

BESPRECHUNGEN

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music. Hrsg. von A. Carapetyan und G. Reaney. Vol. XIX, 1965. 192 S.

Kaum ein Gebiet der mittelalterlichen Musikgeschichte hat in den letzten Jahrzehnten soviel Kontroversen hervorgerufen wie die englische Musik des 13.—15. Jahrhunderts. Angesichts der vielen kaum noch überschaubaren Standpunkte könnte man sich fragen, ob es nicht an der Zeit sei, die Diskussion eine Weile ruhen zu lassen, um Abstand zu gewinnen und von anderen, noch wenig bearbeiteten Gebieten aus die Frage nach der englischen Musik neu zu stellen. Diese Meinung wird offenbar nicht von Ernest H. Sanders geteilt, der mit seinem Beitrag *Cantilena and Discant in 14th-Century England* die langjährige Diskussion unmittelbar fortsetzt. Trotz der beinahe auf jeder Seite anzutreffenden Einwände gegenüber den Arbeiten von E. Apfel dürfte das grundsätzliche Verdienst Apfels, nämlich viele bisher wenig beachtete Quellen erschlossen und somit eine entscheidende Voraussetzung für Sanders' Untersuchungen geliefert zu haben, unbestritten sein. Sanders bezeichnet die freien, dem Conductusprinzip verwandten, jedoch von diesem durch die melodische Führung der Oberstimme unterschiedenen Sätze als *Cantilena*. Der Terminus *Discant* soll ausschließlich auf Cantus-firmus-Bearbeitungen beschränkt bleiben, da die Traktate nur in diesem Zusammenhang von „*discantus*“ sprechen. So förderlich diese Unterscheidung auch sein mag, von der Tradition der Diskanttraktate ist sie nicht eindeutig ableitbar, denn diese exemplifizieren vielfach nur an einem liturgischen cantus firmus ein Verfahren, das in abgewandelter Form auch auf nichtliturgische Gesänge anwendbar ist und dort ebenfalls „*discantus*“ genannt werden kann. Richtig ist, daß man bisher zu wenig auf den Unterschied zwischen „Cantilensatz“ und „Cantus-firmus-Satz“ in der englischen Musik hingewiesen hat. Es ist der „Cantilensatz“ etwa in Art des hier erneut übertragenen „*Beata viscera*“ aus den Worcester-Fragmenten, der als direkter Vorläufer des späteren Fauxbourdon in Frage kommt. Liegt die Hauptmelodie beim Cantilensatz in der Oberstimme, so ist beim Cantus-firmus-

Satz die Mittelstimme überwiegend der Träger der liturgischen Melodie. Je nach dem Umfang kann diese aber auch zwischen verschiedenen Stimmen wandern, wie schon in dem bekannten *Te Deum*-Fragment in Cambridge, Gonville & Caius Ms. 334/727. Hingegen bei dem *Magnificat* in Cambridge, Univ. Lib., Kk. 1. 6., von einem wandrigen c. f. zu sprechen, will mir nicht einleuchten, da hier zweifellos die Mittelstimme die Tuba trägt, die lediglich im Unterschied zum einstimmigen Psalmtone an den Zäsurstellen auf der Rezitationshöhe liegenbleibt. Für den c. f. als durchgehende tiefe Stimme findet Sanders nur sehr wenige Belege — ein weiterer Beweis, daß der von Bukofzer erfundene „englische Diskant“, als dessen charakteristisches Merkmal seinerzeit der c. f. in der Unterstimme angenommen wurde, nicht den Tatsachen entspricht.

New Sources of Ars Nova Music stellt Gilbert Reaney vor. Es handelt sich größtenteils um Fragmente aus dem 14. Jahrhundert, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst, in Form von Einzelblättern in außermusikalischen Handschriften (oft als Teil des Einbandes) aufbewahrt werden. Unter den neuen Funden, die in Bibliotheken von Brüssel, Arras, Paris, Leiden, Utrecht und Nürnberg aufgetaucht sind, ist eine Sammlung von Einzelblättern in der Universitätsbibliothek Utrecht (6 E 37) hervorzuheben, die nicht weniger als 35 Kompositionen des 14. Jahrhunderts enthält. Das gesamte in dem vorliegenden Beitrag mitgeteilte Material vervollständigt unser Bild von der weiten Verbreitung (Niederlande, Deutschland) der französischen *Ars nova*, wobei das Werk von Philippe de Vitry eine beachtliche Vorrangstellung einnimmt.

Die Überschrift des Beitrages von Ursula Günther *Eine Ballade auf Mathieu de Foix* ist insofern irreführend, als nicht die Ballade, d. h. die Musik, Gegenstand der Untersuchung ist. Hier wird vielmehr der Text einer Komposition aus dem Codex Chantilly für die umstrittene Datierungsfrage dieser Handschrift ausgewertet. Der Text bezieht sich demnach nicht, wie bisher angenommen, auf Gaston Phebus, sondern auf dessen Nachfolger Mathieu de Foix (1391—1398), da nur dieser im Besitz der erwähnten Länder „*Castelbon et Novalles*“

war. Da Mathieu die Herrschaft erst 1393 wirklich antreten konnte und ab 1395 in einen Krieg gegen Aragon verwickelt war, muß das von der Friedensliebe des Herrschers sprechende Stück in der Zeit zwischen Regierungsantritt (1393) und Kriegsbeginn (1395) entstanden sein. Demnach kann auch die Handschrift Chantilly (die Vorlage der heutigen Kopie) keinesfalls vor 1393 fertiggestellt worden sein. Bei aller Achtung vor dieser scharfsinnigen Argumentation bleibt der grundsätzliche Zweifel an der Methode: Inwieweit läßt sich ein dichterischer Text im Sinne einer exakten historischen Aussage verstehen? Zu den beliebtesten Verherrlichungstopoi gehört bekanntlich die Betonung der Friedensliebe des besungenen Helden. Dies besagt also nichts über den realen Friedens- oder Kriegszustand. Die Beantwortung der Datierungsfrage von Chantilly, wie sie hier anhand eines Baladentextes versucht wird, dürfte somit von einer vorausgehenden Klärung des Verhältnisses von Dichtung und historischer Realität abhängig sein.

Da die Beiträge von F. Joseph Smith (*Ars-Nova — A Re-definition?*), Keith E. Mixer (*Johannes Brassart: A Biographical and Bibliographical Study*) und H. Colin Slim (*Francesco da Milano, A Bio-Bibliographical Study*) Fortsetzungen aus dem vorhergehenden Jahrgang darstellen, muß eine eingehende Würdigung hier unterbleiben. Zu den S. 123 zitierten in Francesco da Milanos Lebenszeit erschienenen drei Veröffentlichungen (Nr. 1536/10, 11, 11a) ist noch ein vierter heute verlorener Druck zu ergänzen, der in einem Münchner Katalog des 16. Jahrhunderts aufgetaucht ist (CIm 271, S. 300, *Di Francesco Milanese intavolatura de Viola, overo lauto, il primo et secondo libro della Fortuna. Napoli. Joannes Sultzbachius. 1536*).

In die Reihe der bibliographischen Studien gehört auch der abschließende Beitrag von John Caldwell *Keyboard plain-song settings in England, 1500—1660*. Hier wird erstmalig eine Zusammenstellung aller c.f.-Bearbeitungen aus der großen Zeit der englischen Orgel- und Virginalmusik gegeben. Das Jahr 1559, in dem die *Act of Uniformity* wirksam wurde, als kategorische Scheide zwischen liturgischen und nichtliturgischen c.f.-Bearbeitungen anzusetzen, kommt zwar der systematischen Gliederung entgegen, ist aber in der Praxis in vieler Hinsicht proble-

matisch. Den zahlreichen Belegen für die traditionellen englischen c.f.-Bearbeitungen (*Felix namque, In nomine*) fügt der Verfasser eine interessante Hypothese für die Langlebigkeit und Verbreitung eines bekannten c.f. hinzu: Die im 15. Jahrhundert auf dem Kontinent verbreitete Melodie des *Portugaler* (Dufay, Buxheimer Orgelbuch, *Basse danse*) findet sich wahrscheinlich auch in einer Messe von Nicholas Ludford und in einer englischen Orgelbearbeitung aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Theodor Göllner, z. Z. Santa Barbara, Calif.

Proceedings of the Royal Musical Association. 92. Session, 1965/66 London: Royal Musical Association 1966. 147 S.

Auch dieser, in Ausstattung, Anordnung und Umfang seinem Vorgänger entsprechende Band widmet in den neun etwa gleichlangen Aufsätzen, darunter drei säkularen, der Kunst aller großen Musiknationen, außer Rußland, wertvolle Beiträge. Viele unter ihnen können, wie Nr. 8, als Lecture-Recital verstanden werden, d. h. die praktisch-musikalischen Erläuterungen, die der Anhang gewissenhaft aufführt, sind ein wesentlicher Bestandteil der Vorträge, bestimmen sozusagen ihre Richtung und Haltung. Alle bekräftigen wieder das Bestreben, in Dokumentation und Wertung Neues, knapp und anschaulich gefaßt, zu bringen.

Den Anfang macht Frankreich. P. Gowers legt in *Satie's Rose Croix Music (1891—1895)* wahrscheinlich einen Anhang zu seiner Cambridger Dissertation *Eric Satie: His Studies, Notebooks and Critics* (1966) vor. Die insgesamt 70, z. T. recht kurzen Notenbeispiele (darunter ein längeres Gesangsstück), dem in der Pariser Bibliothèque Nationale und in der Washingtoner Dumbarton Oaks Research Library liegenden Nachlaß entnommen, stammen aus der esoterisch-mystischen von 1886 bis 1903 reichenden Periode, die zuerst unter Péladans rosenkreuzerischem Einfluß stand. Die Hauptrolle spielen harmonische und Skalenexperimente sowie motivische und variative Faktoren.

H. Macdonald hat für *Berlioz's Self-borrowings* vor allem den Nachlaß in der Pariser Bibliothèque Nationale erforscht. Vieles geht auf die Zeit vor 1819 zurück, manche Übernahmen — sie gehen später beträchtlich zurück — hatten einen langen Weg und seltsame Schicksale. Die Eigen-

zitate, nach der Meinung des Verfassers auch durch Zeit- und Geldnot veranlaßt, werfen auf die Stellung des Meisters zur Programmmusik ein bezeichnendes Licht.

P. Branscombe prüft (*Die Zauberflöte; Some Textual and Interpretative Problems*) zunächst nach einer Diskussion über Schikaneders Anteil am Libretto dessen kurzes *Billett* vom 5. IX. 1790 (?), das er für eine Fälschung Perinets hält. Die tabellarisch belegten Unterschiede zwischen den Texten in Mozarts Originalpartitur und der gedruckten Erstausgabe des Librettos betreffen neben dem Gros kleinerer Abweichungen solche, die in der Partitur, aber nicht im Libretto stehen und umgekehrt, dann einige Beispiele für Mozarts Neueinteilungen, endlich Anordnungen über szenische Details. — P. F. Williams setzt (*The Eighteenth-Century Organ: a Parting of the Ways*) die Bau- und Spielmöglichkeiten der verschiedenen Orgeltypen des damaligen Europa und ihre gegenseitigen Beeinflussungen auseinander und glaubt, daß wir nur zu gesicherten Resultaten kommen können, „if we think in terms of geographical areas and if we notice the several trends towards decadence from one period to the next“.

Zur Streitfrage *Busoni: Visionary or Pasticheur?* versucht J. C. G. Waterhouse neue Aspekte zu bringen. Er setzt den Beginn selbständigen Schaffens dieses als „simple kleptomaniac“ anfängenden Meisters in die erste Dekade des neuen Jahrhunderts; nach längerem Schweigen bzw. Experimentieren werden dann der Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Werke wie die *Elegien* und die *Berceuse élégiaque*, alle um 1907, richtungweisend. Wichtig wird auch das steigende Interesse für kontrapunktische Probleme. Der Verfasser glaubt sich zu dem Schluß berechtigt: „*Busoni's wholly personal, un derivative works are extremely few. Busoni the visionary never managed to oust Busoni the pasticheur*“. Die Krönung des Werks sieht Waterhouse im *Doktor Faust*, „in which the more original side of Busoni's musical make-up can be seen at its most powerful and impressive, if not quite at its purest“.

Die drei letzten Arbeiten gelten England. In dem Beitrag zu *I. C. Bach's Operas* widmet E. Warburton vor allem den Problemen der Arien- und Chorgestaltung, des Rezitativs und der Instrumentation eine

gründliche Untersuchung. — Zu der Erforschung der *Keyboard Music of Giles Farnaby* bringt R. Marlow einiges anscheinend Neues (vgl. MGG, Art. Farnaby, Bd. III, 1834). Hiernach war Farnaby Tischler und Instrumentenbauer, so für seinen vermutlichen Lehrer Bull. Den in MGG beschriebenen „vier Hauptgruppen“ seines die Variation bevorzugenden Virginalschaffens fügt der Verfasser noch diejenige der „descriptive music“ hinzu. Farnaby gilt ihm als „instinctive composer“, als einfacher, ideenreicher Musikant. — Von den wichtigen Fragen der *Performance of Plainsong in the Later Middle Ages and the Sixteenth Century* greift Th. More, nach Diskussion der großen Verschiedenheiten in Besetzung und Ausführung, vorwiegend diejenigen des Alternatimmsuzierens, des Tempos und des Rhythmus (auch des Sprachrhythmus) sowie der Notation heraus. Im 15. und 16. Jahrhundert war ungeachtet mancher Neuerungen „the old tradition . . . present and different styles, old and new, could still co-exist side by side“. Dazu noch vier Faksimiles aus entlegenen englischen Quellen.

Reinhold Sietz, Köln

Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte III. Herausgegeben von Friedrich Lippmann. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1966. 132 S. (Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 3.)

Wie seine beiden Vorgänger legt auch der dritte Leiter der römischen Musikabteilung einen Band der *Analecta musicologica* vor, als Zeugnis ebenso der internen Arbeit wie der mannigfachen Ausstrahlung der Institution und ihrer Beziehungen zu auswärtigen Wissenschaftlern. Zwei charakteristische Vertreter der jüngeren italienischen Forschergeneration kommen zu Wort. Oscar Mischiati macht mit einer dokumentarischen Studie von gewohnter Gründlichkeit auf die über 100 ausländischen Schüler des bologneser Musiktheoretikers Annibale Meloni im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts aufmerksam. Da unter ihnen allerdings bekannte Namen fehlen, lassen sich konkrete bologneser Schuleinflüsse auf nördliche Musiker nicht ableiten. — Den Aufschwung der italienischen Pergolesi-Forschung kennzeichnet eine Arbeit Francesco Degradas. Während für die weltlichen und instrumentalen Werke Pergolesis wertvolle Ansätze

zur Chronologie und Echtheitsfrage bereits vorliegen und weiter geführt werden, bedeutet Degradas entsprechende Untersuchung der Messen einen wichtigen Anfang für die geistliche Musik. Von den Pergolesi zugeschriebenen neun Messen, deren Mehrzahl auch in Caffarellis Gesamtausgabe erscheint, läßt Degrada ihm mit Sicherheit nur die Kurzmessen in D und F, die allerdings in mehreren authentischen Fassungen überliefert sind. Dazu nimmt er mit überzeugender stilistischer Begründung die 1805 veröffentlichte Messe (ebenfalls nur Kyrie und Gloria) in F für Pergolesi in Anspruch.

Die drei deutschen Beiträge betreffen die italienische Operngeschichte des 17.—19. Jahrhunderts. Hans Joachim Marx identifiziert eine Opernpartitur aus dem Chrysandernachlaß der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek (die umständlichen Formulierungen S. 43, „Nicht ohne Grund ist anzunehmen . . .“, sind in Anbetracht des genannten Exlibris überflüssig) als die von Flavio Carlo Lanciani komponierte Oper *Amore e Gratitudine*, die 1690 in Rom unter Corellis Leitung aufgeführt wurde. Die Entschlüsselung der Widmungsunterschrift des Librettos und damit Identifizierung des Textdichters als Kardinal Pietro Ottoboni findet sich schon bei Paul Kast in MGG 10, Sp. 488. Leider berührt Marx das eigentlich Interessierende, nämlich Text und Musik, mit keinem Wort. — Von der Fragestellung seiner Dissertation her untersucht Klaus Hortschansky das Pasticcio *Arsace*, das 1744 unter Gluck in Mailand aufgeführt wurde. Die sorgfältigen Beobachtungen führen zu dem Ergebnis, daß die hierbei Gluck selber zugeschriebenen Arien ihm wahrscheinlich durchweg nicht gehören, sondern zur Hälfte G. B. Lampugnani, dem Komponisten der Ausgangsfassung von 1741, zuzuweisen sind. Eine Ergänzung durch musikalische Argumente, für die der Verfasser sicherlich die besten Voraussetzungen mitbrächte, hätte dieses operngeschichtliche Bild im Hinblick auf Gluck noch bereichert. So bleibt der einzige primär musikalische Beitrag des Bandes die Studie des Herausgebers Friedrich Lippmann über die Melodien Donizettis, mit fast ausschließlicher Beschränkung auf die Seria-Opern. Die besondere Berücksichtigung des Verhältnisses zu Rossini und Bellini, auch zu Verdi, stellt den Beitrag in den erwünschten weiteren Rahmen. Seine Ergebnisse faßt Lippmann im

Vergleich Donizettis mit Bellini zusammen (S. 108—111), wobei Bellini als die künstlerisch wohl reinere Kraft erscheint. Wahrscheinlich hat die Blickrichtung auf die „Melodien“ den Verfasser davon abgehalten, andererseits Donizettis härtere und dramatischere Akzente und vor allem seine bedeutendere Ensemblegestaltung ausdrücklich zu betonen. Die Betrachtung der rhythmischen Schemata (S. 88—91) hätte gewonnen, wenn sie von den italienischen Versarten ausgegangen wäre. Beim *Mosè-Duett* (S. 88) handelt es sich nicht um anapästischen, sondern allenfalls daktylischen Rhythmus. Den 6/8-Romanztyp, den Lippmann bei Rossini „kaum ausgeprägt“ findet (S. 90), hat wohl in Cenerentolas „Una volta c'era un re“ seine profilierteste Verwirklichung gefunden, die übrigens an das zitierte Beispiel von Simon Mayr durchaus erinnert. Von „Gesamtkunstwerk“ sollte man auch beim „gereiften Verdi“ besser nicht sprechen (S. 104).

John Henry van der Meer beschreibt zwei als flämisch bezeichnete Cembali in Neapel und Rom, wobei sich das erste als wahrscheinliche Fälschung erweist, während das zweite Instrument, von Joannes Ruckers (1637), wohl ursprünglich ein sogenanntes Transpositionscembalo war. Den Abschluß bildet die Fortsetzung der überaus nützlichen Bibliographie der bekanntlich zahlreichen Aufsätze zur Musik in außermusikalischen italienischen Zeitschriften von Hans Ludwig Hirsch. Die unter Nr. 37 aufgeführte Studie Ghisis ist auch in deutscher Übersetzung im AfMf VII, 1942, erschienen. Der Verfasser der Aufsätze Nr. 56 und 57 heißt Novati (ebenso ist S. 131 im Autorenregister zu verbessern). Einige weitere Druckfehlerberichtigungen: S. 45, Anm. 10. „Giorno di Settembre“; S. 51, zwei Zeilen vor dem Petitdruck, „Venedig“; S. 62, Anm. 56, 2. Absatz, „neuer Text“.

Wolfgang Osthoff, Würzburg

Répertoire de Manuscrits Médiévaux contenant des notations musicales. Sous la direction de Solange Corbin. II. Bibliothèque Mazarine, Paris, par Madeleine Bernard. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1966. 191 S., 16 Taf.

