

BESPRECHUNGEN

Inter-American Institute for Musical Research. Anuario — Yearbook — Anuário. Volume II (1966). New Orleans: Tulane University (1966). 198 S.

Das Interamerikanische Institut für Musikforschung setzt mit dem 2. Band seines Jahrbuches die im 1. Band eingeschlagene Richtung fort: Das Jahrbuch ist ein Sammelband für größere Aufsätze, die in den Fachzeitschriften nicht oder nicht ungeteilt erscheinen können. So ist es ein amerikanisches Gegenstück zu dem „Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde“, das gleichzeitig mit ihm herauskam. Was beide voneinander unterscheidet, ist die Beschränkung des amerikanischen Organs auf amerikanische Themen und die des deutschen auf musikethnologische. Auch dieser 2. Band enthält Aufsätze zur Musikgeschichte wie zur Musikethnologie Amerikas, überwiegend Latein-Amerikas, die diesmal alle in englischer Sprache verfaßt sind.

Der Band ist Charles Seeger zum 80. Geburtstag gewidmet, und der noch immer unermüdllich tätige Senior der systematischen, ethnologischen und soziologischen Musikforschung in den USA eröffnet die Reihe der Beiträge mit einer umfangreichen Studie über die Musik als Kommunikationsmittel (*The Music Process as a Function*). Der Titel zeigt das Anliegen Seegers, die Musik in ihrer komplexen Erscheinung im sozialen Leben des Einzelnen und der Gemeinschaft des Musikproduzierenden und Musikkonsumierenden zu erfassen. So setzt er den „*Music Process*“ in Beziehung zur allgemeinen Produktion von Lebens- und Kulturgütern und das Kommunikationsmittel Musik zu dem der Sprache. Er stellt eine Liste der strukturellen und funktionellen Parameter auf, die als Kriterien für eine Kategorisierung der Musik gelten können, es sind 7 äußerliche und 9 innere Kriterien, deren Bedeutung und Brauchbarkeit Seeger dann ausführlich diskutiert. Traditionen, auch musikalische, unterscheiden sich voneinander durch die Wahl der Stofflichen Mittel und durch die Art, in der diese zu diskreten Produkten geformt werden. Eine musikwissenschaftliche Analyse muß dann sowohl strukturell auf die klingende Materie wie funktionell auf die soziologische Bedeutung ausgerichtet sein. Musik als Mittel der Kom-

munikation ist ebenso doppelsinnig. Der Vergleich mit der Sprache ist deshalb schwierig, die Parameter entsprechen sich nicht immer. In der Sprache z. B. kann der Bedeutungsinhalt einer Aussage — eines akustischen Signals — in ganz verschiedenen Ausdrücken, Redewendungen, Formeln und in verschiedenen Sprachen mitgeteilt werden. Einer musikalischen Äußerung — als akustisches Signal gesehen — ist das nicht möglich. Jede Änderung des Signals bedeutet hier auch eine Änderung der Botschaft, des Inhalts. Dafür ist diese jedoch weniger konkret als eine sprachliche. Ihr Inhalt ist für uns wiederum schwer zu beschreiben, da sich die Beschreibung nicht-musikalischer, nämlich sprachlicher Mittel bedienen muß, die strukturell und funktionell aus sachfremden Parametern gebildet sind. Seeger gibt dann eine Definition des Musikprozesses als Funktion innerhalb eines allgemeinen Bezugssystems von Funktionen in fünf Punkten, in die sich auch der Sprach-Musik-Zusammenhang einfügen läßt. — Es schließt sich eine Auswahl seiner Schriften 1923–1966 an, die den weitgespannten Tätigkeitsbereich dieses hervorragenden Denkers und Musikologen umreißt.

Charles L. Boilés Aufsatz *The Pipe and Tabor in Mesoamerica* beschäftigt sich mit den mittelamerikanischen Vorkommen der Einhandflöte (Schwegel) und Einhandtrommel. Er hält es für möglich, daß diese schon vor dem Eindringen der Spanier in Gebrauch waren; er führt eine Reihe von Abbildungen aus Codices und figürlichen Darstellungen als Beleg an, die solche Ein-Mann-Orchester zeigen, doch ist hier die Trommel mit Panflöte oder Horn gekoppelt, nicht mit der Dreilochflöte. Diese findet sich heute bei vielen Stämmen am Golf von Mexiko, und ihre unterschiedliche Ausführung und Herstellung zeigt die Einverleibung des Instruments in die verschiedenen Volkskulturen, spricht aber nicht gegen die Übernahme von den Spaniern. Auch der Vergleich eines spanischen Schwegelstücks mit vier mittelamerikanischen verschiedener Provenienz zeigt zwar die Anpassung an die musikalischen und spieltechnischen Gewohnheiten der Indianervölker, und damit eine gewisse Eigenständigkeit der Entwicklung dieser Musikgattung, läßt aber doch die Abhängig-

keit von dem europäischen Vorbild erkennen. Die dafür verwendete, an ein von Alan Lomax vorgeschlagenes Verfahren anknüpfende Übersichtstafel ist ein praktisches Anschauungsmittel für die Analyse, das sich auch auf IBM-Lochkarten übertragen läßt und eine vielseitige Anwendungsmöglichkeit bietet.

Die Musik an der Kathedrale von Puebla in Mexiko im 16. und 17. Jahrhundert wird von Alice R. Catalyne untersucht. Es ist die größte Sammlung polyphoner Kirchenmusik in der neuen Welt, darunter die Werke des bedeutendsten Komponisten Mexikos im 17. Jahrhundert, Juan Gutiérrez de Padilla. Ein Katalog der von ihr entdeckten Manuskripte enthält auch Angaben über Leben und Wirken der Komponisten. —

Auch Robert Stevenson berichtet von einer Entdeckung, und zwar eines *Psalterium Chorale*, 1572 von Antonio de Espinosa für Pedro Ocharte in Mexiko gedruckt, das zu den frühesten Musikdrucken Amerikas zählt. — Eine wichtige Untersuchung ist die vergleichende Analyse musikalischer Termini in drei Wörterbüchern mexikanisch-indianischer Sprachen des 16. Jahrhunderts von Thomas Stanford. Die Gegenüberstellung mixtekischer, Nahuatl- und Tvasco-Termini zeigt die untrennbare Einheit von Tanz und Musik in der Vorstellung der Altmexikaner. Als ästhetische Wertungen dienen Begriffe wie „hoch“, „laut“ und „klar“ bei Stimmen und Instrumenten. Tanz und Musik waren weniger Mittel der Unterhaltung als Pflicht nicht nur der Priester und Fürsten, sondern auch des gemeinen Volkes, wie es noch heute in den indianischen Kulturen Mexikos der Fall ist. Das umfangreiche Vokabular bildet ein kleines Musiklexikon der präkolumbianischen Epoche Mexikos. — Gedächtnisaufsätze für Edgar Varèse, Henry Cowell, Carlos Vega und Lauro Ayestarán, von Gilbert Chase verfaßt, und einige Rezensionen runden den Band ab.

Fritz Bose, Berlin

Wilibald Gurlitt: Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Heinrich Eggebrecht. Teil I: Von musikgeschichtlichen Epochen. Teil II: Orgel und Orgelmusik. Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Forschung und Lehre. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1966.

XX, 210 und 208 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. I—II.)

Im Jahre 1952 hatte Wilibald Gurlitt nach 25jähriger Pause das altbewährte Fachorgan „Archiv für Musikwissenschaft“ in seinem 9. Jahrgang erneuert. Nach seinem Willen sollte es „der lebendigen deutschen Musikwissenschaft dienen im Bewußtsein der Verantwortung für die reiche Überlieferung, ihrer verpflichtenden Wahrheitssuche im allgemeinen und für ihren jungen Forscher Nachwuchs im besonderen“. Das neue „Archiv“ hat sich inzwischen internationales Ansehen erworben und ist als Publikationsorgan aus unserer Wissenschaft nicht mehr wegzudenken. Als Schriftleiter von Anfang an und seit Gurlitts Tod (1963) auch als Herausgeber zeichnet Hans Heinrich Eggebrecht.

Mit den beiden zu besprechenden Bänden eröffnen Herausgeber und Verlag eine neue Schriftenreihe „Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft“. Es war ein schöner und glücklicher Gedanke, sie zur Sammelstätte von heute zum Teil nur noch schwer zugänglichen Aufsätzen des Neubegründers der Zeitschrift zu machen. Da es bei diesen Arbeiten sich niemals nur um Nebenfrüchte oder Vorstudien zu größeren Veröffentlichungen Gurlitts handelt, sondern um zentrale und wesentliche Stücke seines Schaffens, ist ihre Herausgabe mehr als nur ein Akt der Pietät. So ist ein würdiges Denkmal entstanden, das die große Gestalt und ihre Bedeutung außerordentlich profiliert hervortreten läßt. Gurlitts Äußerungsform war ja weniger das geschlossene Buch als vielmehr der knappe, an Gedanken und Fakten randvolle Aufsatz, der zugleich vieles ausspart, Zusammenhänge oft lieber blitzartig aufleuchten läßt, als sie bis ins Detail zu verfolgen. So haben diese Aufsätze immer auch etwas vom lebendigen Vortrag. Auch das bekannte Bachbüchlein ist ja ursprünglich aus einem Vortrag hervorgegangen. Diese Offenheit und die Faszination der Anregung, des Antönens neuer Fragestellungen gehörten unverwechselbar zu Gurlitts Persönlichkeit, zu seinem Temperament, zu seiner Wissenschaftshaltung.

Und doch leuchtet bei eindringendem Lesen gerade hinter dieser Offenheit und der Mannigfaltigkeit der Themen ein geschlossenes und einheitliches Bild der Musikgeschichte auf, das auf sehr bewußter und durchdachter Grundlage ruht. Diese Einheit

seines Bildes der Musikgeschichte hat Gurlitt selbst nie im Zusammenhang formuliert, vielleicht aus einer gewissen Scheu vor der damit notwendig verbundenen allzu starren „Zementierung“. In seiner sehr lesenswerten Einleitung unternimmt es H. H. Eggebrecht mit großer Einfühlung und aus nächster Vertrautheit, die Grundlinien der Gurlittschen Konzeption der Musikgeschichte nachzuzeichnen und sie in den Zusammenhang der Geschichte unseres Faches zu bringen. Daß dabei freilich etwas schärfere Linien gezogen werden müssen, manches etwas thesenhaft gerät, wo bei Gurlitt selbst eher fließende Umrisse waren, liegt in der Natur des Unternehmens. Auch kommt bei der mehr systematisierenden Darstellung die innere Entwicklung des Gurlittschen Denkens vielleicht etwas zu kurz. Eggebrecht sieht in Gurlitts Arbeiten ein „System von (6) Leitgedanken“ verwirklicht: Geschichtlichkeit der Musik; Geschichtlichkeit der Musikgeschichtsschreibung; eigenständige Gültigkeit der musikgeschichtlich relevanten Erscheinung; Verständnis der Musik aus sich selbst und zugleich als Ausdruck seelischen Lebens einer Zeit, Nation und Persönlichkeit; Forderung einer Synthese systematischer und historischer Musikgeschichtsschreibung; Gegenwartsbezogenheit musikgeschichtlicher Erkenntnis. In diesen Leitgedanken sei eine auch heute noch verbindliche Aufgabe gestellt. Nach wie vor aktuell sei vor allem Gurlitts Forderung einer „*Interpretation des Kunstwerkes, die vom Beschreiben und Erklären der Komposition zu deren Sinndeutung vordringt*“, während wir gegenüber Begriffen wie „Stilforschung“ oder „Geisteswissenschaft“ sowie gegenüber der Möglichkeit einer Reduzierung des musikgeschichtlichen Stoffes auf einfache Ideen skeptischer geworden seien.

Der erste Band steht unter dem Generaltitel: *Von musikgeschichtlichen Epochen*. Er setzt ein mit dem programmatischen Aufsatz über die *Epochengliederung in der Musikgeschichte*, in dem der Rhythmus (als musikalische Zeitgestaltung) als ein die verschiedenen Epochen konstituierendes Stilprinzip behandelt wird. Es folgen, um nur die wichtigsten zu nennen: *Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla*, *Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia*, *Musik und Rhetorik*, *Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts*, *Der Begriff der sortisato, Vom*

Klangbild der Barockmusik, *Über die Orgelwerke des Michael Praetorius*, ferner Aufsätze über Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach, Robert Schumann und Paul Hindemith. Der zweite Band bringt zunächst Beiträge über *Orgel und Orgelmusik* (warum steht der genannte Aufsatz über die Orgelwerke von Praetorius nicht hier?), beginnend mit dem seinerzeit (1926) so bahnbrechenden Aufsatz über *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, ferner *Die Kirchenorgel in Geschichte und Gegenwart*, *Kirchenmusik und Kirchenraum*, *Das historische Klangbild im Werk J. S. Bachs*. *Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung* folgen die noch immer aktuellen Aufsätze über Hugo Riemann, Franz-Joseph Fétis, Philipp Spitta und Arnold Schering. Die letzte Gruppe schließlich steht unter dem Sammeltitel *Forschung und Lehre*.

Auch wo sie scheinbar entlegenere Fragen berühren, wirken alle diese Aufsätze niemals antiquarisch oder esoterisch: auch der Nichtfachmann kann sie mit großem Gewinn lesen. Neben der reichen Belehrung und dem immer weite Zusammenhänge eröffnenden historischen Durchblick ist fast in jedem Aufsatz jener Gurlittsche Leitgedanke von der Gegenwartsbezogenheit der Musikgeschichtsschreibung und des Musikgeschichtsbildes allgegenwärtig, durch den man sich — eine Generation später — in ganz besonderer Weise zur Auseinandersetzung eingeladen, aber auch gelegentlich herausgefordert fühlt. Hierin vor allem gründet ihre Lebendigkeit und ihr besonderes Fluidum an Aktualität.

Gurlitt hatte die Gebundenheit des eigenen, aus der musikalischen Gegenwart gewonnenen Standpunktes bewußt in den Mittelpunkt gestellt: „*Vielmehr ist sie [die musikgeschichtliche Erkenntnis] in ihren Voraussetzungen streng gebunden an die musikalische Lage der Gegenwart, als Ganzes auf die heute und für uns lebende und gültige Idee von Musik und Musizieren bezogen.*“ Welches aber war Gurlitts Begriff von „Gegenwart“, seiner Gegenwart, von dem aus gleichsam in einer Vorentscheidung sein Bild der Musikgeschichte entscheidend bestimmt wurde? Es läßt sich stichwortartig etwa wie folgt umreißen: scharfe Antithese gegen die Spätromantik, gegen jedes *l'art pour l'art* und seine „*Bodenlosigkeit*“, gegen eine rein ästhetische Auffassung des musikalischen Kunstwerkes; Rückkehr zu neuen (alten) Bindungen der Musik im Kirchlichen, Litu-

gischen, Volklichen, so wie Gurlitt es in mittelalterlicher und barocker Musik verwirklicht sah. Begriffe wie: „Ordnung“, „Bindung“, „Lebenstraum“, „klingendes Abbild der Weltenordnung“ kehren immer wieder. Es gelte eine Art neubarocker Musikkultur in unserem Jahrhundert zu schaffen, eine Erneuerung der Musik „mit den Mitteln der neubarocken Musik und des neubarocken Musizierens der Gegenwart“. Für solche Erneuerung sah Gurlitt wesentliche Ansätze in der Jugendbewegung, Singbewegung, Orgelbewegung und den entsprechenden Bestrebungen in der evangelischen Kirchenmusik, zu denen er sich — wenn auch in späteren Jahren nicht ohne Kritik — oft bekannte und die von ihm umgekehrt bekanntlich stärkste Impulse erfuhren. Unter den modernen Komponisten erschien ihm immer wieder Paul Hindemith als der bedeutendste Repräsentant einer so geschehen und gewollten Gegenwart.

Erscheint diese Vorentscheidung Gurlitts für seine Gegenwart, die zudem — von heute aus gesehen — nur eine von mehreren „Gegenwarten“ (etwa der zwanziger Jahre) darstellt, für uns heute noch vollinhaltlich nachvollziehbar? Wohl kaum. Jede Gegenwartsbestimmung ist geschichtlich wandelbar und mit ihr wandelt sich das Bild von der Geschichte. Hindemith ist nicht der einzige Repräsentant der Musikgeschichte nach 1920, er vertritt nur eine (zweifelloso wesentliche) Richtung neuer Musik. Jugend-, Sing- und Orgelbewegung sind selbst schon historisch geworden, ja haben sich überlebt. Der Ruf nach neuen (alten) Bindungen trifft immer mehr auf skeptische Ohren, ihre Fragwürdigkeit und „Künstlichkeit“ erweist sich immer mehr. Die Verfemung des autonomen Kunstwerkes als böses *l'art pour l'art* ist längst nicht mehr die letzte Wahrheit, ja sie ist geeignet, das Verständnis ganzer historischer Epochen zu verbauen.

Gurlitt hat von der Grundlage seines leidenschaftlichen Bekenntnisses zu einer bestimmten musikalischen Gegenwart und Zeitgenossenschaft den Weg in die Geschichte angetreten und von diesem Ausgangspunkt aus neue Zusammenhänge und bedingende Kräfte in älterer Musik entdeckt und uns verstehen gelehrt. Das bleibt unverlierbar. Und doch wäre es falsch, wenn wir uns in falsch verstandener Pietät mit allen Voraussetzungen seines Denkens und Forschens identifizieren würden und seine für seine Person und für seine Gegenwart gültige

Haltung dogmatisieren wollten. Ein neubarockes Nazarenertum wäre die Folge. In der Tat sehen wir es heute — auch in unserem Fach — bereits weithin am Werke. Hier muß man Gurlitt gleichsam gegen ihn selbst und mit seinen eigenen Worten in Schutz nehmen: „... denn der Geist treibt ruhelos vorwärts und schafft neue Lagen. Wie jede lebendige Wissenschaft, so ist auch die Musikgeschichte nicht etwas Ruhendes, in sich Abgeschlossenes, sondern eine stets neu zu beantwortende Frage des Wissenwollens.“

Die beiden Bände lassen kaum Wünsche offen. Gerne hätte der Rezensent allerdings den bedeutenden Aufsatz über *Form in der Musik als Zeitgestaltung* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur [Sitz Mainz], geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1954, Nr. 13, S. 651 bis 677) und die nur schwer zugängliche, aber für Gurlitts Musikgeschichtsbild überaus kennzeichnende, temperamentvolle Auseinandersetzung mit Jacques Handschins *Musikgeschichte im Überblick* (Badische Zeitung vom 26. Mai 1949) wiedergefunden. Auch wäre die Beigabe einer Gesamtbibliographie der Schriften Gurlitts hilfreich gewesen, um das Verhältnis der Arbeiten zum Gesamtschaffen sichtbar zu machen, zumal es sich nur um eine Auswahl seiner Aufsätze handelt. Schriftmodus und Zitierweise der Aufsätze sind vereinheitlicht worden. Die drucktechnische Ausstattung, auch die Notenbeispiele, sind vorbildlich. Einige stehengebliebene Irrtümer bzw. Druckfehler sind mir aufgefallen: I S. VII, Z. 31: 1936 (nicht 1935); I S. XVIII, Z. 14: *Abgedilossenes* (nicht *abgeschlossenes*); I S. 203, Z. 23/24: Hindemiths *Unterweisung* hat nur zwei Bände (I 1937, II 1939), einen dritten Band (angeblich 1941) hat es nie gegeben; I S. 204, Z. 4: *Cornell* (nicht *Cornelle*); I S. 210, Z. 7: *Kallmeyer* (nicht *Kallmayer*).
Reinhold Hammerstein, Heidelberg

Joseph Müller-Blattau: Von der Vielfalt der Musik. Musikgeschichte — Musikerziehung — Musikpflege. Freiburg i. Br.: Rombach 1966. 536 S.

Die 28 etwa gleichlangen Vorträge und Abhandlungen dieses mustergültig ausgestatteten und überlegt gestalteten Bandes bilden eine repräsentative Auswahl aus den Ergebnissen eines der Forschung, Lehre und Erziehung geweihten Schaffens. Die Arbeiten, zumeist ab 1930 veröffentlicht und

sorgfältig nachgewiesen, sind wie das allein 29 Bücher aufzählende Werkverzeichnis klarlegt, nur ein Bruchteil einer reichen Ernte, die der Verfasser in 44 Jahren einbrachte. Einige dieser, bei aller Korrektheit essayistischer Eleganz nicht entbehrenden, in klarem, nirgends verfremdetem oder überfremdetem Deutsch gebotenen, an den verschiedensten Orten niedergelegten Darstellungen sind Zusammen- bzw. Neufassungen. Die deutsche Musikgeschichte steht mit 18 Nummern obenan. Der Verfasser, der S. 404 einiges über seine „die Linie Riemann-Gurlitt fortsetzenden stilgeschichtlichen Arbeiten“ andeutet, beginnt mit der *Frühgeschichte des deutschen Liedes*: hier sei der Aufsatz *Heinrich Albert und das Barocklied*, als auf „umfassender Kenntnis des Lebenswerks“ beruhend und als Ergebnis einer in vielen ähnlichen Darstellungen bewährten zwölfjährigen Forschungs- und Lehrtätigkeit in Königsberg hervorgehoben. — Drei Stücke gelten *Händel und Bach*, und zwar Händels Ruhm, Bachs Goldbergvariationen (mit neuartiger Anordnung) und W. Fr. Bachs Fugen und Polonaisen. — *Goethe und seinem Kreis* sind (wie auch den nächsten drei Kapiteln) vier Aufsätze zuerteilt worden. Hier finden sich, Ergebnisse kongenialer humanistischer Schau, Abhandlungen über *Goethe und die Kantate*, seine lebenslange Bindung an Mozart (*Zauberflöte, Zweiter Teil*) und seine Verbindung mit Zelter und Rochlitz. *Gluck und die Sprachen der europäischen Musiknationen* gliedert sich zwanglos ein. — Grundlegendes wird über den späten Beethoven vorgetragen, so über die Streichquartette, die Diabellvariationen (mit historischer Grundlegung und neu begründeter Einteilung) und die Vorformen und Entwicklungsgeschichte des Finales der Neunten. Neues, besonders zum Problem des *Fragmentarischen in der Musik*, bietet der Hinblick auf Schuberts „Unvollendete“, die als „abgeschlossenes Kunstwerk für sich“ da steht, über ein kaum gekanntes Beethovenisches *Erlikönigfragment*, Mozarts Requiem (mit Aufführungsvorschlägen) und Bachs *Kunst der Fuge* (wegweisende Analyse).

Dienten in mannigfaltiger Umkreisung und analytisch vielartig gestufter, nirgends kleinlicher oder rechthaberischer Gezieltheit alle diese Ausführungen dem Leben der Form, wobei besondere Teilnahme den Problemen der Variation, der Fuge und der Wort-Tonbeziehung zugewandt wird (über

die tiefgreifende Sonderstudien des Verfassers vorliegen), so zeigt das Kapitel *Von Wagner* (in dessen gesamtem Schaffen eine „großartige Einheit und klare Folgerichtigkeit“ erkannt wird) bis zur Gegenwart, angesichts der noch nicht einheitlich durchschauten Gesamtlage der Epoche, mehr orientierenden (aber nicht rubrizierenden) Einschlag. Wie es einem Buch geziemt, das von der „Vielfalt der Musik“ kündigt (was fast auf dasselbe herauskommt wie Busonis *Von der Einheit der Musik* 1922), könnte auch der Hinweis auf *Albert Schweitzers Weg zu einer neuen Bach-Auffassung* ebenso gut einer anderen Abteilung, etwa der zweiten, anstehen.

Daß der Musikwissenschaftler den Problemen der *Musikwissenschaft und Musikerziehung* eine besondere Geneigtheit zuwendet, war zu erwarten. In den beiden, der *Geschichte und Systematik der Musikerziehung* und der *Lehre vom Kontrapunkt als pädagogischem Problem* gewidmeten Aufsätzen beruht die Fülle der zum großen Teil neuartigen Vorschläge auf einwandfrei historischer Basis. Vielleicht war erst jetzt die Gelegenheit da, in einem, durch eine fast dreißigjährige Erfahrung (1937—65) angereicherten Essay von der *Musikwissenschaft als Beruf* zu sprechen. — Die in jahrzehntelangen Bemühungen bewährte Beziehung Müller-Blattaus zu *Volkslied und Volksmusik* (vorletztes Kapitel) gilt ebenso Dithmarschen und Österreich wie dem heimischen Elsaß, über das er als ehemaliger Helfer des unvergessenen Sammlers Dr. Pinck auch von persönlichen Erlebnissen zu berichten weiß.

Für die „neuen, wichtigen Aufgaben“, die der Forschung in *Musikleben und Musikpflege* erwachsen, wird im Schlußabschnitt dreimal Zeugnis abgelegt. Eine Geschichte der „rezeptiven Sphäre“ versucht der aus dem Jahre 1930 stammende Aufsatz *Aus der Geschichte der musikalischen Gesellschaftsformen*. Dankenswert angesichts des verhältnismäßigen Mangels an grundlegenden Arbeiten ist der Beitrag *Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes*, mit feinsinnigen analytischen Ausblicken, vor allem auf Mozart und Schubert. Mit der Idylle *Das Mozartbild Mörikes und seines Freundschaftskreises* entläßt der Verfasser, der schon vorher seine Eignung für literarische Themen in einer Studie über Thomas Mann und Hermann Hesse unter Beweis ge-

stellt hatte, den Leser. — Müller-Blattau, dem bisher zwei Festschriften (eine schon in 2. Aufl.) gewidmet wurden, wird, wie seine Leser, gleichwohl Carl Spitteler zustimmen: „Die schönsten Geschenke sind die, die man sich selber macht“. Reinhold Sietz, Köln

The Haydn Yearbook. III, 1965, Wien: Universal-Edition 1966, 183 S.

Obgleich gerade in den letzten Jahren die verlässliche Haydn-Literatur erfreulich angewachsen ist, bleibt bezüglich Haydns doch nach wie vor manche biographische Episode ungeklärt, manches Opus fragwürdig, manche Stilfrage strittig; die Existenz des vorliegenden Periodikums, in dem abseits von voluminösen Gesamtdarstellungen dergleichen Detailfragen angeschnitten werden können, ist daher nur zu begrüßen. Der dritte Band des Haydn-Jahrbuchs vereint fünf Beiträge von sehr unterschiedlichem Gewicht. Als den für das bestehende Haydnbild wohl am wenigsten ergiebigen Aufsatz wird man denjenigen von Betty Matthews betrachten müssen: *Haydn's Visit to Hampshire and the Isle of Wight, Described from Contemporary Sources* (S. 111—123). Über diese Reise, die Dénes Bartha für nicht genau datierbar hält (vgl. *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel 1965, S. 530), während die Verfasserin sie auf die Zeit nach dem 9. Juli 1794 festlegt, finden sich im dritten Londoner Notizbuch nur sehr verstreute Bemerkungen. Hieraus mit Hilfe von zeitgenössischen Zeitungsberichten, Reisebeschreibungen und heimatkundlicher Lektüre ein zusammenhängendes Bild gewirkt zu haben, ist das Verdienst der Verfasserin; daß es zwingend sei oder wesentlich ertragreicher als Haydns Briefstellen selbst, wird man nicht sagen können.

Von geringem Nutzen erscheint der Rezensentin auch der zweite Teil der von Janos Harich mitgeteilten *Haydn Documenta* (S. 124—152). Während der Verfasser im ersten Teil seiner Dokumentation (vgl. *Haydn Yearbook II, 1963/64*, S. 2—35) deutlich seine Absicht bekanntmacht, das Opernrepertoire in Eszterháza im Zeitraum von 1780—1790 durch mitgeteilte Dokumente zum Musikleben neu zu beleuchten, und während er dort die Dokumente in einen Rahmen einordnet (das Theaterleben im Jahr nach der Feuersbrunst von 1779), gibt er die Dokumente diesmal gewissermaßen „nackt“.

Sie entstammen dem Zeitraum von 1779 bis 1784, davon überwiegend dem Jahr 1780, sind aber nicht chronologisch aufgeführt, obgleich die genaue Datierung dies gestatten würde. Auch ein zwingender thematischer Zusammenhang will sich dem Leser nicht erschließen. Die Dokumente betreffen vor allem den Theaterbetrieb und das Musikleben, beschränken sich in beiden Bereichen aber auf organisatorische Fragen wie den Bedarf an Notenpapier und Saiten oder die Schlosser-, Drechsler- und Vergolderarbeiten am Theater. Gern wüßte der Leser, ob hier alle greifbaren Dokumente mitgeteilt wurden, oder — wenn dies, wie nach Teil I der *Haydn Documenta* zu erschließen, nicht der Fall ist — in welchem quantitativen wie auch qualitativen Verhältnis das Veröffentlichte zur Gesamtheit der Dokumente steht. Selbst dem Haydn-Spezialisten dürfte der spezielle Wert jedes einzelnen Dokumentes aus dieser Reihe schwer sichtbar werden.

Gering im Umfang, jedoch gewichtig in seiner Problematik stellt sich der Aufsatz von Laszlo Somfai dar: *Zur Echtheitsfrage des Haydn'schen „opus 3“* (S. 153—163). Diese bekannten Streichquartette werden von Hoboken in ihrer Echtheit nicht angezweifelt (vgl. *Hoboken III: 13—18*, S. 375—378), und auch Karl Geiringer (s. *Haydn*, Mainz 1959, S. 175—178) ordnet sie als fraglos echt in Haydns stilistische Entwicklung ein, wohingegen Landon und Larsen in MGG die Echtheit des Werkes als „nicht authentisch bezeugt“ bezeichnen. Somfai geht in seiner Beweisführung sorgfältig vor. Er entkräftet schlüssig zunächst die philologischen Gesichtspunkte, die für Haydns Autorschaft zu sprechen scheinen und schließt an seine philologische Argumentation eine pointierte Stilanalyse an. Vier Punkte lassen die Serie nach seinem Dafürhalten „unhaydnisch“ erscheinen: 1. Die Zahl und Reihenfolge der Sätze, 2. Die Tonart des langsamen Satzes, 3. Der Charakter der Sätze, 4. Die Instrumentation. Somfais Darlegungen geben eine sachlich stichhaltige Grundlage für weitere Diskussionen über die Echtheit der Quartette ab. Ob nun wirklich, wie die Herausgeber des Jahrbuches andeuten (s. S. 163 und die dort genannte Arbeit von A. Tyson & H. C. Robbins Landon, *Who composed Haydn's op. 3?*, in: *The Musical Times* Nr. 1457, Vol. 105, July 1964, p. 506 s.), Pater Romanus Hof-

stetter der wahre Komponist des „op. 3“ ist, dürfte ein neuer Streitpunkt der Philologen sein.

Einen nützlichen Beitrag zum Verständnis einer der vielfältigen Verlagsbeziehungen Haydns leistet Wolfgang Matthäus mit seinem Aufsatz *Das Werk Joseph Haydns im Spiegel der Geschichte des Verlages Jean André* (S. 54–110). Nach den Arbeiten von H. v. Hase (*J. Haydn und Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1909) und F. Artaria / H. Botstiber (*J. Haydn und das Verlagshaus Artaria*, Wien 1909) liegt nun auch über den besonders für die Jahre nach 1791 wichtigen Offenbacher Haydn-Verleger eine Untersuchung vor. Der Verfasser gibt zu den einzelnen Haydn-Drucken ausführliche Erklärungen, stellt die Authentizität der Drucke wie auch etwaige Zusammenhänge mit den Haydn-Drucken anderer Verlage sorgfältig dar und ergänzt seine Angaben durch mehrere Verzeichnisse, welche 1. die André'schen Verlagsnummern der Ordnung des Hoboken-Katalogs einfügen, 2. die Ausgaben nach Opuszahlen ordnen, 3. gemeinsame Ausgaben von Artaria und André, beziehungsweise Imbault, Sieber und André feststellen. Die einleitenden Bemerkungen des Aufsatzes, sechs Seiten von insgesamt sechshundfünfzig, hätte man sich ein wenig ausführlicher und manchmal auch genauer gewünscht. So ist von den „*mancherlei Gründen*“ die Rede (S. 54), die den ersten Haydn-Druck Andrés bedeutsam machen, die Gründe werden dann aber nicht genannt. Ferner erscheint die persönliche Bekanntschaft zwischen Haydn und André etwas voreilig erschlossen. Schließlich weckt die Bemerkung „*Wahrscheinlich ist der Umstand, daß Johann André in dem Werk der Schülerschaft schon einen fertigen popularisierbaren Stil dem musikalischen Publikum präsentierte, für die Wirkungen Haydns auf die Zeitgenossen von außerordentlicher Bedeutung. In der verfestigten Form, die der neue Stil im Werk der Schüler angenommen hatte, ist Haydn wohl noch stärker als in den eigenen Kompositionen von der Zeit rezipiert worden*“ (S. 57) die Neugier auf bestimmte geistesgeschichtlich und soziologisch interessante Aspekte der Haydn-Rezeption, die man gern durch genaue Angaben erhärtet sähe; diese fehlen leider. Jedoch ändert das Faktum, daß sich die spezifische Bedeutung des Verlegers André wohl schärfer hätte herausheben lassen (schließlich ist nicht alles am Musikdruck Philologie), nichts

daran, daß man mit den Ergebnissen dieses Aufsatzes wird arbeiten können.

Zweifellos die wichtigste Ergänzung zum bestehenden Haydnbild gibt der Einleitungsaufsatz des Jahrbuchs: Edward Olleson, *Georg August Griesinger's Correspondence with Breitkopf & Härtel* (S. 5–53). Es ist allerdings ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß dieser „Briefwechsel“ (von dem sich ohnehin nur die Briefe Griesingers bis in unser Jahrhundert erhalten haben, ehe auch sie im zweiten Weltkrieg verbrannten) im Jahr 1966 gleich noch ein zweites Mal ediert wurde (vgl. Günter Thomas, *Griesingers Briefe über Haydn. Aus seiner Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel*, in: *Haydn-Studien* 1/2, 1966, S. 49–114). Wer sich hier in wessen Konkurrenz begeben hat, mag dahingestellt bleiben; indessen wird die Beurteilung der einen Veröffentlichung ohne Seitenblicke auf die andere kaum abgehen. Olleson gibt an, daß sich seine Edition der Briefe wesentlich auf Exzerpte C. M. Brands gründet, wobei er die in der einschlägigen Haydn-Literatur früher veröffentlichten Briefe Griesingers berücksichtigt. Thomas lag außer den bereits gedruckten Briefen der dem Haydn-Institut überlassene Nachlaß Brands vor; er zitiert außerdem Veröffentlichungen, die Olleson nicht kennt. Unter den folgenden Daten zitiert Thomas Briefstellen, die bei Olleson fehlen: 6. 11. 1799, 19. 11. 1800, 31. 1. 1801, 25. 1. 1804, 10. 11. 1804, 29. 12. 1804, 9. 9. 1807. Weil die Quellen häufig nicht datiert sind und weil auch der zuverlässigste Kronzeuge Brand mehrfach nur summarische Inhaltsangaben oder gar nur das Datum eines Briefes mitteilt, ergeben sich bei beiden Editoren mitunter verschiedene Reihenfolgen, obgleich beide im Prinzip chronologisch vorgehen. Die Briefe Griesingers behandeln in erster Linie die Edition Haydn'scher Werke, z. B. der Klavierwerke, der *Oeuvres Completes*, verschiedener Messen, der drei- und vierstimmigen Gesänge, der *Jahreszeiten*, des letzten Streichquartetts und anderer; aber auch die Diskussion um ein möglichst gutes Haydn-Portrait sowie um ein neues Libretto nach den erfolgreichen *Jahreszeiten* verleiht ihnen Gewicht. Ihr Quellenwert ist erheblich, und es ist sehr zu bedauern, daß sich heute nur noch ein, wenn auch stattlicher Torso rekonstruieren läßt.

Was nun den speziellen Wert der beiden Editionen angeht, so stehen sie an Zuverläss-

sigkeit einander wohl nicht nach; dennoch gibt die Rezensentin derjenigen von Thomas den Vorzug, und zwar aus den folgenden Gründen:

1. Thomas gliedert jährweise und verfährt streng chronologisch; er gibt immer wieder Hinweise auf die verlorenen Briefe und vergleicht auch den Quellenwert der verschiedenen Überlieferer; so erscheint der Rahmen seiner Publikationen deutlicher abgesteckt als bei Olleson, der die (laut Vorwort S. 6) gewählte chronologische Ordnung kommentarlos durchbricht (vgl. S. 29 ff.) und die Exzerpte ohne weiteres Abwägen kombiniert.

2. Thomas gliedert die Werke, von denen die Rede ist, jeweils sorgfältig in das Hobokenverzeichnis und in biographische Zusammenhänge ein. Olleson ist mit Hinweisen sparsamer; er beschränkt sich in seinen Erläuterungen zumeist darauf, das in den Briefen bereits Angedeutete zu erklären, anstatt einen weiteren Rahmen zu schaffen.

3. Thomas gibt in knapper Form eine Vita Griesingers, so daß der Leser seiner Edition den Briefschreiber plastisch vor Augen hat. Olleson beschränkt sich darauf, auf bereits erschienene Lebensbeschreibungen zu verweisen.

Alles in allem wird man wohl sagen dürfen, daß von den 183 Seiten dieses Jahrbuches nicht jede die größte geistige Anstrengung widerspiegelt; größter Anstrengungen aber bedarf es eigentlich, um den verdienstvollen Taten eines Hoboken, Larsen, Pohl und Landon solche folgen zu lassen, die in puncto Haydn wirklich Bedeutsames erbringen.

Anke Riedel-Martiny, Eching b. München

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965. Hrsg. von Walther Vetter. 10. Jahrgang (57. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters.) Leipzig: Edition Peters 1966. 139 S.

In der Vorbemerkung weist der Herausgeber auf die den Band eröffnende „grundlegende Arbeit“ *Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen* von Walter Wiora hin, der bereits im ersten Jahrgang ein verwandtes Thema behandelt hatte. Der erste Teil diskutiert aufgrund der gegenseitigen Bezogenheit der Formenlehre und Musikwissenschaft die Begriffe Gattung, Form und Stil. Im

Hauptstück *Zur Systematik der Gattungen* werden in einem „vorläufigen Entwurf“ als Teilaspekte der Gattungsbildung Bauformen, Besetzung, „konstante Bewegungsmodelle“ und die „bewußte Verwendung präexistenter Musik“ in ihrer seelisch-geistigen Bedeutung und Lebens- sowie Funktionsbedingtheit geprüft. Der Schlußabschnitt, der *Zum Verständnis des Wesens und Werdegangs musikalischer Gattungen* hinführen will, möchte, über leere Rubriken hinweg, alle Möglichkeiten historischer Betrachtungsweise herangezogen und die realkonstanten Züge festgehalten wissen; er ruft zu einer Vergleichung der „gemeinsamen Struktur des geschichtlichen Werdens der Gattungen“ auf. Dem zielstrebend synoptisch auferbauten und präzise formulierten Aufsatz spricht der Herausgeber „richtungweisende Bedeutung“ zu.

