

BESPRECHUNGEN

Bruckner-Studien. Leopold Nowak zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Franz Grasberger. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1964. 152 S.

Die Akten über Bruckner sind noch lange nicht geschlossen. Neue Beiträge liefert der vorliegende Sammelband, den Franz Grasberger zum 60. Geburtstag Leopold Nowaks, des wissenschaftlichen Leiters der Bruckner-Gesamtausgabe, herausgegeben hat. Seine vielfältigen Verdienste, namentlich in der Haydn-Forschung und beim Wiederaufbau und Ausbau der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, würdigt eingangs Anthony van Hoboken. Den Lebensgang und das Verzeichnis seiner Veröffentlichungen steuert Agnes Ziffer bei. Die folgenden nicht systematisch, sondern nach dem Verfasser-Alphabet aneinandergereihten Beiträge sind Studien über Bruckners Persönlichkeit und sein Werk. Auch Fragen der Interpretation werden erörtert.

Bruckners Persönlichkeit tritt uns in einem Beitrag von Karl Gustav Fellerer deshalb neu gesehen entgegen, weil ausdrücklich festgestellt wird, daß „äußere Lebensformen und -umstände nicht mit dem Streben und Denken des Menschen gleichzusetzen“ sind. Damit wird jener immer wieder als Rätsel hingestellte Zwiespalt zwischen dem „tumben“ Bruckner und dem von ihm geschaffenen gigantischen Werk erklärt. Mit Recht weist Fellerer darauf hin, daß der Meister zwar seine bäuerlichen Lebensgewohnheiten äußerlich bewahrte, daß er aber in der Kunst den Sinn für das Neue seiner Zeit gefunden hat. Direkt im Zusammenhang damit muß man Hans Sittners Beitrag *Anton Bruckner und die Gegenwart* sehen, der ebenfalls zu diesem Problem Erhellendes sagt. Wie Franz Grasberger nachweist, ist auch *Anton Bruckners Arbeitsweise* geeignet, die Vorstellung vom „naiven“ Bruckner zu beseitigen.

Sein Werk wird in mehreren Aufsätzen behandelt. So äußert sich gleich zu Beginn Wolfgang Boetticher *Zur Kompositionstechnik des späten Bruckner* und beweist an Hand vieler Einzelheiten, daß ein drastischer Wandel von der mittleren zur späten Stilphase fehlt. Die von ihm zugegebene „graduelle Verschiebung“ — angesichts der komplizierten Schaffensweise Bruckners ist sie

nicht leicht zu durchschauen, um so wichtiger ist diese Untersuchung — wird im einzelnen belegt. Sehr ausführlich greift Hans Ferdinand Redlich ein nicht minder wichtiges Problem der Brucknerschen Schaffensweise auf: *Das programmatische Element bei Bruckner*. Immer mehr lasse sich dank der sich ständig vergrößernden historischen Distanz feststellen, daß der böhmisch-mährische Jude Mahler und der um ein Vierteljahrhundert ältere, erzkatholische, oberösterreichische Bauernkel und Lehrersohn Bruckner vieles miteinander gemein haben, neben vielem anderen, was Redlich aufzählt, auch die Tatsache, „daß im sinfonischen Werk Bruckners wie Mahlers ein programmatisches Element festzustellen ist, dem tiefere Bedeutung für die Interpretation ihrer sinfonischen Idee zukommt“. Es handelt sich dabei nicht um ein „äußeres“, sondern um ein „inneres Programm“ — um einen Ausdruck Mahlers (in einem Brief an Max Kalbeck) zu verwenden. In diesem Zusammenhang schreibt Mahler: „So wie Sie auf der Spur sind, werden es nach und nach alle werden, es gibt von Beethoven angefangen, keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat.“ Bemerkenswert, daß Schostakowitsch kürzlich ähnliche Gedanken geäußert hat. Für Redlich stellt Bruckner den Typ einer „Messensymphonie“ fest, der sich grundsätzlich vom älteren Typus der Sinfonie der Wiener Klassiker unterscheidet — eine These, die sicher in der Bruckner-Forschung noch eine Rolle spielen wird.

Die Artikel *Anton Bruckners Vorbilder* von Karl Geiringer, *Bruckners musikalischer Ausbildungsgang* von Ernst Tittel, *Anton Bruckner in seiner Kammermusik* von Hans Jancik, *Der Organist Anton Bruckner* von Altman Kellner tragen weitere Gedanken zur Belichtung des Brucknerschen Werkes bei. Besonders wertvoll ist es, daß ein so anerkannter Bruckner-Dirigent wie Eugen Jochum sich *Zur Interpretation der Fünften Symphonie* äußert. Daß die Frage der Gesamtausgabe und damit das Problem der Originalfassungen aufgeworfen und beantwortet werden mußte, war dem Charakter der Schrift nach unbedingt notwendig. Willy Hess gibt uns Einblick in den derzeitigen Stand. Leider läßt er sich bei der Darstellung der Vorgänge nach dem

Hitlerkrieg zu politisch-tendenziösen, eines Wissenschafters nicht würdigen Bemerkungen hinreißen. Man vergleiche dazu die objektive Behandlung der gleichen Ereignisse durch Franz Grasberger, den Herausgeber der vorliegenden Schrift, in der aus Anlaß der Gründung einer Lehrkanzel für Musikwissenschaft an der Salzburger Universität herausgegebenen Sondernummer der „Österreichischen Musikzeitschrift“ (Oktober 1966).

Aus dem Inhalt der *Bruckner-Studien* seien der Vollständigkeit halber noch die Aufsätze *Der Beter Anton Bruckner* von Franz Kosch, *Bruckners Kirchenmusik und die Liturgie* von Hermann Kronsteiner, *Ein neuer Text zu Bruckners „Vaterländischem Weinlied“?* von Fritz Racek, *Bruckner als Lehrer* von Wilhelm Waldstein und *Anton Bruckner und seine Verleger* von Alexander Weinmann sowie ein Bericht über eine Aufführung der e-Moll-Messe in Rom genannt.

Karl Laux, Dresden

Bence Szabolcsi: Geschichte der ungarischen Musik. Budapest: Verlag Corvina 1964, 248 S.

Die Arbeit ist eine Übersetzung der ungarischen Abhandlung *A magyar zene története* des bekannten ungarischen Musikologen. Sie hat dadurch in der Fachliteratur ihre Besonderheit, daß der Verfasser seine historischen und stilkritischen Betrachtungen immer durch entsprechende Notenbeispiele erläutert. — Die Anfänge der musikalischen Vergangenheit des Landes beginnen mit musik-folkloristischem Material, das einen uralten Melodienschatz bis zu unsern Tagen überliefert. Das Christentum brachte nach Ungarn die Pflege des Choralgesanges und alles, was damit zusammenhängt. Auf weltlichem Gebiete ist ihr Gegenstück die Kunst der Iokulatoren, die im Dienste der Könige standen; in ihren historischen Gesängen fand die Geschichte des Landes im 15. und 16. Jahrhundert ihren Niederschlag (*Chronica* des Sebastian Tinodi vom Jahre 1554). Eine große Anzahl von Quellen belegt die Pflege des protestantischen geistlichen Liedes. In diese Zeit sind auch die Anfänge der Instrumentalmusik zu datieren, für die der Lautenvirtuose Bálint Bakfark zu nennen ist. Es entsprach der Zeit, daß statt der historischen nun die lyrischen Lieder in den

Vordergrund traten, die besonders in den höheren Klassen, aber auch von den Studenten gepflegt wurden. Es war aber auch die Zeit der sogenannten Virginalisten, der Berufsmusiker (Klavier und Violine) im Dienste des Herrscherhauses und der Adligen. Der Komponist dieser Zeit heißt János Károni (1629–87), dessen Werke in dem nach ihm benannten Codex, sowie Kompositionen anderer Tondichter in dem sogenannten Codex Vitoris (um 1680) erhalten geblieben sind.

Das 18. Jahrhundert brachte die Pflege des mehrstimmigen Liedes, besonders in den Schulen, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch die Anknüpfung an das westeuropäische Musikgut ihre Verstärkung erfuhr. Die Werke Haydns, Mozarts und Beethovens finden nun ihren Eingang in das Musikleben Ungarns. Das gesungene Tanzstück, der „verbunkos“ (Werbungstanz) ist der neue Stil, der auf heimatlichem Boden entstanden ist, so daß diese Musik zur Sprache der ungarischen Romantik wird. Zu den Repräsentanten dieser nationalen Richtung gehören J. Bihari, J. Lavotta, A. Csermak. Es kam die Zeit der nationalen Oper, deren Schöpfer Ferenc Erkel ist, der zum Verkünder der Ideen des nationalen und gesellschaftlichen Fortschritts auf allen Gebieten wird. Die romantische Instrumentalmusik wird durch Franz Liszt und M. Mosonyi (1815–1870) repräsentiert. Bald wird auch die Spätromantik, die größere Umgestaltungen in organisatorischer Hinsicht hervorgerufen hat, so die Gründung der Musikakademie, der Philharmonischen Gesellschaft und der Staatsoper, in Ungarn ihren Platz finden. Das Musikleben wird durch persönliche Mitwirkung eines Arthur Nikisch, J. Joachim, H. Richter, R. Auer gehoben. Der heimischen Komponistengeneration gehören an G. Zichy, K. Goldmark, vor allem aber Jenő Hubay, Begründer der ungarischen Violinpädagogik, an dessen Seite der Klavierpädagoge E. Dohnányi steht. Es war das Bestreben, in diesen internationalen Stilrichtungen einen ungarischen Nationalstil zu finden, das zum Studium der alten ungarischen Bauernmusik führte, und dessen Ergebnisse heute durch die Werke und die Kunst eines Béla Bartók und Zoltán Kodály repräsentiert werden.

Franz Zagiba, Wien

Alberto Gallo und Giovanni Mantese: *Ricerche sulle origini della cappella musicale del duomo di Vicenza*. Venedig—Rom: Istituto per la Collaborazione Culturale 1964. 106 S. (Civiltà Veneziana, Saggi. 15.)

Das von den Verfassern in nicht näher umrissener Zusammenarbeit vorgelegte Bändchen schließt eine Lücke in der musikgeschichtlichen Lokalforschung Oberitaliens. Während Teilaspekte der Musikgeschichte zahlreicher oberitalienischer Städte (auch solcher von nur zweitrangiger Bedeutung) schon in den von R. Casimiri herausgegebenen „Note d'Archivio“ eine monographische Darstellung gefunden hatten — den großen Zentren Venedig und Mailand waren sogar Großbände der *Istituzioni e Monumenti* gewidmet worden — blieb Vicenza zu Unrecht lange Zeit ein Stiefkind der Musikgeschichtsforschung. Ohne sich mit seinen Nachbarstädten Verona und Padua an geschichtlicher Bedeutung messen zu können, war Vicenza doch seit dem hohen Mittelalter ein wichtiges kirchliches und kulturelles Zentrum der venezianischen Terraferma, der es seit 1404 auch politisch angehörte. Als Bischofsstadt hatte Vicenza seinen musikalischen Mittelpunkt in der Dommusik, die auch Gegenstand der hier zu besprechenden Publikation ist. Die Verfasser haben aus gründlicher Kenntnis der teilweise weit verstreuten Archivalien (Archivio Capitolare, Archivio di Curia und Archivio di Stato) eine knapp und übersichtlich gefaßte, durch sorgfältige Quellenedition bereicherte Dokumentation zur Frühgeschichte der Dommusik zusammengetragen. Wenn dabei auch einige in musikgeschichtlicher Hinsicht weniger ergiebige Dokumente aufgenommen wurden (z. B. die päpstliche Bulle von 1432, S. 13), so vermögen diese immerhin zur Klärung des allgemeinen geschichtlichen Hintergrundes beizutragen. Als wertvolle Ergänzung sind im Anhang eine Reihe bisher unveröffentlichter Kompositionen mitgeteilt (Faksimile und Übertragung), deren Entstehung in engem Zusammenhang mit der Vicentiner Dommusik steht (Feragut, Matteo da Brescia, Johannes de Limburgia, Fra Ruffin, Alessandro Padoano).

Ein Vergleich mit der Frühgeschichte anderer Domkapellen des oberitalienischen Raumes zeigt, daß in Vicenza für wichtige Stationen der Entwicklung (Einsetzung eines „maestro di canto“, Schaffung eines festbesoldeten Organistenamtes usw.) erst verhält-

nismäßig spät feste Daten vorliegen. Dieser Sachverhalt findet jedoch in dem fast vollständigen Fehlen archivalischer Dokumente aus der Zeit vor 1400 seine Erklärung und darf nicht zu musikgeschichtlichen Fehlschlüssen verleiten. So bezeichnet etwa das Datum des 10. Mai 1460 (S. 31) keineswegs das allererste Auftreten eines „maestro di canto“, sondern lediglich die Bestätigung und wirtschaftliche Sicherstellung dieses schon lange bestehenden Amtes. Ähnlich verhält es sich mit der auffallend spät erfolgenden ersten Erwähnung eines Organisten im Jahre 1435 (S. 50). Daß auch dieses Amt schon im 14. Jahrhundert bestanden haben muß, macht ein Vergleich mit anderen Kirchen der Stadt, insbesondere aber mit den Domkapellen benachbarter Bischofsstädte (Padua, Udine) deutlich.