Raffaale Arnese: I Codici notati della Biblioteca Nazionale di Napoli. Firenze:

L. Olschki 1967. 257 S., 32 Taf., 1 Karte. (Biblioteca di Bibliografia Italiana. XLVII.)

Über das Répertoire de Manuscrits Médiévaux wurde bereits anlässlich des ersten Bandes, der die Handschriften mit musikalischen Notationen der Bibliothek Ste. Geneviève enthielt, berichtet (Mf 21, 1968, 103—104). Nunmehr, ein Jahr später, ist also der zweite Band erschienen, der der Bibliothek Mazarine gewidmet ist, d. h. ihre Neumen- und Choralnoten-Handschriften beschreibt. Es sind im übrigen auch diesmal nur wenige Antiphonarien oder Gradualien, sondern fast nur Manuskripte wie Missalien und Breviere mit beiläufigen Neumen oder Choralnoten, nicht immer sehr interessante Objekte, wenn man nicht von einem ortsgeschichtlichen Standpunkte aus urteilt. Im wesentlichen handelt es sich um Pariser Werke; allerdings ist ihre Herkunft vielfältiger als bei der Bibliothek Ste. Geneviève, die auf Augustinerklöster, vor allem Ste. Geneviève selber, zurückgeht.

Der Katalog der Biblioteca Nazionale di Napoli meint mit den Codici notati ungefähr dieselbe Handschriftengruppe: Choralhandschriften einschließlich der liturgischen Verwandtschaft, aber diesmal bis zum 18. Jahrhundert. Auch ist hier die Zahl der Gradualien und Antiphonarien höher, und selbstredend handelt es sich jetzt vor allem um süditalienische Bücher und beneventanische Neumen. Aber auch hier befinden sich interessantere Objekte in anderen Bibliotheken (wie Benevent).

Die Anordnung der Kataloge und die Beschreibung der Hss. ist natürlich im wesentlichen die gleiche, obwohl die äußere Erscheinung sehr verschieden ist. Das Répertoire ist in der sprachlichen Fassung knapper, dafür aber übersichtlicher, indem für jeden Teil der Beschreibung eine neue Zeile gewährt wird, außerdem ist es einseitig bedruckt: warum? Wird erwartet, daß man das schön gebundene Werk auflöst, die Blätter zerschneidet, um aus den Blättern des gesamten Répertoires später einen Gesamt-Zettelkatalog zu bilden? Das Répertoire ordnet nach der Art der Notenschrift, im Groben. Es erwähnt den Beschreibstoff, seine Maße, die Anordnung der Schrift (nach einem beigegebenen System der *Réglures*, der Lineatur der Seiten), Datum, Handschriftentitel, Ursprung, Notation, Schreiber, Vorbesitzer sowie die genauen Einzelheiten des Inhaltes, soweit dieser

nicht geringwertig, insbesondere typisch ist, dazu etwaige Besonderheiten und abschließend die Bibliographie der beschreibenden oder zitierenden Bücher. Hinzu tritt eine Reihe von Registern: Die Signaturen der Hss., und da diese weitgehend systematisch aufgestellt sind, so ergibt sich sofort auch eine hinreichende Übersicht über die Arten der Hss. Ein weiteres Register differenziert die Neumenarten genauer (so daß sich die grobe Ordnung oder das Signaturregister hätte sparen lassen). Es folgen die Namen der Kirchen und Klöster, für die die Hss. geschrieben worden waren, eine Übersicht über die Buchstaben bei den Passionen, eine über die Lineaturen, die den Schriftspiegel erfassen, eine Neumentabelle und die erwähnten 16 Facsimiletafeln. Die Vollständigkeit dürfte vorliegen: der Katalog erfaßt sogar Livres d'heures, die den I-Punkt als Neumen ausführen (!), sowie Federproben in Neumenformen und schließlich ein Lied des Trouvères Thibaut de Champagne. Es fehlt aber ein Register der Namen, so daß dieses eben erwähnte nicht-liturgische Lied nur durch einen Zufall dem Leser sichtbar werden kann. (Es gehört also nicht in den Interessenkreis des Répertoire!)

Auch der Katalog der italienischen Bibliothek erfreut sich einer schönen Ausstattung. Es werden 85 Hss. durch 32 Tafeln erläutert. Im großen ganzen entspricht die Katalogisierung dem französischen Beispiel, doch werden die Hss. in der Reihenfolge der Signaturen vorgeführt. Auch hier werden der Beschreibstoff und alle die anderen Einzelheiten erwähnt, die für die Benutzung und Beurteilung einer Hs. wichtig sind, nur daß statt der Lineatur die Lagenanordnung erwähnt wird. Freilich werden die einzelnen Angaben nicht zeilenweise gebracht, so daß es etwas mühsam ist, die Beschreibung zu lesen. Der Inhalt selber wird aber bis in alle Einzelheiten aufgezählt. Das scheint dem Rezensenten in sehr vielen Fällen zu weit zu gehen. Es möge die Hs. VI E 20 herausgegriffen werden: Die fortlaufende Aufzählung der Antiphonen benötigt die Seiten 89—100, die der Responsorien die Seiten 100—106. Hier wäre es besser gewesen, nur die besonderen Einzelheiten aufzuführen. Auf der anderen Seite geht der Beschreibung der Hss. ein einführender Text (S. 5—67) voraus, der nun wiederum die wichtigeren Handschriften der Reihe

nach erörtert, so z. B. den Cod. VIII B 51. Hier wird über den Besitzervermerk „Ego Antonius vagans clericus“ auf S. 45—49 und letztthin über den Entstehungsort der Handschrift abgehandelt, ohne daß die Beschreibung im eigentlichen Katalog einen Hinweis auf diesen Ort enthält oder wenigstens auf diese Textstelle der Einführung verweist. Hinsichtlich der Register ist der neapolitanische Katalog bescheidener in der Ausführung, obwohl kein wichtiges fehlt: die Neumenarten, aber auch die Arten der Literarschrift, die Jahrhunderte der Niederschrift und die Titel werden nachgewiesen. Im Gegenteil, es ist auch ein Register der Personen und Ortsnamen vorhanden. Auch in diesem Katalog dürfte Vollständigkeit erreicht sein, d. h. wahrscheinlich aber nur im Rahmen der theologischen Hss. (und das gilt vielleicht auch für das Répertoire?). So fehlt die Hs. IV G 68 mit St. Galler Neumen des 9. Jahrhunderts (über die der Rezensent in der Stäblein-Festschrift berichtet), also doch eine sehr wichtige Handschrift, deren Kenntnis der Rezensent aber nur der Mitteilung eines Boethius-Forschers verdankt, also letztthin einem Zufall; es ist keine theologische oder gar liturgische Hs.

Beide Kataloge sind also in gleicher Weise zu begrüßen, und es kann dieser Bericht nur mit dem Wunsche geschlossen werden, daß endlich auch in Deutschland die Choralhandschriften katalogisiert werden, vielleicht unter einer zentralen Leitung, und mit dem rechten Maß an Ausstattung und Genauigkeit.

Ewald Jammers, Heidelberg

Konrad Sasse: Katalog zu den Sammlungen des Händelhauses in Halle. 5. Teil. Musikinstrumentensammlung. Besaitete Tasteninstrumente. Halle: Verlag des Händelhauses 1966. 292 S., 115 Abb.

Victor Luithlen: Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente. I. Teil. Saitenklaviere. Wien: Verlag des Kunsthistorischen Museums 1966, 95 S., 32 Taf.

Das Jahr 1966 brachte das Erscheinen von zwei wertvollen Museums-Katalogen — diesmal speziell über Klaviere. Die Sammlung im Händelhaus hat vor dem zweiten Weltkrieg durch den Ankauf von 30 Klavieren aus den reichen Beständen der Sammlung J. C. Neupert, Nürnberg, wert- und mengenmäßig sehr gewonnen (vgl. *Führer*

durch das musikhistorische Instrumentenmuseum J. C. Neupert, Nürnberg 1938) und ist jetzt eine der größten Klavierkollektionen (115 Stück). Der 1956 zum Leiter des Händelhauses bestellte Verfasser verstand es in geschickter, obwohl sehr knapper Form, seinen „besaiteten Tasteninstrumenten“ eine übersichtliche Beschreibung zu geben. Jedem der Instrumente ist eine eigene Seite gewidmet, zu der jeweils eine Abbildung gehört. Besonders anzuerkennen ist es, daß der Verfasser die in den letzten Dezennien im deutschen Sprachgebiet gewonnenen Erkenntnisse auf dem Gebiete der Klavierkunde bei seinen Angaben verwertet hat. Bei jedem der Tasteninstrumente wird das „Stichmaß“ angegeben, dieses für jeden Klaviermacher charakteristische Tasten- bzw. Klaviaturmaß (jeweils 21 Untertasten-Breiten). Auch auf die sogenannte „verbreiterte D-Taste“ wird stets hingewiesen als Merkmal der regionalen Orientierung und zeitlichen Zuordnung (italienisch, deutsch oder englisch). Sehr wichtig sind für den Fachmann die Angaben der klingenden Saitenlängen, jeweils an drei Stellen des Tonumfanges gemessen.

Das auf S. 13 notierte echte Ch. G. Hubert-Clavichord, 1784, besitzt das Tastenstichmaß von 46,5 cm. Dagegen hat das auf S. 21 als ein Hass-Instrument deklarierte Clavichord ein für diese Werkstatt zu kleines Stichmaß von 47,5 cm: in Hamburg legte man die Tastenspanne breiter an — etwa so wie in Italien (mindestens 49 cm), während es im übrigen Deutschland weniger betrug (46—48 cm). Das auf S. 33 als deutsch bezeichnete Querspinnett hat ein solch großes Stichmaß: 50,5 cm — man wird es somit eher als italienisch ansprechen müssen. Das H. Ruckers-Virginal von 1610 auf S. 35 besitzt eine fremde Klaviatur mit einer Tastenbreite von 47 cm (statt der typischen 50). Bei dem schönen italienischen Cembalo auf S. 45 mit dem Umfang $D/F(?)$ — c^3 las man im früheren Neupert-Katalog (1938) als Tastenbeginn: C/E . Das deutsche Instrument auf S. 55 mit einem für einen Hammerflügel ungewöhnlichen, diatonischen Tastenbeginn ($F_1, G_1, A_1, B_1, H_1, C/E$ — c^3) wird wohl ehemals ein italienisches Cembalo gewesen sein (Stichmaß 49,5 cm). Der Späth & Schmahl-Tangentenflügel S. 61 hat einen Tonumfang von F_1-f^3 (nicht etwa f^4), wie der Abbildung zu entnehmen

ist. Bei dem Hammerklavier Samuel Kühlewein S. 153 lese man 47,2 als Stichmaß, nicht 42,7. Ein derart kleines Tastenmaß hat es normalerweise nie gegeben.

Der Bestand an „Saitenklavieren“ des 1966 abgefaßten Kataloges der Wiener Musikinstrumenten-Sammlung zählt 76 Nummern. 22 davon wurden 1938 von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien übernommen, und zehn Klaviere kaufte das Museum dem Musikforscher E. Fiala in den letzten Jahrzehnten ab. In prachtvollen Räumen übersichtlich verteilt reiht sich eine Kostbarkeit an die andere. Viele sind Erinnerungsstücke an große Komponisten, andere zeugen von der hohen Kunst des Wiener Instrumentenbaus. Dementsprechend präsentiert sich auch der schön ausgestattete Katalog, der eine Menge Hinweise auf Parallel-Stücke enthält sowie interessante Ergänzungen über historische Persönlichkeiten bringt.

Die Zuweisung von Kat. Nr. 6 an Ch. G. Hubert (Clavichord) ist wenig begründet, die Jahreszahl 1783 im Katalog nicht glaubig. Aus dem Äußeren des Instrumentes läßt sich kaum auf den Erbauer schließen, wenn dies nicht durch Eigentümlichkeiten der inneren Bauweise erhärtet werden kann (Mensur, Stichmaß). Bei Nr. 59 (Hammerklavier) ist die vorgeschlagene Nennung von Jacob Warth eher gerechtfertigt, wobei man sich auch hier fragt, an welcher Stelle des Klavieres die Jahreszahl „1791“ angebracht ist. Bei Nr. 11 (Cembalo von Dulcken) geht es nicht an, bei den lederbekielten Springerreihen von „*peau de buffle*“ zu sprechen, denn an den Instrumenten von Pascal Taskin ist diese Bezeichnung nur für eines der Register gewählt, das die Saiten besonders zart „streichelte“. An dem Flügel von 1819, Kat. Nr. 32, werden die charakteristisch geschwungenen Beine hervorgehoben, „*die scheinbar nur bei A. Stein vorkommen*“. Dazu wäre zu sagen, daß J. N. Tröndlin in Leipzig um 1830 dieselbe Art der Flügelbeine fertigte (Steins Schüler?). Die Beschreibung von Nr. 33 enthält eine willkommene Notiz des Verfassers, daß die Beine dieses C. Graf-Flügels in Säulenform auch an dem Beethoven-Flügel in Bonn vorhanden waren. Der dortige C. Graf-Flügel von 1823 zeigt auch nach der Restaurierung immer noch die unhistorischen Baluster- (bzw. Vasen-) Beine.

Friedrich Ernst, Berlin

Alexander Weinmann: Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti Quondam Carlo. Wien: Universal Edition 1966. XII, 205 S. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2, Folge 10.)

Alexander Weinmann ist mit einer Reihe von wichtigen Veröffentlichungen über das Wiener Musikverlagswesen des 18. und 19. Jahrhunderts hervorgetreten. Seine Arbeiten über das Musikalische Magazin Leopold Kozeluch, über Artaria, über das Kunst- und Industrie-Comptoir, über das Haus Traeg, über den K. K. Hoftheater-Verlag, über Huberty und Torricella, über F. A. Hoffmeister und Tranquillo Mollo sind grundlegend. Die hier vorliegende Arbeit setzt die Serie fort, die einmal das Material zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages zwischen 1770 und 1860 nahezu vollständig darbieten wird. Sie wird eingeleitet durch eine knappe, aber alle wichtigen Fakten enthaltende Abhandlung *Zur Familien- und Verlagsgeschichte*, in der auch kurz die Bedeutung des Hauses Mechetti, gemessen an den größeren Rivalen Haslinger und Diabelli, angedeutet wird. Der anschließende dokumentarische Teil besteht in seinem Hauptteil aus einer nahezu vollständigen Liste der Verlagsprodukte, nachgewiesen an den überlieferten Drucken in Wiener und anderen Bibliotheken, deren Signaturen angegeben sind. Soweit keine Exemplare mehr vorhanden sind, konnten die Lücken durch Anzeigen in der Wiener Zeitung geschlossen werden.

Dem Verzeichnis schließt sich ein anastatischer Nachdruck eines Firmenkataloges von 1846 mit seinen Supplementen von 1847, 1853 und 1854 an. Wenn dieser Katalog „in jedem Falle die Interpolation der im Hauptteil fehlenden Nummern“ gestattet, wie es in Weinmanns Einleitung heißt, dann fragt man sich, ob die Handhabung des Bandes nicht leichter wäre, hätte man diese Kataloge — auch wenn die Plattennummern fehlen — in das Gesamtverzeichnis eingearbeitet, statt sie in extenso abzudrucken.

Ein Register der Komponisten mit den Kurztiteln ihrer Werke schließt den Band ab, der zu jener Gruppe bibliographischer Arbeitsinstrumente gehört, die als Produkte unermüdlischen Sammlerfleißes dem Verfasser keinen schriftstellerischen Ruhm eintragen, die aber dafür um so länger als kaum veraltetes unentbehrliches Handwerkszeug der Forschung nützen. Man möchte sich wün-

schen, daß auch die Musikverleger anderer Städte ebenso systematische Forscher finden wie die Wiener in Alexander Weinmann.

Harald Heckmann, Kassel

Martha Bruckner-Bigenwald: Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Hilversum: Frits A. M. Knuf (1965) (Photomechanischer Nachdruck). 102 S.

Die vorliegende Arbeit, bei der es sich um den Nachdruck einer Freiburger Dissertation aus dem Jahre 1938 (im Druck erschienen: Sibiu-Hermannstadt 1938) handelt, stellt einen „Beitrag zur Erforschung der musikalischen Fachpresse“ (S. 11) dar, in dem die ersten zehn Jahrgänge der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798/99–1807/08) eingehend untersucht werden. Es sind jene Jahre, in denen die Allgemeine Musikalische Zeitung unter der Redaktion von Friedrich Rochlitz als erste universal angelegte Musikzeitschrift weitreichende Bedeutung erlangte und damit zum führenden Fachorgan ihrer Zeit wurde. Der Hauptwert der Studie besteht neben einer ausführlichen Charakterisierung von Plan und Aufgabe der Zeitschrift und ihrer Mitarbeiter sowie einer Aufschlüsselung ihres Inhalts nach Sachgebieten vor allem in der weitgehenden Identifizierung von Autoren anonymer Beiträge und von Signaturen der ersten zwanzig Jahrgänge (1798/99–1818) der Zeitschrift (S. 92). Hierzu verhalten der Autorin die im Jahre 1938 noch existierenden Verlagsbücher der Firma Breitkopf & Härtel, die dann durch Kriegseinwirkung vernichtet worden sind. Außerdem enthält die Publikation eine Reihe von Verzeichnissen, so ein „Alphabetisches Verzeichnis der Mitarbeiter von 1798–1808“ (S. 50–56), ein „Verzeichnis der bis 1834 erschienenen deutschen Musikzeitschriften“ (S. 90–92) — das nach den damals vorliegenden Verzeichnissen zusammengestellt wurde, jedoch in seinen Angaben erhebliche Lücken und Fehler aufweist —, ein „Verzeichnis der Schriften E. T. A. Hoffmanns in der AMZ“ (S. 94–96), ein „Verzeichnis der Länder und Städte, aus denen von 1798 bis 1808 Nachrichten kamen“ (S. 96–97) und ein „Verzeichnis der Rezensionen von Kompositionen von Bach, Händel, Mozart und Beethoven, deren Verfasser ermittelt werden konnten; 1798–1818“ (S. 97–98).

Die Verfasserin bezeichnet das Verzeichnis von Wilhelm Freystätter *Die musikalischen*

Zeitschriften, München 1884, „als erste Arbeit zur Geschichte des musikalischen Journalismus“ (S. 10) und übersieht hierbei, daß Freystätter mit seiner Publikation und den darin gegebenen Anmerkungen zu einzelnen Zeitschriften durchaus auf älteren Arbeiten fußt: vornehmlich auf der 1872 in Antwerpen erschienenen Veröffentlichung von E.-G.-J. Grégoir, *Recherches historiques concernant les Journaux de Musique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* — deren Übersetzung ins Deutsche Freystätters Arbeit ursprünglich sein sollte (vgl. Vorwort S. [III]) —, wie auch auf den Werken von J. N. Forkel, *Allgemeine Litteratur der Musik* (S. 465–470) und C. F. Becker, *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Litteratur* (Sp. 507–513), die ja eben nicht nur Bibliographien darstellen, sondern Hinweise auf Bedeutung und Inhalt der Zeitschriften nach Art einer Bibliographie raisonée bringen. — Die *Neue Musikalische Zeitschrift, aufs Jahr 1791* — nicht „*Neue Musik. Zeitschrift für 1791*“, wie S. 12, Fußnote 3, angegeben! — ist nicht nur die erste Musikzeitschrift, sondern die erste periodische Publikation überhaupt, die in ihrem Titel den Begriff „Zeitschrift“ aufweist. Der Begriff begegnet dann nicht erst wieder 1834 bei Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* (S. 12), sondern — wie hier angemerkt sei — schon im Jahre 1800 bei der von C. G. Thomas herausgegebenen *Musikalisch-kritischen Zeitschrift* (zuerst *Unpartheiische Kritik*) sowie 1832 bei der in Gotha erschienenen *Zeitschrift für den deutschen Kirchengesang*. — Der von Mattheson 1713 herausgegebene *Vernüfftlter* ist keine Nachahmung der englischen moralischen Wochenschriften (S. 15), sondern, wie der Untertitel lautet, „*Ein teutscher Auszug / Aus den Engländischen Moral-Schriften des Tatler und Spectator*“. — Matthesons *Critica Musica* (1722 bis 1725) läßt nicht, wie die Verfasserin annimmt, den Einfluß der moralischen Wochenschriften erkennen (S. 17), sondern steht deutlich in der Tradition der *Acta Eruditorum* und damit dem Typus der Gelehrtenzeitschrift nahe. — Der Begründer der *Acta Eruditorum* hieß Otto Mencke, nicht Mencken, wie irrtümlich S. 14 vermerkt, wie auch sonst bedauerlicherweise zahlreiche Druckfehler der Original-Ausgabe zwangsläufig in den Nachdruck übergegangen sind, so S. 92: „*Hirschner*“ anstatt „*Girschner*“, „*Frey*“ anstatt „*Freystätter*“; S. 98: „*Her-*

mann Albert“ anstatt „Hermann Abert“, „Gregori“ anstatt „Grégoir“, „Glenewinkel“ anstatt „Glenewinkel“ und andere mehr.