Ihm sei die fünfte der sieben Abhandlungen zur Seite gesetzt. Wilhelm Weismann, dem das Organ bereits vier wertvolle Arbeiten verdankt, diskutiert in geist- und humorvoller Vortragsform die Frage: *Ist Komponieren lehrbar?* Ergebnis: Begabung und Stil sind es nicht, nur „sinnbezogenes musikalisches Denken und Handeln“ können gelehrt werden — auch in der heutigen, bis zur Anarchie polyglott verwirrten Zeit, der vielfach der Sinn für die „konzentrierte Handwerkslehre“ verlorengegangen ist. Nach der Prüfung der Frage, was als das jeweils Veraltete auszuscheiden ist, werden die verschiedenen Begabungsarten und -ebenen, ihre Entwicklung und Auswirkung behandelt und dem sich von der Gesellschaft nicht ins Leere emanzipierenden Künstler die Verpflichtung zu einer sinnvollen Neuordnung und Zielsetzung der Tonmittel auferlegt. Den Primat behält die Melodie, der in der jetzigen kritischen Situation die organische Kraft fehlt. Ebenso sollte die Harmonik, der das Verständnis für die naturgegebene Antithese Dissonanz-Konsonanz abhanden gekommen ist, nicht „artistische Spekulationen“ treiben: „Neue und neugesehene Inhalte werden an der Wiege einer neuen Kunst, wie wir sie alle ersehnen, stehen.“ Die unpolemisch, schlicht und unumwunden auftretende Arbeit negiert keineswegs die Ergebnisse der letzten fünfzig Jahre, sie will sie in „höheren menschlich-künstlerischen Ordnungsgedanken“ einordnen. Diesem Ziel dient auch die „einbezogene Analyse“ einer Bachfuge.

Lukas Richter, der eine ähnliche Arbeit im 4. Jahrgang veröffentlichte, deutet schon im Titel den Sinn seines (in Verbindung mit seiner Habilitationsschrift stehenden) Themas an: *Tanzstücke des Berliner Biedermeier. Folklore an der Wende zur Kommerzialisierung*. Die mit seltenen Noten- und Textbeispielen, Titelblattwiedergaben und 80 Anmerkungen gut ausgerüstete, ebenso amüsante wie vielseitige Darstellung vermittelt ein z. T. neuartiges Bild vom Volksleben des Berliner Biedermeier der 1830er Jahre. Wir verdanken dem Autor viele Erkenntnisse über eine „unwiederholbare Situation“ des Kleinbürgertums und über Dichter, Komponisten und Konsumenten, die lokalen, soziologischen und politischen Gegebenheiten, sowie Herkunft und Ausbreitung, Stil und musikgeschichtliche Stellung einer reichhaltigen, wenn auch nur z. T. erhaltenen Literatur. Manche der Typen scheinen sich im Osten lange gehalten zu haben: Der *sanfte Heinrich* (auch als Bezeichnung für eine süße Suppe) war z. B. in Danzig über 1900 hinaus im Sprachgebrauch, ebenso der *Posematzky* (vielleicht anlautend an Hosenmatz), der noch bei Paul Scheerbart vorkommt.

Auf neue Grundlagen stellt Dieter Lehmann die *Genesis der russischen Romanze*, diese „populärste musikalische Gattung um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert“. Anhand zahlreicher, stilistisch eingehend geprüfter Musikbeispiele entsteht ein auch soziologisch fesselnder Beitrag über Begriff, Entstehung, Einbürgerung, Eigenart, musikalische Haltung und Textbedingtheit einer Gattung, die, „in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen wurzelnd“, keinen einheitlichen Stil fand, aber, vor allem durch die Leistungen von Dubjanski und J. Kozłowski „der russischen Musik des 19. Jahrhunderts Impulse von großer Tragweite gab“.

Hellmut Federhofer, der im Nachlaß des Wiener Universitätsprofessors Ferdinand Bischoff (jetzt in der Bibliothek des Grazer Landeskonservatoriums) zahlreiche Dokumente und Musikalien des Chopinschülers K. Mikuli entdeckte, verdanken wir nach ausführlicher, auch wertvolle Mitteilungen über Liszt enthaltender Beschreibung des Materials eine von mehreren Beispielen wirkungsvoll begleitete Neuwertung des Schaffens, das bei aller Chopinnähe „auch heute noch lebensfähige Charakterstücke und Tänze“ in sich schließt, die eine Revision

des Urteils in der MGG erforderlich machen wird.

Eta Harich-Schneider, die schon 1962 über ihre langjährigen Forschungen zur japanischen Musik berichtete, legt die Abhandlung über *Die frühesten erhaltenen Quellen der Kagura-Lieder* vor, z. T. „uralte Lieder und Tänze“, die als *Mikagura* heilig und esoterisch, als *Satakagura* dörflicher Herkunft sind. Quellen, Notation, die die Verfasserin zusammen mit einem japanischen Gelehrten „Zeichen für Zeichen“ durchnahm, und Texte werden untersucht, dann folgen Transkriptionen der flöten- und schlagzeugbegleiteten Gesänge. — Endlich legt Hermann Keller eine kurze *Geschichte der Urtextausgaben der Klavierwerke Bachs in der Edition Peters* vor, von der ersten Hoffmeisterausgabe um 1800 an über die wertvolle, in erweiterter Form in die GA aufgenommene Edition des *Wohltemperierten Klaviers* durch den Lisztschüler Fr. Kroll bis zu den neuen Arbeiten von A. Schering, K. Soldan und A. Kreutz. Dann spricht Keller — ohne die Absicht, „allzusehr pro domo zu schreiben“ — von dem Umfang, der Zielsetzung und dem Erfolg seiner eigenen, die Leistungen der Vorgänger abschließenden Bearbeitungen, besonders über den Supplementband und über die Aussichten der Bach-GA. — Auch dieser Band des seit 1956 neuerstandenen Jahrbuch Peters zeichnet sich durch würdige Ausstattung, streng wissenschaftliche Haltung und einen in zahlreichen Anmerkungen niedergelegten kritischen Apparat aus. Reinhold Sietz, Köln

Musikološki Zbornik — Musicological Annual. Hrsg. von Dragotin Cvetko. Band II. Ljubljana 1966. 143 S.

Die mannigfachen Beziehungen der Länder Jugoslawiens zum europäischen Musikleben liefern der jugoslawischen Musikwissenschaft reichlich Themen, die auch für die gesamteuropäische Musikforschung nicht ohne Belang sind. Das Jahrbuch bringt sie in historischer Folge.

C. R i t h m a n s Beitrag, *Reform des liturgischen Gesangs in der serbischen Kirche am Anfang des 13. Jahrhunderts*, sucht die Erklärung der Verschiedenheit des serbischen und byzantinischen Kirchengesangs in der Bogumil-Bewegung des 12. Jahrhunderts, die eine gewisse Abkehr von der byzantinischen Liturgie und Vereinfachung der Melodien mit sich gebracht haben soll.

Mittelalterliche und barocke italienische Einflüsse werden in zwei Studien behandelt. J. Höflers *Ein mensurales Fragment aus dem erzbischöflichen Archiv in Ljubljana* folgert aus dem Inhalt (ein Tonar in Quadratnotation und eine Reihe auf Marchettus von Padua hinweisende Beispiele) auf die Expansion der italienischen Musik nach Slowenien gegen Ende des 14. und 15. Jahrhunderts. Als Einleitung einer umfassenden Untersuchung der Werke von Tomaso Cecchini (*Cecchino*, MGG 2, Sp. 944—945), Organisten von Spalato und Lesina, ca. 1580 bis 1644, gibt B. Bujčić (*Das Dritte Buch der Madrigale „Amorosi Concerti“ von Tomaso Cecchini*) eine gedrängte Stilanalyse der Madrigale des bislang wenig bekannten Veronesen. Syllabische Textbehandlung und kurzatmige Motive scheiden ihn von seinen großzügigeren und harmonisch kühneren Zeitgenossen, aber seine Meisterschaft wird eben in der Benützung der einfachen technischen Mittel offenbar.

Zwei Artikel bringen Beiträge zum Musikleben der Barockzeit: P. Kurets *Jakob Globočnik, ein steirischer Provinzialtrompeter* und A. Rijavec' *Die Stadtmusikanten von Ljubljana*. Die Blütezeit der Stadtpfeifer und -geiger begann mit dem Einzug des Protestantismus nach Slowenien und dauerte bis zum Aufkommen der *Academia Philharmonicorum* (1701).

Aus dem 19. Jahrhundert bespricht J. Sivec die Aufführung der Opern Donizettis im Stadttheater von Ljubljana, die auffallend spät, 1838 mit *L'elisir d'amore* einsetzen, dann aber im Programm bis 1856/57 dominieren.

B. Loparniks Studie *Dramatischer und musikalischer Plan von Kogojs Oper „Kar hočete“* („Zwölfte Nacht“) untersucht das unvollendete Werk des hervorragenden slowenischen Vertreters des Expressionismus mit dem Ergebnis, daß es den Wendepunkt seiner Laufbahn bedeutet hätte, eine Orientierung zum Neoklassizismus und Hinwendung zur heimischen Volksmusik.

Der Amerikaner H. Stevens hebt in seinem Beitrag *Das Barock und die Komponisten des 20. Jahrhunderts* den Einfluß des Concerto grosso auf Komponisten wie Bartók, Hindemith, Strawinsky und Schönberg hervor.

Weitere Artikel über slowenische Klaviermusik (M. Lipovšek), Musikwissenschaft in Serbien (S. Djurić-Klajn), Musik-

soziologie (J. Supičić), Kračmans Lied „Šmarijski šomašter“ (Z. Kumer) und Berichte über neue Dissertationen ergänzen das reichhaltige Jahrbuch.

Benjamin Rajeczky, Budapest

Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology. Vol. 1. A publication of the Libraries Board of South Australia in association with the University of Adelaide. Adelaide 1966. 255 S. Alleinauslieferung: Bärenreiter-Verlag.

Als wohl erste der sieben Universitäten Australiens legt Adelaide einen musikwissenschaftlichen Sammelband vor. Der Anreger und Herausgeber, Dr. A. McCredie, dort seit 1965 Senior Research Fellow in Musicology, gibt an, das Ziel der Publikation sei „to provide a two-way channel for the exchange of information between musicologists both within the University and without“. Er weist ferner auf seinen Vorgänger John Bishop (1903 bis 1964) hin, der seit 1948 Elder Professor of Music and Director of the Elder Conservatorium in the University of Adelaide war. H. Basten widmet dem Gedenken dieses offenbar um die australische Musik als Dirigent, Pianist, Organisator und Pädagoge hochverdienten Mannes, Schüler von Boult, Sargent und Howells, dankbare Worte. Es folgt eine Bibliographie der Literatur über Bishop durch den Adelaider Musikbibliothekar W. Gallusser (1947 in Zürich promoviert).

Von den acht Aufsätzen behandelt die heimische Folklore C. J. Ellis: *Aboriginal Songs of South Australia*. Er fußt auf den seit 1937 begonnenen, in Adelaide befindlichen, nicht allzu zahlreichen Aufnahmen der Gesänge von 33 australischen Stämmen. Diese werden, durch 14 Notenbeispiele erläutert, nach Diskussion der Interpretationsschwierigkeiten auf Überlieferung, Melodik, Rhythmus, Verzierungen und Stimmcharakter hin einer sorgfältigen Prüfung unterzogen. — M. Rosenberg untersucht (*Symbolic and Descriptive Text Settings in the Works of Pierre de la Rue*) in einer geisteswissenschaftlich feinsinnig eingeführten Deutung vor allem Wort- und Tonmalerei, Textunterlegung, Takt- und Satzsymbolik des Meisters, dessen „method of text setting is more restrained and subtle, and at times quite profound“.

Der englischen Musik gelten zwei Arbeiten. I. Spink gibt in *Sources of English Song. A Survey 1620—1660* eine zusammen-

fassende Darstellung der (5) Liedersammlungen, (6) Autorenveröffentlichungen (vorwiegend von H. Lawes) und (5) Catchbooks dieser Jahre. Unter den zahlreichen handschriftlichen Quellen sind das *Henry Lawes Autograph* (London, British Museum, Loan Ms. 35, 384 Stücke) und *John Gamble's Common place Book* (New York, Public Library, Drexel Ms. 4275) mit Vorzug zu nennen. — Eine Art Ergänzung, aus dem gleichen Zeitraum, bringt H. S. Kent. Er behandelt *Puritan Attitudes to Music* aufgrund des 1772 gedruckten „Journal of the Swedish embassy in the years 1653 and 1654“ des — sich später enttäuscht zurückziehenden — Bulstrode Whitelocke (1603–1675). Der Autor bemüht sich, auch im Widerspruch gegen andersartige zeitgenössische Überlieferungen, nachzuweisen, daß die Musikpflege und -liebe der Puritaner auch die weltliche Kunst zur Blüte brachte. Sie habe unter Whitelockes Amtsführung auch die schwedische Tonkunst günstig beeinflusst.

Der Herausgeber A. McCredie, der 1963 mit der Dissertation *Instrumentarium and Instrumentation in the North German Baroque Opera* in Hamburg promovierte, schreibt unter gründlicher Prüfung der Literatur über die drei erhaltenen Opern, und durch sieben Faksimiles wirksam unterstützt, über *Christoph Graupner as Opera Composer*. Textgeschichte und handschriftliche Quellen werden diskutiert, dann Overtüren, Rezitative, Vokalformen, Orchester und Ballett in weitgreifender Vergleichung geprüft. Graupners Opernschaffen „displays as much dramatic enterprise and musical invention as that of his contemporaries. Above all, it reveals a singular sensitivity for dramatic characterisation and an ability to engender both emotional sympathy and tension“.

Fr. Schmidts Oratorium *Das Buch mit den sieben Siegeln* durchleuchtet in seinen einzelnen Faktoren L. Wickes unter Vorlegung plausibler Beispiele. — J. W. Barker gibt dem vielbehandelten Thema *The Organ Works of Max Reger* durch Heranziehung vorwiegend angelsächsischer Literatur einige neue Akzente und unternimmt es, für die einzelnen Gattungen eine stilistische Entwicklung festzustellen. — D. Peart weist auf das Chorwerk *The Shepherd's Calendar* des australischen Komponisten P. M. Davies hin, dessen Aufführung in Adelaide in diesem Jahre zu erwarten ist.

Diese *Miscellanea* setzen sich in Ausstattung, Niveau und Quellenkenntnis den besten angelsächsischen Veröffentlichungen zur Seite. Der Rezensent schließt sich gern den Schlußworten des Foreword an: „I wish the publication a long and useful life“.

Reinhold Sietz, Köln

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Für das Staatliche Institut für Musikforschung und die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients hrsg. von Fritz Bose. Band 2. Berlin: Verlag Walter de Gruyter und Co. (1966). 136 S.

Die Begründung des „Jahrbuchs für musikalische Volks- und Völkerkunde“ im Jahre 1963 entsprach einem echten Bedürfnis der Ethnomusikologie, fehlte doch ein Publikationsorgan für größere grundlegende Arbeiten aus dem Bereich der europäischen und außereuropäischen Volksmusik, nachdem die „Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft“ 1923 ihr Erscheinen einstellen mußten. Auch der zweite, wiederum von Fritz Bose besorgte Band verdient jene starke Beachtung von Seiten der Fachwelt, die dem ersten zuteil geworden ist. Es ist wohl ein Zufall, daß alle fünf Beiträge — sowie selbstverständlich die Buch- und Schallplattenbesprechungen — in deutscher Sprache abgefaßt sind. Einer gemeinsamen Thematik sind die Beiträge nicht verpflichtet; was sie verbindet, ist die Güte der Arbeit und die Bedeutung ihrer Resultate für die Ethnomusikologie. Damit erweist sich das „Jahrbuch“ als würdiger Nachfolger der von Carl Stumpf und Erich M. von Hornbostel herausgegebenen „Sammelbände“.

Musik am Schwarzen Meer aus der Feder von Kurt Reinhard (Berlin) ist ein Bericht über die dritte Türkei-Reise des Verfassers, in dem erste Ergebnisse einer reichen musikalischen Ausbeute (über 1100 Lieder) von der östlichen türkischen Schwarzmeer-Küste vorgelegt und die bisherigen Arbeiten Reinhardts zur türkischen Musik wesentlich bereichert werden. Daß die Musik der Kurden in der Südost-Türkei vom allgemein anatolischen Volksmusikstil sehr verschieden ist, hat Dieter Christensen im ersten Band des „Jahrbuchs“ bereits gezeigt. Nun geht es Reinhard darum, anhand exakter Analysen von Liedern sowie durch Beschreibung von Repertoire und Instrumentarium zu zeigen, daß auch die volkläufige musika-

lische Tradition in der Umgebung von Kars sowie an der östlichen türkischen Schwarzmeerküste (zwei verschiedene Stile) vom Anatolischen durchaus verschieden ist. Anhand exakt transkribierter und analysierter Beispiele (wozu eine kleine Schallplatte gehört) arbeitet Reinhard den Charakter, die Formen und Strukturen der Musik dieses geographisch klar begrenzten Raumes heraus, eines Gebiets, das so viele Beziehungen zur Antike Europas aufweist und in dem die griechischen Kolonisten ihre Spuren — bis auf den heutigen Tag sichtbar — hinterlassen haben. Musikalisch fällt bei den vorgelegten Proben auf: Es wird an der Schwarzmeerküste schneller musiziert als in Anatolien, typisch sind die Straffheit und tänzerische Grundhaltung dieser Musik, die Lieder sind von einfachster Struktur, bei den oft einteiligen Strophen spielt das Prinzip der Motivreihung und gelegentlich auch der Sequenzbildung eine gewisse Rolle, auffallend ist der geringe Ambitus, die Textbehandlung ist syllabisch, Ornamentation ist Sache der Instrumente, die Struktur der Lieder wird durch asymmetrische Metren belebt.

Einen anderen wesentlichen Beitrag schrieb Walter Graf (Wien): *Zur Verwendung von Geräuschen in der außereuropäischen Musik*. Es ist darin nicht, wie man auf Grund des Titels vermuten könnte, vom Geräusch und seiner Funktion in außereuropäischer Musik die Rede, sondern davon, wie man es heute analytisch erfassen kann. Graf berichtet mit aller Ausführlichkeit über den Kay-Sonographen, den der Österreichische Forschungsrat dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zur Verfügung gestellt hat. Dieser Sonograph zerlegt in einem Arbeitsgang ein fortlaufendes Schallereignis von etwa 2,4 Sekunden Dauer in sein Teiltonspektrum und zeichnet dieses als Sonogramm auf. Die Analyse erfolgt linear, nicht logarithmisch. Die Charakteristik des gleichsam bandförmig abgetasteten Bandes läßt sich in einer Kurve (Ordinate: db, Abszisse: Hz) darstellen, die in der Mitte ein Maximum aufweist und nach beiden Seiten hin abfällt. Aus diesem relativ neuen Mittel der Klanganalyse, meines Wissens erstmalig in Wien zur Erforschung außereuropäischer Musik solchermaßen systematisch angewandt, vermag die Ethnomusikologie entscheidend Nutzen zu ziehen, ist der Anteil des Geräusches in exotischer Musik

doch unvergleichlich größer als in der traditionell-abendländischen. Einige analysierte Aufnahmen von Lavasteinen, Gegenschlagstäben, Schlagruten, Kreiseln, Rasseln, Schneckengehäusen, Schlagkürbissen, Schwirrhölzern und auch des Händeklatschens (meist als Begleitung des Gesanges) veranschaulichen dies in Grafs Bericht. Es ist keine Frage, daß auch dieser Sonograph dazu beitragen kann, der Erforschung außereuropäischer Musik eine solidere Grundlage zu schaffen, obgleich seine Verwendung andererseits die Gefahr in sich schließen kann, die sorglose Ungenauigkeit von gestern durch einen heillosen Physikalismus von morgen zu ersetzen. Dieses Hilfsmittel der Technik wird dann der Forschung am besten dienen, wenn es ein Hilfsmittel bleibt, wenn immer klar im Auge behalten wird, was an einer Aufnahme musikalisch relevant, was allenfalls bloß akzidentell ist.

Hans P. Feriz (Amsterdam) gibt in *Altindianische Musikinstrumente aus Mittelamerika* einen bebilderten Überblick über jenes Instrumentarium, das vor der Ankunft der europäischen Entdecker im Gebrauch gewesen sein muß. Saiteninstrumente scheinen gänzlich gefehlt zu haben. Der Beitrag von Feriz ist im Grunde eine ikonographisch-musikalische Beschreibung von insgesamt 28 Abbildungen (Statuetten Musizierender, Okarinas, Lockpfeifchen, Signal- und andere Pfeifen, Rasseln, Schellen). Unbegreiflich ist die Meinung des Autors, die Übernahme der für die gegenwärtige Volksmusik der Maya Guatemalas charakteristischen Marimba in der kolonialen Periode sei dadurch begünstigt worden, daß sich sowohl bei diesem afrikanischen Instrument wie auch bei einigen altindianischen Panflöten der durch Bukofzer längst widerlegte Hornbostelsche „Blasquinten-Zirkel“ nachweisen lasse.

So kurz der Beitrag *Zur Kompositionstechnik der Arapaho* von Bruno Nettl (Champaign, Illinois) auch ist, er bietet einen interessanten, allerdings an einem breiteren Material noch entschieden auszubauenden Ansatz, die Kräfte und technischen Mittel zu erkennen, die bei Naturvölkern — bewußt oder unbewußt — zur Entstehung traditioneller Gesänge führen.

Der Band schließt mit einem kurzen Bericht über *Die Volksliedforschung in Italien* von Ernst Hilmar (Kassel), der auf der Tagung für Volksmusikforschung in Köln (1964) vorgetragen wurde. Hans Oesch, Basel

Journal of the International Folk Music Council. Volume XVIII, 1966. Ed. by Peter Crossley-Holland, Cambridge: W. Heffer and Sons, Ltd. 1966. 131 S.

Seit seiner Gründung im Jahre 1949 enthielt das „Journal of the International Folk Music Council“ jeweils die Referate, die im Vorjahr anlässlich der Council's Annual Conference gehalten wurden. Der vorliegende Band XVIII weicht von dieser Usanz erstmals ab, da 1965 keine solche Veranstaltung stattfand. Daß 1966 gleichwohl ein Jahrbuch herausgebracht wurde, erscheint geradezu als eine Selbstverständlichkeit, ist dieses unter den Auspizien der UNESCO erscheinende Periodical neben der „Ethnomusicology“ und dem „Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde“ doch die bedeutendste derartige Publikation der Gegenwart. Während sich die „Ethnomusicology“ vornehmlich mit der Musik der Naturvölker und des Orients befaßt, war das „Journal“ — wie auch das „Jahrbuch“ — von Anbeginn auf alle Bereiche außereuropäischer Musik sowie der europäischen Volksmusik ausgerichtet. Dieses Ziel verfolgt auch der Jahrgang 1966, dem abermals ein Obituary sowie ein ausgedehnter Teil (49 Seiten) mit fast durchwegs hervorragenden Besprechungen von Schallplatten, Büchern, Zeitschriften und ausgewählten Aufsätzen zur Ethnomuskologie beigegeben ist. Den Hauptteil des Bandes bilden acht Studien, von denen drei regionale Probleme, zwei Instrumentenkundliches und drei Systematisches behandeln.

Trần Văn Khê (Paris) untersucht in *La Musique populaire au Vietnam* die Zusammenhänge der vietnamesischen Volksmusik mit der Kunstmusik sowie der Sakralmusik dieses Landes. Er gibt erst einen wertvollen Überblick über die verschiedenen Gattungen, zeigt Charakteristisches hinsichtlich des Wortton-Verhältnisses, der Tonleitern, des Rhythmus und der Mehrstimmigkeit auf. Obgleich in Vietnam Hofmusik (*Nha nhac*) und Volksmusik (*Tuc nhac*) — wie auch in China (*Ya Yueh/Su Yueh*) oder in Japan (*Gagaku/Zokugaku*) — streng voneinander geschieden sind, hat die volkstümliche Musik seit dem späten 16. Jahrhundert auf die klassische Tradition einzuwirken begonnen und das *Nha nhac*-Repertoire teilweise sogar verdrängt. Zahlreiche Skalen der heutigen Kunstmusik haben nicht nur ihre Entsprechungen im *Tuc nhac*, sondern sind recht

eigentlich darauf zurückzuführen. Dieser Zusammenhang hätte vom Autor mit Vorzug etwas breiter zur Darstellung gebracht werden können. Der Beitrag schließt mit dem Hinweis, Kunstmusik und Volksmusik in Vietnam seien gleichermaßen bedeutungsvoll für die Ethnomuskologie, da die Grenze zwischen den beiden Bereichen so schwer zu ziehen sei.

Robert T. Mok (New York) weist hin auf die seit altersher bestehende *Heterophony in Chinese Folk Music*. Anhand von elf Notenbeispielen, die er neueren, in China veröffentlichten Studien entnommen hat, zeigt er interessante Typen dieser Mehrstimmigkeit auf. Überraschend ist das Faktum keineswegs, vielmehr wundert man sich, wie hartnäckig sich die Schulweisheit von der „homophonen chinesischen Musik“ immer noch zu behaupten vermag.

Über *Mehrstimmigkeit in der Volksmusik Jugoslawiens* berichtet Cvjetko Rithman (Sarajevo). Man unterschied bisher gemeinhin zwei Kategorien polyphoner Praxis auf dem Dorfe: Bei der einen ist die Oberstimme Hauptstimme, wobei der Unterstimme nur sekundäre Funktion zukommt; bei der zweiten Gruppe bewegt sich diese Hauptstimme gelegentlich unter die Begleitstimme, wobei sie mit dieser vornehmlich in Sekunden konsoniert. Nun gibt es indessen Formen der Mehrstimmigkeit, die sich nicht diesen zwei Kategorien beordnen lassen. Der Autor gibt, zum Teil mit Beispielen belegt, eine knappe Klassifikation dieser Zwischenkategorie: Bordun, Parallelbewegung in Terzen oder Sexten, „*na bas*“ („Auf dem Basse“), Ostinato und (sehr selten) Kanon.

A *Finno-Ugric Flute type* von Ernst Emsheimer (Stockholm) ist eine Übersetzung der nur unwesentlich veränderten, wertvollen Studie in *Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung* (Festschrift für W. Steinitz), Berlin 1965; sie braucht daher hier nicht besprochen zu werden. Hingegen verdient *The Musical Bow at Palenque* von Georg List (Bloomington) gebührend hervorgehoben zu werden. Auf zwei Expeditionen nach Kolumbien ist der Autor in der Region nahe der Atlantikküste auf einen einzigen alten Mann gestoßen, der den Musikbogen spielte. Das Instrument wird in der Gegend von Palenque als „*marimba*“ bezeichnet, was fraglos nach Afrika weist. Dort ist „*marimba*“ allerdings eine der vielen Bezeichnungen für die Sansa

oder Mbira. Die Zusammenhänge zwischen dem Departamento de Bolivar in Kolumbien und Afrika sind gesichert: Zu Beginn des 17. Jahrhunderts zogen sich afrikanische Neger fliehend in diese Berggegend zurück. List gibt neben einer Beschreibung des Musikbogens und der auf ihm produzierten Skala das musikalische Repertoire des Greises wieder, das er indessen in Bezug auf seine Herkunft einstweilen sowenig zu bestimmen vermag wie den Musikbogen selbst.

Benjamin Rajeczky (Budapest) weist auf die Bedeutung der Registrierung aller Choralhandschriften Europas für die Melodiegeschichte hin und fordert, daß in den geplanten RISM-Bänden doch wenigstens Incipits in Buchstabenschrift gegeben würden, wenn schon weder Faksimilia noch Notendruck möglich seien. Die letzten beiden Studien befassen sich mit dem endlosen Problem der Klassifikation von Melodien. Alain Daniéou (Berlin) empfiehlt die in Indien gebräuchliche Methode, die man seit dem *Gītālamkāra*-Traktat des Bharata (500 v. Chr.) kennt. Alica Elsčeková (Bratislava) bietet eine anhand der slawischen Volksmusik entwickelte Möglichkeit der Rubrizierung, bei der Lochkarten verwendet werden. Wer all die in letzter Zeit propagierten Methoden der Klassifikation von Melodien studiert hat, muß zur Überzeugung kommen, daß es wohl nur einem Guido von Arezzo gelingen könnte, hier das klärende Wort zu sprechen. Hans Oesch, Basel

Internationales Musikinstitut Darmstadt. Informationszentrum für zeitgenössische Musik. Katalog der Abteilung Noten. (Darmstadt: Internationales Musikinstitut 1966.) 293 S.

Die Bibliothek des Internationalen Musikinstituts Darmstadt umfaßt gegenwärtig rund 13 000 Noten- und 3000 Buchtitel zur im weitesten Sinne des Wortes „zeitgenössischen“ (also nicht nur zur „Neuen“) Musik und ist damit zumindest im deutschsprachigen Gebiet wohl die umfangreichste Sammlung ihrer Art. Der neue Katalog der Notenabteilung ist dank dieses außerordentlichen Reichtums nicht nur ein oft unentbehrlicher Helfer bei der Suche nach zeitgenössischen Werken, sondern auch ein wertvolles bibliographisches Arbeitsmittel, zumal seine Angaben zu den einzelnen Titeln recht ausführlich und, nach Stichproben zu urteilen,

zuverlässig sind. Der Katalog ist alphabetisch nach Komponisten geordnet und unter jedem Namen nach Werkgattungen unterteilt, also einfach zu benutzen. Natürlich ist sein Inhalt nicht allumfassend; einige Namen fehlen ganz (Roberto Gerhardt), andere sind nur spärlich vertreten (Elliot Carter), und die Auswahl von Namen und Werken aus den Ostblockländern, vor allem aus der DDR, wirkt ziemlich zufällig — was mit der Schwierigkeit der Materialbeschaffung zusammenhängen mag. Sicherlich wird es für das Institut nur eine Frage der Zeit sein, solche Lücken zu schließen. Jedenfalls ist seine Bibliothek schon heute aller Beachtung und des fleißigsten Gebrauchs nicht nur durch die Praxis, sondern ebenso durch die Musikwissenschaft wert.

Ludwig Finscher, Frankfurt/M.

Francesco Degrada: *Indici della Rivista Musicale Italiana*. Annate XXXVI—LVII (1929—1955). Firenze: Leo S. Olschki Editore 1966. 144 S. (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia a cura della Società Italiana di Musicologia. 1.)

Die neue Società Italiana di Musicologia — „che raccoglie in prevalenza le giovani e giovanissime leve della musicologia italiana“ (S. 3) — entfaltet eine überaus begrüßenswerte Aktivität. Fast gleichzeitig mit dem ersten Heft der *Rivista Italiana di Musicologia* legt sie deren erstes Beiheft vor, das als „*doveroso gesto di gratitudine*“ ein Register zu den letzten 21 Jahrgängen der alten RIM bietet. Ein Register der älteren Jahrgänge, ebenfalls von Francesco Degrada, soll als zweites Beiheft der neuen Zeitschrift die schon vorliegenden Register von Parigi, Salvatori und Concina (1917 für Jahrgang 1 bis 20, 1931 für Jahrgang 21—30) ersetzen. Das Register ist so gegliedert, daß es Auskunft auf praktisch alle Fragen gibt, die man an eine Zeitschrift zu stellen gewohnt ist. Einem Verzeichnis der Aufsätze, alphabetisch nach Autoren geordnet, folgt ein sehr umfangreicher und differenzierter Index der behandelten Namen und Sachen, in den auch Verzeichnisse der abgebildeten Autographe, der wichtigsten behandelten Handschriften und der Bildnisse von Musikern und Wissenschaftlern eingegliedert sind. Als besonders nützlich dürften sich die Listen der ganz oder teilweise in der RMI veröffentlichten Kompositionen und der Rezensionen (unterteilt nach Büchern und Noten) erweisen. Ins-

gesamt: eine fleißige, umsichtige und gründliche Arbeit, für die dem Verfasser der Dank aller Benutzer gewiß sein wird.

Ludwig Finscher, Frankfurt/M.

Alec Robertson und Denis Stevens: Geschichte der Musik. I. Die Hochkulturen des Ostens. Das Altertum. Das Mittelalter. München: Prestel-Verlag 1965. 430 S.

Das vorliegende Buch ist uns bereits in der englischen Originalfassung unter dem Titel *The Pelican History of Music*, erschienen 1960 bei Penguin Books Ltd. (Harmondsworth, Middlesex, England) bekannt. Die in Zusammenarbeit von Erich Maschat und Alfons Ott besorgte Übersetzung darf mit sehr wenigen Ausnahmen als ausgezeichnet gelten, und die reichere Bebilderung der deutschen Ausgabe, für die E. M. Stresow verantwortlich zeichnet, hebt sich angenehm von der Originalfassung ab (so ist es merkwürdig, auf Tafel 2 a der englischen Ausgabe eine stark verkürzte tibetanische Tempeltrompete einer Oboe aus dem gleichen musikalischen Bereich in Tafel 2 b gegenübergestellt zu finden, wobei letztere als das größere Instrument erscheint, obwohl sie *in natura* nur einen Bruchteil der Trompete ausmacht. In solchen Fällen lohnt es sich, den vom British Museum längst eingeführten Brauch zu befolgen, gleichzeitig mit dem Objekt einen Maßstab abzubilden, um in etwa die Größenverhältnisse zu veranschaulichen).

Der erste Band dieser dreiteilig konzipierten Geschichte der Musik enthält einen ersten Abschnitt, der die außereuropäische, nicht-abendländische Musik behandelt und von P. Crossley-Holland gezeichnet ist. Es ist beklagenswert, daß dieser so wichtige, die Teilgebiete Mesopotamien, Ägypten, Indien, China, Japan, Tibet, Südostasien, die jüdische und arabische Musik und merkwürdigerweise die des griechischen Altertums enthaltende Abschnitt gegenüber den folgenden Teilen (*Liturgische Einstimmigkeit* von A. Robertson, *Ars antiqua* von D. Stevens und *Ars nova* von G. Reaney) sehr abfällt und der guten Sache als Einführung recht schlecht dient. So beruhen die mehr als summarischen Ausführungen über Mesopotamien zum größten Teil auf den z. T. schon längst überholten Erkenntnissen F. W. Galpins, ohne daß die rezenten Veröffentlichungen W. Stauders und H. Hartmanns überhaupt

erwähnt würden. Die wertvolle Publikation Cl. Marcel-Dubois' über die Musikinstrumente im alten Indien wird nicht einmal in Literaturverzeichnis erwähnt, und in gleicher Weise wird auch das Musikleben Israels, Chinas, Japans und des islamischen Kulturkreises wenig fundiert und oft geradezu oberflächlich behandelt.

Auch in dem Abschnitt über das pharaonische Ägypten tauchen wieder alte Fehler und Mißverständnisse auf, von denen man geglaubt hätte, sie seien endgültig ausgemerzt. Was soll man wohl von einer „besaiteten Rassel“ halten (S. 19), ein Ausdruck, der das Sistrum bezeichnen soll und in diesem Falle wohl auf einen Übersetzungsfehler („a strung rattle“) zurückzuführen ist? Das verbal gemeinte Wort *seb* 3 bedeutet nicht „Flöte“, sondern jede Art des Anblasens von Windinstrumenten, gleichgültig, ob es sich um die schräg (nicht „vertikal“) gespielte, mundlochlose Flöte (*m* 3.1) oder um die Doppelklarinette (*menet*) handelt. — Ein unschöner Ausdruck ist „Blattpfeife“ (übersetzt aus engl. „reed-pipe“). Daß das Bordunspiel bestimmter Instrumente ein „Mittel zur Ausschmückung“ sein soll, ist uns neu. Was soll hier wohl „ausgeschmückt“ werden? Castagnetten (besser *Kastagnetten* geschrieben) sind nicht, wie hier behauptet wird (S. 21), von den Hyksos nach Ägypten importiert worden, sondern sind älter, und der „folkloristische“ Ausdruck „Lyra“ sollte besser durch den generellen und allgemein anerkannten instrumentenkundlichen Begriff *Leier* ersetzt werden. Die Trompeten (ägypt. *scheneb*, nicht „sneb“) klingen weit entfernt von „brillant“ (S. 22), sondern viel eher dumpf, gar nicht schmetternd wie die modernen Trompeten. Ein Übersetzungsfehler ist endlich „Zimbel“ für engl. „cymbals“ und muß in *Becken* korrigiert werden (S. 23 und S. 132).

Die den fernöstlichen Musikkulturen gewidmeten Abschnitte weisen weder im Textteil noch in den Bildbeschriftungen solche gravierenden Fehler auf. Und doch taucht auch hier wieder einmal wie die legendäre Seeschlange in der Interpretation von Abb. 14 das so oft kritisierte „Muschelhorn“ auf. Es erscheint nahezu aussichtslos, in diesem Punkte terminologische Ordnung zu schaffen (vgl. *Mf* XIX, 1966, S. 80), und doch können wir nur immer wieder darauf hinweisen, daß es zwischen einer Muschel und einer Meeresschnecke gewisse zoologische

Unterschiede gibt, die auch Musikwissenschaftler anerkennen sollten. Hier, zu Abb. 14, wird unglücklicherweise auch noch darauf hingewiesen, daß dieses Instrument „am spitzen Ende der Muschel (sic!) angeblasen wird“. Nochmals also, und hoffentlich zum letzten Male: auf einer Muschel kann man ebensowenig blasen wie auf einer Auster, sondern nur auf der Tritonschnecke. Die Muschelschalen lassen sich im Höchstfall als Becken verwenden.

Zu den weiteren Teilen des Buches kann man den Herausgebern, den Autoren, den Übersetzern und, last not least, dem Verleger nur gratulieren, was den Inhalt und die konzise Form der Darstellung angeht. Nur ein kleiner Verbesserungsvorschlag: das Wort „Psalter“ (vgl. Abb. 57) ist mehrdeutig und sollte als Instrumentenbezeichnung vermieden werden. Es fällt besonders angenehm auf, daß die drei folgenden Autoren sich bemühen, nicht allein musikhistorische Fakten aufzuzählen, sondern das musikalische Geschehen in Verbindung mit dem kulturhistorischen Hintergrund zu bringen versuchen. So wird die liturgische Einstimmigkeit in den Gottesdienst hineingestellt und Querverbindungen vom römischen zu den gallikanischen, mozarabischen, ambrosianischen oder östlichen Riten aufgezeigt (A. Robertson). Die Entstehung der frühen Mehrstimmigkeit unter dem Zeichen der *Ars antiqua* wird von einem Kenner der Materie (D. Stevens) wie nicht anders erwartet, in knappen und präzisen Strichen geschildert, und auch G. Reaney bringt nützliche Hinweise auf die historischen und kulturellen Ereignisse, die wesentlich zum Verständnis der aufblühenden *Ars nova* dienen.

Der Anhang enthält die üblichen Literaturhinweise und Register, wenn auch auf engstem Raum zusammengedrängt, ferner eine kurze Liste über Bildwerke zur Musikgeschichte, eine besonders begrüßenswerte Diskographie, endlich Erläuterungen einiger Begriffe und Erklärungen bzw. Referenzen zu den Bildtafeln. Hans Hickmann †, Hamburg

Werner F. Korte: *De Musica*. Monolog über die heutige Situation der Musik. Tutzing: Hans Schneider 1966. 83 S.

