätzigen Sonate KV 533 (Wien 1788, Hoffmeister), deren letzter Satz das durch eine Kadenz erweiterte und in manchem Detail geringfügig geänderte Rondo darstellt, füh-

ren zu dem überzeugenden Schluß, daß die Sonate in dieser Form auf Mozart selbst zurückgeht, was bisher zweifelhaft war, und beide Fassungen des Rondo — die zweite als Schlußsatz der Sonate — als authentisch zu betrachten sind.

Bereichert dieser Beitrag die Mozartforschung um ein Detail, ohne indessen einer neuen Forschungsmethode zu bedürfen, so stellt Salzers *Tonality in Early Medieval Polyphony; Towards a History of Tonality* gewissermaßen das Grundsatzreferat des ganzen Bandes dar. Salzer stellt „*description versus analysis*“, die beide in ihrer Art legitim seien. Die verschiedenen „*description methods*“, die auch die Stilkritik einschließe, könnten zwar als „*beginning of musical insight*“, aber nicht als „*insight itself*“ (S. 37) gelten, die sich vielmehr erst aus der „*analysis*“ ergebe. Daher versucht Salzer, Schenkers Lehre von der Einheit zwischen Stimmführung und Klang für die Erkenntnis mittelalterlicher Polyphonie fruchtbar zu machen. An Hand von graphisch höchst minutiös ausgeführten Strukturanalysen, die sich auf Beispiele bis zu Perotins dreistimmigem *Alleluia Posui* erstrecken, wird nachgewiesen, daß die Folge der Töne sich einer klanglichen und stimmungsmäßigen Struktur von kontrapunktisch prolongierten Gerüstklängen und übergeordneter Zweistimmigkeit fügt. Da das Konzept einer harmonischen Tonalität der mittelalterlichen Polyphonie fremd ist und die Einzelstimmen mehr oder weniger an die modi gebunden sind, spricht Salzer von einer „*modal-contrapuntal tonality*“. Meistenteils überzeugen die Analysen. Aber es wäre prinzipiell zu fragen, ob eine Entscheidung: Hauptklang oder kontrapunktischer Nebenklang immer einwandfrei zu fällen ist, zumal die Klangfolgen weitgehend von den jeweiligen Cantus firmus-Tönen abhängen. Es sollte z. B. erläutert werden, weshalb in Perotins *Hec dies* die Klangfolge T. 20 ff. (S. 84) eine andere Deutung als in Leonins gleichnamiger Bearbeitung (S. 64) erfährt, nämlich im Sinne des *a*- und nicht des *g*-Klanges. Letztere Deutung erschiene dem Referenten für die T. 20–26 aus verschiedenen Gründen einleuchtender. Zur Beantwortung solcher und ähnlicher Fragen müßte wohl mehr untersuchtes Material vorliegen. Jedenfalls erweist sich der Gedanke, die Einheit größerer Teile, ja ganzer Stücke mittelalterlicher Musik aus der Horizontal-

sierung von Mehrklängen zu begreifen, als durchaus sinnvoll und fruchtbar.

Methodisch ähnlich wie Salzer verfährt P. Bergquist in seinem Beitrag *Mode and Polyphony around 1500: Theory and Practice*. Ausgehend von dem Gedanken, daß eine Konfrontierung von Praxis und historischer Musiktheorie zwar fruchtbar, aber eine Beschränkung auf sie unbegründet sei, bietet Bergquist graphische Strukturanalysen jener vier Beispiele, die P. Aaron als Demonstrationsobjekte seiner Musiktheorie mitteilt. Sie stammen von Brumel, Agricola, Josquin und vermutlich von Aaron selbst. Neu ist, daß nun neben der kontrapunktischen Prolongation auch die harmonische wesentlichen Anteil an der horizontalen klanglichen Entfaltung nimmt. Die zur Vollkommenheit entwickelte graphische Exaktheit enthebt allerdings nicht der Verpflichtung, die jeweilige Deutung entsprechend zu begründen, z. B. welche Umstände dazu veranlassen, diesen Klang als Gerüstklang, jenen als kontrapunktischen oder harmonischen Nebenklang zu deuten. Weshalb ist z. B. in Agricolas *Ales mon cor*, Superius, T. 32, die Note *c'* Nebennote zu *h'* und nicht Zielton? Den *A*-Teil von Aarons *Io non posso piu durare* möchte der Referent im Sinne einer Brechung des *F*-Klanges deuten: *f* (T. 1) — *c* (T. 4) — *A* (T. 8) — *f* (T. 12), dem erst in T. 17 der kadenzierende *d*-Klang folgt; dagegen wäre der *d*-Klang in T. 3 nur Stimmführungsklang zwischen dem *F*-Klang (T. 1) und dem *C*-Klang (T. 4). Auch wäre zu untersuchen, wie sich die Idee des übergeordneten zweistimmigen Außensatzes, der sich erst seit ca. 1600 als selbstverständlich versteht, mit sukzessiver Stimmenkomposition bzw. nachträglicher Hinzufügung eines Contratenorbassus vereinigen läßt. Eine systematische Erörterung solcher Fragen, die Aufgabe künftiger Bände des *Music Forum* sein könnte und eine intensive Auseinandersetzung mit der speziellen Fachliteratur anstreben müßte, benötigt ebenfalls eine größere Anzahl von Strukturanalysen als Grundlage. In diesem Sinne können jene von Bergquist als ein beachtlicher Schritt in Neuland gewertet werden.

W. J. Mitchell unternimmt im folgenden Beitrag *The Tristan Prelude: Techniques and Structure* den Versuch, die Einheit dieses Stückes (mit dem Konzertschluß) nach den von Schenker entwickelten Prinzipien

der Analysetechnik nachzuweisen. Wer sich nicht die lohnende Mühe machen will, die hervorragende Studie vollständig zu lesen, der sollte doch wenigstens der Strukturtafel von T. 1–17 (S. 170/171) seine Aufmerksamkeit schenken. Sie enthält eine Deutung des vieldiskutierten Tristanakkordes, die alle bisherigen Deutungen weit übertrifft. Zum besseren Verständnis der Höherlegung des Ausgangstones, der Terzzüge der Oberstimme, kontrapunktiert von der Baßbrechung, bringt Mitchell eine instruktive Parallelanalyse von F. Chopins Mazurka op. 30, Nr. 2, T. 24–32 (S. 172/173), die zugleich bestens geeignet ist, in Schenkers Hör- und Vorstellungswelt einzuführen.

Im letzten Beitrag *The Musical Language of Wozzek* geht es G. Perle nicht um eine Untersuchung von Formen, Themen und Motiven. Vielmehr wird die Aufmerksamkeit auf mehr oder minder feste Tonkombinationen, wie „tone centers“, „vertical sets“, „chord series“, „basic cells and aggregates of basic cells“, „scale segments“, „symmetrical formations“ und „ostinati“ gelenkt, mit welchen Themen und Motive operieren. Es dürfte kaum zweifelhaft sein, daß sie Zusammenhang und Verständlichkeit erhöhen. Doch hütet sich Perle mit Recht, aus ihnen den Sprachcharakter dieser Musik abzuleiten oder zu beweisen.

Der gesamte Inhalt des Bandes zeichnet sich durch eine erfreuliche künstlerische Nähe zum jeweils untersuchten Werk aus. Man möchte dem auch höchsten typographischen Ansprüchen genügenden Band, der von einem *Glossary of the Elements of Graphic Analysis* beschlossen wird, eine baldige Fortsetzung wünschen. Sie wäre auch zur Veröffentlichung des jetzt in den USA befindlichen Schenker-Nachlasses bestens geeignet.

Hellmut Federhofer, Mainz

Winfred Ellerhorst: Handbuch der Orgelkunde. (Photomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Einsiedeln 1936.) Mit Geleitwort und Korrekturen versehen von Gregor Klaus. Hilversum: Frits Knuf 1966. [28], 850 S. (Bibliotheca organologica. VII.)

Dreißig Jahre nach seinem ersten Erscheinen ist Winfred Ellerhorsts *Handbuch der Orgelkunde* neu aufgelegt worden. Daß hierfür ein Bedürfnis vorlag, bezeugen die erstaunlichen Preise, welche die Originalausgabe, tauchte sie überhaupt einmal auf, im

antiquarischen Handel erzielte. Eine wie immer geartete Besprechung des hinlänglich bekannten, ohne inhaltliche Veränderung neu gedruckten Buches könnte somit überflüssig erscheinen, berührte nicht der Herausgeber, P. Gregor Klaus O.S.B. — in Ellerhorsts Nachfolge Organist der berühmten Gabler-Orgel von Weingarten, am Handbuch selbst mit einem knappen Beitrag *Die Geschichte der Orgelmusik* beteiligt — in seinem Vorwort zum Neudruck die Frage nach dessen Verhältnis zum heutigen Stand der Orgelbaupraxis.

Nur sehr bedingt wird man seiner Meinung zustimmen können, „das Verhältnis von mechanischer und elektrischer Traktur“ sei „noch bei weitem nicht geklärt“. Seit etlichen Jahren wenigstens kann wieder, bei meist elektrischer Registersteuerung, die mechanische Spieltraktur als Regel gelten — eines der unbestreitbaren und großen Verdienste der Orgelbewegung, die durch manches ihr störend anhaftende Dilettantisch-Weltanschauliche nicht geschmälert werden. Angesichts solcher heutigen Situation tritt uns in Ellerhorsts „den Stand und die Auffassung der Zeit vor 30 Jahren“ (Klaus l. c.) wiedergebendem Handbuch — etwa in der das Kapitel *Elektrik* einleitenden Formulierung, es sei „auch heute noch der Bau kleiner und mittlerer mechanischer Orgeln . . . denkbar“ (S. 34) — ein Orgelbau entgegen, von dem uns mehr trennt als die zeitliche Distanz von drei Jahrzehnten.

Die (S. 160 ff.) ausführlich dargestellte und mit sichtlicher Anteilnahme als „neu“, „richtig“ und „absolut genau“ (S. 173) empfohlene „moderne Mensuration nach Bohnstedt („Maphys-Mensuren“)“ erweist sich als konsequente Fortsetzung des für das 19. Jahrhundert charakteristischen Bemühens, dem Instrumentenbau mittels mathematisch-physikalischer Methoden eine exakt wissenschaftliche Grundlage zu geben und der gestellten Aufgaben von hier aus Herr zu werden. Sieht man von der grundsätzlichen Problematik eines solchen, den spezifisch musikalischen Gegebenheiten nicht gerecht werdenden Vorgehens ab, so erscheint das Maphys-Verfahren schon durch seine (aus der Berücksichtigung zahlreicher Parameter resultierende) Kompliziertheit allein für die Werkstattpraxis kaum geeignet; es hat denn auch offenbar, im Gegensatz zu Töpfers um ein Jahrhundert älteren, ungeachtet aller effektiven Verschiedenheit im Ansatz

vergleichbaren Arbeiten, keine Anwendung nennenswerten Umfangs gefunden.

Mit gelindem Schauer betrachtet man heute Dinge von der Art der (hoffentlich für immer einer spielhilfenfreudigen Vergangenheit angehörigen) Melodiekoppel (S. 449—52 und 512) oder der automatischen Pedalumschaltung (S. 458—60), die Stimmungskorrekturvorrichtung für den durch Windabschwächung gewonnenen Zartbaß (Abb. 315 f. und S. 456 f.; auch in einer nach Bedarf „getarnt“ auszuführenden Form für Prospektpfeifen!), Dr. Luedtkes Wabentastatur (S. 567 f.), ein Glied in der langen Reihe von Klaviaturreformen, oder gar die (röhrenförmige und, ganz im Stil des Rohrleitungsbaus, aus mittels Flansch verschraubten Teilstücken zusammengesetzte) „Herzberg-Metallade“ (S. 407—09), die durch den Hinweis, es hätten „schon die alten Römer, Griechen und das Mittelalter“ metallene Windladen hergestellt, um nichts erfreulicher wird. Mit erschreckender Deutlichkeit zeigt das letztere Beispiel aus der Distanz unserer Zeit — da eine kleine Zahl von Orgelbauern allmählich zu der, historische Instrumente aus guten Werkstätten kennzeichnenden, konstruktiven Einheit von Prospekt, Gehäuse und innerer Anlage zurückfindet —, bis zu welchem Grade seit Einführung der pneumatischen Traktursysteme diese ursprüngliche Einheit in beziehungsloses Nebeneinander zerbrochen war: technisch-musikalische Aggregate einerseits, ein diese umschließender, mehr oder weniger glücklich mit Pfeifen dekoriertes Kasten andererseits. In mancher Hinsicht erweist sich so das erst dreißig Jahre alte Buch als ein Quellenwerk zur Geschichte des Orgelbaus gleich den vor ihm erschienenen Bänden der „Bibliotheca organologica“ (in die es zwar gewiß nicht unter derartigen Gesichtspunkten aufgenommen worden ist).

Ungeachtet solcher bei heutiger Lektüre sich einstellenden Gedanken ist Ellerhorsts *Handbuch der Orgelkunde* nach wie vor ein unentbehrliches, in handlichem Format und übersichtlicher Darstellung umfangreiches Material darbietendes, durch ein detailliertes Sachregister auch zur raschen Information geeignetes Studien- und Nachschlagewerk, dessen Wert für die Praxis auch unserer Zeit nicht zuletzt die lebhafteste Nachfrage aus Kreisen der Orgelbauer vor Erscheinen der vorliegenden Ausgabe be-

stätigte und das durch keine neuere Arbeit (etwa die, zumal in niederländischer Sprache verfaßte, *Orgelbouwkunde* von Oosterhof und Bouman) ersetzt wird. Es hätte daher der im Vorwort des Herausgebers enthaltenen Rechtfertigung des Entschlusses zum unveränderten Nachdruck an Stelle einer „gründlichen Neubearbeitung“ gar nicht bedurft, um so weniger, als eine solche Bearbeitung, deren Schwierigkeit kein Einsichtiger verkennen wird, unweigerlich das Erscheinen der langerwarteten neuen Auflage um Jahre hinausgezögert hätte.

Drei Seiten *Beachtenswerte Berichtigungen* sind dem ursprünglichen Text vorangestellt. Hier ließe sich einiges nachtragen, so etwa der Hinweis, daß im oberen Notenbeispiel von S. 64 der den Differenzton C ergebende Zusammenklang $e^1 g^1$ lauten muß, nicht $d^1 g^1$. Dom Bédos' Terminus *Basse de viole* ist nicht mit „Violonbaß 8“ zu übersetzen (S. 150), sondern, für das Saiteninstrument wie für das Orgelregister zutreffend, mit „Viola da gamba“. Wie der Originaltext (§§ 181 und 261) zeigt, handelt es sich um ein dem Hauptwerk oder Positiv (nicht dem Pedal) zugehöriges Register von 8'-Länge, das in 4' überbläst. Die S. 665 mitgeteilte Disposition der Orgel von Saint-Gervais zu Paris — eines der bedeutendsten historischen Instrumente Frankreichs — ist dadurch arg entstellt, daß unter der Rubrik „I. Manual“ die Register von Hauptwerk (Grand-orgue, II. Manual), Bombarde (III. Manual), Récit (IV. Manual) und Echo (V. Manual) zu einer kaum verständlichen Einheit zusammengefaßt sind. Für das Bombardenmanual ist Bombarde 16' abzusondern, für das Récit Cornet (5fach) und Hautbois 8', für das Echo Flûte d'écho 8' und Trompette 8'. Die Chorzahl des Plein-jeu im Hauptwerk ist in „6f.“ zu berichtigen, bei Grand cornet „5f.“ statt „5“ zu lesen, „Trompette 4“ in „Trompette 8“ zu ändern — das Hauptwerk besitzt nach französischem Brauch zwei Trompeten zu 8' neben Clairon 4'. Die mittlere Spalte, mit „II. Manual“ überschrieben, enthält die (zum I. Manual gehörigen) Register des Rückpositivs. Zu ergänzen ist hier Montre 8'; Bourdon 8' und Flûte 8' bilden zusammen ein Register; die Chorzahl des Plein-jeu lautet richtig „5f.“ (Vgl. Pierre Hardouin, *Le grand orgue de Saint-Gervais à Paris*, Paris 1949, ²[1955]).

Jürgen Eppelsheim, München

Steirisches Musiklexikon. Im Auftrage des Steirischen Tonkünstlerbundes unter Benützung der „Sammlung Wamlek“ bearbeitet und hrsg. von Wolfgang Suppan. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1962—1966. XVI, 676 S., LVI Taf.

Das in sieben Lieferungen erschienene Werk vermittelt mit seinen rund 2200 alphabetisch geordneten Stichworten ein eindrucksvolles Bild vom derzeitigen Stand der Musikforschung im zweitgrößten Bundesland Österreichs. Wieder einmal bestätigt sich die Bedeutung sakraler Zentren: Über Jahrhunderte hinweg erscheinen hier Benediktiner in Admont und St. Lambrecht, Augustiner in Seckau und Vorau, Zisterzienser in Reim als ebenso verlässliche Pfleger geistiger Güter wie als Garanten einer kontinuierlichen Musikübung. Durfte hier ergiebiges Quellenmaterial erwartet werden, so überrascht manchmal ähnlicher, wenn auch schwieriger zu hebender Reichtum an Belegen in Brennpunkten weltlichen Kulturlebens. Als solche kommen Bad Aussee, Bruck an der Mur, Fürstenfeld, Göß, Judenburg, Knittelfeld, Leibnitz, Leoben, Pöllau, Voitsberg und natürlich die Landeshauptstadt Graz ausführlich zur Darstellung. Die bevorzugte Zweiteilung — *Historischer Überblick* und *Miszellen zur Musikgeschichte* — erweist sich dabei als ebenso informativ wie zweckmäßig.

Dieser kleinen, doch inhaltvollen Gruppe topographisch orientierter Abhandlungen, in deren Rahmen auch die örtlichen musikalischen Institutionen und Vereinigungen ihre Würdigung finden, steht die Fülle der Personenartikel gegenüber, deren Gros den Zeitraum vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart ausschöpft. Der Entschluß, „für die ältere Zeit, vor 1800, mögliche Vollständigkeit zu erreichen“ und „dabei auch viele scheinbar unbedeutende Namen“ aufzunehmen, „für die neuere Zeit jedoch einen sehr strengen Maßstab anzulegen“ (Vorwort S. IX), mag dem Autor nicht leicht gefallen sein, muß aber im Interesse der historischen Betrachtungsweise gutgeheißen werden. Begreiflicherweise wird den bestimmenden Persönlichkeiten der steirischen Musikgeschichte von Ulrich von Lichtenstein und Engelbert von Admont über Johann Joseph Fux bis zu Hugo Wolf und Joseph Marx eine entsprechend ausführliche Dokumentation von Leben und Werk zuteil. Im übrigen

fällt jedoch der unterschiedliche Umfang der einzelnen Artikel kein Werturteil, sondern ist einerseits durch die jeweilige Quellenlage, andererseits durch die Intensität der Ortsbezogenheit bestimmt. Nach der letzteren richtet sich auch die Aufnahme jener Meister, die zwar, wie etwa Mozart, Beethoven, Richard Wagner, persönlich niemals steirischen Boden betraten, durch ihr Schaffen jedoch der dortigen Aufführungspraxis wie dem gesellschaftlichen Leben wichtige Impulse gaben. Ein Charakteristikum besonderer Art stellen die zahlreichen Familien dar — die Eichler, Fiedler, Gauby, Hüttenbrenner, Kortschak, Pachler, Schantl, Seydler, Weis-Ostborn, Widmanstetter, um nur einige Namen zu nennen —, deren Aktivität oftmals die Züge regionaler Musikübung formte. Jeweils unter einem Stichwort zusammengefaßt, vermehren deren einzelne Mitglieder die effektive Zahl der lexikalisch Erfassten noch um ein Beträchtliches. Dasselbe gilt von Personennamen innerhalb der Ortsartikel, die nicht durch Einzelverweise aufgeschlüsselt sind. Zusammen mit manchen, nicht immer beidseitig ausgewiesenen Querverbindungen (vom Lehrer zum Schüler, vom Schöpfer zum Interpreten, vom Gatten zur Gattin und vice versa) lassen sie es bedauern, daß der mit der letzten Lieferung angekündigte Nachtrag bisher noch nicht erschienen ist.