Trotz dieser Einwände ist die Arbeit auch heute noch als ein nützlicher Kommentar zu den frühen Jahrgängen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu betrachten.

Imogen Fellingner, Köln

Klaus Lang: Die männliche Stimme vor und nach der Mutation. Ein Beitrag zur Erkennung und Unterscheidung der individuellen Merkmale beim Singen, Sprechen und Flüstern. Diss. phil. Berlin (Freie Universität) 1966, Dissertationsdruck. 2 Bde., 78, 62 S. und eine Schallplatte.

In dem Bemühen, Stimm- und Sprachfehler infolge körperlicher oder seelischer Veränderungen zu beheben, sind zwar beachtliche Fortschritte erzielt worden (vgl. die Auswahlbibliographie von H. Geißner in: Hessische Blätter f. Volksbildung, Frankfurt a. M. 1963, S. 33 ff. und die laufenden Ergänzungen in den Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Sprechkunde und Sprecherziehung, Saarbrücken 1966 ff.), doch blieb die Frage nach Personalkonstanten der Stimme bisher ausgeklammert. Da „die Mutation . . . das wichtigste Ereignis in der Entwicklung der männlichen Stimme“ ist, wird die Frage untersucht, „ob während der Reifezeit auch in der Stimme verwandte Merkmale erhalten bleiben und ob man die Stimme desselben Jungen vor und nach der Mutation wiedererkennen kann“ (8). Mit insgesamt 106 Schülern zweier Berliner Gymnasien machte Lang zum Zeitpunkt I Aufnahmen, um ein Jahr später davon 59 zu zweiten Aufnahmen (Zeitpunkt II) aufzufordern; die stimmliche Entwicklung war bereits soweit fortgeschritten und z. T. bereits abgeschlossen, so daß Vergleiche möglich und sinnvoll waren. Die Schüler sprechen, singen und flüstern zu beiden Terminen Gleiches (Satz, Lied oder Vokale), um einen Vergleich zu ermöglichen. Als Ausgangsbasis für die Ermittlung der Stimmumfangsänderung definiert Lang das Sprechfundament der jeweiligen Versuchsperson, das an der „untere(n) Grenze des Sprechumfangs“ liegt (41). Die schematisierte Basis ist im Hinblick auf die Auswertung des Tonumfangs beim Singen und Sprechen erforderlich, darf jedoch nicht als Konsequenz des in der Literatur als unzureichend

definiert mißverstandenen Begriffs der Indifferenzlage hingestellt werden: „Schilling/32 [Schilling und Karthaus, *Entwicklungsbeschleunigung und Stimmwechsel*, 1961] versteht unter ‚Indifferenzlage‘ die mittlere Sprechtonlage, Lullies/25 [Physiologie der Stimme und Sprache, 1953] wendet den Begriff auf die A-Stellung des Mundes an. Dieser Terminus wird von uns daher nicht mehr benutzt“ (39). Nun ist die Definition von Lullies nicht klar, doch ist die von Schilling eindeutig. Unter Indifferenzlage oder Sprechquinte, besser noch: Indifferenzbereich, wird der Stimmumfang verstanden, der im normalen Sprechen gebraucht wird und eine Variationsbreite von etwa einer Quinte hat (vgl. Chr. Winkler, *Deutsche Sprechkunde und Sprecherziehung*, Düsseldorf 1954, und H. Geißner, *Sprechen*, in: *Die Grundlagen der Schauspielkunst*, Theater heute, Bd. 22, Hannover 1965). In diesem Verständnis wäre die Untersuchung des Indifferenzbereichs vor und nach der Mutation sinnvoll gewesen; da sie ausgeklammert bleibt, ergeben sich aus dem Mißverständnis für die weiteren Untersuchungen keine Fehlerquellen.

Eindeutig und in jeder Hinsicht neuartig sind Langs Ergebnisse. Aufgrund der Analyse der Aufnahmen mit dem Sonographen ergibt sich eine durchschnittliche Senkung der oberen physiologischen Singgrenze um eine kleine Sext, der Stimmumfang ist durchschnittlich von 19 auf 26 Halbtonstufen, also um eine kleine Terz zurückgegangen. Testaufnahmen ergaben beim Pfeifen eine Senkung des Ausgangstons um eine große Sekund. „Das spricht mit Sicherheit dafür, daß sich die Mundhöhle in der Zeit des Stimmwechsels merklich vergrößert“ (44), eine im Hinblick auf das Flüstern wichtige Tatsache. Ein weiteres Ergebnis ist, daß die Zunahme an Größe und Gewicht während der Mutation der Senkung der unteren Stimmgrenze direkt proportional ist. — Für das Wiedererkennen der zueinandergehörigen Stimmaufnahmen standen dem Autor 87 Ober- und Unterprimaner, 9 Studenten (Musikwissenschaft) und 4 Musiklehrer zur Verfügung. Ihnen wurden die Aufnahmen von 7 ausgewählten Jungen in allen 49 möglichen Kombinationen als Paare vorgespielt. Bei Wiedererkennen der zueinandergehörigen Stimmen zeigte sich eine große Unsicherheit der Urteilenden, wenn auch die Aufnahmen des Singens besser identifiziert

wurden; dabei urteilten die Musiklehrer und Musikwissenschaftler nicht merklich sicherer als die zufällig vorhandenen und interessierten Primaner. Als Kriterien für die Identifizierung zueinandergehöriger Aufnahmen wurden genannt: aussprachliche Eigenheiten, Rhythmus und Tempo; die Klangfarbe gibt keinen Aufschluß über die Stimme vor und nach der Mutation.

Das Wiedererkennen der Stimmen ist zwar für die allgemeine Brauchbarkeit der Untersuchung unbedingt erforderlich, doch zeigt die Unsicherheit der Urteilenden die Unsicherheit dieses Verfahrens allein. Lang wertet daher seine Aufnahmen mit Hilfe des Sonographen und einem eigens entwickelten Transkriptionssystem aus. Die allgemeinen Formanten (Frequenzbereiche, die aus dem primären Stimmklang jeweils selektiert werden, um die einzelnen Laute zu differenzieren) liefern das Gerüst, um daraus die Individualformanten (Frequenzbereiche, „die für die individuelle Klangfarbe verantwortlich zu machen sind“ [65]) zu bestimmen. Die Theorie der Individualformanten aufgestellt und damit erstmals Kriterien zur Untersuchung von Stimmen gegeben zu haben, ist eines der besonderen Verdienste der Arbeit. Da beim Sprechen und Flüstern der fünf Vokale „jeder Frequenzbereich des primären Stimmklangs oder epiglottischen Flüsterwirbels selektiv verstärkt“ wird (65), lassen die Sonogrammpapiere im Vergleich (wiedergegeben in dem gesonderten Band mit Tabellen, Figuren und Sonogrammen) die allgemeinen wie die individuellen Größen erkennen. Es wird deutlich, daß „beim Flüstern und Sprechen prinzipiell die gleichen Artikulationsräume angeregt werden“, und das „Flüstern . . . in hohem Maße Träger individueller Geräuscharben ist“ (1). Die Individualformanten bleiben aufgrund der verwandten Proportionen im Artikulationssystem erhalten. Ausgewählte akustische Beispiele erläutern die detaillierte Wiedergabe der Experimente und erhärten die Ergebnisse.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Werner Dankert: Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitivwelt. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1966. 357 S.

Der Autor trachtet, die vermutlich älteste Musik der Menschheit und ihre Gesetzmäßigkeiten in seinem Werk nachzuweisen.

In seiner Einleitung faßt er in 16 Seiten jene Erfahrungen zusammen, die er während des Vergleiches von ungefähr 210 Melodiebeispielen mit den Ergebnissen der Ethnologie und der Religionsgeschichte gewonnen hat. Seine Melodiebeispiele stammen zumeist von primitiven Völkern unserer Zeit, ein kleiner Teil aber aus alten schriftlichen Denkmälern. Die Mitteilungen sind textlos, da der Autor die sprachlichen Beziehungen aus prinzipiellen oder technischen Gründen außer acht gelassen hat. Das Endresultat seiner Forschungen ist, daß die aus den Zeiten vor den Hochkulturen stammende Urmusik nicht auf der Skalenordnung, sondern auf einer Zahlensymbolik basiert, welche in der matriarchalen Urgesellschaftsstruktur stets vorhanden war. Seiner Meinung nach schuf die Menschheit der Epochen vor den antiken und modernen Hochkulturen ihre Melodien dem jeweiligen Weltbild entsprechend aus der zahlenmäßigen Deutung von aus 2, 3, 4 usw. voneinander verschiedenen Tönen gebildeten Konfigurationen und antizipierte dadurch das spätere Skalenprinzip, das in jeder Hochkultur verwendet wurde.

Der Autor mißbilligt das Axiom des musikethnologischen Positivismus (Stumpf, Hornbostel usw.), laut welchem die konsonante Melodik der Terz lediglich durch die Obertöne gewisser Instrumente im primitiven Menschen erweckt worden wäre; der Gegenbeweis soll dadurch geführt werden, daß bei zahlreichen primitiven Völkern unserer Zeit, welche die Konsonanzmelodik verwenden, Instrumente solcher Art überhaupt nicht vorhanden sind. Dankert meint, daß auch jedes evolutionistische Vorurteil, welches von der entscheidenden musikalischen Verschiedenheit der beiden elementaren Kulturlinien, der matriarchalen und patriarchalen Lebensform absieht, falsch sei. Laut seiner Feststellung entwickelten sich der Sinn für den Zahlenwert des einfachen Tonvorrates und auch die Konsonanzmelodik, welche älter als die Pentatonik ist, schon in den matriarchalen Kulturen. Ohne solche Vorereignisse wären die patriarchalen Kulturen des Altertums kaum über die Schrittmessung und den ungewissen „Distanz“-Tonintervallschritt hinweggekommen. Laut Dankerts Untersuchung kommen die Tonleiterzahlen und die symbolischen Zahlen der kosmogonen Spekulation häufiger miteinander vor, als bisher vermutet. Zwar erfuhr die Deutung der „heiligen Zahlen“ eine

historische Umwandlung, zeigt sie doch eine gewisse Stetigkeit und gibt in kulturmorphologischer Hinsicht wichtige Erläuterungen über die Musik der primitiven Völker. Seinen Feststellungen zufolge gehören die Skalen selber zu den Symbolnetzen der Hochkulturen des Altertums, doch hatten sie sich in einer früheren, niedrigeren Kultur entwickelt. Jeder Kulturkreis muß auf Grund seines Weltbildes charakterisiert werden; ein solches Kriterium ergeben in Bezug auf Tonvorrat und Skalenbildung der Urzeiten die symbolischen Zahlen. Ihr Zusammenhang mit der Musik blieb nicht nur in der sumerisch-babylonischen Kultur, sondern auch, und in reichlichem Maße, in den Kulturdenkmälern Chinas erhalten. Der Zusammenhang der Skalenbildung und der Zahlensymbolik entfaltete sich in Ost- und Süd-asien auf Grund chinesischen und von Zeit zu Zeit auch vorderindischen Einflusses, doch erscheint er auch in anderen primitiven Kulturen. Im Behandlungsteil seines Werkes befaßt sich der Autor einzeln mit den aus 2, 3, 4 usw. Tönen bestehenden primitiven Melodien, und zwar so, daß jeder Tonzahl zwei Kapitel zufallen: im einen analysiert er die Melodien nach ihren Vorkommensorten und nach jener Kulturstufe, welche sie bei den heutigen Primitiven innehaben, im anderen behandelt er die Symbolik der betreffenden Zahl geschichtlich und im Weltverhältnis. Das Werk erforscht also das musikalische Weltbild der primitiven wie der antiken und modernen Hochkulturen.

In den die Musik behandelnden Kapiteln legt Dankert dar, daß der primitive Mensch seine Melodien durch die wechselweise Benutzung zweier Töne (zumeist des Grundtones und seiner Quinte) geschaffen hatte; der primitive Mensch einer höheren Stufe gab diesen Tönen noch einen dritten bei (er halbierte das Intervall zwischen Grundton und Quinte: „*triad-music*“); die weitere Stufe der Entwicklung war die Bildung eines vierten Tones im Quart oder Quintintervall zu einem der vorhandenen drei Töne (Tetra-Musik), doch sind wir dadurch bereits bei den Hochkulturen des Altertums angelangt (z. B. Tibet). In diesen primitiven, matriarchalen Gesellschaftsordnungen wurde sogar die feminin-harmonische halbtöne Pentatonik erreicht. Die Sechsstufigkeit umgehend, hält es der Autor für auch geschichtlich erörterbar, daß die Siebenstufigkeit bereits die Musik der patriarchalen Hirtenvölker war.

In China, wo die pentatonische Musik verwendet wurde, hatte nämlich die hirten-türkische Tschu-Dynastie um 1200 v. u. Z. die lydische Tonreihe eingeführt, welche, da sie identisch mit der Tonreihe der Rindentrompete ist, noch auf allen Rückzugsgebieten der heutigen europäischen Hirtenkulturen auffindbar ist. Eine weitere geschichtliche Berufung: die Konfuzianer haben die Pentatonik in der rituellen Musik um 400 bis 500 v. u. Z. aus Pietät wieder eingeführt. Nach anderthalb Jahrtausenden drang die Heptatonik mit dem Hofstaat des mongolischen Kaisers Kubla in die sakrale Musik Chinas wieder ein (13. Jh.). Der Autor zieht aus alledem die Schlußfolgerung, daß bei den patriarchalen Hirtenvölkern Asiens zu jener Zeit nicht ihre heutige pentatonische, sondern Jahrtausende hindurch die siebenstufige Musik bestand und die Pentatonik von China aus erst vor einigen Jahrhunderten das türkisch-mongolische Asien überflutete.

Die das Weltbild der Vokalmusik ausgestaltenden spärlichen positiven musikalischen Angaben bekräftigt der Autor außer der Rückbeziehung der Musik der heutigen Primitiven auch mit den Artikeln der symbolischen Zahlen als einem neuen Beweismaterial. Er behauptet, daß wir den symbolischen Wert der akustischen Erscheinungen heute nicht mehr spüren, obzwar dieser eine Komponente des kulturellen Symbolnetzes sei. In diesem Bezug ist es auffallend, daß die typische Idee jeder matriarchalen Gesellschaftsordnung die Symbolik des Dyas ist: es ist die Sünde des doppelgeschlechtlichen Urmenschen, daß er sich in zwei Teile geteilt, zum Mann und zur Frau wurde; die großen Symbole dessen sind der Tag und die Nacht, das Feuer und das Wasser, Yin—Yang, Kastor—Pollux, Romulus—Remus und die Zwillinge der Naturreligionen; als Schutzgeister die doppelgeschlechtigen Gottheiten Atum, Shiva, Aphrodite usw. Dieses Weltbild ist es, das — nach Dankerts Meinung — das zweitönige Musizieren erzwingt. Doch die Symbole der Ziffern 3, 4 und 5 gehören ebenfalls in die Glaubenswelt der matriarchalen Kulturen, und sie haben ihre eigenen mythischen Figuren und Parallelen im Volksleben. Die Sieben ist in der Reihe der für die matriarchalen Kulturen bezeichnenden Zahlen ein bereits spätes Symbol und bedeutet den Triumph der patriarchalen Lebensform.

Auf die im Leser erweckten Gedanken übergend ist in erster Linie jenes Paradox

ins Auge fallend, daß die Angst es war, die dem primitiven Menschen die Melodie gegeben hat: Huldigung vor den Kräften des Universums, zu deren Besänftigung er Melodieformeln in Anspruch nahm. Dieser seelische Zwang, der seitens der Zauberer und Priester der frühen Hochkulturen durch die Gesetze der heiligen Zahlen beeinflußt wurde, dürfte nicht ein allgemeiner gewesen sein. Ebenso, wie die im Schatten des Vatikans lebenden Italiener sich zu ihren Belustigungen keiner gregorianischen Melodien bedienen, oder die französischen Soldaten nicht auf Weihnachts-Noëls marschieren, erfolgte auch bei den Völkern Mesopotamiens, Ägyptens und Chinas die Erleichterung ihrer physischen Arbeit oder das Ausleben ihrer Unterhaltungslust nicht nach den Regeln ihrer hohen Priester. Im Gegenteil: ihre Schamanen hatten die während vielen Jahrtausenden entwickelten Lieder und Tänze in den Dienst ihrer kultischen Ziele miteinbezogen und nach eigenem Ermessen bewertet (ein geschichtliches Beispiel dafür ist die Gregorianik). Die Erweiterung der durch den Autor ermittelten Regelmäßigkeiten zum allgemein Menschlichen ist eine metaphysische Einseitigkeit, weil sie die Melodieausgestaltung des Volkes aus ihren originalen Zusammenhängen heraushebt (Sprache, geographische Umgebung, sozial-wirtschaftliche Verhältnisse) und in der Region transzendenter Vorstellungen deutet.

Im Gegensatz zu diesem theozentrischen volksmusikalischen Weltbild ist das Ziel z. B. der ungarischen Ethnomusikologen ein „homozentrisches“, mit der Forderung nach einer der vielseitigen Erkenntnis adäquaten komplexen Methode. Nach der Analyse der grundlegenden Probleme (durch wen, womit, wie, wo, wann, warum musiziert wird und was durch das Singen des Volksliedes verwirklicht werden soll) erachten sie die auf Grund der Arbeit ausgestaltete Sprache als die zentrale Frage. Sie erblicken im Tonfall der Sprache die erste menschliche Melodie, sie prüfen die Wechselwirkung der Sprache und der stufenweise, sukzessive selbständig gewordenen Melodie, aus der Rhythmik der antiken Versfüße ziehen sie Schlüsse auf Form und Melodie, erforschen die suggestive Einwirkung der geographischen Umgebung und jene sozial-wirtschaftlichen Verhältnisse, unter welchen die Musik der Menschheit in geschichtlicher Nacheinanderfolge über die variative „Lai“-Musik der urge-

meinschaftlichen Gesamtkunst, die epische Zeile und das Vaudeville-Zeilenpaar sich bis zur bogigen Liedform des individualisierten Lebens entwickelt hat.

In der Kategorie der sozial-wirtschaftlichen Umstände konnte die Musik in kirchlicher Beziehung auch in der — vom Rezensenten mitvertretenen — ungarischen Forschung Fuß fassen, doch bei weitem nicht mit jenem einseitigen Übergewicht, wie es in Dankerts Werk der Fall ist. Übrigens wird die nach dem Zahlenprinzip ausgestaltete Melodiebildung als ein allgemeiner Vorgang durch die dem Tonfall zugemutete Melodieschaffung vorweg ausgeschlossen, vielmehr noch die geschichtliche Aufeinanderfolge dieser Art. Doch weist Dankerts Arbeit darauf hin, daß am Morgen der Menschheit das „Zerrbewußtsein“ (z. B. der Glauben an doppelgeschlechtige Urahren und ähnliches) ein Beweggrund von solcher Stärke gewesen sein dürfte, daß er das menschliche Melos zumindest in einem speziellen Sektor zu beeinflussen vermochte. Überraschend ist jedoch für die meisten Ethnomusikologen, daß die Melodien der Eskimo und der äquatorialen Völker, der in Waldzonen ansässigen, sammelnden Menschen und der Hirten der Steppen in stereotyper Weise analysiert werden. Es scheint, als ob der Autor die Determinanten von Ort, Zeit und Umständen als unwesentlich betrachtet.