Größere, über die lokale Musikgeschichtsforschung hinausreichende Bedeutung kommt den von den Verfassern mitgeteilten Dokumenten zum Leben und Schaffen der frankoflämischen Italienfahrer des 15. Jahrhunderts zu. So ist die Motette „*Excelsa civitas Vincencia*“ des Beltrame Feragut nunmehr von 1433 auf 1409 (Amtsantritt des Bischofs Pietro Emiliani) vorzudatieren, womit zugleich Vicenza als eine der frühesten italienischen Wirkungsstätten des französischen Komponisten sichergestellt ist. Auch Johannes de Limburgia, der Hauptmeister der Bologneser Handschrift Q 15, ist auf Grund der Dokumente zumindest 1431 als Domkapellsänger in Vicenza nachweisbar. Seine zu Ehren der Stadtpatrone Leonzio und Carporo geschriebene Motette „*Martires Dei incliti*“ dürfte demnach ebenfalls um diese Zeit entstanden sein. Den Verfassern der Schrift ist ferner die endgültige Klärung des Doppelmeisterproblems Matheus de Brixia — Melchior prepositus brixienensis zu danken, das offenbar auf eine Fehlinterpretation von Paduaner Kirchenakten zurückzuführen ist (S. 24, Anm. 3). Auch die von Casimiri vermutete Identität des Rubino de Picardia mit Rubino Mallapert, dem Lehrer Palestrinas, kann durch eine Vicentiner Notariatsakte widerlegt werden. Es ist nahezu ausgeschlossen, daß demselben Rubino, der 1488 das Domkapellmeisteramt zu Vicenza antrat, noch 1533 die Kapellmeisterstelle an S. Maria Maggiore in Rom angeboten worden sein soll.

Mit der Klärung dieser sowie einer Reihe weiterer Einzelfragen aus dem Problemkreis

der franko-flämischen Italienwanderung des 15. Jahrhunderts leistet auch diese Studie einen (wenn auch bescheidenen) Beitrag zur Erhellung des „segreto del Quattrocento“.

Dietrich Kämper, Köln

Josef Szövérfy: Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. II. Die lateinischen Hymnen vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters. Berlin: Erich Schmidt-Verlag 1965. 554 S.

Unsere etwas skeptische Beurteilung des 1. Bandes dieses Handbuches, das sich schnell eingebürgert hat, weicht vor der Fülle des für das Hoch- und Spätmittelalter Gebotenen. Was Szövérfy bescheiden als Unmöglichkeit anspricht, nämlich nach Vollständigkeit zu trachten, das hat er hier in einer für die Musikforschung überzeugenden Weise vollbracht: eine gewaltige Stofffülle auszubreiten, sie zu bearbeiten und das Vorurteil, das hier und da noch bestehen mag, nur die Anfänge von Hymnus, Sequenz und Tropus seien des Einsatzes der Besten wert, abbauen zu helfen.

Das Werk ist mit seinen verlässlichen Registern und einem ausgedehnten Nachtrag zum 1. Band zu einem wichtigen Nachschlagewerk geworden. Es kann den Nummernfriedhof von Chevalier nicht ersetzen, aber es geht darüber hinaus, indem es in gewissenhaftester Weise die erreichbare Literatur der letzten Jahrzehnte aufspürt und verarbeitet. Freilich wird man auch jetzt keine Klärung in dieser oder jener Streitfrage erwarten dürfen — der Verfasser hat sehr geschickt manches ausgeklammert —, aber das braucht ja auch nicht die Aufgabe eines Handbuches zu sein (obwohl es im 1. Band versprochen war!).

Szövérfy, das sei nochmals betont, ist Philologe. Er zieht gegen die Musikforschung dort zu Felde, wo er glaubt, es sei für deren weitere Entwicklung notwendig. Wir sollten diese Grenzverletzungen nicht zu streng beurteilen, denn aus ihnen lernen wir selbst über die Zäune zu schauen. An einer Stelle (S. 48) nennt er die Stellungnahme der Musikforschung „zwar geredt, aber literarhistorisch kaum vertretbar“ und weist auf die „dünn, kaum bestimmbar Grenze“ zwischen liturgischen, paraliturgischen und nichtliturgischen Formen und Dichtungen hin, eine Scheidung, die man in unseren Reihen wahrscheinlich erst dann nachvoll-

ziehen kann, wenn man die Phänomene voll erfaßt hat.

Angesichts des gewaltigen Umfangs dieses 2. Bandes sollen Einzelhinweise unterbleiben. Man wird das Handbuch mit Kritik lesen und benützen müssen, aber dann dürfte der Gewinn für die Musikforschung nicht gering veranschlagt werden. Vielleicht entnimmt man auch mit Staunen, wie weit andere Wissenschaftszweige bei der Erkundung ein und desselben Gegenstandes gediehen sind. Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Joseph Müller-Blattau: Geschichte der Fuge. Mit einem Notenanhang und einer Thementafel. Dritte, erweiterte Auflage. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1963. 184 S.

Aus den Grundzügen einer Geschichte der Fuge, deren 1. und 2. Auflage 1922 bzw. 1931 erschienen sind, ist nunmehr die Geschichte der Fuge geworden — vielleicht nicht nur deshalb, weil der Autor nunmehr ein wesentlich umfangreicheres und zugleich durch verwandte Publikationen besser vorbereitetes Material ausbreiten kann, sondern zugleich auch, weil es zum Mut des Wissenschaftlers gehört, einmal Abschließendes zu sagen — ebenso wie auch Fehler einzugestehen. Beides macht die Lektüre einer Arbeit sympathisch.

Gegenüber der 2. Auflage von 1931, die als bekannt vorausgesetzt werden darf, ist nun im wesentlichen zweierlei anders geworden:

1. Neue Forschungsergebnisse wurden eingearbeitet. Hierzu ist auch der Rückgriff auf die inzwischen wesentlich vollständiger vorliegenden Neu- oder gar Gesamtausgaben alter Meister zu rechnen.

2. Die Lücke von Bach bis zur Gegenwart, die (von der Behandlung der Theoretiker abgesehen) bisher nur durch einige wenige Hinweise überbrückt worden war, ist nunmehr nach Möglichkeit ausgefüllt worden. Insgesamt aber ist kaum ein einziger Abschnitt ohne irgendeine Änderung geblieben (worunter auch stilistische Verbesserungen fallen).

Im vorbereitenden Teil I, der das 13. bis 16. Jahrhundert behandelt, wurden insbesondere die Forschungen von Besseler und Apfel bei der Neufassung berücksichtigt. Zumal Conductus sowie die englische Mehrstimmigkeit sind ausführlicher, der Som-

merkanon „endgültig“ zusammenfassend abgehandelt. Die *Ars contrapuncti* des Tinctoris wird ausführlich dargestellt und danach das Werk Dufays betrachtet; das Bild Ockeghems erfährt eine Korrektur: Der Verfasser erklärt, die Bedeutung der Anfangsimitation eines Satzes bei Ockeghem bisher überschätzt zu haben: „Nur erst eine Vorstufe der Durchimitation, nicht diese selbst, ist erreicht“. Alle diese Neuerkenntnisse führen dann auch zu einer Neuformulierung der rückblickenden Zusammenfassung.

In dem der Fuge bis zu Bach gewidmeten Teil II geht es dem Verfasser besonders um die klare Unterscheidung und Darstellung der neu entstandenen Formen, wozu nun auch Eggebrechts terminologische Studien herangezogen werden konnten. Unter den Komponisten sind Luis Milan und Marcantonio Cavazzoni neu gewürdigt; und unter Heranziehung von Arbeiten Zencks wird das Schaffen Willaerts und der Wandel im Motettenbegriff um 1550 neu dargestellt (während die Abhängigkeit des Instrumentalsatzes von vokaler Polyphonie in der 2. Auflage, S. 43, als altertümlich aufgefaßt worden war, erscheint sie nun als Ergebnis jenes Stilwandels). Eine Umordnung in der Disposition dieses Teils ist wohl um der besseren Überschaubarkeit willen vorgenommen worden; doch bringt es die Vielfältigkeit der Erscheinungen zumal des 17. Jahrhunderts mit sich, daß die Übersicht dem Leser auch jetzt noch nicht immer leicht fällt. Die der englischen Virginalmusik gewidmeten Abschnitte wurden entscheidend erweitert; und die inzwischen wesentlich vermehrten Neuausgaben lassen auch Sweelinks Anteil an der Entwicklung klarer erkennen. Ähnliches trifft für Frescobaldi zu. Neu aufgenommen wurde ein Abschnitt über die inzwischen in Neuausgabe zugängliche Orgeltabulatur Lübeck KN 208¹, und auch das Bild Weckmanns erhält klarere Konturen. Pachelbel erfährt nicht nur eine ausführlichere, sondern auch wesentlich positivere Würdigung, als sie das auffallend negative Urteil der 2. Auflage (S. 82) geboten hatte. Ebenso dankbar ist der Leser über die Erweiterung der Abschnitte über Bruhns und Böhm. Von besonderer Bedeutung für die Erkenntnis der Theorie der Fuge ist das Eingehen auf Johann Gottfried Walthers *Praecepta*, die jetzt gleichfalls in Neuausgabe erreichbar sind.

Für Bachs Fuge — Teil III — ist nach wie vor seine Bearbeitung fremder Fugen und Themen im Vergleich mit deren Urform Ausgangspunkt der Betrachtung. Während aber in der 2. Auflage außer einem Anhang über die *Kunst der Fuge* nur noch eine kurze Übersicht über Bachs eigenes Fugenschaffen folgte, ist nun das *Wohltemperierte Klavier* noch ausführlicher behandelt; daneben ist den Fugen der Violin-solo-Sonaten, in den Französischen Ouvertüren und des *Musikalischen Opfers* mehr Raum gegönnt. Die Behandlung der Kunst der Fuge erscheint nun im Hauptteil; dabei wird die immer wieder faszinierende Frage nach der von Bach vorgesehenen Anordnung aufgegriffen und in einzelnen Punkten anders als bisher motiviert — so bei der Wertung der Kanons, angeregt wohl durch Besslers Ausführungen über das „Charakterthema“ bei Bach. Überhaupt folgt der Verfasser bei der allgemeinen Würdigung der Bachschen Fuge (S. 87 f.) nicht mehr so sehr den Auffassungen Kurths (2. Auflage, S. 91 ff.), sondern mehr denen Besslers. Die Händel und der Singfuge gewidmeten Abschnitte sind durch näheres Eingehen auf einige Händelsche Fugen erweitert; desgleichen werden die Zeitgenossen Telemann, Mattheson, Muffat und Eberlin ausführlicher berücksichtigt.

Teil IV endlich, der das Nachleben der Fuge bis zur Gegenwart schildert, kann nur noch hinsichtlich seines 1. Kapitels — die Fuge in der Musiktheorie — auf ausführlichere Darlegungen der 2. Auflage zurückgreifen. Auch hier ist vieles verändert. So ist der Abschnitt über Marburg stark erweitert, Kirnberger erstmals berücksichtigt, besonders aber wird Arrey von Dommer nunmehr ausführlich und mit vielen wörtlichen Zitaten abgehandelt. Als völlig neu sind die Kapitel 2 und 3 dieses Teils zu betrachten, die die Fuge in Klassik, Romantik und in der Musik des 20. Jahrhunderts beschreiben.

Das Buch ist eine imponierende Leistung, zumal darin eine unerschöpfliche Menge an Material zu bewältigen war, — eine Arbeit, in der sich nun der Ertrag eines Forscherlebens spiegelt. Daß man für Detailfragen weiterhin Spezialliteratur wird heranziehen müssen, ergibt sich aus der Natur der gestellten Aufgabe. Denn was das Buch bietet, ist eine Geschichte der Fuge, nicht aber die Theorie der Fuge (wohl die Geschichte ihrer Theorie, aber das ist etwas anderes). Es

mag sein, daß die Formulierung einer solchen Theorie heute nicht möglich ist; trotzdem macht es sich bei der Lektüre doch ständig bemerkbar, daß höchstwichtige Begriffe wie Durchführung, Zwischentakte, Zwischenspiel, Fortspinnung (auf S. 87 an Stelle von „Durchführung“ gesetzt) nirgends definiert und gegeneinander abgegrenzt werden. Auch die Definition des Begriffs der Fuge wird nirgends gegeben; und die Folge davon ist, daß der Verfasser es sich leisten kann, auf S. 94 rund die Hälfte aller von Werner Neumann (der sehr wohl eine Definition bietet) beschriebenen Bachschen Chorfügen gleichsam en passant als Fugen auszuscheiden; und das ist dann wohl der Grund, warum Neumanns Arbeit über Bachs Chorfüge nicht einmal im Literaturverzeichnis erscheint.

Auffallend kurz ist auch Buxtehude behandelt (S. 57 unten). Wir erfahren, er gehöre „einer Zwischengeneration an, die das Begonnene zur Vollendung bringt“. In dem Wort „Zwischengeneration“ spukt offenbar noch immer die Vorstellung vom „Vorläufer Bachs“ herum, obwohl gerade an ihren Fugen der Unterschied beider deutlich wird. Aber ist eine Generation, die etwas „zur Vollendung bringt“, überhaupt als Zwischengeneration klassifizierbar? Selbst für einen exakten Nachweis der Bedeutungslosigkeit des Lübecker Meisters für die Geschichte der Fuge hätten wir uns mehr als eine Drittelseite gewünscht. Glücklicherweise läßt sich das Fehlende leicht durch die ausgezeichnete Arbeit von Hans-Jakob Pauly ersetzen; aber eben sie beweist, daß hier etwas fehlt.

Mittelpunkt jeder Fugengeschichte wird das Schaffen Bachs bleiben. Daß Bach recht unterschiedliche Fugen komponiert hat, sieht der Verfasser richtig (z. B. S. 71); und falls es einmal möglich werden sollte, Bachs Instrumentalwerke sicherer als bisher zu datieren, so wird man vermutlich auch eine „Geschichte der Fuge Bachs“ schreiben müssen. Bis dahin aber müssen wir mit Datierungen nach Gutdünken vorsichtig sein. Daß Bach in dem kurzen Zeitabstand von 1720 bis 1722 derart unterschiedliche Fugen wie BWV 954, 965, 966 (Reinken), 903 (*Chromatische Fantasie und Fuge*) und 846–869 (*Wohltemperiertes Klavier I*) geschrieben haben sollte, bleibt vom Stil her unglaubwürdig und sollte erst dann mit dem unterschiedlichen Zweck der Werke begründet

werden (S. 71), wenn die Datierung der Reinken-Bearbeitungen und der *Chromatischen Fantasie und Fuge* sicherer feststeht.