Die Musik der Gegenwart hat sich in Einzelgängern monologisiert; auch der Betrachter kann nur einen Monolog halten. Zwischen den Verfechtern avantgardistischer Parolen und den Nachbetern spätroman-

tischer Glaubensbekenntnisse sucht der Autor seinen Standpunkt zu fixieren, von dem aus eine Erkenntnis der gegenwärtigen Situation möglich ist. Für manchmal unvermeidliche Simplifizierung in der Darstellung bittet er um Verständnis. Ob die Dinge, so wie sie sind, zu beklagen seien, wird nicht entschieden. Ist Musik heute überflüssig? Wo ist die überprüfbare Funktion ihrer Notwendigkeit? Das „höchst widersprüchliche und sonderbare Tun im Musikbereich“ soll diagnostiziert werden. Mit einer Untersuchung des Konzertsales, was er einst bedeutete, als Musik noch „holde Kunst“ war, und wie er sich heute darstellt, wird die Diagnose begonnen. Das Wertgefüge der Faktoren hat sich beträchtlich verändert. Aus einem Forum der lebenden Generation, das durch die Urteilskraft des Publikums wie auch finanziell von der bürgerlichen Gesellschaft getragen wurde, ist ein subventioniertes Musik-Museum geworden, in dem zeitgenössische Musik nur unwillig geduldet wird. Eine „dritte Macht“, die hinter verschlossenen Türen ein Angebot ohne Nachfrage manipuliert, hat sich zwischen Künstler und Hörer geschoben.

Das war nur möglich durch den Siegeszug der technischen Apparate, der ein „*Faktum und Fatum*“ ist. An die Stelle der Einmaligkeit eines Konzert-Erlebnisses ist die pluralistische Fülle eines standardisiert und steril angebotenen Repertoires getreten, was für die musikalische Bildung des Hörers ein Gewinn sein könnte. Korte meint — und vielleicht sieht er hier zu schwarz — das Gegenteil sei der Fall: Die Köpfe sind voller Schlagworte, aber die Kenntnis europäischer Musiküberlieferung ist gegen früher eher reduziert. Wie bei der Produktion von Musik die „*schizoide Manipulation*“ eines aus beliebig vielen Schnitten zusammengeklebten Tonbandes das sinnvolle Ablaufkontinuum aufhebt, so ist durch willkürliche Bedienung des Abschaltknopfes auch die Art der Teilhaberschaft an der Musik verändert. Daß die finanzkräftigen Rundfunkanstalten ein neues Mäzenatentum für zeitgenössische Musik entwickeln, ist so dankenswert wie gefährlich. Denn eine Handvoll Sendeleiter entscheidet nun über die Werkauswahl; die öffentliche Urteilsinstanz verkümmert ebenso wie der freie Wettbewerb der Künstler.

In den folgenden Kapiteln werden Fragen der musikalischen Substanz selbst behandelt: der Jazz, der allzu schnell aus unreflektierter Unmittelbarkeit in gelenkte kommerzielle

Produktion absank; die „historische“ Musik, — die, anfangs ein echtes Bedürfnis, bald ebenfalls zum Geschäft gemacht oder aber in hochmütiger Isolierung zur Weltanschauung geprägt wurde — ist in jedem Falle ein Rückzug aus der Gegenwart. Scharf kritisiert werden die oft fragwürdigen Praktiken der Musikwissenschaft. Bei der Wesensbestimmung musikalischer Kunstwerke sollte jede vage, auf Außermusikalisches bezogene Deutung und unüberprüfbar subjektive „Merkmal-Interpretation“ vermieden werden. Nur aus rein musikalischen Ordnungsfaktoren können eindeutige „Entscheidungskriterien“ gewonnen werden.

In der angewandten und der autonomen Musik-Erfindung sieht Korte die beiden Grundmodelle europäischer Tradition. Bei aller Gegensätzlichkeit ist ihnen gemeinsam der individuelle schöpferische Impuls, der vom Interpreten wie vom Hörer nachvollzogen werden kann, sowie das strukturell gesicherte Kontinuum des Ablaufs. In der gegenwärtigen Musik ist die Geltung der alten Modelle aufgehoben. Serielle Komposition kann nicht durch eine außermusikalische Konzeption geordnet sein. Selbst wo ein Text vertont wird, bleibt die serielle Struktur „prima pratica“. Mit der elektronischen Musik wird der Konzertsaal zum akustischen Studio; im totalen Klangbereich sind Ton und Geräusch gleichgesetzt. Der Komponist, am Schalter ganz mit sich allein, braucht keine reproduzierenden Musiker mehr; für die Klangkollektion, die er über das Tonband schiebt, ist die Vorstellung eines Kontinuums irrelevant.

Noch gibt es keine eigenständigen Formen für diese Kompositionsweise; noch sind es nur einzelne, die die alten Ansprüche auf persönliche Faszination und emotionale Wirkung abgetan haben und einen neuen Anspruch anmelden. Doch sieht der Autor klar, daß es ein Zurück nicht geben kann. Unsere Musik, einmal in die pluralistische Vermarktung eines Massenkonsums geraten, ist genau das, was wir sind, sie hat den Rang, den wir selbst ihr zugewiesen haben, und mag, so wie sie ist, die einzige Brücke zu einer möglichen Musik von morgen sein.

Cornelia Schröder, Berlin

Ursula Eckart-Bäcker: Frank-reichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1965.

324 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 2.)

Ablauf und innere Dynamik, das Wesen des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang mit der Geistesgeschichte im Bereiche der Musikgeschichte zur Darstellung zu bringen, ist eine der interessantesten noch nicht gelösten Aufgaben unseres Faches. Mit der biederen Aufteilung von Früh-, Hoch- und Spätromantik ist es nicht getan; Friedrich Blumes Kasseler Vortrag (1962) lehrte eindeutig, daß das Problem von seiten der Musik allein unlösbar bleibt. Nur in differenzierter geistesgeschichtlicher Begründung hat ein solches Unternehmen Aussicht auf Erfolg; und dies besonders ab Goethes und Hegels Tode, wo die Vielschichtigkeit des Jahrhunderts erst richtig ans Tageslicht zu treten beginnt. Voraussetzung dazu sind gewiß wieder vielerlei archivalische Arbeiten und die Greifbarkeit ihrer Ergebnisse für den ganzen Jahrhundertraum. Mit der Herausgabe diesbezüglicher Schriften unterstützt die Fritz-Thyssen-Stiftung ein dringliches und wichtiges Forschungsgebiet der abendländischen Musikgeschichte.

Die vorliegende Studie behandelt das französische Gebiet des Jahrhunderts, d. h. Situationen und Stationen des französischen Geistes im Ablaufe der Entwicklung. Einleitend wird ein knapper Überblick über die Entfaltung der französischen Musikkritik gegeben, die Spiegelinstrument der (auch geistesgeschichtlichen) Zeitdarstellung ist. Die Verfasserin folgt den großen Aufrißlinien des Jahrhunderts, wie sie, musikgeschichtlich, etwa in meinen beiden Schriften *Beethoven und Wagner im Pariser Musikleben* (1939) und *Claude Debussy, das Werk im Zeitbild* (1936) erstmalig vorgezeichnet wurden (beide Arbeiten nicht zitiert). Der Wert der Eckart-Bäcker'schen Arbeit liegt in den archivalischen Zonen; geistesgeschichtlich sind diejenigen Partien am ansprechendsten und voll überzeugend, wo sie sich auf Curtius u. a. stützen kann. Weniger glücklich sind diejenigen geraten, wo solche Fundamente fehlen oder wo die delikate Frage der „Übersetzung“ geistiger Allgemeinhaltungen auf das spezifisch musikalische Gebiet große Anforderungen stellt; so etwa betreffs des höchst interessanten wie höchst schwierigen Problems des Positivismus, ebenso aber betreffs des Bergsonianismus. Und auch betreffs des Impressionismus muß man, nach dem Stand der heutigen Forschung, die nicht berück-

sichtigt ist (siehe etwa Debussykongreß 1962, Jugendstil etc.), manches Fragezeichen machen. Am besten und breitesten ausgeführt sind die Kapitel über die Jahrhundertmitte und die Auseinandersetzung Frankreichs mit Wagner, während dann der Weg zur Moderne wie ein Anhang wirkt, wobei auch nur mehr wenige Quellen von bekannten französischen Kritikern herangezogen werden, um bereits bekannte Entwicklungslinien zu unterbauen. Die archivale Leistung des Buches ist jedoch bedeutend, und in mühevoller Kleinarbeit ist die Fülle bisher unbekannter und auch brauchbaren, mitunter höchst interessanten Materials zum Mikrokosmos der Zeitbewegungen (jedenfalls für die deutsche Wissenschaft) erschlossen worden. So darf man trotz allem sagen: ein wertvoller Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Andreas Liess, Wien

Martin Vogel: Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966. 452 S., 60 Abb. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 6.)

Es wird heute wohl kein gebildeter Leser mehr auf den Gedanken kommen, sich aus Nietzsches *Geburt der Tragödie* über Fragen der griechischen Kulturgeschichte orientieren zu wollen. Nietzsche kam es, soweit das Griechentum in Frage stand, nur darauf an, in ihm als der auch für ihn noch klassischen Hochkultur mit Hilfe dreier idealtypischer Begriffe — des Apollinischen, des Dionysischen und des Sokratischen — die allgemeinmenschlichen Kräfte erkennbar werden zu lassen, die echte Kultur aufbauen und zerstören. Es ging ihm außerdem darum, das einheitlich heitere Griechenbild seiner Zeit als eine Verfälschung nachzuweisen und die auch von ihm nicht gelegnete griechische Formklarheit und Lebenspositivität als in tiefer Erfahrung des Lebensleides erworbene Lebenskunst zu verstehen. Ähnlich hatte schon Hölderlin versucht, dem auch von seiner Zeit noch rokokohaft-schäferlich interpretierten, allzu einseitig an der späten griechischen Plastik entwickelten monistischen Griechenbild Winkelmanns ein dualistisches entgegenzustellen, wobei auch er mit idealtypischen Gegensatzbegriffen wie „orientalisch-abendländisch“, „aorgisch-organisch“, „Saturn-Zeus“ arbeitete, um das Plastisch-Formhafte im Griechentum vom Geistig-Seelenhaften zu unterscheiden. Auch er ging dabei von

der Tragödie aus. Über die Korrektur des klassizistischen Griechenbildes hinaus aber ging es beiden um die Neuerrichtung einer vom Mythos getragenen Kultur. Nur daß Hölderlin sie von einer Wiederkehr der verschwundenen Götter, Nietzsche — in seiner Jugendschrift — von Wagners Musikdrama erwartete. Auch hoffte Nietzsche — Philologe, der er nun einmal aus Begeisterung für das lebendige Griechentum geworden war —, seine Wissenschaft in den Sog seiner Lebensdynamik hineinreißen zu können, sie aus ihrer nüchtern-rationalen Feststeller- und Beschreiberfunktion zu lösen, sie zu lebensnahem Verstehen zu führen und so zur Geburtshelferin der deutsch-abendländischen Mythik machen zu können. Die amusische und antimythische sokratische Kultur sollte zu musizieren beginnen, „Sokrates“ sollte die Musik treiben, die er kurz vor seinem Tod, göttlichem Rat nachgebend, nur an der Versifizierung einiger dürrtger Fabeln geübt hatte.

Dies nun nimmt der Verfasser des vorliegenden Buches dem Philologieprofessor Nietzsche heute, nach fast 100 Jahren, noch übel. Wie konnte ein Philologe, und gar ein fast ungerecht bevorzugter, schon mit 24 Jahren auf ein Ordinariat berufener, es sich erlauben, statt exakt nach dem Stande der damaligen Forschung die Entstehung der griechischen Tragödie zu beschreiben, ihr Wesen im Zusammenhang ewig menschheitlicher Formen *verstehen* und damit auch noch die Fachgenossen, denen er auf den Knien hätte danken sollen, schurigeln zu wollen. „Der Autor der ‚Geburt der Tragödie‘ war nicht um wissenschaftliche Exaktheit bemüht. Wenn diese Schrift noch von einem Privatmann verfaßt wäre! Nietzsche verfaßte sie jedoch, wie der Titelblattentwurf beweist, als ‚ordentlicher Professor der klassischen Philologie an der Universität Basel‘. Er setzte die Mittel und das Ansehen seines Faches ein, um das Lebenswerk [Richard Wagners] zu verherrlichen“ (S. 350). Unerhört allerdings, daß dieser junge Professor, statt auf seine Karriere bedacht zu sein, seine kaum errungene Position in die Schanze schlug, um einem Freund und einer Idee zu dienen! Vogel rechnet selbst mit dem Vorwurf, daß sein Tadel an Nietzsches eigentlicher Leistung vorbeigehe, aber er stellt fest (S. 359): „Dazu wäre zu sagen, daß es gar nicht das Ziel dieser Untersuchung ist, Nietzsche gerecht zu werden. Es geht eben nicht um die

Person, sondern um die Sache, um die Entstehung eines in seinen Auswirkungen nicht eben unbedeutenden Irrtums.“ Die „Sache“ ist allerdings nicht Nietzsches Lehre, sondern die Rechtssache Vogel contra Nietzsche wegen philologischer Schnitzer und Mißbrauchs der Philologie. In dieser „Sache“ spielt nun unleugbar gerade Nietzsches Person eine große Rolle, und der Verfasser breitet in der Absicht, seinen Kontrahenten in möglichst bedenklichem Licht erscheinen zu lassen, den größten Teil des Klatschs um Nietzsche — in den Kapiteln *Dionysische Weltanschauung, Ecce homo und Genie und Irrtum* — vor dem Leser aus. Das läßt sich nicht mit der absurden Behauptung rechtfertigen, Nietzsche selbst habe es nicht vermocht, „*Sachliches und Persönliches auseinanderzuhalten. Selbst in dem für die Jahrtausende geschriebenen ‚Zarathustra‘ stand nach seinen eigenen Angaben fast hinter jedem Wort ein persönliches Erlebnis*“ (S. 359). Es blieb Vogel vorbehalten, den *Zarathustra* deshalb als eine Art Schlüsselroman anzusehen und mit den Methoden antiquiertester Modellphilologie an Nietzsche heranzugehen. Für das Verständnis Nietzsches ist es z. B. absolut irrelevant zu wissen, daß Ariadne „eigentlich“ Cosima Wagner „war“. Nichts an Nietzsches Werk „zwingt die spätere Forschung dazu, die biographischen Details stärker als üblich zu berücksichtigen“ (S. 359). Besonders absurd aber scheint mir die Kausalverknüpfung, die der Verfasser herstellt zwischen Nietzsches „Irrtum“, d. h. der Ableitung seines Kulturideals von einem angeblich dionysischen Zweig der hellenischen Kultur, und dem Unfug, den Nietzsche Nachbeter, wie z. B. die Schwabinger Kosmiker (S. 259 ff.) mit Nietzsches Gedanken anstellten. Wären die Auswirkungen etwa anders ausgefallen, wenn Nietzsche statt seiner mythischen Begriffe neutrale, wie „plastisch-musikalisch-rationalistisch“, verwandt oder wenn er den nach Vogel vor allem verhängnisvollen Begriff der dionysischen Kultur durch den auch von ihm gebrauchten „tragische Kultur“ ersetzt hätte? Die Wirkungen, ob segensreich oder verhängnisvoll, gingen doch wohl von Nietzsches wortmächtig vorgetragener Lebensphilosophie aus, nicht von ihrer Anknüpfung an den Dionysoskult, wenn ihm dieser auch einige wirksame Farben lieferte.

Sieht man von der gerade bei einem Verfasser strenger Wissenschaftlichkeit seltsam

anmutenden polemischen Grundhaltung ab, so kann man dem umfangreichen, sehr gut ausgestatteten Buch viele interessante Einzelheiten entnehmen. Mit zahlreichen Belegen wird der heutige Stand der Forschung Nietzsches Behauptungen gegenübergestellt, die auch nach dem Wissen seiner Zeit teilweise hätten berichtigt werden können. Apollon und Dionysos sind nicht radikal entgegengesetzte, sondern weithin verwandte Gottheiten, ja, es gab im Altertum einzelne Stimmen, die beide fast für identisch hielten (S. 66). Man wird trotzdem bedenken müssen, daß es reichlich Züge gibt, die das Gesicht beider Götter wesentlich genug bestimmen, um ihnen unverwechselbare Eigenart zu verleihen. Der Gott der orgiastischen Fruchtbarkeitsfeste war eben doch der zentralen Bedeutung nach Dionysos und nicht Apollon, so daß Nietzsches Typisierung nicht als völlig abwegig, sondern nur als plakathafte Vereinfachung erscheint, deren sich übrigens auch Vogel schuldig macht, wenn er behauptet, beide Götter seien „*seit früher Zeit so eng miteinander verbunden, daß sie fast zu einer einzigen Gottheit verschmolzen*“ (S. 93). Dazu reichen die wenigen Zeugnisse einer Gleichsetzung doch nicht aus. Bei der partikularistischen Vielfalt hellenischen Kulturlebens und dem vielversuchenden Geist seiner Träger gibt es kaum einen Zug eines Gottes, der nicht irgendwo auch einem anderen zugeschrieben worden wäre. Im großen behalten die Götter dennoch ihr charakteristisches Gesicht. — Wir erfahren ferner, daß Nietzsche zu Unrecht die Kithara dem Apollon, den Aulos dem Dionysos zugewiesen hat — wohl weil er mit anderen Fachgenossen der Sage vom Sieg des Kitharaspilers Apollon über den Satyr Marsyas diese Auslegung gab. Es gibt Zeugnisse, daß auch Apollon und die Museen den Aulos bliesen, und es gibt andererseits Abbildungen lyra- oder kitharaspilender Satyrn. (Im Abbildungsteil S. 408 ff.) Es gibt aber auch Platons Ablehnung des Aulos in der *Politeia* und die Aulos-Feindschaft der Pythagoräer, die die Saiteninstrumente wegen ihrer Tonreinheit und der Exaktheit ihrer Intervalle den geradezu die Seele befleckenden Blasinstrumenten als Mittel der Reinigung gegenüberstellten. Eine von den höchsten Schichten griechischer Geistigkeit ausgehende Differenzierung, die dem Sinn von Nietzsches Unterscheidung durchaus gemäß ist. Wenn Vogel schließlich die

Hypothese vorbringt, daß unter dem Schlauch, den Apollon aus der Haut des geschundenen Marsyas herstellte, der Balg der Sackpfeife zu verstehen sei, so kann man ihm, selbst wenn man ihm darin folgen möchte, doch nicht zustimmen, wenn er des weiteren erklärt: „Die Sage vom Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas hat die Erfindung der Sackpfeife zum Inhalt“ (93). Als ob der Sieg des kitharaspielenden Gottes über den Aulosbläser nicht der Hauptinhalt und das Ergebnis des Schindens nur ein Neben-umstand wäre.

Die übrigen Kapitel behandeln Nietzsches Verhältnis zu Wagner, den Philologenstreit um Nietzsches Tragödienschrift, Nietzsches Sehnsucht nach einer „Musik des Südens“ und, besonders ausführlich, die Torheiten und Tollheiten der Nietzscheaner, die Vogel, statt sie als Satyrspiel nach der Tragödie zu verstehen, natürlich Nietzsche und seinem „Irrtum“ zur Last legt. Hier wäre öfter mehr Kritik gegenüber der reichlich zitierten Literatur am Platz gewesen; stattdessen gibt der Verfasser nun besonders genießerisch seiner pamphletistischen, aber sich hinter scheinbarer Objektivität verborgenden Neigung nach, indem er Worten oder Tatsachen, die für Nietzsche ungünstig sind, ausgesucht törichte Verhimmelungen seiner Anbeter unkommentiert folgen läßt (z. B. S. 323 Mitte). Vieles hat hier nur am Rande mit Nietzsche zu tun; doch findet der an der Streuung von Nietzsches Gedanken bis zur Gegenwart hin Interessierte eine äußerst reichhaltige Stoffsammlung vor. Für die positiven Auswirkungen Nietzsches, vor allem für die Anregungen, die die Geisteswissenschaft von ihm empfing und die sie von positivistischer Tatsachensammelei zu tieferem Verständnis führten, hat Vogel kein Organ. Ihm ist das Arbeiten mit idealtypischen Gegensatzpaaren zuwider, weil sie die Wirklichkeit nicht exakt beschreiben, in der es nach Vogel nur relative Gegensätze gibt. Was sie bei Männern wie Korff, Strich und Worringer zu echtem Verstehen dieser Wirklichkeit beitrugen, sieht er nicht oder will er nicht sehen (S. 197 ff.). Nietzsches Anhänger dachten: „An Nietzsche stirbt die alte Philologie als enge Fachwissenschaft.“ Vogel kontert: „Sie blieb im wesentlichen das, was sie war; und sie blieb intakt“ (S. 342). Allerdings! kann man nach der Lektüre seines Buches dazu nur sagen. Der Rezensent möchte es lieber mit Wilhelm

Michel halten, wenn er von Nietzsche meint: „Denn er ging auf den Grund, er machte ernst; und wer ernst macht, hilft noch im Irren der Wahrheit“ (S. 348). Ist das nun ein absoluter Gegensatz? Nach Vogel gibt es den nicht. Warum aber ist er dann so böse auf Nietzsche?

Walter Hof, Königstein/Taunus

Die Musikwissenschaft ist hinsichtlich des Themas dionysisch — apollinisch vor allem an einer Analyse des Verhältnisses zwischen Nietzsche und Wagner interessiert. (Das meiste Material bietet immer noch die problematische Studie *Nietzsche und Wagner* von L. Griesser, Wien und Leipzig 1923.) Nietzsche hat seine *Geburt der Tragödie* im Anschluß an seine Tribschener Gespräche 1869 ff. mit Wagner Ende 1871 veröffentlicht. C. von Westenhausen hat wahrscheinlich gemacht, daß man sich in Tribschen über das im Salon hängende Gemälde B. Genellis *Bacchus unter den Musen* unterhalten und daß Nietzsche A. Feuerbachs *Vaticanischen Apoll*, C. O. Müllers *Geschichte der griechischen Literatur und Gesdichten hellenischer Stämme und Städte*, F. G. Welckers *Griechische Götterlehre*, F. Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker* und J. J. Bachofens *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* auf Grund unmittelbarer Anregung durch Wagner aus der Baseler Universitätsbibliothek entliehen hat. Wie Vogel ferner betont, hatte Nietzsche in Tribschen Gelegenheit, Wagners unveröffentlichte Manuskripte zu studieren. Da sich die Tribschener Gespräche nicht rekonstruieren lassen, solange die Cosima-Tagebücher nicht zugänglich sind, ist es um so wichtiger, die bis etwa 1870 erschienenen Schriften Wagners auf die Frage zu untersuchen, ob und wo Nietzsche hier Anregungen für sein Ideenpaar des Apollinischen und Dionysischen finden konnte. Dabei geht es weniger um die bloßen Begriffe, denn diese konnte Nietzsche von den genannten Autoren und vor allem von seinem Lehrer Ritschl übernehmen, als vielmehr um die Sache. Vogel, der freilich auch Nietzsches eigene Ideen nirgendwo zusammenhängend referiert, scheint sich davon wenig versprochen zu haben: Er zitiert Wagner vor allem zu den beiden Stichworten, interpretiert ihn aber kaum zusammenhängend, zumal es ihm nicht lohnend erscheint, „die Verantwortung dafür, einen Irrtum in Umlauf gebracht zu haben, . . . einfach von

Nietzsche auf Wagner abzuwälzen" (112). Ein Vergleich zwischen *Oper und Drama* und den benachbarten Schriften mit der *Geburt der Tragödie* findet nicht statt. (Zum Problemkreis vgl. E. Ruprecht, *Der Mythos bei Wagner und Nietzsche*, Berlin 1938.) Ein Versuch, Wagners Opern-Dichtungen und -Kompositionen als Erreger der Ideen Nietzsches zu betrachten, wird nicht unternommen, obwohl der *Tristan* dazu allein auf Grund von Äußerungen Nietzsches Anlaß hätte geben können. Statt dessen beantwortet Vogel Nietzsches Charakterisierung des 3. *Tristan*-Aktes als eines „ungeheuren symphonischen Satzes“, den ein echter Musiker nicht perzipieren könne, „ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu veratmen“, mit einem „Narrenhaus“ — Zitat E. Hanslicks (187 f.). Auch der Antipode wird verurteilt: „Schon 1849 dachte Wagner in Gegensätzen. Das Gegensatzpaar hieß damals . . . Apollon — Jesus . . . Zwanzig Jahre später war Wagner antichristlich eingestellt. Es kostete ihn keine Überwindung, Jesus gegen Dionysos einzutauschen“ (121). Selbst wenn der äußere Sachverhalt stimmen würde, träge der Vorwurf Wagner nicht: dieser ist niemals christlich oder antichristlich, sondern immer religiös gewesen, wobei die Symbole austauschbar waren.

Programmatisch stellt Vogel „die Musikanschauung des Altertums weit über den Musikbegriff des 19. Jahrhunderts“ (39). Die antike „Mousiké“ setzt er in Umschrift, „um einer Verwechslung mit dem modernen Begriff ‚Musik‘ vorzubeugen“ (ebda.). Freilich — „Nietzsche hatte ein schlechtes Verhältnis zur Mathematik. Die Reifeprüfung in Schulpforta war durch seine mangelhaften mathematischen Leistungen gefährdet. So blieben ihm die engen Beziehungen zwischen Ton und Zahl verborgen“ (360 f.). Dabei hätte Nietzsche „aus der Beschäftigung mit der antiken Mousiké ein solides Fundament für seine Philosophie gewinnen“ und aus „der musiktheoretischen Auseinandersetzung seiner Zeit entnehmen können, wie ein echter Dualismus beschaffen ist“ (ebda.; vgl. dazu im Kapitel *Der Strahlensatz* das „die geometrische Anlage eines enharmonisch umstimmbaren Saiteninstruments“ verdeutlichende Diagramm auf S. 37. Auf die Rhythmus-Theorien Nietzsches geht der Verfasser nicht ein).

Die Kompositionen Nietzsches und seines späteren „Klassikers“ Peter Gast lernt der

Leser im Spiegel abfälliger zeitgenössischer Urteile kennen; Werk-Analysen sind durch ein Zitat aus W. Vettters Nietzsche-Aufsatz ersetzt.

Unter der Überschrift *Dionysische Weltanschauung* berichtet Vogel über groteske Verirrungen der Nietzsche-Gefolgschaft. Nicht erwähnt sind die Namen von O. Bie, J. Kapp, P. Bekker oder E. Kurth, die in ihrem Beruf als Musikschriftsteller die Gedankenwelt und Sprache Nietzsches (Kurth vielleicht über H. Bergson) keineswegs nur zum Nachteil ihres Faches tradiert haben. Ein Hinweis auf die *Zarathustra*-Dichtung und ihre ideenschöpferische Wirkung auf G. Mahler (3. Sinfonie) und auf R. Strauss fehlt, obwohl Nietzsche in ihr — als einer Art Anti-Parsifal-Dichtung — den Begriff des Dionysischen „höchste Tat“ geworden sah. Nicht erwähnt ist Thomas Manns *Doktor Faustus*, obschon der Gedanke einer Selbst-Intoxikation Leverkühn-Nietzsches zur Freisetzung dunkler, dionysischer Kräfte größere Wahrheit hat als Vogels Recherchen über Art, Ort und Zeit der Lues-Infektion Nietzsches.

Martin Geck, München

André Michel: *L'école Freudienne devant la musique*. Paris: Edition du Scorpion 1965. 509 S.

Der Verfasser hat bereits ein Buch über dieses Thema veröffentlicht, *Psychoanalyse de la Musique*, Paris 1951, das Rezensent in dieser Zeitschrift (V, 1952, S. 301) besprochen hat. Das neue Werk behandelt denselben Gegenstand sehr ausführlich, denn der Verfasser bringt diesmal lange Auszüge aus der betreffenden Literatur. Es handelt sich bei dieser überwiegend um Literatur aus den Jahrzehnten vor dem ersten Weltkrieg und längstens bis ca. 1933, meist deutschsprachige Werke, die für des Deutschen unkundige Leser von Interesse sein mögen, wie Max Graf (geb. 1873) über Wagner (1906—1911), Otto Rank (1911—1926), E. Hitschmann (ab 1912), Bernfeld (1922), L. Kaplan (1912), O. Mensendieck (1913/14), Van der Chijs (1922), A. Winterstein (1925), S. Ferenczi (1911—1926) u. a., meist mit Werken aus der ersten Blütezeit der Psychoanalyse, von Verfassern, von denen viele das Schicksal der Emigration erleiden mußten. Es ist sehr wenig, was in den letzten Jahrzehnten zu unserem Thema hinzugekommen ist.

Die Anschauungen über die Psychoanalyse sind positiv und negativ. Es handelt sich hier

nur um das vom Verfasser Beigetragene, nicht um eine Stellungnahme zu Freud (die dem Rezensenten als nur Interessiertem, aber nicht Fachgebildetem, nicht zusteht). Michel ist ein unbedingter Anhänger Freuds, dessen Lehre wohl doch allzu einseitig nur sexuelle Motivation gelten läßt. Der erste Teil der Arbeit befaßt sich mit den „Musikern ohne die Musik“. Wagner (nach Graf) steht wie seine Helden zwischen zwei Frauen, er ist mutterverhaftet. Die Wirklichkeit dürfte viel komplizierter sein. Es ist nicht nur der (nach Freud) mit der Liebe zur Mutter einhergehende Haß auf den Vater (Ödipuskomplex), sondern auch die Begünstigung des Liebhabers der Mutter, des Stiefvaters Geyer, den aber Wagner lange Zeit als seinen leiblichen Vater angesehen hat (und dessen Künstlerbarett er in späten Jahren nachahmte). Beethoven sei von Haß gegen die Frauen erfüllt gewesen. Damit übernimmt der Verfasser (ohne Zitate) die Ansicht des Buches von Editha und Richard Sterba, *Ludwig van Beethoven und sein Neffe, Tragödie eines Genies. Eine psychologische Studie*, München 1964. Nach Sterba ist Beethoven ein armer gequälter Mensch, von „latenter Homosexualität“ und unerfüllter Liebe zu seinem Neffen erfüllt. Die latente Homosexualität übernimmt auch Michel (67). Beethovens Taubheit rühre von einer Syphilis her (die nun wieder nicht mit der Weiberfeindschaft zusammenpaßt). Daß Beethoven, ertaubt, mißtrauisch wie viele Schwerhörige, ohne Ehefrau (das er sich in jüngeren Jahren gewünscht hat) und Kind als alter und bereits kranker Mann sich an seinen Neffen klammert, als Choleriker nicht der geeignete Erzieher, berechtigt freilich nur einen der „Tiefenpsychologie“ Kundigen von latenter, Sterba versichert im Gegensatz zu Michel „unbewußter“, Homosexualität zu reden. Michel nennt sie noch milde „platonique“ (328). Welcher Art die „Tiefenpsychologie“ Sterbas ist, ergibt der von ihm aufgezeigte Zusammenhang zwischen „höchster und niedrigster Produktion“ (229). Beethoven habe eine Viertelstunde den Abort besetzt gehalten und die nächste Benützerin fand an der Tür mit Bleistift gezogene Linien, mit Noten ausgefüllt. Eine Psychologie, die Zusammenhänge sucht, wo keine sind, ist wohl eher Untiefenpsychologie. Sterba will Beethoven an gebrochenem Herzen nach der Abwendung des Neffen sterben lassen. Beethovens Ablehnung des *Don Juan* und des

Figaro nicht „à cause de leur contenu hétérosexuel lascif“ (71), sondern weil Beethoven die Stoffe „zu leichtfertig“ waren: aber nicht aus Abneigung des Homosexuellen gegen „Heterosexualität“, das ist etwas anderes! Auch Schubert ist Weiberfeind. Die Kargheit an Ereignissen in seinem äußeren Leben scheint dem Reichtum seiner jeder menschlichen Erfahrung gegenüber empfindlichen Musik zu widersprechen (80). Im Anschluß an Hirschmann wird Schuberts Gedicht *Mein Traum* analysiert. Die ersten Werke Schuberts widerspiegeln den Konflikt des jungen Komponisten aus dem Kampf gegen den Vater und der empfindsamen Liebe zur Mutter. Ohne die Kraft, sich vom Vater loszumachen, blieb er sein ganzes Leben weiblich (feminin) und leidend.

Michel folgt Freud in der auf die sexuelle Entwicklung des Kleinkindes und Kindes zurückgreifenden Analyse der Persönlichkeit, die drei Stufen unterscheidet: 1. die orale mit Autoerotik, 2. die anale (bei welcher der Darminhalt als Reizkörper wirkt — schwächstes Argument Freuds, da diese sexuellen Empfindungen des Säuglings und Kleinkindes nicht festgestellt werden können) und 3. die phallische. Im Kapitel *Ursprung der Musik* (294) wird mit Sterba behauptet, daß die Musik auf geistiger Grundlage narzissischer und analer Art begründet ist. Die Komponisten werden von Michel nun nach den drei Stufen eingeteilt. Beethoven ist oral und phallisch, Chopin, Gounod, Albeniz, und Debussy sind oral, wobei, wie im erstgenannten Buch, Debussys Mutterbindung auch seine Liebe zum Meer entstehen läßt, oder vielmehr „Meer“ symbolisch für Mutter ist — wohl in den romanischen Sprachen klanggleich (mère — mer), nicht in den germanischen! Seine Mutter hatte ihn zum Seemann bestimmt. Seine statische Harmonik steht im Gegensatz zum genitalen (phallischen) Stadium. Die Anwendung der chinesischen Tonleiter (die Debussy nicht gebraucht, gemeint sind indonesische Gamelan-Eindrücke) ist wesentlich ein Symbol der Einsamkeit des Ichs, des Narzissmus, der Oralität (305). Debussy hat außerdem eine *Berceuse* komponiert, für Michel ebenfalls untrügliches Zeichen seiner oralen Grundlage. Michel möchte die Bezeichnung Impressionismus nicht gelten lassen: Das was wir Impressionismus nennen, ist ein Sieb der Gemütsbewegung („un crible d'émotion“); „aber täuschen wir uns nicht, die Mutter ist immer

die Quelle" (307). Im Kapitel *Oralité* (dem die beiden weiteren Stadien, *Analité* und *Stade phallique*, folgen), werden die eben genannten als oral bezeichnet. Chopin, der unter Frauen aufgewachsen ist, mutterverhaftet, sucht sich unter Männern sehr männliche Freunde aus, wie eine Geliebte männlichen Typus (Sand). In seinen Werken herrschen die Symbole des Meeres (s. o.), des Geburtslandes, „*pays natal*“, wieder Personifikation der Mutter, und des Todes, Symbol der Rückkehr in das vorgeburtliche Sein, vor. S. 150 glaubt der Verfasser, an der *f*-Fantasie nach den beiden chromatischen Oktavstürzen, T. 90 und 94, nach der chromatischen Steigerung, T. 98 bis 105, eine „Agonie“ zu erkennen, meint „kindliches Alptrücken“ wiederzufinden, Todesfurcht, die sich der Angst vor Kastration (verbunden mit dem Ödipuskomplex) nähert (151). Der weibische Chopin (das Wort „*féminin*“ hat im Deutschen zwei Entsprechungen: weiblich und weibisch — letztere gilt für den femininen Mann) läßt sich ganz und gar nicht gerade an dieser *f*-Fantasie darstellen. Sie ist im Gegenteil eminent männlich, sie beginnt mit einem feierlichen, ritterlichen Marsch, das *agitato*-Thema mit synkopischer Verschiebung ist dramatisch-düster, dem lyrischen wiederkehrenden „zweiten“ Thema (T. 79) folgt die genannte Stelle mit der neuen dramatischen Steigerung (T. 108), den schweren Akkorden und der über einem quasi-Reiter-Baß mit der charakteristischen Synkope (T. 106) einsetzenden Melodienphrase, wieder ritterlichen Charakters — nicht „Angst“ ist hier in dieser aggressiven, dramatischen, geballt-energischen, heroischen Musik die Triebkraft, sondern Mut. Chopin als weibisch („*féminin*“) zu bezeichnen, ist angesichts der vielen männlich-ritterlichen Stücke (die berühmtesten seine Polonaisen, Revolutionsetüde etc.) sicherlich gänzlich verfehlt.

Die Fantasie op. 44 hat eine modifizierte Sonatenform, wie sie damals als „Concertino“ gepflegt wurde. Da meines Wissens das Werk noch nie auf seine Form hin untersucht wurde, sei hier ein Schema gegeben: Einleitung. — Thema 1 (65), *f*; 2 (74), *As*; Motiv 3 (90), *c*, *es*; 4 (104); Nachsatz (124) *Es*. Dieser Teil wiederholt (und zwar im Gegensatz zur Wiederholung der Exposition der Sonate gekürzt und tonartlich verschoben): 1 (152) *c*; 2 (161) *Ges*; ohne 3 und 4; anstelle einer Durchführung *Lento sostenuto*,

das einen langsamen Satz ersetzt. Dann wieder der ganze erste Teil (gegen den Anfang in der Subdominante, reprisenmäßig). 1 (232) *b*; 2 *Des*, 3 (223) *As*; 4 (291) *As*.

Wir lesen S. 303 ein Zitat, warum Chopin „feminin“ sein soll: er wurde zu spät der Mutterbrust entwöhnt! (Im Orient stillen Mütter auch sehr kriegerischer Stämme ihre Kinder bis ins 6. Jahr.) Chopins gegensätzliche Natur, heroisch-dramatisches Wesen und differenzierteste Sensibilität mögen sich, unter anderem, eher aus der Gegensätzlichkeit der Eltern erklären: der Vater war Franzose, die Mutter Polin. Michel wendet sich gegen die Ansicht, daß Chopins Musik oedipisch sei, sie sei vielmehr deutlich vor-oedipisch und eindeutig oral.

