

BESPRECHUNGEN

Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Erste Reihe, Erster Band: Codices Musici I. Beschrieben von Clytus Gottwald. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1964. XVI und 184 S.

Zu den großen und bleibenden Verdiensten der Deutschen Forschungsgemeinschaft gehört ohne Zweifel die Einsetzung und Förderung jenes weitverzweigten Unternehmens, dessen Aufgabe darin besteht, die Handschriftenkomplexe der deutschen wissenschaftlichen Bibliotheken in Katalogreihen zu erfassen, die dem Stand und den Anforderungen moderner Forschung entsprechen. Im Zuge solcher Neu- bzw. Erstkatalogisierungen geht innerhalb des rund 11 000 Nummern zählenden Handschriftenbestands der Württembergischen Landesbibliothek nunmehr auch die umfangreiche und bedeutende Stuttgarter Musiksammlung ihrer erstmals zusammenhängenden Erschließung entgegen. Als gewichtiges Teilergebnis dieser Bemühungen enthält der hier vorgelegte Band die Beschreibungen einerseits von 53 Mensuralcodices, nämlich dem aus 48 Bänden bestehenden Rest des Repertoires der ehemaligen Stuttgarter Hofkapelle aus dem 16. Jahrhundert sowie fünf im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts entstandenen Chorbüchern aus der Benediktinerabtei Zwiefalten, andererseits von 18 größtenteils als Säkularisationsgut überkommenen Choralhandschriften verschiedener Entstehungszeit und Provenienz, aus denen die drei im 13.—14. Jahrhundert überwiegend in Metzger-St. Galler Neumen geschriebenen, aus dem Zisterzienserkloster Schöntal stammenden Bände (Cod. mus. fol. I 67—69) als ältester Teil dieser Gruppe und die prachtvoll illuminierten Manuskripte des Benediktinerklosters Lorch aus dem frühen 16. Jahrhundert (63—65) hervorgehoben seien. Das besondere Gewicht erhält der vorliegende Band durch die zeitgemäße Katalogisierung der erwähnten 48 *Stuttgarter Chorbücher*, eines trotz Unvollständigkeit noch äußerst einheitlichen und geschlossenen Bestands, der zu den wichtigsten Handschriftenkomplexen mit mehrstimmiger Musik aus dem Reformationsjahrhundert überhaupt gehört und dem innerhalb Deutschlands hinsichtlich des Umfangs und der Bedeutung nur die entsprechenden Sammlungen der Bayerischen

Staatsbibliothek München und der Universitätsbibliothek Jena vergleichsweise an die Seite gestellt werden können. Bei der Arbeit mit den Stuttgarter Quellen war man bislang auf den Katalog von A. Halm (*Katalog über die Musik-Codices des 16. und 17. Jahrhunderts auf der königlichen Landesbibliothek in Stuttgart*. Beilage zu MfM 34, 1902) angewiesen, der, abgesehen von einzelnen unverzeihlichen Flüchtigkeiten, schon bei seinem Erscheinen, wie Gottwald mit Recht in seiner gehaltvollen Einleitung (S. XII) feststellt, „nicht auf der Höhe der Zeit“ stand und nun, wie auch verschiedene Partien der verdienstvollen Studie von H. Marquardt, *Die Stuttgarter Chorbücher unter besonderer Behandlung der Messen* (Phil. Diss. Tübingen 1936), als gänzlich überholt gelten muß.

Um die Mängel zu beseitigen, die den bisherigen Katalogisierungen von Musikhandschriften mitunter anhafteten, und um insbesondere eine darin häufig zutage tretende Willkür weitestgehend auszuschalten, sah sich der Katalogbearbeiter vor die schwierige Aufgabe gestellt, nach neuen, verbindlicheren Formen zu suchen, die eine Erweiterung im detaillierten Aufschlüsseln des musikalischen Inhalts und eine Vermehrung der Einzelnachweise und -daten gestatten, ohne in die Weitschweifigkeit und Unübersichtlichkeit mancher üppigen Spezialbeschreibung auszuarten. Daß dieses Ziel u. a. nur durch die Verwendung bestimmter Sigel und Kurztitel sowie durch Verzicht auf Angabe und Erläuterung einiger Fakten in der äußeren Anlage und Beschaffenheit der Manuskripte (Wasserzeichen, genaues Lagenschema, Initialen usw.) zu erreichen war, wird ohne weiteres einleuchten. Gottwald hat die hierbei maßgebenden, in Zusammenarbeit mit W. Gerstenberg, L. Hoffmann-Erbrecht, H. Osthoff und anderen Fachgelehrten entwickelten Gesichtspunkte und Richtlinien bereits früher, an musikwissenschaftlich entlegener Stelle, bekanntgemacht (*Empfehlungen für eine zeitgemäße Katalogisierung von Musikhandschriften*, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie. Sonderheft [1], Frankfurt a. M. 1963 S. 155—169); er möchte dieses Regelwerk nicht als Reglement, sondern als „Leitfaden und Hilfe“ (ebda., S. 156) verstanden wissen.

sen — absolut sakrosankte, normative Postulate werden sich für die Anlage von Katalogen ohnehin nicht errichten lassen — und es wäre in der Tat wünschenswert, daß diese Hinweise künftig bei der Katalogisierung einzelner Handschriften wie ganzer Musikbestände größtmögliche Beachtung finden. Der Referent darf hier dankbar bekennen, daß ihm die Richtlinien Gottwalds, denen er sich bei der Neufassung seiner Arbeit über die Erlanger Mensuralcodices im wesentlichen angeschlossen hat, nicht nur befolgenswert erschienen, sondern auch förderlich waren (vgl. F. Krautwurst, *Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen* [Ms. 473, 1—4]. *Erster Teil: Die Handschriften*, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 25, 1965, S. 273—324; *Zweiter Teil: Die Werke*, ebda. 27, 1967, S. 253—282).

Im einzelnen umschließt die Beschreibung der Handschriften zunächst neben Signatur, Kurztitel (z. B. „*Ordinariumszyklen*“, „*Magnificat-Sätze*“) und einer Schlagzeile mit äußeren Daten (Beschreibstoff, Blattzahl, Format, Entstehungsort, Datierung) gewöhnlich drei in kleinerem Schriftgrad wiedergegebene Absätze, deren erster Angaben über Einband und Buchbinder, besonders wichtige Indizien für die Provenienzbestimmung der Stuttgarter Chorbücher, enthält. Im zweiten Abschnitt finden sich Vermerke über Lagerordnung, Follierung, tatsächlichen oder mutmaßlichen Textverlust, Notationstypus. Interpolationen, Rubrikationen etc. und namentlich über die Schreiber, als welche innerhalb des ehemaligen Kapellbestandes hauptsächlich drei Persönlichkeiten auftreten, die in der Einleitung kurz charakterisiert werden: Nikolaus Peuschel (um 1538—1550; Cod. mus. fol. I [im folgenden kurz: mus.] 24—28, 31—40, 42—46), der außerordentlich genaue und erfahrene Johann Chammerhueber (1557—1581; mus. I 1—12, 14—17, 19, 21, 24, 29—30, 41, 48) und Heinrich Leitgeb (1575—1582; mus. I 13, 15, 18, 20). Der dritte Kleindruck-Absatz weist Angaben zur Geschichte der Handschrift auf: u. a. Schreiberverskriptionen, Anmerkungen zur Provenienz (bei Säkularisationsgut), Datierungsargumente (Kompositions- und Ingressierungsdaten), Repertoireerläuterungen, biographische Notizen und alte Signaturen.

Naturgemäß liegt der Schwerpunkt der Katalogisierungsarbeit in der Beschreibung des musikalischen Inhalts. Diese ist nach

folgendem Schema angelegt: Laufende Nummer innerhalb der Handschrift, Folioangabe, Werktitel, Stimmenzahl, Autorname (bei rund 170 anonym überlieferten mehrstimmigen Kompositionen hat Gottwald, z. T. auf einschlägiger Literatur fußend, dankenswerterweise die Verfasser ermittelt, deren Namen dann in spitzen Klammern erscheinen): darunter im Kleindruck, als bibliographisch und heuristisch wichtigster Abschnitt, Einzelnachweise für das jeweilige Werk: Text (T), Konkordanzen (K), Ausgaben (A) und Literatur (L). Im Hinblick auf Entstehung und Filiation der Handschriften, Verbreitungs- und Überlieferungsgeschichte der Werke sowie überhaupt alle Fragen der Quellen- und Textkritik ist es sehr zu begrüßen, daß Gottwald sich bei der Kennzeichnung und Identifizierung der Kompositionen nicht nur auf die Angabe einzelner repräsentativer oder primärer Quellen beschränkt, — was man, zumal in Verbindung mit dem Nachweis der Neudrucke in wissenschaftlichen Denkmalpublikationen und Gesamtausgaben im Rahmen eines Katalogs an sich für ausreichend erachten könnte — sondern ein möglichst umfassendes und geschlossenes Konkordanzverzeichnis angestrebt hat. Es steht zu hoffen, daß dieses Beispiel die entsprechende Nachfolge findet und sich insbesondere auf ähnliche, noch im Fluß befindliche Unternehmen auswirkt, wobei in erster Linie an die längst vordringlich gewordene Neukatalogisierung der Münchener Musikhandschriften zu denken ist. Obleich Vollständigkeit hierin niemals zu erreichen sein wird, müßte sie jedenfalls doch stets angestrebt werden. Wenn also der Stuttgarter Katalog hinsichtlich der Konkordanzhinweise überhaupt einen Wunsch offenläßt, so wäre es zunächst derjenige nach konstanter Verwendung einheitlicher und eindeutiger Kurzsignaturen bei den handschriftlichen Vergleichsquellen. Der u. a. bei mus. I 1, Nr. 15 und 20 sowie mus. I 5, Nr. 13 und 14 mit der früheren Signatur *Nürnberg St. Ägid.* 142 angeführte Lindner-Codex ist identisch mit dem bei mus. I 22, Nr. 3 erwähnten Manuskript *Nürnberg St. Ägid.* 28 (Vgl. W. H. Rubsamen, *The International 'Catholic' Repertoire of a Lutheran Church in Nürnberg*, in: *Annales Musicologiques* V, 1957, S. 229—327, besonders S. 259). Das zur gleichen Reihe gehörige Chorbuch *Nürnberg St. Ägid.* 96 (mus. I 15, Nr. 17) trägt heute die Bezeichnung *Nürn-*

berg, *Landeskirchliches Archiv* (= LKA), Ms. St. Egidien 20 (Rubsamen, ebda. S. 260) und wäre in Analogie zu *Nürnberg St. Ägid.* 33 (mus. I 23, Nr. 4) in Kurzform etwa als *Nürnberg LKA St. Ägid.* 20 zu zitieren. *Erlangen UB 794* (mus. I 39, Nr. 3) ist die alte Signatur (J. K. Irmischer, *Handschriften-Katalog der . . . Universitätsbibliothek zu Erlangen, Frankfurt und Erlangen* 1852, S. 210f.), zu dessen Serie die *Codices Erlangen UB 473, 1* (mus. I 35, Nr. 5) und *Erlangen UB 473, 2* (mus. I 31, Nr. 6 u. ö.; mus. I 33, Nr. 9 u. ö.) zählen (vgl. meine oben zitierte Arbeit). Die *Walter-Handschriften Nürnberg GM 369/83795* (mus. I 24, Nr. 17) und *Nürnberg GM 83795* (mus. I 35, Nr. 9 und 11) sind identisch, auf die Angabe der Realsignatur 369 kann verzichtet werden; doch wäre hier die Unterscheidung in Tenor- und Baßstimmbuch angezeigt gewesen, weil die beiden unter der Handschriftennummer 83795 vereinigten Bände nicht zum gleichen Stimmbuchsatz gehören und inhaltlich nicht übereinstimmen (Vgl. C. Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften*, Kassel u. Basel 1949, S. 7–21, besonders S. 19f.). Eine Präzisierung der Signaturangabe ist vor allem bei den ebenfalls aus dem Repertoire der Nürnberger Lindner-Codices stammenden Manuskripten *Nürnberg GM 8820* (mus. I 9, Nr. 2; richtig: *GM 8820 B*) geboten, da unter dieser Handschriftennummer des Nürnberger Germanischen Nationalmuseums sechs Chorbücher aufgestellt sind, die durch die Zusatzbuchstaben B, N, Q, T, X und Z (mus. I 13, Nr. 13) unterschieden werden (vgl. Rubsamen, a. a. O.). Daß im übrigen bei den Konkordanzan auf die Angabe der Nummer, Seiten- oder Blattzahl etc. des Werks in der jeweiligen Quelle verzichtet wurde, kann im Interesse einer einfachen und übersichtlichen Gestaltung des wissenschaftlichen Verweisapparats nur gutgeheißen werden; die betreffende Komposition ist im allgemeinen auch ohne diese Bezeichnungen klar bestimmt und sicher auffindbar. Lediglich wenn in einem Manuskript oder Sammeldruck außer dem gemeinten noch andere Werke mit gleichem Text und gleicher Stimmzahl vorkommen, die sich nicht durch verschiedene Autorennamen unterscheiden (was selten, und gewöhnlich nur

bei anonymen Stücken der Fall ist), wäre eine genauere Kenntlichmachung zu erwägen (z. B. mus. I 32, Nr. 9: *Intr[oitus]* IV, wodurch eventuell sogar auf das musikalische Incipit verzichtet werden kann), auch dann, wenn die in Betracht kommende Quelle bereits durch einen Neudruck erschlossen ist (mus. I 7, Nr. 1–3, wo ja auch, entgegen der Bemerkung S. XV, kein Incipit geboten wird).

Der gesamte Inhalt des Katalogs wird in einem 50 Seiten umfassenden Anhang durch fünf sehr gründlich durchdachte und ausgezeichnet gearbeitete Register erschlossen, die ein müheloses und schnelles Auffinden aller gewünschten Titel und Daten ermöglichen: *Literatur, Verzeichnis der Fundorte, Personen-, Orts- und Sachregister, Initienregister und Incipitverzeichnis*. Letzteres enthält die musikalischen Incipits der anonymen Werke in den Codices 1–48 (Hofkapellenreperitoire; die anonymen liturgischen Kompositionen „geringen Umfanges und mäßiger musikalischer Qualität“ des frühen 17. Jahrhunderts in den Codices 49–53 sind nicht berücksichtigt). Die ausnahmslose Beifügung der Textanfänge hätte hier die Benützung noch mehr erleichtern können. Zur Ergänzung der ersten zwei Register sei im Hinblick auf weitere Konkordanzan (s. unten) außer den genannten Arbeiten von C. Gerhardt (Handschriften in Berlin, Gotha, Jena und Nürnberg) und W. H. Rubsamen (Bestände in Nürnberg LKA und GNM) noch auf folgende Literatur hingewiesen: E. Loge, *Eine Messen- und Motettenhandschrift des Kantors Matthias Krüger aus der Musikbibliothek Herzog Albrechts von Preußen*, Kassel 1931 (StuUB Königsberg); O. Schröder, *Das Eisenacher Cantorenbuch*, in: *ZfMw XIV*, 1931/32, S. 173–178 (Kreis-[früher Karl Alexander-] Bibliothek Eisenach); L. Finscher, *Eine wenig beachtete Quelle zu Johann Walters Passions-Turbae*, in: *Mf XI*, 1958, S. 189–195 (UB München).

Zusammenfassend darf man mit Befriedigung konstatieren, daß hier ein Katalog vorliegt, der in vollem Maße den an eine gediegene bibliographische Arbeit zu stellenden Anforderungen genügt: genaue und erschöpfende Information durch verlässliche Zitate und einwandfreie Titelaufnahmen, rasche und mühelose Orientierung auf Grund eines übersichtlichen Satzbildes sowie sauber gearbeiteter Register, und nicht zuletzt die Wiedergabe des neuesten Standes der For-

schung unter geschickter Ausnutzung der internationalen quellenkundlichen Literatur. So wird der Band ohne Zweifel einen Platz in der vordersten Reihe der jüngeren musikbibliographischen Werke einnehmen. Die Wissenschaft schuldet dem Verfasser ihren Dank für seine entsagungsvolle, muster-gültige Arbeit.

Um die Benutzung des Bandes und das Arbeiten mit den Stuttgarter Chorbüchern des 16. Jahrhunderts noch mehr zu erleichtern, mögen hier, namentlich im Hinblick auf quellen- und textkritische Fragen, in Listenform noch einige ergänzende Angaben zu einzelnen Kompositionen des württembergischen Hofkapellrepertoires folgen, wobei auf die zitierte Literatur und die oben angeführten Abkürzungen verwiesen sei.

Mus. I 1, Nr. 1: K Nürnberg LKA St. Egid. 29 (Rubsamen Nr. 90); Nr. 13: K ebda. (Rubsamen Nr. 148); Nr. 22: K Nürnberg GNM 8820 X (Rubsamen Nr. 162); mus. I 2, Nr. 6: K Nürnberg GNM 8820 B (Rubsamen Nr. 278); Nr. 7: K Nürnberg LKA St. Egid. 20 (Rubsamen Nr. 175); mus. I 3, Nr. 9: K Nürnberg GNM 83795 (Tenor), A Commer Mus. Bat III, 8, L Gerhardt, 93; Nr. 12: K Phalèse 1576; mus. I 4, Nr. 17: K RISM 1549², Erlangen UB 473, 3 (Krautwurst Nr. 71); mus. I 5, Nr. 13: K Nürnberg GNM 8820 B (Rubsamen Nr. 143); mus. I 6, Nr. 6: K Berlin 40013, Gotha Chart. A 98, Jena Weimar B, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), L Gerhardt, 83; mus. I 7, Nr. 11–18: K Nürnberg LKA Fenitzer IV 2^o 224 (Rubsamen Nr. 353–359); mus. I 8, Nr. 1: K Phalèse 1576; mus. I 9, Nr. 2: K Augsburg TS 4, München StB Mus. 91, München UB 327 (Finscher S. 194), L Gerhardt, 91 f.; mus. I 11, Nr. 13: K Nürnberg LKA St. Egid. 29 (Rubsamen Nr. 122); mus. I 14, Nr. 9 bis 15: K Nürnberg LKA Fenitzer IV 2^o 224 (Rubsamen Nr. 360, 347–352); mus. I 16, Nr. 10: K Nürnberg LKA St. Egid. 29 (Rubsamen Nr. 102); mus. I 18, Nr. 6: K Nürnberg LKA St. Egid. 20 (Rubsamen Nr. 42); mus. I 19, Nr. 13 und 14: K Nürnberg LKA Fenitzer IV 2^o 222 (Rubsamen Nr. 220 und 222); mus. I 20, Nr. 10: K ebda. (Rubsamen Nr. 217); mus. I 22, Nr. 3: K Beringus 1548, Breslau 3, 9, 11, 15 und 16, Zwickau XXXVI, 48 (nicht XXVI, 48!); Nr. 4: K Beringus 1548, Breslau 3, 5 und 15, A Commer Mus. Bat. VIII, 59; Nr. 7: K Beringus 1548; mus. I 24, Nr. 17: K RISM 1538¹,