Wie zu erwarten war, zeigt die Geschichte der Fuge nach Bach nur noch wenige Höhepunkte, unter denen Beethoven klar erkannt und treffend charakterisiert ist. Daß sich die fernere Geschichte meist in bloßer Beschreibung erschöpft, mag in der Natur des Gegenstandes liegen. Trotzdem sollte auch hier die Bemühung nicht abreißen, Eigenständiges von Epigonalem zu trennen. Wenn z. B. Julius Weismanns *Fugenbaum* mehr Raum beanspruchen darf als Schönberg, Berg und Webern zusammen (seltsamerweise wird der 1879 geborene Weismann einer jüngeren Generation als Berg und Webern zugerechnet, „für die Kontrapunkt und Fuge auf neuer Ebene eine ihnen eigentümliche Möglichkeit musikalischer Sprache bedeuten“ — vgl. S. 127 und 129 u.), dann hätte vermutlich auch Telemann mehr Raum beanspruchen dürfen als Bach.

Hinzuweisen wäre noch auf einen schlichten Lapsus: Das Inhaltsverzeichnis stimmt nicht. Zwar treffen die Kapitelüberschriften zu; die darunterstehenden Inhaltsübersichten aber spiegeln offenbar ein Zwischenstadium zwischen der 2. und 3. Auflage wieder und sind daher unbrauchbar, da zahlreiche Umstellungen und Erweiterungen in ihnen nicht berücksichtigt sind.

Endlich hätte man sich gewünscht, daß da, wo Werkverzeichnisse eines Komponisten vorliegen, nach diesen (z. B. dem BWV) und wo Gesamtausgaben vorliegen, nach ihnen zitiert würde (vgl. z. B. Bruhns, Lübeck, Buxtehude). Auf jeden Fall aber sollte, wo mehrere Ausgaben genannt werden, auch mitgeteilt werden, auf welche der Ausgaben bei Nennung von Einzelheiten Bezug genommen wird (z. B. S. 63, Bruhns).

Alfred Dürr, Göttingen

Die Oper im 20. Jahrhundert. Diskographie. Teilkatalog herausgegeben anläßlich des Kongresses „Zeitgenössisches Musiktheater“ in Hamburg Juni 1964. Berlin: Deutsche Musik-Phonothek 1964. 123 S.

Die „Deutsche Musik-Phonothek Berlin“ hat anläßlich des Kongresses „Zeitgenössisches Musiktheater“, der im Juni 1964 in Hamburg stattfand, eine Teil-Diskographie der Oper des 20. Jahrhunderts vorgelegt.

Und dieser vorläufige Katalog deckt wieder einmal die Schwierigkeiten auf, die sich einstellen, sobald ein umfassendes Nachschlagewerk geplant wird.

Wie das Vorwort sagt, erhebt dieser Katalog in bezug auf die Komponisten und ihre Werke keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Auch fehlen vorläufig Angaben darüber, ob ein Werk als Ganzes oder nur in Auszügen aufgenommen wurde. Erst der Hauptkatalog, der demnächst erscheinen soll, wird die Lücken füllen.

Der Katalog ist großzügig und übersichtlich in der Raumaufteilung angelegt. Von jedem Werk werden Entstehung, Uraufführung und Verlag mitgeteilt; von der jeweiligen Schallplatte die Ausführenden, die Sprache in der es wiedergegeben wird, dazu die Schallplattenfirma und Nummer.

Aber dabei bleiben einige Wünsche offen. Sehr nützlich würden Angaben über die Dauer des Werkes sein (nicht nur, weil man dadurch auf den ersten Blick Interpretationsvergleiche anstellen kann, sondern weil von der Länge oft auf die technische Qualität der Plattenpressung zu schließen ist); vor allem aber wäre es interessant, das Entstehungsdatum der Aufnahme zu kennen, zumindest aber das Erscheinungsdatum der Platte. Die Benutzung des Katalogs würde außerdem erleichtert, wenn bei den Sängern sogleich die Stimmlage mitangegeben würde. Denn es ist etwas mühsam, wenn man dauernd in einem der letzten Abschnitte des Buchs, wo die Sänger noch einmal nach Stimmgruppen geordnet sind, nachschlagen muß.

Völlige Verwirrung dürften die vielen verschiedenen Plattennummern anrichten, wo es sich nur um eine einzige Aufnahme handelt. Die Schallplattenfirmen haben leider die Gewohnheit, ihre Aufnahmen in jedem Land unter einer neuen, eigenen Nummer erscheinen zu lassen. Doch mag wohl nur der Spezialist erkennen, welche Nummer für welches Land gültig ist. Und hier sollte man sich entscheiden: entweder macht man einen deutschen Katalog, und dann genügen die deutschen Nummern; oder man legt ihn international an, dann müssen die Nummern der verschiedenen Länder auch wirklich alle vorhanden sein. Auf keinen Fall aber sollte man sich, wie es in diesem vorläufigen Katalog geschieht, fast ausschließlich auf die amerikanischen Ausgaben beschränken. Vor allem aber sollte jede Num-

mer einen Zusatz erhalten, der kenntlich macht, für welches Land die Platte bestimmt ist.

Wenn man den Katalog noch ein wenig umfangreicher gestalten könnte (was zu wünschen wäre), dann würde eine Aufstellung der großen Firmen und ihrer Tochtergesellschaften sehr aufschlußreich sein. Daß die Titel bei ein und demselben Komponisten in verschiedener Sprache auftauchen, dürfte ein leicht zu behebendes Versehen sein. Es ist unschön, wenn Brittens *Peter Grimes* als „Eine Oper in drei Akten . . .“ aber auf der nächsten Seite desselben Komponisten Werk *The Turn of the Screw* als „An Opera in a prologue and two acts“ bezeichnet werden.

Bei all diesen Einwendungen sei betont, daß sicherlich jeder, der sich mit der Oper in unserer Zeit befaßt, der „Deutschen Musik-Phonothek“ dankbar für ihren handlichen Katalog ist, durch den man unabhängig wird von den Schallplattenkatalogen, die oft unzureichend sind.

Lydia Schierring, Hamburg

Karl Ferdinand Müller: Der Kantor. Sein Amt und seine Dienste. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 1964. 224 S.

Karl Ferdinand Müller, Liturgiewissenschaftler und Direktor der evangelischen Kirchenmusikschule in Hannover, gliedert sein Buch in zwei Teile: *Amt und Dienste des Kantors in der Geschichte*, *Amt und Dienste des Kantors in der Gegenwart*. Im ersten Teil spricht Müller der Reihe nach vom Kantor in der alten Kirche, im Mittelalter, im 16. und 17. Jahrhundert, im 18. und 19. Jahrhundert; im zweiten Teil behandelt er in systematischer Gliederung die Erneuerung des Gottesdienstes und der Kirchenmusik im 20. Jahrhundert, die Aufgaben und Dienste des Kantors in der Gegenwart, die Ausbildung des Kantors und seine Lebensverhältnisse.

In den ersten Kapiteln über die alte und mittelalterliche Kirche bewegt sich der Verfasser in seinem Fachgebiet; indessen werden die wenigen greifbaren Quellenzeugnisse mitunter unscharf, mitunter so pauschal erhellend, daß sie keinen Sachverhalt erhellen, sondern wie Paraphrasen wirken. „Sicher hätte sich auch die Mehrstimmigkeit im Mittelalter anders entwickelt,

wenn nicht das befruchtende Miteinander von griechischem, römischem und germanischem Ideengut sich immer wieder Bahn gebrochen hätte“ (44); „Überblickt man noch einmal das ganze Mittelalter, so bleibt man tief beeindruckt von dem Willen der Kirche, Kirche zu sein“ (53) — auf solche Sätze hätte man zugunsten exakter Informationen und Textinterpretationen gern verzichtet. Je mehr es in die Neuzeit geht, desto mehr tritt naturgemäß der musikgeschichtliche Aspekt in den Vordergrund; Müller beobachtet hier klug, stützt sich freilich auch auf manche ältere Pauschal-Urteile, die heute in Einzeldarstellungen widerlegt, aber noch nicht aus den Gesamtdarstellungen verschwunden sind.

Versiert und kenntnisreich zeigt sich der Verfasser in seiner Darstellung des Amtes und des Dienstes des Kantors in der Gegenwart. Nach einem Überblick über die liturgischen und kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegungen des 20. Jahrhunderts gibt er nützliche Hinweise auf Berufsmöglichkeiten, Ausbildungsstätten, Besoldungsverhältnisse etc. Eindrucksvoll ist ein Exkurs über die kirchenmusikalische Ausbildung in Schweden.

Der Verfasser zählt zu den aufgeschlosseneren und kritischen Vertretern unter den gegenwärtig tonangebenden lutherischen Liturgiewissenschaftlern und Hymnologen. So bedauert man es, daß der insgesamt positive Eindruck seines Buches beeinträchtigt wird durch das Festhalten an einer verschwommenen Kantoren-Ideologie, die man schon fast überwunden glaubte. Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert war der „Kantor“ weithin Leiter eines Kirchengesangvereins, der weder liturgische noch theologische Ambitionen hatte und statt dessen die Geselligkeit pflegte. Diesem „Kulturprotestantismus“ das Ideal einer streng liturgischen Kirchenmusik und des Kantors als eines liturgischen Amtes gegenübergestellt zu haben, ist ein großes Verdienst der theologischen und liturgischen Neuerer der zwanziger und dreißiger Jahre. In diesen Jahrzehnten ist für die organisatorische und geistige Neuorientierung des Kirchenmusikerstandes viel geleistet worden; daß manche Kirchenmusiker dem Nationalsozialismus Widerstand geleistet und sich mit ihren Chören nicht haben gleichschalten lassen, zeugt davon. Nach Beendigung des 2. Weltkriegs wurde indessen innerhalb der pro-

testantischen Kirchen und auch an manchen Ausbildungsstätten mit einem Kantoren-Kult begonnen, der keinen Bezug mehr zur Berufswirklichkeit aufwies. Kantor — das war kein ordentlicher Beruf mehr wie der des Lehrers oder Orchestermusikers, sondern ein Amt, durch das man sich „in den Dienst an der Gemeinde hineingestellt wußte“. Ebenso wenig, wie man fortan sachlich über gute und schlechte Liturgien, Paramente oder Orgeln sprechen konnte, da es stets besondere „Anliegen“ zu respektieren galt, durfte man den Kantorenberuf als einen Beruf wie jeden anderen bezeichnen. Das Ergebnis zeichnet sich ab: Kirchenmusiker, die heute ihre Ausbildungsstätte verlassen, besitzen von Jahr zu Jahr mehr geistliche Halbbildung und weniger musikhandwerkliche oder -künstlerische Fertigkeit. Daß die Studenten nicht mehr üben wollen — die Klage jedes Dozenten —, liegt nicht an der zunehmenden Sensibilität unserer Jugend, sondern daran, daß man ihr Rosinen in den Kopf gesetzt hat. So kommt es, daß der C-Organist seinen Pfarrer zwar oftmals über das Wesen der deutschen Gregorianik zu belehren weiß, aber schlechter Orgel spielt als dieser. Die Folgen bleiben nicht aus: gute Musiker, die einen Instinkt für falsches Pathos haben, beginnen den Kirchenmusikerberuf zu meiden, höhere Töchter ihn zu ergreifen.

Auch Müllers Buch zeigt Spuren solchen Geistes. Auf der ersten Seite fragt er, wo der Kantor seinen „Sitz im Leben“ habe; die unsachgemäße Übernahme dieses auf die Verkündigung Jesu gemünzten theologischen Topos charakterisiert eine gedankliche Unschärfe im Grundsätzlichen, ohne die das Buch noch wertvoller wäre.

Martin Geck, München

Slovenské ľudové piesne. Zväzok I—IV. [Hrsg. von] Konštantín Hudec (Bd. I) und František Poloczek. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1959, 1952, 1956, 1964. 282 und (6), 334 und (14), 696, 600 S.

Die vorliegenden vier Bände gehören zu einem Volksliedwerk, das ungefähr 20 000 Lieder aus der Slowakei in 16 Bänden erfassen soll. Der Initiator ist der verstorbene K. Hudec, der den Bd. I herausgab. Die wissenschaftliche Durchführung des Denkmalwerkes obliegt der Abteilung für Volks-

liedforschung an der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, die auch der Herausgeber dieser *Cantiones Populares Slovaca*e ist. Die zweite Auflage des Bd. I wurde neu bearbeitet und ergänzt durch den bekannten slowakischen Volksliedforscher Fr. Poloczek, der auch für die Redigierung der folgenden Ausgaben zeichnet.

Aus den verschiedenen Vorworten läßt sich nicht nur die Geschichte des Volksliedwerkes seit 1947 erschließen, sondern auch manche Veränderung, die sich im Laufe der Arbeit ergeben hat. Ebenso werden Erweiterungen des Mitarbeiterkreises mitgeteilt; das bekannte Wissenschaftler-Ehepaar Elschek wird vom Band III an genannt. In diesem Band wird außerdem ein Blick in die Vorarbeiten geboten; über Fragebogen, Materialklassifizierung, musikalische und phonetische Transkription und Übersichtskarten. Den Volksmelodien werden eingehende musikalische und textliche Analysen mit Angaben über die Liedträger und ihre Landschaft beigelegt. In Tabellenform erscheint zudem noch eine kurze Übersicht der Strukturanalysen.

