

BESPRECHUNGEN

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Erich Schenk. 26. Band. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1964. 230 S.

Die Themen der neun Beiträge dieses Bandes reichen von der Gregorianik bis zu Richard Wagner. An erster Stelle setzt Z. Falvy (*Über Antiphonvarianten aus dem österreichisch-ungarisch-tschechoslowakischen Raum*) seine Untersuchungen über den Einfluß der pentatonischen Schicht des ungarischen Volksliedes auf den Choral an Hand von sechs ausgewählten Antiphonen fort, die in mehreren Quellen des genannten Raumes begegnen. Es hat den Anschein, daß östliche Pentatonik für den sog. germanischen Choraldiakkt mitverantwortlich ist, dessen allzu summarische Bezeichnung daher einer entsprechenden Korrektur bedürfte, was umfassendere Nachweise, zu denen sich Falvy auch durch Herausgabe des Codex Albensis, des ältesten ungarischen Antiphonars (aus dem 12. Jahrhundert) qualifiziert gemacht hat, erhärten könnten.

An Stelle einer in DTÖ Bd. 96 (1960) für StMw 26 angekündigten Spezialarbeit über die Kirchen- und Kammeroratorienwerke Bibers begnügt sich E. Schenk (*Beobachtungen über die modenesische Instrumentalmusikschule des 17. Jahrhunderts*) mit der deutschen Übersetzung eines vor vierzehn Jahren gedruckten italienischen Vortrags, den schon der MGG-Artikel *Modena* berücksichtigt, ohne „inzwischen erarbeitetes neues Material (*Stradella!*)“ mitzuverwerten. Geigerische Virtuosität mit Einschluß der Skordatur, kunstvolle Kontrapunktik, insbesondere Kanonarbeit, und Pflege von vielstimmiger französisch beeinflusster Tanzmusik werden als Stilcharakteristika der meist für weltliche Bedürfnisse des estensischen Hofes geschaffenen Werke der Modeneser Instrumentalmusikschule angesehen, während neuerdings J. G. Suess (Kongreßbericht Salzburg 1964, II, S. 227) in Frage stellt, daß innerhalb der emilianischen Schule tatsächlich zwei verschiedene Stämme stilistisch zu unterscheiden sind.

A. Koczirz † (*Zur Lebensgeschichte J. J. Schmelzers*) konnte Vornamen, Herkunft und Beruf von Schmelzers Vater ermitteln und den Komponisten vor seiner

Anstellung am Wiener Hof als Kornettisten zu St. Stephan in Wien (seit 1643) feststellen, was sein geistliches Schaffen in neuem Licht erscheinen läßt. Was im Nobilitierungsgesuch Schmelzers bezüglich der dort erwähnten Kriegsdienste des Vaters „in das Gebiet der Wahrheit oder der Legende gehört, läßt sich nicht entscheiden“ (S. 51). Anschließend weist R. Flotzinger (*J. J. Schmelzers Sonata „Lanterly“*) als Lied-Modell sämtlicher Sätze dieser Sonate eine weit verbreitete Melodie italienischen Ursprungs nach, die auch der Laude „O gran Redentore“ zugrundeliegt und u. a. mit der *Landerli*-Melodie aus der Lautentabulatur L 81 in Kremsmünster übereinstimmt. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung entkräftet den bisher vermuteten Zusammenhang mit dem Ländler (auch ein solcher mit dem Laternenlied scheidet aus) und macht den Viennismus *Landerli* (= Landstreicher) als Ursprung von *Lanterly* (= Lied eines Vagabunden) geltend.

H. Prohászka (*Leopold Hofmann und seine Messen*) bietet Beiträge zur Biographie und Stilistik der 33 erhalten gebliebenen Messen und eines Requiems des Komponisten. Die Werke gehören in der Mehrzahl dem Typus der Missa solennis an, zeigen aber nur in der Missa S. *Erasmi* den Typus der neapolitanischen Kantatenmesse in reiner Form. Der an sich dankenswerte thematische Katalog hätte sich kürzer fassen lassen zugunsten der Veröffentlichung von weiteren Teilen der betreffenden Wiener Dissertation (*L. Hofmann als Messenkomponist*), aus der die Studie einen Ausschnitt darstellt, bzw. zugunsten der Erörterung von Fragen der Chronologie und einer zu vermutenden stilistischen Entwicklung, erstreckt sich doch Hofmanns Tätigkeit auf rund ein Vierteljahrhundert.

C. Floros (*Das „Programm“ in Mozarts Meisterouverturen*) versucht den Nachweis zu erbringen, daß neben den wenigen bekannten Vorwagnahmen thematischen Materials aus Mozarts Meisteroperen in der Orchestereinführung zahlreiche weitere thematische Beziehungen zwischen Oper und Ouvertüre bestehen, so daß sich diese entgegen der bisherigen Auffassung geradezu als „*Programmouverturen*“ (S. 186) bezeichnen ließen. Dem Orchester vorbehalten

tene Themen würden meist unverändert, vokal konzipierte Themen in variiertem Gestalt in der Ouvertüre erscheinen, „weshalb auch vermutlich die bestehenden Beziehungen der Forschung bislang entgangen sind“. Der Verfasser glaubt, einen bisher „wenig beachteten Aspekt Mozartscher Variations-technik aufgedeckt“ zu haben. „Diese besteht nicht nur in der Veränderung einer Melodie bei einigermaßen festliegendem harmonischem und rhythmischem Schema, sondern auch in dem Verfahren, zwar die Kerntöne eines Melodiemodells getreu beizubehalten, aber metrische, rhythmische oder auch harmonische Verhältnisse von Grund aus umzuwandeln und dadurch die Ähnlichkeit mit dem Ursprünglichen zu verwickeln. Dieses Verfahren Mozarts verdiente freilich, Gegenstand einer besonderen Studie zu werden“ (S. 185 f.). Damit ist zugleich der Mangel dieser Studie gekennzeichnet. Es hätte nämlich als Vorfrage geklärt werden müssen, ob und wie weit es überhaupt berechtigt ist, bei Mozart von einer solchen Variationstechnik zu sprechen. Allerweltsmotive gewinnen bekanntlich gerade in der Klassik erst vom Zusammenhang ihre jeweils spezifische Bedeutung. So steht und fällt die Besonderheit des Bläusersforzato-Motivs in der *Idomeneo*-Ouvertüre (T. 9 u. ö.), das als „Leitmotiv“ *Idomeneos* (S. 155) an zahlreichen Stellen der Oper angeblich wiederkehrt, mit den jeweiligen Gegenstimmen, z. B. dem „finster heransdileidenden“ Viertelmotiv in den Streichern (T. 7 ff.), den charakteristischen Vorhaltsbildungen (T. 139 ff.) usw. Löst man das Bläsermotiv von all diesen Bindungen, so bleibt nichts übrig als die absteigende Tonfolge eines stufenweise ausgefüllten Quart- bzw. Quintintervalls, auf das man leicht da und dort in anderem Zusammenhang stößt. Daraus läßt sich weder auf ein „dichtes Netz gedanklicher Beziehungen schließen, die von der ersten bis zur letzten Szene der Oper reichen“ (S. 152), noch eine auch nur modifizierte Leitmotivik ablesen. Aber auch dort, wo Mozart einen eigenen Einfall wieder aufgreift — wir wissen, daß er das auch in der Instrumentalmusik tat — sollte daraus keine „leitmotivische“ Bedeutung konstruiert werden, ohne deshalb programmatische Absichten in Mozarts Ouvertüren-gestaltung leugnen zu wollen. Mit dieser Einschränkung verdienen einige von Floros

nachgewiesene thematisch-motivische Beziehungen (z. B. S. 157, 159) Beachtung.

Ein noch für den Mozartkongreß 1956 vorbereiteter Vortrag von O. Tivy † (*L'Italia nella esperienza artistica di R. Wagner*) spürt den inneren Bindungen von Wagners Musik zu Italien nach, die im musikdramatisch bedingten melodischen Ausdruck erblickt werden. Tivy zieht eine Parallele zwischen Bellinis „*Ah non credea mirarti*“ (*La sonnambula*) und Wotans Abschied von Brünhilde (*Walküre*) und folgert: „*Questa io credo la vera, profonda esperienza artistica tratta da Riccardo Wagner dall'Italia: la rivalutazione dell'espressione melodica, nelle forme e nel carattere più appropriati alle situazioni del dramma*“ (S. 191).

R. Schaals Auszüge (*Biographische Quellen zu Wiener Musikern und Instrumentenmachern*) aus den *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* (16 Bände, Wien 1895—1921) und genealogischen Arbeiten bringen in Erinnerung, daß J. Mantuanis zwar ergänzungsbedürftige, aber immer noch grundlegende Musikgeschichte der Stadt Wien nur bis zum Tode Maximilians I. reicht und bisher keine Fortsetzung gefunden hat. Über keine einzige kaiserliche Wiener Hofkapelle liegt eine erschöpfende archivalisch-historische Arbeit vor. So wird man solche Vorarbeiten, auch wenn sie sich — wie im vorliegenden Falle — auf bereits vorhandene gute Register (in den genannten *Quellen*) stützen, nur begrüßen können. Der an erster Stelle genannte *Angelo, Michael* ist übrigens mit Michelangelo Rizzio identisch, der mit zwei Generalbaßmotetten im *Parnassus musicus Ferdinandaeus* (1615) erscheint.

Eine verdienstvolle Studie des bekannten Wiener Musikbibliographen A. Weimann (*Verzeichnis der Musikalien des Verlages J. Traeg in Wien 1794—1818, Ergänzungen und Berichtigungen*) beschließt die Aufsätze, an deren Spitze ein Gedenk-artikel von E. Schenk zum 70jährigen Bestand der DTÖ steht. Leider lassen die StMw immer weniger ihren einstigen Charakter als „Beihefte der DTÖ“ — wie der Untertitel immer noch besagt — erkennen, was um so bedauerlicher ist, als in den letzten DTÖ-Bänden die früher üblichen, sehr gewichtigen Vorreden aus unbekanntem Grunde gänzlich verschwunden sind.

Im bibliographischen Anhang, der sich allgemein gebräuchlicher Sigel mit Nutzen bedienen könnte, finden diesmal auch Veröffentlichungen aus dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität Graz Erwähnung, für den angegebenen Zeitraum von 1961–1964 jedoch nur unvollständig. Auch ist nicht ersichtlich, weshalb das musikwissenschaftliche Institut der Universität Innsbruck unberücksichtigt blieb. Vielleicht könnte in künftigen Bänden an dieser Stelle eine möglichst vollständige Bibliographie musikwissenschaftlicher Arbeiten aus Österreich erscheinen, wobei redaktionelle Arbeiten sich mit summarischer Erwähnung begnügen sollten.

Hellmut Federhofer, Mainz

Josef Szövérfy: Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch. I. Die lateinischen Hymnen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt 1964. 464 S.

„Die mittelalterliche Hymnengeschichte ist letzten Endes ebenso wie das Werden und Wesen der Entfaltung des menschlichen Geistes im Mittelalter unerfaßbar und undarstellbar“. So lautet der letzte Satz des ersten Bandes eines Handbuches zur mittelalterlichen Hymnengeschichte. Trotzdem hat der an der Yale University in New Haven arbeitende Verfasser das Wagnis auf sich genommen, den geduldigen Leser auf die Fahrt durch 650 Jahre Hymnengeschichte mitzunehmen. Aber es ist keine vollständige Hymnengeschichte, sondern dem Charakter des Handbuches entsprechend „nur eine historische Übersicht, welche der historisch-analytischen Behandlung dieses Stoffgebietes den Weg bereiten möchte“. Für den Musikforscher steht ein weiterer Satz zur Warnung da: „Vielleicht bietet er (der Verfasser) den Musikforschern weniger, als sie erwarten“. Szövérfy bietet in der Tat weniger, denn wo sie, die Angesprochenen, auch immer dieses Buch aufschlagen, werden sie über musikalische Fragen fast überhaupt nicht orientiert, obwohl die einschlägige Spezialliteratur in extenso zitiert ist. So hätte man eigentlich dem Verfasser selbst die Beherzigung dessen gewünscht, was er gelegentlich einmal betont: „Wenn die Hymnenforschung zu soliden Resultaten kommen will, muß man die Ergebnisse der Musikforscher mehr denn je berücksichtigen“. Das ist ein Wort!

Das Buch kann viele wertvolle Hilfestellungen bieten, wenn man es richtig zu handhaben gelernt hat. Szövérfy ist Philologe, er kommt von dieser Seite her, welche die Musikforscher vielleicht auch manchmal zu wenig kennen, und daher bieten sich von seinem Ufer aus wertvolle Ausblicke. Nur ein Beispiel dafür: in der Zeit um 800 steuert die Hymnodie hinaus auf das weite Feld der freieren Dichtungs- und Kompositionsmethode. Dazu bemerkt Szövérfy: „Die spätere Angleichung der Sequenz an den Hymnus wird von Musikwissenschaftlern in Zweifel gezogen. Dichtungsgeschichtlich ist sie aber eine bewiesene Tatsache“. Solche Erkenntnisse sind für unser Forschen wichtig, denn sie entheben uns der Aufgabe, getane Arbeit nochmals mühsam zu leisten. Man achte daher besser auf die Früchte von Nachbars Garten.

Jeder Hymnologe hat, da der Stoff zu groß ist, seine Spezialgebiete, auch Szövérfy. Das sei dankbar anerkannt. Fragen im Grenzbereich von Musikwissenschaft und Hymnologie weicht er gerne aus. Die wenigen Zeilen über das Reimoffizium sind kümmerlich. Bei den Tropen notiert er einen Offertoriumstropus zum Feste Christi Himmelfahrt, wo die Handschriften „nur die Neumen überliefern“. Was kann sich ein Leser wohl darunter vorstellen? Gemeint sind natürlich die Probleme, welche uns die Handschrift Wien 1609 stellt. „Gewisse Zentren wie Benevento verleihen den Tropen besondere Merkmale, welche leider hier im einzelnen nicht besprochen werden können“. Oder „Die Frage der Tropensammlungen (Troparien) muß hier ebenfalls dahingestellt bleiben“. Bei Szövérfy muß eben alles dahingestellt bleiben, was er nicht näher erörtern will. So erweckt das befragte Handbuch den Eindruck eines ruhigen Meeres, dessen Untiefen der Leser nicht zu ahnen bekommt.

Dasselbe gilt für die Sequenzfrage, für die Wolfram von den Steinens Notker-Buch ausgeschöpft wurde. „Die Zahl der einschlägigen Studien ist sehr groß“, also muß die „detaillierte Behandlung der Sequenzen“ einem späteren Band vorbehalten bleiben. Einem späteren Band? Das Handbuch ist, laut Einleitung, auf zwei chronologisch angeordnete Bände berechnet. Wann und wo soll dann die Sequenzfrage angeschnitten werden?

Was bleibt? Die ausführliche Besprechung der hymnologischen Gebilde von den Anfängen bis in die Zeit des Investurstreites, ein Werkkatalog der Verfasser mit ihrem gesicherten und mutmaßlichen Repertoire, ein Incipit-Verzeichnis und die Ausschau auf einen zweiten Band, der eine umfassende Bibliographie des Gesamtwerkes bieten soll. Darauf wird sich unser Interesse zu konzentrieren haben. Was bis jetzt vorliegt, ist für die Musikforschung noch ohne Fleisch und Blut. Man ahnt mehr das gewaltige Gebirge als daß man seine Struktur erkennen kann.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Viola L. Hagopian: *Italian Ars Nova Music. A Bibliographic Guide to Modern Editions and Related Literature.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1964. 75 S. (University of California Publications in Music. 7.)

Die rasch wachsende Zahl von Publikationen zur Trecentomusik macht es immer schwieriger, die einschlägige Literatur zu überschauen. Daher ist es sehr zu begrüßen, daß Mrs. Hagopian, unterstützt von den Trecentospezialisten Marrocco und Ghisi, sich der mühevollen Arbeit unterzogen hat, jene Literatur zusammenzutragen und aufzuschlüsseln, die italienisch textierte Kompositionen aus dem Zeitraum von 1325 bis 1425 enthält oder behandelt. Lateinisch und französisch textierte Werke italienischer Komponisten sowie die Tänze des Trecento bleiben unberücksichtigt. Trotz so enger Begrenzung des Themas umfaßt das Literaturverzeichnis rund 250 Titel. Die Behauptung der Autorin, ihre Bibliographie sei vollständig, trifft allerdings nicht zu. So fehlen zum Beispiel einige Arbeiten jüngeren Datums, wie etwa *Die Musik des frühen Trecento* von M. L. Martinez (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Tutzing 1963) und *Ars Nova in Italy* von G. Reaney (The Pelican History of Music I, London 1960, 291–303). Ferner sucht man vergebens mehr als 20 Titel, die schon in von Fischers *Studien* . . . aufgeführt sind. Ansonsten vermißt man einige ältere, auch bei von Fischer nicht berücksichtigte Arbeiten (H. Riemann: *Das Kunstlied im 14.–15. Jahrhundert*, SIMG VII, 1906, 529–550, und J. Wolfs Beitrag zur Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-

Nederlands Muziekgeschiedenis, Deel VI, 1900, 197–217, mit Nachtrag in Deel VII/2, 1902). Was erwähnt wird, ist aber zuverlässig. Allerdings sind einige Titel nur unvollständig (*ClercxAN*, *GaI*, *PirrSP*) und einige Neuaufgaben (W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, sowie *CorteSC* 1939²) gar nicht angegeben worden.

Sehr verdienstvoll ist, daß die Literatur nach verschiedenen Gesichtspunkten klassifiziert wurde, um dem Benutzer die zeitraubende Suche nach speziellen Abhandlungen zu ersparen. Dabei folgen den meist abgekürzten Titelangaben in vielen Fällen stichwortartig knappe Inhaltsbeschreibungen, die allerdings nicht immer klare und vollständige Vorstellungen vermitteln, insbesondere bei Artikeln in deutscher Sprache.

Der erste Teil des bibliographischen Führers beginnt unter der Überschrift *History and Criticism* mit der Literatur zur „*Ars Nova Period in General*“, übergeht aber Arbeiten, die an der Erweiterung des Terminus *Ars Nova* Kritik üben, wie Handschins *Musikgeschichte im Überblick*, Schrades Wégimont-Vortrag über *The Chronology of the Ars Nova in France* und meinen Artikel über *Das Ende der Ars Nova* (Mf XVI, 1963, 105–120).

Unter den Publikationen über formale Fragen vermißt man Apels Artikel über *Imitation* . . . (Essays on Music in Honour of A. T. Davison, Cambridge/Mass. 1957, 25–38), Kortess Dissertation über *Die Harmonik des frühen 15. Jahrhunderts in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik* (Berlin 1928, Münster i. W. 1929) und Pirrottas Aufsatz *Sull'etimologia di Madrigale* (Poesia IX, 1948). Über die verschiedenen musikalischen Zentren äußerten sich auch R. Casimiri (Note d'Archivio XVIII, 1941, Rom 1942), S. Clercx (RB X, 1956, 80/81) und W. Korte (RMI 1932, 513–530). Im Kapitel über den literarischen Hintergrund wären auch folgende Titel erwähnenswert gewesen: A. d'Angeli, *La musica ai tempi di Dante*, Cagliari 1903, G. Carducci, *Antica lirica italiana*, Florenz 1907, sowie *Rime di Cino da Pistoia e d'altri del sec. XIV*, Florenz 1862; A. Cimbro, *La musica e la parola del trecento al cinquecento*, RaM VI, 1929; F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del magnifico*, Pisa 1891 (Annali della Scuola Normale di Pisa, vol. XIV); E. Levi,

Francesco di Yanno e la Lirica nelle Corti Lombarde durante la seconda metà del sec. XIV, Florenz 1908, und *Poesia di popolo e poesia di corte nel trecento*, Livorno 1915; G. Volpi, *Rime di trecentisti minori*, Florenz 1907; außerdem die bei von Fischer als LiGoA, LiGoPe und Ost bezeichneten Werke. Bei der Literatur über die Trecentoquellen fehlt vor allem der zweite Band der Machaut-Ausgabe von Ludwig. Hinweise auf Apels *Notation . . .*, ClercxC und LudwigMM wären mehrfach angebracht. Bei der Handschrift Rossi hätte auch M. Steiners unveröffentlichte Würzburger Dissertation Erwähnung verdient. Zum Manuskript Modena, das man mit der neueren Signatur α. M. 5, 24 bezeichnen sollte, äußerte sich Pirrotta auch in RB II, 1948, 125–132. Die Literatur zur Notation müßte ergänzt werden durch Carapepyans Veröffentlichung in MD IV, 1950, 81–92, Gennrichs *Abriss der Mensuralnotation . . .*, Nieder-Modau 1948, sowie Strunks und Vecchis Arbeiten über Marchettus von Padua (*La Rassegna musicale* XX, 1950, 312–315, *Quadrivium* I, 1956, 153–205 und CSM 6, Florenz 1961).

Der zweite, besonders instruktive Teil des Bandes dient der schnellen Orientierung über Transkriptionen in moderne Notation. Behandelt werden 33 Komponisten und die anonymen Werke aus neun Manuskripten. Jedem Namen folgen Angaben über Schaffenszeit-, -ort und -umfang sowie über die jeweils interessierenden Quellen. Unter A sind sodann die veröffentlichten Übertragungen aufgezählt, unter B die Komponisten und Werke betreffende Literatur. Auch hier müßte einiges ergänzt werden: zum Beispiel bei Andrea Stefani die Texteditionen von Li Gotti in *Orientamenti culturali*, fasc. 7/1946, 38/39, bei Bartolino Hinweise auf die drei in *Pit* überlieferten Werke und auf Äußerungen Apels, Levis und Ludwigs. Bei Bartolomeo hätten drei Kompositionen und unter der Literatur auch WolfGI genannt werden müssen. Bei Donato und Landino fehlen Hinweise auf das Prager Manuskript sowie auf die Übertragungen und Analysen von Fr. Kammerer (*Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9*, Augsburg/Brünn 1931). Auch Landino betreffende Arbeiten von Li Gotti (R, 91–97) und H. Nolthenius sind übersehen worden (*Een autobiographisch madrigaal van Francesco Landino*, Tijdschrift voor Muziek-

wetenschap 1955, 237–241; *Renaissance in Mei* [Florentijns leven rond Francesco Landino] Utrecht/Antwerpen 1957). Bei Paolo hätten Seays Certaldo-Vortrag, *Beseler*M (164) sowie die notationskundlichen Arbeiten von Apel und Wolf Erwähnung verdient.

Trotz geringfügiger Mängel wird sich der vorliegende Band bei jeglicher Beschäftigung mit Trecentomusik sicherlich als nützliche Hilfe erweisen. Ähnliche Zusammenstellungen fehlen leider noch für etliche Spezialgebiete der Musikwissenschaft.

Ursula Günther, Ahrensburg

James Coover und Richard Colvig: *Medieval and Renaissance Music on Long-Playing Records*. Detroit: Information Service Incorporated 1964. XII, 122 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 6.)

