

BESPRECHUNGEN

Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte II, hrsg. von Helmut Hucke. Köln—Graz: Böhlau-Verlag 1965. 228 S.

Mit dem vorliegenden zweiten Band der Analecta Musicologica findet die höchst begrüßenswerte Publikationstätigkeit der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom ihre Fortsetzung. Als besonders erfreulich ist zu vermerken, daß die Zusammensetzung des Mitarbeiterkreises diesmal stärker als bisher der Absicht Rechnung trägt, eine internationale Zusammenarbeit in Fragen der italienisch-deutschen Musikgeschichte anzuregen. Es ist ferner ein nicht zu unterschätzendes Verdienst des Herausgebers H. Hucke, daß die musikgeschichtlichen Wechselbeziehungen zwischen Italien und Deutschland ganz in den Vordergrund der Betrachtung rücken, wodurch die Publikation (bei aller Verschiedenheit der behandelten Themen) einen in hohem Maße einheitlichen Charakter gewinnt.

F. Ghisi eröffnet die Reihe der Beiträge mit einigen „Randbemerkungen“ zu den weltlichen italienischen Kompositionen Heinrich Isaacs und weist nach, wie stark der flämische Komponist, der zu Recht als „fiorentino d'adozione“ bezeichnet wird, vom literarischen und musikalischen „ambiente“ der Florentiner Renaissance geprägt wurde. Der schon von J. Wolf (DTÖ XIV, 1) betonte gewichtige Anteil des Instrumentalen im Gesamtschaffen Isaacs wird auch von Ghisi hervorgehoben. Für die Kanzone „A la bataglia“ ist allerdings nach der Studie B. Becherinis (RB 7, 1953) eher eine vokalinstrumental gemischte Aufführungsweise anzunehmen. Die von Ghisi gegebene Erklärung des Morra-Titels („la morra“ ist ein in Italien noch heute bekanntes Spiel) sollte die Möglichkeit weiterer Fehldeutungen (Anspielung auf Ludovico il Moro usw.) ein für allemal beseitigt haben. — W. Kirsch widmet seinen Beitrag einem wenig bekannten Komponisten des frühen 16. Jahrhunderts, Andreas de Silva. Wie andere Vertreter der etwa 1510—1530 wirkenden „Zwischen-generation“ (Carpentras, C. Festa, H. Penet u. a.) stand auch de Silva im Dienste Papst Leos X. und mußte sich nach dessen Tode

(1521) an den oberitalienischen Fürstenthöfen (nachweislich 1522 in Mantua) nach einer neuen Stellung umsehen. Kirsch gibt einleitend einen Überblick über die (leider spärlichen) biographischen Daten, um dann anhand der Besprechung einiger Motetten für künftige Stiluntersuchungen eine „erste Sichtung vorzunehmen“. Als wichtigstes Ergebnis der sorgfältigen Analysen sei die für das Schaffen de Silvas kennzeichnende „Synthese von niederländischer, ‚nordischer‘ Schreibart mit italienischem Klang- und Formempfinden“ hervorgehoben. — L. Lockwood beschäftigt sich mit einem zwischen römischen Kapellsängern geführten Streitgespräch über die Frage der Akzidentien, das im Mittelpunkt der um 1555 entstandenen zweiten Fassung des Musiktraktats von Ghiselin Danckerts steht. Sicher handelt es sich bei dieser Begebenheit, für die Lockwood überzeugend die Jahre 1538—1544 als Zeitpunkt ermitteln konnte, um einen „tempest in a teapot“. Sie ist nichtsdestoweniger höchst bezeichnend für das leidenschaftliche Interesse der Renaissancemusiker an den Problemen der Musica ficta. Lockwoods Beitrag stellt daher eine wertvolle Ergänzung zu den hervorragenden Arbeiten Lowinskys zur Musiktheorie des frühen 16. Jahrhunderts dar. — P. Kast legt den Musikalien-Teil des Giunta-Kataloges (Florenz 1604) erstmals im Neudruck vor und bietet damit der Musikbibliographie (vor allem bei der Erfassung heute verschollener Musikdrucke des 16. Jahrhunderts) eine wertvolle Hilfe. In Ergänzung zu den Literaturangaben des Herausgebers sei auf G. Thibaults Neuauflage der *Indices* von Vincenti und Gardano aus dem Jahre 1591 hingewiesen (RMI 10/11, 1929/30).

Das von P. Petrobelli mitgeteilte Schreiben Giuseppe Tartinis an Algarotti gewährt Einblick in die kulturellen Verbindungen zwischen Dresden und Oberitalien im 18. Jahrhundert. Wenn auch das Dokument wenig zur Klärung der Beziehungen Tartinis zu Hasse beizutragen vermag, so enthält es doch interessante Hinweise auf den Dresdener Schülerkreis Tartinis sowie seine Vermittlerdienste bei Dresdener Instrumentenkäufen in Italien. — S. Kunze unternimmt den Versuch, am Beispiel der Arie „Non so d'onde viene“ eine „für Mo-

zarts Satztechnik *Innerhalb der Arienkomposition entscheidende Wendung*" aufzuzeigen. Diesem Ziel dient nicht allein die Konfrontierung mit der gleichnamigen Arie Johann Christian Bachs, unter deren Eindruck Mozarts Komposition entstand, sondern ebenso der Vergleich mit den Vertonungen Pergolesis und Cimarosas. In den Mittelpunkt der Betrachtung rückt die Frage nach den historischen Voraussetzungen der Mozartschen Arienkomposition, wobei man auf die (von Kunze bereits angekündigte) nähere Erläuterung des Begriffs der „historischen Analyse“ gespannt sein darf. — Im letzten Beitrag teilt U. Prota-Giurleo eine Reihe bisher unbekannter Einzelheiten über das Wirken deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts (u. a. Johann Christian Bach, Gluck, Hasse) in Neapel mit. Der Wert dieser Forschungen ist um so höher einzuschätzen, als die von Prota-Giurleo ausgewerteten *Fasci Teatrali* größtenteils im zweiten Weltkrieg vernichtet wurden. — Den Band beschließt eine von E.-L. Berz bearbeitete zweite Folge der *Bibliographie der Aufsätze zur Musik in außermusikalischen italienischen Zeitschriften*, in der diesmal *Periodica* der Toskana erfaßt sind. Ein eigens für diese Bibliographie angelegtes Personen- und Sachregister bedeutet eine wesentliche Hilfe für den Benutzer.

Dietrich Kämper, Köln

Musik des Ostens. Sammelbände der Johann-Gottfried Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. (Band) 3, hrsg. von Elmar Arro und Fritz Feldmann. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. 239 S.

Hohe Qualität und Themen von ungewöhnlichem Interesse waren die Kennzeichen der Studien, die in den beiden ersten Bänden der Reihe Musik des Ostens veröffentlicht wurden. Wie zu erwarten, führt der dritte Band diese Tradition mit einer großen Vielfalt von Themen und ihrer durchweg sachkundigen und gründlichen Behandlung fort. Die Zahl der Studien — nur sieben — ist etwas kleiner als in den früheren Bänden, aber einige von ihnen gehen im Umfang weit über die üblichen Beiträge für Sammelbände dieser Art hinaus.

Unter den kürzeren Studien ist diejenige von Ernest Zavorsky eine Fortsetzung der Forschungen des Verfassers über das Musikleben der Stadt Kremnitz vom 16. bis 18. Jahrhundert. Wolfgang Suppan bringt

mit seiner Studie *Remigius Sztachovics und das ungarndeutsche geistliche Volkslied* die Arbeit eines fleißigen Liedsammlers ans Licht, der bisher ungerecht vernachlässigt wurde und auch in MGG fehlt. Der Verfasser fügt seiner Studie vergleichende Melodientafeln mit Liedfassungen aus südosteuropäischen deutschen Sprachinseln und aus den Heimatlandschaften der deutschen Siedler hinzu. Die Studie ist ein begrüßenswerter Beitrag zur Dokumentation der Verbreitung und Überlieferung geistlicher Liedweisen.

Zofia Lissas Beitrag *Zur russischen Publikation von Beethovens „Heiligenstädter Skizzenbuch“ 1802/03* ist eine ausführliche und enthusiastische Besprechung der hochbedeutenden Veröffentlichung des in Moskau liegenden Skizzenbuches durch N. Fischman. Man wird der Verfasserin vielleicht nicht unbedingt in ihrem positivem Urteil darüber zustimmen, daß Fischman „die Entzifferung der Quelle um all das, was Beethoven jeweils zweifellos gehört (bzw. mitgemeint) hat, aber nicht aufzeichnete“ ergänzt, aber man wird zweifellos mit ihr der Meinung sein, daß diese Arbeit so bald wie möglich ins Deutsche übersetzt und damit allgemein benutzbar gemacht werden sollte.

Werner Schwarz veröffentlicht vier Briefe Heinrich Dorns an Robert Schumann aus den Jahren 1839 bis 1842. Sie dienen zugleich als nützliche Ergänzung zu der ausgezeichneten und hochwertigen Studie Elmar Arros, *Richard Wagners Rigaer Wanderjahre. Über einige baltische Züge im Schaffen Wagners*. Arro zerstört eine ganze Reihe von Legenden aus der Mythologie, die sich um Wagners Person gebildet hat, z. B. die, daß Wagner vor seinen Gläubigern aus Riga flüchten mußte. Darüberhinaus zeichnet Arro ein höchst lebendiges Bild des Rigaer Musiklebens vor und während Wagners Aufenthalt und zeigt, daß die Schuld teilweise bei Wagner selbst lag, wenn er keinen großen Erfolg in seiner Rigaer Zeit hatte. Noch interessanter sind die sorgfältig gesammelten und dargestellten Einzelheiten, die das wachsende Interesse an nordischer Folklore gerade in Riga in dieser Zeit zeigen und zu der Vermutung führen, daß Wagners Interesse an der germanischen Mythologie auch durch sie geweckt worden ist. Die Beziehung einiger lettischer Bräuche zu Einzelheiten in den *Meistersingern* ist verblüffend. Die Studie ist zweifellos einer der wichtigsten Beiträge zur Wagnerforschung in den letzten Jahren und

wird für alle weitere Arbeit über Wagner unentbehrlich bleiben. Eine zweite, etwas kürzere, aber ebenso gründliche Studie von Arro behandelt *Die deutschbaltische Liedschule. Versuch einer nachträglichen musik-historischen Rekonstruktion*; sie ist die bisher einzige umfassende Darstellung des Themas überhaupt.

Der wichtigste Beitrag des Bandes jedoch ist, nach Meinung des Rezensenten, die Studie von Constantin Floros über *Die Entzifferung der Kondakarien-Notation*. Sie bietet vorerst nur den ersten Teil der Ergebnisse, die der Verfasser bei seiner Untersuchung dieses höchst komplizierten Problems gewonnen hat. Die sogenannte Kondakarien-Notation ist der Musikwissenschaft, vor allem den russischen Forschern, die die Geschichte der russischen Kirchenmusik studierten, seit etwa 100 Jahren bekannt. Da für sie lange Zeit keine Parallelen in byzantinischen Musikhandschriften gefunden werden konnten und da sie nur in fünf Handschriften russischen Ursprungs aus dem 11. bis 13. Jahrhundert überliefert war, erschien es unwahrscheinlich, daß ihre Entzifferung jemals gelingen könnte. Noch 1965 vermutete ein russischer Wissenschaftler (Uspenskii), daß es sich um cheironomische Zeichen handle. Die ersten Schritte zur Lösung des Problems gelangen vor wenigen Jahren Kenneth Levy, der in seinen Studien über die byzantinischen Asmatikon- und Psaltikon-Handschriften nachwies, daß deren Texte denjenigen der fünf Kondakarien-Handschriften entsprechen. Die melismatische Struktur der Melodien beider Traditionen bot eine zusätzliche Parallele zwischen den byzantinischen Handschriften des späten 12. und 13. Jahrhunderts und den russischen Kondakarien des 11. und 12. Jahrhunderts. Da die byzantinischen Handschriften zweifellos Kopien nach älteren Vorlagen waren, war damit ein indirekter Zusammenhang zwischen den beiden Quellengruppen gesichert, trotz der beträchtlichen Unterschiede der byzantinischen Asmatika-Notation von der Notenschrift der russischen Handschriften. Fast zur selben Zeit, als Levy mit dieser Untersuchung beschäftigt war, schloß Floros seine ausgezeichnete Dissertation über das byzantinische Kontakion ab, mit der er sich das erforderliche umfassende Rüstzeug für eine vergleichende Studie in größerem Rahmen erwarb. Obwohl ihm nicht alle fünf russischen Handschriften vollständig erreich-

bar waren, wie es wohl wünschenswert gewesen wäre, lag ihm doch eine ausreichende Zahl von Faksimiles für seine Untersuchung vor. Glücklicherweise wurde außerdem eine der Handschriften in vollständigem Faksimile 1960 in den *Monumenta Musicae Byzantinae* veröffentlicht.

Sehr glücklich war auch der Umstand, daß Oliver Strunk, kurz bevor sich Floros auf das Problem konzentrierte, seine grundlegende Studie über die sogenannte Chartres-Notation veröffentlichte (d. h. über den Notationstypus einer byzantinischen Handschrift, die früher in Chartres lag und im letzten Krieg vernichtet wurde). Das Chartres-Fragment war ein Teil einer (heute in der Bibliothek des Laura-Klosters auf dem Athos aufbewahrten) Handschrift mit einer wichtigen Neumen-Tabelle, die H. J. W. Tillyard vor mehr als 50 Jahren beschrieben hatte. Die äußere Ähnlichkeit zwischen den Neumen der Kondakarien-Notation und der Chartres-Notation war zwar gelegentlich bemerkt worden (so von Palikarova-Verdeil), aber vor Floros hatte sich niemand speziell mit ihr beschäftigt. Dieser stellte nun fest, daß in einer Koukouzeles zugeschriebenen Komposition des 14. Jahrhunderts, die die Namen der byzantinischen Neumen mit einer ausführlichen melodischen Erläuterung der korrekten Ausführung jeder Neumengruppe enthielt, die Neumen-Namen weitgehend mit denen der von Tillyard veröffentlichten Liste übereinstimmten. Das „Lehrgedicht“ des Koukouzeles wurde kürzlich von Gabor Devai in einer trotz der sehr begrenzten ihm zur Verfügung stehenden Mittel gründlichen Studie untersucht.

Durch die Kombination verschiedener Einzelheiten kommt Floros zu dem Schluß, daß das „Lehrgedicht“ des Koukouzeles möglicherweise ein Schlüssel für die Bedeutung der Neumen-Gruppen und damit auch ein Schlüssel für die Chartres-Notation ist, die bisher ebenfalls nicht allein zu entziffern war. Ausgehend von den Ähnlichkeiten zwischen Kondakarien- und Chartres-Notation baut Floros seine Ergebnisse dann soweit aus, daß er auch einen Schlüssel für die Kondakarien-Notation erhält. Die Tatsache, daß der byzantinische Gesang weitgehend auf dem Prinzip melodischer Formeln und ihrer Aneinanderreihung aufgebaut ist, ermöglicht es, auch aus begrenztem Quellenmaterial wesentliche und gesicherte Ergebnisse zu gewinnen. Es scheint demnach, als

habe Floros tatsächlich den Schlüssel zur Entzifferung der Kondakarien-Notation gefunden. Im vorliegenden ersten Teil seiner Studie werden die Methode, die Gewinnung der Beziehungen zwischen den Notationen und die Schritte erörtert, die zur Übertragung in moderne Notenschrift führten. Der zweite, noch unveröffentlichte Teil der Arbeit wird wohl die Beispiele bringen, an denen die Methode exemplifiziert wird. Ohne diese Beispiele ist es vielleicht noch etwas zu früh, endgültiges über das Verdienst der Arbeit zu sagen. Aber unabhängig davon, ob die Beispiele vollständige oder partielle Übertragungen bieten werden, dürfte schon der vorliegende Teil der Studie eine grundlegende Leistung für die Erhellung eines wesentlichen Aspekts der byzantinischen Paläographie sein.

In diesem Zusammenhang wäre es sehr erwünscht, auch etwas über eine Handschrift des späten 14. Jahrhunderts aus Kastoria zu erfahren, die erst 1966 von Linos Politis (Universität Thessaloniki) entdeckt wurde und in der sich Neumen-Formen finden, wie sie bisher nur aus russischen Handschriften bekannt waren. Die Kastoria-Handschrift ist leider sehr stark beschädigt, aber die Tatsache, daß sie Bruchstücke einer Kondakarien-Notation enthält, macht sie für weitere Untersuchungen außerordentlich wertvoll.

Was wir nun mit Ungeduld erwarten, sind Floros' Übertragungen. Eine der wichtigsten Fragen, die später ausführlich zu prüfen wären, wird die Beziehung der so gewonnenen Melodien zum byzantinischen Repertoire sein; die Frage, ob die Russen bei melismatischen Gesängen griechische Melodien getreuer übernahmen als es bei den Heirmoi und Stichera der Fall war. In den melismatischen Gesängen bestand ja nicht in dem Maße wie in den syllabischen die Notwendigkeit, einen slawischen Text der Melodie genau anzupassen; die Veränderung der Melodielinie war also nicht unbedingt notwendig. Bei den syllabischen Gesängen kann daher der Nachweis einer russischen Abhängigkeit von byzantinischen Modellen nur auf der Basis von Ähnlichkeiten der Initien und Kadenzformeln geführt werden. Bei melismatischen Gesängen wäre theoretisch keine solche Abhängigkeit notwendig. Das ist ein zusätzlicher Grund dafür, daß wir den weiteren Ergebnissen der Arbeit von Floros mit den größten Erwartungen entgegensehen. Es ist zu hoffen, daß sie uns diese Melodien,

nach Jahrhunderten völliger Vergessenheit, nun endlich verfügbar und lesbar machen werden.

Miloš Velimirović, New Haven/Conn.

„Recherches“ sur la Musique française classique V (1965). Hrsg. von Norbert Dufourcq. Paris: Editions A. et J. Picard & Cie 1965. 242 S.

Der 5. Band der „Recherches“ beginnt mit drei Artikeln, die dem französischen Orgelmeister Jehan Titelouze gewidmet sind. Dies ist gewiß sehr erfreulich, denn ungeachtet der Tatsache, daß es schon seit 1898 eine durch Pirro und Guilmant besorgte Ausgabe seiner sämtlichen Orgelwerke gab, hatte es den Anschein, als ob diese Musik in Vergessenheit geraten wäre. Dennoch ist Titelouze der erste in der Reihe namentlich bekannter französischer Orgelkomponisten; seinem Werk kommt daher in der Geschichte der französischen Orgelmusik ein wichtiger Platz zu.

Jean Bonfils schreibt über die Orgelmusik von Titelouze, die in zwei Bänden (Paris 1623 und 1626) erschien. Auf die Behandlung des ersten Bandes gehen wir näher ein. Jede der 12 *Hymnes de l'Eglise* bildet einen Zyklus von drei oder vier Versetten. Die Hymnenmelodie liegt entweder als *cantus firmus* in einer der Stimmen oder ist in kurze Zeilen aufgeteilt, die das thematische Material zu kleinen fugierten Expositionen liefern. Demgemäß ist in den Versetten zu unterscheiden zwischen *cantus firmus*- und fugierten Versetten. Bonfils unterscheidet jedoch fünf Formen: I. *Contrepoint fleuri sur cantus firmus*, II. *Contrepoint canonique sur cantus firmus*, III. *Contrepoint fugué*, IV. *Contrepoint par imitation sur cantus firmus* und V. *Formes diverses*. In großen Zügen können wir dem Verfasser in dieser Analyse folgen. Daß er jedoch manchmal konsequenter hätte arbeiten können, zeigen die zwei unter V zu zählenden Versetten. Das erste ist das 2. Versett von *Veni Creator Spiritus*, ein *cantus firmus*-Versett mit der liturgischen Melodie im Sopran. Warum sollte dies eine andere musikalische Form sein als die unter I behandelten *cantus firmus*-Versetten mit der liturgischen Melodie im Baß? Das 2. Versett von *Ut queant laxis*, gleichfalls unter V behandelt, hat den *cantus firmus* im Alt; ein Fragment fällt aus, was der musikalischen Form jedoch nicht schadet. Aus diesem Grunde ist auch dieses Versett unter

I einzureihen. Unter IV findet man das 2. Versett von *Exsultet coelum*, das den cantus firmus im Alt bringt. Bonfils rechnet dieses Versett vollkommen zu Unrecht zur Gruppe IV, also zu denjenigen Versetten, in denen Titelouze die Melodie abwechselnd von der einen Stimme in die andere wandern läßt. Die am Schluß dieses Artikels gegebene Bibliographie kann man durch einige nicht-französische Studien erweitern.

Dom Vanmackelberg widmet einige Seiten dem Dichter Titelouze und veröffentlicht zwei von seinen Gedichten, die im Jahre 1613 und 1630 vom Puy des Palinods von Rouen preisgekrönt wurden.

Der bedeutendste Beitrag über Titelouze stammt von Denise L a u n a y. Sie versucht, durch eine genaue Analyse der zwei *Préfaces* von Titelouze Klarheit in die Probleme zu bringen u. a. was die Stimmung, Dissonanzen, Quartan, Modi, Alterationen, Takt, Tempo und Verzierungen betrifft. Zahlreiche Hinweise auf französische Theoretiker des 17. Jahrhunderts erhöhen die Bedeutung dieser Untersuchung. Das Problem der Tempi in den Taktarten c und c ist jedoch mit der Erklärung, die Titelouze selbst gibt, nicht gelöst. In manchen Versetten ist eine Verdopplung des Tempos unmöglich (z. B. Magnificat V, Vers 4 und 5). Eher läßt sich der Gebrauch von c und c manchmal aus dem Streben erklären, zwischen vokal und instrumental gedachten Themen Unterschiede zu machen (z. B. Magnificat I, Vers 2 und 3). Viadana, Zeitgenosse Titelouzes, schrieb seine Instrumentalmusik nur im c , die Vokalmusik jedoch im c (Sachs, *Rhythm and Tempo*, S. 244).

Norbert Dufourcq widmet einen Artikel den Boëlys. Er bringt darin viele neue biographische Daten über diese Familie an das Licht. Den wichtigsten Sprößling, Alexandre Pierre François, lernt man in ausführlichen Zitaten aus einem bisher nicht veröffentlichten Bericht kennen, den dieser Komponist im Jahre 1802 über seine Reise nach Vauluse schrieb.

Laurence Boulay gibt eine Analyse des unveröffentlichten *Traité d'Harmonie* von J. Fr. Boëly, der sich momentan in Privatbesitz befindet. Boëly äußert Bedenken gegen den Harmonieunterricht von Catel am Pariser Konservatorium und scheint mehr ein Vertreter des Systems Rameau zu sein.

Ein kurzer Beitrag von Guy Bourli-gueux bringt neue biographische Daten

über Charles Joseph Le Sueur, nach dem *Mercure de France* vom Oktober 1729 „l'un des plus habiles (maîtres de musique) du Royaume“.

„Recherches“ V enthält weiter den Schluß einer großen Studie von Marie Bert über die Musik in der Maison Royale Saint-Louis de Saint-Cyr. Nachdem sie in Band III über die Rolle der Musik in diesem Institut und über die ihm verbundenen Musiker sowie in Band IV über den gregorianischen Choral berichtet hatte, behandelt sie hier die lateinischen Motetten und die französisch textierten Werke. Zu den Motettenkomponisten gehören Nivers, Clérambault, Campra und Boismortier; bei den französischen Werken ragen die Namen von Marchand und Delalande hervor. Aus der Analyse dieser Musik geht hervor, daß ein Teil der Kompositionen eine Neuausgabe verdiente. Dann wären auch einige, jetzt nur oberflächlich besprochene Facetten dieser Musik — z. B. die Prosodie, welche von besonders interessanter Problematik ist — mehr in extenso zu studieren.

Die zwei folgenden Artikel handeln über das Théâtre de la foire. Nicole Wild beschäftigt sich besonders mit der Geburt der Opéra-comique, Clifford R. Barnes beschränkt sich auf die Instrumente und auf die Instrumentalmusik. Letzterer bringt u. a. einen Vergleich zwischen den Orchestern des Théâtre de la foire und anderer Theater, bespricht die verschiedenen Arten der Instrumentalmusik (Ouverturen, tonmalerische Musik, Entreactes, Tanzmusik usw.) und zeigt schließlich, wie diese verschiedenen Musikarten eine vollkommene Opéra-comique bilden.

Le Prélude dans la musique profane de clavier en France au XVIIIe siècle von Arlette Zenatti ist der letzte Hauptartikel. Der Beitrag belichtet an Hand vieler Zitate aus der zeitgenössischen und neueren Literatur verschiedene Facetten des Präludiums wie die Improvisation, die didaktische Bedeutung und die Notation. Das vollständige Fehlen eigener musikalischer Analysen führt jedoch dazu, daß dieser Artikel nicht viel mehr als eine Kompilation von Zitaten ist.

Der Band wird abgeschlossen mit drei kurzen Beiträgen von Renée Viollier, Félix Raugel und Cuthbert Girdlestone über Rameau. Wie in den vorhergehenden Jahrgängen werden in einer Bei-

lage Bücher, Ausgaben und Schallplatten aus der französischen klassischen Musik besprochen oder erwähnt. Willem Elders, Utrecht

Studies in Ethnomusicology. Vol. II. Hrsg. von Mieczyslaw Kolinski. New York: Oak Publications 1965. 120 S.

Mieczyslaw Kolinski, Schüler Erich von Hornbostels, vertritt seinen Meister nicht nur als Musikethnologe, als der er in seiner Wahlheimat wie sein Vorgänger George Herzog seit Jahrzehnten allgemeine Achtung und Anerkennung genießt, er folgt seinem Vorbild auch in vielen tonpsychologischen und musiktheoretischen Arbeiten, die in den letzten Jahren den Hauptteil seines Schaffens ausmachen. Er zeigt sich hier jedoch als unabhängiger Forscher und Schöpfer origineller Ideen und Systeme. Sie fanden sich u. a. in dem schon vor längerer Zeit erschienenen ersten Heft seiner Studien zur Musikethnologie.

In diesem zweiten Heft kommt er selbst nur mit einem Beitrag zu Wort: *The Structure of Melodic Movement — A New Method of Analysis (Revised Version)*. Die hier niedergelegten Ideen sind in einem kurz zuvor in *Ethnomusicology* IX, Nr. 3, 1965, enthaltenen Aufsatz *The General Direction of Melodic Movement* bereits angedeutet und an praktischen Beispielen demonstriert, mit denen er Hornbostels These von der grundsätzlichen Divergenz westlicher und nicht-westlicher Melodik treffend widerlegt. Kolinskis Methode der Melodieanalyse, wie er sie hier nun ausführlich darstellt, hat ihre praktische Brauchbarkeit also bereits bewiesen. Sie beruht, kurz gesagt, auf der Überlegung, daß ein Vergleich von Melodien nach der Notation von zu vielen Faktoren belastet ist, die nicht rein melodisch sind, um Übereinstimmungen der Melodiebewegung rasch und sicher erkennen zu können. Abstrahiert man Tondauer und tonale Funktion und reduziert man die Notierung allein auf die Bewegungstendenzen der Melodik, so kommt man zu einer kleinen Zahl von Formeln, in die sich viele Melodien übereinstimmender Bewegungsgestalt einordnen lassen. Kolinski geht dabei nicht so weit, auch die Schrittgröße der Intervalle auszuscheiden, da sie für die Bewegungsformel charakteristisch sind, doch sieht er von der absoluten Schrittgröße ab. Eine aufsteigende Bewegung aus einem kleinen und einem großen Schritt

bleibt in derselben Formel, ob es sich dabei um die Folge Ganzton-Halbton, Großterz-Ganzton oder Quinte-Quarte handelt. Als Symbole der Bewegungsformeln benutzt Kolinski kleine graphische Darstellungen der Bewegungsformtypen, die er einteilt in „*recurrent movements*“, zum Ausgangspunkt zurücklaufende Bewegungen in Form des Melodiebogens oder der Pendelbewegung, in „*complexes of recurrent movements*“, Melodieverläufe, die aus mehreren solcher Bogen- und Pendelfiguren zusammengesetzt sind, in „*non-recurrent movements*“, also in Schritte und Schrittfolgen ohne Rückkehr zum Ausgangsniveau, und schließlich in „*indirect ascents and descents*“, unterbrochene auf- oder absteigende Melodielinien. Eine Reihe von praktischen Analysen schließt sich an, nachdem Kolinski noch die Technik der Herstellung solcher individueller Diagramme erläutert hat. An vier Beispielen aus vier Kontinenten zeigt er, wie viel anschaulicher seine Diagramme die Melodiegestalt als Komplexe verschiedener Bewegungstendenzen erkennen lassen als die übliche Notation (die natürlich zur Analyse anderer Gestaltfaktoren der Musik nach wie vor unentbehrlich bleibt, was hinzuzufügen wäre).

Das Heft enthält außerdem noch vier Beiträge. Am Beginn steht *Tewa Choreographic Music* von Gertrude P. Kurath. Die Tewa sind Pueblo-Indianer aus dem Rio-Grande-Gebiet, aus deren umfangreichem Tanzrepertoire zu den Jahreszeiten-Kulten sie hier einige mitteilt. Sie gibt die vollständigen Melodien, z. T. mit unterlegtem Text und mit den Rhythmen der Perkussionsinstrumente, die Gebrauchsleitern mit den funktionellen Charakteristiken und weitere Angaben und Erläuterungen der Musik, ihrer Verwendung und Überlieferung und schließlich die Beschreibung der zugehörigen Tänze. In einigen Fällen sind die Tanzschritte in geläufigen Symbolen notiert. Zum Schluß erörtert sie die Konvergenzen und Divergenzen von Melos und Tanzstruktur und die Bedeutung der Tanzliedtexte für die Zeremonie, die Schauplätze und Zuordnungen von Tanzstil und Ritual.

John Blacking steuert einen Beitrag über *The Role of Music in the Culture of the Venda in the Northern Transvaal* bei, eine vorzügliche und vorbildliche Studie über die Musikkultur eines volkreichen Stammes in der Südafrikanischen Republik, der teils in Reservaten, teils auf Farmen lebt, die nicht

von Europäern bewirtschaftet werden. So hat sich bei den Venda die autochthone Kultur ziemlich unberührt erhalten, die sich zudem noch deutlich von der der umliegenden Negervölker unterscheidet. Blacking hat fast zwei Jahre unter ihnen gelebt, um ihre Musik und deren kulturelle Voraussetzungen kennen zu lernen. Er geht von der heute allgemeingültigen Vorstellung aus, daß jede Art Musik nur richtig verstanden werden kann, wenn man die kulturellen Hintergründe kennt. Das gilt für die Musik des Abendlandes so gut wie für die fremder Kulturen. So unternimmt er es, gestützt auf eigene Feldforschungen und die ethnologische Literatur über die Venda, zu schildern, wie, wann und warum die Venda singen, tanzen und musizieren. Er beschreibt die Musik nicht, gibt auch keine Notenbeispiele, doch erhält man statt dessen einen Einblick in die Beziehung der Menschen zur Musik, in die Stellung der Musik in ihrer sozialen und religiösen Gemeinschaft, in die Techniken musikalischer Überlieferung und Schulung und in das, was im Bereich unserer Kultur Musikleben genannt wird. Der umfangreiche Beitrag ist reich illustriert.

A Comparative Approach to a Yiddish Song of Protest von Ruth Rubin geht den verschiedenen Fassungen nach, unter denen im jiddischen Volkslied Amerikas Themen aus der Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert behandelt werden. Als Ausgangspunkt wird ein jiddisches Arbeiterlied „*Un du akerst un du seyst*“ gewählt, das zuerst in der jiddischen Arbeiterzeitung „*Forverts*“ in den neunziger Jahren abgedruckt ist. Es ist dort als Übersetzung eines Gedichtes des Schweizer Poeten Georg Herwegh bezeichnet, des *Bundesliedes für den allgemeinen Deutschen Arbeiterverein* aus dem Jahre 1864. Die Übereinstimmung beider Fassungen ist absolut. Ruth Rubin sieht aber beide in Abhängigkeit von einem Gedicht *Song of the Men of England* von Shelley aus dem Jahre 1819, das jedoch nur einige gedankliche Parallelen zu dem *Bundeslied* aufweist. Die formalen und inhaltlichen Abweichungen sind jedoch so stark, daß mir die Beziehung auf dieses Gedicht als Quelle allzuweit hergeholt erscheint. Das Thema ist in vielen Gedichten und Liedern der Zeit mindestens ebenso deutlich angesprochen. Sie gibt dann noch einige weitere jiddische Lieder ähnlichen Inhalts, Klagen über die Ausbeutung des arbeitenden Menschen, aus dem Ende des 19. und aus

dem Anfang des 20. Jahrhunderts, die sie in Beziehung zu anderen amerikanischen Volksliedern bringt.

Der vierte Beitrag des Heftes ist von Boris Kremenliev und gilt gleichfalls einem volkskundlichen Thema: *Some Observations on Stress in Balkan Music*, greift aber weit über die folkloristische Thematik hinaus, beginnt mit Auseinandersetzungen mit Plato und Aristoxenos, den rhythmischen Interpretationsarten gregorianischer Choräle, zieht auch moderne Orchesterkompositionen mit ein und entpuppt sich als eine grundsätzliche Erörterung des Rhythmusproblems in vokaler Musik, speziell bezogen auf die Abhängigkeit musikalischer Rhythmik von der poetischen und dargestellt an Vokalweisen des Balkans. Der lesenswerte Aufsatz bringt neben landläufigen Erkenntnissen auch einige neue. Fritz Bose, Berlin

Journal of the International Folk Music Council. Volume XVII, Part One. Cambridge: W. Heffer and Sons 1965. 80 S.

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Redigit Zoltán Kodály. Tomus VII, Fasciculi 1—4. Budapest: Akadémiai Kiadó 1965. 358 S.

Im August 1964 fand in Budapest eine Konferenz des International Folk Music Council statt, bei welcher 36 Referate gehalten wurden. Diese erscheinen gedruckt sowohl als Teil 2 im Band XVII des Journal of the IFMC, dessen erster Teil Berichte und Rezensionen enthält, als auch in der von der Academiae Scientiarum Hungaricae herausgegebenen Zeitschrift. Letztere ist gehaltvoll, vielseitig interessierend und informierend. Altes sowie neues Quellenmaterial wird darin von Forschern aus vier Erdteilen in reicher Fülle mitgeteilt. Zwei Generalthemen standen und stehen weiterhin zur Debatte: a) das komplexe Problem „Folk Music and Music History“ und b) „Methods of Classification and Lexicographical Arrangements of Tunes in Folk Music Collections“. Zu letzterem breiten mehrere namhafte Forscher ihre Arbeitserfahrungen mit herkömmlichen sowie mit den neuesten elektronischen Archivierungsmethoden anhand ausgewählter Beispiele aus. Man erfährt detailliert, welche Gesichtspunkte und technische Hilfsmittel in Forschungsinstituten Japans, Ungarns, Litauens, Polens oder in den USA derzeit erprobt werden. Während diese 15 Beiträge naturgemäß nur einen kleineren Kreis von Ex-

perten beschäftigen werden, ist dagegen die erstgenannte Abteilung von z. T. umfangreichen Referaten für die musikologische Forschung insgesamt von Belang. Weder die Experten für die Geschichte der Oper noch die Choralforscher oder die Kenner der musikalischen Klassik sollten diesen viel Wissenswertes bietenden Band unbeachtet lassen. Nur auf einige Beiträge kann hier in Stichworten hingewiesen werden.