Der Bd. I enthält u.a. eine kritische Auseinandersetzung mit der Sammlung slowakischer Volkslieder von B. Bartók, was in Hinblick auf die Verschiedenheiten der Ziele verständlich ist. Im Vorwort zu Bd. III nimmt Poloczek zur Sammeltätigkeit des 19. Jahrhunderts Stellung. Er vergleicht die „Bourgeoisie“ mit der „sozialistischen Generation“ von heute und stellt fest, daß die Wirklichkeit der „Gesellschaftserscheinungen“ nur mit der „einzig richtigen Methode des dialektischen und historischen Materialismus“ betrachtet werden kann (S. 18). Dies und der Einbezug eines Zitates von Stalin „*Alles hängt ab von den Bedingungen des Ortes und der Zeit*“ (S. 27), versperren leider eine Auseinandersetzung, weil an der objektiven Musikgeschichte, zu der auch Volksliedsammlungen gehören, vorbeigegangen wird.

Bd. I (2. Auflage), 1959, enthält 373 Lieder, dazu Vorwort und Erläuterungen in slowakischer, russischer und englischer Sprache. Bd. II, 1952, slowakisch, russisch, deutsch; 608 Lieder. Bd. III, 1956, wurde wesentlich durch historisch-ethnographische Hinweise erweitert; 938 Lieder; slowakisch, russisch, deutsch, englisch. Bd. IV, 1964, enthält 586 Lieder, deren Erläuterungen mit dem Vorwort in der slowakischen, russischen,

französischen und englischen Sprache verfaßt sind.

Zum wissenschaftlichen Arbeitskreis gehören neben den Volksliedforschern Erzieher, Komponisten, ausübende Künstler sowie Musikprofessoren und Studenten. Zwischen den Liedbeispielen sind recht eindrucksvoll, gelegentlich leider auch gestellt wirkend, Photos eingelegt.

Das Volksliedwerk wird, wenn das weitgefaßte Ziel erreicht werden kann, eine wichtige Quellenunterlage für die Forschung sein: das beweisen schon die vier vorgelegten Bände. Walter Wunsch, Graz

A. M. Jones: *Africa and Indonesia. The evidence of the xylophone and other musical and cultural factors.* Leiden: E. J. Brill 1964. 248 S. und 27 Tafeln mit 65 Abbildungen.

Die Übereinstimmung einiger afrikanischer und javanischer Xylophone und Xylophonstimmungen ist schon seit längerem bekannt und Gegenstand von Vermutungen über direkte Kulturbeziehungen zwischen beiden Verbreitungsgebieten, Vermutungen, die auch mit manchem außermusikalischen Argument gestützt wurden. Doch litten diese Untersuchungen, wie sie z. B. Jaap Kunst, Hugh Tracey und Heinrich Husmann angestellt haben, an der geringen Zahl der afrikanischen Instrumente, die ihnen zur Verfügung standen. So hat es nun A. M. Jones unternommen, an Hand eines umfangreichen Materials, das von ihm, Kunst, Tracey, Wachsmann und v. Hornbostel untersucht und vermessen worden war, die Stimmungen afrikanischer Xylophone und Klimpern mit südostasiatischen und indonesischen Instrumentalstimmungen zu vergleichen und überdies auch Fragen der Organologie und der Verwendung, der Terminologie und weiterer Übereinstimmungen, auch solcher außermusikalischer Art, in die Betrachtung einzubeziehen. So ist dies nicht der erste Versuch einer Ableitung der afrikanischen Xylophone aus dem Raum der indonesisch-hinterindischen Hochkulturen, es ist aber die erste Unternehmung dieser Art, die mit ausreichenden Mitteln und mit wissenschaftlicher Gründlichkeit das heikle Problem angeht. Denn hier wie bei allen ähnlichen Versuchen, direkte Kulturbeziehungen zwischen räumlich weit getrennten und kulturell stark divergierenden Vorkommen

einzelner Kulturelemente herzuleiten und gar Instrumentalstimmungen und Tonssysteme hierfür heranzuziehen, liegt die Gefahr nahe, sich auf das Glatteis reiner Spekulation zu begeben. Diese Befürchtungen sind allerdings geringer, wenn ein Autor wie Jones das Thema anpackt, und tatsächlich schwinden die Bedenken, je weiter man sich in das Buch hineinliest. Alle auszuräumen, ist auch ihm nicht ganz gelungen, denn es bleibt die Ungewißheit über die Zuverlässigkeit der Tonhöhenmessungen bei einem Teil des ausgewerteten Materials. Kunst gibt z. B. nur einen Oktavausschnitt an, nicht die Tonfolgen des ganzen Instruments. Die Messungen sind von verschiedenen Autoren zu verschiedenen Zeitpunkten und mit unterschiedlichen Meßeinrichtungen gewonnen, einige davon sind an Museumstücken gemacht, bei denen man ja nie weiß, ob sie nicht Änderungen durch Transport und Lagerung unterworfen waren.

Jones geht davon aus, daß Afrika lange vor der Entdeckung durch portugiesische Seefahrer von indonesischen Schiffen besucht worden ist, die in wiederholten und andauernden Invasionen in den schwarzen Erdteil südlich der Sahara eindringen. Siedlungen errichteten und Handel trieben. Ihre Zentren lagen einmal an der Ostküste gegenüber Madagaskar, das sie ja wie eine Kolonie besetzt hielten, zum anderen im Westen an den Mündungen des Niger und Kongo. In diesen beiden Regionen liegen heute auch die Hauptverbreitungsgebiete des Xylophons in Afrika. Als Vergleichsmaterial dienen Jones 200 afrikanische Instrumente, von denen exakte Messungen vorliegen. Da in Afrika wie in Indonesien die Anfertigung eines neuen Instrumentes stets nach den Maßen und Tonhöhen eines alten vorgenommen wird, ist mit einiger Sicherheit zu erwarten, daß die Stimmung sich relativ genau an die intendierte ideale anschließt und das zugrundeliegende Tonssystem zu erkennen gibt, wobei man allerdings gewisse Abweichungen der gemessenen von den theoretischen Werten in Kauf nehmen muß.

Als mutmaßliche Tonssysteme der afrikanischen Instrumente werden die gleichstufige Siebentonleiter Hinterindiens und das nicht temperierte siebenstufige Pelog-System Indonesiens sowie auch das Slendro-System mit fünf Stufen angesehen, von denen Kunst glaubt, sie wären temperiert,

während Hood sie für geringfügig verschieden groß ansieht. Da Schwingungszahlen die Intervallgrößen nicht anschaulich erkennen lassen, werden die Intervalle in Cents dargestellt, die Jones in aufsteigender Reihenfolge addiert. Jedes Intervall ist also nicht auf den Nachbarton, sondern auf einen Basiston O bezogen. Die ideale equiheptatonische Leiter, deren Intervalle alle $1200 C : 7 = 171,4 C$ groß sind, lautet also:

Taste	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)
Intervall	0	171	343	514	685	857	1028	1200 C

Wenn den afrikanischen Xylophonen diese Idealleiter zugrunde gelegen hätte, dürften die Abweichungen weder groß sein noch bestimmte Intervalle bevorzugt treffen. Solche Abweichungen wären dagegen zu erwarten, wenn statt der temperierten Heptatonik die siebenstufige Dur- oder Moll-Tonalität des Abendlandes intendiert wäre. Tatsächlich haben nur $4\frac{1}{2}\%$ der verglichenen Instrumente Abweichungen dieser Art und Größe, zieht man die in Afrika wie überall ungenau eingestimmten tiefsten Tasten ab, nur $3\frac{1}{2}\%$. Diese häufige Verstimmung der tieferen Töne veranlaßt Jones auch, den Ausgangspunkt O seiner Vergleichsskalen nicht auf den tiefsten Leiterton, sondern mehr in den mittleren Tonbereich zu legen, und zwar auf 182 Hz oder dessen Oktaven (91, 364 oder 728 Hz). Bei den Klimpern ist die Übereinstimmung mit den Werten der theoretischen Equiheptatonik nicht ganz so gut, da sich diese Instrumente leichter als die Xylophone verstimmen. Trotzdem zeigen die 15 Vergleichsstücke noch gute Übereinstimmung mit der Idealskala. Die hinterindischen Xylophone und Metallophone haben Abweichungen, die keinesfalls kleiner sind als die der afrikanischen Instrumente.

Von den 200 afrikanischen Xylophonen und Sansen haben 144 die equiheptatonische Skala, einige freilich mit Lücken. Dagegen gibt es noch eine zweite Klasse siebenstufiger Xylophone, deren Stimmung die ungleichen Stufen des javanischen Pelog aufweisen. Die ideale Pelogleiter hat nach Kunst die Schrittfolge

Bem Gulu Dada Pelog Lima Nem Barang Bem
0 120 150 270 130 115 165 250 C

Dieses Tonssystem mit dem diatonischen des Abendlandes in eine Relation zu bringen, ist unmöglich, die Abweichungen sind zu groß. Als besonders auffällig bezeichnet

Jones die Intervallfolge Dada, Pelog, Lima, Nem, wo eine Übersekunde von 270 C von zwei Überhalbtönen von 130 und 150 C gefolgt wird, was völlig uneuropäisch und „unnatürlich“ erscheint. 23 Xylophone in Afrika haben diese Pelogstimmung (Tabelle S. 59, 60).

Nach diesen einleitenden Betrachtungen und Übersichten untersucht Jones nun die 144 afrikanischen Instrumente mit temperierten Siebentonleitern (Kapitel IV) und findet dabei, daß viele afrikanische Xylophone die Leiter nicht vollständig, sondern mit Lücken aufweisen, so vor allem mit einer Quart- oder Quintlücke am unteren oder oberen Ende der Skala. Das kommt auch in Thailand vor. Ferner finden sich Quartintervalle, die statt mit zwei mit nur einer Zwischenstufe aufgefüllt sind, die das Quartintervall halbiert. Solche Halbquartenteilungen findet Jones bei 14 afrikanischen Instrumenten, ebenso bei birmesischen und kambodschanischen. Er glaubt, darin Reste einer Equipentatonik zu erkennen, indem er die halbierte Quarte der Equiheptatonik (3 mal 171,4 C = 515 C, halbiert = 247 C) dem Intervall der temperierten Fünftonleiter (240 C) gleichsetzt. Es wäre hier also ein Slendro-Intervall in die hinterindische Siebentonleiter eingeschmuggelt (S. 73). Hierfür gibt es freilich keine Parallelen in Südostasien.

Haben die Xylophone in Afrika und Indonesien einen festen Bezugston bestimmter Schwingungszahl, einen Kammerton? Viele Instrumente haben einen gemeinsamen Ton bei 180 Hz oder dessen Oktaven (90, 360, 720 Hz). Das trifft für 75 % der untersuchten Instrumente zu. 23 % liegen etwas unter diesem Niveau, der Rest darüber (S. 77). Hierhin zählt Jones auch solche Instrumente, bei denen der Ton 182 Hz zwar nicht vorkommt, wo aber die übrigen Töne in die hiervon ausgehende Leiter mit gleich großen Intervallen passen. Wäre die absolute Tonhöhe belanglos, also kein Kammerton vorhanden, dürfte das nicht vorkommen. Also ist die Tonhöhe nicht willkürlich, sondern nach festem Vorbild gewählt. Die Xylophone werden, mindestens in Westafrika, nicht nach dem Gehör neu gestimmt, sondern nach den Tasten eines älteren Modells. Doch ist dabei der von Jones gewählte Bezugston von 182 Hz nicht besonders ausgezeichnet, weder als Kammerton noch als Grundton. Die übrigen

stimmen ebensogut oder ebensoschlecht mit den theoretischen Frequenzen überein. Nur in Südafrika gibt es einen festen Stimmton (nach Hugh Tracey), der dort „Hombe“ heißt (S. 79). Dieselbe Beobachtung kann auch an hinterindischen Instrumenten gemacht werden, die auch alle den Ton 182 Hz oder dessen Oktaven enthalten, wobei die Abweichungen wie in Afrika bis zu 32 C betragen können. Im javanischen Pelog ist nach Kunst der Bezugston 192 Hz. In den afrikanischen Pelog-Xylophonen (Nr. 151–173 der Tabelle) liegt der von Jones gefundene Bezugston zwischen 178 und 213 Hz, der Mittelwert ist 192,2 Hz. Das ist eine recht gute Übereinstimmung, die beweist, mit welcher Genauigkeit die neueren Instrumente immer wieder nach dem Vorbild der älteren eingestimmt werden.

Die Xylophone kommen wie in Indonesien und auf dem asiatischen Festland auch in Afrika in Orchesterbesetzungen vor, so vor allem bei den Chopi in Südostafrika, wo Xylophone in fünf verschiedenen Größen und Stimmlagen nebeneinander verwendet werden und bis zu 25 Musiker beschäftigen. Diese Instrumente stimmen mit den thailändischen nicht nur in der Intervallanordnung sondern auch in der absoluten Tonhöhe und in den Umfängen überein (S. 91). Ein westafrikanischer Xylophonist erkannte ein Ranad Ek aus Kambodscha als identisch mit seinem eigenen Instrument an. In Tonlage und Umfang haben auch die kleineren javanischen Instrumente ihre Entsprechung in Afrika, vornehmlich im Kongo, während sich die umfangreicheren des asiatischen Festlandes eher in Südafrika wiederfinden lassen.

Jones widmet seine Aufmerksamkeit dann den Lücken, die in den equiheptatonischen Skalen in beiden Verbreitungsgebieten vorkommen. Er findet diese Lücken in Afrika in derselben Anordnung und zwar bei 28 von 100 equiheptatonischen und bei 14 von 28 Pelog-Instrumenten. Es sind immer die vierten und siebenten Stufen, die ausgelassen sind. In Thailand sind die equiheptatonischen Instrumente meist vollständig, doch werden dort ebenfalls die 4. und 7. Stufe im Spiel übergangen; bei Modulationen wird in der neuen Skala dann entsprechend verfahren. In Java haben die Metallophone Saron die vollständige Pelogleiter, nicht aber die Gender und Gambang Kayu, bei denen wie in Afrika zwei Stufen in der

Oktave fehlen. Auch bei vollständigen Pelogleitern werden in Java nur fünf der sieben Stufen im Spiel verwendet, die anderen sind Hilfstasten für die Modulation (nach Mantle Hood). Auf den Seiten 106—108 gibt Jones eine Tabelle für die 34 Xylophone Afrikas mit Slendro-Stimmung, die gute Annäherungswerte aufweisen. Mit einer Ausnahme stammen sie aus Westafrika, meist aus dem Kongo, dem Haupt-einflußgebiet Javas in Afrika.