L Gerhardt, 60; Nr. 23: K Schöffler 1524, Berlin 40013, Jena Weimar B, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), A Walt GA III, 43, L Gerhardt, 50 f.; mus. I 25, Nr. 5: K RISM 1555¹¹, 1558²⁰, Breslau 3 und 5, Erlangen UB 473, 4 (Krautwurst Nr. 102; dort weitere 16 Konkordanzen überwiegend der vierstimmigen Fassung). A Amsterdam 1951, hrsg. von B. Kahmann, und: Y. Rokseth, *Treize Motets et un Prélude*, Paris 1930, S. 28–35 (jeweils vierstimmig; der Komponist der Zusatzstimmen ist Arnold von Bruck); mus. I 30, Nr. 6: K Nürnberg LKA St. Egid. 29 (Rubsamen Nr. 140); Nr. 7: K ebda. (Rubsamen Nr. 129); mus. I 32, Nr. 8: K RISM 1539¹⁴ (Intr. Asc. I; das Initium des Bassus S. 175 ist zu verbessern in: g–g–g–g–a–a–g); Nr. 9: K Berlin 40013, Breslau 92, Rostock UB Saec. XVI–49 (L. Hoffmann-Erbrecht in AMI XXVII, 1956, S. 109), L Gerhardt, 49; Nr. 16: K Rostock UB Saec. XVI–49 (Hoffmann-Erbrecht, ebda.); mus. I 33, Nr. 6: K Berlin 40013, Dresden Gramma 14, 2, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), Stuttgart mus. I 42, L Gerhardt, 50; Nr. 7: K Nürnberg LKA Fenitzer IV 2^o 224 (Rubsamen Nr. 408); Nr. 8: K Berlin 40013, Gotha Chart. A 98, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), L Gerhardt, 52; mus. I 34, Nr. 4: K RISM 1532⁹ (nicht 1532¹⁰), 1553², Berlin 40013, Dresden 1/D/3 (Verdelot [„Verdoleth“]), Erlangen 473.3 (Krautwurst Nr. 87), Gotha Chart. A 98, Jena Weimar B (Senfl), Kassel mus. 4^o 24 (Verdelot), München UB 326 und 327 (Finscher S. 192 und 194), Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), Rom Vall. E II 55–60 (s. E. Lowinsky in JAMS 3, 1950, S. 212), Zwickau LXXXIII, L Gerhardt, 73; Nr. 7: K Königsberg 1740 (Loge S. 42), Thorn (an: Paul Kugelmann, *Eltliche Teutsche Liedlein*, Königsberg 1558 [1560], Warschau Polinski (ZfMw II, 1919/20, S. 211), Zwickau LXXXI (Verdelot); mus. I 35, Nr. 5: K Regensburg Städt. Museum Codex Mayrhofer; Nr. 6: K RISM 1538⁵, Scotus 1539 (nicht 1538), Erlangen 473, 3 (Krautwurst Nr. 77); Nr. 7: K RISM 1540⁶, Königsberg 1740 (Loge S. 37); Nr. 10: K Regensburg Proske A. R. 940/41; Nr. 11: K Berlin 40013, Kassel 4^o 24, A Walt GA II, 22 (nicht II, 50), L Gerhardt, 70; mus. I 36, Nr. 2: K Berlin 40013, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), L Gerhardt, 52;

Nr. 5: K Nürnberg GNM 83795 (Tenor), L Gerhardt, 93; Nr. 17: K Phalèse 1576; mus. I 39, Nr. 3: K Eisenach KB „Kantorenbuch“, Erlangen UB 473,3 (Krautwurst Nr. 86), München StB Mus. 13, Nürnberg GNM 8820 B (Rubsamen Nr. 214), Rostock UB Saec. XVI—49 und 71; mus. I 40, Nr. 7: K Berlin 40013 (Text „*Resurrexi. Et adhuc tecum sum*“), Jena Weimar B (desgl.), Leipzig UB Thomas 49, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus; Text wie vorgenannt), A WaltGA III, 49, L Gerhardt, 45; Nr. 8: K Breslau 92, 93, 95 und 101, Dresden Grimma 58, Erlangen UB 473,4 (Krautwurst Nr. 94), Rostock UB Saec. XVI—49, A CW 44, S. 4—7; Nr. 9: K Dresden Grimma 58, Erlangen UB 473,4 (Krautwurst Nr. 109), Nürnberg LKA Fenitzer IV 2^o 224 (Rubsamen Nr. 3), Rostock UB Saec. XVI—49; mus. I 42, Nr. 9: K Stuttgart mus. 133 (weitere K s. oben); Nr. 10: K Rhau 1544, Rhau Erben 1551, Berlin 40013, Dresden 1/E/24, Jena Weimar B, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), L Gerhardt, 56; Nr. 12: K Erlangen UB 473,4 (Krautwurst Nr. 117; Nr. 22: K ChorConst I (nicht II), A DTÖ VI, 120 (nicht XVI!); mus. I 43, Nr. 1: K RISM 1532⁹ (Willaert), 1538⁶ (Willaert), 1539⁹ (L'Heritier); Nr. 3: K Regensburg Proske B 211—215 („*Hermannus Cu*“; vgl. P. Mohr, *Die Handschrift B 211 bis 215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel und Basel 1955, S. 12; dazu F. Krautwurst in Mf IX, 1956, S. 338); Nr. 6: K RISM 1538³ (Hermannus [Werrekoren?]); Nr. 8: K RISM 1532⁹, 1539⁸, 1553², Bologna Q 27, Chicago Newberry II, 2 und 8, Erlangen UB 473,3 (Krautwurst Nr. 81), Modena Est. Mus. C 313, Modena Arch. Cap. Cod. IX, München UB 327 (Richafort), Paris BN Bourdeney Rés. V/851, Rom Giul. XII/4, Rom Vall. E II 55—60, A Monumentos de la Música Española XV, Rom 1954, S. 179—184; Nr. 10: Komponist: Johann Walter, K Rhau 1544, Rhau Erben 1551, Berlin 40013, Gotha Chart. A 98, Jena Weimar B, Nürnberg GNM 83795 (Tenor und Bassus), A WaltGA II, 106, L Gerhardt, 53; Nr. 14: München UB 327 (Finscher, S. 194); mus. I 46, Nr. 1: L M. Antonowitsch, *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Héle und de Monte*, Utrecht 1951.

Franz Krautwurst, Erlangen

Wilhelm Fucks und Josef Lauter: *Exaktwissenschaftliche Musikanalyse*. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag 1965. 59 S.

Die Exaktwissenschaftliche Musikanalyse (= E.M.) will die „*Formalstruktur von Werken der Musik*“ (7) mit Hilfe statistischer Methoden erfassen. Dem großen Aufwand an mathematischen Mitteln und Begriffen: absolute und relative Häufigkeit, Wahrscheinlichkeit, Häufigkeitsverteilung, Mittelwert, v -te Momente, Streuung, Schiefe, Kyrstosis, Exzeß, Gauß'sche Verteilung, theoretische und empirische Verteilung, Rechtecksverteilung, Freiheitsgrad usw., stehen nur zwei Parameter gegenüber, die am einzelnen Ton als letztem Element der Formalstruktur abgelesen werden: absolute Tonhöhe und relative, d. h. in Abhängigkeit vom notierten Wert verstandene Tondauer. Nicht verarbeitet wird also insbesondere die Stellung der Töne im Takt und die relative Tonhöhe. Komplexe von Elementen, die mit Hilfe der beiden Parameter untersucht werden können, sind die Sukzession zweier Töne, die Simultanintervalle, die konsekutiven Intervallpaare und andere. Das Gefälle der mathematisch-kombinatorischen Methode bestimmt also die Auswahl der statistisch zu untersuchenden Fakten: was leicht zu quantifizieren ist, geht in die Statistik ein, was sich der Quantifizierung widersetzt, bleibt draußen.

Die Ergebnisse der Untersuchung sind zum Teil trivial: so zeigt z. B. die Tonhöhenverteilung in der ersten Violinstimme von J. S. Bachs Doppelkonzert für zwei Violinen in *d*-moll klare Maxima auf den Tönen des *d*-Molldreiklanges a^1 , d^2 und f^2 . Zum Teil aber sind sie irreführend, wenn z. B. Tschairowskys 6. Symphonie mit 5,12 einen höheren Entropie-Wert zeigt als Weberns Streichquartett op. 28.

Ausgesprochenermaßen will die E. M. „*gesetzmäßige Entwicklungen gewisser Parameter in Abhängigkeit von der Zeit*“ auffinden (7), d. h. sie will statistische Gesetze für den Ablauf der Geschichte entdecken. Nicht gerade statistische, aber doch quantitative historische Gesetze wurden uns schon gelegentlich offeriert als Fortschritt zu immer entfernteren Obertönen oder als Konsonantwerden von Intervallen, die zunächst als Dissonanzen galten (Schönberg). Sie hatten aber nicht nur die Bedeutung von Gesetzen, sondern enthielten darüber hinaus

nach ein Sollen, waren Grundlage bestimmter musikalischer Ideologien, aus deren Geist heraus Werke entstanden, die den angenommenen quantitativen Verlauf zu bestätigen suchten. Die E. M. will allerdings keine musikalische Ideologie sein, sondern nur den historischen Verlauf exakt beschreiben (7), und zwar mit denselben Mitteln, deren sich auch die Physik zur exakten Beschreibung eines Naturvorganges bedient. Bei zunehmender Komplexität der statistisch erfaßten Teilstrukturen nun kompliziert sich der mathematische Apparat sehr rasch über das technisch zu bewältigende Maß hinaus. Die Autoren sehen zwei Auswege aus dieser Situation: die Beschreibung durch Funktionen, die eine gewisse Mittelung durchführen, oder die Beschränkung auf musikalisch interessante Gruppen von Elementen. Der erste Weg würde das Mißverhältnis zwischen den mathematischen Mitteln und dem phänomenalen Gehalt nur noch weiter steigern. Der zweite Weg könnte bedeuten, daß unter dem Deckmantel des „musikalisch Interessanten“ weitere musikalische Eigenschaften in die statistische Untersuchung eindringen. Dagegen wehren sich allerdings die Verfasser mit der Begründung, daß der eigentliche musikalische Sinngehalt nur sehr schwer begrifflich faßbar sei. Ein so wohlbekanntes Faktum aber wie z. B. die relative Tonhöhe müßte vor allem in den traditionellen klassischen und romantischen Musikstücken unschwer statistisch untersucht werden können. Das Unsicherwerden der relativen Tonhöhe bei Werken, die den oben angeführten Ideologien ihr Dasein verdanken, stellt andererseits selbst einen wichtigen phänomenalen Zug dar.

Wo sich die Verfasser rein auf mathematischen Boden bewegen, sind ihre Ergebnisse so exakt wie alles Mathematische. Eine Behauptung aber wie die, daß „schon ein so einfacher Parameter wie die Tonhöhe einer einzelnen Stimme für die Art der verwendeten Kompositionsregeln... charakteristisch sein kann“ (13), überschreitet die Grenzen der Mathematik entschieden. Es mag wohl sein, daß die Regeln eine gewisse Häufigkeit bedingen, keinesfalls aber gilt die Umkehrung, daß auch die Häufigkeitsverhältnisse einen eindeutigen Schluß auf die verwendeten Regeln zulassen.

Die E. M. will rein objektiv vorgehen und reduziert zu diesem Zweck die Struktur der Musik auf den akustischen Bestand

der absoluten Tonhöhe und (relativen) Tondauer. Von der Problematik dieses Vorgehens einem Gegenstand gegenüber, der seinem Wesen nach subjekt-objektiver Art ist, haben die Verfasser offenbar ein gewisses Bewußtsein, wenn sie einräumen, daß ihre Untersuchungen „nur wenig von dem Komplex“ erfassen, „der dem Zuhörer beim Hören von Musik in jedem Zeitelement gegenwärtig ist“ (8).

Friedrich Neumann, Salzburg

Kurt Westphal: Vom Einfall zur Symphonie. Einblick in Beethovens Schaffensweise. Mit zahlreichen Notenbeispielen und einer Faksimile-Beilage. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1965. 86 S.

Angesichts des lebhaften Interesses für das Geheimnis des künstlerischen Schaffensprozesses, das gelegentlich tiefgreifende Fehden heraufbeschwor, ist es verwunderlich, daß die Dokumentation auf diesem Sektor bisher nur zögernd voranschritt. Da selbst der schaffende Künstler nur wenig zur Erhellung dieser Frage beitragen kann, knüpft sich die einzig legitime und wissenschaftliche Methode, dem Entstehen und Wachsen einer Komposition nachzuspüren, an die Auswertung der Exposés, Skizzen und Entwürfe, die dem Werk vorausgingen. Für viele Kunstwerke läßt sich der status *crescendi* nicht mehr erhellen, sei es, daß die Skizzen nachträglich vernichtet wurden, sei es, daß sich der künstlerische Formungsprozeß improvisatorisch am Instrument vollzog oder als reine Gedächtnisleistung zu Ende geführt wurde. Nur in wenigen Glücksfällen sind umfangreiche Ausarbeitungen von Kompositionen auf die Nachwelt gelangt, die den Werdegang eines Kunstwerkes vom ersten Einfall bis zur ausgereiften Gestalt sichtbar werden lassen. Zu diesen Glücksfällen gehören die Skizzenbücher Ludwig van Beethovens.

Von seinen auf über 5000 Blatt geschätzten Skizzen wurde seit Nottebohms verdienstvollen, wenngleich unzureichenden Ansätzen im Jahre 1865 trotz der Initiative des Bonner Beethoven-Hauses bisher nur ein kleiner Teil ediert, obgleich eine intensive Beethovenforschung gerade hier ihren Hebel anzusetzen hätte. Seit Riemann werden die Skizzen zwar immer wieder sporadisch für Einzeluntersuchungen herangezogen, eine umfassende Auswertung verhinderte jedoch

die lückenhafte Editionsfrage. Paul Mies gründete 1925 seine Studie über die Bedeutung der Skizzen ausschließlich auf die Edition Nottebohms, erst die Dissertationen Otto Neumerckels (Wien 1935), Dagmar Weises (Bonn 1949), Erna Szabos (Bonn 1951) und Joachim von Heckers (Freiburg i. Br. 1956) haben der Arbeit an den Skizzen neue Impulse gegeben.

Kurt Westphal, der außer dem bereits edierten Material auch bisher ungenutzte Skizzen zu Rate zieht, will in seinen Untersuchungen nicht nur Beethovens thematischen Umformungsprozeß verdeutlichen, sondern auch die „künstlerische Tendenz“ dieser Änderungen in Richtung auf den Gesamtverlauf der einzelnen Formenteile am Beispiel der 2. Symphonie sichtbar machen. Es war ein glücklicher Gedanke des Verfassers, im ersten Hauptkapitel „*Beethovens Arbeit an seinen musikalischen Gedanken*“ systematisch vorzuführen und das Verfahren der Veränderung der Tonschritte, die Umkehrung der Bewegungsrichtung, den Wechsel des Taktes, die rhythmische Belebung, die Vereinfachung des Satzbildes, die Vermeidung der Sequenzierung, die Variierung des Periodenbaues und die Verengung resp. Weitung des Tonraumes im einzelnen nachzuweisen.

Westphal, der sich schon 1935 in seiner Dissertation als minutiöser Kenner der Wiener Klassik auswies, erkennt Beethoven als den konstruktiven Schaffentypus, der den ersten Einfall unmittelbar ins Bewußtsein rückt und auf dem Papier konkretisiert, im Gegensatz zu dem intuitiv Schaffenden, bei dem sich „nicht nur der geistige Zeugungs-, sondern auch der anschließende Ausarbeitungsvorgang im Unbewußten oder doch im Halbbewußten“ abspielt (19). Der Verfasser kann an zahlreichen Beispielen überzeugend darstellen, wie Beethoven erst schrittweise aus einem oft belanglosen Motiv den endgültigen Umriß eines Themas modelliert, wie die scheinbar mühelos gezeugte Vollgestalt einer Melodie in Wahrheit das Ergebnis harter Arbeit und ständigen Feilens war.

Das Kernstück der Studie bildet die Darstellung des Arbeitsganges an der zweiten Symphonie. Die sorgfältige Verwendung der von Mikulicz und Nottebohm edierten und die erstmalige Auswertung bisher unbeachteter Skizzen (Deutsche Staatsbibliothek Ber-

lin, Landsberg 12) ermöglichen es Westphal, wertvolle Erkenntnisse zur Entstehung sämtlicher Sätze dieser Symphonie zu vermitteln. Da sich Beethoven bei diesen Skizzen nicht auf geschlossene Themen beschränkte, sondern mehrfach längere Formverläufe notierte, ist die Auswertung gerade dieser Skizzen und ihre geschlossene Darstellung besonders ertragreich. Westphal zeigt u. a., wie Beethoven erst aus der Konzeption des Allegrothemas zur Notwendigkeit einer langsamen Einleitung als Eröffnungskontrast gedrängt wird, wie er sich vergeblich müht, die kurze Intonatio durch rhythmische Qualitäten zu beleben, wie er sie schließlich durch Verarbeitung des ersten Taktmotivs formal zu weiten sucht, während sich gleichzeitig das Allegro-Hauptthema unter dem Gewicht der Einleitung wandelt und Beethoven endlich zwingt, die Einleitung auf Grund der neugewonnenen Gestalt des Hauptthemas zu verwerfen und durch eine neue, die jetzt gültige, zu ersetzen. Westphal verfällt glücklicherweise nicht in den naheliegenden Fehler, jede Endfassung a priori als die optimale Gestalt zu erklären, sondern begleitet die Metamorphose der musikalischen Substanz mit seinem sorgfältig abgewogenen kritischen Urteil. Ein Wort hätte man sich noch zu Beethovens instrumentatorischem Verfahren gewünscht. Es fällt auf, daß Beethoven, soweit die bisher edierten Skizzenbücher erkennen lassen, recht sparsam mit instrumentatorischen Hinweisen verfuhr. Läßt sich das dahin deuten, daß Beethoven zunächst im wesentlichen abstrakt gestaltete und erst während der Partiturniederschrift das orchestrale Klangbild in seine gedanklichen Konzeptionen einbezog?

Vielleicht bringt die Edition weiterer Skizzenbücher, für die man sich nach dem Vorbilde Fischmanns auch die Beigabe des jeweiligen Faksimilebandes wünschte, eine Klärung der Frage, inwieweit Beethoven schon spontan von klangfarblichen Vorstellungen beherrscht wurde. Westphals gerade vom Methodischen her überzeugende Studie mit über 150 Notenbeispielen (leider ohne Lit.-Verzeichnis) weist einen gangbaren Weg, wie die Skizzenbücher tiefe Einsichten in die geistige Werkstatt des künstlerisch Schaffenden zu gewähren vermögen.

Heinz Becker, Bochum

Theodor Klauser: Kleine abendländische Liturgiegeschichte. Bericht und Besinnung. Mit 2 Anhängen: Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses. Ausgewählte bibliographische Hinweise. Bonn: Peter Hanstein 1965. 245 S.

Dieses Buch ist nicht für den Musikwissenschaftler geschrieben, sondern für den Laien, der seine Liturgie verstehen und, da diese geschichtlich, in einer keineswegs geradlinigen und folgerichtigen Geschichte geworden ist, sich um diese Geschichte bemüht. Es ist aber selbstverständlich, daß auch jeder Musikhistoriker, der sich mit der katholischen Kirchenmusik beschäftigt und, wie könnte man Musikgeschichte studieren ohne die Kirchenmusik miteinzubeziehen, die Liturgie als die Auftraggeberin der Kirchenmusik verstehen muß, in ihren verschiedenen Perioden, also in ihrem verschiedenen Verhältnis zur Kirchenmusik, mit ihren wechselnden Wünschen und Erlaubnissen. Das Buch, das bereits in vier Auflagen vorlag und nun in beträchtlich erweiterter Neufassung erschienen ist, bringt nicht viele Einzelheiten, die unmittelbar für den Musikhistoriker wichtig wären; das würde ein Handbuch der Liturgiegeschichte erfordern; aber es führt den liturgischen Geist der einzelnen Perioden vor, und das ist mindestens ebenso wichtig, wie örtliche oder zeitliche Besonderheiten.

Der Verfasser teilt die Geschichte der katholischen Liturgie in vier Perioden ein: I: bis zu Gregor dem Großen, II: bis Gregor VII., III: bis zum Konzil von Trient, IV: bis zum zweiten vatikanischen Konzil. Die übliche musikalische Periodisierung stimmt nicht völlig damit überein. So rechnet man gern die Periode der Gregorianik bis etwa 800 oder 900 und läßt dann die abendländische Musik beginnen mit dem Auftreten der Mehrstimmigkeit. Aber trotzdem, die Charakterisierung des ersten Zeitabschnittes als „Die Periode der schöpferischen Anfänge“ gilt. In ihr entstehen die gregorianischen Formen aus jüdischen und griechischen Quellen; die lateinische Kirchensprache setzt sich durch. Ein Einfluß des kaiserlichen Zeremoniells auf die Liturgie wird aufgezeigt (und sollte es nicht auch die Musik beeinflussen haben? Aber das ist eine der wichtigen Fragen, die sich bei der Lektüre des Buches für den Musikwissenschaftler erheben).

Die zweite „Periode der fränkisch-deutschen Führung“ enthält nun das, was man

bisweilen die „goldene Zeit der Gregorianik“ nannte. Aber der römische Choral wird mitsamt der Liturgie nach dem Norden verpflanzt (und die Frage ist, was das für die Musikgeschichte bedeutet: Textierung der Melismen, nach Ansicht des Rezensenten auch Änderung des Rhythmus). Und was die Mehrstimmigkeit betrifft, so datiert der Rezensent ihr erstes wirksames Auftreten im abendländischen Bereich auch auf das 7. Jahrhundert. Wichtiger aber als manche nördliche Elemente, die die Liturgie jetzt aufnimmt, ist die Entstehung der „Privatmesse“, die der Priester sozusagen für sich selber feiert.