Mozart bleibt (319) in mehrfacher Hinsicht in infantilen Fixationen und ist nur als Musiker zur Reife gelangt. Mozart ist auch mutterverhaftet, er haßte den Vater, mit dem er sich identifiziert, den er aber zu übertreffen sucht: daher sein Zwang zu komponieren! (324). Seine schöpferische Tätigkeit bildet die froheste unter den Perioden der Depression in seinem Leben. Seine schöpferischen Ausbrüche waren wie das plötzliche Auffahren im Schlaf. Zum Thema Mozart gehört auch das Thema *Don Juan* (der Verf. schreibt statt „*Don*“, französischer Gewohnheit zufolge, immer „*Dom Juan*“). Die Figur *Don Juans* hat eine große Schar von Dichtern, Musikern und Philosophen auf den Plan gerufen (vgl. Engel, *Mozart in der philosophischen und ästhetischen Literatur*, Mozart-Jahrbuch 1953, Salzburg 1954, bes. S. 75 ff., Ergänzungen in *Probleme der Mozartforschung*, daselbst 1964, Salzburg 1965, S. 44/9; nicht bekannt ist mir der Vortrag von Marius Schneider über das Problem). Michels „*Dom*“ *Juan* liebt, ohne es zu wissen, nur eine Seele: seine Mutter (176). Gegen den *Commendatore* stellt ihn wieder der *Oedipuskomplex*, *Leporello* ist sein Doppeltgänger; wieder bestimmt ihn latente Homosexualität. Otto Rank (in meinem Aufsatz zitiert) wird genannt. Michel beruft sich auch auf F. Goldbeck, der schrieb, daß Mozart nichts weniger als ein Heiliger gewesen sei und die gesteigerte sexuelle Erregung gewisser Lungenschwindsuchtkranker gehabt habe. Woher weiß er das? Michel versucht sich auch in musikalischer Symboldeutung. In der Registerarie zählt *Leporello* die Frauentypen auf, die *Don Juan* besonders begehrt, „*la grassotta (d'inverno)*“, „*la magrota*

(*d'estate*)", „*la grande maestosa*“, *la piccina*“ — die Kleine. Dieses Wort „*la piccina*“ löse eine Modulation nach „*mineur, minore*“, Moll aus. Erstens wird das Wort „*minore*“ nicht gebraucht, sondern eben „*piccina*“, und zweitens kann von einer Modulation nach Moll keine Rede sein. Es geht hier im Baß und der Gesangstimme im Terzenverband (Mosers Ausdruck zu gebrauchen) abwärts auf die Dominante (*d—h—g—e—cis—a*)! Aber in der Tat hat der zitierte P.-J. Jouve (*Le Don Juan de Mozart*, Paris 1942) recht, wenn er darauf hinweist, daß im Finale Nr. 24, bevor Don Juan die Hand der Statue ergreift, in dem mehrfach wiederholten Satz des Leporello „*La terzana d'aver mi pare*“ das Wort „*terzana*“ (dreitägiges Fieber, Malaria) durch Achtel-Triolen symbolisiert wird. — Noch andere Komponisten werden psychoanalysiert, Bach, Schumann u. a.

Michels Buch, das eine Art Lehrbuch der Psychoanalyse sein soll, behandelt noch weitere Themen z. T. ausführlich, außermusikalische Störungen der musikalischen Tätigkeit (welchem Kapitel der Verfasser „Eine psychologische Einführung in die Musik“ mit pädagogischen Hinweisen gibt. Darin ist, leider ohne Literatur, die Pädagogik eines Mr. Bilstin gepriesen, der Entspannung, Relaxation, empfiehlt); außermusikalische Begleitung der musikalischen Ausführung; die vorgeschichtlichen Wurzeln der Musik, u. a. mit Zitat Lachs, der Darwins Annahme, daß die Vögel auch unter anderer als sexueller Erregung singen, zurückweist — inzwischen ist die Mitteilung an die Artgenossen und selbst das motivfreie Singen erwiesen. — Es folgen die Wurzeln der Musik im Kindesalter — mit Darstellung der schon zitierten drei Stadien Freuds; der musikalische Traum; die Wirkungsweise der Musik — mit Fragen des Schaffungsprozesses und der Symbolik (nach Germain direkte, nachahmende, assoziative, 391); die musikalische Sprache (die Verteilung der Rollen des Unbewußten und des Bewußten in der Analyse des Künstlers erklärte den Unterschied zwischen Romantikern und Klassikern, 430).

Ohne Kenntnis der Grundanschauung Freuds wirkt die Lektüre gewiß schockierend. Allzu viele offenkundige Übertreibungen, Deutungen, die keine objektiven Beweise mitbringen, sind nicht geeignet, für des Autors Thesen einzunehmen. Auch ist das Buch zu wenig systematisch angelegt, was die Lektüre mühselig macht. Und doch sollte ein

solches Werk dazu dienen, Musikästhetik und Musikpsychologie, die beide seit Jahrzehnten stagnieren, anzuregen, über die Probleme nachzudenken, die hinter der Musik liegen, denn die Notenköpfe machen die Musik nicht allein. Hans Engel, Marburg/Lahn

Donald Jay Grout: *A Short History of Opera*. Second Edition. New York and London: Columbia University Press 1965. 852 S.

Eine Geschichte der Oper war seit Kretzschmars wenig glücklichem Versuch eines der vordringlichsten Anliegen der Musikgeschichte. Grout hat schon mit der ersten Ausgabe seiner *Short History of Opera* ein dringendes Bedürfnis erfüllt, in welchem Maße, zeigt allein schon die Tatsache, daß das Werk zwischen 1947 und 1958 fünfmal gedruckt worden ist. Mutig hat er die für einen einzelnen fast unlösbar erscheinende Aufgabe in Angriff genommen, und er hat sie glänzend gelöst. Freilich spürt man in der ersten Ausgabe noch eine gewisse Unausgeglichenheit, eine Unsicherheit der Fülle des Stoffs gegenüber. Die Präliminarien und das 17. Jahrhundert, dessen Opernereignisse noch klar zu überschauen sind, werden unverhältnismäßig ausführlich behandelt, in der Folgezeit die großen Schwerpunkte umfangsmäßig über Gebühr über ihre Umgebung herausgehoben.

Die zweite Ausgabe läßt von diesen Fehlern nichts mehr erkennen. Hier schaltet der Autor in jeder Periode mit gleicher Souveränität mit dem Stoff und hat bei der Darstellung der Einzelheiten stets ihre Bedeutung im Rahmen des Ganzen im Auge.

Die Einteilung nach Jahrhunderten weicht sachlich nicht von der der früheren Ausgabe ab, nur daß sie klarer und einheitlicher ist als dort, wo als Teilüberschriften stilistische Bezeichnungen und bloße Zeitbegriffe gemischt erschienen. In der Tat treffen ja die Jahrhundertwenden weitgehend mit stilistischen Wandlungen auf der Opernbühne zusammen.

Um das Gleichgewicht zwischen der Bedeutung der einzelnen Jahrhunderte herzustellen, hat der Autor einzelne Abschnitte, wie z. B. den Überblick über die Vorgeschichte der Oper im weitesten Sinne und die Behandlung des 17. Jahrhunderts gegen früher geschickt gestrafft, die anderen Kapitel aber durch eine lebendige, kontinuierliche Wiedergabe der Entwicklung zwischen den großen

Höhepunkten und um diese herum angemessen erweitert. Dabei fällt auf viele der nur für ihre Zeit bedeutenden, später aber vergessenen Meister ein helleres Licht, ja die ganze Darstellung zeugt mit ihren objektiveren Urteilen von einem tieferen historischen Verständnis. Besonders deutlich wird dies bei der Betrachtung von Meistern des 19. Jahrhunderts, vor allem von Donizetti und Meyerbeer.

Eine besondere Bereicherung der neuen Ausgabe bilden vom 19. Jahrhundert ab einzelne Kapiteleinführungen, die ganz knapp die jeweiligen Grundprobleme umreißen, so in *The Turn of the Century* der Hinweis auf die Mischung der Gattungsstile und auf das Eindringen „romantischer“ Merkmale in die Rettungsooper, im Kapitel *Italian Opera: Verdi* die kurze Darstellung der veränderten Rolle, die Italien am Anfang des 19. Jahrhunderts auf der Opernbühne spielt, in *The Romantic Opera in Germany* die Betrachtungen über das Singspiel jener Zeit und nicht zuletzt die ausgezeichneten Zusammenfassungen der entscheidenden Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts (*Old Bottles and New Wine*) und der Opernsituation der jüngsten Vergangenheit (*Tradition and Renewal*).

Überhaupt hat sich der Schwerpunkt des Buches dadurch mehr von der ersten auf die zweite Hälfte der Operngeschichte verschoben, daß der Oper des 19. Jahrhunderts und vor allem der Gegenwart ein breiterer Raum eingeräumt wird. Freilich ist auch der Teil über das 18. Jahrhundert aufgefüllt. Sehr geschickt ist hier die Zusammenstellung von Keiser, Händel, Rameau und Scarlatti in einem besonderen Kapitel als Vertreter alter Operntypen, wobei vor allem die Bindung des letzteren an die alte Operntradition betont wird. Im Kapitel über die opera seria wird bewußt auf Grund der neuesten Forschungen die Bezeichnung „neapolitanische Oper“ umgangen.

Gegen Ende des Buches wird der Stoff immer mehr unter neuen Gesichtspunkten zusammengefaßt und dadurch aus einer bloß reihenden Aufzählung ein systematisch durchdachtes Ganzes gemacht. Im Kapitel *The later 19th Century* erscheint z. B. die Entwicklung der deutschen Oper glücklich unter „comic“, „popular“ und „fairy-tale-opera“ aufgliedert. Noch deutlicher treten die Bestrebungen, die Vielfalt der Erscheinungen zu geistig aufeinander bezogenen

Gruppen zusammenzuschließen, bei der Behandlung des 20. Jahrhunderts hervor, die gegenüber der ersten Ausgabe fast ganz neu ist. Treffend und anschaulich ist schon die erste Kapitel-Überschrift *Old Bottles and New Wine* mit der Unterteilung in Impressionismus, Entwicklung des nachwagnerischen, spätromantischen Stils und Fortsetzung der nationalen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts. Hier werden besonders die deutschen Versuche, von Wagner loszukommen, neu dargestellt. Als ihre Krönung erscheint das Werk von Richard Strauss, das von der *Frau ohne Schatten* an wesentlich ausführlicher behandelt wird als früher. Dadurch erhält die Würdigung dieses Komponisten erst das rechte Gleichgewicht.

Das zweite Kapitel dieses Teils, *Tradition and Renewal: The Recent Past*, zeigt mit seiner Einteilung in sechs heterogene Unterabschnitte die ganze Problematik der Opernproduktion unserer Tage. Es ist ein mutiger Versuch, durch das Chaos der auseinanderstrebenden, weltanschaulich-textlich oder rein musikalisch bestimmten, traditionsgebundenen oder avantgardistischen Experimente einen Weg zur kritischen Betrachtung zu bahnen.

Wie schon in der ersten Ausgabe zeichnet sich die Behandlung der einzelnen Meister und ihres Schaffens wie auch der einzelnen Werke aller Epochen durch feinstes musikalisches und dramaturgisches Einfühlungsvermögen aus. Dadurch und durch die Einordnung in die jeweilige geistige Umwelt, deren Exponent die Oper vor anderen Kunstwerken ist, entgeht die Darstellung der Gefahr, zur trockenen, lehrhaften Beschreibung abzusinken. Sie bietet vielmehr ein lebendig geschautes Geschichtsbild, das auf Schritt und Tritt zur näheren Beschäftigung mit der Materie anregt.

Zahlreiche Notenbeispiele ergänzen die Ausführungen. Die bereits in der ersten Ausgabe sehr reichhaltige Bibliographie ist in der neuen noch beträchtlich erweitert, außerdem ist, sehr begrüßenswerterweise, ein Verzeichnis von modernen Neuausgaben und Teildrucken alter, vor 1800 komponierter Opern angefügt. Hier hätten — eine nur nebenbei geäußerte Bemerkung in eigener Sache — der Vollständigkeit halber auch die vielen umfangreichen Beispiele zur venezianischen und römischen Oper aus dem Monteverdi-Buch der Rezensentin aufgenommen werden müssen.

Das Buch Grouts ist ein Standardwerk der Musikgeschichte. Es war in der Tat an der Zeit, auf dem Gebiet der Opernforschung einmal wieder zur Synthese zu kommen, und es ist recht bezeichnend, daß dieses kühne Unterfangen von der jungen Musikforschung der Neuen Welt ausging. Es hat das Fazit aus der aufgehäuften Spezialliteratur gezogen und die Wichtigkeit der etwas ins Hintertreffen geratenen Operngeschichte für die Musikforschung wie für die allgemeine Kulturgeschichte einmal mehr bewiesen.

Anna Amalie Abert, Kiel

Walter Salmen: Geschichte der Rhapsodie. Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag 1966. 147 S. (Atlantis Musikbücherei).

Dieses Buch, trotz des über eine Bestandsaufnahme hinausgehenden MGG-Artikels schon in Anbetracht der anscheinend zurückgehenden Rhapsodieproduktion fällig und mit einer Ausnahme ohne Vorgänger, bemüht sich, in knappem Rahmen ein erschöpfendes Bild dieser „Form“ zu geben, über die Fachwerke wie Enzyklopädien nichts Entscheidendes zu sagen wissen. Zunächst wird der Werdegang der vorwiegend literarischen Rhapsodie lebendig, unter Heranziehung z. T. entlegener Belege (z. B. aus Herder) und nahezu unbekannter Tatsachen (die sizilischen Rhapsoden, S. 17) bis in die Neuzeit dargestellt. Rhapsodisch gestaltende wie auf tretende Dichter gibt es über W. Jordan hinaus bis in die neueste Zeit, so Dehmel, Däubler und Carl Hauptmann; Stefan George soll sogar „hinter dem Vorhang“ (S. 23) gelesen haben. Der Verfasser macht dann klar, wie der „Sturm und Drang“ dem „reihend-offenen Formprinzip“ der Rhapsodie den Übertritt in musikalische Formung ermöglichte, und daß die Klassiker, Dichter wie Musiker, ihr gegenüber sich kühl verhielten. Auch der vokale Seitenzweig stirbt, schon infolge des gewaltigen Sogs der Instrumentalität, rasch ab: Trotz C. M. v. Weber, Schillings und Graener blieb nur Brahms' *Altrhapsodie* op. 53 am Leben. Es ist fast ergreifend, zu sehen, wie ungeachtet der ernsthaften Pionierleistungen Tomascheks und Vofiseks „der große Moment ein kleines Gesdlecht findet“ und die nicht folkloristisch oder programmatisch angerührte Rhapsodie „ernsthafter Prägung“ nur wenige Meister findet. Salmen nennt neben A. Hesse und A. Dreyschock vor allem Brahms, dessen *h-Rhapsodie* op. 79 in Tonart, Aufbau und

dem kantablen Mittelteil der wertvollen Komposition N. Burgmüllers (abgedruckt S. 134) verwandt ist.

Mit Recht nehmen fast die Hälfte des Buchs „*Franz Liszt und die nationalen Strömungen*“ ein. Ab 1850 erfährt diese Form, die, der Titelpromiskuität der Zeit entsprechend, bereits in triviale Regionen abgeglitten war, Aufwertung und Aufschwung. Das ist — wie der Verfasser auf breiter, geisteswissenschaftlich unterbauter Basis entwickelt — ebenso dem schöpferischen Beispiel und kompositorischen Elan wie der persönlichen Faszination des Klaviermeisters Liszt zu verdanken (vgl. sein prophetisches Wort S. 96). Die Rhapsodie wird das konzertgültige Gegenstück zu der Überflutung des Hauses durch Vettern entfernteren Grades, wie der Lieder ohne Worte. Man braucht nun der wohl allzu scharf profilierten Charakterisierung von Liszts Leistung (S. 74 ff.), so begründet und belegt sie zu sein scheint, nicht in allem beizupflichten; zeigt sich doch in vielen seiner Rhapsodien nicht nur „*fresko-hafter Aufputz*“ und „*naturalistische Nachempfindung*“, sondern auch ein persönlich konsequenter Stil, reich an Phantastik und Verwandlungsstreben. Teilweise noch zu Lebzeiten des Meisters und wohl tatsächlich „in einem betonten Sichauflehnen gegen den damals vorherrschenden teutonischen Akademismus“ (S. 81) schießen nun Rhapsodien, denen „*alles benutzbar und zusammentragbar*“ (92) ist, in panoramatischer Fülle aus dem Boden. Salmen gibt von dieser, in Besetzung, Form, Umfang und Wert sehr unterschiedlich, fast alle Völker ergreifenden Literatur ein lebendiges und reichhaltiges Bild. Man trifft auf viele berühmte Namen, die zumeist ausführlicher gewürdigt werden (Bartók, Debussy, Dvořák, Gershwin, Janáček, Ravel, Saint-Saëns). Es wäre lohnend, die Beziehungen der Rhapsodie zu der Musikethnologie sowie den Wandel der Formen, Themen, Besetzungen und des Ausdrucks näher zu untersuchen. Das mit wertvollen Anmerkungen, einem literarisch-musikalischen Anhang sowie vier Bildbeilagen ausgestattete Buch schließt mit der Feststellung, daß die Vokabel Rhapsodie sich jeder exakten wissenschaftlichen Definition entzieht; „*eine musikalische Gattung, die man als Rhapsodie zu bezeichnen hätte, gibt es nicht*“. Der oben erwähnte Vorgänger, das mehr als doppelt so lange (250 S.), mit 70 z. T. entlegenen Beispielen (gegenüber 10 bei

Salmen) ausgestattete, 1955 in Paris erschienene Werk *La Rhapsodie. Verve et Improvisation musicale* des Pariser Philosophieprofessors Vladimir Jankélévitch, der zudem vielbeachtete Bücher über Fauré, Ravel, Debussy und *Le Nocturne* verfaßte, kann nur in seiner anders gerichteten Einstellung richtig verstanden werden. In der Charakterisierung dieses vielseitigen Gelehrten weist MGG VI, 1710 auf die „dichterische Atmosphäre“ hin, in der der Verfasser „zuerst das Traumbild des Künstlers nacherlebt und nacherleben läßt, bevor er das Werk mit seltenem Scharfsinn und tiefer Kenntnis der klassischen wie der modernen Musik analysiert“. Hatte Salmen umsichtig und gelassen eine historisch-genetische Darstellung zu geben versucht, so sucht diese, bezeichnenderweise in der „Bibliothèque d'Esthétique“ erschienene Arbeit nicht nur das Wesen der Rhapsodie sondern des Rhapsodischen zu erhellern.

Das führt dazu, gleich mit „François Liszt et la Muse de la Rhapsodie“ zu beginnen. Er sieht, durchaus berechtigt, in dem gesamten Schaffen dieses Meisters als das bestimmende Element das Rhapsodische, und dessen Wesen ist das unbedingte Verlangen nach Freiheit, nach dem Ungeordneten, Dionysischen, Weltumfassenden. Daß bei solcher Apotheose (Liszt, „géant lui-même“ steht neben Aischylos, Dante, Shakespeare, Michelangelo und Victor Hugo, S. 52) der „monolithisme teutonique“ der Sonate und verwandter Formen als „l'art de faire beaucoup de musique avec peu de musique“ (26) mancherlei kritische Unbill erleiden muß und daß die deutsche (auch die italienische) Musik, wenn überhaupt, nicht gerade sachlich oder freundschaftlich behandelt wird, findet seine Erklärung, wo möglich Entschuldigung durch die Tatsache, daß beide Nationen zu der von Jankélévitch vorzüglich gemeinten folkloristischen bzw. programmatischen Ausprägung der Rhapsodie nicht gerade viel beigetragen haben, und begründet sich wohl auch aus dem Verlauf seines Lebens wie der Richtung seiner Studien. An dem Werk Liszts werden die Helden der folgenden Kapitel gemessen; sie fehlen alle bei Salmen. Besondere Aufmerksamkeit wird auf Rimski-Korsakov gelenkt (90 Seiten). Im Vordergrund stehen seine „*Métamorphoses*“. Sie zeigen „cette tendance à mimer et jouer musicalement les variations de la matière primordiale, les transmutations de la lumière,

l'échange alchimique des éléments et l'universel polymorphisme des qualités“. Das Werk dieses Urrussen, von dem fast nur die Opern herangezogen werden, ist „une musique de lumière“ (83), Rimski-Korsakov ist „un musicien du Jour“, Meister der „scènes populaires“ (traumhaft).

In Albeniz, dem das folgende, kürzere Kapitel gewidmet ist, sieht Jankélévitch den besonders liszt-nahen Meister (er hätte auch bei Salmen einen Platz erhalten können), den heiter singenden, erzählenden, virtuoson mediterranen Musikanten „du type biologique et biographique“, der den „état de verve“ (150) gut verkörpert. — Es folgt *Déodat de Séverac et la Déambulation*, er ist der Impressionist, Spaziergänger und Sonnenfreund. — Die Summe zieht das Schlußkapitel *De l'Improvisation*. Hier kommen in weit ausgreifender Geste alle ihre Elemente zur Sprache. Den Vorrang haben hier die sich dichterisch entfaltenden ersten vier Abschnitte über die Improvisation, die mit der berühmten, breiteren und tieferen Darstellung in Rollands *Jean Christophe* (deutsche Übersetzung, Bd. I, 465 ff) verglichen werden dürfen. Die letzten Ausführungen *L'Homme en verve* („La rhapsodie recueille ce double message de la Nature et de l'Humanité“) entswinden im Zypressendunkel des Exeunt omnes.

Diese kurzen Andeutungen können kaum einen Eindruck von der Fülle dieses trotz seines rhapsodischen Glanzes überlegt untergeteilten, ebenso bedeutenden wie problematischen Buches übermitteln. Die direkt erstaunliche, unerschöpfliche Kenntnis der französischen und mehr noch der russischen Musik (alles ist quellenmäßig bis ins kleinste belegt!) macht es zu einer Fundgrube. Mit großer Polymathie werden die bis ins Detail erfaßten Belege definiert, kombiniert, kontrastiert und verglichen. Ob das Ergebnis immer Synthesis, oder nur Synkrisis bzw. Symmixis ist, bleibt vielfach zweifelhaft. Die suggestiven, sehr beredten, manchmal mehr überzeugten als überzeugenden Musikbeschreibungen, virtuos schillernd im Schmucke vieler, auch fremdsprachiger Zitate, teleplastisch changierend, erinnern an Nietzsches und Suarez; manchmal meint man, „prometheische Phantasien“ zu vernehmen. Die artistische Bravour dieses Stils gerät bei gewissen sich selbst überlassenen Katarakten leicht in den Trieb sand der Wörter, nicht in das Heiligtum des „Worts“. Am wertvoll-

sten für den Forscher sind die recht oft in die Tiefe gehenden Ausführungen über Tonarten, Harmonik, Virtuosität, Klavier- und Orchestersatz und besonders über die Improvisation. Leider fehlt in diesem Buch mit so vielen Anspielungen und Abschweifungen das dringend notwendige Register. Es sei noch auf die Vorliebe des Verfassers für die Musik der Glocken hingewiesen. Dieses eigenwillig geschlossene, ebenso rauschhafte wie lucide, schwer übersetzbare Apokryphon ist gewiß „nützlich zu lesen“, aber nicht gerade „gut zu lesen“. Man verabschiedet sich am besten von ihm mit einem Wort Carl Spittellers: „Zuerst schüttelt man benommen den Kopf, dann — dem Autor respektvoll die Hand.“ Reinhold Sietz, Köln

Ernst Sack: Musikalische Ontologie, eine exakte Wissenschaft im Altertum. Amelinghausen (Privatdruck) 1966. 29 S.

In der pythagoreischen Schule rangierte die Musikē noch vor den drei anderen Fächern des Quadriviums. Nach Aristeides Quintilianus (*de mus.* 6ff.) rechnete selbst die Frage nach der Archē, nach dem Urgrund der Dinge, zur Mousikē. Ernst Sack ist daher berechtigt, von einer Musikalischen Ontologie der Antike zu sprechen; und mit Recht wendet er sich den esoterisch-harmonikalen Stellen bei Platon zu, wie es andererseits zu bedauern ist, daß K. Gaiser auf der Suche nach Platons *ungeschriebener Lehre* (Stuttgart 1963) die Harmonik nicht stärker berücksichtigte. In der Mousikē liegt vermutlich der Schlüssel zum Kernstück der platonischen Lehre, zur Lehre von der Idealzahl.

Ernst Sack, Apotheker in Amelinghausen, hat die Bedeutung dieser Fragen erkannt und sich mit mehreren kleinen Schriften auf dieses schwierige Feld gewagt. Sein neuerlicher Versuch ist eine verbesserte, leider aber auch verkürzte Fassung seiner 1959 im Deutschen Apotheker-Verlag zu Stuttgart erschienenen Schrift über *Platons Musik-ästhetik*. Sack faßt sich so kurz, daß es selbst dem mit Harmonik und Kanonik gründlich vertrauten Leser schwerfallen dürfte, jeweils zu erkennen, wie er gerade zu der einen oder anderen Zahl fand. Sack arbeitet mit „Basiszahlen“. Aus *Timaios* 35 b gewinnt er die Basis $(2 \times 3 \times 4 \times 9 \times 8 \times 27)$, in der der Kundige die Potenzreihe $2^1 \times 3^1 \times 2^2 \times 3^2 \times 2^3 \times 3^3$ erkennen wird. Da bei Platons „Hochzeitszahl“ (*pol.* 546) die Zahl 100 ($= 2^2 \times 5^2$) eine Rolle spielt, stellt Sack eine weitere

Basis mit $(2 \times 5 \times 5 \times 9 \times 8 \times 27)$ auf, aus der er eine Art Skala bildet, sich leider aber sogleich in Kommadifferenzen verstrickt. Im Mittelpunkt des Systems stehen die Gleichungen

$$\begin{aligned} g &= 36. = 2700 = g = 8. \\ f &= 32. = 3000 = f = 9. \end{aligned}$$

Mit 36. und 32. sind Frequenzverhältnisse (wie zwischen dem 36. und 32. Teilton), mit 2700 und 3000 sind Saitenlängen gemeint. $36:32$ ergibt den großen Ganzton $9:8$, $3000:2700$ den kleinen Ganzton $10:9$. Da die Basis $2 \times 5 \times 5 \times 9 \times 8 \times 27 = 97\,200$ gleich F gesetzt wird, müßte das 5 Oktaven höhere f zu $3037,5$ berechnet werden, was aber gegen die von Sack geforderte Ganzzahligkeit des Systems verstieße. Ähnlich verhält es sich mit dem b , bei dem sich Sack für das um ein Komma schärfere $b\,9/5$ entscheidet; er erhält dadurch eine f -dur-Tonleiter mit verstimmtter Quarte $f-b = 20:27$. Da es bei diesen Platon-Stellen gerade um pythagoreische Skala und reine Terz $5/4$ geht — die „Hochzeitszahl“ wird meist als $(3 \times 4 \times 5)^4$ gedeutet —, muß das syntonische Komma unbedingt beachtet werden.

Auf die Aristeides-Skalen wendet Sack die Stimmung des Archytas an, die noch die 7 mit sich bringt. Der Lydisti des Aristeides ordnet er die Basis $2 \times 5 \times 7 \times 9 \times 8 \times 27 (= 136\,080)$ zu, was etwas aufwendig erscheint; schon bei einer Basis von 560 wären die Tonstufen dieser Skala in ganzen Zahlen darstellbar. Die neue Basis ist für Sack eine Hochzeitszahl, da sich in ihr die menschliche Schwangerschaftsdauer ausdrücke. 284 Tage wäre die Schwangerschaft, was sich in 5 Tage + 9 Wochen + 8 weibliche Perioden zerlegen lasse. Sack erhält somit die Zuordnung:

$$\begin{aligned} 2 \times 5 \times 7 \times 9 \times 8 \times 27 &= 136\,080 \\ 5 + (7 \times 9) + (8 \times 27) &= 284. \end{aligned}$$

Daß bei diesen Gleichungen einmal Multiplikation, das andere Mal Addition vorliegt, wird nicht begründet.

Auch in anderen Fragen der antiken Musiklehre wird man Sack nicht folgen können, so zum Beispiel bei seiner Auslegung der Begriffe Dynamis und Thesis, die Sack den Frequenzen und Saitenlängen zuordnet. Daß von der griechischen Vokalnotation gesagt wird, sie habe 24 Zeichen pro Oktave gehabt, wird auf einem Versehen beruhen; sie

hatte 21 Zeichen. Die ältere Instrumentalnotation glaubt Sack nicht nur in althebräischen Buchstaben und in einem Alphabet von Thera, sondern auch in isländischen Runen wiederzuerkennen. Die drei Notentafeln, die dies belegen sollen, sind der Schrift nicht beigelegt, sind aber in der 1959 erschienenen Schrift enthalten. Die Übereinstimmungen zwischen den Zeichen sind aber so vage, die Abweichungen so bedeutend, daß es nicht sinnvoll wäre, hier näher darauf einzugehen. Martin Vogel, Bonn

Jacques Chailley: *Expliquer l'Harmonie?* Lausanne: Les Editions Rencontre et la Guilde du Disque o. J. 128 S.

Der bekannte Musikforscher legt hier eine kurze Geschichte der abendländischen Harmonieentwicklung vor, die als Musterbeispiel eines knapp abgefaßten Sachbuches gelten kann, das auch einem breiteren Kreis von Musikliebhabern verständlich bleiben will. Im vollen Bewußtsein, daß die Musik schließlich ein „*fait complexe*“ ist (S. 70), beschränkt sich das Buch auf das harmonische Element: Die Ausklammerung der melodischen und rhythmischen Komponenten hätte leicht zu einseitiger Darstellung verleiten können, wenn nicht die souverän gliedernde Hand des Autors dem Leser geradezu faszinierend die Phänomenologie des abendländischen Harmoniebegriffes vor Augen führen würde. Zu diesem Zweck wird das Buch in einen historischen Teil (*Rétrospectives*) und in einen zeitgenössischen Ausblick unterteilt (*Perspectives*), der die letzten harmonischen Möglichkeiten unseres tonalen Systems beleuchten will. Chailley veranschaulicht seine Ausführungen auch durch graphische Darstellungen, Notenbeispiele und Tabellen, die freilich manche persönliche Meinung stützen sollen und nicht immer überzeugend wirken (so wird die generalisierende Zeichnung zur Entwicklung vom Einklang bis zum Zwölftonakkord auf Seite 87 manchem Kundigen anfechtbar erscheinen).

Daß die Darstellung mehr dem französischen Geschichtsbild und seinen Heroen entspricht, während die deutsche Harmoniegeschichte ziemlich in den Hintergrund gerückt erscheint, erklärt sich von selbst. Bei einer allfälligen Übersetzung ins Deutsche könnten die Seiten 40–50 ohne weiteres die eingearbeitete deutsche Entwicklung vom Generalbaß zur Harmonielehre vertragen. Ob man J. Sauveur „*le vrai fondateur de*

l'acoustique musicale“ nennen kann, bleibt wohl Auffassungssache (S. 46).

Eine Überraschung bedeutet die Feststellung, Hugo Riemann sei ein ehemaliger Diplom-Landwirt gewesen (S. 55: „*un ancien ingénieur agronome*“). In der gesamten Riemann-Literatur findet sich kein diesbezüglicher Hinweis, auch die Autobiographie verschweigt diesen Beruf. Es würde auch zeitlich kaum ausgegangen sein, denn unmittelbar nach dem Gymnasialabitur 1868 finden wir Riemann bereits als Jusstudenten in Berlin. Vielleicht handelt es sich um einen „*erreur*“ und um eine Verwechslung mit Riemanns Vater, der Rittergutsbesitzer war? In diesem Zusammenhang wäre auch zu erwähnen, daß das Riemannsche Harmoniesystem nicht „*en 1873*“ entstanden ist (das ist das Jahr der in Leipzig abgelehnten Dissertation), sondern daß es besser heißen müßte: „*dès 1873*“.

Zu Seite 61: „*Paul Hindemith, israélite comme Schoenberg, était en 1938 expulsé par le régime nazi.*“ Hindemith war nicht jüdischer Abstammung (die Vorfahren stammten aus Hessen und Schlesien), er wurde auch 1938 nicht verjagt, sondern gab bereits 1937, nachdem er sich durch das herrschende politische System behindert fühlte, seine Berliner Lehrtätigkeit auf, um auf Auslandsreisen zu gehen.

Am Schluß drückt Chailley die Hoffnung aus, daß die historische Analyse zusammen mit der musikalischen Philologie Zeugnis der Entwicklung einer lebendigen Sprache werden möge, anstelle der fruchtlosen Manipulation mit chemisch-mathematischen willkürlichen Formeln, ein Wunsch, dem man sich nur von Herzen anschließen kann.

Der Verlag hat der Ausstattung des Buches besondere Sorgfalt angedeihen lassen: Papier, Bildmaterial und Layout sind hervorragend und stellen das Werk in die Spitzengruppe der zeitgenössischen Kunstbücher. Der Fachmann wird seine Freude an den prachtvollen, meist mehrfarbigen Bildern haben: Dem Musikfreund gehörten sie freilich „expliziert“, weil er mit der oft esoterisch-wissenschaftlichen Thematik nichts anfangen kann. Aber ein Bildkommentar würde ein eigenes Buch verlangen . . .

Für alle Musikfreunde zu empfehlen, auch für eine Übersetzung ins Deutsche geeignet.

Ernst Tittel, Wien

Pietro Aaron: *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui piu scritti* (Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Willem Elders). Utrecht: Joachimsthal 1966. (II, 48) S. (Musica Revindicata, ohne Bandzählung.)

In der immer höher anschwellenden Flut der Faksimiledrucke ist der vorliegende unter die erfreulicheren zu rechnen, da er nicht ausschließlich aus verlegerischer Kalkulation und durch mechanische Vervielfältigung der tantienfreien Vorlage entstanden zu sein scheint. Wenigstens ein knappes Vorwort des Herausgebers, das geschickt in den Inhalt des Traktates einführt, ist ihm beigegeben — wenn auch kein Register. Vielleicht hätte man als ersten Neudruck einer Schrift Aarons den *Thoscanello* vorziehen können; immerhin lohnt auch der kleine *Trattato* eine Ausgabe, weniger wegen der Beschreibung der „tuoni“ und der Anleitung, sie einschließlich der „tuoni commisti“ in mehrstimmigen Sätzen zu bestimmen und zu unterscheiden, als vielmehr wegen der Seitenblicke auf die zeitgenössische Kompositionspraxis, die dabei abfallen und die Aarons erfrischend pragmatische Grundhaltung und seine beträchtliche Kenntnis des zeitgenössischen Repertoires (von Busnois und Ockeghem bis Festa) deutlich werden lassen.

Vielleicht am bedeutendsten ist jedoch das Kapitel 25 *Della natura et operatione di tutti gli tuoni* mit seinen Ansätzen einer Musikästhetik jenseits der Analogievorstellungen zu den ordines der musica humana und musica caelestis: „... *donde pare a me . . . che l'anima per altro non si recrea et gaude negli canti et suoni harmoniaci se non perche quegli hanno in se grande perfettione et a se attraissano et grandemente suspendando, et in quel moto fanno alquanto dimenticare le miserie di questo mondo, veramente fanno che manco si sentono . . .*“ Vor allem dieses Kapitel des *Trattato* wäre ein lohnender Gegenstand einer gründlichen Interpretation. Übrigens ist die Ausgabe mit den schönen Holzschnitten des Originals technisch hervorragend gelungen und bereitet dem Benutzer ungetrübten ästhetischen Genuß.

Ludwig Finscher, Frankfurt/M.

George J. Buelow: *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1966. 316 S.

Der voluminöse Band mit der Silhouette Alt-Dresdens auf dem Schutzumschlag gewinnt den Leser nicht nur durch elegantes Großformat und gut lesbaren Druck, sondern auch durch klare Sprache und erstanliche Akribie im Detail. Das Hauptverdienst des Autors ist wohl die ausführliche englische Wiedergabe des Originaltextes von Heinichens Hauptwerk *Der General-Bass in der Composition . . .* (Dresden 1728), die dem englischsprechenden Leserkreis als vollwertiger Einsatz der (inzwischen im Faksimile-Neudruck erschienenen) Quelle empfohlen werden kann. Darüber hinaus werden Vergleiche mit den Schriften anderer zeitgenössischer Theoretiker angestellt (z. B. F. Gasparini, M. de Saint-Lambert, D. Kellner, C. Ph. E. Bach) und die Bedeutung von Heinichens Werk als „*the only entirely practical thorough-bass manual printed in the Baroque*“ (S. 279) herausgestellt. Interessante Untersuchungen erhellen das Verhältnis zwischen Heinichen und Mattheson (S. 275 f.). Die Beobachtung Buelows, Heinichens Kommentare zu Rameaus *Traité* seien „lauwarm und nicht überzeugend“ (S. 277), ist zwar richtig, beweist aber nur, daß Heinichens unser heutiges Rameaubild nicht teilte; für ihn ist eben Rameau „nicht überzeugend“. Der Verfasser begründet seine Arbeit, die ursprünglich als Dissertation bei Jan LaRue (New York) entstand, mit einer beklagenswerten Vernachlässigung Heinichens von Seiten der musikgeschichtlichen Literatur. Die kurze Behandlung Heinichens durch Frank T. Arnold (*The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass . . .*, 1931 erscheint ihm einseitig und in vielem überholt).

Ungenauigkeiten lassen sich kaum nachweisen, so z. B. auf S. 11 Anmerkung 42, die richtiger lauten müßte: Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Bde. Dresden 1861/2 (II, 105). Der Untertitel des zweiten Bandes heißt: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.)*, Dresden 1862. Übertragungs- und Druckfehler sind im Verhältnis zur erfreulichen Fülle der Notenbeispiele zwar entschuldbar, hätten aber sicherlich vermieden werden können. Zum Teil sind es bewußte Konjekturen, so auf S. 100 der 7. Takt des Beispiels, der im Original un-

verständlich erscheint. Ohne Begründung wird in Ex. 72, Takt 3, und Ex. 84, Takte 13, 27, 33 ein *Fis* hinzugefügt, in der Tabelle auf S. 20 die Bezifferung mit 9 fortgelassen. Auffällig ist, daß Buelow die im Original eng zusammenstehende Bezifferung von Vorhaltsakkord und Auflösung meist so auseinanderzieht, daß die vollständige Bezifferung unter den Auflösungsklang zu stehen kommt,

z. B. 7 6 .
4
3

Die bei Heinichen so genannte „große Quart“ bzw. „kleine Quint“ verändert Buelow stillschweigend in übermäßige und verminderte Intervalle und unterstellt, „*he* (Heinichen) *does not recognize the existence of a diminished triad, that is, a diminished fifth combined with a third and bass octave*“ (S. 40). Unklar ist auch, worin Buelow (S. 55) die große Ähnlichkeit zwischen übermäßiger Sekund und vermindertes Terz sieht („*close similarity of the augmented second and diminished third*“), während der Unterschied bei Heinichen (dort S. 238–239) sogar durch Beispiele verdeutlicht wird.

Ein drucktechnisches Versehen führt zu einer Sinnentstellung auf S. 23: Zeile 10 gehört in Wirklichkeit hinter Zeile 13. Auf derselben Seite übersetzt Buelow den Satz „*dergleichen Künste . . . [können] nicht anders als ohne Ordnung und unvollkommen tractiret werden*“ etwas frei mit „*such skills . . . could be taught only with disorder and incompleteness*“; vielleicht wäre besser „*treated*“ statt „*taught*“ zu setzen?