Dem wissenschaftlichen Charakter des Lexikons entsprechend, ist auf minutiöse Literaturangaben zu jedem einzelnen Stichwort besondere Sorgfalt gewendet. Diese finden glückliche Ergänzung durch die in den Text eingefügten Schriftproben von Notenautographen der wichtigsten Komponisten und durch die umsichtig ausgewählten, auch technisch gut gelungenen Bildtafeln. Wer Einzelforschungen weiterführen will, wird überdies die gelegentlichen Angaben über den Verbleib künstlerischer Nachlässe zu schätzen wissen. (Hierzu einige Ergänzungen: Die Nachlässe von Joseph Marx und E. N. Reznicek befinden sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, jene von Wilhelm Kienzl und Oskar C. Posa in der Wiener Stadtbibliothek.) So bietet „das vorliegende Lexikon im Grunde eine Geschichte der Musik in der Steiermark, die — wegen der ungleichmäßigen Kenntnis des Gegenstandes — in lexikalische Artikel aufgespalten, als Vorstufe einer umfassenden

Geschichte der Musik in der Steiermark aufzufassen ist“ (S. 554). Die Initiative zu einem solchen Vorhaben darf der 1959 in Graz verstorbene Hans Wamlek für sich in Anspruch nehmen. Das Dunkel jedoch, das noch vor wenigen Jahrzehnten weite Strecken der steirischen musikalischen Vergangenheit bedeckte, ist insbesondere durch die systematischen Forschungen Hellmut Federhofers erhellt worden, auf dessen zahlreiche einschlägige Publikationen daher mit Recht immer wieder verwiesen wird. Aber auch Wolfgang Suppan, den Gernot Gruber (Graz), P. Adalbert Krause (Admont) und andere Fachkollegen durch Einzelbeiträge entlasteten, hat keine Ursache, sein Licht unter den Scheffel zu stellen; „obzwar es nicht in der Absicht des Bearbeiters lag, an die Abfassung jedes einzelnen Stichwortes neue Untersuchungen zu knüpfen“ (S. XII), hat er doch ein gerüttelt Maß eigener Erkenntnisse beigesteuert und, alles in allem, ein Werk zustandegebracht, das vorzüglich geeignet ist, der regionalen Musikgeschichtsforschung wirksamen Auftrieb zu geben. Daß dabei der Kreis der Interessenten weit über die Titelabgrenzung hinaus gezogen werden darf, erhellt schon aus den vielfältigen biographischen Bindungen der Dargestellten nicht nur zum übrigen Österreich, sondern vor allem auch zum süddeutschen und oberitalienischen Raum.

Fritz Racek, Wien

Wolfgang Reich: *Threnodiae Sacrae*. Katalog der gedruckten Kompositionen des 16.–18. Jahrhunderts in Leichenpredigtsammlungen innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik. Dresden 1966. 75 S. (Veröffentlichungen der Sächsischen Landesbibliothek. 7.)

Die Unterlagen zu der vorliegenden Veröffentlichung hat der Verfasser im Rahmen der Tätigkeit des RISM (Arbeitsgruppe DDR) sammeln können. Die insgesamt 434 ermittelten Kompositionen stammen vor allem aus der Landesbibliothek Gotha, der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Sammlung Stolberg-Wernigerode) und der Ratschulbibliothek Zwickau. Ihre übersichtliche Zusammenstellung ist der Forschung sehr willkommen; Rezensent hat bei der Vorbereitung einzelner MGG-Artikel selbst erfahren, wie schwierig solche Gelegenheitskompositionen zu ermitteln sind. Die bisherigen Veröffentlichungen über Sammlun-

gen von Leichenpredigten (u. a. für Altenburg, Augsburg, Göttingen, Hamburg, Hannover, Helmstedt, Hildesheim, Kempten, Königsberg, Liegnitz, Meiningen, Schandau, Schleusingen, Schweinfurt, Zerbst, Zittau) oder auch die Repertorien größerer Bibliotheken sind sporadisch und geben über Musikbeilagen kaum zureichend Auskunft.

Reich verwendet als Ordnungselemente 1. *Druckort*, 2. *Druckjahr*, 3. *Name des Verstorbenen*. Sodann nennt er unter jeder Nummer den Namen des Komponisten, den Titel der Komposition, die Besetzung und den Fundort. Er schickt damit den ausführlicheren Angaben, die für die Bände des Quellen-Lexikons zu erwarten stehen, ein wegen seiner Knappheit angenehm zu benutzendes Repertorium voraus. Statt der sporadischen Aufführung von Druckern (u. a. bei Kompositionen Rosenmüllers) hätte man sich vielleicht lieber die Angabe „Partitur“ oder „Stimmen“ gewünscht. Register der Verstorbenen, der Autoren und der Textanfänge schließen den Katalog auf; mit Sorgfalt und Erfolg hat der Verfasser originale Komponisten-Siglen entschlüsselt.

Eine Durchsicht des Katalogs gibt zu manchen interessanten Fragen grundsätzlicher Art Anlaß: Ist es Zufall, daß mitteldeutsche Städte, die sich wiederum um einen thüringischen Kern gruppieren, am häufigsten vertreten sind, also Gotha, Jena, Leipzig, Coburg und — freilich schon mehr süddeutsch — Nürnberg? Wie verhält es sich mit den nordostdeutschen Zentren der Begräbnismusik-Pflege Danzig und Königsberg? Warum treten andere Hansestädte hinter ihnen zurück? Warum sind die Kantoren unter den Autoren in der Minderzahl? Nimmt die Zahl der Kompositionen mit der wachsenden gesellschaftlichen und künstlerischen Bedeutung des Organisten zu? Läßt sich ein Trend von Bibel- und Kirchenlied- zu modernen Arien-Texten feststellen, vielleicht auch ein solcher von großer zu kleiner Besetzung? Oder ist ein konservativer Grundzug für alle Phasen der Gattungsgeschichte charakteristisch? Weist das häufige Fehlen von Instrumentalstimmen auf eine (in den Begräbnisordnungen keineswegs ausdrücklich geforderte) a-cappella-Aufführung hin, oder sind die Instrumente bloß mitgegangen (vgl. Bachs Sterbe-Motette „O Jesu Christ“)? Welche Rolle spielt das schlicht-lichthafte Moment einerseits und das ausdruckschaft-madrigalische anderer-

seits? — Auf manche dieser Fragen ist Wolfgang Reich in seiner Dissertation über *Die deutschen gedruckten Leichenpredigten des 17. Jahrhunderts als musikalische Quelle* (Leipzig 1962) eingegangen. Sie ist ungedruckt; doch könnte man den Autor vielleicht zu einem resümierenden Aufsatz ermutigen.

Hingewiesen sei abschließend auf zwei theologische Arbeiten: *Die Leichenpredigt im deutschen Luthertum bis Spener* von Eberhart Winkler (München 1967) und *Die Leichenpredigt im Pietismus* von Ernst Schmidt (Theol. Diss. Münster, in Vorbereitung). Martin Geck, München

Alan Tyson: *Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi*. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1967. 136 S.

In Anbetracht der ungeheuren Schwierigkeiten bei der Bewertung von Authentizität, chronologischer Reihenfolge und Wert der gedruckten Ausgaben von Haydns Musik muß die Zusammenstellung dieses neuen Kataloges von Muzio Clementis Gesamtwerk auf den ersten Blick einfach erscheinen, doch ist dies ein Trugschluß: natürlich schrieb Clementi viel weniger als Haydn, Mozart und Beethoven, und es ging auch die Veröffentlichung seiner Werke geordneter vor sich — insbesondere als er bald selbst zum Musikverleger wurde —, doch ist zu bedenken, daß die Zusammenstellung der Musik eines jeden Komponisten des 18. Jahrhunderts schwierig genug ist. Tyson hat hier bewundernswerte Arbeit geleistet.

In seinem Katalog wird gar nicht erst der Versuch gemacht, alle bekannten Quellen anzuführen. Tyson selbst schreibt (S. 9): „It is necessary to emphasize here that secondary textual sources, i. e. editions that are merely copied (directly or indirectly) from those described here (Nachdrucke) are deliberately omitted from the Catalogue. The aim is to include all authentic sources of Clementi's music — and only them.“

Natürlich wurde die Arbeit Tysons durch die Auslassung aller sekundären Quellen wesentlich vereinfacht, und viele Experten und Musikbibliotheken werden das Fehlen dieser Quellen zweifellos bedauern. Da es jedoch möglich ist, genau festzustellen, welche der gedruckten Ausgaben von Clementis Musik authentisch sind — was z. B. bei Haydn sehr oft nicht möglich ist —, kann das Fehlen dieser sekundären Quellen als

zulässig angesehen werden. (Hier erhebt sich überhaupt die Frage, ob nicht die Bedeutung solcher Quellen aus zweiter und dritter Hand von den Musikwissenschaftlern und Musikbibliothekaren im allgemeinen überbewertet wird: so sind in vielen Fällen die sekundären Quellen der Musik Haydns, Mozarts und Beethovens von rein akademischem Interesse.)

Durch diese Konzentration auf das Wesentliche ist der Katalog ein Beispiel für die sachliche Arbeitsweise der englischen Musikwissenschaftler. Es kann gesagt werden, daß Tyson sein Vorhaben auf sehr kompetente Art und Weise ausgeführt hat. Auf den gefälligen Druck des Buches möchten wir ausdrücklich aufmerksam machen.

Natürlich wird man nicht erwarten, daß ein solcher Katalog in allen Details komplett ist. Der Rezensent stellte fest, daß in Appendix III (*Arrangements and Adaptions made by Clementi of Music by other Composers*) Clementis autographes Manuskript der *Zehn Gebote* (*Ten Commandments*) mit teilweiser englischer Übersetzung nicht angeführt ist (diese Quelle wurde in der neuen Henle-Ausgabe der Haydn-Kanons, hrsg. von O. E. Deutsch, angeführt).

H. C. Robbins Landon, Buggiano Castello

L. J. P. Gaskin: *A select Bibliography of Music in Africa*. Compiled at the International African Institute under the direction of Professor K. P. Wachsmann, Los Angeles. London: Fetter Lane 1965. 83 S. (International African Institute. Africa Series B.)

Mit dem vorliegenden Werk, das entsprechende Vorarbeiten, so von Varley, Merriam, Kunst u. a. sinnvoll kompiliert, steht nun eine Bibliographie zur Verfügung, die dem behandelten Gegenstand aufgrund mehrerer Vorzüge äußerst gerecht wird. Die Sichtung der Bestände von 12 Bibliotheken, die Auswertung von 329 (!) Periodika sowie die korrespondierende Mitarbeit kompetenter Fachvertreter haben eine Arbeit ermöglicht, die dem speziellen Interesse des Wissenschaftlers ebenso entgegenkommt wie dem Informationsbedürfnis des interessierten Laien. Die 3370 aufgenommenen Titel sind in vorbildlicher Weise geordnet: (1) *General* (Untergruppen: Encyclopedias and Dictionaries, History and Prehistory, Tribal music (general) und Classification; (2)

Africa (general); (3) *African music* geographically arranged (nach 62 Ländern in alphabetischer Reihenfolge); (4) *Musical Instruments* (Untergruppen: General, Geographically arranged, Instrument types [9 Gruppen]). (5) *Dance* (Untergruppen: General, Dance geographically arranged); (6) *Catalogues* (mit Bibliographies, Periodicals, Abbreviations); (7) *Indexes* (Index of authors, Geographical and ethnic index).

Die Anzahl der Verweise zwischen den verschiedenen Rubriken ließe sich noch vergrößern, ist jedoch m. E. für eine Bibliographie ausreichend. Das Fehlen von Standortvermerken wird als Mangel empfunden; entsprechende Angaben hätten, vor allem im Hinblick auf die älteren Quellen, den Informationswert der Arbeit nicht unwesentlich erhöht.

Die Erweiterung des Inhalts um die bisher nicht üblichen Sachgebiete Tanz und Instrumente (beide zudem noch nach 62 Ländern geordnet) trägt dem Bedürfnis nach stärkerer sach- und ortsbezogener Information Rechnung und muß grundsätzlich begrüßt werden. Dies um so mehr, weil eine Reihe von übergeordneten Gesichtspunkten darüber nicht vernachlässigt wird. Es finden sich z. B. in der Rubrik *General* viele Arbeiten von allgemein-informativem Wert, auf die auch bei Spezialuntersuchungen schwerlich verzichtet werden kann, — so von Dapper, Frobenius, Meinhof, Murdock, Olderogge, Spencer u. a. m. Auch in der Behandlung der Ländereinteilung bezeugen so sinnvolle Ordnungen wie *West Africa General* oder *North African music in relation to that of the Iberian Peninsula* das Bestreben, größere Zusammenhänge nicht zugunsten von Detailuntersuchungen aufzugeben.

Die Bibliographie Gaskins erfüllt in Form und Inhalt alle Anforderungen, die an eine Arbeit dieser Art gestellt werden müssen. Sie ist eine wertvolle Hilfe bei der Literaturbeschaffung, wenn sie auch als immer subjektive Auswahl die Konsultation der älteren Arbeiten nicht ganz ausschließen kann.

Leonard Vohs, Köln

Erwin Kroll: Musikstadt Königsberg. Geschichte und Erinnerung. Freiburg i. Br. und Zürich: Atlantis-Verlag 1966. 248 S.

Der Verfasser, geborener Westpreuße, war Schüler und Student in Königsberg, lebte dort von 1909 bis 1914 und, als Musik-

kritiker, 1925 bis 1933. Er ist bekannt durch seine Bücher über E. Th. A. Hoffmann, Weber und Pfitzner. Der verlorenen Stadt im Osten widmete er ein Buch, das wertvoll ist durch seinen Überblick über ihre Musikgeschichte und noch mehr durch den Bericht persönlichen Erlebens, allerdings nicht der letzten 12 Jahre. Die Jugend weiß nicht mehr viel von Königsberg und hört auch in der Schule nichts vom deutschen Ostpreußen, seiner Geschichte und geistigen Kultur. Die Welt hat kein Interesse an dem Verlust deutscher Länder, empfindet eher Schadenfreude.

In 25 Kapiteln wird die Rolle Königsbergs in der Musikgeschichte geschildert, die ostpreußische Landschaft in der Musik (5), von ihr inspirierte Werke von R. Schwalbe, K. Kämpf, Max Laurischkus finden ihren Niederschlag in bedeutenderen Werken von P. Scheinpflug, von Heinz Tiessen und Otto Besch, denen noch ein ausführliches (23.) Kapitel gewidmet wird. Besch ist Komponist wertvoller, von der Heimat angeregter Werke, einer E. Th. A. Hoffmann-Ouvertüre, der zuletzt eine noch unaufgeführte E. Th. A. Hoffmann-Oper folgte, einer *Kurischen Suite*, einer *Samländischen Idylle*, einer Partita *Aus einer alten Stadt*. Da wird vom ostpreußischen Volkslied berichtet, von seinen Sammlern und Erforschern, eine Klavier-Bearbeitung eines Volksliedes und eine Originalkomposition des Verfassers beigeleitet, von Musikliebhabern von der *Kürbishütte* bis zum *Bund für Neue Tonkunst*, dessen Mitgliederliste sogar gebracht wird, von Musikfesten und -vereinen, von großen Meistern, die mit Königsberg in Beziehung standen, Liszt, Wagner, von einheimischen Komponisten und Musikern, J. Fr. Reichardt, Louis Köhler, O. Nicolai, A. Jensen, H. Goetz, von großen Dirigenten in ferner und jüngster Vergangenheit, die in Königsberg wirkten oder es besuchten, Scheinpflug, R. Siegel, W. Sieben, E. Kunwald, W. Ladwig, H. Scherchen, Furtwängler, Knappertsbusch, Weisbach (zu denen ich aus den letzten Königsberger Jahren den wirklich hervorragenden Bernardino Molinari nennen möchte). An Konzertsolisten (12. Kapitel) hat Königsberg im 17., 18., 19. und 20. Jahrhundert wohl alle Größen der Musikwelt hören können.

Die Königsberger Oper wird (13. Kapitel) ausführlich behandelt. Für die Zeit von 1935 bis 1945 berichtet der Autor nach Angaben

von Besch „wenig Gutes“. Das ist ungerecht, und im Widerspruch dazu lobt der Verfasser selbst von seinem Besuch 1942 her eine Reihe von Aufführungen als „*musikalisch ganz prächtig gelungen*“ (S. 138). Die Oper wurde finanziell als Kulttrinstitut einer Ostgrenzstadt unterstützt und hatte z. B. hervorragende Sänger, die auch weiterhin Karriere machten, einen für Wagner und Strauss besonders begabten Kapellmeister Franz Reuss, dessen Vater Liszt nahe stand, (er wurde 1945 von den Russen ermordet) und in Dr. Schröder einen ausgezeichneten Opernregisseur. Die „*national-sozialistischen Phrasen*“ des Generalintendanten Edgar Klitsch (S. 137), zu denen sich im Dritten Reich ein Intendant, der sich halten wollte, mehr oder weniger gezwungen sah, verdunkeln die Leistungen der Oper nicht. Werke, wie etwa der damals moderne *Günstling* (mit Song-Stil) von Wagner-Regény oder die altnordische Stimmung eindrucksvoll wiedergebene *Islandsaga* von Vollerthun (wertvoll trotz Pfitzners Bonmot, man könne es nicht voller tun) und viele andere Werke fanden in schwerer Zeit glänzende Aufführungen. Ein gewisser Mut gehörte dazu, als Klitsch Hitler bei dessen Besuch als Festaufführung den *Rienzi* vorsetzte, in dem das Ende eines Usurpators (zu unserem stillen Vergnügen) drastisch genug vor Augen geführt wird. Max Spilcker war ein hochmusikalischer Sänger (Bariton). Auf sehr unerwünschte Weise kam er dazu, Schwiegersohn R. Leys zu werden. Eine Beförderung zum Intendanten hat er danach (verzeihlicherweise) nicht ausgeschlagen (in Königsberg; später Wiesbaden), hat aber 1945 dafür schwer bezahlen müssen. Wo nötig, findet der Verfasser die entsprechenden harten Worte gegen Schädlinge unseres Musiklebens im sogenannten Dritten Reich. Musikkritik und Musikerziehung werden ausführlich, mit vielen persönlichen Erinnerungen und, ziemlich selbstgefällig, mit vielen Zitaten aus eigenen Kritiken u. a., behandelt.

S. 166 erzählt der Verfasser vom Schicksal eines eigenen Manuskriptes. Er sandte es 1934 seinem Münchener Universitätslehrer, Professor Adolf Sandberger, zur Beurteilung. „*Dieser . . . stimmte aber, Antisemit, der er war, mit meinen Ansichten über Weill, Bruno Walter, Kestenberg sowie über Jöde und den Jazz nicht überein*“. Sandberger schrieb ihm: „*Wenn Sie die einschlä-*

gigen Essays heute in einem Buche wiederholen, bin ich überzeugt, daß Sie, wie die Dinge liegen, künftig für Presse und Behörden ein toter Mann sind“. Das als Warnung 1934 einem jungen Kollegen zu sagen, erforderte weder Prophetengabe, noch zeigt es Antisemitismus. Sandberger war konservativ, bayerischer Monarchist alter Schule, überzeugter Gegner des Regimes und kein Antisemit. Er hat in seinem Neuen Beethoven-Jahrbuch jüdische Autoren ausführlich, sehr lobend und ohne geforderte Kennzeichnung besprochen (vgl. z. B. 1935, S. 198 und 1937, S. 179, 188 u. a.) und deswegen Schwierigkeiten bekommen. Bruno Walter (ein Verehrer des bayerischen Königshauses und Freund Pfitzners) hat kaum auf Seiten Weills gestanden. Jöde und Jazz, hier nur durch Alliteration verbunden, lockten wohl keinen Antisemitismus hervor.