Die allgemeinen Aspekte des Problems der Wechselbeziehungen zwischen der Volksmusik und der Hochkunst beleuchten auch mittels klärender Definitionen V. Belaiev, A. Daniélou, B. Szabolcsi und W. Wiora. Insbesondere der letztgenannte Autor macht eindringlich aufmerksam auf die Notwendigkeit des engeren Zusammenwirkens zwischen den Musikhistorikern und den Ethnologen (vgl. dazu auch KB Bamberg 1953 sowie KB New York 1961). Wie fruchtbar sich dieses auszuwirken vermag, wenn sich bei umfassendem Erkunden einer Sachlage der historische sowie der volkskundliche Aspekt ergänzen, belegt der gewichtige Beitrag von E. Gerson-Kiwi über *The Bards of the Bible* ebenso wie der von J. Spector über *The Significance of Samaritan Neumes and Contemporary Practice*. Im gleichen Sinne setzt M. Schneider seine vergleichenden Untersuchungen fort mit einer Darstellung des *rythme de la musique artistique espagnole du XVI^e siècle vu à travers la chanson populaire*. W. Suppan verweist auf die bekannten, aber leider nur fragmentarisch überlieferten Druckwerke der Brüder Hessen aus der Mitte des 16. Jhs. als frühe Belege für die Beachtung nationaler Eigentümlichkeiten in der Musik und des Urheberrechtes (vgl. dazu auch Salmen, *Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur*, 1954, S. 95 f.). P. Collaer gemahnt in dem Referat *Lyrisme baroque et tradition populaire* daran, bei der Erforschung der Ursprünge der Oper alle Fakten zu beachten, also auch die Praktiken der italienischen „improvisatori“ sowie der „cantastorie“, deren Singpraktiken er beschreibt und als mustergültig für Monteverdi glaubhaft nachzuweisen vermag. Der kurze Überblick von A. L. Ringer *On the Question of „Exoticism“ in 19th Century Music* sollte dazu aneifern, dieses noch offene große Thema in einer umfassenderen Spezialuntersuchung weiter zu erhellen. Man erfährt außerdem viel Neues über die ältesten Aufzeichnungen von Volksmusik in Ju-

goslawien (16. Jh.), in der Slowakei und in Afrika sowie über typologische und entwicklungsgeschichtliche Fragen der Tanzforschung. F. Hoerburger legt in Bemerkungen zu *Dance and Dance Music of the Sixteenth Century and their Relations to Folk Dance and Folk Music* seine gut begründeten Ansichten dar über eine Neubewertung der Quellen seit etwa 1508. Rationalisierung und Stilisierung der bis dahin usuellen Praktiken sind Hauptkennzeichen dieses durch den Notendruck damals beförderten Umbruchs, der das Tanzen insgesamt wesentlich veränderte. Nur in Rückzugsgebieten (etwa auf dem Balkan) kann man heute noch erkunden, wie beschaffen die Tanzmusik und die Tanzpraktiken des Mittelalters gewesen sind. Schließlich ist auch besonders auf einen etliche neue Aspekte ansprechenden Entwurf von E. Stockmann *Towards a History of European Folk Music Instruments* zu verweisen. Durch den Inhalt dieses Sammelbandes werden somit sowohl zentrale Forschungsprobleme bemerkenswert erhellt als auch auf mehr am Rande liegende Räume und Sachgebiete erschließende Hinweise geboten. Walter Salmen, Kiel

Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, Cartagena de Indias, 24 a 28 Febrero de 1963. Washington, D.C.: Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos (Union Panamericana) 1965. 224 S.

Dieser Kongreßbericht enthält die Referate, die auf dem ersten interamerikanischen Kongreß für Musikethnologie in Kolumbien 1963 gehalten wurden, die meisten im vollen Wortlaut. Zwei der 15 Referate fehlen, ein hier veröffentlichtes wurde nicht gehalten. Diese Konferenz ist die erste sichtbare Wirkung der Bemühungen der Panamerikanischen Union, auch auf dem Gebiet der folkloristischen und ethnologischen Musikforschung zu einem Zusammenschluß und zu gemeinsamem Vorgehen zu kommen. Wie hier die Auffassungen, Arbeitsmethoden und -möglichkeiten auseinanderklaffen, zeigte diese Tagung. Die Mehrzahl der lateinamerikanischen Staaten ist noch weit davon entfernt, in Bezug auf Sammlung und Erforschung ihrer Volksmusik und der Musik der Ureinwohner des Kontinents mit Nordamerika konkurrieren zu können. Besonders das Interesse an der Musik der Indianer ist in Lateinamerika, mit Ausnahme von Mexiko,

ungewöhnlich gering. Über erste Ansätze einer wissenschaftlichen Betrachtung musikethnologischer und folkloristischer Probleme ist man noch nirgends hinausgekommen. In einer Reihe von Staaten fehlen selbst diese. Um so notwendiger scheint die Initiative der Panamerikanischen Union, die vereinzelt Bemühungen lateinamerikanischer Musiker und Musikwissenschaftler, die überwiegend ohne staatlichen Auftrag und Subvention arbeiten und doch zum Teil achtbare Resultate vorweisen können, mit der hochentwickelten und spezialisierten Forschung vor allem in den USA zusammen zu führen.

Die Themen der auf diesem Kongreß vorgelegten Referate haben eine breite Streuung. Der Kongreßbericht, dem Charles Seeger ein Vorwort über die Begriffsbestimmung der Musikethnologie und ihre wechselnde Stellung in der Musikforschung voranstellt, beginnt mit einer ausführlichen Würdigung und Analyse der ersten zusammenfassenden Darstellung außereuropäischer Musik im ersten Band von Fétis' *Histoire générale de la musique* (1869) durch Lauro Ayestaran (Montevideo), der in ihm einen Vorläufer der musikalischen Völkerkunde sieht. Es folgt eine sehr lesenswerte Musikästhetik von Charles Seeger (*Preface to a Critique of Music*), die sehr originelle Gedanken enthält, die für alle Arten Musik allgemein entworfen sind und somit auch für die Musikethnologie gelten können, obwohl diese nicht ausdrücklich angesprochen wird. Mantle Hood beschäftigt sich mit der Frage der Normen in der Musikethnologie. Maßstäbe für musikalische Stile können weder allein auf allgemeine Gesamteindrücke noch allein auf spezielle Details gegründet, sondern nur in einer Kombination beider Betrachtungsweisen gewonnen werden. Damit spricht er eine Warnung vor der Überschätzung der reinen Feldforschung aus und rückt die zusammenschauende Arbeitsweise des gerade auch in Amerika lange etwas scheel angesehenen Schreibtischgelehrten wieder ins rechte Licht. Mit dem Referat der als Sammlerin sehr tüchtigen Isabel Aretz (Venezuela) über die Weihnachtslieder in der venezuelischen Folklore beginnt die Reihe der speziell amerikanischen Themen. Ist dieser Beitrag vom Stoff wie von der Darstellung her auch etwas dürftig, so entschädigt dafür der folgende von Carlos Vega (Argentinien) über Drei-Ton-Musik mit vielen Beispielen argentinischer Volks-

melodien mit großräumigen Dreitonleitern im Quint- und Oktavrahmen. Andreas Pardo Tovar (Kolumbien) hat ein Referat über die soziologischen Aspekte der musikalischen Folklore gehalten, das anhand einiger Beispiele aus zwei Distrikten seiner Heimat Fragen der Wechselbeziehung zwischen indianischer, negroider und europäischer Folklore und das Problem der Akkulturation behandelt. Gleichfalls aus Kolumbien kommt der Beitrag von Luis Carlos Espinosa und Jesus Pinzon Urrea über die Heterophonie der Cuna-Indianer, der drei verschiedene Techniken des mehrstimmigen Musizierens mit Panflöten- und Flötenpaaren analysiert.

George List steuert ein Referat über die Jibaro-Indianer Ekuadors bei, deren Instrumente, Vokal- und Instrumentalmelodien mit Belegen aus der Literatur und aus dem Schallarchiv der Indiana Universität in Bloomington vorgestellt werden. Ein umfangreicher Beitrag von Luis Felipe Ramon y Rivera (Venezuela) gilt den Gesängen der Negerbevölkerung an der Küste von Barlovento im Staate Miranda, die zum Fest des heiligen Johannes gesungen werden. Die Ausführungen von MacEduard Leach über das Sammeln von Volksmusik und speziell von Balladen enthalten wichtige Hinweise zur Material-, Informanten- und Quellenkritik, die in der Sammeltätigkeit der Lateinamerikaner oft nicht genügend beachtet werden. Mit einer Studie über die Mushroom-Zeremonie der mexikanischen Mazateken hat Willard Rhodes ein Beispiel für die exakte und vielseitige Arbeitsmethode seiner Schule geliefert. Rafael Manzanares' Referat über die Musik in Honduras ist nur ein knapper Generalüberblick über die kreolische, indianische und negroide Volksmusik eines Landes, wie auch der Beitrag von Rossini Tavares de Lima die Volksmusik und die Volksmusikinstrumente Brasiliens nur summarisch darstellt.

Fritz Bose, Berlin

Musikerziehung in Schleswig-Holstein. Dokumente der Vergangenheit — Aspekte der Gegenwart. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Walter Wiora. Kassel etc.: Bärenreiter 1965. 128 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 17.)

Den Mittelpunkt dieser neun Beiträge bildet ein Aufsatz, der nicht von Schleswig-

Holstein handelt: *Lehrerbildung und Musikerziehung der Gegenwart* von Th. Warner. Die Herausgeber taten gut daran, diese Gruppierung zu wählen. Stünde Warners Beitrag am Schluß, so geriete der Leser in die Gefahr, ihn für eine Zusammenfassung mit Ausblick in die Zukunft zu halten, veröhnend insofern, als die Vielfalt aus ferner und naher Vergangenheit darin zusammenströmt. Die Metapher vom Flusse ließe den von Warner dargestellten Mißstand dann zu einer vorübergehenden Schwierigkeit verkümmern, die sich von selbst erledigen wird. Dieses Mißverständnis wird durch die Gruppierung verhindert, das Buch ist aktuell geworden, seine Mitte verbindet die *Dokumente der Vergangenheit* (Teil I) auf bestürzende Weise mit den *Aspekten der Gegenwart* (Teil II).

Nicht die Geschichte Schleswig-Holsteins im Spiegel der Musikerziehung wird dargestellt, sondern die Geschichte der Musikerziehung am Beispiel Schleswig-Holsteins. So lesen sich die vier auf Warners Beitrag folgenden Arbeiten wie (weithin unfreiwillige) Illustrationen zu dessen Analyse der gegenwärtigen Strömungen. Warner schildert etwa den „Kreislauf des Nichts“ in der Schulmusik (71 f.): „Der künstlerisch und wissenschaftlich vortrefflich ausgebildete Musikstudienrat kann nicht verhindern, daß allzu viele Abiturienten das Gymnasium als musikalische Analphabeten verlassen. Die Pädagogische Hochschule . . . vermag dem Studierenden nur eine zweisemestrige Grundausbildung zu geben. . . Der musikalisch nicht befähigte junge Klassenlehrer bringt es allenfalls zum einstimmigen Liedgesang und läßt es erleichtert dabei bewenden; Notenlehre gilt als schwierig und wird gemieden. Die Schüler, in den prägsamsten Jahren der Grundschule vernachlässigt, besuchen dann das Gymnasium — der Zyklus beginnt von vorn.“ Wenn danach H. Harder (*Die Musik in der Lehrerbildung Schleswig-Holsteins von 1900 bis zur Gegenwart*) von „Sing- und Spielfahrten auf die Dörfer weit ins Land hinein“ (92), von „der musikalischen Volkstunspflege“ und dem „Dienste an Heimat und Volkstum“ (94) berichtet, wenn er das „sehr rege“ („intensive“, „lebendige“) „Gemeinschaftsleben mit geselligen Veranstaltungen, künstlerischen Darbietungen u. dergl.“ (98 f.) als „für die spätere Erzieher-tätigkeit der Studenten beispielgebend“ preist und konstatiert: „Sie erfuhren in

eigenem Tun die Herz und Gemüt bildenden Kräfte der Musik und lernten ihren Wert für eine den gesamten Menschen erfassende Erziehung erkennen“, wenn er schließlich die wenigen Anmerkungen zur Didaktik in dem Satze gipfeln läßt: „Sie lernten . . . ein Lied ‚entwickelnd‘ zu erarbeiten“, so hat er damit belegt, was Warner als Wurzel des Übels andeutet: „*musisch-intendiertes Singen und Spielen*“, Musikerziehung als „*das therapeutische Antidotum gegen Rationalität und Leistung*“, behaftet mit dem „*Oidium der manipulierten Naivität*“ (75). Keine Frage, daß ein Zusammenhang besteht zwischen den Abiturienten, die musikalische Analphabeten geblieben sind (71), und jenem musikalischen Können des Lehrers, das nach Harders Überzeugung „für den Schulbedarf ausreichte“ (93).

Nahezu sämtliche Fakten aus Warners Analyse erfahren so ihre Bestätigung. Auch H. Lorenzen (*Die Entwicklung der Musikerziehung im Mittelschulwesen Schleswig-Holsteins*) verleiht dem „*Illusionären, an das wir uns heute klammern*“ (76), greifbare Züge, wenn er wirkliche Information als „*rein stofflichen und nur der Vermittlung von Wissen*“ dienenden Unterricht abtut (111), das Liedersingen mit Nachdruck zum eigentlichen Unterrichtsgegenstande erklärt und für einen Fortschritt bereits die Einbeziehung jenes Instrumentariums hält, von dem es zuvor bei Warner heißt: „*Blockflöte, Volkslied und Orff-Instrumentarium sind nur noch das Alibi für Mangel und Unvermögen*“ (75). Bezeichnend ist in diesem Zusammenhange die Behandlung der beiden neuralgischen Punkte der neueren Schulmusik: der Kestenbergreform sowie der Usurpation der Schule durch die Musikfunktionäre der Hitlerjugend. Während Warner die Bemühungen Kestenbergs lediglich als einen Beginn gewertet wissen will, weil schon „*die Relevanz jener Ideologien . . . aus denen die Reform sich herleitete*“ (76) fragwürdig sei, und es demgemäß beklagt, daß „*als versteinertes Torso*“ die Ideen dieses Reformwerks „*noch heute die Musikerziehung bestimmen*“, besitzt dieses für die Autoren der folgenden Beiträge noch immer den Rang einer fraglos bejahten Etappe, ja eines zu verwirklichenden Entwurfs in die Zukunft.

E. Rabsch schildert in einem mehr wehmütigen als zornigen Rückblick (*Das Ende war der ‚Plöner Musiktag‘*) seine Erinnerun-

gen an die Aufbruchzeit der zwanziger Jahre, den durch die Beteiligung P. Hindemiths bezeichneten Höhepunkt der neuen Bestrebungen und deren unrühmliches Ende nach 1933. Harder und Lorenzen hingegen bestätigen Warners gegen den ideologischen Hintergrund der Reform gerichtete Skepsis, wenn sie die Entwicklung nach 1933 als eine nur geringfügig beeinträchtigte, in den Grundzügen jedoch kontinuierliche Fortführung des begonnenen Weges beschreiben. Auch in J. Rohwers Aufsatz (*Die Schleswig-Holsteinische Musikakademie in Lübeck als Kristallisationspol eines landschaftlichen Musikschulwerkes*) wird dieser Punkt berührt; nach seiner Ansicht „*wird an Symptomen herumexperimentiert*“, wenn man für Musiker „*rationalisierte Ausbildungsmethoden nach russischem oder nordamerikanischem Muster*“ einführt, die „*seit den Kestenbergschen Reformen eigentlich bei uns als veraltet gelten*“ (79). Warner hatte demgegenüber gerade gefordert, Musikerziehung sollte in Zukunft der Bildungsideologie absagen und sich als „*Ausbildung*“ verstehen: „*die angelsächsischen Länder sind uns in der Betonung des Instrumentalen ebenso weit voraus wie die des Ostblocks*“ (76). Nun ist Rohwer zugute zu halten, daß er genötigt ist, sein Untersuchungsobjekt zu loben, sein Ziel ist die Erhebung der Lübecker Akademie in den Hochschulrang. Daß Schleswig-Holstein endlich eine Musikhochschule braucht, dürfte einleuchten, zweifellos ist es ein „*unglücklicher Zustand*“, daß das Land beispielsweise „*seinen Schulmusikernachwuchs ausschließlich aus anderen Bundesländern bezieht und daß die diesen Beruf anstrebenden begabten Landeskinder gezwungen sind, außer Landes zu studieren*“ (85).

Zur Lösung dieses Problems bietet sich jedoch die nach dem Kriege von F. Blume versuchte Lösung an: die Einrichtung eines musikpädagogischen Seminars an der Landesuniversität in Kiel. In seinem den Band eröffnenden Beitrag *Zur Geschichte des Faches Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel* nennt K. Gudewill gute Gründe für dieses mit dem Lübecker Plan konkurrierende Projekt (13). Gudewills historischer Abriss, mit dessen Voranstellung die Herausgeber sicherlich nicht allein dem Universitätsjubiläum, sondern auch der Notwendigkeit einer gewissen Rangfolge Rechnung tragen wollten, bringt ein Moment ins Spiel, das bei Warner zwar

anklingt, in den späteren Beiträgen aber zum Schaden der Sache unberücksichtigt bleibt. Indem Gudewill Musikpflege und -praxis einerseits sowie Musikwissenschaft und -unterricht andererseits genau auseinanderhält, bringt er dem Leser zum Bewußtsein, daß solche Trennung sachgerecht, ja für das Lehr- und Forschungsfach Musik von konstitutiver Bedeutung ist.

Das tritt noch deutlicher zutage in der Abhandlung *Musikpflege und Musikunterricht der schleswig-holsteinischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts* von K. W. Niemöller. Die schon im Titel niedergelegte Trennung erweist sich als ein den Stil und den Inhalt des Schulfaches Musik bestimmendes Moment. Was äußerlich am Range des Cantors im Kollegium ablesbar ist, läßt sich als Konflikt zwischen musikalischem Kirchendienst und humanistischem Anspruch auf theoretische Durchdringung beschreiben. Die Abhandlung trägt, wie andere einschlägige Arbeiten Niemöllers, zum Abbau zahlreicher Vorurteile in der Geschichte der Schulmusik bei.

Ähnlich gewinnbringend ist die Lektüre der beiden anderen Beiträge aus Teil I, *Deutsch-dänische Beziehungen im Volks- und Schulgesang zur Zeit des Gesamtstaates* von K. Clausen und *Johann Abraham Peter Schulz' Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes* von G. Hahne. Beide sind notwendige Bindeglieder zum Verständnis der bei Warner geschilderten Situation, soweit Säkularisation und Nationalismus die Probleme verursacht haben und die Befreiung des Musikunterrichts von außermusikalischen Beeinträchtigungen eine Besserung des gegenwärtigen Zustandes verspricht.

In der Zusammenfassung dieser neun Arbeiten ist den Herausgebern durch geschickte Redaktion etwas gelungen, was die gründlichste Darstellung aus einer einzigen Feder nie hergeben könnte: ein Bild, dessen Anschaulichkeit insgesamt mehr aus den unterschiedlichen Darstellungsmitteln als aus den dargestellten Sachen kommt. Das Bild ist nicht erfreulich, sondern im Blick auf die Zukunft beklemmend. Dies ist den Herausgebern jedoch als Verdienst anzurechnen. Daß sie es deutlich gemacht, den Mahnungen von Musikforschern wie Kretzschmar, Abert, Schering, Moser oder Gurlitt folgend sich dem Gegenstande überhaupt zugewandt und die Aufsatzsammlung in eine wissenschaft-

liche Reihe aufgenommen haben, mag anzeigen, von welcher Seite die Musikerziehung der Schule Hilfe benötigt.

Lars Ulrich Abraham, Münster

R. M. A. Research Chronicle. Published by the Royal Musical Association. Ed. by Jeremy Noble. Nr. 3, 1963. London 1965. VI, 58 S.

Der Zweck der Serie, die nur eine Ergänzung zu den Fachzeitschriften sein will, ist ein dokumentarischer: „to make available, at low cost, some of the raw material which most musicologists accumulate of their research.“ Die vier Arbeiten dieses Bandes stehen an Bedeutung ihren Vorgängern keineswegs nach. Sehr dankenswert ist das auch die noch nicht abgeschlossenen („in progress“) Arbeiten der letzten 25 Jahren erfassende Register of Theses on Music von Paul Doe. Hier findet man alle (also auch aus anderen Fakultäten) erreichbaren Bachelor-, Master- und Doktorthesen, einschließlich der Londoner bibliothekarischen Diplomarbeiten, die „vary greatly in size“ (der leider nicht angegeben ist), „scope and quality“, 265 Nummern, also etwa 10—11 je Jahr. Ein Verfasserregister fehlt. Auch wenn man die insgesamt 106 (40%) noch nicht abgeschlossenen Thesen außer Acht läßt, ergibt sich ein ansehnlicher Zuwachs an wissenschaftlichen Arbeiten, von denen übrigens, mit Ausnahme von Cambridge, mit Zustimmung des Autors Photokopien im auswärtigen Leihverkehr erreichbar sind. Die biographischen Monographien halten den allgemeinen etwa die Waage, auch die Zahl der England und der den übrigen Ländern gewidmeten Abhandlungen ist etwa die gleiche.

Nigel Fortune bietet in seiner *Handlist of printed Italian secular Monody books, 1602—1635* im Anschluß an seinen Aufsatz in MQ 39, 1953 und besonders seine ähnlich lautende Cambridger Dissertation von 1954 eine Ergänzung zu den „rather defective lists“ von Leichtentritt (Neubearb. von Ambros' *Gesdichte* IV, 1900) und E. Schmitz (Peters-Jahrbuch 1911). Der Verfasser, der die offenbar verlorenen, für die Bühne bestimmten, die dialogischen und außerhalb Italiens erschienenen Veröffentlichungen ausschließt, bittet, da „it too must have its forthcomings“, um Unterstützung für Ergänzungen und Korrekturen, für die Raum gelassen ist. Als wichtige Vergleichsquelle bewährte sich der zweibändige *Indice*

von A. Vincenti (1619—1649). Die 226 Nummern, von denen für etwa 40 kein Fundort bzw. Neudruck (oder -ausgabe) nachweisbar ist, sind chronologisch geordnet (weiterhin alphabetisch), und fügen dem zum Teil gekürzten Titel und der Angabe der Zahl der Gesänge wertvolle Anmerkungen hinzu.

H. Fitzpatrick bietet in *The Waldhorn and its association in Bach's time* einen Nachtrag zu seiner Arbeit in den *Proceedings* 91, 1946/65; er bringt Belege für die Verbreitung dieses Instruments im Umkreis J. S. Bachs. Als Quellen treten ans Licht das „Dressdenische Diarium“ von 1719, das die 16 Tage währende Feier und die Jagden bei der Hochzeit August des Starken schildert, wo auch Lullys Comédie-Ballet *La Princesse d'Elide* (mit fünfstimmiger Hornfanfare) aufgeführt wurde; weiter zwei, Dresden und Mühlberg a. d. Elbe betreffende Berichte im „Fröhlichen Dresden“ und „Wienerischen Diarium“ (beide 1730), ferner in Zeidlers *Universalexicon* 32, S. 72—118, die „a clear picture of the Waldhorn's place as a ceremonial instrument both in military and hunting music“ geben. — Die *Five Manuscripts of Church Music at Lichfield* (Kathedrallbibliothek) (D. Franklin), die zwischen 1720 und 1750 geschrieben wurden, zeigen den Reichtum an Kirchenmusik, den auch kultisch weniger bedeutende Kirchen Englands bewahrt haben. Der Hauptanteil gilt Blow und Purcell, aber auch Locke, Wise, Croft und Humfrey sind gut vertreten.

Reinhold Sietz, Köln

R. M. A. Research Chronicle. Published by the Royal Musical Association. Ed. by Nigel Fortune. Nr. 5, London 1965. 84 S.

Die fünf Arbeiten auch dieses mit einer Ausnahme der älteren englischen Musikgeschichte gewidmeten Bandes bringen wichtige dokumentarische Aufschlüsse. L. Coral beschreibt einen wahrscheinlich 1653 herausgegebenen alphabetischen Katalog *A John Playford Advertisement*, dessen erster Teil *All the Musick-Books that have been Printed in England, either for Voyce or Instruments*, dessen kürzerer zweiter die *Musick-Books lately Printed* namhaft macht. Die Quellen der Liste, die auch Lehrbücher enthält und für deren Kompositionen die Verleger und Erscheinungsjahre ermittelt werden konnten, sind schwer aufzuhellen. Unter den Komponisten begegnen Byrd, Coperario,

Dowland, East, Gibbons, Lasso, Morley, Wilby und Weelkes. — A. Smith legt nach gründlicher Darstellung der Vorgeschichte und des damaligen Standes ein chronologisch und alphabetisch geordnetes, historisch und biographisch kommentiertes *Annotated Register* der (102) *Gentlemen and Children of the Chapel Royal of Elizabeth I.* vor, das Namen wie Bull, Byrd, Farrant, Morley und Tallis aufweist. — Diesem umfangreichen Aufsatz läßt J. Roche *An Inventory of Choirbooks at St. Maria Maggiore, Bergamo, January 1628* folgen. Die von Alessandro Grandi unterzeichnete Liste bezeugt den konservativen Charakter der Musik an dieser berühmten Kirche, an dem der fortschrittliche Grandi in den drei Jahren seines Wirkens wohl nicht viel ändern konnte. — Im ersten Teil ihres (Salisbury und Winchester betreffenden) Aufsatzes *Some Festival Programmes of the 18. und 19. Centuries* geben D. J. Reid und B. Pritchard ein trotz mancher Zeitlücken und allzu summarischen Angaben („*Miscellaneous Concerts*“) aufschlußreiches Bild der vor allem durch Händel beherrschten, dem heimischen Schaffen nicht sonderlich gewogenen, den zeitgenössischen Großmeistern nur zögernd Raum gebenden Vortragsfolgen. Der italienische Einfluß unter den Künstlern (die Catalani, Rauzzini) weicht langsam den eigenen Kräften (Braham, die Storaces). Bei beiden Städten, die für Chor wie Orchester oft Zuzug aus anderen Orten erhielten, setzt sich die Dreitägigkeit seit 1767 durch. — W. K. Ford (*Some Wills of English Musicians of the 15. and 16. Centuries*) kann in den acht, nicht immer vollständig und zuverlässig im „*earliest Index of the Prerogative Court of Canterbury*“ überlieferten Beispielen kaum etwas die Musik speziell Betreffendes vorbringen. Von bekannten Namen sind zu finden W. Cornysse, J. Forrest, W. Frye, J. Lloyd und J. Redfort.

Reinhold Sietz, Köln

Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag. Im Namen seiner Schüler hrsg. von Georg von Dadelsen und Andreas Holschneider. Wolfenbüttel und Zürich: Möselers-Verlag 1964. 176 S.

„Mit dieser Dankesgabe treten die Schüler an den Geburtstagstisch ihres akademischen Lehrers, in der Hoffnung, daß sie angenommen und für würdig befunden werde“. So

die Hrsg. im Geleitwort zu dem sorgfältig ausgestatteten Band. 17 Einzelbeiträge bezeugen Geist und Richtung der durch den Jubilar geprägten Tübinger Schule: „*Forschen, dem es einzig um ein tieferes Verständnis des musikalischen Kunstwerks geht*“, die Erkenntnis der „*beiden Wege dazu, den über die Quellen wie den über die Elemente der Musik selbst*“, den „*Blick auf die stetigen, von einer Generation auf die andere weiterwirkenden geistigen Mächte*“.

Bei der Vorliebe des Jubilars für alle Fragen, die den geheimnisvollen Verhältnissen des musikalischen Rhythmus und Tempos gelten, mag nicht wundernehmen, daß eine ganze Reihe der Themen aus diesem Gebiete stammt: Hermann Beck weist unter Einbeziehung der authentischen Metro- nomisierungen auf *Die Proportionen der Beethovenschen Tempi* hin; Walther Dürr untersucht, ausgehend von den 1611 und 1614 erschienenen einschlägigen Traktaten von Agostino Pisa, *Auftakt und Taktschlag in der Musik um 1600*; Arnold Feil erklärt überzeugend und instruktiv die eigenartige Anwendung des 6/8-Taktes in Mozarts Duett „*Bei Männern, welche Liebe fühlen*“; Franz-Jochen Machatius bietet unter dem Titel *Dreiertakt und Zweiertakt als Eurhythmus und Ekrhythmus* mit einem Abschnitt seiner vom Jubilar angeregten Doktordissertation Grundgedanken zu einer Phänomenologie der musikalischen Bewegungsformen. Auch Ulrich Siegeles gedrängte Zusammenstellung *Von Bachschem Modellen und Zeitarten* schließt sich mit dem Nachweis bestimmter rhythmischer Formeln und deren bausteinhafter Anwendung bei Bach diesem Themenkreis an.

Die übrigen Aufsätze berühren die verschiedensten Teilgebiete unseres Fachs. So schreibt Georg von Dadelsen *Über das Wechselspiel von Musik und Notation* (Tübinger Habilitationsvortrag) und Erhard Karkoschka unter dem Titel *Zur Problematik einer temperierten Notation* über die Eignung von Equiton als Ersatz der traditionellen Notenschrift. — Beiträge zur Quellenkunde liefern Gerhard Pätzig, der *Das Chorbuch Mus. ms. 40024 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin* beschreibt und in dieser, Teile des Choralis Constantinus überliefernden Hs. eine wichtige Quelle zum Schaffen Isaaks aus der Hand Leonhard Pämingers erkennt, Wolfgang Plath, der in *Bemerkungen zu einem mißdeuteten Skizzen-*

blatt Mozarts (Paris, Bibl. du Conserv. Ms. 255; vgl. KV⁷ 626 b/34.35) den Inhalt des betreffenden Autographs (insgesamt 8 Skizzen) scharfsichtig identifiziert, sowie — zugleich die Werkgeschichte erhellend — Imogen Fellingner mit Untersuchungen *Zur Entstehung der „Regenlieder“ von Brahms*.

Wie sehr frühreformatorische Kirchenmusik doch in der römischen Tradition verwurzelt blieb, zeigt Joachim Stalman an *Johann Walters Versuch einer Reform des gregorianischen Chorals*, wie dieser durch Prätorius (*Syntagma musicum* I, 447 ff.) bezeugt ist. Martin Just untersucht an einer Auswahl jüngerer deutscher Volkslieder das Verhältnis von *Musik und Dichtung in Bogenform und Reprisenbar*. Albert Palm lenkt unter dem Titel *Ein Beitrag zum Solfège aus den Anfängen der Schulmusik in Frankreich* den Blick auf eine vergessene Gesangslehre Montignys. Rudolf Elvers gibt in einer Liste von über 150 Titeln eine Übersicht der *Musikdrucker, Musikalienhändler und Musikverleger in Berlin 1750 bis 1850*. Erwähnt seien schließlich lediglich die Titel der beiden schönen und gelehrten Aufsätze von Andreas Holschneider: *Musik in Arkadien* und von Bernhard Meier: *Musikgeschichtliche Vorstellungen des Niederländischen Zeitalters*, sowie Dieter Schnebels gewürzter *Bericht von neuer Orgelmusik*, um die erstaunliche Vielgestalt des Terrains anzudeuten, das hier bebaut und gepflegt wird. Mögen die vorgelegten Arbeiten der „Schüler“ vielleicht auch hier und da einer Ergänzung bedürfen oder in Einzelheiten der Kritik von Fachgenossen begegnen: aufs Ganze gesehen ist der Ertrag imponierend.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

Åke Davidsson: *Bibliographie zur Geschichte des Musikdrucks*. Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB 1965. 86 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensis. Nova Series. I.)

Bei der außerordentlichen Fülle von Bibliographien, über die man heutzutage verfügen kann, sollte man nicht glauben, daß es sich lohnt, die mühselige Arbeit einer solchen Literaturzusammenstellung auf sich zu nehmen. Sobald man jedoch beginnt, sich auf dem Gebiet der Fachbibliographien auf ein bestimmtes Thema zu konzentrieren, ändert sich das Bild grundlegend. Noch dürftiger

aber wird das Angebot, wenn man nach Bibliographien auf Grenzgebieten Ausschau hält. Gewiß gibt es Artikel und Arbeiten, die ebenfalls Literatur zusammentragen, allein man gewinnt in den wenigsten Fällen einen Überblick über das gesamte einschlägige Schrifttum schon aus dem Grunde, weil meist der Platz für eine erschöpfende Bibliographie nicht zur Verfügung steht bzw. gestellt werden kann. Um so mehr ist es zu begrüßen, wenn eine Bibliographie vorgelegt wird, die so verschiedenartige Aspekte berücksichtigt und zu berücksichtigen hat wie die zur Diskussion stehende. Einerseits mußte Davidsson darauf sehen, die schon vorliegenden Veröffentlichungen im Rahmen der Musikwissenschaft zu finden, andererseits forderten aber auch die Technik des Notensichts (mithin also bis zu einem gewissen Grade die Typenkunde), die Illustration und die Studien zu einzelnen Druckern und Landschaften ihr Recht. Bei der großen Zahl der Publikationen (Davidsson weist schon auf den ersten Seiten darauf hin) konnte es nicht ausbleiben, daß dieser oder jener Titel nicht aufgenommen wurde. Dem Verfasser der Bibliographie ist es sehr hoch anzurechnen, daß er einen so hohen Prozentsatz an unselbständigen Veröffentlichungen zusammengetragen hat, wie sie uns hier begegnen. Denn das Schwergewicht der wissenschaftlichen Veröffentlichungen hat sich ja mehr und mehr von den Monographien auf die Aufsätze verlagert, und es fehlen für die Musikwissenschaft noch eine ganze Reihe von Vorarbeiten, wie sie die Dokumentationsdienste teilweise schon für die Naturwissenschaften geleistet haben.

Zum Glück begnügt sich Davidsson nicht mit einer reinen Aufzählung der Titel. Statt aber eine rasonierende Bibliographie im herkömmlichen Sinne zu erstellen, unterzieht er sich der Mühe, einen knappen historisch-systematischen Abriss der Arbeiten zu den verschiedenen Aspekten, unter denen man den Musiknotendruck sehen kann, voranzuschicken. Damit sind zugleich zahlreiche Anregungen für weitere Forschungen vorgebracht (z. B. für die Zeit der Inkunabeln). Mit dem Register (als dem dritten Teil seines Werkes) kann sich Davidsson zum einen die Wiederholung von Titeln, die sich zwangsläufig bei systematischer Anordnung des Stoffes hätte einstellen müssen, sparen, zum anderen zugleich doch eine gewisse Systematik (nach Schlag- und Stichwörtern) bie-

ten, so daß sich historisch-räsonierender Teil, alphabetische Zusammenstellung und Register (als betont systematisches Element) ergänzen. So kann auf engstem Raum ein lebendiger Eindruck von der Lage der Forschung auf diesem wichtigen Grenzgebiet gegeben werden, wie er nur selten bei dieser sonst so trockenen (bibliographischen) Materie anzutreffen ist.