Verschiedener Meinung kann man über die Auslegung einer Textstelle sein, wo Heinichen verschiedene nationale Stile vergleicht (Buelow S. 269). Mit „*Tramontani*“ scheinen mir nicht die Italiener gemeint zu sein, sondern gerade die Nachbarn „jenseits der Berge“, also Franzosen und Deutsche. Daher müßte sich „*dolcezza*“ und „*goût*“ auf Italien, „*vivacité*“ bzw. „*barbarismus*“ auf Frankreich beziehen, nicht umgekehrt. Dazu paßt auch Buelow S. 263: „*Heinichen defines goût as . . . ,an all-pervading cantabile' . . . [which] was an essential aspect of Italian opera.*“

Einige unbedeutende Schnitzer (z. B. auf S. 84 die Übertragung von „*schuldige Resolution*“ in „*faulty resolution*“, anstatt „*due resolution*“) schmälern nicht die gewaltige Übersetzungsleistung des Autors, die ihm

der fast tausend Druckseiten füllende, nicht einfache Text abverlangt hat.

Walter Reckziegel, Mannheim

Doris Stockmann: Das Problem der Transkription in der musikethnologischen Forschung. Sonderdruck aus: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Band 12, Jg. 1966, Teil II, S. 207–242.

Die Transkription von klingender Musik in ein brauchbares Zeichensystem, das eine vom Schallereignis unabhängige weitere Verarbeitung der Tondokumente erlaubt, ist ein Problem, das schon deswegen größte Aufmerksamkeit erfordert, weil von ihrer Qualität die Stichthaltigkeit musikwissenschaftlicher Folgerungen in außerordentlichem Maße abhängt.

Wenn wir davon sprechen, daß die Notenschrift eine mehr oder minder isomorphe Abbildung dessen darstellt, was wir hören, so ist sogleich zu fragen, ob eine übereinstimmende hörmäßige Ausdeutung akustischer Ereignisse für alle Epochen und ethnischen Bereiche der Musik vorausgesetzt werden kann. Diese Frage wirft eine große Anzahl weiterer Probleme auf, die durchdacht und experimentell untersucht werden müssen, um die Möglichkeiten wie die Grenzen solchen Verfahrens abschätzen zu können, was für eine erfolgreiche musikethnologische Forschung unerlässlich ist.

Doris Stockmann hat sich die Mühe gemacht, die wichtigsten in diesem Zusammenhang ins Gewicht fallenden Fragen aufzuzeigen. Sie behandelt zunächst in einer umfassenden Übersicht die allgemeinen Grundlagen dieses Forschungsgebietes, vor allem aber ihre dringenden Notwendigkeiten, zu denen eine systematische Terrainforschung und Materialsammlung, die Transkription sowie eine Ordnung und Katalogisierung des transkribierten Materials vordringlich gehören (S. 208).

Neu aufgenommene moderne technische Apparaturen und Verfahren scheinen noch nicht ganz bewältigt zu sein: „*Die Reaktionen der Musikethnologen . . . reichten von begeisterter Zustimmung bis zu allzu negativer Skepsis und Abweisung*“ (S. 211). Hier scheint die noch immer mangelnde Kooperation zwischen den Nachbardisziplinen, zu denen Akustik und Tonpsychologie gehören, nicht ohne Schuld zu sein. Es ist indessen zu vermuten, daß der Druck, der von der modernen Technologie seitens anderer Nachbar-

gebiete ausgeht — etwa Nachrichtentechnik, Psychologie, Linguistik —, in absehbarer Zeit drastischen Wandel schafft. Doris Stockmann versucht, ihren Teil dazu beizutragen.

Vor allem ihre Abhandlung (Teil II) über den Zusammenhang mit den psychologischen Faktoren der Wahrnehmung beweist, daß sie über ein recht breites Wissen verfügt und auch moderne Literatur kennt, was innerhalb der Musikwissenschaft nicht eben selbstverständlich ist. Sie ist nicht dabei stehen geblieben, mit klischeehaften Wendungen neuere theoretische Ansätze (etwa die der Informationstheorie) auszuklammern, sondern setzt sich immer wieder damit auseinander. Daß sie dabei keine endgültigen Aussagen formuliert, sondern eher kleine Fragezeichen durch größere ersetzt, macht diese Monographie nicht nur für den Musikethnologen, sondern vor allem für die Vertreter der Nachbargebiete besonders wertvoll. Sie erkennen so gegenüber der Musikethnologie ihre Aufgabe, Hilfestellung zu leisten: In erster Linie geht das wohl die Akustik und die Psychologie an. Gerade hier können sich fruchtbare Wechselbeziehungen anbahnen, von denen sich der Rezensent einiges verspricht, der dem Aufsatz eine Reihe fruchtbarer Anregungen verdankt.

Hans-Peter Reinecke, Hamburg—Berlin

Volksmusik Südosteuropas. Beiträge zur Volkskunde und Musikwissenschaft anlässlich der I. Balkanologentagung in Graz 1964. Herausgegeben und redigiert von Walther Wünsch. München: Verlag Rudolf Trofenik 1966. 167 S. (Südosteuropaschriften. 7.)

Auf Einladung des Instituts für Musikfolklore an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Graz, der Südosteuropäergesellschaft München und dem Institut für Slawistik der Universität Graz hatten sich 1964 Slawisten, Volkskundler und Musikethnologen in Graz zusammengefunden, um über „die Volksmusik des Ostens und Südostens“ zu sprechen. Der vorliegende Band enthält die auf dieser Veranstaltung gehaltenen neun Referate, von denen nur wenige von Fachvertretern aus den südosteuropäischen Ländern stammen, und ist dem langjährigen Präsidenten der Südostropa-Gesellschaft, Rudolf Vogel, zum 60. Geburtstag gewidmet. Die Tagung war von den Initiatoren als „Begegnung von Wissenschaftlern und Musikern“ gedacht und verfolgte keine

spezifischen Ziele. So behandeln die Beiträge die unterschiedlichsten Erscheinungen der Volksmusikultur Südosteuropas und werden nur durch das geographisch weitgespannte und inhaltlich nicht näher präzierte Gesamthema der Konferenz zusammengehalten.

Einleitend berichtet Walther Wünsch auf der Grundlage seiner bekannten Arbeiten *Über die Aufgaben der Musikwissenschaft in der Epenforschung*. Als wichtigsten Forschungsgegenstand bezeichnet er die Vortragstechnik des Sängers und dessen Musikinstrument, die er u. a. im Zusammenhang mit dem „mittelalterlichen Spielmann und höfischen Dichtersänger“ sieht. Anschließend gibt der Münchener Slawist und Balkanologe Alois Schmaus aus seiner Sicht einen auf umfassender und fundierter Sachkenntnis beruhenden, informationsreichen Überblick über *Probleme und Aufgaben der balkanischen Epenforschung*. In den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt er eine gründlich durchdachte Arbeitshypothese für die historische Entwicklung der Epik, die eine Fülle von anregenden Gedanken enthält und Veranlassung zu weiterführenden Überlegungen sein sollte.

In einem umfangreichen, schon 1957 in der Zeitschrift „Slovenski Etnograf“ publizierten, hier in erweiterter Fassung vorgelegten Artikel untersucht Leopold Kretzenbacher *Südosteuropäische Primitivinstrumente vom „Rummelpot“-Typ in vergleichend-musikvolkskundlicher Forschung*. Hinter diesem Titel verbirgt sich eine monographische Darstellung der Stab- (nicht „Stand-“ wie S. 53, 67 und 90 zu lesen) bzw. Schnur-Reibtrommel in Europa. Die Terminologie, Ergologie und brauchtümlische Funktion des Lärminstruments verbunden mit einem instruktiven Überblick über die wichtigsten Verbreitungsgebiete in Europa werden von Kretzenbacher unter Auswertung auch des abgelegensten Schrifttums in nahezu erschöpfender Weise behandelt. Er bietet damit ein Musterbeispiel für eine vergleichende Untersuchung einfacherer, zumeist in brauchtümlischen Zusammenhängen stehender Volksmusikinstrumente, die von der Forschung bisher nur wenig beachtet wurden. — Unter philologisch-ethnographischen Gesichtspunkten betrachtet Milovan Gavazzi *Die Namen der altslavischen Musikinstrumente*. — *Altformen im Tanz der Völker des pannonischen und Karpatenraumes* bilden den Gegenstand einer verglei-

chenden Untersuchung von Richard Wolfram, in der er sich vor allem auf folgende Tanzarten konzentriert: Ketten-, Hochzeits- und tiernachahmende Tänze, Brauchtumstänze der Burschen, Hajduken- und Hirtenstänze, „Verbunk“ und Drehtänze. — Guido Waldmann berichtet über *Mehrstimmiges Singen im slawischen Bauernlied*, ein Thema, das in den letzten Jahren u. a. durch eingehende Studien sowjetischer Volksmusikforscher stärker ins Blickfeld rückte. — Unter dem Titel *Über das Redigieren von Volksliedersammlungen* vermittelt Vinko Žganc seine reichen Erfahrungen bei der musikologischen Systematisierung von kroatischen Volksmelodien. Als Beispiel dient ihm seine bekannte Sammlung *Narodne pobjevke Hrvatskog Zagorja* (Zagreb 1952). — Einige Informationen über *The Neohellenic Folk-Music* gibt Solon Michaelides, und Karl Michael Komma faßt die Ergebnisse seiner bereits publizierten Untersuchung über *Das böhmische Musikantentum* kurz zusammen. Erich Stockmann, Berlin

Joseph Lefftz: *Das Volkslied im Elsaß*. Erster Band: Erzählende und geschichtliche Lieder. Colmar—Paris—Freiburg: Editions Alsatia 1966. 395 S. Auslieferung: Bärenreiter-Verlag.

Dieses Werk hat seine Geschichte. Die *Verklingenden Weisen* des Dr. Louis Pinck (Bd. 1 1926; es folgten weitere drei Bände) hatten in aller Stille Lothringen als „klassische Volksliedlandschaft“ erwiesen. Straßburger Freunde hatten Herausgabe und Druck gefördert: Dr. Joseph Lefftz von der Straßburger Landesbibliothek hatte die Liedtexte überprüft und zur vielgerühmten Bebilderung geraten; Professor Paulin hatte den bezeichnenden Titel *Verklingende Weisen* erfunden. So hatten die Lothringer Volkslieder ihren Weg gemacht. Aber Lefftz war ja selbst ein erfahrener Volkskundler und Volksliedforscher. Mit drei wichtigen Ausgaben (von Arnolds *Pfingstmontag*, Brentanos *Chronika des fahrenden Schülers* und der Urfassung der Grimmschen Märchen) hatte er sich verheißungsvoll in die Wissenschaft eingeführt. Seit 1920 verfolgten wir seine fruchtbare Mitarbeit an der neugegründeten Zeitschrift „Elsaßland“. 1930 erschien von ihm die *Geschichte der Gelehrten und Wissenschaftlichen Gesellschaften des Elsasses bis 1870*. „Hier wird in aller Bescheidenheit die Geistesgeschichte einer Landschaft gebo-

ten“, rühmte damals Ludwig Dehio. Im gleichen Jahre hatte Lefftz die große elsässische Volksliedsammlung des Arztes Dr. Kassel (Hochfelden) übernommen; in Ausführung eines Vermächtnisses des Verstorbenen sichtete er sie in schwieriger Arbeit und vermehrte sie in planmäßigem Weitersuchen. Die Herausgabe wurde seine „Hauptarbeit“. 1939 war der erste Band der Elsässischen Volkslieder (*Das Volkslied im Elsaß* ist der richtige Titel) abgeschlossen und fast fertig gedruckt. Aber während bisher von französischer Seite alle Unterstützung gewährt worden war, blieb es den neuen nationalsozialistischen Machthabern des Elsasses vorbehalten, das Erscheinen des ersten Bandes zu verhindern. Aber das bisher Geleistete konnten sie nicht vernichten. Lefftz blieb trotz des Zusammenbruchs am Kriegsende und viel menschlichen Leides an der Arbeit. 1966 legte er das erste bleibende Ergebnis, den ersten Band der Volkslieder mit den erzählenden und geschichtlichen Liedern vor (Bildbeigaben von Pierre Nuss). Schon jetzt darf gesagt werden, daß er damit dem *Volkslied im Elsaß* den ihm zukommenden Platz in der Volksliedforschung sichern und seine Selbständigkeit statuieren wird. Wir begrüßen daher diesen ersten, vom Verlag schön ausgestatteten Band von Herzen und wünschen, daß die in Arbeit befindlichen weiteren vier Bände bald folgen möchten. Hervorgehoben seien die Einleitung des Herausgebers und seine fachkundigen Bemerkungen zu jedem Lied. Erwähnt sei noch besonders das einsichtige Geleitwort, mit dem der Ehrenrektor der Straßburger Universität, Prof. Dr. h. c. Joseph F. Angelloz, die Bedeutung des Buches gewürdigt und auf seinen völkerverbindenden Sinn hingewiesen hat. Schwer fällt es dem Fachmann, einer solchen Leistung gegenüber kleine Berichtigungen anzubringen: die Melodie des Liedes 42 ist die zweite Hälfte der Weise vom *Eifersüdtigen Knaben*; Lied 43 ist laut Friedländer, Bd. 2, bereits 1789 bekannt; Lied 45 ist ähnlich bei Pinck I und V vertreten, 86 eines der besten Volkslieder aus neuerer Zeit (vgl. Pinck V, 90); 61 ist (ähnlich wie die Lieder 69—71) ein bekanntes Bänkellied. Zu 13 wäre auch Pinck V, 96, zu vergleichen. Doch was besagt das gegenüber einer Lebensleistung wie der von Joseph Lefftz! Inzwischen ist auch der 2. Band und die klingende Dokumentation durch die Schallplatte AMS 17 100 erschienen. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Das Politische im Lied. Politische Momente in Liedpflege und Musikerziehung. Bonn 1967. 110 S. (Schriftenreihe der Bundeszentrale für Politische Bildung. 76.)

Die hier gesammelten Referate gehen auf eine Tagung der oben genannten Bundeszentrale im Oktober 1966 zurück. Titel und Verfasser: *Motivationen des Singens und des Liedes in unserer Gesellschaft* (Friedrich Klausmeier). *Der Funktionswandel des Singens in unserer Gesellschaft. Grundsätzliche Betrachtungen zu einem regionalen Forschungsobjekt* (Ernst Klusen). *Ideologie und politisches Lied* (Hans-Jochen Gamm). *Das Lied der Soldaten der Bundeswehr. Warum und wie wird in der Bundeswehr gesungen?* (Martin Lutschewitz). *Politische Momente im Jugendsingen von heute* (Helmut König). *Zur pädagogischen Dimension der deutschen Nationalhymne* (Ulrich Günther). *Das politische Moment im unpolitischen Lied* (Lars-Ulrich Abraham). *Gedanken zum pädagogischen und didaktischen Problem von Lied und Singen* (Ulrich Günther). *Das politische Lied in den heutigen Schulliederbüchern* (Hermann Peter Gericke).

Die Themen sind weitgespannt. Sie reichen von direkter Betrachtung des politischen Liedes (Gamm) bis zu der Einsicht, daß jedes Lied politische Momente in sich tragen kann (Abraham). Musik, musikalische Übung und Ausübung haben im allgemeinen Öffentlichkeitscharakter und daher „politische“ Bedeutung. Denn politisch im weiteren Sinne ist alles, was die Polis angeht, nicht nur den Staat, sondern auch die Gesellschaft. Daß Musik dann aber auch politisch mißbraucht werden kann, hat man immer wieder erfahren, die Erfahrungen in unserem Jahrhundert selbst sind noch frisch.

Der Mißbrauch ist im Lied in seiner charakteristischen Verbindung von Wort und Ton besonders deutlich zu erfassen. Gamm zeigt am kommunistischen *Weltjugendlied* und an Luthers *Ein feste Burg*, wie sehr Ideologie durch Text-Indoktrination verfestigt werden kann. Der „*altböse Feind*“, verstanden als Widersacher Gottes, wird unversehens säkularisiert zum „Feind“; der Widersacher Gottes — das sind nunmehr „die anderen“, sie erscheinen in vielerlei Verkleidungen: als Juden, Freimaurer, Jesuiten, als Zeugen Jehovas, als Fremdarbeiter und als Kommunisten. Im *Weltjugendlied* wird das Freund-Feind-Denken nicht so deutlich, aber

Gamm weist überzeugend nach, daß „*Friede und Freundschaft*“ nur für die „Linientreuen“ gilt, aber nicht für die „Abweichler“. Beide Lieder haben Lehrfunktion, sie stiften kollektives Bewußtsein, üben Ideologie ein. Indoktrination heißt hier: Gleichschaltung, wahre Lehre, Agitation oder Mission, politisches oder religiöses Monopol einer Gruppe, Hinweis auf eine bessere Zukunft, Arbeit mit einem Antisymbol.

Abraham geht in seinem Beitrag besonders auf die Erfahrungen mit Liedern in der NS-Zeit ein. Er zeigt überdeutlich, daß unpolitische Texte politische Bedeutung und allgemein politische Texte eine bestimmte politische Richtung annehmen können. Dieser Sachverhalt wird an vielen Quellen aus der damaligen Zeit nachgewiesen. Die Propagandawirkung der Lieder wurde stets als politische Kraft empfunden. Aber nicht nur die Texte, sondern auch die Melodien wurden in den „Dienst“ gestellt: Neuheidnische Jultexte erhalten die Melodie von „*Es ist ein Ros entsprungen*“, sie wird dadurch unmittelbar Propagandaträger; die Melodie zu „*Jesu, meine Freude*“ gibt dem Lied „*Morgensonne lächelt auf mein Land*“ hymnische Überhöhung. Gerade angeblich „unpolitische Lieder“ halfen im Verein mit dem noch heute in den meisten Schulen gebräuchlichen harmlosen „bloßen Liedersingen“, den Boden für die gewünschte Ideologie zu bereiten. Solches Liedersingen förderte Glauben statt Nachdenken, Hingabe statt Kritik. Wer gehofft hatte, Liedpflege sei ein von der Politik weithin unberührter Bereich, sieht sich hier vom Gegenteil überzeugt. Abraham fordert mit Recht, daß Gesellschaft und Schule durch Neubedenken von Lehrplänen und Richtlinien hier Abhilfe schaffen müssen.

Der Beitrag von Gericke ist nur eine Repertoire-Aufstellung, die vor allem einen kritischen Kommentar zur vorgelegten Tabelle vermissen läßt. Aufregend ist allerdings sein Hinweis, daß der Staat selbst durch seine ausdrückliche Genehmigung Fragwürdigkeiten in der Auswahl mancher Schulliederbücher bestätigt habe. Eine Entrümpelung unserer Schulliederbücher wie auch der Lesebücher täte weithin not.

Lutschewitz gibt ein ungeschminktes Bild der Situation des Liedsingers in der Bundeswehr. Das erste Liederbuch von 1958 beruhte wohl auf Richtlinien über das Singen in der Bundeswehr (1957), die sich wie ein Abklatsch von Richtlinien der Volksschulen

lesen: Betonung der Gemütswerte, Gegengewicht gegen Rationalität und Technisierung, erzieherische Werte. Gespeist von den Impulsen der älteren musikalischen Jugendbewegung, konnte das Buch sich nicht durchsetzen. Die Linie „Westerwald“ scheint sich wieder verstärkt zu haben. Lutschewitz meint, es sei wichtig, daß noch gesungen werde, weniger wie und was. Die ganze Ratlosigkeit angesichts des heutigen Liedsingers trat hier zutage. Das Referat bringt mehr Impressionen als Erkenntnis.

König weist mit Recht darauf hin, daß im Jugendsingen von heute keine festen Gruppen mehr erscheinen wie früher etwa die „Bündischen“ oder die „Wandervögel“, dann die politischen Jugendgruppen „rechts“ und „links“. Singen sei nicht „gemeinschaftsbildend“, es sei vielmehr emotionaler Ausdruck vorhandener Gemeinsamkeit.

Günthers Ausführungen zur „deutschen Nationalhymne“ versuchen, unter ästhetischem, politischem und historischem Aspekt pädagogische und didaktische Fragestellungen herauszulösen. Er macht deutlich, daß nur Objektivierung und Distanzierung einen Unterricht über die Nationalhymne möglich machen. In einem zweiten Beitrag spricht er über pädagogische und didaktische Probleme von Lied und Singen. Damit entfernt er sich sehr vom Hauptthema des Heftes. Allerdings ist hier nichts gegen den Wert dieses Aufsatzes gesagt. Er bringt einen vorläufigen Entwurf zu einer neuen Didaktik des Liedsingers und sollte genauer und gesondert besprochen werden.

Klusen spricht vom Funktionswandel des Singens. Er unterscheidet Primär- und Sekundärfunktion; die erste kennt das Lied nur als „dienenden Gegenstand“ die zweite meint die ästhetische Qualität, der Gegenstand zielt hier nicht mehr auf ein anderes, sondern besteht in sich und für sich. Spezielle Untersuchungen in einer kleinen Gemeinde haben, zusammenstimmend mit anderen Arbeiten, das Übergewicht der Sekundärfunktion bestätigt. Interessant ist, bezogen auf das Sammelthema des Heftes, daß Generationsgruppen eigene Liedschwerpunkte haben, daß das sogenannte neue Gemeinschaftslied keines ist, sondern Schullied bleibt ohne Auswirkung außerhalb der Schule, und daß im engeren Sinne politische Lieder am wenigsten bekannt waren. Es ist kulturpolitisch bedeutsam, daß das übliche Liedsingen in der Schule überhaupt keinen Einfluß auf Musikleben und

Musikkonsum hat und auch im Hinblick auf eine allgemeine Musikerziehung versagt. Das aber ist ein alarmierender Zustand, der auch von der Musikwissenschaft viel mehr zur Kenntnis genommen werden müßte.

Klausmeiers Beitrag über Motivationen des Singens hat den bedeutsamen Vorzug, daß er allgemein bekannte Erscheinungen heutigen Singens, der Singmüdigkeit, der Singbegeisterung in Beat und Folklore für eine weitere Betrachtung „griffig“ gemacht hat. Er geht aus von stimmlichen Äußerungen des Säuglings, von Schreien und Lallgesängen, bezeichnet erstere als extrovertiert (deren Gefühlsqualitäten er am ehesten mit Allmachtsgefühlen umschreiben möchte), die anderen aber als introvertiert (als Selbstbefriedigung durch die Innenresonanz der Stimme). Er zeigt, wie diese beiden Anlagen, durch Kultur überformt, sich auch beim Erwachsenen wiederfinden. Eine Geschichte des Singens würde erweisen, wie zwischen diesen beiden Extremen die konkreten Phänomene hin und her pendeln: Auf der einen Seite magische Schreie, extrovertiertes Singen der Kolonnen, machtbetontes Singen politischer Gruppen, aggressives Singen im Beat, kraftvolles Schreien von Tenören im Männerchor; auf der anderen Seite verhaltener gregorianischer Choral, idealisierte Art des bel canto, Singideal des Singkreises, pädagogisches Leitbild des leisen intimen Singens im Schullied. Klausmeier betont, daß es sich bei dieser Arbeit um einen ersten Ansatz handelt, der theoretisch und empirisch noch ausgewertet werden müßte. Wir möchten diesen Aufsatz als einen sehr bedeutenden bezeichnen, weil er neben seiner allgemeinen Thematik auch noch Handhaben bietet, die spezifischen Wirkungsweisen von Text und Melodie, auch im Hinblick auf politische Bedeutsamkeit, genauer zu erkennen.

Die Sammlung dieser Referate, abgesehen vielleicht von zweien, ist sehr verdienstvoll, man möchte ihr eine weite Verbreitung wünschen. Allerdings sei noch ein Wort zu den eingeschobenen Diskussionen gestattet. Man hätte sie besser weglassen oder sie ganz mit Namensnennung ausbreiten sollen. In der vorliegenden Form sind sie völlig unzureichend. Der Protokollant hat versucht, die verschiedensten Aussagen zu verharmlosen und oberflächlich zu harmonisieren. Man ahnt nur noch, daß neben den meist sehr progressiven Referaten sich auch eine größere Zahl von Teilnehmern befunden haben muß,

die gar nicht mit dem Vorgetragenen einverstanden war. Bei der derzeitigen Situation der Musikerziehung aber ist dieses Verwischen von gegensätzlichen Positionen geradezu ärgerlich. Walter Gieseler, Kleve

Helmut Segler und Lars Ulrich Abraham: Musik als Schulfach. Braunschweig Waisenhaus-Buchdruckerei u. Verlag 1966. 139 S. (Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Braunschweig, Heft 13.)

Daß die musikalische Jugendbewegung die Musikerziehung an den Schulen neu belebt und ihr neue Wege gewiesen habe, ist eines der gängigsten Klischees. Die immer schlechter werdende Situation des Faches Musik an allen Schularten kann viele außermusikalische Gründe haben, nicht zu übersehen ist aber, daß die Konzeption der „musischen Ideologie“ selbst zu einem wesentlichen Teil diesen Niedergang mit verursacht hat. „Hundert schöne Stunden“, unverbindlich und ohne jegliches sachliches Ergebnis, Analphabetentum und unreflektiertes musikalisches Vorsichhinleben, das ist heute die Norm in der Musikerziehung. Wenige Inseln musikalischer Schulkultur verstärken nur das vorherrschende Grau in Grau. Segler und Abraham versuchen in ihrem Buch daher nichts Geringeres als eine neue Grundlegung des Schulmusikunterrichts. Sie werden des Beifalls der jüngeren Generation unter den Lehrern sicher sein, wobei die Zugehörigkeit zu den „Jüngeren“ wahrhaftig nicht vom realen Alter abhängig ist.

Daß Kritik am Bestehenden notwendig zuerst kommen muß, sachlich zwar, aber doch auch provozierend und unter Nennung von vielen Namen, scheint uns dringend erforderlich: denn anders lassen sich die vielerlei krummen und schiefen, ja infantilen Tendenzen, die dazu noch mit handfesten ideologischen und ökonomischen Interessen verknüpft sind, nicht aufzeigen. Ausgehend von der Situation der Volksschule, versuchen die Verfasser, den Blick auf alle Schularten zu lenken. Ihre Forderung ist Sachlichkeit, notwendige Orientierung in der Welt der Musik, also Erkenntnis der musikalischen Qualitäten, weiter Entdecken und Entwickeln musikalischer Talente und Begabungen. Dann aber ist der Musikunterricht nicht mehr überanstrengt durch die illusionäre Aufgabe, den Menschen durch Musik charakterlich und moralisch zu formen. Die Verfasser bezeichnen den Versuch, mit Hilfe der

Musik gesundes, heiles Leben und gesundes Volkstum zu fördern, mit Recht als „Analogiezauber“. Sie bekämpfen die Einteilung der Schulfächer in Verstandes- und Gemütsfächer, wobei der Musikerziehung nur eine Art erholsamer Ausgleichsfunktion zufällt. Segler stellt drei Aspekte für eine neue Musikdidaktik heraus: den musischen, der affektiv angelegt ist und mehr die subjektive Wertschätzung betrifft, den technischen, der disziplinierend wirkt durch Übung und Erwerb von Fähigkeiten und Fertigkeiten, den künstlerischen, der den Weg zum Verständnis der Musik öffnet und ebnet. Abraham beleuchtet das Verhältnis von Ideal und Schulwirklichkeit, reguliert durch die Richtlinien. Er fragt: Was kann und soll der Musikunterricht leisten, wenn der weitaus größte Teil der Staatsbürger heute in der Volksschule noch die grundlegende und einzige Bildungsstätte hat, wenn dort die Schüler zu selbständig denkenden Menschen heranwachsen sollen, wenn Stoff und Arbeitsweise dem Rechnung tragen und wenn die Schüler den Zugang zu diesem Stoffgebiet durch Arbeit unter Kontrolle von Erfolg oder Mißerfolg finden sollen? Er fordert Antwort von der Musikwissenschaft, wie ein Schüler in neun Jahren ein zutreffendes Bild von der gesamten musikalischen Wirklichkeit gewinnen soll, wie er Urteilsfähigkeit erlangen kann und was an Fertigkeiten oder an Wissensgebieten unumgänglich ist. Es kann dieser Wissenschaft nicht gleichgültig sein, wie die Lösungen hierfür auszusehen haben; denn sie wird, wie jede Wissenschaft auf Nachwuchs angewiesen, davon nicht unbetroffen bleiben. Statt Erweiterung des Blickfeldes, wie sie den Verfassern vorschwebt, bleibt, besonders in der Volksschule, trotz aller schönen Worte in den Richtlinien, die ganze Musikarbeit eingeengt auf ein Liedersingen, das in der Auswahl mehr oder weniger zufällig und für die Erkenntnis der Musik als Kunst blind und unverbindlich ist. Was hier modisch als „Grundschicht“ bezeichnet wird, ist meist nur Euphemismus für Volk im Sinne von „pebs“; denn die meisten Richtlinien der Länder für die Volksschulen scheinen eine Hinführung zur Musik als großer Kunst nicht für nötig zu halten. Natürlich muß „Grundschicht“ nicht nur soziologisch-ständisch, das Wort kann auch anthropologisch im weitesten Sinne gebraucht werden und u. a. Liebe, Freude, Trauer als grundschriftliche Erlebnisse verstehen. Aber

als Schlagwort wird es doch meist von der Assoziationsreihe Volkslied — Volkstum — Volksschule — Volksmusik her im Sinne einer Sache für „niedere Kreise“ verschlissen.

Daher nimmt die Kritik am Liederbuchwesen mit ihrer äußerst fragwürdigen Liedauswahl in unserm Buch den breitesten Raum ein. Die Verfasser gehen von der wohl nicht umstrittenen Ansicht aus, daß die Verlage, da sie ihre Produkte ja verkaufen wollen, wohl wissen, was die breite Masse der Lehrer von ihnen erwartet. Damit aber ist indirekt eine Basis zur Beurteilung dessen gefunden, was wohl in deutschen Schulen, speziell aber Volksschulen, gesungen wird. Segler fordert von einem Liederbuch, daß es neben der Material-Bereitstellung für Singsituationen das Lied selbst als Unterrichtsgegenstand setzt: in systematischer Aufstellung von Liedtypen, in historisch repräsentativer Auswahl und im Hinblick auf große Namen der Musikgeschichte. Abraham weist in Einzeluntersuchungen nach, daß Liederbuchveröffentlichungen nach dem Zweiten Weltkrieg diese letzte Forderung kaum oder gar nicht berücksichtigen. Eine Gegenüberstellung von *Jödes Musikant* (1/1923) und Wolters' Buch *Singende Schule* Band II (1963) beweist das sehr schmerzlich. Die Sonderuntersuchung über das letztere Buch ist wie ein Detektivbericht zu lesen. Was hier aufgeklärt wird an schiefen, irreführenden und schlicht falschen Quellenangaben, ist erheblich. Hingewiesen wird weiter auf Editionsünden wie Textkompilationen gegen den Geist der Dichtung und der Musik, auf tiefgreifende Mängel hinsichtlich „stilgeschichtlicher Repräsentanz“ (es fehlen Bach, Schütz, Schein, Scheidt, Weber, Schumann) zugunsten von Zeitgenossen (aber nicht etwa Bartóks, Distlers, Fortners, Hindemiths, Orffs, sondern von Wolters selbst und einer Reihe von bekannten HJ-Komponisten). Die Volksliedforschung selbst müßte sich dagegen verhalten; denn ihre Prinzipien sind hier weit hin mißachtet worden. Abraham betont mit Recht, was für freie Jugendgruppen als Singgut geeignet sei, hätten sie selbst zu verantworten; wo aber Schulbücher so aussehen wie hier, hätten verantwortliche Pädagogen Einspruch zu erheben. Er weist im einzelnen nach, daß das sogenannte neue Gemeinschaftslied häufig ältere Melodien und Texte plagierte (Motto-Plagiat ist am beliebtesten) und daher keinen eigenen stilgeschichtlichen Rang besitze; unangenehm berühren im

Liederbuch häufig notdürftige Kaschierungen von Liedern eindeutiger NS-Weltanschauung. Hier Namen zu nennen, mag sich erübrigen, Abraham läßt nichts ungesagt. Die im Grunde unzulänglichen „Richtlinien“ sind angesichts der Ergebnisse dieser Liederbuchkritik nach Abraham sogar zum Rang idealer Normen emporgewachsen. Vernichtenderes kann kaum gesagt werden.

Mancher, vornehme Zurückhaltung schätzend, wird fragen, ob diese Polemik nicht doch überdreht sei. Uns scheint hingegen, sie ist überall sachlich sehr begründet; wir halten dafür, daß kritische Reflexion im Kreise der Musikpädagogen selbst unerläßlich sei. Reflexion ähnlicher Art war auch anläßlich des Germanistentages 1966 zu konstatieren.

Die Musikwissenschaft muß diese Überlegungen zur Kenntnis nehmen und mithelfen, im Sinne einer recht verstandenen Versachlichung die Diskussion über den Musikunterricht zu einem guten Ende zu führen. Die beiden Verfasser sind nicht die ersten Kritiker dieser Art: August Halm, Richard Wicke, Hans Otto und Theodor W. Adorno, jeder aus einer anderen Position kommend, haben dazu schon Wesentliches gesagt. Es wird immer deutlicher, daß elfenbeinerne Türme nichts mehr nützen. Dieses Buch sollte Anlaß werden zu weiterer harter, aber fruchtbarer Auseinandersetzung. Wenn die Reflexionen Seglers und Abrahams durchdrängen, wären mit einem Schlage die meisten Liederbücher zum alten Eisen zu werfen. Verleger und künftige Herausgeber sollten sich eine gemeinsame Plattform erarbeiten. *Musik als Schulfach* gibt dafür eine ausgezeichnete Diskussionsgrundlage ab.

Walter Gieseler, Kleve

Anthony Baines: *European & American Musical Instruments*. London: BT Batsford Ltd 1966. X, 174 S., 824 Abb.

Es ist erstaunlich, daß dieses Bilderbuch alter Musikinstrumente nicht schon vor Jahrzehnten verfaßt worden ist, denn es bringt erstmalig Abbildungen aus 85 Sammlungen alter Instrumente und gibt dadurch einen Überblick, den man als vollständig bezeichnen darf. Das Werk wird daher für einige Zeit Standardwerk bleiben. Der Titel ist in mehrfacher Hinsicht irreführend: 1. Das Werk behandelt nur Streich-, Zupf- und Blasinstrumente. Das Kapitel „Schlagzeug“ ist mit seinen

16 Abbildungen (von insgesamt 824) doch reichlich kurz ausgefallen. 2. Im Vorwort heißt es: „Von der Renaissance an“, behandelt wurde das Gebiet aber nur bis zum Jahre 1900. Im Klappentext ist die Einschränkung „bis 1900“ erwähnt, im Vorwort nicht. Der Verfasser schließt also seine Betrachtungen mit einer Zeit ab, als die Violine noch mit Darmsaiten bezogen wurde und das *a'* noch 435 Schwingungen in der Sek. machte. Die Entwicklung des Instrumentenbaues in unserem Jahrhundert, die grundlegende Änderungen durch die Verwendung der Elektrizität brachte (Elektro-Gitarre, Elektro-Baß), ist nicht einmal erwähnt.

Das Werk ist in erster Linie für Instrumentensammler und Sammlungsleiter bestimmt, denen noch eine Übersicht über Typen und Variationsformen alter Instrumente fehlt, es soll sie befähigen, Instrumente zu erkennen und einzuordnen. Auch aus Platzmangel mußte das weite Gebiet mehrfach eingeengt werden; Tasteninstrumente (einschließlich Akkordeons), Glocken, vielerlei Schlagzeug und auch mechanische Instrumente sind nicht behandelt. Volksmusikinstrumente werden nur zum Vergleich herangezogen, denn das Buch behandelt grundsätzlich nur Instrumente, die von berufsmäßigen Instrumentenmachern angefertigt wurden. Viele der abgebildeten Stücke mögen von geringem Interesse für die Musikgeschichte sein, obwohl sie in ihrer Entstehungszeit geschätzt wurden, klug entworfen waren und mit Sorgfalt gebaut worden sind. Die Abbildungen sind durchlaufend nummeriert, im Begleittext sind Hinweise gegeben: Name, Erbauer, Jahr der Herstellung, jetziger Inhaber, Aussehen und Größenangabe. Jede Gruppe wird mit einer Übersicht über ihre Geschichte eingeleitet: „*The text is no more than a compressed companion to the illustrations*“, er stützt sich gern auf Veröffentlichungen im „*Galpin Society Journal*“ (London, seit 1948). Ein Literaturverzeichnis und Index schließen den Band ab und erleichtern das Finden gesuchter Instrumente unter den 800 Abb.

Das Zusammentragen und Sichten der vielen Abbildungen ist keine leichte Arbeit gewesen, und der Dank, den der Verfasser seinen Mitarbeitern ausspricht, ist gut zu verstehen und sei auch hier wiederholt, denn das Buch wird, seiner Einmaligkeit wegen, Standardwerk bleiben. Seine Lektüre zwingt jedoch zu einigen Bemerkungen, die nicht

dem Verfasser angelastet werden können: Die Qualität der Abbildungen! Die Technik der Photographie ist vor mehreren Jahren einen großen Schritt vorangegangen. Es ist für eine moderne Dokumentation nicht mehr angängig, laienhafte Aufnahmen zu bringen, die bisweilen nicht einmal die Qualität von Paßbildern erreichen. Solche Bilder mögen für ihren Zweck genügen, sind aber nicht ausreichend für Gegenstände der Kunst. Auch Musikinstrumente haben ihren Charme! Wie schön Instrumente heute aufgenommen werden können, zeigen die farbigen Aufnahmen, die das Victoria und Albert Museum (London) für den Umschlag des Buches zur Verfügung stellte. Gewiß: 800 farbige Aufnahmen hätten das Buch unerschwinglich teuer gemacht, aber die oftmals höchst mittelmäßigen Schwarz-weiß-Bilder wirken doch sehr ernüchternd — und dafür hat sich der Verfasser auch noch bedanken müssen! Insofern ist das Buch zehn Jahre zu früh geschrieben, schon unsere nächste Generation wird sich mit dieser Bildqualität nicht mehr begnügen.

Sehr zu Dank verpflichtet sind wir dem Verfasser dafür, daß er für jedes Instrument die genauen Maße in Zentimetern angibt. Wenn Spieler nicht mit ihren Instrumenten abgebildet werden, fehlt der Vergleichsmaßstab für die Größe des Instruments. Michael Praetorius hat das zu seiner Zeit schon erkannt und im *Syntagma musicum* einen Maßstab am Bildrande abgebildet, trotzdem werden heute noch Instrumente verschiedener Größe falsch abgebildet. — Der Verfasser stützt sich auf die stattliche Zahl von 85 Sammlungen, die ihm ihr Bildmaterial zur Verfügung stellten. Dabei fällt auf, daß unter den 824 Bildern nur 31 aus Sammlungen jenseits des „Eisernen Vorhanges“ stammen. Bis auf eine Aufnahme (Prag) stammen die restlichen 30 Bilder aus Sammlungen in der DDR. Kann Osteuropa wirklich nichts zu solch einer Übersicht beisteuern? (Ein Druckfehler sei noch vermerkt: S. 134, Instrument Nr. 725: Bohrung 11,5 bis 12,5 Millimeter, nicht Zentimeter.)

Albert Protz, Preetz

Peter Williams: *The European Organ 1450—1850*. London: BT Batsford Ltd (1960). 336 S.