Die Notwendigkeit, aber auch die enormen Schwierigkeiten der Aufstellung einer Bibliographie von Schallplatten-Aufnahmen älterer Musik wird jeder einsehen, der einmal versucht hat, sich einen Überblick über lieferbare Aufnahmen irgendeines Spezialbereiches aus der Musikgeschichte vor dem 18. Jahrhundert zu verschaffen. Das gilt ganz besonders für den deutschen Sprachbereich, in dem kommerzielle Schallplattenkataloge bis vor kurzem das einzige allgemein zugängliche bibliographische Hilfsmittel waren; es gilt auch für die angelsächsischen Länder, obwohl vor allem in den USA die kommerziellen Auswahlkataloge auf wesentlich höherem Niveau als bei uns stehen und auch exakte bibliothekarische Hilfsmittel in reichem Maße verfügbar sind. Die Notwendigkeit einer internationalen Bibliographie für dieses noch relativ neue Gebiet zeichnet sich immer deutlicher ab, um so mehr, als wenigstens in Mitteleuropa heute der „offene Markt“ für Schallplatten weitgehend Wirklichkeit geworden und es ohne große Schwierigkeiten möglich ist, Aufnahmen etwa aus den USA und aus einigen Ostblockländern zu importieren (wobei die Preise, für wissenschaftliche Institute in der Bundesrepublik, teilweise erheblich unter denen der inländischen Produktion liegen). Eine solche Bibliographie oder Discographie müßte allerdings so schnell kompiliert und in so kurzen Abständen ergänzt werden, daß sie mit der leidigen „Fluktuation“ des Marktes schritthalten und nicht nur Neu-

aufnahmen, sondern auch die Streichungen aus dem älteren Repertoire verzeichnen könnte, die gerade in der Bundesrepublik von den meisten Firmen unter rein kommerziellen Gesichtspunkten vorgenommen und — was noch ärgerlicher ist — nicht rechtzeitig angekündigt werden. Sie sollte außerdem ergänzt werden durch thematisch begrenzte kritische Auswahlbibliographien, die vielleicht auch der Industrie selbst, die gerade bei älterer Musik teilweise noch recht dilettantisch experimentiert, helfen könnten — Musikwissenschaftler und musikwissenschaftliche Institutionen werden für dieses Repertoire noch auf lange Sicht die Hauptabnehmer bleiben, und der Industrie wird die Kritik dieser Konsumentengruppe kaum gleichgültig sein können. Es ist hohe Zeit, mit solchen Gesamt- und Teilbibliographien zu beginnen. Die Flut einer Überproduktion wird uns auch auf diesem noch vor wenigen Jahren als esoterisch geltenden Gebiet bald über dem Kopf zusammenschlagen, und es steht zu befürchten, daß sie manchen Qualitätsmaßstab fortspülen wird, bevor er überhaupt etabliert werden konnte.

Die vorliegende Discographie ist ein erster Versuch, die beschriebene Lücke bibliographisch exakt zu füllen, und zwar für ein Teilgebiet, auf dem der Überblick, durch das Überwiegen von Anthologien mit einer Vielzahl von Namen und Titeln aus verschiedenen Jahrhunderten auf jeder 30-cm-Platte, besonders schwierig ist. Die unvermeidlichen Komplikationen der Arbeit zeigt am eindrucksvollsten die Tatsache, daß der Ende 1964 erschienene Band nur das bis Ende 1961 vorliegende Repertoire erfaßt — also schon vor der Drucklegung veraltet war. Wie nützlich er dennoch ist, zeigt schon ein flüchtiger Überblick über die mehr als 400 Aufnahmen und die rund 380 Komponistenamen, die verzeichnet sind.

Die Discographie ist aus einem praktischen Katalog der Vassar College Music Library hervorgegangen, die eine für deutsche Verhältnisse unglaublich reiche Schallplattensammlung zu besitzen scheint. Aufnahmen, die dort nicht greifbar waren, mußten nach sekundären Quellen verzeichnet werden; die daraus entstehenden Fehlermöglichkeiten werden von den Verfassern nicht verschwiegen. Über die enorme Arbeit, die zur bibliographischen Erschließung dieser Schätze notwendig war, informiert das

Vorwort der Publikation in fast allzu bescheidenen und knappen Formulierungen; eine ausführlichere grundsätzliche Darstellung der besonderen bibliographischen Probleme solcher Verzeichnisse wäre an dieser Stelle, auch als verbindlicher Vorschlag für zukünftige ähnliche Unternehmungen, nützlich gewesen.

Zeitlich umfaßt das Verzeichnis Aufnahmen von der Gregorianik und den Anfängen der abendländischen Mehrstimmigkeit bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, aufgeteilt in je eine Liste der Sammelaufnahmen mit allen Komponistennamen und Werktiteln für jede Platte, der Komponisten und ihrer Werke (dabei die Individualaufnahmen mit mehreren Werken nur eines Komponisten) und der Interpreten. Das Verweis-System vom Verzeichnis der Komponisten zu dem der Sammelaufnahmen ist recht kompliziert und unanschaulich, aber im Rahmen einer Bibliographie dadurch gerechtfertigt, daß es viel Platz spart. Im übrigen sind alle drei Indices so genau und umfassend gearbeitet, wie es bei der schwierigen Materie, bei den oft unzulänglichen Informationen der kommerziellen Kataloge und bei den nicht selten ungenauen und falschen Angaben sogar auf den Plattentaschen und Platten selbst überhaupt möglich ist; bei Stichproben konnten weder gravierende Fehler noch größere Lücken entdeckt werden. Das Fehlen aller Publikationsdaten geht nicht zu Lasten der Verfasser, da fast alle Schallplattenfirmen aus kommerziellen Erwägungen Aufnahmetermine und Publikationsdaten verschweigen (es wäre jedoch zu überlegen, ob diese Editionspolitik nicht auf dem freilich mühsamen und von Fehlerquellen nicht freien Umweg über die Ermittlung der Chronologie der Matrizen-Nummern zu überlisten wäre). Schließlich sei nochmals betont, daß die Verfasser für ihre vorbildlich durchgeführte Arbeit allen Dank verdienen. Für alle musikwissenschaftlichen Institute und Schallplattensammlungen wird ihr Verzeichnis sehr schnell ein unentbehrliches und überaus nützlich Hilfsmittel werden. Ludwig Finscher, Saarbrücken

Chanson & Madrigal 1480—1530. Studies in Comparison and Contrast. Edited by James Ha ar. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press 1964. 266 S., davon 115 S. Notenbeispiele.

Denkt man an Rubsamens Bemerkung in seinem Artikel *Frottola* (MGG IV, Sp. 1035), „zwischen dem einfachen syllabischen Typ der *Frottola* und der französischen *Chanson*“ bestehe „so gut wie kein Unterschied“, dann greift man mit beträchtlicher Neugier zu diesem Band, dessen drei Teile — *The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500—1530* (Howard M. Brown), *From Frottola to Madrigal: The Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music* (Walter H. Rubsamen) und *Les Goûts Réunis, or the Worlds of the Madrigal and the Chanson Confronted* (Daniel Heartz) — schon im Titel fast programmatisch auf einen abgeschlossenen dialektischen Prozeß verweisen. Das Buch ist hervorgegangen aus einer „Conference“ in der Isham Memorial Library am 13./14. September 1961 unter der Leitung von Gustave Reese und enthält außer den drei genannten „Papers“ auch das Protokoll der anschließenden Diskussionen, an denen Geneviève Thibault, Isabel Pope Conant, François Lesure, Nanie Bridgman, Frank A. D'Accone, Nino Pirrotta, Erich Hertzmann, Alvin Johnson und Claude Palisca teilnahmen.

Der erste Beitrag behandelt die Geschichte der französischen *Chanson* von Ockeghem bis zur Ausbildung der spezifisch Pariser *Chanson* der Jahre 1520/30 um Claudin de Sermisy und beschreibt im wesentlichen drei Etappen, die durch Ockeghem und Josquin (gedruckt bei Petrucci), Févin und Mouton (gedruckt bei A. Antico) und durch Claudin de Sermisy (gedruckt bei Attaignant) bezeichnet werden.

Ockeghems *Chansons* werden dabei in erster Linie durch eine nur formale, nicht inhaltliche Beziehung zwischen Text und Musik charakterisiert, sie sind „abstract“, „an autonomous musical complex supplied with text“ (S. 8). Deutlich ausgeprägt ist in ihnen eine enge Diskant-Tenor-Bindung. Demgegenüber sind Josquins *Chansons* variabler in der Form, zeigen eingängigen, von der Deklamation geprägten melodischen Duktus, eindeutige Kadenz, die Trugschlüsse vermeiden, Sequenzen und Imitationen. Seine *Chansons* kennen keine Diskant-Tenor-Struktur mehr.

Die Komponisten der Übergangsgeneration (Févin und Mouton) lieben die Bearbeitung von Volksweisen als drei- oder vierstimmigen *cantus-firmus*-Satz, sie schreiben keine eigentlich höfischen Kompositionen

mehr. Claudins *Chansons* hingegen streben zu einer Fusion des Höfischen mit dem Volkstümlichen. Sie folgen streng der Form des Textes. Zu einer klaren Deklamationsrhythmik tritt eine neuzeitliche „dominante“ Harmonik.

Eine solche Entwicklung von „abstrakt-autonom“, an einer Tenor-Diskant-Bindung ausgerichteten Komposition zu eng an den Text gebundener Musik mit fast modern tonalem Kadenzplan mag man freilich nur rückwärts blickend akzeptieren: nur aus der Sicht des „*imitar le parole*“ im sechzehnten Jahrhundert erscheint mir Ockeghems Musik autonom, losgelöst vom Text; und nur, wenn man völlige Äquivalenz der Stimmen im 16. Jahrhundert postuliert, erscheint die Tenor-Diskant-Struktur in Ockeghems *Chansons* als stilistische Eigentümlichkeit (freilich: auch die dem Band beigegebenen Notenbeispiele — etwa Nr. 35, „*Allez souspirs*“, Claudin — zeigen noch deutlich Tenor-Diskant-Bindung, in dem Sinne, daß diese beiden Stimmen, und nur diese, sich ohne Schwierigkeiten als *Bicinium* isolieren ließen; dies wirft auch ein zweifelhaftes Licht auf die Vorstellung eines an dominante Progression orientierten Kadenzplanes, da dann der Baß primäre, nicht mehr sekundäre Stimme sein müßte).

Der zweite Beitrag zeigt parallel zu dem ersten die Entwicklung der *Frottola* vom 15. zum 16. Jahrhundert, von der Giustiniana zum frühen Madrigal. Die *Frottola* weist um 1480 einfache, klare Formen auf, sie vermeidet übermäßige Polyphonie, der Diskant ist führende Stimme, der Baß harmonisches Fundament, die Mittelstimmen Füllstimmen. Melismen, die noch in der Frühzeit sehr häufig waren, sind selten und werden wohl zumeist frei improvisiert (insbesondere in der Giustiniana und im Strambotto). Nur die Oberstimme zeigt enge Bindung an den Text. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts läßt die *Frottola* eine deutliche Entwicklung auf artistischere Konzeption hin erkennen, auch in der Textwahl. Michele Pesenti, Seb. Festa und schließlich Verdelot nehmen polyphone Tendenzen aus dem Norden auf. So entsteht dann um 1520 das durchweg vokal angelegte und „durchkomponierte“ Madrigal.

Diesem wertvollen Beitrag fehlt leider — und auch die Diskussion, die hauptsächlich zu klären versucht, inwieweit die Unterstimmen der *Frottola* wirklich instrumental

zu verstehen sind, hilft hier nicht weiter — jeglicher Bezug zum ersten, jeder direkte Vergleich mit der französischen Chanson. Freilich hätte hier wohl nur eine noch stärker am Detail orientierte Untersuchung — etwa der Periodenbildung, der Funktion des Melismas (melodische Substanz in der Chanson, Ornament in der Frottola?), des Verhältnisses rhythmischer Modelle in den Unterstimmen zur deklamatorischen Adaptation in der Oberstimme — weiter geführt. Die Gegenüberstellung polyphon-äquivalenter Stimmenkonzeption in der Chanson und der Füllstimmenfunktion der Mittelstimmen in der Frottola hingegen gibt hierfür wohl nur wenig her: beide — Chanson und Frottola — sind in gleicher Weise auf ein Diskant-Tenor-Gerüst bezogen.

Der dritte Beitrag läßt wohl die meisten Fragen offen. Er verweist auf die allgemeine kulturelle Abhängigkeit Frankreichs von Italien zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, zeigt an Schlüsselfiguren (Willaert, Verdelot, Costanzo Festa, Arcadelt und Claudin de Sermisy) äußere und auch innere Beziehungen in der Musik beider Länder auf, nennt einige Frottolen, die in Frankreich gedruckt worden sind und weist auf den bedeutenden Einfluß der italienischen Literatur auf Frankreich und vor allem auch auf Claudin hin (der etwa Petrarcas „*Ite, caldi sospiri*“ komponiert hat). Im Grunde aber scheint es doch, als ob von „*goûts réunis*“ nicht die Rede sein könne. So meint denn auch François Lesure, gegen Ende der Diskussion: „*in three quarters of the pieces one might examine, if the texts were removed, one could still distinguish quite precisely between chanson and madrigal, between French and Italian styles*“ (S. 137). Zweifellos hat das frühe Madrigal Einflüsse aus dem Norden absorbiert — aber doch wohl eher von der Motette, die ihm auch in seinem musikalischen Anspruch näher steht, als von der Chanson. Einwirkungen der Frottola auf die Chanson hingegen lassen sich (wie in der Diskussion gezeigt wurde) höchstens in ihrer Tendenz zur Homorhythmie und zur vom Baß als Fundamentstimme determinierten Harmonik vermuten.

Obwohl manches in diesem Band nur skizzenhaft angedeutet werden konnte und obwohl sich gegen einzelnes Einwände vorbringen lassen, erweist er sich im ganzen als ein bedeutender Beitrag zur komparativen Musikforschung im 16. Jahrhundert,

der zahlreiche Fragen stellt, Antworten zu geben versucht und der Forschung Wege und Richtung weist. Bemerkenswert sind die zahlreichen, zumeist vollständig wiedergegebenen Notenbeispiele, die im Grunde eine Anthologie zu Chanson, Frottola und Madrigal im frühen 16. Jahrhundert darstellen. Wir sind dem Herausgeber, James Haar, und dem Verlag dankbar dafür, daß diese Publikation hat erscheinen können.

Walther Dürr, Tübingen

Antony Hopkins: *Talking about Concertos*. An analytical study of a number of well-known concertos from Mozart to the present day. London—Melbourne—Toronto: Heinemann (1964). 148 S.

Während die Musikerziehung im deutschsprachigen Gebiet zäh an der Fiktion festhält, das Selbstmusizieren sei der einzige Weg zu wirklichem Musikverständnis — woraus sich nicht selten in der Beschränkung auf die spieltechnisch noch erreichbare (und oft nur pädagogische) Musik eine erschreckende geistige Verarmung für das Laienmusizieren ergibt —, hat sich in den angelsächsischen Ländern das Interesse der Musikerzieher im weiteren Sinne auch dem nicht oder nur innerhalb sehr bescheidener Grenzen musizierenden Menschen in der Absicht zugewandt, ihm den Weg zu großer Musik zu erleichtern. Es wäre zu untersuchen, wie weit an dieser Bewegung das Aufkommen der Schallplatte ursächlich beteiligt war. Das vor allem in England und den USA entwickelte Fach „*Music appreciation*“ ist jedenfalls ohne sie kaum denkbar. Adorno (*Die gewürdigte Musik* in *Der getreue Korrepetitor*) hat Auswüchse dieser Methode der Werkeinführung, wie er sie in Amerika erlebt hat, kritisch unter die Lupe genommen; mit Recht und in der guten pädagogischen Absicht, davor zu warnen.

Antony Hopkins hat in seiner jahrelangen Arbeit am Britischen Rundfunk gezeigt, daß man so etwas auch gut machen kann. Ausschnitte aus dieser Tätigkeit sind in Buchform (*Talking about Symphonies*, vgl. *Mf XVII*, 1964, S. 85) und auf einer Schallplattenreihe (*Talking about Music*) vorgelegt und damit ist sicherlich vielen Musikliebhabern, die abseits von planmäßiger Musikerziehung geblieben sind, eine wertvolle Hilfe gegeben worden. In *Talking about Concertos* sind zwölf der (in England) am

meisten aufgeführten Konzertwerke von zwei Klavierkonzerten Mozarts bis zum Orchesterkonzert von Bartók ausgewählt. Eingangs wird der Leser, den sich der Autor als von musikalischer Bildung völlig unbelasteten Liebhaber vorstellt, in das Wesen des konzertierenden Stils eingeführt. Gleich die ersten zehn Zeilen des Buches sind typisch für Hopkins' unbefangene Darstellungsweise: "All men are not born equal; even in the somewhat limited field of musical executants, some are endowed with infinitely greater natural ability than others. Take a brother and sister from the same family, bring them up with the same opportunities, send them to the same teacher, ensure that they practise for exactly equal amounts and it makes no difference; at the end of ten years one will have outstripped the other, almost inevitably. The concerto as a musical form is a logical reflection of the fact that in any group of musicians gathered under one roof, one or two will outshine the others in technical and musical ability". Das Rondo wird verglichen mit "a multi-decker sandwich in which the rondo-theme is the bread" (S. 8), und um die klanglichen Probleme des Verhältnisses von Soloinstrument und Orchester bei Mozart zu erläutern, wird das Auto herangezogen ("The piano on which Mozart would have performed bore as little relationship to a modern concert grand as a 1900 Mercedes did to the sports racing car with which Stirling Moss won the Mille Miglia in 1955", S. 9). Nur gelegentlich gerät der Autor in einen etwas lederhosigen Ton, so bei der Beschreibung des Rondothemas aus dem Violinkonzert von Beethoven ("Only the cellos seem prepared to follow his lead, and the rudimentary accompaniment they provide to the theme is reminiscent of the spontaneous music-making of country-folk in a pub. Delicate and remote though the sounds still are, they contain subtle suggestions of rhythms slapped out by bare hands against thighs clad in well-worn Lederhosen. There's a pint of good German beer on the table, and I can't help feeling that Beethoven whistled this tune in such surroundings when it first came to him, rather than imagining the golden tones of a Stradivarius violin in a concert-hall", S. 57).

Hopkins' Analysen und die sachlichen Angaben sind fast durchwegs richtig und gut

und sind durch nicht weniger als 167 gut ausgewählte Notenbeispiele ergänzt. Eine gute Idee ist auch die Gegenüberstellung von Formabläufen in schematischer Darstellung (z. B. S. 64/65). Irrtümer wie etwa die Behauptung, daß der „leader of the viola section“ in der Concertinogruppe bei Händel mitspielt, sind relativ selten.

Dem Fachmanne wird Hopkins' Buch nicht viel Neues sagen, aber für das auch in der Musikpädagogik immer wieder schwierige Problem „Wie sage ich's meinem Kinde“ kann er so manche Anregung gewinnen.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Volti Musicali di Falstaff, a cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia. Accademia Musicale Chigiana. Per la XVIII Settimana Musicale 23—31 Luglio 1961. Siena: Arti Grafiche Ticci 1961. 110 S.

Die 18. „Settimana Musicale“, die die Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1961 veranstaltete, galt vornehmlich den verschiedenen Vertonungen der *Lustigen Weiber von Windsor* Shakespeares, genauer gesagt: dreien der zahlreichen Opern, Salieris *Falstaff* ossia *Le tre burle* (Wien 1799), Nicolais *Lustigen Weibern von Windsor* (Berlin 1849) und Verdis *Falstaff* (Mailand 1893). Man wünschte sich, daß der Begleitband der Settimana einen Aufsatz enthielte, der an den genannten und anderen Falstaff-Opern die verschiedenen nationalen, epochalen und personellen Stile sichtbar machte. Dieser Artikel fehlt, statt dessen werden die drei genannten Opern in Einzelaufsätzen behandelt. Alfredo Bonaccorsi schreibt über *Antonio Salieri e il suo „Falstaff ossia Le tre burle“*, ohne dem Komponisten und seinem Werk gerecht zu werden. Er erkennt die Aufgabe, die Opern Salieris und speziell die in Rede stehende zu analysieren (vgl. S. 31 oben), aber statt eines Ansatzes dazu legt er zunächst ein unvollständiges Werkverzeichnis vor, um dann Ignaz Franz von Mosels Darstellung (Wien 1827, nicht 1825, wie im ebenfalls höchst lückenhaften Literaturverzeichnis angegeben) zu exzerpieren. Nach weiteren Zitaten aus Fétis, Riemann u. a. folgen einige Gedanken zum *Falstaff*, die zu tieferem Verständnis jedoch nichts beitragen. Als Beispiel für die vage Art der Analyse sei hier zitiert, was Bonaccorsi vom Finale des I. Akts schreibt: „pagina che sembra ripetere le stesse note di altre pagine

di autori del tempo; scriviamo 'sembra', perché, se guardiamo un po' a fondo, si sente che il significato non è poi il medesimo" (mehr folgt darüber nicht).

Nach der Lektüre dieses zudem an Druckfehlern reichen Artikels bedeutet Erich Schenks Aufsatz *Otto Nicolai e le sue „Vispe comari di Windsor“* ein wahres Vergnügen. Meisterhaft sind hier Leben und Schaffen Nicolais im Zusammenhang mit der Situation der Oper jener Zeit dargestellt. Besonders zur Operngeschichte in Berlin und Wien erfährt man sehr Wissenswertes. Nachdrücklich und überzeugend weist Schenk auf den Einfluß hin, den Mendelssohn und Weber auf die *Lustigen Weiber Nicolais* ausgeübt haben. Die Parallelen, die er zur italienischen Oper zieht, überzeugen dagegen nicht gleichermaßen. Ganz gewiß stehen Rossini, Bellini und Donizetti stilistisch oft nahe, aber die auf S. 64 als Nr. 5 gegebenen Beispiele scheinen mir verfehlt zu sein.

Gino Roncaglias *Annotazioni sul „Falstaff“ di Verdi* sind eine sehr gelungene Einführung in dieses Meisterwerk, die man jedem verständigen Hörer in die Hand wünschte. Grundsätzlich Neues enthalten sie für den Musikwissenschaftler nicht, jedoch eine Fülle schöner Einzelbeobachtungen. Die Ferne von der alten opera buffa ist richtig erkannt, und treffende Worte findet Roncaglia über den tragischen Grund der Komödie, deren Schöpfer über seinen „vecchio John“ dasselbe hätte sagen können, was er 1879 allgemein formuliert hat: „*La vita non è altro che una sequela di dispiaceri da cui non si sottrae che l'egoista*“ (vgl. S. 77).

Andrea Della Corte hat über *La Comicità e la Musica* einen „Saggio bibliografico e critico“ geschrieben, der die einzelnen Meinungen verschiedener Autoren von Dittersdorf bis Hohenemser zum Thema „Komik in der Musik“ abschreitet. Sie alle leiden, meine ich, an dem Fehler, allzu schnell zu allgemeinen Kennzeichnungen musikalischer Komik gelangen zu wollen, statt zuerst zu erforschen, welche Symbole für musikalische Komik die einzelnen Zeitalter ausgebildet haben. Gäbe es auch über die anderen Epochen der Musikgeschichte solche Studien, wie sie H. H. Eggebrecht über die musikalische Komik des 18. Jahrhunderts (Musikforschung IV, 1951) vorgelegt hat, könnte man auf sicherem Boden zur Formulierung des Allgemeingültigen übergehen.

Della Cortes Aufsatz scheint mir besonders in zweierlei Hinsicht wertvoll zu sein: Erstens ist auch weniger Bekanntes zitiert (Quadrio, Planelli, Bastianelli, Croce u. a.), zweitens und vor allem ist die Erkenntnis ausgesprochen, daß „komisch“ oder „tragisch“ „*non sono giudizi, ma qualifiche*“ (S. 22), daß es auf die Schöpferkraft des Musikers ankommt, ob bestimmte Figuren oder Klänge uns lachen machen oder nicht.