Johannes Herzog, Bad Godesberg

O. W. Neighbour und Alan Tyson: *English Music Publishers' Plate Numbers in the First Half of the Nineteenth Century*. London: Faber and Faber (1965). 48 S.

Seit O. E. Deutschs *Music Publishers' Numbers* (London 1946) ist die Bedeutung der Plattennummern für die Datierung von Notendruckern in vollem Umfange erkannt worden. Es lag nahe, den von ihm gewiesenen Weg weiter zu gehen. O. W. Neighbour und A. Tyson haben sich diese Aufgabe für eine Reihe größerer englischer Firmen gestellt und legen ihre Ergebnisse in einem kleinen, großzügig aufgemachten Bändchen vor. Während Plattennummern auf dem Kontinent um 1800 schon von fast allen großen und kleinen Musikverlegern verwendet wurden, setzten sie sich in England erst um 1820 durch, ja einige einflußreiche Verlage (Boosey, Paine & Hopkins) verzichteten sogar noch bis nach 1850 auf sie. Eine ausführliche Einleitung geht auf diese und andere Fragen ein. Daran anschließend bieten die Verfasser datierte Listen zwischen 1800 und 1850 für 25 Verlage (einschließlich Nachfolgefirmer); als wichtigste seien davon Birchall & Co, Chappell & Co, Cooks & Co, Addison & Co (Cramer & Co), Lonsdale, Novello und Wessel & Co genannt. Über die von Deutsch praktizierte Methode hinausgehend geben die Verfasser für jede ermittelte Nummer nicht nur das Jahr, sondern auch den Monat des Erscheinens an; damit wird die Datierung jener Publikationen erleichtert, deren Nummern außerhalb der ermittelten Ecknummern eines Jahres liegen. Das Büchlein verzichtet leider auf eine kurze Skizzierung der jeweiligen Verlagsgeschichte, auch Hinweise auf Spezial-Literatur zu einzelnen Firmen sucht man vergebens. Schließlich könnte man fragen, ob es nicht sinnvoller gewesen wäre, die Listen bis 1900 fortzuführen. Im ganzen ist die Zusammenstellung durchaus zu begrüßen, stellt sie doch einen weiteren Beitrag auf dem schwierigen Felde

der Notendruck-Datierungen dar, der ebenso wie alle anderen Arbeiten in dieser Richtung einmal zu einem Handbuch mit datierten Listen aller Verlage führen müßte.

Klaus Hortschansky, Kiel

Jed H. Taylor: *Vocal and Instrumental Music in Print*. New York & London: The Scarecrow Press, Inc. 1965. IV, 166 S.

Wenn man dem Titel trauen dürfte, so könnte man eine umfangreiche Bibliographie von mehreren Bänden erwarten. Doch nichts dergleichen verbirgt sich hinter der allzu globalen Überschrift. Im Gegenteil — es ist ein sehr schmales Bändchen mit einer Auswahl von Titeln für Noten, die dem Studium der Musik dienen sollen. So steht es im Vorwort. Ein Team von Professoren und Dozenten des Mansfield State College in Pennsylvania/USA trug mit Unterstützung eines Bibliothekars für Studenten, Lehrer, Bibliotheken, Klubs und Schulen eine empfehlende Bibliographie zusammen unter Angabe der Schwierigkeitsgrade, mit einer Liste der Verleger, der Händler, mit einem Verzeichnis der Komponisten und mit Preisangaben (vom Winter 1963/64).

Ein guter Gedanke. Leider ist die Ausföhrung weniger gut. Man beruft sich darauf, Musikbibliographien, Enzyklopädien, Lexika und Musikbibliothekskataloge konsultiert zu haben. Doch hat man zuletzt vermutlich einen Nicht-Fachmann das Manuskript durchsehen lassen. Denn wie erklärt es sich, daß derart viele Fehler darin zu finden sind? Fehler, die letztlich nicht mehr als bloße Druckfehler anzusehen sind.

So liest man auf S. 11 und 13 *Violincell*, S. 23 *Kistner* und *Siegal* und S. 24 *Musick*. Leipzig liegt laut S. 28 in *West Germany*. S. 32 steht Bartók: *Allegro Barboro*, S. 34 und im Index *Manuel de Fallo*. Karl Gustav Fellerer wird mit dem Titel: *Keyboard music of the Baroque and Rococo . . .* als Komponist geführt (S. 35 und im Index). Field erscheint als *Feild* (S. 35), Honegger als *Honeger* (S. 42), Joseph Haydn einmal als *Hayden* (S. 41), Mozart als *Amedeus* (S. 46, 86 und 114) mit dem Geburtsdatum 1776 (S. 46). Fiorillo ist 1753 geboren (nicht 1755 — S. 55), C. Ph. E. Bach 1714 (nicht 1774 — S. 73), Vitali ca. 1644 (nicht ca. 1655 — S. 62), Richard Wagner 1813 (nicht 1815 — S. 91), Leó (I) Delibes 1836 (nicht 1839 — S. 105) und Gounod 1818 (nicht 1819 —

S. 110). Hindemith ist 1963 gestorben (nicht 1964 — S. 82).

Überhaupt sind bei einigen Komponisten die Lebensdaten nicht angegeben, bei manchen bloß das Todesdatum (S. 85 Lassus), obwohl sich unschwer durch Nachschlagewerke viele Daten ergänzen ließen. Ähnlich ist es mit den Vornamen, die oft nicht ausgeschrieben sind. Bei der Transkription slawischer Namen herrscht keine Einheitlichkeit. Es werden falsche Akzente und in deutschen Texten am Wortanfang willkürlich Groß- und Kleinbuchstaben gesetzt.

Gluck erhält den Vornamen *Christopher* (S. 110 und S. 141); Klengel wird zu *Kleugel* (S. 57), Milhaud zu *Milhard* (S. 144) und dergleichen mehr. Die Liste ließe sich fortführen. Und wie steht es um den Inhalt der Bibliographie? Für den Prüfling am Mansfield State College ist die Angabe der Titel zur Vorbereitung auf sein Bachelor- und Master-Examen gewiß nützlich. Es ist aber die Frage, ob der Musikstudent einer anderen Hochschule auch viel davon profitiert.

Eva Renate Wutta, Altfinntrop

Répertoire de manuscrits médiévaux, contenant des notations musicales. Sous la direction de Solange Corbin. I. Bibliothèque Sainte Geneviève, Paris, par Madelaine Bernard. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1965. 157 S., 36 Taf. (École Pratique des Hautes Études, Sorbonne, IV. Sect., Sciences hist. et philolog.)

Die Handschriftenbibliotheken haben in den letzten Jahren mehrere große und überaus wichtige Veröffentlichungen begonnen oder vorbereitet. Die eine ist die Serie des *Catalogue des manuscrits datés*, veröffentlicht vom Comité international de paléographie; wichtig, weil sie in ihrer Vollendung die beste Handhabe bieten wird, mittelalterliche Handschriften zu datieren und lokalisieren. Eine andere Serie umfaßt den großen Komplex der Publikationen, die die musikalischen und also zumeist auch handschriftlichen Schätze der Bibliotheken erschließen sollen, vom RISM angefangen bis zu geschlossenen Katalogen. Unter diesen Katalogen soll sich auch der Katalog der musikalischen Handschriften der Bibliothèque Sainte Geneviève, Paris, seit 1500 befinden.

Das hier zu besprechende Werk bildet den ersten Band einer eigenen Serie, eines Reper-

toires der mittelalterlichen Handschriften mit musikalischen Notationen. Es versteht sich von selbst, daß die mittelalterlichen Handschriften eine besondere Behandlung erfordern, weil bei ihnen der Notenschrift ausführlich gedacht werden muß, weil aber andererseits die üblichen Kataloge mittelalterlicher Handschriften die Musik nur höchst ungenau verzeichnen. Der vorliegende Band behandelt nun die Handschriften der oben genannten Bibliothek bis 1500.

Die Bibliothek Sainte Geneviève, eine der großen Pariser Bibliotheken, wurde 1624 gegründet und war bereits vor der französischen Revolution eine hervorragende Handschriftensammlung mit mehreren tausend Codices. Ein großer Prozentsatz der katalogisierten Musikhandschriften stammt aus Augustinerklöstern, darunter natürlich vor allem aus St. Viktor und Sainte Geneviève in Paris selber. Im übrigen handelt es sich bei den katalogisierten Handschriften ausschließlich um Choralhandschriften. Das scheint durch den Bestand gegeben zu sein. Aber dem *Avant-propos* zufolge sieht es so aus, als ob das *Répertoire* tatsächlich nur Choral-, insbesondere Neumenhandschriften erfassen sollte. Das wäre bedauernd wert und widerspräche auch dem gewählten Titel.

Die Leitung des *Répertoires* hat Solange Corbin, und ihre vom Rezensenten in dieser Zs., Jg. 18, 1965, S. 211, besprochene *Thèse Notation musicale neumatique. Les quatre provinces lyonnaises: Lyon, Rouen, Tours et Sens* bildet den Grundstock des *Répertoires*. Das ist ein solides Fundament, und man kann dem Unternehmen nur Glück wünschen, daß es von einer so sachkundigen und klugen Wissenschaftlerin geleitet wird. Die Handschriften sind nun im Kataloge nicht nach den Herkunftsorten geordnet, sondern nach der Schriftart der Noten oder Neumen: eigentliche Neumen (ohne Linien), Neumen mit Linien, zweigeteilt in „*Points liés*“ (Punktneumen) und „*Petits carrés liés*“ (nordfranzösische Neumen) und „*Notation carrée*“ (Quadratnoten). Über die Schriftherkunft, frühere Besitzer, die Signaturen der Sainte Geneviève und die Buchgattungen unterrichten Register. Eine Karte — der erwähnten *Thèse* von Solange Corbin entnommen — zeigt die Verbreitung der Schriftarten. (Eine punktweise Fixierung der Schriftorte auf dieser Karte wäre freilich besser gewesen als die gewählte Flächenaufzeichnung von Schriftprovinzen, die ver-

größert, d. h. leere Gebiete einer Schrift zuordnet, also schwer beweisbare, vielleicht sogar irrige Aussagen macht.) Selbstverständlich sind alle wünschenswerten Angaben bei jeder Handschrift in gleichmäßiger Anordnung vorhanden: Signatur, Werk (zusammengebundene Werke sind mehrfach verzeichnet), Beschreibung bis ins Einzelne, Inhalt, Neumierung, Bibliographie. Die Ausstattung ist übersichtlich und für einen Katalog überraschend großzügig: über 98 Handschriften unterrichten 47 vortreffliche Facsimiles, so daß also von jeder einigermaßen wichtigen Handschrift ein fotografisches Beispiel vorhanden ist.

Der Katalog wird herausgegeben vom Centre National de la Recherche Scientifique und ist eine Veröffentlichung der École Pratique des Hautes Études der Sorbonne; es handelt sich also bei diesem *Répertoire* um ein französisches, nicht ein internationales Unternehmen. Der Rezensent kann nicht schließen, ohne mit Bedauern festzustellen, daß ein entsprechendes deutsches Werk nicht existiert. Nicht, daß eine bibliothekarische Gemeinschaft einen umfassenden und exakten Katalog deutscher mittelalterlicher Musikhandschriften nicht herstellen könnte — aber trotz aller öffentlichen Versprechungen, daß die Wissenschaft gefördert werden sollte: es fehlt der Glaube, daß die Mittel für ein deutsches Gegenstück zu der französischen Leistung zur Verfügung gestellt werden. Ewald Jammers, Heidelberg

Bernard Huys: *Catalogue des imprimés musicaux des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Fonds général. Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles. 1965. 422 S., 40 Abb.*

Eine der großen Sammlungen des europäischen Kontinents — die Bibliothèque royale in Brüssel — besaß bislang, die Musikalien betreffend, nur einen Katalog der Collection Féty, der in unmittelbarer Folge an den Kauf dieser Sammlung (1872) durch den belgischen Staat im Jahre 1877 erschienen war. In dessen Vorwort wurde bereits auf „un assez grand nombre, traitant de la même matière [ouvrage de musique] dans les différents fonds de la Bibliothèque royale“ aufmerksam gemacht. Dennoch kannte man diesen großen Reichtum des Fonds général in seinem ganzen Umfang bisher nicht, da bei Einzelstudien, sofern deren Verfasser selbst in Brüssel gearbei-

tet hatten, lediglich einige Werke oder Teilsammlungen bekannt gemacht wurden (s. etwa W. Boetticher: *Orlando di Lasso und seine Zeit I*, Kassel 1958). Selbst neuere Bibliographien wie die *Recueils imprimés XVIe—XVIIe siècles* (RISM BI1) haben die Fülle der vorhandenen Quellen dieses Fonds général nur unvollständig verzeichnet. Mit den von Huys katalogisierten Drucken des 15., 16. und 17. Jahrhunderts liegt nun zumindest ein Teil dieses unbekanntes Fonds in einem Verzeichnis vor. In den kommenden Jahren soll noch ein Katalog der nach dem Jahre 1700 publizierten Druckwerke erscheinen, außerdem ein Verzeichnis der Handschriften.

Der Katalog umfaßt den Besitz der Bibliothek an Drucken des 15.—17. Jahrhunderts, und zwar Individualdrucke und Sammelwerke, Practica sowohl als auch theoretische Publikationen; ausgeschlossen wurden lediglich rein liturgische Werke (Gradualien, Antiphonare etc.). Die Anlage der Einzelbeschreibungen des Kataloges ähnelt den neueren vorbildlichen Publikationen, wie z. B. den Katalogen der Universitätsbibliothek in Uppsala, der schwedischen Bibliotheken überhaupt oder auch den Verlagsverzeichnissen einzelner französischer Verleger, herausgegeben von F. Lesure und G. Thibault. Huys hat sich erfreulicherweise vornehmlich an den schwedischen Katalogen von A. Davidsson orientiert — bei aller Selbständigkeit in der Ausführung seiner Aufgabe — und dies mit den Richtlinien zur Katalogisierung an der Bibliothèque royale zu vereinen gewußt. Die sorgfältige originale, wenn auch sehr gekürzte Wiedergabe des Titelblattes, der Hinweis auf Irrtümer, sei es in der Follierung oder im Wortlaut des Titels, wie auch das Eingehen auf die originale Bezeichnung der Stimmbücher ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben. Ebenso wichtig ist der Hinweis auf die Exemplare, die zugleich auch in der Collection Féty vorhanden sind, zumal die veraltete Beschreibung in dem Katalog der letztgenannten Sammlung kein klares Bild des wirklichen Bestandes mehr bietet. Erwähnenswert ist gleichfalls die vollständige Inhaltsangabe bei Sammeldrucken (in alphabetischer Reihenfolge nach Komponisten geordnet), versehen mit Anmerkungen, die vor allem der Identifizierung der Komponisten dienen sollen. Dabei wäre allerdings zu fragen, ob hier nicht eine

dem Original entsprechende Reihenfolge in der Verzeichnung des Inhalts nützlicher gewesen wäre, was zudem eine größere Anzahl der drucktechnisch schwierig einzufügenden Anmerkungen erübrigt hätte. Den Namen des jeweiligen Komponisten hätte man so in originaler Schreibweise dem Textincipit hinzufügen können. Irrtümer in der Folia-tion wären dadurch selbstverständlicher überschaubar und die notwendigerweise vorgenommene Uniformierung der Komponistennamen wäre — diese Arbeit geht wohl auch über die Aufgabe eines Kataloges hinaus — entfallen. Natürlich hat die nach dem Alphabet der Komponisten geordnete Wiedergabe des Inhalts ihre Berechtigung, wenn sie das leider bisher in allen Katalogpublikationen fehlende alphabetische Register von Textincipits ersetzen muß. Ein Vergleich von textgleichen Kompositionen verschiedener Komponisten ist so aber fast unmöglich; besonders schwierig ist die Anlage zu überblicken, wenn zudem eine Mischung von Individual- und Sammelwerken vorliegt. Für diesen Fall fehlt hier überdies ein chronologisches Register der Publikationen. Außerdem träte bei einer dem Original entsprechenden Inhaltsangabe und Komponisten-nennung sicherlich eher zu Tage, daß die sich in erster Linie an *Grove's Dictionary* orientierende Schreibung einzelner Namen dem Bestand, der hier beschrieben ist, tatsächlich nicht immer entspricht. Der Gebrauch der urkundlichen französischen Namensform Jean Leleu für Joannes Lupi beispielsweise hat in der wissenschaftlichen Literatur nur vereinzelt Verwendung gefunden. Die Tatsache, daß in fünf von sechs in diesem Katalog aufgenommenen Drucken, die Kompositionen von ihm enthalten, dieser Autorenname nicht begegnet, widerspricht der im Katalog vorgenommenen Bevorzugung der französischen Namensform.

Wünsche solcher Art werden auch beim Erscheinen anderer Verzeichnisse wohl immer wieder ausgesprochen werden müssen, dennoch soll das nicht die Freude an der Veröffentlichung dieses Kataloges beeinträchtigen; er erweitert — was Größe und Bedeutung des Fonds général vermuten ließen — die Kenntnis erhaltener Musikwerke um seltene Drucke, sogar um Unika (Nr. 66–68 [Clemens non Papa], Nr. 148, 252 und 446 [Lasso]). Es wäre zu begrüßen, wenn diesem

Katalog bald die anderen angekündigten in ebenso ausführlicher und sorgfältiger Bearbeitung folgen würden. Ute Schwab, Kiel

Eckart Rohlf: Die deutschsprachigen Musikperiodica 1945–1957. Versuch einer strukturellen Gesamtdarstellung als Beitrag zur Geschichte der musikalischen Fachpresse mit Bibliographie der Zeitschriften 1945 bis 1957 und Bibliographie der bisherigen Literatur über Musikzeitschriften. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1961. X, 108 u. 115 S.

Die späte Besprechung dieses Buches rechtfertigt sich aus seinen gut fundierten Betrachtungen über die geschichtliche Entwicklung der Musikzeitschriften, aus der Erhellung eines fest umrissenen Zeitraumes dieser Periodica nach dem 2. Weltkrieg und aus den Anregungen, die es für künftige musikbibliographische Arbeiten zu geben vermag.

Daß der Verfasser dieser fleißigen, interessanten und in vielen Teilen wertvollen und nutzbringenden Arbeit etwas über Musikzeitschriften zu sagen hat, kündigte sich bereits in den Jahren 1955 bis 1957 an, als er in der Zeitschrift „Musikhandel“ eine *Bibliographie der deutschsprachigen Musikperiodica* in Fortsetzungen veröffentlichte. Schon dort machte er es sich nicht mit alphabetisch geordneten, kommentarlosen Titelwiedergaben bequem, sondern ordnete die Zeitschriften nach Sachgruppen und fügte außerdem noch zu jedem Titel ausreichend kennzeichnende Beschreibungen hinzu. Später hat er in seiner im Zeitungswissenschaftlichen Institut der Universität München entstandenen und 1957 eingereichten Dissertation diese Titelresultate verwertet, wobei er sie zu einer Zeitspanne von insgesamt zwölf Jahren erweiterte und ihr vielseitige Betrachtungen voransetzte. So befaßte er sich mit dem Begriff „Musikzeitschriften“, den historischen Grundlagen der deutschsprachigen Musikperiodica, der Literatur über diese Periodica vor und nach 1945, sowie über seine Quellen zu den aufgeführten Zeitschriften von 1945 bis 1957, wobei er diese verschiedenen Kapitel reichlich mit bibliographischen Angaben durchsetzte. Ferner beschäftigte er sich mit der Rolle der deutschsprachigen Musikzeitschriften innerhalb der Weltproduktion und im Verhältnis zum allgemeinen Zeitschriften-Wesen, mit ihrer zahlenmäßigen Entwicklung, mit den Trägern der Zeitschriften und den Fragen ihrer Wirtschaftlichkeit.

Nach diesen knapp formulierten, grundlegenden Untersuchungen, deren Wert besonders in den zitierten und charakterisierten Literatur- und Quellenangaben beruht, wendet sich das Buch dem eigentlichen Thema der deutschsprachigen Musikzeitschriften 1945–1957 zu. Es untersucht zunächst die Bedeutung und die Rolle dieser Zeitschriften im Musikleben und in der Musikorganisation der Zeit und schafft sodann in einer wohlgedachten Gruppierung einen Überblick über die von dem Verfasser eruierten 589 Musikperiodica. In dem Kapitel, das die zwölf Gruppen und die zu ihnen gehörigen Zeitschriften im einzelnen untersucht, zeichnet Rohlf's das, was er „das Gesicht der Musikzeitschriften“ nennt. Mit kurzen Charakteristiken zum Thema jeder Gruppe und zu einzelnen Zeitschriften entsteht in der Tat das ganze, reichlich bunte Bild dieses Angebotes an Musikzeitschriften. Die hohe Zahl von fast 600 Zeitschriften ergibt sich daraus, daß nicht nur deutsche sondern auch österreichische und deutschsprachige Zeitschriften der Schweiz und des übrigen Auslandes einbezogen wurden und daß den Grenzgebieten Industrie, Technik, Akustik, Urheberrecht, Dokumentation, Theater-, Kultur- und Bildungswesen besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden ist.

Dem darstellenden Teil folgen sodann 11 graphische Tafeln, die unter anderem interessante Aufschlüsse über Gründungsjahre und Aussterben der 1945–1957 erschienenen Zeitschriften, über zahlenmäßige Entwicklung dieser Zeitschriften, über Neugründungen seit 1945, über die zahlenmäßige Aufteilung der Zeitschriften nach Ländern und Sachgruppen im Jahre 1957, über Auflagenverteilung, „Preisgefüge“ und Träger der Zeitschriften in dem gleichen Jahr und über die Erscheinungsweise (d. h. monatlich, vierteljährlich usw.) aller aufgeführten Zeitschriften enthalten.

Und was sich nun als *Anhang* mit neuer Paginierung anschließt und zusammen mit einem chronologischen Verzeichnis der Zeitschriften und den Registern der Länder und Orte, der Titel und der Namen noch einmal soviel Platz beansprucht wie die geschilderten Darstellungen, ist nur die eigentliche Bibliographie der Musikperiodica 1945 bis 1957 mit ihren 589 sachlich aufgegliederten Titeln. Die Aufnahmen sind einwandfrei und das Problem der inhaltlichen Überschneidungen, das bei Sachgruppierungen nicht aus-

bleiben kann, hat Rohlf's geschickt dadurch gelöst, daß er verschiedene Titel mehrmals aufführt, sie aber nur an einer Stelle in die Zählung aufnimmt und ausführlich darstellt. Von den Kurzfassungen ist dann auf die kompletten verwiesen.

Hält man über die knapp 600 Titel Heerschau, so ist der Ertrag für die Musikwissenschaft nicht eben sehr bedeutend. Und wenn man noch berücksichtigt, daß es sich bei diesen Titeln gewissermaßen um eine Momentaufnahme, nämlich um den „Moment“ der ersten zwölf Nachkriegsjahre, handelt, der schon im Jahre 1961, als das Buch erschien, überholt und vorbei war, so reduziert sich der Nutzen weiterhin. Das ist eine schlichte Feststellung aus dem Blickwinkel der Musikforschung und besagt nichts gegen den Nutzen, den das Buch in seiner Gesamtheit, besonders in seinem 1. Teil, stiftet. Zudem ist ein anderes Resultat auch gar nicht zu erwarten, da die musikwissenschaftlichen Zeitschriften (NB. im Jahre 1957) mit ganzen 6% an der Gesamtzahl der aufgeführten Periodica teilnehmen.

Der Wert dieser Zusammenstellung liegt in der blitzlichtartigen Beleuchtung des gesamten Musikbetriebes einer fest umrissenen Zeit. Es zeigt sich, daß Konzertwesen, Kirchenmusik, Musikerziehung, Berufsmusikertum, Volksmusik, Unterhaltungsmusik, Jazz, Musikverlags- und Phono-Produktion und die Rolle der Musik im Theater, Film, Funk und Fernsehen das Schrifttum absolut dominierend bestimmen. Man erhält beim Durchblättern dieser Bibliographie einen selten klaren Einblick in das, was man das Nachkriegs-Musikleben oder die aktive praktische Rolle der Musik beim Tun und Treiben deutschsprachiger Länder in diesem Zeitraum nennen kann. Das ist soziologisch interessant und also auch wieder von Bedeutung für Forschungen auf diesem Teilgebiet.

Schließlich hat die Arbeit aber noch einen besonderen Nutzen für die allgemeine und wissenschaftliche Musikbibliographie. Sie setzt denjenigen, der diese Aufgabe ernst nimmt, in den Stand, den Weg zu periodischen Veröffentlichungen zu finden. Sei es, daß die dort genannten Zeitschriften noch weiter existieren und zu einer bestimmten bibliographischen Arbeit hinzugezogen werden können, sei es, daß die Titel anzeigen, in welcher Richtung nach Zeitschriften ähnlicher Art geforscht werden kann. Das ist gerade für solche Bibliographien von

Wichtigkeit, die die Grenzgebiete nicht vernachlässigen wollen und die an unerwarteten Stellen nach Goldkörnern zu suchen gewohnt sind.

Kurz gesagt: die Veröffentlichung von Eckart Rohlf's ist in ihrem konzentriert und gut geschriebenen betrachtenden Teil reich an Hinweisen auf grundlegende Literatur des Gesamtgebietes der Musikzeitschriften, besonders auch zu ihrer Frühgeschichte, und in ihrem praktischen Teil, der Bibliographie 1945–1957 ein Fundort für Anregungen zu soziologischer und musikbibliographischer Arbeit.

Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br.

Bruno Nettl: *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc. 1965. 213 S. (Prentice Hall History of Music Series).

Dieses Buch ist — wie die ganze Serie — nicht für Fachgelehrte, sondern für Studenten und gebildete Laien bestimmt, die eine leicht faßliche, anregend geschriebene Kurzinformation über ein größeres Studiengebiet wünschen. Wer jemals vor einer solchen Aufgabe gestanden hat, weiß, wie schwer gerade das für einen Wissenschaftler ist. Man kann Bruno Nettl versichern, daß er sich mit Anstand aus der Affäre gezogen hat. Denn die ihm hier gestellte Aufgabe war fast nicht lösbar: auf rund 200 Seiten im Taschenbuchformat waren die volksmusikalischen Traditionen Europas, Afrikas und Amerikas darzustellen und durch Abbildungen und Musikbeispiele zu belegen. Die Zusammenfassung dieser drei Kontinente erfolgte nach den Editionsplänen des Verlages unter dem Sammelbegriff der „westlichen Hemisphäre“, einem eigentlich mehr politischen als kulturellen Begriff, aber auch aus der Erwägung, daß die hier anzutreffenden Musikstile wesentlich zur Entwicklung der Musik in Nordamerika beigetragen haben. Mag dies wohl zutreffen, so kann die Behauptung, daß die drei Erdteile auch in musikalischen Stilen zusammengehören und sich deutlich von den verbleibenden, speziell von Asien abheben, nicht ohne Bedenken hingenommen werden. Daß z. B. Stilverwandtschaften zwischen afrikanischer und europäischer Musik in einigen Faktoren erkennbar sind, können höchstens Rassenfanatiker noch leugnen. Aber ebenso sicher sind doch auch Spuren orientalischer und

südostasiatischer Traditionen in der Negermusik Afrikas erkennbar. Die Verbreitung antiker ägyptischer und vorderorientalischer Musikinstrumente weit in das Zentrum Afrikas ist ebenso gesicherte Tatsache wie die Übernahme einer ganzen Reihe von Instrumenten, Stimmungen und Spielpraktiken aus Indonesien. Und wie Europa mit Asien verbunden ist und war, so war es auch Amerika, dessen Ureinwohner von dorthier einwanderten und noch lange danach Kulturimpulse aus Asien direkt oder auf dem Umweg über die Südsee erhielten. Praktisch ist keiner der „Western Continents“ frei geblieben von solchen Impulsen, gerade auch auf dem Gebiet der Musik. Doch ist das nur ein geringfügiger Schönheitsfehler, für den außerdem weniger der Autor als der Herausgeber verantwortlich zu machen wäre.

Von den zehn Kapiteln des Buches beschäftigen sich die beiden ersten mit generellen Fragen der musikalischen Folkloristik und ihres Studiums, das dritte mit den grundsätzlichen Gegebenheiten der europäischen Volksmusik. Das ist alles sehr geschickt in wenigen Sätzen ausgedrückt, dabei zutreffend und auf dem neuesten Stand der Forschung. Vieles ist nur eben angedeutet, manches bleibt auch ungesagt. In den folgenden drei Kapiteln wird die Volksmusik Europas beschrieben, zuerst die der germanischen Völker, wobei der englischen Folklore der breitere Raum gewidmet ist, da ja diese für die amerikanische Volksmusik viel bedeutsamer ist als die der übrigen europäischen Volksmusikstile. Das deutsche Volkslied wird auf dreieinhalb Seiten einschließlich zweier Notenbeispiele behandelt, knapp eine Seite gehören dem deutschen Lied außerhalb der Landesgrenzen, dem alpenländischen und jiddischen. Genau so knapp sind die vielfältigen und artenreichen Stile der Volksmusik in Osteuropa einschließlich des Balkans und in den romanischen Ländern behandelt.

Das 7. Kapitel gilt der traditionellen Musik Afrikas südlich der Sahara — der islamische Norden ist als nicht zur westlichen Hemisphäre gehörig ausgeklammert. Dies ist einer der besten Teile des Buches, auf nur 23 Seiten ist das Wesentliche in aller Kürze gesagt. Die wichtigsten Stilkreise sind nach der Einteilung Merriams und im wesentlichen seinen Gedankengängen folgend dargestellt, die formalen wie kulturellen Aspekte in richtiger Proportion

erläutert. Die sechs Musikbeispiele und vier Abbildungen von Instrumenten geben freilich nur einige der vielen typischen Erscheinungen wieder. Das 8. Kapitel über die Indianermusik befriedigt dafür weniger, vor allem durch die allzu deutliche Betonung der nordamerikanischen Traditionen. Von den fünf Musikbeispielen dieses Kapitels ist nur eines aus Südamerika, dessen so vielseitige und vielschichtige Musik auf einhalb Seiten abgetan wird. Diese Konzession an den nordamerikanischen Leser ist doch zu weitgehend. Dafür entschädigt auch nicht, daß im folgenden 9. Kapitel die Negermusik Amerikas die lateinamerikanischen Stile einschließt und den US-amerikanischen in angemessenem Verhältnis gegenüberstellt. Überraschend ist, daß die Volksmusik der weißen Amerikaner im letzten Kapitel auf nur 18 Seiten betrachtet wird, wovon sechs allein der Musik Lateinamerikas gewidmet sind. Nur vier Seiten genügen Nettl für die Volksmusik der Angloamerikaner im ländlichen Milieu. Vermutlich sind hier weitreichende Kenntnisse der Leserschaft vorausgesetzt. Alle Kapitel schließen mit einem Literatur- und Schallplatten-Verzeichnis. Hier sind jedoch fast nur solche Publikationen aufgeführt, die dem amerikanischen Leser leicht zugänglich sind, wie es Zweck und Anlage des Taschenbuches bestimmen. Von europäischer Literatur sind nur wenige Quellenpublikationen genannt.

Fritz Bose, Berlin

Albert Seay: *Music in the Medieval World*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc. 1965. 182 S. (Prentice Hall History of Music Series.)

Die Prentice Hall Series bemüht sich um Darstellungen, „*that are comprehensive, authoritative, and engagingly written*“. Im Sinne dieser Zielsetzung ist ihr erster Band (in dem sehr umfassenden Programm fehlt die Darstellung der Antike) vollauf gelungen. Es liegt ein glänzend geschriebener Leitfaden vor, bei dessen Lektüre uns das Fehlen gleichartiger Versuche in deutscher Sprache zu Bewußtsein kommen muß. Unser Interesse gilt dem kompulatorischen Charakter der Sache entsprechend vornehmlich der Art und Weise, in der der Stoff zusammengefaßt und überschaut wird. Der Autor, der den Zeitraum von den Ursprüngen des Choralis der Kirche bis zum Ende der *Ars nova* behandelt, stellt sich im besonderen

die Aufgabe, „*the interrelations between the labors of musicians on the practical side and the monuments of rational organization erected by the thinkers of the age*“ zu zeigen. Hieraus rechtfertigt sich die Thematikstellung *Music in the Medieval World*; wer von ihr Bezüge auf die mittelalterliche Welt in allen ihren Aspekten, zumal den sozialen erwartet, wird enttäuscht sein. Um so mehr ist die pragmatische Seite des Unternehmens zu rühmen, gibt es doch heute wohl kaum eine klarere und — im Rahmen der gezeigten Grenzen — bei aller Verständlichkeit die Kompliziertheit des Stoffes dennoch reflektierende Darstellung.

Angesichts der Fülle des auf verhältnismäßig kleinem Raum behandelten Stoffes sind gewisse Ungerechtigkeiten nicht zu vermeiden, etwa die allzu sparsame Behandlung des deutschen Minnesangs oder des weltlichen Werkes von Machaut, wo beispielsweise die Bezüge zum Minnesang unerwähnt bleiben, erstaunlich deshalb, weil Seay anderwärts große Zusammenhänge sucht und betont. Ein ähnlicher Ausfall betrifft den Zusammenhang zwischen der Sequenz und weltlichen Formen und darüber hinaus überhaupt die Frage nach der großen, in ihrer Wirksamkeit aber durchaus greifbaren Unbekannten im Bilde der mittelalterlichen Musik, der Volksmusik.

Angesichts zahlreicher philosophischer Bezüge fällt auf, daß der Verfasser das ästhetische Denken des Mittelalters nicht behandelt, sofern es nicht von Theoretikern reflektiert ist. Eine Ausnahme sind die knappen Bemerkungen über das Tropieren auf S. 78: „*Polyphony, in its earliest stages, is no more than musical troping and, like its literary brother, another form of that reference to authority so much a part of medieval mind.*“ Es bliebe die Frage anzuschließen, wo die Grenze liegt, jenseits deren eine musikalische Form sich nicht mehr als Tropus derjenigen versteht, auf der sie aufbaut. Sie drängt sich um so mehr auf, als Seay in sehr entschiedener Weise die Wirksamkeit der Notre-Dame-Meister als das „*golden age*“ (S. 122) der mittelalterlichen Musik bezeichnet und offenbar erstmals hier Werke findet, die mehr sind als eine Summe von Tropierungen. Die dergestalt nicht genau definierte Klassizität des Notre-Dame-Organums verführt Seay zu einer Verabsolutierung, die überdies auf die Betrachtung des gesamten von ihm behandelten Zeit-

raumes zurückwirkt: beispielsweise wird an späteren Objekten (die *Ars antiqua* erscheint nicht als eigene Stilepoche, der Begriff jedoch unvorbereitet auf S. 135) das Krisenhafte, Dissoziative betont, sofern eine historische Bewertung erfolgt. Damit mag zusammenhängen, daß z. B. das Werk Machauts nicht die ihm zukommende Würdigung erfährt und die Entwicklung zum autonomen Musikwerk, die im 14. Jahrhundert so auffällig vorankam, vornehmlich im kritischen Lichte des Ästhetizismus, also ihres letzten Stadiums gesehen wird.