Die persönlichen Erinnerungen des Verfassers geben über die aus verstreuten Arbeiten geschickt zusammengestellte ältere Geschichte der Stadt Königsberg hinaus ein lebendiges Bild von ihrem Musikleben bis zum angehenden 20. Jahrhundert, sie sind anekdoten- und humorgewürzt eine unterhaltsame Lektüre und bereichern dieses Buch der Erinnerungen an die reiche Musikkultur der unserem Vaterland entrissenen Stadt.

Hans Engel, Marburg

Willi Kahl †: *Bilder und Gestalten aus der Musikgeschichte des Rheinlands*. Köln: Arno Volk-Verlag 1964. 73 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 59.)

Mit diesem Buch hat die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte ein von Willi Kahl 1948 fertiggestelltes Manuskript als ein Gedenkbuch seines Wirkens aus dem Nachlaß des 1962 verstorbenen Kölner Musikforschers veröffentlicht. Willi Kahl hat hier jahrzehntelange Arbeiten zur rheinischen Musikgeschichte zusammengefaßt. In seiner ihm eigenen Bescheidenheit hat er das Buch selbst als einen „*bescheidenen Beitrag*“ mit weiteren Unterlagen für eine künftige Musikgeschichte des Rheinlands aufgefaßt. Der Titel des Buches bezieht sich auf die Inhaltsgliederung. Drei „*Bildern*“ aus der Römerzeit, dem Mittelalter und der Renaissance schließen sich vier „*Gestalten*“ an, deren Bedeutung für die neuere Musikgeschichte gerade aus ihrer Zusammenstellung hervorgeht.

Die *Musik im Rheinland der Römerzeit* ist der Grundriß einer musikalischen Archäologie. Instrumentenfunde, bildliche Darstellungen (Dionysosmosaik in Köln und Mosaik zu Nennig bei Trier) sowie Inschriften werden nach verstreuter Literatur herangezogen und ihre Problematik im Zusammenhang der Musikgeschichte interpretiert. Der Beitrag *Das Rheinland in der Musikgeschichte des Mittelalters* greift bewußt nur einige ausgewählte Fragen auf; frühe Orgeln, die germanische Choralfassung, die Musik in den geistlichen Spielen des Mittelalters und die einmalige Gestalt Hildegard von Bingsens sind einige dieser behandelten Punkte. Seine Ausführungen zur Bedeutung der „alten Niederländer in der Musikgeschichte des Rheinlandes“ ist noch am ehesten durch neuere Forschungen in den Beiträgen zur rheinischen Musikgeschichte überholt: Er selbst hat später Genaueres über die von Glarean aufgenommene Komposition des Aachener Komponisten Adam Luyr beigebracht (3, 1953), die Chorbücher des Aachener Domkapellmeisters Johannes Mangon haben eine monographische Behandlung gefunden (45, 1961) und auch über Jean Taisnier ist die Musikwissenschaft inzwischen ebenso besser informiert (*Acta musicologica* 1959) wie über die Fürstenbesuche in Köln (66, 1966).

Persönliche Beziehungen verbanden Kahl aber mit seinem zweiten Thema: *Das Kennertum in der rheinischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, dem er vier Porträts zuordnet (die im Text angekündigten Abbildungen fehlen leider in der Ausgabe). Unter „Kennern“ versteht Kahl jene zwischen Künstlern und Liebhabern stehenden Persönlichkeiten, die gerade im Rheinland nach dem Zusammenbruch der geistlichen Hofhaltungen die nun ganz auf das Bürgertum gestützte Musikkultur lebhaft beeinflussten. Diese z. T. weltoffenen, z. T. biedermeierlich zurückgezogenen Bestrebungen manifestierten sich vor allem in der „Leistungsschau“ dieser neuen tragenden Schicht, dem Niederrheinischen Musikfest. Es ist sicherlich kein Zufall, daß die von Kahl vorgestellten „Kenner“-Persönlichkeiten alle in engster Beziehung zur Bonner Universität standen. Friedrich Heimsoeth (1814–1877) war Professor für klassische Philologie, Otto Jahn (1813–1869) für Altphilologie und Altertumskunde, sein Schüler Hermann Deiters (1833–1907) war später

Gymnasialdirektor in Bonn und Schulrat in Koblenz, dessen Jugendfreund Karl von Noorden (1833–1886) habilitierte sich in Bonn für Geschichte. Die ersten drei haben in ihrem Leben einmal vor der Alternative gestanden, Musiker oder Wissenschaftler zu werden. Die wissenschaftlich objektivierbare Beschäftigung mit der Musik trat bei diesen als ein neues Element hervor, das Heimsoeth über die Händelpflege hinaus zur altklassischen Polyphonie führte, Jahn und Deiters zu ihren hervorragenden Leistungen auf dem Gebiet der Mozart- und Beethoven-Biographik brachte. Die schriftstellerische Tätigkeit und die Kritiken in Musikzeitschriften von Deiters und von Noorden spiegeln nicht nur die gesellschaftliche Situation des rheinischen Musiklebens ihrer Zeit, sondern verdeutlichen auch die Beziehungen zu so bedeutenden Komponisten wie Johannes Brahms und Max Bruch. Die von Kahl aufgezeigten mannigfachen Verknüpfungen mit vielen Persönlichkeiten des Musiklebens ihrer Zeit macht gerade die Porträts der vier „Gestalten“ zum entscheidenden Wert dieses Buches.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

St u d i e n zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1967. 227 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 8.)

Über diesen Sammelband möchte man mit Lichtenberg sagen, daß er „zu beschreiben schwer, zu kritisieren unmöglich“ ist. Die Fülle und Vielfalt des hier Niedergelegten und auch mündlich Erörterten — die Diskussionen bilden einen wichtigen Bestand des Buches — ist so groß und facettiert derart, daß keineswegs alles auf einen Nenner zu bringen ist, dies auch in Anbetracht der besonders nach 1945, und nicht nur im Gefolge der literarhistorischen Diskussion, ansteigenden Fachliteratur. Einig ist man sich darin, daß der Begriff der musikalischen Trivialität eigentlich nur dem 19. Jahrhundert, wie man seine Grenzen auch fassen möge, zugehört, da für die maßgebende Musik seit den 1920er Jahren der Begriff des Kitsches nicht verwendbar ist. So plausibel, treffend und durchdacht die in diesem Buch vorgeschlagenen Definitionen auch sein mögen: Dieser Begriff scheint etwas vom Archetypus an sich zu haben, der sich „angesichts seines verhüllt zusammen-

gesetzten Wesens nur im Einzelfall konkretisiert“ (C. G. Jung). Daß hier auch nationale Grenzen gesetzt sind, zeigt das Register dieses nur von deutschen Autoren geschriebenen Buches, in dem die Namen Donizetti und Verdi (über deren triviale Einschläge man sich in Deutschland wohl einig sein dürfte) nur nebenher erscheinen, nur Rossini wird (S. 41) als „an Trivialitäten reich“ bezeichnet. Es wäre lehrreich und amüsant, auch den ironisch dargebrachten Kitsch einer Betrachtung zu unterziehen, so den fünften Satz von Berlioz *Symphonie phantastique* oder das mit doppeltem Kontrapunkt verbrämte „Du bist verrückt, mein Kind“ in Regers Klavierhumoreske op. 20 II. Gleichwohl behandelt der Band, der im Anschluß an fünf einleitende allgemeine Arbeiten zehn, z. T. miteinander verzahnte Aufsätze bringt, wohl den größten Teil der zu befragenden Gebiete.

Der Herausgeber spricht nach seinem, die Problematik des Themas anschaulich umreißenen Vorwort *Über Trivialmusik und ästhetisches Urteil*, diskutiert die Grenzen der autonomen und funktionalen Musik wie die der empirischen Musiksoziologie und erinnert an die Notwendigkeit der Einbeziehung inhaltsästhetischer Faktoren durch überzeugende Beispiele. — Etwas weiter werden die verschiedenen sprachlichen Ableitungen und historischen Aspekte des *musikalischen Kitsches* auseinandergesetzt. — In längeren anschaulichen und z. T. humorvollen Ausführungen bemüht sich Tibor Kneif (*Das triviale Bewußtsein in der Musik*) um eine Erkenntnis des gesellschaftlichen Standorts des „trivialen Menschen“, die „Richtung seiner Denk- und Gefühlsbahnen“ (34) und die Unterschiede und Berührungen des Trivialen und Volkstümlichen und betont, daß die triviale Musik „nicht vom Standpunkt sogenannter echter und wahrer Musik beurteilt“ werden darf (43). Daß die musikwissenschaftliche Arbeit an dem „Begriff ‚trivial‘ und seiner musikkritischen Verwendbarkeit“ noch nicht begonnen hat, macht Rudolf Heinz in streng logischer, die Vorgänger einseitig voll heranziehender Deduktion deutlich: „Trivial ist ein dialektisches Wertattribut, sein Thema die relative Intensität der Sachgemäßheit unmittelbar präsensativer Urteilsaffirmationen, insofern sie in einer antagonistischen, auf Einheit abwekenden Hierarchie begriffen sind.“ Der Kirchenmusik gelten drei Beiträge. Hermann-Josef Burbach findet *Das Triviale in der*

katholischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts in dem Anspruch unechten Gefühls, der Diskrepanz von Text und Musik, den leeren Selbstverständlichkeiten und der unbewältigten Stilkopie. Lars U. Abraham behandelt entsprechend *Die protestantischen Kirchenliedmelodien*. Auch hier zeigt anhand glücklich ausgewählter Beispiele die Analyse, in einer Zeit kirchlichen Bedeutungsschwundes, die aufkommende kraftlose Bemühung um „eine Art zeitlosen Kirchenstils“ (87) in den Händen von Epigonen, „die sich auf das Fremdartige und Altertümliche verlegten, um ihrem Epigonentum zu entrinnen“ (91). Martin Geck demonstriert an *Friedrich Schneiders Weltgericht* typische Zeitbedingtheiten des damaligen geistlichen Oratoriums: zu dunklem Text eine „plakhaft eindeutige Musik“ — die wirkungshörigen, dem zeitgemäßen Prinzip des „Schönen“ entsprechenden, den Ansprüchen der Gesangsvereine folgenden Chöre, das Wechselspiel von Bombast und Sentimentalität, die Nachbarschaft zur Oper. — Heinz Becker (*Zur Frage des Stilverfalls, dargestellt an der französischen Oper*) widmet sich der Frage des Epigonentums, seinen national bedingten und interpretatorischen Faktoren und schildert den trotz aller Bemühungen um melodischen „Stimmungszauber“ spürbar werdenden Abstieg, den die „theatralische“ (und rhythmische) „Prägnanz“, der „Formenreichtum“ und die „klare Gliederung“ (118) der Auber, Halévy und Meyerbeer bei A. Thomas, Massenet, Godard u. a. nehmen. Selbstverständlich fehlt die *Salonmusik* nicht. Hans Christoph Worbs beschreibt die, auch von tüchtigen Komponisten begünstigte, vom Virtuosenentum propagierte Natur dieser Massenware und ihren Einfluß auf ein sentimentales, realitätsflüchtiges Publikum. Dann bespricht Imogen Fellingner aufgrund großer einschlägiger und kritisch wägender Erfahrung *Die Begriffe Salon und Salonmusik*, ihre historische Entwicklung und Wirkung und die praktisch musikalischen Ergebnisse, so den Gemischtwarencharakter der Alben, überhaupt das Wesen dieser zwischen Tanz und Charakterstück zwitterhaft vagrierenden Gattung. Monika Lichtenfelds Ausführungen über *Triviale und anspruchsvolle Musik in den Konzerten um 1850* belegen, wie der Beethovenkult, der Historismus, das Virtuosenentum und das Vereinswesen hier einen bedeutsamen Strukturwandel bedingen, dem auch die

Komponisten sich anpassen. Daß das *Unterhaltende Musizieren im Industriegebiet des 19. Jahrhunderts* historisch bedeutsam und betriebsfördernd wirken kann, belegt Heinrich Wilhelm Schwab aus Zeitungsdokumenten. Den längsten Beitrag aufgrund einer systematischen, auf eine große Materialkenntnis und -erkenntnis basierten, beispielreichen und ergiebigen Analyse verdanken wir Hermann Rauhe (*Zum volkstümlichen Lied . . .*); besonders beachtenswert ist das Schlußkapitel *Der triviale Charakter des Liedes*. Ihm gesellt sich, durch einschlägige Arbeiten bewährt, Lukas Richter: *Das Berliner Couplet der Gründerzeit*. Die ebenso kulturhistorische, soziologische und politische wie metrisch-musikalische Deutung erschließt viel Bezeichnendes und Entlegenes.

Diese Andeutungen müssen genügen, um den nahezu universalen Charakter dieser gleichmäßig wertvollen, beinahe das ganze Jahrhundert (re)präsentierenden Veröffentlichung aufzuzeigen. Die gefährliche Lokung des Anekdotischen bleibt ausgeschlossen. So sei erlaubt, quasi ad lectorem, an einer Anekdote die ambivalente Natur des Trivialen nochmals zu verdeutlichen: Der Lehrer des Rezensenten, Egon Petri, hielt Chopins Nocturne in Es op. 9, II, das in Liszts *Liebesträumen* einen gefährlichen Konkurrenten hat, für ein Meisterwerk, während ihm die Takte 5—8 des *H-Mittelteils* des *h-Waltzers* op. 69 II als „trivial“ galten, die kein Mensch „anständig“ spielen könne. Quid es, lector, nunc dicturus?

Reinhold Sietz, Köln

Ralph T. Daniel: *The Anthem in New England before 1800*. Evanston: Northwestern University Press 1966. XVI, 282 S. (Pi Kappa Lambda Studies in American Music, ohne Bandzählung.)

Das Anthem des protestantischen England und der Vereinigten Staaten ist in etwa das Gegenstück zur kontinentalen Motette. In der späten Renaissance war es selbstverständlich ein stark polyphoner Satz, wie die Werke der frühen Anthem-Komponisten wie Tallis, Tye oder Byrd zeigen. Im 17. Jahrhundert wurde der Anthemsatz homophoner, häufig mit Solo-Passagen, die teilweise auch die modische Form des Rezitativs aus der Oper entlehnten; ein durch Soli oder Orgelzwischenspiele oder durch

beides aufgelockertes Anthem wurde als „Verse“ Anthem bezeichnet, im Gegensatz zum „Full“ Anthem.

Die Epoche des Commonwealth (1649 bis 1660) war der Entwicklung der Kirchenmusik, wie man weiß, recht abträglich. Die Puritaner sangen nur metrische Psalmen, gewöhnlich einstimmig; sie waren außerdem dem Gebrauch der Orgel in der Kirche grundsätzlich abgeneigt, und Cromwells Soldaten zerstörten die meisten englischen Kirchenorgeln. Mit der Restauration unter Karl II. wandelte sich der Charakter der englischen Kirchenmusik vollständig. Der König hatte in den Jahren seines Exils die französische Musik um Lully kennen und schätzen gelernt; er liebte den Klang der Orgel und führte nach dem Vorbild des französischen Hofes ein Streichorchester in die Hofkirchenmusik der hohen Festtage ein. Die englischen Kirchenmusikkomponisten dieser Zeit waren u. a. Pelham Humphrey, John Blow, Michael Wise und vor allem natürlich der große Henry Purcell, der ebenfalls von Frankreich nicht unwesentlich beeinflusst war und der aus diesem Einfluß und seinem angeborenen Gieße seinen großen eigenen Stil formte. Anthems mit Orgelbegleitung wurden in Kathedralen und Hauptkirchen größerer Städte aufgeführt; wo keine Orgel mehr zur Verfügung stand, beschränkte sich der Kirchengesang häufig wie zu den Zeiten der Puritaner auf metrische Psalmen.

Die Texte des englischen Anthem wurden der Bibel entnommen, meistens den Psalmen, und zwar entweder in der „King James“-Übersetzung oder in derjenigen des Common Prayerbook; diese Texte wurden sehr frei behandelt, mit häufiger Auslassung oder Hinzufügung einzelner Wörter. Die Anthem-Komponisten der Generationen nach Purcell gehörten ausnahmslos nicht zu den bedeutenden englischen Komponisten ihrer Zeit. Der relativ bedeutendste unter ihnen war William Tans'ur, der 1783 starb. 15 seiner Anthems wurden in Sammlungen in New York nachgedruckt.

Im wesentlichen bestanden die englischen Anthems des 18. Jahrhunderts aus einer Anzahl verhältnismäßig kurzer Abschnitte, die entsprechend ihrem Text mehr oder minder kontrastierten. Diese Kontraste schlossen jedoch nur selten einen Wechsel des Metrums oder des Tempos ein, und die spärlichen Modulationen beschränkten sich

meist auf den Wechsel zur Dominante oder zur Moll-Parallele.

Der erste amerikanische Anthemkomponist war der Rev. James Lyon, von dem zwei Anthems 1762 erschienen. Sein kurzer Satz „*Let the shrill trumpet's warlike voice*“ hat einige anziehende Besonderheiten, darunter einen zweistimmigen Abschnitt mit Takt- und Tempowechsel und vier Modulationen zur Dominante. Seine Harmonik ist, abgesehen von einigen unvollständigen Dreiklängen, untadelhaft, und die melodische Erfindung ist durchweg angenehm und nicht unbedeutend.

Der wichtigste der Anthem-Komponisten New Englands ist jedoch William Billings, der 1746 in Boston geboren wurde. Von Haus aus war Billings ein *tanner*, der später Lehrer der Psalmodie wurde. Er war verheiratet mit Lucy Swan, von der er neun Kinder hatte. Er starb in Armut im Jahre 1800, ein lahmer und einäugiger Mann, der auf seine äußere Erscheinung nicht den geringsten Wert legte.

Billings war musikalischer Autodidakt. Seine 47 Anthems erschienen mit einer Ausnahme in den von ihm herausgegebenen Sammlungen von Anthems und Psalmliedern; so fünf Sätze in *The New-England Psalm-Singer* 1770, je neun in *The Singing Master's Assistant* 1778 und *The Psalm Singer's Amusement* 1781, drei in *The Suffolk Harmony* und 17 in Billings' letzter Sammlung, *The Continental Harmony* von 1794.

Die Quellen seiner Texte waren bunter, als es zeitgenössisch üblich war. Psalmtexte übernahm er teilweise aus dem Common Prayerbook; gelegentlich aber wechselte er auch von dieser Vorlage zu der King-James-Übersetzung im Laufe ein und desselben Stückes. In einigen Fällen schrieb er sich seinen eigenen Text, so in „*By the Rivers of Watertown*“, einer Paraphrase über Psalm 137, die auf eine Schlacht des Unabhängigkeitskrieges Bezug nimmt. Andere Texte übernahm er aus den metrischen Psalmübersetzungen von Sternhold und Hopkins einerseits und Isaac Watts andererseits. Billings' Anthems sind grundsätzlich vierstimmig. Mit zwei Ausnahmen enthalten sie keine instrumentalen Zwischenspiele; fast alle haben jedoch Soloabschnitte, obwohl Billings grundsätzlich solistische Duette und Terzette dem einstimmigen Solo vorzog. Seine Melodik ist insgesamt

einfach und volkstümlich, mit bescheidenen Verzerrungen vorzugsweise in den Chorabschnitten. Die rhythmische Notierung ist besonders in seiner ersten Sammlung häufig falsch, obwohl die Akzentuierung korrekt ist. Die Harmonik ist größtenteils dreiklangmäßig, mit einem sehr großen Anteil von Dreiklängen in der Grundposition in seiner ersten Sammlung, während in den späteren Sammlungen dieser Anteil etwas zurückgeht. Billings liebte „modale“ Fortschreitungen wie V — IV, IV — III und III — II. Weniger häufig erschienen Fortschreitungen VI — V (wie am Anfang von *Grennsleaves*) oder I — II — I (wie im *Summer Canon*). Chromatische Alterationen fehlen fast ganz; in Moll erreicht Billings häufig eine modale Wirkung durch den erniedrigten Leitton. Obwohl kurze Tonartenübergänge und Tonartenwechsel gelegentlich auftauchen, finden sich praktisch keine vollständigen Modulationen.