Der dritte Teil, „die Periode der Auflösung der Wudierungen, der Um- und Mißdeutungen“, erörtert dann die Folgen dieser Privatmesse. Der Laie verliert den Zusammenhang mit dem gottesdienstlichen Geschehen; er ist mit den Bedürfnissen seiner Frömmigkeit sozusagen auf sich selber angewiesen. Die Musik aber wird zum Schmuck, da ihre Texte sowieso vom Priester gebetet werden. Das bedeutet aber, sie wird aus der strengen liturgischen Verpflichtung entlassen. Die ästhetische Seite tritt in den Vordergrund, und die Kunst kann sich ohne Rücksichtnahme auf die nicht mehr geistig beteiligte Gemeinde frei entfalten. Welche Wichtigkeit dies für die weitere Geschichte der Kirchenmusik hat, und diese ist immer noch in dieser Periode der wesentliche und vorwärtsweisende Teil der Kunstmusik überhaupt, das liegt auf der Hand.

Der vierte Teil enthält „die Periode der ehernen Einheitsliturgie und der Rubrizistik“. „Das Frömmigkeitsleben der Gläubigen wird nur noch in verhältnismäßig geringem Ausmaß durch die Liturgie bestimmt.“ So darf man also auch in der Kirchenmusik dieser Zeit nicht allzuviel nach einem Ausdruck der Frömmigkeit schauen, zum mindesten nicht nach einer liturgischen Frömmigkeit. Die Liturgie wird zeremoniell. „Der ‚Hof haltende‘ eucharistische Christus sollte eben genau wie ein Fürst behandelt werden . . . Kein Wunder, daß der in der Brorgestalt verborgene Gottessohn nun mancherorts auch ein Pagen-corps erhielt . . . Pagen im weißen spanischen Kostüm, mit einem Salondegen an der Seite . . . Kein Wunder, daß jetzt die polyphone und instrumentale Kirchenmusik vielfach den Charakter einer weltlichen Hofmusik annahm.“

Das ausgezeichnete Buch steht voll und ganz im Geiste der liturgischen Erneuerungsbewegung, die durch das neue Konzil amtlich wurde. So ist dieser historische Rückblick, der die weithin tragische Geschichte der Liturgie und letztlich auch der Kirchenmusik, d. h. einer echten Kirchenmusik, aufzeigt, auch für jeden hilfreich, der diese auch musikalische Erneuerung beobachten oder an ihr teilnehmen will. Abschließend sei auf die Bibliographie hingewiesen, eine Auswahl, aber doch eine sehr umfangreiche; sie macht einen Großteil des Buches aus und bietet die Möglichkeit, den Problemen, die oft nur skizziert werden, nachzugehen.

Ewald Jammers, Heidelberg

Das karolingische Tonar von Metz. Herausgegeben und erläutert von Walther Lipphardt. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1965. 309 S., 2 Taf. (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen. 43.)

Was Metz für die Entwicklung des Choralgesangs bedeutet, das ist in den letzten Jahrzehnten stetig deutlicher geworden. Die „Schola Cantorum Mettensis“ unter Chrodegang hat für das ganze Frankreich einst das Vorbild abgegeben; die „Metzer Neumen“ sind in die musikalische Schriftgeschichte eingegangen, wiewohl man hier in Zukunft differenzierter vorgehen muß. Wenn nun eine Metzger Handschrift (Stadtbibliothek Hs. 351) sich als das älteste überhaupt bekannte Tonar, ja als das „älteste umfassende Dokument des gregorianischen Chorals“ (S. VII) kundgibt, dann ist dies eine wichtige Stufe hin zu den Quellen der Frühzeit des Chorals.

Das Metzger Tonar des 9. Jahrhunderts stammt aus der Praxis der obengenannten „Schola Cantorum“. Es nach allen nur erdenklichen Seiten hin aufgeschlüsselt zu haben, ist das Verdienst des Verfassers, der ein höchst willkommenes alphabetisches Verzeichnis der Offiziumsantiphonen in der ersten Hälfte des Buches verankert hat (S. 69–100). Als Verfasser oder Kompilator vermutet Lipphardt Alkuin, als Umformer gibt sich dessen Schüler Aldric zu erkennen. Auf alle Fälle muß die Ordnung der älteren Tonarvorlage (um 820) noch vor Aurelian gesetzt werden, so daß diese Metzger Handschrift als direkter Vorläufer der großen ottonischen und salischen Tonare anzusprechen ist.

Der nächste Schritt in der Tonarforschung wird von Lipphardt bereits angekündigt: er wird darin bestehen, die Vorläuferschaft des karolingischen Tonars weiter auszubauen. Nicht umsonst wird an allen möglichen Stellen die Bamberger Handschrift Lit. 5 in Beziehung zu Metz gesetzt, deren inniger Zusammenhang mit der Reichenau auch in den Jahren der versuchten Entthronung dieser Insel nicht in Zweifel zu setzen ist. Für Lipphardt ist es klar, daß die Metzger Tradition auch in der Reichenau des 12. Jahrhunderts weiterwirkt. Das schwierige Werk einer Brücke ausführen zu können, das wünschen wir dem Verfasser. Man darf nach allem sagen, daß wir eine derart wichtige Quellen-Publikation im Bereich der Choralforschung seit einigen Zeiten nicht mehr zu verzeichnen hatten.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Franz Krautwurst: Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen (Ms. 437, 1–4). Erster Teil: Die Handschriften. Zweiter Teil: Die Werke. Sonderdruck aus: Jahrbuch für fränkische Landesforschung. 25 u. 27, 1965 u. 1967, S. 273–324 u. 253–281.

Der Verfasser, der sich durch zahlreiche Aufsätze und Editionen seit über einem Jahrzehnt als einer der besten Kenner der deutschen Musik der Reformationszeit ausgewiesen hat, legt die ersten beiden Teile seiner 1955 von der Philosophischen Fakultät der Universität Erlangen angenommenen Habilitationsschrift vor, nach Inhalt und Form auf den neuesten Stand der Forschung gebracht, jedoch leicht gekürzt. Die Studie behandelt quellenkundlich und musikhistorisch den Restbestand von vier (früher mindestens sieben) Chorbüchern aus dem Besitz des ehemaligen Zisterzienserklosters Heilsbrunn. Sie wurden zwischen 1538 und 1548 hauptsächlich von dem Klosterrector Johann Hartung, dem Schwiegervater Caspar Othmayrs, geschrieben. Als reine Gebrauchshandschriften überliefern sie einen wesentlichen Teil des vollständigen Repertoires einer evangelischen Urkantorei und sind etwa vergleichbar mit den Torgauer Walter-Handschriften aus dem mitteldeutschen Raum.

Nach detaillierten Bemerkungen über die Geschichte der Bücher und Wasserzeichen, Schreiber, Notenschrift, Rastrierung und Stimmanordnung (acht Faksimiletafeln im

Anhang bieten dazu eine gute visuelle Ergänzung) schließt sich als Kernstück dieses ersten Teils die ausführliche Beschreibung und Inhaltsangabe der vier Folianten an. In der Anordnung und im übersichtlich gesetzten Schriftbild der Verzeichnisse folgt der Verfasser im wesentlichen den von Clytus Gottwald im Katalog der Stuttgarter Codices angewendeten Prinzipien. Sie bieten auf gedrängtem Raum mannigfaltige Informationen über die liturgische Stellung, Cantus firmi, Konkordanz und Neuauflagen der einzelnen Werke. Für spätere Verweise ist auch die Durchnummerierung der insgesamt 128 Kompositionen sowie ihre gesonderte Zählung innerhalb der Chorbücher praktisch.

Eine der Hauptaufgaben dieser Studie bestand in der Suche nach Quellenkonkordanz und in der Ermittlung der Autoren der zahlreichen hier anonym überlieferten Werke. Welche Probleme zu bewältigen waren, zeigt etwa das Chorbuch 4, dessen Inhalt fast ausschließlich anonym verzeichnet ist. Nach gründlichster und gewissenhafter Durchforstung der deutschen und zahlreicher ausländischer Quellen ist es Krautwurst nicht nur gelungen, eine imponierende Anzahl von Konkordanz zusammenzutragen und so für den aufmerksamen Leser ein komplexes Bild der weitläufigen Verzahnung der deutschen Musiküberlieferung jenes Jahrhunderts nachzuzeichnen, sondern auch den größten Teil der Anonyma zu identifizieren.

Im zweiten Teil untersucht der Verfasser die 128 verschiedenen Werke zunächst nach Gattungen. Die Einteilung nach der liturgischen Funktion der einzelnen Stücke wird dem Charakter dieser reinen Gebrauchssammlung am besten gerecht, auch wenn heute über die damalige gottesdienstliche Verwendung der meisten der hier zahlreich vertretenen Psalm-, Evangelien- und Epistel-motetten sowie der Kompositionen über gewisse alttestamentarische Texte noch keine Klarheit besteht. Ein weiteres Kapitel ist der Überlieferungsgeschichte gewidmet. Mit Recht stellt Krautwurst die Heilsbronner Chorbücher als die früheste handschriftliche Quelle für Maßproprien aus dem zweiten Teil von Isaacs *Choralis Constantinus* heraus. Läßt sich diese frühe Niederschrift noch mit der Nähe zu Nürnberg erklären, wo Formschneider 38 Jahre später das Werk zum Druck bringt, so bleibt die Herkunft von vier

hier singular verzeichneten Hymnenbearbeitungen Crequillons rätselhaft. Ein Nachtrag zum 1. Teil der Schrift bringt einige weitere Konkordanz aufgrund von kürzlich veröffentlichten quellenkundlichen Arbeiten. Ein wertvolles Incipitverzeichnis der 12 singular überlieferten Kompositionen macht den Beschluß.

Überblickt man das Repertoire als Ganzes, so fällt auf, daß deutsche protestantische Kleinmeister wie Dietrich, Mahu, Resinarius, Walter u. a. eine gewisse Sonderstellung genießen, während Altmeister wie Finck und Stoltzer, die zur gleichen Zeit von Rhau und den Schreibern vieler mitteldeutscher Quellen besonders geschätzt wurden, vollständig fehlen. Jüngere und ältere niederländische Komponisten — Crequillon, Gombert, Isaac, Mouton u. a. — sind zahlreich vertreten, dagegen der von den Nürnberger Druckern so gern veröffentlichte Josquin Desprez mit nur einer Psalmmotette. Angesichts solcher Divergenzen drängt sich die Frage auf, ob dieses in sich durchaus geschlossene Repertoire etwa die zeitgenössischen Wittenberger und Nürnberger Drucke in mancher Hinsicht ergänzen sollte oder ob es sich nur um landschaftlich bedingte oder in der Person des Schreibers zu suchende Eigenwilligkeiten handelt. Der Inhalt der drei in Verlust geratenen Chorbücher könnte auf diese Fragen eine Antwort geben.

Hoffentlich läßt die Fortsetzung der Arbeit nicht lange auf sich warten. Schon diese ersten beiden Teile zeigen, daß es sich um eine wichtige, unsere Kenntnisse der Musik der Reformationszeit wesentlich bereichernde Studie handelt.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Rudolf Flotzinger: Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster. The-matischer Katalog. Wien 1965 (in Kommission bei Hermann Böhlau Nachf., Wien—Graz—Köln). 274 S. (Tabulae Musicae Austriae. II.)

Die Musikbibliothek des Stiftes Kremsmünster besitzt elf Lautentabulaturen, und zwar zwei Drucke und neun Handschriften. Da bisher nur wenige dieser handschriftlichen Sätze veröffentlicht wurden, ist Flotzingers Arbeit sehr zu begrüßen. Der Katalog ist aus seiner Dissertation hervorgegangen (*Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster mit musikgeschichtlicher Auswertung der Handschriften L 64 und L 81*

sowie thematischem Katalog des Gesamtbestandes, Wien 1964).

In der Einleitung werden die Handschriften eingehend beschrieben. Der Inhalt von L 64 besteht in der Hauptsache aus lateinischen Hymnensätzen, Studien-Excerpten nach dem 2. Teil des *Transilvano* von Girolamo Diruta (Venedig 1609), 18 Solostücken (meist Tänzen) in italienischer Tabulatur für eine siebendörige Laute, 35 französischen und 10 spanischen Airs mit und ohne Lautenbegleitung sowie 3 italienischen Monodien. Die Eintragungen rühren von einer Hand her, der Schreiber war wohl ein Mönch. Flotzinger vermutet, die Handschrift sei zwischen 1601 und 1632, wahrscheinlich um 1610, in Italien entstanden und von P. Benedikt Lechler, der als Komponist und Sammler von Lautenstücken bekannt ist, 1633 nach Kremsmünster gebracht worden. Die meisten Lieder wurden aus den Bänden I—IV der Sammlung *Airs de differents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille* (Paris 1608—1613) entnommen und der Lautensatz aus der französischen Tabulatur in die italienische übertragen. In der Handschrift ist noch eine textierte Unterstimme notiert, die mit der tiefsten Stimme der Lautenbegleitung der Drucke übereinstimmt.

Der Inhalt der Handschrift L 81 ist recht bunt. Sie enthält Stücke in französischer Tabulatur für eine zehndörige Laute in verschiedener Stimmung, Stücke in italienischer Tabulatur für eine Laute in alter Stimmung sowie Stücke in italienischer Tabulatur für eine fünfdörige Gitarre. Die Sätze bestehen aus Tänzen, Präludien, Toccaten, Fantasien und deutschen sowie italienischen Liedern. Eingestreut sind lateinische und deutsche Verse über Liebe, Musik und Lautenspiel. Offenbar war der Schreiber Student. Unter den Gitarrenstücken befindet sich ein *Praeludio d[omi]ni Sebastiani de Halwihl quod ipsemet descripsit*. Flotzinger nimmt an, daß dieser der Schreiber der Tabulatur war und mit Johann Sebastian Graf von Hallwil identisch ist, der 1622 in Innsbruck geboren wurde und 1700 in Wien als kaiserlicher Wirklicher Geheimer Rat und Kammerherr starb. Drei Sätze sind *Gouttier* (*Guttier*) gezeichnet. Der Satz *Guttiers Stückh/ so er dem Fürsten/ von Eggenberg dediciert* ist aus den *Oeuvres* von Pierre Gaultier (Rom 1638) entnommen (nicht Jacques, wie S. 29 versehentlich an-

gegeben ist). Die Eintragungen müssen also zwischen 1638 und spätestens 1650 vorgenommen worden sein.

Die übrigen sieben Handschriften sind Lautenbücher in französischer Tabulatur und enthalten Tanzsätze und Suiten. Die Stücke rechnen in der Regel mit einer elfdörigen Laute in der *d*-moll-Stimmung. Nur ausnahmsweise werden in L 77 und L 83 abweichende Stimmungen verlangt. Die Schreiber dieser Tabulaturen sind unter den Angehörigen des Klosters zu suchen. Wie in anderen Klöstern ist in Kremsmünster eine eifrige Pflege des Lautenspiels bezeugt. Die Eintragungen in L 78 rühren von zwei Schreibern her, der zweite war P. Sigismund Gast (1645—1711), ein vortrefflicher Lautenist. Nur dreimal wird ein Komponist genannt: *Gottier*, *Gottie* (= Gaultier), *Loggi* (= Johann Anton Graf Losy von Losinthal). Die Handschriften L 82, 85, 83 und 79 weisen die gleichen Schriftzüge auf, der Schreiber war vielleicht P. Ferdinand Fischer, ein Meister des Lautenspiels. Die Eintragungen wurden etwa in den Jahren 1680 bis 1710 vorgenommen. Es fällt auf, daß in L 82 und L 85 nur wenige Stücke Satzbezeichnungen tragen und ein Komponist nie genannt wird. In L 83 werden als Autoren R. Berhandtzky, Biber, Gallot, Comte Logi, F. Ignaz Hinterleitner, Muffat und Pecheur angeführt. Die Nrn. 200—288 sind eine Fortsetzung von L 85. In L 79 werden Komponisten oft genannt: Bittner, Du But, Du Faut, Du Pres, Gallot, Gaulttier, Mouton, Esaias Reusner (E. R.) (nicht Berhandtzky, Lauffensteiner und Logi, wie S. 46 versehentlich angegeben ist). Die nicht signierten Stücke Nr. 1—66 stammen aus E. Reusners *Neuen Lauten-Früchten* 1676, die Stücke Nr. 225—296 aus dessen *Delitiae Testudinis* 1667. Die Tabulatur enthält auch acht Sätze für zwei Lauten (Nr. 202—224). Die Handschrift L 77 stammt wohl aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Nur selten wird ein Komponist genannt: Du Faut (*Gigue*), Lauffensteiner (*Suite*), Weichenberger. Außer Solosätzen enthält die Handschrift fünf Partien a 3, darunter eine von Weichenberger, und eine Partia a 5. Doch ist von diesen Lautenkonzerten nur die Lautenstimme erhalten. In der Handschrift L 84, die um 1710 geschrieben wurde, sind alle Sätze unsigniert.

Im thematischen Katalog sind die Handschriften nach der angenommenen Entste-

hungszeit, die Sätze einer Handschrift nach der Reihenfolge des Originals angeordnet. Wohl um Platz einzusparen, wurde die Tabulatur nicht wiedergegeben und für die Übertragung, in der die Stimmführung ausgearbeitet ist, ein Fünfliniensystem mit oktavierendem Violinschlüssel gewählt. Zu Beginn eines Incipits, das meist vier Takte oder zwei Großtakte umfaßt, sind Generalvorzeichen, jedoch keine Taktzeichen gesetzt. Die Spielzeichen der Tabulatur sind beibehalten, fehlende Satzbezeichnungen ergänzt. Den Incipits sind u. a. folgende Angaben beigegeben: Name des Komponisten, soweit bekannt, Art der Tabulatur und Stimmung der Laute, Konkordanz-Vermerke, Nachweis des Auftretens in anderen Werken, etwaige Neuausgaben. Die neun Handschriften enthalten 1318 Stücke, die Konkordanz nicht mitgerechnet. Nach den Handschriften sind die Drucke E. Reusners angeführt: *Delitiae testudinis*, Titelaufgabe o. J., *Neue Lauten-Früchte* 1676. Sie bringen nur 11 neue Stücke. Die Einrichtung des Katalogs entspricht wissenschaftlichen Anforderungen. Es ist daher sehr schade, daß die Übertragung nicht frei von Druck- und Übertragungsfehlern ist.

Flotzinger betont, daß vom Versuch einer Identifizierung aller anonym überlieferten Sätze abgesehen werden mußte. Daher konnte er nur in gewissen Fällen den Verfasser angeben. So läßt sich z. B. noch nachweisen, daß Sätze aus folgenden Drucken entnommen wurden: Pierre Gaultier, *Oeuvres*, Rom 1638: Nr. 71, 73—78, 92, 94, 95; Jacques Bittner, *Pieces de Lut*, o. O. 1682: Nr. 388—414, 416—440; Philipp Franz Lesage de Richée, *Cabinet Der Lauten*, o. O. u. J. (1695): 1207.

Hans Radke, Darmstadt

Joyce Ellen Mangler: *Rhode Island Music and Musicians 1733—1850*. Detroit 1965: Information Service Inc. XIX, 90 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 7).

Dieser Band der verdienstvollen Serie ist eine Art Nachtrag zu den in der *Rhode Islands History* Bd. 17 und 23 ebenfalls bis 1850 reichenden einschlägigen Studien der Verfasserin. In der Einleitung (XI—XVIII) wird eine mangels ergiebiger Quellen mehr summarische Darstellung der musikgeschichtlichen Entwicklung dieses Bundesstaates versucht, dessen von Anfang an nicht unbedeu-

tende Hauptstadt Providence seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine von Baptisten gegründete Universität besaß, an der mancher der hier genannten Musiker eine Stellung bekleidete, so der mehrfach hervortretende Andrew Law (1749—1821), der 1773 eine Singing School gründete, die er zwei Jahre leitete. Daß bis über 1800 hinaus die Kirchenmusik, der nur zögernd instrumentale Beteiligung zugestanden wurde, das Übergewicht hatte, und daß die religiösen Singgemeinschaften, unter ihnen als bedeutendste die Psallionian Society, 1809—1833, für lange hin das Rückgrat des musikalischen Lebens bildeten, ist angesichts des starken puritanischen Einflusses naheliegend. Die Instrumentalmusik und gar ein Konzertleben entwickelten sich, unter Teilnahme der Militärkapellen, ebenfalls langsam. Das Register zählt viele derartige Unternehmungen auf, die zumeist kein langes Leben hatten oder einander ablösten. Während sich eine vielseitige musikpädagogische Tätigkeit frühzeitig entfaltete, konnte das Theater, vorwiegend durch Wandertruppen besetzt, erst später zur Geltung gelangen.