Auch organologisch stimmen die Instrumente in beiden Verbreitungsgebieten gut überein, was ja nach den weitaus erstaunlicheren Kongruenzen in der Tonalität, Stimmung und absoluten Tonhöhe nicht anders zu erwarten ist. In diesem Zusammenhang erwähnt Jones natürlich auch die primitiven Ausgangsstadien der Xylophone in Afrika, das Erdxylophon und das Schenkelxylophon, die er jedoch nicht zum Vergleich der Stimmungen heranzieht. Seine Untersuchungen erstrecken sich nur auf die in beiden Verbreitungsgebieten vorkommenden entwickelteren Typen mit mindestens fünf Tasten. Nur für diese kann die Entlehnung aus den Hochkulturen angenommen werden. Die Herkunft der Primitivformen läßt er offen.

Zahlreiche afrikanische Xylophone und Sansen haben die Tasten nicht in einer kontinuierlich ansteigenden Folge geordnet, sondern einzelne oder mehrere hohe Tasten vor der tiefsten oder eine oder mehrere tiefe Tasten hinter der höchsten. Das findet sich auch in Indonesien. Die Resonatoren, ihre Abstimmungstechnik, das Einstimmen der Instrumente und die Form der Schlegel stimmen in Ost und West gut überein. Auch spieltechnische Übereinstimmungen wie das Spielen in Oktav- und Quartgängen lassen sich finden. Die Zusammensetzung des Orchesters ist in Südafrika (Chopi) und Zentralafrika (Bagenda) ähnlich, nur fehlen die Streichinstrumente und die Gongs in Afrika. Sogar manche Xylophon-Orchesterstücke von Ganda ähneln den javanischen (S. 142). Da nimmt es nicht mehr Wunder, daß sogar die Namen der Tonstufen bei den Chopi javanische Entsprechungen haben (Kapitel VII).

In den folgenden drei Kapiteln untermauert Jones die bei den Xylophonen gefundenen Beweise für eine Entlehnung aus Indonesien und Südostasien durch weitere Übereinstimmungen bei anderen Musikin-

strumenten wie Schlitztrommel, Handglocke, Stabzither, beim organalen Parallelsingen, bei der Bezeichnung für eine gehobene Sprache in Ghana (Klama) und Java (Krama) und weiteren Wortparallelen, bei den Formen und Praktiken des Schiffbaues und der Schifffahrt, bei Brettspielen, bei Mustern und Formen der handwerklichen Kunst u. a. m. Hierfür hat er auch treffende Bilder zur Hand, die diese Evidenzen anschaulich machen. Im Schlußkapitel versucht Jones, den Zeitpunkt der indonesischen Invasion im Kongo-Niger-Delta zu ermitteln. Er muß lange vor der Entdeckung Afrikas durch die Europäer anzusetzen sein, da diese von dem Vorhandensein einer andersrassigen Bevölkerung in diesen Gebieten nichts bemerkten, so daß die einst sicher zahlreichen Einwanderer längst in der Masse der eingeborenen Afrikaner eingeschmolzen sein mußten. In den kunstgewerblichen Mustern und den Bronzeußwerken Afrikas fehlen die Hindu-Einflüsse, die in Java am Beginn unserer Zeitrechnung sichtbar werden und vom 8. Jahrhundert an die Kunst Indonesiens wie Südasiens völlig beherrschten. Da Sanskritworte auch in den madegassischen Sprachen nur ganz vereinzelt auftreten, wird die Überflutung Madagaskars durch die Indonesier (nach Dahl) nicht später als 400 n. Chr. anzusetzen sein, nach C. C. Berg noch wesentlich früher. In Afrika finden sich zwar Wortparallelen zu indonesischen und hinterindischen Sprachen, keine jedoch zu Sanskritworten. Da auch die Metallgongs in Afrika und Madagaskar völlig fehlen, während die kleinen Metallglocken vorkommen, ergeben sich weitere Anhaltspunkte für die Datierung der indonesisch-hinterindischen Invasion. In Indonesien ist der Gong seit dem 8. Jahrhundert belegt, nach Sachs aber nicht vor 500 v. Chr. dort heimisch.

Nach verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet, scheint so die Kontaktnahme mit dem Beginn der Eisenzeit in Java um 100 n. Chr. als frühestem und dem Eindringen des Hinduismus um 500 n. Chr. als spätestem Termin einzusetzen. Aus dem Vorhandensein sowohl der einfachen Xylophone in solistischer oder paarweiser Verwendung neben den vieltönigen Instrumenten in großer Orchesterbesetzung in Afrika schließt Jones, daß die Invasion sowohl aus Indonesien wie aus Südostasien in mehreren Wellen mit größeren zeitlichen Abständen

erfolgte und sich über etwa fünf Jahrhunderte erstreckte. Dieser Argumentierung wird man zustimmen können. Die schon lange vermutete Herkunft der afrikanischen Xylophone, ihrer Stimmungen, Spielpraktiken, Verwendungsart und mancher anderer musikalischer Details aus den Hochkulturen Südostasiens und Indonesiens kann nun durch die eingehenden Untersuchungen Jones' als erwiesene Tatsache hingenommen werden. Wenn man sich durch das gewiß nicht anspruchslose Buch mit seinen vielen Tabellen und den sehr instruktiven Abbildungen hindurchgelesen hat, wird man sich der Beweiskraft seiner Schlüsse nicht entziehen können. Der geglückte Nachweis direkter Kulturbeziehungen zwischen Afrika und Indonesien und der Ableitung der viel-tönigen afrikanischen Xylophone aus den östlichen Hochkulturen in einem Kontinent, der die Urformen dieser Kulturelemente, die primitiven Zweitton-Xylophone, offenbar autochthon entwickelt hat, ist eine der größten Taten der vergleichenden Musikforschung. So sehr man sich auch mit Skepsis wappnen möchte angesichts einer solchen These der Kulturentlehnung über so gewaltige Entfernungen und in einer so frühen Zeit ohne literarische Belege — besonders im Hinblick auf so manchen mißglückten Versuch an ähnlichen musikalischen Tatbeständen —, so sehr wird man hier einer solchen These zustimmen, die durch so viele musikalische und außermusikalische Tatsachen gestützt werden kann, auch wenn im Detail manche davon fragwürdig erscheinen. Es bleibt jedoch so viel an frappanten Übereinstimmungen, daß diese nicht zufällig sein können.

Jones hat gezeigt, daß Musikethnologie auch eine historische Komponente hat. Wie in jeder Kultur ist auch bei den geschichtslosen Völkern die Musik, die wir heute dort antreffen, das Produkt einer historischen Entwicklung, und in allen heutigen Erscheinungsformen der Musik verbirgt sich hier wie in den Hochkulturen der Kern alter Traditionen aus dem eigenen Volkstum wie aus fremden Kultursphären. Diese historischen Schichtungen klarzulegen, eine Stratigraphie der Musikkulturen aller Völker aus ihrem heutigen Erscheinungsbild herauszulesen, ist die vornehmste Aufgabe der Musikethnologie, die damit immer zugleich auch Musikgeschichtsschreibung ist.

Fritz Bose, Berlin

Ludwig Finscher: *Loyset Compère* (c. 1450—1518). *Life and Works*. American Institute of Musicology 1964. 262 S. (Musicological Studies and Documents. 12.)

Die Gestalt Josquins des Prez beherrscht unsere Vorstellungen von der Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts — mit Recht, da er zu der Gruppe jener sechs oder sieben Begnadeten gehört, die die größten Komponisten unserer Kultur gewesen sind. Aber es ist bemerkenswert, daß seine Zeit eine außerordentliche große Zahl von Komponisten hervorbrachte, deren Werke von höchster Qualität sind und die zumeist in dem relativ kleinen Gebiet geboren wurden, das heute Nordfrankreich und Südbelgien umfaßt. Es ist — im Hinblick auf Josquin — kein geringes Kompliment, diese Komponisten als „zweitrangige“ Meister zu bezeichnen, und ihre Werke verdienen Beachtung nicht nur wegen ihrer geschichtlichen Bedeutung im Verhältnis zur Musik Josquins, sondern ebenso wegen ihrer großen Schönheit und ästhetischen Qualität. Ludwig Finscher hat nun eine Monographie über einen der besten dieser kleineren Meister veröffentlicht, und wir schulden ihm doppelten Dank. Seine Arbeit ist die erste umfassende Studie über diesen bedeutenden Meister der Zeit, und sie dient zugleich als ausgezeichnete Kommentar zu der ihrem Abschluß entgegengehenden Gesamtausgabe der Werke Compères, die der Verfasser herausgibt.

Im ersten Kapitel sammelt und diskutiert der Verfasser die wenigen und unglücklicherweise bruchstückhaften Tatsachen, die über Compères Leben bekannt sind, einschließlich zeitgenössischer Zeugnisse für das Ansehen seiner Musik. Vor allem aufgrund des Textes der frühen Motette „*Omnium bonorum plena*“ vermutet Finscher, daß der Komponist seine musikalische Ausbildung an der Kathedrale von Cambrai erhielt und daher früh unter den Einfluß Dufays und seines Kreises kam. Das erste sichere Datum aus der Laufbahn des Komponisten sind die Jahre 1474 bis 1475, in denen er in der berühmten Hofkapelle in Mailand diente. Danach taucht sein Name nur noch sporadisch an verschiedenen Orten auf: 1486 wirkte er in der Pariser Hofkapelle, später stand er in Verbindung mit Kirchen in Cambrai und Douai, und 1518 starb er in St. Quentin.

Nach der Darstellung dieser wenigen bekannten Marksteine in Compères Leben

widmet der Verfasser ein besonders interessantes Kapitel der Beschreibung der Quellen, die die Werke des Komponisten überliefern, mit dem Ergebnis, daß Compères Schaffen nach der Herkunft der Handschriften gegliedert werden kann: einige Werke sind ausschließlich in burgundischen, andere ausschließlich in italienischen, deutschen, spanischen oder französischen Quellen überliefert. Dieser Ansatzpunkt verdiente es, weiter ausgebaut zu werden, denn er wird uns viel über die Verbreitung von Musik in den verschiedenen europäischen Ländern der Renaissance zeigen, und er könnte als Ausgangspunkt für eine Geschichte des musikalischen Geschmacks in dieser Epoche dienen. Das Werkverzeichnis, das diesem Kapitel folgt, muß als vorläufig betrachtet werden. Nicht alle Konkordanz für jede Komposition sind erfaßt, und die Liste wird im Laufe der Jahre mit der Hilfe anderer Forscher korrigiert werden müssen.

Der größere Teil des Buches ist einer ausführlichen Diskussion der Werke, vor allem der geistlichen Werke Compères gewidmet. Finscher behandelt nacheinander die Messen und Messenteile, die Motetti missales (Motettenzyklen, die anstelle von Messenkompositionen in der Mailänder Liturgie gebraucht wurden), Tenor-Motetten, Magnificat, andere cantus-firmus-Sätze, freie Motetten, Motettenchansons und schließlich Chansons und Frottole. Wie der Verfasser selbst betont, gibt die Darstellung insofern ein etwas schiefes Bild, als sie den Nachdruck auf die geistlichen Werke legt, wogegen Compère eigentlich ein Chanson-Spezialist war, dessen beste Werke Chansons sind, die zu den größten ihrer Zeit gehören. Finscher weist jedoch darauf hin, daß eine genauere Darstellung der weltlichen Werke einer größeren Arbeit über die Chanson von Dufay bis Jannequin vorbehalten bleiben soll, die in Vorbereitung ist.

Da der größere Teil des Buches der ausführlichen Besprechung einzelner Werke gewidmet ist, muß er weitgehend nach der Nützlichkeit und Einsichtigkeit der Analysen beurteilt werden. Für fast jede Komposition erörtert der Verfasser die Textquellen, gibt ein Résumé von Form und Stil und bemüht sich, das einzelne Werk in Compères Gesamtschaffen und in einen größeren historischen Zusammenhang einzuordnen. Solche detaillierten Erörterungen einzelner Stücke sind eine etwas mühsame

Lektüre; tatsächlich muß das Buch mit danebenliegender Partitur gelesen werden, was nach dem Stand der Compère-Gesamtausgabe ja auch weitgehend möglich ist. Gerade deshalb möchte man wünschen, daß Finscher genauer zwischen Beschreibung und Analyse unterschieden hätte. Zu viele seiner Darlegungen beschreiben Züge eines Werkes, die auf den ersten Blick ins Auge fallen; die Detailliertheit jeder Einzelbeschreibung bringt außerdem unvermeidlich ein gewisses Maß an Wiederholung mit sich, das bei einer stärker analytischen Betrachtung hätte vermieden werden können. So mißt Finscher häufig ein einzelnes Werk an einer Reihe mehr oder weniger abstrakter Kategorien wie etwa „italienischer Stil“ oder „burgundischer Chanson-Stil“ usw.; diese Vergleiche wären aber sinnvoller gewesen, wenn zuerst die Kategorien selbst isoliert und erörtert worden wären. Aber es gibt in der musikwissenschaftlichen Literatur ja leider allzuwenige Modelle, denen der Verfasser in dieser Hinsicht hätte folgen können. Die Aufstellung verbindlicher Normen für eine Stilanalyse bleibt eins der dringenden Erfordernisse der heutigen Musikwissenschaft.

