

BESPRECHUNGEN

Essays Presented to Egon Wellesz, edited by Jack Westrup. Oxford: Clarendon Press 1966. 196 S., 6 Faks.

Neben mehreren grundlegenden Arbeiten über den Choral der Ost- und Westkirche umfaßt Egon Wellesz' musikwissenschaftliches Lebenswerk bekanntlich auch Studien zur venezianischen Oper und zur Wiener Barockoper. Die vorliegende Festschrift, dem Forscher zum 80. Geburtstag von Freunden und Kollegen überreicht, ist thematisch auf die beiden Hauptforschungsgebiete des Jubilars abgestimmt. In zwei Teile gegliedert, vereinigt sie 16 Beiträge, von denen etliche Kernfragen der Choral- und Opernforschung gelten.

Ausschließlich der byzantinischen Kirchenmusik sind die ersten beiden Beiträge gewidmet. H. W. J. Tillyard würdigt in knappen Zügen die wissenschaftliche Leistung, die die musikalische Byzantinistik in unserem Jahrhundert vollbracht hat, und umreißt die Verdienste des Jubilars. Miloš Velimirović leistet einen Beitrag zur Frage nach den Komponisten byzantinischer Kirchenmusik, indem er die Namen von rund 100 „Meloden“ verzeichnet, die der Codex 2406 der Athener Nationalbibliothek, eine 1453 im Prodomos-Kloster bei Serres geschriebene Anthologie, angibt. Recht auffällig ist, daß es sich dabei vorwiegend um spätbyzantinische Komponisten des 13.—15. Jahrhunderts handelt; nur vereinzelt begegnen ältere Autoren wie Johannes von Damaskus oder der Kaiser Leo VI.

Die folgenden sieben Aufsätze haben Probleme des gregorianischen Chorals oder dessen Beziehungen zur byzantinischen Kirchenmusik zum Gegenstand. Eric Werners kenntnisreicher Beitrag *The Genesis of the Liturgical Sanctus* unterzieht die verschiedenen Theorien über das Verhältnis der hebräischen Qeduscha zum Sanctus und zum Trishagion einer kritischen Prüfung und gelangt unter Auswertung jüngster liturgiewissenschaftlicher Forschungsergebnisse zu dem Schluß, daß — entgegen der älteren Ansichten A. Baumstarks und C. W. Dugmores — das Sanctus von der Qeduscha abhängig sei. Zu den Hauptstützen dieser Argumentation gehören einerseits der Nachweis, daß von zwei Formen der Qeduscha die Jözër-Fassung bereits in vorchristlicher Zeit bestand, während die 'Amida-Fassung

in apostolischer Zeit in die Synagoge eingeführt wurde, zum anderen die Beobachtung, daß der angelologische Hintergrund des Sanctus in den frühchristlichen Präfationen auch für die Jözër-Fassung der Qeduscha bezeichnend sei. Die älteste musikalische Tradition des (lateinischen) Sanctus glaubt Werner auf die Qeduscha-Rezitation des 2. Jahrhunderts nach Christus zurückführen zu können. Der Modus der hebräischen Psalmodie in Ägypten sei nach dem Zeugnis des Clemens von Alexandrien der Tropos spondeiakos gewesen, eine hexatonische Leiter auf e mit Ausschluß von f oder c.

Der umstrittenen Frage nach der musikhistorischen Bedeutung Papst Gregors des Großen geht dann Higinio Anglès nach. Eine Prüfung jener Stellen in Gregors Schriften, die sich auf den sakralen Gesang und die Instrumente beziehen, führt zu dem Schluß, daß der Papst letztere gekannt haben dürfte. Anglès hält es daher — wie schon Antonin Burda (s. *Mf.* XVII, 1964, 388—393) — für verfehlt, Gregor I. jede musikalische Betätigung abzusprechen. Nach wie vor offen bleibt freilich die Frage nach der choralorganisatorischen Leistung Gregors. Solange sich aus den Quellen keine stichhaltigen Argumente dafür gewinnen lassen, wird es nicht leicht fallen, jene Auffassung zu erschüttern, die Gregors vielgerühmte Verdienste aus der Legendenbildung erklärt (s. Br. Stäblein, „*Gregorius Praesul*“, *der Prolog zum römischen Antiphonale*, in: Musik und Verlag, Kassel 1968, 537—561).

Das Problem des altrömischen Chorals ist Thema der beiden folgenden Beiträge. Während Peter Peacock allgemeine Gesichtspunkte ins Auge faßt, geht J. Smits van Waesberghe insbesondere und untersucht in einer gründlichen Studie den Aufbau, die lateinischen und griechischen Texte sowie die altrömischen Melodien der prachtvoll ausgestatteten Vespere für die Osterwoche, die unter Mitwirkung der päpstlichen Schola cantorum in Rom noch im 12. Jahrhundert gefeiert wurden. Die liturgische und musikalische Entstehung dieser von Amalarius als „*gloriosum officium*“ bewunderten Ostervespere wird in die Zeit zwischen etwa 678 und 830 gesetzt; als Zeitpunkt der Einführung der grie-

chischen Texte wird das Pontifikat Papst Sergius I. (687–701) angenommen. Da die „Groß-Alleluias“ dieser Vespere weitgehend aus Melodien des altrömischen Meßrepertoires bestehen, verteidigt Pater Smits die These, daß der altrömische (nicht der gregorianische) Choral das eigene Repertoire der Schola cantorum gewesen sei. (S. J. P. van Dijk und andere Forscher vertreten die entgegengesetzte Meinung.) Von höchstem Interesse, aber noch völlig ungeklärt ist die Frage nach den möglichen musikalischen Beziehungen zwischen dem altrömischen und altbyzantinischen Repertoire. Sicherlich wird eine wichtige Voraussetzung zu ihrer Klärung mit der von Stäblein vorbereiteten Edition der Gesänge des altrömischen Graduale geschaffen werden.

Anhand zweier Pariser Handschriften des 13. Jahrhunderts weist Michel Huglo nach, daß in der Abtei von Saint-Denis spätestens wohl seit dem 11. Jahrhundert jährlich am 16. Oktober, der Oktav des Festes des Schutzheiligen und ihm zu Ehren, nicht nur die Gesänge des Meßordinariums griechisch (nach der Version der *Missa greca*) gesungen wurden, sondern auch mehrere Propriumsgesänge, die teilweise aus dem Lateinischen ins Griechische übersetzt wurden.

Kühnheit zeichnet Jacques Chailley's originellen Deutungsversuch der Ausbildung des lateinischen Oktoechos aus. Von der Überzeugung ausgehend, daß die verbreitete Auffassung der Modi als Finaltöne und Oktavgattungen dem Wesen des Oktoechos nicht gerecht werde, klammert Chailley bewußt Aspekte der historischen Musiktheorie aus und leitet, von musikethnologischen Betrachtungsweisen angeregt, die Modi von anhemitonischen pentatonischen Leitern ab, deren kleine Terzen nachträglich durch „Piens“, d. h. durch „schwache“ und „bewegliche“ Stufen, nämlich die Töne *h* bzw. *b* und *e*, ausgefüllt worden seien. Jedem Modus sei ein Kernbereich (*noyau*) eigen; dieser werde durch Finalis und Reperkussionston begrenzt und könne eine kleine Terz, eine große Terz, eine Quarte, eine Quinte, ja, im Falle des dritten Modus, eine kleine Sexte umfassen. Jeder Kernbereich würde von einer höher und einer tiefer liegenden Zone flankiert.

John D. Bergsagel befaßt sich schließlich mit einer liqueszierenden Spezialneume, die nur in englischen Quellen des 13.–15.

Jahrhunderts (so auch im Graduale von Salisbury) begegnet und in korrespondierenden Aufzeichnungen teils mit dem Clivacius und teils mit der Clivis substituiert wird. Der Verfasser meint, daß nicht das zweite, sondern das erste Glied der Neume eine liqueszierende Ausführung erfordere. Das ist aber wohl wenig wahrscheinlich. Es wäre zu erwägen, ob hier nicht einfach ein Ancus vorliegt.

Die sieben Beiträge des zweiten Teiles umspannen Themen der Operngeschichte von Monteverdi bis Serov. Albi Rosenthal veröffentlicht einen Brief Monteverdis vom 18. September 1627 an den Marchese Enzo Bentivoglio, den Auftraggeber der fünf Intermedien auf einen Text von A. Pio und des Torneo *Mercurio e Marte* nach Cl. Achillini. Monteverdis Musik zu beiden Werken ist bekanntlich verschollen. — Dragotin Cvjetko berichtet über das gedruckte Libretto einer 1732 in Ljubljana aufgeführten Opera seria *Il Tamerlano* des sonst unbekanntenen Komponisten Giuseppe Clemente Bonomi, Kapellmeisters des Grafen della Torre e Valsassina. Das Libretto stammt vom Komponisten, die Musik ist bisher nicht aufgefunden worden. — F. W. Sternfeld stellt die Wiener und Pariser Fassungen von Glucks *Orfeo* und *Alceste* einander gegenüber, bespricht die wichtigsten Änderungen der französischen Umarbeitungen und registriert einige dynamische, agogische und instrumentationstechnische Unterschiede. — Hellmut Federhofer behandelt Vincenzo Righinis am 6. Mai 1790 in Koblenz aufgeführte Oper *Alcide al bivio*. Das Werk rücke Righini „geistig in die Nähe des um sieben Jahre jüngeren Simon Mayr, der ebenfalls unter dem Einfluß Haydns und Mozarts steht und eine Verbindung von Ausdruckselementen der italienischen und deutschen Oper anstrebt“.

Hans F. Redlichs Beitrag *Wagnerian Elements in Pre-Wagnerian Opera* ist wohl der bedeutendste des zweiten Teiles. Der Verfasser verweist auf einige Stellen in Auberts *La Muette*, Spohrs *Jessonda* und Marschners *Hans Heiling*, von denen sich Wagner anregen ließ, und spricht Auberts Grand Opéra geradezu als Vorbild für den Lohengrin-Stil an. Erscheinen die von Redlich aufgedeckten Beziehungen beachtenswert, so wird doch der Einfluß der genannten Komponisten auf Wagner entschieden

zu hoch veranschlagt. Auch kann man Redlichs Thesen, daß Wagners Genius merkwürdig eklektisch sei und der Anlehnung an Vorbilder bedürftig habe oder daß Wagner den Einfluß der erwähnten Werke auf sein Schaffen absichtlich verschwiegen habe, kaum oder nur bedingt zustimmen.

Die beiden letzten Beiträge gehören zum Themenkreis der französischen und russischen Oper. Jack Westrup vergleicht die teilweise sehr erheblichen Abweichungen zwischen den drei gedruckten Klavierauszügen, der lithographierten Partitur und dem Autograph von Bizets 1867 uraufgeführter Oper *La jolie fille de Perth*, konstatiert zahlreiche fremde Eingriffe und erhebt die Forderung nach einer kritischen Edition von Bizets Werken, während Gerald Abraham in knappen Zügen die Entstehungsgeschichte von Serovs drei Opern *Judith*, *Rogneda* und *Des Feindes Macht* schildert und anschließend eine kritische Würdigung des Serovschen Stiles versucht. So sehr sich Serov als Schriftsteller und Kritiker zu Wagner bekannte, als Opernkomponist sei er weitgehend dem Vorbild von Meyerbeers Grand Opéra gefolgt, habe sich aber zugleich um die Erschaffung eines nationalrussischen Opernstiles bemüht.

Abschließend ließe sich sagen, daß diese ergebnisreiche Festschrift sich als dem wissenschaftlichen Lebenswerk des Jubilars würdig erweist. Die Ausstattung des Bandes ist vorzüglich. Unangenehm fallen nur die zahlreichen Druckfehler der griechischen Texte auf. Constantin Floros, Hamburg

Festschrift für Walter Wiora.
Hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling. Kassel—Basel: Bärenreiter 1967. 677 S.*

This large tome of almost 700 pages, containing 85 articles, cannot be reviewed in the usual manner, unless „Die Musikforschung“ should yield its entire issue to the reviewer. While the volume, replete with intellectual nutriment, would deserve this gesture, it would be a manifestly impractical one; furthermore, by the time the

reviewer gave a critique or synopsis of all the 85 articles he would have written a virtual replica of the Festschrift itself. The range of the contributions is enormous. One section is devoted to *Grundfragen der Musikwissenschaft*, another to *Systematische und historische Musiktheorie*, followed by large sections concerning *Ältere und neuere Musikgeschichte*, and *Musik der Völker*. The roster of authors reads like a Who's Who of international musicology. How could a single person in this age of specialization do justice to such a vast body of learning? I know of a possible candidate, the recipient of the Festschrift itself, but then that would not be proper either. Nevertheless, I propose to deal with this very recipient himself, and in doing so I am well supported by a number of the contributors, as well as by the excellent plan laid out by the editors, Ludwig Finscher and Christoph-Hellmut Mahling, who shrewdly put together a mosaic that coalesced into a portrait.

Müller-Blattau in his preface says that „In der Fülle und Vielfalt der Themen, die sich zwischen den Polen der allgemeinen Musikgeschichte und der angewandten Musikwissenschaft bewegen, spiegelt sich etwas von Ihrem [Wiora's] eigenen Wesen.“ This is well said. So is Heinrich Bessler's remark that „In der Fachwelt hat Walter Wiora am universellsten immer wieder die Wesensfrage aufgeworfen und neu beleuchtet.“ Now let us take a look at that „Wesen“ which is mirrored in this anthology, and the „Wesensfragen“ which have been illuminated.

Edward Gibbon, on approaching a new subject, first questioned himself concerning the existing state of information on the matter. He was then in a position to extract the greatest benefit from his study. Wiora's eager curiosity about every phase of his field, his lucidity the absence of the commonplace in his writings, remind us of the famous author of *The Decline and Fall of the Roman Empire*. Wiora is like the new curator who comes to the museum with fresh ideas and so cleans and polishes its most venerable exhibits that they shine again. The experts familiar with the once tarnished masterpieces, looking at them afresh, at first hardly recognize them.

Musical scholarship in the remote centuries usually aimed at clarifying and syste-

* Anmerkung der Schriftleitung: Abweichend von dem nach wie vor verbindlichen Prinzip, in der „Musikforschung“ nur deutschsprachige Texte zu veröffentlichen, erscheint die vorliegende Rezension in ihrer Originalsprache. Wie mehrfache Versuche zeigten, hätte auch die sorgfältigste Übersetzung die Eigenart und den stilistischen Glanz des Textes unwiederbringlich zerstört.

matizing the very actual problems of the living music of their times. These ancient scholars were men of deep convictions; some of them were hard-bitten conservatives, like Jacobus of Liège, some convinced moderns, like Tinctoris. Their involvement with music was intense and profound, and so was their influence on their contemporaries. The historical approach and attitude was, of course, then unknown, but as it gathered importance in the 18th century, the writers still remained in close contact with the everyday practice of music. A glance at any of Mattheson's competent, locquacious, witty, and delightfully malicious writings will confirm this. As philological and archival learning and skill increased in the 19th century, there arose a tendency — well known in literary scholarship — to write (and read) musical history without regard to its inner realities. Late in the 19th century, the Age of Specialization set in, accompanied by a formidable apparatus of learning which at times gives one a feeling of spiritual claustrophobia. Needless to say, I do not for a moment deprecate the immense labors of musicology, the patient search for the individual bricks; without them we would be nowhere. And there are many instances when a pure theoretical-circumstantial approach is the only one possible. This is ably demonstrated in Section 2 of this *Festschrift*. But while engaged in this form of study and research, not a few of us lose the ability to look at things as they came fresh from the hands of creation. Then, in the era of hermeneutics, musicology fell into the other extreme. The tendency was to the rather forced and over-elaborate association of ideas and the copious use of analogies and similes which today awake feelings of amazement in many a reader. These interpretations, while entirely valid when done within reason, can not be checked, and therefore no question of accuracy or inaccuracy is involved — but doubts do arise. Eventually the pendulum swung back in the other direction, and many scholars sought the comforting umbrella of external facts; they dared not trust their own judgment. Indeed, the modern scholar has been trained to avoid esthetic judgment and the expression of personal opinions and hypotheses. There is nothing he has been taught to distrust more than

taste, and thus he has become a stranger to the very fundamentals of artistic creation. Evidently, many of our colleagues took Schiller's poetic metaphor very seriously: "*Wer um die Göttin freit, suche in ihr nicht das Weib.*" Such an approach can be carried to the point where the absorption in the intensive investigation of restricted aspects of problems blinds the scholar to the living articulation of history, where the accumulation of factual information is considered more important than the eliciting of the general idea which gives the facts their significance. Yet when this minute specialized research is carried out with insight and alert intelligence the results can be startlingly rewarding. A good example is the recent establishment of the dates and provenance of the individual pieces making up Bach's *B* minor Mass; this is anything but inquisitive pedantry. Fortunately, our musical scholars are not yet so stubbornly and grimly "accurate" as some of our literary cousins have been. In *The Universal Magazine*, a staid, respected 18th-century periodical, there appeared a portrait of Robert Lowth, Professor of Hebrew Poetry at Oxford in Handel's time, who was the original author of *The choice of Hercules*; it is so detailed and accurate as to describe the number, shape, and weight of the stones in the distinguished churchman's gall bladder after his death. What makes the situation even more unwholesome is the tendency of scholars and critics to read their predecessors microscopically rather than generously. And of course we all know the stubborn arguers who care more to score a point than to collaborate in a search for what Bessler calls "die Wesensfrage".

Walter Wiora is as good a research scholar as any active today, but he is willing to half close his spiritual eye to establish the identity of the subjective and the objective and let the picture as a whole come through. He knows that progress is impossible without proper method, but of course method can do nothing without imagination; and he also knows that there are factors in the problem of knowledge which musicology ignores or slurs over at its intellectual peril. The idea has been professed that the various separate arts have a psychological unity transcending their formal and material differences, that

there is an ultimate unity of human culture in all the arts. Wiora went to work on this concept with alacrity, finding that there is a good deal of truth in the doctrine, but coming to the conclusion that some of the cultural principles are far more relevant to certain arts than to others, being applicable only by analogy or extension. At the same time, he realized that the music of each different nation finds in the other what it needs for its development in the direction common to all. Widening the concept of interdependence, he addressed himself to the examination of the "ultimate unity" in music itself.

One might say that just as there is no history without the people, there is no musical culture without the people's music — hence the interesting section in the Festschrift entitled *Musik der Völker*. We have our troubles beginning with the word "beauty", since contemporary esthetic opinion, in the light of our increasing familiarity with non-Western music generally refuses to limit the criterion of art to "mere beauty", which is now recognized to vary as a formal standard with time and place. Wiora's explicit recognition of this variability enables him to avoid limiting his field to the phenomena of beauty in the narrow sense; he is a master of what may be called the "esthetic transaction", emphasizing, as it does, the nexus between artist, object, and spectator. And this is carried out on the widest possible scale, yet without the excessive, cumbersome, and grandiose paraphernalia of older musicology. Two of the most important postulates in this quest for universality and interdependence are (to return to Schiller) that Wiora does not propose to ignore the woman in the goddess, and that he subscribes to Goethe's profound observation "*Man kann sich die Anfänge der Kunst nicht zu klein vorstellen.*"

The essence of such scholarship is a determined and distinctive approach by way of a formulated task to an anticipated solution. When reading this fine collection of articles one realizes that Wiora's conception is well reflected in them: art is something highly unified; its élans set one another in motion, mutually, and nothing originates by itself. He succeeded in presenting to us the long view that concerns

the short lives of men, and his colleagues have responded with a magnificent affirmation of these truths.

Paul Henry Lang, New York

Queens College of the City University of New York. Twenty-fifth Anniversary Festschrift (1937—1962), edited by Albert Mell. New York: Queens College Press 1964. 90 S.

Die vier Beiträge dieser Jubiläumsschrift zum 25. Bestehen des Queen College stammen von Absolventen der Anstalt und behandeln Themen der älteren Musikgeschichte bis 1600.