Das sorgfältig gearbeitete *Directory*, weiterhin aufgefächert in Musiker, Lehrer, Händler, Instrumentenbauer und Choristen, vermag selten die vollen Lebensdaten der Beteiligten, nur diejenigen ihrer Tätigkeit in Rhode Island anzugeben. Besondere Bedeutung hatte außer Law Oliver Shaw (1779—1848) sein gleichnamiger Sohn (tätig 1821—1840). An bekannteren deutschen Namen begegnen C. T. Pachelbel, Sohn des Orgelmeisters, G. Graupner (beide MGG), J. Geib (ebda X, 290) und die Dynastie der Muenscher. Eine Bibliographie, Zeitungsliste und Übersicht der Handschriften schließen ab. Reinhold Sietz, Köln

Oskar Kroll: *Die Klarinette. Ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre Großmeister*. Bearbeitet von Diethard Riehm, Kassel: Bärenreiter 1965. 93 S., XVI Taf.

Oskar Kroll, der aus dem letzten Weltkrieg nicht zurückkehrte, gehörte zu den wenigen Klarinettenisten, die sich auch für die Geschichte ihres Instruments und die Entwicklung seiner Spielpraxis interessierten. In einer Reihe von Aufsätzen, die ihn als belehrten Kenner seines Fachgebiets ausweisen, trug er Wissenswertes zu diesem Gegenstand zusammen. 1944 schloß er das

Manuskript zu dem vorliegenden, zusammenfassenden Buch ab, das Diethard Riehm auf den derzeitigen Forschungsstand brachte. Kroll wollte sein Buch „*nicht als wissenschaftliche Arbeit, sondern als Zusammenfassung aller wichtigen Berichte*“ verstanden wissen. Ihm ging es darum, bei dem „*deutschen Klarinettenisten Interesse an der Geschichte seines Instruments*“ zu wecken, „*und ihn zur Pflege seiner wertvollen Solo- und Kammermusik*“ anzuregen. Wenn man weiß, welch bescheidenen Anteil die Klarinette bisher an der Pflege der älteren Musik hat, kann man Krolls Absicht nur begrüßen. Das Buch unterrichtet hinreichend über die Frühformen der Klarinette, gibt eine fleißige Zusammenstellung der wichtigsten frühen Belegstellen, führt den Leser durch die Vielfalt der technischen Details, streift sogar Seitenzweige der Entwicklung, z. B. die Versuche zur Konstruktion von Kombinationsklarinetten, und verschafft dem Leser einen guten Überblick über die wichtigste Literatur. Dem mit viel Liebe geschriebenen Buch wird man mit um so größerer Nachsicht begegnen, als Autor und Bearbeiter keine wissenschaftlichen Ziele anstrebten, sondern lediglich den Praktiker und Laien unterrichten wollten. Gerade deshalb hätte man sich aber gewünscht, daß die Neuausgaben der älteren Literatur übersichtlicher dargestellt worden wären. Eine alphabetisch oder chronologisch geordnete Tabelle mit Angabe des jeweiligen Herausgebers und des Impressums hätte dem beabsichtigten Zweck besser gedient als die sporadischen Hinweise, die in die ermüdende und keineswegs lückenlose Aufzählung der Werke eingeflochten sind. Wenn der Bearbeiter die Neuausgaben der Werke von Crusell, Gebauer, Reicha, Rossini und Riotte erwähnt, so will der Leser doch auch erfahren, wo diese Werke erschienen sind.

Kleinere Versehen und Nachlässigkeiten im sprachlichen Ausdruck wird man mit Gelassenheit übergehen. Einige Anmerkungen sollen den recht guten Gesamteindruck des Buches nicht beeinträchtigen. Der Hinweis (S. 21), „*unsere Sammlungen besitzen anscheinend kein Chalumeau*“, ist unzutreffend, obwohl der Rezensent vor zehn Jahren noch derselben Ansicht war. Tatsächlich haben sich im Musikhistoriska Museet Stockholm mehrere Originalchalu-meaux erhalten, die Otto Steinkopf für seine Kopien benutzte. Da Riehm (S. 11)

auf diese Nachbildungen verweist, hätte ihm bewußt werden müssen, daß Nachbildungen nur mit Vorlagen möglich sind. In der Aufzählung der Komponisten, die im 18. Jahrhundert für das Chalumeau schrieben, sind die Namen Fasch, Heinichen und Molter zu ergänzen. Hier ist auch auf Krolls eigene Arbeit über das Chalumeau in der ZfMw XV, 1932, 374—378, zu verweisen, ferner auf die Studie von Edgar Hunt in The Galpin Society Journal XIV, 1961, 41—44.

Beim „Übersichblasen“ handelt es sich keineswegs um eine „*eigentümliche Gewohnheit*“ (S. 18), sondern gerade um den uralten Spielansatz. Die frontale Blattlage bei Heteroglottern ist noch als Rudiment der folkloristischen Idioglotter zu verstehen, bei denen die Lamelle stets frontal, d. h. auf der Grifflochseite, ausgeschnitten wird. Gerade das Weiterleben dieser folkloristischen Spieleigenheit läßt weitreichende Rückschlüsse auf die barocke und klassische Klangvorstellung zu. Erst der Wandel des Stilwollens im ausgehenden 18. Jahrhundert zwang die Spieler zur Änderung ihres Ansatzes. Bezeichnenderweise wurde die Frage der Blattstellung innerhalb der Bläserliteratur des 18. Jahrhunderts nicht diskutiert. Daraus läßt sich folgern, daß das sogenannte „Übersichblasen“ und die daraus resultierende Klangqualität durchaus dem Klangempfinden der Zeit entsprachen. — Die Behauptung (S. 34), im modernen Italienisch heiße die Klarinette nicht mehr „*clarinetto*“, sondern „*clarino*“, verblüfft. Alle modernen italienischen Wörterbücher verzeichnen die Klarinette als „*clarinetto*“; auch in den modernen Druckpartituren wird das Instrument als „*clarinetto*“, nicht als „*clarino*“ aufgeführt. — Arghül und Launedda (Tafel I) sollte man als folkloristische, nicht als „*primitive*“ Klarinettenformen bezeichnen. Ungeachtet dieser Anmerkungen darf man aber dieses mit Tafeln, Strichätzungen und Notenbeispielen gut ausgestattete Buch jedem Klarinettenisten zur Lektüre empfehlen.

Heinz Becker, Bochum

John Henry van der Meer: Typologie der Sackpfeife. Sonderdruck aus: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. 1964, S. 123—146.

In der vorliegenden Studie versucht der Verfasser, „*einen Überblick über die verschiedenen Arten von Sackpfeifen in Geschichte und Gegenwart zu gewinnen*“. Er

kann sich dabei auf ein umfangreiches Schrifttum stützen, da die Instrumentenkunde der Sackpfeife stets besondere Beachtung schenkte und auch bereits bemüht war, das Material zusammenzufassen und zu ordnen (vgl. z. B. Anthony Baines: *Bagpipes*. Oxford 1960). Über Konstruktion und Verbreitung des Instruments sind wir daher relativ gut unterrichtet. Dagegen wurde der historische Gesichtspunkt bei den Untersuchungen zumeist nur ungenügend berücksichtigt, so daß die Kenntnisse über die geschichtliche Entwicklung der Sackpfeife noch unvollkommen sind. Diese Lücke wenigstens z. T. auszufüllen und mit Hilfe der Typologie auch für die Geschichte des Instruments gesicherte Anhaltspunkte zu gewinnen, ist ein wichtiges Anliegen des Verfassers. Bei der Ausführung seines verdienstvollen Vorhabens begegnen allerdings beträchtliche Schwierigkeiten. Aus den verschiedensten Gründen haben sich aus älterer Zeit nur wenige Sackpfeifen erhalten, so daß der Verfasser bei seinen historischen Ermittlungen überwiegend auf bildliche Darstellungen des Instruments angewiesen ist. Diese treten zwar seit dem 13. Jahrhundert in zunehmender Zahl auf, doch sind ihre Auswertungsmöglichkeiten begrenzt. So lassen sich z. B. für die typologische Bestimmung der Sackpfeife wichtige Details (wie die Art der Rohrblätter) auf den Abbildungen direkt nicht erkennen. Der Verfasser behilft sich in diesen Fällen mit einer empirischen Regel und betrachtet Pfeifen mit deutlich zylindrischem Umriß als Klarinetten und solche mit konischem Umriß als Oboen. Er ist sich dabei der Problematik seines interpretatorischen Verfahrens durchaus bewußt und versucht, die an Hand von bildlichen Darstellungen für die Vergangenheit gewonnenen hypothetischen Untersuchungsergebnisse durch weitere Quellenermittlungen, vor allem durch den Vergleich mit rezenten Sackpfeifen zu überprüfen und abzusichern. Eine solche Bestätigung ist durch die Anwendung der vergleichenden Methode natürlich nur dann zu gewinnen, wenn ein bestimmter Instrumententyp ohne wesentliche Veränderungen bis in die Gegenwart tradiert wurde, ein Sachverhalt, der bei Sackpfeifen zwar oft, jedoch nicht immer gegeben ist, so daß zwangsläufig manche Feststellungen ihren hypothetischen Charakter nicht verlieren. Man muß dem Verfasser jedoch dankbar sein, daß er sich durch die

methodischen Schwierigkeiten und die ungünstige Quellenlage nicht abschrecken ließ, seinen typologischen Versuch zu unternehmen, der gerade durch die Einbeziehung von historischem Material eine breitere Grundlage erhält. Allein die Zusammenstellung und vergleichende Auswertung der bildlichen Darstellung für die Sackpfeife, die hierbei zum erstenmal in diesem Umfang vorgelegt wird, ist überaus wertvoll.

Die typologische Ordnung des Materials wird auf Grund von nur wenigen Merkmalen vorgenommen. Es sind dies im wesentlichen folgende Kriterien: die Beschaffenheit des Rohrblattes und die Bohrung der Pfeifen (einzeln oder doppelt, Klarinette oder Oboe), die Anzahl und musikalische Funktion der Pfeifen (Melodiepfeife, Stimmer oder Brummer) und ihre Verbindung mit dem Luftsack (getrennte oder gemeinsame Tülle). Dabei ergeben sich 15 verschiedene Arten von Sackpfeifen, die z. T. mehrere ausgeprägte Typen umschließen und noch einer genaueren Differenzierung bedürfen. So bilden z. B. die vom Verfasser in die Gruppe V („Sackpfeifen mit Melodiepfeife und davon getrenntem Stimmer, beide als Klarinetten“) eingeordneten Sackpfeifen der mittleren Donauländer, bei denen Melodiepfeife und kleiner Stimmer parallel gebohrte Klarinetten in einem Holzstück sind, sicher einen besonderen Typ, zumal sie in der Regel zusätzlich noch einen Brummer besitzen. In diesem Sinne müssen die 15 eruierten Arten der Sackpfeife als Ausgangsbasis und Gerüst für weiterführende typologische Untersuchungen angesehen werden, die namentlich durch Anwendung von Detailanalysen und entsprechende Einbeziehung weiterer Instrumentenmerkmale in die typologische Betrachtung Erfolg versprechen.

Erich Stockmann, Berlin

Catherine J. Ellis: *Aboriginal music making. A study of Central Australian music*. Adelaide: Libraries Board of S. Australia 1964. 373 S.

Dieses Werk ist auf Grund seiner Methode außerordentlich instruktiv und, da es erstmalig Aranda-Material bringt, auch für die Kenntnis der zentralaustralischen Musik von größter Bedeutung. Es liegen hier ausgedehnte Transkriptionen vor, welche Ausschnitte aus Zyklen bringen, in denen viele Strophen nach der gleichen melodischen Vorlage gesungen werden. Dabei zeigt sich

jedoch, daß nur das lineare Schema in vielen Versen im gleichen Metrum gesungen wird, während es in ebenso vielen anderen Versen in völlig verschiedenen Metren erscheint. Daraus ergeben sich die verschiedensten Takteinheiten von 3 bis 22 (und mehr) Zählheiten, welche von der Verfasserin dann auch schematisch in besonderen Tabellen aufgeführt werden.

Es ist schade, daß dieses hervorragende Material nicht synoptisch dargestellt worden ist, denn eine solche Übersicht hätte zweifellos auch zu allgemeineren und zusammenfassenden Erkenntnissen geführt. Statt dessen verharrt die Verfasserin in strenger Analyse, was zweifellos sympathisch ist und vor Irrwegen schützt, aber das mit soviel Mühe und Intelligenz transkribierte Material doch nicht genügend auswertet.

Für die Kenntnis elementarer Musikformen ist dieses Buch unentbehrlich.

Marius Schneider, Köln

Dieter Christensen und Gerd Koch: Die Musik der Ellice-Inseln. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, N.F. 5, Abt. Südsee II. 1964. 246 S.

Ein sehr sorgfältig gearbeitetes, mit 48 ausgedehnten Musikbeispielen ausgestattetes Buch, in dem das von G. Koch gesammelte polynesisches Material in verschiedene Stile aufgeteilt wird: 1. Sprechgesang und Eintön-Rezitation, 2. Dreiklangsmelodik, 3. pentatonischer Wechselgesang, 4. funktional harmonische Melodik. Indem der Verfasser diese vier Stile verschiedenen Kulturschichten zuteilt, weicht er in anerkannter Weise dem Problem nicht aus, das geschichtliche Werden der Gegenwart zu analysieren. Er ist sich dabei durchaus bewußt, daß das heute verfügbare Material nur einen ersten Ansatz zu einer Geschichtsschreibung ermöglicht, aber der Versuch zeigt, daß Christensen auf Grund seiner gründlichen Analyse zwangsweise diesen Weg beschreiten mußte und sich nicht mit der billigen Formel der angeblichen „Geschichtslosigkeit primitiver Völker“ zufrieden geben konnte. Zahlreiche Bemerkungen über die Bedeutung der Musik im Leben dieser Inselbevölkerung, über die verschiedenen Gattungen, Vortragsweisen und die Mehrstimmigkeitsformen machen dieses Buch sehr lesenswert.

Marius Schneider, Köln

Donald A. Lentz: The Gamelan Music of Java and Bali. An Artistic Anomaly Complementary to Primary Tonal Theoretical Systems. Lincoln: University of Nebraska Press 1965. XI, 66 S.

Den Schlüssel zu dieser kleinen Abhandlung geben wohl die Sätze, mit denen die Zusammenfassung beginnt (S. 62): *“The gamelans, whose distinctive tradition is linked to great antiquity and to an ensuing long association with the resplendence of the Javanese sultanates and with ceremonies of the Balinese Temple festivals and other rituals, leads one to expect a highly evolved theoretical system. This is not the case”*. Dies ist allerdings verwunderlich. Auch bestehen zu den benachbarten Hochkulturen Indiens und Chinas, die Java und Bali auf anderen Gebieten beeinflußt haben, musikalisch kaum Beziehungen. Folglich fehlen dorthin auch direkte Verbindungen hinsichtlich der Tonsysteme.

In den ersten Kapiteln des Buches beschäftigt sich der Autor zunächst mit allgemeinen Fragen der Musikpraxis in Indien, China, Japan, Java und Bali. Sodann stellt er verschiedenen europäischen Stimmungen das indische Tonsystem gegenüber, dessen einzelne Śruti — wie u. a. in A. H. Fox Strangways' *Music of Hindostan* S. 117 — in Cents errechnet sind. Ob die Berechnungen der indischen Musikpraxis gerecht werden, bleibt dahingestellt.

Im V. Kapitel versucht der Autor, die balinesisch-javanischen Fünftonskalen als Zusammenfassung von fünf je eine Quinte voneinander entfernten Tönen zu erklären. Obwohl er sich hier in Übereinstimmung mit einheimischen Musikern und Musikgelehrten glaubt, scheint dies Verfahren durchaus europäischem Musikdenken entlehnt. Ferner wird an dieser Stelle die Pelog-Reihe nicht von der Slendro-Reihe unterschieden. Den Terminus „Patet“ engt Donald A. Lentz — entsprechend seiner ersten Übersetzung mit „*harmontous*“ (S. 36) — auf eine Bezeichnung der Skalentöne und der Tonhöhen ein. Nach Mantle Hood (in *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*, Groningen-Djakarta 1954, S. 15–16), auf dessen Definition Lentz sich ausdrücklich beruft, bezieht sich der Terminus dagegen auf die Kernmelodie als Ganzes.

Offensichtlich aber will der Autor alle seine Feststellungen hinsichtlich der nicht-

javanisch-balinesischen Tonsysteme nur als Ausgangsposition für sein wichtigstes Kapitel verstanden wissen. Dies, unter der Überschrift *Analysis of the Pitches of Idiophones*, enthält eine Zusammenfassung der Messungsergebnisse an verschiedenen Gamelan-Orchestern. Die Messungen lassen erkennen, wie groß die Abweichungen von einer als theoretische Norm angenommenen, auf der Quintengeneration basierenden Skala sind. Sie werfen die Frage auf, ob solch eine theoretische Skala überhaupt als fixer Hintergrund für die in Java und Bali vorkommenden Stimmungen etabliert werden kann.

Mit der Feststellung der Abweichungen begnügt sich der Verfasser. Daher gibt das Büchlein lediglich eine weitere Bestätigung für den Tatbestand, daß die in der Musikpraxis verwendeten Tonreihen sich zuweilen erheblich von den theoretisch fixierten, der Praxis als theoretische Norm vorgestellten Tonreihen entfernen und letztlich, daß die Musikpraxis errechneter Tonreihen nicht in jedem Falle bedarf. Josef Kuckertz, Köln

Martin Geck: Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1967. 181 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 9.)

Der Vorsatz des Verfassers, dem im Titel genau abgegrenzten „Sachverhalt tiefer auf den Grund zu gehen“, füllt eine längst peinlich empfundene Lücke aus, und es ist ihm gelungen, sie sachlich, klar und konzis, quellenbewußt und unerschrocken (gegenüber liebgewordenen Legenden) nahezu zu schließen. Daß die Vorgeschichte auch mit bereits bekanntem Material arbeitet, war nicht zu umgehen; es ist sogar für die Präsenz und die tiefere Erkenntnis der Zusammenhänge zu begrüßen, daß alle wesentlichen Quellen meist zur Gänze abgedruckt werden, zumal viel Entlegenes oder noch nicht Herangezogenes und ungedruckte Dokumente, in geschickter graphischer Differenzierung, ans Licht treten.

Den größten Umfang verlangt begrifflicherweise das Kapitel *Die Aufführung und ihre Aufnahme in der Öffentlichkeit*. Die Frage, ob Zelter oder Mendelssohn?, glaubt Geck für Mendelssohn entscheiden zu können, und zwar mit gewichtigen Gründen: Die familiäre Bachüberlieferung — die Bedeutung des Hauses Mendelssohn als geisti-

ges Zentrum, das durch die Beziehung zu Goethe an Gewicht gewann — die höchstpersönliche Genialität des jungen Mendelssohn — sein (auch im Konfirmationsbekenntnis von 1825 im Klingemannbriefwechsel S. 358 ff. deutlich werdendes) aktives und überzeugtes Christentum — seine intuitive Erkenntnis der Zukunftsbedeutung der Matthäuspassion. Demgegenüber hat Zelter, dessen „Verdienste um die Bachüberlieferung... kaum zu ermessen sind“ (S. 62), einen schweren Stand. Wenn er einer öffentlichen Aufführung kritisch gegenüberstand, so wohl weniger aus Neid und der Befürchtung, der junge Mann könne ihm, dem 71jährigen, über den Kopf wachsen, viel eher, weil er als höchste Berliner Musikautorität „weniger dazu prädestiniert war, sich spontan zu begeistern“ (63), zumal er sich auch bewußt war, daß die Singakademie „vor den Augen dieser Hyperpuritaner keine Gnade fand“ (Fr. v. Raumer, *Lebenserinnerungen* II, 1861, 106, vgl. auch dessen *Vermischte Schriften* III, 1854, 285 u. 375) und endlich — und das ist das Entscheidende — weil er ein „aufgeklärter, etwas trockener Klassizist“ (63) geblieben ist, der die tiefste Teilnahme an diesem Bach, den er immerhin einen „Dichter der höchsten Art“ (73) nannte, nicht hatte —, als lebenslang an Berlin Gebundener nicht haben konnte. Sehr bedeutsam erweist sich die Entdeckung der Mendelssohnschen Aufführungspartitur (aus Oxforder Privatbesitz), deren Abstammung und Beschaffenheit, wie jede handschriftliche Quelle, aufs genaueste untersucht wird. Der Befund beweist, wie wenig Freiheiten sich Mendelssohn genommen hat.