Finscher erörtert innerhalb der genannten Werkgruppen die Kompositionen in annähernd chronologischer Ordnung; dabei vertritt er die These, daß Compère einer der wichtigsten Vorkämpfer des Übergangs vom „abstrakten“ niederländischen Kontrapunkt zur stärker euphonischen und expressiven „italienischen“ musikalischen Struktur war, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts stattfand. Daß Compère diesen bedeutenden Stilwandel miterlebte und einer der ersten Vertreter des neuen Stils war, ist zweifellos richtig. Andererseits ist aber Finschers Versuch einer Chronologie der Werke Compères nicht durchweg überzeugend, und er scheint mir darin zu irren, daß er Compères Experimente mit dem italienischen Stil zu früh ansetzt. Ich stimme hier mit Edward Lowinskys Einwänden gegen diese Chronologie überein, die Lowinsky in seiner Besprechung über Helmut Osthooffs Josquin-Monographie vorgebracht hat (Renaissance News XVI, 1963, 255—262). Wie Lowinsky ausführt, ist 1490 ein sehr viel wahrscheinlicheres Datum als 1474 für die Aufnahme italienischer Elemente in Compères und Josquins Kunst. Außerdem vermeidet diese Umdatierung der betreffenden

Werke Compères die in sich unwahrscheinliche Annahme, daß der Komponist einen späteren Stil vorausgenommen habe, dann zu einem älteren Stil und schließlich in seinen reifsten Werken zu den Experimenten seiner Jugend zurückgekehrt sei.

Finschers Buch ist im Rahmen der Musicological Studies and Documents, deren gute Ausstattung den meisten Wissenschaftlern inzwischen geläufig geworden ist, sehr ansprechend gedruckt und aufgemacht. Der Verfasser verdient Dank dafür, daß er sein Werk in einer fremden Sprache geschrieben und dabei im großen und ganzen bemerkenswert gute Arbeit geleistet hat. Der Herausgeber der Reihe muß andererseits dafür verantwortlich gemacht werden, daß seiner Prüfung des Textes doch eine Anzahl von Wendungen und Sätzen in nichtidiomatischem Englisch entgangen ist, die nun den Gesamteindruck ein wenig trübt.

Abschließend bleibt zu betonen, daß trotz mancher Vorbehalte die vorliegende Arbeit, die erste Monographie über einen kleineren Meister der Josquin-Zeit, unsere Anerkennung verdient: sie ist eine respektgebende Leistung.

Howard Mayer Brown, Chicago

Herbert Weinstock: Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century. London: Methuen & Co. Ltd. 1964. XV, 453 S. (dass. New York: Pantheon Books 1963).

Dieses Buch ist die erste ausführliche Donizetti-Biographie in nichtitalienischer Sprache. Aber auch in keiner italienischen Gesamtdarstellung findet man den Lebensgang des Komponisten so detailliert erzählt. Qualitätvolle Bildbeigaben, Dokumenten-Anhang, Bibliographie der Werke und der Literatur erhöhen den Wert des vom Verlag hervorragend ausgestatteten Bandes. Die biographischen Daten sind gewissenhaft verzeichnet; auch an Randfiguren, wie Sänger, engere und weitere Verwandte, hat Weinstock viel Arbeit gewendet. Etwas zu breit im Verhältnis zu anderen Lebensabschnitten scheint mir der geistige und körperliche Verfall Donizettis von 1845 an dargestellt. Man gäbe gern einige Seiten davon zugunsten etwa einer Schilderung der Arbeit des neapolitanischen Operndirektors Donizetti her (auf den Seiten 65 und 128 steht nur wenig über diese interessante Tätigkeit).

The World of Opera in Italy, Paris and Vienna . . . nimmt sich vortrefflich im Titel aus — im Buch selbst entsteht kein richtiges Bild dieser so vielgestaltigen, faszinierenden Welt. Ausblicke auf andere Komponisten sind selten; Sätze über den genius loci von Mailand, Paris oder Wien sucht man vergebens; die allgemeinen geistigen Strömungen jener Zeit scheinen Weinstock nicht sonderlich beschäftigt zu haben — warum dann dieser Titel, der die Erwartungen zu hoch spannt?

Aber auch wenn man das Blickfeld auf Donizetti allein verengt, kommt man nicht auf seine Kosten, sofern man mehr verlangt als Information darüber, welche Opern der Komponist 1830 oder 1840 geschrieben hat, wohin er gereist ist, wo er gewohnt hat und ähnliches mehr. Von der Musik selbst ist nicht die Rede. Weinstock bleibt bei den äußeren Vorgängen der Entstehung und Aufführung stehen; über den Stil der Werke vernimmt man nicht das Geringste. (Der Autor ist, das sei hier angemerkt, der Meinung, man könne, ohne ihre Aufführung gehört zu haben, nichts über den Wert einer Partitur sagen, vgl. S. 93 und 215; daß er damit die Musikwissenschaft arg in Frage stellt, ist ihm wohl nicht klar.)

Ist schon nichts über die Musik zu erfahren oder eben nur das Drum und Dran der Aufführungen, darf man um so höhere Erwartungen hinsichtlich der Darstellung der Persönlichkeit des Komponisten hegen. Auch hier jedoch enttäuscht Weinstock. Die Psyche Donizettis wird nirgends transparent, es sei denn in den zitierten Briefen. Diese oft so gestreichen Briefe mit ihren häufigen Wort- und Klangspielen, aber auch ihrem Schwanken zwischen Tiefsinn und Banalität, ihrer jedoch stetigen natürlichen Herzlichkeit — wie reizvoll, durch sie hindurch in das Wesen Donizettis einzudringen, sie mit den zahlreichen Berichten der Zeitgenossen zusammenzuhalten, schließlich womöglich Analogien zwischen Brief- und Kompositionsstil aufzuspüren. Nichts von alledem. Auf S. 217 heißt es von dem Brief, den Donizetti am 8. April 1844 anlässlich des Todes von Simon Mayrs Frau geschrieben hat: „*a sincere — if, for him, banal — letter.*“ Wie aber war Donizettis geistiger Horizont denn beschaffen, wie stand der Komponist sonst, wenn er nicht ins „Banale“ verfiel, zu den Fragen von Leben, Tod, Religion? Nur einen Zug von Donizettis Wesen hat der Autor klar

genug herausgearbeitet: die innere Rastlosigkeit, die in Verbindung mit dem damaligen scrittura-Betrieb der Theater die erstaunliche Zahl von rund 70 Opern hervorgebracht hat.

Diese Zahl schreitet man mit Weinstock ab, vernimmt die einzelnen Entstehungsgeschichten und die relativen Lebensdaten — und am Ende ist man ein wenig müde. Ohne näheres Eingehen auf das Werk, ohne Wertung, ohne intensives Eindringen in den Charakter des Komponisten kommt eben eine wirklich gute Biographie nicht zustande. Dennoch sollte man Weinstock dankbar sein. Der äußere Lebensgang, das Zustandekommen der Opern ist mit Gründlichkeit und Genauigkeit geschildert. Das ist schon viel.

Einige Worte noch zum Anhang. Das Werkverzeichnis basiert, wie der Autor selbst schreibt, auf demjenigen Guido Zavadinis (in: *Donizetti. Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo 1948). Weinstocks Leistung besteht vornehmlich darin, daß er den Daten der Erstaufführung diejenigen weiterer hinzugefügt hat. Wie Zavadini vermerkt er die handschriftlichen Kopien nur in (vom Zufall der Kenntnisnahme bestimmter) Auswahl; die Erstdrucke fehlen ganz. Spätere Änderungen Donizettis an der Partitur sind nicht konsequent verzeichnet. So fehlt z. B. eine Bemerkung über die *Adelia*-Nachkompositionen, über die der Komponist im Brief vom 7. März 1841 F. Lucca berichtet. Über den *Lucrezia Borgia*-Schluß wird im Hauptteil gehandelt; ein Verweis auf jene Seiten im Werkverzeichnis (hier und in ähnlichen Fällen) wäre dienlich. Stichproben im Literatur-Verzeichnis haben folgende Fehler zutage gefördert: Emilia Brancas Buch über Felice Romani ist durchaus datiert: 1882; Luisa Cambis Bellini-*Epistolario* erschien erst 1943. Fehlen sollten selbst in einer Auswahl (die sich als solche allerdings nicht zu erkennen gibt) nicht folgende Arbeiten: Giuliano Donati-Petténi, *L'arte della musica in Bergamo*, Bergamo 1930 (enthält u. a. eine *Bibliografia Donizettiana*); Natale Gallini, *Inediti Donizettiani*, in: *Rivista Musicale Italiana* 55, 1953, 257—272; Anna Mondolfi, *Appunti Donizettiani*, 5 Folgen in: *Gazzetta Musicale di Napoli*, III, 1957 (eine 6. und letzte Folge aus der Feder von Jeremy Commons erschien in Jg. IV, 1958, derselben Zeitschrift).

Friedrich Lippmann, Rom

Charles Hamm: *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay, Based on a Study of Mensural Practice*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1964. XIII, 192 S. (Princeton Studies in Music. 1.)

Die Zielsetzung dieser Studie — in ihrer ursprünglichen Fassung ist sie die Doktorarbeit des Autors — ist bereits aus ihrem Titel ersichtlich. Sämtliche 224 in den Handschriften oder von der Forschung Dufay zugeschriebenen Werke werden herangezogen und aufgrund von Merkmalen der Mensur und der Notationsweise in neun nach der Entstehungszeit zeitlich verschieden begrenzte Gruppen eingeteilt, deren erste von ca. 1415 bis 1423 und deren letzte von ca. 1454 bis 1474, Dufays Todesjahr, sich erstreckt. Einige Gruppen umfassen nur wenige Jahre (z. B. die fünfte: 1433—1435, mit 39 Sätzen), andere einen Zeitraum von Jahrzehnten (z. B. die achte: 1435—ca. 1460, mit ebenfalls nur 41 Sätzen bzw., da sich zwei Messen, „*Caput*“ und „*Se la face*“, hierunter befinden, 33 Werken). Daß die zeitliche Ausdehnung der Gruppen und die „Streuungsweite“ der Werke derart verschieden ausfallen und daß ferner die meisten Gruppen sich überschneiden (z. B. Gruppe 6: 1433—ca. 1445, Gruppe 7: 1433—ca. 1455, Gruppe 8: 1435—ca. 1460, usw.) und oft nur annäherungsweise abgegrenzt werden („ca.“), ist der Vorsicht zuzuschreiben, mit der der Verfasser seine Methode handhabt und seine Folgerungen zieht. Ein Beispiel: Merkmal der Gruppe 8 (1435—ca. 1460) ist „*use of O and e (with breve-semibreve movement) as basic mensurations, colored semiminims and no fusae*“ (138). Der terminus post quem ergibt sich daraus, daß vor 1435 das Zeichen e von Dufay nicht verwendet wurde (82). Kolorierte Semiminimae sind ab 1433 nachzuweisen, bis dahin kommen nur Semiminimae mit Fähnchen vor (27); Fusae erscheinen zuerst in der wohl um 1454 entstandenen Chanson „*Je ne vis oncques la pareille*“ (141) und von da an öfters (weshalb mit dem Jahr 1454 die letzte, neunte Gruppe beginnt, deren Merkmale im übrigen mit denen der achten identisch sind), dagegen noch nicht in der Klage über den Fall von Konstantinopel „*O tres piteulx*“. „*I have added a few years to the date of the latest datable work, though my sug-*

gestion of 1460 as the terminal year carries no great conviction" (123).

Hamm's vorsichtige Beschränkung bestimmt zugleich die Vorzüge und die Grenzen seiner Arbeit. „There may be mistakes in my chronology. I do not believe they are numerous, and I thought it preferable not to make any concessions in my procedure on the basis of other evidence“ (VIII). Natürlich läßt der Verfasser Entstehungsdaten, die aufgrund anderer als notations-technischer Momente gesichert sind, nicht unberücksichtigt. Aber schon das säuberliche Herauspräparieren der rein zahlen- und verhältnismäßig aufgefaßten Mensurordnung und des Notenbildes erscheint methodisch anfechtbar. So führt z. B. das häufig geübte bloße Zählen der in einem Satz vorkommenden Longen, Breven, Semibreven usw. im Falle des Tempus perfectum zur Feststellung: „It is not possible to detect unspecified use of Φ (d. h. faktisches Vorkommen von Φ , im Gegensatz zu \circ , bei fehlendem Mensurzeichen) by a comparison with other pieces in which the signature is given“ (45). Eine nähere Betrachtung des musikalischen Satzes jedoch würde eine solche Unterscheidung sehr wohl ermöglichen. So gibt es etwa zu denken, daß bei Hamm die Kyrie BL 151 und BL 16, das Sanctus BL 19 sowie das Agnus BL 21 in der Gruppe 1 (ca. 1415–1423) rangieren, das Gloria BL 155 dagegen in Gruppe 6 (1433–ca. 1445); zwar hat der Mittelteil des Gloria Φ vorgezeichnet und die anderen genannten Sätze nicht, aber dennoch sind hier rhythmische Struktur, Dissonanzbehandlung, Tempo, sind sämtliche Satzmerkmale in allen Fällen völlig gleich. Ist somit auch die Entstehungszeit dieselbe (was Hamm bei gleichartigen Mensurmerkmalen ja voraussetzt)? Oder griff Dufay, im vorliegenden Falle und auch sonst, einfach auf eine früher erscheinende Satzgattung zurück? Ist ein später entstandenes Werk unter allen Umständen „fortschrittlicher“ als ein früheres, oder muß man auch eine Art Beharrungskraft der Gattung mit in Rechnung stellen, die alle Versuche, chronologische Schlüsse zu ziehen, zumindest sehr erschwert?