Bei der Betrachtung der frühesten Mehrstimmigkeit findet sich der komplementäre Fehler: es scheint, als sei ihre folgerichtige Logik identisch mit Mühelosigkeit, als wären Krisen und Probleme erst nach Perotin aufgetaucht. Gewiß fand sich die Spannung zwischen dem Eigenwillen der nach differenzierender Ausbildung strebenden Musik und ihrer liturgischen Einordnung zeitweilig zur Ruhe gekommen (die Beliebtheit der Organa Perotins bestätigt das), aber dieser Synthese müssen, beispielsweise am Einzug des tänzerischen Modalrhythmus in die Kirche entzündet, Auseinandersetzungen vorangegangen sein, die nicht geringer zu veranschlagen sind als z. B. diejenigen zwischen Vitry und Jacobus von Lüttich. Vom Standpunkt der ästhetisch bereits integrierten Modalrhythmik ausgehend sieht Seay allein den technologischen Aspekt: „*It is in this area (derjenigen des Rhythmus) that Notre Dame made one of its major technical contributions, a system whereby the performer would have a guide to the rhythmic characteristics of a composition. This system, whose foundations were laid by Leonin . . . is based on a set of six rhythmic patterns . . .*“ (S. 96/97). Daß beim Gebrauch der Modalrhythmik der Polyphonie die Priorität zukomme, wird bei der Erörterung rhythmischer Fragen beim Minnesang (S. 65) indirekt bestätigt. Abgesehen davon, daß dies fraglich ist, wird das Problem — und mit ihm auch die von Seay so stark betonte Klassizität der Notre-Dame-Epoche — verkleinert, sieht man es allein unter einem technologischen Aspekt. — Das Buch ist glänzend ausgestattet, Beispiele und Bilder instruktiv gewählt; die Literaturhinweise beschränken sich auf das Nötigste und vornehmlich auf das in englischer Sprache Greifbare.

Peter Gülke, Potsdam

Werner Kuntz: Die Brücke von Bach zu Wagner. Stuttgart—Berlin—Mainz—Köln: Kohlhammer 1965. 143 S. (Urban Bücher. 88.)

Dieses Buch, in Umfang und Titelgestalt dem Vorgänger in der Serie, W. Boettichers *Von Palestrina zu Bach* (1959), nahezu gleich, ist strukturell von jenem wesentlich verschieden. Hatte Boetticher sich bemüht, aufgrund eigener „*weitreichender Studien . . . dem historischen Sachverhalt auf verschiedenen Wegen*“ (induktiv) „*näher zu kommen*“, so legt Kuntz Wert auf sein Ziel, eine deduktive Beschreibung des „*inneren gesetzmäßigen und unausweichlichen Zusammenhangs in der musikgeschichtlichen Entwicklung*“ (S. 9) des Zeitraums. Er geht hierbei von einer, im *Vorspiel* sehr ausführlich und weitausholend begründeten These aus, die am besten mit den Begriffen quantitativ-qualitativ, architektonisch-poetisch oder material-entelechiologisch zu bezeichnen wäre. So wird „*der Entwicklungsgang der Musikgeschichte von Bach bis Wagner . . . dargestellt als der gesetzmäßige Weg zwischen den zwei geistigen Polen, den beiden zusammengehörigen Seiten der gleichen Antinomie*“ (95).

Obwohl keine *petitio principii* beabsichtigt ist, sei vorab darauf hingewiesen, daß ein derartiges Vorhaben nicht „*zum ersten Mal*“ unternommen wird. Es lag nicht nur implizite der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts im Blut, es führte auch zu jener statuarischen, heroisierenden Geschichtsschreibung, so sei für die neuere Zeit der ähnlich gezielte Versuch von R. Benz (*Die Stunde der deutschen Musik*, 1923) genannt. Kuntz, Philosoph und Naturforscher, ist bestens ausgewiesen durch seine bisher einzige, heute noch sehr wertvolle Buchveröffentlichung *Vor den Toren der neuen Zeit*, Leipzig 1926. Sie unternimmt, in klarer Methodik und universaler Synthese, die zu erwartende Entwicklung aller Kulturgebiete, gleichzeitig mit Keyserling und Spengler, neu zu deuten und bringt, vom Geist der Musik innerlichst berührt (vgl. S. 9, 10, 61, 90 ff., 155 ff.), zu dem Thema des vorliegenden Buches dankenswerte Erhellungen und Begründungen. Es muß dem Verfasser zugestanden werden, daß er, wenn auch ohne sachlich neue Beiträge, seine Quellen geschickt zu nutzen weiß und daß nahezu nirgends etwas sachlich Falsches zu finden ist. Manches Befremdende und zum Wider-

spruch Reizende wird also auf die konsequente Durchführung des oben erwähnten „allgemeinen Denkgesetzes“ zu setzen sein. Es erscheint auch begreiflich, daß über die zu Bach führende Zeit (S. 1—41) bestenfalls das Nötigste gesagt wird. Gewiß wird man die Behauptung: „Das Produkt aus den zwei antinomischen Faktoren war vor Bach gleich Null, weil die Beseelung . . . fehlte“ (114) cum grano salis aufzunehmen haben, ihr Tenor bleibt aber für Kuntz' Einstellung bindend. Man wäre aber doch, angesichts der — bei aller Anerkennung der Sonderstellung der vorausgehenden Genies — kursorischen Darstellung der Vorläufer Bachs dankbar, wenn greifbarere Belege für die Eigenart der „Materialmusik“ (40, 48, 114) angeboten würden. Das wohlwollende Bedauern über die Bemühungen der Collegia Musica (29) wird man verschmerzen können, obwohl man der Warnung vor einer Überbewertung starrer „stillechter Wiedergabe von Musikwerken“ (130) beipflichten muß.

Da der Verfasser weiß, daß die Brücke nicht allein von den feststehenden Heroen getragen werden kann, werden die Vor-, Mit- und Nachläufer knapp aber ausreichend charakterisiert, so Telemann, die Mannheimer, später, sehr objektiv, Meyerbeer und Offenbach. Es darf nicht verkannt werden, daß die Einordnung und Einschätzung der Hauptmeister, wenigstens bis Beethoven einschließlich und für Wagner, in den Grundzügen derjenigen Wagners und seiner Nachfolger (Strauss und Pfitzner) nahekommt. Bei Bach, „dem Anfang der Musikgeschichte“, „schwingt der entelechiale Pol, die Einzelseele, voll mit“, gleichwohl liegt „die subjektive Komponente durchaus schwach“ (43, 44)! Händel kommt eigentlich nur durch seine Oratorien in Betracht, die Opern „stehen im Zeichen der Materialmusik“ (51). Haydns und Glucks Verdienste werden sachlich anerkannt. Mozart, als „musikalischer Architektiker seit Bach der nächste Hauptpfeiler der Brücke“ (62) „schafft Freude und bedeutet das größte Denkmal lustvoller Bejahung des Lebens“ (63), Beethovens zentrale Stellung als Architektiker, sinfonischer Dichter, Meister der offenen Form, vor allem als Toröffner der Romantik und Neuromantik (die beide einleuchtend umrissen werden) tritt äußerst bestimmend heraus. Von späteren Meistern sind Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt und Brahms in wechselnder Ausführlichkeit und

Akzentuierung vertreten. Bruckner, dessen Stellung als Vollendung der sinfonischen Form problematisch ist, bringt gleichwohl „die größtmögliche Verstärkung des entelechialen Faktors“ (98). Daß Wagner nun als „Meister“ (u. a.) „der entelechialen Logik“ (118) Wiederentdecker der nationalen, „in kultistische Wirklichkeit hineinwachsenden“ (120) Gemeinschaftsidee der antiken Tragödie und als „Gegenpol der Musikgeschichte“ (115) als der Vollender Beethovens gedeutet wird, kann nach dem Vorausgegangenen beinahe als unausweichlich erscheinen. Der im Tenor sich auf die Zeit bis etwa 1914 beschränkende, also die neueste Entwicklung kaum streifende *Ausklang* bedenkt fast alle bedeutenden Komponisten mit im Ganzen einsichtigen und umsichtigen Wertungen. Es folgen abschließend von hohem ethischem und religiösem Ernst und kritischem Kulturbewußtsein getragene Betrachtungen über die der heutigen Musik drohenden Gefahren („die spezifischen Erlebnisse überzüchteter Individualisten“, 115, sind nur eine neue Form der Banalität!) und ihr mögliches Sterben; wenigstens ist anzunehmen, „daß das System der möglichen großen Kunstschöpfungen der Musik erfüllt ist“ (139). Wenn mehrfach angedeutet wird, daß ein neuer Anfang möglich würde, „wenn die neue Musik polyphon wäre und als Bau ganze Themen und Rhythmen hätte, während die alte den einzelnen Ton als Baustein benutzt“ (134), so könnte das wohl als ein Hinweis auf die Grundlagen der Dodekaphonie aufgenommen werden.

So überraschend, womöglich übertrieben diese zusammendrängende Überschau erscheinen und bei näherem Zusehen ihre Ergänzung, Erklärung und Milderung finden mag — so sehr auch dem Verfasser nach dem Gesetz, nach dem er angetreten, das Recht der freien Auswahl und Gewichtsverteilung für seine Darstellung, selbst wenn sie nicht als Musikgeschichte im engeren Sinne aufgenommen werden will, zugestanden sei: Es gibt Grenzen! Vom späten Mozart erfährt man zu wenig. Als Beispiele einer offenen Form wären die letzten Quartette und Klaviersonaten Beethovens einer ausführlicheren Berücksichtigung würdig gewesen. Ob es anging, die Pläne der zehnten Symphonie als „musikalische Grundgedanken einer kommenden Totalkultur“ (78) zu bewerten, bleibt zweifelhaft. Daß Weber, Chopin, Cherubini und Debussy nur mit ein

paar Zeilen abgefunden, daß Pfitzner (*Palestrina!*), Humperdinck (als Meister der Wagnerischen Märchenoper) und Karl Loewe (fälschlich ins Register aufgenommen) gar nicht erwähnt werden, daß Ravel wahrscheinlich unter Debussy zu subsumieren ist, kann man bedauern. Daß aber von den Nationalmusikern, wie Grieg, Smetana oder Mousorgski, so gut wie nichts verlautet, ist schwer verständlich, ebenso daß von der Kirchenmusik der Epoche hinter Bach kaum Notiz genommen wird. Es muß als zum mindesten bedauerliche Vergeßlichkeit empfunden werden, daß nicht einmal darauf hingedeutet wird, daß Verdis „körperlich-erdgebundene Kunst, der alles Metaphysische fremd ist“ (137) ihre Verklärung im *Falstaff* und den *Pezzi sacri* fand. — Der Leser, der Belehrung und Förderung sucht, wird sich nicht gestärkt, eher gestört fühlen durch die Überflutung mit den nicht einmal immer überzeugend eingesetzten philosophischen Zwischenspielen und Verbrämungen. Die geringe Heranziehung der dazugehörigen und erwarteten Faktoren, z. B. soziologischer, historischer, politischer, literarischer Prägung, wird er dafür um so deutlicher empfinden.

Der Endbefund ist: ein persönlicher, einheitlicher Wurf, redlich, kenntnisreich, anregend, kulturbewußt und idealistisch — aber philosophisch überlastet (der Umschlag läßt vermuten, daß Teile eines umfangreichen, bisher ungedruckten Werkes mit hineingearbeitet wurden) und daher nur für kritische und selbständige Leser geeignet.

Reinhold Sietz, Köln

Carl Schalk: *The Roots of Hymnody in the Lutheran Church-Missouri Synod*. St. Louis: Concordia Publishing House 1965. 161 S. (Church Music Pamphlet Series. 2.)

Die Schrift vermittelt einen Überblick über den Gemeindegesang in der *Lutheran Church-Missouri Synod*, die als *Die Deutsche Evangelisch-Lutherische Synode von Missouri, Ohio und andern Staaten* 1847 begründet wurde (S. 7) und den wichtigsten Beitrag zum heutigen evangelischen Gemeindegesang in den USA lieferte. Sie wollte das bekennende, von der Preußischen Union der Reformierten und Lutheraner sich abwendende lutherisch-orthodoxe Lied und damit das rhythmische Kirchenlied der Reformationszeit zur Norm erheben. Die Begründung des amerikanischen Gemeindegesanges

ist also die gezielte Wiederbelebung des reformatorischen Kirchenliedes, die in Deutschland mit der lutherisch-bekennenden Bewegung und den liturgischen Erneuerungsbestrebungen des 19. Jahrhunderts sich vollzog, und seine Verpflanzung nach Nordamerika. Deshalb bezieht Schalk den „*European Background*“ als erstes Kapitel mit ein und nennt die „Kernlieder“, die „bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts für den Lutherischen Gemeindegesang als normativ galten“ (S. 9) als Quelle der neu zu erstellenden Gesangbücher. Vor allem der *Kern des Deutschen Kirchengesangs. Eine Sammlung von CC. Chorälen, Meist aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen mit altertümlicher Harmonie . . . herausgegeben von Dr. Friedrich Layriz*, Nördlingen (C. H. Beck) 1844, ist für Schalk die Hauptquelle der amerikanischen Gesang- und Choralbücher. Tatsächlich sind zahlreiche der deutsch-amerikanischen hymnologischen Werke Auszüge oder Nachdrucke der Layrizschen Sammlung, doch ist Layriz nur ein Exponent der historisierenden hymnologischen und liturgischen Bewegung. Neben der Layrizschen Sammlung und Karl von Raumers *Sammlung geistlicher Lieder* (1831) gehören zum „*European Background*“ auch die zahlreichen Ausgaben älterer Kirchenlieder durch C. F. Becker und G. Billroth (1831), C. von Winterfeld (1840), J. Zahn, G. Herzog, Fr. Güll und W. Ortlöph (1844), J. L. Lehner (1847) und Ph. Wackernagel (1848) (vgl. J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* VI, 1893, Nr. 1131, 1178, 1216, 1225), um nur einige wenige Beispiele anzuführen. Die genannten Namen verdeutlichen, daß die Restauration des reformatorischen Kirchenliedes mit der hymnologischen Forschung parallel läuft; daß Forscher wie Ph. Wackernagel, C. von Winterfeld und J. Zahn selbst Choralbücher herausgeben.

Einen breiten Raum widmet Schalk den Schwierigkeiten, welche sich den Gemeinden beim Singen des rhythmischen Chorals stellen. Die ausführlichen, im Anhang der Schrift nicht übersetzten Zitate aus den sich über Jahrzehnte erstreckenden Kampfschriften für und wider den rhythmischen Choral lassen erkennen, daß trotz angesetzter Übungsstunden für die Gemeinde die Ausführung sehr problematisch blieb (vgl. Chr. Palmer, *Evangelische Hymnologie*, 1865, S. 255 ff.,

der seine Überlegungen zu diesem Punkt in seine Theorie der Hymnologie mit einbezieht). Erst relativ spät (1879) erschienen Gesangbücher als Übersetzungen in englischer Sprache, die dann von anderen Bundesstaaten übernommen wurden. Das Problem der Übersetzung unter Wahrung der rhythmischen Qualitäten bleibt in der Schrift leider unberücksichtigt, obwohl es das Wesen des heutigen amerikanischen Kirchenliedes unmittelbar betrifft. Der gegenwärtige amerikanische Gemeindegesang ist mithin das Ergebnis der hymnologischen und liturgischen Restauration des 19. Jahrhunderts, zu dem das *Evangelische Kirchengesangbuch* die — wenn auch viel spätere — Parallelerscheinung ist. Aus diesem Grunde ist die Schrift für die deutsche Hymnologie von Bedeutung. Eine chronologische Tabelle im Anhang und mehrere Titelblattwiedergaben der Choral-, Melodien- und Gesangbücher vermitteln zur amerikanischen Kirchenliedgeschichte eine einprägsame Übersicht.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Dieter Krickeberg: Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors. Berlin: Merseburger 1965. 243 S. (Dissertationsdruck.) (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 6.)

Krickebergs Arbeit „befaßt sich vor allem mit denjenigen Kantoraten des 17. Jahrhunderts, die in sich die Ämter des wissenschaftlichen und musikalischen Lehrers, des Choral- und des Figuralkantors vereinten, sie beschäftigt sich also mit jenen Kantoren, die im allgemeinen die leitenden Musiker der Städte des lutherischen Deutschland waren“ (19). In einem ersten, mit 81 S. umfangreicheren Hauptteil behandelt der Verfasser *Das Freiburger Dom-Kantorat* als Musterbeispiel dieses im 17. Jahrhundert „am weitesten verbreiteten Typs“ (21); in einem zweiten, mit 65 S. kürzeren Hauptteil wendet er sich *Deutschen Kantoraten im Vergleich mit dem Freiburger Dom-Kantorat* zu. Von Wichtigkeit sind *Verzeichnisse der betrachteten Städte und der wichtigsten Lokalliteratur*, der Kantoren sowie Aufstellungen zum *deutschen Titelwesen im 17. Jahrhundert*.

Wer Krickebergs gescheite Selbstanzeige seiner von Adam Adrio betreuten Berliner Dissertation (Mf 1965, S. 426 f.) gelesen hatte, ist von der Arbeit selbst etwas ent-

täuscht. Niemand wird bei dem Umfang des Themas vom Verfasser eigenes Quellenstudium erwarten. Selbst die Ergründung der Sekundärliteratur ist ein Unterfangen, das die Möglichkeiten eines Doktoranden fast übersteigt; und in der Tat zeigen sich hier Lücken, die der Rezensent vor allem für den norddeutschen Raum zu überblicken vermag. Wenn somit eine vollständige Erfassung und Auswertung des Materials nicht möglich ist, so ist eine kluge, das Exemplarische hervorhebende Systematik um so wichtiger. Krickeberg ist darum bemüht, scheitert aber. Weder seine Definition des im 17. Jahrhundert am weitesten verbreiteten Typus (die übrigens für Lübeck und Halle in sich widersprüchlich ist, weil dort wie in manchen anderen Städten die vier Kantoren-Ämter zwar intakt, die Organisten aber die führenden Musiker waren), noch sein Einsetzen beim Freiburger Dom-Kantorat sind eine geeignete Basis für musik- und sozialgeschichtlich wirklich erhellende Untersuchungen. Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert gibt es nicht, und ebenso wenig einen oder mehrere Typen desselben. Es gibt vielmehr die große Zahl von Kantoraten, die sich unter verschiedenen Gesichtspunkten und nach bestimmten Merkmalen zu immer neuen Gruppen ordnen lassen. Anstatt von einem lediglich durch zwei Merkmale definierten und deshalb für die Vielfalt der Fragestellungen undurchlässigen, starren Prototyp auszugehen und andere, unter den verschiedensten Gesichtspunkten weit wichtigere Kantorate in weithin unangemessener Fragestellung an ihm zu messen, hätte der Verfasser möglichst viele bewegliche Merkmale aufstellen, möglichst viele Kantorate auf diese Merkmale hin prüfen und daraus eine möglichst weitgespannte Quintessenz ziehen sollen. Die Ämter-Frage etwa könnte lauten: Welche Ämter gehören zu dem jeweiligen Kantorat, welchen Rang nehmen sie jeweils untereinander ein, läßt sich im Laufe des Jahrhunderts ein charakteristisches Gefälle feststellen? Zur Ämter-Frage würden zugleich Fragen über die Person und die Gesellschaft treten: Welche wissenschaftliche, kompositorische und praktische Qualifikation hat der befragte Kantor, welche Erwartungen knüpft die Gesellschaft an ihn etc.? Unter solchem Aspekt wären manche Probleme überhaupt erst voll ins Gesichtsfeld gerückt — die Frage etwa, warum und wo der Kantor als Autor wissenschaft-

licher Schriften an Ansehen gewinnt, als Künstler und Komponist aber verliert. Darauf wiederum hätten sich Rückschlüsse auf sozialgeschichtliche (Kantor und Bürgertum), wissenschaftsgeschichtliche (Kantor und gelehrte Öffentlichkeit), kirchliche (Kantor und Klerus, Kantor und Liturgie), aufführungspraktische (Kantor und chorus musicus) und gattungsgeschichtliche Phänomene (Kantor und Figuralmusik) ergeben. Gewiß bietet Krickeberg zu diesen Fragen Gesichtspunkte, und der Rezensent hat aus seinem Buch gelernt; doch fehlt der sinnvolle Zugriff.

Auch wenn man sich die Ausgangsstellung des Autors zu eigen macht, bleiben Fragen. Krickeberg will das Freiburger Kantorat exemplarisch bewertet sehen. Doch in dem Abschnitt *Ausbildung* muß er „für eine nähere Beschreibung der Ausbildung des lutherischen Kantors . . . als Beispiel Sethus Calvisius wählen, da wir über den Werdegang der Freiburger Kantoren weniger gut unterrichtet sind“ (35). Vom Freiburger Kantor Demantius wiederum fehlt die Vokations-Urkunde; Verfasser ersetzt sie durch die des Nachfolgers Chr. Frölich, suggeriert aber S. 42, es handele sich um die von Demantius. An Schulordnungen, welche die Freiburger Verhältnisse im 17. Jahrhundert beleuchten sollen, zitiert er eine aus dem Jahre 1570 und dann erst wieder eine der Stadt Löbau von 1673 mit dem vagen Hinweis, sie „treffe auch auf Freiberg zu“ (50). Über die sonntägliche Figuralmusik in Freiberg weiß Verfasser S. 59 zu sagen, sie sei vermutlich abwechselnd in den verschiedenen Kirchen erklungen, gibt dafür aber S. 52 f. eine Inhaltsangabe des Faberschen Musik-Kompendiums. Auch die Berechnungen der Einkommensverhältnisse Freiburger Kantoren unter Berücksichtigung von Deputaten, Wertminderungen etc. sind — zwangsläufig — mit zu vielen Unsicherheitsfaktoren belastet, als daß man wesentliche Aufschlüsse erhielt. Über Demantius, den man wegen seiner vom Verfasser errechneten Einkünfte eigentlich bedauert hatte, erfährt man S. 75, er habe 1610 ein Haus kaufen können. — Wenn man die Besoldungsverhältnisse einer ganzen Hofmusikerschaft auf Grund relativ vollständiger Archivalien über einen längeren Zeitraum hinweg kontinuierlich verfolgen kann, so vermag dies, wie die Untersuchungen Martin Ruhnkes über die Wolfenbütteler Kapelle zeigen, zu wertvollen Ergebnissen zu führen. Spora-

dische Mitteilungen haben mehr anekdotischen Wert.

Anspruchsvolle und aktuelle Themen verlangen eher als unscheinbare nach kritischer Betrachtung. Eine solche muß sich auch diese Studie gefallen lassen, deren Materialien wertvoll bleiben. Martin Geck, München

Heinrich W. Schwab: Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770—1814. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1965. 205 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 3.)

Die noch immer maßgebliche, bio-bibliographische und gleichsam statistische Basis für die Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert verdanken wir Max Friedländers Fleiß; zwei Jahrzehnte später war es Gotthold Frottscher, der sich eingehend und erstmalig zusammenfassend mit der Ästhetik des Berliner Liedes beschäftigt hat. Auf so fundierten Vorarbeiten fußend konnte es, nach wiederum viereinhalb Dezennien, jetzt Heinrich W. Schwab wagen, weitergreifende Studien zum Thema „Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770—1814“ vorzulegen. Weshalb er bei seinen Untersuchungen sich gerade auf diese Periode spezialisierte und auch die Jahresmarke 1800 überschritt, wird sofort deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, wie bedeutsam Goethe ab 1770 in die Entwicklung des Liedes eingriff und daß 1814 Franz Schubert durch seine ersten großartigen und selbständigen „Kunstlieder“ die Gattung entscheidend bereicherte.

Hierbei war es, mangels einer eigentlichen Liedästhetik jener Epoche, die Hauptaufgabe des Verfassers, eine solche gewissermaßen zu rekonstruieren, d. h. aus vielfältigen zeitgenössischen Bausteinen (Vorreden von Liedsammlungen, Briefe, Zeitschriften- und Lexikon-Artikel) zusammenzutragen und so zu einem geschlossen anmutenden System werden zu lassen. Es finden sich da eine fast verwirrend bunte Fülle von Äußerungen und Meinungen angehäuft, die stets doch mit dem Kern der Arbeit zu tun haben. Zwei Kardinalfragen sind hier ins Zentrum der Betrachtung gerückt: das Problem der Sangbarkeit und das Problem der Popularität. Sie werden sowohl von der dichterischen als auch von der musikalischen Seite her angegangen und sind überall durch Dokumente unterbaut, die aus der unmittelbaren Sicht jener Zeitspanne selbst stammen. Diese Dokumente nun spre-

chen eine äußerst beredete Sprache und zeigen bis in die Einzelheiten hinein, welche Geltung das deutsche Lied damals besaß und wie man sich hierüber auch von der Theorie her Gedanken machte.

Die Begriffe Sangbarkeit und Popularität stehen in einer gewissen Relation zueinander; in jenen Jahrzehnten sind eben der Poet und der Musiker gehalten, einander zu ergänzen und gemeinsam ein Liedgebilde zu gestalten, das sowohl gesprochen als auch gesungen sein will. Eine solche künstlerische Einheit war von vornherein geplant und wurde nach Maßgabe der zur Verfügung stehenden Kräfte mehr oder weniger vollkommen verwirklicht. So mag zunächst das Strophenlied — heutzutage etwas über die Achsel angesehen und deswegen leicht unterbewertet — zum Ideal für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts geworden sein. Hier lag eine keineswegs aus bloßem Unvermögen geborene, sondern durchaus eigenständige, ja mitunter sogar exemplarische Leistung vor. Daneben drang von etwa 1780 an das prinzipiell „durchkomponierte Lied“ mehr und mehr vor, wobei der Musik zugleich höhere Aufgaben gestellt, die Textdetails um so feiner ausgedeutet werden konnten. Je intensiver nun der Musiker auf den Textinhalt einging, desto rascher und zwingender mußte er auf den Weg zum romantischen Liede geraten, sich zu Franz Schubert hin entwickeln. Noch zur Frage des Liedvortrages hat Schwab manch wertvollen zeitgenössischen Beitrag auffinden und aufzeichnen können.

Im zweiten Hauptteil wird das Problem der Popularität ähnlich gründlich untersucht und untermauert. Bis in frühe Zeiten wird dieser Begriff zurückverfolgt, dessen junge Blüte — nach dem keineswegs volksfreundlich gesinnten 17. Jahrhundert — wieder im 18. einsetzte. Hier liegt nicht nur der Beginn der „Lieder im Volkston“, wie sie sich seit J. A. P. Schulz einbürgern, sondern zugleich die Kultivierung und Pflege des Volksliedgedankens überhaupt, der durch Herder geradezu zu einer neuen Disziplin entwickelt wird und dessen Ursprünge in Deutschland tief in frühere Jahrhunderte zurückreichen. Die Verbreitung der einzelnen Liedsammlungen läßt sich anhand der erhaltenen Pränumeranten- und Subskribenten-Listen unschwer und sogar recht genau ablesen. Die Kritik am Popularen wagte sich damals nur relativ schüchtern hervor (Friedrich Nicolai

und Forkel), die fundiertesten Äußerungen hierüber verdankt man Schiller in seiner Rezension der Bürgerschen Gedichte (1791); doch hat sich das volkstümliche Lied schon seit Hillers Singspielstücken ungeheurer Beliebtheit erfreut. So drang jener Volkston bis in die Instrumentalmusik der Wiener Klassiker, bis in die Gattungen Sinfonie und Sonate vor. Das Echt-Populare zu erreichen, ist nur wenigen Meistern gelungen; als das glücklichste Beispiel darf da Mozart gelten, den bereits seine Zeitgenossen hierfür besonders priesen.

Was dann von dem vergleichsweise noch schlichten und fast immer als Nebenwerk betrachteten Lied der mittleren Goethezeit zum wahren „Kunstlied“ hinführt, wird im dritten und letzten Hauptteil der Schwab'schen Arbeit geprüft. Es beginnt bei der allmählich sich fixierenden „Würdigkeit“ jener Werke, mit denen man sich nunmehr in steigendem Maße ernsthaft zu beschäftigen hat; der spezifische „Geschenk“-Charakter der Gattung wird bereits in solchen Titeln wie z. B. *Gleim's Lieder für den Landmann*, *24 Lieder für Junggesellen*, *Für fühlende Seelen am Klavier*, *Wiegenlieder für gute deutsche Mütter*, *Lieder der Religion*, *der Freundschaft und Liebe* offenbar. Als konstitutive Elemente der vom Autor relativ knapp skizzierten Lied-Entwicklung werden namhaft gemacht: die Gedichtwahl, die Liedmelodik, das jetzt ausgearbeitetere und essentiell gewordene Accompagnement sowie der wachsende Anspruch auf eine konzertmäßige Darbietung. Gerade dieser Abschnitt leuchtet, zumal da er ebenfalls von vielerlei zeitgenössischen Belegen gestützt wird, von vornherein ein; die Ergebnisse können jedoch an dieser Stelle nicht rekapituliert werden.

Überhaupt will es bei einem derartigen Buche fast unmöglich erscheinen, in einer konzis gefaßten Besprechung über sämtliche herangezogenen Quellen und sonstigen Exkurse auch nur annähernd erschöpfend zu referieren. Die Belesenheit des Verfassers imponiert ungemain; und man erhält durchaus den Eindruck, als sei für jene Zeitspanne keine wesentliche Schrift übersehen oder gar vergessen worden. Bei Schwab sprechen schon die Fußnoten im laufenden Text, nicht minder aber auch die Anhänge des Bandes für die geleistete Arbeit, die man als „Grundlagenforschung“ im besten Sinne bezeichnen darf. Werner Bollert, Berlin

Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Walter Salmen. Regensburg: Bosse 1965. 252 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung. Arbeitskreis Musikwissenschaft. 1.)

In diesem würdig ausgestatteten Band legt der Arbeitskreis Musikwissenschaft als Ergebnis eines Kasseler Symposiums im Oktober 1964 vierzehn, bis auf vier, etwa gleichlange Arbeiten vor, von denen sechs während der Tagung gelesen wurden. Das Ziel der Forschungen ist, „die geschichtlichen Strömungen in ihrer historischen Wirklichkeit wie in ihrer Wirkung auf unsere Gegenwart zu erkennen“, den „im 19. Jahrhundert vollzogenen Wandel des wissenschaftlichen Denkens wie der künstlerischen Strömungen“ näher zu bestimmen und die „immer merklicher werdenden Lücken schließen zu helfen“ (Vorwort). Es sei festgestellt, daß die hier erarbeiteten Materialien, Aspekte und Erkenntnisse — deren gelegentliche Widersprüche der Weiterarbeit durchaus nützlich werden können — der Forschung zum Vorbild, Ansporn und zur Förderung dienen werden. Dankenswert ist die mehrfache Mitteilung der Ergebnisse der Diskussionen, die, immer gründlich und sachbezogen und z. T. recht umfangreich (bis zu 8 Seiten), wertvolle Ergänzungen und Anregungen (bis ins Praktische hinein, S. 177) einbringen.

Daß gerade das 19. Jahrhundert, dieses vielfältige, problematische, daher noch weitgehend unbekanntes Jahrhundert, mit der Anwendung einer Methode nicht annähernd zu erhellen ist, ergibt sich aus der Sammlung klar. Neben überwiegend geistes- und ideengeschichtlich orientierten Aufsätzen stehen solche mehr dokumentarischer und musikgeschichtlicher Natur, wobei, nicht zum Nachteil der Forschung, die Grenzen nicht genau zu ziehen sind. Noch nicht geklärten Begriffen wie „musikalische Romantik“ und „Gesamtkunstwerk“ wird erhöhte Aufmerksamkeit und Bemühung zuteil. Daß es bei aller Verschiedenheit in Darstellung, Umfang und Akzentuierung nahezu überall bei „Beiträgen“ bleibt, daß eine vollständige Erledigung des jeweiligen Themas, dessen scheinbar spezielle Natur gar nicht selten ins Allgemeine führt, daß ein zusammenfassendes Endergebnis nur selten möglich ist, ist keineswegs ein

Mangel, besonders wenn man weniger die Lücken in der Bereitstellung des Materials als die Schwierigkeiten einer allseitigen Durchdringung und Vergleichung bedenkt. Die Zitierung der Quellen ist mustergültig. Beachtet man endlich, daß jeder Aufsatz Zeugnis erhöhter Spezialkenntnis, ja nicht selten eine Art Bekenntnis ist, so wird man den Referenten von der Verpflichtung eines erklärenden, berichtigenden, ergänzenden oder polemischen Eingreifens freisprechen.

Die einführende, umfangreiche und klar eingeteilte Arbeit von W. Wiora *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik* legt Wert auf eine einheitliche Darstellung der Ideen der Romantik (mit Bibliographie), vorwiegend anhand der Gewährsmänner der Frühromantik, aber auch mit Hinweisen auf bedeutende Nachfolger und nicht ohne Rückblick auf Antike und Mittelalter und hebt die hervorragenden künstlerischen Leistungen (35), die Innerlichkeit (37) und ihr im Grunde harmonisches Wesen (45) hervor. J. Kindermann (*Romantische Aspekte in E. T. A. Hoffmanns Musikanschauung*) sieht in Hoffmann einen nur z. T. der Romantik angehörigen Komponisten, dessen *Undine* von musikgeschichtlichem Gewicht sei, der aber als Dichter und Ästhetiker bedeutendere Anregungen zu bieten hatte. Ergänzend gibt M. Geck in seinen Ausführungen über E. T. A. Hoffmanns *Anschauungen über Kirchenmusik* eine historisch fundierte Darstellung der vorangehenden und zeitgenössischen Kirchenmusik und ihrer geistigen Grundlagen.