Sehr beliebt sind bei Billings kurze Stimmteilungen in allen Stimmen außer dem Tenor, der der bevorzugte Träger der Melodie ist. Obwohl der Satz weitgehend homophon ist, werden doch gern freie Imitationen eingefügt, „*fuguing*“ in der Terminologie des 18. Jahrhunderts in New England. Dynamische Gegensätze sind selten und werden in den späteren Sammlungen noch seltener. Das Gleiche gilt für den Gebrauch von Ausdrucksbezeichnungen wie *Vigoroso*, *Lamentatione* oder *Affetuoso*.

Unter den kleinen Anthems von Billings finden sich wahre Perlen wie *David's Lamentation* oder *The Rise of Sharon*. Insgesamt sind Billings' Anthems voller Originalität und Schwung, und in ihren besten Augenblicken sind sie außerordentlich anziehende Werke.

Unter den anderen Anthemkomponisten in New England im 18. Jahrhundert sind erwähnenswert Jacon French, Abraham Wood, Daniel Reed, Oliver Holden, Jacob Kimball, Amos Bull und Timothy Swan. Der bei weitem bedeutendste von ihnen ist Holden, der eine bis heute populär gebliebene Hymnenmelodie *Coronation* komponierte.

Der Verfasser der Arbeit, welcher wir den oben skizzierten Überblick über die Geschichte der Anthemkomposition in New England vor 1800 verdanken, Ralph Thomas Daniel, wurde 1921 in Texas geboren. Er studierte an der North Texas University,

wo er 1942 den Bac. Mus. und 1947 den A. B. erwarb. 1949 erwarb er den Doktorgrad der Harvard University mit einer Dissertation, deren erweiterte Fassung die vorliegende Arbeit ist. Daniel ist gegenwärtig Leiter des Musicology Department und Director of Graduate Studies an der Indiana University.

Mit der vorliegenden Arbeit hat der Verfasser ein ausgezeichnetes Buch geschrieben. Ich fand schon die Dissertationsfassung bei der Arbeit an meinem Buch *The Church Music of William Billings* (1960) außerordentlich wertvoll, wie das runde Dutzend der dort gegebenen Hinweise zeigt. Daniel andererseits führt mein Buch zwar in seiner Bibliographie auf, scheint es aber nicht gelesen zu haben und verweist nur auf meine Darstellung der oben erwähnten modalen Fortschreitungen in *Greensleeves* und im *Summer Canon*, die er in einer Manuskriptfassung meiner Arbeit gefunden haben will. Das ist ein bedauerlicher, aber letztlich nur kleiner Schönheitsfehler in einer sonst ausgezeichneten Studie.

J. Murray Barbour, East Lansing/Michigan

Willi Apel: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1967. XVI, 784 S.

In einer Zeit, in der die Musikforschung sich anschiebt, ihren Gegenstand säuberlich nach historischen Epochen getrennt unter die Experten aufzuteilen, mag das vorliegende Monumentalwerk geradezu wie ein Anachronismus erscheinen. Willi Apels Buch, das nach des Verfassers eigenen Worten das Ergebnis einer lebenslangen Beschäftigung darstellt, vermeidet die üblichen Schablonen von Mittelalter, Renaissance, Barock und verfolgt die Musik einer bestimmten Instrumentengruppe in der ihr eigenen historischen Entfaltung und Verästelung. Das großangelegte Unternehmen umfaßt die Zeit von den ersten greifbaren Anfängen der Orgelmusik einschließlich ihrer problematischen „Prähistorie“ im frühen Mittelalter bis an die Schwelle des 18. Jahrhunderts. Das Argument, Bachs Orgel- und Klaviermusik deshalb nicht in die Untersuchung einzubeziehen, weil dadurch alles Vorhergehende nicht in seinem Eigenwert, sondern lediglich als Vorbereitung zu Bach verstanden würde, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Einstellung des Ver-

fassers. Demnach ist der „Glanz des Eigenwertes“ (S. XI) einer Erscheinung bedroht durch die Frage nach ihrer Bedeutung im Ganzen des geschichtlichen Zusammenhangs. Sollte dagegen der Historiker nicht schon längst an die Antinomie gewöhnt sein, einen Gegenstand zugleich um seiner selbst willen als auch in seiner Relation zum Ganzen sehen zu können? Der Ansatz Apels scheint insofern verständlich, als bisher die Orgel- und Klaviermusik vor 1700 allzu oft als Vorstufe zu Bach behandelt wurde. Diesem Verfahren gegenüber, in dem die Übermacht eines einzigen Heroen alles Übrige zu erdrücken droht, bringt Apel die Eigenständigkeit der älteren Meister zur Geltung. Allerdings muß man dafür das gegenteilige Extrem in Kauf nehmen: Während sonst die Entwicklungslinien in ihrem Höhepunkt bei Bach zusammengefaßt werden, verläuft jetzt das letzte Kapitel (Spanien und Portugal in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) gleichsam im Sande, nämlich ohne jegliche Andeutung eines sinngebenden Abschlusses und Ausblickes.

Gegenüber früheren Darstellungen, die entweder speziell dem Klavier (Seiffert-Weitzmann) oder der Orgel (A. G. Ritter; G. Frotscher) gewidmet sind, umfaßt Apels Werk die gesamte Literatur für Tasteninstrumente, d. h. die sogenannte Klaviermusik (= Klaviaturmusik). Dies ist zum Teil von der älteren Gepflogenheit her gerechtfertigt, die nicht immer zwischen einer spezifischen Orgelmusik und einer allgemein für Tasteninstrumente bestimmten Musik unterschied. Andererseits wird aber die Fülle des Stoffes so überwältigend, daß schon dessen Gliederung ein Problem darstellt. Anstatt der üblichen Aufteilung nach Epochen wählt Apel die nüchterne Großgliederung nach Jahrhunderten bzw. Jahrhunderthälften. Das 17. Jahrhundert, das allein fast zwei Drittel des Buches ausfüllt, wird ferner in geographische Bereiche unterteilt, wobei die unterschiedliche Situation in den einzelnen Ländern zu uneinheitlichen Gesichtspunkten zwingt. Während Deutschland traditionsgemäß in süd-, mittel- und norddeutsche Schulen zerfällt, wird Frankreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter dem Aspekt des Klangerzeugers in Clavecinmusik und Orgelmusik gegliedert. Im allgemeinen erstreckt sich der kleinste Unterabschnitt auf das Werk eines einzelnen Meisters. Nur

bei den Großmeistern wie Sweelinck, Scheidt, Frescobaldi, Froberger, Buxtehude, Böhm und Pachelbel wird nach musikalischen Gattungen weiter unterteilt.

Es ließe sich darüber streiten, ob nicht das Gattungsproblem auch für das 17. Jahrhundert von ähnlich übergeordnetem Rang ist, wie es der Verfasser offensichtlich für das 16. Jahrhundert annimmt. Denn für diese Zeit liefern ihm Gattungsbegriffe wie *Die liturgische Orgelmusik* und *Die imitativen Formen: Ricercar, Tiento, Canzone und Fuge, Fantasie* die gliedernden Gesichtspunkte. Zweifellos wäre es sinnvoll, die Frage nach den Gattungen auch auf die Zeit vor 1500 auszudehnen, die im ersten Kapitel behandelt wird. Doch hier resigniert der Verfasser mit Recht angesichts des dürftigen Quellenbefundes, und das bloße Faktum einer Quelle (*Robertsbridge*-Fragment, *Codex Faenza*, deutsche Quellen vor 1450, Paumanns *Fundamentum, Buxheimer Orgelbuch*) rückt in den Rang einer Abschnittsüberschrift auf.

Zu begrüßen ist die eingangs (S. 18 f.) wieder aufgegriffene ältere Hypothese, die das frühe Organum des 9. Jahrhunderts mit dem Orgelspiel in Verbindung bringt, ja sogar von ihm herleiten möchte. Dieser Gesichtspunkt, der in der neueren Organumforschung kaum noch anzutreffen ist, erscheint aber insofern in unklarem Licht, als Apel sich den vielstimmigen Orgelklang nur durch die Beteiligung zweier Spieler (siehe die Abbildung im *Utrecht Psalter*) vorzustellen vermag. Demnach konnte jeder Spieler nur eine Melodie spielen, also allein keinen mehrstimmigen Klang erzeugen. Aber brachte nicht die Betätigung einer Taste mehr als nur einen Ton, nämlich einen Blockklang nach dem Mixturprinzip hervor? Hier wäre doch wohl die Verbindung zum Parallelorganum zu suchen.

Unter den Quellen vor 1500, für die Apel auf seine eigene Edition verweist (*Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, *Corpus of Early Keyboard Music* Nr. 1, 1963), vermißt man noch immer, wie schon in der Edition, die Intabulierungen im italienischen *Reina Codex* (Paris, Bibl. Nat. n. a. frç. 6771, fol. 85^{r/v}). Da die Unterscheidung zwischen liturgischen Stücken und Liedbearbeitungen im 15. Jahrhundert sich nicht auf die mehrstimmige Faktur bezieht, würde eine getrennte Behandlung erst dann notwendig erscheinen, wenn die

liturgischen Sätze in ihrer unmittelbaren Beziehung auf die Liturgie, d. h. als Glieder einer vokal-instrumentalen Alternatimpraxis untersucht würden. Die Einzelbeobachtungen zum mehrstimmigen Verfahren sind dabei oft recht erhellend, wie etwa der Hinweis auf den Zusammenhang zwischen den *tactus*-Bezeichnungen (*trium notarum* usw.) in den deutschen Tabulaturen und den italienischen *divisiones* (*divisio ternaria* usw.) in der Trecentonotation. Apel teilt mit zahlreichen älteren Forschern die Vorliebe für „freie Formen“, wie sie zuerst in den Präludien Ileborghs auftreten. „Hier gibt es keine vokalen Vorbilder, an die man sich anlehnen kann . . . frei und aus sich selbst heraus schafft hier der Organist . . . ein lange unterdrücktes Bestreben, sich von Fremdherrschaft zu befreien, kommt in elementarer Weise zum Durchbruch“ (S. 40). Aber es war doch wohl die stetige Auseinandersetzung mit den Errungenschaften der vokalen Kunstmusik, die schließlich dem Orgelspiel und somit dem Organisten seine Führungsrolle verlieh. Denn anders ließe sich das von Apel bewunderte Kabinettstück Paumanns „Mit ganzem Willen“ nicht verstehen, als von der als Vorbild erkannten burgundischen Chansonkunst her. Es ist deshalb schade, daß die für das 15. und 16. Jahrhundert zentrale Gattung der Intabulierung, durch welche sich die Orgelmusik die Faktur der Vokalmusik aneignete, ohne ihre Eigenständigkeit preiszugeben, im allgemeinen zu kurz kommt. Ein Buch, das die Klavier- und Orgelmusik vor Bach im vollen Glanze ihres Eigenwertes behandeln möchte, sollte auch jener weitverbreiteten Übertragungspraxis von Ensemblemusik auf die Klaviatur des Soloinstruments den gebührenden Platz einräumen. Dies scheint um so dringender zu sein, da die Intabulierungen lange Zeit unter einer späteren Autonomieästhetik zu leiden hatten und als unoriginell und somit minderwertig abgetan wurden. Dieser Standpunkt, der die Musik in erster Linie nach ihrem stilistischen Originalitätswert beurteilt und dabei andere wesenhafte Züge übersieht, will einem bei Apel manchmal befremdlich erscheinen. Orgeltabulaturen, die in der älteren Zeit oft nur den unzulänglichen Versuch einer schriftlichen Fixierung von improvisatorischen Spielvorgängen darstellten, die sich weitgehend der Niederschrift entziehen, werden in ihrer bruchstückhaften Schriftlichkeit für bare Kompositionen ge-

halten. Man könnte sich überlegen, ob es heute noch sinnvoll ist, die Musik ebenso losgelöst von der Frage nach ihrem originalen Notationscharakter wie von den Bedingungen ihres konkreten Klangträgers (welche Möglichkeiten bot das Instrument, für das sie bestimmt war?) zu behandeln.

Dies sind die Fragen, die beim Detailstudium eines sonst in seinen Dimensionen und seiner soliden Quellenkenntnis so imponierenden Werkes auftreten. Um dem gewaltigen Unternehmen Apels gerecht zu werden, sollte man es deshalb nicht so sehr mit den Maßstäben des Spezialisten oder des terminologischen Puristen, auch nicht mit denjenigen des auf Sinn und Einheit bedachten Historikers messen, sondern dankbar sein für die hier erstmalig zusammengetragene Fülle des Materials. Apel kennt wie sonst wohl niemand das große Gebiet der älteren Orgel- und Klaviermusik, die im allgemeinen noch immer außerhalb des öffentlichen Konzertbetriebes liegt. Er verfügt über souveräne Sachkenntnis, ergänzt längst Bekanntes durch neue Funde und bringt zu berühmten Namen diejenigen von selten oder nie gehörten Meistern. Es ist das Verdienst Apels, dem Forscher ebenso wie dem Praktiker, dem Historiker wie dem Organisten und Cembalisten und schließlich einem weiteren musikalisch interessierten Publikum ein Buch in die Hand gegeben zu haben, zu dem man wie zu einem Nachschlagewerk immer wieder greift, um auf fundierte und gediegene Weise informiert zu werden. Von nun an ist es nicht mehr möglich, auf dem Gebiete der älteren Orgel- und Klaviermusik verantwortlich zu wirken, ohne Willi Apels Buch befragt zu haben.

Theodor Göllner, Santa Barbara/Calif.

Werner Breig: Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1967. 115 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 3.)

Diese Arbeit ist wieder einmal ein Beweis dafür, von welchen Zufällen die Erkennung der Bedeutung von Meistern abhängig sein kann. Ohne den Zellerfelder Fund, der Fock zu danken ist, hätte Scheidemann zeit lebens im Schatten der großen norddeutschen Meister gestanden, wogegen er jetzt plötzlich selbst zu einem Großmeister geworden ist und damit zu einem wichtigen Bindeglied zwischen Tunder und Buxtehude. Da-

mit ist auch die Existenz von weltlichen Werken von Scheidemann, die ja bis jetzt noch fehlen, keineswegs auszuschließen.

Der Verfasser hat sich die Aufgabe gesetzt, Form, Satztechnik und Stil der Orgelwerke des Meisters zu untersuchen (S. 3), ein Prinzip, dem er systematisch folgt und das er klar, übersichtlich und anschaulich darlegt. Die Quellenfrage ist zwar mehr zweitrangig behandelt, kommt aber dennoch genügend zu ihrem Recht (S. 6. Kap. II). Die Infragestellung von Werken wie „*Komm heiliger Geist*“ und „*Nun bitten wir den heiligen Geist*“ wie in KN 208 können wir nur teilen. Mit den Zusprechungen anonymer oder stilistisch nicht unbedingt sicher zu ortender Werke ist überall auch sonst vorsichtig umgegangen. Trotzdem meinen wir, Nr. 18 in KN 207¹⁵ könne zumindest auf ein Werk von Scheidemann zurückgehen (S. 12). Referentin neigt überhaupt dazu, nicht anzunehmen, daß die „*komponierte Orgelmusik*“ als musikalisches Ganzes von den Schreibern von Gebrauchshandschriften „*unverstanden*“ blieb (S. 53), sondern von ihnen bewußt auf ihr Spielvermögen reduziert wurde. Das gälte z. B. auch für Nr. 12 aus KN 207, 17¹, wo dann keine Scheidemann-Nachahmung vorläge, sondern eine bewußt vereinfachte Bearbeitung eines Werkes von Scheidemann mit anderem Schluß. Es gälte erst recht für die Fassung der Toccata in G in KN 208¹, die der Schreiber für seine bescheidenen Spielmöglichkeiten bearbeitet hätte. Die Bedenken zu Schiernings Datierung dieser Toccata in der Wolfenbüttler Quelle hat Referentin schon in Mf. XVI, 1963, S. 396, geäußert.

Ganz Wesentliches leistet die Arbeit in bezug auf ihr eigentliches Thema, die Untersuchung von Form, Satztechnik und Stil der Werke Scheidemanns. Die Nachbildungen der Vorlagen von Sweelinck und Scheidt sind ebenso klar herausgearbeitet wie die weiterführende Abhebung der Werke des Meisters von diesen, und Scheidemann wird mit Recht als expressiver Musiker erkannt (S. 28, 29), was Referentin in EdM 36 schon andeutete, ohne Breigs weitreichendes Material aber natürlich nicht hinlänglich belegen konnte (S. VI). Man darf allerdings nicht übersehen, daß Kontrahierung von Stimmen als belebendes Element (S. 29), das ungebundene Einsetzen von C. f., Klangüberschneidungen und Echos (S. 66, 67), in bescheidener Form auch bei anonymen Klein-

meistern zu finden sind, wie in KN 208, wenn man nicht annehmen will, hier läge überall schon Scheidemanns Einfluß vor. Es wird eher so sein, wie es meist ist, daß diese Mittel quasi „in der Luft lagen“, aber als erste von Scheidemann als wesentlich erkannt und bewußt bis zur Vollkommenheit eingesetzt wurden, und so zu ganz neuen Stiltypen, besonders dem „*monodischen Orgelchoral*“ (S. 32) und dem Spiel mit Klangebenen führten, worin Breig mit Recht ein frühbarockes Element (S. 104) erkennt. Diese Ergebnisse sind von hoher Wichtigkeit. Nur erhebt sich auch hier die Frage, ob wirklich die spielerisch-virtuose Instrumentenbehandlung sich bis ins Detail vor dem strengen Vokalsatz zu verantworten hatte (S. 102) oder ob sie nicht eher einfach mit ihm zusammenstieß und sich von ihm freikämpfen mußte, was ja auch die Notationsschwierigkeiten, die Referentin in EdM 36 klargelegt hat, beweisen könnte. Auch auf diesem Weg würde sich erklären, daß die C.f.-freien Typen, die Fantasien und der konzertierende Stil mit Klangebenen erst später auftraten. Interessant ist auch die Erkennung der Improvisationsschemata von Scheidemanns Präambeln, die Schierning und die Referentin auch für andere, anonyme Präambeln bestätigt haben (Ref. in Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 16, S. 88).

Bei den Formzyklen, zu denen der Verfasser kommt, besonders bei suitenartigen Verbindungen, bleibt immer auch die Frage offen, inwiefern nicht der Zufall der Überlieferung mitgewirkt hat (S. 77). Bei seiner Aufstellung von Scheidemanns Form-, Satz- und Stiltypen dagegen erheben sich keine Zweifel. Sie sind restlos anzuerkennen. In dieser Arbeit wird mit großer Sachkenntnis und verantwortungsvoller Genauigkeit die Lücke zwischen Tunder, Buxtehude und den Kleinmeistern geschlossen und ein wesentlicher Teil norddeutscher Orgelgeschichte erhellt, deren Bedeutung sie erneut beweist. Vor allem hat der Frühbarock nun auch für die Orgelmusik wichtige Aufklärung und Bereicherungen erfahren. Man kann nur hoffen, daß den eben von Fock herausgegebenen Choralbearbeitungen des Meisters, deren Übertragung doch wohl im wesentlichen Breig zu danken ist, bald die noch ausstehenden Werke folgen. Besonders bei den Magnificat war es für die Referentin eine schwere Aufgabe, ohne Textvergleich auszukommen. Margarete Reimann, Berlin

Hans Rectanus: Leitmotivik und Form in den musikdramatischen Werken Hans Pfitzners. Würzburg: Konrad Triltsch-Verlag 1967. 190 S. (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen. XVIII.)

Das der Studie vorangestellte Vorwort enthält eine kurze polemische Auseinandersetzung mit dem Pfitzner-Bild, wie es die Kritik zu Lebzeiten Pfitzners entworfen hat. In diesem Zusammenhang wird der bekannten Kontroversen gedacht. Um Pfitzners Haltung gegenüber Busoni, Bekker und Berg als nur scheinbar konservativ zu erweisen, erfolgt ein Hinweis auf eine an Schönberg ergangene Einladung, in Straßburg eigene Kompositionen zu dirigieren; auch sind eine freilich für Pfitzner eher kompromittierende Äußerung über Hindemith sowie das bezeichnende Diktum: „*Das ist nicht meine Welt, aber Strawinsky ist doch ein Meister.*“ zu diesem Behufe herangezogen. Was aber allein zähle, sei Qualität, so beginnt der Autor schließlich in eigener Sache zu argumentieren; das musikalische Werk Pfitzners stehe „*deshalb im Vordergrund des Bemühens*“.