Vivaldi wird, wie es im Vorwort heißt, als „*cittadino onorario*“ Sienas betrachtet, und so fehlt auch ein Aufsatz über ihn nicht: Massimo Bruni, *Lecture Vivaldiane: „Arsilda Regina di Ponto“*. Bruni berichtet über das Manuskript Nr. 35 der Raccolta Foà an der National-Bibliothek Turin, welches Vivaldis Oper in zwei stellenweise voneinander abweichenden Niederschriften enthält, erzählt die Handlung, um dann jedoch in der musikalischen Analyse an der Oberfläche zu bleiben. Daß die nur vom Basso continuo begleitete Arie in der venezianischen Oper gang und gäbe war, scheint Bruni unbekannt zu sein; auf S. 99 wertet er solche Arien in Vivaldis *Arsilda* als Indiz dafür, daß mit der Feinheit im Vokalen „*non sempre corrisponde . . . un'accurata fattura del sostegno strumentale*“. Friedrich Lippmann, Rom

Musikinstrumente. Die Geschichte ihrer Entwicklung und ihrer Formen. Ein Symposium von sechzehn Autoren, herausgegeben von Anthony Baines. Übersetzt von Erik Maschat in Zusammenarbeit mit Alfons Ott. München: Prestel-Verlag (1962). 424 S., 79 Abb.

Musical Instruments through the ages ist der Titel einer 1961 in der Reihe der Pelikan Books erschienenen Veröffentlichung. Der im Vorwort des Herausgebers ausgesprochenen Einsicht gemäß, daß es — die nur im direkten Umgang mit dem Gegenstand zu erlangende praktische Erfahrung als wesentlich vorausgesetzt — einem einzelnen kaum möglich ist, über das ganze weite Gebiet der Musikinstrumente Verbindliches auszusagen, handelt es sich um eine Sammlung von Beiträgen mehrerer Autoren. Was diese jeweils ein Teilgebiet behandelnden Beiträge bei aller Knappheit der Darstellung wertvoll macht, ist eben die erwähnte praktische Vertrautheit mit dem Gegenstand und die daraus resultierende detaillierte Kenntnis desselben, charakteristisch für eine mit dem Wirken der Galpin Socie-

ty auf das engste verbundene Art wissenschaftlicher Beschäftigung mit historischen Musikinstrumenten, welche in den besonderen Verhältnissen eines selbst heute noch dem privaten Sammler auf diesem Gebiete Möglichkeiten bietenden Landes so günstige Voraussetzungen findet. *Musical Instruments through the ages* unterscheidet sich in vieler Hinsicht vorteilhaft von anderen, in deutscher Sprache vorliegenden Publikationen ähnlichen Umfangs und ähnlicher Zielsetzung; das Buch durch eine Übersetzung einem weiteren Kreise Interessierter zugänglich zu machen, erscheint sinnvoll und begrüßenswert.

Leider kann man aber die hier zu besprechende, vom Prestel-Verlag veranstaltete deutsche Ausgabe nicht anders als mißlungen nennen. Leidliche Gewandtheit im Lesen der fremden und im Schreiben der eigenen Sprache stellen — es sollte keiner Erwähnung bedürfen — keine ausreichende Grundlage für das Übersetzen von Texten dar, welche auf Grund ihrer Beschaffenheit die Kenntnis einer bestimmten Terminologie (und damit in gewissem Grade die Kenntnis der Sache selbst) erfordern. Fehlt diese Kenntnis, wie im vorliegenden Falle offensichtlich, so entsteht eine dem begrenzten Auskunftsvermögen der Übersetzungswörterbücher ausgelieferte Zufallsterminologie, in welcher sich allenfalls der mit der Materie Vertraute auskennt; dieser aber wird in der Regel keine Übersetzung brauchen.

Es würde einen ansehnlichen Teil des vorliegenden Heftes füllen, wollte man alles aufzählen, was in der Übersetzung selbst dem wohlwollenden Blick nicht standhält. Vom leicht verunklarten bis zum völlig entstellten Sachverhalt, vom verfehlten Einzelwort bis zum mißverstandenen Satz finden sich alle Grade der Unrichtigkeit. Dies betrifft nicht einmal nur den engeren fachlichen Bereich; falsche Wiedergabe einfachster Gebilde, ungerechtfertigte Auslassungen bis zum Umfang ganzer Sätze sind Anzeichen einer bemerkenswert flüchtigen Arbeitsweise. Das betrübliche Resultat ist, welche Umstände dies immer entschuldigen mögen, ein nahezu unbrauchbarer deutscher Text. Die folgende, angesichts der Fülle des Gebotenen knappe Auswahl markanter Beispiele soll eine Vorstellung davon geben, was den Leser erwartet.

Unbefangene Wörtlichkeit äußert sich in Übersetzungen wie „Kesseltrummel“ (372 u.

ö.) für *kettledrum* (Pauke), „Seiten- und Baßtrummeln“ (372) für *side and bass drums* (große und kleine Trommel), „Konsole“ (53) für *console* (Spieltisch der Orgel), „Orgeldior“ (61) für *organ chorus* (Plenum der Orgel), „Methode“ (288) für *method* (Schule für ein Musikinstrument), „Kappe“ (257 Fig. 66) für *cap* (Windkapsel), „Schwanzstück“ (202) für *tail-piece* (Saitenhalter). Aus der *Imperial Guild of Trumpeters and Kettledrummers*, der Kaiserlichen Trompeter- und Paukerzunft, wird die „Kaiserliche Trompeter- und Kesseltrummelergilde“ (373), aus der *cog-rattle*, der Ratsche, eine „Zahnradrassel“ (18 Fig. 3), aus *garland*, dem Kranz an der Stürze der Trompete, „Girlande“ (326), aus dem *old tune* der Laute, der alten Stimmung, der „alte Ton“ (175), aus der *natural trumpet*, der Naturtrompete, die „natürliche Trompete“ (327), aus *keyboard music* „Klavaturmusik“ (77); das schöne Adjektiv „musikologisch“ (*musicological*) fehlt nicht (9). *Trichord* bei einem Flügel bedeutet nicht „dreisaitig“ (99), sondern dreichörig, *covered strings* sind umspinnene, nicht „verdeckte“ Saiten (ib.). Die im heutigen Englisch gebräuchliche Unterscheidung zwischen *cornett* (Zink) und *cornet* (Kornett, *Cornet à pistons*, Piston) einfach zu übernehmen, geht nicht an. Der diesen Sprachgebrauch erläuternde *Passus*, nur für den englischen Leser von Interesse, hätte in der Übersetzung fehlen dürfen; der Zink heißt nun einmal im Deutschen Zink und nicht anders. Ein Hinweis hierauf findet sich sogar im Originaltext — und wurde getreulich mit übersetzt (318). Das Portativspiel wird angesichts der Wiedergabe von *blown with one hand* durch „mit der einen Hand angeblasen“ (56) zum physiologischen Kunststück.

Einige der zitierten Fehlübersetzungen versteht man um so weniger, als an anderer Stelle der korrekte Ausdruck erscheint; so ist in dem der Violine gewidmeten Kapitel *tail-piece* durchweg mit „Saitenhalter“ übersetzt, und auf S. 329 heißt es richtig „Naturtrompete“.

Beispiele für das, was man Zufallsterminologie nennen könnte, sind im Bereich der Holzblasinstrumente Übersetzungen wie „Scheiben“ (286) für *plates* (Deckel bzw. Deckelklappen), „Kissen“ (281, 283) für *pad* (Polster), „Fußglied“ (288) für *bottom joint* (Unterstück), „Tenorpfefe“ (273) für *chanter* (Spielpfeife beim Dudelsack), „Baß-

fagotte" (279) für *double bassoons* (Kontrafagotte) und — unmittelbar danach — die Übernahme der nur im Englischen möglichen Doppelbezeichnung *the double bassoon, or contrabassoon* als „das tiefe oder Kontrafagott“. *Embouchure* hat zwar im Französischen die doppelte Bedeutung Mundstück und Ansatz, im Englischen aber nicht, es handelt sich daher auf S. 274 um verschiedene Arten des Klarinettenansatzes, nicht um „Mundstücke“ der Klarinette. *Double reed* hat als deutsche Entsprechung Doppelrohrblatt oder kurz Rohr, nicht aber „Doppelblatt“ (266); entsprechend sind *oboe reeds, bassoon reeds* Oboen- bzw. Fagottrohre, nicht „Blätter“ (266 Fig. 71) — Blätter haben nach deutschem Sprachgebrauch nur die Instrumente mit einfachem Rohrblatt. Trifft man dagegen *reeds* im Bereich der Orgel an, so handelt es sich nicht um „Rohre“ (57), sondern um Zungenregister oder Rohrwerke. Die Übersetzung von *a mixture 'breaks'* (eine Mixtur repetiert) durch „die Mixtur erzeugt ‚Akkorde‘“ (62) dürfte den unvorbereiteten Leser ratlos finden. Schreckliches Durcheinander entsteht besonders in diesem Zusammenhang mit den Begriffen *stop* (Register) und *rank* (Pfeifenreihe bzw. — im Falle der Mixtur — Chor); aus *the stop just considered would have all its ranks doubled in the top octave, sounding 8ve, 8ve, 12th, 12th, 15th, 15th*, der Feststellung also, daß ein bestimmtes (Mixtur-)Register in der obersten Oktave die Zusammensetzung $4' 4' 2 2/3' 2 2/3' 2' 2'$ mit drei Doppelchören erreicht, wird folgendes: „der sechsen bezeichnete Zug würde in der höchsten Oktave alle seine Register verdoppelt haben und folgendermaßen klingen: Oktave, Oktave, 12., 12., 15., 15.“ (62). *Pallets* sind Spielventile (wie S. 54 Fig. 17 ganz richtig übersetzt), nicht „Sperklappen“ (55), *voicing* bedeutet nicht „Klangfärbung“ (60), sondern Intonation (der Orgelpfeife), *tuning* wiederum nicht „Intonierung“ (15), sondern Stimmung eines Instruments. Ein *mute cornett* ist ein stiller Zink, nicht ein „gedämpftes Cornett“ (319), sein Mundstück nicht „in das obere Ende eingesraubt“ (ib.), sondern *turned in the top of the instrument itself*, also mittels der Drehbank in das Instrument selbst eingearbeitet; mit *the „ball“ at the bell joint* ist der Knauf am Stürzenteil der Trompete gemeint, nicht „die ‚Quaste‘ an der Stürze“ (326), mit „*garnishes*“ *at the joints in the*

tubing die Zierhülsen an den Verbindungsstellen der einzelnen Trompetenteile, nicht „allerlei Zierat an den Biegungen“ (ib.). *Shanks and crooks* bei Blechblasinstrumenten sind Stifte (Setzstücke) und Bögen, nicht „Griffe und Haken“ (353; etwas weiter unten ist *crook* an sich richtig mit „Bogen“ übersetzt, doch wäre es im dortigen Zusammenhang wohl zweckmäßiger, *the longer crooks* mit „die tieferen Stimmungen“ wiederzugeben). *Beater* (Schlägel) wandelt sich bedrohlich zum „Schläger“ (25), *scrapers* (Schrabinstrumente) erscheinen bald als „Kratzer“ (17), bald als „Schiaber“ (18), ja sogar in der Synthese „Kratzer und Schaber“ (ib.), *vellum* wird bald entsprechend dem Sprachgebrauch mit „Fell“ (der Trommeln und Pauken), bald gelehrt mit „Membran“ übersetzt, letzteres offenbar in Erinnerung an die Kategorie der Membranophone (379 ff.). *Body*, das Korpus der Streichinstrumente, wird durchweg zum „Kasten“, *violin body* konsequent zum „Geigenkasten“ (114), *top*, die Decke dieser Instrumente, zum „Deckel“ (dagegen steht S. 109 Fig. 23 und S. 114 Fig. 25 richtig „Decke“). Nicht besonders glücklich ist *smaller and shallower than a double bass* (kleiner und flacher gebaut . . .) mit „kleiner und seichter im Kasten . . .“ wiedergegeben (168). Die *wooden slides or „registers“* beim Cembalo, in denen die Springer laufen, sind Rechen, nicht „hölzerne Rillen oder „Register““ (76), *harp stop* bedeutet Lautenzug, nicht „Harfenregister“ (ib.), *lute stop* dagegen weder „Lautenregister“ (ib.) noch „Lautenzug“ (78), sondern das, was man im Deutschen als hellen (oder nasalen) 8' bezeichnet, *jack* zwar beim Cembalo „Springer“, beim Hammerklavier aber u. a. „Stößler“ (97, dazu Fig. 20). *Treble key-check* ist die Klaviaturbacke auf der Diskantseite, nicht die „Diskant-Klaviatur“ (99); *mouth-organ* kann „Mundharmonika“ heißen, nicht jedoch, wenn es sich um die japanische Mundorgel handelt (364 Fig. 83); im Text, der die Abbildung umgibt, ist dies auch berücksichtigt.

Nicht mit fachlicher Unerfahrenheit entschuldbar sind Flüchtigkeiten und Fehlübersetzungen wie „Hersteller“ für *owner*, Eigentümer eines Instruments (389), „Baumstrunk“ (25) für *tree trunk* (Baumstamm, als Material der Schlitztrommel), „Kupfer“ (99) für *brass* (Messing), „zwei Kesseltrommeln“ für *two pairs of kettle-*

drums (374), „sechzig Millimeter“ (95) für $1/4$ in. (als Tastenfall eines Steinschen Hammerflügels!). *Square headed screws* sind Schrauben mit Vierkantkopf, nicht „Mutter-schrauben“ (380); aus „Metallfolie“ (281) Klappen herzustellen, dürfte schwierig sein, es handelt sich indessen um *sheet brass*, Messingblech; *fixed nut* ist gerade nicht ein „verstellbarer Griff“ (Abb. 9), sondern der feste Frosch einer alten Bogenart, *dark stained boxwood* dunkel gebeiztes, nicht „dunkel geflecktes“ Buchsbaumholz (271), *bellow* bedeutet brüllen, heulen, nicht „bellen“ (20). Die irriige Deutung von *Fleming* (Flame) als Eigenname führt der Musikgeschichte bisher unbekannte Komponisten zu: aus *by at least two Flemings, Buus and Willaert . . .* wird „durch mindestens zwei *Flemings, durch Buus und Willaert . . .*“ (206). Geheimnisvolle Dinge geschehen mit den Messingzungen der ostasiatischen Mundorgel: „Jede Zunge ist . . . mit *Kampfer* parfümiert, bambusähnlich geschnitzt und am unteren Ende geschlossen“ (364); schlägt man im englischen Text nach, so zeigt sich, daß dies alles nicht die Zungen betrifft, sondern die *wooden pipes*, auf welche die Zungen aufgekittet sind. Altchinesische Steinspiele sehen sich jäh in das antike Griechenland versetzt, wenn *Chinese sets of this type were tuned to . . . a Pythagorean system, 400 to 500 years before the Pythagorean school' in Ancient Greece* zu „chinesische Sätze dieser Art wurden im alten Griechenland auf ein Schema gestimmt . . .“ wird (23). Die Aussage, die Dämpfung bei alten englischen Hammerflügeln sei *by no means instantaneous*, keineswegs augenblicklich, wird durch die Übersetzung „keineswegs nur eine augenblickliche“ (100) ins Gegenteil verkehrt; ähnliches ist der Fall, wenn das erstaunliche Faktum, daß *as late as 1906*, noch im Jahre 1906, Stimmbögen als unentbehrliches Zubehör der Zugtrompete bezeichnet wurden, in der Form „aber erst 1906“ mitgeteilt wird (329; *Tutor* bedeutet in diesem Zusammenhang zweifellos Lehrbuch und nicht „Pädagoge“). Mit Erstaunen liest man, der Zink habe „eine verhältnismäßig späte Rechtfertigung gefunden“ (318), während im englischen Text nur davon die Rede ist, daß vornehmlich im Hinblick auf die beginnende Wiederverwendung des Zinken über ihn berichtet werden soll (*an account on it is given*

largely with an eye to the future, since the need for it is now acutely felt and cornetts are being made and played again . . .). Zuviel der Ehre widerfährt Daniel Speer, wenn es von ihm heißt, er habe „1687 eine nützliche Reihe deutscher Lehrbücher und Kommentare verfaßt, die bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts gebräuchlich waren“ (10); die Vorlage teilt lediglich folgendes mit: *Daniel Speer in 1687 initiated a useful series . . . which ran right through into the early nineteenth century*. Ein letztes Beispiel: der Satz *the flute had an inescapable bias towards the sharp keys around D major, on account of the unsatisfactory cross-fingerings especially in the low octave* konstatiert die Neigung der (alten, einklappigen) Querflöte zu bestimmten Tonarten, welche weniger auf die besonders in der unteren Oktave unbefriedigenden Gabelgriffe angewiesen sind (die Grundskala dieser Flöten ist ja D-dur); deutsch wird daraus „der Flötist hat (!) eine unentrinnbare Scheu vor allen um D-dur herumliegenden Kreuztonarten, in deren Bereichen sich . . . die Gabelgriffe sehr ungünstig anbringen lassen“ (272) — eine durch die irriige Übertragung ins Präsens und die dadurch bedingte Konfrontation mit den Möglichkeiten der modernen Boehmflöte in doppelter Hinsicht geradezu umwälzende Behauptung.

Daß das *Glossary of Technical and Acoustic Terms* in der Übersetzung wegfiel, muß man angesichts des dem Texte Widerfahrenen begrüßen. Aus dem Paperback der Vorlage ist ein Ganzleinenband geworden, Papier und Druck verdienen alles Lob. Die Wandlung ins Repräsentative spiegelt auch der deutsche Titel, der sich gegenüber dem originalen wie im Wortvolumen gebläht, so in der Aussage geschrumpft erweist. Die Abbildungen sind besser und vor allem in größerem Format reproduziert, doch wird dieser unbestreitbare Vorzug dadurch wieder gemindert, daß ihre Zahl nicht unwesentlich und auf wenig sinnvolle Weise reduziert worden ist. Jedem nur einigermaßen des Englischen Mächtigen wird man zur Originalausgabe raten müssen; er dürfte sich leichter und mit fraglos größerem Gewinn in deren fachmännisch gehandhabter Terminologie zurechtzufinden lernen als in der aleatorischen Ausdrucksweise einer mißglückten Verdeutschung, welche — bei kaum geringerer Ab-

weichung vom korrekten Sprachgebrauch — auf die Dauer doch weit weniger Vergnügen bereitet als beispielsweise Tucholskys *Deutsch für Amerikaner* („Autotreiber! Geh an!“). Jürgen Eppelsheim, München

Wolfgang Metzler: *Romantischer Orgelbau in Deutschland*. Ludwigsburg: Verlag E. F. Walcker & Cie. 133 S.

Mit der vorliegenden Veröffentlichung wünscht Walcker, „daß ein sachliches Verhältnis zur romantischen Orgel geschaffen werde, um . . . die damaligen Erkenntnisse für unsere Zeit nutzbar zu machen“. Von Sachlichkeit scheint sein Autor aber nicht viel zu halten; auf seine wirklichen oder vermeintlichen Gegner schimpft er weidlich mit Vokabeln wie „suspekt“, „mutwillig“, „schlechtes Gewissen“, „Unwissenheit“, „Eingeständnis der eigenen Armut“, „enger Maßstab des eigenen Geschmacks“, „schwindsüchtiges Gemurmel“ usw., und andere Autoren läßt er im Pro und im Contra nur soweit zu Worte kommen, wie es seinen Tendenzen dient. Gewiß hat das Haus Walcker ein berechtigtes Interesse, seine eigene Vergangenheit zu rechtfertigen; dazu hätte es genügt, auf die Persönlichkeit von Eberhard Friedrich Walcker und dessen Leistungen hinzuweisen. Zitiert man aber Albert Schweitzer mit dessen Lob der Walckerschen Stephansorgel zu Mülhausen von 1865, so wirkt es peinlich, wenn man das Zitat genau da abbricht, wo Schweitzer fortfährt: „Gegen Ende des Jahrhunderts wurde sie dann von dem Hause, das sie erstellt hatte, so renoviert und modernisiert, daß vom alten schönen Klang nichts mehr übrigblieb.“ Ein anderes Mal wird Schweitzer als Zeuge aufgerufen für die Wichtigkeit der „Monumentalität“, muß sich aber ruhig verhalten, wenn es gegen das „Dogma“ von der Überlegenheit der Schleiflade über die Registerkanzellenlade geht, denn er würde erklären: „Ich sehe die Schleiflade als diejenige an, die den schönsten Ton erzeugt.“ Das sind nicht etwa willkürlich herausgegriffene Einzelfälle. Die ganze Abhandlung wird gerade in wesentlichen Punkten von solchen Mißlichkeiten durchzogen.

Die Orgelbewegung sah sich der Masse von verfehlten Instrumenten aus der Zeit von etwa 1870 bis etwa 1910 gegenüber und hat deren Typ unter dem Terminus „romantische Orgel“ scharf kritisiert. Ganz

nebenbei darf hier hinsichtlich des Hauses Walcker daran erinnert werden, daß in der fraglichen Zeit die Leitung des Hauses aus den Händen von Orgelbaumeister Eberhard Friedrich, der noch — analog Silbermanns „*Donner und Silberglanz*“ (J. S. Bach) — „hellen Silberton“ und einen Klang von „großem, heiligem Charakter“ erstrebte, in die seines Sohnes Karl übergegangen war, der ein Kaufmann von Format, aber eben kein Orgelbauer war. Auch Walckers Autor kann nicht anders als jene Epoche allgemein als die der „Fehlentwicklung“ und der „Entartungserscheinungen“ zu bezeichnen („abgottgleiche Überbewertung technischer Hilfsmittel“, „Übertreibung klanglicher Differenzierung zum Zwecke der Effekthascherei“, Gefahr der „Routine“ im Zusammenhang mit maschineller Produktion, das „Übergewicht“ der Grundregister, den „Typ einer Orchesterorgel, die zwar schöne Einzelklänge, aber keinen konzipierten Gesamtklang mehr bot“); ist er insoweit mit der Orgelbewegung in der Kritik an jenen Instrumenten einig, so spielt es sachlich keine Rolle mehr, wenn er es gleich darauf „ablehnt, sie als romantisch zu bezeichnen“, und behauptet, „daß die elsässische Reform“ (Albert Schweitzer und Emile Rupp) „den letzten Höhepunkt des romantischen Orgelbaus darstelle“. Beides ist schief. Ob man die Verfallszeit romantisch oder anders nennt, ändert nichts an der Qualität jener Instrumente, und die Hauptforderungen der Reform Albert Schweitzers — Schleiflade, mechanische Traktur und Werkcharakter — sind gleichzeitig nicht so sehr diejenigen der Romantik, wie immer man diesen Begriff fassen möge, sondern diejenigen der Orgelbewegung.