Die Darstellung wird durch eine Fülle verschiedenartigster Kritiken gestützt und erläutert. Daß Pressestimmen überwiegen, ist in der Ordnung, denn diese verpflichteten den Rezensenten, schon angesichts der beliebten Einsprüche der Leser, zur Sachlichkeit und Ehrlichkeit. An erster Stelle steht J. B. Marx, vor allem mit seinen vorbereitenden Artikeln, die viele Einwendungen vorwegnehmen. Die Fülle der Ausführungen reicht von der süßsantigen Medisance der Rahel über Erwägungen der liturgischen Verwendbarkeit und religiösen Tendenz bis zur kühlen Distanz Rellstabs. Indes, soviel Gültiges und Vorbildliches diese Stimmen bringen: Der Allegorik und Symbolik der Bachschen Tonsprache wird bis auf einen Hinweis in Gottholds origineller Besprechung

(160) keiner gewahr, so oft auch hier wie anderswo die altdeutschen Maler und die gotische Baukunst herangezogen werden. Jedenfalls das wird klar, daß nahezu alle der insgesamt etwa 3000 Hörer das Gefühl einer Sternstunde hatten, die „ein Markstein im Konzertleben Deutschlands, ja der ganzen Welt werden sollte“ (Riemann).

Bis 1833 schließen sich, wie begreiflich, nur norddeutsche Städte an: Kurz nach Berlin (am 29. Mai 1829, nicht 2. Mai) Frankfurt unter Schelble; sorgfältig einstudiert und begeistert aufgenommen im Berlin verwandten Breslau; kaum beachtet in Stettin unter dem Mendelssohn persönlich verbundenen und von Zelter geprüften Carl Loewe. Königsberg, reich an A-cappella-Tradition, brachte eine für das Ultima Thule sehr beachtliche Aufführung zustande. Der breiteren Öffentlichkeit durch fürstliche Willkür nahezu entzogen folgt Kassel unter Spohr. Als letzte Stadt bietet Dresden (wo auch der Einfluß des katholischen Hofes zu beachten ist) bei starker Besetzung als Konzertaufführung (über die der prominenteste und wohl universalste Geist nicht nur Dresdens, C. G. Carus, in seiner *Мнемосыне* [1848, S. 63] berichtet) das Bachsche Werk — Vorklang späterer säkularisierter Monsterdarbietungen.

Indes: Soviel Neues und Unerwartetes der umfänglich weit größere Dokumentarteil bietet: Die „ideengeschichtliche Deutung“ ist das Hauptstück des Buches. Ihr, die die Wiederentdeckung „als Tat eines genialen Einzelnen“ (61 ff.) zur Evidenz zu erheben bemüht ist, gelingt es auch, das Werk als Denkmal der nationalen Romantik zuzuordnen. Was dann über die „christozentrische Gemeindeftheologie“ Schleiermachers (an dessen Vorlesungen im theologisierenden Berlin auch der junge Mendelssohn teilnahm) als eines der Fundamente der weltweiten Einwirkung der Matthäuspassion (die die Kirchenzeitungen nicht erkannten!) gesagt wird, ist zum großen Teil in dieser Schau, wohl auch für den theologisch gleichwertig Erfahrenen, neu und weiterführend. Als „Ideenkunstwerk“, das dem üblichen Materialismus mit einem idealistisch-freiheitlichen, daher politisch leicht verdächtigen Anspruch entgegenzutreten bestimmt war, bringt das Werk die Sehnsucht und die Tendenzen der Zeit, unrevolutionär aber mit dynamischer Nachhaltigkeit, zur Synthese. Aufschlußreich ist ein Blick auf die Sub-

skribenten. Daß Berlin, Breslau, Leipzig und auch Elberfeld voranstehen, ist nicht verwunderlich; erfreulich ist der Anteil Prags, Stockholms und Wiens. London bestellt je drei Partituren und Auszüge. Erstaunlich ist das Interesse von Paris (je 25 Partituren und Klavierauszüge). Notiz von der Aufführung der Passion, die sie „la plus belle des compositions religieuses de l'Ecole allemande“ nennt, nimmt die *Revue musicale* V 1829, 212/13: Besonders grandios seien die Chöre, das Publikum sei begeistert gewesen. Die Ausführung, zumal sie nicht den „vocaliseurs de la nouvelle école“ anvertraut worden sei, verdiene alles Lob. S. 281 wird auch die zweite Aufführung erwähnt. In Bd. VI 164/66 veröffentlicht Schlesinger einen *Prospectus* über den Druck: Die Partitur koste 75 frs., bei Subskription 55, der Klavierauszug käme auf etwa 25 frs.

So ist die Passion nicht Rückblick, sondern sie wird Aufbruch, Aufruf und Verheißung. Wegen der vielen, hier z. T. nur gestreiften, und nicht nur für den Bachforscher wegweisenden Anregungen und Feststellungen gebührt auch diesem Werk der apostolische Zuruf: Nimm und Lies!

Reinhold Sietz, Köln

Watkins Shaw: A Textual and Historical Companion to Handel's Messiah. London: Novello and Company Limited 1965. 217 Seiten (mit gesondertem musikalischem Anhang).

In Mf XVIII, 1965 war ein kleines Buch des Verfassers über die Geschichte des *Messias* angezeigt und auf eine zu erwartende ausführliche Darstellung und Dokumentation hingewiesen worden. Hier liegt sie nun vor und erfüllt die Hoffnungen, die wir auf sie setzten, vollauf. Der Verfasser fühlt sich seinen Vorgängern (Jens Peter Larsen, William C. Smith, Winton Dean) dankbar verpflichtet und fügt hinzu, daß die Grundlagen seines Werkes bereits gelegt waren, ehe Larsens Werk (1957) erschien. Shaw ist seinen eigenen Weg gegangen. Ausgangspunkt waren die beiden bekannten Hauptquellen: das Original R. M. 20. f. 2 (seit 1957 im British Museum; als A bezeichnet) und die nach dem vormaligen Besitzer Ouseley als O bezeichnete Partitur-Abschrift, die Händel bei der Uraufführung in Dublin 1742 benutzte. Der Verfasser untersucht die Unterschiede zwi-

schen beiden, die Gebrauchsbezeichnungen Händels in O (z. B. *con rip* und *senza rip*) und stellt die Namen der Sänger und Sängerinnen fest. Das Material im Foundling Hospital wird hier schon zu gelegentlichem Vergleich mit O herangezogen und die Folgenreihe der Nummern im Schema festgestellt. Das nächste Kapitel ergänzt sinngemäß die Mitwirkenden in Händels Londoner Aufführungen von 1749, 1752 und 1753 (Liste S. 70 ff.). Nun geht es an die hs. Sekundärquellen (Material des Foundling Hospital und „Hamburger“ Partitur), die beide noch direkte Beziehungen zu Händels letzten eigenen Aufführungen oder bruchlos zu den sie fortsetzenden des jüngeren Smith haben. Von O gehen ersichtlich aus die als „Granville“ und „Flower“ bezeichneten; weitgehend von O unabhängig sind „Goldschmidt“, „Sterndale-Bennett“, RMI, *Songs in Messiah*, und „Lennard“. In minutiöser Arbeit weist der Verfasser die Abweichungen auf und bemüht sich, die historische Abfolge und den musikalischen Sinn zu ergründen; hier ist jede Einzelheit wichtig genommen. Auf das große Abschluß-Diagramm der hs. Partituren (S. 137) folgt nach sorgfältiger Kommentierung der Lesarten (und „Schreibarten“) die Behandlung wichtiger Einzelfragen (Behandlung von Oboen und Fagotten, Schreibung bestimmter Rhythmen, Apogiotur in den Rezitativen, Verzierungen in den Arien). Denn das Ziel ist ja die praktische Anwendung in einer neuen Edition des *Messiah*, in welche die mühevollen Kleinarbeit, die beiden großen Schemata, die Handschriftenbeispiele (Fotos) und auch der 16seitige musikalische Anhang, die jetzt dem Leser so wirksame Hilfe leisten, in das Leben und Weiterleben des großen Werkes hineingeleitet werden (sie ist inzwischen erschienen).

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Josef Viktor Widmann: Briefwechsel mit Henriette Feuerbach und Ricarda Huch. Einführung von Max Rydner, herausgegeben von Charlotte v. Dach. Zürich und Stuttgart: Artemisverlag 1965. XXIV, 578 S.

Drei maßgebende Geister treten in diesen geistes-, kultur- und literar-historisch gleichbedeutenden, 45 Jahre umspannenden (1864—1909), sorgfältig edierten und feinfühlig eingeleiteten 264 Briefen aus dem Nachlaß Widmanns zueinander in Bezie-

hung: Die Stiefmutter Anselm Feuerbachs (1812—1892), die auch Brahms nahestand — Widmann (1842—1911), einer der einflußreichsten Publizisten des Jahrhunderts, ebenfalls mit Brahms freundschaftlich verbunden — und die musikalisch weniger berührte Dichterin Ricarda Huch. Was sie sich zu sagen haben, kann hier auch angesichts der Fülle z. T. neuen Materials nicht einmal angedeutet werden. Auch der Musikforscher sollte an diesem Buch nicht vorbeigehen, enthält es doch eine Menge musikwissenschaftlich Wissenswertes und auch Neues; besonders wird manches, was schon aus dem Briefwechsel Brahms—Widmann (1915) und Widmanns Brahmsbuch (1898) bekannt war, in schärferes Licht gestellt. Leider ist der Zugang schwierig, da unbegreiflicherweise ein Namensregister fehlt. (Auch Ricarda Huchs „Briefe an die Freunde“ (1960) teilen diesen Mangel!) Es ist zeitraubend, daß auf die ein Drittel des Buches beanspruchenden, sehr wertvollen, z. gr. T. entlegenen oder unbekannteren Anmerkungen der Herausgeberin im Text nicht aufmerksam gemacht wird, so daß dauerndes Nachblättern unvermeidlich ist. Es bleibt nichts anderes übrig, als wenigstens die Brahms anbelangenden Seitenzahlen hier nachzuholen: S. 24, 35/36, 61, 69/70, 83/89, 91/95, 97, 99/103, 105/10, 113, 117/22, 124, 128/29, 132, 257, 185/86, 299, 302/03, 332, 358, 506. An sonstigen Musikern begegnen, meist vorübergehend: V. Andreae, F. Busoni, E. Frank, H. Götz, F. Hegar, G. Henschel, R. Heuberger, J. Joachim, F. Mottl, S. Ochs und Cl. Schumann. Auch über den Beethoven-Flügel, im Besitz von Widmanns Mutter, befinden sich auf S. 54/55, 69/70 und 424 lesenswerte Mitteilungen. Widmann berichtete über den Flügel in der „Neuen Freien Presse“ v. 16. September 1910, und abschließend S. Geiser im „Kleinen Bund“ 1961, Nr. 469 und 480. Übrigens sind einige der Briefe schon in der zweibändigen Widmann-Biographie seiner Kinder E. und M. Widmann (1923/1924) zu finden, die auch sonst eine — vielleicht nicht genügend beachtete — musikgeschichtliche Quelle darstellt, so etwa Bd. II, 248 ff., 333 ff. und das allerdings nicht ganz vollständige Register. — Dieses Buch ruft den Wunsch nach einer gründlichen Arbeit über Widmann und die Musik auf, die ein gutes Gegenstück zu der entsprechenden (Schaal unbekannt gebliebenen) Basler Dissertation 1945 von

F. Sallenbach über C. Spitteler (der als bester Freund Widmanns auch hier bestimmd hervortritt) werden könnte.

Reinhold Sietz, Köln

Michael Tippett. Symposium on his Sixtieth Birthday, hrsg. von Jan Kemp. London: Faber and Faber 1965. 242 S.

Das Symposium zu Michael Tippetts sechzigstem Geburtstag ist eine glückliche Verbindung von persönlichen Widmungen und ausführlichen Werkanalysen, die sich in gegenseitiger Ergänzung zu einer inhaltsreichen Monographie zusammenschließen.

Zu den persönlichen Gratulanten gehören Benjamin Britten, Aaron Copland, Karl Amadeus Hartmann und Hans Werner Henze, ferner Dirigenten, Solisten und Freunde des Gefeierten. Die Widmungen reichen von Glückwünschen bis zu Berichten von persönlichen Begegnungen, so daß aus diesem Mosaik ein lebensvolles Bild des Komponisten entsteht. Den Rahmen geben eine biographische Skizze von Eric Walter White und ein ausführliches Werkverzeichnis.

Tippetts kompositorisches Werk ist das Ergebnis selbstkritischer Auseinandersetzungen. Von seinen Frühwerken hat sich der Komponist kompromißlos distanziert, als er noch in den dreißiger Jahren am Royal College of Music als Schüler von R. O. Morris Kontrapunkt studiert hat, und selbst sein erstes von ihm als gültig anerkanntes Streichquartett sowie die Klaviersonate sind in den vierziger Jahren noch einer Revision unterzogen worden. Von einem entsprechenden Bemühen um die Sache sind auch die Beiträge der Festschrift getragen, indem sie sich auf jeweils fest umrissene Teilaspekte begrenzen. Auf dieser Basis ist es dem Herausgeber Jan Kemp gelungen, die Themen der einzelnen Beiträge so zu stellen, daß ihre Summierung einen ansehnlichen Einblick in das Gesamtwerk Tippetts vermittelt.

Robert Donington stellt in *Words and Music* bewußt die vom Komponisten selbst geschaffenen Texte in den Vordergrund und verweist auf Überzeitliches in dem Oratorium *A Child of Our Time*, auf Archetypisches in *The Midsummer Marriage* und Mythisches in *King Priamos*. Die stilistisch unvermittelte Wendung zwischen den beiden Bühnenwerken sucht William Mann als Korreferent zu seinem Vorgänger da-

durch zu erklären, daß nach Tippetts eigener Aussage die Oper letztlich vom zeitgenössischen Theater abhängig ist. So wird das eine Werk als Allegorie, das andere als episch im Sinne Brechts dargestellt. Es spricht für die kritische Art des Aufsatzes, daß der Verfasser grundsätzliche Thesen, die Tippett speziell aus der Oper *The Midsummer Marriage* abgeleitet hat, erörtert und an den weiteren Entwicklungen mißt.

Der Aufsatz von Peter Evans über die Vokalwerke zieht für die Vielfalt der Satz-anlage besonders auch die zahlreichen Gelegenheitskompositionen heran. Wilfrid Mellers' Beitrag *Four Orchestral Works* stellt als stilistisch wirksame Medien das Madrigal und den Jazz heraus und sieht eine Art Gleichgewicht zwischen Tanz und Gesang im Ritual. Es stört nur, daß anlässlich des *Concerto for Orchestra* die inzwischen nichtsagend gewordene Alternative zwischen Intellekt und Leben ausgespielt wird. Recht pauschal wirkt vollends die Querverbindung zu anderen zeitgenössischen Komponisten, die der Verfasser am Schluß seiner Betrachtung aufstellt. Schönberg, Webern, die Avantgarde, Strawinsky, Britten, Varèse, Cage und („I suppose“) selbst die Beatles werden mitsamt dem *Concerto* in einem Atemzuge dafür namhaft gemacht, daß „all these sophisticated artists have been concerned with the pre-conscious springs of life, with the need to begin again“. Darin zeigt sich grundsätzlich ein handicap persönlicher Dedikationen, daß eine kritische Abgrenzung zu anderen zeitgenössischen Komponisten im Vorhof belassen wird — nur schlimm, wenn Allgemeinplätze betreten werden. Aber der zitierte Fall ist in seiner Kraßheit eine Ausnahme; denn auch die Untersuchung über die Streichquartette (Alan Ridout) und das Klavierwerk (Colin Mason) begrenzen sich gewissenhaft auf die Analyse. Die Quintessenz bietet abschließend die stilistische Untersuchung von Anthony Milner, in der das Typische der Thematik, des Rhythmus und der Textur bei Tippett herausgestellt wird. Damit rundet sich die Beitragsfolge zu einer ansehnlichen Werkanalyse und Würdigung.

Wolfgang Rogge, Hamburg-Itzehoe

James L. Jackman: Fifteenth Century Basse Dances. Brussels Bibl. Roy. MS. 9085 collated with Michael Toulouze's

L'Art et instruction de bien dancier. Wellesley College (1964). X, 49 S., 6 Faks. (The Wellesley Edition. 6.)

Daß die beiden Hauptquellen zur frühen Bassedanse, das burgundische Manuskript (Facs.-Ausg. E. Closson, 1912) und der Pariser Druck des Michel Toulouze (Facs.-Ausg. V. Scholderer, 1936) eng miteinander verwandt sind, ist längst bekannt. Die Art der musikalischen und choreographischen Notation ist die gleiche, das mitgeteilte Repertoire überschneidet sich weitgehend, und die theoretischen Einleitungen zu beiden Quellen sind nahezu identisch. Ebenso bekannt sind die zahlreichen Fehler und Widersprüchlichkeiten im Detail: fehlende Noten, falsch gesetzte Schlüssel, weggelassene oder verschriebene bzw. verdrukte Choreographiebuchstaben verunklären oft das Bild der Tänze und erschweren den Vergleich zwischen den Fassungen. Es ist das Anliegen von Jackmans Veröffentlichung, durch parallele Zuordnung der in beiden Quellen vorkommenden Nummern einen solchen Vergleich zu erleichtern, vorhandene Diskrepanzen aufzuzeigen, offensichtliche Fehler zu berichtigen und den musikalischen und choreographischen Text der Tänze nach bestem Ermessen zu restaurieren (Foreword S. II).

Als Vergleichsbasis und -maßstab für die Gegenüberstellung benutzt Jackman die burgundische Hs., deren Repertoire umfangreicher und deren Ausführung erheblich sorgfältiger ist als die des Pariser Druckes (in beiden Fällen arbeitet der Hrsg. mit den Facsimilia, nicht mit den Originalen selbst), wobei er die tanztheoretische Einleitung nach Maßgabe der Inkunabel zurechtrückt, die Tänze jedoch in der durch Closson gegebenen Reihenfolge beläßt. (Richtigstellung der durch unachtsames Binden durcheinandergebrachten Seitenfolge der Hs. erstmalig bei I. Brainard, *Die Choreographie der Hof Tänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert*, Diss. Göttingen 1956 (maschinenschr.), S. 9 ff.; ebenso Jackman, App. 3, S. 40 ff.) Jeder burgundischen Bassedanse wird ihr Pariser Gegenstück unterlegt, die fünf nur bei Toulouze vorkommenden Nummern schließen sich an, und der Vollständigkeit halber folgen als Appendix 1 die im Tanzbuch des Antonio Cornazano mitgeteilten Bassadanza-Tenores (cf. S. 29 der NA des italienischen Traktates durch C. Mazzi in *La Bibliofilia* 17, 1915), von denen einer, die berühmte *Spagna*-Melodie, bei Toulouze

unter dem Namen *Casulle la nouvelle* voll durchchoreographiert erscheint (Jackman S. 35). Appendix 2 bringt den nicht minder berühmten *Rostibuli gioioso* in der Fassung des Giovanni Ambrosio (Paris, BN, fds. it. 476) für 2 tanzende Personen mit der dazugehörigen Musik (ein Verweis auf die 11 anderen italienischen *Gioioso*-Choreographien, von denen einige für 2, andere für 3 Ballarini angelegt sind, fehlt); im Appendix 3 wird ein Versuch unternommen, die originale Seitenfolge der Brüsseler Bassedanse-Hs. wiederherzustellen; drei Seiten knapp gefaßter Anmerkungen und Register beschließen das Ganze.