Als Verdienst des Autors soll jedoch eine aus der Ethnographie herrührende Adaptation hervorgehoben werden: die Gegenüberstellung der musikalischen Verschiedenheiten der matriarchalen und patriarchalen Kulturen. Der Autor skizzierte seine Idee schon in der ersten Kodály-Festschrift 1943; nun wird der ganze Fragenkomplex in ausgearbeiteter Form den Ethnomusikologen vorgelegt. Dankert ist auf seinem selbstgebahnten Weg zur Annahme der früheren Heptatonik der Hirtenvölker Asiens gelangt, und seine geschichtliche Hypothese ist zwar außerordentlich interessant, müßte aber ebenfalls mit Berücksichtigung der jeweiligen sozial-wirtschaftlichen Erscheinungen gedeutet werden. Es ist bekannt, daß im Gegensatz zu den Waldzonen-Bewohnern die Kraft der zustandekommenden materiellen Güter bei den Hirtenvölkern die Ausgestaltung von Unterschieden in hohem Maße gefördert hat und daß gerade hieraus die Entwicklung der „Schichtenmusik“ entstand; das

Resultat war, daß die führende Schicht schließlich etwas anderes sang als das Volk. Ein aktuelles Beispiel, wohin diese Entwicklung führen kann, ist die Musik der osteuropäischen Bauernklasse, die vom Liederschatz der gebildeteren Schichten auffallend abweicht. In China bestiegen die erobernden türkischen und mongolischen Hirtenstammeshäuptlinge den kaiserlichen Thron — ob auch sie lediglich ihre damalige „Schichtenmusik“ (die Heptatonik) in ihre neue Umgebung mitgebracht haben? Die Frage kann also vorerst nicht eindeutig entschieden werden. Möglicherweise wird die vergleichende Musikfolklore mit vielseitigen und komplexen Methoden und durch Auswertung des heute noch lebendigen Volksliedmaterials neue Gesichtspunkte beibringen können.

In unserer Besprechung konnten wir natürlich nicht auf alle Probleme einlassen, die sich dem Leser gegenüberstellen oder die der interessierte Forscher selbst zu lösen hat. Infolge der Menge seiner Angaben ist das Werk etwas weitschweifig; gern hätten wir deshalb am Ende der Kapitel zusammenfassende Sätze gelesen, doch der Autor meidet oft selbst Folgerungen zu ziehen und gibt bloße Suggestionen. Leider ist das ein Beweis der Labilität der ethnomusikologischen Exaktheit und wirft ein Licht auf den Zweifelmutter dieser jungen Wissenschaft. Nichtsdestoweniger ist Dankerts Buch das Werk eines Ethnomusikologen von reicher Erfahrung, der sich in seinen Stoff gründlich vertieft hat. Mit der notwendigen kritischen Vorsicht wird es jeder interessierte Forscher mit Gewinn lesen.

György Szomjas-Schiffert, Budapest

Israel Adler: *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Mouton et Co. 1966. 2 Bde., 334 und X S.; 230 S. und 3 Schallplatten.

Dieses bedeutsame Werk, eine Arbeit von bleibendem Wert, Ergebnis sorgfältiger und geduldiger Forscherarbeit, trägt einen Titel, der dem Leser kaum verrät, was in seinen zwei Bänden enthalten ist. Es handelt sich nämlich um nichts Geringeres als um den großangelegten Versuch, die Anfänge der Kunstmusik bei den europäischen Juden vor der Emanzipation grundsätzlich zu erfassen und so vollständig als möglich darzustellen. Dabei werden die Schranken, die ihnen durch

ihre eigenen Religionsgesetze, durch Verbote von außen, durch sozio-politische Verhältnisse gesetzt waren, aber auch die Stilelemente, die aus naiver Nachahmung und aus der gelegentlichen Rückbesinnung auf biblisches Erbe erwachsen, deutlich gezeigt und die betreffenden Kompositionen im einzelnen analysiert. Gab es dafür keine bessere Klassifikation als *La pratique musicale savante* . . . ? Der Verfasser hat sich wohl gehütet — und es sei ihm hoch angerechnet — den Ausdruck „Jüdische Musik“ im Titel zu verwenden, weil er sich dessen bewußt war, daß er zwar populär, doch irreführend, zwar erfolgverheißend, aber durchaus unzutreffend sei. Denn die Idee einer nationalistischen oder folkloristisch gebundenen Musikkultur mit jüdischem Akzent lag den hier zum ersten Male gebotenen Kompositionen und ihren Verfassern, unter denen sich auch Christen befanden, durchaus fern. Da aber alle hier vorgelegten Musikstücke auf hebräische Texte komponiert waren, wäre es doch sinnvoll gewesen, das Werk per differentiam specificam zu betiteln als „hebräische Kunstmusik der europäischen Gemeinden vor der Emanzipation“.

Bei den zur Diskussion stehenden Kompositionen handelt es sich um geordnete Versuche einer religiös und soziologisch streng umschriebenen Minderheit, die für gewisse sakrale und gesellschaftliche Anlässe sich eines Mediums bediente, mit dem ihre Mitglieder als Hörer seit langem vertraut waren. Nun aber traten zahlreiche jüdische Gemeinden mit gewissen Privilegien als „Patrone“ der Kunstmusik auf und nahmen sich ihrer Pflege an. Die Hauptthese des Verfassers besagt also, daß die Aufführung von Kunstmusik unter dem Patronat dieser Gemeinden des 17. und 18. Jahrhunderts nichts Außergewöhnliches, sondern, im Gegenteil, eine häufige Erscheinung war. Die wichtigsten dieser Musikzentren befanden sich in Italien (Mantua, Venedig, Padua, Ferrara, Modena, Siena, Florenz, Livorno, Ascona etc.), in der Provence (Carpentras, Nîmes etc.), in Amsterdam, wo die altherühmte portugiesische Gemeinde, der einst Spinoza angehört hatte, ein reiches Musikleben, besonders auf liturgischem Gebiet entfaltet hatte, in Prag und in einigen weniger bekannten Orten. Es ist dem Verfasser gelungen, seine These in jedem Detail zu beweisen; darüber hinaus hat er eine Reihe von bisher unbekanntem oder doch schwer zugänglichen

Quellen und Tatsachen ans Licht gebracht, welche über die Musikpraxis jüdischer Gemeinden vor der Emanzipation erstaunliche Aufschlüsse geben. Dabei werden auch periphere Probleme wie das Verhältnis zwischen Kunstmusik und traditioneller Synagogenmusik gestreift, die Frage des „abgesunkenen Kulturguts“ in der Folklore berührt, wenn auch nicht analysiert. Leider ist auch die soziologisch naheliegende Analogie der „Musik aus zweiter Hand“ mit der von Juden betriebenen Altgutverwendung, auf die schon Max Weber hingewiesen hatte, nicht untersucht worden.

In zwei Einleitungskapiteln gibt der Verfasser einen philologisch genauen Überblick über den Stand der rabbinischen Gesetzesbildung einerseits und über die uns erhaltenen deskriptiven Dokumente andererseits, wobei er auch der häuslichen religiösen Gesangstradition und der langsam fortschreitenden „aktiven“ und „passiven“ Assimilation gedenkt (H. Cohens klassische Unterscheidung jener Kategorien ist dem Verfasser nicht bekannt). In den folgenden sieben Kapiteln wird die jüdische Musikpraxis Italiens im einzelnen durchforscht und analysiert. Nach einer Aufzählung der wichtigsten jüdischen Musiker und ihrer Ausbildung und Leistung werden zunächst die Verhältnisse in Mantua und Venedig zwischen 1555 und 1640 gewürdigt, sodann in einem weniger erfreulichen Kapitel die internen Streitigkeiten der Gemeinde von Sinigaglia beleuchtet. Der Musiktradition von Modena, Florenz, Padua, Ferrara u. a. Orten ist das nächste Kapitel gewidmet; dabei werden einige „Gelegenheitskompositionen“ für die Synagoge vorgelegt, interpretiert und in ihrer soziologischen Bedeutung gewürdigt. Dabei spielen die Gemeinden von Siena, Livorno, Ascona u. a. eine bedeutende Rolle und werden als regelmäßige Musikpatrone nachgewiesen, nicht, wie bisher angenommen wurde, als gelegentliche Auftraggeber. Charakteristischerweise sind die Träger der musikalischen Aufführungen in Italien häufig der Synagoge angegliederte Bruderschaften, ganz ähnlich der *scuola* und *fraternità* einiger Kirchen, z. B. der Kirche von S. Rocco in Venedig. Ein besonderes Kapitel ist der Einweihung der Synagoge von Siena 1786 gewidmet, für die eine sehr festliche Musik komponiert worden war, übrigens von einem feingebildeten Dilettanten. Ihre recht respektablen Vorbilder waren Opern von Hasse, Jommelli, Sarti,

Paisiello und Pergolesi. Wir sind nicht überrascht, so fröhliche, ja beinahe frivole Musik in der Synagoge anzutreffen: war doch die Kirchenmusik Italiens zu jener Zeit weitgehend säkularisiert. Wer zudem jene eleganten Rokoko-Synagogen Italiens je gesehen hat, diese zierlichen Bauten, in denen eine innere Heiterkeit wohnt — uns leider seit langem verloren! — wird begreifen, wie sehr die Musik der Gelegenheit, aber auch ihrem Raum angepaßt war.

In den zwei Kapiteln des dritten Teils wird das berühmte Comtat Venaissin und seine musikalische Tradition besprochen, jene jüdische Enklave Südfrankreichs, wo im Distrikt Avignon die Judengemeinden unter der Jurisdiktion der Päpste standen und durch sie vor Pogromen geschützt waren. Der Verfasser konnte die erst kürzlich erschienene Arbeit von Judith K. Eisenstein (New York) über die Beziehungen zwischen der Musik der Trobadors, Trouvères und Cantigas einerseits und den provenzalisch-nordspanischen Synagogengesängen andererseits nicht kennen, die ganz erstaunliche Resultate über die Wechselbeziehungen zwischen Juden und Christen in diesem Bereich, besonders im 12. und 13. Jahrhundert ans Licht gebracht hat. Es ist ihm aber gelungen, eine Handschrift aufzufinden und zu studieren, die Referent seinerzeit (im Jahre 1950) in Paris und in der Provence vergebens gesucht hatte. Dies sei in hoher Anerkennung ausgesprochen; es handelt sich dabei um ein *Canticum hebraicum*, eine Kantate eines sonst nur wenig bekannten Louis Saladin, die zu Ende des 17. oder zu Anfang des 18. Jahrhunderts komponiert worden war. Der Verfasser hat das Werk im Anhang einer genauen stilkritischen Analyse unterzogen, in deren Verlauf er die bedeutende Einheitlichkeit des Werkes nachweist.

Die Kapitel des vierten Teils beschäftigen sich mit dem sehr reichen Erbeil der portugiesischen Judengemeinde Amsterdams und unterziehen es einer eingehenden Untersuchung. Einige der dortigen Komponisten, auch ein oder zwei Musikfragmente, waren schon seit der Jahrhundertwende bekannt. Ich habe schon im Jahre 1944 ein großes Stück einer solchen Kantate nach der Handschrift auf Schallplatten aufgenommen; leider sind diese, nachdem sie viermal aufgelegt waren, heute nicht mehr zu haben. Das genaue Studium der Archive ist dem Verfasser vorbehalten geblieben; es vermittelt ein

recht imponantes Panorama der Amsterdamer Synagogenmusik. Weit mehr als man bisher wußte, ist dort die liturgische Musik als künstlerische Gebrauchsmusik gepflegt worden. Trotz der Nähe Deutschlands ist aber der „italienische Gusto“ maßgebend geblieben, selbst dort, wo deutliche Spuren Händelschen Geistes erkennbar sind: rezipiert wird eben nur, besonders von Abraham Caceres, der italienische Händel. In einem abschließenden Résumé zieht der Verfasser die wichtigsten Argumente seiner These nochmals heran und gibt uns ein gedrängtes Bild der vorher untersuchten Gesamtverhältnisse. Es folgen zwei Appendices, von denen der erste auf 46 Seiten die wichtigsten hebräischen Texte exzerpiert, der zweite das *Canticum hebraicum* analysiert; eine ausführliche Bibliographie und ein sorgfältig geordneter Index beschließen den Band.

Der zweite Band enthält ausschließlich Musik: vier der in Band I erwähnten und durchforschten Gemeindemusiken werden nun in Partitur vorgelegt und, wo nötig, vom Verfasser ediert. Es handelt sich vor allem um Carlo Grossis *Cantata Ebraica*, L. Saladins *Canticum Hebraicum*, die gesamte Festmusik der Sieneser Synagoge, und verschiedene Einzelwerke aus dem Repertoire des portugiesischen Tempels von Amsterdam mit Kompositionen von Caceres, Lidarti, Rathom u. a. Außerdem sind drei kleine Schallplatten dem Buch beigelegt, welche sechs Exzerpte der besprochenen Musik recht gut reproduzieren.

Das Werk verdient unsere Bewunderung in beinahe jedem Kapitel — als Ganzes ist es ein großer Wurf, der erste zusammenfassende und kritische Bericht über die Kunstmusik der jüdischen Gemeinden vor der Emanzipation. Wie schon gesagt, handelt es sich dabei nicht um Einzelercheinungen von jüdischen Musikern oder Komponisten — einige der von den Gemeinden beauftragten Komponisten waren Christen —; im Gegenteil: durch den Nachweis kontinuierlichen praktischen Interesses vieler Judengemeinden durch 2 $\frac{1}{2}$ Jahrhunderte hat sich der Verfasser weit über das leider gängige Niveau der törichteren Bücher über „Berühmte jüdische Musiker“ und dergleichen erhoben.

Positive, d. h. anerkennende und ergänzende Kritik könnte man fast an jedem Kapitel des enormen Stoffgebiets anbringen, doch wollen wir uns hier auf einige wenige

Bemerkungen beschränken. Die einzige Stelle, in der der Verfasser zum rabbinischen Verbot der Instrumentalmusik Stellung nimmt, und wo er ihre Begründung kritisiert, findet sich als Fußnote 21 auf S. 13. Hier wäre eine systematische Untersuchung am Platz gewesen, die bis heute fehlt; der Verfasser besitzt durchaus das Rüstzeug für solche Pionierarbeit. Der Name des Gersonides (= Leo Hebräus), der einen bedeutenden Traktat zur Fundierung der *Ars Nova* verfaßt hat, fehlt merkwürdigerweise in der sonst sorgfältigen Genealogie der Kunstmusik bei den europäischen Juden. Das vom Verfasser betonte Verbot des 18. Jahrhunderts, jüdische Mädchen Musik studieren zu lassen, wurde, wie wir wissen, mehr verletzt als eingehalten. Einen klassischen Fall dieser Art repräsentiert Sara Levy, geb. Itzig, die Großtante Felix Mendelssohns, die eine Lieblingsschülerin von W. F. Bach war und zeitlebens der Bach-Familie freundschaftlich verbunden blieb. Der Hinweis, daß ein gelehrter hebräischer Autor des 16. Jahrhunderts (S. Archevolti) auf die Praxis der *musica reservata* angespielt habe, ist von großer Wichtigkeit und sollte von Spezialisten aufgegriffen werden. Die Zentralfigur der jüdischen Kunstmusik Italiens, Rabbi Leon da Modena, ist vortrefflich gesehen und verständnisvoll beurteilt; der Verfasser hat in ihm mit Recht den schöpferischen Katalysator der Musikübung des jüdischen Italien gesehen. Es ist allerdings nicht ganz klar, warum der Verfasser für jede Musikzeile des vieljährigen Chordirektors Modena ein literarisches Zeugnis sucht. Jeder richtige Chordirigent wird im Laufe seiner Tätigkeit Chorstücke setzen oder arrangieren, als ganz gewöhnliche Routinearbeit, über die zu sprechen sich gar nicht lohnt. Es wäre schön gewesen, wenn der Verfasser im Appendix eine teilweise Übersetzung von Modenas *Responsum* über erlaubte und unerlaubte Kunstmusik der Synagoge gegeben hätte. Daß sie von fundamentaler Bedeutung für die jüdischen Gemeinden des 18. Jahrhunderts war, wissen wir heute aus den polnisch-russischen Exemplaren der Venezianer Rossi-Ausgabe, deren Musik nie benützt, deren hebräische Einleitung mit Modenas *Responsum* aber von den Talmudisten Osteuropas eifrigst glossiert und im großen und ganzen akzeptiert worden ist. Die kleinlichen Streitereien von Sinigaglia pro und contra Kunstmusik geben zwar etwas Lokalfarbe, würden aber neben

Modenas Dekret kaum ins Gewicht fallen. Diese Polemiken erinnern lebhaft an ähnliche Dispute zur Zeit des Tridentiner Konzils. Vom rein musikhistorischen Standpunkt aus gesehen, sind diese Kontroversen verschiedener Cliquen unergiebig, aber ein Soziologe der Musik mag anders darüber denken. Das solide musikalische Rüstzeug des Verfassers zeigt sich am besten in den musikalischen Analysen der vorgelegten Werke, und es ist ihnen kaum etwas hinzuzufügen. Daher wäre ihm die Bekanntschaft der vom Referenten edierten drei Stücke Rossis mit kritischem Apparat gut zustatten gekommen; sie waren ihm offenbar unbekannt. Dies scheint mir die einzige Lücke von Bedeutung in der gewaltigen Bibliographie zu sein, die der Verfasser dem Buch anfügt. Sie zeigt u. a., daß er mit der Literatur in mindestens sechs Sprachen vertraut ist, was an und für sich schon aller Ehren wert ist.

Bei einem so bedeutenden Unternehmen liegt immer die Gefahr nahe, daß der Autor, der mit seinem Sujet jahrelang gelebt hat, gelegentlich „vor lauter Bäumen den Wald nicht sieht“. Dieser Gefahr ist sich der Verfasser einige Male nicht bewußt geworden; so ungemein genau, ja philosophisch exakt bis ins Detail er in der Bearbeitung und Beurteilung abgeschlossener lokaler und personaler Fragen vorgeht, so unergiebig ist seine Darstellung, wo es sich um das Problem des Zeitgeistes handelt, sei es im Barock, in der Renaissance oder in der galanten Epoche. Allein mit dem Schlagwort von der Assimilation ist noch nichts getan oder erklärt. Daher kommt es auch, daß der Verfasser weder die Frage stellt noch sie beantwortet, wie es kam, daß nach der Emanzipation es weder die italienischen noch die französischen oder die holländischen Judengemeinden waren, welche die großen Musiker Meyerbeer, Mendelssohn und Offenbach, und auf dem liturgischen Gebiet die Künstler vom Rang eines Sulzer oder Naumbourg hervorgebracht haben. Der Verfasser begnügt sich hier mit einem einfachen „*sans solution de continuité*“. Das scheint mir keineswegs bewiesen zu sein. Wenn z. B. Schubert und Chr. Fasch, die beide für die Synagoge Werke geschaffen haben, in der Kontinuität der Wiener bzw. Berliner Tradition lagen, dann muß diese Kontinuität doch wohl auch in Deutschland und Österreich existiert haben; wenn sie aber aufhört, warum? Warum z. B. verstummen kurz nach der Emanzipation die

vielen Gemeinden Italiens und Hollands? Weil sie Kunstmusik außerhalb der Synagoge fanden und hören konnten? Doch nicht überall! All diese Fragen hängen aufs engste mit dem Problem des Zeitgeistes zusammen, und daß hier der Verfasser gewaltig irrt, zeigt sich u. a. in der wenig verständnisvollen Deutung und Abwertung des Emanzipationsjuden und seiner ganzen Welt (S. 237 ff.). Ein gewisses Vorurteil des Verfassers macht sich überall dort bemerkbar, wo er von der „reformierten“ Synagoge spricht; er meint aber gar nicht die liturgische Reform im theologischen Sinn, sondern er wirft einfach alle westlichen Synagogen, denen die Würde und das Verständnis des Gottesdienstes wichtige Postulate waren, in den Topf der „Reform“, auch wenn sie, wie etwa die neo-orthodoxen Gemeinden, von der Reformbewegung nichts wissen wollten. Diese Einseitigkeit ist in der ganzen *Conclusion* deutlich zu spüren, und sie geht manchmal sehr weit: „*Et l'ambition première du Juif de la Réforme, c'est de paraître semblable à son voisin chrétien...*“ (S. 237). Dies ist eine kaum haltbare und zudem reichlich oberflächliche Beurteilung der Sachlage, die wohl kaum ein ernstzunehmender Historiker unterschreiben dürfte. Neben dieser Einseitigkeit verschwinden alle anderen Lakunen dieses großen Werkes zur Bedeutungslosigkeit, sogar die etwas unphilosophische Darstellung des Portaleone (S. 46), auch die manchmal unkorrekte Aussetzung des Continuo in der Kantate von Grossi. Der größten Bewunderung würdig sind die zahlreichen originalen Archivstudien des Verfassers und ihre bibliographischen Listen, die alle aufs beste die Hauptthese bestätigen. Diese ist es, und des Verfassers überzeugende Beweisführung, welche dem Werk dauernden Wert verleihen. Kein Kulturhistoriker, der sich mit jener Zeit befaßt, und kein guter Musikwissenschaftler wird diese ausgezeichnete Leistung unbeachtet lassen können!