Für Walckers Autor ist das Bindeglied zwischen Albert Schweitzer und der Romantik die bereits erwähnte „Monumentalität“ sowie der Grundregisterreichtum. Natürlich ist „Monumentalität“ nur bei großen Orgeln anzutreffen, und der Verfasser gibt auch ohne weiteres zu, daß die Romantik ihre Stärke gerade in der großen Orgel hatte, während sie hinsichtlich der kleinen versagte. Wirft man aber einen Blick auf die großen Orgeln nicht nur der Romantik, sondern auch der Renaissance und des Barock sowie der Gegenwart, so stellt man alsbald fest, daß sie alle mehr oder weniger monumental sind, und zwar sowohl die im

16. und 17. Jahrhundert erbauten Instrumente wie Hamburg/St. Petri, St. Jacobi und St. Katharinen, Köln und Magdeburg/Dom sowie Lübeck und Danzig/St. Marien (Hauptwerk Prinzipal 16', Nebenwerke Prinzipal 8', Pedal 32') als auch solche aus neuerer Zeit (u. a. Bonn/Beethovenhalle, Düsseldorf/St. Johannis, Mülheim (Ruhr)/St. Petri, Osnabrück und Wesel/Dom). Die Monumentalität ist also nicht so sehr ein Spezifikum der romantischen als viel eher eines der großen Orgel schlechthin. Selbst den Grundregisterreichtum finden wir übrigens in früher Zeit viel öfter als bekannt ist (Danzig/St. Marien 1583/85 Hauptwerk Prinzipal 16' Hohlflöte 16' Quintadena 16' Oktave 8' Offenflöte oder Viol 8' Spillpfeife 8' Quintadena 8', Rückpositiv Prinzipal 8' Hohlflöte 8' Blockflöte 8'; Hamburg/St. Jacobi und St. Nikolai, Bückeburg u. a. m.), ebenso auch in neuerer (Bonn/Beethovenhalle Hauptwerk Prinzipal 16' Oktave 8' Rohrflöte 8' Weidenpfeife 8', Schwellwerk Pommer 16' Holzprinzipal 8' Viola di Gamba 8' Spitzflöte 8' Schwebung 8'; Osnabrück/Dom Hauptwerk Prinzipal 16' Quintadena 16' Oktave 8' Gemshorn 8' Gedackt 8' Schwellwerk Stillgedackt 16' Prinzipal 8' Spitzgamba 8' Rohrflöte 8', Rückpositiv Prinzipal 8' Spitzgedackt 8' Quintadena 8'). Hinsichtlich der Monumentalität wie auch des Grundregisterreichtums ist der heutige Orgelbau also nicht eigentlich darauf angewiesen auf die Romantik zurückzugreifen, und letzten Endes kommen wir auch nicht an der Feststellung vorbei, daß die Epoche der Romantik — einschließlich der Zeit, in der verhältnismäßig gute Orgeln gebaut wurden — eine solche des Niedergangs gewesen ist. Das weiß auch Walkers Autor (*„Die bedeutenden Komponisten ... [schenken] der Orgel keine große Aufmerksamkeit“*; *„es ist der herrschende Eindruck jener Zeit, daß die Kirchenmusik von Gestalten geprägt wurde, die mehr für die Heimatkunde als für die Musikgeschichte von Bedeutung waren“*; *„das 19. Jahrhundert hat es im allgemeinen nicht verstanden, die ... so wichtige kleine Orgel zu bauen, ... eine der vornehmsten Aufgaben des Orgelbaus“*).

In anderer Hinsicht jedoch verdient das Walkersche Anliegen, *„die damals gesammelten Erkenntnisse für unsere Zeit nutzbar zu machen“*, ernste Beachtung, und das bezieht sich nicht nur auf eine Reihe echter

Verbesserungen in puncto Technik wie insbesondere hinsichtlich des Gebläses und der Spieltischanlage, sondern auch auf das Klangliche. Das gilt zunnächst einmal von den Streichern. Sie sind zwar keine romantische Erfindung, denn solche hatte es seit etwa 1500 zu allen Zeiten gegeben, und zu allen Zeiten haben sie Verfechter und Gegner gehabt wie Hans von Köln / Arnold Schlick, J. S. Bach / G. Silbermann und J. Gabler / K. H. Riepp, um einige der ganz prominenten Kontrahenten zu nennen; in der romantischen Orgel aber fehlten sie so gut wie nie, und insbesondere in den Schwellwerken haben sie eine echte Funktion.

Ganz im Vordergrund steht aber die Frage der Übergangsdynamik, die von der Romantik nachdrücklich aufgeworfen wurde. Hier hätte der Verfasser Gelegenheit gehabt, ein echtes Problem sachlich und gründlich zu behandeln. Man braucht sich dabei nicht mit dem Hinweis auf ein *„Bedürfnis, romantische Orgelmusik zu spielen“* zufriedenzugeben. Seit der Romantik spielt die Übergangsdynamik bis zur Gegenwart eine nicht zu übersehende Rolle in der Orgelkomposition. Albert Schweitzer hat diese Frage mit Recht mit in die erste Reihe seiner Erwägungen gestellt. Im deutschen Orgelbau ist sie bis heute noch nicht allgemein zu einer befriedigenden Lösung geführt worden. Im Kern geht es dabei um die Frage des Schwellwerks. Im Sinn einer großzügigen dynamischen Gestaltungsfähigkeit kann es sich bei einem solchen nicht um *„etliche ... Registerlein“* handeln, sondern um eine *„an Intensität bedeutende Klangmasse“* (Albert Schweitzer), die nicht ein modern frisiertes barockes Brustwerkchen darstellt, sondern dem großen spanisch-französischen *„Récit expressif“* mit nicht nur zarten, *„verschwebenden“*, sondern vor allem auch großartigen Zungen- und Mixturenklangwerten entspricht. In dieser Frage hätte der Verfasser Walker, der gerade in dieser Hinsicht den grundsätzlich richtigen Standpunkt einnimmt, eindeutig unterstützen können, statt bei dem für die *„verschwebenden Zwischenspiele“* romantischer Kompositionen bestimmten *„Piano manual“* stehenzubleiben. Die ersten Crescendoversuche im Orgelspiel — um 1800 — fingen mit den 8'-Labialen an und addierten nach und nach die 4', 2'- usw. -register, die Mixturen und die Zungen hinzu. Daß ein solches Be-

helfscrescendo in seinem Verlauf von einem Klangcharakter in den anderen purzelt, das hat ja gerade zur Idee des „großen“ Schwellwerks geführt, die in Deutschland erstmals von Albert Schweitzer überzeugend vertreten wurde und da noch keineswegs überall restlos begriffen worden ist, so daß in diesem Punkte wirklich etwas zu tun gewesen wäre. — Mit den liturgiegeschichtlichen und musikhistorischen Hintergründen von Orgelromantik und Orgelbewegung setzt sich der Autor überhaupt nicht auseinander.

Hans Klotz, Köln

Gottfried Göller: Die Leiblsche Sammlung. Katalog der Musikalien der Kölner Domcapelle. Köln: Arno Volk-Verlag 1964. VIII, 133 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 57.)

Die begrüßenswerte Arbeit Göllers bietet erstmalig einen Katalog der einst der Kölner Domkapelle gehörenden Musikalien, die größtenteils während der Amtszeit (1826 bis 1863) des Domkapellmeisters Carl Leibl angeschafft wurden und nur zu einem geringeren Teil den Beständen der alten, 1804 aufgelösten Domkapelle entstammen. Das 1943 glücklicherweise ausgelagerte und somit vollständig gerettete, handschriftliche und gedruckte Notenmaterial galt vorübergehend als verschollen und befindet sich heute wieder im Besitz der Erzbischöflichen Diözesanbibliothek zu Köln. Die in völlige Unordnung geratenen 186 Partituren und Klavierauszüge sowie die ca. 12 000 Stimmen und Stimmhefte mußten vom Verfasser des vorliegenden Katalogs neu geordnet und identifiziert werden. Der Erfolg dieser Arbeit wird allein daraus ersichtlich, daß nahezu sämtliche 291 Katalognummern einem bestimmten Meister zugeordnet werden konnten.

Das Repertoire bietet einen guten Einblick in die kirchenmusikalische Praxis der Kölner Domkirche im 19. Jahrhundert. Neben zahlreichen, für die Domkapelle speziell geschriebenen Werken (Carl Leibl ist allein mit 37 Nummern vertreten) finden wir hier die in der damaligen Zeit weitverbreiteten kirchlichen Kompositionen klassischer und romantischer Meister, wie Joseph Haydn (u. a. 10 Messen und ein *Te Deum*), Michael Haydn, Mozart, Beethoven (u. a. die *C-dur*-Messe und die *Missa solennis*), Cherubini (u. a. vier Messen und ein Requiem), J. Eybler, S. von Neukomm, I. Seyfried und Abbé

Vogler. Der Incipitkatalog wird manche wertvolle Hilfe bei der Erfassung von Werken der Kleinmeister der katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert leisten. Für die Lokalgeschichtsforschung dürften die Angaben über die örtliche Besetzung der Werke sowie die auf vielen Stimmen eingetragenen Aufführungsdaten und Namen von Sängern, Instrumentalisten und Notenschreibern von Interesse sein.

Es ist das Verdienst Göllers, alle diese Dinge in einem äußerst übersichtlichen und daher leicht zu benutzenden Katalog zusammengefaßt zu haben. Der sehr nützliche Registerteil (Musikverlagsnummern, Signaturen, Stempel, Namen der Sänger etc., Textincipits) hätte sich u. U. noch um das eine oder andere, das Repertoire noch mehr aufschlüsselnde Verzeichnis (z. B. der Autoren mit kurzen biographischen Angaben oder der einzelnen liturgischen Werksgattungen) erweitern lassen. Der Verfasser beschränkt sich auf eine reine Katalog-Erstellung und verzichtet auf jede Auswertung der Verzeichnisse; dies entspricht der allgemeinen Praxis. Und doch hätte man gern etwas Näheres über die lokale oder überregionale Bedeutung der Sammlung erfahren. Einige entsprechende Hinweise — über die Ausführungen des Vorworts hinaus — hätten unter Umständen schon genügt.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Documenta Bartókiana. Hrsg. von Denis Dille. Heft 1 und 2. Budapest und Mainz: Bartók-Archiv und B. Schott's Söhne 1964 und 1965. 136 und 171 S., eine Schallplatte.

Das umfassend orientierende Standardwerk über Béla Bartók steht noch aus. Daß dazu noch etliche vorbereitende Detailstudien benötigt werden, macht die Lektüre der vorliegenden Bände offenkundig. Diese bieten in einer mosaikartigen Reihung bisher unveröffentlichtes bzw. dem nichtungarischen Leser nur schwer zugängliches biographisches Quellenmaterial von unterschiedlichem Gehalt und Erkenntniswert. Der Herausgeber und das Bartók-Archiv zu Budapest sind offenbar emsig bemüht, all das zu erschließen, was zur Erhellung des Werdeganges des großen Forscher-Komponisten beitragen kann. Diesem Bestreben ist indessen mit der kritischen Frage zu begegnen, ob es Aufgabe der Wissenschaften ist, jede sich anbietende Kleinigkeit zu

registrieren und zu publizieren. Die vorliegenden Bände enthalten manches sachlich unergiebiges Material, aber daneben auch vieles Gewichtige, so daß sich die Lektüre in Auswahl lohnt.

Das erste Heft bietet vornehmlich in Wort und Bild Ergänzungen zur Beschreibung des Zusammenwirkens Bartóks mit seinem Gefährten Kodály sowie zur Entstehung und den Erstaufführungen der Kossuth-Symphonie von 1904. Die dankenswerterweise in deutscher Übersetzung gebotenen Auszüge aus ungarischen Zeitungskritiken über dieses von der Mitwelt mit Enthusiasmus aufgenommene Werk sind ein bemerkenswerter Spiegel für das auch den Komponisten bewegende damalige Nationalbewußtsein der Ungarn und die betonte Förderung einer „musica militans“. Der Abdruck eines Chorwerks sowie der Sonate für Violine und Klavier von 1903 vervollständigen diese Miscellensammlung.

Auch der zweite Band legt vornehmlich Dokumente zur Frühzeit des Komponisten vor, darunter sämtliche Selbstbiographien aus den Jahren 1905 bis 1923, Briefe an Ravel, Litzko, E. J. Dent u. a. Außerdem wird das Verhältnis zu Schönberg und Busoni dargestellt. Besonders wichtig ist der Bericht von Márta Ziegler über Bartóks Reise in die Oase Biskra vom Jahre 1913. Dieser dürfte insbesondere die Musikethnologen lebhaft interessieren, denn er zeugt von einer bahnbrechenden Leistung, die auch in die Geschichte der musikwissenschaftlichen Forschung eingegangen ist. Über den Ertrag hat Bartók in der ZfMw 2, 1920, S. 489 ff. berichtet.

Zu begrüßen ist es, daß diesem Bande nicht nur Faksimiles von den protokollgetreuen Volksmusikaufzeichnungen des begeisterten Sammlers beigegeben wurden, sondern zudem eine Schallplatte mit Proben der 1913 in der Sahara auf Phonographwalzen aufgenommenen Stücke, von denen zwei in dem oben erwähnten Aufsatz transkribiert veröffentlicht sind. Diese musikethnologischen Schallaufnahmen zählen zu den ältesten vorhandenen. Auch die auf der Rückseite eingravierte Rekonstruktion des ersten Rumänischen Tanzes für Orchester verdient Beachtung. Diese vielseitig informierende Art der Dokumentation in Wort, Ton und Bild sei zur Nachahmung sehr empfohlen. Walter Salmen, Kiel

Jean Barraqué: Claude Debussy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Aus dem Französischen übertragen von Clarita Waage und Hortensia Weiher-Waage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1964. 178 S. (Rowohlt Monographien. 92.)

In seinem kleinen Buch bietet Jean Barraqué nicht nur eine Zusammenstellung von Dokumenten. Er versucht nicht weniger, als ein neues Bild vom Schaffen jenes Komponisten zu entwerfen, der seit mehr als einem Jahrzehnt den jungen Musikern in einem ganz anderen Licht erscheint als den verdienstvollen älteren Biographen. Debussy gilt heute nicht mehr als jener musicien français, als den er sich selbst mißverstand, sondern, wie Boulez schrieb, „als der einzige universelle Musiker Frankreichs, zumindest im 19. und 20. Jahrhundert“. Das von vielen Autoren stark akzentuierte spezifisch Französische von Debussys Kunst interessiert nicht mehr, der Versuch, gelegentlich Praktiken des 18. Jahrhunderts zu erneuern, wird von Barraqué umstandslos als Irrweg bezeichnet, seine nationalistischen Äußerungen werden ohne Beschönigung bedauert. Dennoch tritt aber das Spätwerk keineswegs, wie man erwarten könnte, hinter das Schaffen der Pelleaszeit zurück, vielmehr scheint es, als ob gerade manche der späteren Werke, etwa das Ballett *Jeux* oder die Klavieretüden eine ganz besondere Bedeutung gewinnen, ohne daß den früheren, dem Mallarmé-Prélude, den Nocturnes oder den Bilitis-Liedern, geringeres Interesse gälte. Barraqués Arbeit — offenbar die Vorstudie zu einem größeren analytischen Werk, auf das man gespannt sein darf — ist, wie schon aus diesen Andeutungen ersichtlich, durchaus originell. Vielleicht ist sie etwas einseitig, denn der Verfasser neigt, trotz allen kritischen Bemerkungen, zu einer nicht unbedenklichen Heroisierung des von ihm so verehrten Komponisten, indem er die auf ihn einwirkenden Einflüsse — etwa den Borodins — bagatellisiert, Zeitgenossen — etwa Ravel — verächtlich behandelt und für gewisse Erscheinungen des damaligen Kunstlebens, Präraffaelitentum, Neuromantik, Jugendstil, namentlich deren literarische Exponenten Rosetti, Maeterlinck und d'Annunzio, wenig Verständnis zeigt. (Man kann die Werke dieser Dichter gewiß mit guten Argumenten kritisieren, ja sogar verdammten, aber man sollte doch auch verste-

hen, was einen Musiker wie Debussy an ihnen damals zur Vertonung reizte.)

Alle diese Einwände besagen aber sehr wenig gegenüber den offensichtlichen Vorzügen des Buches, der lebendigen Darstellung und der Qualität der (leider knappen) analytischen Versuche, namentlich über das *Prélude à l'après-midi d'un faune* und die symphonischen Skizzen *La mer*.

Eine Zeittafel, einige Zeugnisse, ein Werkverzeichnis sowie eine bemerkenswert gut gearbeitete Bibliographie, alle zusammengestellt von Helmut Riege, erhöhen den Wert des Buches.

Rudolf Stephan, Göttingen

Monika Lichtenfeld: Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1964. 234 S., im Anhang zwei Tropentafeln und ein „Zwölftonspiel“ für Klavier 1947. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 29.)

Über Zwölfton- und serielle Technik existiert ein umfangreiches Schrifttum. Hauers Theorie dagegen blieb bisher unvollständig dargestellt. Mehr als die Priorität und Originalität der letztgenannten verleiht ihre Nähe zu Vorstellungen der jüngeren Komponisten dieser Schrift überraschende Aktualität. Dies wird durch ständige Konfrontation der Gedanken Hauers mit denen — daneben antiquiert wirkenden — Schönbergs unterstrichen. Die Abschnitte *Grundlagen* und *Theorie der Zwölftontechnik* bringen über die Aspekte der Hauerschen Theorien hinaus alle wichtigeren unseres ganzen Jahrhunderts systematisch zur Sprache, auch die einer neuen Zwölftonschrift. Voran geht eine Skizze des Lebens von Hauer, es folgen Verzeichnisse und Register und der o. g. Anhang.

Stärke und Schwäche des Buches zugleich bedeutet der festumrissene Standort der Verfasserin: sie urteilt von den Erkenntnissen und Überzeugungen der Komponisten und Schriftsteller her, die die seriellen Verfahren entwickelt und überwachsen und damit eine selbständige Basis des Musikdenkens gewonnen haben. Stärke deshalb, weil hier die neuesten und scharfsinnigsten musiktheoretischen Leistungen innerhalb der Musik unseres Jahrhunderts liegen und weil dadurch das Buch ein charaktervolles Gesicht gewinnt, das mehr wert als so manche Scheinobjektivität ist.

Die Schwäche ist die Kritiklosigkeit der Verfasserin gegenüber dem eigenen Ansatz, dessen mögliche Bedingtheit nirgends angedeutet oder diskutiert wird. Beispiel dafür ist die Polemik gegen Schönberg, ihr soll hier entgegnet werden. Zunächst ist keineswegs bewiesen, daß alle Elemente eines Kunstwerks gleichen Differenzierungsgrad aufweisen müssen. Manche Werke Schuberts vereinen z. B. primitive Rhythmik mit kühner Harmonik, ohne daß auch nur im geringsten die ideale „Stimmigkeit“ solcher Partien bezweifelt werden könnte. Der grundsätzliche Denkfehler aber liegt darin, daß dem seriellen Denken nur solche Zeitordnungen als reflektiert, als konstruktiv bewältigt gelten, die zahlenhaft geordnet sind.

Die „Stimmigkeit“ eines Systems bedeutet für die Theorie viel, ja alles. Im Kunstwerk kann sie unvollständig bleiben, ohne die künstlerische Kraft des Werkes zu schwächen. Einige Elemente des Satzes werden in jedem Werk Übergangscharakter haben, wenn man den Standpunkt der Betrachtung entsprechend legt. Die Stimmigkeit der Elemente in den Werken Schönbergs kann weder mit tonalen noch seriellen Kriterien adäquat untersucht werden, sondern nur durch phänomenologische Analyse, die ihre Kriterien aus dem Werk selbst zu bilden hat. Denn Composition ist mehr als Theorie: schon in der ersten Realisation eines theoretischen Gedankens wirkt Imagination mit, die mittels des theoretischen Gedankens, den sie darstellt, nicht vollständig faßbar ist. Und oft genug wirkt Imagination als Verwirklichung nicht eines theoretischen Gedankens, sondern einer musikalischen Existenz. Vielleicht hat deshalb Hauer in den letzten Jahren nur noch Noten geschrieben, obwohl sich in seiner Musik besonders viel Theorie niederschlägt.

Wenn die Verfasserin schreibt: „Es ist überhaupt nicht einzusehen, was die Stimmigkeit zwölftontednischer Prinzipien — ein primär theoretisches Phänomen — mit dem Hören zu tun hat, das ein aus konkrete musikalische Gebilde herangetragener sekundärer Aspekt ist“, dann erhebt sich z. B. die Frage, aus welchen Kriterien heraus sie — mit und nach Stockhausen — die Erlebniszeit über die meßbare Zeit setzt? Wichtige und entscheidende Axiome jeder Musiktheorie liegen im Hören. Eine Theorie, die sich nur um systemeigene Kriterien bemüht,

kann ins Blitzblaue hinein phantasieren (wie es ja auch geschehen ist); sie macht es sich zu leicht und ist vergleichbar einem „kontrapunktischen“ Satz aus einem einzigen Element.

Eine Theorie, die entwickelt wurde, um Musik zu schreiben, bleibt ohne diese Musik unvollständig dargestellt. Leider fehlen phänomenologische Analysen ganz, auch das Verhältnis von Theorie und Komposition bei Hauer und Schönberg wird nicht untersucht.

Die angedeutete Problematik ist, wie gesagt, die des seriellen und postseriellen Musikdenkens. Die Verfasserin hat dieses Denken in beispielhafter Weise konzentriert dargestellt und auf Hauer angewendet. Umfassende Sachkenntnis und scharfsinnige Gedankenführung bewirken ein selten hohes Niveau und machen die Schrift zu einem wertvollen Beitrag gegenwärtiger Musiktheorie. Seine Bedeutung wird deutlich, wenn man bedenkt, wie selten heute Musikwissenschaftler von Rang über gegenwärtige Fragen arbeiten.

Erhard Karkoschka, Stuttgart

Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel Bd. III. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers von Reinhold Sietz. Köln: Arno Volk-Verlag 1964. 200 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 56.)

Die Ausgabe der Hiller-Briefe schreitet in beidenswertem Tempo voran und zeugt von dem hingebungsfreudigen Fleiß ihres Herausgebers. Der dritte Band, der insgesamt 216 Dokumente enthält, erfaßt nur sechs Jahre (1870–1875), das Zeitgeschehen wird also in größerer Dichte als in den vorangehenden Bänden durchleuchtet. Im Gegensatz zu den beiden vorausgehenden Bänden hat sich der Herausgeber diesmal nicht nur auf die Bestände des Kölner Hiller-Archivs beschränkt, sondern auch Hiller-Briefe anderer Bibliotheken aufgenommen. So bietet dieser Band mit 20 Hiller-Briefen den bisher stärksten Anteil an Eigenschreiben des Kölner Musikdirektors, was um so erfreulicher ist, als Hiller nicht nur ein amüsanter Plauderer, sondern durchaus ein zeitkritischer Kopf ist, dessen sicheres Urteil oft in sarkastischer Weise das Wesentliche der Dinge trifft.

Obwohl kein Brief, so gehört doch seine Besprechung von Wagners Buch *Über das Dirigieren*, die der Herausgeber (S. 18 ff.)

abdruckt, zu dem Köstlichsten, was nicht nur der vorliegende Band bietet, sondern was überhaupt zu dieser Schrift Wagners veröffentlicht wurde. Es ist bemerkenswert, wie klar, trotz aller Anerkennung der künstlerischen Bedeutung Richard Wagners, die Zeitgenossen seine menschlichen Schwächen und vor allem seinen hintergründigen Ehrgeiz durchschauten. Die Briefe bieten in dieser Hinsicht eine ganze Reihe recht aufschlußreicher Aperçus. Das mag einerseits an der antiwagnerschen Richtung des Hiller-Kreises liegen, gründet aber doch fraglos in der objektiven Einschätzung der damaligen Geschehnisse. Der einsichtsvolle Leser, der heute den notwendigen historischen Abstand zu den Ereignissen der damaligen Zeit gefunden zu haben glaubt, gewinnt bei der Lektüre der Briefe die Erkenntnis, daß dieser vielgerühmte historische Abstand häufig nichts anderes ist als der Verlust an detailliertem Wissen. In der viel ehrlicheren Intimität der brieflichen Mitteilung liegt überhaupt der Vorteil gegenüber der offiziellen, gedruckten Veröffentlichung, die nicht selten in opportuner Absicht zustande kam oder unter dem Drängen der Verleger zu einer „eifertigen Arbeit“ wurde. Sagt doch kein Geringerer als Eduard Hanslick in einem Brief an Hiller (S. 174): „Wenn die Leser jedesmal den bitteren Zwang kennen würden, unter welchem man eilig schreibt!“ Dieses Dahinterleuchten hinter die Ereignisse macht die Briefedition auch heute noch zum unentbehrlichen Requisite ernsthaften Forschens.