Claude V. Palisca untersucht im Anschluß an die Forschungen von A. Solerti unter Einbeziehung jüngst aufgedeckter Fakten die sozialen, politischen und künstlerischen Hintergründe der historisch überaus wichtigen Uraufführung von O. Rinuccinis *Euridice*, die am 6. Oktober 1600 in Florenz im Palazzo Pitti als „Potpourri“ mit der Musik Peris und Caccinis anlässlich der Vermählungsfeierlichkeiten des Königs Heinrich IV. mit Maria von Medici über die Bretter ging. Palisca betont, daß nicht die *Euridice*, sondern die Inszenierung von Caccinis *Il rapimento di Cefalo* den glanzvollen Höhepunkt der Feierlichkeiten gebildet hat. Daß die Aufführung der *Euridice* geteilte Aufnahme gefunden hat, erklärt sich der Verfasser aus mehreren Gründen: Die Besetzung sei zwar ausgezeichnet gewesen. (Anhand der Eintragungen in einem Exemplar des gedruckten Librettos, das die Universitätsbibliothek zu Illinois besitzt, identifiziert Palisca teilweise auch die von Peri in der gedruckten Partitur nicht genannten Sänger der Uraufführung.) Die Inszenierung sei jedoch hastig vorbereitet worden, da die Vermählung nach dem Wunsch Heinrich IV. ursprünglich in Marseille stattfinden sollte. Außerdem dürften kritische Beurteiler wie Bardi und Cavalieri, von Rivalitäten abgesehen, ebenso an Rinuccinis schlichter dramatischer Konzeption wie an Peris dissonanzenreichem und wenig „gesanglichem“ Stil Anstoß genommen haben. Als weiterer Grund käme der Mangel an stilistischer Homogenität in Betracht: Von den Aufführenden haben die Mitglieder des Caccini-Kreises Caccinis Musik vorgetragen. (Peris und Caccinis Anteile an der Musik der Uraufführung standen etwa

im Verhältnis 6 : 1.) Dadurch sei aber Peris Komposition unter anderem der besonders expressiv gestalteten Partie der Euridice beraubt worden.

Theodore Karp beschäftigen sodann Fragen der handschriftlichen Trouvère-Überlieferung, die bekanntlich keineswegs immer durch Einheitlichkeit gekennzeichnet ist. Nicht nur lassen sich in den Quellen Schreibfehler, verderbte Lesarten und Varianten recht häufig registrieren, sondern etliche Lieder sind auch in mehreren, so stark voneinander abweichenden Fassungen tradiert, daß die Frage nach der „Urfassung“ vor größte Schwierigkeiten stellt. In zahlreichen Fällen ist es der Forschung geglückt, bestimmte, meist singular überlieferte Versionen als Kontraposita zu identifizieren. Anhand eines Materials von 60 Stücken präzisiert Karp jetzt den Anteil dieser Kontraposita in den Liederbeständen der Handschriften V, R, A, a und M, überprüft das Filiationsverhältnis der Quellen und bezieht anschließend Stellung zur umstrittenen Frage danach, wie sich die bestehenden Divergenzen und Schreibirrtümer erklären lassen, indem er die Auffassung ausspricht, daß „there is sound reason to conclude that the majority of trouvère MSS depended upon a written rather than an oral tradition for their musical texts“ (S. 44). Damit nähert sich Karp wieder dem Standpunkt G. Gröbers (s. Romanische Studien II [1877], 337–670), der im Zusammenhang mit der „Liederblätter-Theorie“ diese Divergenzen auf eine kontinuierliche schriftliche Tradition zurückgeführt hatte, wogegen Fr. Gennrich bekanntlich zahlreiche Varianten als durch mündliche Überlieferung entstanden ansah.

Die Parodietechnik in der Meßkomposition des frühen 16. Jahrhunderts ist das Thema des dritten Beitrages. Lewis Lockwood sucht nach einer Erklärung für die auffallende Erscheinung, daß als Vorlagen der „Parodiemessen“ im 15. Jahrhundert vorwiegend Chansons, im 16. Jahrhundert hingegen Motetten dienten, und zieht vor allem drei Gründe in Erwägung: erstens die wachsende Bedeutung, die man dem Text als Ausdrucksträger in der Motettenkomposition der Josquin-Zeit beimaß; zweitens die liturgische Bestimmung zahlreicher Motetten, die möglicherweise mit den parallelen Parodiemessen gemeinsam aufgeführt wurden; drittens die grundsätzlichen satz-

technischen Unterschiede zwischen dem Stil des Quattrocento und dem des Cinquecento. Während der in der Regel dreistimmige Chanson-Stil des 15. Jahrhunderts auf der Konzeption eines streng linearen Satzes basiere, orientiere sich der regulär vierstimmige Motettenstil des 16. Jahrhunderts an einer mehr vertikalen Konzeption, die mittels der Durchimitation alle Stimmen an dem motivischen Geschehen teilhaben läßt. Damit liegt aber nach Lockwood auch eine Erklärung für den Wandel der Parodietechnik auf der Hand: In der satztechnischen Entwicklung sei es begründet, daß die ältere Parodiemesse von der Vorlage eine oder mehrere Stimmen vollständig übernehme, wogegen die jüngere Parodietechnik aus der Vorlage einzelne Motive und Phrasen herauslöse. Exemplifiziert wird dieses jüngere Verfahren an den beiden *Quem dicunt homines*-Messen von Mouton und Divitis, die einer Motette Rochaforts folgen.

In dem letzten Aufsatz des Bandes (*The Slavic Kontakia and Their Byzantine Originals*) schließlich vergleicht Kenneth Levy in großen Zügen das Repertoire des Uspenskij-Kondakars, einer auf 1207 datierten altrussischen Musikhandschrift, mit dem Repertoire byzantinischer Asmatika des 13. Jahrhunderts, stellt eine weitgehende Korrespondenz zwischen den Texten, ihrer liturgischen Zuweisung sowie dem musikalischen Aufbau der Gesänge fest und gelangt zur Folgerung, daß die fünf erhaltenen altrussischen „Kondakarieren“ als Asmatika zu klassifizieren sind. Auch die slavischen Kontakia seien im Stile des Asmatikon gehalten, während die mittelbyzantinischen Kontakia, von wenigen Ausnahmen abgesehen, meist in Psaltika tradiert sind. Bezüglich des Problems der altslavischen Kondakarieren-Notation vertritt Levy die Auffassung, daß einer Entzifferung vor allem zwei Hindernisse entgegenstünden, nämlich einmal der adastematische Charakter der Notation, zum anderen Abweichungen zwischen vergleichbaren griechischen und slavischen Gesängen. Wenngleich die kondakarischen Neumen der Identifizierung widerstreben, so könnten sie doch manchen Aufschluß über das Verhältnis der Traditionen geben.

Zu all diesen Fragen hat der Rezensent in *Musik des Ostens*, Band 3 und 4, eingehend Stellung bezogen. Hier wäre zu vermerken, daß die von Levy als Seisma bezeichnete Formel sich eigentlich aus zwei

Figuren, nämlich Seisma und Krouisma, zusammensetzt und daß die Transkription des mittelbyzantinischen Seisma als Triller nicht korrekt ist. Constantin Floros, Hamburg

J a h r b u c h für musikalische Volks- und Völkerkunde. Für das Staatliche Institut für Musikforschung und die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients hrsg. von Fritz Bose. Band 3. Berlin: Verlag Walter de Gruyter und Co. (1967). 148 S.

Der dritte Band des zu den wichtigsten Periodica der Ethnomusikologie gehörenden Jahrbuchs für musikalische Volks- und Völkerkunde enthält wiederum gehaltvolle Beiträge zur Kunstmusik asiatischer Völker sowie zur europäischen und außereuropäischen Volksmusik.

Von Peter Crossley-Holland stammt der erste, siebzig Seiten starke Aufsatz über *Form and Style in Tibetan Folksong Melody*, dem zur akustischen Illustration eine Schallplatte beigelegt ist. Es handelt sich um eine höchst ergebnisreiche Studie, untersuchte der Autor doch im Kontakt mit tibetischen Flüchtlingen, die sich heute im indischen Grenzgebiet aufhalten, die bisher kaum bekannte Volksmusik des Tibet. Zum einen legt Crossley-Holland im Notenanhang des Jahrbuchs 40 transkribierte Melodien vor (der Vergleich mit den klingenden Dokumenten auf der Platte läßt erkennen, daß der Autor nicht nur exakt, sondern auch sinnvoll übertragen hat). Sodann präsentiert er eine umfassende Strukturanalyse sowie eine auf das Wesen dieser Musik ausgerichtete Stilbeschreibung. Schließlich versucht er eine Klassifikation der wichtigsten melodischen Strukturen und stilistischen Elemente. Dabei erweist es sich auch hier als für die Gestalttypen wichtiges Kriterium, ob es sich um Gesänge nomadisch lebender Sänger oder um solche von Ackerbauern, ob es sich um Tanzgesänge oder Gelegenheits-Lieder wie Lobgesänge, patriotische und deskriptive Weisen handelt. Immer ist ihre Funktion bestimmend für die musikalische Gestalt. Fast alle untersuchten Volksgesänge halten sich an die Stanzen-Form zu 2, 3, 4, 5, 6 oder 8 metrischen, aber meist ungeraimten Versen. Mitunter wird die Stanze mit einem Refrain verbunden und im Wechsel von Frauen und Männern antiphonisch vorgetragen. Der Autor teilt im Folgenden seine Beobachtungen über die syllabische

Struktur, über Metrum, thematische Beziehungen, Tempo, modale Skalen, Modulation und Transposition, Ambitus, Motus, Intervalle, Incipits und Kadenzen sowie Ornamentation und vokales Timbre mit. Die Analyse der vierzig Melodien ermöglicht dem Autor eine sinnvolle Klassifikation dieser Volksmusik nach Stileigentümlichkeiten, die allerdings durch weitere Forschungen noch zu erhärten oder zu modifizieren sein wird. Dabei dürfte sich der tabellarische Anhang der Studie als besonders wertvoll erweisen.

K. Khatschi untersucht *Das Intervallbildungsprinzip des persischen dastgāh shur* und setzt sich mit einer der zahlreichen neupersischen Theorien über die Modusbildung der persischen Kunstmusik auseinander. Der Autor beschränkt sich dabei auf den dastgāh shur, den am weitesten verbreiteten und volkstümlichen dastgāh. Khatschi stellt die Theoretiker-Aussagen über die shur-Tonleiter aus älterer und neuerer Zeit zusammen, vergleicht diese sodann mit ihrer objektiven Erscheinungsform und kommt zum Schluß, daß die Aufgliederung der shur-Tonleiter nicht durch die Anwendung des tetrachordalen, sondern nur durch diejenige des trechordalen Systems als Intervallbildungs-Prinzip sinnvoll erscheint. Aufführungspraktische Gegebenheiten erheben diese Arbeitshypothese Khatschis zur Gewißheit. Es wäre für ein Verständnis des persischen Musikdenkens und seine Auswirkungen auf die Praxis von hohem Interesse, das neuere persische Repertoire noch eingehender zu beschreiben, als dies bis heute geschehen ist.

Wie Khatschi stammt auch Josef Kuckerts aus der Kölner Schule. Er behandelt in aller Kürze den *tāla in der südindischen Kunstmusik* und zeigt, wie die tāla-Periode (tālāvarta) aus einem oder mehreren tāla-Gliedern aufgebaut ist. Jedes dieser Glieder unterteilt sich in eine oder mehrere tāla-Zählzeiten (tālāksara), die wieder in Unterzählzeiten (aksarakāla) zerlegt werden können. Das Zeitmaß (kāla) bestimmt sich nach den tāla-Gliedern; die Dauer der Zeitstrecke, welche ein Glied in Anspruch nimmt, wird durch das vom Spieler gewährte Tempo (laya) bestimmt. Die Summe der von den Gliedern eingenommenen Zeitstrecken ergibt die Dauer der tāla-Periode, die in der südindischen Musik im Verlaufe eines Stücks nicht verändert

wird. Die musikalische Vielfalt der Mikrostrukturen zu studieren bietet noch ein weites Arbeitsfeld der Ethnomusikologie.

Jürgen Elsner äußert sich zu *Prinzipien arabischer Musizierpraxis* und stellt fest, daß ein maqām nicht eine feststehende Melodiegestalt ist, sondern grundsätzlich mehrere Realisationen zuläßt. Elsner sieht geradezu ein Grundprinzip arabischer Musizierpraxis darin, daß eine Melodiegestalt durch immer wieder neue improvisatorische Formulierungen repräsentiert werden kann, was er in Unterscheidung zur Variantenbildung als Variabilitätsprinzip bezeichnet. Anhand einiger konkreter Realisationen untersucht der Autor, welche Gesetzmäßigkeiten den variablen Melodiegestalten zugrundeliegen und weist damit den Weg für dringend notwendige Detail-Forschungen.

Die letzten beiden Beiträge des Bandes, der wie üblich durch Buch- und Schallplattenbesprechungen ergänzt wird, führen in den europäischen Raum. Felix Hoerburger weist auf *Orientalistische Elemente in Volkstanz und Volkstanzmusik Nordgriechenlands* hin, wobei er aber nicht die nur schwer zu fassenden historischen Beziehungen ins Auge faßt, sondern einige Erscheinungen aufzeigt, die offenbar erst in jüngerer Zeit aus dem Osten zu bereits vorhandenem Bestand in Griechenland hinzugekommen sind. Hellmuth Christian Wolff wertet Rameaus Ballett-Komposition *Les Indes galantes* als musikethnologische Quelle. Die Exotismen dieses Werkes und dieser Zeit sind dem Historiker wohl bekannt. Wolff weist darauf hin, daß Rameau typische Elemente außereuropäischer Musik (etwa des Sonnengesangs der Inka in *Les Incas de Pérou*) übernommen und ins Eigene verwandelt hat.

Sämtliche Beiträge dieses Bandes halten ein hohes wissenschaftliches Niveau und bieten Erkenntnisse, die für die Forschung bedeutsam sind. Hans Oesch, Basel

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. Brednich. Dreizehnter Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1968. 264 S., 2 S. Faksimiles.

Der Inhalt dieses Jahrbuches spricht im Unterschied zum 12. Jahrgang hauptsächlich nur die Spezialisten der Volksliedforschung an. Neben vielen Besprechungen und zwei Berichten (über das Westfälische Volkslied-

archiv sowie die Volksliedforschung in Griechenland) werden sechs Aufsätze angeboten, in denen vornehmlich neue „Volksliedbelege“ erschlossen oder aber bereits bekannte unter veränderten Gesichtspunkten neu klassifiziert werden. Letztere unausweichlich gewordene Frage wird auch in dem einleitenden Beitrag von A. Taylor, *Lists and Classifications of Folksongs*, betont gestellt. Jeder in diesem Sachgebiet Erfahrene weiß, wie außerordentlich schwierig es leider immer noch ist, Volksgesänge sachgerecht in Gattungen oder Gruppen zu untergliedern und diese somit zu bestimmen. Was ist schon präzise ein „Studentenlied“, was sind die konstitutiven Merkmale einer Ballade oder von „Balladlike Pieces“, von „temperance songs“ oder „Romanzen“. Taylor weist auch keinen gangbaren Weg heraus aus dem international herrschenden Wirrwarr, er referiert lediglich über 44 „Classifications“; er verweist auf ansonsten hierzulande gewöhnlich nicht benutzte Privatsysteme vornehmlich nordamerikanischer Provenienz und verwirrt damit den Ratlosen noch mehr. Demgegenüber bietet der Herausgeber R. W. Brednich brauchbares Material an. Er erschließt eine *Rastatter Liederhandschrift von 1769*, von deren 265 Liedern zwar 44% aus *Sperontes Singender Muse* kopiert wurden, die aber dennoch einen nützlichen Einblick gewährt in den studentischen Singusus während des 18. Jahrhunderts. Auf diese sehr sachkundigen Mitteilungen folgen Notizen von A. Höck über *Leiermänner und Zeitungssänger*, soweit diese in hessischen Rechnungsbelegen im 17. Jahrhundert Erwähnung finden. Es sind zusammenhanglose und sehr gemischte Exzerpte aus einigen kleineren Gemeinden, die der Ergänzung bedürfen (der auf S. 60 erwähnte „Marien(?) Trompeter“ war gewiß ein Trumscheitspieler). K. Roth vermehrt unser Wissen von der bekannten *Ballade von den Zwei Schwestern* um zwei bisher unbeachtet gebliebene Fassungen aus Slowenien, die er mit der Tradition in Nordeuropa vergleicht. Auf S. 85 bis 122 unternimmt es dankenswerterweise D.-R. Moser zum ersten Male, alle noch zur Verfügung stehenden *Märchensingverse in mündlicher Überlieferung* zusammenzustellen und vergleichend zu ordnen. Er stellt mehrere sehr einfache, dem gewöhnlichen Kindergesang zugehörige Melodiemodelle fest, die in den wenigen Märchen mit Singpartien angestimmt

werden, aber wohl nicht „auch unterschiedlichen entwicklungsgeschichtlichen Phasen zuzuordnen sind“ (S. 113). Von dieser Materialbasis ausgehend gewinnt Moser Kriterien, die dazu beitragen, das Problem der seit vielen Jahren umstrittenen Echtheit der „ostpreussischen Märchenlieder“ von Hertha Grudde klären zu helfen. Eine mit viel Fleiß angelegte Repertoireuntersuchung von D. Saueremann schließt sich an. Gegenstand der Beschreibung sind die im Münsterlande derzeit noch geübten „Lambertuslieder“, die bei einem Brauch realisiert werden, der ausgehend von der Stadt Münster mit dazu gehörigen Tanz- und Kinderliedern bis hin zu „Großveranstaltungen“ weiter entwickelt worden ist. Die dankenswerte Stoffsammlung schließt mit der Bemerkung, diese „möchte aufzeigen, daß Volkslieder und namentlich Tanzlieder sehr oft mit brauchtümlichen Handlungen verwoben sind“. Dies zu wissen ist nicht neu, es wird hier lediglich anhand eines Herbstfestes erneut bestätigt.

Walter Salmen, Kiel

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music. Armen Carape-
t'yan Editor; Gilbert Reaney, Assistant
Editor. Vol. XXII, 1968. Rom: American
Institute of Musicology 1968, 269 S.

Das Jahrbuch *Musica Disciplina*, seit nunmehr über zwei Jahrzehnten ein wichtiges Forum für die Erforschung der älteren Musikgeschichte, legt auch mit seinem XXII. Band wiederum acht wertvolle Beiträge zu Problemen der Musik des 13.–17. Jahrhunderts vor. Der thematische Bogen spannt sich von der *Ars antiqua*-Motette (Codex Montpellier) bis hin zur anglikanischen Kirchenmusik unter den Stuarts (Orgelbuch des Adrian Batten). Die Tendenz zu weitgehender Auffächerung und Spezialisierung der Forschung wird auch in den vorliegenden Studien an der Tatsache spürbar, daß Einzel- und Detailfragen in den Vordergrund rücken. In einigen Beiträgen ist jedoch — wie sich im folgenden zeigen wird — die Klärung von Fragen erreicht worden, denen eine weit über den jeweiligen Einzelfall hinausreichende Bedeutung zukommt.

Die Reihe der Beiträge eröffnet D. Harbinson mit einer Studie zur Konsonanz- und Dissonanzfrage in der Motette des 13. Jahrhunderts. Ausgangspunkt ist der deutliche Widerspruch zwischen den diesbezüglichen Regeln des Franco von Köln und der

kompositorischen Praxis der Zeit, wie sie im „Corpus ancien“ des Codex Montpellier greifbar wird. Der Autor verwirft alle bisherigen Erklärungsversuche (u. a. Apel) und glaubt, den Schlüssel zur Lösung des Problems in der Dissonanzbehandlung des zweistimmigen Kontrapunkts gefunden zu haben. Er kommt zu dem Ergebnis, „that a certain amount of dissonance was wilfully practised by the mediaeval composer as an integral part of his harmonic or, rather, contrapuntal style and technique“. — U. Günther setzt mit ihrem Beitrag über zwei Balladen der „Ars subtilior“ ihre Bemühungen um ein besseres Textverständnis und genaue Werkdatierungen in der französischen Musik des ausgehenden 14. Jahrhunderts fort. Die Fülle des beigebrachten Materials (unter Heranziehung historischer Hilfswissenschaften wie Heraldik, Genealogie usw.) ist imponierend. Dankenswert ist besonders die durch Vergleich mit anderen handschriftlichen Quellen gewonnene neue Übertragung der Ballade *Bonté de corps* und die daraus resultierende Korrektur der Neuausgabe von Wilkins (CMM 36).

Mit dem folgenden Beitrag nimmt C. Hamm eine der wichtigsten Aufgaben in der Erforschung der Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts in Angriff: die Erstellung eines Verzeichnisses der anonym überlieferten englischen Musik in kontinental-europäischen Handschriften. Mit Recht sieht der Autor seine Hauptaufgabe darin, einwandfreie Kriterien für die englische Herkunft dieser anonymen Stücke zu finden. Zentrale Bedeutung gewinnt in diesem Zusammenhang der Begriff der „manuscript structure“, den Hamm bereits in Aml 1962 eingeführt und ausführlich erläutert hatte (z. B. paarige Anordnung engl. Kompositionen in der Handschrift Bologna Q 15 usw.). Mit der Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit dieses Kriteriums steht und fällt manche der Zuschreibungen Hamms. — Die folgenden Untersuchungen von Th. L. Noblitt über die Gattung der „Motetti missales“ führen in die Mailänder Kirchenmusik des späten 15. Jahrhunderts. Daß wir es hier nicht mit ad hoc-Zusammenstellungen bereits vorliegender Motetten zu tun haben, sondern mit eigens für eine bestimmte Messe geschriebenen, zyklisch konzipierten Neukompositionen, war bereits bekannt (Jeppesen, Croll, Finscher). Die musikalische und textliche Analyse

der in den Gaffurius-Codices überlieferten „Motetti missales“ bestätigt diese Beobachtung. Der von Finscher dargelegte Zusammenhang mit bestimmten Eigentümlichkeiten des mailändisch-ambrosianischen Ritus ist nach Ansicht Noblitts noch nicht endgültig geklärt. Wichtig ist schließlich der Hinweis auf hier in Erscheinung tretende humanistische Tendenzen sowie auf ein in die Messe eindringendes „*element of subjective interpretation*“ (Finscher). Hier besteht eine Parallele zu Luthers „Deutscher Messe“, in der Teile des Ordinariums durch neugeschaffene reformatorische Kirchenlieder ersetzt werden. — Organisch schließt sich C. A. Millers Beitrag über Gaffurius' *Practica Musicae* an, der neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte dieser wichtigen Schrift liefert. Als Hauptergebnis des Vergleichs der handschriftlichen Fassung in der Biblioteca Civica zu Bergamo (1487) mit der gedruckten Ausgabe (1496) ist festzuhalten, daß die Urfassung vor der Drucklegung erheblicher Überarbeitung unterzogen wurde. Es zeigt sich, daß die *Practica Musicae* ursprünglich keine Einheit darstellte, sondern erst in den Mailänder Jahren aus mehreren kleineren Abhandlungen zusammengefaßt wurde.