Das „*Bemühen*“ erfordere bezüglich der Opern, daß man zunächst „*leitmotivische Bestandsaufnahme*“ betreibe; auf der Grundlage solcher „*Bestandsaufnahme*“ sei dann die Möglichkeit für Untersuchungen „*vornehmlich*“ über „*die Rolle der wiederkehrenden Motive und Themen in ihrer Bedeutung für den formalen Bau*“, wie die Einleitung nach Durchmusterung der Pfitzner-Forschung angekündigt, gegeben. Soweit der Autor.

Nun nimmt aber die „*Bestandsaufnahme*“ schon fast ein Drittel des ganzen Buches in Anspruch. Zwar beteuert die Zusammenfassung: „*Die Grundfrage dieser Untersuchung, die das Wechselverhältnis von wiederkehrender Motivik und Thematik auf der einen und der Formenbildung auf der anderen Seite zu erhellen suchte, mußte von der unterschiedlichen Rolle ausgehen, die die Leitmotivik in den vier musikdramatischen Hauptwerken spielt.*“ Offenbar; trotz solcher Argumentation bleibt aber zumindest zweifelhaft, ob bloße „*Bestandsaufnahme*“ von Leitmotiven zur Erkenntnis der Opern Pfitzners wirklich etwas beizutragen hat und gedruckt zu werden verdient. Auch dann, wenn man — etwas verblüfft — dem Autor zuzugeben bereit ist, daß dem Leitmotiv, weil es meist als Melodie faßbar

sei, jene Bedeutung zukommen könne, die Adorno dem Begriff Melodie beilegt, der sie „dasselbe wie Form“ nennt, nämlich „Inbegriff aller in der Musik sich entfaltenden sukzessiven Beziehungen der Musik“.

Wie wenig aber der Autor, mag er ihn immer zitieren, es letztlich mit Adornos erweitertem Begriff von Melodie ernst meint, zeigt zum einen, daß ihm der „formale Bau“ und die Leitmotive, d. h. „wiederkehrenden Motive und Themen“ — und nicht die Melodie in Adornos Verstand, der sein Interesse sich überhaupt nicht zuwendet —, als etwas wesentlich voneinander Verschiedenes erscheinen und darum in ihrem Verhältnis zueinander fragwürdig sind, zeigt zum anderen, daß er der Aufgabe, die Frage nach beider Verhältnis zu beantworten, die „Grundfrage“, zu deren Lösung die „Bestandsaufnahme“ ihm die „notwendige“ Voraussetzung bildete, im zweiten Drittel des Buches auf folgende Weise sich entledigen zu können glaubt: „In der Einleitung zum ersten Akt [des *Palestrina*] kommt der Dualismus im Sinne des dem Werk vorangestellten Schopenhauer-Wortes musikalisch zum Ausdruck. Das dreiteilige Stück in d-moll beginnt mit dem Schaffensstema (Nb. 109), dem sich die *Palestrina*-Floskel (Nb. 119) anschließt und den ersten Teil mit einer Fermate beendet. Den zweiten Teil beherrscht Nb. 110; der dritte Teil bringt die kontrapunktische Verknüpfung des neu hinzutretenden Konzilsthemas (Nb. 150), das hier noch im pp der 1. VI. zu einem Orgelpunkt auf d mit an- und abschwellendem Paukenwirbel erklingt. Hinzu tritt zuerst . . . In dieser Weise wird die schicksalhafte und unversöhnliche Verkettung von *Palestrinas* Sphäre mit der Welt des Konzils deutlich . . .“ (vgl. S. 142 ff.).

Es liegt auf der Hand, daß ein solches Verfahren bei der Untersuchung der „formbildenden Funktion der Leitmotivik“ nicht zu beträchtlichen Resultaten führt. Aus der Zusammenfassung, die sich im Vorwort, Einleitung, einem systematischen Abschnitt *Zur Geschichte des Leitmotivs bis Wagner*, der im wesentlichen Referat der einschlägigen Literatur ist, einem Kapitel über die Schauspielmusiken Pfitzners und mit vier die Behandlung der einzelnen Opern einleitenden Betrachtungen *Zur Werkgeschichte und textlichen Gestalt* in das restliche Buch-Drittel teilt, sei darum abschließend

zitiert: „Während Wagner die anti-begriffliche Sprache der Musik in ihrer symbolischen Vieldeutigkeit als der Aussageschicht, die sie der Sprache voraus hat und mit der sie wesenhaft tiefer reicht als sie, versprachlicht und begrifflich einengt, versucht Pfitzner immer mehr, der Musik ihre Offenheit zu bewahren. In dem Maße, wie der gestikulierende Thementyp, der die beiden frühen Werke in vielen Teilen bestimmte, verschwindet, wird der Kundgebungscharakter des Thematischen verkehrt in eine stimmungshafte Ausbreitung von Zuständlichkeiten; . . .“ War im Armen Heinrich die „Norm der Wagnerschen Konzeption fast ungebrochen vorhanden“, so ist in den späteren Opern eine „Trennung des thematischen Materials spürbar, das einerseits der Umbildung und Durchführung unterworfen und andererseits unverändert in seiner melodischen Gestalt, meist nur in anderer instrumentaler Beleuchtung, wiederholt wird“. Mit Pfitzners letztem Bühnenwerk aber endet solche Tendenz zur Konservierung in formelhafter Erstarrung, von der ausgedehnte Partien betroffen sind, etwa wenn in der Partitur ganze Sätze wenig verändert an späterer Stelle wiedererscheinen und das „musikalische Element . . . neben dem Text herläuft“. Der Autor sieht darin die Ausprägung eines „Klassizismus“ und erkennt — ohne Zögern — „gleichgerichtete Bestrebungen“ bei Hindemith (*Cardillac*) und Berg (*Wozzeck*)! Die sorgfältig und großzügig gedruckte Publikation vermag trotz allem „Bemühen“ des Autors fast gar nichts zur Erhellung der Qualität des Pfitznerschen Oeuvres beizutragen. Reinhard Gerlach, Göttingen

Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Martin Vogel. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966, 292 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 4. Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Musikwissenschaft.)

Die in ihrer Zielsetzung sehr verschiedenartigen Beiträge rufen eine Zeit ins Gedächtnis, deren problematisches Erbe hinsichtlich der Musiktheorie — wie auch in anderer Hinsicht — noch bei weitem nicht aufgearbeitet ist. Das 19. Jahrhundert hat uns das große Dilemma von Theorie und Praxis beschert, das die gegenwärtige Pädagogik belastet. Stufentheorie, verschiedene

Schattierungen der Funktionstheorie, Generalbaß und funktionsfreien Satz findet Walter v. Forster in seiner Bestandsaufnahme *Heutige Praktiken im Harmonielehreunterricht an Musikhochschulen und Konservatorien* vor. Ebenso wie die Methoden divergieren auch die Auffassungen über das Ziel der Harmonielehre. In jedem Fall aber beschreibt sie ein „abgeschlossenes historisches Stoffgebiet“ (278) und zieht sich damit aufs „Altenteil“ zurück.

Wie es zum heutigen Zustand kam, kann man an Ernst Tittels Studie *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg* ablesen. Schon im 18. Jahrhundert war die Theorie zerfallen in prima prattica = Fuxschen Kontrapunkt und seconda prattica = Generalbaß. Simon Sechter versuchte mit seiner 1853 erschienenen Fundamentaltheorie die Spaltung noch einmal zu überwinden und eine einheitliche Theorie zu schaffen, die auf Wiener Boden in verschiedenen Modifikationen bis zur Jahrhundertwende und darüber hinaus herrschend blieb. In der Praxis des Unterrichts trat allerdings neben die Fundamentaltheorie und die von ihr abhängigen praktischen Harmonielehren doch wieder der Fuxsche Kontrapunkt. Mit den berühmten letzten Kapiteln von Schönbergs Harmonielehre klopft dann das ganz andere an die Tür und das heute noch nicht abgeschlossene Stadium des Experimentierens beginnt.

Guten Einblick in die tatsächlichen Zustände gibt auch Lars Ulrich Abraham, *Musiktheoretische Unterweisung an einem Lehrerseminar nach 1850*, anhand einer in Schlüchtern entstandenen Schülermitschrift. Einem „*musiktheoretischen Gesamtunterricht für angehende Organisten*“ (241) wie er uns hier entgegentritt, könnte man heute noch zustimmen.

Bezeichnend für das 19. Jahrhundert sind die Probleme der Funktionstheorie und des mit ihr faktisch verknüpften Dualismus. Elmar Seidel, *Die Harmonielehre Riemanns*, zeigt die Entwicklung des dualistischen Prinzips bei seinem wichtigsten Vertreter von der Annahme hypothetischer Untertöne (43) über die „*Abkehr von der physikalischen Begründung des Mollakkordes*“ (54) bis zum „*Prinzip möglichster Ökonomie der Tonvorstellungen*“ (60). Weniger kann der Versuch überzeugen, Riemann gegen seine Kritiker in Schutz zu nehmen. Gewiß hat Riemann die Einheit

von Harmonie und Melodie im Prinzip postuliert (63). Der Begriff der Scheinkonsonanz hinderte ihn aber, dieses Postulat überall durchzuführen. Eine echte Lösung böte in vielen Fällen der Begriff des konsonant gemachten Durchganges (Schenker). Konsonanz und Dissonanz gehören dann verschiedenen Schichten an, die Konsonanz dem Vordergrund, die Dissonanz dem Hintergrund.

Zwei bedeutende Vertreter des Dualismus werden in Beiträgen von Martin Vogel, Arthur v. Oettingen und der *harmonische Dualismus*, und Paul Schenk, *Karg-Elerts solaristische Harmonielehre*, dargestellt. Der Zweitgenannte referiert in knapper Form über das Werk seines Lehrers, das er einer bemerkenswert offeneren und dabei verständnisvollen Kritik unterzieht. Der Erstgenannte identifiziert sich vor allem mit dem Anliegen der reinen Stimmung, das Oettingen vertreten hat, und geht mit der Forderung nach Anerkennung der Naturseptime als nicht bloß akustischer, sondern musikalischer Konsonanz noch über ihn hinaus. Andererseits scheidet er alles Energetische, alle in der Tonvorstellung wirkenden Tendenzen aus und fordert Theorie als reine „*Beziehungslehre*“ (111), die, das könnte zugestanden werden, als ein Abstraktum der Musik sich tatsächlich in dualistischer Form zweckmäßig darstellen ließe.

Carl Dahlhaus, *Über den Begriff der tonalen Funktion*, versucht eine Kritik der Funktionstheorie, die sich zunächst am offenkundigen Widerspruch zwischen dem Dualismus und der logischen Folge im Fall der Mollkadenz entzündet. Wenn dann aber Dahlhaus sowohl den Dualismus als auch das „*dialektische Schema*“ von These — Antithese — Synthese (97) als Begründung der Funktionstheorie aufgibt und nur noch die Erfahrungen gelten läßt, „*daß Akkorde in Quint- und Sekundabständen funktional different und Akkorde in Terzabständen funktional indifferent sind*“ (101), so bleibt eine Frage offen: die nach der Tonika als tonalem Zentrum und Wurzel des Funktionsbegriffes.

Mit *Heinrich Schenkers Harmonielehre* als Gegenstück zur dualistischen Richtung befaßt sich Wilhelm Keller. Zweifellos bietet der Erstling von Schenkers theoretischem Oeuvre etliche Angriffspunkte und die zum Teil scharfe Kritik Kellers ist in vielen Punkten berechtigt. Ein Satz jedoch

wie der folgende: „Die biologistische Deutung der Töne, denen Schenker ‚wirkliches Eigenleben‘ einhauchen möchte, ist eine romantische Projektion von Hörvorstellungen und Hörwahrnehmungen auf physikalische (akustische) Phänomene, die wie Lebewesen betrachtet werden“ (204), unterstellt einerseits Schenker eine Meinung, die er sicher nicht gehabt hat, auch wenn er in seiner eigenen Ausdrucksweise vielfach vom Naturalismus seiner Zeit abhängig geblieben ist. Andererseits verwischt er vom Autor her gesehen die Grenze zwischen Musik und Akustik. Über das reine Reiz-Rezeptor-Schema ist die Psychologie längst hinausgegangen, und dem Gestaltbegriff liegt geradezu die Einsicht zugrunde, daß in unseren Wahrnehmungen sich akustischer Reiz und „Projektion“ nicht oder doch nur hypothetisch trennen lassen.

Bleibt als letztes die gediegene Arbeit von Peter Rummenhüller, Moritz Hauptmann, der Begründer einer *transzendental-dialektischen Musiktheorie*. Sie weist nach, daß Oktave, Quinte und Terz für Hauptmann „Prinzipien a priori“ (22) der musikalischen Erfahrung sind, aus denen sich alle Erscheinungen „deduktiv“ ableiten lassen. Diese Ableitung wird „dialektisch“ (24) vollzogen, aber nicht „dualistisch“. Oettingen und Riemann beriefen sich in diesem Punkt zu Unrecht auf Hauptmann. Rummenhüller erkennt weiter bei Hauptmann die Wendung ins Anthropologische und Psychologische (33), zu deren Vätern J. Fr. Fries zu rechnen ist. Nach der vorliegenden Arbeit wird man jedenfalls Hauptmann nicht mehr so unbedenklich zu den Hegelianern zählen dürfen, wie bisher.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Seit geraumer Zeit fehlt es — wenn man von den rasch wechselnden avantgardistischen Moden absieht — der musiktheoretischen Entwicklung an entscheidenden Impulsen, ein Zustand, der, da er nun schon über ein halbes Jahrhundert währt, allmählich auch die Historiker interessieren dürfte. Der vorliegende Sammelband führt einerseits diesen Zustand nicht nur als historischen, sondern als gegenwärtigen vor Augen, andererseits hebt er Positionen, die der allgemeine Praktizismus und Pragmatismus schon verdrängt und vergessen hatte, wieder ins Bewußtsein und könnte so zu neuen, fruchtbaren Diskussionen anregen.

Friedrich Neumann, Wien

Rudolf Haase: *Kaysers Harmonik* in der Literatur der Jahre 1950 bis 1964. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1967. 162 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 7.)

Daß den Konsonanzen, den besonders einleuchtenden Tonbeziehungen, einfache Zahlenverhältnisse entsprechen oder zugrunde liegen (mindestens im Groben), scheint immer noch, kaum anders als in der Antike, eine Herausforderung zu philosophischem Staunen zu sein. Und auch die Versuchung, an Grundtatsachen der Akustik weitreichende kosmologische und anthropologische Spekulationen anzuknüpfen, ist nicht geringer geworden. (In den Lücken der Naturwissenschaft, auch den vorläufigen, deren Schließung absehbar ist, siedelt sich Metaphysik an.) Unter den philosophischen Doktrinen, die Jahrhunderte überdauert haben, ist die pythagoreische eine der zähesten.

In den letzten Jahrzehnten war es Hans Kayser, der sie am nachdrücklichsten verfocht. Und obwohl er zur Esoterik neigte, war die Wirkung seiner Bücher, mindestens die indirekte, nicht gering. Rudolf Haases Überblick über die Literatur zu Kaysers Harmonik umfaßt 630 Nummern.

Allerdings ist der Titel des Buches eine Untertreibung. Haase berücksichtigt auch Schriften, deren Thematik, ohne daß Kayser erwähnt würde, unmittelbar oder indirekt für die Lehre von der harmonikalen Symbolik von Bedeutung ist. Und zwar begnügt er sich nicht mit einer bloßen Charakteristik der Bücher, Abhandlungen und Zeitungsartikel, die er zusammengetragen hat; er rezensiert auch und ist unverkennbar bemüht, Kaysers Lehre dem Zugriff symbolsüchtiger Dilettanten zu entziehen.

Über den Wissenschaftsanspruch der harmonikalen Symbolik zu streiten, wäre fruchtlos. Zum Hochmut gegenüber Außenstehern besteht um so weniger Grund, als auch manche institutionell gestützten Disziplinen Zweifeln an ihrem Wissenschaftscharakter ausgesetzt sind. Haase vermeidet es, in Widerspruch zur Historie, Physik und Psychologie zu geraten; Kaysers Verfahren sei als Ergänzung, nicht als Gegensatz zu den etablierten Methoden zu verstehen. Allerdings wirkt der Begriff „*wissenschaftliche Astrologie*“ (140) befremdend.

Das Analogiedenken, das für Kayser charakteristisch ist, versucht Haase erkenntnistheoretisch zu begründen und zu rechtfertigen. Die Behauptung aber, daß „eine analogische Beziehung zwischen Natur und menschlichem Geist“ die „notwendige Voraussetzung für die Anwendbarkeit des mathematisch-kausalen Denkens“ sei (10f.), ist von geradezu provozierender Simplizität.
Carl Dahlhaus, Berlin

Neue Wege der musikalischen Analyse. Acht Beiträge von Lars Ulrich Abraham, Jürg Baur, Carl Dahlhaus, Harald Kaufmann und Rudolph Stephan. Berlin: Verlag Merseburger (1967). 72 S., 3 Taf. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. 6.)

In dem von Rudolph Stephan vorzüglich redigierten Band werden die Referate eines Kongresses vorgelegt, der vom 6.—10. April 1965 unter dem Thema *Musikhören — Musikdenken. Neue Wege der musikalischen Analyse* im Rahmen der 19. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt stattfand. Gegenüber älteren analytischen Bestrebungen heben die hier vereinigten Beiträge sich grundsätzlich ab: Im Vergleich zu den Analysen vor dem zweiten Weltkrieg (Kretzschmar, Schering, Mersmann usw.) wird auf eine wie auch immer geartete vorher fixierte Theorie der Analyse bewußt verzichtet, und zwar aus der Erkenntnis, daß ein Werk nicht in einer Analyse sich ausschöpfen lasse und daß zwei verschiedene Analysen auf durchaus unterschiedliche Aspekte sich zu konzentrieren vermögen. Im Vergleich zu den analytischen Bestrebungen der fünfziger Jahre, die in der Folge der intensiven Beschäftigung mit der Zwölftonmusik sich auf eine positivistische Beschreibung der Kompositionsstruktur beschränkten, gehen die Analysen dieses Bandes von der Kompositionstechnik aus und bemühen sich von dorthin um eine „ästhetische Analyse“, wie Carl Dahlhaus es in seiner *Musikästhetik* (Köln 1967) formuliert hat. So beschränken sich die acht Beiträge auf vier Werke bzw. Werkgruppen. Lars Ulrich Abraham untersucht, durch die Entstehungsgeschichte des Werkes angeregt, *Trivialität und Persiflage in Beethovens Diabelli-Variationen*. In Harmonik und Melodik wird Beethovens Absicht dar-

gestellt, den „*Schusterfleck*“ (gemeint ist hier der ganze Walzer Diabellis) in einigen Variationen zu korrigieren, in anderen aber ihn in seiner Trivialität besonders hervorzuheben und ihn damit zu persiflieren. Carl Dahlhaus untersucht am selben Werk rhythmische Probleme. Rudolf Stephan stellt *Betrachtungen zu Form und Thematik in Mahlers vierter Symphonie* an, denen er einen *Anhang über die verschiedenen Druckfassungen des Werkes* (mit ausführlichen Beispielen) folgen läßt. Die gedankliche Thematik als „*Beschwörung*“ und „*Erinnerung*“ wird verdeutlicht an der Formwandlung von Sonate und Rondo zum „*Sonaten-Rondo*“, zu dem das Finale zu Beethovens Quartett op. 130 als Vorstufe erkannt wird. Die Thematik entspricht diesen formalen Problemen und Lösungen. Der Harmonik in der Sinfonie wendet sich Lars Ulrich Abraham zu und hebt daran die geschichtliche Stellung des Werkes hervor.