Für die Wiedergabe der Musik verwendet Jackman moderne Notenschrift. Die geschwärzten Bassedanse-Breven erscheinen als ganze Noten, was vertretbar ist, wenn man sie, wie Jackman das tut, lediglich als völlig neutrale Indikation gleicher Zeitwerte auffaßt (Foreword S. III). Den aufführungspraktischen Gepflogenheiten der Renaissance würde m. E. eine Übertragung im Sinne des tempus imp. prolat. major besser entsprochen haben, zumal die Bassedanse-Abschnitte der teilweise mensural notierten Tänze (Ms. Bourg. Nr. 25, 55, 56) vom Verfasser in eben dieser Weise übertragen worden sind und die rein mensural notierten Nummern 57 und 58 sowie die möglicherweise fragmentarische Nr. 30 eine ganz eindeutige Tendenz zur Melodiegliederung in aus 6 bzw. 12 Semibreven bestehende Großtakte aufweisen. Ergänzendes Material liefert die gleichzeitige italienische Tanzpraxis: Antonio Cornazanos *Tenore del Re di Spagna* (= *Casulle la nouvelle*, Toul. Nr. 10, Jackman S. 35) ist prolativ major vorgezeichnet; die erwähnte *Gioioso*-Fassung des Giovanni Ambrosio bedient sich einer Art ausgeschriebener prolatio major, deren Semibreviswerte, in Gruppen von 6 zusammengefaßt, das Tempus imperfectum ergeben und den geschwärzten Breven der entsprechenden Tanzabschnitte in Burgund genau entsprechen. (Jackman App. 2, S. 38/39. Zu beachten ist beim Vergleich des französisch-burgundischen mit dem italienischen *Gioioso*, daß die Abfolge der Teile des Ballo anders ist als die seines nördlichen Gegenstücks: vgl. Jackman Tafel 4, S. VII sowie die problematische Übertragung in moderne Notenschrift S. 30/31. Der Verfasser erwähnt diese bedeutungsvolle Umgestaltung des Tanzes nicht und führt somit das Versehen O. Kinkeldeys

weiter, dem in seinen Übertragungen von 1959, *Isham Library Papers I*, Cambridge/Mass., die Vertauschung der Teile ebenfalls entgangen ist.)

Tatsächlich liegt in der burgundischen Quelle mehr als nur eine Tendenz zur Großtaktbildung vor; in *La Franchoise nouvelle* und *La danse de cleues* ebenso wie im *Rosti bouilly* und in der *esperance de bourbon* setzt der anonyme Schreiber in regelmäßigen Abständen vertikale Trennungsstriche, die das burgundische Gegenstück zu den Misura-Distinktionen der Italiener sind, auf deren wesentliche musikalische wie choreographische Bedeutung Jackman jedoch mit keinem Worte hinweist. Mit dem Verkennen dieses Tatbestandes mag zusammenhängen, daß die Übertragungen der Nummern 57, 58 und 30 so angelegt sind, daß die Distinktionen stets in die Mitte des modernen Taktes fallen und dadurch metrisch wie tänzerisch bedeutungslos oder gar widerspruchsvoll wirken.

Während Jackman bei der Behandlung der musikalischen Probleme im Ganzen dennoch mit Sachkenntnis und lobenswerter Zurückhaltung zu Werke gegangen ist, gewinnt man bei der Durchsicht der Wellesley Edition den Eindruck, als bringe er den Belangen der Choreographie weit weniger Verständnis entgegen. In dem Bestreben, keine Frage unbeantwortet zu lassen, greift er mitunter derartig resolut in den Ablauf der Schrittfolgen ein, daß von der — gewiß nicht immer makellosen — Gestalt der Originale oft nur recht wenig sichtbar bleibt. Zugegebenermaßen ist die Mehrzahl seiner Ergänzungsvorschläge „at least theoretically proper“ (S. III), den Gepflogenheiten der französisch-burgundischen Tanzpraxis laufen sie aber dennoch nicht selten zuwider. So ist z. B. eine Neigung zu symmetrischer Gruppierung der Tanzschritte in beiden Quellen unverkennbar; Symmetrie ist von jeher eine wichtige Gedächtnishilfe für den Gesellschaftstanz gewesen. Sobald man aber aus der Neigung ein Prinzip zu machen versucht, verstößt man ganz grundsätzlich gegen die *Mesure*-Regeln der Theorie, die eben deshalb so flexibel angelegt sind, damit ein möglichst großes Maß an Abwechslung in den Schritt- und Bewegungsfolgen zustande kommen könne. Auf der anderen Seite hat der rekonstruktionsbeflissene Forscher sich davor zu hüten, unvollständige Schrittgruppen ohne Berücksichtigung des zwar oft durch

Fehler entstellten, aber in den meisten Fällen doch erkennbaren *Mesure*-Planes aufzufüllen. Im Falle der in der Tat unzureichend tabulierten *Bassedanse La basine* (Toul. Nr. 45, Jackman S. 36) z. B. gelingt es dem Herausgeber zwar, durch frei hinzuchoreographierte Einschübe die Zahl der Schritte der der Noten anzupassen; dabei aber werden „imperfekte“ *Mesures* zu „perfekten“, „kleine“ zu „großen“ umgewandelt, was den Absichten des anonymen Tanzmeisters kaum entsprechen dürfte. (In den Anm. zu diesem Tanz, S. 47, gibt Jackman zu, daß seine „reasonable guesses change the character of the dance somewhat“.)

Zusammenfassend sei festgestellt: Die Hauptverdienste der Ausgabe liegen im Ordnen und in der übersichtlichen Konfrontation zweier tanzgeschichtlicher Quellen ersten Ranges. Daß sie ein Studium der (relativ schwer zugänglichen) Facsimilia bzw. der Originale selbst nicht vollauf ersetzen kann, dürfte ohnehin selbstverständlich sein, zumal angesichts der angedeuteten Problematik der Überlieferung. Daß Jackman deren Schwierigkeiten nicht in allen Fällen eine völlig befriedigende Lösung entgegenzubringen vermag, schmälert nicht den Wert der handlichen Publikation.

Ingrid Brainard, West Newton/Mass.

Mehrstimmige Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Hrg. von Günther Massenkeil. Mainz: B. Schott's Söhne 1965. 15, 163 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler. VI.)

Die Lamentationskomposition des 15. und 16. Jahrhunderts ist lange Zeit hindurch erstaunlich wenig beachtet worden, bis einige kleinere Studien von Aukje Engelina Schröder, Gerhard Croll und Günther Massenkeil auf die Eigenständigkeit dieser Gattung liturgischer Mehrstimmigkeit im „Zeitalter der Niederländer“ aufmerksam machten. Einen sehr wesentlichen und begrüßenswerten Schritt über diese notwendigerweise vorläufigen Hinweise hinaus stellt der vorliegende Band dar, in dem der Herausgeber seine Untersuchungen zur Lamentationskomposition im 16. Jahrhundert zusammenfaßt und durch die Edition von 15 repräsentativen Beispielen der Gattung untermauert. Die

hervorragend schön gedruckte und gestochene Ausgabe bringt fast vollständig die beiden wichtigsten Sammeldrucke, mit denen die Geschichte der Gattung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts abgegrenzt wird (Petrucci 1506 und Montanus-Neuber 1549); nur einige Werke, die in bereits erscheinende oder geplante Gesamtausgaben aufgenommen werden, sind ausgelassen (Agricola, Tinctoris, Gaspar van Weerbeke). Zwei handschriftlich überlieferte anonyme Lamentationen sind, da sie besonders interessante Stilaspekte bieten, hinzugefügt. Für einen so gut wie vollständigen Überblick über die Geschichte der Gattung bis etwa 1550 fehlt damit nur eine Probe aus den Lamentationen des Carpentras, deren Berücksichtigung sich leider durch ihren außerordentlichen Umfang verbietet. Dementsprechend umfaßt der Band den weiten zeitlichen und stilistischen Rahmen von Yeart bis Sermisy, von der kompakten, mit harmonischen Wildheiten gewürzten Akkordik Tromboncinos bis zur eleganten, weiträumigen Polyphonie Crequillons und von der bescheidenen Gebrauchsmusik der beiden handschriftlich überlieferten Anonymi bis zu Fevins „sprechend“ ausdrucksvoller „aemulatio Jodoci“.

Dieses überaus interessante, vielgestaltige und historisch wichtige Repertoire erstmals zugänglich zu machen, ist das nicht hoch genug einzuschätzende Verdienst der Ausgabe, die in allen editorischen Einzelheiten so gründlich und zuverlässig gearbeitet ist, daß kaum ein Wunsch offen bleibt. Das ausführliche Vorwort gibt einen Überblick über die Quellen, diskutiert die liturgischen Implikationen der Werke, beschreibt Stileigentümlichkeiten (vor allem cantus-firmus-Behandlung, „strophische“ Formanlagen und das Wort-Ton-Verhältnis) und informiert über die Editionsgrundsätze, die ein Muster an Umsicht und Gründlichkeit sind. Bei der Quellenbeschreibung hätte man sich eine etwas ausführlichere und detailreichere Diskussion der Handschriften wünschen mögen (zu Florenz II. I. 285 und II. I. 350 ist Rubsamen in *Notes* VIII, 1950, S. 91 zu vergleichen; dort für wenigstens einen Teil von II. I. 350 eine andere Datierung: 1523); bei der Werkbeschreibung eine zusammenfassende Charakterisierung des Gesamtstils jeder der Kompositionen und des Verhältnisses von Werkstil und Zeitstil — so hypothetisch ein solcher Versuch bei unserem gegenwärtigen Wissensstand auch

immer bleiben mag. Hinzuweisen wäre auch darauf, daß die „strophische“ Anlage einiger Lamentationen — und gerade solcher, die eher Gebrauchs- als anspruchsvolle Kunstmusik sind — nicht singulär ist, sondern ihre Parallele in einer relativ großen Anzahl „strophischer“ Magnificat-Kompositionen (auch sie meist Gebrauchsmusik) zwischen etwa 1470 und 1520 hat (vgl. meine Studie *Loyset Compère*, 1964, S. 142 ff., ferner Edward R. Lerner, *The Polyphonic Magnificat in 15th Century Italy*, *Musical Quarterly* 50, 1964, S. 44–58 und neuerdings Winfried Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966, S. 46–49).

Der Notentext ist, nach Stichproben zu urteilen, höchst zuverlässig; die Akzidentiensetzung ist wohlüberlegt und vorsichtig, wenn man auch natürlich über Einzelheiten (vor allem in der Lamentation Tromboncinos, die eine ganze Reihe sehr heikler Probleme stellt) streiten könnte; der kritische Bericht ist mustergültig (eine Ergänzung: die Lamentation Pierres de la Rue steht schon 11 Jahre vor dem Montanus-Neuber-Druck in Rhaus *Selectae harmoniae* 1538, dort als Werk eines „*incertus symphonista*“). Insgesamt: eine vorzügliche Ausgabe, die uns eine ganze bisher so gut wie unbekannte Werkgattung in verbindlicher Weise erschließt und die ein wesentlicher Beitrag zur Erforschung des 16. Jahrhunderts ist.

Ludwig Finscher, Saarbrücken

Intabolutura Nova di Balli (Venice, 1551). Transcribed and edited by William Oxenbury and Thurston Dart. London: Stainer and Bell 1965. 16 S.

Aus der bei Antonio Gardane erschienenen Sammlung *Intabolutura Nova | di Varie Sorte de Balli da | Sonare Per arpichordi, Clavicembali, Spinette, & Manachordi, Raccolti Da | diversi Eccellentissimi Autori . . . Libro Primo* waren bisher nur wenige Proben veröffentlicht: zwei Stücke von W. J. von Wasielewski (*Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert*, Berlin 1878, Beilage 29), sechs von L. Schrade (*Tänze aus einer anonymen italienischen Tabulatur*, *ZfMw* X, 1927/28, S. 449 ff.). Das vorliegende Heft macht die für die Frühgeschichte der klavieristischen Tanzkomposition wichtige Quelle erstmals voll-

ständig im Neudruck zugänglich. Unter den 25 Stücken herrscht der Typus der Gagliarda (15) vor, die hier zum erstenmal unter diesem Namen in einem italienischen Druck erscheint. In je dreifacher Variierung sind — zu den frühesten Belegen der Kompositionen über diese Modelle zählend — Pass'e mezzo antico und moderno (hier *nuovo* genannt) vertreten, je einmal Saltarello und Pavana; zwei Stücke bleiben ohne Typenbezeichnung. Die Satzart läßt auf Bestimmung zum Tanzgebrauch schließen; der Anteil der linken Hand ist weitgehend auf Dreiklänge und (oft mixturenartig parallelgeführte) Quintoktavklänge beschränkt. Im Verlauf der Artifizierung des Tanzsatzes in Italien erscheint das Werk als ein vermittelndes Glied zwischen den Tänzen der Handschriften von Castell'Arquato und Marco Facolis 1588 (ebenfalls bei Gardane) erschienenem *Secondo Libro | D'Intavolatura di Balli* (vgl. W. Apel, *Tänze und Arien für Klavier aus dem Jahre 1588*, AfMw XVII, 1960, S. 51 ff.; ein *Primo Libro* dazu scheint entgegen der dort S. 52 ausgesprochenen Vermutung nicht verschollen zu sein, sondern eben in dem anonymen Druck von 1551 vorzuliegen).

Die Neuauflage erleichtert der Praxis den Zugang zu den Stücken durch modernisierte Akzidentien- und Pausensetzung, Halbierung der originalen Notenwerte und Notierung der Typen Gagliarda und Saltarello im $\frac{3}{4} = \frac{6}{8}$ -Takt (anstatt der originalen Gliederung nach je zwei Semibreven). Ein Kritischer Bericht weist diese Veränderungen, die Berichtigung von Druckfehlern sowie die originalen Titel der Stücke nach.

Werner Breig, Freiburg i. Br.

John Blow: Six Suites. Newly transcribed and edited ... by Howard Ferguson. London: Stainer & Bell (1965). 22 S.

Blow, Lehrer Purcells, dessen Vorgänger und seit 1695 Nachfolger an der Westminsterorgel, neben diesem „der bedeutendste englische Komponist der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“ (MGG I, 1944) wird vorwiegend als Kirchen- und Opernkomponist geschätzt, zumal seine Klaviermusik zahlenmäßig kaum diejenige Purcells übertrifft. Hier werden nun sechs, aus fünf gedruckten Quellen entnommene Suiten vorgelegt. Über die sonstigen Einzelstücke sagt der

Herausgeber: „At last twice as many pieces survive in manuscript“. Sie wurden nicht in diese Veröffentlichung eingeschlossen, die Suiten erschienen ausreichend „for what the fifty-year-old composer wished to be preserved“. Über die Suiten sagt Blows Biograph H. L. Clarke (in MQ 35, 1949, 410), der Meister allein und wohl als erster habe die Standardfolge *Almand-Corant-Saraband* (auch *Sarabrand*-Jigg eingeführt. Sie kommt indes in dieser Ausgabe nur einmal vor (Nr. 3), allerdings zeigt Nr. 4 fast die gleiche Anlage, nur steht hier anstelle der Jigg eine *Gavott*. Beide Meister, besonders Purcell, bevorzugen die wie immer geartete viersätzigte Folge vor der dreisätzigten. Wie bei Purcell (der die soeben angegebene übliche Form nicht kennt) hat fast jede Suite eine, bei Blow einfacher gesetzte, *Almand* und *Corant*. Während aber bei Purcell das *Prelude* die Regel ist, meidet Blow ein derartiges Vorspiel, nur einmal findet sich ein *Ground*, der seinen „contrapuntal skill“ bewährt. Clarke hebt vor allem hervor „the dynamic, dissonant ornaments ... with aspiring leaps which make the keyboard a singing instrument“, ein Zug, der beiden Musikern, deren Suiten etwa gleichzeitig erschienen, gemeinsam ist. Die von Clarke weiterhin erwähnte „grand ligne“, die einen lebendigen Zusammenhang garantiert, bezieht sich wohl in der Hauptsache auf die bekannte, oft sehr kunstvoll versteckte Substanzgemeinschaft der beiden breiter und schwieriger ausgeführten Anfangsstücke, denen leichtere und gefälligere Nummern den heiteren Abschluß sichern.

Wenn Ferguson von Blows Mangel an „clear-cut-phrase-structure“, Purcell gegenüber, spricht, so sei nur auf Muster gewiesen wie die *Jigg* (S. 3), das *Rondo* (5), die Sechssymmetrie des *Minuet* (6) und die freier werdenden Entsprechungen der *Corant* (10). Ebenso wird man dem Herausgeber kaum zustimmen, wenn er bei Blow die „fine harmonic outline so characteristic of Purcell“ vermißt. Im Gegenteil, man könnte sogar die spieltechnisch mindestens nicht schwereren Suiten Blows, was Schlichtheit, Vitalität und organische Bauart anbetrifft, neben diejenigen seines größeren Schülers setzen. Im übrigen entspricht der Habitus dieser dankenswerten Publikation demjenigen der Purcellausgabe Fergusons.

Reinhold Sietz, Köln

Joseph Haydn: Klaviersonaten, Band II. Nach den Eigenschriften, Originalausgaben oder ältesten Abschriften herausgegeben von Georg Feder. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1964). VII, 100 S. (S. 126—225 der zweibändigen Ausgabe.)

Der Band enthält 9 Sonaten, die zwischen 1783/84 und 1794/95 entstanden sind. Zusammen mit den 12 Sonaten des ersten Bandes (vgl. die Besprechung von Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Mf XIX*, 1966, S. 472 f.) liegt damit die geplante Auswahl von 21 Haydn'schen Klaviersonaten, ein Vorabdruck aus der neuen Haydn-Gesamtausgabe, vollständig vor.

Die philologische Authentizität des Notentextes, die angesichts des für den Band verantwortlichen Herausgebers gewährleistet sein dürfte, soll hier nicht erörtert werden; sie zu beurteilen ist Sache des Rezensenten des betreffenden Gesamtausgabe-Bandes. Desgleichen erübrigt es sich, die getroffene Auswahl zu diskutieren; sie ist Sache des persönlichen Ermessens, und es wäre kaum sinnvoll, Vorschläge dagegenzusetzen, die um nichts weniger persönlich bedingt sein würden und ebensowenig Anspruch darauf erheben könnten, der Weisheit letzter Schluß zu sein.

Wichtiger erscheint es mir, der im Vorwort zum I. Band leider nicht berührten Frage nachzugehen, welchem Zweck die Ausgabe eigentlich dienen soll — an wen sie sich wendet, und ob sie dem gedachten Adressatenkreis tatsächlich einen optimalen Text bietet.

Als eine auf 21 Sonaten beschränkte Auswahl mit überdies reduziertem kritischem Apparat (s. Vorwort in Band I) kommt die Ausgabe für wissenschaftliche Zwecke zweifellos kaum in Betracht. Sie muß demnach vorwiegend für den praktischen Gebrauch gedacht sein und wendet sich folglich an den Pianisten, dem sie bisher gebräuchliche, weniger verlässliche Ausgaben ersetzen soll.

Dieser Bestimmung nun scheint mir die Ausgabe wenig entgegenzukommen. Denn diejenigen Klavierspieler, die die erforderliche Stilerfahrung besitzen, um ohne Anleitung die vielfach fehlenden dynamischen Vortragszeichen (vgl. insbesondere die Schlußsätze zu Hob. XVI: 34. 41. 42) nach Maßgabe der „inneren Dynamik“ (dieses und alle folgenden Zitate aus dem Vorwort) richtig zu ergänzen oder bei Problemen der

Ornamentik „*improvisierend mitzugestalten*“, dürften dünn gesät sein. Den technisch zwar einigermaßen versierten, musikalisch aber noch nicht genügend souveränen Laien wird die Ausgabe, so ist zu befürchten, dazu verleiten, in Hinsicht auf Dynamik, Artikulation und Ornamentik des Angemessenen zu wenig zu tun, während der professionelle Pianist vermutlich in das Gegenteil verfallen und mehr als gerechtfertigt „interpretieren“ wird.

Für den unterstellten praktischen Zweck wäre also eine Ausgabe zu wünschen gewesen, die den Text der neuen Gesamtausgabe zwar zugrunde legt, ihn aber nicht unverändert übernimmt — eine Ausgabe, die zwar den durch die Quellen belegten „Urtext“ klar erkennen läßt, andererseits aber, drucktechnisch deutlich davon abgesetzt, alle Zusätze mitliefert, die erforderlich sind, um auch dem stilistisch Ungeschulten eine stilgerechte Wiedergabe zu ermöglichen.

Damit wäre freilich ein Editionsverfahren erforderlich geworden, das eine direkte Verwendung der für die neue Gesamtausgabe vorgesehenen Platten nicht zugelassen hätte. Neben den Ergänzungen in runden Klammern, „*die sich zwar nicht in der jeweils grundlegenden Quelle, aber in anderen bedeutsamen Quellen finden*“, und den nicht so zahlreichen, in eckige Klammern gesetzten „*Analogieergänzungen, die sich in den maßgeblichen Quellen nicht finden*“, hätte es dann einer Fülle weiterer, entweder ebenfalls auf Analogie oder auf genaue Stilkenntnis des Herausgebers gegründeter Zusätze bedurft. Auf den (ohnehin ja gekürzten) kritischen Apparat hätte man dabei vielleicht sogar verzichten können — dies alles unter der Voraussetzung, daß demjenigen, der am genauen quellenkritischen Befund wirklich interessiert ist, in Zukunft ja der Klaviersonatenband der Gesamtausgabe zur Verfügung stehen wird.