B. Jeffrey eröffnet seine Studie über Anthony Holborne mit einer sorgfältigen und reichhaltigen Dokumentation aller bisher bekannten biographischen Daten. Eine ausführliche Darstellung der Beziehungen des Komponisten zu bedeutenden Persönlichkeiten der Zeit (u. a. Countess of Pembroke) und deren Stellung im englischen Musikleben um 1600 schließt sich an. In dem wichtigen Abschnitt über Holbornes *Consort Music* (S. 146 ff.) steht die Frage nach den Besetzungsmöglichkeiten im Vordergrund. Die Bevorzugung des Violensembles auch in der Tanzmusik zeigt den Übergang von der Gebrauchsmusik (die mit Bläsern besetzt war) zur Kunstmusik. Im übrigen läßt die Analyse der Tänze Holbornes erkennen, daß wir die Bindeglieder zwischen den italienisch-niederländischen Tänzen ca. 1550—80 und der deutschen Suite nach 1600 in England zu suchen haben. Von besonderem Wert ist schließlich das im Anhang mitgeteilte thematische Verzeichnis sämtlicher Kompositionen Holbornes. — Der folgende Beitrag von J. Bunker Clark führt in die anglikanische Kirchenmusik des frühen 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt

steht die Frage nach dem Schreiber des Ms. Tenbury, St. Michael's College 791, des sog. „Tenbury-Orgelbuchs“. Das wichtigste Argument für die Autorschaft Adrian Battens ist die von Bunker Clark überzeugend nachgewiesene Verbindung zu John Barnards *First Book of Selected Church Musick* (1641). — Abschließend liefert E. Pease mit seiner Studie über die Caccia der Bologneser Handschrift Q 16 einige Nachträge und Berichtigungen zu seinem eigenen Aufsatz in MD XX, 1966. Die in Auseinandersetzung mit der Übertragung Ghisis (AfMf 1942) gewonnene neue Fassung der Komposition bietet ein durchaus befriedigendes Resultat. Zu Unrecht wendet sich Pease gegen die von Ghisi vorgenommene Textunterlegung in allen vier Stimmen. Ein wesentliches Merkmal von Stücken dieser Art, die im weitesten Sinne zur Gattung „Villotta“ zu zählen sind, ist die Nachahmung von Instrumenten durch die Singstimmen. Eine rein vokale Ausführung dürfte also (trotz textloser Aufzeichnung der Unterstimmen in Q 16) den Intentionen des unbekanntenen Komponisten am ehesten entsprechen. Dietrich Kämper, Köln

Journal of the International Folk Music Council. Volume XX, 1968. Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd. 1968. VI, 117 S.

Der vorliegende Bericht über die Jahrestagung 1967 (28. Juli bis 3. August) des Internationalen Volksmusikrates in Ostende enthält 13 der 21 dort veröffentlichten Beiträge, einen thematisch dazu passenden Aufsatz von Bruno Nettel/Stephen Blum, einen Nachruf für den im März 1967 verstorbenen Präsidenten des IFMC Zoltán Kodály (Paul Collaer) mit einem Verzeichnis seiner wichtigsten Schriften zum Thema Folk Music Research sowie den üblichen sehr reichhaltigen Besprechungsteil.

Die Hauptthemen der Tagung und somit der ausgewählten Aufsätze sind folgende: 1. *The Concept and Practice of Folk Music and Dance in the 20th Century* (6 Beiträge). 2. *Techniques in the Study of Folk Music* (3 Beiträge). 3. *Performing Styles in Folk Music and Dance* (5 Beiträge). — Der Besprechungsteil behandelt *Music Collections and Anthologies* (32), *Periodicals* (19), *Articles* (5) und *Records* (12).

Leider erfährt der Leser aus dem mitgeteilten Programm der Jahrestagung die Titel der im Berichtsband nicht abgedruckten Bei-

träge nicht, so daß die Auswahl des zum Druck Gekommenen kritiklos hingenommen werden muß. Dies vergrößert den ohnehin schon vorhandenen Nachteil des Nichtteilnehmers, der auf die Lektüre des Jahresberichtes angewiesen ist. Auch kann man sich nur schwer von dem Verdacht lösen, die Beiträge seien teilweise etwas gekürzt wiedergegeben; dies ginge aber, wäre es der Fall, zu Lasten der Autoren, deren Einverständnis zur legitimen Kürzung wie auch zum Ausmaß der Kürzung wohl vorausgesetzt werden darf. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Inhalt aller Beiträge ist hier nicht möglich und auch nicht angestrebt; allein die Darstellung der Problematik nur der wichtigsten Aufsätze würde den Rahmen einer Besprechung sprengen. Daß die den Beiträgen angefügten Resümees der in Ostende stattgefundenen Diskussionen in Form und Inhalt den tatsächlichen Verlauf der Gespräche in etwa wiedergeben, muß angenommen werden. Allerdings dürften dabei Nachdrücklichkeit und Überzeugung der persönlichen Rede verlorengegangen sein. Dieser Mangel muß in Kauf genommen werden. Lange Diskussionen in vollem Wortlaut nachzudrucken wird niemand ernstlich vorschlagen wollen. So bleibt eine Auswahl von Vorträgen zu drei Themenkreisen, deren Aktualität zwar schon älteren Datums ist, deren Behandlung jedoch aufgrund sich ständig wandelnder Gesichtspunkte immer wieder neue Ergebnisse verspricht. Das Problem reduziert sich so auf ein akademisches — zumindest über weite Strecken. Bei der Diskussion der Frage, ob ein bestimmtes, in einem bestimmten Gebiet beheimatetes Musikstück als „folk music“, „popular music“ oder gar „folklore“ anzusehen ist, möchte man mit Maud Karpeles sagen: „I believe it is in the nature of the subject that we cannot draw up a precise scientific definition of folk song which will serve to differentiate it entirely from all other forms of music“ (S. 9), nicht um als *advocatus diaboli* die Diskussion im Keime zu ersticken, sondern um auf das wahre Problem hinzuweisen, nämlich die Methoden der Analyse und des Vergleichs zu verbessern mit dem Ziel, sie einer größeren Überprüfbarkeit, Verbindlichkeit und damit Brauchbarkeit zuzuführen. Auf diesem Sektor gibt denn auch der vorliegende Band vergleichsweise wenig Anregungen. Lediglich die drei Beiträge des 2. Hauptthemas, die sich mit *Techniques*

in the Study of Folk Music beschäftigen, bieten lesenswerte Vorschläge zum „wie“. Das „ob“ und „warum“ unterliegt keinem Zweifel und hätte, so möchte man meinen, nicht so viel Platz beanspruchen dürfen. Letztlich jedoch spiegelt sich im vorliegenden Berichtsband des Internationalen Volksmusikrates der allgemeine Standpunkt dieser und damit verbundener Disziplinen wider, und dieser ist wie schon seit langem immer noch vom Mangel bestimmt, — vom Mangel an praktischen Arbeiten der Analyse, des Strukturvergleichs, der Typologie. Die „intrinsic characteristics“ jedweder Art und Gattung Musik in ihren Regelmäßigkeiten und musikalischen Vergesellschaftungen klar herauszuarbeiten, verlangt eben Kleinarbeit. Große Dinge setzen sich aus kleinen zusammen, nicht umgekehrt.

Die Beiträge zum 2. und auch zum 3. Hauptthema, die der mehr praktischen Arbeit entstammen, sind wertvolle Arbeiten bei der Bemühung, musikalische Zusammenhänge zu erkennen und in ihrer überregionalen Bedeutung zur Geltung zu bringen. Der sehr umfangreiche Besprechungsteil ist, wie in dieser Reihe gewohnt, von großem Nutzen für jeden, der den Aufgaben und Zielen des Internationalen Volksmusikrates verbunden ist. Leonard Vohs, Köln

Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IV. Herausgegeben von Friedrich Lippmann. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1967. 236 S. (Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 4.)

Bereits ein Jahr nach Erscheinen des dritten Bandes der „Analecta musicologica“ konnte in der gleichen, so verdienstlichen Reihe wiederum eine umfangreiche Buchpublikation herausgebracht werden, die thematisch vielfältig geraten ist, ohne indes sich sklavisch an das übergeordnete Konzept der zwischenstaatlichen Musikbeziehungen zu binden. Stärker als bisher liegt der Akzent dieses Bandes auf Italien selbst, auf der Erhellung früherer Epochen der italienischen Musikgeschichte, auf die hier mancherlei neues Licht fällt.

Eröffnet wird der Sammelband durch den Abdruck zweier Referate, die anlässlich des Colloquiums italienischer und deutscher Musikwissenschaftler im März 1966 in Rom

zum Thema „Italienisch-deutsche Beziehungen in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts“ gehalten worden waren. Guglielmo Barblans öffentlicher Vortrag ist mit voller Absicht allgemein gefaßt und gibt, unter Verzicht auf neue Ansatzpunkte, eine ebenso umfassende wie gründliche Übersicht. In bislang wenig bekannte Bereiche hingegen stößt Ludwig Finscher in seinem Referat über *Joseph Haydn und das italienische Streichquartett* vor. Weshalb damals diese Gattung südlich der Alpen so gut wie keine Pflege fand, das läßt sich von den politischen, sozialen und kunstästhetischen Gegebenheiten des Landes her leicht begreifen; die Komponisten, die etwas auf sich hielten, edierten ihre Werke lieber in Paris, London oder Wien. In Italien wirkt sich Haydns Einfluß daher kaum aus; zur Geltung gelangt er lediglich bei Angelo Benincori und bei Luigi Tomasini, deren Quartettstil vom Autor eingehender untersucht und deren künstlerische Bedeutung gewürdigt wird.

Wertvoll und reich an Information ist auch der Aufsatz von Frank A. D'Accone über *Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi — two Florentine composers of the Renaissance*. Diese beiden Meister des frühen 16. Jahrhunderts sind von den Musikologen bisher nirgends speziell behandelt worden, obwohl gerade ihnen eine sehr bemerkenswerte Mittlerrolle zwischen den ursprünglichen italienischen und den allmählich vordringenden französisch-niederländischen Elementen zufällt. Sämtliche erreichbaren Dokumente zum Lebensweg wurden hier akribisch zusammengetragen und ausgedeutet, ihre weltlichen und geistlichen Werke so präzise wie möglich beschrieben. — Auf vorwiegend neue Dokumente kann sich ebenfalls der Beitrag von Agostino Ziino über *Pietro Della Valle e la „musica erudita“* stützen. Da geht es um jenen weitgereisten und vielseitig begabten römischen Patrizier Della Valle (1586—1652), der in seinen späteren Jahren zum Kreise von Giovanni Battista Doni gehörte und auch komponierte, fast noch mehr aber durch den Diskurs *Della musica dell' età nostra* . . . bis in die Gegenwart fortwirkt. Sein musikalisches Schöpferum gewinnt im Hinblick auf die der Gattung des Oratoriums nahestehenden „Dialoge“ eine Fülle von zusätzlichen Details; aus profunder Literaturkenntnis

heraus entwickelt der Autor die Skizze für das Bild einer interessanten Persönlichkeit. — Geht man wiederum ein Jahrhundert vorwärts, so begegnet man in London und sodann in Wien — zwischen 1715 und 1737 — dem hochgebildeten Diplomaten Giuseppe Riva, der sich auch um die Musik so manches Verdienst erworben hat. In erster Linie seinem Traktat *Avviso ai compositori ed ai cantanti* von 1727/28 gilt der sehr nützliche Artikel von Francesco Degrada. Trotz gewisser Anknüpfungspunkte an Tosis kurz zuvor erschienene *Opinioni dei cantori antichi e moderni* . . . wird doch die geistige Unabhängigkeit Rivas evident, dessen Schrift schon Lorenz Mizler als Anhang in die Buchausgabe seines *Musicalischen Staatstheaters* (Leipzig 1740) übernommen hatte (der ungekürzte Wiederabdruck ist nur zu begrüßen). — Ein begrenzteres, aber keineswegs unwichtiges Kapitel der Operngeschichte behandelt Anna Mondolfi-Bossarellis Aufsatz *Due varianti dovute a Mozart nel testo del „Matri-monio segreto“*. Bestimmte Passagen der Cimarosaschen Partitur scheinen nicht ohne Grund schon zur Zeit der Wiener Uraufführung eliminiert bzw. verändert worden zu sein. Dies geschah vermutlich mit Billigung, vielleicht sogar auf ausdrücklichen Wunsch Kaiser Leopolds II., der allzu ohrenfällige Mozartismen der ersten Fassung vermeiden wissen wollte. — Hatte Friedrich Lippmann im Zuge seiner Bellini-Studien zunächst die Opern *I Capuleti e i Montecchi* und *Beatrice di Tenda* betrachtet (Rivista Italiana di Musicologia II, 1967, S. 140—151), so führt er seine quellenkundlichen Anmerkungen jetzt für *Bianca e Fernando, Il Pirata* sowie — besonders instruktiv — für *Norma* und die beiden Fassungen der *Puritani* fort. Da tut man gleichsam einen Blick in die Werkstatt des Bühnenkomponisten Bellini, der in seinem Schaffen keineswegs unkritisch verfuhr und die billigen Theatereffekte stets verschmäht hat. — In einer ausgezeichneten Arbeit *Zur diromatischen Technik Carlo Gesualdos* schließlich steuert Carl Dahlhaus wesentliche Gedanken zur Klärung eines ungewöhnlich verwickelten Problems bei — Gedanken freilich, die sich einem in wenige Sätze zusammengedrängten Resümee durchaus entziehen und nur durch eine ausführlichere Darstellung der Kardinalfragen überhaupt zu vermitteln wären.

Zwei bibliographische Artikel runden den Inhalt des Bandes würdig ab: die diesmal von Wolfgang Witzemann besorgte vierte Folge der *Bibliographie der Aufsätze zur Musik in außermusikalischen italienischen Zeitschriften* und sodann die von Ernst Hilmar zusammengetragenen *Ergänzungen zu Emil Vogels „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700“*. Dank der laufenden Katalogisierung der Musikbestände auf internationaler Basis (RISM) erfuhr, über Vogels Kenntnis von damals hinausreichend, auch die Anzahl der nachweisbaren Individualdrucke eine beträchtliche Erweiterung; jetzt konnten Sammlungen miterfaßt werden, die sich in Ost- und Südosteuropa, in Spanien und in den USA befinden.

Werner Bollert, Berlin

Musik des Ostens. Sammelbände der Johann Gottfried Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. 5. Im Auftrage des J. G. Herder-Forschungsrates hrsg. von Fritz Feldmann. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1969. 203 S.

Das nunmehr im 5. Band vorliegende Jahrbuch des Ostens entwickelt sich immer stärker zu einem zentralen Periodicum für alle Probleme osteuropäischer Musik. Frei von Ressentiments und Vorbehalten ist es stets bemüht, musikalische Fragen dieses geographischen Raumes objektiv zu erörtern. Da es auch Autoren osteuropäischer Länder jederzeit offen steht, dient es im vornehmsten Sinne der Verständigung zwischen den Völkern. Die 15 Beiträge dieses Bandes behandeln nicht nur Themen aus ehemals ostdeutschen Gebieten, sondern u. a. auch Probleme der ukrainisch-byzantinischen Kirchenmusik, der lettischen Volks poesie, des böhmischen Orgelbaus sowie der musikalischen Systematik und Theorie.

Wohl mehr zufällig bilden die betont topographisch orientierten Aufsätze über schlesische Musik einen gewissen Schwerpunkt. Wolfgang Scholz bietet eine Kurzfassung seiner heute kaum erreichbaren Breslauer Dissertation von 1941 über das musikalische Leben von Liegnitz bis ca. 1800. Das wertvolle Material gewährt Einblick in das erstaunlich reiche Musikleben dieser Stadt. Seinen Bemerkungen über die dortige Bibliotheka Rudolphina, die sich nach Irrfahrten jetzt in Breslau befindet,

schließt sich eine kurze Zusammenstellung von 18 schlesischen Musikern an, deren Werke einst in Liegnitz aufbewahrt wurden. Es bleibt zu hoffen, daß der Verfasser bald einen kompletten Katalog dieser Kompositionen vorlegen kann, wie er erfreulicherweise weitere Veröffentlichungen über die Liegnitzer Musikgeschichte ankündigt. Auf die Liegnitzer Kirchenmusik zwischen 1890 und 1945 geht Otto Rudnick ein. Er entwirft ein lebendiges Porträt seines Vaters Wilhelm R., der dort von 1891—1919 als Kantor und Organist wirkte und auch als Komponist von Messen, Motetten, Psalmen, Oratorien und anderen Werken hervortrat. Otto Rudnick folgte ihm im Amt und setzte sich vor allem auch für Reger ein. In einer gediegenen Studie hebt Walter Kwasnik die überregionale Bedeutung Oberglogaus (Kreis Neustadt in Oberschlesien) als Musikstadt hervor. Dieser kleine Ort empfing seine musikalischen Impulse von der Residenz des Reichsgrafen von Oppersdorf, vom Lehrerseminar und von dem bekannten Orgelbauer Carl Berschdorf. Fritz Feldmann setzt sich in zwei kleinen Aufsätzen speziell mit musiktopographischen Problemen auseinander. In den *Grundgedanken zur Musiktopographie* entwickelt er neun verschiedene, bei der Behandlung einer solchen Materie zu berücksichtigende Gesichtspunkte und regt mit Recht auch den Vergleich mit anderen Städten an. Bei derartigen Gegenüberstellungen sollte auch, wie noch zu ergänzen wäre, die soziale Zusammensetzung der Bevölkerung, der Grad der Industrialisierung und der Charakter einer Stadt eine wichtige Rolle spielen. In der anderen Studie kommentiert Feldmann aufschlußreich Topographien der ostdeutschen Städte Breslau, Glatz, Stettin und Königsberg aus der Sicht eigener Forschungen zur schlesischen und Breslauer Musikgeschichte.

Ein Beitrag von Werner Braun beschäftigt sich mit den Musikalienbeständen aus dem Nachlaß von Friedrich August Gotthold in der ehemaligen Königsberger Universitätsbibliothek. Mit detektivischem Scharfsinn kann der Verfasser zwei wichtige mitteldeutsche Bezugsquellen, die Sammlung Kötschau und die des 1657 verstorbenen Naumberger Kantors Unger, nachweisen. Joachim Georg Görlich schreibt über *Deutsch-polnische Beziehungen in der Musik*, ein schon sehr häufig in der Wissen-

schaft behandeltes Thema. Speziell für das 19. und 20. Jahrhundert bringt die Darstellung neues Material, während für die frühere Zeit manches nachzutragen bleibt, etwa der Aufsatz des Unterzeichneten über Heinrich Fincks Tätigkeit in Polen (Kongreßbericht Kassel 1962) oder für die polnischen Einflüsse auf die Musik Westeuropas die 1936 in polnischer Sprache gedruckte Wiener Dissertation von Robin Laufer über die polnischen Tänze in der Kunstmusik und die Züricher Dissertation *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker* (1916) von Alicja Simon. Dragotin Cv et k o beleuchtet G. Mahlers frühe Tätigkeit als Dirigent in Laibach 1881/82 auf der Grundlage zahlreicher Zeitungskritiken, während Rudolf Qu o i k a auf die barock-„gotische“ Orgel der Benediktinerabtei Kladrau in Böhmen, ein Werk des Leopold Burghart (1726), aufmerksam macht.