Wir zählen in dem vorliegenden Band 91 Briefschreiber, darunter die Namen von Marie d'Agoult, Johannes Brahms, der sich als „eifriger und vergnügter Zuhörer“ von Johann Strauß entpuppt, Max Bruch, Jacob Burckhardt, Luigi Cherubini (ein Brief aus dem Jahre 1834), Eduard Devrient, Friedrich Gernsheim, François Gevaert, Eduard Hanslick, Adolf Henselt, Heinrich Hoffmann, Joseph Joachim, Franz und Vincenz Lachner, Rochus Freiherr von Liliencron, Ernst Rudorff, Clara Schumann, Julius Stockhausen u. v. a. Da der Herausgeber seinem Prinzip treu bleibt, das allzu Ephemere zu eliminieren, wirkt der Band erfreulich geschlossen und bietet dem Leser einen großen Reichtum an Zeitschilderungen und Persönlichkeitsdokumenten. Man schlägt kaum eine Seite auf, die nicht zu

fesseln vermag. In knappen, aber instruktiven Zwischentexten führt der Herausgeber seinen Leser durch das Geschehen und lenkt ihn auf die wichtigsten Mitteilungen hin. Notwendige Erklärungen und Ergänzungen findet man in den Anmerkungen. Man spürt von Seite zu Seite, daß der Herausgeber über glänzende Kenntnisse der Zeit verfügt und aus dem Vollen schöpfen kann.

Bemerkenswert sind u. a. die Ausführungen Constantin Sanders, des Leiters des Verlages Leuckart, über die Bachbearbeitungen von Robert Franz (S. 82 f.), die Erfahrungen, die Louis Sellier bei der Aufführung alter Musik, namentlich Bachs Passionen sammelt (S. 157 f.: „*Vous voyez qu'il en coûte cher à Paris pour monter ces chefs d'oeuvre de musique chorale*“); nicht zuletzt gewinnt die Ansicht Hanslicks dem Leser ein Schmunzeln ab, wenn ihm die Beschäftigung mit der alten griechischen Musik (anläßlich des Erscheinens von Gevaerts *Histoire*) einen Todesschreck einjagt und sie ihm als eine „*edle Donquixotterie*“ unbegreiflich erscheint. Oft sind es kurze, hingeworfene Bemerkungen, in denen sich manch treffsicheres Urteil spiegelt, so wenn Rudorff über Scharwenka sagt, er sei „*schon gründlich überlitzet*“, oder wenn Hiller, in der Erwartung, Wagner eines seiner Werke dirigieren zu sehen, meint, das interessiere seine Gegner wie Anhänger um so mehr, „*als er sich hierzu eines Tactirstabes, und nicht deutscher Prosa*“ bediene. Wagners Auftreten in Wien (1875) schildert die Sängerin Mathilde Marchesi: „*Wagner hat Publikum, Sänger, Chor, Orchester etc. aus Rand und Band gebracht. Die Sänger liegen wie die Mücken am Boden, das Orchester ist zu todt müde, der Direktor ist gekränkt und beleidigt, das Publikum klagt über Magenkrämpfe wegen der Länge der Oper, in einem Wort, die Wagner Krankheit ist über Wien hereingebrochen. Heute berichten die Journale, daß er Dienstag abreisen werde, doch glaube ich noch nicht daran. König Richard thront zu behaglich im Hôtel Impérial*“. Wie prophetisch klingen die Worte August Wilhelmjs (1874): „*Chopin wird noch acceptirt; aber sie fangen schon an, die Epigonen, den guten Chopin „salonmäßig“ zu nennen. In Zukunft werden die Musiker so sehr Verstandesmusik treiben müssen, daß sie noch selbst darüber ihren eigenen verlieren werden*“.

Heinz Becker, Bochum

Friedhelm Zwickler: *Frater Marianus Königspurger OSB (1708—1769)*. Ein Beitrag zur süddeutschen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät der Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz 1964. 298 S. (Dissertationsdruck.)

Diese grundlegende, auf sorgfältigen Quellenstudien basierende Würdigung von Leben und Werk des fruchtbarsten Komponisten Marianus Königspurger schließt eine empfindliche Lücke in der Erforschung der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts und dürfte deshalb von vielen Fachgenossen lebhaft begrüßt werden.

Marianus (eigentlich: Johann Erhard) Königspurger, Sproß einer oberpfälzischen Instrumentenmacherfamilie, wurde in das Benediktinerkloster Prüfening bei Regensburg aufgenommen, wo er 1734 die Gelübde ablegte. Mit Geschick weiß der Verfasser den „Kleinmeister“ in die musikalische Umwelt einzuordnen, indem er, ausgehend von Erwähnungen Königspurgers in Vorreden zu eigenen Werken, verschiedene von dessen ähnliche Ziele verfolgenden Vorläufern und Zeitgenossen in knappen Zügen charakterisiert. Dieser Rahmen bildet die Voraussetzung für die detaillierte Besprechung des rund 25 Opera (durchwegs Sammlungen) zählenden, fast ausschließlich bei Lotter in Augsburg erschienenen Gesamtwerkes.

Königspurger huldigt dem für seine Zeit typischen „*polyphon-homophonem Mischstil*“, der, unter Beziehung von Instrumenten, auf den kontrastierenden Wechsel von Tutti- und Solopartien abzielt. Von der „*äußerst gleichförmig*“ anmutenden Besetzung (vier Singstimmen, zwei Violinen, Streichbaß und Orgelcontinuo) wird selten abgewichen; meistens können dazu Blechbläser und Pauke nach Belieben ergänzt werden. Die Melodik weist oft volkstümliche Züge auf. Ausführlich behandelt Zwickler namentlich die zahlreichen Messen-Sammlungen. Besondere Erwähnung verdienen unter anderen die „*Credomessen*“, von denen möglicherweise auch Mozart Anregungen empfangen hat, sowie die „*Pastoralmessen*“, womit Königspurger auf dem Gebiete der Messkomposition „*eigenständige Beiträge*“ geliefert hat. Auch in den Offertorien, Vespern, Litaneien, Hymnen und den übrigen geistlichen Werken ist er immer bestrebt, „*die Würde der Kirchenmusik zu wahren*“.

In ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen sind Königspergers Instrumentalkompositionen, die zum Teil ebenfalls für den kirchlichen Gebrauch bestimmt sind. Einzelne Orgel- und Klavierkompositionen (u. a. *Fingerstreit oder Clavierübung 1760*) liegen in Neudrucken vor.

Außer instruktiven Notenbeispielen und einer Zusammenstellung der „freien Reintexte“ umfaßt der Anhang namentlich wertvolle Literatur- und Bibliotheksverzeichnisse sowie ein nach Gattungen geordnetes Thematisches Verzeichnis. Königspergers Oeuvre hat eine erstaunlich große Verbreitung erfahren, und wenn die Arbeiten für das RISM dereinst abgeschlossen sein werden, dürfte die Liste der Fundorte wohl noch erhebliche Erweiterungen erfahren. Einstweilen sei nur ergänzend beigelegt, daß das abgelegene Frauenkloster St. Johann in Müstair (Graubünden) Stimmbücher zu den Opera IV, XIII und XXI besitzt. Auch darf vielleicht vermerkt werden, daß zu op. XVIII die Zentralbibliothek Luzern drei Stimmbücher (Organo, Cornu I und Cornu II) aufbewahrt und zu op. XXV noch die Violoncello-Stimme; dagegen fehlt bei dem vom Verfasser als vollständig gemeldeten Solothurner Exemplar zu op. XXIV leider die erste Violine.

Zwickler hat Leben und Werk Königspergers mit großer Gewissenhaftigkeit eingehend dargestellt, und seine Arbeit hinterläßt einen vorzüglichen Eindruck.

Hans Peter Schanzlin, Basel

Richard Strauss-Bibliographie. Teil I. 1882—1944. Bearbeitet von Oswald Ortner. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Franz Grasberger. Wien: Georg Pradner Verlag 1964. 123 S. (Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek. Neue Folge. Dritte Reihe. 2. Band.)

Dieser 1. Teil einer Richard Strauss-Bibliographie sollte, wie das Geleitwort besagt, eigentlich zum 80. Geburtstag des Meisters erscheinen, doch konnte das Vorhaben seinerzeit infolge der Kriegsergebnisse nicht verwirklicht werden. Umsomehr gebührt der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek aller Dank dafür, daß sie den Band noch rechtzeitig zum Strauss-Zentenarium bereitgestellt hat. Nicht geringeren Dank aber verdient der Herausgeber, der die gewiß nicht leicht zu

bewältigende Aufgabe übernommen hatte, das nach dem frühen Tode des Bearbeiters in der Wiener Stadtbibliothek aufbewahrte Manuskript für den Druck einzurichten.

Einer Rechtfertigung bedarf diese erste Strauss-Bibliographie nicht: sie war ein dringliches Desiderat. Auf brauchbare Vorarbeiten konnte der Bearbeiter nicht zurückgreifen. Umso höher ist es zu veranschlagen, daß ihm die Lösung der Aufgabe, das weitverstreute, zu einem nicht geringen Teil in Form von Zeitungskritiken und an entlegenen Stellen publizierten Aufsätzen u. ä. vorliegende Schrifttum zum Thema Richard Strauss zu sammeln und zu erfassen — wobei freilich, wie er bekennt, „die angestrebte Vollkommenheit kaum annähernd zu erreichen war“ (Vorwort) —, dann jedoch dieses zu sichten und manches weniger Wichtige, weniger Wertvolle wieder auszuscheiden, im Ganzen sehr gut geglückt ist. Auch die Gliederung des Inhalts erscheint durchaus sinnvoll gewählt: 34 Seiten mit 573 Titeln sind der Künstlererscheinung gewidmet (*Das Gesamtbild — Der Komponist — Der Dirigent — Der Wiener Staatsoperndirektor — Persönliche und künstlerische Beziehungen*; die ersten beiden Abschnitte sind noch mehrfach untergegliedert), 8 Seiten mit 121 Titeln dem Leben (*Biographien — Biographische Einzelheiten — Festwochen und Festaufführungen — Bibliographisches*), und 70 Seiten mit 1021 Titeln dem Werk, wonach ein Anhang *Schriftliche und mündliche Äußerungen Strauss' und ihr Widerhall* sowie *Briefwechsel* erfaßt. In jedem Abschnitt resp. Teilabschnitt ist der Bearbeiter chronologisch (nach Jahren) und dann alphabetisch vorgegangen. Sobald ein Aufsatz o. ä. sich als zu zwei oder mehreren Themen gehörig erwies, erscheint er doppelt oder auch mehrfach; leider fehlen dabei jegliche Querverweise. Die Titelaufnahme ist, sieht man von der abgekürzten Schreibweise der Autoren-Vornamen ab, nach allgemeinen bibliographischen Prinzipien erfolgt; Zusätze des Bearbeiters stehen in eckigen Klammern; auf Chiffrierungen von Zeitschriftentiteln u. ä. wurde grundsätzlich verzichtet und Abkürzungen höchst sparsam verwendet (Jg., Nr. und S.).

Werke, zu denen Literatur (und seien es Aufführungs- und Publikationsrezensionen) nicht oder nicht allgemein bekanntgeworden ist, wurden vom Bearbeiter nicht ein-

zeln berücksichtigt: frühe Orchesterwerke (Symphonie d-moll, Hornkonzert Es-dur op. 11, Konzertouvertüre c-moll, Burleske d-moll für Klavier und Orchester), Kammermusik (Streichquartett A-dur op. 2, Suite B-dur op. 4, Cellosonate F-dur op. 6, Serenade Es-dur op. 7, Klavierquartett c-moll op. 13), Klaviermusik (Klavierstücke op. 3, Klaviersonate h-moll op. 5, Stimmungsbilder op. 9), einzelne Chorwerke (op. 42 und 45), sämtliche Klavier- bzw. Orchesterlieder mit Ausnahme der Opera 33 und 77, sowie schließlich eine Reihe von Werken ohne Opus-Zahl — hier erscheint eine Nachlese erfolgversprechend. Vom op. 50 (*Feuersnot*) an empfiehlt es sich, außerdem die Literaturangaben bei E. H. Mueller von Asow (Thematisches Werkverzeichnis) heranzuziehen, die in vielen Fällen, vor allem bei den „großen“ Werken, eine ganze Anzahl weiterer Aufführungsbesprechungen u. ä. bieten.

Mit seinen 1763 Titeln bildet der Band, dessen die Jahre 1944—1964 umfassende Fortsetzung im Geleitwort bereits angekündigt wird, ein zwar nicht umfassendes, aber doch grundlegendes und insofern überaus nützliches Nachschlagewerk, das für den Strauss-Forscher unentbehrlich ist. Die Information ist im allgemeinen genau und zuverlässig. Wenn trotzdem eine Liste *Addenda et Corrigenda* zusammengestellt werden konnte, so vermag diese doch den grundsätzlich hohen Wert des von einem 10seitigen Register (Personen, Orte, Sachen, Werktitel) abgerundeten Bandes nicht zu mindern.

Addenda (Alleinstehende Zahlen bedeuten laufende Titelnummern):

13 : T., D.F. lies als T[ovey], D.F. — 181 : vgl. 248 (Nachdruck). — 207 : vgl. 217 (2. Auflage). — 238 : [betr. op. 55 *Bardengesang*]. — 318 : S. 26—53. — 319 : vgl. 575, 722, 819, 930 und 977. — 327 : maschinenschriftlich. — 359 : vgl. 574, 687, 692, 697, 704, 710, 734, 748, 763, 785 und 851. — 362, 363, 399, 400 : vgl. 402 (Teildruck). — 390, 1130 : maschinenschriftlich. — 401 : vgl. 406 (Buchausgabe). — 529 : vgl. 286, 526, 532, 537, 538, 486, 617 und 856. — 533 : vgl. 541 (Buchausgabe). — 562 (bei Nr. 3) : S. 163—176. — 564 : vgl. 248 (Nachdruck). — 688 : auch in E. Hanslick, *Fünf Jahre Musik*, Berlin ²/1896, S. 202—204. — 689 : auch in E. Hanslick, *Aus neuer und neuester Zeit*, Ber-

lin ²/1900, S. 80—83. — 695 : auch in E. Hanslick, *Fünf Jahre Musik . . .*, S. 178—181. — 706 : auch in E. Hanslick, *Fünf Jahre Musik . . .*, S. 219—222. — 732 : auch in E. Hanslick, *Am Ende des Jahrhunderts*, Berlin ²/1896, S. 198—201. — 738 : auch in E. Hanslick, *Am Ende des Jahrhunderts . . .*, S. 265—271. — 909, 1082 : auch in P. Marsop, *Neue Kämpfe*, München 1913, S. 108—151. — 991 : Max Hesse Verlag — 1017—1019 : vgl. 1052. — 1105 : vgl. 1106 (Separatdruck). — 1149 : vgl. 1257 (Nachdruck). — 1195 : vgl. 1196 (Separatdruck). — 1235 : auch in L. Schmidt, *Musikleben der Gegenwart*, Berlin 1922, S. 37—40. — 1290 : vgl. 1326 (Nachdruck). — 1351, 1352 : vgl. 1394 (Nachdruck). — 1366 : auch in L. Schmidt, *Musikleben . . .*, S. 114—122. — 1450 : vgl. 1451 (Buchausgabe). — 1510 : Münchner Dissertation. 1934. — 1728 : vgl. 1733. — 1733 : erstmals in *Neue Freie Presse* (Wien), 25. XII. 1910. — 1730 : erstmals in *Vossische Zeitung* (Berlin), Morgenausgabe 22. II. 1914. — 1735 : erstmals in *Neues Wiener Journal*, 22. VI. 1922. — 1744 (zum Buchtitel): [Berlin: E. Adler 1931]. — 1752 : erstmals in *Dresdner Anzeiger*, 29. IV. 1934.

Nach 322 : P. Ehlers, *Vom dramatischen Strauss*, in: *Musik und Kultur*. Festschrift zum 50. Geburtstag Arthur Seidls, herausgegeben von B. Schuhmann, Regensburg: Bosse 1913, S. 180—198. — nach 359 : Th. Schäfer, *Richard Strauss als Symphoniker*, in: *Richard Strauss-Woche München 1910*, Festschrift, S. 86—97. — nach 679 : Th. Müller-Reutter, *Lexikon der deutschen Konzert-Literatur* [I], Leipzig: C. F. Kahnt 1909, S. 597—622; W. Külz, *Richard Strauss. Ein Verzeichnis seiner Werke und der einschlägigen Literatur*, in: *Richard Strauss-Woche München 1910*, Festschrift, S. 108—113. — nach 722 : A. Seidl, „*Guntram*“, in: *Richard Strauss-Woche München 1910*, S. 77—85, auch in A. Seidl, *Straussiana*, Regensburg: Bosse 1913 (vgl. 248). — nach 750 : A. Seidl, *Also sang Zarathustra*, in: A. Seidl, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst*, Regensburg: Bosse 1920, S. 116—173. — nach 766 : A. Seidl, *Ein „Intermezzo“*. „*Enoch Arden*“, *Überbrettelei* und „*Feuersnot*“, in: A. Seidl, *Straussiana* (vgl. 248). — nach 1185 : A. Seidl, *Das Ariadne-Problem*, in: A. Seidl, *Straussiana* (vgl. 248).

S. 51 bei op. 38: Übersetzung von A. Strodsmann, Uraufführung: München, 24. III. 1897 (E. von Possart, R. Strauss). — S. 73 bei op. 60, 3. Fassung: Freie Bühnenbearbeitung in drei Akten von H. von Hofmannsthal; die Uraufführung dirigierte Einar Nilson. — S. 91 bei op. 66: Für Singstimme mit Klavierbegleitung, Uraufführung: Berlin, 1. XII. 1926 (S. Johannsen, M. Raucheisen). — S. 95 bei op. 75: „Wiener Fassung“, Uraufführung: Salzburg, 14. VIII. 1933 (Dirigent: Clemens Krauss). — S. 99 bei op. 77: Für Singstimme und Klavier, Uraufführung: Wien, 5. VI. 1929 (K. von Pataky, R. Strauss).

Corrigenda:

362, 399: statt . . . in der Sinfonischen Dichtung von Richard Strauss lies . . . in den Sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss mit besonderer Berücksichtigung seiner Bühnenwerke; mithin gehört diese Arbeit auch in den Abschnitt *Der Operndramatiker* (zwischen 336 und 337). — 529 (vgl. 286, 526, 532, 537, 538, 586, 617 und 856): E. Gehring ist nicht Verfasser, sondern Herausgeber des Buches (529). — 574, 687, 692, 697, 704, 710, 734, 748, 763, 785 und 851: H. Walden ist nicht Verfasser, sondern Herausgeber dieses Musikführers (359). — 575, 722, 819, 930 und 977: G. Gräner ist nicht Verfasser, sondern Herausgeber dieses Musikführers (319). — 616: statt S. 160—195 lies S. 177—185. — 1042: statt S. 160—195 lies S. 168—177. — 1640, 1641: statt Schmidt-Garres lies -Garre.

S. 44 bei op. 14: Uraufführung 8. III. 1887 (statt 1886). — S. 47 bei op. 25: streiche das Wort *Oper*. — S. 48 bei op. 28: lies . . . in *Rondeauf*form (statt . . . in *Rondo*form). — S. 50 bei op. 34, 2: Uraufführung 1899 (statt 1903). — S. 62 bei op. 55: Uraufführung 6. II. (statt 25. I.) 1906. — S. 81 bei op. 62: lies *Für 4 Solostimmen und 16stimmigen gemischten Chor a cappella* (statt *Für gemischten Chor a cappella* und vier Solisten). — S. 88 bei op. 65: lies *Oper in drei Akten von . . .* (statt *Dichtung von . . .*). — S. 94 bei op. 73: lies *Für Klavier (linke Hand) und Orchester* (statt *Klavierkonzert für die linke Hand allein und Orchester*); Uraufführung 6. (statt 14.) X. 1925. — S. 95 bei op. 74: lies *Symphonische Etuden in Form einer Passacaglia für Klavier (linke Hand) und Orchester* (statt *Symphonische Klavieretuden in Form*

einer *Passacaglia* für die linke Hand allein und Orchester). — S. 100 bei op. 79: lies Krauss (statt Krauß). — S. 104 bei op. 83: lies *Heitere Mythologie in drei Akten von Joseph Gregor (nach einer Idee von H. von Hofmannsthal)* (statt *Oper von Joseph Gregor*). — S. 107 bei Idomeneo: lies *Opera seria in drei Akten von W. A. Mozart, nach dem Italienischen des G. Varesco. Vollständige Neubearbeitung von . . .* (statt *Bearbeitung der Oper Mozarts von . . .*).

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Walter Thomas: Richard Strauss und seine Zeitgenossen. München—Wien: A. Langen—G. Müller (1964). 391 S.

Überblickt man die verdienstvolle Zusammenstellung der Briefausgaben im Artikel Strauss der MGG, so wundert man sich nicht, daß erst jetzt, zum Jubiläum, es unternommen wurde, die Dokumente über das vielschichtige Verhältnis von Strauss zu den Zeitgenossen (die bedeutendsten Namen nennt schon der Umschlag) zu sichten und darzustellen. Das Unternehmen ist durchaus gelungen. Der Verfasser, der sich bereits Ende der 1940er Jahre durch Erinnerungsbücher als erfahrener Theaterfachmann — 1941—44 war er kommissarischer Leiter der Wiener Staatsoper — auswies, war auch als persönlicher Freund (wie ein faksimilierter Brief des Meisters aus dem Jahre 1943 beweist) Strauss', auch Pfitzners, Hauptmanns und vieler großer Dirigenten, berufen, dieses Buch, auch auf Grund vieler anderer persönlicher und ungedruckter Quellen (so aus dem Garmischer Archiv), zu schreiben, ein verdienstvolles Werk, das manchen neuen Zug zu dem Charakterbild des Menschen und Musikers Strauss bringt und sich seinen Schwächen gegenüber keineswegs blind verhält. Daß der Meister bei seinem Selbstbewußtsein und seiner impulsiven Natur manches Augenblicksurteil verschuldete, es später irgendwie berichtigte, womöglich widerrief, wenn auch selten bereute, da er sich der inneren Geradlinigkeit seiner Einstellung bewußt war, sagt nichts gegen seinen Gerachtssinn, dem er z. B. im Falle Charpentier (S. 116) bis zuletzt treu blieb; man denke auch an die Sorgfalt, mit der er in Berlin im Weltkrieg die neunte Symphonie des ihm durchaus wesensfremden Bruckner einstudierte, was man ihm, wie der Rezensent aus eigener Erfahrung bestätigen kann, mit

völliger Gleichgültigkeit vergalt. In manchen Fällen kommt es für die Darstellung mangels Quellen oder zu flüchtiger Beziehung zu einem non liquet. Es ist nicht zu leugnen, daß besonders der ältere Strauss, nicht nur aus Ablehnung, sondern auch aus dem Bewußtsein eigenen Wertes und der augenblicklichen Nutzlosigkeit, schwieg, wie er denn auch im öffentlichen Stellungnehmen, ungleich Pfitzner, sparsamer wurde.