Auch A. B. Marx sind zwei Aufsätze gewidmet. H. Kirchmeyer behandelt ausführlich mit ergiebigen Um- und Ausblicken Eigenart und Schicksal der von Marx geleiteten Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung (*Ein Kapitel Adolf Bernhard Marx, über Sendungsbewußtsein und Bildungsstand der Berliner Musikkritik zwischen 1824 und 1830*), während A. Edler (*Zur Musikanschauung von Adolf Bernhard Marx*) vor allem anhand von Marx' *Lehre von der musikalischen Komposition* auf den Einfluß Hegels aufmerksam macht. I. Fellingner erschließt in z. T. neuartiger Deutung die *Grundzüge Brahms'scher Musikauffassung* aufgrund mannigfacher, vor allem brieflicher Äußerungen, von den Ahnungen des „jungen Kreisler“ bis zum Anspruch und zur Erfüllung letzter Vollkommenheit. Ein wichtiges, bisher wenig bearbeitetes Thema

behandelt H. W. Schwab (*Das Musikgedicht als musicologische Quelle*) mit geschickter Auswahl und Deutung neuzeitlichen, z. T. entlegenen Materials. R. Heinz' *Franz Schubert: An die Musik. Versuch über ein Musiklied ist „in Methode und Diktion den musikphilosophischen Schriften Adornos verpflichtet“* — was der Leser empfindlich zu spüren bekommt. H. Becker entwirft ein Bild von der *historischen Bedeutung der Grand Opéra*; er bespricht ihren Charakter, den Begriff und seine Anwendung sowie die Bedeutung Meyerbeers samt seinem Einfluß auf Wagner. Wagner betreffen fünf (bzw. vier Stücke). P. Rummenhöller diskutiert *Romantik und Gesamtkunstwerk*, kontrastiert die frühromantische Anschauung mit der Wagnerschen, zeigt die Symptome des Begriffs auf und stellt Schlegels *Lucinde* Wagners *Tristan* gegenüber. M. Lichtenfeld (*Gesamtkunstwerk und allgemeine Kunst. Das System der Künste bei Wagner und Hegel*) sucht das Gemeinsame und Trennende. C. Dahlhaus nähert sich Wagners Begriff der „*didterisch-musikalischen*“ Periode auf den Wegen einer Auseinandersetzung mit A. Lorenz (der auch in der Diskussion eine Rolle spielt) und E. Kurth sowie mit Wagners eigener, gewandelter Anschauung über „*Versmelodie*“ und „*Unendliche Melodie*“. Unter Zuhilfenahme zahlreicher, z. T. weniger beachteter und sachdienlich kombinierter Quellen läßt M. Vogel *Nietzsches* (persönlichen wie künstlerischen) *Wettkampf mit Wagner* erstehen und gibt zugleich ein zusammenfassendes Bild der Entwicklung des Komponisten Nietzsche. U. Eckart-Bäcker bietet *Die Wiederbelebung von Hector Berlioz, ein Beitrag zur Musikanschauung in Frankreich um 1900*, der unter Berufung auf vorwiegend schwer erreichbares Zeitungsmaterial die Gründe für den Sieg Wagners und den, diesen zeitweilig zurückdrängenden, späteren Triumph Berlioz' aufdeckt.

Diese Veröffentlichung, die sechs bis sieben der großen Meister einer näheren Betrachtung unterzieht, ist keine Zufallsauswahl, auch kein geschlossener Essayband, sondern gedacht als „*Eröffnungsband einer Publikationsreihe*“, die „*zu vertiefenden Gesprächen über dieses gewichtige und der weiteren Erforschung mit Vorrang werthe Thema . . . einladen und anregen*“ möchte.

Reinhold Sietz, Köln

Beiträge zur Geschichte der Musikkritik. Hrsg. von Heinz Becker. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1965. 130 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 5).

Den von Beethoven bis Richard Strauss reichenden Hauptbeiträgen gehen zwei grundsätzliche Betrachtungen voraus. Der Herausgeber betont in der Einleitung knapp, klar und wegweisend die Notwendigkeit einer systematischen, kritischen Erschließung der auf ihre soziologische und personale Bedingtheit zu prüfenden Quellen, ihre geschichtlich bedeutsamen und schöpferischen Möglichkeiten sowie die Problematik des „zeitlichen Abstandes“ und gibt Beispiele für die Unterschiede zwischen der ersten und zweiten (meisten Buch-) Fassung. H. H. Stuckenschmidt weist auf folgenreiche *Prognosen und Irrtümer der Musikkritik* hin, belegt die Unvermeidlichkeit der Urteils-wandlung und der Fehlerleile durch einleuchtende Beispiele und charakterisiert als „*große Kritikerfiguren*“ nach Schumann besonders Adolf Weißmann und Paul Bekker.

Materialien zur Geschichte der Beethovenpolemik seit 1827 legt H. Kirchmeyer für den „*Fall Woldemar*“ vor. Dieser bald verstummte, kaum näher erkennbare Mann, der den späten Beethoven auf Kosten des frühen und mittleren in der „*Cäcilia*“ angriff, entfesselte einen erregten Streit, der „*symptomatisch . . . für eine ganze beethovenfeindliche Front*“ und zudem ein Zeugnis für die klug abwartende Redaktionspolitik einer aufstrebenden Zeitschrift ist. Nicht der posthumen, sondern der aktuellen Würdigung eines langsam emporsteigenden Meisters widmet I. Fellingner ihre umfangreiche, in der Auswahl, Wertung und Kombination der z. T. versteckten Zitate vorbildliche Untersuchung *Das Brahmsbild der Allgemeinen musikalischen Zeitung (1863 bis 1882)*. Sie bietet wertvolle Beiträge zur Geschichte der Zeitschrift und zur Genese des Brahmschen Ruhmes und stellt ihre bedeutendsten Herausgeber Bagge und Chrysander und deren nicht immer zustimmendes Zusammenwirken mit Mitarbeitern wie Deiters, Schubring und Billroth in ein durch Brahms' eigene Äußerungen erhelltes Licht. Daß für hochbedeutende Schöpfungen des Meisters kein Kritiker zu finden war und sich die Zeitschrift zusehends auf den Verlagsort Leipzig (wo die „*Signale*“ die Konkurrenz waren!) konzentrierte, war unvermeidlich.

Nach ihrem Eingehen fand sich für die wissenschaftlichen Tendenzen ein würdiger Nachfolger in der „Vierteljahrschrift“, für die aktuellen, wenn auch nur bedingt, in dem schon 12 Jahre alten „Musikalischen Wochenblatt“ des Wagner- und Nietzscheverlegers E. W. Fritzsche.

Den Schritt von Brahms zu Wagner unternimmt M. Vogel: *Nietzsche und die Bayreuther Blätter*. Er gibt eine Darstellung der Vorgeschichte jener Zeitschrift, von Nietzsches von Anfang an wirksamer Abneigung gegen das Treiben der Wagnerianer, dem er ein eigenes Organ entgegensetzen wollte, zumal H. v. Wolzogen für die Propagierung und Popularisierung der Wagnerischen Ideen nützlicher und bequemer war als der kränkelnde und egozentrische Philosoph, dem jenes Blatt vom Zeitpunkt seines Erscheinens an als „Sumpf“ vorkam. Schließlich war Nietzsche dem Meister doch nur von Wert, „insofern er sich zu unserer Sache hält“. Einen Vorstoß in ein geisteswissenschaftliches und soziologisches, in Deutschland außer ihrer eigenen Veröffentlichung (Bd. 2 der vorliegenden Reihe) kaum gepflegtes Gebiet unternimmt U. Eckart-Bäcker: *Der Einfluß des Positivismus auf die französische Musikkritik im 19. Jahrhundert*. Nach gründlicher Diskussion der Grundlagen, Ursprünge, Struktur, Tendenz und des (heute wieder vertraut anmutenden!) Totalitätsanspruchs dieser Richtung werden Wesenheit, Grenzen und pädagogische und politische Verpflichtung der — noch im Zustand der Kindheit verharrenden — Musik auseinandergesetzt, deren entscheidende Elemente Form, Melodie und Rhythmus sind. So abstrakt und allgemein viele der Forderungen auch erscheinen mögen: die Aufstellung der erwünschten (und unerwünschten), besonders zeitgenössischen, vorwiegend französischen Meister (von denen Gounod, St. Saëns und d'Indy der Richtung Interesse entgegenbrachten) zeigt ein kritisches, aber großzügiges Gesicht. Das Schlußwort hebt heraus, daß die Franzosen „diese Kunst vornehmlich außerkünstlerischer Motive wegen pflegten, daß sie sich aber an sie gewöhnten, sich schließlich für sie begeisterten und langsam auch für das Verstehen ihres Wesens reif wurden“.

Einen musikgeschichtlich „fruchtbaren Moment“ zeigt U. v. Rauchhaupt am Beispiel der im Oktober 1919 in Wien uraufgeführten *Frau ohne Schatten*, unter-

stützt durch viele, z. T. entlegene, vor allem Wiener Zeitungsberichte und deren soziologische, politische, weltanschauliche und personale Bedingtheit in einer Übergangszeit in dem Beitrag *Umstrittener Richard Strauss — Krise im Musikfeuilleton*. Emotionalen positiven, d. h. konservativen Kritiken stehen sachlich und historisch bemühte negative d. h. fortschrittliche Stimmen gegenüber; man findet auch abwartende Stimmen. Bei aller Relativität der „vielseitig schillernden Erörterungen“, sie liefern doch „in ihrer Gesamtheit einen stets wertvollen Beitrag zur Deutung der Kunst und machen sie somit unentbehrlich für unser kulturelles Leben“.

Der Wert der Veröffentlichung liegt für den sorgfältigen Leser neben der muster-gültigen Dokumentation vor allem in den zahlreichen Anregungen und Andeutungen. Den Wunsch nach einer Fortsetzung des so hoffnungsvoll Begonnenen — trotz des im MGG-Artikel *Musikkritik* und in R. Schaals Dissertationenverzeichnis vorgelegten reichhaltigen Materials — braucht man dem redlich bemühten und umsichtigen Herausgeber gegenüber wohl nicht zu betonen.

Reinhold Sietz, Köln

Hermann Keller: *Das Wohltemperierte Klavier* von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1965. 197 S.

„Diese Arbeit will vor allem der Praxis dienen“, betont der Verfasser einleitend, so wie er 1950 in seiner Monographie über *Die Klavierwerke Bachs* vor allem „dem Spieler . . . Ratgeber und Führer“ sein wollte. Dort hatte er auf den Seiten 124–158 und 219 bis 249 die beiden Wohltemperierten Klaviere schon einmal besprochen. Daher finden sich im hier vorgelegten Büchlein manche Formulierungen übernommen — die Werke sind ja dieselben geblieben —, doch löst der Niederschlag einer weiteren fünfzehnjährigen Beschäftigung des Kenners und Liebhabers Hermann Keller mit Bachs Instrumentalschaffen freudige Besinnlichkeit aus. Zeigt sich doch, wie der Umgang mit lebendiger Kunst den Blick schärft, wie sich das Verständnis weiterhin sublimiert, in welcher Weise Musik zu steter Auseinandersetzung auffordert. Daher ist die Arbeit, „die im übrigen aber auf Grund der seither erschienenen Literatur und dessen“ — so der Ver-

fasser —, „was ich selbst dazu gelernt habe, völlig neu geschrieben worden . . .“

In der Tat sind die Notenbeispiele gegenüber der ersten Fassung um etwa zehn Prozent vermehrt, die Beschreibungen ausführlicher geraten, die Fugenanalysen erwähnen manche ehemals nicht angeführte Feinheit Bachscher Setzkunst. Neuere Beiträge, so von Johann Nepomuk David, Ludwig Czaczkes, Carl Dahlhaus wurden zur Kenntnis genommen und auf angemessenem Platz eingeordnet. Das hat allerdings das hier detaillierter gemalte Bild nur um Nuanzen bereichert. Hingegen übt offenbar Walter Gerstenbergs Aufsatz *Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei Bach* (Kongreßbericht Lüneburg, Kassel 1952) nachhaltigeren Einfluß aus; die nun vorgeschlagenen Tempi weichen bisweilen beträchtlich von den früheren ab: schien 1950 für das erste *Es-dur-Präludium* (BWV 852, 1) das Tempo $J = 80$ angezeigt, genügen nunmehr $J = 60$, für die *E-dur-Fuge* (BWV 854, 2) wünscht man sich heute $J = 96-104$, während bisher $J = 76$ ausreichten; die zweite *gis-moll-Fuge* (BWV 887, 2) verlangt gar $J = 96$ „oder mehr“ gegenüber den früheren $J = 69$. Hat hier die Wissenschaft den Interpretieren zu neuer Auffassung inspiriert?

Zur Quellenbeurteilung trägt sie ungleich weniger bei. Walter Emerys Aufsatz über *The London Autograph . . .* aus dem Jahre 1953 (*Music & Letters* XXXIV, S. 106 ff.) legt dar, daß manche von Verfasser als autograph angesehenen Niederschriften von der Hand Anna Magdalenas stammt, die wichtigste Hs. BB. mus. ms. P 416 wird kaum zu Rate gezogen, frühe Fassungen werden weiterhin hypothetisch datiert: *Het Wohltemperierte Clavier* von Hans Brandts Buys (Arnhem 3/1955) ist Kronzeuge auch für die Quellenbewertung.

Doch tut das dem einfühlsamen Verständnis für die einzelnen Sätze keinen Abbruch. Es gründet auf einer umfassenden Kenntnis des Bachschen Gesamtwerkes, die auch den Umgang mit dem Band über *Die Klavierwerke* von 1950 so nützlich macht. Wer jenes Buch nicht besitzt, mag getrost auf das neue Büchlein zurückgreifen, in dem der Autor bescheiden, hermeneutisch sensibel und geschmackvoll in der persönlichen Deutung („ . . . das erste *Notturmo der Klaviermusik*, ein *Nachtstück* mit der Klarheit der *Sternennacht* . . .“) „nicht mehr sein will . . . als ein *Kastellan*, der den *Besucher* und

Betrachter eines großen, vielgliedrigen Bauwerks auf die Gesamtform, auf die Funktion der Einzelteile und auf die individuellen Merkmale aufmerksam macht“.

Werner Breckhoff, Göttingen

Béla Bartók in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Everett Helm. Reinbek bei Hamburg: Rohwohlt 1965 (RoRoRo Bildmonographien).

Die dem ungarischen Dirigenten Antal Dorati gewidmete Bartók-Biographie von Helm ist eine erfreulich kurz gefaßte und mit wertvollem Bildmaterial ausgestattete Broschüre für praktische Musiker und Musikfreunde. Die chronologisch aufbauende Lebensbeschreibung will gewissen „legendären“ Irrtümern und subjektiven Interpretationsfehlern anderer Bartók-Biographen objektive Kenntnisse entgegensetzen (S. 88, 130). Allerdings wird durch Voraussetzungen oder Rückblendungen der zeitliche Ablauf an einigen Stellen unklar.

Der Verfasser hebt die selten ausgewogene Kombination von Künstler und Wissenschaftler in der Persönlichkeit Bartóks hervor. Als neuem Gesichtspunkt für das Verständnis seines Charakters und seiner Weisensbildung gibt der Autor der schwachen physischen Konstitution Bartóks von Kindheit an besondere Bedeutung für die Gesamtentwicklung. Er betont ferner den Einfluß des früh verstorbenen Vaters, der durch seine ernste Musikauffassung auf das Kind eingewirkt hat (S. 11), neben der bekannten Tatsache, daß Bartóks ständige Begleiterin und einzige Vertraute zeitlebens seine Mutter war (S. 23).

Die belanglosen ersten Kompositionsversuche des nur als brillanten Klavierspielers bekannten Bartók lassen das Künftige überhaupt nicht ahnen. Geistig-musikalische Wandlungen machen den zwölfjährigen Beethoven-Verehrer mit 18 zu einem Brahms- und Dohnányi-Jünger, nach weiteren fünf Jahren zum Bewunderer von Richard Strauss und Franz Liszt; dreißigjährig schließlich wird Debussy sein Vorbild.

Der in seiner Jugend von magyarischem Nationalstolz erfaßte Bartók, der sogar in Nationaltracht auf dem Podium erscheint (S. 34), erlebt wenig später bittere Enttäuschungen im eigenen Land: „*Echte ungarische Musik kann nur entstehen, wenn es eine echte ungarische Intelligenz geben wird. Eben deshalb kann man mit dem Budapest*

Publikum nichts anfangen" (S. 44). Ähnliche Resignation spricht aus einem anderen Zitat: „Um die ungarischen Ochsen kümmere ich mich nicht mehr. Kodaly sagt mit Recht: Fasan ist nichts für Esel" (S. 59). Von Anfang an weigerte er sich, Komposition zu lehren, sie blieb stets sein persönlichstes Gebiet. So wurde einer der größten Komponisten des 20. Jahrhunderts Klavierlehrer (S. 52). Er fühlte sich als Komponist „offiziell hingerichtet" (S. 67). „Ich habe die traurige Vorahnung, daß ich im Leben keinen anderen Tröster haben werde als die Musik" schreibt er 1907 in einem Brief an Stefi Geyer (S. 63).

Die Gesetzmäßigkeit der Natur bildet die Grundlage seiner Lebensauffassung. In ihr findet der Atheist Bartók einen „Ersatzglauben" (S. 69). Helm sagt: „Für den sensiblen Menschen, den die Intrigen des städtischen Alltags anekelten, war die Volksmusik eine Zuflucht, eine musikalische Inspiration, ein moralischer Trost und eine wissenschaftliche Leidenschaft." Bei der Verwertung des gesammelten Materials trennt Bartók scharf die echte Bauernmusik von dem, was man seit Liszt für ungarische Zigeuner- und Volksweisen gehalten hatte (S. 75).

Bei der folgenden Besprechung der Werke Bartóks beschränkt sich der Verfasser auf die historischen Begleitumstände; eine Werkanalyse wäre in diesem Rahmen ohnehin nicht möglich. Dabei berücksichtigt er besonders die autobiographischen Züge der drei Bühnenwerke (S. 85).

Für Bartóks geringe Kontaktfähigkeit erwähnt Helm als charakteristisches Beispiel das internationale Musikfest in Frankfurt 1922 (S. 91), bei dem er nie zu einem freundschaftlichen Gedankenaustausch mit seinen Kollegen kam. Diese Zurückhaltung war schließlich auch die Ursache für den geringen Widerhall seiner Amerika-Tournee von 1927 (S. 98).

Im letzten Kapitel gibt Helm ein eindrucksvolles Bild von Bartóks Sorge über die politische Entwicklung in Europa seit 1931 (!), seinem schweren Entschluß, nach Amerika zu gehen, dem glückverheißenden Anfang und der erbarmungswürdigen Lage der letzten Jahre (S. 118 f.). Der Autor schildert objektiv die oft „entstellte und romantisierte" Zeit der Emigration (S. 126), die trotz ihrer Tragik eine wahre „Bartók-Welle" in Amerika auslöste (S. 136).

Als willkommene Übersicht für den Leser sind eine Zeittafel, ein chronologisch geordnetes Werkverzeichnis nach Szöllösy, eine umfassende Bibliographie, eine weniger gelungene Schallplattenbesprechung und ein Namenregister angefügt. Ein Sachregister fehlt. Ausgewählte Zeugnisse berühmter Bartók-Interpreten und -freunde bilden den Schluß dieser wertvollen Bereicherung der Bartók-Literatur für Musiker und Konzertbesucher. Helmut Goldmann, Nürnberg

Donald Francis Tovey: Beethoven. Edited by Hubert J. Fox. London: Oxford University Press 1965. 138 S.

Die erste Auflage dieser Schrift erschien 1944 posthum in einer vom Herausgeber nur gering ergänzten Ausgabe. Tovey hatte die Schrift lange Jahre hindurch geplant, oft verändert und schließlich, wie besonders das letzte Kapitel *Fugues* zeigt, nicht vollendet.

Es handelt sich nicht um eine Biographie, sondern um eine stilkundliche Arbeit mit dem Zwecke, Sinn für Beethovens Schreibweise und Gründe ihrer Wirkung auch dem musiktheoretisch nicht erfahrenen Hörer zu vermitteln. Die Tochter Hermann Aberts hat kürzlich (Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft für 1964, Leipzig) aus den Lebenserinnerungen ihres Vaters dessen Wahl zwischen den Methoden von Kretzschmar und Riemann geschildert. Auch Tovey mußte sich entscheiden; und er traf die Entscheidung von seiner ursprünglichen Tätigkeit als Klavierspieler und Komponist aus. Er geht weniger hermeneutisch vor als Kretzschmar — dafür sachlicher —, weniger systematisierend als Riemann — dafür eingängiger. Er will keine „technical terms" erläutern (S. 6), keine „musical grammar" lehren (S. 27). Ihm ist im Grunde nur wichtig, was beim Hören aufgefaßt werden kann; das nur durch das Auge Feststellbare ist ihm unwesentlich. So kommt es manchmal zu ironischen und schärferen Bemerkungen über die Theoretiker, die nicht immer berechtigt sind. Aber seine Kenntnis der Werke Beethovens ist ungemein. Und es ist reizvoll, den Analysen und Erläuterungen zu folgen, wenn man auch in Einzelfällen anderer Meinung sein kann. Der Blick auf das ganze Werk ist Tovey wesentlicher als kleine Einzelteile.

Er ordnet in die Kapitel: *The material of Beethovens Language; The three Dimensions of Music; The larger Tonality; Ways*

and Means; Causes and Surprises; Rhythm and Movement; Phrasing and Accent; Beethovens Art-Forms; Development; The Rondo and other Sectional Forms; Variations; Fugues. Es kann hier nicht der Ort sein, auf die vielen Einzelfälle einzugehen. An zwei bezeichnenden Beispielen sei gezeigt, wie sich an Toveys Feststellungen weitere Überlegungen anknüpfen lassen. Ein Index der behandelten Werke macht ihr Auffinden leicht. Tovey bespricht ausführlich die *Waldsteinsonate* op. 53 (S. 142 ff.), vor allem die Überleitung zur Reprise im 1. Satz. Dann erörtert er, daß Beethovens das an sich so schöne Andante in F-dur ausgeschieden habe, da es in seiner harmonischen Einfachheit nicht zu den beiden Ecksätzen passe. Die Überleitung der nachher eingesetzten *Introduzione* hat in ihrer Anlage durchaus Beziehungen zu der erwähnten Reprisenvorbereitung. Man kann an L. Mischs Schrift *Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens* (1958) denken. In den *Diabellivariationen* op. 120 ist oft gerätselt worden, wie Beethoven zu dem Leporello-Zitat in Var. 22 gekommen sei. Tovey hat eine einfache und einleuchtende Erklärung, die mir sonst nicht begegnet ist. Nimmt man *Diabellis* Baß ohne Pausen im 4/4-Takt, so hat man Mozarts *Arienbeginn*! Der Baß wird Melodie, eine „Reminiszenz“, die Beethoven entdeckte. Und es ist lehrreich wie aus dem „lyrischen“ Baß das dramatische Motiv Mozarts wird. Zugleich tritt Beethovens Humor deutlich zutage. Beides betont Tovey aufs stärkste, so daß er einmal (S. 21), zugleich im Vergleich mit Shakespeare sagt: „His tragic power would lose half its cogency if he were not the most drastic of realists and disillusionizers as to the relation between tragedy and comedy“. In Deutschland scheinen mir Toveys Analysen und Gedanken zu wenig bekannt. Allerdings machen seine geist- und humorvollen Bemerkungen mit Beziehungen zur unbekannteren englischen Literatur und Kunst dem deutschen Leser manchmal gewisse Schwierigkeiten. Paul Mies, Köln

Alban Berg: Briefe an seine Frau. München — Wien: Verlag Albert Langen — Georg Müller 1965. 655 S.

Als weiterer Beitrag zur Erfassung und Vertiefung der problematischen Persönlichkeit Alban Bergs liegen hier, herausgegeben von Helene Berg, die Briefe an seine Frau

vor. Das vielseitige, umfangreiche Briefmaterial, welches von den Briefen des zärtlich Verliebten über die des treu liebenden Gatten bis zu den Äußerungen des alternden Künstlers reicht, stellt eines der innigsten, aber auch der erschütterndsten Bekenntnisse dar, die uns je von einem schaffenden Künstler überliefert worden sind. Gleichzeitig ist es ein Schlüssel für die Enträtselung der Gesamtpersönlichkeit Bergs, wenn man auch einschränkend hinzufügen muß, daß der dokumentarische Wert dieser autobiographischen Publikation dadurch empfindlich gemindert wird, daß Frau Berg die vom Mit-herausgeber Franz Willnauer ursprünglich vorgesehenen wissenschaftlichen Kommentare und Analysen aus dem Buch verbannte. Noch bedauerlicher als das Schwärzen von dreieinhalb Zeilen in dem schon im Handel befindlichen Buche (auf Anordnung der Herausgeberin) ist das Vorwort zu dem Briefband, in dem Helene Berg verheißt: „die Briefe Alban Bergs sind so, daß ich nichts hinzuzufügen brauche — sie sagen alles“.

Wenn Berg in diesen Briefen das hohe Lied der Liebe und Treue für die ihm menschlich und künstlerisch das Höchste bedeutende Frau singt, so bergen diese Briefe doch — abgesehen von ihrem für den Außenstehenden vielleicht zu überschwenglich anmutenden Inhalt — darüber hinaus noch Bergs zeitlose, einzigartige und von subjektiven Empfindungen gelöste Gedanken über Liebe und Ehe.

Deutlich tritt uns aus den Briefen Bergs Persönlichkeit entgegen: In ihrer menschlichen Größe und Vornehmheit, in ihrer extremen Sensibilität, in ihren starken Schwankungen zwischen höchster Lebensfreude und depressiven Ausbrüchen bis hin zur seelischen Zerrüttung; eine Persönlichkeit also, die sich selbst einmal als „kompliziertes“ Wesen bezeichnet, die aber nie das Ringen um das Höchste und Letzte, das Ringen um vollendetes Menschentum aufgegeben hat.

Dieses Persönlichkeitsbild kann selbst durch Briefe, in denen Berg ausführlichst Menü-Beschreibungen, Krankheitsberichte, Künstlerklatz, Familienstreitigkeiten sowie banalste Alltäglichkeiten aus der Zeit seines anstrengenden Militärdienstes zum besten gibt, nicht überschattet werden. Weiterhin spiegeln sich in den Briefen Musik, Zeitgeschehen und die Begegnung mit be-

deutenden Musikern, Dichtern und Malern jener Zeit. In den Briefen von 1909 werden Probleme der zeitgenössischen Dichtung angeschnitten. Die Auseinandersetzung mit Zeitströmungen wird deutlich dadurch, daß Berg das Verhältnis von Mahler zu Strauss sowie das Verhältnis von Strindberg und Nietzsche zu Wagner nicht für unbegreiflich und verächtlich hält. Mit den Namen Schönberg, Webern, Debussy, Zemlinsky, Schreker, Gustav und Alma Mahler, Werfel, Kraus, Strindberg, Loos und Kokoschka läßt Berg die ganze Gesellschaft jener Wiener Jahre lebendig werden.

Der erste Weltkrieg mit seinem Elend hinterließ bei ihm starke seelische Erschütterungen, brachte aber nicht die Säuberung der tragenden Gesellschaftsschichten von Philistern und Protzern mit sich, die er erhofft hatte. In den Briefen zwischen 1921 und 1925 spiegelt sich die Arbeit am *Wozzeck*, die in der Uraufführung durch Erich Kleiber 1925 ihren Höhepunkt findet. Weitere Briefe berichten über die Reise nach Leningrad und die starke Anteilnahme des ausländischen Publikums an der *Wozzeck*-Aufführung. Die bedrohliche politische Situation ab 1933 und ihre Weiterentwicklung sah Berg fast visionär voraus. In den letzten Briefen von 1935 deutet sich schon seine Todeskrankheit an.

Bei der Betrachtung der Sprache vieler dieser Briefe muß man dem Komponisten Berg auch dichterisches Talent zugestehen. Viele dieser Mitteilungen in ihren malerisch schildernden Worten sind kleine literarische Kunstwerke. Hierunter fällt auch ein undatiertes Gedichtmanuskript. Ein Brief Gerhart Hauptmanns vermittelt uns die erschütternde Todesnachricht. Der letzte Brief des Buches zeigt die Standhaftigkeit Helene Bergs und ihren starken Glauben an die Wiederaufführung von Bergs Werken.

Der umfangreiche Band ist durch wertvolles Bildmaterial ergänzt. Dabei sind erstmalig Bilder von den Ensembles bei den Aufführungen in Oldenburg und Leningrad abgedruckt. Die Beziehungen Bergs zu Dichtern und Musikern werden auf den Bildern mit Werfel, Hauptmann, Schönberg und Webern dokumentarisch verdeutlicht.

Zweifellos wird der vorliegende Band für die Berg-Forschung, die in vielen Fragen noch vor ungelösten Problemen steht, wichtig werden. Da Frau Berg jedoch einen Einblick in die Originale verwehrt (sie über-

gab dem Verlag nur eine Schreibmaschinenabschrift von etwa 700 Blättern), ist er als Dokumentation nur mit kritischer Vorsicht zu benutzen.

Konrad Vogelsang, Berlin

Debussy et l'Evolution de la Musique au XXe Siècle. Etudes réunies et présentées par Edith Weber. Paris: Editions du Centre National de la Recherche scientifique 1965. 365 S. (Colloques internationaux du Centre National de la Recherche scientifique, Paris 24—31 Oct. 1962).

Der vorliegende Vortrags- und Diskussionsbericht des Debussy-Kongresses 1962 präsentiert den Stand der Debussyforschung bezüglich dreier Grundfragen: der der musikalischen Sprache, der Ästhetik des Meisters und schließlich seines Einflusses auf die Welt.

Französischerseits (Roland-Manuel, Ansermet, Chailley u. a.) möchte man in Debussy grundsätzlich nicht mehr den Revolutionär sehen, da er die neue Position in stiller Entwicklung erreicht habe. Demgegenüber beharrt W. Austin auf der Feststellung von Debussy als Revolutionär. Und mit Recht, denn nach der Definition vom Politischen her (etwa bei Lassalle) heißt „Revolution, wenn mit oder ohne Gewalt ein neues Prinzip an die Stelle des bestehenden alten tritt“. Ansermet und Chailley gründen auch ihre technischen Auseinandersetzungen auf (gewiß erweiterte) alte Prinzipien analytischer Beweisführung, mit Hilfe welcher es ihnen immerhin gelingt zu gewissen Klärungen des Überganges von der klassischen Harmonik zu Debussys wesenhafter Klangwelt und ihren neuen dynamistischen Prinzipien vorzustoßen. Françoise Gervais geht bereits schärfer vor und stellt bezüglich der Tonalität neben tonalen völlig andersgeartete Zusammenhaltprinzipien fest. Das Spitzenergebnis der Vorträge ist jedoch, daß insgesamt das Debussywerk der Hochzeit eine Neuausrichtung zeigt, die mit klassischer, aber auch erweiterter klassischer Analyse nicht mehr erfaßt zu werden vermag.

Barraqué, Jarocinski und, methodologisch konzessionslos wie grundlegend, A. Souris, auf G. Bachelard und M. Merleau-Ponty fußend, stellen fest, daß der Dynamismus der Parameter, die Sonoristik und, damit verbunden, ganz neue Prinzipien der Formgebung, die nicht mehr

unter einen mechanistischen Architektur-begriff fallen, sondern im Zeichen des Bewegungselements (mouvement) stehen, das Debussysche Kunstwerk prägen, daher die alten Methoden völlig unbrauchbar geworden sind. Souris spricht von „*L'activité formatrice du mouvement*“ (136), Barraqué von der „offenen Form“ und Jarocinski von der Debussyschen Position des „*Polychromisme*“ (nach vorheriger abendländischer Entwicklung im „*Monochromisme*“); er charakterisiert sie zugleich nach dem neuen Prinzip der „Identität“ mit Debussys „*sensibilité presque métaphysique à la pure matière sonore, où disparaît le dualisme de l'idée et de la matière, de la forme et de la contenu*“ (185). Horizontale wie vertikale Strukturen in neuer Auffassung stellen sich. Im Prozeß der Bewegung selbst und dem dynamistischen Verquickungsbilde der Parameter liegt das Wesentliche der Strukturen und zugleich Formstrukturen.

Das „dynamische Geschichts- und Analysenbild“, das der Unterzeichnete bereits in den zwanziger Jahren inaugurierte, scheint nun doch — übrigens logisch und entsprechend dem Wandel von der alten zur neuen Physik — an die Pforten des musikwiss. Methodengebäudes zu pochen und kategorisch sein Recht zu verlangen. Die Frage nach dem wie ist heute gewiß methodisch noch ebenso ungelöst wie damals, als er (1928) negierte, daß Debussys Werk mit tonaler Analyse zu bewältigen sei. Mit Nachdruck ist darauf hinzuweisen, daß nach den Ergebnissen des Kongresses die gesuchte Analysenform ein technisch-psychologisch-ästhetischer Kategorienkomplex synthetischer Art sein muß, womit übrigens ein anderer allgemeiner und wesentlicher Blickpunkt für die Musikwissenschaft ins Relief gesetzt wird: das Unvermögen eines nur technisch-analytischen Spezialistentums gegenüber der Musik des XX. Jahrhunderts.

Unter Übergehen mancher interessanter Einzelproblemebehandlungen durch A. Schaeffner, E. Lockspeiser, J. d'Almeida, D. Bartha, F. Lesure, J. Kremlow u. a. ist zur Darlegung des dritten Themenkreises allgemein festzustellen, daß seine Behandlung unter Weite und Unklarheit des Begriffes „Einfluß“ leidet. Flachstes steht hier neben wesentlicher Aussage (wie Barthas Vortrag *Ungarn*). Die weitesten Perspektiven im Begriffsraum „Einfluß“ bricht W. Austin in seinem Anhangsvortrage

über Debussy, Schönberg und Webern auf. Er stößt auf die Mehrdimensionalität des Begriffes als „unmittelbar geschehender“ wie (später) „historisch im Zeichen von abstrakten Ordnungsbildern gesehener“ Einflußbindung und hat — wenngleich die geschichtstheoretischen Grundlagen nicht bewußt berührt werden — in bemerkenswerter Weise die Frage nach theoretischer Besinnung bezüglich des Begriffes „Einfluß“ aufgeworfen, die naturgemäß nur aus allgemein geistesgeschichtlicher Grundlagenforschung beantwortet zu werden vermag.

Die Diskussion des Kongresses richtete sich am Ende schließlich auf das Thema der praktischen Sicherung des Restbestandes des Debussyschen Vermächnisses, insbesondere seiner noch vorhandenen Briefe und ihrer praktischen Herausgabe.

Andreas Liess, Wien

Heinrich Poos: Ernst Peppings Liederkreis für Chor nach Gedichten von Goethe „Heut und Ewig“. Studien zum Personalstil des Komponisten. Berlin: Merseburger 1965. 170 S. und Anhang. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 9.)

Spezialuntersuchungen projizieren ihr Objekt ins Große. Die Gefahr aber bei einer intensivierten Betrachtung kann sein, daß das Größenverhältnis zur Umgebung außer Acht gerät. Gewiss stellt Peppings Liederkreis *Heut und Ewig*, 1949 zum Goethejahr in Berlin uraufgeführt, einen bedeutsamen Beitrag zum a-cappella-Stil der Neuen Musik dar, aber die Behauptung, daß hier ein „*Formenreichtum*“ und „*Ausdrucksbedürfnis*“ dem Chorsatz erschlossen wird, „*wie es das in diesem Ausmaß nicht zuvor in der Musikgeschichte gegeben hat*“ (Vorwort S. 1), ist Sturm im Wasserglas. Angesichts der a-cappella-Werke Schönbergs (die nur einleitend summarisch erwähnt werden) oder des Vokalschaffens von Johann Nepomuk David (das grundsätzlich ignoriert wird) sollte solch ein Superlativ vermieden werden.

Den ersten, allgemeinen Teil seiner Untersuchung widmet Poos neben der Entstehungsgeschichte und der Textzusammenstellung vor allem dem musikalischen Aufbau des Liederkreises, nach kompositorisch-formalen Gliederungen unterteilt (analoge bzw. ungleiche Textabschnitte, Epigramme und Hymnen). Das Ergebnis dieser Sondierung wird bedeutsam vorausgenommen: „*Die musikalische Gliederung entspricht,*

wie wir im Folgenden sehen werden, im allgemeinen der textlichen Gliederung. In zahlreichen Fällen reflektiert darüber hinaus die musikalische Form die Steigerungsanlage der Dichtung" (S. 25). Das ist nicht mehr, als man allgemein von jeder Text-Komposition erwartet.