Eine ausdrücklich als „Versuch“ bezeichnete Untersuchung der lettischen Volkspoesie in musikwissenschaftlicher Sicht entstammt der Feder von Karl B r a m b a t. Sie möchte aus den reinen Texten Aufschlüsse über den Gesang, die begleitenden Instrumente und ethnographische und historische Daten gewinnen, ein Unterfangen, dem verständlicherweise natürliche Grenzen gesetzt sind, aber angesichts der ersten konkreten Ergebnisse keineswegs aussichtslos erscheint, wenn erst einmal der riesige Gesamtbestand systematisch gesichtet ist. Die kenntnisreiche Studie geht auch auf die Eigenarten der lettischen Volkspoesie, ihren hohen kulturhistorischen Wert und ihre chronologischen Probleme ein. Der aus der Ukraine stammende holländische Musikologe Myroslaw A n t o n o w y c z stützt sich in seinem Aufsatz *Ukrainische Hirmen im Licht der byzantinischen Musiktheorie* hauptsächlich auf den Lemberger Hirmolog (1904). Seine Thesen, die es in Zukunft noch zu vertiefen gilt, deuten zwingend auf den genetischen Zusammenhang der ukrainischen liturgischen Musik mit der alten byzantinischen hin und bestätigen die dualistische Auffassung der byzantinischen Theorie, daß die Echoi als Stufen eines tetrachordalen Systems und als Systeme gewisser melodischer Modellphrasen anzusehen sind. In einer Miscelle verweist Gheorghe C i o b a n u auf die musikalischen Manuskripte in byzantinischer Nota-

tion im Besitz verschiedener rumänischer Bibliotheken.

Zwei theoretisch reflektierende Beiträge von Rudolf B o j a n o w s k y und Heinrich S i m b r i g e r setzen sich mit den Möglichkeiten auseinander, die Zwölftonmusik Schönbergs zu „humanisieren“. Bojanowsky als schaffender Musiker erkennt in den „symmetrischen Quintschritten“ und in der „Intervallpermutation“ den Weg, die Pentatonik, das Dur-Moll-System und die Reihentechnik miteinander zu verknüpfen, möchte aber über alle theoretische Erörterung das musikantische Erleben gestellt wissen. Simbriger sieht in der „Komplementären Harmonik“ ein Mittel, das von Schönberg und seinen Nachfolgern gestörte „menschliche“ Gleichgewicht wiederherzustellen und „die Zwölftonordnung innerhalb der natürlichen Ordnung des realen Tonraumes sich ausleben zu lassen“. Man sollte Simbriger die Möglichkeit bieten, diese hier in einem knappen Aufsatz konzentrierten Gedanken in Buchform zu veröffentlichen, weil sie nach Meinung des Schreibers dieser Zeilen wesentlich dazu beitragen könnten, die Diskussion über eine von der „Humanitas“ getragenen zeitgenössischen Musik zu fördern. Den Beschluß des inhaltsreichen Bandes bildet Simbrigers Nachruf auf den kürzlich in Dresden verstorbenen deutsch-böhmischen Komponisten Fidelio F. Finke. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Breitkopf & Härtel 1719—1969. Ein historischer Überblick zum Jubiläum verfaßt von Rudolf E l v e r s. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968. 29 S., 5 Taf.

Der weltberühmte Buch- und Musikverlag überreicht diese Broschüre zu seinem 250-jährigen Bestehen am 27. Januar 1969. Ein wichtiges Stück deutscher Musikgeschichte wird entfaltet. Am Anfang steht der Buchdrucker Bernhard Christoph Breitkopf, der 1709 das Geschäft des „weitberühmten Schriftschneiders und Schriftgießers J. C. Müller“ erheiratet und es durch Fleiß und Geschicklichkeit soweit bringt, daß er 1732 den alten, z. T. verfallenen Gasthof „Zum goldenen Bären“ erwerben und nach und nach (bis 1738) zu einem stattlichen Haus ausbauen kann. Erster Auftragneber der Druckerei war der befreundete Dichter J. Chr. Gottsched, der zuerst Verse und 1726 ein ganzes Buch drucken ließ und mit der Ausführung höch-

lich zufrieden war. Andere Werke folgten, eine Zeitschrift *Der Zuschauer* kam hinzu. Endlich die Musikdrucke in gutem sorgfältigem Stich: 1736 das sog. Schemelische Gesangbuch (mit den Vertonungen Bachs) und im gleichen Jahr die nachmals berühmte Liedersammlung der *Singenden Muse an der Pleisse*. 1762 wurde der einzige Sohn J. G. Immanuel nach Studium und Bildungsreisen in die Firma aufgenommen, der sich danach „zu einer der größten Verlegerpersönlichkeiten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ entwickelte. Er wählte als Druckereizeichen den uns so wohlvertrauten Bären mit dem Pallaskopf-Schild. In echter Handwerksgesinnung leitete er eine Reform der Typographie ein und stellte nach gründlichen Berechnungen durch seine Verwendung von teilbaren und beweglichen Noten-Lettern den Notensatz auf eine ganz neue Basis. Die bekanntesten Tonsetzer (u.a. Hiller und C. Ph. E. Bach) ließen ihre Werke bei ihm drucken. Neben dem aufblühenden Verlag begründete er ein stetig wachsendes Musiksortiment, dessen Kataloge (1762–87 alljährlich) noch heute eine wichtige historische Quelle darstellen. Sein Haus wurde Sammelpunkt der Komponisten und der Gelehrten der Messestadt; einer der Söhne (B. Th. Breitkopf) wurde Freund des jungen Goethe und Vertoner seiner Leipziger Lieder, die „bei Breitkopf“ auch gedruckt wurden. Der Vater J. G. Immanuel starb 1794; Nachfolger wurde Christoph Gottlob, der sich 1795 mit Gottfried Christoph Härtel verband („Breitkopf & Härtel“). 1800 (nach dem plötzlichen Tode des ersten) wurde Härtel der Allein-Inhaber. Die Zeit war für ein allgemeines bürgerliches Musikleben reif geworden. Härtel verstand ihren Forderungen nachzukommen. Er begann die ersten „Gesamtausgaben“ klassischer Komponisten (Haydn, Mozart, Beethoven); er begründete die *Allgemeine Musikalische Zeitung* (von Goethe herzlich begrüßt) als bildendes und werbendes Organ, und verlegte die Kernwerke der neuen Chormusik, vor allem Haydns Oratorien. Der hochinteressante Briefwechsel mit Beethoven, von dem er im Laufe der Zeit bedeutsame Werke wie die Variationen op. 34 und 35, die Fünfte und Sechste Symphonie, die Chorfantasie, die *Egmont*-Musik u. a. m. verlegte, liegt leider immer noch nicht in diplomatisch getreuer Ausgabe vor. Für den Buchhandel druckte Härtel neben schön-

geistigen Werken Chladnis *Lehrbuch der Akustik*. Der von ihm eingeführte Steindruck überflügelte bald den Typendruck. Härtel starb im Todesjahr Beethovens. Hermann (mehr der bildenden Kunst verpflichtet) und Raymund (eine ideale Ergänzung) setzten die Tradition fort und gewannen neue bedeutende Komponisten (z. B. Mendelssohn). Keiner der großen Namen fehlt bis hin zu Richard Wagner, von dem *Lohengrin* und *Tristan* in Verlag genommen wurden. Die Zeit der großen Gesamtausgaben (Bach, Händel, Beethoven) beginnt in der Mitte des 19. Jahrhunderts; Werkverzeichnisse (Mozart, Beethoven, Gluck) folgen. Eitners Quellenlexikon, die Denkmäler-Ausgaben sind weitere wichtige Publikationen. Die großen Musiker-Biographien, die „Handbücher“ bilden noch heute den Grundstock unseres Studiums. Die Periodica zeugen ebenso vom Gedeihen der neueren Musikwissenschaft, das ohne das Haus Breitkopf nicht zu denken ist. — Als die trefflichen Gebrüder Härtel ohne männliche Erben blieben, ging das Unternehmen auf die Schwestersöhne (W. Volkmann und O. v. Hase) über, deren Nachkommen heute noch das Haus leiten. Die ältere Generation unter uns hat dann die wechselvollen Schicksale der „Breitkopfs“ im ersten und zweiten Weltkrieg, die Ausbombung und die Enteignung in Leipzig miterlebt. Aber die dem Unternehmen innewohnende Lebenskraft war so groß, die Führung so sicher und zielstrebig, daß auch das Härteste überstanden wurde. Der Weg in eine gute Zukunft steht offen.

Die knappe und klare Darstellung des Verfassers, über deren Gang wir mit Absicht nur referiert haben, gibt das alles und noch viel mehr an musikgeschichtlich bedeutsamen Einzelheiten wieder. Man wird immer wieder im Geschichtlichen auf sie zurückgreifen müssen und sie den Jüngeren als beispielhafte Geschichte eines großen Verlagshauses zur Nacheiferung empfehlen.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Pasticcio auf das 250jährige Bestehen des Verlages Breitkopf & Härtel. Beiträge zur Geschichte des Hauses. (Leipzig:) VEB Breitkopf & Härtel [1969]. 186 S., 6 Taf.

Das hübsche Büchlein von 186 Seiten, das drucktechnisch besonders gut ausgestattet ist, hat seine besondere Note darin,

daß es die Arbeit in Einzelgebiete auffächert und an ihnen ein einprägsames Bild von Werden und Bedeutung des jubilierenden Hauses gibt. Die Geschichte ist von Helmut Zeraschi knapp und klar dargestellt. An einer aufschlußreichen Zeittafel wird die Hinwendung zum Musikdruck und das Anwachsen der verlegerischen Leistung aufgezeigt. Damit auch das Visuelle nicht zu kurz komme, wird das Verlagssignet mit Abbildungen durch Otto Seiffert besonders behandelt. Herta Schetelich stellt die historische Bedeutung der Verlagskataloge Immanuel Breitkopfs überzeugend dar. Eine wichtige, von Herbert Schulze in den Grundzügen erfaßte Rolle spielt das Thema „Verleger und Autor“, das später noch von Ferdinand Hirsch im Hinblick auf Beethoven ergänzt wird. Im Mittelpunkt der Darstellung steht mit Recht die Allgemeine Musikalische Zeitung (Gerd Schönfelder). In ihr erhalten mit der Jahrhundertwende durch die Initiative des Verlegers und die geistige Überlegenheit des Goethefreundes Friedrich Rochlitz die „Kenner und Liebhaber“ der Musik und der Berufsstand der Musiker ihr Organ. In dem Gegenspiel von Schaffendem und sachkundigem Kritiker und in seiner Mitterschaft zwischen Werk und Publikum erfüllt das Blatt eine zeitgeschichtlich wichtige Aufgabe. Danach wird von Frieder Zschoch das zweite Kerngebiet des Verlages im 19. Jahrhundert, die Herausgabe musikalischer Denkmäler, mit großer Sachkunde und vielen unbekanntem Einzelheiten behandelt. Eine leichte Eintrübung in das helle Bild bringt die Einbeziehung von Nebengebieten wie Instrumentenhandel und Klavierbau, deren wechselvolle Geschichte der Verfasser (Helmut Zeraschi) durch gute Abbildungen erfreulich belebt. Mit diesen wird auch das Kapitel „Kunstverlag“ (Günther Meissner) ausgestattet; wir werden den Weg geführt, der von Thoma bis Klinger reicht; auch die Musiktitel ziehen daraus ihren Nutzen. Das von Walter Siegmund-Schulze ausführlich behandelte Kapitel Breitkopf & Härtel und die Musikwissenschaft braucht in einer Fachzeitschrift nur eben genannt zu werden, um reichen und dankbaren Widerklang zu finden. In die Dokumentation führt endlich die Schilderung der Besuche und Berichte großer Zeitgenossen, von Winckelmann über Goethe und Burney bis hin zu den reisenden und

dichtenden Damen des 19. Jahrhunderts. Am Schluß steht ein geschickt fingiertes Gespräch zwischen Verleger und Komponist (Breitkopf und J. A. Hiller), an dessen Ende Hiller dem Verleger und Freund das Singpiel *Die Jagd* als seine nächste Komposition avisiert.

Gesondert von diesem Gedenkbüchlein werden noch einige der schönsten alten Notendrucke des Hauses im Faksimile geboten: Lieder aus alter und neuer Zeit; Tanzbilder aus alter und neuer Zeit, Menuette für die Laute mit einer Fantasie des berühmten Lautenisten Baron („als Probe eines neuen Druckes von musikalischen Charakteren für die Laute“) aus dem Jahre 1757 und endlich die dritte Abteilung der Goethe-Lieder von Johann Friedrich Reichardt — eine vielfältige und bedeutungsvolle Dokumentation.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

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

Der Band III der Verlagsgeschichte behandelt die Zeit Leipzig 1918—1952 und Wiesbaden 1945—1968. Bd. I und II waren eine „großartige Dokumentation“, geschrieben von einem „geborenen Historiker“; Bd. III ist ein ganz persönlicher Erlebnisbericht des Dr. Hellmuth von Hase. Die Zeit hat dafür gesorgt, daß er lebendig und wechselvoll wurde. Am 2. Januar 1919 übernahm er den Verlag, der im 2. Weltkrieg, am 4. Dezember 1943, durch einen feindlichen Luftangriff vernichtet wurde. *Wiederaufbau und Enteignung* lautet die Überschrift des nächsten Kapitels; dann folgen Ergänzungen der in Bd. II gegebenen Lebensläufe, dabei ist auch Hermann von Hase (gef. 1945) nicht vergessen worden. Auf der gleichen Seite stehen die Bilder Ludwig und Wilhelm Volkmanns; auch ihre Biographien folgen. Am 27. Januar 1919 bestand der Verlag 200 Jahre, 1952 wurde er VEB. Das Neuerstehen des Verlags in Wiesbaden liest sich wie ein interessanter Roman. Der Wiederaufbau des Musikverlages festigte die internationalen Verbindungen aufs Neue. Die in der Leipziger Verlagsarbeit angebahnten Beziehungen zu zeitgenössischen Komponisten (J. N. David, G. Raphael, H. Gál, W. Marx u. a. m.) wurden fortgesetzt; jün-

gere zukunftsvolle Kräfte (S. 133 ff.) wuchsen zu. Als unerschütterliche Säule einer älteren Generation lebte bis 1957 Jean Sibelius (Sibelius-Gesamtausgabe 1957–1967). Aber damit sind wir schon mitten in der Geschichte der Wiesbadener Entwicklung, vor allem bei den *Gesamtausgaben und musikwissenschaftlichen Publikationen*. Aus eigenem Entschluß verwirklichte der Verlag eine Gesamtausgabe der Werke Max Regers (ab 1953); er übernahm die Herausgabe der von Willy Hess betreuten (12) Supplementbände der Gesamtausgabe der Werke Beethovens; neu aufgelegt wurden die 65 Bände der DDT (H. J. Moser). Langsam mehrten sich im altrenommierten Buchverlag die Neuerscheinungen; die Neuausgabe des Köchel-Verzeichnisses (S. 152) wurde 1964 (durch Giegling, Sievers und Weinmann) abgeschlossen; ein „Kleiner Köchel“ schon 1951 herausgebracht. Und alles deutet auf weiteres günstiges Wachstum.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Heinrich Lindlar: C. F. Peters Musikverlag. Zeittafeln zur Verlagsgeschichte 1800–1867–1967. Frankfurt–London–New York: C. F. Peters 1967. 42 S., 8 Taf.

Unter den bis hierher besprochenen Verlagsgeschichten nimmt die des Verlages Peters einen besonderen Platz und Rang ein. Heinrich Lindlar hat dankenswerterweise auf eine laufende Darstellung verzichtet und „nur“ Zeittafeln zur Verlagsgeschichte vorgelegt. Aber diese sprechen in ihrer Kürze und Zurückhaltung eine sehr beredete Sprache, zumal er sie auf der Gegenseite mit aufschlußreichen Marginalien zur Zeitgeschichte begleitet. Wir erleben die Anfänge mit ihren Wechselfällen. Seit 1814 wird mit C. F. Peters, wie auch heute noch, firmiert. Mit vier erstaunlichen Opernpartituren zeitgenössischer Meister beginnt der Verlag glanzvoll. Aber wichtiger sind die durch Erfindung der Notendruckschnellpresse möglichen wohlfeilen, aber kritisch korrekten Gebrauchsausgaben in dem bald zur Tradition gewordenen Format und Titel. Der Eintritt von Dr. Max Abraham in den Verlag (1863) macht Epoche. Er verwirklicht zwei zukunftsreiche Ideen: die „Edition Peters“ und die Musikbibliothek Peters. Der Nutzen für die deutsche Musik und Musikwissenschaft ist unschätzbar. Mit den neu

aufgenommenen Werken der zeitgenössischen Meister wird „die ganze Breite des großbürgerlichen Musikangebots“ erfaßt. 1900, acht Tage nach der Jahrhundertfeier des Verlags, stirbt Dr. Abraham, Henri Hinrichsen tritt an seine Stelle. 1918 wird der Verlag J. Pieter-Biedermann mit dem Haus C. F. Peters vereinigt. Bedeutsame Zeitgenossen (von Reger bis Schönberg) werden neu aufgenommen; die Renaissance der Händel-Opern wird gefördert. Schenkungen werden neu gemacht und Stiftungen errichtet. 1929 wird Henri Hinrichsen Ehrendoktor der phil. Fakultät der Universität Leipzig. Was dann seit 1933 sich ereignet (wir haben es alle miterlebt), erfüllt uns noch heute mit Beschämung und tiefer Trauer. Getreuer Eckart für den Verlag und den Besitz wurde 1939 Dr. Johannes Petschull, der auch noch Henri Litolffs' Verlag hinzuerwarb. Ab 1945 wahrt er als Generalbevollmächtigter die Rechte der Familie Hinrichsen, kann es aber nicht verhindern, daß das Leipziger Stammhaus enteignet und als VEB Edition Peters weitergeführt wird. Frankfurt wird der neue Mittelpunkt. Dort beginnt 1950 der erfolgreiche Wiederaufbau. „Mein Feld ist die Welt“ konnte als Devise darüber stehen. Die letzten Worte des Textes lauten: „*Ein Weltverlag der Musik, vier Verlagshäuser in West und Ost (Frankfurt, New York, London und Leipzig) begehen die 100. Wiederkehr des Gründungsjahres der Edition Peters . . . im Dienste an der Musik und an allen, denen die Musik Lebenselement war und ist.*“

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Karl Vötterle: Haus unterm Stern. Ein Verleger erzählt. Vierte Auflage. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1969. 373 S., 28 Taf.

In der eben erschienenen vierten, wiederum erweiterten Auflage von *Haus unterm Stern* wird die Geschichte des 1923 gegründeten Bärenreiter-Verlages erzählt. Verlag und Verleger sind in diesem Buch in einer einmaligen Weise identisch. Die Anfänge, wie die Begeisterung einer Gemeinschaft junger Menschen aus dem Wandervogel durch Walther Hensel auf das echte Volkslied gelenkt wurde, sind bekannt. Der junge Buchhändler Karl Vötterle gründete zwanzigjährig in seiner Heimatstadt Augsburg den Bärenreiter-Verlag. Ausgehend von

Volkslied und Choral, führte der Weg des Verlages zu Heinrich Schütz, Leonhard Lechner, Hans Leo Haßler, Meldior Franck, gewann auf der 1. Freiburger Orgeltagung Kontakt zu Wilibald Gurlitt und wuchs organisch zum heutigen Weltunternehmen heran. Entscheidend für die Entwicklung dieses Verlages, der bereits im zweiten Jahr seines Bestehens, noch in Augsburg, einen Musikwissenschaftler, Dr. Richard Baum, maßgeblich heranzog, war die Begegnung der vom Protest der Jugend gegen das Bürgertum geprägten Singbewegung mit der Musikwissenschaft.

Der Bärenreiter-Verlag ging nie ausgegrenzte Wege. Er suchte immer ein Neues und gewann damit zunehmend Kontakte in den verschiedensten musikalischen Arbeitsbereichen, von denen hier nur Instrumentenbau, vor allem Orgel, Kirchenmusik, musikalische Volkskunde und nicht zuletzt Musikwissenschaft sowie — nach dem Kriege — die Schallplatte genannt seien (vgl. die Festschrift für Karl Vötterle, besprochen in *Die Musikforschung* XXII, 1969, H. 1).

In dem Buch *Haus unterm Stern* wird so dann erzählt von den Schwierigkeiten, die der Verlag im totalen Staat Hitlers durchgemacht hat und die sogar zum Ausschluss aus der Reichspressekammer führten. Es wird dabei deutlich, wie immer wieder mit schöpferischer Kraft in einer unwahrscheinlichen Teamarbeit gearbeitet wurde und zugleich mit Geschick und Wagemut existenzgefährdende Eingriffe abgewehrt wurden. Der Verlag erlebte 1943 den Untergang der 1000jährigen Stadt Kassel, wurde aber am 8. März 1945 selbst Opfer des sinnlosen Krieges.