Das Buch ist splendid gedruckt, Bd. I enthält außer Musikbeispielen im Text auch einige interessante Bildbeigaben und drei kleine Schallplatten. Bd. II ist z. T. gedruckt, z. T. lithographiert. Die darin enthaltene Musik ist zwar nicht von hohem Rang, doch für den Kenner darum so interessant, weil sie beinahe überall verdeutlicht, daß musikalisch wie literarisch die Juden Westeuropas etwa 30–50 Jahre hinter dem gängigen Geschmack oder Stil zurück waren, immer mit Ausnahme de' Rossis. Dies spürt man

am sinnfälligsten in der Kantate für den Tempel von Siena. Der Verfasser führt hier mit Recht die Musikästhetik J. J. Rousseaus als Wegweiser an, versäumt aber zu bemerken, daß 1786 selbst in Frankreich nicht Rousseau, sondern Gluck und seine Schüler den Opernstil bestimmten. Es ist eben das typische Hinter-der-Zeit-Herlaufen, das alle Kulturübung des Ghettos charakterisiert. Selbst vereinzelte Mozartismen (besonders in Nr. 6 der Kantate) vermögen den Gesamteindruck des „Altmodischen“ nicht zu ändern. Gerade deshalb sind die vorgelegten Musikstücke des zweiten Bandes von so großem Interesse für den Musiksoziologen, aber auch für den Stilkritiker, der sich der Grenzen seiner Kriterien bewußt werden wird. Eric Werner, Tel Aviv/New York

Bruno Nettl: Reference Materials in Ethnomusicology. A Bibliographical Essay. Second Edition, Revised. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1967. XV, 40 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 1.)

Diese Neuauflage gibt mit wenigen Veränderungen die Ausgabe von 1961 wieder. Das Kapitel *Elements of Music* ist gekürzt. Autoren, wie Daniélou, Collaer, Garrett sind stark reduziert oder völlig unterdrückt worden, andere, wie Crossley-Holland, Goldstein, McPhee, sind neu dazugekommen, ohne daß man ein System der Auswahl erkennen kann. Unter den wichtigsten, in der 1. Auflage nicht erwähnten Autoren wird jetzt R. d'Erlanger aufgeführt.

Marius Schneider, Köln

Wolfgang Suppan: Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1966. IX, 59 S. (Realienbücher für Germanisten.)

Dieses kleine Vademecum entstand aus den Erfahrungen mehrjähriger Tätigkeit am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg, aber der unmittelbare Anstoß war vermutlich weniger die fortgesetzte „Beratung von Studenten verschiedener Fachrichtungen“, welche „das Fehlen einer allgemein orientierenden . . . zeitgemäßen Einführung in die Volksliedkunde“, und welche die verschiedenen Problemstellungen deutlich machte, die von den Rat suchenden immer wieder angeschnitten werden. Den Anstoß für die Konzeption dieses Büchleins gaben die umfangreichen Vorarbeiten für den einschlägigen Artikel in MGG. Und obwohl auch unser

Büchlein knapp gefaßt ist, so wird hier doch in ausreichendem Maße ergänzt, was die Enzyklopädie-Fassung notwendigerweise stichwortartig zusammenfassen mußte.

Wenn man nun das Ergebnis dieser Bemühungen vor sich liegen hat, so wundert man sich, daß eine solche Übersicht nicht längst vorgelegt wurde, die dem Liebhaber ebenso wie dem Studenten der Musikwissenschaft, der Germanistik, der Volkskunde den ersten Zugang zur Volksliedkunde eröffnet, die gleichzeitig für den eiligen Leser ein erstes Nachschlagewerk mit der wichtigsten Literatur darstellt, die aber nicht zuletzt auch darauf zielt, die hauptsächlichsten Ergebnisse und Erkenntnisse der bisherigen Forschungen zusammenfassend aufzuzeigen. Gerade in letzterer Hinsicht ist es ja immer wieder notwendig, von Zeit zu Zeit eine Summe zu ziehen, was freilich stets nicht nur große Vertrautheit mit dem Gesamtgebiet und seiner Literatur erforderlich macht, sondern auch Mut, sich einer Kritik zu stellen, die solchen Zusammenfassungen nur zu gerne aggressiv gegenübersteht, wie Beispiele beweisen. Darüber hinaus aber muß man, wenn man früher vorgelegte „Volksliedkunden“ zum Vergleich heranzieht, erkennen, daß sie in der Hauptsache doch etwas anderes gewollt haben. Ich denke hier vor allem an die einschlägigen Bücher von Hans Mersmann und Werner Dankert: Sie gingen in einzelnen Fragen zu tief oder verloren sich in persönliche Theorien, die den betreffenden Autoren speziell am Herzen lagen, während sie von der Fachwelt skeptisch betrachtet wurden. Darüber kam der Gesamtüberblick zu kurz.

Gerade um diesen geht es nun Wolfgang Suppan, und er führt die gestellte Aufgabe m. E. in vorbildlicher Weise durch. Wir werden über die hauptsächlichsten Probleme der wissenschaftlichen Arbeit am Volkslied, ebenso im Institut und im Archiv wie bei der Sammlung und Beobachtung in der ursprünglichen Lebenssphäre des Volksliedes, vertraut gemacht; wir erhalten Einblick in die Literatur, mit besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse in Deutschland und Österreich, in die Probleme der Notierung, der Ordnung, der Materialanalyse, des Wort-Ton-Verhältnisses und viele andere, aber ebenso auch in die immer wieder mißverständene Beziehung zwischen Forschung und Pflege, zwischen Volkslied in der Tradition und Volkslied in der Wiederbelebung.

Es ist eigentümlich, zu denken, daß dieses Büchlein in der Reihe der „Realienbücher für Germanisten“ von einem Musikwissenschaftler geschrieben wurde, der sich dabei aber keineswegs ausschließlich auf die musikwissenschaftlichen Fragen beschränkt hat. Wenn es zudem wahr ist, daß gegenwärtig in der Sowjetunion eine Übersetzung ins Russische vorbereitet wird, so mag auch hieraus zu erkennen sein, daß Suppans Büchlein über die Fachgebiete der Germanistik und der musikalischen Volkskunde hinaus, und auch über das deutsche Sprachgebiet hinaus einen die Volksliedkunde betreffenden allgemeinen Nutzen hat, wofür wir dem Autor gerne danken wollen.

Felix Hoerburger, Regensburg

Charles Haywood: Folk Songs of the World. Gathered from more than one hundred countries, selected and edited, with commentary on their musical cultures and descriptive notes on each song; in the original languages with English translations, and with chord suggestions for instrumental accompaniment. New York: The John Day Company (1966). 320 S.

Eine Anthologie der Volksmusik der ganzen Welt in nur einem Band kann nicht mehr sein als ein Kompromiß, der niemand befriedigen wird, auch den Autor nicht, der sich in diesem Falle seiner praktisch unlösbaren Aufgabe durchaus bewußt war, wie sein Vorwort verrät. Daß er sich dennoch dazu bereit fand, ist vom Standpunkt der Wissenschaft zu beklagen. Ein solches Unterfangen ist nur möglich und verständlich in einer Zeit, in der nicht nur in der Jugend und nicht nur in Nordamerika ein vorher ungekanntes Interesse an der musikalischen Folklore erwacht ist, das sich gern betont auf die Volksmusik fremder Nationen erstreckt. Für die Liebhaber dieser neuen Folklore-Welle ist diese Sammlung wohl in erster Linie bestimmt. Aber es fragt sich, ob selbst sie Nutzen von ihr haben werden.

Das Vorwort erwähnt die Schwierigkeiten, die Gesänge der Naturvölker und die Volksmusik der Asiaten in unser Notensystem zu pressen und die Vortragsstile beim Singen dieser Lieder nachzuahmen. Die Lieder sind stets einstimmig notiert, auch da, wo mehrstimmiges Singen die Regel wäre. Alle sind mit den üblichen Akkordangaben für eine Begleitung versehen, obwohl ausdrücklich gesagt wird, daß eine solche vielen Liedern

gar nicht angemessen ist und eine Harmonisierung vielfach sogar den Habitus verfälscht.

Die Sammlung ist nach Kontinenten geordnet: Amerika, Europa, Asien, Afrika, Ozeanien, Australien. Von den meisten Nationen wird nur ein Lied angeführt, bei größeren sind es zwei, nur selten mehr. China ist z. B. durch eine Hymne an Buddha und ein Dialoglied der Bettelmusikanten von Feng-Yang vertreten, Japan durch zwei Prozessionslieder. Für Österreich müssen genügen ein Wochentags-Lied („Der Montag, der Montag, der muß gefeiert werden“) und die „Binschgauer wollten wallfahrten gehn“. Deutschland sind immerhin drei Lieder zugestanden: „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“, „Ich ging emol spazieren, naninananinani“ und der „Jäger aus Kurpfalz“. Die Vereinigten Staaten sind mit acht Proben am stärksten vertreten. Aber selbst diese Auswahl ist kaum ein Querschnitt, sie enthält zwei Indianermelodien (und nicht einmal typische), vier angloamerikanische, ein französisches Lied („En avant, grénadiers!“) und ein Negro Spiritual. Das mag genügen, um zu zeigen, wohin der Zwang führen kann und wohl auch führen muß, jede Nation mit mindestens einem Beispiel zu belegen.

Jedem Lied ist eine kurze Notiz über Gattung und Inhalt vorangestellt. Die Texte in der Ursprache sind vollständig abgedruckt und vom Herausgeber in eine sangbare englische Übersetzung gebracht. Die Quellen sind nicht angegeben, man ist auf die im Anhang veröffentlichte Bibliographie angewiesen, die der Reihenfolge der Lieder entsprechend geordnet ist, allerdings weit mehr Sammlungen und Studien enthält als Lieder für das betreffende Gebiet vorhanden sind. Daher ist es schwer, zu einem bestimmten Lied die Quelle aufzuspüren. Schließlich gibt es noch kurze Einleitungen für jedes vertretene Gebiet oder Land. Hier wird dessen Volksmusik auf durchschnittlich einer Seite dargestellt. Das ist jedenfalls besser geraten, als man es auf so knappem Raum erwarten kann, wenn es auch trotz aller Belesenheit des Autors nicht mehr als ein Zerrbild ergibt, zumal die dann folgenden Beispiele oft genug nicht zu den einführenden Bemerkungen passen wollen.

Da sich das Buch ganz eindeutig nicht an den wissenschaftlich an der internationalen Volksmusik Interessierten, sondern an Laien und Liebhaber wendet, steht der wissen-

schaftliche Wert oder Unwert dieser Liedersammlung außerhalb jeder Diskussion. Man wird aber auch den praktischen Wert eines solchen Unternehmens bezweifeln müssen. Auch die ansprechende Aufmachung und der große, weitläufige Druck können dem sangsfreudigen Amateur keinen Ausgleich für die völlig unzureichende und oft ganz untypische Auswahl der Lieder bieten. Dieses Buch gehört zu denen, die besser ungedruckt geblieben wären.

Fritz Bose, Berlin

Armand Machabey: *La musique de danse*. Paris: Presses Universitaires de France 1966. 128 S.

Die Weltgeschichte der Tanzmusik ist ein Kernproblem der Musikwissenschaft, das auch heute (trotz C. Sachs' großartigem Werk) noch nicht bezwungen ist. Um so aufmerksamer wird man das vorliegende kleine Buch verzeichnen müssen, das auf 118 Textseiten es unternimmt, die „*Musique de Danse*“ darzustellen. Man folgt dem in vielen anderen wissenschaftlichen Werken bewährten Verfasser gern in seiner knappen, klaren Darstellung, die, von treffenden Musikbeispielen begleitet, das geschichtliche Werden skizziert (und für die Ikonographie wenigstens die Hauptquellen nennt). Das alte Ägypten und das klassische Griechenland stehen am Anfang. Die Eigenart der mittelalterlichen Tänze wird beschrieben, dann folgen im 16. Jahrhundert Pavane und Branle; aus Spanien kommen Sarabande, Chaconne, Passacaille. Die Bilanz um 1600 ist reich; nachgeholt werden jetzt noch die Entwicklung der „darstellenden“ Tänze bis in die Renaissance und ferner die stilisierten Tänze für Instrumente und die Entwicklung der Suite, in der auch die neuen Einsprengsel folkloristischen Ursprungs gestreift werden. Dowland und die englischen Komponisten sind nicht erwähnt. Die Darstellung gipfelt in den Leistungen von Bach, Couperin und Rameau. — Die kurze Einbeziehung der Sonate und Chopins war gerade an diesem Punkte unnötig; an ihrer Stelle hätte die Entwicklung des Tanzes im 19. Jahrhundert (vor allem der Weg Ländler — Deutscher — Walzer) gerade im Hinblick auf die spätere Stilisierung (S. 74) ausführlicher gezeichnet werden können, während die spanischen Übernahmen und die aus Amerika nach dem ersten Weltkrieg entlehnten ausreichend erörtert sind. War die Erwähnung des Bühnentanzes bis Wagner

und Verdi nötig, da das klassische Ballett so schlecht wekommt? — Die beiden kurzen Schlußkapitel über Instrumente der Tanzmusik und soziologische Zusammenhänge sind, obwohl sie eben nur „hingestreut“ erscheinen, immer noch Manifestationen eines profunden geschichtlichen Wissens. Daß der Verfasser es auf wenige Druckseiten übersichtlich (und mit entschuldigen Lücken) zu konzentrieren verstand, verdient geradezu Bewunderung.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Josef Brandlmeier: *Handbuch der Zither*. I. Die Geschichte des Instruments und der Kunst des Zitherspiels. München: Süddeutscher Verlag 1963. 316 S.

Der Verfasser versucht darzustellen, wie sich „aus einem in der Musikwelt ursprünglich kaum beachteten, ja vielmehr geächteten Tongerät ein leistungsfähiges Haus-, Konzert- und hoffnungsvolles Kammermusikinstrument entwickelte“ (S. XII) und welche künstlerischen und pädagogischen Verpflichtungen sich hieraus in der Gegenwart ergeben. Nach seiner Meinung gebührt der Zither ein gleichberechtigter Platz unter den Musikinstrumenten des heutigen Musiklebens, der ihr bisher zu Unrecht vorenthalten wurde, vor allem aus Unkenntnis über ihre wahren Qualitäten. Um diesem vermeintlichen Mißstand abzuhelfen und die bestehenden Vorurteile gegen das Instrument zu beseitigen, wurde dieses Buch in erster Linie geschrieben. Darüber hinaus verfolgt es sowohl wissenschaftliche als auch pädagogische Ziele. Mit besonderem Nachdruck wendet es sich an die zahlreichen Zitherspieler in Deutschland, Österreich und der Schweiz, von denen nach Auffassung des Verfassers „auch heute noch ein Großteil in einer hoffnungslosen Gleichgültigkeit und Unwissenheit“ (S. XII) verharret. Mit Rücksicht gerade auf diesen Leserkreis, dem das Buch als Einführung und Kompendium dienen will, und in dem verständlichen Bemühen, möglichst viele Aspekte der Zither aufzuzeigen, gerät die Darstellung leider in eine unangemessene epische Breite, der es nicht selten an Substanz mangelt. Zahlreiche Wiederholungen, Ausführungen allgemeiner Art über Kunst, Wissenschaft u. a. und die oft fehlende Konzentration auf Wesentliches und zum Thema Gehöriges erschweren die Lektüre nicht nur für den Instrumentenkundler, sondern sicherlich auch für den lernwilligen

Zitherspieler und den interessierten Laien. Andererseits erfüllt das Buch auch nicht die durch seinen anspruchsvollen Titel nahegelegten Erwartungen, da im wesentlichen nur die jüngeren Zitherformen des ostalpinen Raumes behandelt werden. Um einen Überblick über die sehr unterschiedlichen, unter dem Sammelbegriff „Zither“ zusammengefaßten Instrumentenarten zu gewinnen, ist man noch immer auf die schon 1936 erschienene *Geschichte der Zither* von Tobias Norlind angewiesen (vgl. jetzt auch die ausgezeichnete Zusammenfassung von John Henry van der Meer im Artikel *Zither* in MGG).

Einleitend umreißt der Verfasser die Entwicklungsgeschichte des Instruments unter terminologischen, morphologischen und musikalischen Gesichtspunkten. Während er die älteren volkstümlichen Zithertypen wie Scheitholt, Kratzzither, Raffel usw. nur kurz und summarisch behandelt, berichtet er ausführlicher über die zahlreichen Reformbestrebungen im 19. Jahrhundert, die besonders von Wien und München ausgehend eine Erweiterung und Verbesserung der musikalischen Möglichkeiten des Instruments anstrebten und zur Ausbildung der heute gebräuchlichen Perfekta- und Reformzither führten.

Der *Entwicklung der Zitherkunst*, d. h. der Verwendung des Instruments im Volksleben, in der organisierten Laienspielbewegung und durch professionelle Spieler, ist das zweite Kapitel gewidmet. Über das Verhältnis von *Volksmusik und Zither* weiß der Verfasser nur wenig zu sagen. Zwar meditiert er zunächst wortreich und langsam über Wesen und Wert der Volksmusik, kann jedoch später den vom Thema her zentralen Abschnitt *Die Zither im Volk* nur mit einem Zitat von Adalbert Stifter füllen. Überhaupt besitzt er für die Zither als Volksmusikinstrument trotz vieler gegenteiliger Beteuerungen nur geringes Verständnis. Sie bildet für ihn nur eine Vorstufe, die der Verbesserung zum sogenannten „Kunstinstrument“ bedarf. Das volkstümliche Zitherspiel bezeichnet er als „*grausam primitiv und formlos*“ (S. 98). Interessanter sind dagegen die Ausführungen über die in Vereinen und Verbänden organisierte Laienspielbewegung, die sich schon im 19. Jahrhundert, besonders in den deutschsprachigen Ländern, entwickelte und noch heute eine beträchtliche Aktivität und Verbreitung zeigt. An Hand von zahlreichen Beispielen

werden anschließend die ohne Zweifel großen spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments eingehend erläutert, die allerdings in der Regel nur von wenigen professionellen Zitherspielern voll ausgeschöpft werden.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit dem „*heutigen Stand der Zithermusik*“. Nach einer Betrachtung der Technik des Zithersatzes, die vom zwei- bis vierstimmigen, harmonisch-akkordisch konzipierten Kadenzsatz bis zu polyphoner Freizügigkeit reicht, werden die wichtigsten Zitherkomponisten des 19. und 20. Jahrhunderts vorgestellt. Zahlreiche Proben aus der „*zitheristischen Literatur*“ (so S. 19 u. ö.) geben diesem Abschnitt den Charakter einer Anthologie der Zithermusik. Abschließend werden vom Verfasser unter dem Stichwort „*Zither und Bildungswesen*“ Vorschläge unterbreitet, deren Realisierung zur Verbesserung der Stellung des Instruments im heutigen Musikleben beitragen könnten. — Die Aufgabe, eine wissenschaftliche Monographie der ostalpinen Zither zu schreiben, bleibt weiterhin bestehen. Erich Stockmann, Berlin

Andres Briner: *Musikgeschichte aus der Perspektive Zürichs*. Die Neujahrsblätter der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 1813—1965. Zürich: Kommissionsverlag Hug & Co. 1966. 63 S., 6 Abb.