Der spezielle Teil als eigentlicher Schwerpunkt der Arbeit gibt einleitend eine detaillierte Analyse des Chorliedes *Gefunden*. Die pentatonisch und durch Quartan geprägte Anfangszeile des Altes und die anschließende chromatisch auf Terzen basierende Chorzeile werden als kontrastierende „Modelle“ herausgestellt und in ihrer Wirksamkeit für die gesamte Komposition — das Komponieren nach einem Modell ist ein Topos im musikalischen Denken Ernst Peppings — untersucht. Als kompositorischen Mittelpunkt sieht der Verfasser eine Synthese in Takt 12, indem der Dreiklangscharakter für das zweite, die notierte tiefalterierte Quart desselben Akkordes aber für das erste Modell beansprucht wird. Fraglich ist nur, ob sich nicht der ganze Takt mit dem gleichen Recht als eine Pendelbewegung zweier Stimmen im Quartabstand, von den anderen Stimmen in Haltenoten umrahmt, deuten läßt und sich damit als eine kompositorische Erscheinung preisgibt, die bei Pepping recht häufig zu beobachten ist. Es erfordert viel Gutwilligkeit vom Leser, den Klang *a—d'—ges'* als Quartklang zu deuten und die Folgerungen, besonders auch die Umkehrungsspekulationen auf S. 59, mitzuvollziehen.

Ein besonderes Augenmerk wird der „Inneren Modulation“ heptatonischer Skalen gewidmet. Dieses Prinzip, von Pepping in den Schriften *Stilwende der Musik* (1934) und *Der polyphone Satz* (1943) in Umrissen dargelegt, wird nunmehr im Detail systematisiert und tabellarisch hinsichtlich der tongeschlechtskonstanten und grundtonkonstanten Reihen erfaßt. Aber es zeigt sich unausgesprochen auch hier, daß die Probe aufs Exempel ähnliche Schwierigkeiten zeitigt wie der Versuch, die Tonsatzlehre Hindemiths akademisch auf seine eigenen Kompositionen anzuwenden. Es wird zu viel Scharfsinn aufgewandt, um Töne mit Hilfe des speziellen Tonsystems zu erklären, die lediglich ein Resultat von Stimmenparallelen sind (S. 124, Analyse des *Proömions*). Die Worte „Rückung“ oder „Parallelführung“ begegnen bei Poos zu selten im Verhältnis

zur häufigen Realisation bei Pepping. Ein weiteres, unerwähnt gebliebenes Agens des Klangbildes speziell in den Goethe-Liedern ist ferner der „horror tritoni“, wie er sich in Hindemiths Tonsystem durch die Akkordgruppe *A* darstellt. Damit erhebt sich die Frage, ob das Klangbild in dem Liederkreis homogen oder einseitig ist.

Daß bei Pepping die thematische Arbeit im Rudimentären verbleibt und in der Akkordik durch Rückungen kompensiert wird, bleibt undiskutiert, obgleich gerade das an anderen Erscheinungen des motettischen Stils zu messen wäre. So beharrt die Analyse in der Isolation, statt in einen Vergleich nach außen zu treten.

Wolfgang Rogge, Itzehoe

Rolf Pröpper: Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts (1752—1814). Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in der Zeit des Stilwandels zwischen Klassik und Romantik. Band 1: Textteil. Band 2: Werkverzeichnis. Bonn: K. Bouvier u. Co. 1965, 352 und 416 S. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 25.)

Das wissenschaftlich-historische Interesse an Werke und Wirken J. F. Reichardts nimmt seit einigen Jahren merklich zu. Bislang fehlende Ausgaben besonders beachtenswerter Kompositionen (vgl. EdM Bd. 58, *Diletto Musicale* Nr. 97 u. a.) erscheinen, Einzelstudien und umfassendere Darstellungen werden in größerer Zahl veröffentlicht. Auch erwählten in jüngster Zeit mehrere Doktoranden Teile der Hinterlassenschaft dieses um 1800 vor allem in Mitteldeutschland hervorragenden Musikers und Schriftstellers zum Thema von Dissertationen. Zu diesen gehört Rolf Pröpper, der die schwierige Aufgabe übernahm, erstmals die Struktur, Gehalte und Entwicklung der Bühnenwerke zu beschreiben. Dieses Vorhaben war gewiß kein leichtes, da dazu ein bibliographisch verlässliches Werkverzeichnis nebst Angabe der Aufbewahrungsorte fehlte. Es ist daher besonders zu begrüßen, daß Pröpper wenigstens für diese Gattung in vielen (wenn auch nicht in allen) Hinsichten eine Klärung der Quellenlage erarbeitet hat. Die ungewöhnlich umfangreiche Göttinger Dissertation bietet überdies gewichtige Beiträge zur Geschichte der theatralischen Musik in Norddeutschland, zum Entstehen einer deutschen Nationaloper und zur lokalen Musikgeschichte Berlins.

Die Schrift wird eingeleitet mit einer lückenhaften Kurzbiographie, die teilweise entbehrbar gewesen wäre, da der Lebenslauf Reichardts bereits in der 1963 erschienenen Monographie des Rezensenten Stofflich ausführlicher dargelegt worden ist. Kritisch angemerkt sei lediglich, daß der auf S. 6 erwähnte Lehrer Reichardts F. A. Veichtner am 10. 2. 1741 in Regensburg geboren wurde und am 3. 3. 1822 in Klievenhof starb, daß zu S. 24 in dem erwähnten Buche des Rezensenten (S. 53 f.) und zu S. 31 im Jahrbuch der Sammlung Kippenberg NF 1 (1963), S. 53 genauere Angaben zu finden sind; zu S. 36 ff. sei hingewiesen auf die Erstveröffentlichungen des Briefwechsels Reichardts z. Z. seiner Entlassung aus dem Berliner Hofkapellmeisteramt 1794/95 in der Wiss. Zs. der Martin-Luther-Universität Halle—Wittenberg, Reihe X/4, 1961, S. 971 ff.

Die beiden Hauptteile des Buches bieten sodann ausführliche und mit vielen Notenbeispielen angereicherte Beschreibungen der Werke für das deutsche Theater sowie für die Große (italienisch-französische) Oper. Diese Disposition des Stoffes ist sachgerecht und trägt verdeutlichend dazu bei, die eingangs von Pröpper aufgestellte These zu belegen, daß Reichardt „zielstrebig seinen eigenen Weg gegangen ist, den Weg zur deutschen Nationaloper“. Auf die chronologisch geordnete Analyse der frühen Singspiele folgt ein gesondertes Kapitel *Die Goethe-Singspiele*. Zu dem S. 104 erwähnten Plan einer (nur teilweise verwirklichten) Vertonung des *Großkophtha* sei verwiesen auf die Spezialstudie von L. Blumenthal in den Weimarer Beiträgen 1, 1961. Auch die zwischen 1798—1802 entstandenen Dialog-Opern (vornehmlich *Die Geisterinsel*) wertet Pröpper als „Stationen auf dem Weg zur großen deutschen Oper“. Reichardts besondere Begabung für schlichte, jedermann eingängliche Lieder schlug sich sodann nieder in dem 1800 unternommenen Versuch, die neue Gattung der „Liederspiele“ mit dem Kennzeichen des „Niedrigkomischen“ in Norddeutschland einzuführen. Schauspiel-musiken, Melodramen und vor allem die nach 1808 geschriebenen letzten Werke für die deutsche Bühne *Bradamante*, *Der Taucher* und *Sakontala* dienen ihm ebenfalls dazu, konsequent von den frühen Singspielen her und aufgrund der den Musikdramen Glucks abgewonnenen Erfahrungen

allmählich die Vorstufe zur durchkomponierten romantischen Oper zu erreichen. Reichardt entwickelte in Verfolgung dieses Zieles viele neue Mittel, er probierte Möglichkeiten, er löste sich von der Nummernoper, vom Secco-Rezitativ, er ließ die Chöre aktiver den Ablauf der Handlung mitbestimmen, er nutzte solistisch hervorhebend damals noch selten verwendete Instrumente, er verzichtete auf das starre Da-capo-Schema; dennoch blieb er nur auf dem Wege. Trotz reich ausgestreuter Anregungen war dem Komponisten, wie in vielen anderen Hinsichten auch, die Erfüllung der neuen schöpferischen Möglichkeiten andeutenden Intentionen versagt. Reichardt blieb letztlich befangen in erstarrten Denkformen und beharrte bei Liedtypen, die er in früher Jugend aufgegriffen hatte. Die Diskussion um die Vertonung des Librettos *Sakontala* mit dem Schwager Tieck macht dieses Sich-Versagen vor dem Geist der Romantik offenkundig (ergänzend zu S. 175 siehe auch Salmen, *Reichardt*, S. 122).

Pröpper bestätigt mittels seiner Analysen, daß *Bradamante*, die Musik zu Shakespeares *Macbeth* und die Große Oper *Brennus* als die hervorragenden Meisterwerke besonders beachtet zu werden verdienen. In letzterer Partitur gelang dem Komponisten insbesondere „ausdrucksmäßig und melodisch der Schritt von der opera seria zum Musikdrama im Gluckschen Sinne“ (S. 309). Somit trug Reichardt in Berlin sowohl bei zur letzten Blüte der italienischen Oper als auch zu deren Verklingen und allmählichem Aufgehen in einer später vollends verwirklichten deutschen Nationaloper. Diesen weiten Weg von 1772 bis 1812 (nicht 1814) an allen Stationen mitzuverfolgen, macht die Lektüre dieser Dissertation auch in Hinblick auf die Hauptlinie Hasse—Graun—Gluck—Hoffmann—Mendelssohn lohnend. Viele Sachverhalte werden darin neu erhellt.

Mit anerkennenswertem Fleiß wurde das Material für den zweiten Band aus etwa 180 Bibliotheken, Archiven und privaten Sammlungen zusammengetragen. Dieser enthält mehr als lediglich einen nützlichen Anhang zum ersten, denn außer einem thematischen Katalog sämtlicher Stücke in den Bühnenwerken bietet er auch eine Übersicht über die wichtigsten Liededitionen Reichardts, ein Verzeichnis seiner schriftstellerischen Publikationen sowie der von ihm verfaßten oder an ihn gerichteten Briefe. Insbesondere

letzteres wird künftig noch zu ergänzen sein, blieben doch darin unberücksichtigt die mit dem Philosophen Fichte ausgetauschten Schreiben, der bemerkenswerte Brief Schillers vom 7. 10. 1795 (vgl. Salmen, *Reichardt*, S. 84), Briefe an Dorow u. a. Angesichts der kaum übersehbaren Fülle an schriftlichen Dokumenten, die Reichardt verstreut hinterlassen hat, wird eine abschließende Vollständigkeit kaum erreichbar sein. Da stets auch die Aufbewahrungsorte nachgewiesen werden müssen wir Pröpfer für dieses gewissenhaft und mühevoll erarbeitete Werkverzeichnis besonders dankbar sein.

Walter Salmen, Kiel

Andreas Meyer-Hanno: Georg Abraham Schneider (1770—1839) und seine Stellung im Musikleben Berlins. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der preußischen Hauptstadt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Berlin: Verlag Merseburger 1965. 304 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 7.)

Der Verfasser dieser bereits 1956 von der Freien Universität Berlin angenommenen, aber erst neun Jahre später zum Druck gelangten Dissertation stellt einleitend fest, daß Georg Abraham Schneider hier „stets im Zusammenhang mit seinem Wirkungskreis betrachtet wird: der Hauptakzent liegt auf dem Lokalhistorischen, zu dessen Gunsten das Biographische in den Hintergrund treten wird; nicht das Werk, sondern das Wirken Schneiders soll im Mittelpunkt stehen“. Zwar ist dieser Musiker, der in seinem Schaffen schon zu Lebzeiten nur eine begrenzte Ausstrahlung gehabt hat, auch bislang keineswegs unbekannt gewesen; doch erst jetzt durch Meyer-Hannos Buch fällt auf ihn ein ganz neues Licht, das ihn — im Hinblick auf das Musikleben jener Jahrzehnte — zu einer der Zentralsonnen im Berliner Kulturbereich werden läßt. Obwohl er fast in sämtlichen Gattungen eine Fülle von musikalischen Werken hinterlassen hat, gehört er nicht zu den eigentlich schöpferischen Geistern; aber seine Fähigkeiten sind mannigfaltig gewesen. Das wußten schon Gasparo Spontini und die Intendanz der Hofoper sehr genau, die ohne seine Zuverlässigkeit, ohne die absolute Gediegenheit seines Kapellmeistertums das laufende Repertoire kaum hätten bewältigen können; dort war er längst zu einem der ruhenden

Pole geworden. Über die für die Geschichte des kgl. Opernhauses so wichtige Ära Spontini liegen schon einige ältere, wenn auch nicht immer sine ira et studio verfaßte Publikationen vor; hier ist Meyer-Hanno bestrebt, ein sachliches Urteil zu fällen und diesem bedeutenden Künstler (zu dessen Partei sich Schneider zählen durfte) Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Noch niemals im bisherigen Schrifttum ist das erste Drittel des vorigen Jahrhunderts — im Auf und Ab des Geschehens und im dauernden Widerstreit der Meinungen — so lebendig geworden wie in der Darstellung Meyer-Hannos, der hiermit ein mustergültiges Beispiel gegeben hat, wie man eine Arbeit über einen ausgesprochenen Kleinmeister anlegen und durchführen soll.

Schneiders Lebensweg, der in den Hauptzügen nachgezeichnet wird, ist durchaus nicht ohne Mühen und Sorgen verlaufen; doch sind da nur wenige Stationen zu registrieren. Aus seiner Heimat Darmstadt, wo er entscheidende Ausbildungsjahre verbrachte, gelangt er 1795 an die kleine Hofhaltung des Prinzen Heinrich von Preußen in Rheinsberg; nach des Prinzen Tode und nach deren Auflösung wird er endgültig 1803 als Hornist in der Berliner Hofkapelle angestellt. Abgesehen von ein paar Kunstreisen innerhalb Deutschlands, die er hauptsächlich des Geldverdienens halber unternahm, und der für seine Dirigierfahrung außerordentlich fruchtbaren Zeit am Revaler Theater (1813 bis 1815; unter Kotzebues Direktion) hat er bis zu seinem Tode Berlin die Treue gehalten. Als Komponist hat sich Schneider sein Leben lang an seinen Vorbildern Haydn und Mozart orientiert, über sie ist er eigentlich nicht hinausgekommen. Aber sein Aufstieg als nachschaffender Musiker — Veranstalter von Abonnementskonzerten (1808 bis 1811), Bearbeiter und Instrumentator von Harmoniemusik, Musikdirektor und dann kgl. preußischer Kapellmeister, vielfältiger Organisator und endlich Mitglied der Musiksektion an der Akademie der Künste — ist und bleibt wahrhaft erstaunlich. Er kam aus der Praxis und wirkte für die Praxis, und so hat er seiner Zeit genug getan.

Alle für das Berliner Musikleben wichtigen Ereignisse aus Schneiders Dasein hat Meyer-Hanno mit großer Sorgfalt zusammengetragen und, wo es nötig schien, klug gedeutet; seiner anschaulichen und flüssig

geschriebenen Schilderung merkt man es kaum an, wieviel Akten und Dokumente (insbesondere solche aus dem Bestande des Deutschen Zentralarchivs zu Merseburg) gesichtet und zu Rate gezogen werden mußten, bevor das Bild dieses sympathischen Musikers wirklich entwickelt war. Man verdankt dem Verfasser fernerhin das im Anhang des Buches mitgeteilte, gründlich erarbeitete Verzeichnis sämtlicher überlieferten oder nachweisbaren Werke Schneiders, die nach Gattungen geordnet sind (I. Bühnenwerke: Opern, Singspiele, Schauspielmusiken, Ballette; II. Solo- und Chorwerke mit Orchester: Messen, Oratorien, Kantaten etc.; III. Orchesterwerke: Symphonien, Ouvertüren etc.; IV. Konzerte für Soloinstrumente mit Orchesterbegleitung; V. Harmoniemusik; VI. Kammermusik ohne Klavier: Sextette, Quintette, Quartette, Trios, Duos, Kompositionen für ein Soloinstrument; VII. Kammermusik mit Klavier; VIII. Varia; IX. Arrangements und Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten). Meyer-Hanno ergänzt seine Angaben, soweit wie irgend möglich, durch Bibliotheksnachweise (Fundorte) und Werk- bzw. Aufführungsdatierungen. Das seinerzeit der Universität eingereichte maschinenschriftliche Dissertationsexemplar bringt darüber hinaus noch ein Handschriftenverzeichnis, Verzeichnisse der irrtümlich unter die Abschriften geratenen Autographen und der Schneiderschen Manuskripte aus den Supplement-Konvoluten, ferner Verzeichnisse der mit und ohne Opuszahlen im Druck erschienenen Kompositionen.

Werner Bollert, Berlin

Hanns Jäger-Sunstenau: Johann Strauß. Der Walzerkönig und seine Dynastie. Wien—München: Verlag für Jugend und Volk, 1965. 458 S., 16 Abb.

Künftige Biographen des jüngeren Johann Strauß werden dem Verfasser dieser umfang- und aufschlußreichen archivalischen Arbeit Dank für seine Mühe und Akribie wissen. Die hier gebotene Sammlung von 386 Urkunden zur Lebensgeschichte der Familie Strauß aus den Jahren 1762 bis 1930, d. h. vom Zeugnis der Eheschließung des Bedienten und Tapezierers Johann Michael Strauß, dem Großvater des älteren Johann Strauß, bis zum amtlichen Vermerk („Totenbeschaubefund“) des Todes der dritten Gattin des Walzerkönigs, enthebt die Darsteller der Vitae von Johann Strauß Vater und Sohn

fortan mancher Umständlichkeit eigener Nachforschungen; sie ermöglicht überdies dem gelehrten Quellenerkunder wie dem an keinerlei wissenschaftliche Auswertung denkenden, nur um Mehrung seiner Kenntnisse besorgten Leser eine Fülle von Einblicken in personal-, zeit- und lokalgeschichtliche Zusammenhänge.

Der Verfasser, Archivrat am Archiv der Stadt Wien, bekanntgeworden durch verschiedene Beiträge zu Sonderthemen der Familienkunde und Heraldik in Österreich, hat sich in diesem Buch natürlich nicht auf eine bloße Zusammenstellung der genannten Dokumente beschränkt: vielmehr bietet er im ersten Teil seines Werks (*Familien-geschichte*) nach einem knapp gefaßten Bericht über die acht überblickbaren Generationen der Familie und einer ergänzenden genealogischen Stammliste genaueste, ins Einzelne gehende Darstellungen der Aszendenz und Deszendenz aller für die in Rede stehenden Lebens- und Familienkreise wichtigen Personen — so etwa eine Ahnenliste der Brüder Strauß (Johann—Josef—Eduard) und Informationen über Vor- und Nachfahren der durch Heiraten mit den bedeutendsten Trägern des Namens Strauß verbundenen Frauen. In kurzen, klaren Texten finden dabei die Stamm- und Ahnenlisten eine entsprechende Interpretation. Der Eifer des Verfassers, allem nachzuspüren, was zu seinem Thema Bezug hat und insbesondere auch von Wiener lokalhistorischem Interesse ist, veranlaßte ihn, als Paralipomena seiner Forschung zusätzlich einiges einzufügen, was man nicht unbedingt hier erwartet: eine Ahnenliste des letzten Hofballmusikdirektors Carl Michael Ziehrer (und seiner Gattin!), ein Verzeichnis der Wiener Strauß-Häuser (es sind über 40, die als Wohnhäuser, Eigenbesitz oder Gedenkstätten nennenswert schienen), eine Liste der mit den bekannten Künstlern nicht verwandten Musiker des Namens Strauß in Wien und — im Zusammenhang damit — sogar genealogische Mitteilungen über Oscar Straus und Richard Strauss.

Zu den aktuell interessantesten Kapiteln gehört der Bericht über die „*Urkundenfälschung vom Februar 1941*“, die sich das nationalsozialistische Reichssippenamt in Berlin skrupellos erlaubt hat, um den „Mangel“ einer arischen Abkunft des Walzerkönigs zu vertuschen. Da es sich nur durch eine freche Urkundenfälschung verbergen

ließ, daß der Großvater des älteren Johann Strauß „ein getaufter Jud. zu Ofen gebürtig“ und seinerseits „des Wolf Strauß und Theresiae uxoris, beyden jüdisch“ Sohn war, beschlagnahmte man das darüber Auskunft gebende Trauungsbuch des Dompfarramts St. Stephan, tilgte bei der Fotokopie der einschlägigen Seiten durch Abdecken den „peinlichen“ dokumentarischen Tatbestand, verspernte das originale Trauungsbuch in einem Tresor des österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchivs und überließ der Dompfarrei eine vierbändige Kopie des Trauungsbuches mit der Fälschung, selbstverständlich unter Beifügung eines Beglaubigungsvermerks, daß die fotografische Nachbildung mit dem vorgelegten Original übereinstimme. Der Bilderanhang des Buches von Jäger-Sunstenau enthält dazu auf vier Blättern Gegenüberstellungen der richtigen und gefälschten Eintragungen. Weitere Abbildungen zeigen u. a. — als „optische“ Ergänzungen zu den Texten der vorangehenden Urkunden — Aufnahmen von handschriftlichen und gedruckten Dokumenten, so das Testament von Strauß Vater, das Dekret der Ernennung von Johann Strauß Sohn zum Ritter des Franz Josef-Ordens, einen Brief von Eduard Strauß aus dem Jahre 1916 und die „*Todfalls-Aufnahme*“ des K. K. Bezirksgerichts Wieden über das Ableben des Meisters der *Fledermaus*. Eine dankenswerte weitere Beigabe bilden endlich die den Anhang abschließenden Stamm- bzw. Ahnentafeln der Familie Strauß und der drei berühmten Söhne des älteren Johann Strauß.
Anton Würz, München

Harald Kaufmann: Hans Erich Apostel. Eine Studie. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (Österreichische Musikzeitschrift) und Österreichischer Bundesverlag 1965. 80 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 4.)

Daß man auf wenigen Seiten Wesentliches schreiben, auf beschränktem Raum umfassend und anschaulich informieren, in einer populärwissenschaftlich gehaltenen Reihe wichtige wissenschaftliche Erkenntnisse in brillanter Form darstellen kann, das beweist Harald Kaufmann in seiner Monographie über Hans Erich Apostel. Freilich hat der Grazer Jurist und Musikwissenschaftler schon früher mit klugen Essays und Vorträgen auf sich aufmerksam gemacht. Die Studie über Apostel bestätigt, daß der Autor

nicht nur ein vorzüglicher Kenner der neuen Musik, nicht nur ein gewissenhafter und verantwortungsvoller Forscher ist, sondern auch ein eigenwilliger Kopf, der dem überkommenen Typus der Monographie in Stil und Form ein neues, eigenes Profil abzugewinnen weiß. Kaufmann fesselt den Leser und zwingt ihn zugleich zum Mitdenken. Sein Stil ist zwar an Adorno und dem internationalen denk- und sprachartistischen Jargon der neuen Musiktheorie gebildet, gleitet jedoch nicht in manieristische Stilkopie ab. Er spiegelt getreulich die eigene These: „*Die dialektische Komplizierungstheorie sagt der journalistischen Verkäuflichkeit der Meinung ab, so wie ja schon die komplizierte Musik der Verkäuflichkeit von Kunst als Ware abgesagt hatte. Das gründlich reflektierende Denken über Musik wird, einmal in die Welt gesetzt, nicht mehr ohne Gewichtsverlust abzuschaffen sein*“ (S. 11). Kaufmanns Sprache ist hochstilisiert, eher plastisch-voluminös als zeichnerisch-scharf, voll schöpferischer Wortbeschwörungen und Vergleiche, die in ihrer schlingelpflanzenhaften Blumigkeit bisweilen an Jugendstilornamente erinnern.

Kaufmanns Apostel-Monographie ist unbequem: für den Autor ebenso wie für den Komponisten, der sie mit einem im Facsimile vorangestellten Geleitbrief nicht ohne einen leisen Unterton von Resignation sanktioniert. Bewußt vermeidet der Autor die Verherrlichung seines Themas. Nicht einmal ein unterschwellig durchgehender Zug von beschönigender Sympathie für den Komponisten läßt sich in den knapp 50 Seiten des Verfasserextextes aufspüren. Freilich versagt der Autor sich auch nicht, ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß seine Schrift „*nicht mit einer der handelsüblich gewordenen apologetischen Monographien verwechselt werden möchte*“ (S. 48).

Mustergültig ist der Aufbau des Buches. Der einleitende *Versuch über die Wiener Schule* setzt sich kritisch mit dem Titelbegriff wie mit der in ihm benannten historischen Situation aus der Sicht des mit der seriellen Musik Aufgewachsenen auseinander. Obwohl ein in sich geschlossener, selbständiger, auf das Thema des Buches nur mit einer winzigen Nebensatzfloskel (S. 15) verweisender Essay, ist dieser „Versuch“ doch vorzüglich geeignet, den Leser in Problematik und Atmosphäre jener Geisteswelt einzuführen, der der aus Karlsruhe gebürtige „Österreicher“ seine Entwicklung und mu-

sikhistorische Position verdankt. Auf ein Gespräch, das der Autor im Wortlaut des Dialogs im zweiten Kapitel vorführt, folgen im dritten Kapitel ausführliche, kritisch-instruktive Werkanalysen, deren Ergebnisse nach verschiedenen kompositorischen Aspekten — Form, Instrumentation, Reihenstruktur, Lyrik, Ausdruck-Gattung — aufgeschlüsselt und ästhetisch resümiert werden. Die Gegenüberstellung von Komponistenthesen und Kompositionsanalysen — minutiös und differenziert durchgeformt — ist glücklich und gelungen. Ihr Ergebnis mutet um so sympathischer an, als es nicht immer schmeichelhaft für den Komponisten ausfällt. Die Analysen retten sich nicht — wie es bei oberflächlicher Kenntnis von Apostels Werken naheläge — ins Abzählen von Reihentönen und Aufführen von Formschemata. Sie versuchen, die Innenspannung der Werke aufzudecken und, unter stetem Abwägen der expressiven oder logisch unmotivierten mit den objektivierend didaktischen Zügen, ein abgestuftes Bild von Ordnung, Charakter und Ausdruck der wesentlichen Werke Apostels zu geben.

Die nackte, durch Fotos anschaulich ergänzte Biographie — stichwortartiger Lebenslauf, Aufführungsdaten, Preise, Ehrungen und Berufungen — ist auf eine knappe Seite am Schluß zusammengedrängt. Dafür bleibt der Dokumentation des Werkes ein um so größerer Raum. An zahlreichen Notenbeispielen kann die Analyse im Detail nachgeprüft werden. Skizzen und Entwürfe — zum Teil als Facsimilia wiedergegeben — vermitteln ein lebendiges Bild der Arbeitsweise des Komponisten. Ein ausführliches Verzeichnis von Apostels Kompositionen erhält besonderen Wert durch die Erläuterungen des Komponisten zum Formverlauf fast jeden Werkes. Eine Auswahl von Briefen, die Kokoschka, Berg, Webern, Nolde und Kubin an Apostel geschrieben haben, ist „auf das Thema der Studie abgestimmt und soll Einblick in den geistigen Lebensraum des Komponisten geben“ (S. 77).

Monika Lichtenfeld, Köln

Wilhelm Waldstein: Hans Gál. Eine Studie. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (Österreichische Musikzeitschrift) und Österreichischer Bundesverlag 1965. 96 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 5.)

„Zur Tristan-Zeit haben die Hanslicks genörgelt, aber das Publikum ist in hellen Haufen Wagner gefolgt wie die Kindlein dem Rattenfänger. Heute ist's umgekehrt: das Publikum bleibt weg, wenn es sich um die letzten Dinge handelt, die am laufenden Tonband erzeugt werden, und überläßt die Begeisterung den Kritikern, die aus Hanslicks Beispiel gelernt haben, daß man nicht vorsichtig genug sein kann. Sie haben bloß eines übersehen: daß selbst zur Vorsicht Verstand gehört“. Diese Sätze aus Hans Gáls Wagner-Monographie (S. 140—41), zitiert in der vorliegenden Gál-Monographie (S. 89) und wenige Zeilen vorher vom Verfasser Wilhelm Waldstein mit „Bei solchen Stellen wäre man fast versucht zu wünschen, es sollten nur Künstler über Künstler schreiben“ kommentiert, geben über Gáls Position innerhalb der zeitgenössischen Musik wie über die diesbezügliche Einstellung seines Monographen hinreichend Aufschluß.

Am Beispiel der Kammermusik Gáls, der im Geleitbrief den Verfasser als seinen Freund einführt, charakterisiert Waldstein das Schaffen des Komponisten: „Suchen wir die äußersten Punkte dieser Amplitude zu markieren, so ist es auf der einen Seite die Heiterkeit und unprätentiöse Leichtigkeit einer Art der Erneuerung des frühklassischen Divertimento mit oft stark volkstümlichem Einschlag, auf der andern die herbe Tiefe und sinnende Lyrik einer — wie Brahms — in sich gewandten Natur“ (S. 30). Wenn jedoch der Verfasser an anderer Stelle (S. 10) schreibt: „Während aber Brahms sich zwar gern in kontrapunktischen Kniffligkeiten gefiel, unablässig Bach studierte, im Grunde aber doch zu sehr Romantiker war, um die strenge Polyphonie standhaft durchzuhalten, ist Gáls Setzweise fast immer kontrapunktisch bewegt, dadurch lebhaft konturiert, besonders durch rhythmische Komplementärbildungen überall im Fluß erhalten. Darin unterscheidet er sich von Brahms, dem er auch nicht gern in das Dämmerdunkel seiner terzen- und sextenverhangenen Trübnisse folgt“, wird klar, welche Bewandnis es mit der engen Beziehung Gáls zu Brahms hat, die ja durch seinen Lehrer, den Brahms-Freund Eusebii Mandyczewski, durchaus als legitim ausgewiesen wäre. Doch ist hier nicht nur Brahms gegen Gál in Schutz zu nehmen, sondern vor allem Gál gegen Waldstein, dessen Fehl-

interpretationen leider nicht auf diese eine Stelle beschränkt bleiben.

Gál, fruchtbarer Komponist, gewissenhafter Herausgeber und Bearbeiter mehrerer DTÖ-Bände, begabter Schüler Guido Adlers, bei dem er mit einer Dissertation über *Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven* 1913 promovierte, Leiter der Mainzer Musikhochschule, seit 1938 wohnhaft in England, vielfacher Preisträger, Dozent und Ehrendoktor der Universität Edinburgh, ist den Liebhabern spätromantischer Musik zeitgenössischer Provenienz als Nachfahre und Konservator der sogenannten Wiener akademischen Tradition bekannt, als Verfasser intimer Haus- und Kammermusik — oft mit pädagogischem Einschlag —, als Autor phantasievoller Buffo-Opern, aber auch als lebenswürdiger Gelegenheitskomponist, der Madrigalchöre ebenso wie Mandolinorchester belieferte.

Waldstein scheint diese Dimension zu verkennen: allzu kurzfristig auf sein Thema ausgerichtet, versucht er, mit wortreichem Pathos und gütig-beschönigender Attitüde das Werk seines Freundes auf eine Ebene zu heben, die ihm nicht zukommt. Einleuchtender und vertrauenerweckender könnte man Gál würdigen, wenn man ihm nicht auf Kosten der Abwertung wirklicher Meister und bedeutender Musik „selbstsichere Meisterschaft“ und „große Kunstwerke“ (S. 10) bescheinigte.

Die idyllische, mit reich ornamentierten Stilwucherungen durchsetzte Schilderung beschränkt sich leider nicht auf die breit und bis in viele irrelevante Details ausgeführte Biographie. Sie wird vielmehr unverändert fortgesetzt in der Werkbetrachtung, die der Autor nach Kompositionsgattungen — Kammermusik, Bühnenwerke, Vokalkompositionen und Orchesterwerke — vornimmt. Blütenreiche Bemerkungen wie „Wieder reiht sich ein neckisch aufgelockerter Satz an, dem freilich ein dämonisch turbulentes Intermezzo folgt“ (S. 34, bezogen auf ein Trio für Oboe, Violine und Viola) — „jeder Wiederkehr eines Themas wird erhöhte Eindringlichkeit zuteil — aus der uralten Form des Refrains, wofür auch ein fast Johann Straußsches ‚lustiges Moll‘ zu Gebote steht, . . .“ (S. 52, mit Bezug auf den 3. Akt der Oper *Die beiden Klaas*) — „Ein kurzes Nachspiel sinnt diesem schönen Gedanken nach und entscheidet sich schließlich zur Landung in A-dur: . . .“ (S. 62, die Kantate

De profundis betreffend) dienen weder der analytischen Klärung des musikalischen Sachverhalts noch der einfachen, beschreibenden Information, ganz abgesehen davon, daß sie des interessierten Lesers Neugierde auf das Hören Gálscher Musik gewiß nicht steigern werden. Schon in ihrem eigenen Interesse sollten sich daher lebende Künstler gegen allzu liebevoll eifernde Monographen zur Wehr setzen.

Monika Lichtenfeld, Köln

Walter Szmolyan: Josef Matthias Hauer. Eine Studie. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (Österreichische Musikzeitschrift) und Österreichischer Bundesverlag 1965. 80 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 6.)

Walter Szmolyan, als Musikschriftsteller und Redakteur der Österreichischen Musikzeitschrift bekannt, legt nach mehreren kleineren Arbeiten über Hauer nun eine zusammenfassende Studie in Buchform über den österreichischen Komponisten und Theoretiker vor. Mit vielen, zum Teil sehr umfangreichen Zitaten, mit facsimilierten Dokumenten — darunter einem bisher unveröffentlichten Brief Schönbergs an Hauer vom 23. 1. 1913 (S. 41 f.) —, mit zahlreichen Notenbeispielen, Tafeln, Skizzen und Fotos ist der glanzfolienkaschierte Pappband reichhaltig und ansprechend ausgestattet.

Nicht eigentlich Vorwort, sondern eher Résumé ist das mit *Vorwort* betitelte erste Kapitel: eine kurze, übersichtliche Zusammenfassung der wesentlichen Daten und Fakten über Hauer und die Hauer-Forschung, die die feuilletonistische Manier nicht verleugnet. Die folgenden fünf Abschnitte enthalten — teils unter biographischen Überschriften (*Kindheit und Jugend — Das Verhältnis zu Arnold Schönberg*), teils unter solchen, die auf bestimmte Werke und Kompositionsschemata verweisen (*Vom Wesen des Musikalischen — Die Lehre von den Tropen — Das Zwölftonspiel*) — in bunter Folge Mitteilungen über Leben, Wirken und Schaffen Hauers. Besondere Sorgfalt widmet der Autor der Darstellung des persönlichen wie geistig-künstlerischen Ambientes, in dem Hauer aufwuchs, sich bildete und seinen Stil entwickelte. Das Biographische, sachlich fundiert und gelegentlich mit anekdotischer Beimischung gewürzt, dominiert. Daß dabei die Darlegung der Theorien Hauers wie die Analyse seiner Kompositionen

zurücktritt, ist nicht nur dem Autor zur Last zu legen. Es liegt in der Konzeption der Buchreihe, die sich nicht an den wissenschaftlich vorgebildeten Leser wendet, wie in der Beschränkung des Umfangs mitbegründet.