Bezeichnenderweise nennt Karl Vötterle den Wiederaufbau aus einem Aschenhaufen „*Das Glück des Wiederaufbaus*“. Bescheiden und dankbar ist die Rückschau auf den neuen Anfang geschrieben, läßt aber erkennen, daß auch der zweite Teil der Verlagsgeschichte bestimmt ist von dem Gedanken Martin Heideggers, den Karl Vötterle als Zitat über ein dem Verlegerberuf gewidmetes Kapitel gesetzt hat: „*Auf einen Stern zugehen, nur dieses*.“ Es ist immer wieder zu spüren, daß der Verleger auf eine Idee zugeht und unbeirrt Stein auf Stein setzt zur Verwirklichung der erkannten Aufgabe. So gewinnen die Kapitel „*Das Werk weitet sich*“ und „*Die großen Unternehmungen*“ eine geradezu programmatische Bedeutung für die Nach-

kriegsgeschichte des Bärenreiter-Verlages. Man erfährt Einzelheiten über die Vorgeschichte der inzwischen in 14 Bänden vorliegenden Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, über die neuen Gesamtausgaben von Bach, Berlioz, Berwald, Bruckner, Dvořák, Fux, Gluck, Händel, Orlando di Lasso (Neue Reihe), Lechner, Mozart, Rhau, Schein, Schubert, Schütz, Telemann, Walter und Wolf, die auch die dringend benötigten Urtextausgaben für den praktischen Gebrauch liefern. Im Kapitel „*Von Heinrich Kaminski bis Ján Čikker*“ erfahren wir in lebendiger Schilderung bedeutsame Einzelheiten über die Aufnahme von Musik der Gegenwart in den Bärenreiter-Verlag. Vertreten sind u. a. Distler, Pepping, Reda, Hufschmidt, Krenek, Zillig, Kelterborn, Burkhard, Theodore Antoniou und Ján Čikker.

Es ist recht aufschlußreich, wie Karl Vötterle in einem Kapitel „*Vielfältige Wege*“ Einblick in seine Arbeitsweise gibt und dabei bekennt, wie immer wieder aus der persönlichen Begegnung, aus dem Gespräch Ideen Gestalt gewinnen und zur Verwirklichung führen. Drei Kapitel, „*Pro Henrico Sagittario*“, „*Begegnung über Grenzen*“ und „*Via Prag*“, dokumentieren eine besondere Richtung im Bärenreiter-Werk: die bewußte Entwicklung zur Internationalität und die aus dem Herzen kommende Kontaktpflege zu Osteuropa (vgl. die von Karl Vötterle geleitete „*Internationale Heinrich Schütz-Gesellschaft*“ mit Sektionen in 23 Ländern, die MGG, die Gesamtausgaben, die 11 Musikzeitschriften des Verlages, darunter vier mehrsprachige). Bleibt noch das vorletzte Kapitel des Buches nachzutragen, in welchem die Entstehung der eigenen Niederlassungen in London, Paris und Basel geschildert werden.

Das „*Haus unterm Stern*“, von dem Karl Vötterle erzählt, ist ein musikverlegerisches Imperium geworden, für das alle, die mit der Musik zu tun haben, dankbar sein müssen. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Rheinische Musiker. 3. Folge. In Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno-Volk-Verlag 1964. 108 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 58.)

Im Anschluß an die bereits vorgelegte erste und zweite Folge des bio-bibliogra-

phischen Nachschlagewerks über rheinische Musiker (vgl. *Mf* XV, 1962, 194 f., XVII, 1964, 299) ergänzt die dritte Folge das bisher veröffentlichte Material durch die Einbeziehung zahlreicher neuer Artikel. Die wiederum sehr detaillierten Biographien und Bibliographien berücksichtigen erfreulicherweise auch weniger bekannte Persönlichkeiten. Leider wurde in der neuen Folge von der Möglichkeit, den Artikeln ausführliche Literaturangaben hinzuzufügen, weniger Gebrauch gemacht als in den vorher erschienenen Heften. Überhaupt keine Literaturhinweise enthalten z. B. die Artikel *Drechsler*, *Hammerschlag*, *Plath*, *Raabe*. Ein Inhaltsverzeichnis registriert sorgfältig die in den bisher erschienenen Heften veröffentlichten Artikel. Für die Forschung bedeutet die Publikation einen großen Gewinn. Richard Schaal, München

Fred Blum: Monographs in Series. A Bibliography of Numbered Monograph Series in the Field of Music Current Since 1945. New York u. London: The Scarecrow Press, Inc. XIII, 197 S.

Die bibliographische Ermittlung von Serientiteln auf dem Gebiet des Musikschritttums gehört zu den nicht immer leichten Aufgaben der Musikbibliotheken. So ist es begrüßenswert, wenn in einer Übersicht über 250 Serien musikwissenschaftlicher Monographien mit ihrem Serientitel und sämtlichen bis zum Erscheinungsjahr dieser Bibliographie edierten Einzeltiteln zusammengefaßt werden. Ein Index der herausgebenden Institutionen und der Serientitel ohne Spezifikation der Stücktitel gibt einen guten Überblick über das umfassende Material. Der Hauptteil der Publikation ist den bibliographischen Angaben über die einzelnen Reihen mit ausführlicher Verzeichnung der bisher erschienenen Bände gewidmet. Aufgenommen wurden ausschließlich numerierte Serien und Monographien, so daß z. B. Zeitschriftenserien, Kongreßberichte und die große Zahl unnumerierter Reihen in der vorliegenden Bibliographie nicht zu finden sind. Leider vermißt man unter den Angaben Hinweise auf den Umfang einer Publikation. Ein ausgezeichnetes Namen-Register erleichtert die Benutzung dieser trefflichen Bibliographie erheblich. Richard Schaal, München

(**Annemarie Eckhoff**): Oper, Operette, Singspiel. Ein Katalog der Hamburger Musikbücherei. (Hamburg): Hamburger Öffentliche Bücherhallen 1965. 206 S.

Der Opernkatalog der Hamburger Musikbücherei, vorgelegt aus Anlaß ihres fünfzigjährigen Bestehens, gibt Zeugnis von einer umfassenden Sammeltätigkeit, die einen reichen, aus Schenkungen und Nachlässen zusammengekommenen Grundbestand systematisch zu ergänzen trachtete. Zum Zeitpunkt der Herausgabe des Katalogs wies die Sammlung bei insgesamt 3198 Bänden 1590 verschiedene Titel auf. Sie umfaßt Partituren in Druck und Manuskript (253 Titel) sowie gedruckte Klavierauszüge; der Schwerpunkt liegt dabei eindeutig auf den Druckausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts. Doch auch aus dem 18. Jahrhundert sind einige interessante Ausgaben und Handschriften zu vermerken wie Werke von Friedrich Ludwig Benda, Georg Benda, Karl Ditters von Dittersdorf, Johann Adolf Hasse (*Alcide al Bivio*, Breitkopf-Ausgabe 1763), Johann Adam Hiller, Johann Gottlieb Naumann, Christian Gottlob Neefe, Antonio Sacchini (*L'Olympiade*), Antonio Salieri u. a. Die Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts sind dann in einer dichten Folge vertreten: Adolphe Adam etwa mit nicht weniger als zehn verschiedenen Titeln, Eugen d'Albert (18), Daniel François Esprit Auber (26), Luigi Cherubini (9), Gaetano Donizetti (15), Charles Gounod (10), Albert Lortzing (12), Jules Massenet (12), Jacques Offenbach (46), Gioacchino Rossini (17) u. s. w.; viele der Titel sind in (zumeist handschriftlicher) Partitur und Klavierauszug oder gar verschiedenen Klavierauszug-Ausgaben vorhanden. Von Richard Wagners *Tannhäuser* besitzt die Bibliothek beispielsweise vier verschiedene Partitur- und zehn verschiedene Klavierauszug-Ausgaben (z. Tl. mit überlegtem Text). Auch Carl Maria von Webers *Oberon* ist in zehn unterschiedlichen Klavierauszügen vorhanden, Mozarts *Don Giovanni* sogar in 18 verschiedenen Klavierauszügen sowie in fünf Partiturdrukken. Für eine Rezeptionsforschung, die der Aufnahme und Verbreitung der Werke großer und kleiner Komponisten auch auf dem Musikalienmarkt nachgehen will, bietet das in Hamburg gesammelte Material in seiner Fülle einen ausgezeichneten Grund-

stock, wie ihn nur wenige deutsche Bibliotheken besitzen dürften.

Die Herausgeberin des Katalogs hat sich bemüht, in möglichst knapper Form alle wichtigen Einzelheiten zur jeweiligen Oper und zur jeweiligen Ausgabe anzugeben, ohne daß ein minutiös ausgearbeiteter wissenschaftlicher Katalog angestrebt gewesen wäre. Neben der Gattung, wie sie das Titelblatt einer jeden Ausgabe ausweist, sind Uraufführungsort und -jahr, Textdichter und von Fall zu Fall die deutschen Übersetzer genannt. Für jede einzelne Ausgabe werden Verlagsort, Verleger, Plattennummer und — sofern angegeben — das Erscheinungsjahr aufgeführt; ferner sind die Herausgeber der Partituren und Klavierauszüge mitgeteilt und schließlich auch die Sprachen angegeben, in denen der jeweilige Text unterlegt ist. Auch wird zwischen Klavierauszügen mit notierten Singstimmen, Klavierbearbeitungen mit überlegtem Text und solchen ohne Text unterschieden. Kurz, alles was einer ersten Information und bibliographischen Bestimmung dient, wird beigebracht. Lediglich bei der Angabe der Plattennummern der Firma Breitkopf und Härtel hätte man sich den Zusatz V(olks)-A(usgabe) gewünscht, um damit den Irrtum auszuschließen, daß es sich z. B. bei dem Klavierauszug von Mozarts *Schauspiel-direktor* (Pl. Nr. 204), arrangiert von August Horn, nicht um eine kurz nach 1800 zu datierende Frühausgabe, sondern um eine sehr späte, in der billigen Reihe der Volksausgaben erschienene Edition handelt (S. 101). Nicht in einen Katalog über Bühnenwerke gehören die Originalausgaben von Johann Heinrich Rolles Oratorien *Mehala*, *Saul* und *Der Tod Abels*; die Herausgeberin ist hier offenbar über die Bezeichnung „*musikalisches Drama*“ gestolpert (S. 124). Etwas unglücklich ist auch der fünfseitige Anhang, in dem „*Singspiele und Ähnliches*“ katalogisiert sind (S. 171—175). Denn es handelt sich keineswegs um Singspiele im Sinn des im 18. Jahrhundert entwickelten Formtyps — die von Johann Adam Hiller z. B. finden sich im Hauptteil des Katalogs —, vielmehr werden hier Liederspiele von Reichardt und Lindpaintner, szenische Kantaten von Cesar Bresgen, musikalische Märchenspiele von Bresgen, Hindemith und Kienzl, musikalische Biedermeierspiele von Lortzing und Spohr sowie Bearbeitungen, um nicht zu sagen, Mach-

werke wie Glucks *Maienkönigin* und Schuberts *Dreimäderlhaus* zusammengefaßt. Da sie nun einmal in einen Katalog über musikalische Bühnenwerke gehören, wären sie im Hauptteil besser untergebracht gewesen. Der Katalog wird mit zwei Registern abgeschlossen, und zwar durch ein Verzeichnis der Partituren (S. 177—182) und ein Verzeichnis der Titel (S. 183—207). Angesichts der Tatsache, daß es heute noch kaum Fundortnachweise für Musikalien des 19. Jahrhunderts gibt, ist die Veröffentlichung des Katalogs zu begrüßen und man möchte sich wünschen, daß die Hamburger Musikbücherei ihre offenbar reichen Bestände durch weitere Kataloge bekannt macht.

Klaus Hortschansky, Frankfurt/M.

Musikgeschichte in Bildern, herausgegeben von Heinrich Besseler und Max Schneider. Band I: Musikethnologie, Lieferung 2: Paul Collaer: Amerika — Eskimo und indianische Bevölkerung. Unter Mitarbeit von W. Rhodes, S. Marti, V. T. Mendoza, Eva Lips und R. Krusche. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1967). 210 S.

Nach der hier schon gewürdigten ersten Lieferung, die leider viel zu wünschen übrig ließ, konnte man der zweiten nicht mit hochgeschraubten Erwartungen entgegensehen. Wenn diese nun doch übertroffen werden, so ist damit noch nicht gesagt, daß alles zum besten gelungen wäre. Aber schon ein flüchtiger Blick läßt erkennen, daß hier mit größerer Sorgfalt verfahren wurde. Das ist wohl vor allem dem Umstand zuzuschreiben, daß der Bearbeiter sich diesmal der Mitarbeit einer Reihe von Spezialisten versichert hat. Es ist gewiß keine Schande, einzugestehen, daß man in dem inzwischen doch gewaltig angewachsenen Gebiet der Musikethnologie nicht universell zu Hause ist. Dazu ist die Fülle der Detailforschungen heute viel zu umfangreich. Es wird heute niemand mehr geben, der im Stile von Sachs und von Hornbostel die Völkerkunde der Musik in toto beherrscht.

In der Einleitung behandelnd wechselnde Autoren die Bevölkerungs- und Kulturgeschichte der einzelnen Teile des Kontinents, den Abschnitt über die Musik dieser Völker schrieb Paul Collaer, der hierzu eine Reihe eigener Transkriptionen beisteuert, ohne freilich deren Quellen zu nennen. Seine Ausführungen über die tonalen Struk-

turen der autochthonen Musik der Indianer stiften eher Verwirrung, als daß sie die Verhältnisse klarlegen. Er unterscheidet nämlich nicht zwischen instrumentalen und vokalen Leitern und übersieht zudem, daß man z. B. auf Grifflochflöten niemals von den Tönen der einzelnen Grifflöcher ausgehen kann, da man durch Halbdecken und Gabeln ganz andere Intervalle produzieren kann — und tatsächlich hervorbringt. Man könnte instrumentale Gebrauchsleitern mit vokalen nur vergleichen, wenn man nicht von den Instrumenten, sondern von der auf ihnen gespielten Musik ausgeht. Hinzu kommt, daß die Melodieinstrumente in allen Teilen Amerikas eine absolut selbständige Rolle spielen und nie mit Gesang zusammen auftreten. Haben doch selbst die Trommeln in weiten Bezirken Amerikas keine metrische Beziehung zu den in diesem Falle sogar gleichzeitig erklingenden Gesängen.

Das Bildmaterial, 97 meist ganzseitige Abbildungen und viele ergänzende Textillustrationen, ist gut ausgewählt und gibt einen befriedigenden Überblick über die Musikinstrumente, die musikalische Praxis und das Musikleben der Naturvölker Amerikas. Manche Bilder sind aus einer Zeit, in der die Kulturen noch weitgehend intakt waren. Bei einigen Museumsstücken ist die Beschreibung lückenhaft, offenbar waren keine weiterreichenden Informationen erhältlich. Die Streichzither der Eskimos auf S. 70 ist mit Sicherheit ein Importartikel, der nicht hierher gehört. Das alte Amerika kannte noch keine Saiteninstrumente, selbst der Musikbogen ist noch umstrittener Bestand. Sehr zu bedauern ist, daß von den mittelamerikanischen Hochkulturen keine Bild-dokumente gebracht werden, weder archäologische Funde noch Auszüge aus den Bilderhandschriften, die doch reiches Material zur Musikpflege und Musikkultur aus der Zeit vor der Berührung mit den Europäern enthalten. Wenn man diese Dokumente ausklammern wollte, weil sie eine Hochkultur, kein Naturvolk repräsentieren, wo dann will man sie unterbringen? In der allgemeinen Musikgeschichte, wo sie dann völlig beziehungslos neben Zeugnissen der abendländischen Musikkultur derselben Zeitspanne stehen müßten? Das mag allenfalls für die Kunstmusik Asiens statthaft sein, aber in Amerika ist eine saubere Trennung von Hochkunst und Volkskunst gar nicht möglich. Auch die Kulturen der

Azteken, Tolteken, Maya, Chibcha und Inka heben sich nur wenig über das Niveau der Naturvölker des Landes und sind nur Weiterbildungen unter günstigeren politischen und wirtschaftlichen Bedingungen, wobei Einflüsse aus asiatisch-ozeanischem Raum bei den höher organisierten wie bei den weniger entwickelten Stämmen wirksam werden.

Auch die Texte zu den Bildern stammen von verschiedenen Autoren. Es erübrigt sich, im Einzelnen auf sie einzugehen; daß sie nach Art der Kommentierung sehr verschieden sind, ist die notwendige Folge einer solchen Aufteilung. Leider sind die Quellen nicht oder nur gelegentlich genannt, aus denen die Autoren ihre Informationen bezogen haben. Man ist also gezwungen, zu glauben, was man liest, sofern man nicht aus eigener Kenntnis Bestätigung oder Zweifel anmerken kann. Das Literaturverzeichnis ist mit über 900 Titeln sehr ausführlich, das Register knapp aber ausreichend. Druck und Ausstattung sind wieder hervorragend. Fritz Bose, Berlin

Vor seinen Häusern eine Weide . . .
Volksliedtexte aus der Süd-Türkei.
Hrsg. von Ursula Reinhard. Berlin:
Museum für Völkerkunde (1965). 472 S.
(Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge 8. Musikethnologische Abteilung [ehemals Phonogramm-Archiv] 2.)

In dem Heft Nr. 1 der Musikethnologischen Abteilung der oben genannten Veröffentlichungen (Kurt Reinhard, *Türkische Musik*) sind Texte und Tonaufnahmen, die in den Jahren 1955 und 1956 in der Süd-türkei von Kurt und Ursula Reinhard gesammelt worden sind, katalogmäßig erfaßt. In dem jetzt vorliegenden umfangreichen Buch sind die Texte, soweit sie nicht inzwischen in anderem Zusammenhang publiziert worden sind, nach Sachgruppen geordnet und mit gegenüberstehender Übersetzung herausgegeben.

In der Einleitung referiert die Herausgeberin über die Formen der türkischen Volksdichtung (S. 11–13), die im allgemeinen ein Kriterium für eine Einteilung abgeben. Obwohl auch die türkischen Sammlungen von Liedern meist der Einteilung nach Formgruppen folgen, ist in diesem Werk eine andere Ordnung befolgt worden, „um inhaltlich gleiche Gedichte beieinander

zu lassen, um bei zersungenen Liedern der Schwierigkeit einer Entscheidung zu entgehen, welcher Gattung sie zuzuordnen sind, (und) um die Texte bekannter Dichter besser gesondert darbieten zu können . . .". Die Einteilung ist wie folgt: Klagelieder (mit Totenklagen), Soldatenlieder, Landschaftslieder, Hirtenlieder, Liebeslieder, Brautlieder, Spottlieder, Kinder- und Wiegenlieder, Tanzlieder, Minnesänger, Epen, Verschiedenes und Alevi-Lieder (religiöse Lieder der Aleviten). Diese Einordnung halte ich für recht brauchbar, jedoch hätte daneben ein Index etwa nach der Art des Werkes von Niyazi Eset, *Maniler kilavuzu* (etwa = „Volkslieder-Index“), Ankara 1946, sehr nützlich sein können, wie es auch sehr schade ist, daß nicht wenigstens die wichtige Angabe über den Aufnahmeort hier beigefügt ist, den man aus Kurt Reinhardts *Türkischer Musik* feststellen muß, und daß die Lieder nach den nicht fortlaufenden Nummern zitiert sind, man hat also die Seiten, wo sie stehen, über das „Numerische Register“ zu suchen.

Über die Schwierigkeiten bei der Übersetzung türkischer Liedertexte und auch bei der Fixierung des durch die örtlichen Mundarten und auch gelegentlich durch Besonderheiten der Frauensprache beeinflussten Wortlauts unterrichtet der erste Teil der Einleitung (S. 7–10) in sehr zutreffender Weise. Damit ist einer Kritik an Textaufnahmen und Übersetzung weithin der Boden entzogen. Von den von der Norm abweichenden Wortformen im Text sind nur verhältnismäßig wenige als Druckfehler anzusehen; nach längerem Lesen gewinnt man in vielen Fällen den Eindruck, daß solche Abweichungen mundartlich begründet sind (etwa S. 14 und 154 *mura z* „Gewolltes“ neben normalem *mura d*). Die Übersetzungen sind gut gelungen. Da und dort wären einige Anmerkungen erwünscht, so z. B. wenn das Wort *bacı* (normalerweise „ältere Schwester“, auch „Kindermädchen; schwarze Dienerin“) mit „Frau“ (S. 36/37; 46/47; 50/51) übersetzt wird, was da und dort in Anatolien belegt ist, oder wenn S. 84/85 *cenger* mit „Nelke“ wiedergegeben ist, das in dieser Bedeutung sonst nicht belegt zu sein scheint (*cenger* soll die „wilde Artischocke“ sein). In einigen Fällen, wie etwa im Titel des Buches, wäre *evlerin in* ö n ü nicht wörtlich „vor seinen Häusern“, sondern „vor seinem Hause“ zu übersetzen.