Die oben nach der gebräuchlichen, in den bekannten Hs.-Inventaren angewendeten Weise zitierten Sätze wird man bei Hamm schwer finden, da er alle Kompositionen nach der Originalfoliierung bzw. -Paginie-

rung und -Numerierung der Hss. selbst zitiert und auch fast nie die Editionen eines Satzes erwähnt. Seine Begründung hierfür (Xlf.) klingt zwar einleuchtend, aber da Mikrofilm und Lesegerät nicht immer sofort zur Hand sind, erschwert dieses Verfahren die Orientierung doch sehr.

Innerhalb der vom Verfasser selbst gezogenen (und ihm selbst als solche bewußten) Grenzen ist die Arbeit erschöpfend, exakt und zuverlässig. Sie bietet auch manche sehr aufschlußreiche Hinweise auf die Notationspraxis der Zeit, so etwa auf die graphische Bezeichnung des Tempus imperfectum in England und auf dem Kontinent (95 ff.), und auf eine charakteristische, als „*english figure*“ bezeichnete, von Dufay nur in der englisch bestimmten „*Caput*“-Messe und zwei weiteren Sätzen verwendete melodische Floskel (52 u. ö.). Über die chronologischen Feststellungen hinaus gelangt Hamm ferner, wiederum lediglich aufgrund von Vergleichen mensur- und notationstechnischer Merkmale, dazu, einige anonym überlieferte Werke Dufay zuzuschreiben und bei anderen (vor allem bei der *Missa Sancti Antonii Viennensis*) seine Autorschaft als zweifelhaft anzusehen. Auch hier wäre für eine weitere Klärung und zur Erlangung größerer Sicherheit eine stärkere Berücksichtigung satz-technischer Momente notwendig.

Rudolf Bockholdt, München

Heinrich Heine: Zeitungsberichte über Musik und Malerei, herausgegeben von Michael Mann. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1964. 225 S., 12 Abbildungen.

Die Frage nach der Fassung letzter Hand hat für die Kunst- und Musikkritiken Heinrich Heines besonderes Gewicht. Heine hat seine für die Augsburger Zeitung und andere Periodica geschriebenen Berichte in den späteren Buchzusammenstellungen nicht nur geglättet und retuschiert, sondern so grundlegend verändert und überarbeitet, daß Form, Inhalt und Valeur der ursprünglichen Texte manchmal kaum noch erhalten blieben. Heine selbst schrieb 1854 seinem Verleger Campe, daß er oft kaum ein Zehntel stehen gelassen habe. Da die maßgeblichen Editionen von Heines Werken (Elster, Walzel) diesen später redigierten Fassungen folgten, deren historischer Wert ungleich geringer ist, gerieten die ursprünglichen, aus dem spontanen Erlebnis heraus gestalteten

„authentischen Stimmungsbilder“ des Dichters mehr und mehr in Vergessenheit. Nur auf dem Umwege mühseligen Durcharbeitens der Lesarten ließen sie sich zurückgewinnen.

Um so größere Bedeutung kommt daher der Urtextausgabe von Heines Zeitungsberichten zu, die der an der Universität Berkeley lehrende Michael Mann vorlegt. Mann, der 1961 mit einer Arbeit über Heinrich Heines Musikkritiken an der Harvard Universität promoviert, ist durch zahlreiche Tourneen als Bratschist bekannt geworden und vereinigt auf glückliche Weise in sich germanistische und musikhistorische Kenntnisse, wovon der gründlich gearbeitete Anmerkungssteil Zeugnis legt. In einer ausführlichen, geistvoll geschriebenen Einleitung zeichnet der Herausgeber mit sicheren Strichen das Bild des Dichterkritikers Heine, dessen Kunstbetrachtungen auf dem Boden der Inhaltsästhetik ihre eigentliche Nahrung fanden.

Den 157 Textseiten stehen nicht weniger als 62 Seiten Kommentare gegenüber, was für die Gründlichkeit des Herausgebers spricht. In ausgedehnten Reisen hat Mann die europäischen Bibliotheken und Archive durchstreift und eine Unsumme an Materialien für seine Ausgabe zusammengetragen. Eine weitgreifende Lektüre zeitgenössischer Zeitungen ermöglicht es ihm, literarische Vorbilder, aus denen Heine Anregungen gewann, nachzuweisen. Ein Vergleich der Kommentare etwa mit den Anmerkungen der Ausgabe Ernst Elsters, an die sich der Herausgeber nur gelegentlich anlehnt, erweist die viel weiter gespannten Dimensionen und die sachkundigere Durcharbeitung des Stoffes in der vorliegenden Ausgabe. Der Herausgeber weist sogar (S. 195) den heutigen Fundort von Manuskript-Partituren nach, die Heine erwähnt und bietet z. T. die vollständigen Konzertprogramme, auf die Heine auswahlweise in seinen Berichten eingeht. Ein glücklicher Einfall war es, einige der von Heine besprochenen Bilder dem Buch als Reproduktionen hinzuzufügen, durch die sich Heines Kunst der Bildbeschreibung dem Leser unmittelbar erschließt.

„*Persönliche Faktoren*“, so kommentiert der Herausgeber (S. 186), „*spielen im allgemeinen in Heines Berichten über bildende Kunst eine weit unbedeutendere Rolle als in seinen Musikberichten*“. Das

ist zweifellos richtig. Das Nebeneinander der Berichte über Malerei und Musik fordert zu einem Vergleich des Kunstkritikers mit dem Musikkritiker Heine heraus, der sehr zugunsten des Kunstkritikers ausfällt, da die stoffliche Substanz der Gemälde dem Dichter bessere und konkretere Ansatzflächen bot, als das bei der Musik der Fall ist, die der inhaltsdeutenden Kritik Heines nur geringe Aspekte öffnete. Heine bedurfte einer gedanklichen Stütze, um Musik erleben zu können. Er selbst hat mehrfach auf sein visuelles Klangerlebnis hingewiesen und seine Abneigung gegen die mehr analysierende Kritik F. J. Fétis' mit recht drastischen Worten ausgedrückt. Heines Ablehnung des „*kalten Kunstverständes*“ führt folgerichtig zu einer interpretierenden Einstellung gegenüber dem Künstler und seinem Werk, das nicht unter absoluten Kunstmaximen geschulmeister, sondern aus der Eigenart des künstlerischen Genies heraus verstanden werden will. Heine bereitet damit den Boden für die Frage nach dem „*spezifischen Kunstwollen*“, wie sie Alois Riegl und Heinrich Wölfflin stellten. „*Jeder Genius muß studiert und nur nach dem beurteilt werden, was er selbst will*“ (Heine).

Wünschenswert wären einige Hinweise in den Anmerkungen gewesen, wo sich die einzelnen Berichte in den Ausgaben Elsters und Walzels wiederfinden lassen, da eine vergleichende Lektüre der originären und überarbeiteten Fassungen nicht nur reizvoll ist, sondern auch einen höchst aufschlußreichen Einblick in die geistige Werkstatt des Dichters erlaubt.

Nur in einigen wenigen Fällen wird man den Ansichten, die der Herausgeber in seinen Kommentaren vertritt, nicht uneingeschränkt folgen wollen. Wenn man auf S. 238 liest, Meyerbeer habe Heine nach der Wiederaufnahme ihrer Beziehungen förmlich mit Geld „*gestopft*“, so ist dem entgegenzuhalten, daß Meyerbeer davon spricht, Heine habe ihm das Geld „*abgepreßt*“, was wohl nicht dasselbe ist. Der Versuch, die Bedeutung von Heines *Hugenotten*-Besprechung für die künstlerische Reputation Meyerbeers aufzuwerten, vermag nicht zu überzeugen. In seiner Arbeit *Der Fall Heine-Meyerbeer* (S. 45) hat der Unterzeichnende die Äußerung Franz Wallners, Heine habe seine Rezension geschrieben, ohne die *Hugenotten* damals gehört

zu haben, keineswegs „als Legende mitgeschleift“, wie Michael Mann (S. 199) zu verstehen gibt, sondern auf diese Äußerung lediglich hingewiesen. Dennoch: die *Hugenotten*-Rezension, das sollte doch einmal ausgesprochen werden, ist ein Schulbeispiel dafür, wie der Dichter mehr um die Musik herum, als wirklich über sie schrieb. Eine Ausnahme bildet die Besprechung über Hillers Konzert von 1831, in der Heine „auf fallend genau . . . auf musikalische Einzelheiten“ eingeht, wie Mann feststellt und auch sicher nicht zu Unrecht vermutet, daß Heine diesen Text von einem seiner musikalischen Freunde überarbeiten ließ, vielleicht sogar von Hiller selbst. Es sollte zu denken geben, daß die so berühmte gewordene *Hugenotten*-Rezension Heines nur einen einzigen Satz enthält, der sich konkret auf die Oper bezieht; dieser Satz lautet: „Und wie Kunst-richter versichern, soll (!) Meyerbeer in den *Hugenotten* noch größere Vollendung der Form, noch geistreichere Ausführung der Details gezeigt haben“. Schreibt so ein Kritiker, der das Werk selber gehört hat und zu einem eigenen Urteil fähig ist? Möglicherweise hat Heine damals nur einen kleinen Ausschnitt der Oper gehört, da er ja selber einräumt, daß er am gleichen Abend noch den Rothschildischen Ball besuchte. Auch der Ansicht des Herausgebers, Heines spätere „scharfe Kritik“ (an Meyerbeer) — nennen wir es ruhig Verunglimpfung — sei nicht „das Werk persönlicher Interessen sondern gereifter Überzeugungen“ (239), vermag ich nicht beizupflichten. Gereifte Überzeugungen kleidet man nicht in das Gewand eines Pamphlets, wie es Heine mit seinem Gedicht „*Beeren-Meyer, Meyer-Beer*“ tat. Wohl aber wußte Heine, daß er auf diese Weise seine stärksten Waffen gegen den sensiblen Komponisten führte, der nicht, wie er, ganze „*Mistkarren*“ an „*Kothwürfen*“ vertritt. Natürlich hatte Meyerbeer ein persönliches Interesse daran, den Spötter zum Schweigen zu bringen, wußte er doch aus Erfahrungen mit Heines Erbschaftsstreitigkeiten nur allzugut, welcher Mittel der Dichter fähig war, wenn es ihm darauf ankam, „den Feind zu beunruhigen“. — Noch eine Berichtigung zur Anmerkung 85 (205): Bei der von Heine erwähnten neuen Oper handelte es sich nicht um den *Propheten*, sondern um die *Afrikanerin*, deren Vertrag Meyerbeer und Scribe am 24. Mai

1837 unterzeichneten. — Hinter dem S. 203 genannten G. Wedel verbirgt sich der Komponist und Schriftsteller v. Zuccalmaglio. Heinz Becker, Bochum

Niels Martin Jensen: Den danske romance 1800—1850 og dens musikalske forudsætninger. Kopenhagen: i Kommission Gyldendalske Boghandel / Nordisk Forlag 1964. 255 S. Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache.

Die große Beachtung, welche die dänische Romanze in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa gefunden hat, spiegelt etwa die ausführliche Rezension der *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen* in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Jg. 1816, Sp. 593 ff.). Man sah in der dänischen Romanze besonders dort, wo sie an Volkstraditionen anknüpfte, das nordische Gegenstück zur spanischen Romanze und einen reizvollen Beleg skandinavisch-nationaler Romantik. Angesichts dieser hohen Wertschätzung bei den Zeitgenossen bedeutete das Fehlen einschlägiger Forschungen auf diesem Gebiet einen spürbaren Mangel, dem Jensen mit seiner 1961 von der Universität Kopenhagen angenommenen Preisschrift vortrefflich abgeholfen hat.

Die Gattung der Romanze ist in Dänemark vor allem von der französischen Operntuppe eingeführt worden, die zwischen 1766 und 1773 die Kopenhagener Oper und hernach weiterhin deren Repertoire beherrschte. Romanzen in dänischer Sprache tauchen erstmals in Johann Hartmanns Singspiel *Fiskerne* von 1780 auf; eine von ihnen, *Liden Gunver*, fußt mit großer Wahrscheinlichkeit auf einem dänischen Volkslied und begründet damit den Typus der Volksliedromanze, der über die Grenzen Dänemarks hinaus am weitesten bekannt geworden ist. Jensen stellt diesem Volksliedtypus zwei weitere Typen zur Seite: den der Kunstromanze und den der volkstümlich einfachen Romanze. Künstlerische Höhepunkte der Volksliedromanze sind Nummern aus F. Kuhlhaus *Elverhøj* (1828). Die Kunst- und volkstümliche Romanze haben, nach J. Hartmann, J. P. A. Schulz, C. Schall und F. L. A. Kunzen im 18. Jahrhundert, vor allem C. E. F. Weyse, P. C. Krossing, F. Kuhlau, R. Bay, H. P. J. Lyngbye, G. Gerson, A. P. Berggreen, I. Bredal, H. Rung, C. J. Hansen, H. Løvenskiöld, J. C. Gebauer, J. P. E. Hartmann, N. W. Gade und C. Helsted in der ersten Hälfte

des 19. Jahrhunderts gepflegt. Ihre Produktion erstreckt sich sowohl auf einzelne Nummern in Opern und Kantaten, die gern in Anthologien zusammengefaßt wurden, als auch auf Klavier- und Gitarrenlieder.

Der Verfasser betont die enge Verzahnung der Gattungsgeschichte der Romanze mit der des Liedes. Die Berliner Liederschule, deren Intentionen durch J. A. P. Schulz ja unmittelbar nach Dänemark vermittelt wurden, aber ebenso Reichardt, Beethoven, Schubert und Schumann haben mit ihrem Liedschaffen wesentlich auf die dänische Romanze eingewirkt. Es liegt in der Natur der Sache, wenn Jensen mitunter Schwierigkeiten hat, Stilmerkmale der Romanze von denen des Liedes abzuheben. Wenn er als den „dänischen Ton“ in der Kunstromanze kurz nach 1800 „eine oft aus Dreiklängen aufgebaute Melodik, ein lyrisch unterstützendes, stimmunghaftes Akkompagnement und einen einfachen harmonischen Unterbau“ bezeichnet (218), so bleibt dies notgedrungen vage.