Als einer der wichtigsten Beiträge der letzten Jahrzehnte zur Analyse von Vokalmusik ist die Analyse von Schönbergs *Lied Streng ist uns das Glück und spröde* (aus dem *Buch der hängenden Gärten* nach George) von Carl Dahlhaus anzusehen. Dahlhaus überprüft zunächst die herrschende Liedästhetik und stellt dann die Divergenz von Lied und Lyrik fest, Begriffe, die weithin als identisch gelten. „*Ein Lied ist nichts anderes als eine musikalisch ausgeprägte Strophe*“, in dem die Melodie den Formelementen (Metrum, Reim) und nicht dem Inhalt korrespondiert. „*Das ‚Lyrische‘ aber ist eine Idee, nicht ein Inbegriff von Formen*“ (45). Die Zwiespältigkeit des Liedbegriffs resultiert aus der Übernahme der Idee des Lyrischen ohne gleichzeitige Preisgabe der Formbestimmung. An dem gewählten Beispiel zeigt Dahlhaus das kompositorische Prinzip der entwickelnden Variation auf; anstelle eines Formschemas wird die „*Form, soweit sie analysierbar ist, als Inbegriff von Beziehungen*“ herausgestellt. Harald Kaufmann überprüft mit seinen Beiträgen über das erste von Schönbergs George-Liedern und über Weberns Bagatelle op. 9 Nr. 1 die bisherigen analytischen Fragestellungen gegenüber Schönberg und Webern. Bei Schönberg wird nicht — wie in den fünfziger Jahren üblich — nach der Figur, sondern nach der Intervallstruktur, und bei Webern nach der Figur

statt nach der Intervallstruktur gefragt. Jürg Baur schließlich widmet sich Webers Bagatellen als einem Zyklus.

Eine Fortsetzung der Diskussion um die musikalische Analyse fand im Rahmen der 21. Hauptarbeitstagung des Darmstädter Instituts vom 27. März bis 1. April 1967 statt. Die Referate dieser Tagung sowie zwei weitere Beiträge zum Thema sind in dem nachfolgend besprochenen Band zugänglich gemacht.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Versuche musikalischer Analysen. Sieben Beiträge von Peter Benary, Siegfried Borris, Diether de la Motte, Heinz Enke, Hans-Peter Raib und Rudolf Stephan. Berlin: Verlag Merseburger (1967). 60 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. 8.)

Im Gegensatz zu dem oben diskutierten Band bringt diese ebenfalls von Rudolf Stephan ausgezeichnet redigierte Sammlung sechs Beiträge zum Thema *Technik der Analyse* sowie Stephans Vortrag zur Eröffnung als Besinnung über Sinn und Aufgabe der Analyse: *Von der Notwendigkeit über Musik zu sprechen. Gedanken zur Musikpädagogik*. Während also die Beiträge des zuerst besprochenen Bandes unter je verschiedenen Aspekten sich bestimmten Werken zuwandten, gelten die hier vereinigten Beiträge den Techniken der musikalischen Analyse, die Beispiele sind nur für die jeweils zu demonstrierende Methode besonders geeignete Objekte. Diether de la Mottes Untersuchung vom zweiten Satz der Klaviersonate op. 10 Nr. 3 von Beethoven ist in seine Arbeit *Musikalische Analyse* (mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus, Kassel 1968) übernommen als *Takt-für-Takt-Analyse*. Aufgrund feiner Detailuntersuchungen wird aufgezeigt, wie wenig eindeutig die übergreifenden, üblicherweise durch Buchstaben zu symbolisierenden Strukturen sind; die Mehrdeutigkeit ist das eindeutige Ergebnis der Analyse. Dem korrespondiert Heinz Enkes Analyse von Charles Ives' *The Unanswered Question*, das die deutliche Trennung dreier Klangschichten — Streicher, Flöten, Solotrompete — aufweist. Diese Trennung wird durch harmonische und rhythmische Sachverhalte gestützt. Das freie Nebeneinander fordert Unschärfen, denen die Analyse Rechnung

tragen muß. In seiner Paradoxie zeigt das Werk die Notwendigkeit und zugleich die Problematik der Analyse auf. Peter Benary zeigt am ersten Lied aus Schumanns *Dieterliebe* die Methode der Analyse von Vokalmusik. Vom Text ausgehend hebt er die Formkräfte hervor, die wesentlich tiefere Einblicke gewähren als der leicht zu konstatierende Formtyp Strophenlied.

Etwas bedenklich ist die vergleichende Stilanalyse von Siegfried Borris, die das erste der *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* von Alban Berg dem Beginn des zweiten Satzes aus Paul Hindemiths Violinsonate (1939) gegenüberstellt, weil die Analyse bewußt an der Frage der Bestimmung ansetzt. Bergs Stücke sind dem „*Verein für musikalische Privataufführungen . . . und seinem Gründer und Präsidenten Arnold Schönberg zugeeignet*“, „*Hindemiths musikalisches Leitbild darf mit dem Begriff des ‚Musikanten‘ umschrieben werden*“ (35). Aus diesen unterschiedlichen Bestimmungen „*ergeben sich entsprechende Verhaltensweisen des Klanggestus und letztlich der Klangprofile*“ (36). Noch bevor etwas an den Sätzen analysiert ist, werden bereits Ergebnisse herausgestellt. Es ist sicherlich nicht überinterpretiert, diese Ergebnisse als schon bei der Auswahl der Komponisten existent, als vorhandenes Urteil anzusehen. So wenig biographische Details eines Komponisten ein Werk im Vorhinein festzulegen vermögen, so sinnvoll können sie zu Ergänzung und Abrundung herangezogen werden. Hier aber haben sie von vornherein das Ergebnis mitbestimmt, das in den Formulierungen nicht sehr glücklich ist und zuweilen einen seltsam ästhetisch-moralischen Hintergedanken nicht unterdrücken kann. Bei der Zusammenfassung der Ergebnisse zum Stück von Berg wird hervorgehoben: „*. . . endlos offene Form, irrational; . . . integrales Chroma als Ausdruckspathos, Schmerz, Weltverlorenheit*“ (41). Zu den Ergebnissen bei Hindemith gehören „*. . . Liedzeilen-Statik mit rationaler Verarbeitungsökonomie; offenkundige Tonalität mit eindeutiger Finalbestätigung; akzidentielles Chroma zur Färbung der Tonart*“ (41). Bedenklich ist vor allem die Charakterisierung als „*irrational*“ mit „*endlos offener Form, Schmerz, Weltverlorenheit*“ bei Berg gegenüber der „*rationalen Verarbeitungsökonomie*“ mit eindeutig affirmativem Finale bei Hindemith. Man vergleiche dazu die Ergeb-

nisse von Carl Dahlhaus, der „*Relikte einer dreiteiligen Form . . . (T. 9 wirkt als Reprise)*“ feststellt und auch aus dem Rückblick von heute „*Andeutungen von tonaler Harmonik*“ erkennt (D. de la Motte, *Musikalische Analyse, mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus*, Kassel 1968, 145). Zwar wird im Vergleich zu Hindemith eine Vergrößerung der harmonischen und formalen Ergebnisse berechtigt sein, doch hat sie ihr Maß überschritten.

Der Anhang enthält von Rudolf Stephan Gedanken zu Arnold Schönbergs *Bläserquintett*, in denen wichtige analytische Wege zur Erfassung der Reihenstruktur und Klanglichkeit aufgezeigt werden. Dazu ist Schönbergs op. 26 ein besonders glücklich gewähltes Beispiel. Abschließend erläutert Hans-Peter Reiß anhand der Bagatelle op. 9 Nr. 5 von Anton Webern eine Methode, die mit je einer Grafik den Tonvorrat des Stückes, die Tondauern in statistischer Verteilung, die Anzahl der Töne, dynamische Gliederung, deren Verknüpfung, Intervallverteilung usw. aufzeigt. So anschaulich das Verfahren ist, wird doch zugleich die Schwierigkeit bei weiteren Anwendungen deutlich: Bei längeren Stücken werden die Grafiken unübersichtlich, nehmen doch die hier verwendeten 14 Grafiken etwa acht mal so viel Platz ein wie die Partitur des Stückes. Doch die praktische Seite darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Ergebnis eindeutig ist. Beide Bände, die zur gegenwärtigen Diskussion über die musikalische Analyse Wesentliches beitragen, sind mit zahlreichen Notenbeispielen anschaulich ausgestattet.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Walter Reckziegel: *Theorien zur Formalanalyse mehrstimmiger Musik. Roland Mix: Die Entropieabnahme bei Abhängigkeit zwischen mehreren simultanen Informationsquellen und bei Übergang zu Markoff-Ketten höherer Ordnung, untersucht an musikalischen Beispielen.* Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag 1967. 80 S. (Forschungsberichte des Landes Nordrhein-Westfalen. 1768.)

Das Bestreben, die Deskription von Musik nicht auf verbalisierte Äußerungen zu beschränken, sondern auch quantitativer Bestimmung zugänglich zu machen, führt oft zur Verwendung informationstheoretischer Größen. Bemühungen dieser Art haben

häufig den Charakter einer Demonstration, da die Prüfung ihrer Validität an schon bekannten Fakten wichtiger erscheint als das Auffinden neuer Ergebnisse. Dies gilt auch für die Untersuchung von Mix, der mit Hilfe der Berechnung von Entropien den 1. Satz des Streichquartetts op. 76 Nr. 3 von Haydn und des Streichquartetts III op. 30 von Schönberg vergleicht: seine Ergebnisse bestätigen Allgemeinwissen. Interessant ist allerdings der Sachverhalt, daß die Berechnung von Tonhöhenentropien höherer Ordnung — vorgenommen bei drei Streichquartetten Haydns — zu einem Informationsfluß von 8 bit/sec führt. Ein Hinweis auf die gleiche Informationsleistung beim Sprechen wäre hier angebracht (vgl. A. G. Miller, *Language and Communication*, New York 1951) wie auch auf die mit der Länge des „menschlichen Moments“ zusammenhängende Fähigkeit, etwa zehn zweiwertige Entscheidungen/sec zu bewältigen.

Reckziegel versucht nicht mit schon bekannten Theorien und Methoden zu operieren, sondern ersinnt neue Kategorien zur Betrachtung von Musik. Sein Glaube, damit „*exaktwissenschaftliche Analysen*“ erstellen zu können und „*objektive Aussagen*“ ohne Rücksicht auf das „*subjektive Empfinden*“ zu ermöglichen, muß zumindest da in Zweifel gezogen werden, wo der Autor sich von vornherein im Widerspruch zu seinen eigenen Forderungen befindet. Ausgangspunkt zweier von ihm definierter Größen — der „*metrischen Einheit*“ und der „*Dichte*“ — ist nämlich eine subjektive Skala, die sich aus den physikalischen Reizen entsprechend dem Fechnerschen Gesetz (ein Weber-Fechnersches Gesetz, wie es Reckziegel zitiert, existiert nicht!) ergibt. Dieses Gesetz stellt aber nur eine Approximation an die tatsächlichen Gegebenheiten dar, was der Autor übersieht. Davon abgeleitete Größen werden so hinsichtlich ihrer Valenz fragwürdig.

„*Exaktwissenschaftlicher Analyse*“ soll auch eine Neuordnung der Klangstrukturen dienen. Reckziegel zeigt, daß sich alle denkbaren Zusammenklänge auf einer 78stufigen Rangskala der Komplexität anordnen lassen, sofern man Intervallpermutationen und Tonhöhenlage außer acht läßt. Dem „*subjektiven Empfinden*“ wenig einleuchtend ist jedoch, daß dabei „*objektiv*“ der übermäßige Dreiklang einfacher zu werten

ist als der Dur- und Molldreiklang. Auch die Identität von Klängen, die so verschiedene Funktionen aufweisen können wie d^7 , D^7 , $D^{\flat 7}$, $S^{\flat 5}$ und $s^{\flat 5}$, wirkt sehr künstlich, ja angesichts dessen, daß der Zwölftonklang mit elf kleinen Sekunden und der mit zwölf je einer eigenen Klasse zugeordnet werden, geradezu absurd. Gewiß berücksichtigen solche kritischen Gedanken nicht das Anliegen des Autors, denn es geht ihm ja um eine von der herkömmlichen harmonischen Deutung und ästhetischen Beurteilung unabhängige Klassifizierung nach objektiven Kriterien. Redziegel berücksichtigt jedoch seinerseits nicht, daß Kategorien zur Beschreibung musikalischer Phänomene weniger nach Gesichtspunkten wie objektiv oder subjektiv aufzustellen sind, sondern einzig und allein danach, ob sie diesen Phänomenen adäquat sind. Welcher Musik aber sind seine Kategorien adäquat?

Helga de la Motte-Haber, Berlin

Ole Mörs Sandvik: *Springleiker i Norske Bygder* („Springleiker“. Norwegian Country Dances). Oslo—Bergen—Tromsø: Universitetsforlaget 1967. 183, (VII) S.

Sandvik, Altmeister der norwegischen Volksmusikforschung, die ihm seit seiner Osloer Dissertation von 1922 (*Norsk folke-musikk, saerlig Östlandsmusikken*) wichtige Impulse verdankt, veröffentlicht im vorliegenden Band 465 Aufzeichnungen älterer Instrumentalstücke aus dem östlichen Teil Norwegens, die dort auf der Violine gespielt werden. Es handelt sich um sogenannte Springleiker, deren Existenz bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgbar ist, denen heute aber auch neuere Tänze, wie der Walzer, zugezählt werden. Neben eigenen Sammlungen verwertete Sandvik u. a. Aufzeichnungen von Ola Ryssdal und Rolf Myklebust.

In der norwegisch und englisch geschriebenen Einleitung gibt der Herausgeber Hinweise auf die Geschichte der Tänze (engl. S. 14—16), auf Landschaft und Gewährsleute, Spielsituationen und Spielpraktiken (engl. S. 35—48). Den Hauptteil des Buches, S. 49—183, nehmen Melodieabdrucke ein. Leider ist dieser Teil in der vorgelegten Anlage für den Melodieforscher kaum benutzbar, da die Tänze ungeordnet aneinandergereiht sind. Nach den Arbeiten von Béla Bartók und Zoltán Kodály, nach ständigen eindringlichen Ermahnungen des letzteren

und fruchtbarer Arbeit in der Studiengruppe zur Katalogisierung und Systematisierung von Volksweisen im Internationalen Volksmusikrat sollte es gleichsam Ehrgeiz jedes Herausgebers sein, Melodie-Repertoires in einer sinnvollen musikalischen Ordnung zu publizieren; zumindest aber Melodieregister beizugeben. Denn da beginnt erst die Problematik, und erst da kann wissenschaftliche Arbeit einsetzen.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Laďislav Leng: *Slovenské ľudové hudobné nástroje* [Slowakische Volksmusikinstrumente]. Bratislava: SAV 1967. 302 S., 1 Schallplatte.

Die Bibliographie der Arbeiten über Volksmusikinstrumente aus den tschechischen Ländern und der Slowakei, die in den verflossenen 100 Jahren überwiegend in Zeitschriften, aber auch in einigen Buchmonographien veröffentlicht wurden, ist nicht wenig inhaltsreich und zählt bereits einige hundert Titel. Die meisten dieser Publikationen sind jedoch hauptsächlich kulturhistorisch orientiert. Ein mehr oder weniger systematisches Interesse für musikalisch-akustische Eigenschaften der einzelnen Volksmusikinstrumente und ihre Technologie wurde erst von zeitgenössischen Forschern bekundet. Namentlich in der Slowakei liegen hierzu günstige Bedingungen vor: eine Reihe von Instrumenten wird hier mancherorts noch in der lebendigen, authentischen Tradition gespielt.

An die Reihe seiner vorhergehenden Teilstudien und Hochschulschriften knüpft nunmehr der Ethnomusikologe Laďislav Leng aus Bratislava mit einer Monographie über alle slowakischen Volksmusikinstrumente an. Die Arbeit umfaßt drei Kapitel und einen Anhang (Dokumente, Quellenanlagen, Verzeichnisse und Register). Eingangs erläutert der Autor seine eigene Systematik der Musikinstrumente, die er zwar bewußt an die Systematik Hornbostel-Sachs anknüpft, aber mit einer Reihe origineller Gedanken modifiziert. Lengs System geht von fünf Kriterien aus:

1. die Art des Vibrators bzw. das System der Vibratoren, 2. die Art des Erlegers, 3. die Art des Resonators und seiner Gestalt, 4. die Eigenschaften der Konstruktion, 5. die Eigenschaften der Intonation. Auf diese Weise teilt der Autor die Instrumente in drei Ausgangsgruppen ein: a) Instrumente mit dop-

pelt verbundenem akustischem System (Idiophone), b) Instrumente mit dreifach verbundenem akustischem System (Membranophone, Chordophone, Aerophone), c) elektroakustische Instrumente. Im Rahmen der einzelnen Gruppen finden wir dann weitere markante Abweichungen vom System Hornbostel-Sachs.

Den Kern der Monographie bildet die Beschreibung von 80 Volksmusikinstrumenten aus der Slowakei (Form, Konstruktion, akustische und Intonationseigenschaften, Funktion, Herstellung). Einen untrennbaren Bestandteil der Beschreibungen bilden Zeichnungen, Musiktranskriptionen und zahlreiche Fotografien (leider mitunter in schlechter Qualität der Reproduktionen). Unter den Instrumenten finden wir einige bisher aus anderen Ländern nicht belegte Unika, wie beispielsweise einen kleinen Volkskontrabaß (slowakisch *žliabková basa*), wie beim Trumscheit ohne Hals, und die berühmte *fujara* — die Spaltpfeife mit drei Öffnungen, mit offenem Ende, mit Hilfseinrichtung für Luftzufuhr und mit diatonischem Tonvorrat.

Mit dem eigentlichen Ziel der Arbeit hängt verhältnismäßig frei das Kapitel über die akustischen Eigenschaften der Spalt- und Zungenpfeifen zusammen. Die Monographie schließt mit einem Verzeichnis der in slowakischen Literaturquellen vom 14. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zitierten und abgebildeten Volksmusikinstrumente, einem Verzeichnis der erhaltenen Instrumente einschließlich der Namen der Erzeuger bzw. der Aufbewahrer (merkwürdigerweise fehlen hier die Hinweise auf Museums-Exemplare), und schließlich ist eine kleine Schallplatte mit authentischen, meist bisher nicht publizierten Tonaufnahmen beigefügt. Die Arbeit, die eine grundlegende und erschöpfende Monographie über die slowakischen Volksmusikinstrumente darstellt, wird durch eine russische und deutsche Inhaltsangabe ergänzt.

Jaroslav Markl, Prag

Frank Harrison and Joan Rimmer: *European musical instruments*. London: Studio Vista 1964. 210 S., 314 Abb.

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um eine Bilddokumentation zur Geschichte der europäischen Musikinstrumente von den ersten Anfängen in frühgeschichtlicher Zeit bis zur Gegenwart. Veröffentlichungen dieser Art erschienen in den letzten Jahren in großer Zahl auf dem Bücher-

markt. Sie zeigen einerseits das zunehmende Interesse der Musikwissenschaft für musikgeschichtlich aussagekräftige Bildquellen, andererseits auch das Bedürfnis der Musikliebhaber, durch anschauliche Bilder über die Entwicklung der Musik informiert und belehrt zu werden. Mit Rücksicht gerade auf diesen erweiterten Benutzerkreis tragen die Bildbände überwiegend popularwissenschaftlichen Charakter und stützen sich in der Regel auf Abbildungen von einschlägigen Werken der bildenden Künste, die bereits durch ihren ästhetischen Eigenwert zu eingehender Betrachtung auffordern.

Auch die Veröffentlichung der englischen Musikwissenschaftler verfolgt popularwissenschaftliche Ziele und enthält in erster Linie künstlerische Darstellungen von Musikinstrumenten; unter ihnen finden sich viele bekannte, zum festen Bestand der Musikikonographie gehörende Abbildungen. Dazu kommen Fotos von Originalinstrumenten in Museen und Privatsammlungen, wobei die Bestände der englischen Museen verständlicherweise bevorzugt berücksichtigt werden. Weiteres Bildmaterial entnahmen die Herausgeber dem musiktheoretischen und speziell instrumentenkundlichen Schrifttum der Vergangenheit, z. B. den Abhandlungen von Virdung, Bermudo, Praetorius, Mersenne, Majer, Weigel u. a. Die abwechslungsreich arrangierte Bildauswahl von insgesamt 314 Abbildungen (ausschließlich in Schwarz-Weiß) wird in einer heute zur Norm gewordenen hohen technischen Wiedergabequalität geboten.