Die Neujahrsblätter der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich haben in den letzten Jahren immer mehr den Charakter einer wissenschaftlichen Publikationsreihe erhalten. Diese Entwicklung wird weniger durch eine wesentliche Änderung des Themenkreises, der abgehandelt wird, als vielmehr durch Art und Form, in der die einzelnen Themen bearbeitet werden, sichtbar. Sollten die Neujahrsblätter ursprünglich eine erzieherische Funktion erfüllen, nämlich „*die zürcherische Jugend . . . mit den Lebensschicksalen berühmter Tonsetzer und Tonkünstler bekannt zu machen*“ (S. 29) — hieraus erklärt sich u. a., daß über die Hälfte der Neujahrsblätter von 1813—1965 Biographien oder Monographien sind —, so wurde es immer mehr ihre Aufgabe (etwa seit 1867), zunächst zwar noch „*als künstlerische und moralische Erbauung*“ (S. 42), dann aber mit dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit, spezifisch musikgeschichtliche Beiträge unter besonderer Berücksichtigung

der lokalen Musikgeschichte Zürichs zu liefern.

Das Erscheinen des 150. Neujahrsblattes gab Anlaß und Berechtigung zur Rückschau auf die von 1813 bis 1965 erschienenen Neujahrsblätter der Allgemeinen Musikgesellschaft. Der Verfasser unterzieht sich dieser Aufgabe, indem er in Form eines Literaturberichtes diese Veröffentlichungen historisch-systematisch ordnet und sich kritisch mit ihrem Inhalt auseinandersetzt. So werden in einem ersten Kapitel die Hefte, deren Thematik sich auf „Renaissance und Barock“ bezieht, in einem zweiten diejenigen, die den Zeitraum der „Klassik und Frühromantik“ umschließen, und in einem dritten schließlich die Blätter, welche die „Spätere Romantik und Moderne“ in ihren Beiträgen behandeln, zusammengefaßt. Ergänzungen, die beispielsweise auf die historischen Hintergründe der Entstehung des einen oder anderen Neujahrsblattes hinweisen sowie Mitteilungen über einen Teil der Verfasser — zunächst waren es überwiegend Geistliche, die sich als „Freizeithistoriker“ betätigten, und erst eigentlich seit Beginn unseres Jahrhunderts sind Fachleute wie Max Fehr, Ernst Isler, Jacques Handschin, Fritz Gysi, Antoine-Elisée Cherbuliez und Edgar Refardt an die Stelle dieser „Liebhaber“ getreten — vermögen zum besseren Verständnis mancher dieser Publikationen beizutragen. In Zusammenhang mit dem Hinweis auf die frühen Biographien Haydns (1830/31), Mozarts (1832/33) und Beethovens (1834), aber auch auf die anderer Meister, wird darüber hinaus auf Quellen und Vorlagen aufmerksam gemacht, deren sich die Verfasser bedient oder die sie zumindest gekannt haben könnten. Bemerkenswert ist auch, daß Veröffentlichungen, die aus historischen Gründen von Interesse, in Bibliographien aber schwer zu finden sind, wie z. B. die Biographie Hans Georg Nägels von Hans Conrad Ott-Usteri aus dem Jahre 1838, besonders hervorgehoben werden. Auffallend ist, und das wird bei der hier gegebenen Übersicht erst recht deutlich, wie wenige der Neujahrsblätter (ca. 20 von 150!) sich mit der lokalen Musikgeschichte Zürichs im engeren Sinne befassen. Dagegen wird der „Zürcher Wirksamkeit hervorragender auswärtiger Musiker“ (S. 49), wie beispielsweise der Mozarts, Wagners oder Busonis, neben derjenigen der einheimischen Musiker oft recht ausgiebig gedacht.

Besonderer Erwähnung bedürfen noch die dem vorliegenden Bande beigegebenen drei Register, die eine Zusammenstellung der Verfasser der Neujahrsblätter der AMG Zürich, einen Versuch einer Zusammenstellung der Urheber der bildlichen Illustrationen der Neujahrsblätter (von Georg Walter) und ein Verzeichnis der Urheber der Musik-Beilagen (1813—1829) enthalten. Sie werden sinnvoll durch ein Gesamtverzeichnis der Neujahrsblätter der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich von 1813—1966 ergänzt.

Der Verfasser hatte sich bei dieser Übersicht über die Neujahrsblätter zum Ziel gesetzt, diese nicht nur einfach zu katalogisieren, sondern sie „nach ihrem Inhalt“ zusammenzufassen „und in einen kurzen geschichtlichen Gang“ einzuordnen. Dieses Vorhaben, das bei der Vielseitigkeit der Publikationen nicht immer einfach durchzuführen war, ist ihm vollauf gelungen. Dieser zusammenfassende Bericht ist aber nicht zuletzt deswegen so verdienstlich, weil er — besonders auch im Hinblick auf das Fehlen einer umfassenden Stadtmusikgeschichte Zürichs — eine schnelle Orientierung ermöglicht und gleichzeitig auf manche musik- und lokalgeschichtliche Besonderheiten und den neuesten Stand der Forschung aufmerksam macht.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Finn Mathiassen: *The Style of the Early Motet (c. 1200—1250). An Investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript.* Copenhagen: Dan Fog Musikforlag 1966. 212 S.

Selten kommt ein Buch heraus, das sich ausschließlich mit einem engumschriebenen Repertoire mittelalterlicher Musik befaßt. Es ist daher besonders zu bedauern, daß das vorliegende Werk unzulänglich ist. Es zeigt alle Gefahren einer Dissertation: Zu wenig Erfahrung, Unkenntnis des weiteren Repertoires (Organum und früheste Motette), keine Einsicht in die Originalquellen und vollständige, unkritische Übernahme früherer Veröffentlichungen, hier der Montpellier-Ausgabe von Rokseth. Daher kommt es zu vielen Fehlschlüssen. Dazu krankt die Arbeit auch an der Grundeinstellung des Verfassers, der glaubt, daß die historische Abfolge der Werke, ihre Stilentwicklung und die Herausarbeitung der verschiedenen Stiltypen nicht zu seinen Problemen gehöre. So endet denn auch das Buch ohne jede Zu-

sammenfassung oder allgemeine Schlußfolgerungen, und die meisten Erörterungen sind rein beschreibend, nie zusammenfassend. Leider hat Mathiassen auch die wenigen Vorgänger in seinem Feld nicht genügend studiert. So sagt er, daß er die 1942 geschriebene Dissertation des Unterzeichneten (*The Motet in 13th-Century France*, New Haven, 1942) nicht habe einsehen können; warum, ist nicht ersichtlich. Darin hätte er für die Mehrzahl seiner Diskussionen mehr detaillierte Vorlagen gefunden. Aber auch Artikel des Unterzeichneten über Form (*The Evolution of Form in the Earliest Motets*, *Acta musicologica* 31, 1959, 86—90) und Harmonik (*The Evolution of the Harmonic Style in the Notre-Dame Motet*, *Acta musicologica* 28, 1956, 89—95) hat er kaum gelesen, obwohl er sie im Literaturverzeichnis anführt. Nichtsdestoweniger ist die fleißige Bearbeitung des Stoffes oft nützlich, und der Verfasser kommt teilweise zu guten Ergebnissen und Einsichten.

Das Buch zerfällt in vier Kapitel: Vorbemerkungen, die Oberstimme, Kontrapunkt: Lineare Probleme, Kontrapunkt: Harmonik. Daran schließen sich an: ein dänisches Résumé, eine Liste von Abkürzungen, das Bücherverzeichnis und ein Verzeichnis der Theoretiker und der Motetten des 2. bis 6. Faszikels (Nr. 19—252) des Montpellier-Manuskripts sowie der Stellen, wo sie im Text zitiert werden. Die Übersetzung ist gut und der Druck fehlerfrei.

Die allgemeine Übersicht über das Feld im ersten Kapitel ist gut, zeigt aber, daß der Verfasser die Musik selbst nicht wirklich kennt oder schätzt. Das zweite Kapitel beginnt mit einer unzulänglichen Einführung zu den Texten, und ihr ungenügendes Verständnis rächt sich später in der Besprechung der Phrasierung und Form. Fast ebenso unzulänglich ist die Besprechung der rhythmischen Elemente — verstreut, unsystematisch und am Wesentlichen vorbeigehend.

Eine neue, wichtige Idee wird hier vorgebracht: Da weder Modalität noch moderne Tonalität diese Musik zu organisieren scheinen, stützt sich Mathiassen auf die vielen Terzen-Fortschreitungen und beansprucht sie als Grundlage für ein tonales Empfinden für Leitern von G und A aufwärts; der Wechsel von einer zur anderen wäre als Modulation anzusehen. Die Idee ist nicht völlig überzeugend, verdient aber weiter studiert zu werden. Am Ende dieses und

des dritten Kapitels bespricht der Verfasser die Form, von der Phrase und Teilphrase bis zur Gesamtform. Manche wertvollen Einsichten werden hier wieder ohne jede Verallgemeinerung angeboten; aber ebensoviele falsche oder unvollständige Analysen stören.

Im dritten Kapitel werden unscharfe Fachausdrücke benutzt: „gleichzeitige Nachahmung“ (für Oktaven- und Quinten-Parallelen), „verdeckte Parallelen“ und „Heterophonie“ (für solche Parallelen, die auf leichten Taktzeiten mit Gegenbewegung ablösen), „doppelter Kontrapunkt“ (für Stimmtausch, in Anlehnung an Rokseth), „Fugato und Kanon“ (für einfache Nachahmung).

Der Schwerpunkt von Mathiassens Interesse liegt sichtlich im Schlußkapitel, dem weitaus längsten der vier. Hier stören besonders die falschen und fraglichen Beispiele, die ohne weitere Vergleiche von Rokseth übernommen werden und zu völlig falschen Folgerungen über Dissonanzen führen. Weiter hat Mathiassen 1. die essentielle Unterscheidung zwischen syllabischer und ornamental-melismatischer Dissonanz nicht durchgeführt; 2. die wichtige Frage der *musica ficta* völlig unbeachtet gelassen; 3. sich oft von der Vers-Einteilung der Texte irreführen lassen (andere Texte zur gleichen Musik zeigen oft andere Phrasierung) und daher viele Stellen als Kadenzen angesehen, die es nicht sind. Daneben verwendet er den Ausdruck „strukturell“ ohne genaues Verständnis. In den vielen, völlig nutzlosen Statistiken der verschiedenen Intervalle, die immer das ganze undifferenzierte Material behandeln, zählt er z. B. alle vertikalen Zweiklänge, ob sie nun harmonisch-strukturell sind oder Vorhalte darstellen. Zusammenklänge auf leichten Taktteilen und in weiblichen Kadenzen, aber auch auf schweren Taktteilen im Verlauf von Phrasen werden überhaupt nicht beachtet!

Was Rokseth, Anglès und Aubry nicht wagten, trotz so viel Erfahrung mit den Originalquellen, hat hier ein junger Forscher versucht. Er mußte scheitern, da eine stilkritische Untersuchung der frühen Motette nur auf Grund einer umfassenden Werkkenntnis unternommen werden kann, die erst durch die in Vorbereitung befindliche Gesamtausgabe der frühesten Motetten des Unterzeichneten ermöglicht werden wird.

Hans Tischler, Bloomington/Indiana

Winfried Kirsch: Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1966. 588 S.

Bibliographien von Werkbeständen sind zumeist von der naheliegenden Absicht geprägt, Kompositionen eines Meisters oder einer Quelle zu erschließen. Die vorliegende Arbeit geht erstmals einen Schritt weiter, indem sie versucht, die Werke zweier bestimmter Gattungen eines angemessenen Zeitraumes zu erfassen und zu sichten. Man kann den Initiatoren und der Deutschen Forschungsgemeinschaft nur dankbar sein, daß sie ein solches Unternehmen gefördert haben. Es wäre zu wünschen, daß ähnliche Bestandsaufnahmen auch anderen mehrstimmigen Gattungen, wie etwa der Messe oder dem Hymnus zuteil würden.

Magnificat und Te Deum haben den für derartige Projekte großen Vorzug, daß sie sich deutlich von anderen Gattungen abheben. Das Suchen, Sammeln und Vergleichen wird daher seltener von Grenzfällen erschwert. Magnificat-Kompositionen lassen sich zudem in der Regel nach dem jeweils zugrundeliegenden Tonus ordnen. Da die Gattungen nicht nur in ihrer Bestimmung und Aufführungspraxis verwandte Züge zeigen, sondern auch in ihren Quellenbereichen konvergieren, erscheint ihre gemeinsame Behandlung sinnvoll. Ebenso zweckmäßig ist die Begrenzung „bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“: noch stört kein Parodie-Magnificat das Traditionsbild, und die Gesamtzahl der Werke bleibt erträglich. Der Masse von ca. 950 Magnificat-Vertonungen mit lateinischem stehen fünf mit deutschem Text, ca. 40 Instrumentalsätze und weitere 30 Vertonungen einzelner Verse gegenüber. Beim Te Deum sind es 65 Werke mit lateinischem, fünf mit deutschem Text und elf Instrumentalsätze. Allenfalls portugiesische und osteuropäische Quellen, die nicht vollständig berücksichtigt sind, können diese Verhältnisse und Zahlen geringfügig ändern.

Um den Zugang zu den vielfältigen Ergebnissen zu erleichtern, sind sie vorzugsweise in Verzeichnissen niedergelegt, die dem Benutzer das Nachschlagen auch bei anders gearteten Forschungen zu Quellen und Autoren erlauben. Den Katalogen geht eine Studie voraus (S. 29–86), in welcher der Verfasser eine erste allgemeine Auswertung der Fakten vorlegt: Grundprobleme

des Bestandes, seiner zeitlichen und lokalen Gliederung, Fragen nach bestimmten Autoren finden hier ihre Antworten, die zum Teil von anschaulichen Tabellen gestützt werden. Aber auch Spezielleres ist über Magnificat-Zyklen, strophische Anlage und Auswahl der Verse zu erfahren. Informationen endlich, die den Katalog belastet hätten — zu einzelnen Quellen oder Kompositionen — sind in einem umfangreichen Anmerkungsstück untergebracht, der damit eine Reihe wertvoller Beobachtungen enthält.

Der Katalogteil umfaßt vier Verzeichnisse, die mit Hilfe von Werkzahlen und verständlichen Sigeln untereinander verbunden sind. Im Zentrum steht der *Autoren- und Werkkatalog*, der zunächst die anonymen (bis Nr. 554), dann die signierten Kompositionen aufführt und ihnen alle grundlegenden Angaben in knapper und übersichtlicher Form beifügt. Entlastend und ergänzend treten hinzu: das *Alphabetische Quellenverzeichnis*, das die Sigel auflöst und über die einzelne Quelle orientiert, und der *Thematische Katalog der Vokalstücke mit lateinischem Text*, der die Initien, systematisch geordnet, mitteilt. Das vorausgeschickte *Chronologische Quellenverzeichnis* gibt dagegen eher einen Überblick über allgemeine Tendenzen, als daß es eingehendere Fragen beantworten könnte. Dazu ist — wie der Verfasser hervorhebt — der Unsicherheitsfaktor bei den Datierungen zu groß.

Das imponierende Bild einer wohlgedachten und ineinandergreifenden Reihe von Katalogen mit einer Fülle grundsätzlicher und zu weiteren Studien anregender Informationen vermögen einzelne Inkonsistenzen oder Ungenauigkeiten kaum zu berühren. So wären die Quellsigeln wohl besser unter der speziellen Einführung in das *Alphabetische Quellenverzeichnis* (S. 23/24) erläutert worden, als in dem vorausgehenden allgemeinen Teil, den man im Bedarfsfall nicht befragt. Da der Benutzer des *Alphabetischen Quellenverzeichnisses* von den Sigeln ausgeht, die er ja erst erklärt haben möchte, hätte sich die alphabetische Reihe nach den Sigeln und nicht nach den Fundorten richten sollen. Die alphabetischen Reihen korrespondieren zwar weitgehend; es gibt aber doch auch deutliche Abweichungen, z. B. beim Buchstaben *B*. Die Folge der Sigel, die sich über mehrere Seiten hin-

zieht, lautet hier: *Bar—Ba—Bg—B—Bo—Br—Brux—Bá*.

Bei der Kennzeichnung der jeweils ausgewählten Text-Verse unterscheidet der Verfasser *gV* = geradzahlige Verse, *ugV* = ungeradzahlige Verse und *dk* = durchkomponiert. „Durchkomponiert“ soll hier lediglich ausdrücken, daß — im Gegensatz zu *gV* und *ugV* — alle Text-Verse berücksichtigt sind. Da das Wort aber, seiner gewöhnlichen Bedeutung nach, die musikalische Anlage kennzeichnet und daher unwillkürlich als Gegensatz zu „strophisch“ aufgefaßt wird, kann leicht Unklarheit entstehen. Denn die Frage, ob es für jeden Vers einen eigenen musikalischen Satz gibt (im üblichen Sinne „durchkomponiert“) oder ob der gleiche Satz für mehrere Verse verwendet wird (strophische Anlage) stellt sich für alle drei nach der Textauswahl unterschiedenen Gruppen, so daß der Terminus „durchkomponiert“ doppeldeutig wird.

Obwohl der Verfasser im laufenden Text die „*Tabulatur*“ als Quelle von der „*instrumentalen Magnificat- und Te Deum-Vertonung*“ unterscheidet, verwendet er zweimal (S. 55 und 83) das Wort „*Tabulatur*“ als Überschrift, wo Zusammenhang und Inhalt klarstellen, daß es um die Werke und nicht um die besondere Art der Quelle geht. In vergleichbarer Weise suggeriert der Buchtitel, daß nur „Die Quellen“ behandelt seien. Das Buch aber bietet mehr als der Titel verspricht — eine sympathische Ungenauigkeit! —, nämlich „Die Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts — und ihre Quellen“.

Martin Just, Würzburg

Charles Sanford Terry: John Christian Bach. Second Edition with a Foreword by H. C. Robbins Landon. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1967. LV, 373 S.

Terrys Monographie über den „Mailänder“ und „Londoner“ Bach, 1929 zuerst erschienen, ist bis heute das Standardwerk über den jüngsten Bachsohn geblieben; ihr biographischer Teil ist im wesentlichen noch nicht überholt und durch seine außerordentlich reiche Dokumentation auch über das eigentliche Thema der Arbeit hinaus wertvoll geblieben; die stilkritischen Abschnitte und das Werkverzeichnis sind veraltet, müssen aber noch immer als das sicherste und breiteste Fundament für einen Überblick

über das Gesamtwerk des Komponisten gelten, unbeschadet der Detailstudien über einzelne Gattungen, vor allem die Opern und die Symphonien Johann Christian Bachs, die seit den zwanziger Jahren erschienen sind. Die von Landon betreute Neuauflage hatte ursprünglich das Ziel, den stilkritischen Teil der Arbeit durch ein Symposium von Spezialisten-Beiträgen zu ersetzen — warum es nicht dazu kam, erklärt das Vorwort (S. XVII). Die vorliegende Fassung ist also ein aus der Not geborener Kompromiß, aber ein für den Herausgeber höchst ehrenvoller und für den Leser höchst nützlicher.

Terrys ursprünglicher Text, einschließlich des schönen Bildteils, wurde übernommen, aber durch eine Corrigenda-Liste von nicht weniger als 32 Seiten auf den heutigen Stand der Forschung gebracht; Heinrich Miesners ausführliche Besprechung der ersten Auflage (ZfMw XVI, 1934, S. 182—188) wurde dabei in extenso berücksichtigt. Der Schwerpunkt der Korrekturen und Ergänzungen liegt, wie zu erwarten, auf dem Werkverzeichnis und hier vor allem bei den Opern, wo der Zuwachs an Information beträchtlich ist. Bei den Instrumentalwerken hat Landon sich auf einige Einzelnachweise und generelle Angaben vor allem zur handschriftlichen Überlieferung im österreichisch-schechischen Raum beschränkt, welche die heillose Verworrenheit der Quellenlage wenigstens an einigen repräsentativen Fällen demonstrieren. Terrys Arbeitsleistung war gerade in diesen Abschnitten des Werkverzeichnisses, bedenkt man die unzulänglichen Hilfsmittel seiner Zeit, bewunderungswürdig, ist aber heute so gründlich überholt, daß statt Einzelkorrekturen nur noch eine durchgreifende Neubearbeitung den Stand unserer Kenntnisse einbringen könnte. So sind — abgesehen von der noch weitgehend undurchsichtigen handschriftlichen Überlieferung — bei fast allen Drucken Erst- und Sekundärdrucke nicht bzw. falsch auseinandergelassen, Verleger-Arrangements und mutmaßlich authentische Fassungen nicht getrennt, die meisten Datierungen selbst der englischen Drucke falsch. Man mag es daher bedauern, daß der Herausgeber hier nicht die Gelegenheit ergriffen hat, ein von Grund auf neues Verzeichnis zu erstellen — gerade er wäre wie kein anderer berufen, eine solche Arbeit zu leisten. Andererseits wird jeder Kenner der Materie Verständnis dafür haben, daß man

vor einer solchen Aufgabe auch (gerade) bei umfassender Quellenkenntnis zurückschreckt. So wie der Band jetzt vorliegt, füllt er also wenigstens provisorisch eine der großen Lücken in unserer Kenntnis des 18. Jahrhunderts aus — und das ist schon dankenswert genug.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Anton Felix Schindler: *Beethoven as I knew him. A Biography*. Edited by Donald W. MacArdle and translated by Constance S. Jolly. London: Faber and Faber 1966. 547 S.