Der Titel des Buches könnte den Orgelfreund in Entzückung versetzen, wenn nicht der Kenner sofort die skeptische Frage stel-

len würde, ob denn heute eine solche Fragestellung möglich und damit lösbar ist. Die Europäische Orgellandkarte zeigt derart viele weiße Stellen, daß selbst eine optimistische Auffassung der Sachverhalte und deren Darstellung scheitern müßte. Betrachtet man den Bearbeitungsweg, den der Autor einschlägt, dann ist man überrascht, daß bei Williams politische Räume den Hintergrund für die Betrachtung abgeben, nicht aber die Orgellandschaften, die als Kleinräume und Zellen das gesamte Orgelgeschehen darzustellen imstande sind. Für England mögen die kulturelle und politische Einheit einen Begriff darstellen, in Frankreich gelten aber bereits andere Gesetze: Burgund ist ein Herzstück, dann des Landes Mitte mit Paris, die Auvergne, sodann die atlantische und die Mittelmeerküste. Spanien steht erst am Beginn der Orgelforschung, Italien ist wiederum mehrfach geteilt.

Interessant wird die Sache in Europas Mitte; Deutschland ist hier nach der politischen Zeitlage einfach in West- und Mitteldeutschland geteilt. Eine solche Methodik kann zu keinem Ergebnis führen, weil die gesamte Orgelentwicklung in dieser Form nicht dargestellt werden kann. Deutschland verfügt über drei Hauptzonen: die süddeutsche, die jenseits des Rheins im Elsaß beginnt, sich dann am Alpenrand fortsetzt, Österreich einbezieht und schließlich im Karpatenraum ausklingt; die mitteldeutsche Zone beginnt ebenfalls am Rhein, durchquert dann Mitteldeutschland, bezieht Thüringen, Sachsen und Böhmen-Mähren sowie Schlesien ein und versiegt jenseits der Weichsel. Die norddeutsche Zone endlich beginnt in den Niederlanden, bestreicht die deutschen Küsten, wendet sich dann nach Preußen und versiegt im Baltikum.

Die drei Hauptzonen müssen aber wieder unterteilt werden. In den entstehenden Kleinräumen sind dann Akzente sichtbar, so im Süden die Silbermänner aus Straßburg, Gabler in Schwaben und F. X. Chrismann in Österreich. In der mittleren Zone nehmen die Mitglieder der Familie Compenius einen Sonderraum ein; es schließen sich J. G. Silbermann in Freiberg und M. Abraham Stark in Böhmen an, der letzte ist dann Michael Engler in Breslau. Für den norddeutschen Raum möge nur Arp Schnitger als erste Persönlichkeit genannt werden. Zu diesen Landschaften gesellen sich der dänische und der nordische Raum, Norwegen und Schweden.

Aus welchen Gründen der Autor Skandinavien, Polen und Österreich zusammenfaßt, ist schlechtweg unergründlich; bei Polen ist eine genaue Unterscheidung überhaupt nicht getroffen.

Diese kurze Übersicht handelt vom horizontalen Orgelgeschehen, von der pragmatischen Geschichte; dazu muß aber ein vertikales treten, die innere Entwicklung der Orgel als Instrument. Hier müssen die vier Jahrhunderte des Autors (1450–1850) in folgende Teile zerlegt werden: Blockwerkzeit bis 1520, Manierismus bis 1570, die klassische Orgel bis 1700 und ab 1700 die klassisch-manieristische Orgel, die dann in der Mitte des 19. Jahrhunderts in sich zerfließt.

Der Autor vergleicht an Hand der Orgelregister Instrumente und versucht, deren Klang zu deuten. Auch ein solches Verfahren ist anfechtbar. Nichts änderte sich im Orgelgeschehen mehr als die Register an sich, denn innerhalb des Registermensurenkoeffizienten sind Variationen des Klanges möglich; auch spielt der Raumkoeffizient eine bedeutsame Rolle. Überblickt man alle diese Dinge, die bei Williams mehr oder weniger in Erscheinung treten, dann kommt man zum Schluß, es wäre die Behandlung von etwa 25 Orgellandschaften ein gutes Arbeitsziel gewesen und dazu die Behandlung von etwa 150 Orgelwerken. Damit wäre alles Notwendige gesagt worden, und alles Epigonentum hätte in Wegfall kommen können.

Hätte Williams diesen oder einen ähnlichen Weg bei der Bearbeitung seines Buches eingeschlagen, dann wäre vermutlich ein wissenschaftliches Werk entstanden; anscheinend folgte er aber anderen Absichten und wählte den in England üblichen Essaystil und dessen Grundsätze. Damit entzog er sich der wissenschaftlichen Akribie und folgte den Wegen einer literarischen Improvisation. Ein solches Verfahren kann hinsichtlich eines bestimmten Leserkreises nutzbringend sein, die Wissenschaft von der Orgel wird aber kaum befriedigt. Die modernen Väter dieser Methode sind Wells und Toynbee; universalgeschichtlich ist ein Stoff eben leichter zu bewältigen als einer, der immer mit dem gleichen Gegenstande verfahren muß. Wenn der Verfasser im Sinne dieser Methode weite Anschauungsbogen zu schlagen beginnt, dann führt er sich selbst in das Reich des wenig Nützlichen, denn Bogen zu spannen, die in Wien beginnen und am Rhein endigen, wird zur bloßen Geschichts-

phantasmagorie. Soviel der Text entspricht, soweit steht er sich selbst im Wege; der Leser des Buches wird das kaum beachten oder zur Kenntnis nehmen können, für ihn ist das Werk die große, bis jetzt fehlende Zusammenschau im Sinne eines Führers. Und hier liegt der positive Wert der Arbeit.

Der treffliche Bilderbestand aus allen Teilen Europas trägt viel zum Verständnis bei. Zahlreiche Bilder erscheinen erstmals im Druck, andere geben Orgeln in anderen Positionen wieder, die bildtechnisch entzücken. Natürlich gibt es mehr Anregung, denn Vollständigkeit. Wie sehr die fehlende Anschauung über Sekundär-Informationen in die Irre führen kann, zeigt das Bild auf Seite 84 „Most (Brüx), Kleine Orgel der Stadtkirche. Unbekannter Meister“. Das muß richtig nun so heißen: „Brüx (Most), Kleine Orgel der Stadtkirche. Josef Pleyer, Elbogen, 1740.“ Most hat keine Orgeltradition; hier schuf ein deutscher Meister aus Elbogen bei Karlsbad für die Fronleichnambrüderschaft einer damals deutschen Stadt zwei Orgelwerke, ein großes und das abgebildete kleine. Ähnlich verhält es sich bei Cheb (Eger), — die historisch korrekte Namensfolge wäre auch in diesem Fall umgekehrt Eger (Cheb). Die Orgeltradition der alten freien Reichsstadt lag bei den deutschen Meistern Pey-singer, Pfannmüller und Trötzscher. Die Bildgaben erfreuen aber und stellen einen wichtigen Teil des Buches dar.

Die Beantwortung der Frage nach dem Werte des Buches wird nicht einfach sein. Bedenkt man aber, daß ein einzelner es wagte, die große europäische Zusammenschau literarisch zu fassen, dann wurden gewisse Werte wohl erreicht. In neuen Auflagen kann dann erweitert und gebessert werden. Freuen wir uns dennoch dieses kostbaren Bandes und fühlen wir mit jenen mit, die an die alten europäischen Orgeln kommen und sich freuen und diese Freude nicht zuletzt auch dem Autor verdanken, der ihnen dieses Wunderland erschloß.

Rudolf Quoika, Freising

Arthur George Hill: *The Organ-Cases and Organs of the Middle Ages and Renaissance. With a new introduction and notes on the plates by W. L. Sumner.* Hilversum: Frits Knuf (1966). (14), 259 S. (Bibliotheca Organologica. VI)

Die Zeit, in der Hills Werk über die Orgelgehäuse erschien, glich in vieler Hin-

sicht der unsern: beide kehrten sich von den traditionellen Mitteln ab und suchten neue Bauformen, die zweckentsprechend und moderner sein sollten. Das 19. Jahrhundert war eben nicht allein historisch eingestellt, sondern im Sinne einer neuen Kunst dynamischer als andere Zeitläufte je zuvor. Bezeichnend ist zugleich, daß die reformerischen Ideen aus England kamen, aus jenem Lande, das hinsichtlich der Baudecken aber doch den kontinuierlichen Baugedanken in den Vordergrund stellte. Hans Sedlmayr hat in seinem Buche *Verlust der Mitte* gezeigt, wo die Quellen des neuen Seins lagen, im Stein-Eisen-Stil. Und gerade dieser drängte als Modernismus auch in die Kirchen und bemächtigte sich nicht zuletzt auch der Orgelgehäuse und der offenen, freien Form des Prospektbaues. Betrachtet man die Sache dialektisch, dann kommt man nur in manchen Fällen zur Antithese, in anderen vertauschten sich die Prämissen und löschten einander aus, m. a. W., was vorher als schön und elegant empfunden worden war, trug jetzt höchstens den Charakter des Historischen.

In diese Zeit wurde Hill hineingeboren. Mit einer besonderen Vorliebe für die Orgel ausgestattet, wollte er den Versuch machen, alte wertvolle Orgelgehäuse im Bilde darzustellen und damit kund zu machen, daß in der Kunst die Kontinuität mehr als ein Wertmaßstab sei. Organologisch gesehen war Hill ein Orgelfreund, mit seiner Zeichenkunst wurde er aber der Schöpfer einer bildhaften Organologie und der Begründer der Wissenschaft vom Orgelbilde. Zuerst bereiste er seine englische Heimat, dann durchforschte er die Niederlande, Frankreich und Spanien, dann ging es nach Italien und schließlich nach Deutschland und Österreich. Was er selbst nicht sehen konnte, ließ er als Foto herstellen, und danach zeichnete er den betreffenden Prospekt. Auf diese Weise erreichte er in seinen Orgelzeichnungen die künstlerische Einheit. Hill wollte seine Orgelbilderbibel durchaus auf die Gotik und die Renaissance beschränkt wissen, denn beide Stilarten waren ihm aus England her vertraut und typische Kirchenstile; auch wollte er sich Grenzen setzen.

Hills zeichnerische Tat hier zu umschreiben, wäre reizvoll, doch gehört dieser Teil seines Werkes in die Kunstgeschichte; wir begnügen uns, darauf hinzuweisen, daß der zeichnende Engländer einen eigenen Stil ent-

wickelte, und daß es ihm darauf ankam, jeweils die Grundformen herauszuarbeiten und dann die dekorativen Elemente an die richtigen Plätze zu weisen. So gelang es Hill, das schönste Orgelbildwerk zu schaffen, das wir besitzen. Als Organologe war er jedoch ein Laie. Man muß bedenken, daß es damals nur wenige grundlegende Arbeiten über diesen Gegenstand gab, über die von Hill bevorzugte Zeit überhaupt keine. So begnügte er sich, allgemeine Orgelbaufragen im Sinne der Zeit zu behandeln und sich in den speziellen Fällen mit Angaben zu behelfen, die man ihm machte. So kam es, daß manches in den Band geriet, was Legende war. Bei der Aufnahme der Dispositionen war Hill ebenfalls unkritisch: meist gab er das, was die Orgel selbst bot, das waren aber die Klangbilder von späteren Neubauten. In allem mutet es aber als Glück an, wenn Hill dennoch auf dem Hauptgeleise bleiben durfte. Die Schönheit der Zeichnungen ebnet alles ein, was deren Qualität im Wege stand. Heute besitzt das Werk Hills einen umfassenden Wert, denn vieles, was er als Bild bot, ist in die Geschichte eingegangen: das betrifft jene Orgeln, die der natürliche Verschleiß als Opfer forderte, mehr aber noch jene Werke, die Opfer des Krieges wurden. Gerade Deutschland hat hier ein Soll aufzuweisen, das über Gebühr hinausging. Denken wir an Lübeck! Aber auch in anderer Hinsicht ist uns Hill zu einem Lehrer geworden. Die Orgel der Frauenkirche in Nürnberg zeigt das früheste Brustwerk in einer Orgel der gotischen Zeit; ohne Hill wären wir niemals zu diesem Wissen gelangt.

Wenn nun W. L. Sumner eine Neuedition des Buches vorlegt, so darf man gespannt sein auf alles, was er zu Hill beizubringen vermag. Eigenartigerweise griff Sumner die Sache anders auf, als man vermuten könnte. Ihm lag daran, den Text und ganz besonders die Zeichnungen Hills in einer besonders guten Qualität vorzulegen, womit er sich im Sinne des Autors auf die eigentliche Quellenlage zurückbesinnt und das gibt, was die Zukunft fordert und was die Gegenwart in einem großen Ringen um die Orgelgestalt herbeisehnt. Wieder stehen wir in Antithese zu den Bildern Hills und zu allen Versuchen, die Urformen des Orgelprospekts anzuerkennen und wenigstens in typologischen Formen zu einer Neuerung zu benutzen, die als Erfüllung nicht in den Fernen stehen darf. Der zeitgenössische Betrachter der Hillschen Bil-

der weiß, daß es hier kein Historisieren gibt: er glaubt aber zu wissen, daß es hier Grundlagen für eine Orgelprospektästhetik gibt, die man immer wieder sucht, und deshalb sucht, weil man zu weit von der künstlerischen Mitte abkam. Sumner hat den Urtext nicht ergänzt, auch nicht berichtigt. Hier setzt aber doch ein Wunsch der Organologen ein, nämlich der einer Ergänzung der Dispositionen im Sinne des jeweiligen Originals, zumal die Orgelhistorie über alle Orgeln Hills versorgt ist. Sumner könnte allerdings einwenden, daß das ein neues Buch (oder ein Ergänzungsband) geworden wäre.

Sumner bietet aber Vorwort, Einführung und vor allem eine bis jetzt fehlende Monographie über Hill, und damit entschädigt er den Leser und Benutzer des Buches in hinreichender und trefflicher Weise. Jedenfalls hielt sich Sumner frei von Diskrepanzen jeder Art, er suchte, nur Hill zu dienen und Zeitfragen offen zu halten. Nützlich ist die Edition in einem Bande. Es entstand ein Standardwerk erster Ordnung, und man darf dem Herausgeber und dem Verlag danken, daß beide den Orgelfreunden in aller Welt einen derartig gewichtigen Band vorlegten. Wir dürfen allerdings auch jenes reiche Land nicht vergessen, das imstande ist, der Orgelkunst eine derartige Edition zu widmen. Die Organologie wird das Erscheinen des Hill begrüßen und sich an den herrlichen Bildern erfreuen. Sie sind Geschichte und Gegenwart zugleich und dazu ein Bekenntnis eines Mannes, der noch wußte, was echter Idealismus ist. Rudolf Quoika, Freising

Johan Sundberg: *Mensurens betydelse i öppna labialpipor. Studier av resonansgenskaper, insvägningsförlopp och stationärt spektrum. With an English Summary: The Significance of the Scaling in Open Flue Organ Pipes.* Uppsala: (Almqvist & Wiksell) 1966. XII, 234 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova series. 3.)

Die Bedeutung der Mensuren bei offenen Labialpfeifen ist das Thema dieser umfassenden Studie, die sich mit den akustischen Problemen der Resonanzeigenschaften, Einschwingvorgänge und des spektralen Klangaufbaues von Orgelpfeifen befaßt. An den in schwedischer Sprache geschriebenen Originaltext schließt sich eine englische Kurzfassung an, die nicht nur die wesentlichen Ergebnisse zusammenfaßt, sondern auch einen hinrei-

chenden Einblick in die Arbeitsweise des Verfassers gewährt. Der sehr umfangreiche Abbildungsteil ist ebenfalls zweisprachig beschriftet, außerdem ermöglichen zahlreiche Hinweise im englischen Kurzteil auch ein weitgehendes Verständnis der im Original zitierten oder abgeleiteten Formeln. So ist auch ohne Kenntnis der schwedischen Sprache ein Verständnis des wesentlichen Gedankengutes möglich. Darüber hinaus zeugt das fast hundert Titel umfassende Literatur-Verzeichnis nicht nur von der Sorgfalt des Verfassers, sondern gibt dem interessierten Leser auch Hinweise auf sprachlich zugänglichere Beiträge zu einzelnen Fragen.

Klangliche Untersuchungen an Orgeln sind nicht nur deshalb ein lohnendes Objekt für wissenschaftliche Arbeiten, weil es — auch in Schweden — viele Jahrhunderte alte Instrumente dieser Gattung gibt, sondern auch, weil der Spieler den Klang selbst nicht mehr beeinflussen kann und der Bauweise des Instrumentes erhöhte Bedeutung zukommt. So nehmen die Probleme der Mensurierung (einschließlich des Luftdruckes) und deren klangliche Wirkung schon in den älteren Veröffentlichungen eine wesentliche Rolle ein. Im vorliegenden Beitrag werden diese Zusammenhänge mit Hilfe mathematisch abgeleiteter und teilweise auch empirisch entwickelter Formeln genauestens dargestellt, wobei als wichtiger Parameter noch das Material hinzutritt. Neben den üblichen Stoffen wie Zinn-Blei-Legierungen, Zink und Holz (hier verschiedene schwedische Species) wurden auch Messing als extrem ungedämpfte Wandung sowie Glas und Plexiglas als besonders gedämpfte Materialien in die Untersuchungen einbezogen.

Einen breiten Raum nehmen die Impedanzbetrachtungen für den Pfeifenresonator ein, die ausgehend vom glatten Rohr für die Pfeifenenden sowie die Labialöffnung entwickelt werden. Die Wiedergabe der Ergebnisse ist leider insofern etwas unübersichtlich, als in den Phasenfaktor-Diagrammen bei unterdrücktem Nullpunkt stets ein anderer Darstellungsbereich eingetragen ist, so daß die unterschiedlichen Werte bei den verschiedenen Materialien nicht beim ersten Überblick zu erkennen sind. Beachtlich ist jedoch bei diesen, wie auch den späteren Kurven, der Grad der Übereinstimmung zwischen den gemessenen und den berechneten Werten. Besonders bemerkenswert ist der Einfluß einer Ausbeulung in der Mitte

des Resonanzrohres, die sich nur auf die ungradzahligen Harmonischen auswirkt, also auf jene Teiltöne, die dort ein Druck-Maximum besitzen.

Im Kapitel über das Einschwingverhalten besticht vor allem ein vorangestelltes Diagramm, das in selten zu erreichender Deutlichkeit die Amplituden-Aufstockung bei der Anregung der 10. Oberwelle eines Rohres mit einem Sinuston zeigt. Die Bilder von verschiedenen Orgelpfeifen sind durch die bekannten Vorläufer-Erscheinungen bei höheren Frequenzen und eine entsprechend langsame Entwicklung des Grundtones charakterisiert. Bei den Klangspektren ist vor allem der Vergleich einer alten Pfeife von 1725 mit einer neuen Kopie aufschlußreich, weil diese Kopie nach einer „künstlichen Alterung“ durch ein drei Wochen währendes Dauerblasen bei den tiefen Teiltönen dem Vorbild ähnlicher wurde, während bei den höheren Klanganteilen die Abweichungen zunahm (in der Beschriftung zu Diagramm 7.2 muß es wohl heißen „cirkelpunker“ statt „cirkelleryss“). Interessant ist bei diesem Versuch die Perspektive; während derartige Messungen bisher der Frage galten, wie man neue Pfeifen den „schönklingenden“ alten angleichen kann, steht hier der ehemalige Klang der historischen Pfeifen zur Diskussion. Auch ein Vergleich der Alterung mit der Wirkung von Kernstichen fehlt nicht. Im Zusammenhang damit wird auch der Einfluß des Luftdruckes auf die Tonhöhe und den Klंगाufbau — und zur Erklärung dieser Erscheinung — auf das anregende Spektrum untersucht. Schließlich werden die gesammelten Erkenntnisse über die Funktionsweise der offenen Labialpfeifen in der Aufstellung eines elektrischen Ersatzschaltbildes zusammengefaßt. Die tatsächliche Realisierung dieser Schaltung — die man in anderen Veröffentlichungen leider so oft vermißt — beweist die Richtigkeit der Vorstellungen. Oszillogramme und Kurvendarstellungen weisen ein typisch orgelpfeifen-artiges Verhalten auf. Jürgen Meyer, Braunschweig

Clytus Gottwald: Johannes Ghiselin — Johannes Verbonnet. Stilkritische Untersuchung zum Problem ihrer Identität. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1962). 141, 22 S.

Die vorliegende Arbeit, eine Dissertation aus der Schule Helmuth Osthooffs, unterschei-

det sich von landläufigen „Erstlingswerken“ durch Originalität und Konsequenz der Methode. Gottwald versucht, die alte Frage nach Identität oder Nicht-Identität Ghiselins und Verbonnets durch stilkritische Untersuchungen zu beantworten — ein Versuch, der angesichts der Unzulänglichkeit unseres stilkritischen Handwerkszeugs heute noch ebenso kühn wirkt wie Gombosis stilanalytischer Versuch über Obrecht vor nun 40 Jahren, der aber andererseits gerade angesichts dieser Schwierigkeiten den Verfasser, ähnlich wie seinerzeit Gombosi, dazu zwingt, seine Untersuchungsmethoden zu verfeinern und über sie fortlaufend zu reflektieren. Der Gewinn der Studie ist damit nicht zuletzt ein methodologischer. Daß die so entwickelte Methode der Verfeinerung bedürftig und — wiederum ähnlich wie bei Gombosi — in manchen, auch wesentlichen Einzelheiten durch philologisch-historische Arbeiten inzwischen korrigiert worden ist, spricht keineswegs gegen sie und gegen das Verdienst des Verfassers. Gottwalds Arbeit sollte ebenso wie Gombosis Studie Pflichtlektüre für jeden Wissenschaftler werden, der sich mit musikalischen Kunstwerken der Josquinzeit ernsthaft auseinandersetzen will. Noch aus den Fehlern und Übertreibungen beider Arbeiten läßt sich lernen.

Gottwald gibt zunächst eine Biographie des „Doppelmeisters“ mit sorgfältiger historischer Kritik der bekannten Dokumente und mit einigen neuen, nicht unwichtigen Funden. Die schon hier deutlich werdende Wahrscheinlichkeit, daß Ghiselin und Verbonnet ein und dieselbe Person waren, wurde noch während der Drucklegung der Arbeit zur Gewißheit, als Frank A. D'Accone in Florenz die eigenhändige Unterschrift des „Johannes Ghiselin alias Verbonnet“ entdeckte (Gottwald konnte auf diese dokumentarische Bestätigung seiner Untersuchungsergebnisse wenigstens noch in einer Anmerkung hinweisen). Ein Verzeichnis des relativ kleinen unter beiden Namen überlieferten Werkbestandes schließt sich an, leider ohne thematischen Katalog und ohne systematisch durchgeführte Diskussion der Quellenlage. Für ersteren Mangel wird die begonnene Ghiselin-Gesamtausgabe des Verfassers (*Corpus Mensurabilis Musicae* 23) mit der Zeit entschädigen. Daß das Fehlen einer sicheren quellenkritischen Basis schwerer wiegt, haben die wichtigen und konsequenzreichen Untersuchungen Martin Staeh-

lins gezeigt (*Quellenkundliche Beiträge zum Werk von Johannes Ghiselin-Verbonnet*, AfMw 24, 1967, S. 120–132), nach denen wesentliche Aspekte der Arbeit Gottwalds (Werkbestand, Chronologie, Zuweisung der *Verbonnet*-Messe im Apel-Kodex) neu zu durchdenken sind.

Den Kern der Arbeit, der von diesen Einwänden nicht prinzipiell betroffen wird, bildet jedoch die nach Gattungen gegliederte, innerhalb der Gattungen und in der abschließenden Zusammenfassung um Chronologie bemühte Stilanalyse, mit der die vom biographischen Material her wahrscheinliche These von der Identität Ghiselins und Verbonnets weiter gestützt wird. Konsequenter als Gombosi strebt Gottwald hier von der bloßen Form- und Satzbeschreibung fort zur analytischen Entschleierung tieferliegender Gestaltungs-Tendenzen und -Gesetze und zur ästhetischen Interpretation der Einzelwerke wie der ihnen zugrundeliegenden personalstilistischen Konstanten und Entwicklungen, weitgehend (und gerade im zentralen Punkt, dem ästhetischen Urteil) unabhängig von der historischen Musikanschauung, weitgehend unabhängig auch (und das ist ein wesentlicher Schritt über Gombosis Ansatz hinaus) vom Vergleich mit anderen Komponisten und Kompositionen der Josquinzeit. Ein solcher fast asketischer methodischer Ansatz — zusätzlich verschleiert noch dadurch, daß über ihn nur fall- und schrittweise, nicht im Zusammenhang reflektiert wird — macht die Lektüre des Buches recht schwierig, zumal der Text äußerst konzentriert formuliert ist, die Form- und Satzanalyse teilweise vorausgesetzt wird und die Notenbeispiele (aus verständlichen technischen Gründen) nicht sehr zahlreich und auch nicht sehr instruktiv sind (die Lektüre wird zusätzlich dadurch erschwert, daß der Druck der Arbeit nicht gerade fehlerfrei ist).

Die Schwächen dieses Ansatzes, dessen großer Vorzug seine Konsequenz ist, werden im Detail deutlich. Farbige und unmittelbar einsichtig wird die Darstellung überall dort, wo Werke pointiert verglichen werden, etwa bei der Erörterung verschiedener Sätze über „*De tous biens pleine*“ (S. 100–101) oder bei der scharfsinnigen Untersuchung des dialektischen Verhältnisses von korrekter Deklamation und satztechnischer Differenzierung in der Geschichte der Vergil-Vertonungen im 16. Jahrhundert (S. 109–110). Problematisch erscheint sie überall dort, wo

das Einzelwerk oder der stilistische Einzelzug Anlaß zu weitreichenden ästhetischen Urteilen geben, die teilweise kaum nachvollziehbar sind, so bestechend geistvoll ihre Formulierungen zunächst wirken (das scheint mir für Einzelheiten wie die Urteile über Ghizeghems „*De tous biens pleine*“ S. 100 wie für die abschließende Erörterung über „*unendliche Melodie*“, „*Identität*“ und „*mathematische Konstruktion*“ zu gelten). Und die zeitweise Vernachlässigung der historischen Dimension stilistischer Phänomene rächt sich, wenn ein so unspezifischer Zug wie Zitate aus dem choralen Credo I in einem Messencredo kurzschlüssig als „*Symptom . . . für die Einwirkung einer neuen Religiosität, einer neuen Vertiefung in das Phänomen der Liturgie*“ verstanden wird (S. 56).

Einwände wie diese liegen auf der Hand. Um so notwendiger ist es, nochmals zu betonen, daß sie den Kern der Methode Gottwalds nicht berühren, ja daß gerade sie deutlich machen, wie sehr sich die kritische Auseinandersetzung mit der vorliegenden Arbeit lohnt. Der Verfasser hat mit ihr nicht nur sein eigentliches Problem — die Frage nach der Identität Ghiselins und Verbonnets — gelöst, sondern, weit über den begrenzten Anlaß hinaus, einen wesentlichen Anstoß zur methodischen Vertiefung der Interpretation musikalischer Kunstwerke der Josquinzeit gegeben, eine Gegenposition gegen die konventionell eingeschliffenen Techniken der Analyse gesetzt und einen Weg zur ästhetischen Beurteilung dieser Epoche gewiesen, über dessen Gangbarkeit zukünftig jedenfalls gründlich nachgedacht werden sollte.

Ludwig Finscher, Frankfurt/M.

Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern. Gesammelt, erläutert und mit einer Ikonographie der authentischen Haydn-Bildnisse versehen von László Somfai. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1966 (gemeinsam mit Corvina-Verlag, Budapest). XVIII, 245 S.

Nach früheren Versuchen — genannt sei nur das kleine, 111 Abbildungen enthaltende Buch von R. Petzoldt und E. Crass (*Joseph Haydn, Sein Leben in Bildern*, 1959) — bietet der hier vorzustellende Band die erste profunde Sammlung zeitgenössischer Bilder zu Haydns Leben. Eine Studie über *Joseph Haydn: Äußere Gestalt, Charakter, musikalischer Lebensweg* steht am Anfang. Es folgen

die Bilder zur Biographie; viele von ihnen sind natürlich bereits Gemeingut der Haydnliteratur, der größte Teil aber ist neu und zeugt von dem liebevollen Sammlerfleiß des Herausgebers. Ein *Kommentar* umfaßt die Abschnitte *Abkürzungen*, *Authentische Bildnisse Haydns*, *Quellenverzeichnis* und *Anmerkungen*. Den Schluß bilden sorgfältig erarbeitete Register.

Die 394 Abbildungen sind dem Lebensweg entsprechend geordnet und in vier Perioden unterteilt: *Kinder- und Lehrjahre (1732 bis 1760)*, *Musiker des Fürsten Esterházy (1761 bis 1790)*, *Der unabhängige Künstler (1791 bis 1795)*, *Vollendung (1795—1809)*. Orts- und Gebäudeprospekte, Pläne, Porträts der Menschen, die Haydn begegneten, eine Vielzahl interessanter Dokumente (unter ihnen komplett faksimilierte Wiedergaben des Vertrags über Haydns Anstellung als Fürstlich Esterházyischer Vizekapellmeister und der autobiographischen Skizze aus dem Jahre 1776), zahlreiche Notenautographen, Schriftproben authentischer Kopisten, Titelblätter und einzelne Seiten von Erst- und Frühdrucken, von Textbüchern zu in Eszterháza aufgeführten Opern und dergleichen mehr summieren sich zu einer fesselnden Bildbiographie, kommentiert — neben knappen Erläuterungen Somfais — vor allem durch Auszüge aus Haydns Korrespondenz, seinen Londoner Notizbüchern sowie Zitate aus den ersten Biographien: Georg August Griesingers *Biographischen Notizen über Joseph Haydn* (1809) und Albert Christoph Dies' *Biographischen Nachrichten von Joseph Haydn* (1810). Einige relativ leicht erreichbare Darstellungen vermißt man allerdings, Porträts etwa von Haydns Schüler Peter Hänsel (ein Exemplar des in MGG publizierten Stichs befand sich in Haydns Besitz) oder von Johann Gänsbacher, Wenzel Johann Tomaschek und Johann Friedrich Reichardt, die mit ihren Berichten über Besuche bei Haydn wertvolle Zeugnisse hinterlassen haben; ein Bild Griesingers, in der Haydnliteratur bisher unbekannt, ist neuerdings in *Haydn-Studien, Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts*, Köln 1/2. 1966, reproduziert worden. Unter den Titelblättern Haydn gewidmeter Werke wäre wohl besonders noch das zu Beethovens op. 2 am Platz gewesen. Solch kleine Mängel, zu denen auch manche Flüchtigkeiten im Text zu zählen wären, wiegen jedoch wenig, wenn man die Schwierigkeiten der Materialbeschaffung

bedenkt. Somfai beansprucht gar nicht, etwa ein Gegenstück zu O. E. Deutschs Mozart-Bildband vorzulegen; dies könnte „nur auf der Grundlage einer vielleicht Jahrzehnte dauernden internationalen Zusammenarbeit geschaffen werden“. Was er als einzelner, wenn auch mit Hilfe zahlreicher Bibliotheken, Museen und Kollegen, zusammengetragen hat, bleibt von großem Wert. Das Prinzip, außer „bei Gegenständen wie Statuen, Reliefs, Musikinstrumenten und Andenken“ auf Fotografien zu verzichten, weil eben nur zeitgenössische Darstellungen gebracht werden sollen (dies wird ohnehin lediglich „innerhalb der Grenzen des Möglichen“ verstanden), ist freilich nicht immer einzusehen, da es nicht einmal eine Wiedergabe von Haydns Haus in Eisenstadt zuläßt.

Sein besonderes Verdienst sieht Somfai in der Ikonographie der authentischen Bildnisse Haydns. Hier stand ihm eine Reihe von Vorarbeiten zur Verfügung, die er allerdings nicht ganz genutzt hat. Als die bedeutendsten, weil ähnlichsten Porträts bezeichnet er die Gemälde von Chr. L. Seehas (1785), L. Guttenbrunn (1791?, bisher um 1770 datiert), J. Hoppner (1791), das Ölbild und den Stich von Th. Hardy (1792), die Bleistiftzeichnungen von G. Dance (1794), das Guaschbild J. Zitterers (zwischen 1791 und 1800), die Porzellanbüsten von A. Grassi (1802), die Grassi zugeschriebene Bleibüste (um 1800), die Wachsbüsten F. Chr. Thalers (um 1800), die Marmorbüste von A. Robatz (um 1800) und das in verschiedenen Fassungen überlieferte Wachsmedaillon S. Irrwochs (1803). Ein glücklicher Einfall war es, die Kopfteile dieser manchmal etwas idealisierten Porträts, vereint mit einer Wiedergabe der Totenmaske, auf zwei Seiten zu versammeln (S. Xf.); dies erlaubt „die Rekonstruktion eines Haydn-Bildnisses, das in den wichtigsten Grundzügen authentisch ist“. Als charakteristische Profilansichten werden zudem der gestochene Schattenriß H. Löschenkohls (1785), die anonyme Aquarellminiatur auf Elfenbein (um 1788?) und der anonym gemalte, nach C. F. Pohls Aufschrift aus dem Besitz Johann Elßners stammende Schattenriß (um 1788?) herausgestellt. (Daß es sich beim letzteren um die Silhouette der Sammlung Lavater handeln könne, ist auszuschließen, da die von Griesinger überlieferte Bildunterschrift fehlt.) Mangelnde Porträtstreue zugunsten einer stärkeren Idealisierung zeigen dagegen der Kupferstich

J. E. Mansfelds (1781), F. Bartolozzis Stich nach A. M. Ott (1791) und das Gemälde J. C. Röslers (1799). Zu dieser Gruppe gehört auch die bei der Bewertung von Somfai übersehene Sepiazeichnung V. G. Kiningers (1799), die übrigens 1965 von der Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, erworben wurde. Das Ölbild von I. Neugaß (1805) „zeugt von der mangelhaftigen handwerklichen Fertigkeit des jungen Künstlers“, das J. B. Grundmann zugeschriebene, um 1768 (?) datierte Gemälde „bildet wegen der geringen Ähnlichkeit mit den späteren authentischen Bildnissen einen Sonderfall, wobei man sich jedoch vergegenwärtigen muß, daß das zeitlich nächste edite Bildnis Haydns“ (von Seehas) „wenigstens anderthalb Jahrzehnte später entstanden ist“. Unter die authentischen Porträts gezählt werden außerdem der 1808 von Artaria publizierte Stich D. Weiß' (nach einer antikisierten Büste) und B. Wigands Darstellung der Aufführung von Haydns *Schöpfung* am 27. 3. 1808, auf der jedoch keine Gesichtszüge zu erkennen sind. In den Anhang verbannt sind der Stich von L. Darcis nach P. N. Guérins verschollener Zeichnung und die Medaille von N. M. Gatteaux (beide vermutlich letztlich nach Kininger) sowie das unsignierte Pastellbild der Esterházy-Sammlung, vielleicht „ein mißlungenes Bildnis aus den letzten Lebensjahren“, zu dem Somfai die Vermutung äußert, es könne ein Porträt Michael Haydns sein.

Bildnisse von zweiter und dritter Hand (vor allem nach Mansfeld, Hardy, Zitterer, Kininger, Grassi) wurden — den vergleichenden Bildnachtrag ausgenommen — weder in die Ikonographie noch in den Bildteil des Bandes aufgenommen, „weil sie entweder nur primitive Wiedergaben des Originals (oder oft nur von dessen Kopie) sind oder weil der Künstler, der Haydn selbst nicht kannte, die Gesichtszüge des Komponisten falsch wiedergab oder verzerrte“. Diese radikale Beschränkung hat dahin geführt, die nicht „mit Gewißheit oder hoher Wahrscheinlichkeit als authentisch ermittelten Haydn-Bildnisse“ allzusehr außer acht zu lassen. Die unter den dokumentarischen Nachweisen (S. 221) zitierte Stelle aus Griesingers Brief an Breitkopf & Härtel vom 12. 6. 1799, Haydn sei in England dreimal „gestochen“ worden, hätte beispielsweise interpretiert werden können, daß damit neben Bartolozzis Stich nach Ott und dem

Stich Hardys (!) mutmaßlich derjenige von G. S. Facius nach Hoppner gemeint ist (vgl. E. Vogel, *Joseph Haydn-Portraits* in Jahrbuch der Musikbibliothek Peters V, 1899, S. 19).

Eine Bibliographie des Schrifttums zur Haydn-Ikonographie fehlt leider ebenso wie eine Diskussion der bisherigen Ergebnisse und Irrtümer. Besitzernachweise wären besonders nach dem Aufsatz von M. M. Scott über *Some Haydn Portraits in England* (Monthly Musical Record LXII, 1932, S. 128 f.) zu ergänzen gewesen. Manche Fragen bleiben offen. So reproduzierte H. Marcel (*L'Iconographie d'Haydn* in S. I. M., Bulletin de la Société Française des Amis de la Musique VI, 1910, S. 20) ein seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenes Musikerbildnis der Sammlung Esterházy, früher im Schloß Eszterháza, das nach einer Auskunft Dr. J. Harichs (Wien) dort traditionell für Haydns Porträt gehalten worden ist und also wenigstens zu erwähnen gewesen wäre. Zu Recht ausgelassen sind das von A. Schnerich (*Joseph Haydn und seine Sendung*, 1922, S. 241, ²/1926, S. 215), H. Botstiber (*Joseph Haydn III*, 1927, S. 404) und J. Müller (*Haydn Portraits* in The Musical Quarterly XVIII, 1932, S. 296 f.) genannte Pastellbild im Stift Heiligenkreuz, das — laut Mitteilung des Kustos P. Hadmar — als Porträt Georg Reutters d. J. identifiziert wurde (Abb. in L. Nowak, *Joseph Haydn*, 1951, nach S. 64), sowie das zuerst von Müller wiedergegebene, A. Longhi zugeschriebene angebliche Haydn-Bildnis des Museums von Brooklyn (vgl. H. Lenneberg, *A Negative Contribution to Haydn Iconography: The Longhi Portrait* in Das Haydn Jahrbuch II, 1963/4, S. 64 ff.). Da die Bilder aber nun einmal in die Spezialliteratur Eingang gefunden haben, wäre auch hier, wie bei einigen weiteren Porträts, ein Hinweis dienlich gewesen. Daß authentische Darstellungen übergangen wurden, ist allerdings kaum anzunehmen. Auch für Haydn gilt die generelle Feststellung O. E. Deutschs: „es gibt keine Entdeckungen mehr, wir kennen die historischen Bildnisse der Meister. Was noch entdeckt werden kann, das sind nur falsche Zuschreibungen oder posthume Porträts“ (*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Ikonographie?* in Schweizerische Musikzeitung, 100. Jg., 1960, S. 232). Eine angeblich Haydn darstellende, ganzfigurige Silhouette von „Rossini“ zum Beispiel (P. Barbaud, *Joseph Haydn*, deutsch 1960,

S. 68) ist vermutlich eine Fälschung J. Kudernas (vgl. O. E. Deutsch, *Der Schwarzkünstler Kuderna* in Österreichische Musikzeitschrift XIX, 1964, S. 1 ff.). Nachzutragen wäre aber noch, daß G. Struck auf eine eventuell frühere Fassung des Porträts von Seehas aufmerksam gemacht hat (*Ein neues Haydn-Bild* in Musica VII, 1953, S. 97 ff.).