Exakt und gut verständlich, wenn auch nur in groben Umrissen erläutert Szmolyan die verschiedenen kompositorischen Prinzipien und Praktiken: die Tropenlehre, die beiden Kanontechniken, den obstinaten Kontrapunkt, die Bausteintechnik, die Methode des Zwölftonspiels. Er läßt dabei meist Hauer mit ausführlichen Zitaten zu Wort kommen und begnügt sich selbst mit einem kurzen verbindenden Kommentar. Eine ins Einzelne gehende, differenzierte und tiefer schürfende Erörterung, die am Werk die Theorie exemplifiziert, fehlt fast ganz. Ob die von Hauer entwickelten Techniken das leisten, was der Komponist ihnen zutraut und was ihre Existenz eigentlich erst als berechtigt ausweist, ob und wie Hauer sich mit dem Erbe der kompositorischen Tradition wie mit dem Schaffen seiner komponierenden Zeitgenossen auseinandergesetzt hat, ob schließlich sein Werk — sei es in Noten, sei es in Worten geschrieben — nicht nur dem Anspruch des Aparten und Interessanten, sondern auch dem der Qualität genügt — das alles sind Fragen, die Szmolyan nicht beantwortet. Diskussion und Stellungnahme, Kritik und Urteil überläßt er dem Leser.

Hauers Verhältnis zu Schönberg wird — abgesehen von der anscheinend immer noch unumgänglichen Prioritäts-Diskussion — nur auf persönlichem, nicht auf sachlichem Gebiet erläutert. Sätze wie „Angesichts der Entwicklung, die die avantgardistische Musik etwa nach 1950 genommen hat, kann man heute also ruhig behaupten, daß Hauer der radikalere und ‚modernere‘ der beiden Vorkämpfer der Zwölftonmusik gewesen ist“ (S. 9) oder „Schönberg wollte niemals der Reihentechnik den musikalischen ‚Einfall‘ und das kompositorische Gestalten preisgeben, während bei Hauer — zumindest in seinen letzten Werken — Form und Struktur des ganzen Musikstückes im Material der einmal gewählten Reihe schon ‚präformiert‘ enthalten sind“ (S. 9) stellt Szmolyan als apodiktisch hin, ohne sie auch nur durch die geringste kritisch-vergleichende Erörterung zu stützen. Resümiert wird, was nicht bewiesen wurde.

Szmolyan bietet sein — angesichts der verworrenen Quellen- und Nachlaßsituation — sicherlich mühevoll zusammengetragenes Material geschickt an, er beschreibt, er dokumentiert — und das, zugegebenermaßen, in einer Weise, die Sachkenntnis und Fleiß offenbart, die klar und präzise, wenn auch nicht systematisch ist. Er schreibt in flüssigem, ansprechendem Stil, wohlthuend nüchtern und informativ, aber ganz und gar unkritisch. Er weiß für sein Thema einzunehmen und wird gewiß auch beim unvorgebildeten Leser Verständnis und Interesse wecken. Dem, der sich gründlicher mit Hauer befassen möchte, bieten Werk- und Literaturverzeichnis eine zuverlässige Quelle für umfanglichere und detailliertere Studien.

Monika Lichtenfeld, Köln

Thomas Mace: *Musick's Monument* (London 1676). Vol. I. Reproduction en fac-similé. [1. éd.] 1958. 2. éd. 1966. Vol II. Commentaire par Jean Jacquot. Transcriptions par André Souris. (1. éd.) 1966. Paris, Ed. du C. N. R. S. (Collection „Le Chœur des Muses“.)

Mace wird — vor allem in der lautenistischen Fachliteratur — so oft zitiert, daß die Berechtigung einer Neuausgabe keiner Begründung bedarf. Daß der Faksimile-Band schon in zweiter Auflage vorliegt, dürfte allerdings weniger der Nachfrage, als einem technischen Versehen zu danken sein: In der ersten Auflage liegen die ursprünglichen Recto- und Verso-Seiten eines Blattes einander auf zwei Blättern gegenüber, Paginierung innen. Die zweite Auflage behebt diesen Mangel; allerdings war der Papierton der ersten Auflage schöner.

Der zweite Band erleichtert den Zugang zum Original in höchst verdienstvoller Weise. Nach einem ausführlichen Inhaltsverzeichnis faßt Jacquot auf rund 60 Seiten die umständlichen Darlegungen Mace's präzise und übersichtlich zusammen, stellt sie in den historischen Zusammenhang und kennzeichnet ihre kritischen Punkte. Vor allem zieht er die Grenzen, an denen die dokumentarische Autorität Mace's endet.

Mace ist in mehrfacher Hinsicht Polemiker. Er schreibt als etwa Sechzigjähriger, der den Geschmack der Jüngeren nicht anerkennen und verstehen will. Die Zeit, die ihn prägt, ist das zweite Viertel des 17. Jahrhunderts, sein Gesichtskreis wird von seiner Doppelstellung als Priester und

Musiklehrer am Trinity College in Cambridge bestimmt. So ist der erste Teil von *Musick's Monument (Church Music)* grobenteils ein Appell an die Verantwortlichen, die Kirchenmusik im alten Sinne zu pflegen. Die große Zeit der Renaissance-Musik war vorbei, die Kirchenmusik der Restauration hatte ihre Höhepunkte mit Blow und Purcell noch nicht erreicht, pietistische Strömungen vertieften die Krise. — Teil 2 und Hauptstück des Traktates, *The Lute made easie*, spiegelt die französisch bestimmte Lautenistik in England zur Zeit von Jacques Gautier, der 1617–1647 als englischer Hoflautenist wirkte. Mace kämpft für eine Lautenstimmung, die dieser Ära zwischen Renaissance- und Barocklautenistik entspricht („Accord nouveau“ bzw. „Flat-French-Tuning“). Die sog. neufranzösische Stimmung, die sich um 1670, als Mace schrieb, schon durchgesetzt hatte und bald allein herrschte, lehnt er ab. Jacquot stellt die Schwächen seiner Beweisführung heraus und verweist u. a. auf das von Th. Dart herausgegebene Instruktionsbuch der Mary Burwell als Korrektiv. — Der dritte Teil von *Musick's Monument, Concerning the Viol and Musick in General* ist ebenfalls retrospektiv, wie vorher schon Simpsons *Divisions Violist* von 1659. Das alte englische Violensemble war bereits von der italienischen Violinmusik stark zurückgedrängt.

Die kritische Auseinandersetzung mit Mace ändert nichts am außerordentlichen historischen Wert seines Werkes; zumal der lautenistische Teil, der Bau und Pflege des Instrumentes, Stimmung, Spieltechnik, Verzierungen, Notation und Interpretation umfaßt, ist durch keine andere Quelle ersetzbar. Wer sich darauf beruft, sollte aber Jacquots Abhandlung als Schlüssel und Korrektiv beachten.

A. Souris hat die in *Musick's Monument* enthaltenen Tabulaturaufzeichnungen — 7 Suiten und 53 Einzelstücke — in moderne Notation übertragen. Er folgte dabei wohl den Grundsätzen, die er in seinem anregenden Referat *Tablature et Syntaxe (Le Luth et sa Musique, Paris 1958, S. 285–296)* erläutert hat. Er will die einem Stück inhärente musikalische Logik bloßlegen, indem er es nach melodischen Motiven und deren Stimmzugehörigkeit analysiert. Dabei entsteht gelegentlich, wie er selbst mündlich bemerkt, ein Notenbild, das an die „punktuelle“ Schreibweise der Webern-Schule

erinnert. Es ergibt sich als Konsequenz der diskontinuierlichen Stimmführung in der Lautenpolyphonie. Die von Jacquot mit Recht bemerkte dünne Substanz der Mace'schen Musikexempel scheint mir eine Schwäche von Souris' Methode zu verstärken: Er vernachlässigt mitunter den Rhythmus als prägendes Element. Wenn eine Phrase durch keine melodischen Motive, sondern nur durch rhythmische Figuren gegliedert ist (z. B. der zerlegte G-dur-Akkord in der 5. Suite, 2. und 3. Satz, jeweils Takt 1), so hindert das Zerlegen in Stimmen bzw. Stimmfragmente das Erfassen der Musik mehr als es fördert. Es ist oft besser, eine 16tel-Bewegung auf einem Balken schein-einstimmig zusammenzufassen, als sie auf uncharakteristische Stimmen zu verteilen. Daß Souris selbst das Problem sieht und das polyphone Prinzip nicht zu Tode hetzt, zeigen seine weithin einstimmig dargestellten Suiten-Schlußsätze (*Tattle de Moy*) und viele Interludien. Sie legen allerdings eine weitere notationstechnische Konsequenz nahe: Die beiden nach Art der Klaviernotation von einander entfernten Systeme sollten so eng zusammenrücken, daß sie als Einheit gesehen werden. Dann erfassen wir leichter eine vom einen System ins andere springende Tonfolge als etwas Zusammengehöriges, ganz abgesehen vom lauten-gemäßerem Bild der Akkorde. Wo so wenig reale Polyphonie darzustellen ist wie bei Mace und seiner Zeit, kann man auf den Raum zwischen den Systemen gut verzichten.

Da die Übertragung sowohl lautenistische wie klavieristische Züge zeigt, sich also nicht eindeutig an einen Spezialistenkreis richtet, wäre ein Wort über Zweck und Grundsätze nützlich gewesen. Auch einige spieltechnische Anmerkungen hätte man begrüßt, zumal Tabulatur und Übertragung in getrennten Bänden sind und nicht zusammen auf einen Blick gesehen werden. Für den Nicht-Lautenisten ist es nicht selbstverständlich, daß doppelt zu greifende Unisoni durch doppelte Notenköpfe bezeichnet werden, wogegen doppelt kaudierte Noten nur einfach klingen. Violenspieler dürften wohl selten auf die Tabulatur zurückgreifen; deshalb sollte klargemacht werden, daß Mace im ersten Violienstück die Baßöne mit den Fingern der linken Hand gehalten haben will, auch wenn der Bogen gerade auf den oberen Saiten streicht. Bei dem Theorbenstück verrät die Transkription nicht, daß

Notenbild und Klangbild differieren, da die oberste Saite eine Oktave tiefer steht.

Ein Anhang enthält die übrigen bekannten Stücke von Mace: 15 Stücke für Viola solo (nicht Lautenstücke, wie Lexica angeben) und ein Anthem. Damit stellt die wertvolle Publikation zugleich eine Mace-Gesamtausgabe dar.

Kurt Dorf Müller, München

Musica nova, Venedig 1540. Edited by H. Colin Slim. With a foreword by Edward E. Lowinsky. Chicago and London: The University of Chicago Press (1964). XL, 129 S. (Monuments of Renaissance Music. I.)

Die Musik der Renaissance ist der Forschung und Praxis heute im allgemeinen in Neuausgaben zugänglich, die das Gesamtwerk oder einzelne Kompositionen bedeutender Komponisten der Vergessenheit entreißen. Diese Neuausgaben markieren gewissermaßen die Höhenlinien der Musik jener Zeit. Ein annähernd getreues Abbild der damaligen musikalischen Landschaft verschafft uns indessen erst die Kenntnis des allgemeinen Musiziergutes, wie es sich in den zeitgenössischen Sammelwerken greifbar widerspiegelt. Nicht zuletzt wird so auch die Sicht frei auf bisher verborgen gebliebene Traditionszusammenhänge. Hier allerdings steht die Forschung noch weitgehend vor Neuland, fehlt es doch an Neuausgaben von Sammelwerken. Diesem Mangel abzuhelpfen, stellt sich nun neuerdings die Reihe „Monuments of Renaissance Music“ zur Aufgabe.

Dem inzwischen erschienenen ersten Band dieser Reihe schickt deren General Editor, Edward E. Lowinsky, ein umfangreiches Vorwort voraus. Seinen Worten zufolge ist die vorliegende Editionsreihe als Ergänzung und Gegenstück zu den Gesamtausgaben einzelner Meister gedacht. Dabei sollen handschriftliche und gedruckte Sammelwerke des 15. und 16. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt ihres musikalischen Wertes und ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung zur Veröffentlichung gelangen. Der Rahmen innerhalb dieser Abgrenzung ist weit gesteckt: er umfaßt vokale sowohl als instrumentale, geistliche wie weltliche Musik.

Im Verlauf seiner Ausführungen stellt Lowinsky einige für die vorliegende Reihe gültige Editionsgrundsätze auf, die in erster Linie das Problem des Taktstrichs und der

Akzidentien betreffen. Ausgehend von seinen Forschungsergebnissen, denen zufolge Partituranordnung, Bindebogen, bewußte Synkopierung und Taktstrich den Komponisten des 16. Jahrhunderts durchaus nicht unbekannt waren, tritt der Verfasser für die Verwendung des vielumstrittenen Taktstriches in den Neuausgaben der Musik des 16. Jahrhunderts ein. „If we do not interpret the first beat of the bar as a point of inevitable and incontestable stress“, argumentiert er und wiederholt damit seine schon früher (vgl. Journal of the American Musicological Society, XIII, 1960, S. 158) vorgetragene These. „regular barring not only does justice to the harmonic rhythm but, indeed, brings out the beautiful divergence and convergence of these two kinds of rhythm: the rhythm of the individual voices constantly opposing, modifying, challenging the bar-line, while the harmonic rhythm gathering the voices together at cadence points confirms the bar-line by allowing cadences only on the first and third beat of the measure“.

Keineswegs möchte sich Lowinsky in den Neuausgaben sklavisch an die Partiturnotation des 16. Jahrhunderts halten. So toleriert er die Verwendung der modernen Schlüssel und schlägt hinsichtlich der Übertragung der Notenwerte eine Verminderung ihres Wertes um die Hälfte vor. Wenn man sich auf diese Wertverminderung festlege, werde die Angabe von Incipits in der Originalnotation überflüssig. Ob dadurch allerdings viel gewonnen ist, sei dahingestellt, verzichtet doch auch Lowinsky nicht darauf, den Spartierungen die alten Schlüssel voranzuschicken. Aber ganz abgesehen davon ist die vorgeschlagene Wertverminderung um die Hälfte nicht in jedem Fall sinnvoll.

Ausführlich kommt Lowinsky auf Fragen der Akzidentiensetzung zu sprechen, wobei er an zwei verschiedenen Beispielen, der *Lantefana* von Lorenzo Masii de Florentia und der anonymen Chanson „*La plus bruiant*“ aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, neue Aspekte der musica ficta aufzeigt. Diese sieht der Verfasser in der wissenschaftlichen Auswertung der im Text einer Komposition hin und wieder verborgenen rätselartigen Interpretationsanweisungen. Erst durch die Berücksichtigung dieser ungeschriebenen, im Esoterischen wurzelnden Überlieferungen sowie durch die konsequente Anwendung der Regeln der musica ficta lasse sich, was den Notentext betrifft, das

authentische Klangbild der Musik der Renaissance annähernd rekonstruieren. Hier glauben wir indessen in bezug auf die Instrumentalmusik gewisse Vorbehalte anmelden zu müssen. Wie nämlich die Tabulaturen zeigen, scheinen die Regeln der *musica ficta* in der Instrumentalmusik wesentlich freier als in der Vokalmusik gehandhabt worden zu sein, besonders in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Beispielsweise wird das subsemitonium modi durchaus nicht in allen Kadenzansetzungen gesetzt. Gerade die differenzierte Verwendung des subsemitonium modi gibt dieser Musik einen schillernden, farbigen Reiz, der allerdings im späteren 16. Jahrhundert der nun dominierenden Dur-Moll-Tonalität und der Kadenznivellierung durch das subsemitonium modi zum Opfer fällt.

Eröffnet wird die neue Denkmälerreihe mit der Edition der 1540 in Venedig erschienenen Ricercari-Sammlung *Musica nova*. Als Herausgeber dieses Bandes zeichnet H. Colin Slim, der in einer umfangreichen Einleitung seine Sachkenntnis und seinen musikhistorischen Spürsinn unter Beweis stellt. Der vorliegenden *Musica nova* kommt insofern eine besondere musikgeschichtliche Bedeutung zu, als es sich hier um die älteste uns bekannte Sammlung von vierstimmigen Ricercari für mehrere Instrumente handelt. Obschon die Existenz dieser Sammlung der Forschung nicht gänzlich unbekannt war, fand *Musica nova* bisher nur wenig Beachtung (auch MGG XI, Artikel *Ricercar*, erwähnt sie nicht). Der Grund dafür mag wohl darin zu suchen sein, daß sich von den vier Stimmbüchern nur die Baßstimme erhalten hat (heute im Besitz des Liceo Musicale in Bologna). Erst der Nachweis von Konkordanz in der wissenschaftlich bisher gleichfalls wenig beachteten Sammlung *Musique de Joye* (Unikum in der Universitätsbibliothek München) rückte *Musica nova* in das Blickfeld musikwissenschaftlicher Forschung und ermöglichte die nun von H. Colin Slim vorgelegte Rekonstruktion dieser Ricercari-Sammlung bis auf zwei Stücke.

Der bedeutendste der in *Musica nova* vertretenen sechs Komponisten ist Adrian Willaert, der drei Ricercari beisteuerte. Von den übrigen Komponisten lassen sich Giulio Segni, Girolamo Parabosco und vielleicht auch Hieronimo da Bologna (wohl identisch mit Girolamo Cavazzoni) der venezianischen Schule um Willaert zuordnen, während der Wirkungskreis und die Lebensumstände von

Nicolo Benoist und Guilielmo Golin (oder Colin) unbekannt sind. Mit ihren Ricercari eröffnen die sechs Komponisten einen neuen Abschnitt in der Entwicklungsgeschichte dieser Gattung, indem sie das Kompositionsprinzip der zeitgenössischen Motette, die abschnittsweise Imitation verschiedener Motive, auf das Ricercar übertragen. Somit steht auch hier *Musica nova* am Anfang einer für die Instrumentalmusik neuen Entwicklung.

In seiner Einführung geht H. C. Slim ausführlich den Problemen nach, die *Musica nova* und *Musique de Joye* der Forschung stellen. Trotz aller Akribie muß sich der Herausgeber infolge der ungünstigen Quellenlage leider in wesentlichen Fragen mit scharfsinnigen Hypothesen begnügen. Als schon ausgesprochen gewagt darf man wohl den Versuch bezeichnen, von den in *Musica nova* mit großen oder kleinen Buchstaben gedruckten Komponistenamen ein Lehrer-Schüler-Verhältnis ableiten zu wollen.

Die Ausgabe selbst folgt den von Edward E. Lowinsky aufgestellten Leitlinien. Bei der Rekonstruktion des Notentextes verfuhr H. C. Slim methodisch in der Weise, daß er die Baßstimme von *Musica nova* mit der Tenor-, Alt- und Diskantstimme von *Musique de Joye* kombinierte. Zu vier Ricercari fanden sich Intavolierungen, die der Herausgeber Takt für Takt der jeweiligen Originalfassung gegenüberstellt. Im Anhang enthält die Ausgabe schließlich noch je ein Ricercar von Adrian Willaert und Gabriel Coste aus *Musique de Joye*.

Wo die Quellentexte Abweichungen und offensichtliche Fehler aufweisen, wurden diese im Notentext an Ort und Stelle vermerkt, so daß sich ein Revisionsbericht erübrigte. Nicht erklärlich ist, warum der Herausgeber vor der Richtigstellung einiger eklatanter Fehler im Notentext zurückschreckte (siehe Nr. XI, Intavolierung, Superius, T. 55, 1. Note *g'* statt *a'*; Nr. XII, Intavolierung, Tenor, T. 33, 3. Note *h* statt *c'*; Nr. XIII, Intavolierung, Tenor T 44, 3. Note *a* statt *c'*; Nr. XX, Tenor, T. 97, 5. Note wohl *c* statt *d*). Hinsichtlich der zusätzlichen Akzidentiensetzung hielt sich H. C. Slim an die Regeln der *musica ficta*. Wie schon oben angedeutet, müssen hier gewisse Bedenken geltend gemacht werden. Im einzelnen sei an dieser Stelle nur auf einige spezielle Fälle verwiesen. Bei der Durchsicht des Notentextes fällt auf, daß der Heraus-

geber bei der Setzung des subsemitonium modi nicht immer konsequent verfährt. So verzögert er in zwei Kadenzen den Eintritt des subsemitonium modi (vgl. Nr. III, Superius, T. 41; Nr. XVI, Altus, T. 47; man vergleiche dazu ebenda T. 58), während er sonst bei gleichlautenden Stellen durchgehend das subsemitonium modi setzt. Für die Authentizität des verzögerten subsemitonium modi-Eintritts bietet aber nun gerade die vorliegende Sammlung ein Beispiel, falls man nicht die originale Akzidentensetzung in Zweifel ziehen will (siehe Nr. III, Superius, T. 41). Daß im übrigen eine starre, schematische Anwendung des subsemitonium modi offensichtliche kirchentonartige Kadenzen verwischt, sei hier nur am Rande vermerkt. Nicht ganz einzusehen ist schließlich die Notwendigkeit des Zusatzakzidenz in Nr. IV, Superius, T. 104, 1. Note, und Nr. VI, Bassus, T. 83, 2. Note.

Alles in allem darf der vorliegende Band, dessen gediegene äußere Aufmachung dem sorgfältig und zuverlässig edierten Inhalt entspricht, als ein verheißungsvoller Anfang der neuen Denkmälerreihe angesehen werden. Manfred Schuler, Baden-Baden

Giovanni Battista Bassani: Cantate a voce sola e basso continuo. A cura di G. Francesco Malipiero. Venezia—Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale (1963). 119 S. (Fondazione Giorgio Cini. Collana di musiche veneziane inedite e rare. 5.)

Schon seit längerer Zeit ist die auf der Venedig vorgelagerten Insel San Giorgio Maggiore domizilierende Fondazione Giorgio Cini bemüht, wesentliche Bausteine für die Geschichte und Kultur der Lagunenstadt zusammenzutragen. Als fünften Band einer der venezianischen Musik geltenden Sammlung (welche übrigens in das Vertriebsprogramm der Universal Edition Wien übernommen wurde) hat Gian Francesco Malipiero — ursprünglich einer Anregung Oscar Chilesotti folgend und auch sonst um die Wiedererweckung älteren Musikgutes hochverdient — einige weltliche Solokantaten von Giovanni Battista Bassani (1657—1716) vorgelegt, die er den gedruckten Opera II (*L'armonia delle sirene*, Bologna 1680) und XIX (*Languidezze amorose*, Bologna 1698) entnahm. Wie aus der Vorbemerkung des Herausgebers und aus Gabriele d'Annunzios Durchsicht des damaligen Malipieroschen

Vorworts (1917) deutlich hervorgeht, handelt es sich hierbei jedoch um einen Wiederabdruck bereits früher veröffentlichter Stücke. Anhand von Richard Haselbachs Werkkatalog der Bassani-Neudrucke läßt sich leicht feststellen, daß diese Edition von 1963 auf dieselben Kantaten und Kantatenfragmente zurückgreift, die schon in der groß angelegten und in Bibliotheken nur relativ selten anzutreffenden „Raccolta nazionale delle musiche italiane“ von 1919 (Milano, Istituto Editoriale Italiano) enthalten gewesen waren.

Es berührt äußerst merkwürdig, ja ist fast unbegreiflich, daß Eugen Schmitz — einer der besten Kenner dieser Materie — gerade in seiner noch immer grundlegenden *Geschichte der weltlichen Solokantate* (Leipzig 1914) Bassani völlig übergeht, obwohl er — wie man aus seinem zuvor publizierten Aufsatz *Zur Geschichte des italienischen Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert* (SIMG 11, 1909/10) weiß — zum mindesten dessen Opus IV, die Kantatensammlung *La moralità armonica* von 1683, genau gekannt und auch gewürdigt hat. Seither hat sich allein Haselbach in seiner Bassani-Monographie (Kassel und Basel 1954) eingehender mit dessen Kantatenschaffen befaßt, wobei es zu ausgesprochen guten analytischen Betrachtungen einzelner Stücke kommt. Auf den ersten Blick mag der konstante Wechsel von kürzeren rezitativen und längeren ariosen Abschnitten etwas stereotyp anmuten; spürt man jedoch dem immanenten Gestaltungsprinzip dieser intimen Kammerkunst besser nach, so wird man rasch anders urteilen, zu einem Bewunderer der Bassanischen Muse werden. Im Formalen wie im Inhaltlichen herrscht da ein staunenswerter Reichtum an sich ablösenden und dann doch wieder motivisch verknüpften Einfällen; dank seiner spezifischen Arbeitsmethode versteht es der Komponist, selbst die im Grunde nicht mehr als durchschnittlichen Texte in ihrer Wertigkeit ungewöhnlich anzuheben.

Bei Malipiero mag zwar die Auswahl der Nummern — es sind acht vollständige Kantaten sowie zudem vier einzelne Kantatensätze — auf ziemlich zufällige Art und Weise zustande gekommen sein; und auch die vom Herausgeber stammende Generalbaaussetzung wirkt heutzutage in vielen Punkten fragwürdig, ist kaum mehr haltbar. Dennoch

schließt der Band — der ja nicht eigentlich der Wissenschaft dienen will, sondern sich vorwiegend an die ausübenden Musiker wendet — eine Lücke; er erfüllt in der Gegenwart die Aufgabe, ein historisch stärker interessiertes Publikum aufs Neue mit einem Meister der Vergangenheit bekannt zu machen, dessen Bedeutung sich kaum so schnell wieder erschöpfen dürfte.

Werner Bollert, Berlin

The Bottegari Lutebook. Edited by Carol MacClintock. Published by Wellesley College 1965. (X), 169 S. (The Wellesley Edition. 8.)

Die Neuauflage bringt sämtliche Stücke einer Lautenhandschrift mit dem Titel *Arie e Canzoni in musica di Cosimo Bottegari* der Biblioteca Estense in Modena (Signatur Mus. Ms. C 311). Sie trägt auf der Titelseite das Datum vom 4. November 1574 und enthält Kompositionen aus dem dritten und vierten Viertel des 16. Jahrhunderts, die von dem Florentiner Bottegari gesammelt, niedergeschrieben und zu einem großen Teil auch von ihm komponiert wurden. Der Herausgeber beschrieb bereits eingehend die Handschrift in dem Artikel *A Court Musician's Songbook: Modena MS C 311* (in JAMS IX, 1956, 177—192). Hier erfahren wir auch Näheres über C. Bottegaris Leben. Er wurde am 27. September 1554 in Florenz geboren und war Sänger und Lautenist. Wenigstens 1573—1575 hielt er sich am bayerischen Hof auf. Am 21. September 1573 ernannte ihn der Herzog Albrecht V. von Bayern zum *gentiluomo della camera*. Wohl nach dem Tode Albrechts (1579) kehrte er nach Florenz zurück und trat in die Dienste des Großherzogs Franz I., später in die des Großherzogs Ferdinand I. von Toskana. Nach 1600 widmete sich Bottegari anscheinend mehr den Geschäften als der Musik. Aus seiner Ehe mit Fiammetta Salvetti gingen zwei Töchter hervor. Er starb am 31. März 1620.

Im Vorwort sagt MacClintock, das Manuskript gehöre zu den frühesten, die fast ausschließlich ein Repertoire für Gesang und Laute enthalten. Allerdings bringen schon die Drucke von Franciscus Bossinensis (Venedig 1509) und Arnolt Schlick (Mainz 1512) Liedbearbeitungen für eine Gesangsstimme mit Laute. Bottegari legte die Sammlung für seinen persönlichen Gebrauch an. Von den 132 Stücken des Bandes sind nur

fünf für Laute solo bestimmt. Einige Gesänge sind Mitgliedern des Florentiner Hofes gewidmet. Anscheinend war der Gesang zur Laute eine beliebte Form der höfischen Unterhaltung. Bottegaris Repertoire besteht aus Madrigalen, Kanzonetten, Neapolitanen, Villanellen, Arien und geistlichen Gesängen. Als Autoren werden genannt oder konnten ermittelt werden C. Bottegari (40 Sätze), Giulio Caccini (1), Girolamo Conversi (1), Fabritio Dentice (2), Giovanni Ferretti (1), Orlando di Lasso (4), Isabella de' Medici (1), Giovanni Domenico da Nola (1), Leonora Orsini (1), Giannetto da Palestrina (1), Jakob Regnart (2), Cipriano de Rore (1), Alessandro Striggio (2), Hippolito Tromboncino (6), Pietro Vinci (1), Giaches de Wert (1). Die Handschrift enthält nach dem Verzeichnis der Konkordanzen zahlreiche Unica. Da bisher nur wenige Sätze für Gesang mit Laute aus italienischen Tabulaturen veröffentlicht wurden, ist die Neuauflage sehr zu begrüßen.

Im Original ist die Gesangsstimme in Mensuralnoten auf ein Fünfliniensystem notiert, dem meist der Sopranschlüssel, selten der Violinschlüssel vorgezeichnet ist, zuweilen aber auch in einer transponierten Lage. Dann ist oft wie im Druck des Franciscus Bossinensis angegeben, mit welchem Griff der Anfangston der Singstimme übereinstimmen soll, z. B. „*pigliasi la voce al p^o tasto del canto; alla sottanella a voto*“. Die Lautenstimme ist in der gebräuchlichen italienischen Lautentabulatur aufgezeichnet. Bottegari verwendet eine 7chörige Laute, die meisten Gesänge verlangen die G-Stimmung (*F G c f a d' g'*). In seltenen Fällen steht vor einer Ziffer das Zeichen $\#$, das in der Übertragung durch + wiedergegeben ist, z. B. S. 95, 102, 108. MacClintock meint, es sei eine Verzierung. Wie in anderen Tabulaturen zeigt es jedoch an, daß der Ton durch Liegenlassen eines Greiffingers ausgehalten werden soll. Ein höheres Lagenspiel wird vermieden, so werden Ziffern über 5 nur ausnahmsweise verwandt.

Bottegari bearbeitete eine Anzahl polyphoner Gesänge fremder Komponisten für eine Singstimme mit Lautenbegleitung. Wie andere Bearbeiter der damaligen Zeit notiert er die oberste Stimme für Gesang, die übrigen weist er der Laute zu. Können an einigen Stellen nicht alle gegriffen werden, so werden Mittelstimmen ausgelassen. Koloraturen treten in der Lautenbegleitung nur selten

auf. Eine größere Beachtung verdienen Bottegaris eigene Kompositionen. Seine Kanzonetten sind Strophenlieder und haben eine einfache akkordische Begleitung. 16 von seinen 33 weltlichen Lautenliedern sind nach MacClintocks Meinung echte begleitete Sologesänge oder kleine „arias“ und treffliche Beispiele der frühen Monodie. Die Laute liefert eine Begleitung mit kontrastierender Figuration und Akkorden. Auch glaubt MacClintock, H. Tromboncinos sechs Gesänge seien Originalkompositionen für eine Singstimme und Laute (oder Cembalo?) und nicht Bearbeitungen von polyphonen Stücken. Die volkstümlichen Lieder (Napolitanen, Villanellen), die Bottegaris in seine Sammlung aufnahm, zeigen eine akkordische Begleitung, deren Rhythmus mit dem der Gesangstimme übereinstimmt. Meist ist die Dur- und Molltonalität schon deutlich ausgeprägt. Die *arie senza parole* (Melodie und Lautenbegleitung) sind Stammelodien für verschiedene Versarten: *Aria in ottava rima*, *Aria in terza rima*, *Aria da stanza*. Je nach Bedarf kann den Melodien ein verschiedener Text unterlegt werden. Der größte Teil der 19 geistlichen Gesänge ist im polyphonen Motettenstil geschrieben.

Bottegaris Sammlung enthält folgende Solostücke: *Fantasia*, *Fantasia di C. B. sopra la canzone degl'ucelli*, *Romanesca*, *Ballo alla tedesca*, *Ballo forestiere*. Die beiden Fantasien sind in Imitationstechnik gearbeitet. Die erste ist ein Ricercar mit strenger Entwicklung des Materials, das von einem Thema abgeleitet ist. Dagegen ist die zweite freier gearbeitet und benutzt Motive des *Chant des oiseaux* von Clément Jannequin. Von den übrigen Stücken ist der *Ballo forestiere*, eine Pavane, am besten ausgearbeitet. Abweichende Bearbeitungen der *Romanesca* enthalten die Handschriften 33748 II (Bl. 3) und III (Bl. 7') des Germanischen Museums Nürnberg sowie *Mus. Ms. 40032* (S. 168 *Romanesca di Lorenzino*) der Staatsbibliothek Berlin.

MacClintock betont, daß sich die Übertragung genau an das Original halte. Doch macht er die in der Tabulatur verborgene Stimmführung kenntlich und verkürzt die Notenwerte um die Hälfte. Die Neuausgabe bringt nicht die Lautentabulatur. Daher wäre es angebracht gewesen, ein paar Faksimiles von charakteristischen Sätzen beizufügen, damit man von dem Zustand des Originals ein deutliches Bild erhält und die Übertra-

gungsmethode überprüfen kann. Die Übertragung gibt keine Auskunft über die in der Tabulatur vorgeschriebene Art der technischen Ausführung. Man vermißt einen Revisionsbericht. Hans Radke, Darmstadt

Oeuvres de Dufaut. Édition et transcription par André Souris. Introduction historique et étude des concordances par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1965. XXIV und 99 S. (Corpus des Luthistes Français).

In der historischen Einführung betont Monique Rollin, daß der Name Dufaut einer der berühmtesten in der Geschichte der französischen Lautenmusik des 17. Jahrhunderts ist und bringt hierfür verschiedene Zeugnisse bei. Diese können noch durch das wichtige des Freiherrn Wenzel Ludwig Edler von Radolt ergänzt werden. In der Vorrede seiner Lautenkonzerter (*Die Aller Treueste . . . Freindin*), Wien 1701, sagt er, daß er der „Manier aber und Art deß Du Faut, Sovill möglich, nach gefolget, dann diser büllich der Vornembste: und beste Maister der Lautten Kan genennet werden“ (Studien zur Musikwissenschaft 5, 1918, S. 59). Es ist merkwürdig, daß wir nur sehr Weniges über sein Leben wissen. Nach Tilton du Tillet (*Le Parnasse français*, Paris 1732) war er wie Gallot, Du But und Mouton ein Schüler der Gaultiers. In den „*actes d'état-civil*“ ist im August 1635 ein François Dufau, „*joueur d'instruments*“, verzeichnet. M. Rollin ist entgangen, daß François Dufaut, Lautenist, und Thomas Ridi, „*beed aus Frankreicht*“, samt zwei Dienern vom 22. bis 28. Juni 1654 beim Wirt Hans Oberperger in Innsbruck wohnten (Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 267. Der Name ist hier versehentlich mit Dufant angegeben). Sicher ist dieser François Dufaut mit dem berühmten Dufaut identisch. Aus einem Brief Constantin Huygens' vom 16. September 1669 an Madame de Warwick in London geht hervor, daß Dufaut später in England lebte. Huygens schreibt: „*J'espère que l'illustre M. du Faut est toujours en vie et vigueur.*“ Bisher konnte das Todesdatum Dufauts nicht ermittelt werden. Sein „*Tombeau*“ schrieb der Lautenist Dupré d'Angleterre.