Schindlers Buch über Beethoven ist eine der langlebigsten Biographien aus dem Gebiete der Musik. MacArdle gibt (S. 29) nicht weniger als zehn Ausgaben, Übersetzungen, Kommentare seit ihrem Ersterscheinen 1840 an. Das ist bei den vielen, seit jeher gegen Schindler erhobenen Vorwürfen wegen der Fehler, Einseitigkeiten und Voreingenommenheiten verwunderlich. In seiner biographischen Skizze Schindlers nennt MacArdle dessen Talent, sich Feinde zu machen, nicht weniger beachtenswert als sein Talent als Lehrer. Weshalb Schindlers Biographie immer wieder anzieht, hat der Herausgeber in dem hinzugesetzten „*as I knew him*“ kurz und deutlich gesagt. Es ist die einzige Biographie des großen Meisters, die aus einer längeren, zum Teil sehr eingehenden persönlichen Kenntnis hervorgegangen ist.

Das macht sich überall bemerkbar. Allerdings ist ein berichtigender Kommentar notwendig. Den gibt MacArdle in 413 Anmerkungen; sie füllen 68 Seiten engsten Druckes und enthalten eine Fülle von Arbeit und Kenntnissen. Werden damit unter Berücksichtigung der neuesten Literatur Schindlers Irrtümer richtig gestellt, so betont MacArdle (S. 446, Anm. 319), daß Schindler als eine authentische Quelle der Beethoveninterpretation zu gelten hat. Es sei angefügt, daß Schindler im musikalischen Teil seiner ersten Ausgabe von 1840 zum Teil andere Beispiele bringt als in der Ausgabe von 1860, die der Übersetzung zu Grunde liegt.

MacArdle hat den Druck des Werkes nicht mehr erlebt; er hätte vielleicht den Kommentar noch erweitert. So seien die folgenden kleinen Zusätze zu verstehen. S. 192, Anm. 87 wäre die Arbeit von J. Braunstein, *Beethovens Leonoren-Ouvertüren* (1927) noch zu nennen. Die genealogischen Fragen (S. 80, Anm. 5) sind jetzt

ausführlich behandelt in J. Schmidt-Görg, *Beethoven, die Geschichte seiner Familie* (1964). Bei der Literatur zum Brief an die „unsterbliche Geliebte“ (S. 83, Anm. 33, und S. 189, Anm. 70) sind noch zu erwähnen die Ausgabe der 13 Briefe an die Gräfin Josephie Deym durch Schmidt-Görg (Beethovenhaus Bonn 1957) und die Untersuchungen von J. Racek in *Beethoven a české země* (Brno 1964). S. 359, Anm. 253, muß es heißen Schweisheimer statt Schweizeheimer. Einem in Schindlers Buch ausgesprochenen Wunsch ist der Herausgeber gefolgt mit der Liste der Besprechungen Beethovenscher Werke in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung (S. 517 bis 521) in chronologischer Ordnung von 1799 bis 1838. Unklar ist, weshalb MacArdle Schindlers Anmerkungen über die Wiener Währungen nicht aufgenommen hat. Allerdings hätte er sie in moderne Währungen umsetzen müssen; das würde das Verständnis dieser Fragen erleichtern. Den Abschluß bildet ein umfangreiches Verzeichnis.

Referent ist nicht kompetent für die Erörterung der Güte der Übersetzung. In einer Note des Verlages wird sogar die Schwierigkeit der Wahl zwischen „amerikanischen“ und „englischen“ Ausdrücken erwähnt. Eine Stelle fiel mir als nicht sinngemäß auf. Schindler spricht (Bd. I, S. 181) von der Sonate op. 106 als „*Opus summum in der Claviermusik*“; das wird mit der Übersetzung „*masterpiece*“ zweifellos nicht getroffen. Aber mit MacArdles umfangreichem Kommentar kann Schindlers lebensnahe Biographie eine sichere Kenntnis vermitteln.

Paul Mies, Köln

Franz Liszt: Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835—1886. Gesammelt und erläutert von Margit Prahács. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. 484 S., 16 Taf.

Béla Bartóks Rede, die er 1934 bei seiner Aufnahme in die Ungarische Akademie der Wissenschaften hielt, behandelte *Liszt-Probleme*. Zu ihnen gehört der Einfluß der ungarischen Musik auf Liszt, aber auch das, was Liszt der ungarischen Musik gegeben hat. Gerade aus diesen Wechselwirkungen ist der Elementargeist Liszt hervorgegangen: elementar und geistig zugleich. Für den aus gleichem Holz geschnitzten Bartók wurde Liszt zum Problem, weil dessen Probleme seine eigenen waren.

Liszt ist aber für Ungarn nicht nur ein Problem, sondern auch eine Realität. Seit der Uraufführung seiner „*Graner Messe*“ 1856 und dem Oratorium *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* 1865 in Pest war Liszt jedes Jahr viele Wochen in Ungarn. 1871 verlieh ihm der König den Titel eines Königlichen Rates und gewährte ihm eine Jahresrente. 1875 wurde er zum Präsidenten der Musikakademie bestellt und leitete bis zu seinem Tode eine Klavierausbildungsklasse an derselben Anstalt.

605 Briefe Liszts in ungarischen Archiven oder in ungarischem Privatbesitz sind der Niederschlag einer tiefen Verbundenheit mit den Menschen des Landes, in dem er geboren war. Welch eine Fülle der Zeugnisse, aber auch: welch ein Mensch in seiner Lebensfülle, der diese Briefe schrieb! Ein Elementargeist auch des Lebens und des Wortes. „*Mériter toujours, obtenir quelque-fois bleibt die Devise der Individualitäten unserer Schläges*“ schreibt Liszt an den Professor für Musikgeschichte der Landesakademie Cornél von Ábrányi, oder an Unbekannt am 18. Januar 1883: „*Nach 60 Jahren des Clavierspiels war es wohl Zeit, damit aufzuhören. Das Beethoven Monument Concert in Wien soll mein Ende als Pianist bezeichnen*“; und an den berühmten ungarischen Geiger Ede Reményi, Rom, Mai 1864: „*Je vous ai attendu aujourd'hui — Fortunato (der Kammerdiener) avait fait quelques préparatifs pour recevoir plus pompeusement qu'avec l'omelette aux artichauts et les Finocchi quotidiens.*“

Die Briefe wären weniger eindrucksvoll, wenn sie nicht ein ausgezeichnete Kommentar der Herausgeberin begleiten würde. Aus ihm erfährt man von Menschen und Leuten, von Künstlern und Schülern, von Schicksalen und Erfolgen. Es liest sich gut, dieses Kaleidoskop, zumal es oft durch nüchterne und sachliche Worte Liszts ins Leben gerufen wird. Manche, wie der eminent begabte ungarische Liszt-Schüler Aladár Juhász, bekommen durch diese Briefe und ihre Kommentare zum ersten Mal historische Gestalt. Deutlich werden auch die Züge der Männer, denen Liszt in seinen 1885 komponierten Klavierstücken *Historische ungarische Bildnisse* ein Denkmal gesetzt hat: die Dichter und Kritiker Petöfi, Eötvös, Vörösmarty, Mosonyi u. a. Das schwierige Problem der Fixierung vieler Briefe, bei denen Datum

und Adresse fehlen, hat die Herausgeberin mit penibler Sorgfalt gemeistert.

Die Briefe setzen 1835 ein, begleiten die Weimarer Jahre 1848—1861; von den römischen Jahren 1862—1868 berichten 50 in den Klöstern auf dem Monte Mario und auf dem Forum romanum geschriebene Briefe. Von 1869 an bis zu seinem Tode wächst die Zahl der nach Ungarn gesandten Briefe gemäß der Fülle der Anregungen und Gedanken Liszts, die Ungarn und seiner Musikkultur galten.

Daß es in Ungarn auch heute noch eine Liszt-Kultur gibt, beweist nicht nur Bartóks oben erwähnte Rede, sondern auch ein Band wie der vorliegende.

Gerhard Nestler, Karlsruhe

Antonfrancesco Doni: *Dialogo della Musica*. A cura di G. Francesco Malipiero. *Messi in partitura i canti da Virginio Fagotto*. Wien—London—Milano: Universal Edition [1965]. XXXII, (2), 319 S. (Collana di musiche veneziane inedite e rare. 7.)

Das Cinquecento gilt als das Zeitalter des Petrarkismus. Die Dichtung — und in ihrer Folge auch die Musik — lebt und regeneriert sich in der Nachahmung des Florentiner Meisters. Mit ihm jedoch wird das Trecento überhaupt, werden seine literarischen Formen Modell für das 16. Jahrhundert, und in der Prosa beruft man sich auf Petrarkas großen Freund, Boccaccio, und auf sein Hauptwerk, den *Decamerone*. Davon legt auch Donis *Dialogo della musica* Zeugnis ab. In diesem werden ausgewählte Kompositionen — freilich nur gelegentlich von Doni selbst — in einen Rahmendialog eingeflochten. Und während die Gesprächsteilnehmer etwa des *Decamerone* durch eine Ausnahmesituation zusammengeführt werden und ihre Erzählungen von daher gesellschaftliche Zustände und Spannungen spiegeln, sind es bei Doni Mitglieder eines Kreises von Musikern und Musikliebhabern, beliebig auswechselbare (denn Doni macht sich nicht die Mühe einer individuellen Charakterisierung), die sich durch das Singen neuer Kompositionen anregen lassen, sich über vielerlei unverbindlich zu unterhalten „*come hanno per usanza i Cantori . . . saltando d'un ragionamento in un altro*“ (so Doni in der Dedikation für Battista Asinelli). Sie sprechen über Dichtung, über die

Frauen, erzählen Anekdoten und erwähnen — ganz gelegentlich — auch die Musik.

Donis Dialog will dabei freilich nicht nur „*rubbare o imitare il Boccaccio*“ (S. 8), auch der unmittelbare Bezug auf Petrarka wird in den Gesprächen deutlich — zumal in der Haltung der Antithese: „*lascio andare lo avorio della fronte, l'oro de' capegli, la vaghezza degli occhi, le rose, i fiori vermigli e bianchi e la primavera di bellezza*“ läßt Doni Domenichi sagen, denn „*l'avorio si cressa, la leggiadria si oscura, l'oro dei capegli divien debile archimia, e le rose e fiori pallidi e languidi si posano, la primavera della bellezza si fa autunno*“ (S. 105). Doni ist Antipetrarkist, und wie hier die stereotypen Bilder der Petrarkisten, greift er an anderer Stelle typische Figuren an — so die Verbindung von Gegensatzpaaren: „*come può stare quella sentenza inappellabile: „In altrui vivo e in se stesso morire?“*“ (S. 16). Endlich aber wehrt er sich gegen das petrarkistische Bild von der Frau überhaupt, in dem „Donna“ und „Madonna“ sich verbinden. So heißt es in einem Madrigal Donis: Madonna, es ist mir lieber, Ihr stürbet, als ich. Ich lasse Euch für immer, denn Ihr wollt es ja. Ihr tötet mich nicht mehr, und wenn Ihr sterbt, ist das das kleinere Übel (S. 90, Canto XIII, Musik von Claudio Veggio). Dennoch: gerade der sich in der Antithese erschöpfende Antipetrarkismus zeigt die Bedeutung Petrarkas für die Kunst des 16. Jahrhunderts.

Im selben Maße, wie die Gespräche des Dialogo die Konversation des gebildeten Venedig und seiner *Accademie Peregrine* spiegeln, so bieten die eingeschobenen Kompositionen, insgesamt 27 Madrigale und Motetten, ein getreues Bild der venezianischen Musik dieser Zeit: Adrian Willaert, Girolamo Parabosco, Cipriano de Rore und Jacques Buus vertreten sie vor anderen. In der Dedikation für den Marchese Annibale Malvicino wird besonders darauf hingewiesen: im Hause der Polisenna Pecorina habe er, Doni, an einem „*concerto di violini e di voci*“ teilgenommen, bei dem sie gespielt und gesungen habe. Die Kompositionen aber habe Adrian Willaert geschrieben, „*maestro perfetto*“, und seine Musik sei unbeschreiblich süß, richtig, dem Text angemessen gewesen. Wie ein Programm steht somit Willaerts Name über dem Dialog.

Die im Gespräch fallenden Äußerungen über Musik hat Malipiero im zweiten Teil seines Vorwortes zusammengestellt. Ausführ-

liche Erörterungen dazu und im Anschluß daran findet man bei James Haar, *Notes on the „Dialogo della Musica“ of Antonfrancesco Doni* (*Music & Letters* 47, 1966, S. 198—224). Auf einige Punkte nur sei hier hingewiesen: Doni berichtet von Giovaniacopo Buzzino, der — „*sonando di violone il soprano*“ — von einem Zuhörer aufgefordert wird, die Finger langsamer zu bewegen, das sehe besser aus. Buzzino habe daraufhin „*senza diminuire*“ gespielt, und dabei habe dann der Zuhörer bemerkt, daß „die Harmonie“ fehle (S. 23). Deutlich wird dabei, daß die Verzierungen des Spielers und damit sein Vortrag überhaupt nicht nur Akzidents, sondern Substanz der erklingenden Musik sind. An anderer Stelle zeigt sich der Glaube an einen musikalischen Fortschritt unverbrämt. Auch Isaak, heißt es da, schrieb seine „*canti, et era maestro; ora sarebbe scolaro a gran pena*“ (S. 82). Schließlich spricht Doni einmal ausführlicher über das Verhältnis von musikalischer Regel und Komposition: Oktaven und Quinten sind perfekt, Septime und Sekunde imperfekt, aber „*la forza del discorso del compositore fa dell'imperfetto che pare perfetto*“ (S. 70).

Im ersten Teil seines Vorwortes versucht Malipiero, ein Bild von der Musikanschauung Donis zu zeichnen (wobei er sich auf das Gesamtwerk stützt). Dieses Bild bleibt jedoch undeutlich — wahrscheinlich, weil Malipiero Doni schließlich vorwirft, seine Werke seien ein dauernder Widerspruch: „*ora la musica è arte sublime, celestiale, ora dilettevole passatempo.*“ Vermag man aber die Grundvorstellung des Musikers der Renaissance, daß Musik eben dies beides, „*sublime*“ und „*dilettevole*“, zugleich sei, nicht nachzuvollziehen, dann läßt sich auch ihre Musikanschauung nicht verständlich machen.

Schließlich gibt Malipiero einige Hinweise auf die Zuschreibung der einzelnen Kompositionen (die bei Doni durchweg anonym gedruckt werden — ihr Autor läßt sich jedoch auch dann aus Bemerkungen in den Gesprächen zumeist erschließen, wenn er dort nicht deutlich genannt wird). Diese Zuschreibungen werden von James Haar ausführlich behandelt. Hier sei nur zweierlei erwähnt: der Canto XV („*Chiaro leggiadro lume*“) ist wohl von Doni — der Kontext (S. 106 und S. 112) macht dies wahrscheinlich. Dort wird berichtet, Doni habe das Madrigal zusammen mit einem Huldigungsbrief einer verehrten Dame gesandt. Der Canto XXII

(„*Giunto in'ha amor*“) hingegen stammt, wie James Haar zeigt, nicht von Willaert, sondern von Perissone Cambio.

Die Übertragungen von Virginio Fagotto sind sorgfältig, ihr Druck weitgehend fehlerlos. Sie werfen jedoch die grundsätzliche Frage auf, ob in einer Neuausgabe einer musikalischen Anthologie des 16. Jahrhunderts eine diplomatische Wiedergabe des Originals genügte — oder ob der Text nicht auch kritisch zu edieren wäre. Bejaht man das letztere — und es ist zu bejahen, denn der Sinn einer solchen Anthologie liegt gerade in der Verbindung von erklingender Musik und Gespräch — dann sollte die kritische Edition konsequent sein: sie sollte sich nicht auf die Modernisierung der Schlüssel und die Verkürzung der Notenwerte beschränken — sie sollte vor allem die Akzidentien hinzufügen, die damals selbstverständlich gesungen wurden, sich aber heute nicht mehr von selbst verstehen. Verzichtet man aber schon auf die Kennzeichnung des Subsemitoniums in der Kadenz — keinesfalls verzichten darf man auf die Akzidentien, die „necessitate“, zur Vermeidung des Tritonus im Hexachordum molle gefordert werden. Gelegentlich hat Fagotto hier auch ein *b* hinzugefügt, häufig aber bleiben solche Stellen völlig unbezeichnet. Einigemal schließlich begegnen Fußnoten wie „*nell'originale manca il b*“. Von einem „fehlenden“ Vorzeichen kann jedoch keine Rede sein — das *b* im Hexachordum molle ist für den Sänger verbindlich, sei es nun notiert oder nicht. Hier, wie auch an anderen Stellen, glaubt man, einen Mangel an Vertrautheit mit der Notierungsweise des 16. Jahrhunderts gewahr zu werden. So bemerkt Fagotto etwa in seiner ersten Fußnote: „*nella parte del canto fra il Si e il Do c'è un # in primo spazio, e non si sa dove collocarlo*“ (S. 15) — das # gehört natürlich vor das „Do“, dessen Erhöhung — es handelt sich um die Terz im Schlußakkord auf A — von der Theorie gefordert ist; nur hat der Setzer des im Sopranschlüssel notierten Canto die Type auf den Kopf gestellt! Auch die Textunterlegung überzeugt nicht immer — etwa die Aufteilung von „*lauro*“ in drei Silben (3. Strophe der Canzone von Berchem, S. 141). Manch ein „Fehler“ eines Komponisten, auf den Fagotto in Fußnoten hinweist, ließe sich vielleicht als Druckfehler erklären (etwa S. 50, Takt 5, im Alt *g'* und *f'* statt *es'* und *d'*). Ein schwerwiegender Mangel schließlich ist das Fehlen jeglicher Angaben

über die Verkürzung der Notenwerte in der Neuausgabe. Dadurch erscheinen dann etwa die offenbar unverkürzten „*note nere*“ der „*canti turchi*“ (so nennt Doni Kompositionen mit „schwarzen Noten“) Arcadeltis in sehr viel größeren Werten als andere, in der älteren Weise notierte Gesänge.

Trotz dieser Einwände ist den Herausgebern und der Fondazione Giorgio Cini für die Neuausgabe dieses *Dialogo* zu danken: der Musikgeschichtsschreibung, die sich so gerne auf ihr eigenes Feld zurückzieht und das Studium der Verbindungen zur Literatur, zur Bildenden Kunst, zur allgemeinen Kulturgeschichte ängstlich meidet, werden hier, vielen neue, Zusammenhänge gewiesen.

Walther Dürr, Tübingen

Hans Tischler: *A Structural Analysis of Mozart's Piano Concertos* (Eine Form-Analyse von Mozarts Klavierkonzerten), Brooklyn/New York: The Institute of Mediaeval Music 1966. 140 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen. 10.)