Besondere Aufmerksamkeit schenken die Herausgeber dem Zusammenhang von Musikinstrument und Musikleben. So wählen sie eine große Zahl von Bilddokumenten aus, die die sozialen Funktionen der Musikinstrumente innerhalb der verschiedenen Geschichtsepochen veranschaulichen. Entsprechend enthält die Auswahl z. B. auch zahlreiche Abbildungen von Volksmusikinstrumenten und ihrer Verwendung. Weniger Gewicht wird auf die instrumentenkundlichen Aspekte im engeren Sinne gelegt. Die technologischen, ergologischen und spieltechnischen Details und die morphologische Entwicklung der Instrumente z. B. werden nur beiläufig berührt. Im Vordergrund der Betrachtung steht stets das historische und soziale Bezugsfeld, in dem das Instrument steht und gebraucht wird. Die Beschränkung auf diesen Gesichtspunkt erscheint gerade

für eine popularwissenschaftliche Bilddokumentation sinnvoll und angemessen.

Der nach der üblichen Periodisierung der Musikgeschichte angeordnete Bildteil wird durch einen mit diesem korrespondierenden Textteil ergänzt, in dem die Entwicklung der Musikinstrumente informativ, sachkundig, anschaulich und auf Wesentliches konzentriert dargestellt wird. Die Publikation erfüllt somit die wichtigsten Forderungen, die an ein modernes Sachbuch gestellt werden.

Erich Stockmann, Berlin

Richard Petzoldt: Georg Philipp Telemann. Leben und Werk. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1967. 238 S.

Eine selbständige zusammenfassende Würdigung von Telemanns Leben und Werk gibt es bislang noch nicht. Andererseits hat die Forschung seit Max Schneiders und Erich Valentins Lebensbeschreibungen soviel neues Material aufbereitet, v. a. durch die Vorträge zu einem Werkverzeichnis und befruchtet durch die Magdeburger Telemann-Studien und die mit den Festtagen verbundenen Konferenzen, daß eine Zusammenfassung der verstreuten Ergebnisse jetzt nicht nur höchst notwendig, sondern auch möglich erscheint. Richard Petzoldt hat sich mit einem flüssig geschriebenen und sehr sorgfältig hergestellten Buch dieser Aufgabe unterzogen, und es tut dem wissenschaftlichen Wert des Buches keinen Abbruch, daß es eigentlich für eine populärwissenschaftliche Reihe konzipiert ist. Aus diesem Grunde sollte man auch gegen die manchmal etwas weitschweifigen historisch-didaktischen Einleitungen (etwa zum Kapitel Suite) wenig einwenden.

Daß es für eine wirklich konsequente wissenschaftliche biographisch-stilistische und geistesgeschichtliche Interpretation Telemanns noch zu früh ist, kann man jedoch gleichfalls nicht übersehen; es zeigt sich am deutlichsten in der Würdigung seiner Werke, auch wenn das nur teilweise zu Lasten des Autors geht, weshalb die hier vorgetragenen Anmerkungen eben auch nur als Beiträge zu einem Telemann-Bild verstanden werden möchten. — So überrascht es natürlich den nicht bereits genau informierten Leser, wenn seitenlang (S. 42—47) bis ins soziologische Detail hinein Telemanns neue Hamburger Stellung als städtischer Musikdirektor der fünf Hauptkirchen und Gymnasiallehrer behandelt wird, und er

dann erfährt: „Es dürfte feststehen, daß Telemann gar nicht wegen des Kantors, sondern zunächst durch das Theater . . . mit Hamburg in Verbindung kam . . .“ (S. 47).

Problematisch, weil nach Umfang und Intensität stark unterschiedlich und damit die eigentliche Gewichtsverteilung der Gattungen verlagernd, ist der Teil über Telemanns Werk. Hier kann heute schon Entscheidenderes und Präziseres gesagt werden. Die Auswahl der behandelten Werke erscheint zu zufällig, die Basis insgesamt zu schmal. Wo Telemann das Cembalo „konzertierend einsetzt“ (S. 89) in dem Sinne von Bachs Klavierkonzerten, auf die ausdrücklich hingewiesen wird, wäre interessant zu erfahren, da nur dem Autor solche Werke bekannt zu sein scheinen. Daß Telemann „die Bratschen verdoppelt“ (S. 78), stimmt nach meiner Erfahrung im Orchestersatz nur insofern, als er statt der üblichen 2 Violinen und 1 Bratsche häufig nur 1 Violine, aber 2 Bratschen verwendet (was jedoch in der Überlieferung ein und desselben Werkes austauschbar ist). An die Viola d'amore im französischen Violinschlüssel (S. 78) vermag ich nicht zu glauben. Es liegt wohl eine Verwechslung mit der Oboe d'amore vor, die freilich häufig so notiert wird (mit der Konsequenz, daß man sie sozusagen als im normalen Violinschlüssel klingend notiert lesen kann).

Merkwürdig ist, daß Ergebnisse der Magdeburger Telemann-Konferenz 1967 in einzelnen Fällen bereits eingearbeitet sind (so in der Frage des Chalumeau, S. 77 f. oder mit G. Fleischhauers Untersuchungen zur Instrumentation als Ausdrucksträger, S. 130 u. a.), trotzdem jedoch die Zahl der Konzerte mit 123 angegeben wird (S. 89), obwohl dazu ein Referat in der gleichen, vom Autor selbst geleiteten Sitzung gehalten wurde. Zu den Merkwürdigkeiten gehört auch, daß ausgerechnet ein Violinkonzert B-dur (Dresden, Sächs. Landesbibliothek 2392/0/38) den Konzerten Bachs als adäquat gegenübergestellt wird (S. 92), das Telemann in einem Nachwort selbst nicht ganz zu unrecht als „ziemlich kraulicht“ bezeichnete und zu dem er dem Widmungsträger Pisendel „künftig ein besseres“ versprechen zu müssen glaubte.

Historische Deutung und Einordnung Telemanns bereiten offenbar große Schwierigkeiten, und hier scheint mir ein Bruch zu liegen zwischen dem Text des Buches und

dem Anspruch von Vorwort und Schlußkapitel. Der fruchtbare Gedanke, Telemann geistesgeschichtlich von seiner Stellung zur Aufklärung her zu interpretieren, wird zwar im Vorwort ausgesprochen, aber dann nicht durchgeführt; daß zu der Generation Bach — Händel — Telemann schließlich auch noch Vivaldi, Scarlatti und Rameau gehören, ist ebenfalls eine Erkenntnis, die auf das Vorwort beschränkt bleibt. Telemann seiner Natur nach als „*eher dramatisch als lyrisch-episch*“ (S. 97) empfindend darzustellen, scheint mir gleichfalls ein Befund zu sein, der durch die gestalterischen Schwächen seiner Opern widerlegt und so auch von Ottzenn und H. Chr. Wolff bestritten wird. Daß Telemann in späteren Werken wieder auf die „*ins kleine gehende Tonmalerei*“ (S. 144) seiner früheren Werke zurückgriff, kann man doch keinesfalls auf die „*französische Nachahmungsästhetik*“ (a. a. O.; der nicht vor der Jahrhundertmitte in Deutschland bekannt gewordene Batteux wird S. 194 ausdrücklich dafür benannt) zurückführen, sondern es beweist nur, wie stark Telemann eben doch in seiner Thematik den Vorstellungen seiner eigenen älteren Generation verhaftet ist.

Gerade die an sich verdienstvollen Theoretikerzitate aus Quantz, Scheibe, Ph. E. Bach und L. Mozart, der Hinweis auf Batteux wie Telemanns Auseinandersetzung mit Graun, die sämtlich der nächsten Generation angehören, zeigen, daß der darin liegende Wechsel zu einer neuen Generation mit anderem künstlerischen Selbstverständnis vom Verfasser ebenso wenig gesehen wurde wie die Tatsache, daß Telemann zwar zu ihr hinführt, aber doch noch mit den künstlerischen Mitteln seiner Zeit arbeitet. Daß hier falsche Kategorien zugrundegelegt werden, zeigt deutlich die Darstellung von Telemanns Verhältnis zur Metrik, deren „*starre Achttaktigkeit*“ er angeblich „*verändert und auflockert*“ (S. 127), bei der er „*nicht stehen bleibt*“, vielmehr erziele er „*Abweichungen vom Schema, ohne unnatürlich zu wirken*“ (S. 189 und ähnlich öfter). Die normative klassizistische Formenlehre kann eben nicht einfach zurückprojiziert werden auf das Schaffen früherer Generationen. Telemann von seinen historischen Voraussetzungen und nicht von denen der folgenden beiden Generationen her zu interpretieren und damit erst wirklich den Blick für sein vorwärtsweisendes Wirken freizube-

kommen, ohne ihn an falschen Maßstäben zu messen, bleibt also weiterhin ein unerfüllter Wunsch. Siegfried Kross, Bonn

Joannes Froschius: *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne, totius eius negotii rationem mira industria et brevitate complectens, iam recens publicatum*. A Facsimile of the 1535 Argentorati Edition. New York: Broude Brothers (1967). (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series: Music Literature. XXXIX.)

Das Verdienst vorliegender Faksimileausgabe besteht ausschließlich darin, daß ein wichtiges musiktheoretisches Werk des 16. Jahrhunderts, dessen Original allerdings in einer größeren Anzahl von Exemplaren noch nachweisbar ist (vgl. u. a. Eitner Q. und A. Davidsson) bequem zugänglich geworden ist. Hingegen wird man sich fragen müssen, weshalb von einem wissenschaftlichen Kommentar, der die Brauchbarkeit dieses Nachdruckes wesentlich erhöht hätte, gänzlich abgesehen worden ist. Selbst wenn man einräumt, daß H. Albrecht in MGG 4 bereits eine ausführliche Vita nebst Würdigung von J. Froschius vorgelegt hat, wäre als Einführung zu einer solchen Ausgabe doch wenigstens eine Behandlung bzw. Lösung der von ihm aufgeworfenen Probleme (z. B. Textvergleiche und -konkordanzen mit zeitgenössischen Traktaten oder die Bedeutung von Froschius „*in der Geschichte der Musiktheorie auf deutschem Boden*“) erwünscht gewesen, zumal seit dem Erscheinen des Artikels zwölf Jahre vergangen sind. Der heutige Benutzer wird es daher um so dankbarer begrüßen, daß der Autor selbst ein sonst selten bis in alle Einzelheiten aufgegliedertes Inhaltsverzeichnis von insgesamt sechs Seiten seinem Text vorangestellt und darüber hinaus in Margine seine Gewährsmänner Aristoxenos, Aristoteles, Plinius, Plutarch, Ptolemäus, Aulus Gellius, Macrobius und Boethius angeführt hat. H. Albrecht bezeichnet die Schrift zu Recht als „*eine Art von kommentierter Kompilation*“, die den Rahmen der für den damaligen Schulgebrauch bestimmten Abhandlungen kleineren und größeren Ausmaßes weit überschreitet. Ein Personen- und Sachregister wäre das geringste gewesen, was der Verlag von sich aus der Ausgabe hätte beifügen können. Die einzige Zutat beschränkt sich auf modernen Serien-, Rücken-

und Buchtitel, die beweisen, daß der Verlag mit der lateinischen Sprache auf Kriegsfuß steht. Der Titel wird nämlich kurzerhand auf *Rerum musicarum* reduziert und das Subjekt *opusculum* unterdrückt. Die originalgetreue Wiedergabe des Druckes auf hellgelblichem Papier in weiß-grauem Leinenband ist hervorragend.

Wie bedenklich aus rein geschäftlichen Interessen ohne wissenschaftliche Betreuung hergestellte Faksimile und Reprints sind, hat W. Haack im Zusammenhang mit vier derartigen Ausgaben von Werken G. Zarlinos überzeugend dargelegt (vgl. *Mf.* 21, 1968, S. 258 ff.). Broude Brothers brachte als Band XXIV der obigen Reihe auch den *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) von J. J. Fux kürzlich als Faksimile heraus. Fast gleichzeitig und völlig unabhängig davon erschien ein Faksimiledruck desselben Werkes in der J. J. Fux-Gesamtausgabe (Serie VII, Bd. 1), den Alfred Mann mit zweisprachiger Vorrede (deutsch-englisch), Namen- und Sachregister, mit kritischem Bericht, in dem auch handschriftliche Vermerke aus den Handexemplaren von Padre Martini, Leopold Mozart und Joseph Haydn sowie eigene Ergänzungen und Literaturhinweise des Herausgebers enthalten sind, versehen hat. Es ist müßig zu fragen, mit welcher Ausgabe dem heutigen Benutzer mehr gedient ist.

Renate Federhofer-Königs, Mainz

Johann Sebastian Bach: Messe in *h*-moll BWV 232. Faksimile Lichtdruck des Autographs mit einem Nachwort hrsg. von Alfred Dürr. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter (1965). 198, XII S.

Daß Faksimiles alter Handschriften unter Umständen für den Wissenschaftler wertvoller werden können als die Originale selbst, zeigt die alte, seit langem vergriffene Faksimile-Ausgabe der *h*-moll-Messe, die der Insel-Verlag 1924 veranstaltet hatte. Das Autograph, das heute in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem verwahrt wird (Mus. ms. Bach P 180), ist wie zahlreiche andere Bach-Handschriften im Verfall begriffen und mußte inzwischen restauriert werden. Die Seiten, die chemisch behandelt und z. T. mit Seidenchiffon überzogen werden mußten, sind nachgedunkelt, ihre Schriftzüge sehen sich heute wie durch einen feinen Schleier

an und wirken unschärfer als in der alten Reproduktion. Aus diesem Grunde geht die neue Faksimile-Ausgabe des Bärenreiter-Verlages überwiegend auf das alte Faksimile statt auf das Original zurück. Sie ist gut ausgestattet, mit Sinn für den besonderen Wert der einzigartigen Handschrift, die sie nachbildet. Daß sie nicht deutlicher sein kann als das alte Faksimile, versteht sich von selbst. Wo es gilt, undeutliche Korrekturen und Rasuren aufzulösen, sind die alte Ausgabe und natürlich das Original selbst weiterhin unentbehrlich. Insgesamt vermittelt die neue Reproduktion jedoch ein klares und zutreffendes Textbild. Allerdings wird der braune Grundton der Bachschen Tinte zu stark ins Schwarze verändert. Die alte Ausgabe, die mehr Zwischentöne besitzt, hatte ihn zu stark rotbraun wiedergegeben.

Besonderen Wert erhält die neue Ausgabe durch das Nachwort Alfred Dürrs, das zweisprachig, deutsch und englisch, abgedruckt ist. Es faßt die bisherigen Forschungsergebnisse über die Handschrift und die Werkgeschichte, die sich in ihr abbildet, zusammen, fügt einige neue Beobachtungen hinzu und gibt vor allem eine genaue *Übersicht über Papierbefund und Lagenordnung des Partiturautographs*, mit deren Hilfe man jene wichtigen Aufschlüsse über die Zusammensetzung des Originals erhält, die die Reproduktion selbst nicht gewährt. Da ein großer Teil der neuen Forschungsergebnisse erst durch die von Friedrich Smed besorgte Edition der *h*-moll-Messe in der Neuen Bach-Ausgabe angeregt worden ist (NBA Serie II Band 1, Kassel und Basel 1954, Kritischer Bericht 1956), stellt das neue Faksimile zusammen mit dem Nachwort eine wichtige Ergänzung zu dieser Ausgabe dar. Es wird allen Kennern und Liebhabern der Bachschen Musik eine zuverlässige und aufschlußreiche Quelle für eigene Studien sein.

Georg von Dadelsen, Hamburg

Wolfgang Amadeus Mozart: Streichquartette Band 1, vorgelegt von Karl Heinz Füssli, Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. XX, 202 S. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII Kammermusik, Werkgruppe 20: Streichquartette und Quartette mit einem Blasinstrument, Abteilung 1.)

Für diesen ersten Band der Streichquartette in der Neuen Mozart-Gesamtausgabe zeichnen im Titelblatt drei Herausgeber verantwortlich. Am Ende des ausführlichen Vorwortes, das über die frühen Streichquartette, ihre Entstehung und ihre Quellenlage Auskunft gibt, wird genauer vermerkt: „Für die Quartette Nr. 2–7 zeichnet Karl Heinz Füssl verantwortlich. Die Edition der übrigen Nummern besorgten Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm gemeinsam (Quellenkollationierung für die Nummern 8–12: Wolfgang Plath, für Nr. 1 und 13: Wolfgang Rehm).“ Mit dieser Ausgabe liegt also keine echte Teamarbeit vor, sondern eher eine Teilung der Aufgaben. Dadurch fällt die Edition nicht ganz einheitlich aus. Während Plath und Rehm dazu neigen, die Lesarten nicht nur in der Artikulation, sondern auch in den Noten zu vereinheitlichen (vgl. z. B. 1. Quartett, 3. Satz, letzter Takt; 9. Quartett, 3. Satz, Takt 28 und 10. Quartett, 4. Satz, Takt 47), folgt Füssl nicht so stark dieser Tendenz. Außerdem ergänzt Füssl z. B. jeweils am Ende der Menuette das Wort „Fine“. Auch den Gebrauch des Staccatostriches scheint er gegenüber dem Staccatopunkt im Vergleich zu den beiden anderen Herausgebern mehr vorzuziehen. Der editorische Gesamteindruck ist deswegen weniger einheitlich.

Gegenüber der Alten Gesamtausgabe enthält jetzt dieser Band alle Erstfassungen, ferner heben sich Ergänzungen der Herausgeber deutlich heraus, u. a. auch vereinzelt solche, die sich im Notentext nicht anhand von Parallelstellen belegen lassen und die man nicht unbedingt zu übernehmen braucht (etwa das Portato im Trio des 3. Satzes des 1. Quartetts). Akzidentien sind nach modernen Grundsätzen hinzugefügt, an einigen Stellen aber auch interpretierend, d. h. leitonverändernd, eingesetzt worden: z. B. 8. Quartett, 2. Satz, Takt 59 und 60; 10. Quartett, 2. Satz, Trio, Takt 11; 12. Quartett, 3. Satz, Takt 1, 3 und 5. Stellenweise scheint die Lesart der Alten Gesamtausgabe — vielleicht unbewußt — einen Einfluß ausgeübt zu haben. Entsprechend der zeitgenössischen Spielpraxis dürfte der sonst dynamisch gänzlich unbezeichnete 1. Satz des 1. Quartetts (KV 80) in einem mäßigen forte aufgeführt worden sein; trotzdem ist am Anfang dieses Satzes ein ergänztes „p“ wie in der AMA vorgeschrieben. Zumindest

beim frühen Mozart könnte einem original eingetragenen *fp* eher ein *p* als ein *f* vorgehen, das allerdings im Menuetto des 1. Quartetts entsprechend der AMA von Füssl beibehalten wurde. Eine dynamische Großstruktur aller Sätze dürfte der 15jährige Mozart wohl kaum vorgesehen haben; solche Überlegungen sind vermutlich eher als hochromantische Interpretationen zu bewerten.

Der Notentext ist in Fußnoten recht oft kommentiert worden. Vielleicht hätte der Notenteil durch eine zusammenfassende Stellungnahme zu immer wiederkehrenden Problemen im Vorwort ein wenig entlastet werden können. Insgesamt nimmt man aber die kritischen Hinweise, so vor allem jene auf Ergänzungen Leopold Mozarts, dankbar entgegen. Ein endgültiges Urteil über den klar und übersichtlich edierten Notentext wird erst dann möglich sein, wenn die erstmals am Ende des letzten Krieges nach Schlesien ausgelagerten Autographe, die bei dieser Revision leider nicht zur Verfügung standen, wieder zugänglich gemacht worden sind. Es ist lediglich im 2. Quartett in der 1. Violine des 2. Satzes, Takt 42 ein ‚tr‘ zu ergänzen. Hubert Unverricht, Mainz

Hector Berlioz: New Edition of the Complete Works, Vol. 19: Grande Symphonie Funèbre et Triomphale, hrsg. von Hugh Macdonald, Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1967.