Im Volkslied gibt der Plural oft eine sentimentale Nuance („vor seinem netten, lieben Häuschen“), die wir z. B. auch S. 164/5 in *bizim dinler* „unsere (liebe) Religion“ (sc. der Islam) sehen. Übrigens ist S. 347 von der Herausgeberin in diesem Sinne ganz richtig „vor deinem Haus“ gesagt worden. Gelegentlich läßt sich die Übersetzung als zu frei beanstanden (S. 443: „*ich habe den Schnee beiseite geschoben*“ wohl eher: „ich bin bis zu den Knien im Schnee gewatet“), aber dies sind Kleinigkeiten im Vergleich zu den Schwierigkeiten, welche die Herausgeberin mit Hilfe ihrer türkischen Ratgeber (S. 7) gemeistert hat. In einigen Punkten aber haben auch die türkischen Gewährsleute nicht genaue Auskunft geben können. So lesen wir z. B. (S. 413) „*Çakıcı war ein berühmter Räuber, der zwischen 1920 und 1925 u. a. gegen die Griechen kämpfte*“. Aber schon 1915 erschien in Berlin ein 73 Seiten starkes Büchlein von Enno Littmann, *Tschakyschy. Ein türkischer Räuberhauptmann der Gegenwart*, woraus sich ergibt, daß sein Ruhm schon längst vor den Kämpfen mit den Griechen nach dem 1. Weltkrieg gefestigt war. (Eine Version des Liedes ist auch 1916 in *Rocznik Orientalistyczny* veröffentlicht [p. 334–335]. Das Lied kommt auch bei den Krimtataren vor, v. WZKM 35 [1928] 290–295, WZKM 36 [1929] 48–50. Zur Zeit der Veröffentlichung von Littmanns Buch war Çakıcı bereits mehrere Jahre tot.)

Es muß aber ausdrücklich festgestellt werden, daß solche philologischen Beanstandungen für das eigentliche Anliegen des Werkes belanglos sind. Der Leser sollte „allein durch die Kenntnisnahme der Texte selber einen kleinen Einblick in die bilderreiche, phantasievolle Sprache und Schönheit der türkischen Volksdichtung erhalten“. Einen solchen Einblick zu geben ist der Verfasserin gelungen, und alle an türkischer Volkskunde Interessierten schulden ihr Dank dafür. Johannes Benzing, Mainz

Erwin Hardeck: Untersuchungen zu den Klavierliedern Claude Debussys. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1967. V, 244 S. und Notenanhang. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. XLIV.)

Wenn Hardeck das „*Verhältnis von Musik und Dichtung*“ bei seinen Untersuchungen an die erste Stelle stellt (wobei minutiöse rein musikalische Analysen abschließende

Mithelfer sind), so bekennt er sich zum Prinzip ganzheitlicher Erfassung. Dieses erweist sich zur Durchleuchtung der Debussyschen Formgestaltung als äußerst fruchtbar; ja es leitet offenbar auf die Spur von deren Geheimnis. Die einleitende Betrachtung über die Vorentwicklung des französischen Klavierliedes zeigt, daß auch das früheste Schaffen Debussys in der Tendenz der „Reihung“, in Funktionsminderung, Parallelführungen u. a. m. originell ist. Zwischen 1885 und 1889, insbesondere mit den *Ariettes oubliées* und dem *Jet d'eau* der stark Wagner-beeinflußten *Cinq Poèmes de Baudelaire*, welches Lied wieder in die eigensten Bahnen zurückbiegt, vollzieht sich die Kristallisation des Eigenstils, dessen Voraussetzung naturgemäß die Begründung des Singstimmenduktus auf der Sprachmelodie gab: In Korrespondenz mit nunmehr vertonter symbolistischer Dichtung zeigt sich eine statische Motivbehandlung (von der der Verfasser mit glücklicher Terminologie als von „*Motiv-Mutationen*“ spricht), welche die integrierende Einheit von Musik und (symbolistischer) Dichtung in der Entstehung eines Systems aus übergeordneten Tonsymbolen (und einbezogenen „Tonmale-reien“) darweist, wobei diese durch ihre Assoziationen mit dem Symbol und den fortschreitenden Textbildern selbst wiederum zum Symbol erhoben werden (s. *Ariettes oubliées*). Mit anderen Worten: die musikalische Struktur entsteht im engsten Abbilde der symbolistischen Dichtung selbst, widerspiegelt ihre „*Correspondances*“. Diese Technik ist für Debussy auch späterhin grundlegend, auch wenn nach dem *Pelleas* eine klassizistische Richtungnahme Platz greift, die sich in Linearität und Vereinfachung des Klaviersatzes ausprägt und nunmehr „*autonome musikalische Prinzipien*“ anstelle von solchen „*symbolistischer Textverbindlichkeiten*“ setzt. Der Verfasser spricht nun von „*Motiv-Deduktionen*“. Bei aller musikalischer Autonomie korrespondieren diese aber im Prinzip mit den vorhergehenden symbolistischen Musikformen. Denn auch hier geht es um eine Motivarbeit, welche rückführbar auf das Eingangsmotiv, dem Gesetz des „*Alles aus einem*“ folgt. Unter Ablehnung der Entwicklungs- und Abspalttechnik (s. Klassik und Schönberg) setzt Debussy, zweifelsohne intuitiver und zudem auf „schichtenmäßigem“, d. h. dynamisiertem „aufgespaltenem Klavierbeglei-

tungsgrunde, ein originales statisches Prinzip, das doch in dem „*Alles aus einem*“ mit der Entwicklungstechnik korrespondiert. Die letzte Periode nurmehr akzessorischer Liedvertonung führt den Klassizismus weiter und biegt in eine neue Richtung um, indem die lockere Motiveduktion der Mallarmé-Lieder eine Form am Rande der Athematik, bzw. der Atonalität (*Soupir, Eventail*) zur Folge hat. Die tonale Funktionalität, welche der wagnersche wie klassizistische Einfluß vorübergehend gestärkt hatten (schärfere Betonung der Zentraltöne u. a. m.) zeigt sich doch immer, und am Ende verschärft, durch das oben unmissene Debussy'sche formale Grundprinzip und seine harmonischen Konsequenzen paralyisiert. Die Atonalität von *Eventail* sieht Hardeck als korrespondierend zum Gedichtinhalte, nämlich als Abbild des ontologisch-nihilistischen Symbolismus Mallarmés, an. — Ob seine Negierung des fernöstlichen Einflusses der Weltausstellung 1889, also in dem Jahre der entscheidenden Bewußtwerdung seiner eigenen neuen Prinzipien durch Debussy, zurecht besteht, möchte ich dahingestellt sein lassen. In jedem Falle ist diese Studie Hardecks von aufschließendem und großem Werte und bedeutet, wie mir scheint, einen Fingerzeig, wie man allgemein (und nicht nur auf dem begrenzten Gebiete des Klavierliedes, das mit seinen literarischen Korrespondenzen gewiß günstigste Anhaltspunkte gibt) an die Analyse von Debussys Werk heranzugehen hätte — eben aus ganzheitlichem Erfassen, wie es hier vorbildlich durchgeführt wurde. Andreas Liess, Wien

W i l h e l m L a u t h : Max Bruchs Instrumentalmusik. Köln: Arno Volk-Verlag 1967. 155 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 68.)

Briefäußerungen Bruchs bezeugen es: er hat die Wirkungsmöglichkeit der instrumentalen Kunst im ganzen geringer eingeschätzt als die der Gesangsmusik. Das entsprach seiner vorwiegenden Begabung für das Vokale. Doch scheint es nicht glücklich, daß der Verfasser sich gleich zu Beginn seiner Studie auf die These festlegt, dem Komponisten sei „*das Wesen des Instrumentalen im Innersten immer fremd geblieben*.“ Schließlich kann man bei einem Tonkünstler, der das biblische Alter weit überschritten hat, aus Briefstellen mancherlei beweisen, und auch das Gegenteil davon,

für seine Einstellung zum Instrumentalen vgl. z. B. seinen Brief an H. Levi 1867 (S. 11), dagegen an Ph. Spitta 1870 (S. 12). Der etwa Dreißigjährige vollendete um diese Zeit sein erfolgreichstes Violinkonzert, seine erste und zweite Symphonie — viel groß angelegte Instrumentalmusik sollte noch kommen. In der zeitgenössischen Kritik kann Levis allzu frühes Urteil von 1867 (S. 10) nur als einzelne Stimme unter vielen abweichenden gelten: es fehle bei Bruch, soweit seine Erfindung nicht aus dem Wort hervorgehen könne, an thematischer und kontrapunktischer Arbeit. (H. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, 1901, hielt z. B. Bruchs Kammermusik für „gut gearbeitet“.) Die Äußerung Bruchs (S. 10 oben), wonach er den Hauptnachdruck auf die Melodik lege, und daß es ihm schon deshalb unmöglich sei, die gleiche Aufmerksamkeit der „*instrumentalen Filigranarbeit*“ zuzuwenden, zielt auf das, was ihn (vermeintlich vorteilhaft) von Brahms unterscheiden soll. Er geht hier von Chorwerken mit Massenbesetzung aus. Daß ihm dabei eine stilistische Grund-Aufteilung in vokalomophon und instrumental-polyphon vorgeschwebt habe, läßt sich daraus nicht erweisen, bestätigt sich ja auch keineswegs in seinen Werken beider Gattungen. Ähnlich gewaltsam nimmt sich die summarische Feststellung aus, Bruchs Schreibweise sei „*im Instrumentalen ausschließlich die vokale*“ gewesen (S. 118). Zu Bruchs Instrumentation: es lag nicht in seiner Begabungsrichtung, den Klavierklang Schumanns oder Chopins „*auszuschöpfen*“; es lag auch nicht in seiner Kunstrichtung, dies mit den seit Berlioz und Wagner bekannten Instrumentationsmöglichkeiten zu tun (S. 21 bzw. 118). Er hat seine Werke so instrumentiert, wie es seinen Absichten entsprach, übrigens geschickt und wirksam. Daß er einzelne seiner Instrumentalstücke umbesetzt oder Arrangements von anderer Hand gutgeheißen hat, rechtfertigt noch nicht die Annahme, das klangliche Moment sei ihm „*ziemlich gleichgültig*“ gewesen. Soweit Umbesetzung und Umarbeitung eine künstlerische Möglichkeit darstellen, ist nichts dagegen einzuwenden (vgl. Brahms). Wir vergessen heute leicht den weiten Musizierbedarf der (damals zahlreichen) Liebhaber.

Alle diese Anmerkungen sollen und können das Hauptverdienst Lauths nicht in Zweifel ziehen: im zweiten und größten Teil

seines Buches eine gut unterrichtende Übersicht über Bruchs gedruckte und handschriftlich erhaltene (bzw. zur Zeit einseh- bare) Instrumentalwerke vorgelegt zu haben, unter sorgfältiger Einbeziehung der ausgedehnten Bruch-Literatur. Die Übersicht schließt Analysen mit ein, auch persönliche Wertungen des Verfassers, zu denen Stellung zu nehmen eine ebenso persönliche Sache des Lesers bleibt. Der dritte Teil faßt die vorgetragenen Erkenntnisse übersichtlich zusammen. Abschließend umreißt Lauth die Stellung Bruchs im Instrumentalschaffen des 19. Jahrhunderts. Er schränkt ihre Bedeutung auf wenige Solowerke für die Violine ein. Der „*romantische Klassizist*“ Bruch habe über sein Vorbild Mendelssohn nicht hinausdringen können. Einflüsse von Schumann und Brahms werden erkannt. Bruchs Ablehnung fast aller und gerade der bedeutendsten Talente seiner Zeit, die vorwärts drängten, schließlich sein Auslauf im Kreis der Berliner Akademiker versperrten ihm tiefere Einwirkungsmöglichkeiten auf die zeitgenössische Instrumentalkunst.

Vielleicht war Bruchs dogmatisches Verharren (so möchte man anfügen) eine instinktiv ergriffene Möglichkeit, sich auf schwankend gewordenem Kulturboden einen festen Standort zu sichern, unbeschadet seiner Selbsteinschätzung, die stark und standhaft war. Es gehörte ein Johannes Brahms dazu, sich die Belastungen aus jener Spätzeit einzugestehen (1889 an seinen mit Bruch gemeinsamen Verleger Simrock: „*Wir gefallen mir nicht — wir alle.*“) und diese Belastungen im Anschluß an die größere Vergangenheit „*noch einmal*“ zu überwinden. Dagegen ist unser Verstehen und Einfühlen bei den Meistern zweiter Reihe weitgehend auf das angewiesen, was uns die kulturelle Gesamthaltung ihrer Zeit zu sagen hat. Dazu hat z. B. H. J. Moser oft angesetzt, gerade im Falle des ehemals so erfolgreichen Bruch, den seine Umwelt mitgetragen hat, der sie aber auch an hervortretender Stelle mitgestaltet hat und mit der seine Geltung schließlich verbliehen ist. Vermutlich sollten wir solchen Zusammenhängen desto aufmerksamer nachgehen, je besser wir jene Jahrzehnte begreifen lernen: ihren äußeren Glanz und innere Schwäche, ihr „*rollendes Pathos*“ (Moser) und ihre Süßlichkeiten im breiten Publikums-geschmack — aber auch ihre Leistung!

Kurt Stephenson, Bad Bramstedt/Gayen

Hanspeter Krellmann: Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966. 196 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 41.)

Mehr als durch seine Originalkompositionen ist Busoni als Bearbeiter von Werken anderer Komponisten — vor allem J. S. Bachs — im Bewußtsein weiter Musikkreise geblieben. Mit diesem nur scheinbar abseits liegenden Gebiet beschäftigt sich die zu rezensierende Dissertation, in der mit Recht auf die zentrale Bedeutung des Bearbeitungswesens für Busoni als Komponisten, als Lehrenden und als Musik-Denkenden hingewiesen wird. Obgleich sich bei Busoni keine Bearbeitungstypen feststellen lassen, nach denen dann ganze Werkreihen — wie z. B. bei F. Liszt — bearbeitet werden, versucht Krellmann neun Arten von Bearbeitungen herauszuarbeiten: Opernfantasien, Herausgaben, pädagogische Ausgaben, Klavierauszüge und klavierauszugsartige Bearbeitungen, Transkriptionen, Interpretationsausgaben, Neuformungen, Nachdichtungen, Ergänzungen zum Original. Dabei kann ein Werk durchaus mehreren Bearbeitungsmöglichkeiten zugeordnet werden. Gegenüber dem sehr komprimiert dargestellten systematischen ersten Teil werden im zweiten Teil der Dissertation den Bearbeitungen die Originalkompositionen jeweils gegenübergestellt. Durch eine glückliche Auswahl der Notenbeispiele weist Krellmann geschickt auf die Eigenarten Busonischer Bearbeitungstechnik hin und illustriert damit das im ersten Teil über *Die musikalische Technik in den Bearbeitungen* Gesagte. — Wünschenswert wäre es, wenn in einem bibliographischen Anhang alle Bearbeitungen mit Angaben über die Ausgaben und Nachweisen der Autographen zusammengestellt wären, wobei dann auch die wenigen unveröffentlichten Bearbeitungen, z. B. von L. Spohr, H. W. Ernst und die Romanzen op. 94 von R. Schumann sowie die Bearbeitungsfragmente und Skizzen zu geplanten Bearbeitungen (aufbewahrt in Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Busoninachsatz) hätten berücksichtigt werden müssen.

Zu den wenigen zeitgenössischen Komponisten, von denen Busoni die eine oder andere Komposition bearbeitet hat, gehört auch A. Schönberg, dessen Klavierstück op. 11, 2, Busoni in eine sogen. „konzertmäßige Interpretation“ umgearbeitet hat.

Der Verfasser hat diese Umarbeitung ausführlich analysiert und weist darauf hin, Busoni offenbare sich damit als entschiedener Kritiker Schönbergs. Schönberg stand dieser Bearbeitung seinerseits skeptisch gegenüber und trat den besonders schwerwiegenden Eingriffen in sein Werk energisch entgegen. Das zeigen einige kritische Bemerkungen, die dieser in das von Busoni ihm zur Begutachtung vorgelegte Autograph der Bearbeitung eigenhändig hineinnotiert hat. Es handelt sich um zehn Anmerkungen, die Busoni dann in einem zweiten Bearbeitungsvorgang z. T. berücksichtigt hat und von denen hier zwei mitgeteilt werden.

1. Takt 34 (40), Krellmann S. 183. Zur Verbreiterung der Schönbergschen Satzstruktur von einem Takt auf zwei bei Busoni heißt es bei Schönberg: „*Bitte: Dieses „etwas flüchtiger“ könnte man in meiner Komposition etwa mit einem helleren Licht vergleichen, darüber eine Stimmung huscht. Hier aber gefällt es ihm so gut in der Gegend, daß es sich sofort zum Sommeraufenthalt dauernd niederläßt . . .*“

2. Takt 66 (75), Krellmann S. 186. Auch die Bearbeitung des Schlusses seiner Komposition hält Schönberg für unangemessen: „*. . . Mein Stück schließt nicht; es hört nur auf; man müßte die Vorstellung haben, daß es eigentlich noch lange so weitergeht — wie der „Leierkasten“ von Schuberts „Leiermann“. Aber hier wird der Schluß sozusagen hermetisch gemacht. Fest vernietet, dann gelötet und drittens noch außerdem mit Wachs verklebt.*“ Auch in den anderen autographen Eintragungen Schönbergs, auf deren Abdruck hier verzichtet werden muß, hat sich Schönberg sarkastisch gegen die Bearbeitung Busonis zur Wehr gesetzt. Abgesehen von diesen Pikanterien, die sich der Verfasser hat entgehen lassen, sei jedoch noch einmal festgehalten: Diese Dissertation ist zweifellos die beste Spezialstudie über Busoni aus neuester Zeit. Sie hat zudem den Vorteil, sprachlich-stilistisch so geschrieben zu sein, daß die Lektüre dem Leser ein Vergnügen ist. Jürgen Kindermann, Kassel

Fritz Reckow: Der Musiktraktat des Anonymus 4. Teil I: Edition. Teil II: Interpretation der Organum purum-Lehre. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1967. X, 118 und 107 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 4 und 5.)

Daß der Traktat des Anonymus 4 eine einwandfreie Neuausgabe (nach der Erstausgabe von Coussemaker) verdient, wie die meisten der früh- oder hochmittelalterlichen Theoretiker, bedarf keiner Bemerkung. Die vorliegende Ausgabe (Tl 1 der Arbeit Reckows) erfüllt die Erwartungen, die man haben muß, aufs beste. Der Text folgt der ältesten und besten Hs (London Br. Mus. Royal 12 C VI) und berücksichtigt die beiden anderen Quellen sorgfältig. Der Verfasser bringt die Parallelstellen anderer Autoren ausführlich, beschreibt, erörtert und lokalisiert die Hss. und ergänzt den Textteil durch ein ausführliches Register der vielen im Traktat genannten Personen und ein Register der Kompositionen, der Fachausdrücke sowie durch eine Konkordanz der Foliozahlen der Hss.

Im 2. Teil seines Werkes greift der Verfasser aus vielen Problemen die außergewöhnlich ausführlichen Angaben des Anon. über das Organum purum, ein sehr wichtiges und vielleicht das interessanteste Problem des Traktates, heraus. Dabei holt er aber, um zu einem Verständnis dieser Angaben, aber auch der Probleme des Organum purum zu kommen, weit aus: Zunächst also versucht er über den Ort hinaus auch die Art des Traktates zu erfassen. Die Entstehungszeit ist sicher, das 8. Jahrzehnt des 13. Jhs. (etwa zwischen 1272 und 1275). Als Ort kommt in erster Linie das Kloster Bury St. Edmunds in Frage. Hinsichtlich der Art nahm man bisher an, daß es sich um eine Vorlesungsnachschrift handle. Der Verfasser schlägt eine kleine Verschiebung vor: Unter Berücksichtigung des engen Zusammenhangs mit der *Positio de musica mensurabili* des Johannes de Garlandia, der oft breiten, als pädagogisch gedeuteten Diktion der konservativen, unpolemischen Haltung will der Verfasser den Traktat als eine „Neufassung“, als eine pädagogisch gedachte Bearbeitung der genannten *Positio* verstehen. Wichtig bleibt auf jeden Fall die Anlehnung an Johannes de Garlandia sowie die zeitliche Entfernung von der Blütezeit des Organum purum. Weiterhin stellt der Verfasser die improvisatorische Freiheit der Musik vor Perotin dem planenden Ordnen der Kompositionselemente durch und seit Perotin gegenüber (wobei freilich zu bedenken wäre, ob wir die kompositorischen Elemente der frühen Musik hinreichend kennen, um über Freiheit und Gültigkeit zu urteilen). Die

Theorie, welche die Regeln vor der Komposition aufstellt, wird abgelöst durch eine andere, die sie an der Komposition abliest. (Doch gilt auch dies wohl nur gradweise.)