Die Ausgabe der Werke Dufauts enthält 85 Lautensätze, 23 stammen aus zwei Druk-

ken, 62 aus 21 Handschriften. Doch bringt die Neuausgabe nicht alle Sätze Dufauts, die bekannt geworden sind. So wurde der wichtigen Handschrift Mus. saec. XVII 18. 54 der Universitätsbibliothek Rostock, die 18 du Faut gezeichnete Sätze enthält, nur die *Courante suédoise* (Nr. 45) entnommen. Du Faut signierte Sätze enthalten ferner folgende nicht benutzte Handschriften: Universitätsbibliothek Prag (früher Raudnitz) II Kk 73 (22 Sätze) und II Kk 84 (1 Satz); Musikarchiv des Mährischen Museums Brünn Sammelband; Stiftsbibliothek Göttweig 2. Lautenbuch (1 Satz); Stiftsbibliothek Klosterneuburg Ms. 1255 (1 Satz). Die Gigue S. 77 stammt wohl nicht von Dufaut, da sie in den Handschriften Stadtbibliothek Besançon Ms. Saizenay I, Universitätsbibliothek Prag II Kk 84 und Universitätsbibliothek Lund, Wenster Lit. G. Nr. 34 „Strobel“ gezeichnet ist. In der Liste der Konkordanz sind nicht die Fassungen der Rostocker Tabulatur vermerkt. Die Schweriner Lauten-Tabulatur trägt die Signatur Mus. 641 (nicht 640).

Dufaut bedient sich wie Denis Gaultier der gebrochenen Schreibart. Die Akkorde werden gebrochen und ihre Töne auf die einzelnen Stimmen verteilt, die Melodietöne vorausgenommen oder nachgeschlagen. Zahlreiche Stücke sind reich verziert. In der Übertragung mancher Sätze zeigt der Rhythmus wegen der häufigen Bindungen und Synkopen ein verzwicktes Bild. Daneben gibt es aber auch Stücke, deren Satz einfach gehalten ist. Wenn Ernst Gottlieb Baron 1727 sagt, Mouton und du Faut hätten „ihrem eigenem Genie gefolget und das *Cantabile negligiret*“, so muß man berücksichtigen, daß er einer jüngeren Generation angehörte, der die Musik der Generation Dufauts fremd geworden war.

M. Rollin hebt in ihrer Studie über die Stimmungen (*accords*) hervor, daß Dufaut niemals die alte Lautenstimmung (*viel Ton*) anwendet, sondern sich der neuen Stimmungen (*accords nouveaux*) bedient. Sie führt folgende Stimmungen an:

- | | |
|---------------------|-------------------|
| 1. G c f a s c' es' | 3. A d f a d' f' |
| 2. G c f a c' e' | 4. B d f a d' f'. |

Dufauts Sätze, die in der *Tablature de Luth de differens autheurs sur les accords nouveaux*, Paris 1631, Pierre Ballard, in dem Sammeldruck 1638 mit dem gleichen Titel und in der Handschrift F IX 53 der Universitätsbibliothek Basel enthalten sind, rech-

nen mit einer 10chörigen Laute und verlangen die beiden Stimmungen G c f a s c' es' und G c f a c' e' der sechs höchsten Chöre. Es handelt sich aber nicht um absolute Tonhöhen, da der den Stücken vorangestellte „Akkord“ (*accord par unissons et par octaves*), nach dem die Saiten gestimmt werden sollen, nur die Intervalle zwischen den Chören anzeigt. Diese beiden neuen Stimmungen, die nach M. Rollin wahrscheinlich um 1620 aufkamen, unterscheiden sich von der alten Stimmung G c f a d' g' in den drei bzw. zwei höchsten Chören. Die meisten handschriftlichen Stücke Dufauts verlangen die Stimmung A d f a d' f', die schon in den Sätzen von Bouvier und Du But des Sammeldruckes 1638 auftritt und später die anderen Lautenstimmungen verdrängt. M. Rollin sagt, diesmal beträfen die Abänderungen die Chanterelle sowie den 5. und 6. Chor. Sie berücksichtigt aber nicht, daß um 1638 eine 10chörige Laute in Gebrauch war und sich daher beide Stimmungen auch noch in den vier tiefsten Baßchören unterscheiden. Diese dritte Stimmung A d f a d' f' läßt sich aber besser von der ersten G c f a s c' es' ableiten, was deutlich wird, wenn man sie einen Ganzton höher notiert: A d g b d' f'. Will ein Lautenist von der ersten zur dritten überwechseln, so braucht er nur den 3. Chor b einen Halbton und den 4. g einen Ganzton tiefer zu stimmen. Aus praktischen Gründen hätte der Übertragung recht gut diese Stimmung und statt der zweiten die um einen Ganzton höhere A d g h d' fis' zugrunde gelegt werden können. Die vierte Stimmung ist eine Ableitung von der dritten und tritt nur in einem Satz auf. M. Rollin hat nicht vermerkt, daß vier Sätze der Rostocker Tabulatur (S. 273, 281 f., 285) eine fünfte Stimmung C D Es F A B d f b d' f' verlangen. Sie meint, die alten Lautenisten hätten die tiefen Chöre unterhalb des 7. nicht mehr mit der linken Hand gegriffen. Dufaut fordert aber in einigen Sätzen noch das Übergreifen des 8. Chors, z. B. S. 4, 25, 47, 76, 89 im 1. Bund: b.

In der Bemerkung über die Ausföhrung der Lautenstücke sagt André Souris, seine Übertragung ersetze nicht die Tabulatur, sondern ergänze sie in drei Punkten: „*la distribution des parties, les valeurs de durée et l'articulation métrique.*“ Daher ist die Tabulatur beigegeben. Eine Übertragung, die eine sinngemäße Ergänzung der Tabulatur sein soll, muß aber, was eigentlich selbst-

verständlich ist, ohne jede Abänderung auf der Laute in der Originalstimmung spielbar sein. In der Übertragung der taktstrichlosen Präludien ist die Stimmführung nicht kenntlich gemacht. Sie gibt die Notenwerte des Originals wieder und verzeichnet die schrägen Haltestriche (*tenués*), die das Aushalten von Tönen anzeigen, unter den Noten. Souris meint, diese Präludien ließen nur eine Übertragung „*des hauteurs et des durées*“ zu. Im Anhang bringt er ein Beispiel für die mögliche Ausführung eines Präludiums. Irrtümlicherweise sagt Souris, die senkrechten Striche unter einem oder mehreren Buchstaben seien „*signes d'exactitude rythmique ou de non arpeggio*“. Diese Striche bezeichnen aber den Anschlag mit dem Daumen, dagegen die senkrechten Striche zwischen übereinanderstehenden Buchstaben den gleichzeitigen Anschlag.

Die Übertragung ist im allgemeinen mit Sorgfalt vorgenommen worden. An einigen Stellen lassen sich jedoch aus folgenden Gründen Noten auf der Laute nicht so lange aushalten, wie sie notiert sind. Ein Ton kann nicht weiterklingen, wenn auf demselben Chor der Ton einer anderen Stimme gegriffen wird, z. B. S. 14, System 3, Takt 3, 1. Akkord: *a* Viertel statt Halbe + Achtel; S. 76, System 2, letzter Takt, 1. Akkord: *f* Achtel statt Halbe. Ferner ist aus greiftechnischen Gründen wie Lagenwechsel ein Aushalten nicht möglich, z. B. S. 16, System 3, Takte 1: *b'* Achtel statt Halbe; S. 22, System 3, Takt 1: *h'* und *d'* können nicht über den Takt hinaus ausgehalten werden.

Souris' Übertragung der Verzierungszeichen ist nicht immer treffend. Die richtige Deutung wird zwar dadurch erschwert, daß die Lautenisten für verschiedene Verzierungen nicht einheitliche Zeichen verwendeten. Doch läßt sich oft die Bedeutung eines vieldeutigen Verzierungszeichens an Hand solcher Konkordanzmittel, in denen an den betreffenden Stellen ein Zeichen auftritt, das nur eine Bedeutung hat. Das Komma (*virgule*) oder der kleine Bogen hinter einem Buchstaben *a*) bezeichnet in den meisten Tabulaturen 1. den Vorschlag von oben (Abriß), wenn kleinere Notenwerte über dem Buchstaben stehen, 2. in den anderen Fällen den Triller, beginnend mit oberem Hilfsston. Souris deutet dieses Zeichen, das am häufigsten in den Tabulaturen vorkommt, als Pralltriller ω . Meist gibt er das liegende Kreuz \times durch das Zeichen des

Mordents ω wieder. In der Berliner Tabulatur Mus. Ms. 40068 bezeichnet das Kreuz hinter oder unter einem Buchstaben aber wie das Komma den Vorschlag von oben und den Triller. Dagegen wird in den Handschriften Berlin Mus. Ms. 40626 und Wien 17706 durch das Kreuz vor bzw. hinter einem Buchstaben der Vorschlag von unten angezeigt, der in sehr vielen Tabulaturen durch das Zeichen \smile unter einem Buchstaben gefordert wird. Souris ersetzt in der Tabulaturwiedergabe der Wiener Handschrift das Kreuz durch das Zeichen \wedge hinter dem Buchstaben und erklärt es als Mordent.

Einige Druckfehler in der Tabulatur und ein paar in der Übertragung wurden übersehen. Hans Radke, Darmstadt

Stephano Fabri: Magnificat VI. toni, Magnificat VII. toni, Confitebor II. toni. Hrsg. von Laurence Feininger. Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1965. 46, 28, 37 S. (Monumenta Liturgiae Polychoralis Sanctae Ecclesiae Romanae. Psalmodia cum quatuor choris. Heft 10, 11, 12.)

Wer sich über Stephano Fabri, der 1658 als Kapellmeister an S. Maria Maggiore zu Rom gestorben ist, informieren will, den stürzen die einschlägigen Lexikon-Artikel mehr in Zweifel, als daß sie Gewißheit böten. Offensichtlich besteht noch immer Unklarheit darüber, ob es sich bei den beiden gleichnamigen Komponisten um Vater und Sohn oder um Brüder handelt. Die hier vorgelegten Kompositionen stammen aber ohne Zweifel von dem Jüngeren. Man möchte annehmen, daß der Herausgeber über genaue Einzelheiten verfügt, sie aber dem sehr knapp gefaßten Vorwort nicht anvertraut. Dabei wären gerade Herkunft und Lehrzeit nicht ohne Bedeutung, scheinen doch mit Fabri Elemente venezianischer Kompositionsweise in Rom heimisch geworden zu sein. Die vielstimmige, mehrchörige Anlage großer Kirchenkompositionen allerdings war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch in den römischen Kirchen üblich, manche satztechnische Einzelheiten jedoch erinnern stark an Giovanni Gabrieli und seinen Umkreis. Nehmen wir die chorweise Imitation identischer Sätze. Wie bei den Venezianern ist die Folge ihrer Anwendung ein regelmäßiger Wechsel von zwei Klängen. In Venedig ist auch die Koppelung von zwei Stimmen durch Terz-, Sext- oder Dezimenparallelen beheimatet, die als Paare wiederum

einer mehr oder weniger strengen Imitation unterworfen werden.

Fortschrittlicher dagegen erscheint die beigelegte Orgelstimme mit Bezifferung. Ihre Funktion wechselt je nach Art der vorliegenden Kompositionen. Handelt es sich um den zu einer hohen Solostimme kontrapunktierenden Baß, so ist sie selbständiger geführt, die in großer Menge angebrachten Ziffern bezeichnen Vorgänge, vor allem Dissonanzbildungen, die im notierten Satz nicht festgelegt sind. Die Orgel kann ferner in geringstimmigen Abschnitten basierende Funktion übernehmen; wird die Stimmenzahl größer, so begnügt sie sich mit der Rolle des basso seguente, der die jeweils tiefste Note des Gesamtkomplexes übernimmt. Ziffern werden dann seltener, unerlässlich sind sie nur bei Kadenzbildungen mit Dissonanzen.

Der Reiz dieser Kompositionen beruht gerade auf der vielfachen Differenzierung der Satzart. Einmal werden alle Diskante zu einem vierstimmigen Abschnitt zusammengefaßt oder die Unterstimmen verbinden sich zu linearer Imitation. Daneben gibt es z. B. auf das Wort „omnes“ die Klangmasse des Tutti oder eine Pseudopolyphonie auf einfacher harmonischer Basis. Über die Quellen gibt der Herausgeber im jeweiligen Vorwort Auskunft. Von keiner der drei Kompositionen Fabris ist mehr als ein Exemplar bekannt. Um so verdienstvoller ist die Edition dieser auch für den praktischen Gebrauch durchaus geeigneten Psalmvertonungen. Die alten Schlüssel werden einem versierten Kirchenmusiker keine Schwierigkeiten bereiten. Das Notenbild ist übersichtlich und genau, nicht mehr als zwei Druckfehler müssen zur Korrektur gemeldet werden: Heft 10, S. 16, letzte Zeile, zweite Note im Baß muß *f*, nicht *g* heißen; Heft 12, S. 2, Chor II, fünfte Note im Baß fehlt *b*. Zur Diskussion um die Frage Taktstrich oder Mensurstrich fügt der Herausgeber eine neue Variante: jeder zweite Taktstrich ist durchgezogen, die übrigen stehen zwischen den Liniensystemen (in der Orgelstimme wird auf die „kleinen“ Taktstriche verzichtet). Die Absicht, einen Kompromiß anzubieten, ist lobenswert, ihr Beitrag zur Klärung des Partiturbildes bleibt ungewiß. Taktzahlen stehen jeweils am Ende der Notenzeile, sie sind dadurch an einen besonders unauffälligen Platz gerückt, an ihren Gebrauch hat man sich schnell gewöhnt.

Es bleibt der Wunsch, daß die wohlfundierte Arbeit ihren Lohn findet, indem Kantoren und Musikwissenschaftler ihr Augenmerk auf Stephano Fabris Kompositionen richten. Die einen, um diesen noch ungehobenen Schatz an Musik auszuschöpfen, die anderen, um die Kenntnis von der italienischen Kirchenmusik und ihren kompositorischen Eigenarten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu vertiefen. Auf weitere Veröffentlichungen ähnlicher Raritäten darf man gespannt sein.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Giovanni Battista Fasolo: *Annuale*, Venedig 1645. Hrsg. von Rudolf Walter. Heidelberg: Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag (1965). Vorwort, 80 S., 2 Faks.

Unter den italienischen Orgelkomponisten des 17. Jahrhunderts nimmt der Franziskanermönch Giovanni Battista Fasolo eine zwar nicht überragende, doch aber geachtete Stellung ein. In seinem Schaffen noch ganz der Tradition verhaftet, gehörte er schon einer Zeit an, in der die Orgel an den großen italienischen Kirchen ihre eigenständige liturgische Funktion immer mehr an die konzertante Kirchenmusik verlor. Sein 1645 erschienenes *Annuale* faßt noch einmal alles zusammen, „*che deve far vn Organista, per risponder al Choro tutto l'Anno*“: Versetten, ferner Ricercaten, Canzonen und Fugen für den liturgischen Gebrauch in der Messe und im Offizium. Offensichtlich war diesem Werk eine weite Verbreitung beschieden. Auch in zahlreichen Sammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts begegnet man einzelnen Sätzen aus dem *Annuale*. Rudolf Walter legt nun den ersten Band einer zweibändigen, in erster Linie für die Praxis bestimmten Neuausgabe vor.

Die Notwendigkeit einer derartigen Gesamtausgabe ist freilich nicht ganz einzusehen, stellen doch die den Hauptteil des *Annuale* bildenden Meß- und Offiziumsversetten großenteils lediglich Gebrauchsmusik von durchschnittlicher Qualität dar. Zum anderen rechnen diese Versetten mit der heute nicht mehr üblichen Alternatim-Praxis, ganz abgesehen davon, daß einige Versetten-Zyklen liturgisch nicht mehr verwendbar sind. Eine praktische Neuausgabe rechtfertigen doch eigentlich nur die auch künstlerisch auf höherer Stufe stehenden

Modulationen, Elevazioni, Ricercaten, Canzonen und Fugen.

Das deutsch- und englischsprachige Vorwort gibt neben biographischen und musikhistorischen Fakten aufführungspraktische Hinweise. Dabei wird besonders das Vorwort Fasolos herangezogen, das sich freilich häufig nur mit Andeutungen begnügt und gelegentlich auch sprachliche Schwierigkeiten bietet. Indessen sollte der Herausgeber einer vornehmlich praktischen Neuausgabe doch versuchen, einen für die Spieltechnik so wichtigen Hinweis wie „*percuotere il tasto di polso battendolo, acciò spicchi*“ genauer zu interpretieren, als er es mit der Wendung „*differenzierter Anschlag*“ getan hat. Für die Interpretation der Stelle: „*doue sono crome, ò simicrome, si soneranno, come fossero meze puntate*“ wäre übrigens Thomas de Sancta Maria (*Arte de tañer fantasia*, Valladolid 1565) heranzuziehen, der bei mehreren aufeinanderfolgenden Achtelnoten entweder die durchgehende Punktierung des jeweils ersten oder aber des jeweils zweiten Achters empfiehlt, wobei die zweite Manier als geschmackvoller gilt.

Die Übertragung der Stücke bot keine besonderen editionstechnischen Probleme. Nicht sehr glücklich ist allerdings die Verteilung der Schlüssel auf S. 40 (Verso Terzo). Hingegen wird man den vom Herausgeber vorgeschlagenen Akzidentien in den meisten Fällen zustimmen können. Auf einen kritischen Bericht zu dem im übrigen sorgfältig edierten Notentext wurde verzichtet, doch sind Berichtigungen mit Hilfe von Fußnoten angegeben. Es ist zu wünschen, daß der an Inhalt schwerer wiegende zweite Band nicht allzu lange auf sich warten läßt.

Manfred Schuler, Baden-Baden

Giovanni Giorgi, *Pompei Canonicciari: Catalogus thematicus et bibliographicus operum sacrarum omnium*. Hrsg. von Laurence Feininger. Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1962 und 1964. 156 und 207 S. (Repertorium Liturgiae Polychoralis I und II.)

Nimmt man die beiden umfangreichen Bände dieser neuen Reihe von thematischen Katalogen zur Hand, so erheben sich zunächst Zweifel, ob solcher Aufwand zu vertreten ist. Kann eine Aufzählung dieser Menge von einander sehr ähnlichen Werken bisher wenig bekannter Komponisten dem Wissenschaftler oder dem Praktiker wirk-

lich von Nutzen sein? Der Herausgeber hat sich selber diese Frage vorgelegt und sie in einem für seine Verhältnisse ungewöhnlich ausführlichen Vorwort (Band I, S. 1) zu beantworten versucht. Die Ergebnisse seiner 15jährigen Forschungsarbeit auf dem Gebiet mehrchöriger geistlicher Musik in Rom um 1700 haben einen solchen Umfang erreicht, daß an eine einigermaßen vollständige Edition der aufgefundenen, spartierten und katalogisierten Werke zu Lebzeiten des Herausgebers nicht mehr zu denken ist. Um einer parallellaufenden Doppelarbeit vorzuzukommen, und um eine Ausgangsbasis für Einzeluntersuchungen der umfangreichen Materie zu schaffen, öffnet er mit diesen Katalog-Bänden den Blick in seine Werkstatt. Mit Staunen und Bewunderung tritt der unbefangene Betrachter näher und ist von der Vielzahl der Einzelheiten ebenso gefangen wie von der Vollständigkeit des gesammelten Materials.

Beschränken wir uns jedoch auf die vorgelegten beiden Kataloge. Giovanni Giorgi, wahrscheinlich aus Venedig stammend, war (nach Baïni) von 1719 bis 1725 Kapellmeister an S. Maria Maggiore in Rom. Von dort ging er an den Königlichen Hof in Lissabon und ist als D. João Jorge dort 1762 gestorben. Soviel kann man jedenfalls den im Anhang veröffentlichten Dokumenten entnehmen. Ein Teil seiner Kompositionen gehört noch heute zum Bestand der Kirche S. Maria Maggiore, der Rest konnte in portugiesischen, italienischen, englischen und deutschen Bibliotheken nachgewiesen werden. Insgesamt sind rund 600 Werke der verschiedenen Gattungen liturgischer Musik aufgeführt, von der Messe zu zwei Stimmen bis zur vierchörigen Motette. Bedeutsam erscheint die Feststellung daß zu vielen Kompositionen Partituren vorhanden sind, eine von Giorgi selbst geschriebene ist als Faksimile beigegeben. Der Katalog führt nun die einzelnen Werke geordnet nach Gattungen und innerhalb dieser nach Stimmenzahl auf, mit dem Incipit für jede Stimme. Schon ein erster Überblick gibt Antwort auf Fragen der Besetzungspraxis. Neben der Orgel, deren Stimme beziffert ist, sind lediglich zwei Violinen in einzelnen Fällen ausdrücklich genannt. Bei ihrem Part handelt es sich entweder um ein selbständig konzertierendes Element oder um die Verdoppelung einer Vokalstimme. Das schließt natürlich die Beteiligung anderer Instrumente „*colla parte*“

nicht aus. Zu näherer Betrachtung regt ferner das Verhältnis zwischen Vokal- und Orgelbaß an, aber auch Tonart, Schlüsselung oder liturgische Funktion können anhand des thematischen Kataloges studiert werden.

Während der Herausgeber für Giovanni Giorgi noch mit weiteren Funden rechnet und einen Ergänzungsband projektiert, scheint für Pompei Canticciari die Erfassung des Gesamtwerkes mit diesem thematisch-bibliographischen Katalog bereits abgeschlossen. Hier liegen die Verhältnisse allerdings wesentlich einfacher, denn Canticciari hielt sich zeitlebens in Rom auf, war über 50 Jahre lang im Dienste der Kirche S. Maria Maggiore und vermachte ihr alle seine als Autographen gesammelten Kompositionen. 1747, drei Jahre nach seinem Hinscheiden, nahm ein Schüler, Mitarbeiter und Nachfolger diese Schätze auf. Das Inventar verzeichnet nicht weniger als 1100 Titel aus den Jahren 1686—1744. Die meisten davon sind noch heute am alten Platz, fehlendes konnte in anderen Bibliotheken aufgespürt werden.

Die den Hauptbestandteil des Katalogs ausmachenden Incipits erlauben die Feststellung, daß hier eine wesentlich andere Kompositionsweise vorliegt, als bei dem erstgenannten Meister. Im Rahmen zahlreicher konzertierender Abschnitte bewegen sich die Einzelstimmen in kürzeren Werten, zum Teil sogar mit ausgesprochen virtuosen Koloraturen. Die Gegensätze zwischen konzertierenden Solo-Abschnitten und kompaktem Tutti-Satz sind stärker herausgearbeitet, pastorale Teile im Siziliano-Rhythmus deuten auf Verbindungen zum Süden hin.

Die graphisch sauber ausgeführten und mit peinlicher Genauigkeit redigierten Kataloge bieten ein, wenn auch nur vorläufiges, Hilfsmittel zum Studium dieser bisher wenig beachteten Gattung italienischer Kirchenmusik. Darüberhinaus aber geben sie ein imposantes Bild von der Schaffenskraft und dem Einfallsreichtum zweier Meister, die bisher im Schatten großer Namen verborgen waren.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 5. Messen 18—23, hrsg. von Siegfried Hermelink. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. XXXII, 216 S.

Der dritte Messenband der Neuen Lasso-

Gesamtausgabe setzt die Veröffentlichung des großen Pariser Messendrucks 1577, eines der wichtigsten Messen-Individualdrucke Lassos, mit den Messen *Tous les regretz, In re Domine speravi, Vinum bonum* fort und fügt daran aus dem von Lechner besorgten Nürnberger Druck 1581 diejenigen Messen, die noch nicht vorher an anderer Stelle erschienen und somit in einen der vorausgehenden Bände aufgenommen sind. Es handelt sich dabei um die Messen *Il me suffit, Entre vous filles* und *Veni in hortum meum*. Der Band legt also sechs Messen Lassos vor, von denen lediglich drei (*In re Domine speravi, Vinum bonum, Il me suffit*) in praktischen Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts greifbar waren, die übrigen erstmals im Neudruck erscheinen. Es zeigt sich also aufs neue, wie vordringlich gerade die Edition der Messen Lassos war, läßt sich doch kaum ein Bild von der Messe im 16. Jahrhundert gewinnen ohne genaue Kenntnis eines Hauptmeisters vom Range Lassos, dessen gewaltige Ausstrahlungskraft auch auf italienische Meister, z. B. die „Venezianische Schule“, noch kaum abzusehen ist. Tatsächlich vermitteln allein die sechs Messen des vorliegenden Bandes eine Vorstellung von dem schöpferischen Reichtum, mit dem Lasso die Gattung Messe behandelt: er bedient sich der Vier-, Fünf-, Sechs- und Achtstimmigkeit und dringt mit der letzten zur Doppelchorteknik vor; er schwankt zwischen strenger polyphoner Durchbildung und auffallend häufiger Verwendung von Homophonie (dies vor allem in den Chanson-Messen), zwischen kirchentonaler Herbeheit und nach Dur gewendeter, liedhafter Lyrik.

Man wird das positive Echo, das die Messenausgabe durch Siegfried Hermelink gefunden hat, auch beim Studium dieses Bandes bestätigen können. Das Vorwort gibt einen eingehenden Überblick über die der Ausgabe zugrunde gelegten Drucke, über Vorlagen (es handelt sich ausschließlich um Parodiemessen), Entstehungszeiten und aufführungspraktische Fragen, in denen sich der Herausgeber als besonderer Kenner erweist. Eine klare Anlage bietet der Kritische Bericht mit vorgestellten Richtlinien für die Ausgabe, Quellen- und Lesartenverzeichnis. Endlich bleibt der zuverlässige, fehlerarme Notentext zu apostrophieren.

Selbstverständlich fordert eine Ausgabe vom Range der vorliegenden auch zur Dis-

kussion heraus, zunächst zur Frage des Übertragungsmodus: wie sehr die Wiedergabe der originalen Notenwerte für das ausgehende 16. Jahrhundert grundsätzlich vertretbar erscheint und beim vorherrschenden *tempus imperfectum diminutum* zu keinen Schwierigkeiten führt, so sehr wird die gebotene Übertragungsweise bei dreiteiligen Messuren, seien sie in den Quellen durch Mensurzeichen oder Color angegeben, problematisch. Zumal die Setzung von neun ganzen Noten zwischen zwei „Orientierungsstriche“ (die übrigens in der Ausgabe wieder die ganzen Partitursysteme durchziehen) führt zu einem kaum mehr überblickbaren Partiturbild (vgl. Hosanna der *Missa Il me suffit*). Vor allem wird dabei nicht klar, aus welchen, aus den Quellen wirklich zwingend zu folgernden Gründen der Herausgeber zu seinen verschiedenen Darstellungen der Dreiermessuren kommt. Ferner fällt auf, daß die Quellen zwar alle verzeichnet und zu Anfang der Lesartenverzeichnisse kurz bewertet sind, eine wirkliche Begründung für die Wahl der jeweils herangezogenen Hauptquelle aber ausbleibt. Immerhin liegen verschiedene Handschriften früher als die Drucke, was eine Diskussion erwarten ließe. Bei den Messen *Entre vous filles* und *Veni in hortum meum* legt der Herausgeber sogar zwei Quellen gleichwertig der Ausgabe zugrunde (Druck und Handschrift Mü 51). Weitere Diskussionspunkte betreffen Einzelheiten der vorliegenden Ausgabe: in der *Missa In te Domine speravi* stehen Idem-Auflösungen kursiv, obwohl sie Sekundärquellen entnommen sind und demnach laut Richtlinien gerade gedruckt sein müßten (vgl. Kritischer Bericht, S. XVIII). Unbegründet erscheint bei derselben Messe die Übernahme des Zeichens für den Minor Color, der lediglich in einer Sekundärquelle, in der Hauptquelle aber aufgelöst steht.

Hermann Beck, Würzburg

Leonhard Lechner: Werke. Band 8. Liber Missarum sex et quinque vocum adjunctis aliquot Introitibus in praecipua festa 1584, hrsg. von Walther Lipphardt. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964. XXIII, 199 S.

Im Band 8 der Werke Lechners legt Walter Lipphardt dessen *Liber Missarum sex et quinque vocum*, Nürnberg (Gerlach) 1584, vor, eine Sammlung von drei Messen und zehn Introitus-Kompositionen, die aufs neue

die Vielgestaltigkeit im Werk Lechners dokumentiert. Von den Kompositionen der Sammlung, die dem Grafen Eitelriedrich von Hohenzollern-Hechingen, in dessen Dienst Lechner 1584 für ein Jahr trat, gewidmet ist, hält der Herausgeber in seinem ausführlichen Begleitwort die Introitus für protestantische Gebrauchsmusik aus Lechners Nürnberger Zeit. Von den Messen verweist er die *Missa tertia „Non e lasso martire“* über das gleichnamige Madrigal von de Rore in die Zeit vor 1575, während die *Missa prima* über Lassos „*Domine Dominus noster*“ auf Grund des Welserschen Kodex (Quellen S. 188) mit seinen genauen Angaben ohne Zweifel zur Hochzeit im Hause Welsler Januar 1582 geschaffen wurde und deshalb mit „Ende 1581, Anfang 1582“ datiert werden kann. Demnach wäre einzig die *Missa secunda „Non fu mai cervo“* eigens für die Sammlung 1584 komponiert. Zur Beantwortung der Frage, wie Lechner in den Besitz des Madrigals von Marenzio, das Lechner der Messe zugrunde legt, gekommen sein könnte, nimmt der Herausgeber an, daß Lechner seit 1561 zusammen mit Marenzio in Trient als Kapellknabe unter Contino gewirkt habe und hier 1573 nochmals mit dem italienischen Meister zusammengetroffen sei. Solange keine Belege über Lechners Italienaufenthalte auftauchen, muß dies freilich als reine Hypothese betrachtet werden. Überhaupt stellt Lechners Beziehung zu den italienischen Vorbildern, speziell auch zum venezianischen Stil, noch vor zahlreiche Probleme. Tatsächlich weist in den Messen manches auf italienische, speziell venezianische Einflüsse, wenngleich auch das Vorbild Lassos immer wirksam bleibt. So fällt gleich in der sechsstimmigen *Missa prima* der farbenreiche Dialog verschiedenster Chorgruppen auf, der das gesamte Werk bestimmt. Doch bleibt es nicht beim Alternieren von Chorbestandteilen allein, vielmehr bieten die einzelnen Gruppen auch korrespondierendes thematisches Material. Diese Tendenz, korrespondierende Glieder zu schaffen, die oft einem ganzen Satz Einheit geben, führt auch zu einer ganz bestimmten Art der Parodietechnik, nämlich, die Vorlage nicht progressiv zu transkribieren, sondern einzelne, oft sehr kurze, musikalisch-deklamatorisch charakteristische Bestandteile herauszugreifen und diese in der Messe mehrmals, immer wieder in den Stimmen vertauscht und auf verschiedene Stimmgruppen verteilt, zu wiederholen.

Dies führt zu einem völlig neuartigen Ergebnis, das sich von der Vorlage Lassos entschieden abhebt.

Obwohl der Notentext einen mit viel Sorgfalt redigierten, fehlerarmen Neudruck bietet, lassen sich doch einige Einwände nicht unterdrücken. Sie betreffen einige Grundsätze der Lechner-Ausgabe überhaupt: so vor allem das Fehlen von Stimmbezeichnungen und Originalschlüsseln an den Werk- bzw. Satzanfängen, wofür das Verzeichnis der originalen Schlüssel am Ende des Notenteiles nicht entschädigen kann; ferner die Einfügung der Bögen bei Melismen. Am vorliegenden Band selbst erscheint die Heranziehung und Bewertung der Quellen problematisch. So verzeichnet der Herausgeber im Kritischen Bericht unter den Quellen der Messen unterschiedslos auch diejenigen zu ihren Vorlagen und bringt die Abweichungen, soweit parodietechnische Beziehungen zwischen Vorlage und Messe bestehen, als Lesarten unter den Einzelnachweisen. Man wird jedoch die Quellen der Vorlagen höchstens in Zweifelsfällen, zum Beispiel als Nachweis für Akzidentien, heranziehen können. Auch eigene Tabellen der parodietechnischen Beziehungen — sowieso problematisch, da sich die Parodietechnik tabellarisch kaum erfassen läßt — sind im Kritischen Bericht fehl am Platze. Um so erfreulicher ist es freilich, daß sich der Herausgeber mit der Parodietechnik im Begleitwort ausführlich und zutreffend beschäftigt. Ebenso unerfindlich ist es, wieso der Kritische Bericht mit sämtlichen Abweichungen einer späteren Tabulatur belastet wird, zumal es sich meist um Abweichungen handelt, die sich bei der Überschreibung auf das Tasteninstrument ergeben. Dankenswerter wäre die Wiedergabe der Tabulatur als Notenanhang gewesen. Für den Notenband insgesamt legt der Herausgeber, grundsätzlich mit Recht, den Originaldruck 1584 zugrunde. Jedoch kann kein Zweifel bestehen, daß der Welsersche Kodex älter ist und zweifellos für die Missa „*Domine dominus noster*“ die authentische Quelle darstellt. Auch vermutet der Herausgeber, daß die Handschrift Vorlage des Druckes war. Nach diesem Befund hätte die Handschrift auch die Quelle für die Neuausgabe sein müssen.

Hermann Beck, Würzburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

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

Béla Bartók: Rumanian Folk Music. Volume I: Instrumental Melodies. Edited by Benjamin Suchoff, with a Foreword by Victor Bator. Volume II: Vocal Melodies. Edited by Benjamin Suchoff. Volume III: Texts. Edited by Benjamin Suchoff. Text Translations by E. C. Teodorescu. The Hague: Martinus Nijhoff 1967. XLV und 704; XXXI und 756; CVIII und 661 S. (Bartók Archives Studies in Musicology. 2—4.)

Franz Berwald: Sämtliche Werke / Complete Works. Band 3: Sinfonie singulière. Hrsg. von Herbert Blomstedt. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. XVI, 159 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

Norbert Böker-Heil: Die Motetten von Philippe Verdelot. Diss. phil. Frankfurt am Main 1967 (Dissertationsdruck). 414 S., 24 S. Notenanhang.

Oeuvres de Chancy, Bouvier, Belleville, Dubuisson, Chevalier. Édition et transcription par André Souris. Introduction historique et étude des concordances par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1967. XXV, 89 gez. S. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici. Vol. XXIV/nuova serie, 4. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1967. VIII, 296 S.

Jacques Duphy: Pièces pour clavecin. Livres I—IV. Edition par Françoise Petit. Paris: Heugel & Cie. (1967). 188 S. (Le pupitre. 1.)

Johann Frosch: Rerum Musicarum [Opusculum Rarum]. A Facsimile of the 1535 Argenterati Edition. New York: Broude Brothers (1967). 4 fol., 70 unpag. S., 1 Taf. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series — Music Literature. XXXIX.)