Die Veröffentlichung gibt also Veranlassung, den nicht unproblematischen Begriff „Urtext-Ausgabe“ erneut kritisch zu durchdenken. Es scheint mir empfehlenswert, in Zukunft zwischen „Urtext-Ausgabe ohne“ und „Urtext-Ausgabe mit Zusätzen des Herausgebers“ bewußter als bisher zu differenzieren und in solchen Fällen, wo wie hier Vortragsbezeichnungen nur andeutungsweise überliefert sind, mit Rücksicht auf die Praxis der letztgenannten Form den Vorzug zu geben.

Martin Witte, Münster

Johann Ludwig Krebs: Sechs Kammer-sonaten für Flöte (Violine) und obligates Cembalo. Band I, Sonaten 1—3, Band II, Sonaten 4—6. Hrsg. von Bernhard Klein. Leipzig: Edition Peters 1963. 53 und 46 S., 1 Bildwiedergabe.

Im Kreise der Bach-Schüler, zu denen in erster Linie die Söhne gehörten, hat sich Johann Ludwig Krebs einen Namen als virtuoser Orgelspieler, als vielseitiger Komponist für die Orgel und als Sammler von Autographen seines verehrten Lehrers einen Namen gemacht. Daß er auch Urheber geistvoller Kammermusik war und in dieser Gattung sich von dem Vorbild des alten Bach abgewandt hat, zeigen die hier vorgelegten Sonaten. Die im wesentlichen dreistimmige Satzweise weist auf eine nicht abzuschüttelnde Verbundenheit mit der Orgel, der als einziger in strenger Fugenmanier angelegte Schlußsatz der letzten Sonate erscheint wie eine Reverenz vor dem Altmeister Bach. Dazwischen aber tummeln sich die kurzatmigen, ein wenig leichtfertigen Motive. Immer wieder klingen sie in „Seufzern“ aus, phantasievoll und reichhaltig sind ihre Kapriolen. Natürlich zeigen die Sonaten noch keine Züge ihrer späteren klassischen Namensvettern, sie bleiben bei der losen Folge von 5—7 Sätzen, unter denen Menuett und Polonaise stets zu finden sind. Angehende und arrivierte Flötisten werden ihre Freude an den frischen Kompositionen haben, am glücklichsten aber dürften die Cembalisten sein, denn ihnen wird eine dankbare „obligate“ Aufgabe bereitet.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Franz Schubert: Fantasie C-dur, D 760, Wanderer-Fantasie. Erste Ausgabe nach dem Autograph. Herausgegeben und mit Fingersätzen versehen von Paul Badura-Skoda. Wien: Universal Edition (1965). (II), 28 S., Revisionsbericht (separat) 8 S. (Wiener Urtext Ausgabe).

Daß Schuberts C-dur-Fantasie, eines der zentralen Werke romantischer Klaviermusik, endlich in einer Ausgabe vorliegt, die dem in den USA wieder aufgefundenen Autograph folgt, dürfte der Praxis wie der Wissenschaft gleichermaßen willkommen sein. Wie dringlich diese Veröffentlichung war, zeigt ein Vergleich mit der alten Schubert-Ausgabe (Serie 11, 1888, vorgelegt von J. Epstein), die, wie alle bisherigen Editionen, auf dem

1823 bei Cappi und Diabelli in Wien erschienenen Erstdruck basiert.

Obgleich, wie P. Badura-Skoda nachweist, das Autograph die Stichvorlage für den Erstdruck und somit indirekt auch für die Epsteinsche Ausgabe bildete, sind die Abweichungen erheblich. Zwar hat sich, wie kaum anders zu erwarten war, strukturell nichts geändert; wohl aber konnte der Herausgeber neben einigen rhythmischen auch eine Reihe von harmonischen Details berichtigen, wodurch einige Stellen nun in einem völlig neuen Licht erscheinen (2. Satz, 2. Hälfte des letzten Taktes: *d* statt *dis*; 3. Satz, T. 98: *d* statt *des*; T. 330 f: *d* statt *dis*).

Im Bereich von Dynamik, Phrasierung und Artikulation ist ein ganz beträchtlicher Zuwachs an Differenziertheit und Folgerichtigkeit zu erkennen. Gegenüber dem in dieser Hinsicht „unsystematischen“ Erstdruck erscheinen analoge melodische Bildungen nun häufig in gleicher und somit konsequenter Phrasierung; das Akzentzeichen >, vom Stecher des Erstdrucks offenbar mehrfach als kurzes Decrescendo > mißdeutet, ist nun wieder in seine Rechte eingesetzt (z. B. 1. Satz, T. 32/33 und T. 38/39); klargestellt ist jetzt ferner, daß das fz-Zeichen im Sinne der für Schuberts Klaviersatz so bezeichnenden dynamischen Differenzierung in einer ganzen Reihe von Fällen nicht für beide Hände, sondern nur für jeweils eine Hand zu gelten hat (z. B. 4. Satz, T. 34—37, T. 44/45, jeweils 3. Viertel); an die Stelle des Keils ist vielerorts der dann in der Regel auch einleuchtendere Staccatopunkt getreten (z. B. 2. Satz, T. 35, linke Hand, jeweils 2.—4. Sechzehntel; 3. Satz, T. 87 ff., linke Hand, jeweils 1. Achtel).

Der erfreulicherweise separat geheftete und daher bequem benutzbare Revisionsbericht (deutsch und englisch) führt, wie anzunehmen ist, nicht nur die Abweichungen zwischen Autograph und Erstdruck vollständig an; er beschreibt zugleich gewisse Korrekturen, die Schubert noch vor Drucklegung am Autograph vornahm. Dadurch werden einige interessante Einblicke in den Kompositionsprozeß möglich, so beispielsweise der, daß der Nachsatz der 1. Periode des 1. Satzes (T. 4—6) zunächst zwei- statt dreitaktig gedacht war.

Nur an wenigen Stellen hätte man sich den Anmerkungsapparat noch ausführlicher gewünscht. So hätten etwa die zwischen den Takten 50/51 und 53/54 des 2. Satzes be-

stehenden Abweichungen in der Phrasierung eine Erläuterung (eventuell auch eine Korrektur?) verdient; und die Anmerkung zu den Takten 207–212 des 3. Satzes („Dynamik und Bogenführung mehrfach fehlerhaft“) reicht für einen Revisionsbericht modernen Stils zweifellos nicht aus, weil sie die Frage nach dem „Inwiefern“ nicht beantwortet. — Auch zu einigen sprachlichen Korrekturen fordert der Kritische Apparat heraus. So dürfte in der Anmerkung zu den Takten 66/67 des 1. Satzes „Die Weiterführung der Bass-Oktavierung“ statt „Die Weiterführung des Basses“ gemeint sein; in der Anmerkung zu T. 102 des 1. Satzes muß es entweder „näherliegend“ oder „naheliegender“, keinesfalls aber „näherliegender“ heißen.

Der Praktiker wird die vom Herausgeber hinzugefügten Fingersätze und gewisse Vorschläge zur Spielerleichterung begrüßen.

Martin Witte, Münster

Giuseppe Zarlino: *Le Istituzioni harmoniche*. A Facsimile of the 1558 Venice Edition. New York: Broude Brothers 1965. (XI) und 347 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series: Music Literature. I.)

Giuseppe Zarlino: *Dimostrazioni harmoniche*. A Facsimile of the 1571 Venice Edition. New York: Broude Brothers 1965. (VII) und 323 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series: Music Literature. II.)

Istituzioni harmoniche del Rev. Messere Giuseppe Zarlino da Chioggia... MDLXXIII. Republished in 1966 by The Gregg Press Inc., Ridgewood (New Jersey). (XII) und 448 S.

Sopplimenti musicali del Rev. M. Giuseppe Zarlino da Chioggia... MDLXXXVIII. Republished in 1966 by The Gregg Press Inc., Ridgewood (New Jersey). (XVI) und 350 S.

Mußte es bis vor kurzer Zeit als ein bedauerlicher und die Musikforschung in zahlreichen Fällen erschwerender Zustand bezeichnet werden, daß eines der zentralen Werke abendländischer Musiktheorie, die *Istituzioni harmoniche* von Giuseppe Zarlino, nicht in Neuauflage vorlag, so entsteht jetzt die Frage, ob und wie weit sich dieser Zustand durch die innerhalb eines knappen Jahres erschienenen Facsimile-Ausgaben (Reprints) aller bedeutenderen Werke Zar-

linos gebessert hat. Diese Frage muß vor allem deshalb gestellt werden, weil die beiden faksimilierten Ausgaben der *Istituzioni* in ihrem Text nicht identisch sind.

Von Zarlino *Istituzioni* erschienen zu seinen Lebzeiten fünf Auflagen: 1558, ²1561, ³1562, ⁴1573 und ⁵1589, letztere als Teil einer Gesamtausgabe (GA) der Schriften Zarlinos: *DE TUTTE L'OPERE / DEL R. M. GIOSEFFO ZARLINO / DA CHIOGGIA, Maestro di Capella della Serenissima Signoria di Venetia, / CH'EI SCRISSE IN BUONA LINGUA ITALIANA; già separatamente poste in luce; hora di nuovo corrette, accresciute, & migliorate, insieme ristampate. IL PRIMO VOLUME. Contenente L'ISTITUTIONI HARMONICHE...* Die GA von 1589 enthält außerdem einen Wiederabdruck der *Dimostrazioni harmoniche* (zuerst 1571 erschienen) und die *Sopplimenti musicali* (auf dem Titelblatt datiert 1588, jedoch durch den Aufdruck „Terzo volume“ als Band III der GA ausgewiesen) sowie im 4. Band die Schriften Zarlinos über außermusikalische Gegenstände (über die Geduld, über das Todesdatum Jesu Christi, über den Ursprung des Kapuzinerordens und über den Julianischen Kalender).

Während die 2. und 3. Auflage der *Istituzioni* (²1561 und ³1562) bis auf das Druckfehlerverzeichnis mit der 1. Auflage (1558) übereinstimmen, ist die 4. Auflage (1573) schon im Titel als Neubearbeitung ausgewiesen: *di nuovo in molti luoghi migliorate, & di molti belli secreti nelle cose della Pratica ampliate*. Die gravierendste Abweichung zwischen 1. und 4. Auflage ist die verschiedene Zählung der Tonarten: nachdem Zarlino 1558 zunächst der herkömmlichen Zählung der Kirchentöne gefolgt war („Primo modo“ mit Grundton auf D), tauschte er für die 4. Auflage Zahlen, Grundtöne bzw. die zugehörigen Texte aus. War 1558 (4. Teil, 10. Kapitel, S. 309) die „Prima specie della Diapente collocata tra D & a“, so stehen 1573 im gleichen Text (S. 379) die Tonbuchstaben „C & G“. Text und Beispiel des 18. Kapitels der 1. Auflage (S. 320 ff.), die den „Primo modo“ auf D (dorisch authentisch) behandeln, kehren wörtlich in der 4. Auflage im 20. Kapitel (S. 396 ff.) wieder, behandeln nun aber den *Terzo modo*, ebenfalls auf D. Die Notenbeispiele zu den Tonarten entsprechen in der 4. Auflage völlig denen der 1. Auflage, enthalten aber zahlreiche klei-

nere Druckversehen. Die Kapitel 28 und 29 der 1. Auflage (lonisch) sind allerdings nicht wörtlich als Kapitel 18 und 19 in die 4. Auflage übernommen. Ferner hat Zarlino im 15. Kapitel neben einem Dante-Zitat, aus dem er den Terminus „*Salmodia*“ zur Bezeichnung der „alten“ Kirchentöne herleitet (deren Zählung auf D beginnt), einen längeren Textabschnitt eingefügt. (S. 386, Z. 10 v. u. bis 387, Mitte), in dem er erläutert, „*in qual maniera le Otto sorti di Salmodie si accompagnino con li Modi*“. Jedoch fehlt im 4. Teil der *Istitutioni* eine Erklärung dafür, warum Zarlino die neue Tonartenzählung einführt.

Näheren Aufschluß geben die *Dimostrazioni harmoniche* (1571). Aus eingehenden Erörterungen des Tonsystems (die teils angeregt, teils belastet sind durch den Vergleich mit dem antiken Systema teleion) folgert Zarlino in der 8. Definition des 5. Ragionamento (S. 270 f.): „*La Prima specie della Diapason è quella, che tra la terza & la quarta chorda, & tra la settima & la ottava contiene il Semituono maggiore . . .*“. Der sich dieser Definition anschließende Dialog zwischen Claudio, Adriano, Franchino, Desiderio und Giosseffo erörtert die Gründe für die neuartige Tonartenzählung, die gegen Schluß des Werks (S. 301 und 305 ff.) ausdrücklich konstituiert wird; ja wir können weiter gehen und feststellen, daß in den *Dimostrazioni harmoniche* der Versuch gemacht ist, eine neue, auf der Durskala (nicht mehr auf dem Hexachordsystem) basierende Ordnung des Tonsystems zu entwerfen, in der die neue Zählung der Tonarten nur einen Baustein darstellt. Fritz Högler (*Bemerkungen zu Zarlinos Theorie*, ZfMw IX, 1927, S. 518–527) machte bereits auf die Unterschiede in der Tonartenzählung zwischen der ersten und den letzten beiden Auflagen der *Istitutioni* aufmerksam und wies darauf hin, daß die Begründung dafür in den *Dimostrazioni* zu finden sei. Er analysiert Zarlinos Gründe und findet sie in der mathematischen Berechnung der Intervalle innerhalb der Oktave C-c, „*denn nur in ihr finden sich die Intervallverhältnisse in der Aufeinanderfolge, wie sie sich aus der fortgesetzten harmonischen Teilung ergeben*“ (S. 525). Högler forderte zum Schluß seiner Ausführungen ausdrücklich eine kritische Neuausgabe von Zarlinos Werken. P. Lucas Kunz (*Die Tonartlehre des . . . P. Fr. Valentini*, Kassel 1937, S. 73 ff.) untersuchte

den Einfluß der neuen Tonartenzählung auf andere Musiktheoretiker.

Daß auch im 3. Teil der *Istitutioni* in den Kapiteln 11–14 als „*prima specie*“ der Oktave und Quinte in der 4. Auflage die von C aus gerechneten bezeichnet werden, ist naheliegend. Schwerer zu überblicken sind die Veränderungen, die Zarlino im 3. Buch (der Kontrapunktlehre) vorgenommen hat. Hier sind u. a. zahlreiche Beispiele in der 4. Auflage teils völlig ersetzt, teils verändert. Nicht nur ist durch Unterschriften deutlicher als in der 1. Auflage zwischen *Soggetto* und *Contraponto* unterschieden, sondern es wird auch regelmäßig die Tonart des *Soggetto* angegeben (in der 1. Auflage teilweise im Text) und welden Sachverhalt das Beispiel demonstrieren soll.

Neu ist das 44. Kapitel über die Frage, wann die Wiederholung einzelner Wendungen in einer Komposition abzulehnen ist und wann sie künstlerischen Gesichtspunkten entspringt. Auch die übrigen Textabweichungen der späteren Auflagen berücksichtigen in mehreren Fällen neuere musikalische und satztechnische Entwicklungen; man vergleiche den bei St. Kunze (*Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, Tutzing 1963, S. 51 ff.) nach der 1. und der letzten Auflage der *Istitutioni* zitierten und übersetzten Abschnitt über die Stimmführung der Bässe in der Mehrhörigkeit (3. Teil, Kapitel 65 der 1. Auflage; Kapitel 66 der 4. Auflage). Dieses Zitat beweist nicht nur, daß die GA von 1589 weitere Veränderungen im Text gegenüber der 4. Auflage von 1573 bringt, sondern zeigt auch die Schwierigkeiten, die sich dadurch ergeben, daß keine kritische Ausgabe der *Istitutioni* vorliegt. Es wird daher auch in Zukunft — trotz des Vorhandenseins von 2 faksimilierten Ausgaben — keine Sicherheit geben, welche Textfassung zu zitieren ist; die GA der Schriften Zarlinos wird in der Originalausgabe zu benutzen sein, und jeder Wissenschaftler, der sich mit Problemen befaßt, die eine Heranziehung von Zarlinos theoretischem Hauptwerk nötig machen, wird sich seine eigene Textkollation anfertigen müssen.

Jeder Philologe würde, von den Maßstäben seines Fachs ausgehend, eine derartige Vernachlässigung eines der wichtigsten Quellenwerke als unhaltbaren Zustand empfinden. In einer Zeit, in der auch Wissenschaftler ihre Arbeitskapazität unter

rationellen Gesichtspunkten sinnvoll einteilen müssen, wird es besonders schmerzlich empfunden, wenn für jedes Zarlinozitat zwei oder drei Ausgaben herangezogen und verglichen werden müssen (bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß der im *Riemann Musiklexikon*¹¹ 1959–67, Bd. II, Artikel *Zarlino* angegebene „Neudruck“ der *Istitutioni* in Wirklichkeit ein Microcard-Print, also eine Mikrofilm-Vervielfältigung ist).

Allerdings würde die Herstellung einer kritischen Ausgabe der *Istitutioni* sowohl unter philologischen als auch unter verlegerischen Gesichtspunkten einige Schwierigkeiten mit sich bringen. Obwohl in der 4. und 5. Auflage nicht nur sachliche Korrekturen vorgenommen, sondern auch die venezianischen Dialektformen weitgehend der Hochsprache angeglichen wurden, kann nämlich nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden, daß die „Ausgabe letzter Hand“ den besten Text bietet, sondern es liegt ein Originaltext vor (in der 1. Auflage), der unter gewissen Gesichtspunkten zweimal modifiziert wurde. Während der Originaltext aus der letzten Auflage nur schwer und undeutlich abzuleiten wäre, könnte eine Ausgabe des Originaltextes auch die späteren Modifikationen (die ja das eigentlich Interessante ausmachen) klarer herausstellen. Diese Lösung wäre auch unter verlegerischen Gesichtspunkten günstiger: der Text der 1. Auflage müßte nicht neu gesetzt, sondern faksimiliert und mit Zeilenmarginalien versehen werden; die Abweichungen der späteren Auflagen samt den in Partitur gebrachten Beispielen würden den 2. Band der Edition füllen (ob auch ein Sachindex realisierbar ist, müßte erprobt werden).

Faksimileausgaben, die eine Kollation verschiedener Textfassungen (G. Cesari von Gaffurius, *Theorica musicae* 1492, Rom 1934; L. Hoffmann-Erbrecht von C. Ph. E. Bach, *Versuch . . .*, Wiesbaden 1961), neue Indices (die Ausgaben der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt Graz) oder fundierte Einführungen bringen (z. B. die von E. R. Jacobi betreuten Ausgaben), sind leider selten. Auch in den mit kurzen, unverbindlichen Nachworten versehenen *Documenta musicologica* werden in manchen Fällen nicht einmal die größten Druckfehler in dem herausgegebenen Werk aufgezeigt (vgl. Coclico, *Compendium . . .*, u. a. fol. C III verso, Z. 2–3), noch wird z. B. ein

fehlendes Inhaltsverzeichnis beigegeben (Bermudo, *Declaracion . . .*). Die zahlreichen, ohne jegliche wissenschaftliche Betreuung publizierten Reprints, zur Zeit ein gängiger Artikel des Buchmarkts, lassen den Verdacht aufkommen, daß die Initiative hierzu nicht von Wissenschaftlern, sondern vom Verleger ausgeht, daß also in einer Zeit, in der sich Neuausgaben theoretischer Werke verkaufen lassen, in der Musikwissenschaft die Notwendigkeit kritischer Ausgaben nicht allgemein erkannt worden ist. Dabei müßte — nach meinen unmaßgeblichen Berechnungen — der Erlös einer Faksimileausgabe (zumaal einer gut verkäuflichen, wie es die Werke Zarlinos darstellen) ohne weiteres den Arbeitsaufwand einer philologischen Textrevision tragen können.