Nach dieser Einleitung erörtert der Verfasser die „*Modi irregulares*“ und den „7. Modus“ des Traktates. Jene sind „verzerrte“ Formen der 6 regulären Modi. Allerdings ist die Beschreibung durch Adjektiva wie „*nimius*“, „*mediocris*“ usw. nichtsagend. Das an sich reguläre Notenbild läßt die Art der Irregularität nicht erkennen. Der 7. Modus aber liegt dort vor, wo man mit den irregularen nicht auskommt. Er wird aufgestellt, damit auch hier ein Modus vorliegt. Er ist auch nicht deutungsweise wie diese irregularen durch ein Notenbild festgelegt, und dabei macht doch eine solche Festlegung das Wesen der modalen Kunst aus. — Wichtiger ist, daß es auch ein Organum purum gibt, das modal fixiert ist, so daß — deutlich bei Joh. de Garlandia — 2 Arten des Organum purum vorliegen: das Organum purum per se (Haltetone und modus non rectus) und Copula (Haltetone und modus rectus). Wie sich die anderen Theoretiker die Realisierung des Organum purum vorstellen, das wird im 2. Kap. anhand der modalen Lesung der Ligaturen und mittels der Konkordanzregel ausgeführt. Joh. de Garlandia verzichtet oft auf die Beachtung der Schrift, spätere auf die der Konkordanzen. Der Anon. 4 also versucht eine Lösung, die aber keine ist, wie der Verfasser im 3. Kap. zeigt. Zwar arbeitet der Anon. sogar mit der Methode der Scholastik, und der Verfasser greift seine These von dem pädagogischen Zweck des Traktates auf, um ihm gerecht zu werden. Aber das Ergebnis ist, daß die Wesensfremdheit des Organum purum (per se) und der Modalmusik nicht überbrückt worden ist. (Eine solche Überbrückung, besser gesagt, Zusammenhang und Neuartigkeit der Stile werden von uns Modernen, den historisch denkenden Forschern, erarbeitet werden müssen.) Dazu trägt der Verfasser in einem 4. Kapitel einige Vorüberlegungen über *Problem und Möglichkeiten angemessener Organum purum-Rhythmisierung* bei. Er erörtert in kluger und bedächtiger Weise die Grenzen der modalen Lesung und der Konkordanzlehre (was fortzuführen als eine mühsame Arbeit der Zukunft zu betrachten ist) und polemisiert auch ein wenig gegen Versuche des Rezensenten (mit rhetorischen Fragen

nach der Berechtigung gewisser Eigentümlichkeiten seiner Übertragungen, als ob der Rez. sich diese Fragen nicht selbst gestellt hätte, bevor er wagte, seine Übertragungen zu veröffentlichen). Dem Ergebnis, daß letzthin nur der Blick auf die kompositorischen Fakten ein Urteil erlaubt, das nun doch wieder ein Wagnis ist, möchte der Rezensent zustimmen. Freilich, hier bei den kompositorischen Fakten beginnen bereits die Unsicherheiten; aber an der Pflicht zu wagen und an der ehrlichen Abgrenzung, wo bei den einzelnen „Feststellungen“ die Sicherheit aufhört und die Hypothese beginnt, wird die Musikwissenschaft nicht vorbeikommen. Das Ergebnis der besprochenen Arbeit könnte in dieser Hinsicht also mager erscheinen. Das wäre aber ein sehr ungerichtetes Urteil über eine sehr gute, sorgfältige Arbeit. Die Stellung des Organum purum zu den Modi recti, d. h. außerhalb ihrer, ist vorzüglich geklärt, soviel auch an sich unbekannt bleibt.

Ewald Jammers, Heidelberg

Günter Thomas: Friedrich Wilhelm Zachow. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966. 321 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. XXXVIII.)

Seit über einem halben Jahrhundert liegt Seifferts Ausgabe der damals bekannten Werke Zachows vor. Weiß man, welche reiche Funde seither hinzukamen, so ist schwer begreiflich, daß eine Monographie über Zachow so lange auf sich warten ließ. Zum Teil mag das für gewisse Vorurteile gegenüber der mitteldeutschen „Kantorenmusik“ symptomatisch sein. Immerhin fand Zachow seit jeher als Lehrer Händels vielfach Erwähnung. Doch auch unabhängig davon war er gewiß nicht irgendein Kleinmeister, sondern ein eigenwilliger Musiker, dessen Vokalwerk in besonderer Weise die Hauptphasen der Kantate vor Bach repräsentiert. Daß Händel diesem Lehrer begegnete, verdient in der Tat Aufmerksamkeit. Eine erste Studie über Zachow, wie Günter Thomas sie vorlegt, hat also eine Lücke zu schließen und darf einiges Interesse erwarten.

Als Einleitung gibt Thomas einen ausführlichen Literaturbericht; eingehend würdigt er die Bemühungen von Heuß, Rolland, Seiffert und Serauky, daneben wird freilich auch deutlich, mit welcher pauschalen Vorstellungen vom Werk Zachows und seiner Beziehung zu Händel man sich weithin be-

gnügte. Das erreichbare Material zur Biographie hat Thomas umsichtig zusammengetragen, obwohl ihm die mitteldeutschen Archive zumeist verschlossen blieben. Verdienstlich ist die Erhellung der Genealogie, der Leipziger Tätigkeit des Vaters, der Stellung Zachows als Hallenser Organist, dem zugleich die Figuralmusik oblag. Einen Lehrer Zachows vermutet Thomas in dem Eilenburger Organisten J. Hildebrand, aus dessen Druck vom Jahre 1645 Proben mitgeteilt werden. Mehr im Hintergrund bleiben hingegen bedeutendere Persönlichkeiten im Umkreis Zachows, namentlich die Thomaskantoren Knüpfer und Schelle, mit denen Zachow durch mancherlei Fäden verbunden war. Literaturbericht und Biographie bestreiten mehr als die Hälfte des Textes der Arbeit. Dabei wäre wohl manches entbehrlich, was nur mittelbar zur Sache gehört, so eine Reihe wenig ergiebiger Literaturzitate, genealogische und topographische Details oder die ausführlichen Aktenexzerpte über Kunstgeiger und Stadtpfeifer in Leipzig. Dagegen vermißt man eine Einführung in die musikgeschichtlichen Voraussetzungen, und wenn die primären Quellen zur Biographie weithin unzugänglich waren, wäre es wohl lohnend gewesen, die Untersuchung mehr auf das Werk zu konzentrieren.

Die Instrumentalwerke werden — nach einer Übersicht über die sehr verstreuten Quellen — berechtigtermaßen knapp behandelt. Drei noch unbekannte Tastenstücke sind im Anhang mitgeteilt. Die Orgelchoräle bilden wohl quantitativ einen beträchtlichen Teil des Oeuvres, gleichwohl haben sie wenig persönliches Gepräge, sondern sind eher als Zeugnisse der dichten mitteldeutschen Tradition von Belang. Von der Umgebung hebt sich auch der relativ schmale Bestand an freier Tastenmusik nicht sonderlich ab. Einer Überlegung wert wäre allerdings die qualitative Differenz zwischen der Tasten- und der Vokalmusik des Organisten Zachow. Im Blick auf die Triosonate als einziges Kammermusikwerk wäre die Echtheitsfrage unter stilistischen Aspekten präziser zu stellen, was übrigens auch für einige Vokalwerke gilt, deren Zuweisung an Zachow fraglich ist.

Zu Recht hält Thomas die Vokalwerke für wesentlichlicher und widmet ihnen auch mehr Raum. Die erhaltenen Stücke finden wie die verschollenen und die Instrumental-

werke im Anhang Verzeichnung. Detailliert werden hier die Quellen beschrieben, die Texte nachgewiesen und die Werke bis in die Einzelsätze hinein durch formale Stichworte charakterisiert. Für keinen Kantatenkomponisten der Zeit liegt ein so vorzüglicher Katalog vor, der zugleich bisherige Teilverzeichnisse korrigiert (eingeschlossen das in der Dissertation des Rezensenten). Im Text der Arbeit wird hingegen auf die überlieferungsgeschichtlichen Verhältnisse, die Fragen der Quellenprovenienz und Werkverbreitung kaum näher eingegangen, aus denen sich wohl Anhaltspunkte für gattungsgeschichtliche Fragestellungen gewinnen ließen.

Zu Zachows einziger Messe zunächst bemerkt Thomas, Choralmissen im *stile antico* wie diese seien in der Zeit „*gang und gäbe*“ gewesen (160). Verwiesen wird dazu auf Namen wie Telemann, J. Nic. und J. Ernst Bach, doch werden die maßgeblichen Werke von Theile, Bernhard und besonders Knüpfer nicht genannt, und kein Stück wird zum Vergleich hinzugezogen. Aus der Literatur werden zwar widersprüchliche Urteile über Zachows Messe zitiert, das Werk selbst aber erfährt nur knappe Beschreibung, ohne daß der Satztechnik im Verhältnis zur Choralvorlage und zur Gattungstradition genauer nachgegangen würde.

Ähnlich knapp werden dann auch die Kantaten behandelt. Thomas übernimmt die textbezogene Typologie G. Feders und gibt eine entsprechende Gruppierung der Werke — von Konzerten über reinen Spruchtext bis hin zu gemischten Kantaten, z. T. mit madrigalischen Texten. Weiterer Erörterung wert wäre hier die Entsprechung zwischen der typologischen Gruppierung und den zuvor mitgeteilten Daten für ein Drittel der Quellen. Unausgesprochen liegt dies Verhältnis der Reihenfolge zu Grunde, in der sodann die 32 erhaltenen Kantaten besprochen werden (164–212). Vornehmlich werden dabei großformale Faktoren behandelt, weniger aber einzelne Werke oder Sätze eindrucklicher beschrieben und interpretiert. Während eher formale Angaben im Blick auf das ausführliche Werkverzeichnis zu entbehren wären, schiene dringlicher die Besinnung auf die Probleme der Gattungen, der Werktypen und der Satztechnik. Wird etwa Scheibels Kritik am Strophelied zustimmend zitiert (172 f.), so wäre gerade zu fragen, welche Modifikationen Zachows

Strophelieder im einzelnen kennen und wie sich von da aus der Weg zur Da-capo-Arie mit ihrem neuen Verhältnis von Form und Affekt erklärt. Auch die eine Choralkantate ist nicht nur differenzierter als hier erkennbar (168 f.), sondern zugleich Endglied einer Tradition wie exemplarisch für individuelle Züge. Wie es nicht befriedigt, „Spruchodenkantaten“ aus hallischer Lokaltadt heraus zu motivieren (177), so vermißt man geschichtliche Erwägungen zu den sog. „Übergangs-“ und den madrigalischen Kantaten. Gelegentlich wird auf thematische Analogien zu Werken von Zeitgenossen, allen voran Händel, verwiesen. Abgesehen von der Problematik solcher Bezüge wäre doch entscheidend die Frage nach der jeweiligen Funktion gemeinsamer Themen, und offen bleibt dabei, wie man sich Zachows Bedeutung für Händel vorzustellen hat. Ähnlich wäre bei Hinweisen auf rhetorische Figuren deren Ausformung im Vergleich mit anderen Meistern aufzuzeigen.

Die Arbeit bietet also einen gedrängten Überblick über Zachows Vokalwerke, ohne die in Neuausgaben greifbaren Stücke der Zeitgenossen oder die gattungsgeschichtliche Literatur hinzuzuziehen. Einmal wird Knüpfer genannt, dann aber (165 Anm. 3) mit einer wenig überzeugenden Themenparallele (die übrigens aus dem in DDT 58/59 publizierten Konzert *Adi Herr* stammt). Auch die Zusammenfassung (212–221) rekapituliert im wesentlichen nur das Vorkommen der formalen Bestandteile in Zachows Kantaten. Hinsichtlich der Sonaten und Sinfonien wäre etwa zu fragen, wie sich solche Sätze nach ihrer Struktur und Stellung im Verhältnis zum Werktyp und Grundaffekt unterscheiden. Dieselbe Frage nach der Beziehung von Form, Satzart und Affekt stellt sich auch bei den Chören, und gern wüßte man konkreter, wie sich Rezitative zum älteren Arioso verhalten oder was die hervorgehobene Variabilität der Arien ausmacht. Ergiebiger ist ein Abschnitt über das Instrumentarium, doch bleibt unberührt, was die Einführung von Instrumenten wie Oboen und Hörnern bedeutet oder wie sich Besetzung, Werktyp und Satzweise aufeinander beziehen.

So erschließt sich nicht recht, worin eigentlich die Leistung Zachows besteht und wie sich seine geschichtliche Stellung verstehen läßt. Sein erhaltenes Vokalwerk ist zwar kleiner als das mancher Zeitgenossen, in

besonderem Maß aber ein Spektrum aller Möglichkeiten der Gattung. Von anderen Komponisten, die früh die neue Kantatenform aufgriffen, sind kaum Werke neuen Typs erhalten, von Zachow aber liegen Stücke aller Art vor, von traditionellsten bis zu modernsten, freilich auch mit beträchtlichem Qualitätsgefälle. Intensiver als andere hat er sich Experimenten mit dem neuen Formenschatz zugewandt, und gerade hier finden sich die besten Leistungen, an denen vieles nicht so sehr Zeitgut als wirklich persönliche Prägung ist. Man übertreibt kaum, wenn man Zachow als profiliertesten Repräsentanten der mitteldeutschen Kantate unmittelbar vor Bach bezeichnet. An seinem Oeuvre ist genauer als an irgendeinem sonst zu verfolgen, wie die protestantische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts in die Stilphase des Spätbarock hinüberwuchs. Es wäre zu wünschen, daß Seifferts Denkmälerband, der nur zwölf Kantaten enthält, im Erbe deutscher Musik durch Edition der neugefundenen Werke komplettiert würde. Mit der Arbeit von Thomas, besonders mit seinem Werkverzeichnis, sind die Vorarbeiten geleistet, von denen weitere Untersuchungen auszugehen haben. Friedhelm Krummacher, Erlangen

Hans Heinz Stuckenschmidt: Johann Nepomuk David. Betrachtungen zu seinem Werk. Mit einem Lebensabriß von Hellmuth von Hase und einem Werkverzeichnis. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1965. 68 S.

Wenn der Autor am Anfang seiner Betrachtungen an ein Gleichnis anknüpft, das David selbst einmal in einer Bruckner-Analyse gebrauchte: das Gleichnis von der Biene, die ihre Waben baut ohne Kenntnis von Geometrie, angewendet auf den schaffenden Künstler, der auch „ganz Auftrag, ganz Werkzeug“ sei; und wenn er sein Buch schließt mit dem schönen Bild von den „Gezeiten eines tönenden Meeres, dessen Flut den Horchenden in magische Höhen entführt, dessen Ebbe eine faszinierende Welt von Organismen freilegt“ — so ist deutlich erkennbar, worauf es ihm ankommt. Er will nicht eine lückenlose Darstellung der Werke Davids geben, sondern ein aus den Werken abgeleitetes Bild der einmaligen künstlerischen Persönlichkeit auf allen Stufen ihrer Entwicklung. Seinen Ausführungen ist auf ca. 12 Seiten ein von Hellmuth von

Hase sorgfältig aufgezeichneter Lebensabriß angefügt, so daß Stuckenschmidt Biographisches nur flüchtig zu berühren braucht. Er weist auf die verschiedenen Lebensstationen hin, die — so sehr hier die Persönlichkeit hinter dem Werk zurücktritt — doch an dessen Prägung teilhaben: Die Erziehung im Stift St. Florian, die dem Knaben Bruckners Geistesnähe vermittelt, die Studienjahre in Wien, die ihn einmal über seinen Lehrer Joseph Marx mit dem französischen Impressionismus in Berührung bringen, andererseits die Ausstrahlung eines Arnold Schönberg erleben lassen. Wels in Oberösterreich, auf dem Wege nach Salzburg gelegen, rückt die Beziehung zu Mozart in den Vordergrund, während schließlich die Berufung nach Leipzig den 39jährigen in die Wirkungssphäre des großen Thomas-kantors versetzt.

Von den in Leipzig entstandenen Motetten ausgehend werden Davids verschiedene Schaffensgebiete kurz umrissen. Gleich bedeutungsvoll neben den Chorkompositionen steht das große „Choralwerk“ für Orgel, das, bis auf 14 Hefte anwachsend, alle Wandlungen des Davidschen Stils widerspiegelt. Die Konzentrierung auf ein kleines instrumentales Ensemble oder ein Solo-Instrument setzte bei David etwa zur gleichen Zeit ein wie die Erweiterung seiner Klangwelt zum Orchester. Die Gebiete der Oper und des Liedes fehlen: zu fremd ist seiner nach innen gerichteten Geistigkeit das Theater, fremd auch „seiner immer sich bewegenden und in der Bewegung erst sich erfüllenden Tonsprache“ das „Verweile doch“, das letzten Endes aller romantischen Liedkunst zugrunde liegt. Wichtig ist ihm die theoretische Auseinandersetzung mit Problemen der Komposition und der Musizierpraxis, wie sie in Aufsätzen und vor allem in tiefgründenden Analysen klassischer Werke an kritischen Punkten der eigenen Entwicklung immer wieder auftritt und schließlich mit dem Schaffensprozeß aufs engste verbunden erscheint. Das „forschende Denken“ prägt zugleich die musikalische Sprache Davids, „das Wissen ist dem schöpferischen Willen integriert.“ Welche Probleme den Komponisten und Theoretiker David beschäftigten, wie sich aus der einmal fixierten Grundhaltung seine Schreibweise in Beziehung zur musikalischen Überlieferung und zur mannigfaltigen Gegenwart folgerichtig und bis

zur Meisterschaft entwickelt, das wird nun an den Werken selbst, in der zeitlichen Folge ihrer Entstehung, demonstriert. In der Hauptsache an den Orchesterwerken, aber auch an Orgel- und Chorkompositionen, während die Kammermusik mit einer bloßen Aufzählung von Titeln etwas zu kurz kommt.

Mit subtilem Einfühlungsvermögen, mit dem sicheren Blick für große Zusammenhänge sowohl wie für die Bedeutung des Details, führt der Autor den Leser vom Materiellen, dem Handwerklichen der Komposition, ihren Strukturen und Techniken, zum Erkennen der geistigen Substanz. Charakteristisch für Davids Tonsprache ist das monothematische Prinzip, das Entwickeln großer, auch mehrsätziger Formen aus der Keimzelle eines einzigen Motivs, häufig verbunden mit einer kunstvollen Spiegeltechnik auf Grund der seinen Melodien immanenten Umkehrbarkeit im horizontalen wie im vertikalen Sinne. Untersucht wird immer wieder das Verhältnis zur Tonalität, das sich seit Beginn des orchestralen Schaffens mehr und mehr lockert. Polytonale Tendenzen, Vorliebe für chromatische Fortschreitungen und gesteigerte Spannung durch übergroße Intervalle führen fast unwillkürlich, — jedenfalls nicht im Aufbegehren gegen die alte Ordnung, zur Zwölftönigkeit. Über das Studium komplizierter Zahlenbeziehungen führt die Entwicklung weiter zu Davids mathematisch gebundenem Spätstil der *Melancholia* für Bratsche und Kammerorchester und den *Magischen Quadraten*.

Was Stuckenschmidt mit Davids Vorliebe für Diatonik meint, wenn er doch gleich darauf feststellt, daß dieser „*schon in seiner Themenbildung, vor allem aber im formalen Gesamtaufbau seiner Werke von Chromatik den ausgiebigsten Gebrauch macht*“, wird nicht ganz klar. Erörtert werden auch Formfragen sowie der dem Komponisten eigene Spieltrieb, der z. B. in den Violinkonzerten zu höchstem Virtuositentum führt. Abgesehen von seinen zahlreichen geistlichen Texten hat David sich fast nur mit Volksliedgut beschäftigt. Als Texte von hohem Rang ragen die aus dem Althochdeutschen übertragenen Gedichte hervor, die im *Ezzolied*, einem einstündigen Oratorium, vertont sind. Dieses bedeutende Werk erfährt eine sehr ausführliche Beschreibung und Würdigung. „*Es verbindet die rücksichtslose lineare Polyphonie, die holz-*

schnitthaft herben Parallelführungen des Mittelalters mit Elementen des Jazz und den Klang-Schärfen des klassizistischen Strawinsky. Modale und tonale Melodik führt in den oft massiven Kontrapunkten bis über die Grenze der Hörbarkeit hinaus.“ Im architektonischen Aufbau seiner großen symphonischen Formen sieht Stuckenschmidt die Meisterschaft Davids, die ihn vor manchem Zeitgenossen auszeichnet. Klarheit der Sprache und Bildhaftigkeit der Formulierungen lassen die fachlich integren Untersuchungen zur fesselnden Lektüre werden.

Cornelia Schröder, Berlin

Jean Philippe Rameau: Complete Theoretical Writings. Hrsg. und eingeleitet von Erwin R. Jacobi. Ohne Ort: American Institute of Musicology 1967 ff. (Miscellanea 3). Volume I: *Traité de l'harmonie* (1722). LIII und 480 S. Volume II: *Nouveau Système de musique théorique* (1726). XXIII und 130 S. Volume III: *Génération harmonique* (1737), *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) und *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754). LXXIV und 330 S.