Die Einteilung ist klar und übersichtlich. Im ersten Teil erlebt man Strauss als „Bürger, Zeitgenossen und Homo domesticus“, dann als Freund und Kritiker Bayreuths. Besonderes Interesse verdient des Meisters Verhältnis zu den deutschen und ausländischen Fachgenossen. Unter diesen erscheinen im Zuge vieler Halbvergessenen als mehr „peripher“ auch Namen wie Wolf, Reger, Wolf-Ferrari, Puccini, Tschaikowski, Debussy, Ravel, Sibelius, Schönberg, Hindemith und Strawinsky. Es schließen sich an die „Denker, Dichter und Maler seiner Zeit“. Ein zweites ebenso langes Kapitel behandelt in breitem Rahmen die „Dioskuren und Antipoden“. Voran steht der „Zeitgemäße und der Unzeitgemäße“, also das ambivalente Verhältnis zu Mahler, ihre, besonders Mahler bewußten, Gemeinsamkeiten und, mehr noch, Gegensätzlichkeiten in Welt- und Lebens-, weniger Musikanschauung. Es folgt, auch als Vorarbeit zu dem noch ungeschriebenen Kapitel Hauptmann und die Musik, die geisteswie charaktergeschichtlich ergiebige Parallele Strauss—Hauptmann, deren direkte Beziehungen nicht bedeutend waren. Den größten Umfang nimmt der nicht einmal ambivalente Kontakt zu Pfitzner ein, vielleicht das Beste, was bisher darüber gesagt werden konnte. Der Abschnitt über den „Straußianer G. B. Shaw und die Londoner Kritik“ faßt die Ergebnisse der nicht unbedeutlichen Literatur übersichtlich zusammen. Dankenswert vor allem ist die Rechenschaft über die mehr als vier Jahrzehnte währende, bewußt geheim gehaltene Berührung mit Rolland, wahrhaft der Typus eines „deutsch-französischen Dialogs“, bemerkenswert schon wegen der Erschließung etwas entlegener, vorwiegend französischer Quellen. Daß Thomas Mann und Strauss, die sich persönlich eher mieden als suchten, von Anfang an „zwei unbrüderliche Zeitgenossen“ waren, macht das letzte Kapitel des zweiten Teils ohne Umschweife klar.

Angesichts der Fülle von Belesenheit, Spürsinn, Kritik und persönlicher Erfahrung ist hier ein Hinweis oder gar eine Stellungnahme zu Einzelheiten nicht möglich; ebenso wenig zum dritten Teil, der die „Helfer in der Werkstatt“ vorstellt, also die Textautoren Hofmannsthal, Zweig und Gregor. Auch hier zeigen sich in ansprechender, anekdotisch nicht überwürzter Darstellung die weitreichenden praktisch-musikalischen und musikgeschichtlichen Kenntnisse des Autors und sein auch im menschlichen Bereich unbestechlicher Sinn.

Vielleicht bedarf es nicht mehr der Versicherung, daß Strauss in seinem zahlenmäßig noch nicht abschätzbaren Schreiben — Thomas konnte außer dem faksimilierten keinen einzigen vollständigen Brief bringen — zu den größten Briefschreibern unter den Musikern gehört, nicht nur Reger und Pfitzner, sondern auch Mahler überlegen.

Zu bedauern ist, daß dem als menschlich-künstlerisches Porträt wie als europäisches Panorama gleich ergiebigen Buch neben der Zeittafel und dem gewissenhaften Register keine Quellenübersicht zur Seite steht. Hoffentlich wird das in der zu erhoffenden Neuaufgabe nachgeholt. Auf einiges sei hingewiesen: War der Bajuware Reger, der unentwegt „nach links ritt“, wirklich ein Pessimist? Mit Thuille war Strauss später zerfallen (vgl. F. Munter, *Thuille*, 1923, S. 32 u. 33). Zum Pfitznerkapitel wäre die (angebliche?) Ergriffenheit von Strauss nach einer der ersten *Palestrina*-Aufführungen zu erwähnen (vgl. A. Seidl, *Pfitzner*, 1921, 111 ff.). Gewiß möchte mancher Leser den genauen Titel jener dreibändigen Monographie kennen lernen, die 1907/09 fünfzig Komponisten behandeln soll.

Auf das geplante Buch des Verfassers über Strauss' Verhalten zu dem „Riesenkomples der Interpreten“ darf man mit Recht gespannt sein.
Reinhold Sietz, Köln

Beiträge zu einem neuen Telemannbild. Konferenzbericht der 1. Magdeburger Telemann-Festtage vom 3. bis 5. November 1962, hrsg. vom Arbeitskreis G. Ph. Telemann im deutschen Kulturbund Magdeburg. Magdeburg 1963. 96 S.

Der 1961 in Magdeburg gegründete Arbeitskreis G. Ph. Telemann legte bei den 1. Magdeburger Telemann-Festtagen zum erstenmal in größerem Rahmen Rechenschaft über seine Ziele und seine bisherige

Arbeit ab. Im Mittelpunkt der Festtage standen Aufführungen bekannter und anerkannter Werke des in Magdeburg geborenen Komponisten; ferner wurde eine wissenschaftliche Konferenz durchgeführt, deren Vorträge und Diskussionsreferate in dem vorliegenden Heft zusammengefaßt sind. Vorangestellt ist ein Geleitwort M. Schneiders, der 1908 mit der Edition der Kantate *Ino* sowie des Oratoriums *Der Tag des Gerichts* in DDT 28 und vor allem mit dem inhaltsreichen Vorwort dieses Bandes eine Telemannforschung ins Leben gerufen und die Forderung nach einem neuen, fundierten Telemann-Bild erhoben hatte. Diese Anregung ist zwar in den 1920er und 30er Jahren von vielen Seiten aufgegriffen worden, doch brach die Entwicklung 1945 ab, so daß M. Schneider nun nach 54 Jahren immer noch nicht mehr als nur die Hoffnung ausdrücken konnte, daß wir uns der Zeit nähern, in der Telemanns kompositorisches Schaffen übersehen und kritisch gewürdigt werden kann.

Die wissenschaftliche Konferenz stand unter der Leitung von E. H. Meyer, der in einem eigenen Referat (*Zur Telemann-Deutung*) Telemanns Anteil an der Ausbildung eines „*emotionell vertieften, eleganteren und persönlicheren Ausdrucksstils*“ herausstellt und die Vielfalt des musikalischen Ausdrucks, der Formgebung und der Instrumentierung unterstreicht. — K. Wilkowska-Chominska geht in ihrem Referat zunächst den Wechselbeziehungen zwischen deutscher und polnischer Musik seit dem 16. Jahrhundert nach und vergleicht dann eingehend diejenigen Werke Telemanns, die dieser selbst als „*polnisch*“ bezeichnet hat, in Rhythmik und Melodik mit polnischen Tanzweisen aus deutschen und polnischen Quellen. Als besondere Überraschung konnte die Referentin mit zwei im Kloster Grüssau (Gryzobór) aufgefundenen, in Lautentabulatur aufgezeichneten Suiten bekanntmachen, die Telemann vermutlich in seiner Sorauer Zeit komponiert hat und von denen eine den Titel *Partie Polonoise* führt. — In seinem Überblick über Telemanns Hamburger Opernschaffen weist H. Chr. Wolff insbesondere auf die Mannigfaltigkeit der Opernstoffe und der musikalischen Ausdrucksmittel hin. Die Problematik der Übersetzung italienischer Rezitative wird am Beispiel der Bearbeitungen Händelscher Opern aufge-

zeigt, die Telemann in Hamburg in deutscher Sprache aufführen ließ; die Rezitative wurden dabei nicht nur übersetzt, sondern man hielt es für nötig, sie neu zu komponieren. — Auf Telemanns Verhältnis zur Intervall- und Akkordlehre seiner Zeit geht das Referat von G. Fleischhauer ein. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen die „*ungewöhnlichen und fremden*“ melodischen Intervalle, die Telemann als „*Gewürz*“ dort verwendet wissen wollte, wo die Stärke der Gemütsbewegung es erfordert; auch die wohl disponierten harmonischen Rückungen und enharmonischen Verwechslungen finden vom Text her ihre Motivierung. Der Hinweis des Referenten, daß sich auch in der Instrumentalmusik Belege für die reiche Harmonik Telemanns finden, läßt weitere Untersuchungen auf diesem Gebiet erhoffen, die zu einem besseren Verständnis auch der instrumentalen Klangrede führen können. W. Maertens, der für eine Aufführung bei den Telemann-Festtagen die Ouvertüre *F-dur* für 4 Hörner, 2 Oboen, Fagott und Streicher nach der Rostocker Handschrift spartiert und bearbeitet hatte, geht im letzten Referat auf diese Charaktersuite näher ein und findet durch seine Interpretation der Binnengliederung die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Sätze. Weiterhin zeigt er auf, mit welchen Mitteln Telemann den Charakter der einzelnen Sätze zum Ausdruck bringt. — In einem vermutlich für ein größeres Publikum bestimmten Festvortrag weist W. Siegmund-Schultze zahlreiche fortschrittliche Stilmerkmale in Telemanns Kompositionen nach, wobei in erster Linie Beispiele aus den bei den Festtagen aufgeführten Werken herangezogen werden. Kurz werden auch die Lebensstationen Telemanns charakterisiert (hier hat allerdings die in Fluß befindliche Telemannforschung inzwischen einige neue Akzente gesetzt; so wird man nicht mehr davon sprechen können, daß Telemann in Hamburg seit 1721 „*ein im wesentlichen beschauliches Leben*“ geführt habe, und die „*typischen Möglichkeiten und Beschränkungen der Zeit des Absolutismus in all seinen Widersprüchen*“ spiegeln sich nur insofern in seinem Leben, als er schon seit seinen Leipziger Studentenjahren gegen diese Beschränkungen offen und überall mit Erfolg opponiert und das Musikleben entscheidend umgestaltet hat). — Im Anhang des vorliegenden Heftes findet sich das bisher um-

fassendste Verzeichnis des Telemann-Schrifttums, das W. Hobohm zusammengestellt und in eine übersichtliche Ordnung gebracht hat.

Erfreulicherweise ist das Schlußwort der Festtage, mit dem W. Siegmund-Schultze aufforderte, das Begonnene weiterzuführen und auch unbekannte Werke Telemanns bekanntzumachen, auf fruchtbaren Boden gefallen. Bereits 1965 fanden die zweiten Magdeburger Telemann-Festtage statt, bei denen u. a. die Oper *Sokrates* (in der Einrichtung von B. Baselt, der das Werk auch in der Telemann-Ausgabe im Neudruck veröffentlicht), die *Lukaspassion* 1728 und eine Kapitänsmusik (unter dem Titel *Friedens-Oratorium*, eingerichtet von W. Maertens) sowie die für diese Gelegenheit von G. Wohlgemuth komponierten Orchestervariationen über das Lied *Das Frauenzimmer* zur Aufführung gekommen sind. Auch für die Gedenkfeiern zum 200. Todestag Telemanns im Jahre 1967 bereitet der von Generalmusikdirektor G. Schwiens geleitete Arbeitskreis Aufführungen unbekannter Werke Telemanns vor. Martin Ruhnke, Erlangen

Musica Divina. Kirchenmusikalische Werke für Praxis und Forschung, hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung Regensburg von Bruno Stäblein. Heft 15: Tomás Luis de Victoria: Missa pro Defunctis cum Responsorio Libera me Domine, sex vocibus, hrsg. v. Rudolf Walter. Heft 16: Allardo: Missa quatuor vocum, hrsg. v. August Scharnagl. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1962. III, 24 und (II), 16 S.

Es ist das Verdienst R. Walters, das sechsstimmige Requiem von Victoria, das als das letzte Werk des großen spanischen Meisters überhaupt gilt, in einer der Wissenschaft und der Praxis dienenden Editionsreihe einem größeren Kreis von Musikforschern und Musikausübenden zugänglich gemacht zu haben. Victoria hat diese Totenmesse zur Beerdigung der Gemahlin Kaiser Maximilians II., Maria, wahrscheinlich 1603 komponiert und dann — wie er in der Vorrede selbst sagt — für den Druck im Jahre 1605 noch einmal überarbeitet. Überliefert ist nur die zweite, überarbeitete Fassung. Die Druckvorlage hat der Herausgeber nach dem in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia in Rom aufbe-

wahrten Notendruck angefertigt. Der Herausgeber wird wohl seine Gründe gehabt haben, im Vorwort nur diesen einen Druck zu nennen. Der Vollständigkeit halber geben wir die Fundorte auch der anderen Druckexemplare dieses Requiems an: Rom, Conservatorio di Musica S. Cecilia; Rom, Laterano S. Giovanni in Laterano; Segorbe, Archivo de la Catedral; nach Eitners Quellen-Lexikon außerdem noch Regensburg, Proskesche Musikbibliothek.

Verlag und Herausgeber haben sich mit Erfolg bemüht, einen deutlichen und ohne Mühe lesbaren Notentext herzustellen und in die Entstehungsgeschichte des Requiems, in das Werk selbst und in das Leben des Komponisten einzuführen. Um so mehr ist es zu bedauern, daß der Herausgeber aus liturgisch-aufführungspraktischen Erwägungen sich nicht dazu entschließen konnte, die Quelle als Ganzes zu edieren. Zwar hat der Verlag Pustet auch die ausgelassenen Sätze als Blattpartiturdruke im Verlagsprogramm: die sechsstimmige Motette „*Versa est in luctum*“, Regensburg 1962, und die vierstimmige Lectio II „*Taedet animam meam*“, Regensburg 1956; aber die Begründung des Herausgebers für das Fehlen dieser Stücke, beide hätten ihren liturgischen Platz in der Matutin und diese würde in der heutigen Praxis bestenfalls choraliter gesungen, kann im Hinblick auf den wissenschaftlichen Charakter dieser Ausgabe nicht überzeugen. — Allzuviel Mühe hat sich der Herausgeber damit gemacht, im Kritischen Bericht sämtliche Abweichungen dieser Ausgabe von früheren (F. X. Haberl in *Musica Divina*, Tomus I Nr. V, und F. Pedrell, Gesamtausgabe Bd. VI) anzuführen, zumal dem Herausgeber der Originaldruck für die Herstellung seines Noentexses zur Verfügung stand.

Im Folgenden seien noch einige Anmerkungen zum Kritischen Bericht und zum Notentext gestattet. Im Kritischen Bericht heißt es, der Offertorium-Vers „*Hostias et preces*“ fehle in der Quelle (S. II) und der Herausgeber habe ihn ergänzt. Der Referent hat diese Ergänzung im Notentext vergeblich gesucht; es sei denn, der Herausgeber meinte damit seinen Hinweis „*Hostias in cantu gregoriano cantetur*“ (S. 13). Wenn das der Fall ist, wäre im Kritischen Bericht die Notiz nachzutragen, daß alle anderen Wortmarken hinsichtlich des liturgisch richtigen Anschlusses der Requiemssätze am

Ende des Introitus, des Graduale, des Offertoriums und im Verlauf des Libera me vom Herausgeber hinzugefügt wurden. Die Quelle enthält lediglich im Libera me nach Takt 30 eine originale Anmerkung Victorias: „*Dum veneris ut supra, fol. 22.*“ Dazu ein vier Notenslanges Zitat für den Anschluß. — Nicht immer sind die Distinktionszeichen bei den Choralnoten so gesetzt wie in der Quelle, z. B. am Anfang des Offertoriums. — Im Christe sollte die Fermate auf der Schlußbrevis aller Stimmen stehen. — Im Offertorium, Tenor II, T. 30, muß das b-Vorzeichen über die Note *d'* statt davor, da vom Hrsg. hinzugefügt. — Im Benedictus, Tenor I, T. 18, 2. Note, verzeichnet die Quelle Halbe *b'* statt *f'*. — Im letzten Kyrie eleison, Tenor I, S. 24, T. 5, verzeichnet die Quelle Ganze *c'* statt *es'*. — Etwas zu nachlässig behandelt hat der Herausgeber den in Mensuralnoten wiedergegebenen Vorsatz, der doch zu dem Zweck abgedruckt wird, einen Eindruck von der originalen Quelle zu geben. In der Communio ist von sechs Stimmen lediglich für zwei der Vorsatz richtig angegeben. Aber auch der Vorsatz zum Introitus, zum Graduale und zum Agnus Dei enthält Fehler.

Mit der Veröffentlichung der *Missa quatuor vocum* von Allardo hat August Scharnagl auf einen Komponisten der Lasozzeit aufmerksam gemacht, der bisher nur aus musikwissenschaftlichen Darstellungen bekannt war. Das Vorwort dieser Veröffentlichung informiert knapp, aber instruktiv über Inhalt, Geschichte und Schreiber des Chorbuchs, das die Messe enthält, und bringt eine Zusammenstellung der bisherigen Forschungsergebnisse zur Biographie Allardos, der vielleicht mit Jacques Alard bzw. Alardy identisch ist. Um einer praktischen Aufführung alle Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, wurde hier wie auch in dem vorher besprochenen Heft die Komposition in die für heutige Chöre am besten geeignete Tonlage transponiert. Einige Male weicht der Neudruck von der Quelle ab. Falls diese Abweichungen Absicht des Herausgebers sind, hätten sie als kritische Anmerkungen im Vorwort genannt werden müssen: Gloria, Tenor, Vorsatz, die 3. Note *c'* ist eine Semibrevis statt Minima. — Gloria, Tenor, T. 54, in der Quelle ist vor der letzten Note kein Kreuz vorgezeichnet; als Zutat des Herausgebers muß es über der Note stehen. — Credo, Sopran, T. 6, 2. Ach-

tel *d''* statt *cis''*. — Credo, Alt, T. 45, 4. Note *g'* statt *fis'*. — Credo, Tenor, T. 92, 4. Note *cis'* statt *a*. — Credo, Tenor, T. 105, 3. Note *cis'* fälschlich Achtel. — Sanctus, Tenor, T. 3, in der Quelle punktiertes Viertel *h* statt Viertel *h* und Achtel *d'*. — Sanctus, Baß, T. 20, 2. Note *H* statt *h*. — Sanctus, Tenor, T. 23, 1. Note *g* statt *h*. — Benedictus, Sopran, T. 18, 3. Note in der Quelle Kreuz vorgezeichnet. — Die Überschriften Agnus Dei I und III sind nicht original. — Vom Herausgeber stammt ferner die Unterlegung des Textes „*dona nobis pacem*“. Auch das chorale Agnus Dei II ist eine Ergänzung des Herausgebers.

Beim Vergleich der beiden Hefte Nr. 15 und 16 machte der Rezensent die Entdeckung, daß die Gestaltung der Ausgaben nicht immer ganz einheitlich ist. Folgende Abweichungen sind festzustellen: Die Silbentrennung ist in Nr. 15 (z. B. *san — ctus*) manchmal anders als in Nr. 16 (*sanc — tus*). — Die Balkenziehung ist unterschiedlich, Nr. 15 drei Achtel unter einem Balken, Nr. 16 ein und zwei Achtel. — Nr. 15 verzichtet auf Taktvorzeichnung, Nr. 16 verwendet sie. — In Nr. 16 sind die Ligaturen durch Setzung eckiger Klammern gekennzeichnet, in Nr. 15 nicht. — Die Schlußnote wird in Nr. 15 mit \equiv angegeben, in Nr. 16 dagegen mit \circ . — In Nr. 15 ist der Vorsatz in Mensuralnoten notiert, in Nr. 16 in modernen Noten. — Die durch Abkürzungszeichen kenntlich gemachten Textwiederholungen werden in Nr. 15 durch Kursivdruck wiedergegeben, Nr. 16 ergänzt selbstverständliche Textwiederholungen stillschweigend. — Um das Schriftbild dieser so wertvollen Editionsreihe einheitlicher zu gestalten, wäre die genaue Beachtung einheitlicher Editionsrichtlinien sehr wünschenswert. Jürgen Kindermann, Kassel

Musica Rinata, redigiert von J. Vécsey. Nr. 1—8. Budapest: Editio Musica 1964—1965.

In dieser gleicherweise für Wissenschaft und Praxis bestimmten Reihe gelangen hauptsächlich Kompositionen zur Veröffentlichung, deren Autographe aus dem Esterházy-Archiv in den Besitz der Nationalbibliothek Széchényi Budapest gelangten. Ein in drei Sprachen (ungarisch, deutsch, englisch) abgefaßtes Vorwort enthält jeweils neben einem biographischen Abriss eine knappe Werkbesprechung, der sich —

ebenfalls dreisprachig — eine kurze Handschriftenbeschreibung und ein kritischer Bericht nebst Hinweisen zur Aufführungspraxis anschließen. Mit dem Faksimile einer für die Quelle charakteristischen Notenseite wird der Einführungsteil trefflich abgerundet.

L. Somfai eröffnet die Reihe mit einem zwischen Barock und Klassik stehenden *Concerto per l'organo (cembalo o pianoforte) ed ardiu* in B-dur (1762) von J. G. Albrechtsberger. Das für den Solisten dankbare Werk findet seinen Höhepunkt in einem groß angelegten Adagio-satz. Neben der Wiedergabe der beiden originalen Kadenzen zum I. und II. Satz findet sich im Anhang außerdem eine zweite, ebenfalls autograph überlieferte Kadenz. — Nr. 2 enthält ein bisher gleichfalls unbekanntes Werk von Albrechtsberger: *Concerto per l'Arpa* in C-dur (1773), hrsg. von O. Nagy, für das Vorwort zeichnet L. Somfai. Stilistisch ist es mit dem obigen Konzert verwandt. Dankenswerterweise unterzog sich der Herausgeber der Mühe, anstelle fehlender Kadenzen solche für den I. und II. Satz zu ergänzen, die dank stilistischen Einfühlungsvermögens bestens gelungen sind.

Drei von insgesamt sechs Instrumentalsätzen aus J. M. Haydns *Mythologischer Operette* legt J. Vécsey in Nr. 3 vor, die mit einem am 12. Juli 1769 im Salzburger Universitäts-theater aufgeführten vokstümlichen Scherz- und Lehrgedicht *Die Wahrheit der Natur, in den drey irdischen Grazien* identisch ist. Die drei Stücke, Sinfonia, Menuet und Finale, eignen sich auch zur Aufführung als selbständiges Konzertstück. Die sonatenförmige Sinfonia überträgt die beiden anderen Sätze durch ihre kontrastreichen Themen und durch geschickt gehandhabte Instrumentierung des kleinen Orchesters. Es „ist eine durch und durch für die Bühne gedachte Musik, die geeignet ist, viel dazu beizutragen, den heute nur wenig und oberflächlich bekannten Meister Michael Haydn zu verstehen“. — Mit Nr. 4 veröffentlicht L. Somfai erstmals die Sinfonia in D (1774) von J. M. Haydn. Das Werk, dessen Autograph hinsichtlich Dynamik und Artikulation äußerst sorgfältig bezeichnet ist, legt in seiner musikalischen Sprache ein lebendiges Zeugnis für seinen Meister ab.