Als positiver Faktor ist bei alledem die Qualität festzuhalten, in der die Drucke des Verlags Broude Brothers ausgeführt sind, und wer den peinlich sauber ausgeführten Originaldruck der ersten Auflagen von Zarlino's *Istitutioni* kennt, wird den Erzeugnissen des New Yorker Verlags den tatsächlichen Rang eines F a k s i m i l e s gerne zuerkennen. Qualitativ und aufmachungsmäßig übertreffen diese Bände alle am Markt befindlichen Konkurrenzprodukte. Dagegen sind die Drucke der Gregg Press, auf weißem Papier im Offsetverfahren (übrigens in der Bundesrepublik) hergestellt, einfache Reprints und gegenüber dem Original leicht verkleinert. Die *Supplementi musicali* — eine Auseinandersetzung mit den scharfen Angriffen von Vincenzo Galilei (Zarlino macht sich z. B. lustig über Galileis Forderung, man solle die Deklamation der Schauspieler studieren; vgl. S. 317 f.) — sind im Reprint der Gregg Press noch relativ gut wiedergegeben (dasselbe Werk erschien auch bei Broude Brothers), doch ist dies auf die leichter reproduzierbare Schrifttype des Originaldrucks zurückzuführen. Die GA weicht von der für italienische Texte im 16. Jh. charakteristischen kursiven Type ab und druckt Zarlino's Schriften in der „klassischen“ Antiqua. Da diese Schrift in der Reproduktion, vor allem bei Verkleinerung, viel leichter lesbar ist als die Kursive, bleibt es unerfindlich, warum nicht auch der Nachdruck der *Istitutioni* der GA folgt (die in der Gregg Press gleichfalls erschienenen *Dimostrazioni* lagen mir nicht vor). Die Druckqualität des Reprints der Gregg Press

ist stellenweise nur als mäßig zu bezeichnen; die kursive Type wird dadurch vollends zum Augenpulver; in den Beispielen sind die Semiminimae oft nicht ausgedruckt und daher von den Minimae kaum unterscheidbar. Dies ist angesichts der auch in der 4. Auflage meist sehr guten Originaldrucke der *Istitutioni* besonders zu kritisieren, und der relativ günstige Preis kann in diesem Falle nur ein schwacher Trost sein, da ja bis zum Erscheinen einer kritischen Ausgabe (die aber nun verlegerisch nicht mehr interessant sein dürfte) beide Ausgaben und die GA benutzt werden müssen.

Helmut Haack, Mainz

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Kammermusik. Werkgruppe 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine. Band 2, vorgelegt von Eduard Reeser. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. Klavierstimme XXIII und 186 S., Violinstimme 55 S.

Der zweite Band der Sonaten und Variationen für Klavier und Violine enthält die von 1781 bis 1788 in Wien entstandenen Werke Mozarts. In einem ausführlichen Vorwort setzt sich der Herausgeber kritisch mit den einzelnen Werken, ihrer Entstehung, Datierung usw. auseinander und ordnet sie chronologisch nach drei Gruppen: Die erste Gruppe wird von den „im Frühjahr und Sommer 1781 komponierten Sonaten“ (KV 379/373a, 376/374d, 377/374e, 380/374f) und den Variationenzyklen KV 359/374a und 360/374b gebildet. Die zweite Gruppe umfaßt unvollendet gebliebene Kompositionen aus dem Jahre 1782 (KV 403/385c, 404/385d, 402/385e, Anh. 48/480a = 385 E und 396/385f), und zu der dritten Gruppe gehören die in den Jahren 1784/85 und 1787/1788 entstandenen Werke (KV 454, 481, 526, 547, Anh. 50/526a und Anh. 47/546a). Diese Einteilung ermöglicht eine rasche und gründliche Übersicht und Orientierung.

Der Notentext wurde vom Herausgeber auch beim vorliegenden Band wieder mit großer Umsicht und Sorgfalt hergestellt. Zusätze wurden in der Klavierstimme (nicht in der Violinstimme) deutlich kenntlich gemacht, auch dann, wenn sie aus Erstdrucken ergänzt wurden. Da der Ausgabe mit wenigen Ausnahmen die Autographe oder Photokopien derselben zugrundeliegen, kann sie als nahezu authentisch angesehen werden.

Über Entscheidungen, die vom Herausgeber vor allem dort in einigen Fällen getroffen wurden, wo kein Autograph, sondern nur alte Kopien oder Drucke als Quellen zur Verfügung standen, wird der Kritische Bericht Auskunft geben. Dies gilt z. B. für die F-dur-Sonate KV 547, 1. Satz, T. 4 (und entsprechende), in dem entgegen der Eintragung in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis die 3. und 7. Note im Baß von E in G abgeändert wurde (was im Hinblick auf die Violinstimme durchaus einleuchtend ist), aber auch für den 3. Satz, Variation V (nur Klavier), T. 3—9, in denen auf eine Erweiterung zur Dreistimmigkeit verzichtet und Zweistimmigkeit beibehalten wurde. Heißt es im übrigen im Untertitel dieser Sonate „... für Anfänger mit einer Violine“ oder „mit einer Violin“ (vgl. Köchel 6/1964, S. 619)?

Der Editionsleitung ist zu danken, daß sie in einem Anhang auch 1. die unvollständigen, 2. die von Maximilian Stadler ergänzten und 3. die Fragment gebliebenen Werke sowie 4. den ersten, später gestrichenen Entwurf des Themas zum 2. Satz von KV 377 (374e) und die zwischen T. 44 und 45 gestrichenen Takte aus dem 3. Satz von KV 526 mit aufgenommen hat. Vor allem aber enthält auch die Violinstimme diese unter 1. und 2. genannten Kompositionen.

Stich und Druck des Bandes sind klar und übersichtlich. Die großzügige Anlage und geschickte Einteilung des Notentextes zeigt auch hier wieder deutlich die Bemühungen des Verlages, eine nicht nur den Anforderungen der Wissenschaft genügende, sondern auch für die Praxis brauchbare Ausgabe vorzulegen.

Abschließend noch eine Berichtigung. Bei der Besprechung des ersten Bandes der Sonaten und Variationen für Klavier und Violine (Mf XIX, S. 352/53) war der für die Sonate KV 305 (293d) (S. 107) im Datierungsvermerk mit „Paris“ angegebene Entstehungsort angezweifelt worden. Wie die Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe inzwischen mitgeteilt hat, handelt es sich hierbei lediglich um einen Druckfehler: statt „Paris“ muß es richtig heißen „Mannheim“.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Joseph Haydn: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien [in Taschenpartituren], herausgegeben von H. C. Robbins-London [Bd.] X, 88—92, Concertante. Wien:

Universal Edition (1965) (Philharmonia 598). XLVIII, 371 S.

Innerhalb seiner angekündigten Reihe einer kritischen Ausgabe sämtlicher Sinfonien Joseph Haydns in Taschenpartituren bietet Landon nun die Sinfonien 88–92, dazu auch die Sinfonia concertante (Hob. I: 105) an, die „ohne Rücksicht auf den chronologischen Zusammenhang in den vorliegenden Band aufgenommen [wurde], weil die Vereinigung mit den ersten sechs Salomon-Symphonien im Band XI diesen zu umfangreich gemacht hätte“. (S. XXXIII). Der Notentext in den Sinfonien 88–92 geht „auf jenen der geplanten und von der Haydn Society begonnenen Gesamtausgabe zurück, doch wurde dieser durch wichtige neue Quellen (zum Beispiel die LeDuc-Ausgabe von Nr. 91 und das Autograph von Nr. 92) und durch andere Korrekturen ergänzt“. (S. XIV). Lediglich die Sinfonia concertante wird hier neu vorgelegt. Die Änderungen auf Grund einer nochmaligen Durchsicht beziehen sich bei den ersten drei Sinfonien meist auf Nebensächlichkeiten. Am schnellsten fällt auf, daß Landon entsprechend der mehr Mozartschen als Haydnischen Schreibweise alle Vorschläge mit einem Bindebogen versehen hat, lediglich Nr. 89 ist — etwas inkonsequent — von diesem Eingriff verschont geblieben. Die meisten und eingreifendsten Korrekturen, die in dem Anmerkungsapparat von Landon angeführt werden, erfährt Nr. 92. Bei ihr wäre die vom Herausgeber gewählte Formulierung „Nachstehend eine Liste der wichtigsten textlichen Probleme“ (S. XXVII) sachgerechter zu ändern in „Nachstehend eine Liste der (wichtigen) Abweichungen von dem Text der Haydn Society-Gesamtausgabe“. Neu gegenüber dem Notenband der Haydn Society ist bei diesen Bemerkungen folgende Bekanntgabe zur Elßler-Kopie in Budapest, bei Landon Quelle 2 von Nr. 92: „Die Textunterschiede zwischen diesem MS. und der allgemein gebräuchlichen Partitur wurden für uns (1950) freundlicherweise von Professor Dénes Bartha, Budapest, zusammengestellt“ (S. XXVII). Diese den Herausgeber ehrende Freimütigkeit erklärt einige Notizen, die bei einer Autopsie der Quelle vermutlich klarer ausgefallen wären. Die folgende Bemerkung zu Takt 70 des 1. Satzes von Sinfonie 92 (S. XXVII) „Ob. I (1 [= Autograph]) erste Note ist ohne Zweifel a“ wird erst durch einen ergänzenden Vergleich mit dem Text

der Haydn Society-Ausgabe deutlicher, in der an dieser Stelle noch das völlig unharmonische *cis*“ steht. Nach dem kritischen Bericht des betreffenden Haydn Society-Bandes bringen alle anderen Quellen *cis*“, was aber auf einen Schreibfehler zurückgeht und die Abhängigkeit der Quellen von einander belegen kann. Eine Erläuterung wie die folgende zum Autographen, nur in einer Fußnote des Notenbandes gebrachten Text der 2. Violine in Takt 194 des 1. Satzes von Nr. 92 genügt nicht: „dies ist die (nunmehr) berühmte Stelle, bei der die zweiten Violinen von den ersten abweichen [usw.]“ (S. XXVII). Hier wäre es unbedingt notwendig gewesen, auf die Überlieferung dieses Taktes in den anderen authentischen und autorisierten Quellen einzugehen, um die von Joseph Haydn endgültig beabsichtigte Lesart herauszufinden. Außerdem könnte anhand einer solchen Stelle geprüft werden, ob die Elßler-Kopie in Budapest auf das Autograph zurückgeht und welche Vorlage die Harburger und Regensburger Stimmenabschriften benutzt haben. Eine Bemerkung wie „Dies [die Elßler-Kopie von Nr. 92] scheint eine Abschrift von (1) zu sein“ (S. XXVII) könnte dann präziser gefaßt werden. Dazu sind aber zeitraubende und mühsame Quellenvergleiche erforderlich. Insgesamt entspricht jedoch die Gestaltung des Notentextes in den Sinfonien 88–92 im allgemeinen den Wünschen, die an eine solche kritische Taschenpartiturausgabe gestellt werden dürfen.

Entgegen der Darstellung von Landon „Die Concertante wird also nunmehr der Nachwelt in der von Haydn entworfenen Gestalt wiedergegeben“ (S. XIII f.) sind die Erwartungen durch diese Ausgabe hinsichtlich der konzertanten Sinfonie nicht erfüllt worden. Landon scheut nicht vor einer Bearbeitung zurück, indem er abweichend von Haydns eigener Notierung die konzertierenden Instrumente als Sologruppe aus dem übrigen Orchester herauslöst und dadurch zu vielen klein gestochenen Notenergänzungen greifen muß. Obwohl Haydn insgesamt nur ein Fagotto obligato verlangt, schreibt Landon z. B. 3 Fagotti vor (ein Solofagott und zwei Tutti-fagotte in einem zusätzlichen besonderen Notensystem). Diese bearbeitende Umschreibungslust treibt Landon schließlich dazu, im Widerspruch zu den sonstigen Quellen im Takt 70 des 3. Satzes eine von Haydn im Autograph annullierte Note als gültig zu betrachten (siehe dazu den Kommentar auf

S. XXXI), damit die zwei zusätzlichen Tutti-fagotte wenigstens etwas gerechtfertigt sind. Doch verrät Landons Kommentar einige Verlegenheit. Eine dem Urtext gerecht werdende kritisch-wissenschaftliche Ausgabe der konzertanten Sinfonie Haydns wird es erst geben, wenn die vier konzertierenden Soloinstrumente wie im Autograph und in den originalen Budapester Aufführungsstimmen als einfache Orchesterinstrumente notiert werden, was wiederum auch aufführungspraktische Konsequenzen nach sich ziehen wird.

Die als Taschenpartitur dennoch den bisher besten Notentext bietende Ausgabe der Sinfonien 88–92 und der Sinfonie concertante wird von Landon mit einem — wie könnte es anders sein — sehr inhalts- und kenntnisreichen kurzen Vorwort eingeleitet. Der Notentext ist sauber und klar, lediglich einige Druckfehler im deutschsprachigen Teil der Anmerkungen machen sich etwas störend bemerkbar.

Hubert Unverricht, Mainz

Arnold Schönberg: Sämtliche Werke. Abteilung I: Lieder und Kanons. Reihe A, Band 1: Lieder mit Klavierbegleitung, hrsg. von Josef Rufer. Mainz und Wien: B. Schott's Söhne und Universal-Edition AG 1966. XX. 177 S.

Die auf neun Abteilungen geplante Edition der Werke Schönbergs verdient in mehrfacher Hinsicht Bewunderung. Daß das mutige Unternehmen bereits 15 Jahre nach dem Tode des heiß umstrittenen Komponisten in vorbildlicher Gemeinschaftsarbeit zweier Verlage möglich geworden ist und auch äußerlich so reichhaltig vorgelegt werden kann, läßt hoffen, daß Wissenschaft und Praxis sich noch mehr als bisher diesem Oeuvre widmen, das wie kein anderes Brücke in das musikalische Neuland geworden ist.

Das Werk erscheint in einer Doppelreihe. Reihe A enthält den Notentext in der aus Original- oder Erstdrucken sowie aus den anderen Quellen abgeleiteten Fassung; Reihe B den getrennt erscheinenden Komplementband mit Frühfassungen, Skizzen, unvollendeten Werken (mit Ausnahme von *Moses und Aron*, *Die Jakobsleiter*, dem Psalm op. 50 C und den drei kleinen Stücken für mehrere Instrumente) sowie den Revisionsbericht. Im vorliegenden Band sind neben den Liedern mit Opuszahlen zwei bisher unveröffentlichte Lieder und die *Vier*

deutschen Volkslieder für eine Singstimme und Klavier zusammengefaßt. Es ist erfreulich, daß dieser Band die Gesamtausgabe eröffnet, ist doch das Liedschaffen im wesentlichen auf die ersten beiden Schaffensperioden Schönbergs konzentriert und bildet so etwas wie einen roten Faden für das Verständnis jenes Weges, der von der tonalen zur tonalitätsfreien Werkstruktur führt. Die wiederholte Konfrontation von Wort und Ton in einer überschaubaren Form sollte dazu dienen, Schönbergs Vorstellung einer verdichteten „musikalischen Prosa“ zu verwicklichen, die ihrerseits wiederum zur tonalen Freiheit führte.

Das erste der beiden erstmalig gedruckten Lieder, *Gedenken*, fand sich 1962 im Nachlaß von Heinrich Jalowetz. Das Manuskript gibt weder den Textautor noch das Kompositionsdatum an. Es scheint in die Nähe der Lieder op. 6 zu gehören. Das bedeutendere zweite Lied *Am Strande* (Rilke) ist in den Datumsangaben widersprüchlich, steht aber dem XIV. Lied aus op. 15 und den Klavierstücken op. 11 so nahe, daß die Angabe „8. 2. 1909“ zuzutreffen scheint. Wie bei op. 15, XIV, ist auch hier eine gewisse Nähe zu Webern spürbar.

Es ist nicht ganz einsichtig, warum Rufer nicht auch andere, von ihm selbst in seinem Buch *Das Werk A. Schönbergs* mitgeteilte Lieder in diesen Band aufgenommen hat. Wenn die Zeit der Jugendwerke nach Rufer im Jahre 1897 als beendet anzusehen ist, dann hätten die beiden Lieder nach Texten von Hofmannsthal (2. 4. 99) und Goethe („*Deinem Blick mich zu bequemen*“, 3. 1. 1903) in diesen Band aufgenommen werden müssen. Rufers einführendes Vorwort ist behutsam erhellend und gewiß dem augenblicklichen Stand der musikwissenschaftlichen Bemühungen angemessen. Dem Zusammenhang dieses Liedschaffens mit dem romantischen Kunstlied, dessen Entwicklung im engeren Sinne Schönberg ja zum Abschluß bringt, ist Rufer nicht nachgegangen. Seine Einführung enthält viele wertvolle stilistische und analytische Hinweise im einzelnen.

Einige kritische Anmerkungen: Für eine Ausgabe, die auch der Praxis dienen soll, scheint mir das Format des Bandes zu groß. Das bei zweiseitigen Liedern leider gelegentlich notwendige Umläutern hätte man vermeiden können, wenn auch die Verso-seite bedruckt worden wäre. Es stört, daß manche Tempo- und Spielangaben, die nur

dem Klavierpart gelten, über dem Gesangspart stehen. In der Notation der Vorzeichen dient die von Rufer in den frühen Liedern vorgenommene Reduzierung, zumindest in einigen Liedern aus op. 6, nicht mehr der leichteren Lesbarkeit, sondern erschwert sie, da der tonale Zusammenhang trotz vorangestellter Vorzeichen nicht mehr überall spürbar ist. Da der Revisionsbericht noch nicht vorliegt, seien folgende Druckfehlerhinweise mit Vorbehalt vermerkt: op. 2, 1, Takt 30, Gesang auf 3. Zählzeit *b* statt *g*; op. 15, III, Takt 23 Baß auf „l“ *ais* statt *fis*; op. 15, XV, Takt 20 linke Hand auf „l“ *d* statt *dis* (vgl. auch T. 23, 24, 27!).

Der Eindruck einer sehr sorgfältigen Redaktion bleibt bestehen. Der Band wird bereichert durch die Reproduktion des Schönberg-Porträts von Egon Schiele aus dem Jahre 1917, auf dem der Komponist allerdings jünger wirkt als auf der Photographie aus dem Jahre 1912, die in MGG 12, Spalte 19/20 wiedergegeben ist.

Karl Heinrich Ehrenforth, Reinbek

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Gerald Abraham: Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies. London: Faber and Faber (1968). 360 S.

Airs sérieux et à boire à 2 et 3 voix. Édition par Frédéric Robert. Paris: Heugel & Cie (1968). VIII, 133 S. (Le Pupitre. 6.)

Hanoch Avenary: The Cantorial Fantasia of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. A late Manifestation of the Musical Trope. Sonderdruck aus: YUVAL. Studies of the Jewish Music Research Centre Jerusalem 1968.

Ludwig van Beethoven: Klavier-sonate As-dur opus 110. Faksimile nach dem Autograph. Hrsg. von Karl Michael Komma. 58, (II) S.

Karl Michael Komma: Die Klavier-sonate As-dur opus 110 von Ludwig van Beethoven. Beiheft zur Faksimile-Ausgabe. 76 S. Stuttgart: Ichthys Verlag (1967).

Ludwig van Beethoven: Variationen für Klavier (Band I). Nach den Autographen und Erstdrucken revidiert von Erwin Ratz. Fingersätze von Bruno Seidl-

hofer. — Band II. Nach den Erstdrucken revidiert von Monika Holl. Fingersätze von Bruno Seidlhofer. (Wien:) Universal Edition (1958) und (1966). VII, 16, 140; 12, 102 S. (Wiener Urtext Ausgabe; ohne Bandzählung.)

Berlin und die Provinz Brandenburg im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1968. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin. 25.) Darin: Kapitel VII: Werner Bollert: Das Musikleben (S. 603—656).

Kurt Blaukopf: Werktreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks. Karlsruhe: G. Braun (1968). 44 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 3.)

Jacques Chailley: Nouvelles remarques sur les deux notations musicales grecques. Sonderdruck aus: Recherches de Papyrologie IV (1967), S. 201—216.

Chansons françaises pour orgue (vers 1550). Édition par Jean Bonfils. Paris: Heugel & Cie (1968). X, 42 S. (Le Pupitre. 5.)

Carl Dahlhaus: Arnold Schönberg. Variationen für Orchester, op. 31. München: Wilhelm Fink Verlag (1968). 32 S., 1 Faltafel. (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. 7.)

Rolf Dammann: Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1967). 523 S.

Internationales Musikinstitut Darmstadt. Informationszentrum für zeitgenössische Musik. Noten-Katalog. Nachtrag 1967. 52 S.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. Sonderband 1: Die Flötenschen Spielkarten und andere Curiosa der Musiküberlieferung des 16. Jahrhunderts aus Franken. Hrsg. von C. Russell Crosby jr. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1967. X, 99 S.

Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach, Weihnachts-Oratorium BWV 248. München: Wilhelm Fink Verlag (1967). 48, 24 S. (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. 8.)

Zoltán Falvy: Drei Reimoffizien aus Ungarn und ihre Musik. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter (1968).