Jean Philippe Rameau: *Traité de l'Harmonie*. Facsimile of the 1732 Paris Edition. New York: Broude Brothers 1965. 6 (non num.), XXIV, 432 und 18 (Suppl.) S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series: Music Literature. III.)

Jean Philippe Rameau: *Nouveau Système de Musique Théorique*. Facsimile of the 1726 Paris Edition. New York: Broude Brothers 1965. VIII und 120 S. (Monuments . . . VII.)

Jean Philippe Rameau: *Démonstration du Principe de l'Harmonie*. Facsimile of the 1750 Paris Edition. New York: Broude Brothers 1965. XXIII, XLVII, 112 S. und 5 Tafeln (Monuments . . . IV.)

„*Obwohl wir bereits seit etwa drei Jahren in Fachkreisen unseren Plan bekanntgegeben und 1964 eine förmliche Ankündigung veröffentlicht haben, sind kommentarlose Faksimile-Nachdrucke von nur den fünf Hauptwerken Rameaus durch einen anderen Verleger in Vorbereitung, wie wir soeben erfahren haben.*“ Dieser Satz aus dem Subskriptionsprospekt von 1965 für die von Erwin R. Jacobi betreute Gesamtausgabe der Theoretischen Schriften von

Jean Philippe Rameau (Ausg. J.) bezieht sich auf die konkurrierenden Faksimileausgaben des Verlags Broude Brothers (Ausg. Br. Br.). Damit ist für Rameau eine ähnliche Situation entstanden, wie im Falle Zarlinos (vgl. *Mf* XXI, S. 258 ff.), und wiederum entsteht die Frage, ob eine und wenn, welche der beiden Ausgaben zu bevorzugen ist.

Die durchwegs überragende Qualität der Faksimiles aus dem Verlag Broude Brothers bestätigt sich auch bei den Rameau-Ausgaben. In der „Beschaffenheit“, soweit man darunter die äußere Aufmachung der Bände versteht, übertreffen sie zweifellos die Ausg. J. Dem Liebhaber schöner Bücher dürfte die Entscheidung wohl nicht schwer fallen. Der Wissenschaftler dagegen wird, auch wenn er für eine grundsätzliche Trennung zwischen Faksimileausgaben und wissenschaftlichem Kommentar eintritt (vgl. A. Westrup in *Music & Letters* IL, 1968, S. 170 f.), an den profunden Einleitungen von E. R. Jacobi, an dem von ihm gesammelten und mitgeteilten Material (z. B. zeitgenössische Rezensionen), an den nur in der Ausg. J. publizierten zahlreichen kleineren Werken, Streitschriften, Artikeln, Briefen und Manuskripten sowie letztendes auch an der in der Ausg. J. realisierten wissenschaftlichen Editions-methode nicht vorbeigehen können.

Der 1. Band der Ausg. J., die der Herausgeber dem Andenken seines Lehrers in Yale und Zürich, Paul Hindemith, gewidmet hat, enthält das Vorwort zur Gesamtausgabe, eine Einführung in den *Traité de l'Harmonie*, den Faksimileabdruck der ausführlichen Besprechung des Werks durch Rameaus Freund L.-B. Castel im *Journal de Trévoux* (Oktober und November 1722) und den Faksimileabdruck eines von Rameau selbst mit handschriftlichen Korrekturen und Textänderungen versehenen Exemplars des *Traité*, das heute in der Sammlung André Meyer in Paris aufbewahrt wird. (Auf S. 286 dieses 1. Bandes der Ausg. J ist bei dem zuerst ausgelieferten Teil der Auflage anstelle der S. 256 des Originals vesehtentlich die S. 250 ein zweites Mal reproduziert.) Der 2. Band der Ausg. J. ist insgesamt als eine notwendige Ergänzung zum ersten anzusehen, da die hierin veröffentlichte zweite der Hauptschriften Rameaus, das *Nouveau Système de Musique Théorique*, gemäß dem Untertitel

dienen soll als Einleitung in den *Traité de l'Harmonie*. „Rameau ließ sich niemals auf eine revidierte Gesamtausgabe seiner Schriften ein wie Zarlino“, schreibt Jacobi (Vorwort zur Gesamtausgabe, Bd. I, S. XIII). „Statt ein bereits erschienenenes Werk durch die Mühle der Textrevision zu drehen, zog Rameau es offenbar vor, ein neues Buch zu schreiben, immer getrieben von einem rastlosen Geist und herausgefordert von denen, die er für seine Feinde hielt.“

Die drei im 3. Band der Ausg. J. vereinigten Schriften erschienen im Gegensatz zu dem Quartformat des *Traité* und des *Nouveau Système* als kleine Büchlein im Oktavformat. Für den 3. Band wurde daher — wenn er mit den beiden ersten in den Außenabmessungen übereinstimmen sollte — Querformat notwendig. Auf einer Seite der Faksimileausgabe werden jeweils zwei Seiten des Originaldrucks reproduziert. Hier wird auch der Sinn der neuen Paginierung der Ausg. J. offenbar, die in den beiden ersten Bänden nicht als unbedingt notwendig erschien: Beim Zitieren werden fortan die Seitenzahlen der Ausg. J. und die der Originalausgaben gesondert zu nennen sein. Die Ausg. Br. Br. kennt solche Komplikationen nicht, denn die kleinformatigen Schriften werden in Originalgröße wiedergegeben. Von den drei im 3. Band der Ausg. J. enthaltenen Werken ist nur das zweite auch in der Ausg. Br. Br. lieferbar, die *Démonstration du Principe de l'Harmonie*, die erste Schrift, mit der Rameau eine bewußte Annäherung an die Académie royale des sciences unternahm, und die aufschlußreiche Antwort auf Rousseaus Angriff gegen die französische Musik, die *Observations sur notre instinct pour la musique*, in denen sich Rameau auf ästhetischem Felde engagiert, sind nur bei Jacobi veröffentlicht.

Jacobis Einleitungen geben zuerst einen Abriß der Lebensumstände Rameaus vor Erscheinen und während der Abfassung seiner Werke. Erste Hinweise auf Plan und Abfassung werden ebenso verfolgt wie gleichzeitig entstandene und aufgeführte Kompositionen. Alle zeitgenössischen Urteile und Rezensionen von Gewicht werden in vollem Wortlaut teilweise in den Bänden I—III, teilweise erst im Bd. VI mitgeteilt, andere werden ausführlich referiert. Der Wandel, den L.-B. Castel von der rückhaltlosen Bewunderung für den *Traité* über die

ersten kritischen Anmerkungen zum *Nouveau Système* bis zur erbitterten Feindschaft gegen den Rameau der *Génération* durchmachte und die Hintergründe dieser gegenseitigen Enttäuschung werden hier erstmals greifbar und verständlich. Sehr instruktiv ist auch das Verfolgen der kritischen Stellungnahmen von Rameaus deutschem Widersacher Johann Mattheson, auf dessen Invectiven Jacobi in allen Einleitungen ausführlich eingeht, um schließlich festzustellen (Bd. III, S. LXIV, Anm. 13), Matthesons Kontroverse mit Rameau stelle der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts kein gutes Zeugnis aus. Hier wäre allerdings zu berücksichtigen, daß die deutsche Musiktheorie vor Riepel von den Gegebenheiten des Generalbaßsatzes ausgeht und daß von daher Rameaus Basse fundamentale, überhaupt jeglicher Ansatz zu einer „Harmonielehre“ unverständlich bleiben mußte. Der abschätzige und überhebliche Ton von Mattheson ist es, der ihm persönlich kein gutes Zeugnis ausstellt.

Während diese Kontroverse für Rameaus Schriften kaum essentiell wurde, ist die Erörterung der Auseinandersetzung Rameaus mit dem Initiator des Buffonistenstreits, Jean-Jacques Rousseau, zum Verständnis der *Observations* und der (in Bd. VI zu erwartenden) späteren Streitschriften unerlässlich. Hervorzuheben ist Jacobis übersichtliche Darstellung dieser Vorgänge jeweils im Hinblick auf das in Rede stehende Werk.

Die Ausg. J. vereinigt, was bisher im Bereich der Musikwissenschaft noch nicht versucht wurde, in einer Gesamtausgabe Merkmale der Kritischen Ausgabe und des Faksimileabdrucks. Zugleich lehrt sie, daß die solchermaßen investierte wissenschaftliche Arbeit sich nicht unbedingt im Ladenpreis niederschlagen muß, wofür auch dem Verleger ein Wort des Dankes gebührt.

Die Konzentration auf die Ebene der Erläuterung, die seine Einleitungen wertvoll macht, hat Jacobi einen bedauerlichen Fehler begehen lassen. Offenbar in der Meinung, daß eine Faksimilereproduktion des Originals, noch dazu eines von Rameau selbst korrigierten Exemplars, eine philologische Auseinandersetzung mit den Textvarianten nicht nötig mache, übernahm er ungeprüft eine Behauptung der Graphologin Maria Hepner, die ursprünglich nur wegen aufgetauchter Zweifel an der Authentizität der handschriftlichen Eintragungen

befragt worden war. Als zusätzliches Ergebnis ihrer Untersuchungen, die sie auch separat veröffentlichte (*Ein Beitrag zur Schriftvergleichung an „ungeeignetem“ Schriftmaterial*, in: Graphologische Schriftenreihe VII, 1965, S. 69–78), glaubte Frau Hepner aufgrund graphologischer Kriterien folgern zu können (a. a. O., S. 77), „daß diese handgeschriebenen Notizen auf den Rändern der Buchseiten als die eigentliche Urschrift der Textveränderungen und Korrekturen betrachtet werden müssen.“ Daß die in dem reproduzierten Exemplar enthaltenen Textänderungen und -korrekturen von Rameaus Hand stammen, soll unbestritten sein, doch es handelt sich ganz sicher nicht um ein oder gar um das „Handexemplar“ des Autors (auf dem Titel des 1. Bandes der Ausg. J. heißt es: „Facsimile of Rameau's personal copy with autograph annotations“). Da die Beweisführung für diese Feststellung mittels philologischer Untersuchung der handschriftlichen Eintragungen und des Supplements mehr Raum verdient, als innerhalb einer Rezension zur Verfügung steht, soll sie einem eigenen kleinen Beitrag vorbehalten bleiben. Der Wert von Jacobis Ausgabe wird im übrigen durch diese Feststellung nicht gemindert: auch unter der Voraussetzung, daß die eigenhändigen Korrekturen erst nach der Drucklegung des Supplements erfolgten, bleibt das reproduzierte Exemplar die interessanteste unter den verfügbaren Vorlagen.

Jacobi hat keine Mühe gescheut, das Ziel einer vollständigen Quellenausgabe zu erreichen: Er kann ein einziges Exemplar des *Traité* nachweisen, in dem die Seiten 161/162 nicht durch einen Neudruck auf anderem Papier (dem Papier des Vorworts und des Supplements; vgl. Ausg. J., Bd. I, S. XIX bis XXII) ersetzt sind, das vielmehr die Erstfassung dieser Seiten enthält. Daß demgegenüber die Ausg. Br. Br. zur S. 72 des *Nouveau Système* zwei Textfassungen bietet — im Original ist der zweite Absatz (Z. 8–16) entweder überklebt oder neu gesetzt, bei Jacobi ist nur die Neufassung wiedergegeben — ist als eine Ironie des Zufalls anzusehen. Helmut Haack, Mainz

De Dansen van het Trecento. Critische uitgave van de instrumentale dansen uit hs. London BM add. 29987, verzorgt en ingeleid door Jan ten Bokum. Utrecht: Instituut voor Muziekwetenschap der Rijks-

universiteit 1967. 47 S. (Scripta Musicologica Ultrajectina. I.)

Die Zahl der Promovenden und damit der Dissertationen nimmt im Fach Musikwissenschaft ständig zu, gleichzeitig steigen die Druckkosten derart, daß es immer schwieriger wird, selbst für die gelungensten Manuskripte die erforderlichen Subventionen in ausreichender Höhe bewilligt zu bekommen, so daß viele erkenntnisreiche Arbeiten ohne die ihnen gebührende Verbreitung unbeachtet bleiben. Um diese vor allem auch im Hinblick auf die Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses mißliche Lage wirkungsvoll verbessern zu helfen, hat Frau H. Wagenaar-Nolthenius eine Publikationsserie begründet, die (auf die billigste Weise hergestellt) Dissertationen und andere im Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit te Utrecht entstehende Scripta enthalten soll. Diese Notlösung wird gewiß von vielen begrüßt werden, zumal als erstes Heft ein Auszug aus einer Dissertation angeboten wird, der aus dem verbesserten Transkriptionsversuch eines Teils einer der inhaltsreichsten Quellen des Mittelalters besteht. Insbesondere seit dem Erscheinen des vielzitierten Aufsatzes von Johannes Wolf *Die Tänze des Mittelalters* im Archiv für Musikwissenschaft I (1918) ist allgemein der besondere Wert der Hs. London BM add. 29987 wegen der darin notierten Instrumentalstücke anerkannt worden. Nicht nur Historiker, sondern auch Praktiker, wie z. B. der Komponist Paul Hindemith (siehe das Konzert für Klavier und Orchester von 1945), nahmen Notiz von diesen singulären einstimmigen Werken, gelten diese doch als die gewichtigsten Niederschriften aus dem ansonsten unbekanntem Bereich mittelalterlichen usuellen Musizierens, den man mit der Bezeichnung „Spielmannsmusik“ zu umschreiben pflegt. Daß die von J. Wolf und anderen Forschern nie vollständig vorgelegten Transkriptionen der Neubearbeitung bedurften, belegt deutlich der kritische Bericht des vorliegenden Heftes. Der Leser vermag diesen um so eingehender vergleichend zu studieren, als Gilbert Reaney 1965 in der Reihe der „Musicological Studies and Documents“ als Band 13 eine Faksimileausgabe der Hs. Lo herausgegeben hat. Nun kann sich jedermann ein Bild von der Vorlage, der Art der Notierung der Estampien und der anderen Stücke sowie der offen bleibenden Probleme

machen, die eine Musik aufgibt, über deren einstige klangliche Verwirklichung wir nichts wissen, und die nicht als „opus perfectum“ gesetzt wurde.

Da bei der Interpretierung solcher gewiß nur das Gerüst des zu Realisierenden andeutenden Notierungen nicht ohne weiteres die für die mehrstimmige Kunstmusik gültigen Normen angewendet werden können, bleibt es an vielen Stellen dem subjektiven Ermessen überlassen, welche Vorschläge für Akzidentien, Taktstrichsetzung oder gar Taktwechsel unterbreitet werden. Es liegt sicherlich auch im Wesen der Sache selbst begründet und nicht nur in der Schreibweise des angeblich „*onervaren en slordige copist*“, daß es hier keine eindeutigen Lösungen geben kann. Stellen, wie etwa in der *Istanpitta Ghaetta* (S. 24) T. 16 ff., kann man auf mehrfache Weise zu deuten versuchen. Der Herausgeber vermerkt die Abweichungen seiner Übertragungen von den bisher vorgelegten sehr genau. Da er sich um eine möglichst quellengetreue Umschrift bemüht, sei nur darauf hingewiesen, daß in der Hs. auf fol. 55^v „*Sechumda pars*“ statt „*Sechunda pars*“ steht.

Das kurze Vorwort bietet zur Sache nichts Neues. J. ten Bokum beschreibt die bekannte Struktur der Stücke (dazu vgl. auch Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, 1960, S. 223 ff.), deren Ambitus, Tonalität und möglichen Gebrauch im 14. Jahrhundert „*als virtuos concertstuk*“, was als Definition indessen in Bezug auf diese Musik wohl ebensowenig zutreffend sein dürfte wie die Verwendung des Terminus „*motiv*“ (statt Spielfigur) in der englischen Zusammenfassung des Vorwortes.

Walter Salmen, Kiel

Thomas Weelkes: Collected Anthems. Transcribed and edited by David Brown, Walter Collins and Peter Le Huray. London: Stainer and Bell Ltd., published for the Royal Musical Association. 1966. XIX, 133 S. (Musica Britannica. XXIII.)

Auf dem Wege zu den Anthems und Oratorienchören Händels gibt es entscheidende Einflüßbereiche. Daß diese weniger in Deutschland und Italien, sondern vor allem in England zu suchen sind, wird wiederum deutlich, wenn man die vorliegende Ausgabe zur Hand nimmt. Die hier erstmalig veröffentlichten Anthems von

Th. Weelkes reihen sich würdig an ähnliche Werke (Byrd, Morley, Gibbons) aus der Blütezeit der anglikanischen Kirchenmusik an. Neben dem vollstimmigen, akkordlich orientierten Chorklang ist es die Macht des vom gesprochenen englischen Wort geprägten Rhythmus, die einen beeindruckt. Nicht zuletzt hat man auch den Herausgebern dafür zu danken, daß sie die in den Quellen (fast ausschließlich Handschriften) uneinheitliche Textunterlegung in den meisten Fällen überzeugend redigiert haben.

Angesichts der Popularität und weiten Verbreitung von Weelkes' Madrigalen in zeitgenössischen Drucken ist es zu bedauern, daß die Quellenlage bei den Anthems nur eine teilweise Erschließung des ursprünglichen Bestandes erlaubt. Die Ausgabe bietet einschließlich einiger behutsamer Rekonstruktionen nur 25 von mehr als 40 Kompositionen. Der weitaus größte Teil der edierten Stücke gehört in die Klasse der „Full Anthems“, während nur acht „Verse Anthems“ (wechselnd zwischen Soli und Chor) vertreten sind. Es mag dahingestellt bleiben, ob nicht mindestens zwei der „Full Anthems“ besser als geistliche Madrigale zu bezeichnen wären (Nr. 10, „O Jonathan“; Nr. 16, „When David heard“). Bei der Rekonstruktion von Einzelstimmen (durch Kleinstück abgehoben) kam den Herausgebern oft der Orgelpart zugute, dessen gerüstartiger Außenstimmensatz sich besonders bei fehlender Oberstimme (Nr. 12, 15, 22) als willkommene Hilfe anbot. Im übrigen fügen sich die Ergänzungen, die sich auf die Mittelstimmen im Vokalsatz und im Orgelpart erstrecken, ohne merklichen Bruch in die Komposition ein. Wenn man sich aber für die Einbeziehung des Orgelparts in die Edition entscheidet, sollte man ihn konsequent bei allen Stücken bringen, d. h. auch dort, wo keine originalen Orgelstimmen mehr vorhanden sind. Andernfalls sieht sich der Benutzer gezwungen, die Beteiligung der Orgel bei den ohne Orgelpart edierten Stücken völlig auszuschließen. Dies wäre ebenso falsch, als umgekehrt den edierten Orgelpart bei den „Full Anthems“ nicht als „optional“, sondern als zur Komposition gehörig aufzufassen.

Die Herausgeber fühlen sich den Forderungen des „musical scholarship“ und der praktischen Aufführung in gleichem Maße verpflichtet. Die Wissenschaftlichkeit zeigt

sich in der Kollation eines weitverzweigten Quellenmaterials verbunden mit einem minuziösen kritischen Bericht sowie in zwei Anhängen mit den Incipits von Werken zweifelhafter Autorschaft und von Fragmenten. Im Zusammenhang mit dem Quellenverzeichnis würde man allerdings eine kurze Beschreibung der einzelnen Dokumente begrüßen, zumal nicht immer gedruckte Bibliothekskataloge zur Verfügung stehen. Bei der *List of Anthems* (S. XVI) sind folgende Berichtigungen vorzunehmen: no. 6, page 30 = page 26; no. 6, p. 26 = no. 7, p. 31; no. 7, p. 28 = n. 8, p. 33; no. 23 = no. 22; no. 24, p. 109 = no. 23.

Was die „praktische“ Seite der Ausgabe anbetrifft, so handelt es sich hier um einen extremen Fall. Es wäre unangebracht, die Übertragungsprinzipien im einzelnen zu kritisieren, da sie die allgemeinen Editionsrichtlinien der *Musica Britannica* vertreten. Nur soviel sei hier gesagt: Da die jüngsten Erfahrungen in der modernen Musik zeigen, daß der praktische Musiker nicht mehr unbedingt an die konventionelle Notenschrift, d. h. diejenige der letzten zweihundert Jahre, gebunden ist, bedarf es auch wohl bei Editionen von historischer Musik nicht eigentlich der Übertragung in eine inzwischen überholte Form der Notation. Die Übertragung einer historisch bedingten Notenschrift in eine ebensolche aus späterer Zeit erscheint dann selbst als ein Stück Vergangenheit.

Theodor Göllner, Santa Barbara/Calif.

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Theodor W. Adorno — Hanns Eisler: Komposition für den Film. München: Rogner & Bernhard 1969. 215 S., VIII S. Notenbeisp.

Ferdinando De Angelis: Organi e Organisti di S. Maria in Aracoeli. Roma: Convento S. Lorenzo in Panisperna (1968). 131 S.

Johann Sebastian Bach: Unvollendete Orgelwerke. Ergänzt von Wolfgang Stockmeier. Köln: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel & Co. (1969). (I), 30 S. (Die Orgel. Reihe II. Nr. 25.)