Der Autor geht aus von zwei Publikationen, die ebenfalls die Klavierkonzerte Mozarts zum Gegenstand haben: C. M. Girdlestone, *Mozart and his Piano Concertos* und A. Hutchings, *Companion to Mozart's Piano Concertos* (beide London 1948). Er lobt die gründliche Darstellung der historischen Tatsachen beider Arbeiten. Indessen bemängelt er die Analysen der musikalischen Formen und möchte nun in seiner Arbeit versuchen, „*klare Analysen aller Mozart'schen Klavierkonzerte zu geben*“ . . . „*Die geschichtlichen, biographischen, ausdrucksmäßigen und kritischen Betrachtungsweisen*“ läßt er absichtlich außer Betracht, „*da sie alle genügend von Girdlestone und Hutchings behandelt wurden*“. Im Prinzip erläutert Tischler seine Analysen an Hand von skizzenmäßig und einzeilig notierten Notenbeispielen, die jeweils das besonders herauszugreifende Motiv oder Thema kennzeichnen. Motiv, Tonart, Zugehörigkeit zum entsprechenden Formteil etc. werden mit Buchstabensymbolen, harmonische Verhältnisse mit römischen, Taktzahlen mit arabischen Zahlen bezeichnet. Eine Reihe von Punkten weist auf modulierende Abschnitte hin. Ferner werden die Termini Überleitung, Kadenz, Durchführung, Episode (anstelle von Couplet in großen Rondos), Exposition, Reprise, Ritornell und der etwas eigentümliche Ausdruck „*Kadenz-Passage*“

unterschieden. Letzteren nennen wir im deutschen Sprachbereich „Eingang“. Mit Symbolen werden außerdem differenziertere Formteile unterschieden, so etwa Varianten eines bestimmten melodischen Materials oder der Figuralvariationen und schließlich „pianistische Passagenarbeit“.

Ausgerüstet mit diesem Instrumentarium analysiert der Autor sämtliche 23 Klavierkonzerte sowie das Rondo in D-dur KV 382 (das Rondo in A-dur KV 386 wird hier nicht berücksichtigt). Es ist im ganzen gesehen eine gewaltige Fleißarbeit, die für jeden, der sich mit Mozarts Klavierkonzerten befaßt, von Nutzen sein kann. Aus den gegebenen Analysen zieht Tischler nur wenige Schlüsse: die Formen der einzelnen Sätze, die verwendeten Tonarten und das Tonartenverhältnis zwischen Mittelsatz und erstem Satz werden statistisch erfaßt. Ganz kurz — mit einem Absatz von wenigen Zeilen — wird auf die „*Frische und Schönheit von Mozarts Ideen*“ hingewiesen. In dieser Hinsicht, so scheint es uns, hat der Autor eine große Chance verpaßt: auf diese trockenen, schulmäßigen, das Statische der Form betonende Analysen hätte eine geistvolle Auseinandersetzung mit der Dynamik von Mozarts Formwillen folgen sollen, wobei man freilich auf historische Zusammenhänge und Querverbindungen nicht gut verzichten könnte.

Das Buch ist in synoptischer Art dreisprachig angelegt. Die klare und präzise französische Übersetzung stammt von Isabelle Caseaux. Die englische Version ist original. Die deutsche Fassung stammt wohl ebenfalls vom Verfasser; leider ist sie sprachlich nicht immer korrekt.

Franz Giegling, Basel

R. [e y] M. Longyear: Schiller and Music. Chapel Hill: The University of North Carolina Press [1966]. 201 S. (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures. 54.)

Neben der Vielzahl von Spezialuntersuchungen gibt es allein zwei Dutzend Publikationen, die den Titel „Schiller und die Musik“ tragen. Diese Tatsache verpflichtet jede neue Arbeit über dieses Thema entweder dazu, mittels neuer Quellen oder neu- und zwingend andersartiger Interpretation bekannter Quellen neue Aspekte aufzuzeigen oder aber das bisher Erarbeitete in umfassender Weise zu kompilieren. Rey M.

Longyear, Associate Professor of Music an der University Kentucky versucht beides. Daß ihm dies gelungen ist, muß allerdings bezweifelt werden.

Der Verfasser ist der Meinung, „*a new investigation of the topic ‚Schiller and Music‘ is necessary, if only to complement the many investigations of the relationship of Goethe and Herder to this art*“ (S. 2). In der Einleitung seines Buches reiht er 17 Hauptfragen hintereinander, die er in der Folge in einer in fünf Kapitel zusammengefaßten Darstellung zu beantworten sucht: „I. Music in Schiller's life“, „II. Music in Schiller's dramatic works“, „III. Music as a literary effect“, „IV. Schiller's musical philosophy“, „V. Musical settings of Schiller's work“. — Der Leser erfährt zunächst von Schillers musikalischen Erlebnissen im eigenen Elternhaus und auf der Karlschule sowie seinen Beziehungen zu Komponisten, Musikern und Musikschriftstellern, wobei der Verfasser auch solche Künstler einbezieht — wie etwa Carl Stamitz —, mit denen der Dichter nicht nachweisbar zusammentraf, die aber das Musikleben jener Stätte mitbestimmten, an der auch Schiller lebte und wirkte. Solche Exkurse und Rekonstruktionen bedingen eine farbig-lebendige Anschaulichkeit. Demgegenüber referieren die ästhetischen Kapitel zumeist nur das bereits Bekannte, ohne die Problemfragen hinreichend zu beantworten.

Primär zu dem Thema „Schiller und Musik“ Notwendiges, etwa eine umfassende Bibliographie des wissenschaftlichen Schrifttums oder ein Verzeichnis der Schiller-Vertonungen, steht immer noch aus. Longyears Studie bietet dazu nur knappe Anhangkapitel. Die älteren wichtigen Arbeiten von A. Schaefer, *Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners*, Leipzig 1886 und die Verzeichnisse in Hugo Riemanns *Schiller in der Musik*, in: *Bühne und Welt VII* (1905) sind nicht genannt. Zu ergänzen wäre die Darstellung um Teilthemen wie Schillers Auseinandersetzung mit G. A. Bürger und sein Beitrag zur Lieddiskussion um 1800 oder die seit 1806 in deutschen Landen abgehaltenen musikalischen „Schiller-Gedenkfeiern“ (vgl. AMZ 8, 1806, Sp. 572), zumindest aber um ein klärendes Wort zu der von den Zeitgenossen so benannten „*musikalischen Poesie*“ Schillers und den Mög-

lichkeiten ihrer Vertonung (vgl. dazu J. F. Arnold, *Galerie der berühmtesten Tonkünstler*, Erfurt 1801, 1. Theil, S. 32f.; AMZ 13, 1811, Sp. 24 f., 169).

Das Buch ist eine für Englisch sprechende Studenten nützliche Hilfe, sich rasch in die in den Kapitelüberschriften genannten Komplexe einzulesen; so erklärt sich wohl auch der Brauch, die nach deutschen Ausgaben zitierten Briefstellen, Zeitschriftenexzerpte, Lexikaabschnitte u. dgl. ins Englische zu übersetzen.

Heinrich W. Schwab, Kiel

Helga Michelitsch: Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften. In Kommission bei Hermann Böhlau Nachf., Wien—Graz—Köln 1966. 163 S. (Tabulae Musicae Austriacae. III.)

Die Tastenmusik Wagenseils findet sich vor allem in gedruckten und handschriftlichen Sammelwerken der Zeit um 1740 bis 1800, die von H. Michelitsch mit allen bibliographischen und archivalischen Details unter den Signaturen A—T (S. 23—26) erfaßt wurden. Der Katalog „enthält somit den effektiven Bestand der erhalten gebliebenen Klaviermusik . . . Wagenseils“ (S. 8); es sind 145 Nummern: Divertimenti, Sonate, Partite, Concerti, Versetten usw., von denen die Incipits aller Sätze mitgeteilt werden. Leider sind diese etwas schematisch auf die Breite des Druckspiegels gebracht worden, zuweilen fehlen nur wenige Noten, um einen Gedanken musikalisch klar werden zu lassen. Es fehlt auch im Vorwort, vor allem aber bei den einzelnen Notenbeispielen der Vermerk, was gegenüber der Vorlage redigiert wurde. Das klärt sich auch nicht in jedem Fall auf, wenn man sich die Mühe macht, das Manuskript dieser Veröffentlichung, nämlich den zweiten Teil der Wiener Dissertation der Verfasserin von 1967 einzusehen. Es bleibt offen, ob es sich an einigen Stellen um Druck- oder Schreibfehler in den Quellen und Vorlagen handelt oder um Absicht Wagenseils, dessen Musik Marpurg nachsagte, sie sei „nicht ohne gewisse gar zu handgreifliche Unachtsamkeiten“ (vgl. Akzidentien in Nr. 57, Andante; 156, 164, 192, 213; in Nr. 44 ist es klar, daß im Vivace, 3. Takt, das a eine Achtelnote sein muß). Beim Vergleich von Michelitsch Nr. 42 mit der Ausgabe von Blume

(NMA 36) bleibt fraglich, ob der erste Ton Takt 2, rechte Hand, richtig a^1 oder f^1 ist.

Der Katalog erfaßt ebenfalls die Neuausgaben und die Spezialliteratur zu den einzelnen Stücken und ist durchweg zuverlässig. Daß aber auch hier nicht alle bibliographischen Klippen umschifft wurden, zeigt eine Stichprobe bei dem wohl bekanntesten Divertimento, dem in *f*-moll op. 4 Nr. 5, jetzt also als Michelitsch Nr. 50 zu zitieren. Als Neudruck wird u. a. Georgii, *Musik aus alter Zeit* angeführt, nicht aber dessen im gleichen Verlag erschienenen Heft 1 der Reihe *Das Musikwerk (Vierhundert Jahre Europäische Klaviermusik, 1959)*. In der Literatur hätte hier Eggebrechts Aufsatz in AfMw IX, 1952 genannt werden müssen, der S. 146 ein Notenbeispiel aus der Ricercata bringt (die rechte Hand im *c1*-Schlüssel). Dieser Aufsatz fehlt denn auch im Literaturverzeichnis am Schluß des Bandes, das aber die Arbeit von Haußwald aus dem gleichen Jahrgang des AfMw nennt (mit Druckort Leipzig statt richtig Trossingen).

In die rühmliche Tradition österreichischer bibliographischer Arbeiten reiht sich das Buch von Frau Michelitsch ein und schließt eine Lücke unserer Kenntnis. Aus dieser besonderen Tradition ist auch zu verstehen, daß die Entscheidung um die Priorität des Druckes für den Katalog und gegen die Stilkritik (Band 1 der Dissertation, mit Analysen u. a. der Mosaik- und Redikta-Melodik Wagenseils, mit formalen Analysen der Sätze) gefallen ist.

Bernhard Hansen, Hamburg

Joachim Birke: Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1966. XI und 107 S. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge. 21 (145).)

Kant rühmte in der Kritik der Urteilskraft Christian Wolff als „Urheber des bisher noch nicht erloschenen Geistes der Gründlichkeit in Deutschland“. Und den Spott, der später über sie ausgegossen wurde, hat die Schulphilosophie des 18. Jahrhunderts nicht verdient, so sehr sie ihn herausforderte. Es war also ein glücklicher Gedanke Joachim Birkes, den Wirkungen nachzugehen, die Wolffs pedantische und redliche Metaphysik auf die Poetik und Musiktheorie des Jahrhunderts, das sich selbst als das philoso-

phische empfand, ausgeübt hat. Zu Anfang skizziert er *Christian Wolffs Metaphysik als Ausgangspunkt einer neuen Kunsttheorie* (Scherings Aufsatz über Wolff scheint ihm unbekannt geblieben zu sein); in den Hauptkapiteln werden die Poetik Gottscheds und die Musiktheorie Scheibes und Mizlers untersucht.

Der „wahre Musikus“, wie ihn Johann Adolph Scheibe beschreibt, ist — kaum anders als der „*musico perfetto*“ Zarlinos — kein Banause, der nichts als sein Metier versteht, sondern ein Kenner der Weltweisheit (52). Und so lag der Versuch nahe, im Einzelnen „zu ermitteln, inwieweit Wolffs *Metaphysik direkt oder indirekt über Gottsched die Grundlagen der Theorie Scheibes beeinflusste*“ (53). Birkes Untersuchung kreist um Scheibes Naturbegriff, von dem es allerdings heißt, daß er „*vage*“ bleibe (56). Die „*vernünftige Nachahmung der Natur*“, in der nach Scheibe „*das wahre Wesen der Musik besteht*“ (56), ist insofern Nachahmung der Natur, als die Bewegungen der menschlichen Seele, also eines Stücks Natur, den Gegenstand der Musik bilden; und sie ist andererseits vernünftig oder sollte es wenigstens sein, weil der *instinctus naturalis*, der natürliche Trieb zur Musik, der Korrektur durch die Vernunft bedarf. Die Vernunft in der Musik, der Inbegriff der Harmonieregeln, ist jedoch nicht nur Gegeninstanz zur Natur, sondern selbst Natur: Die Harmonie ist in der Natur des Tones begründet oder vorgeformt. Birke macht es Scheibe zum Vorwurf, daß er die These von der Natürlichkeit der Harmonie voraussetzte, „*ohne den Beweis zu liefern*“ (62). Doch waren Rameaus Theorien um 1740 auch in Deutschland so bekannt, daß es überflüssig erscheinen mochte, sich ausdrücklich auf sie zu berufen.

Lorenz Mizler versprach 1738, „*den Nutzen der Wolfischen Weltweisheit in der Musik . . . in einer besonderen Schrift: de usu ac praestantia philosophiae Wolfianae in musica*“ zu zeigen (68). Sie scheint nicht geschrieben oder nicht gedruckt worden zu sein. Doch ist der Einfluß Wolffs auch in der Musikalischen Bibliothek unverkennbar. Mizler bemühte sich, wie Birke hervorhebt, um „*die Erarbeitung eines exakten Naturbegriffs*“ (75). Zweifelhaft ist jedoch, ob er „*unter Natur durchaus die wirklichen Phänomene der Körperwelt*“ verstand (73). In den Sätzen, die Birke zitiert, ist von der hervor-

bringenden Natur, der *natura naturans* die Rede, die „*allen Dingen in der Welt von einer Art und Gattung nicht gleiche Vollkommenheit, sondern einem bald mehr bald weniger zutheilt*“, so daß die Kunst gezwungen ist, das Vollkommene, das sie darzustellen sucht, aus verstreuten Einzelheiten zusammenzusetzen (73): eine Doktrin antiker Herkunft. Die erscheinende, wirkliche Natur ist nicht die wahre, vollkommene; und um Nachahmung der wahren Natur zu sein, muß die Kunst von der erscheinenden abweichen.

In einem Anhang druckt Birke zwei musiktheoretische Schriften ab, in denen einzelne Gedankensplitter von dem Einfluß Christian Wolffs zeugen: einen anonymen Traktat über das Parallelenverbot (1743) und Ernst Gottlieb Barons *Abriss einer Abhandlung von der Melodie* (1756). Die Argumentation des Anonymus ist eher kurios als einleuchtend. Aus Wolffs Satz, daß Ordnung „*Ähnlichkeit des Mannigfaltigen*“ sei, schließt er, daß Gleichheit Unordnung und darum „*die unmittelbare Folge zweyer harmonischen Sätze von einerley Art höchst eckelhafft*“ sei (86). Dem Einwand, daß man zwar parallele Oktaven und Quinten, aber nicht Terzen als „*eckelhafft*“ empfinde, entzieht er sich mit der Sentenz, daß „*nicht mehr beantwortet werden darf, als gefragt worden*“ (88).

Barons *Abriss*, der sich gleichfalls bei der Bestimmung des Ordnungsbegriffs auf Wolff stützt (93), ist mit peinlicher Sorgfalt in Axiomata und Theoremata gegliedert; an Sachgehalt aber ist er ärmer als Matthesons Melodielehre, deren publizistischer Charakter den Schulphilosophen vermutlich suspekt war. Die „*Gründlichkeit*“ war nicht immer mit dem „*Witz*“ ausgestattet, den sie so gern analysierte. Carl Dahlhaus, Berlin

Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum*. A Facsimile of the 1725 Vienna Edition. New York 1966: Broude Brothers. VIII, 280 S.

Der Titel *Gradus ad Parnassum*, den Johann Joseph Fux seiner *Manuductio ad compositionem musicae regularem* gab, ist nicht eindeutig. Ist „*gradus*“, wie gewöhnlich angenommen wird, ein Singular? Das Titelbild zeigt eine Treppe, auf deren oberster Stufe ein Musensohn von Apoll bekränzt wird; und in der *Praefatio* ist von einer „*methodus facilis*“ die Rede, „*qua pedeten-*

tim tyrones tanquam per scalam scandere . . . possent". Es ist also nicht ausgeschlossen, daß das Wort „gradus“ als Plural gemeint war.

So verbreitet die *Manuductio* in Übersetzungen, Bearbeitungen und Auszügen ist, so unbekannt dürfte der Originaltext sein. Ihn in einer Facsimile-Ausgabe vorzulegen, war darum ein glücklicher Gedanke. Daß der Text ohne Zusätze und Kommentare, ohne ein Vor- oder Nachwort erscheint, mag ungewöhnlich sein; doch wirkt die Kargheit eher sympathisch, als daß man sie als Mangel empfindet.

Die *Gradus ad Parnassum* gelten als Lehrbuch des Palestrinastils. Der Schlußteil aber stört oder durchkreuzt die gewohnte Vorstellung. Die eigentlichen Lektionen enden mit der Darstellung des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime; was folgt, ist ein Anhang, zu dem Fux mit einer Verlegenheitsphrase überleitet (217). Und aus der Tatsache, daß im Appendix außer den Modi und dem Gustus auch der *Stylus Ecclesiasticus* und der *Stylus a Cappella* behandelt werden, schloß Arnold Feil, daß „*der Gegenstand der Hauptabschnitte des Werkes also offenbar nicht eine Satzlehre des Kirchenstils*“ sei, „*dessen Beschreibung im Anhang sonst ohne Sinn wäre*“ (AFMw XIV, 1957, 187). Fux lehre nicht den Palestrinasatz, sondern einen vom Satzganzen abgespaltenen „*abstrakten Kontrapunkt*“ (190), „*eine bestimmte Fertigkeit als Voraussetzung für die Technik des Setzens*“ (191).

Feils These bedarf allerdings, so einleuchtend sie ist, einer Modifikation. Nach Lorenz Mizler lehrte Fux „*die reine natürliche Komposition an und für sich selbst*“; und Fux selbst sprach von einer „*naturalis ratio*“, die der Setzkunst zugrunde liege oder liegen müsse (241). Der Begriff des „*Natürlichen*“ aber erinnert an das „*natürliche System der Geisteswissenschaften im 17. Jahrhundert*“, dem Wilhelm Dilthey eine Abhandlung widmete. „*Es liegen nach diesem System in der Menschennatur feste Begriffe, gesetzliche Verhältnisse . . . Diese natürlichen Anlagen, Normen und Begriffe in unserem Denken, Dichten, Glauben und gesellschaftlichen Handeln sind unveränderlich und vom Wechsel der Kulturformen unabhängig*“ (Gesammelte Schriften, Band II, Leipzig und Berlin 1921, S. 91). Und im Sinne des „*natürlichen Systems*“ heißt es bei Fux, daß sich die

Musik zwar in ihrer äußeren Erscheinung dem wechselnden Geschmack anpasse (279: „*Musica temporis accommodanda est*“), daß aber ihre Substanz eine unwandelbare „*ars*“ sei, „*quae naturam imitatur, et perficit*“ (279). Carl Dahlhaus, Berlin

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Acta Organologica. Band 2. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred Reichling. Berlin: Verlag Merseburger 1968. 221 S., 20 Taf.

Theodor W. Adorno: *Impromptus*. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1968). 185 S.

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

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

Comune di Certaldo: *L'Arts Nova Italiana del Trecento*. Convegni di studio 1961–1967. Hrsg. von F. Alberto Gallo. Certaldo: Centro di Studi sull' *ars nova italiana del Trecento* (1968). IX, 112 S.

Aspekte der Neuen Musik. Hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Wolfgang Burde. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1968. 146 S. (Professor Hans Heinz Stuckenschmidt zum 65. Geburtstag)

Documenta Bartókiana. Hrsg. von D(enis) Dille. Budapest und Mainz: Ungarische Akademie der Wissenschaften und B. Schott's Söhne. Heft 3, 1968. 325 S.

Beiträge zur Musikwissenschaft. 10. Jahrgang 1968, Heft 3/4. Sonder-