Ein Vergleich der alten Ausgabe von *Hector Berlioz' Werke* (Leipzig 1900 ff.) mit dem ersten erschienenen Band der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* überzeugt von der Notwendigkeit dieses großangelegten internationalen Editions-Unternehmens. Das Berlioz-Gedenk-Jahr 1969 ist nicht nur Anlaß für eine „Jubiläums-Ausgabe“, vielmehr beabsichtigt das Herausgeber-Gremium unter dem Vorsitz von Wilfrid Mellers, der Öffentlichkeit eine Ausgabe zu präsentieren, die wissenschaftlichen und praktischen Ansprüchen gerecht wird. Die „Neue Ausgabe“ wurde vom Berlioz Centenary Committee, London, mit Unterstützung der Calouste Gulbenkian Foundation, Lissabon, anläßlich des 100. Todestages des Komponisten ins Leben gerufen.

Als Band 19 erschien in der Serie „Symphonien“ die *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale*, über deren Entstehung und

Geschichte der Herausgeber, Hugh Macdonald, im Vorwort berichtet. Dieses ursprünglich für Blasorchester und Schlagwerk komponierte, technisch anspruchsvolle Werk „wurde vom Minister des Innern, Charles de Rémusat, für eine am 28. Juli 1840 bei der Einweihung der Bastille-Säule während der Gedenkfeiern anlässlich des zehnten Jahrestages der Juli-Revolution vorgesehene Aufführung in Auftrag gegeben“. Nach dieser ersten Aufführung im Freien, unter der Leitung von Berlioz, war die Symphonie im gleichen Jahr noch einige Male in Pariser Konzerten zu hören, z. B. mit 450 Mitwirkenden am 1. November in der Opéra. Weitere Aufführungen fanden statt als Bearbeitungen von Berlioz selbst. 1842 nahm der Komponist ein Streichorchester hinzu und fügte dem dritten Satz unter Verwendung der Melodie der *Apothéose* einen Chorpart bei auf einen Text von Antony Deschamps. In dieser Form gelangte das Werk im Februar 1843 in Dresden zweimal zur Aufführung. Der Herausgeber vermutet, daß Berlioz in späteren Jahren nur noch wenig Interesse an seiner Komposition gehabt habe.

Die vorliegende Partitur der *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale* ist wie eine traditionelle Orchesterpartitur angeordnet; doch gibt Macdonald zu bedenken, daß diese Symphonie historisch „streng genommen eher zur Kategorie der Militärmusik des 19. Jahrhunderts als in die sinfonische Tradition gehört“.

Als Vorlage dieser neuen Ausgabe diene zunächst eine autographe Kopie in der Bibliothek des Pariser Conservatoire, auf der auch die beiden weiteren Vorlagen beruhen. Es wird vermutet, daß Berlioz das originale Autograph vernichtete, als die Abschrift gemacht war. Zweitens existieren aus dem Jahre 1843 eine Druckpartitur von Maurice Schlesinger und die gedruckten Orchesterstimmen. Im kritischen Bericht der Neuen Ausgabe werden die Quellen detailliert beschrieben und unterschiedliche Lesarten verglichen. Ausführlich behandelt der Herausgeber im Vorwort die Anordnung der Partitur und die Besetzung der Instrumentalstimmen. Im übrigen wird der Leser bei spieltechnischen Problemen auf Berlioz' *Grand Traité d'Instrumentation* (1843) und Kastners *Manuel Général de Musique Militaire* (1848) verwiesen.

Zutaten oder Verbesserungen des Herausgebers wurden nunmehr typographisch hervorgehoben: dynamische Zeichen, Buchstaben, Textworte durch Kursivdruck; Akzidenzien, Noten, Pausen, Fermaten durch Kleinstich; Bögen und *decresc.*- bzw. *cresc.*-Zeichen gestrichelt; Akzente durch Hinzufügen von runden Klammern. Eigene Fußnoten von Berlioz sind in der Partitur gekennzeichnet. Der Hymnentext im dritten Satz wird nur noch in französischer Sprache gebracht, was die Übersichtlichkeit des Notenbildes im Vergleich mit der alten Ausgabe erheblich fördert.

An einigen Details der Partitur sei im folgenden gezeigt, inwiefern die Neuausgabe eine wesentliche Verbesserung gegenüber der alten, 1900 von Ch. Malherbe und F. Weingartner veröffentlichten, darstellt. Die „praktischen“ Belange wurden stark berücksichtigt, indem man sich bemühte, das Partiturbild klar und übersichtlich zu halten. Die Anordnung der Systeme ist in der Neuen Ausgabe differenzierter: Zweistimmigkeit auf einem System findet sich nur noch vereinzelt. So stehen Fagott I und II, Posaunen, Ophikleide, Trommeln, Celli und Kontrabässe nun auf zwei Systemen. Auf jeder Partiturseite ist zudem die Instrumentenbesetzung angegeben. Außerdem ist jeder Satz der Symphonie mit Taktzahlen und Buchstaben durchgegliedert, Spielanweisungen erscheinen nur noch in französischer Sprache und langwährende Crescendi bzw. Decrescendi werden mit äußerst wenig Druckerschwärze anschaulich gemacht.

Weitere Beispiele mögen verdeutlichen, wie durchsichtig auch ein Notenbild mit ca. 30 Systemen sein kann, wenn vereinfachende bzw. abkürzende Schreibweisen angewendet werden. Häufig z. B. werden schwerlesbare Partien in den Oberstimmen auf zahlreichen Hilfslinien nun mit dem Oktavierungszeichen versehen (1. Satz, T. 189 ff.), Sechzehntelnoten unter Balken gebracht anstelle einzelner Fähnchen (z. B. 2. Satz, T. 22), Triolen oder Sextolen auf gleicher Tonhöhe werden nicht einzeln ausgeschrieben (z. B. 2. Satz, T. 46 ff.), oder es werden z. B. im 3. Satz, T. 128 ff., die Taktwechsel zwischen 4/4-Takt und 12/8-Takt weggelassen und die Achtelwerte als Triolen interpretiert. Das Partiturbild ist auf diese Weise übersichtlicher und angenehmer zu lesen.

Im Anhang der Partitur finden sich u. a. Skizzen zum 1. Satz und drei von Berlioz

selbst gefertigte Spielmöglichkeiten für das Solo im 2. Satz; anstelle einer Tenor-Posaune kann das Solo entweder von einer Alt-Ventilposaune in F, einem Ventilhorn in G oder einer Baßklarinette in C geblasen werden. — Mit Interesse sieht man den weiteren Bänden der Neuen Ausgabe entgegen, die nicht nur bekanntere, sondern auch gehaltvollere Werke von Berlioz bringen werden.

Ursula Eckart-Bäcker, Nagold

Antonio Vivaldi: Vier Sonaten für Violine und Basso continuo, „fatto per il Maestro Pisendel“. Hrsg. von Hans Größ, Generalbaßeinrichtung von Walter Heinz Bernstein. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1965). 41, (3) S.

In den Jahren 1716/1717 hielt sich Johann Georg Pisendel im Gefolge des sächsischen Kurprinzen, des späteren Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen Friedrich August III., zweimal für längere Zeit in Venedig auf und nahm Unterricht bei Vivaldi. Aus dem Lehrer-Schüler-Verhältnis wurde bald eine herzliche Freundschaft, als deren Folge die Sächsische Landesbibliothek Dresden sechs Hefte mit Werken von Vivaldi „fatto per il Maestro Pisendel“ besitzt, darunter eines mit den vier Sonaten. Bei deren Herausgabe ging es nicht so sehr darum, die vielfach schon sehr kritisch betrachtete Vivaldiwelle noch um einige Opera zu vergrößern und damit „Die deutsche Vivaldi-Überlieferung“ zu akzentuieren. Die Sonaten stellen vielmehr gegenüber den Opera II und V, den sonstigen handschriftlich überlieferten sowie den sehr guten Cellosonaten einen Höhepunkt im Vivaldischen Schaffen dar, und man darf Verlag und Herausgebern dankbar dafür sein, die längst fällige Edition durchgeführt zu haben. Vivaldi hat die Sonaten offenbar Pisendel auf den Leib geschrieben bzw. ihm Aufgaben gestellt, die in spieltechnischer Hinsicht weit über das hinausgingen, was vor Fr. M. Veracini und Locatelli in derartigen Werken üblich war. Insbesondere die zweite ist weitgehend in einer Art doppelgriffig angelegt, die sich sonst bei Vivaldi auch in den Konzerten nicht allzu häufig findet. Aus dieser Sicht kann die Publikation auch dem Vivaldikenner durchaus neue Erkenntnisse vermitteln.

Hans Größ hat ein mit vorbildlicher Akribie ausgeführtes Vorwort sowie einen kritischen Bericht beigezeichnet; in der Artikulation und den Fingersätzen — die wenigen

gegebenen sind überflüssig — hätte er weiter gehen sollen. Die Giga der dritten Sonate z. B. hätte die in vielen Lehrwerken überlieferten Artikulationsbogen erhalten müssen; wer sie dem Originaltext entsprechend spielt, wird wohl kaum im Sinne Vivaldis musizieren. Wenn derartige Ausgaben nicht den Bedürfnissen und Notwendigkeiten der Praxis entsprechen, besteht sehr die Gefahr, daß aus der Ausgrabung eine Eingrabung in musikwissenschaftliche Fachbibliotheken wird. Den Generalbaß hat W. H. Bernstein mit spürbarer Freude ausgesetzt und in dem offensichtlichen Bestreben, den Bachschen Individuallösungen möglichst nahe zu kommen. Wie weit man darin gehen soll, kann oder darf, ist schwer zu entscheiden, eher ist Zurückhaltung zu empfehlen. Nur zu leicht erhalten improvisatorische Einfälle eines gewandten Cembalisten, wenn sie niedergeschrieben und sogar gedruckt werden, beim naiven Benutzer einer Ausgabe Urtextbedeutung. Im *Presto* der zweiten Sonate wird man übrigens, wenn der Geiger forte spielt, von der Figuration im oberen Cembalosystem kaum etwas hören.

Noch zwei kleine Bemerkungen: Vivaldi ist nicht „spätestens 1678“, sondern am 4. März 1678 geboren, und die bibliographischen Angaben stimmen nicht ganz mit denen überein, die Hans Rudolf Jung im Archiv für Musikwissenschaft 1955, S. 314 f., gegeben hat. Walter Kolneder, Karlsruhe

(Joseph) Haydn: Sämtliche Klavier-sonaten. Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken revidiert von Christa Landon. Fingersätze von Oswald Jonas. Band I—III. (Wien): Universal Edition (1966, 1964, 1964). XXV und 237, XVI und 192, XXI und 127 S. (Wiener Urtext Ausgabe, ohne Bandzählung.)

Seit Jahren gab es keine zuverlässige und vollständige Ausgabe der Klavier-sonaten von Joseph Haydn. Karl Püslers berühmte Edition von 1918 innerhalb der damals in Gang gekommenen Haydn-Gesamtausgabe ist seit Jahrzehnten nicht mehr im Handel zu haben, sie war außerdem in etlichen Punkten verbesserungsbedürftig und trotz der Gründlichkeit des Herausgebers wegen seiner zögernden Entscheidungsbereitschaft bei überlieferten Textvarianten wenig für die Praxis geeignet. Christa Landon schließt nun diese Lücke mit ihrer kritisch-wissenschaftlichen Ausgabe aller echten Klavier-

sonaten. Sie geht dabei von dem neuesten Stand der Haydnforschung aus. Die beiden von Georg Feder in Brünn aufgefundenen Klaviersonaten, die so lange als echt gelten dürfen, wie sie nicht auch unter einem anderen Komponistenamen aufgetaucht sind, das kürzlich bei Stargardt versteigerte Autographenfragment von einer der acht bisher unbekannt Klaviersonaten, bei Landon jetzt Nr. 28 (Hoboken XIV: 5), ferner die beiden von Hoboken unter anderen Gruppen angeführten zwei Klaviersonaten Nr. 4 und 7 nach Frau Landons Zählung (= Hoboken XVI G 1 und XVII D 1), auch Zweitfassungen einzelner Sätze sind hier übernommen und garantieren damit die zur Zeit einzige vollständige Gesamtausgabe der nun auf insgesamt 62 gestiegenen Klaviersonaten Joseph Haydns; von sieben fehlt allerdings noch nach wie vor jeder Notentext. Hoboken, der die Numerierung von Päsler übernahm, führt dagegen nur 52 Klaviersonaten an. Darüber hinaus ist im Anhang des 1. Bandes der Notentext des 1. Satzes der in einem Autographenfragment zugänglichen 28. Sonate in Zusammenarbeit von Christa Landon und Karl Heinz Füssl ergänzt worden, so daß hier wenigstens ein vollständiger Satz vorliegt. Ihre Konjekturevorschläge treffen durchaus Haydns Stil, wenn auch freilich damit keine Sicherheit gegeben ist, daß dieser Satz gänzlich von Haydn so komponiert worden ist. Auch die Chronologie ist durchdacht und in einer neuen Zählung ausgewertet worden, die gegenüber Päsler (und Hoboken) einen anderen stilistischen Überblick über die gesamten Klaviersonaten dieses Wiener Meisters gewährt. Anhand der beigegebenen Hoboken-Nummern läßt sich ihre Identifizierung jedoch leicht vornehmen. Da nach den letzten wissenschaftlichen Erfahrungen (besonders im Hinblick auf W. A. Mozart) chronologische Vermutungen oft Zweifelsfragen offen lassen, verschiedene Deutungen möglich sind und bestenfalls nur eine gewisse Zeit lang Gültigkeit haben, bemerkt Chr. Landon bereits einschränkend im Vorwort (S. VI): *„Da die quellenkundliche Forschung niemals als abgeschlossen bezeichnet werden kann, ist es durchaus möglich, daß die Chronologie der nicht sicher zu datierenden Werke durch Auffinden neuer Quellen oder dokumentarischer Belege Änderungen unterworfen sein wird.“*

Gestützt auf die authentischen, möglicherweise autorisierten bzw. textkritisch besten Quellen bietet Frau Christa Landon einen unbedingt zuverlässigen Notentext. Notfalls helfen bei schwierigen Textfragen oder entscheidenderen Lesartenvarianten die sparsam gegebenen Fußnoten aus. Auf der Rückseite des Titelblattes wird ein Revisionsbericht *„nach Fertigstellung aller drei Bände der Klaviersonaten“* versprochen, der sicherlich dem prüfenden Praktiker und Wissenschaftler die gesuchten und gewünschten Auskünfte vermitteln wird. Aber bereits jetzt schon beweisen die Quellenanmerkungen am Anfang eines jeden Bandes, mit welcher Gründlichkeit hier gearbeitet worden ist. Auch das wiederholte gemeinsame Vorwort informiert in aller Kürze klar und genau über die anstehenden Probleme, die von der Herausgeberin bewältigt werden mußten. Das Notenbild ist sehr übersichtlich gestaltet und nicht durch verschiedenartige Klammern belastet und kommt damit dem Praktiker besonders weit entgegen. Im Vergleich zu dem von Georg Feder inzwischen bereits edierten einen Band der Klaviersonaten innerhalb der J. Haydn-Werke hat Chr. Landon den Text zugunsten der praktischen Verwendbarkeit und Überschaubarkeit modernisiert, also nicht so diplomatisch getreu wiedergegeben; z. B. ist die getrennte Behaltung nicht überall beibehalten und die Vorschlagsnoten sind durchwegs angebunden worden. Parallelstellen wurden gern einander angehängt. Solche, die Haydnsche Schreibweise berührende Bemerkungen setzen aber keinesfalls die bewundernswerte wissenschaftliche Leistung der Herausgeberin in Frage. Vielmehr könnte, da diese Ausgabe neben dem Musikologen besonders für den praktischen Musiker gedacht ist, an einigen Stellen noch weiter modernisiert und das Notenbild stichgerechter eingerichtet werden; z. B. könnte in der berühmten *Es-dur-Sonate* Nr. 62 im 2. Satz (Takt 32) der Schlüsselwechsel bereits vor der 4. Note stehen und damit die Vierer-notengruppen besser zusammenfassen. Stichfehler sind gänzlich vermieden worden, jedenfalls sind mir keine aufgefallen. Der von Oswald Jonas stammende Fingersatz erweckt durch seine Eigenwilligkeit beim Spieler manche Überlegungen zur Interpretation, dürfte aber doch manchmal vom Pianisten durch einen anderen selbstgewählten, flüssigeren ersetzt werden, schmälert

aber keineswegs den Wert dieser ganz vorzüglichen Ausgabe, die nicht ohne Grund in so kurzer Zeit bereits in der zweiten Auflage erschienen ist. Es bleibt nur zu bedauern, daß diese mustergültige Edition, die wissenschaftliche und praktische Forderungen in exemplarischer Weise in sich homogen vereinigt, nicht in die J. Haydn-Werke der Kölner Gesamtausgabe integriert werden konnte. Hubert Unverricht, Mainz

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Michael Alt: Didaktik der Musik. Orientierung am Kunstwerk. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann (1968). 280 S.

Wulf Arlt: Sakral und Profan in der Geschichte der Abendländischen Musik. Sonderdruck aus: Archiv für Liturgiewissenschaft. Band X/2 (1968). Regensburg: Verlag Friedrich Pustet (1968). S. 375—399.

Dieter Baacke: Beat — die sprachlose Opposition. München: Juventa Verlag (1968). 239 S.

Alfred Becker: Christian Gottlob Neefe und die Bonner Illuminaten. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1969. 87 S. (Bonner Beiträge zur Bibliotheks- und Bücherkunde. 21.—Veröffentlichungen aus den Beständen der Universitätsbibliothek Bonn. 3.)

Folk Songs for Women's Voices arranged by Johannes Brahms. Edited by Vernon Gotwals and Philip Keppeler. Northampton: Smith College 1968. IX, 60 S., 1 Taf. (Smith College Music Archives. XV.)

Maurice J. E. Brown: Schubert. Eine kritische Biographie. Ins Deutsche übertragen von Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1969. XII, 417 S., 7 Taf.

Alan Curtis: Sweelinck's Keyboard Music. A study of English Elements in seventeenth-century Dutch composition. Leiden: University Press and London: Oxford University Press 1969. XIV, 243 S., 8 Taf.

Robert Donington: Wagner's „Ring“ and its Symbols. The Music and the Myth. London: Faber and Faber (2. Auflage 1969). 313 S.

Dena J. Epstein: Music publishing in Chicago before 1871: The Firm of Root & Cady, 1858—1871. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1969. X, 243 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 14.)

Karl Gustav Fellerer: Die Monodie. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 67 S. (Das Musikwerk. 31.)

Francesco Gasparini: The Practical Harmonist at the Harpsichord. Translated by Frank S. Stillings, edited by David W. Burrows. New Haven and London: Yale University Press (1968). XVI, 102 S. (Music Theorie Translation Series. 1.)

Theodor Göllner: Zur Sprachvertonung in Händels Chören. Sonderdruck aus: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrgang 42, 1968, Heft 4. S. 481—492.

Franz Grasberger: Richard Strauss und die Wiener Oper. Tutzing: Hans Schneider 1969. 247 S., 12 Taf.

Hellmuth von Hase: Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht. Dritter Band: 1918 bis 1968. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968. VIII, 180 S., 28 Taf.

Siegmond Helms: Die Melodiebildung in den Liedern von Johannes Brahms und ihr Verhältnis zu Volksliedern und volkstümlichen Weisen. Dissertationsdruck 1968. (Vertrieb: Bärenreiter-Antiquariat Kassel) 270 S.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1968. Hrsg. von Dagmar Droysen. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1969. 131 S., 6 Taf.

Herwig Knaus: Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637—1705). Band II. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1968. 181 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse. Sitzungsberichte. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. 8.)