Trotz der Einwände: Dieses optische Dokument von Haydns Leben, seinem Werk und seiner Zeit ist eine achtenswerte Leistung. Die Ikonographie bildet eine gute Basis für weitere Untersuchungen. Im ganzen: ein ergiebiges, wertvolles und schönes Buch, das nicht so bald überboten werden dürfte.

Günter Thomas, Mönchengladbach

Helmut Osthoff: Josquin Desprez. Erster Band. Zweiter Band. Tutzing: Hans Schneider 1962 und 1965. XII und 243, VIII und 402 S.

Auch wenn man sich angewöhnt hat, große Worte mit Vorsicht zu gebrauchen, wird man das vorliegende Werk epochal nennen müssen. Es ist die erste umfassende Untersuchung über den größten Komponisten zwischen Dufay und Palestrina, praktisch die erste auf Vollständigkeit angelegte und auf der Höhe unseres Forschungs- und Wissensstandes gearbeitete Monographie über einen Komponisten dieser Epoche überhaupt und damit nicht nur eine erschöpfende Abhandlung seines Themas, sondern zugleich ein Beispiel und Muster. Es ist das imponierende Ergebnis einer vieljährigen forscherschen Bemühung, in der die überall spürbare Liebe zum Gegenstand, die Faszination durch Persönlichkeit und Werk Josquins, die gerade in diesem Falle mühevoll und unendlich sich verzweigende und ausweitende Arbeit des Historikers nicht durch schwärmerische Helldenverehrung überlagert, sondern inspiriert und befruchtet hat. Es ist in seiner „josquinisch“ klaren und konzentrierten Bewältigung einer ungeheuren Stoffmasse und nicht zuletzt in seiner literarischen Qualität das Muster einer Arbeit, in der das Thema auf die Darstellung unmittelbar zurückgewirkt hat. Und es bietet mit all dem keineswegs nur den „ersten Versuch zur Gewinnung eines wissenschaftlich fundierten Josquin-Bildes“ (I, S. IX), sondern, für mindestens eine Generation, dieses Josquin-Bild selbst.

Der Verfasser trennt, aus guten Gründen (I, S. IX), Lebens- und Werkbeschreibung,

erweitert aber die Biographie zu einem Zeitbild, in dem das kulturelle Ambiente des Meisters auf den Stationen seines Lebensweges außerordentlich plastisch und mit einer Fülle neuer Ergebnisse und Ausblicke, auch neuer Fakten und Daten zur Biographie selbst, dargestellt ist. Die reiche Ausbeute und die ebenso reichen Anregungen machen schon diesen ersten Teil zu einem Höhepunkt des ganzen Werkes. Wichtig ist dabei vor allem die ausführliche Darstellung der Mailänder Jahre und die naturgemäß hypothetische, aber plausible Datierung einer Reihe von Werken in diese frühe Zeit. (S. 14–15 zur auffallenden Fluktuation des Kapell-Personals in Mailand: Ganz offenbar war die Mailänder Kapelle seit 1471 eine Art Sprungbrett für die Niederländer, die nach Italien drängten. S. 18–19 zur Datierung des „*Tu solus, qui facis mirabilia*“ und zum Problem eines „Mailänder Stils“ und der Mailänder Motettenzyklen: vgl. die Zurückweisung der Ansicht Osthoffs und des Rezensenten durch Edward E. Lowinsky [Renaissance News XVI, 1963, S. 258–261] und Howard Mayer Brown [Mf XX, 1967, S. 219–220]. Ich halte jedoch Osthoffs und meine Hypothese nach wie vor, ohne an dieser Stelle ausführlicher argumentieren zu können, für plausibler als diejenige Lowinskys und Browns.) — Wichtig ist ebenso die Schilderung von Josquins Beziehungen zu Serafino dall'Aquila und Paolo Cortese in Rom und die Auswertung des Musikerkapitels in Corteses *De cardinalatu libri tres*. (S. 37: ob Cortese wirklich nur „ein Laie mit begrenztem Blickfeld“ war, scheint mir fraglich zu sein; immerhin sind seine Urteile recht sachkundig, und die Erwähnung Spataros unter den Komponisten kann auch als Zeugnis persönlicher Verbindung — über Corteses sogenannte Akademie? — und intimer Sachkenntnis gedeutet werden. Vgl. jetzt auch die ausführliche Interpretation der Cortese-Stelle bei Nino Pirrotta, *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, JAMS XIX, 1966, S. 127–161.) — Besonders wichtig und ertragreich sind schließlich die Kapitel über Josquin und Ludwig XII., die scharfsinnigen biographischen Interpretationen des fünfstimmigen „*De profundis*“ und der Chansons „*Cueurs desolez par toute nation*“ und „*Plus nulz regrets*“. Die abschließende Darstellung der Persönlichkeit Josquins ist in der einfühlsamen und zugleich philologischen exakten Synopsis und

Auswertung eines verstreuten und relativ kleinen Quellenbestandes zu einem Persönlichkeitsbild von erstaunlicher Lebensfülle, Unmittelbarkeit und Vielschichtigkeit ein wahres Kabinettstück historischer Interpretation. (S. 89: die vielumstrittene Lutherstelle über „des Finken Gesang“ ist doch wohl anders zu deuten, nämlich so, daß sich „des Finken Gesang“ auf die Negation des vorhergehenden Satzes bezieht, nicht auf dessen positiven Inhalt: des Finken Gesang ist „nicht gezwungen“, ebenso wie „Josquini Gesang“, und der „Fink“ ist der Singvogel, dessen „natürlichem“ Gesang derjenige Josquins analog ist, nicht der Komponist Heinrich Fink, den Luther ja übrigens schätzte, dessen Tod er betrauerte und dessen „Gesang“ er kaum als gezwungen und durch Regeln gehemmt charakterisiert hätte. Ich beziehe mich mit der hier angedeuteten Interpretation auf einen in Bälde erscheinenden Aufsatz Walter Wioras, der das Problem ausführlich behandeln wird.)

Die Werkbeschreibung ist nach Gattungen und innerhalb der Gattungen nach der mutmaßlichen Chronologie gegliedert, für die eine Anzahl biographisch zu datierender Werke wenigstens einige Fixpunkte liefert. Wo diese fehlen, setzt die (natürlich immer mit äußerster Vorsicht gehandhabte) Datierung eine im ganzen geradlinige Stilentwicklung von der Dufay-Ockeghem-Nachfolge zu einem Spätstil voraus, der sich etwa in der *Missa Pange lingua* und in den spätüberlieferten Psalm-Motetten manifestiert; zusätzliche Datierungskriterien liefert die Quellenlage, die sehr detailliert berücksichtigt wird und die die Wertung der Quellen, welche die Josquin-Gesamtausgabe vermischen ließ, weitgehend nachholt. Die so gewonnene Chronologie wirkt insgesamt überzeugend; daß sie, ebenso wie die vorausgesetzte Konsequenz der personalstilistischen Entwicklung, hypothetisch bleibt, betont der Verfasser selbst, expressis verbis wie auch implicite in der Vorsicht, mit der er sie entwirft.

Dieselbe sympathische und philologisch redliche Vorsicht beherrscht die Diskussion der Echtheitsfragen, die in allen Gattungen, vor allem aber bei den spätüberlieferten Psalmen auftreten. Da auch Josquins unzweifelhaft echte Psalm-Motetten vermutlich Spätwerke sind, weicht Osthoff im Psalmen-Kapitel von seinem Ordnungsprinzip ab, verzichtet auf eine detaillierte Chrono-

logie und bespricht den überlieferten Werkbestand nach der Quellenlage, die zugleich das wesentliche Kriterium der Echtheitsbestimmung ist, während die Stilanalyse in dieser Werkgruppe, bei der außerordentlich leichten Imitierbarkeit und entsprechend weitverbreiteten Imitation des Josquinschen Psalmenstils, für die Echtheitsbestimmung ist, während die Stilanalyse in dieser Werkgruppe, bei der außerordentlich leichten Imitierbarkeit und entsprechend weitverbreiteten Imitation des Josquinschen Psalmenstils, für die Echtheitsbestimmung kaum zuverlässige Indizien liefert. Bei aller hier gebotenen und vom Verfasser mustergültig geübten Vorsicht bleiben freilich nicht wenige Einzelfälle ungeklärt und bleibt die Gesamtsituation gerade bei den Psalmen unbefriedigend — etwa dann, wenn man ein Werk wegen seiner hohen Qualität und mancher außerordentlicher Stilzüge Josquin zuschreiben möchte, gerade diese Stilzüge aber aus dem „Psalmenstil“ des Komponisten und seiner unmittelbaren „aemulatores“ doch deutlich herausfallen (II, S. 145: setzt eine Stelle wie Beispiel 75 nicht schon den Chansonstil der Jannequinzeit voraus?).

Osthoffs Messenkapitel verfolgt Josquins langen Werdegang von der Dufay nahestehenden *Missa L'ami Baudidon* bis zur *Missa Pange lingua* — einen Werdegang, der sich in der Tat wie eine imponierend konsequente, geradlinige Entwicklung darstellt. Die Sonderstellung der *Pange-lingua*-Messe am Ende dieses Weges, ihr „ausgespartes“, klassisch beruhigter und gefilterter Spätstil, wird in einer mustergültig präzisen und pointierten Analyse scharf herausgearbeitet. Dagegen scheinen mir die Zweifel an der Echtheit der *Missa Mater patris* problematisch zu sein: wer, wenn nicht Josquin, hätte sich so souverän über alle Tradition und Regel hinwegsetzen, hätte ein solches nicht nur bei ihm, sondern offenbar in der Messenkomposition des ganzen Zeitalters singuläres Experiment wagen dürfen? Seine satztechnischen Primitivismen erklären sich aus diesem Experiment-Charakter ebenso wie seine repräsentative Einordnung in Petruccis Messenbüchern (als Nr. 1 des dritten Buches, 1514: wie im ersten Buch also eine technische tour de force am Anfang des Bandes!). — Dagegen haben sich die Echtheitszweifel an der *Missa Da pacem*, die ich beim New Yorker Kongreß angemeldet hatte (Kongreßbericht New York 1961, Bd. II, S. 64) durch Unter-

suchungen von Edgar H. Sparks inzwischen erheblich verstärkt (vgl. *Current Musicology* 1965, S. 7).

Die Behandlung der Motetten ist nach liturgischen bzw. textlichen Kriterien unterteilt (Sequenzen, Antiphonen, Magnificat, Hymnen usw.), nichtliturgische Andachtstexte, Bibeltexte, innerhalb dieser Gruppen soweit wie möglich chronologisch geordnet. Der Frühzeit, vor allem den Mailänder Jahren, wird überzeugend eine Anzahl von Sequenzen, Antiphonen und Passionsmotetten zugeordnet, die alle wesentlichen Elemente des „Mailänder Stils“ in wechselnden Konstellationen sehr deutlich ausprägen. Im Mittelpunkt der Untersuchung aber stehen natürlich die Motetten über biblische Texte, besonders die Davidsklagen und die Psalmen, an denen vor allem der von Josquin vielleicht inaugurierte, jedenfalls entscheidend vorangetriebene Prozeß der „*Versprachlichung der Musik*“ (I, S. XI) sichtbar gemacht wird. Die weltlichen Werke, deren Stellenwert in der musikalischen Landschaft der Josquinzeit sehr fein und präzise ermittelt wird (II, S. 133), treten gegenüber dieser jedenfalls historisch zentralen Werkgruppe etwas zurück, ohne daß ihre Interpretation darum vernachlässigt würde. Ein Epilog (II, S. 241—259) entwirft ein ebenso konzentriertes wie vielschichtiges Gesamtbild des Josquinschen Schaffens und betont noch einmal das „klassische“ Maß seines humanistisch-renaissancehaft getönten Spätstils (S. 251). Werkverzeichnisse, Register und ein umfangreicher Notenanhang schließen die Arbeit ab; Nachträge und Berichtigungen setzen sich vor allem mit jüngster Literatur auseinander. (II, S. 309—310: die Hypothese, das Fresko der artes liberales in der Kathedrale von Puy biete u. a. Porträts von Erasmus von Rotterdam und Josquin, wird mit Recht zurückgewiesen. Zu dem von diesen Zuschreibungen unabhängigen musikalischen Aspekt des Freskos — der Zuordnung der Musik zu Grammatik, Logik und Rhetorik — vgl. aber die Rezension Lowinskys, a. a. O., S. 256—257.)

Osthoffs Studie — wir wiederholen es — ist ein monumentales, ja ein epochales Werk, mit dem der Verfasser sich „*a position of immortality in the annals of musicology*“ erobert hat (Lowinsky, a. a. O., S. 262) und für das ihm die Musikwissenschaft auf Jahrzehnte respektvoll dankbar sein wird. Es ist unmöglich, im Rahmen einer Rezension die

Fülle der Erkenntnisse und Anregungen, die diese beiden (vom Verleger übrigens hervorragend schön und großzügig ausgestatteten) Bände in sich schließen, auch nur anzudeuten. Und es wird nicht als kleinliche Kritzelei mißverstanden werden, wenn wir abschließend dem Bedenken Raum geben, ob nicht die Methode der Interpretation, derer sich der Verfasser bedient, stellenweise — durch die zu interpretierenden Werke selbst — ein wenig eingeengt, allzusehr auf eine bestimmte Blickrichtung bezogen wird. Die späten Psalmtexten legen es nahe, nicht nur eine konsequente Stilentwicklung zu hypostasieren, sondern auch und vor allem diese Entwicklung als eine „Verbesserung“, Intensivierung, „Verschärfung“ des Wort-Ton-Verhältnisses zu verstehen. Da aber der Stil dieser späten Psalmen in auffallendem Maße auf ein grammatikalisch und prosodisch korrektes, rhetorisch gehobenes „Aussprechen“ des Textes, viel weniger auf dessen affektive Darstellung, symbolische Interpretation und seelisch erfüllte Umschmelzung in Musik zu zielen scheint, tritt leicht allzusehr in den Hintergrund, daß diese zugespitzte Konsequenz teuer erkauft ist: mit einer (zugespitzt gesagt) „Entmusikalisierung“, die selbst in großen Werken wie der *Pange-lingua*-Messe viel deutlicher noch in den Psalmen, die Gefahr eines nahezu mechanischen Deklamierens, einer schematischen „Abhandlung“ des Textes sichtbar werden läßt. Das „*Plauxit autem David*“ erreicht seine heute wie um 1500 geradezu ungeheure Ausdrucksintensität trotz aller Deklamationsfehler und grammatikalischer Sorglosigkeiten und transzendiert alle interpretatorischen Begriffe, die aus Humanismus- und Renaissance-Tendenzen abzuleiten sind; das „*Memor esto*“ erscheint dagegen vergleichsweise als ein zwar konsequent und scharfsinnig rhetorisches, aber gerade darin eher klassizistisch als klassisch wirkendes Kunststück, sehr nahe der Schwelle, jenseits derer Musik durch Deklamation ausgetrieben wird. Das Beispiel kann vielleicht zeigen, wo eine weitere Aufgabe der Forschung liegen könnte: in einer Differenzierung des analytischen Begriffsapparates, die formale Textdarstellung, musikalisch-rhetorisches „Sprechen“, Affektgestaltung, symbolische Darstellung insbesondere religiöser Inhalte begrifflich klar (und praktikabel) zu scheiden hätte. Das Beispiel zeigt aber jedenfalls, daß das Thema Josquin unerschöpflich ist. Dieses unerschöpfliche

Thema nicht nur angeschlagen, sondern zum ersten Male durchgeführt und mit dieser Durchführung ein verpflichtendes Modell entworfen, ein sicheres Fundament gelegt zu haben, auf dem sich „kontrapunktisch“ weiterarbeiten läßt, ist das große, das historische Verdienst des Verfassers.

Ludwig Finscher, Frankfurt/M.

The Mozart Companion. Edited by H. C. Robbins Landon & Donald Mitchell. London: Faber and Faber (1965). XV, 397 S.

Die erste, zum Mozartjahr 1956 erschienene Auflage des vorliegenden Werkes ist in dieser Zeitschrift von Willi Kahl besprochen worden (Mf IX, 1956, S. 311–312). Die Neuauflage ist eine Paperback-Ausgabe zu entsprechend billigem Preis; sie bietet den ungekürzten Text einschließlich aller Notenbeispiele, nur die acht Bildtafeln sind der verlegerischen Kalkulation zum Opfer gefallen, und das Format ist etwas kleiner geworden. Was Kahl vor 10 Jahren über den Inhalt des Bandes schrieb, gilt grundsätzlich noch heute und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Wohl jeder, der sich mit Mozart befaßt, wird oft genug erfahren haben, wie gewichtig und anregend diese zwölf zu einem wohlgelegenen „Symposium“ gerundeten Aufsätze waren und geblieben sind. Daß der Text der Beiträge bis auf kleine Korrekturen und Ergänzungen (vor allem in den Literaturverzeichnissen) unverändert geblieben ist, ergibt sich aus den technischen Notwendigkeiten eines auf Billigkeit bedachten Nachdrucks; das Buch spiegelt also nicht in allen (vor allem philologischen) Einzelheiten den augenblicklichen Stand der Mozartforschung, aber um so deutlicher treten nach 10 Jahren der Charakter der einzelnen Beiträge, ihr spezifisches Gewicht und ihre Eigenart hervor. Das Mozart-„Bild“, das sich aus ihnen zusammenschauen läßt, mag in Einzelstücken veraltet sein — für sich genommen haben sie ihre Frische und ihren Wert überraschend gut über ein Jahrzehnt emsiger Detailarbeit hinweg bewahren können.

Ludwig Finscher, Frankfurt/M.

Walter Gerstenberg: Über Mozarts Klangwelt. Rede bei der Übernahme des Rektorats am 18. Mai 1965. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1966 (Tübinger Universitätsreden 24) 25 S.

In seiner Rektoratsrede stellt Walter Gerstenberg in den Mittelpunkt einer von hoher Warte aus gesehenen Gesamtschau von Mozarts Wesen und Schaffen „die Frage des Zusammenhanges, ja vielleicht sogar der Identität menschlicher und musikalischer Charaktere“. Mozarts Welt ist eine Klangwelt, in der das Instrumentale und das Vokale in fruchtbarem Austausch nebeneinanderstehen. Für sein Operschaffen bildet der Mensch „mit seinem Widerspruch“ den Mittelpunkt, wie es vor allem in den Ensembles und ganz besonders in den Finali zum Ausdruck kommt, aber auch für seine Instrumentalmusik ist nach den Anschauungen der zeitgenössischen Ästhetik das vorwaltende Leitbild „der Begriff des Charakters“. Das Gesetz der reifen Mozartschen Kunst besteht in der engen Wechselwirkung zwischen ihren beiden Hemisphären. In diesem Zusammenhang weist Gerstenberg darauf hin, daß die Opern der Reifezeit jeweils umgeben sind von einem Kranz bedeutendster Instrumentalwerke und daß das Ineinanderfluten von Oper und Instrumentalmusik grundsätzlich auch im Spätwerk weiterwirkt. Mit diesem Nachweis eines dramatisch-musikalischen Doppelbedürfnisses ist die eingangs gestellte Frage weitgehend beantwortet. Zugleich dürfte, wenn man den Gedankengängen der Rede weiter folgt, hier die Erklärung für die Universalität des Schaffens liegen, die Mozart vor allen anderen Komponisten auszeichnet. In einer Anwendung des Diltheyschen Wortes über Mozarts Ensembles, die „den Reichtum des Lebens in einem Moment zum Gefühl bringen“, auf das Ganze der Mozartschen Kunst klingt die anregende Schrift aus.

Anna Amalie Abert, Kiel

Max Reger zum 50. Todestag am 11. Mai 1966. Eine Gedenkschrift. Herausgegeben von Ottmar Schreiber und Gerd Sievers. Bonn—Hannover—Hamburg—München: Ferd. Dummlers Verlag 1966. 217 S. (Veröffentlichungen des Max-Regger-Institutes. Elsa-Regger-Stiftung, Bonn. 4.)

Die Reger-Literatur ist, gemessen an ihrem Umfang, für die exakte Forschung nicht immer ergiebig. In ihren Anfängen, zu Lebzeiten des Komponisten, hat sie sich vielfach in Polemik und Apologetik festgefahren; und auf Regers Tod folgten zunächst jahrzehntelang Memoiren. Das ist nicht

abwertend zu verstehen; denn es galt, sich der Zeugnisse derjenigen zu versichern, die Reger noch selbst erlebt hatten und daher Authentisches zu berichten wußten. Heute leben aus dem Kreise der engeren Bekannten Regers nur noch wenige, und daher scheint auch die Zeit gekommen, Regers Werk und Persönlichkeit mehr als bisher mit den Augen des kritischen Historikers zu sehen.

Die vorliegende Festschrift steht gleichsam auf der Schwelle zwischen beiden Etappen. Ziemlich genau die Hälfte nimmt der weitgehend unveränderte Nachdruck der biographischen Kapitel aus dem 1923 erschienenen Reger-Buch von Guido Bagier ein, erweitert durch einen Anhang Max Reger und die Gegenwart, der durch Überlieferungen einiger Äußerungen Paul Hindemiths und Arnold Schönbergs über Reger einiges Interesse beanspruchen darf. Obwohl der Verfasser zuvor bemerkt, er habe einige wesentliche Korrekturen angebracht, „die sich auf Daten und Hinweise der Reger-Forschung beziehen, welche damals noch nicht zur Verfügung standen“, ist z. B. Regers Wiesbadener „Sturm- und Trankzeit“ mit derselben Diskretion behandelt wie vor 43 Jahren, obwohl wir inzwischen in Fritz Steins Berichten (Max Reger, Potsdam 1939) eine ziemlich entgegengesetzte und vermutlich doch wohl wahrheitsgetreuere Schilderung dieser Zeit besitzen. — In sorgfältiger Kleinarbeit hat Helmut Niemann ein Bild der Münchener Jahre Regers entworfen (der abgedruckte Beitrag ist Auszug eines ausführlicheren maschinenschriftlichen Originals), das erkennen läßt, daß Reger von der Münchener Kritik im allgemeinen keineswegs so abfällig beurteilt worden ist, wie er selbst und seine Biographen das oft dargestellt haben. Neu ausgewertet werden konnten hierzu Regers Briefe und Karten an Theodor Kroyer, die dieser zu Lebzeiten, auf eine Spezialarbeit hoffend, der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht hat. Man erkennt aus ihnen aufs neue, wie zerbrechlich Regers nach außen hin zur Schau getragene „Wurschtigkeit“ im Grunde war und wie er (darin Bruckner verwandt) immer wieder der Bestätigung durch die Mitwelt bedurfte, wie er freilich (anders als Bruckner) auch immer wieder alles in Bewegung setzte, um eine solche Bestätigung, auf die er ein Anrecht zu haben glaubte, zu erlangen. In dem Augenblick, in dem Kroyer ihm

diesen Dienst erfüllt hat, erlahmt auch die Korrespondenz. — Regers geistliche Musik wird aus evangelischer Sicht von Oskar Söhngen und aus katholischer von Alfred Becker betrachtet, wobei beide zu übereinstimmenden Ergebnissen kommen: erst allmählich ist die Zeit reif geworden zu einer vorurteilslosen Sicht des geistlichen Werkes Regers, das, obwohl es in der Mehrzahl (und gerade in seinen Meisterleistungen) nicht liturgisch gebunden ist, doch als Zeugnis einer tiefen Frömmigkeit seinen unverlierbaren Wert hat.

In speziellere Fragestellungen dringen die beiden folgenden Beiträge vor, die jeweils die Möglichkeit ausnutzen, mit Hilfe älterer Niederschriften die Entstehungsgeschichte eines Werkes zu erhellen. Helmut Rösner weist in einer Studie über die Violinsonate op. 72 zunächst auf deren motivische Einheitlichkeit hin, kann aber außerdem im Besitz der Münchener Städtischen Musikbibliothek noch eine mit Bleistift geschriebene Entwurfsfassung nachweisen, die wichtige Erkenntnisse zu Regers Kompositionstechnik verrät: Obwohl in der Entwurfsniederschrift vieles nur angedeutet wird oder gar unausgefüllt bleibt, „war das Werk für Reger so gut wie fertig komponiert. Die endgültige Reinschrift bedeutete dann für ihn wohl nur mehr ein Nachschreiben — nicht von einer Notenvorlage, sondern von seinem musikalischen Vorstellungsvermögen, das die Andeutungen der Skizze bereits vollständig vor sich sah“. In der beigefügten Tabelle sollte sich der Verfasser allerdings bemühen, die Darstellung mehr der Werkgenese entsprechend zu formulieren. So ist z. B. in Satz 1, Takt 11 bis 12, nicht der Entwurf „melodisch geändert“, sondern selbstverständlich die Druckausgabe; in Takt 17 ist nicht im Entwurf ein Takt „eingeschoben“, sondern in der Druckausgabe ist dieser Takt ausgelassen usw. — Auch zu Regers Klarinettenquintett op. 146 hat ein Bleistift-Entwurf existiert, wie Kurt Dorf Müller in einem ebenso erkenntnisreichen wie in der Darstellungsform gelungenen (und daher besonders lesenswerten) Beitrag belegen kann; doch ist dieser Entwurf heute nicht mehr nachweisbar. Dafür ist aber zusätzlich zur autographen Partitur noch das Fragment eines ursprünglich geplanten andersartigen Schlußsatzes vorhanden, dessen Niederschrift Reger abgebrochen hat. Daß sich hieran insbesondere für die Gesamtform und ihre motivischen Zusammenhänge

mancherlei Erwägungen anknüpfen lassen, liegt auf der Hand. Endlich ist auch ein Vergleich mit den Werken gleicher Besetzung von Mozart und Brahms fruchtbar. — Gerd Sievers gibt schließlich einen Überblick über das Zustandekommen der Reger-Gesamtausgabe, die gegenwärtig im Wiesbadener Verlag Breitkopf & Härtel erscheint.

Eine Kleinigkeit ist den Redaktoren entgangen: Auf S. 191, Anm. 4 wird Bagiers Biographie von 1923 (S. 114/115) zitiert, obwohl sich derselbe Wortlaut ja auch oben auf S. 94 im Wiederabdruck findet.

Alfred Dürr, Göttingen

Magdeburger Telemann-Studien. Heft I. Richard Petzoldt: Telemann und seine Zeitgenossen. Heft II. Karin Zauft: Telemanns Liedschaffen. Magdeburg: Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1966 und 1967. 12 und 24 S.

Der rührige Magdeburger Arbeitskreis hat nunmehr begonnen, die Ergebnisse der praktischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk und dem Wirken des bedeutendsten Musikers dieser Stadt in einer Schriftenreihe festzuhalten. Wenn Richard Petzoldt in einem ersten schmalen Band Telemann den ihm gebührenden Platz im Kreise seiner Zeitgenossen anzuweisen versucht, so kann es sich zugunsten der Sache nur um knappe Hinweise handeln. Sie werden weitere Einzeluntersuchungen anregen, sie machen neugierig auf die schon lange angekündigte umfangreiche Telemann-Biographie. Unverkennbar ist das Anliegen Petzoldts, die Einwirkungen der Umwelt, die Auswirkungen der verschiedenen amtlichen Positionen als Merkmale für die Eigenart des kompositorischen Schaffens Telemanns und seiner großen Antipoden Bach und Händel in den Vordergrund zu rücken. Andererseits werden neue Aspekte eröffnet, etwa bei der Erörterung von Telemanns Beziehungen zum Ausland oder bei der Frage nach dem Verhältnis seines „Quadro“ zu frühen Streichquartetten.

Das schon von Petzoldt angedeutete Problem, Telemanns liedhafte Kompositionen in Beziehung zu setzen zum späteren „Lied im Volkston“ hat Karin Zauft in einer vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Halle betreuten Diplomarbeit ausführlich behandelt. Als Heft II der Magdeburger-Telemann-Studien liegt nun eine

gedruckte Kurzfassung vor, welche die wichtigsten Ergebnisse zugänglich macht. Telemanns Lieder und Oden stellen gegenüber der *Singenden Muse* oder dem *Tafelkonfekt* die erste Sammlung von Liedkompositionen eines einzigen Autors dar. Je nach Anlaß und Ziel sind sie mehr belehrend oder mehr unterhaltend, alle aber zeigen als Hintergrund die weitreichenden literarischen Kenntnisse Telemanns. Sehr genau herausgearbeitet sind die Verbindungslinien zu den verschiedenen musikalischen Quellen, zum Tanztypus französischer oder polnischer Herkunft, zum Liederrepertoire Leipziger Studenten, zur empfindsamen Arie bürgerlicher Musikliebhaber. Wie sich mit Telemanns Kompositionen die Gattung des weltlichen Sololiedes gefestigt hat, welchen Anteil diese an den darauf folgenden Werken seines Paten Carl Ph. E. Bach und seines Enkel-schülers J. A. P. Schulz haben, ist hier zum ersten Mal mit reichhaltigem Material belegt worden, wenn auch für das Verhältnis von Wort und Ton bei Telemann noch Fragen offen bleiben mußten.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Georg Philipp Telemann. Leben und Werk. Beiträge zur gleichnamigen Ausstellung 22. Juni bis 10. September 1967 im Kulturhistorischen Museum Magdeburg. Magdeburg: Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1967. 81 S.

Wer den graphisch gut gestalteten und mit Bild- und Dokumentenwiedergaben reich ausgestatteten Katalog der Telemann-Ausstellung während der Magdeburger Festtage in die Hand nahm, konnte nicht erwarten, eine ganze Reihe von biographischen, kulturgeschichtlichen und musikwissenschaftlichen Beiträgen vorzufinden, welche die dem Besucher dargestellten Themenkreise vertiefen und erläutern. Das auch in beiden Konferenzen immer wieder anklingende Motiv „Telemann im Bannkreis der Aufklärung“ wird von Walther Siegmund-Schultze in der Gesamtschau der geisteswissenschaftlichen und soziologischen Aspekte dargestellt und an Detailfragen melodischer Verbindungszüge erörtert. Wolf Hobohm berichtet anhand der Autobiographien und der Dokumente von Telemanns Jugendjahren, von seinen Studien und den ersten Ämtern in Leipzig, Sorau und Eisenach. Es folgt die durch viele Einzelheiten bereicherte Darstellung der Lebensumstände und Amtspflichten

in Frankfurt und Hamburg durch Willi Maertens. Die mit großer Kenntnis zusammengetragenen Dokumente zeigen den selbstbewußten, unabhängigen Künstler, sie belegen aber auch Telemanns weitreichende Verbindung zu ausgezeichneten Persönlichkeiten seiner Zeit aus dem politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Leben. *Briefe von und an Telemann* behandelt Hans Grosse. Sein Überblick läßt die Notwendigkeit der angekündigten Ausgabe deutlich werden. Günter Fleischhauer schließlich hat die Nachweise zur *Telemann-Renaissance unserer Zeit* gesammelt und erläutert sie im letzten, wieder mit vielen Photographien ausgestatteten Beitrag. Manches ist als schnell vorübergehendes Tagesereignis nur für einen Augenblick der Öffentlichkeit sichtbar geworden. Hier wurde alles gesammelt und gesichtet, hier ist eine durch ihren Umfang bedeutende und durch ihre Intensität fortwirkende Dokumentation ins Leben gerufen worden. Sie spiegelt darin die dem ganzen Magdeburger Telemann-Kreis eigene Liebe zum Gegenstand und Zuverlässigkeit in der Arbeitsweise.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Giles & Richard Farnaby: Keyboard Music. Transcribed and edited by Richard Marlow. London: Stainer and Bell Ltd 1965. XXV und 145 S. (Musica Britannica. XXIV.)

Der vorliegende Band setzt die Reihe der in Musica Britannica bereits früher erschienenen Gesamtausgaben von Meistern der englischen Virginalmusik fort mit dem reizvollen Opus des Außenseiters unter den meist professionellen Musikern dieser Komponistengruppe, des Schreiners und (wahrscheinlich) Virginalbauers G. Farnaby, sowie den wenigen erhaltenen Kompositionen seines Sohnes Richard. Über Eigenart und Qualität des klavieristischen Opus Farnabys, das seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts bekannt ist (vgl. unten), braucht an dieser Stelle nichts gesagt zu werden; die jüngste Charakterisierung bot der Herausgeber der Neuausgabe (*The Keyboard Music of Giles Farnaby*, in: Proceedings of the Royal Musical Association 92, 1965/66, S. 107 ff.).

Von den 53 unter G. Farnabys Namen überlieferten Stücken sind 52 im *Fitzwilliam Virginal Book* enthalten, davon 45 als Unica (die entsprechenden Zahlen für R. Farnaby

lauten 4, 4, 3). So ist eine Farnaby-Gesamtausgabe von der Problematik von Komponisteneditionen, auf die M. Reimann in ihren Rezensionen früherer Bände der Reihe nachdrücklich hingewiesen hat (vgl. Mf XVII, S. 334 ff. und 337 ff.), relativ wenig belastet, wenngleich nicht verschwiegen werden darf, daß bei den sieben in mehreren Quellen überlieferten Stücken G. Farnabys in vier Fällen zwei oder drei Komponistennamen konkurrieren (Nr. 24, 28, 35, 47). Aus der Überlieferungslage resultiert die Tatsache, daß eine nahezu vollständige Farnaby-Ausgabe bereits in der Edition des *Fitzwilliam Virginal Book* von J. A. Fuller Maitland und W. Barclay Squire (Leipzig 1899) enthalten ist (so daß die vorliegende Neuausgabe für diejenigen an englischer Tastenmusik Interessierten, die auf die Edierung der umfangreichen noch ungehobenen Schätze besonders in den Quellen des 16. Jahrhunderts warten, als Luxus erscheinen mag).

Von der älteren Quellenedition unterscheidet sich die Neuausgabe — abgesehen von der Auswertung weiterer Quellen für neun Stücke — durch die Emendierung gelegentlicher Übertragungsversehen, häufiger durch Abweichungen vom Quellentext (dessen Qualität sehr unterschiedlich ist) mit dem Ziel, einen musikalisch in sich stimmigen Notentext herzustellen, wobei besonders Modifikationen der Akzidentiensetzung notwendig waren. Zuverlässige Rechenschaft über Lesartendifferenzen und Herausgeberzutaten geben Vorwort und Kritischer Bericht.

Aus dem einleitenden Textteil ist der *Calendar of the Life of Giles Farnaby* (S. XIX bis XXII) hervorzuheben, in dem der bisher umfassendste, z. T. auf hier erstmals veröffentlichten Forschungen des Herausgebers beruhende Abriss von Farnabys Biographie vorliegt.

Die drucktechnische Ausstattung des Bandes durch den Verlag zeigt durchweg die von der Publikationsreihe gewohnte hohe Qualität.

Werner Breig, Freiburg i. Br.

Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke. Hrsg. von der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, Graz. Serie VI — Instrumentalmusik. Band 1. Werke für Tasteninstrumente. Vorgelegt von Friedrich Wilhelm Riedel. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter und Graz: Akademische Druck-

und Verlagsanstalt 1964. XII, 85 S. und 7 Taf.

Dieser Band ist eine typische Illustration zu dem Fragenkomplex, den die Referentin in Mf XV/4, in den Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 16 und in den Besprechungen der *Musica-Britannica*-Ausgaben von Bull und Gibbons in dieser Zeitschrift aufgeworfen hat. Wir haben die Gesamtausgabe der Werke für Tasteninstrumente von Johann Joseph Fux vor uns, ohne auch nur für ein Stück der unbedingten Autorschaft von Fux gewiß zu sein, da Autographe und Primärdrucke fehlen und die Zusprechung nur aus Sekundärquellen erschlossen werden konnte.

Es versteht sich bei dem Herausgeber von selbst, daß Handschriftenbeschreibung-, Ortung und -Vergleich mit größter Genauigkeit vorgenommen und daß viele seiner Argumente, die für Fux sprechen, nicht von der Hand zu weisen sind. Sicher indes ist man nirgends. Ob z. B. die Tatsache, daß von sechs Manuskripten, die denselben Schreiber aufweisen wie die Quelle B, zwei aus Muffats Besitz stammen, die Folgerung rechtfertigt, daß folglich alle sechs Muffat zuzuordnen sind, bleibt fraglich. Ein und derselbe Schreiber kann ohne weiteres für mehrere Auftraggeber gearbeitet haben (S. 65). Ebenso muß leider vorerst Vermutung bleiben, daß die Quellen ABCD nach Vorlagen von Fux gearbeitet sind, wenn auch die Sonatenarrangements in A und Wien MKV XIV, 703 übereinstimmen. Der Herausgeber selbst bietet solche Ergebnisse mit aller Reserve (S. 72). Er betont auch mehrfach, daß „*authentische Fassungen*“ der hier vorgelegten Stücke fehlen und daß die Stücke so geboten werden, wie sie damals „*praktisch musiziert wurden*“ (S. XII, S. 72). Wenn der Herausgeber bei dieser Gelegenheit sich selbst zitiert (Fußnote 16), so sei erlaubt, darauf aufmerksam zu machen, daß die Referentin solche Tatbestände bereits in Mf XI/2 und XV/4 dargelegt hat. Es fehlen aber nicht nur authentische Fassungen der Sätze, es fehlen auch übereinstimmende Benennungen der Gattungen und Titel der Stücke (man vgl. das Lesartenverzeichnis) und übereinstimmende Anordnung der Sätze (S. 72), was alles erst erlauben würde, sie als reguläre *Parthien* zu bieten. Die *Parthien* sind entweder nur mit dem ersten Stück genannt (Nr. 5a, Nr. 6 Quelle G), oder nur eine Quelle nennt die Reihe *Parthia* (Nr. 4), oder

der Autor erscheint nur beim ersten Stück einer Reihe (Nr. 9), sofern er überhaupt erscheint. Wie groß die Unsicherheit ist, beweist die Tatsache, daß der Herausgeber sich veranlaßt sieht, eine Suite in zwei Fassungen zu bringen (Nr. 5) und von Nr. 6 eine Mischfassung aus verschiedenen Quellen zu bilden. Die Fassungen weichen aber viel weniger voneinander ab, als man das sonst in solchen Fällen gewohnt ist.