In Nr. 5 legt J. Vécsey in teilweiser

Rekonstruktion fehlender oder stark beschädigter Teile *Konzertierende Stücke für Cembalo oder Orgel und Kammerorchester* von J. G. Werner vor. Da Werners Kompositionen in überwiegendem Maße Kirchenmusik umfassen, dürften die vorliegenden Stücke, ein *Concerto in B per l'organo (o cembalo) e orchestra da camera* (1753) sowie zwei ebenfalls aus der reiferen Schaffensperiode überlieferten Pastoralen in G- und D-dur, offenbar auch für kirchlichen Gebrauch geschrieben worden sein. Daß sie nunmehr endlich im Druck zugänglich sind, wird von den Freunden der Kammermusik dankbar begrüßt werden, zumal sie an die Instrumentalisten nicht allzu große Anforderungen stellen und die Edition nichts zu wünschen übrig läßt. — Es ist das Verdienst von I. Kecskeméti, in jüngster Zeit mehrmals die Aufmerksamkeit auf das kompositorische Schaffen F. X. Süßmayrs gelenkt zu haben, aus dessen Nachlaß die Nationalbibliothek Széchényi mehr als fünfzig Autographe besitzt. So bringt Kecskeméti in Nr. 6 von Süßmayr eine *Ouverture* in C-dur, die dem aus der Mozart-Literatur bekannten Freiherrn Raimund Wetzlar von Plankenstein gewidmet ist. Sie verrät Verwandtschaft zur Tonsprache Mozarts und läßt eine geschickte Handhabung der oft solistisch angewandten Flöte und Oboe erkennen.

Mit einem in Salzburg entstandenen neunsätzigen *Divertimento in D* (1764) von J. M. Haydn macht in Nr. 7 L. Kalmar bekannt. Haydn bezeichnet nur den 1., 4. und 7. Satz (Marche und zwei Menuets) näher, während die übrigen Sätze Stücke in freier Rhythmik darstellen. Die bunte Besetzung mit Blas- und Streichinstrumenten gestattet überraschende Klangeffekte und dynamische Kontraste. — Nr. 8, *Das Namensfest* (1799) von F. X. Süßmayr, hrsg. von I. Kecskeméti, stellt das bisher umfangreichste Heft der Reihe dar. Das vom Ungarischen Rundfunk und Fernsehen 1964 gebrachte Werk, eine Gelegenheitskomposition, dargeboten von den sechs Enkelkindern eines gewissen Freiherrn von Lang, bezeichnet der Herausgeber zu Recht als „Kinderkantate“, zumal der Text durchaus solchen Charakter trägt. Die an die kindlichen Solisten z. T. hohe gesangliche Anforderungen stellende Musik läßt zeitweilig Verwandtschaft zum Stil von J. Haydn und D. Cimarosa erkennen.

In der Edition der Reihe wird große Sorgfalt angestrebt. Auf Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden. Zu fragen wäre, weshalb das System für konzertierendes Organo nicht einheitlich über den Streichern steht und der von Albrechtsberger ohnehin mitverzeichnete Orgelbaß in Nr. 1 in Kleinstück erscheint. Mit Interesse darf man jedenfalls den bereits angekündigten, in Vorbereitung befindlichen Veröffentlichungen der *Musica rinata* mit Werken von Albrechtsberger, J. Fuchs, J. M. Haydn, G. Paisiello und Werner entgegensehen. Für die Praxis wertvoll ist, daß auch Stimmmaterial zu den einzelnen Heften erscheint.

Renate Federhofer-Königs, Mainz

Hermann Beck: Die Suite. Köln: Arno Volk Verlag (1964). 124 S. (Das Musikwerk. 26.)

Wenn man mit dem Vorwort und der Einleitung des Bandes beginnt, gewinnt man den Eindruck, der Verfasser habe sich zur Aufgabe gesetzt, einem „Suite“ genannten Formzyklus in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien nachzuspüren. Aber schon der erste Satz der Einleitung ist angreifbar. Es müßte richtig heißen: „Suite nennt man eine Reihung von Tänzen...“, nicht „einen musikalischen Zyklus...“. Eben das ist die Suite mit geringen Ausnahmen nicht, und echte Zyklik scheint gar nicht das Ziel der Gattung zu sein. Deshalb ist es auch problematisch, den „klassischen Typ“, der durchaus kein „Prototyp“ ist — er taucht immer wieder auf, um immer wieder zu verschwinden — in die Mitte des Bandes zu stellen, um so mehr, als Bach wie Händel ihrerseits wechselnde Reihung kennen, was der Verfasser ja selbst angibt, und noch bei Reger, der wohl am ehesten unter den „archaisierenden“ Meistern zu nennen wäre, sieht es nicht anders aus. So stellt auch die Suite keinen „Sonderfall in der Handhabung der zyklischen Form“ dar (S. 5, Sp. 2), — sie findet eben höchst selten zu dieser Zyklik, und gerade, wo wir den Terminus ein bisher erstes Mal nachweisen konnten (S. 6, Sp. 1), tritt er im Sinn dieser Reihung auf. Matthesons Definierung (S. 6, Sp. 2, die Angabe der Quelle fehlt) liegt spät und gilt nur für einen kurzen Zeitraum und auch für diesen nicht unbedingt.

Mit dieser Vorstellung der Zyklik und dem an sie gekoppelten Evolutionsgedan-

ken hat sich der Verfasser die ohnehin nicht leichte Aufgabe doppelt erschwert, denn nicht nur, daß er immer wieder ein „festes System“ in der Gestalt des Zyklus vermißt (S. 38/39), das er dann andererseits wieder betont (S. 16f.) oder nicht unterbringen kann (S. 44, 49, 50) — er gerät immer in Kollision mit all den viel häufigeren, nichtzyklischen Suitenformen, die er einordnen und dann doch als gleichberechtigt behandeln muß, obgleich er die ganze Entwicklung zum zyklischen Typ hin aufzeigen möchte. Reihen wie (S. 23, Sp. 1/2) Pavana, Saltarello mit zwei Variationen plus Ripresa, Saltarello mit einer Variation plus Ripresa (also Binnenbündelung von Saltarelli mit obendrein Variationen und Ripresas) und Tochata sind doch keine Zyklen! So kann er sich vielfach nur helfen, indem er die vielen verschiedenen Suitenreihen und Bündelungen verschiedener wie einzelner Tänze beschreibt. Dabei registriert er nur, ohne zu klären; und er registriert oft widersprüchlich (S. 27, 29, Sp. 2; S. 30, Sp. 1). Dazu kommt, daß er begreiflicherweise mit der Überfülle des noch nicht geordneten und bearbeiteten Materials einfach nicht fertig geworden ist. Er hat ohnehin fast nur nach Drucken gearbeitet, und das reichliche Vorkommen der Suite in all den verschiedenen Hss., das den Gebrauch oft viel treuer widerspiegelt als die Drucke, zumindest höchst interessante Einblicke gewährt, kaum einbezogen. Die Geschichte der Suite wird aber nicht zuletzt auch einmal nach ihrer Gestalt in Gebrauchshss. zu schreiben sein, wenn wir nur allein an den reichen Beitrag denken, den die Klaviertabulaturen des 17. Jahrhunderts in allen Ländern bieten, oder an die Belege der Indices, die Riedel, dessen Dissertation im Literaturverzeichnis genannt, also auch gekannt sein müßte, liefert. So ist z. B. die große Problematik der Suitenformen Louis Couperins wie Chambonnières gar nicht angerührt, und ebensooft wird nach kaum noch gültigen deutschen Ausgaben gearbeitet, wie im Fall von Weckmann oder Pezel, womit automatisch ganz falsche Suitenformen ins Blickfeld rücken. Die Ausgaben sind nicht mehr gültig aufgrund neuer Quellenforschung. Die Quellen scheinen auch oft willkürlich gewählt. Während für die sogenannte Blütezeit reichlich Quellen genannt sind, sind die Virginalquellen nur mit einem Vertreter, dem Fitzwilliam Vir-

ginal Book vorhanden. Auch die Literaturauswahl zeigt oft diese Willkür. Manches entbehrliche Werk wie Münnich und Hofmann oder mancher entbehrliche Aufsatz wie Brunold ist aufgeführt; aber bei Garsi da Parma ist die klärende Kritik nicht berücksichtigt, so wenig wie bei Denis Gaultier, und mancher wesentliche moderne Beitrag (wie die unsrigen über Double und Intrada) fehlt.

Ebenso problematisch ist, daß oft die reinliche Scheidung in Gebrauchs- und Kunstsuite fehlt (Spielsuite können beide sein), die doch zugleich stilbestimmend und stilkärend wirkt. Wo rein akkordische Modelle vorliegen, ist immer am ehesten an den Gebrauchstanz zu denken, bei stark kontrapunktischen an die rein künstlerische Verwendung (S. 12, Sp. 2, Abschn. 1, 2). Dieser Sachverhalt wird nur kurz gestreift und beide Typen werden im Verlauf oft auswechselbar behandelt (die korrespondierenden Perioden [S. 13] sind doch wohl einfach auch auf Schritt und Gegenschritt zurückzuführen). Sicher ist, daß, je kunstvoller ein Satz ist, er sich um so mehr vom Gebrauch entfernt. Wo schon die Sammlungen selbst deutlich Gebrauchstänze und Kunsttänze erkennen lassen (S. 12, Sp. 2, Abschn. 1) — der Verfasser selbst spricht von „*Kammer Suiten*“ —, da sollte man folglich auch die Beispiele nicht von der andern Seite wählen. Coperarios Ayres sind keine reinen Sprungtänze mehr.

Diese Trennung in Gebrauch und Kunst betrifft natürlich auch die Ballettsuite, der übrigens immer ein gesonderter Standort gebührt, da ihre Folgen meist dem Ablauf eines bestimmten Ballettgeschehens zu danken sind oder einem dramatischen Vorwurf folgen, der primär für ihre Gestalt ist. Das gilt auch für die Programmsuite, sofern ihr keine erkennbaren Tanztypen mehr zugrunde liegen, wie bei Couperin immer.

Es stimmt übrigens auch nicht, daß „Satz-“ und „Werkform“ (die Termini sind wenig glücklich) nur für die Frühzeit gelten (S. 25). Bartók z. B. kennt sie. Die Suite seit dem Ende des Barock nur noch als „*Nadklang*“ zu bezeichnen, heißt wiederum, ihrer Entwicklung nicht folgen. Der Autor selbst widerlegt sich vielfach, wenn er weitere Ergebnisse für die Suite aller Typen fest- und aufstellt. Dabei sollte man mit dem Begriff „*archaisieren*“ (S. 65) vorsichtig umgehen. Der Verfasser nennt ja

selbst romantische und moderne Suiten genug, die zu neuer Sprache im auch nicht mehr alten Gewand finden. Bei Chopin herrscht immer noch die Bedeutung des Einzelstücks und der Bündelung, bei Schumann, wie bei den späten Suiten Couperins, vielfach die Reihung von Stimmungsbildern oder die Variationsuite vor. Lockere Reihung existiert also neben zyklischer Bindung und Bündelungen einzelner Typen wie zu Beginn. Der Autor selbst bietet wiederum genug Material für das Anhalten aller Typen und damit für das Weiterleben aller Gattungen. Vielleicht hätte man, besser als von einer Übersicht nach Ländern von den Gattungen als solchen ausgehen sollen, oder von der Zweckbestimmung der Suiten als Gebrauchs-, Ballett-, Programm- und Kunstsuiten (die Inhalte überschneiden sich natürlich). So wäre man vielleicht den sich allenthalben überlagernden Einflüssen gerechter geworden. So ist z. B. der starke Einfluß der italienischen Suite auf die französische kaum herausgearbeitet, deutlicher dagegen der der französischen auf Bach.

Neben diesen z. T. im Stand der Forschung begründeten Mängeln findet sich natürlich auch vieles, dem Anerkennung zu zollen ist. Zunächst dem Versuch, den Weg der italienischen Suite zu zeichnen und die Sonata da camera als das aufzufassen, was sie in Wirklichkeit ist, den italienischen Beitrag zur Suite des 17. Jahrhunderts. Hervorgehoben zu werden verdient auch die deutliche Herausarbeitung von Bachs Standort und die sachgerechte Beurteilung seiner Suitentypen. Hier wie bei Händel und Couperin hätten die nur allzu bekannten Beispiele gespart und Raum vor allem für die Moderne gewonnen werden können, die in Text wie Beispiel nur karg bedacht ist.

Die Beispiele als solche sind überhaupt ein Problem. Gerade bei der Suite kann sich der Leser doch nur ein Bild über die Vielfalt der Gestalten machen, wenn er sie nicht im Auszug, sondern im ganzen Umfang geboten bekommt. Gerade das aber ist in den seltensten Fällen geschehen. Hierzu hätte auch einfach der verfügbare Raum eines Bandes nicht gereicht. Warum hat man den Stoff nicht in zwei Bände aufgeteilt, wie es doch bei manchen Stoffgebieten der Reihe geschehen ist, und einen ganzen Band für Beispiele genommen? Es wäre der Arbeit zugute gekommen. So

unterscheiden sich die Beispiele kaum von denen, die der Band *Tanz* bringen wird. Der Anhang kann dafür nicht entschädigen. Nicht nur, weil auch er sich nur auf Drucke stützt und nochmals einen Auszug bringt (Couperin), sondern auch, weil nur ein kleiner Zeitausschnitt in ihm dargestellt ist.

So ist der Band ein Beweis dafür, wie wenig wir erst in stande sind, einen gültigen Überblick über die Geschichte der Suite zu bieten, und wie groß die Gefahr ist, den ohnehin herrschenden Wirrwarr zu vergrößern. Gerade der Nichtfachmann, der in diesen Bänden doch mit angesprochen werden soll, wird sich in ihm schwer zurechtfinden.

Dabei weiß die Referentin sehr wohl, um wieviel leichter es ist, einen Band zu kritisieren als ihn zu schreiben, und sie weiß, welche große Schwierigkeiten gerade bei diesem Band zu bewältigen waren. So hat ihr auch nur Sorge um die Sache die Feder geführt — nicht billige Krittelei.

Margarete Reimann, Berlin

Anonymus: *Missa L'homme armé* (hrsg. von Lorenzo Feininger). Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1964. 14 S. (Documenta maiora polyphoniae liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae. 1.)

Das erste Heft dieser vielversprechenden neuen Reihe macht uns mit einer interessanten Vertonung des Ordinarium Missae, der — wie der Herausgeber berichtet — bis heute einzigen nachweisbaren dreistimmigen *L'homme armé*-Messe bekannt. Sie ist singular überliefert in dem Ms. Q 16 der Biblioteca Musicale G. B. Martini zu Bologna, einer Handschrift, die im übrigen nur Chansons aus der Feder von um 1400/1450 geborenen Franko-Flamen bzw. Niederländern (Dufay, Busnois, J. Martini, Hayne van Ghizeghem, A. Agricola, Compère, Caron u. a.) enthält und folglich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angelegt sein dürfte. Die Textierung der Messe beschränkt sich auf einige textmarkenähnliche Angaben; im Credo ist ein ganzer Textabschnitt gar nicht zu unterlegen. Der Herausgeber erwähnt außerdem mit Recht die freie, sich auch auf Cantus und Contra erstreckende, also relativ fortgeschrittene Cantus-firmus-Behandlung (Imitation) und Kanontednik in dieser Tenor-c.f.-Messe und vermutet als Autor einen sehr versier-

ten und auf dem Felde der weltlichen Liedkunst spezialisierten Meister. Leider enthält das etwas allzu knappe Vorwort der Ausgabe nicht die geringste Andeutung über die mutmaßliche Entstehungszeit (weder Jahrzehnt noch Jahrhundert) der Komposition oder etwas Näheres über die Handschrift, welche die Messe überliefert.

Nach einiger Beschäftigung mit dem Stück ist man geneigt, es einem vielleicht um 1430/40 geborenen, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wirkenden Meister zuzuweisen. Anhaltspunkte hierfür liefern uns, neben den schon aufgezeigten Merkmalen, die gerade für die Josquin-Generation typische Tempobeschleunigung von Abschnitt zu Abschnitt der einzelnen größeren Sätze (tempus perfectum — imperfectum diminutum — perfectum diminutum), ein schon recht ausgeprägtes harmonisches Klangbewußtsein (Dezimenparallelen zwischen den Außenstimmen), welches den Contra trotz seines noch oft instrumental-sprunghaften Duktus' und trotz der noch häufigen Stimmenkreuzungen mit dem Tenor und der ausgeprägten Oktavsprungklauseln schon streckenweise zu einer charakteristischen Fundamentalstimme werden läßt, ohne daß natürlich die eigentliche Tiefenregion damit schon erschlossen wird. Schließlich ist die Tatsache zu berücksichtigen, daß die *L'homme armé*-Messen-Bearbeitungen wohl erst im Anschluß an Dufay nach 1450 einsetzen.

Eine genauere Einordnung des Werkes sollte sich anhand eines Vergleichs mit anderen — allerdings nur relativ seltenen — dreistimmigen Ordinarium-Vertonungen von Spezialisten bewerkstelligen lassen. Und für solche, als ein reines Studienobjekt, scheint die Edition auch bestimmt. Der für eine praktische Aufführung leider ziemlich unbrauchbare Notentext versucht das originale Notenbild möglichst beizubehalten: die Schlüssel und Mensurzeichen, die Schwärzung der Noten, die (unverkürzten) Notenwerte selbst, einschließlich der Doppeldeutigkeit (Zwei- und Dreizeitigkeit) der Brevis im tempus perfectum sowie die senkrechten Striche für Brevis- und Longa-Pausen sind unverändert übernommen. Lediglich die rhombischen Formen sind in runde aufgelöst und die Ligaturen und Akzidenzien in der heute üblichen Weise angegeben. Diese Methode hat den Vorteil einer wissenschaftlich exakten, jede Fehlinterpre-

tation von vornherein ausschließenden, ungetrübten partiturmäßigen Darstellung des originalen Notentextes; ihr Nachteil liegt andererseits gerade darin, daß sie die Auseinandersetzung mit den Problemen der modernen Notation alter Musik weitgehend vermeidet. Die wenigen Abweichungen vom Original sind in der Ausgabe recht geschickt als Fußnoten jeweils am unteren Rand vermerkt. Leider ist über den genauen Umfang des „*Locus corruptus*“ im Sanctus und der sich daraus ergebenden Ergänzung des Herausgebers nichts ausgesagt. Auch die beiden untereinanderstehenden, wohl doch auf eine Wiederholung der Agnus I-Musik (als Agnus III? siehe Dominantschluß, T. 88) hindeutenden Mensurzeichen (*tempus perfectum* und *perfectum diminutum*) werden nicht interpretiert. Auch die Aussparung jedes zweiten Mensurstriches zwischen Tenor und Contra, bei dem somit jeweils ein moderner $\frac{6}{1}$ - bzw. $\frac{4}{1}$ -Takt entsteht, erfolgt ohne Erklärung. Infolge dieser Eigenheit entsteht auch — in Verbindung mit den in gleicher Stärke wie die Mensurstriche gezeichneten Brevis- und Longa-Pausen — ein nicht ganz klares, eindeutiges graphisches Bild, obwohl die Notenschrift selbst sehr sauber und einheitlich ausgeführt ist. Die Taktzahlmarkierung am Ende jeder Notenzeile unter dem System (jeweils für den vorausgehenden Takt) erscheint ungünstig.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Robert Ballard: *Deuxième Livre* (1614) et *Pièces diverses*. Édition et Transcription par André Souris, Sylvie Spycket et Jacques Veyrier. Étude des Concordances par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1964. XII und 76 S.

Der zweite Band der Neuausgabe von Werken Robert Ballards umfaßt zum größten Teil die *Diverses Pièces mises sur le luth*, Paris 1614, Pierre Ballard. Von dieser Tabulatur ist nur das Exemplar bekannt, das die öffentliche Bibliothek Saltykov-Šcedrin in Leningrad besitzt. Das Werk enthält 5 Ballette (2 mit vier, 1 mit acht „*Chants*“), 17 Couranten, 1 Volte, 2 Gaillardes, 7 *Branles de la Cornemuse* (darunter 3 *Branles gays*) und 4 *Branles de Village*. Ferner bringt der Band Stücke aus folgenden Sammlungen: *Tablature de Luth de differens auteurs, sur les accords nouveaux*, Paris 1631, Pierre Ballard: *Prélude, Allemande,*

Ballet, 2 Couranten, Rocantins, Courante; Louys de Moy, Le Petit Boucquet, de Frise Orientale, o. O. 1631: 2 Ballette; Robert Dowland, *Varietie of Lute-lessons*, London 1610: Coranto; Marin Mersenne, *Harmonie Universelle II*, Paris 1637, *Livre second, Des Instruments*; Courante; Jean Baptiste Besard, *Thesaurus Harmonicus*, Köln 1603: Galliarda vulgo passionata; hs. Lautenbuch des Lords Herbert of Chisbury (Fitzwilliam Museum Cambridge): Courante.

In ihrer Studie weist M. Rollin für die meisten Stücke des Druckes 1614 Konkordanz nach. Sie beziehen sich aber nur auf die Melodie, der Satz weicht in den verschiedenen Werken voneinander ab. Da die Bearbeitungen zahlreicher Melodien in früheren Sammlungen vorkommen, muß man annehmen, daß R. Ballard sämtliche Melodien seiner *Diverses Pièces* nicht erfunden, sondern nur für die Laute bearbeitet hat.

Während die Stücke in R. Ballards Drucken 1611 und 1614 für eine zehnhörige Laute in der alten Stimmung (*vieil ton*) geschrieben sind, verlangen seine Sätze in Pierre Ballards Sammlung 1631 die neue Lautenstimmung (*accord nouveau*) C D E F G c f a c' e'. Die ersten vier Sätze (*Prélude — Allemande — Ballet — Courante*) stehen in derselben Tonart (C-dur), sie bilden also eine Suite. In Ballards Couranten, Gaillardes und z. T. auch in den Balletten wechselt homophoner mit polyphonem Satz. Recht kunstvoll sind viele Variationen gearbeitet, die in den meisten Tänzen unmittelbar auf jeden Teil folgen. In den Variationen tritt schon die gebrochene Spielweise auf. Dagegen ist der Satz der meisten Branlen homophon und recht einfach. In drei *Branles de Village* werden abwechselnd die Bässe c und g als Begleitung der Melodie angeschlagen, in einer *Branle gay* nacheinander die Bässe F, c und f. Es soll das Spiel des Dudelsacks nachgeahmt werden.

Es ist sehr zu begrüßen, daß die Neuausgabe auch die Tabulatur bringt. Die Übertragung macht die Stimmführung kenntlich und ist im allgemeinen sorgfältig angefertigt. Überprüft man sie auf ihre Spielbarkeit auf der Laute in Originalstimmung, so fällt folgendes auf: Mitunter wurde nicht berücksichtigt, daß ein Ton nicht weiterklingen kann, wenn auf demselben Chor ein anderer Ton gegriffen wird: z. B. S. 5, System 2, Takt 6: *fis'* Viertel statt Halbe;

S. 60, System 3, Takt 2: c Viertel statt punktierte Halbe; S. 72, System 3, Takt 2, letzter Akkord: d' Achtel statt Viertel. Manchmal erlaubt es auch die Greiftechnik nicht, Noten so lange auszuhalten, wie sie notiert sind, z. B. S. 14, System 1, Takt 3: f' Viertel statt Halbe; S. 16, System 1, Takt 2: b Achtel statt Viertel, as Achtel statt Viertel; S. 45, System 3, Takt 6: g punktierte Halbe statt Ganze. Bei der Ausarbeitung einer sinnvollen musikalischen Übertragung sollte daher auch auf die Lautentechnik Rücksicht genommen werden, damit dem Instrument nichts zugemutet wird, was unausführbar ist. Die alte „Kommission für Erforschung der Lautenmusik“ forderte von dem Übertragenden, „*que son texte musical soit la notation fidèle de l'œuvre telle qu'elle aurait sonné sur l'instrument, d'après la tablature*“ (ZIMG 14, 1912/13, S. 3). Das setzt eigentlich voraus, daß der Bearbeiter praktische Erfahrung im Lautenspiel nach der Tabulatur besitzt.