Die Zusammenstellungen der *Parthien* erfolgten nach „der Qualität der Überlieferung“, nach einem diplomatischem Prinzip also (S. IX). Warum die Tonartenfolge sich nicht als Ordnungsprinzip empfahl (S. IX), will nicht recht einleuchten. Gerade die Tatsache, daß Suiten wie Nr. 6 Sätze in anderer Tonart enthalten — es sind übrigens in Nr. 6 zwei Sätze, nicht nur einer (S. VII/VIII) —, läßt vermuten, daß es sich nicht um authentische Zusammenstellungen handelt, sondern um Einzelstücke, die später gruppiert wurden. Der Inhalt der Suite Nr. 6 kann damit weder um seiner Tonarten willen noch wegen seiner Darbietungen von tanzfreien Stücken als „richtungsweisend“ vorgestellt werden. Wo der Einschub von solchen Nichttänzen in Suiten auftritt, geht er immer auf die Franzosen zurück, für die er schon seit dem mittleren Couperin fast die Norm ist. Fux fügt sich hier nur ein. Es ist ja auch bezeichnend, daß die Quelle K von *Pièces de clavecin* spricht. Man muß die ganze Epoche sehen — immer vorausgesetzt, daß die Anordnungen, in denen Riedels Quellen und Riedel selber die Sätze bieten, ein Analogon zu Fux' Zusammenstellungen bieten würden, wenn wir sie kennen. Gerade die Stücke dieser *Partie* Nr. 6, deren Quellen alle nach 1750 liegen, enthalten in keiner Quelle einen Tanztitel, und Sätze wie *Tempo giusto* und das *Finale* sind auch keine Verkleidung von Tänzen. Die Stücke scheinen auch im Satz modernisiert. Das *Capriccio*, das mit der Fuge eine französische Ouvertüre bildet, zeigt zudem die seltsame Anweisung, nach dem letzten Ouvertürenteil die Fuge zu wiederholen, was zeitfremd ist. Vielleicht folgte hier im Original ein Stück, das unmittelbar anschloß, und der Schreiber versuchte auf diese Weise, zu besserer Schlußwirkung zu kommen. Das bestärkt die Wahrscheinlichkeit, daß die Folge aus Einzelstücken zusammengebracht worden ist. Eine Quelle wie die Hs. I von 1780 spricht denn auch folgerichtig von Sonata. Hier vollzieht sich bereits der Über-

gang. Daß aber bunte Zusammenstellung von Sätzen von jeher das typische Verfahren in Gebrauchshss. ist, hat die Referentin bereits in ihrer Dissertation nachgewiesen. Übrigens wäre bei Fußnote 40, Frobergers Anordnungen im Autograph, bei Adler wie in Drucken und Nachdrucken betreffend, eben diese Dissertation, S. 36, 40 anzuziehen, sowie bei der Bedeutung des Menuetts für die Suite (S. XI) der Aufsatz der Referentin in *Mf V/4*, S. 324 und die Dissertation, S. 45 f; für die Bedeutung der Einleitungssätze (Fußnote 44/45, wo der Herausgeber wieder nur sich selbst zitiert) dieselbe Dissertation S. 28 ff und passim. So, wie angegeben, gewinnt der Leser den Eindruck, es handele sich um selbständige Ergebnisse des Herausgebers.

Auch die Menuette Nr. 9 scheinen ursprünglich eher Einzelstücke gewesen zu sein, die man dann für *Parthien* verwandte. Nr. 7 und 9 wirken mehr als Kompositionsaufgabe denn als Alternatimform Menuett-Trio. Die dilettantische Gestalt dieser Menuette (außer Nr. 7, 8, 9) kann nur noch wenig von Fux übriggelassen haben, wie ja auch Riedel betont.

Wenn man also den Band, mit dem der Hrsg. als ein Opfer seiner Quellen erscheint, nach solchen Erwägungen unbefriedigt aus der Hand legt, so wird man doch reichlich entschädigt durch den Inhalt vieler Stücke. Die Nrn. 1—4, 6—7 haben zweifellos einen bedeutenden Musiker zum Autor und bereichern die Klavierliteratur dieses Zeitraums um ein Beträchtliches. Nr. 8 erscheint dagegen ausgesprochen schwach. Die Eingangssätze sind meist regelrechte barocke Prunkstücke besten Formats; für die *Ciaccona* gilt das insgesamt, und eine Reihe wie Nr. 6 oder *Sarabande* und *Gigue* aus Nr. 3 erreichen die Höhe der tüchtigsten Meister der Zeit. Die Stücke sind alle durch die reiche, diffizile Verzierungsbeigabe, die hier wie überall beweist, wie sehr diese Manieren zum Leib des Stückes gehören, alles andere als leicht und erfordern einen tüchtigen Cembalisten. Dank sei dem Herausgeber für die Beigabe beider zeitgenössischen Verzierungstabellen — man kann sie nicht oft genug vorstellen — und für die reichen Faksimiles.

Das Lesartenverzeichnis, dessen mühevolle Arbeit die Referentin, die sie z. T. nachvollziehen muß, mit Bewunderung anerkennt, läßt gleichwohl da und dort Fragen

und andere Möglichkeiten offen, wie sie im Bereich der Sache liegen. Zunächst hätte sich empfohlen, die Figurentabelle dem Lesartenverzeichnis voranzustellen. Man entdeckt sie erst, wenn man sich müde gesucht hat.

Nr. 1 *Courante*, T. 35b, u. S. (= unteres System) käme der Note *c* analog T. 31 ein Mordent zu; ebenso T. 36, o. S. (oberes System) der Note *d'*; T. 33, o. S. der Note *c''* analog zu T. 37. Was T. 35b—36 mit dem versehentlichen Trillerzeichen gemeint ist, ist unklar, da es wie in T. 31, 32 steht. In der *Sarabande* T. 14 ist im o. S. der angeblich irrige Verlängerungspunkt stehengelassen. Er steht zurecht.

Nr. 4 *Allemande*, T. 7, o. S. scheint trotz der schwierigen Ausführung das Trillerzeichen über *f* zu gehören, wenn nicht überhaupt über *d*. In der *Aria*, T. 6, o. S. würde das umgekehrte Arpeggiozeichen der Quellen E und I mehr überzeugen.

Zu Nr. 6 wüßte man gern, ob die Bleistiftverbesserungen zu orten sind. S. 68 ist nichts dazu gesagt.

In der *Fuga* T. 28, Quelle H, ist die Bemerkung zur zweiten Satzhälfte unverständlich. Was steht im Doppelstrich als Arpeggiozeichen?

T. 36 könnte die Füllnote nach der Quelle G übernommen werden — auch T. 28, 30 bringen fünfstimmige Akkorde.

Gustoso T. 1, 3 könnte die Balkung zu 2 und 4 in Quelle H Phrasierungsmeinung sein.

T. 19 hat kein *g'*; gemeint ist wohl *g*. *Tempo giusto* T. 41, u. S. muß heißen „ein“ statt „im“. Das Kreuz wäre aber vertretbar.

Nr. 7 T. 41, u. S. und o. S. meint der Legatobogen — er ist spärlich in den Quellen — doch wohl den ganzen Lauf ab *d'*; vgl. auch T. 89—94 und T. 230—231 in Quelle L u. ö.

Nr. 8 *Aria passagiata* bleibt unklar, was in T. 5a, 5b; 14a, 14b mit Haltebögen gemeint ist.

Nr. 9 *Mennett 7* weist einen eigentümlichen Wiederholungsrhythmus auf. Wenn die Angaben stimmen, ergibt sich die Form aa, bb, cb, cc; u. W. ohne Beispiel.

Im Notentext muß in Nr. 1 *Allemande*, T. 23, o. S. die Note *gis* heißen.

Nr. 2 *Aria* ist offenbar eine *Allemande*.

T. 9, Taktmitte scheint schlechte Überlieferung vorzuliegen.

Nr. 6 *Capriccio*, T. 11, u. S. 1 fehlt der Mordent analog den übrigen Stellen.

T. 9 steht im u. S. irrig der Baßschlüssel.

Fuga, T. 10 fehlt beim Themeneinsatz mehrfach der Mordent, auch bei den Themenumkehrungen.

Im *Allegretto* muß zwischen T. 19—20 etwas fehlen; die Oktavverlagerung ist unsinnig.

T. 33 sollte entweder das letzte Sopranachtel *as* oder T. 34 das erste noch *b* heißen; der chromatische Übergang erfolgt zu jäh.

Nr. 9 *Mennett 2*, T. 4, o. S. fehlt der Mordent.

Mennett 11, T. 28—29 ist symptomatisch für die Quelle; der Schreiber hat zweifellos seine Vorlage sehr vereinfacht und ist stellenweise nicht mit ihr fertig geworden.

Margarete Reimann, Berlin

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 6. Messen 24—29 (Messen des Druckes München 1589), hrsg. von Siegfried Hermelink. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. XXVI, 179 S.

Der neue, wiederum von Siegfried Hermelink vorgelegte Messenband der Lasso-Gesamtausgabe ist mit dem Inhalt des *Patrocinium Musices* (VIII. Teil) Adam Bergs von 1589 kongruent. Der vom Komponisten dem befreundeten Weingartener Abt Georg Wegelin gewidmete Druck enthält neben einer *Missa pro Defunctis* fünf Parodiemesen, die — wie der Herausgeber anhand von handschriftlichen Sekundärquellen feststellt — durchweg etwa kurz vor 1580 entstanden und noch nicht dem eigentlichen Spätwerk des Meisters zuzurechnen sind.

Das stilistische Bild der sechs fünfstimmigen Kompositionen ist indes recht vielfältig, was wohl in erster Linie auf die verschiedenen Vorlagen zurückzuführen ist, die den musikalischen Charakter der mehrstimmigen Messenvertonungen über die direkten Anlehnungen hinaus strukturell mitbestimmen: In der knapp formulierten *Missa super Dittes Maistresse* (Nr. 24) ist es die fein-

gliedrige französische Chanson Philippe de Montes auf den Text von Ronsard, mit ihrem auffälligen Doppelquartmotiv $d'' - a' - c'' - g'$, in der ebenfalls verhältnismäßig kurzen *Missa super Amar donna* (Nr. 25) die homophonierende volkstümliche Kanzone mit dem schlichten, tonrepetierenden Thema und in der *Missa super Qual donna attende à gloriosa fama* (Nr. 26) das vornehme Madrigal Cyprian de Roes mit dem überaus sinnlichen melodischen Hauptgedanken. Die *Missa super In die tribulationis* (Nr. 27), über eine angeblich nur in einer Stimme überlieferte Jachet-Motette, vertritt den großflächigen, rein geistlichen Fluidum ausstrahlenden Messentyp, während die Totenmesse (Nr. 29) ein etwas altertümlich kompaktes cantus firmus-Satzbild aufweist. Die Messe über Palestrinas Madrigal „*Io son ferito ahì lasso*“ (Nr. 28) soll das „*einzigste Beispiel einer direkten Beziehung zwischen den beiden größten Meistern des 16. Jahrhunderts*“ (S. VII) sein. So bietet das Messenbuch eine repräsentative Anthologie der kompositorischen Möglichkeiten für das Ordinarium Missae in diesem Jahrhundert. Es demonstriert dabei auf verschiedene Art die Verschmelzung der geistlichen und weltlichen Sphäre, eine Synthese, die für uns heute nicht nur ein Studienobjekt ersten Ranges darstellt, sondern auch ein nicht zu unterschätzendes interpretatorisches Problem aufwirft; denn die Frage z. B., ob das Chanson- bzw. Kanzonettenhafte der Messen Nr. 24 und 25 nur latent in Melodik und Satztechnik spürbar sein darf, oder auch an die Oberfläche treten soll, d. h. ob der geistliche Text oder der weltliche Charakter der Kompositionsstruktur hervorzukehren ist, dürfte nicht leicht zu beantworten sein. Es ist in erster Linie auch eine Frage des Zeitmaßes, in dem diese Stücke gesungen werden. Mit einer strengen Befolgung der (nicht allzu ruhigen) Semibreviszählung würde man z. B. in den Kyrie-Sätzen der genannten Messen für unsere heutigen Begriffe eindeutig „am Text vorbei“ musizieren.

Gerade aber von Seiten der Praxis her erweisen sich die von der Editionsleitung festgelegten Richtlinien für die Übertragung des originalen Notentextes als nicht sehr glücklich:

1. Die von der alten Lasso-Gesamtausgabe übernommenen „Taktstriche“ behalten ihre aus der musikalischen Tradition sich herleitende Bedeutung, auch wenn man

sie jetzt als „Orientierungsstriche“ deklariert. Man kann das Wesen und die Wirkung eines jahrhundertealten musikalisch-paläographischen Zeichens nicht aufheben, indem man es einfach umbenennt und meint, die „Kundigen“ wüßten schon das Rechte damit anzufangen. Nicht nur für den unvoreingenommenen Ausführenden ist und bleibt der durch alle Stimmen durchgezogene Strich, zusammen mit übergebundenen Noten, ein Taktstrich im „modernen“ Sinne mit allen metrisch-rhythmischen Konsequenzen. Der in vielen Denkmälerausgaben heute verwendete Mensurstrich dient ebensogut der „Orientierung“ (besser gesagt der „Tempusabgrenzung“), ohne den Nachteil zu haben, jemals in einem anderen Sinne verwandt worden zu sein.

2. Die unverkürzt beibehaltenen Notenwerte ergeben jeweils moderne 2/1- bzw. 3/1-Takte. In der modernen Notierungsweise ist die ganze Note als Zähleinheit von der halben Note längst abgelöst worden. Die Antiquiertheit des großen Allabrevetaktes (bzw. 3/1-Taktes) tritt an vielen Stellen, vornehmlich in den Messen Nr. 26–28 und vor allem in den doch recht flüssig zu singenden „*Hosanna*“-Sätzchen unter dem Zeichen $\ominus \frac{3}{2}$ hervor. Hier entsteht eine deutliche Diskrepanz zwischen metrisch-rhythmischer Intention und Notenbild. Geradezu diffus wird die Partitur z. B. im „*Hosanna*“ der *Missa* Nr. 28 (S. 130 f.), wo dieselbe Proportio wahlweise als 9/1- und 6/1-Takt übertragen ist, „*da heiniolische Bildungen dies nahelegen*“ (S. IX, Anmerkung 3), was nicht ohne weiteres einleuchtet.

3. Die originalen Mensurzeichen sind ebenfalls unverändert übernommen und erscheinen sowohl im üblichen originalen Vorsatz als auch im Übertragungsteil. In Verbindung mit der „Taktstrichnotierung“ wirkt die Proportio \sqsubset jedoch wie ein modernes Allabrevezeichen (das es aber nicht sein soll) und der zwanglose 2/1–3/1-Takt-Wechsel (vgl. z. B. S. 98) wird unverständlich. Mit dem Zeichen $\ominus \frac{3}{2}$ im Übertragungsteil wird kaum jemand etwas anzufangen wissen.

Dies alles ist zu bedauern, weil es sich bei dieser Ausgabe, wie schon bei den vorangehenden Messenbänden des Herausgebers, in jeder anderen Beziehung um eine überaus gründliche, anerkanntswerte wissenschaftliche Leistung handelt. Wieder sind die Quellen sehr ausführlich berücksichtigt und das Lesartenverzeichnis übersichtlich angelegt.

Der Anhang enthält verschiedene umfangreichere Varianten zu einzelnen Sätzen, Generalbaßstimmen aus dem 17. Jahrhundert und die Parodievorlage zu der Messe „*Amar donna*“. Der Druck ist einwandfrei und in gewohnter Weise mit einigen Faksimiles bereichert. Winfried Kirsch, Frankfurt/M.

Jan Pzn. Sweelinck: Werken voor orgel of clavecimbel uit het „Celler Klavierbuch 1662“, uitgegeven en ingeleid door Jost Harro Schmidt. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. 24 S. (Exempla Musica Neerlandica. II.)

Die Quellenlage der Sweelinkschen Werke für Tasteninstrumente ist bekanntlich nicht sonderlich günstig, sind diese Kompositionen doch ausschließlich in Abschriften auf uns gekommen, die in manchen Fällen nicht einmal eine gesicherte Zuweisung erlauben. Ganz abgesehen davon kann die Authentizität der überlieferten Fassungen nicht von vornherein als unbedingt gegeben gelten. Man wird deshalb mit größeren oder kleineren Überraschungen hinsichtlich dieses Werkbestandes vorderhand immer rechnen müssen. So entdeckte erst unlängst Jost Harro Schmidt in dem sogenannten „Celler Klavierbuch 1662“ zwei bisher unbekannte weltliche Variationswerke von Sweelinck (vgl. AfMw XXII, 1965, S. 6f.), die er nun mit der vorliegenden Neuausgabe der Forschung und Praxis zugänglich macht.

Quellenkritisch gesehen gehören die beiden Variationszyklen, eine Bergamasca von neun Variationen und eine „*Alemande de Chapelle*“ von drei Variationen, einer verhältnismäßig späten Überlieferung an. Indessen weist sich die „*Alemande de Chapelle*“ durch den ausgeschriebenen Komponistenamen „*M. Jean Piterson*“ wie auch die Initialen „*M. J. P. S.*“ als ein vergleichsweise gut bezeugtes Werk Sweelincks aus. Auf weniger sicherem Boden befinden wir uns hingegen bei der Bergamasca, deren Komponist mit den Initialen „*M. G. P. S.*“ angegeben wird.

Vom Standpunkt der Stilkritik erheben sich freilich keine Einwände gegen eine Autorschaft Sweelincks. Zwar reichen die beiden Kompositionen in ihrer Substanz nicht an die bedeutendsten Variationswerke des niederländischen Meisters, doch stellt gerade die Bergamasca ein vorzügliches Beispiel Sweelinkscher Variationskunst dar. Übrigens begegnet man den von Jost Harro

Schmidt als „*erstaunlich*“ bezeichneten Akkordbrechungen in der siebten Variation der Bergamasca — was die Spielfigur betrifft — auch in der Liedvariation „*Unter der linden grüne*“ (vierte Variation).

Der vorliegenden Ausgabe muß Genauigkeit und Zuverlässigkeit bescheinigt werden. Ein Revisionsbericht und ein Vorwort genügen wissenschaftlichen Ansprüchen.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Jean Henry D'Anglebert: Pièces de Clavecin. Livre premier. New York: Broude Brothers 1965. 128 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series — Music. IV.)

Johann Mattheson: Pièces de Clavecin. New York: Broude Brothers 1965. 47 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series — Music. V.)

In der fast schon unübersehbaren Fülle musikwissenschaftlicher Nachdrucke nehmen die von der New Yorker Firma Broude Brothers initiierten, auf Faksimile-Edition eingeschworenen Serien einen besonderen Platz ein. Das in jeder Beziehung anspruchsvolle Publikationsprogramm zeigt die absolute Ernsthaftigkeit dieses Verlages, der keine Mühe scheut, die einzelnen Titel hinsichtlich ihrer äußeren Ausstattung attraktiv zu machen. Man wüßte dann noch gern, inwiefern solche Vorhaben, deren wissenschaftlicher Nutzen außer Frage steht, heutzutage auch einen finanziellen Gewinn verbürgen können. Daß diese Edition sich jedoch jeglicher Quellennachweise, jeglicher Einführungsworte enthält, kann nur als Nachteil gewertet werden. Die beiden hier vorliegenden Bände, die *Pièces de Clavecin* von Johann Mattheson (Erstdruck London 1714; mit französischem Titelblatt!) sowie vornehmlich diejenigen von Jean Henry d'Anglebert (Erstdruck Paris 1689) sind im übrigen für die Geschichte der Klaviermusik derart wichtig, daß man das Erscheinen ihrer kompletten Texte aufrichtig begrüßen muß — zumal da die im Jahre 1934 von Marguerite Roesgen-Champion veranstaltete und sorgfältig kommentierte d'Anglebert-Ausgabe (Publications de la Société française de musicologie I, 8) nicht mehr ohne weiteres greifbar sein dürfte. Werner Bollert, Berlin

J[ohannes] B[ernardus] van Bree (1801—1857): Allegro voor vier Strijkkwartetten. Uitgegeven en ingeleid door

André Rodenhuis. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. 56 S. (Exempla Musica Neerlandica. III.)

Van Brees Allegro für vier Streichquartette in *d*-moll ist ein Kuriosum, das seine Entstehung wohl dem Interesse an „mehrchöriger“ Kammermusik verdankt, das Spohrs Doppelquartette in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorübergehend geweckt hatten. Das Stück wurde 1845 in einem Konzert der Streichergruppe der „Maatschappij Caecilia“ in Amsterdam uraufgeführt — in chorischer Besetzung mit etwa 30 Spielern. Solistisch besetzt wird es vermutlich noch heute Effekt machen, vor allem durch den geschickten Wechsel von kammermusikalisch-chorischer und kompakt-orchesterlicher Disposition, der den klassizistisch „regelmäßigen“ Sonatensatz recht kurzweilig erscheinen läßt. Freilich ist die thematische Substanz des Werkes etwas dünn, und dem Komponisten fehlt offenbar der Wille, vielleicht auch die Kraft, das lakonische fünftönige Kernmotiv des Hauptthemas so konzentriert zu verarbeiten, daß der Mangel an Substanz wettgemacht werden könnte. Stilistisches Vorbild ist Mendelssohn, unverkennbar vor allem im Gestus des Seitenthemas und in der daran anschließenden pizzicato-begleiteten Triolenbewegung. — Die Ausgabe, mit ausführlichem Revisionsbericht und knappem Vorwort, in dem auf die in Kürze erscheinende Dissertation des Herausgebers über van Bree verwiesen wird, läßt keinen Wunsch offen. Ludwlg Finscher, Frankfurt/M.

Johann Caspar Kerll: *Missa superba*. Edited by Albert C. Giebler. New Haven / Connecticut: A—R Editions 1967. XIII, 93 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. III.)

Trotz Adolf Sandbergers häufigem Eintreten für Johann Caspar Kerll sind viele Einzelheiten aus dem Leben und Schaffen des Komponisten selbst heute noch keineswegs genügend erhellt. Was seine Werke für Tasteninstrumente betrifft, so gibt der ihm gewidmete Artikel in MGG über die Schwierigkeiten der Datierung und Zuschreibung neue Auskunft. Bezüglich seiner Opern wird man, solange die Partituren als verloren gelten müssen, ohnehin bloß Vermutungen hegen können. Etwas besser ist es schon um den Kirchenmusiker bestellt, obwohl der für diese Gattung fest geplante und bereits an-

gekündigte Kerll-Spezialband innerhalb der DTB niemals zustande gekommen ist. Sandbergers Vorwort zum 1. Band der *Ausgewählten Werke* (1901) gibt immerhin ein paar bedeutsame Hinweise; einen weiteren, noch erfolgreicherem Vorstoß in der nämlichen Richtung verdankt man der mit Guido Adlers Aufsatz „Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts“ (in: Studien zur Musikwissenschaft 4, 1916) in unmittelbarem Zusammenhang stehenden Veröffentlichung von zwei Kerllschen Messen im 49. Band (1918) und seines *Requiem* im 59. Band der DTÖ (1923).

Die bislang umfassendste Würdigung seines Messenschaffens stammt aus der Feder des amerikanischen Musikologen Albert C. Giebler (*The Masses of Johann Caspar Kerll*; Ph. D. University of Michigan, Ann Arbor 1957; 391 pp. in 2 vols, LC No.: Mic 58—919), auf dessen Initiative die hier zur Besprechung vorliegende Erstpublikation der *Missa superba* zurückzuführen sein dürfte. Diese Messe, deren schmückendes Titelbeiwort bis heute nicht völlig geklärt werden konnte, muß vor 1674 geschrieben sein, da sie in diesem Jahre in einem Inventar des Regensburger Domes erwähnt ist; nur wenig später taucht sie übrigens auch in einem Inventar der Leipziger Thomasschule auf, wo sie dann sogar Johann Sebastian Bachs Interesse erweckte. Ja, in dem Aufsatz *A lesser secret of J. S. Bach uncovered* (Journal of the American Musicological Society XIV, 1961, S. 199—223) konnte Hans T. David überzeugend nachweisen, daß das einzeln überlieferte *D-dur-Sanctus* des großen Thomaskantors (BWV 241) sich durchgehend dem Vorbild des gleichnamigen Satzes von Kerlls *Missa superba* verpflichtet fühlt. Noch Bachs Amtsnachfolger Johann Gottlob Harrer hat aus dieser Kerllschen Messe das *Kyrie* und *Gloria* für eine etwas größere Instrumentalbesetzung arrangiert. Nach dieser Epoche geriet das Werk (wie auch die anderen Messen Kerlls) völlig in Vergessenheit.

Die *Missa superba* selbst — für zweimal vier Singstimmen, zwei Violinen, vier Posaunen, Violone und Orgel disponiert — kann geradezu als Modellfall für Kerlls hochentwickelte „Concertato“-Technik gelten, wobei polyphone und homophone Elemente wunderbar ausbalanciert erscheinen. Bestimmte Kernmotive durchdringen die reich

ausgeführte Schöpfung, die auf solche Art ein bemerkenswert einheitliches Gepräge besitzt und einer Darbietung auch in der Gegenwart durchaus würdig wäre.

Gieblers Edition, welche dem in der Stiftsbibliothek zu Kremsmünster aufbewahrten Notenmanuskript folgt, macht insgesamt einen recht sorgfältigen und stets durchdachten Eindruck. Das ausführliche Vorwort des Herausgebers stellt zugleich einen gründlichen Rechenschaftsbericht dar. Eines der Hauptprobleme, die Aufgliederung des vokalen Satzes in Solo- bzw. Tutti-Komplexe, ist hier glücklich gelöst; und auch bei den sonstigen Einzelfragen — etwa bezüglich der Realisierung des Continuo-Parts — wurden stets prominente Musiktheoretiker jenes Zeitalters (Agazzari, Penna, Werckmeister, Niede) mit Gewinn herangezogen. Dank der prinzipiellen Hereinnahme von Taktstrichen und der fast ausschließlichen Verwendung des Violin- und des Baßschlüssels ist diese Edition — abgesehen von ihrem wissenschaftlichen Wert — ganz dazu angetan, der Musizierpraxis von heute gute Dienste zu leisten.

Werner Bollert, Berlin

Robert Ramsey: [Bd.] I. English Sacred Music. Transcribed and edited by Edward Thompson. Published for the British Academy. London: Stainer and Bell o. J. (nach 1963). XIV, 147 S. (Early English Church Music)

Der Herausgeber weiß in der Einleitung über das Leben Ramseys wenig mehr als das in seinem MGG-Artikel Gesagte zu bringen. Daß der Komponist für die Verleihung des Cambridger Bachelors 1616 auf eine siebenjährige Studienzzeit hinweist, läßt Thompson vermuten, daß seine Schaffenszeit wahrscheinlich im Cambridger Kirchendienst, zwischen 1610 und 1644 liegen dürfte. Den Großteil seines nur vokalen, handschriftlich erhaltenen, vorwiegend der Kirchenmusik gewidmeten Lebenswerks datiert der Herausgeber in die Zeit von etwa 1616 bis nach 1630. Die Hälfte des vorliegenden Bandes bestreitet ein, in die Jahre 1620/30 gesetztes durch den teils echoartig respondierenden, teils geschickt weiterführenden (vom Herausgeber eingeteilten) Wechsel der Decani und Cantores belebtes, siebensätziger Service im Motettenstil der Zeit. Derselben Zeit werden die vier ersten Full Anthems zuerteilt, die durch geschickt gebaute Wiederholungen,

reichere polyphone Arbeit, Streben nach stärkerer Affektbetonung und eine abwechslungsreiche Harmonik ausgezeichnet sind. Aus der letzten Schaffensperiode erreicht der Dialog für Sopran, Tenor, Baß und abschließenden Chorus „*In guilty night*“ Purcells ähnlich gebautes, etwa vierzig Jahre jüngeres Geniestück nicht; eher das fünfstimmige Full Anthem „*O come, let us sing*“, auf dessen „*clear-cut phrases, dotted rhythms, affective intervals*“ und „*rhythmic exuberance*“ mit Recht aufmerksam gemacht wird — Eigenschaften, die auch den sechsstimmigen, noch heute tief erregenden Klagegesängen „*How are the mighty fallen*“ und „*When David hears that Absalon was slain*“ auszeichnen.

Die vom Herausgeber in moderner Schlüsselstellung und mit einer guten *Organ reduction* vorgelegten, maßvoll bezeichneten, gewissenhaft edierten (besonders der *Critical Commentary*), englisch textierten, den bedeutendsten englischen Bibliotheken entnommenen 21 Stücke (darunter 10 Fragmente) stellen etwa ein Drittel des Gesamtbestandes (vgl. MGG X, Sp. 1914) dar. Man darf auf die Fortsetzung gespannt sein.

Reinhold Sietz, Köln

Nederlandse Klaviermuziek uit de 16^e en 17^e eeuw/Dutch Keyboard Music of the 16th and 17th Centuries. Edited by Alan Curtis. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1961. XLVIII und 109 S. (Monumenta Musica Neerlandica. III.)

Der vorliegende Band bietet mit der Erstveröffentlichung von 82 Stücken aus vier bisher unbekanntem oder zumindest unbeachteten handschriftlichen Klavierbüchern eine wertvolle Bereicherung unseres Bildes von der holländischen Tastenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Die zugrundeliegenden Quellen sind:

1. das Klavierbuch der Susanne van Soldt (London, BM Add. 29485), 1599 datiert, aber wahrscheinlich zum größten Teil früher entstanden;

2. die Handschrift QN 204 der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften in Leningrad, entstanden um 1650, teils in Deutschland und teils in Holland;

3. die in der Privatbibliothek Hans Brandts Buys † (Hilversum) befindliche Camphuysen-Handschrift, vom Herausgeber (vielleicht

nicht ganz glücklich) in Ermangelung anderer Anhaltspunkte so genannt nach den erstmals 1624 erschienenen *Stichtelycke Rijmen* von D. R. Camphuysen, einer Sammlung geistlicher Gedichte, auf deren Anfänge (wahrscheinlich lag die 4. Auflage von 1652 zugrunde) sich die Titel der Stücke größtenteils beziehen;

4. die nach 1677 vollendete Gresse-Handschrift derselben Bibliothek, so bezeichnet nach dem einzigen genannten Komponisten, dem nur aus dieser Quelle bekannten *Jb: Gresse*, dem acht Stücke zugeschrieben sind.

Die Edition enthält das Klavierbuch der Susanne van Soldt vollständig (Mitherausgeber: Sterling Jones), aus der Leningrader Handschrift den am Ende stehenden Teil holländischer Herkunft (17 von 36 Stücken) sowie eine Auswahl aus den anderen beiden Quellen (6 von 36 bzw. 26 von 53 Stücken).

Aus dem Inhalt der Ausgabe sind zunächst einige Stücke hervorzuheben, die wegen des mit ihnen verbundenen Namens oder wegen ihrer musikalischen Qualität besonderes Interesse beanspruchen dürfen.

Für drei Kompositionen nennt die Leningrader Handschrift als Autor *Mr. Jan Pijlters* bzw. *Mr. Jan P.* Ob man in ihnen eine Bereicherung für das Tastenmusik-Opus J. P. Sweelincks sehen darf, ist indessen, da es sich um Unica einer an Bedeutung peripheren Sweelinck-Quelle handelt, nur nach kritischer stilistischer Sichtung zu entscheiden.

Für die *Toccata* und die Variationen über *Malle Sijmen* (Nr. XLVI und XLVII der Ausgabe) scheint Sweelincks Verfasserschaft mindestens sehr zweifelhaft. Der Herausgeber nennt einerseits mögliche Bedenken gegen die Echtheit (Kürze der *Toccata*, Qualitätsunterschied der Variationen gegenüber den gesicherten Werken dieses Typus), betont ihnen gegenüber jedoch „*certain hall-marks of the master's style*“ (S. XV). Schwerer als die gewiß vorhandenen und durch Gegenüberstellungen (ebenda) belegten Übereinstimmungen in Details wiegt der Gesamtverlauf der Stücke, der im Falle der *Toccata* planlos und inkohärent, bei *Malle Sijmen* (hier stören überdies die Oktav- bzw. Quintparallelen in T. 20/21, 32/33 und 39) allzu anspruchslos ist. Abhängigkeit von verlorenen Stücken Sweelincks ist nicht ganz auszuschließen, doch dürfte dann die hier vorliegende Überlieferung mit den Urbildern noch weit weniger Verbindung haben

als etwa die verderbten Fassungen von Sweelinck-Stücken in Ms. 340 der Amalienbibliothek. — Das *Fantazia* betitelte Stück (Nr. XLV) ist gleichfalls nicht leicht in Sweelincks Werk einzuordnen, doch zeigt es im Gegensatz zu den beiden anderen Kompositionen auf den ersten Blick — wiewohl scheinbar mit leichter Hand hingeworfen — das souveräne Können eines Meisters. Näherer Betrachtung stellt es sich als ein kunstvoll aufgebautes fünfteiliges kanonisches Bicinium dar. Den Beginn der Abschnitte bezeichnen folgende Einsätze der jeweils anführenden Stimme: 1. T. 1, Oberstimme, 2. T. 8, Unterstimme, letzte Note, 3. T. 11, Oberstimme, 3. Note, 4. T. 14, Unterstimme, 5. Note, 5. T. 19, Oberstimme, 3. Note. Außer in dem regelmäßigen Alternieren von anführender und nachahmender Stimme zeigt sich ein planvoller Aufbau im Wechsel von Einsatzabstand und Imitationsintervall: 1. Ganze — Oktave, 2. Halbe — Undezime, 3. Halbe — Oktave, 4. Halbe — Quinte, 5. Viertel — Oktave; dort, wo beide Faktoren zugleich wechseln, also zwischen Abschnitt 1/2 und 4/5 steht ein vermittelnder Übergang (1/2: Halbe — Oktave und Quarte, 4/5: Halbe — Oktave; 2. und 3. Note der Unterstimme in T. 18 sind in der Quelle zweifellos eine Terz zu hoch notiert). Dieses Kabinettstück möchte man sich gern als von Sweelinck stammend vorstellen, wengleich sich unter seinen Tastenmusikwerken Entsprechendes nicht findet. Curtis weist auf die Ähnlichkeit mit manchen zweistimmigen Sätzen der *Rimes françoises et italiennes* (1612) hin; auf Grund der beschriebenen kanonischen Faktur liegt vielleicht ebenso nahe die Vermutung eines Zusammenhanges mit Sweelincks Kompositionsunterricht, in dem das Stück als ein Exemplum für die Kanonkomposition hätte dienen können.

Unter dem weiteren Inhalt des Bandes fallen durch ihre Qualität die aus der „Camphuysen-Handschrift“ stammenden drei Variationen über die *Daphne*-Melodie, eins der beliebtesten Themen des 17. Jahrhunderts, auf (Nr. LVI). Wegen der völligen Anonymität der Quelle ist es schwer, eine Vermutung über den Komponisten anzustellen, der sicher von Sweelinck beeinflusst ist und der Generation seiner Schüler angehören dürfte (S. XLI). Der vorsichtige Hinweis des Herausgebers auf Scheidemann ist weder gänzlich von der Hand zu weisen noch zuver-

lässig zu stützen, da das vorhandene Vergleichsmaterial zu gering ist.

Im Durchschnitt bietet indessen das Repertoire der Quellen — die höchstwahrscheinlich sämtlich für den Gebrauch von Liebhabern angelegt worden sind — nicht hohe kompositorische Kunst, sondern anspruchslose Sätze über in Holland, aber auch in England und Norddeutschland beliebte und verbreitete Lieder, Tänze und geistliche Melodien und weist sowohl in den Typen als auch in einzelnen Stücken zahlreiche Verbindungen mit anderen Quellen auf (z. B. Klavierbuch der Anna Maria van Eijl, Lüneburg KN 146 und KN 148, Celler Klavierbuch von 1662). Es ist dem Herausgeber besonders zu danken, daß er nicht den Weg der bloßen Darbietung des Materials wählte, sondern das vielfältige Netz von Beziehungen, in dem das Repertoire der Quellen verwoben ist, in einem umfang- und inhaltsreichen Kommentar so weit wie möglich sichtbar zu machen versuchte. Eine umfassende Untersuchung des Repertoires der Liebhaber-Klavierbücher des 17. Jahrhunderts, die zu wünschen wäre, wird den Textteil dieses Bandes (S. IX—XLIV) zu ihren wichtigsten Vorarbeiten zu zählen haben. In ihm sind auch die Quellen als Ganzes durch eingehende Beschreibung und vollständige Inhaltsverzeichnisse erschlossen. Hier hätte man noch eine Ergänzung durch die Incipits der nicht veröffentlichten Stücke wünschen können, da der vorliegende Band für lange Zeit wohl die einzige Publikation bleiben wird, die den Zugang zu diesen Quellen vermittelt.

Die Edition selbst ist mit großer Sorgfalt hergestellt und gestattet fast durchweg klare Unterscheidung zwischen Quellentext und Herausgeber-Zusatz. Die originale Taktstrichsetzung ist gelegentlich stillschweigend korrigiert worden (vgl. S. XXIII), so in der *Sweelinck-Fantasia* (Nr. XLV). Hier hätte wohl, da die originalen Trennungsstriche erwiesenermaßen fehlerhaft sind, von T. 19 bis Schluß eine durchgehende Brevis-Gliederung durchgeführt werden sollen, die der Übersicht über den Ablauf (Kadenz!) zugute käme.

Der Qualität der Edition entspricht die musterhafte drucktechnische Ausführung des Bandes durch den Verlag.

Werner Breig, Freiburg i. Br.

Domingo Terradellas: *La Merope*, ópera en tres actos. Transcripción y revisión por Roberto Gerhard. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central. 1951. XVII und 397 S.

Denkmälerpublikationen ganzer Opern des 17. und 18. Jahrhunderts erscheinen nur hin und wieder. Um so verdienstvoller ist die 1951 von R. Gerhard vorgelegte Edition der *Merope* des Domenico Terradellas, der im Opernleben Italiens der 30er und 40er Jahre des 18. Jh. einen beachtlichen Platz einnahm. Seine Werke, von denen bisher nur Bruchstücke bei Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen* (1931), und A. Davison / W. Apel, *Historical Anthology of Music* (1950), veröffentlicht waren, bewegen sich auf der Linie des von Hasse, Pergolesi und anderen praktizierten Operntyps. Auch die 1743 mit größtem Erfolg in Rom im Teatro delle Dame aufgeführte *Merope* macht darin keine Ausnahme. Die fünfteilige Da-Capo-Arie ist die vorherrschende Form, die lediglich durch Gegenüberstellung von in Tempo und Takt unterschiedenen Abschnitten im Haupt- oder Mittelteil (S. 160 ff., 198 ff. bzw. 144 f.) aufgelockert wird. Sieht man von dem Marschlied S. 146 f. und der Cavata S. 157 f. ab, so fehlen dagegen durchkomponierte, Tanz- oder andere Formen noch gänzlich, während sie beim jungen Jommelli und Gluck schon anzutreffen sind. Mit vier *Accompagnati* ist das übliche Maß in der *Merope* nicht überschritten.

Der Ausgabe liegt die in der Österreichischen National-Bibliothek Wien aufbewahrte handschriftliche Partitur zu Grunde; die 11. Szene des 3. Aktes ist aus einer weiteren Kopie im Liceo Musicale (heute Civico Museo Bibliografico Musicale) in Bologna ergänzt. Weitere Quellen sind nicht herangezogen; ein Kritischer Bericht erübrigte sich daher. Ergänzungen von Phrasierungsbögen, dynamischen Vorschriften etc. sind in Klammern vorgenommen, Korrekturen von Schreibfehlern in der Quelle in Fußnoten angemerkt. Der Ausgabe geht ein längeres Vorwort voraus, das die Bedeutung des Spaniers Terradellas unterstreicht.

Klaus Hortschansky, Kiel