In R. Ballards Sätzen, die in P. Ballards Sammlung 1631 und in M. Mersennes *Harmonie Universelle* enthalten sind, kommt als Verzierung ein Komma (*virgule*) hinter dem Buchstaben vor: a). In der Übertragung wird es als Pralltriller \sim gedeutet. Schon Adolf Koczirz erklärt das Komma oder den kleinen Bogen hinter einem Buchstaben a) richtig (DTÖ Bd. 50, S. X). Dieses Zeichen hat in den meisten Tabulaturen zweierlei Bedeutung. Es bezeichnet:

1. den Vorschlag von oben (Abriß, Abzug), wenn kleinere Notenwerte über dem Buchstaben stehen. Die Ausführung erklären Nicolas Vallet 1615 (1618), M. Mersenne (a. a. O., S. 79 *Premier tremblement*), Denis Gaultier, *Livre de Tablature des Pieces de Luth* (um 1672), Charles Mouton, *Pieces de Luth* (vor 1699).
2. den kürzeren oder längeren Triller, beginnend mit oberem Hilfston. Nach D. Gaultier soll bei einer Viertelnote (*noire*) über dem Buchstaben der Abzug zweimal ausgeführt werden, also ein kurzer Triller. Dagegen bezeichnen Vallet, Mouton und Johann Christian Beyer 1760 den eigentlichen Triller mit einem liegenden Kreuz hinter dem Buchstaben: a \times .

In der Übertragung blieben verschiedene Druckfehler und andere Versehen unbeachtet: S. 6, System 1, Takt 6: ganze Note c' fehlt; S. 12, System 1, Takt 1: A statt c;

S. 13, System 2, Takt 5, 1. Akkord: a statt c'; S. 26, System 3, Takt 3, 3. Viertel: c' fehlt; S. 32, System 4, Takt 2, 1. Akkord: es' statt f'; S. 41, System 4, letzter Takt, 3. Viertel: f statt f'; S. 45, System 2, Takt 2, 1. Viertel: es' fehlt; S. 59, System 2, Takt 1, 1. Akkord: d' statt e'; S. 60, System 1, Takt 4, 1. Viertel: gis' statt g'; S. 67, System 3, Takt 2, letztes Viertel: g fehlt; S. 73, System 3, Takt 1, 1. Viertel: a statt as; S. 74, System 2, Takt 3, 5. Viertel: b' statt g'; S. 74: Takt 2 und 3 des dritten sowie Takt 1 und 2 des vierten Systems sind überzählig und müssen gestrichen werden; S. 75, System 1, Takt 2, 4. Viertel: c' fehlt; S. 76, System 4, Takt 1: e statt H. Einige Druckfehler in der Tabulatur lassen sich nach der Übertragung berichtigen.

Hans Radke, Darmstadt

Preludes, Chansons and Dances for Lute. Published by Pierre Attaingnant, Paris (1529–1530). Edited by Daniel Heartz. Neuilly-sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois 1964. LXXXVII und 128 S., V Tafeln. (Publications de la Société de Musique d'Autrefois. Textes musicaux. II.)

Die in der Neuausgabe enthaltenen Stücke stammen aus folgenden Veröffentlichungen des Pariser Musikdruckers Pierre Attaingnant: *Tres breue et familiere introduction*, 6. Oktober 1529; *Dixhuit basses dances*, Februar 1529 (1530 neuen Stils). Das einzige bekannte Exemplar dieser Drucke aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin verwahrt jetzt die Universitätsbibliothek Tübingen. Die *Introduction* enthält außer einer kurzen Einführung in das Lautenspiel nach der französischen Tabulatur und Anleitung zum Stimmen der Laute, die Johannes Wolf veröffentlichte (*Handbuch der Notationskunde* II, Leipzig 1919, S. 72 f.), fünf Präludien und 34 Chansons, die meisten in zwei Fassungen. Sämtliche Vokalvorlagen sind als Solosätze für die Laute bearbeitet, außerdem 24 für eine Gesangstimme und Laute. Die Neuausgabe bringt nicht die Bearbeitungen der Chansons für Gesang und Laute, da sie schon veröffentlicht wurden in *Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle*, hrsg. von Lionel de La Laurencie, Adrienne Mairy und G. Thibault, Paris 1934. Der zweite Druck Attaingnants ent-

hält 18 *Basses dances* (9 mit *Recoupe* und *Tordion*), 19 Branlen (darunter 8 *Branles gay* und 5 *Branles de Poictou*), 2 *Haulberroys* (= *Branles du Haut barrois*), 13 *Gaillarden*, 9 *Pavanen* (2 mit *Sauterelle*) und ein *Balle*. Sieben Tänzen ist das *Subjectum* (die Melodie) in Mensuralnoten beigegeben.

Attaignant's Lautenbücher sind die ältesten bekannten Drucke in französischer Lautentabulatur. Die Buchstaben, die die Griffe bezeichnen, sind auf die Linien eines Fünfliniensystems notiert, die Buchstaben des 6. Chors mit einer Hilfslinie unter dem System. In der *Introduction* werden große Antiqua-, in den *Dixhuit basses dances* kleine Frakturbuchstaben benutzt. Die Tabulaturwiedergabe der Neuausgabe unterscheidet sich von den Originaltabulaturen dadurch, daß wie in manchen späteren Tabulaturen kleine Buchstaben oberhalb der Linien, die die Chöre 1 bis 5 darstellen, angeordnet sind; die Buchstaben der Chöre 2 bis 5 stehen also zwischen den Linien. Es fällt auf, daß meist die Taktvorzeichnung, in sehr vielen Sätzen auch die senkrechten Tabulaturstriche (Taktstriche) fehlen.

Nach den Liedern mit Lautenbegleitung zu urteilen, stand die Laute in Attaignant's Tabulaturen in der Stimmung *G c f a d' g'*. Hertz legt seiner mit großer Sorgfalt angefertigten Übertragung diese G-Stimmung zugrunde. Er sagt von seiner Übertragungsmethode: „*The transcription of the tablature's symbols into notation is a polyphonic reconstruction, subject solely to the limitation of what could actually sound on the instrument. Thus when a tone in one voice-part is cut off because the same string is needed for another voice-part, the first part has not been sustained in the transcription.*“ Doch sollte außerdem noch berücksichtigt werden, ob auch die Lautentechnik ein Aushalten von Tönen erlaubt. Hertz verkürzt die Notenwerte auf die Hälfte, ergänzt fehlende Taktzeichen und Taktstriche und zieht in den Sätzen mit Taktstrichen meist zwei Takte in einen zusammen.

Als Einführung seiner Ausgabe hat Hertz gründliche Studien über die Präludien, Chansons und Tänze beigegeben. In den fünf Präludien fehlen die Taktstriche, wodurch eine größere rhythmische Freiheit gewährleistet wird. Präludium 3 und 5 bestehen im wesentlichen aus Passagenwerk und Sequenzen. In den übrigen, besonders

im zweiten, werden Motive imitatorisch behandelt.

Die Chansonbearbeitungen für Laute solo sind mit zwei Ausnahmen dreistimmig; der Alt der vierstimmigen Vokalvorlagen ist regelmäßig ausgelassen, die einzelnen Stimmen werden koloriert. In gleicher Weise bearbeiteten die deutschen Lautenisten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die vierstimmigen Vokalmodelle. In der Fassung für Gesang und Laute wird wie in dem Druck Arnolt Schlicks 1512 der Diskant gesungen, die Laute übernimmt den Tenor und Baß. Doch ist die Begleitung von acht Chansons dreistimmig, hier ist der Alt wieder eingesetzt. Oft ist die Figuration der Begleitstimmen der unmittelbar vorhergehenden Solofassung entnommen. Ohne Zweifel ist daher der Bearbeiter beider Fassungen derselbe. Als Komponist von elf Vokalvorlagen konnte Claudin de Sermisy ermittelt werden.

Fast alle Branlen und etwa drei Viertel der *Basses dances* sind zweistimmig gesetzt. Eine wirklich polyphone Stimmführung kommt aber selten vor. Vielfach wird die figurierte Oberstimme nur fragmentarisch durch einen Baß gestützt, der die leeren Saiten bevorzugt. Er fällt meist fort, wenn schnellere Koloraturen (*Crochues*) in der Melodie gespielt werden. Diese Tanzsätze stellen nur geringe Anforderungen an die Fertigkeit des Spielers. Einen dreistimmigen Satz haben mehrere *Gaillarden* und einige *Pavanen*. In manchen Tänzen wechselt zwei- und dreistimmige Schreibart. Zu den kunstvoller gearbeiteten, mehr polyphon gehaltenen Sätzen gehören viele mit den Initialen P.B. In manchen Tänzen macht sich schon das Dur- und Mollempfinden bemerkbar. Aus dem Titel einiger *Basses dances* geht hervor, daß ihre Melodien vokalen Ursprungs sind. Hertz weist nach, daß der Diskant von Chansons durch Umrhythmisierung und Diminution zu *Basses dances* umgeformt wurde. Nach seiner Deutung stehen die meisten *Basses dances* im $\frac{9}{4} = \frac{3}{2}$ Takt. Der rasche Nachtanz *Tourdion*, eine Art *Gaillarde*, steht meist in derselben Tonart wie die *Basse dance*, ein paarmal aber auch in Dur.

15 Tänze sind P. B. signiert. Nach Hertz ist P. B. nicht mit dem Mailänder Lautenisten Pietro Paulo Borrono identisch, da ein Aufenthalt Borronos in Frankreich nicht bezeugt werden kann. Unter den Tänzen

befindet sich eine *Pavane Blondeau*, die stilistische Züge mit den P. B. gezeichneten Sätzen gemeinsam hat. Daher glaubt Heartz, P. B. sei identisch mit Pierre Blondeau, 1506 *clerc* in der *Sainte-Chapelle du Palais* und 1532 *noteur* (Kopist) in der kgl. Kapelle. 1550 wird er als *joueur d'instruments* bezeichnet.

In dem Kommentar sind u. a. die Vokalmuster, Konkordanz und Neuausgaben verzeichnet. Doch fehlen die meisten der von Hans Dagobert Bruger herausgegebenen Sätze (*P. Attaignant, Zwei- und dreistimmige Solostücke für die Laute*, Wolfenbüttel 1927). Hans Radke, Darmstadt

Marc-Antoine Charpentier: *Judicium Salomonis*, edited by H. Wiley Hitchcock. New Haven: A-R Editions, Inc. 1964 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. I.)

Vor 20 Jahren ist Claude Crusards Büchlein über den Meister noch mit dem Untertitel „*un musicien français oublié*“ erschienen. Seither erfreut sich Marc-Antoine Charpentier steigender Beliebtheit seitens der Editoren, was neben der Qualität seiner Musik wohl auch damit zusammenhängt, daß die Quellenlage verhältnismäßig unproblematisch ist.

Das Oratorium *Judicium Salomonis* gehört zu seinen wenigen datierten Werken, einige Stimmen tragen den Vermerk „*motet pour la messe rouge du Palais en 1702*“. Diese „Rote Messe“ wurde alljährlich am 11. November im Großen Saal des Palais de Justice zur feierlichen Eröffnung der Parlamentssaison gelesen und hat ihren Namen von den scharlachroten Gewändern der Würdenträger erhalten. Das Werk ist in zwei Teile gegliedert, die Besetzung umfaßt 6 Solostimmen, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester (2 Flöten, 2 Oboen, Fagott und Streicher). Das Personenverzeichnis gibt an: *Historicus 1^{us}*, *Historicus 2^{us}*, *Deus*, *Salomon*, *Vera Mater*, *Falsa Mater*. Der Chor ist mit „*Populus*“ bezeichnet. Für die solistischen Männerstimmen verlangt der Komponist je zwei Baßbaritone und Tenöre, für die beiden Mütter Sopran und Alt.

Hitchcock leitet die Ausgabe mit einem umfangreichen Vorwort ein, das zunächst eine sehr gute und sorgfältig mit Quellenhinweisen ausgestattete biographische Übersicht gibt. Die dann folgenden Bemerkungen

zum Schaffen im allgemeinen und zum vorliegenden Oratorium im besonderen zeugen von eingehender Beschäftigung mit Charpentier. Wertvoll sind auch die Überlegungen zu der nicht immer ganz eindeutigen Verzierungspraxis. Ziel des Herausgebers war es „*to present a text faithful to the composer's holograph, a text from which the scholar may visualize precisely the original manuscript, but one which may also be used as a performing edition*“. Ersteres ist ihm in untadeliger Weise gelungen, letzteres eigentlich nicht. Zwar ging Hitchcock mit der beigegebenen Generalbaßaussetzung über den Rahmen einer wissenschaftlichen Ausgabe hinaus, und auch mit den Angaben zur Instrumentation der Bc.-Stimmen — in denen man im 1. Prélude und in den Chören allerdings den Kontrabaß vermißt — wurde ein Schritt in Richtung auf eine auch für die musikalische Praxis brauchbare Ausgabe getan. Dann aber verließ ihn offensichtlich der Mut, vielleicht war er auch durch Richtlinien der Herausgeber der Gesamtreihe gebunden. In der vorliegenden Gestalt wirkt die Ausgabe jedenfalls musikwissenschaftlich-timid, sie vermehrt eigentlich nur unseren musikhistorischen Museumsbesitz. Einige Dutzend eingeklammelter dynamischer Zeichen und präzisere Angaben für die Instrumente der Baßstimme hätten eine ausreichende Grundlage für die Herstellung eines brauchbaren Aufführungsmaterials gegeben. In einem Hinweis des Verlegers heißt es zwar „*As a rule, reprints of the separate works in each volume of the series will be made available to performers as soon as possible after the volume is published*“, aber es muß sich offenbar jeder „*performer*“ die Partitur erst selbst einrichten. Dazu haben die meisten allerdings kaum Zeit, selbst wenn sie über die nötigen stilistischen und aufführungspraktischen Kenntnisse verfügen. Für die Art und Weise der Herstellung einer Ausgabe, die den Urtext erkennen läßt und trotzdem für den praktischen Musiker „zum Hernehen“ ist, liegen genug Modelle vor.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Christian Gottlob Neefe: Zwölf Klavier-Sonaten. Nr. I—VI. VII—XII. Mit Nachwort und Kritischem Bericht hrsg. v. Walter Thoene. Düsseldorf: Musikverlag Schwann 1961, 1964. 48, 44 S. (Denkmäler rheinischer Musik. 10—11.)

Ludwig van Beethovens Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe (1748—1798) hatte sich zunächst in Leipzig dem Studium der Rechte zugewandt, ehe er sich 1771 nach dem ersten juristischen Staatsexamen ganz der Musik verschrieb. In Leipzig komponierte er als Schüler Johann Adam Hillers etwa ein Jahr später die vorliegenden Sonaten, denen Hiller 1773 bei Engelbert Benjamin Schwickert in Leipzig zum Druck verhalf. Die Sonaten sind — laut Neefes Vorwort im Schwickert-Druck — Carl Philipp Emanuel Bach gewidmet und nicht für Flügel oder Pianoforte, sondern für das Clavichord bestimmt. So hat der Herausgeber ganz recht, wenn er meint, die Sonatenklängen auf dem Clavier mit Hammermechanik etwas „*bedeutungslos, flüchtig und blaß*“, auf einem Clavichord hingegen überraschend plastisch, dynamisch und lebendig. Es sind anmutige, kleine Kabinettstücke, die gewiß auch der zehnjährige Beethoven in Bonn kennengelernt hat.

Der Neuausgabe liegen der Schwickert-Druck von 1773 und eine zeitgenössische Abschrift aus der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ms. 30 273) zugrunde, die im kritischen Bericht sorgfältig verglichen werden. Der Notendruck ist klar und übersichtlich und wird durch geringfügige Druckfehler keineswegs beeinträchtigt.

Eva Renate Wutta, Altfinnentrop

Henry Purcell: *Eight Suites. Miscellaneous Keyboard Pieces. Newly transcribed and edited ... by Howard Ferguson.* 2 Bde. London: Stainer & Bell 1964. 30 und 46 S.

Diese von Th. Dart angeregte neue Ausgabe bemüht sich anhand neuer Funde und Forschungen, unter besonderer Berufung auf F. B. Zimmermanns *Analytical Catalogue* (1963), ein vollständiges Bild von Purcells *Harpsichord Music* zu geben, auch unter Bezugnahme auf die immer noch unentbehrliche Gesamtausgabe (Bd. VI). Die vierbändige, für den praktischen Gebrauch gut bezeichnete Sonderausgabe von Barclay Squire, dem auch die Bearbeitung der Gesamtausgabe von 1895 zu verdanken ist, kommt heute wegen ihres Auswahlcharakters und der Einmischung von Orgelwerken kaum in Betracht. Ferguson, der den Suiten als den besten Zeugnissen von des Meisters Klavierschaffen — Westrup bezeichnet sie als würdige Vorläufer von Bachs

Englischen und Französischen Suiten — die Einzelstücke folgen ließ, hat durch genaue Quellenangaben, Lesartenverzeichnis und -diskussion, Taktzählung, Druckfehlerberichtigung, wo nötig Mitteilung wesentlich abweichender Fassungen, Vorschläge für die Temponahme sowie rhythmische Gestaltung vorbildliche Arbeit geleistet, über die er in den „*Proceedings of the Royal Musical Association*“ 91, 1965 Rechenschaft gab. Zu den Suiten Nr. 2 und 4 ist aus einem Oxforder bzw. Londoner Ms. je ein neues Prelude hinzugekommen.

Eigentlich sollte man statt von acht von zehn Suiten sprechen, doch hat es damit eine merkwürdige Bewandnis. Die Teile der *a-moll*-Suite, nur einzeln überliefert, könnten, auch in Ansehung der üblichen Substanzgemeinschaft, sehr wohl einen Zyklus bilden. Nur erkannte die GA lediglich *Prelude* und *Sarabande* als echt an, *Almand* und *Corant* sind allein in E. Pauers als unzuverlässig geltender Sammlung *Old English Composers V* von 1879 zu finden. Zimmermann (unter Nr. 652, 642, 654) sieht sie alle als original an, Ferguson teilt in Bd. 2 nur die *Sarabande* mit. Die zehnte Suite in C, ebenfalls im zweiten Heft, auch als solche nicht bezeichnet, hat *Corant* und *Sarabande* mit der fünften Suite gemeinsam. Sie zeitlich zu ordnen, ist kaum möglich, zumal über die Entstehungszeit dieser Stücke nichts Abschließendes bekannt ist.

Betrachtet man die handschriftliche Überlieferung (12 Abschriften), so könnte man staunen, wie willkürlich die Kopisten mit ihren Vorlagen umgingen, auswählten, umstellten, einfügten — kein Wunder, da diese Sachen nicht im Autograph bekannt waren und seit 1695 insgesamt drei rasch vergriffene Auflagen erschienen, von denen die zweite bis heute verschollen ist. Immerhin gelang der Nachweis, daß die vieldiskutierten *Instructions for Beginners* der dritten Auflage höchstwahrscheinlich auf Purcell zurückgehen.

Für das zweite Heft, die *Miscellaneous Keyboard Pieces*, lag dem Herausgeber wenigstens im *Second Part of Musick-Handmaid* von 1689 eine zeitgenössische Quelle vor. Ferguson konnte von diesen 45 (1962 von Th. Dart herausgegebenen) Stücken 15 als authentisch übernehmen, darunter fünf Arrangements. Für die weiteren Quellen, unter denen die von Purcell also grund-

sätzlich genehmigten Übertragungen reichlich vertreten sind, hatte der Herausgeber bei der meist anonymen oder verderbten Überlieferung keinen leichten Stand. So blieb ihm nur übrig, „to include all those arrangements that at least sounded effective on the keyboard“. Indes, wir verdanken diesem bewußten Notbehelf manches unbekanntes, reizvolle Stück. Unter den ausgeschlossenen erscheint manches Stück Ferguson als „distinctly tedious“. Die bekannte A-dur-Toccatà, lange J. S. Bach zugeschrieben (Bach GA 42, 250) wird Purcell nun wohl endgültig abgesprochen. Der Herausgeber neigt dazu, sie Michelangelo Rossi zuzuerkennen, den MGG XI, 943 zu den „schöpferischsten Komponisten seiner Zeit“, gerade für die Toccatà, zählt. Doch bezweifelt Zimmermann (S. 425) auch diese Annahme. — Die geschmackvoll ausgestattete, auch der unmittelbaren Praxis zugängliche Sammlung läßt erneut die Schwierigkeiten erkennen, vor die die heutige Purcellforschung noch gestellt ist.

Reinhold Sietz, Köln

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Anthony Baines: *European and American Musical Instruments*. London: B T Batsford Ltd. (1966). X, 174 S.

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

Franz Böskens: *Die Orgelbauerfamilie Stumm aus Rhaunen-Sulzbach und ihr Werk*. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaus am Mittelrhein. Mainz: Verlag des Mainzer Altertumsvereins 1960. 108 S., 16 Taf. (Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte. 55.)

George J. Buelow: *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*. Berkeley—Los Angeles: University of California Press 1966. IX, (V), 316 S.

Ralph T. Daniel: *The Anthem in New England before 1800*. Evanston: Northwestern University Press 1966. XVI, 282 S. (Pi Kappa Lambda Studies in American Music, ohne Bandzählung.)

Oeuvres du vieux Gautier. Édition et Transcription par André Souris. Introduction historique et Étude des concordances par Monique Rollin. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1966. XXXVIII, 111 S. (Corpus des Luthistes Français.)

Reinhard Gerlach: *Don Juan und Rosenkavalier*. Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss'. Bern: Verlag Paul Haupt (1966). 207 S. (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Vol. 13.)

Wilibald Gurlitt: *Musikgeschichte und Gegenwart*. Eine Aufsatzfolge. Hrsg. und eingeleitet von Hans Heinrich Eggebrecht. Teil II: Orgel und Orgelmusik — Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung — Forschung und Lehre. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1966. 208 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. II.)

[Joseph] Haydn: *Sämtliche Klavier-sonaten*. Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken revidiert von Christa Landon. Fingersätze von Oswald Jonas. Band I-III. (Wien): Universal Edition (1964, 1964, 1966). XXV und 237, XVI und 192, XXI und 127 S. (Wiener Urtext Ausgabe, ohne Bandzählung.)

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Hrsg. von Georg Feder. Band I, Heft 3, Oktober 1966. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1966. S. 121—203 der fortlaufenden Band-Paginierung.

The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch. Vol./Band III, 1965. Bryn Mawr und Wien—London—Zürich—Mainz—Milano: Theodore Presser Company und Universal Edition (1966). 183 S.

Paul Hindemith als Dirigent und Solist im Rundfunk. (Hrsg. von Klaus L. Neumann). Frankfurt a. M.: Deutsches Rundfunkarchiv 1965. XII, 85 S. (Deutsches Rundfunkarchiv, Hinweisdienst, Juni 1965.)