Etwas weiter hätte der Verfasser vielleicht kommen können, wenn er neben die kursorische Behandlung der genannten Romanzenkomponisten zum einen eine systematische Untersuchung der textlichen und musikalischen Typen und zum andern konkrete musikalische Vergleiche, etwa zwischen einem Lied Robert Schumanns und einer Romanze Niels W. Gades, gestellt hätte. — Als wissenschaftlicher Einstand ist die Arbeit beachtlich. Martin Geck, München

Leo Schrade: W. A. Mozart. Bern und München: Francke Verlag 1964. 175 S.

Deutungen von Mozarts Leben und Schaffen sind in den letzten Jahren wie Pilze aus der Erde geschossen, aber nur wenige haben wirklich zur Vertiefung unserer Erkenntnis vom Wesen des Meisters beigetragen. Schrades Buch, das er bescheiden einen „Essay“, einen „Versuch“ nennt, ragt weit über sie alle hinaus. Es ist „das Ergebnis zahlreicher Universitätsvorlesungen“, „eine Folge von Akzenten, die dem Rhythmus bald der Geschichte, bald des Lebens, bald der unvergänglichen Kunstwerke entsprechen.“ So kommt in lockerer, im Ganzen chronologisch angeordneter Aneinanderreihung von Kapiteln eine Darstellung von Mozarts Persönlichkeit und Werk in seiner Umwelt zustande, die auf Schritt und Tritt durch Klarheit der Problemstellung und geistvolle Pointen besticht.

Ausgezeichnet gesehen ist z. B. der Vater Leopold Mozart mit dem eigenartigen Zwiespalt seiner Natur: seinem durchaus provinziellen eigenen Schaffen und seiner weiten europäischen Denkweise, wenn es um Wolfgang ging. Mehr als es bisher in der Mozart-Literatur geschehen ist, betont Schrade auch Leopolds tiefes Verständnis für Wolfgang's Künstlertum und menschliches Wesen. Nur vermochte der Vater „die Worte nicht zu finden, die der Tiefe seiner Einsicht entsprochen hätten“ — eine Erkenntnis, die einleuchtet, wenn man zwischen den Zeilen der Briefe Leopolds zu lesen versteht.

Im Mittelpunkt des Kapitels *Die Bildung des europäischen Musikers* steht eine bestechende Gegenüberstellung von Mozarts Verhältnis zu den beiden einzigen Musikern, die er vorbehaltlos anerkannte: zu J. Chr. Bach und J. Haydn — das erstere „eine Gemeinschaft aus Instinkt“, das letztere „eine bewußte Gemeinschaft des Geistes“, weswegen denn auch Bachs Einfluß „schwerelos“ war, während sich derjenige Haydns „immer im Problematischen“ bewegte. Freilich darf man dabei nicht vergessen, daß die Auseinandersetzung mit J. Chr. Bach dem noch unfertigen Knaben gleichsam zuwuchs, während Haydn auf einen reifenden und ringenden jungen Meister traf, dessen künstlerische Persönlichkeit sich bereits geformt hatte.

Ob man den Zusammenhang mit der Oper in Mozarts frühem Sinfonieschaffen, dem die nächsten beiden Kapitel gewidmet sind, so stark in den Vordergrund stellen soll, wie es Schrade tut, sei dahingestellt. Natürlich ist die enge Verwandtschaft zwischen Konzert- und Opernsinfonie in jener Zeit nicht zu bestreiten, aber die Entwicklung der frühen Mozartschen Sinfonien zeigt doch gerade eine stärkere Betonung der Satzarbeit und eine Herausbildung der einzelnen Satzcharaktere, die die geistige Selbständigkeit der Sinfonie unterstreichen.

Einen glänzenden Versuch zur Charakterisierung von Mozarts Persönlichkeit bringt das Kapitel *Über die künstlerischen und menschlichen Krisen*. Hier wird die Problematik von Mozarts Leben aus der Art und Weise erklärt, wie der Meister seine Souveränität auf künstlerischem Gebiet vergeblich auch dem Leben gegenüber geltend zu machen suchte. Seine „dämonische Natur“ aber stürzte ihn immer wieder

in menschliche Krisen, die im Gegensatz zu den künstlerischen niemals wirklich gelöst wurden.

Für das Werk des „freien“ Musikers und besonders für das Spätwerk Mozarts betont Schrade das Übergewicht des inneren Anlasses über den äußeren Auftrag. Die Komposition wird aus einer Unterhaltung einer privilegierten Klasse zu einer Ansprache an die Menschheit. Wesentlich ist jetzt die Auseinandersetzung mit Haydn, die sich je länger je mehr vom Technischen auf das rein Geistige verlagert, da beide von grundsätzlich verschiedenen Konzeptionen ausgehen. Daneben steht das Erlebnis der Polyphonie Bachs. Es rief die bedeutendste künstlerische Krise bei Mozart hervor. Er löste sie — ein unerklärbares Wunder — indem er das Fremdartige mit dem Eigenen versöhnte und eine Möglichkeit fand, „die *Bach* überwindet und doch von ihm herkommt“.

Den großen Opern widmet Schrade zu meist eigene Kapitel. Den *Idomeneo* betrachtet er als Ausgangspunkt für Mozarts gesamtes späteres Opernschaffen und behandelt ihn daher besonders ausführlich. Man darf freilich über allen zukunftsweisenden Merkmalen dieses Werkes nicht seine starke dramaturgische Traditionsgebundenheit vergessen, weswegen mir auch seine Bezeichnung als einziger würdiger Nachfahre des Musikdramas Glucks nicht ganz zuzutreffen scheint.

Die großen Opern der Spätzeit stehen jenseits alles Typischen. Die Gattung gibt nur noch den Rahmen für die Darstellung menschlicher Qualitäten ab, und zwar nicht nur die opera buffa für den *Figaro*, wie Schrade feststellt, sondern genau ebenso das Wiener Singspiel für die *Entführung* und das *dramma giocoso* (nicht *giocosa*: S. 158) für den *Don Giovanni*. Überraschend ist Schrades Meinung, Mozart habe die Gräfin im *Figaro* dadurch charakterisiert, daß er für sie durchweg den Arientypus der opera seria, nicht den der opera buffa verwendet habe. Abgesehen davon, daß die Cavatine und die Arie der Gräfin keine typischen Seria-Arien sind, kann man in jener Zeit auch kaum überhaupt von einem Buffa-Arientyp sprechen. Es war vielmehr die Eigenart, ja die Stärke der opera buffa, die verschiedensten Stilmerkmale, und so auch solche der opera seria, in sich zu vereinigen. Mozart hat von diesem großen

stilistischen Reichtum ausgiebig und feinsinnig Gebrauch gemacht, aber geschaffen hat er ihn nicht.

Auch die Behandlung der Frage, welchem Operntypus der *Don Giovanni* angehöre, wird durch die allzu schematische Fassung der Begriffe opera buffa bzw. *dramma giocoso* unnötig erschwert. Es konnte für Mozarts Drama, „*worin sich die Macht des Schicksals entfaltet*“, wie Schrade sehr schön sagt, gar keinen anderen Rahmen geben als den des stilistisch vielgestaltigen *dramma giocoso*; die Frage nach parti (nicht parte, wie irrtümlich im *Figaro*- und *Don Giovanni*-Kapitel überall zu lesen steht) serie oder buffe wird dabei gegenstandslos. Übrigens hat Mozart, wie Christof Bitter im Mozart-Jahrbuch 1959 nachgewiesen hat, das Finale-Sextett für Wien nicht gestrichen (zu S. 157). Ein Druckfehler: der Freund Mozarts hieß Barisani, nicht Bavisani (S. 156).

Im *Zauberflöten*-Kapitel knüpft Schrade an den *Don Giovanni* an: Beide dienen einer Grundidee, nur daß die des *Don Giovanni* aus Mozarts „*eigenem Wissen um den Menschen*“ erwache, die der *Zauberflöte* „*aus den Lehren der Freimaurer*“ schöpfe. Hinzuzufügen wäre noch, daß die Idee des *Don Giovanni* sich weitgehend im Bereich des menschlichen Charakterdramas auswirkt, die der *Zauberflöte* dagegen von vornherein auf Typik abgestimmt ist. Daß Mozart an der Textgestaltung der *Zauberflöte* erheblichen Anteil hat vermuten wir mit guten, aber rein spekulativen, nicht dokumentarisch belegbaren Gründen. Schrades Feststellung, unsere Kenntnis seines Anteils sei „*so gut wie gesichert*“, schießt darum leider etwas über das Ziel hinaus. Schön ist die abschließende Deutung einer Entwicklung Taminos und Paminas mit zunehmender Läuterung zum einfach feierlichen Ton Sarastros hin.

Kapitel über die beiden Spätopern *Così fan tutte* und *La Clemenza di Tito* fehlen. Das ist ein nicht zu übersehender Mangel des Buches, nicht wegen der fehlenden, ja gar nicht angestrebten Vollständigkeit, sondern wegen der Bedeutung der Werke. Schrade sagt über sie lediglich, sie seien die einzigen Opern Mozarts, die sich dem Typus der Gattung fügten. Das trifft gewiß auf *La Clemenza di Tito* zu, doch wäre gerade die Art und Weise, wie Mozart die Gattung mit seiner reifen Musik erfüllt, der

Erwähnung wert gewesen. *Così fan tutte* aber mit einem solchen Satz abzutun, ist vollends unzureichend. Daß Mozart sich hier dem Gattungstyp „gefügt“ hätte, stimmt nicht. Eher könnte man sagen, er habe mit ihm gespielt, ihn zum belanglosen Rahmen eines hintergründigen Spiels gemacht und darüber einen durchaus nicht gattungsbestimmten Reichtum von Musik ausgegossen, wie in keiner anderen seiner Opern. *La Clemenza di Tito* und *Così fan tutte* scheinen mir mit der Zauberflöte zusammen charakteristisch für Mozarts spätestes Operschaffen zu sein, in dem er sich aus der Realität der Charakterdramen ins Reich der reinen Musik bzw. der Idee zurückgezogen hat. Auch von einer Gesamtwürdigung der dramatischen Werke her gesehen dürften also die letzte opera seria und die letzte opera buffa in einer Betrachtung des Schaffens nicht fehlen.

Zum Schluß kennzeichnet Schrader Mozart als den Schöpfer der klassischen Form der Oper. Sie ist „eine Gattung zur Darstellung einer Grundidee geworden, und diese Idee liegt in der Natur des Menschen selbst“. Die Betonung einer Grundidee berührt im Zusammenhang mit Mozart, in dessen Opern mit Ausnahme der *Zauberflöte* doch immer die Dynamik des dramatischen Geschehens vor der Statik der Idee den Vorrang hat, zunächst eigenartig, doch die Identifizierung der Idee mit dem „Bild der menschlichen Natur und des menschlichen Lebens“ hebt jenen Gegensatz bis zu einem gewissen Grade auf. „So war Mozarts Werk“, nach Schrader, „eine Versöhnung mit dem Leben, das klassische Ideal des *Нитанен*“. Trotzdem kann man aber, bei aller Anerkennung der großen Wirkung, die im Laufe der Zeit von Mozarts Opern ausging, nicht sagen, daß er es gewesen sei. „der der Vorherrschaft der italienischen Oper das Rückgrat brach.“ Diese wurde grundsätzlich weder von Glucks noch von Mozarts Opern angetastet, jedoch wenig später durch das Frankreich der Revolution und des Empire, das die bedeutendsten italienischen Opernkomponisten in seinen Bann zog, zu Fall gebracht.

Mozarts Opern wie überhaupt sein gesamtes Schaffen wirkten über diese Gattungsentwicklung hinweg. In einer großartigen Gesamtschau zeigt Schrader am Ende die Vereinigung von Tradition und Neuheit, Zeitgebundenem und Zeitlosem und ihre

Versöhnung in klassischer Harmonie. So ist das ganze Buch eine Würdigung Mozarts von sehr hoher geistiger Warte aus, die jedem Gebiet seines Schaffens durch eine ganz eigene Betrachtungsweise gerecht wird. Anna Amalie Abert, Kiel

Georges Bizet: *Carmen*. Kritische Neuausgabe nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud nachkomponierten Rezitative von Fritz Oeser. Deutsche Übertragung der Originalfassung von Walter Felsenstein. Partitur. Kassel: Alkor-Edition (1964). (XIII), 703 S. dazu: Vorlagenbericht. S. 705 bis 847.

„Une édition très expurgée“, soll Bizet von der *Carmen*-Version gesagt haben, die im März 1875 in der Opéra Comique uraufgeführt und gerade von Choudens im Klavierauszug herausgegeben worden war. Einige Monate später starb Bizet. Gegen 1880 erschien neben Choudens' 2. Auflage des Klavierauszuges — diesmal enthielt sie Guirauds Rezitative — eine entsprechende Orchester-Partitur. Die peinlichst ausgeklügelten Beschränkungen des Copyright sorgten dafür, daß während der nächsten 90 Jahre alle im allgemeinen Umlauf befindlichen Partituren auf dieser posthumen Version basierten, obwohl diese sich noch weiter von Bizets Original entfernt hatte als der Klavierauszug von 1875.

In welchem Ausmaß ist *Carmen* geändert worden und warum? Viele der früheren Änderungen — enthalten in der Fassung von 1875 — hatte Bizet während der Proben selbst vorgenommen. Es erschiene in der Tat ein verständliches und logisches Verfahren, wenn die Verpflanzung einer Oper vom Arbeitszimmer des Komponisten in die Realität des Theaters Bizet bewogen hätte, hier etwas zu kürzen, dort etwas auszubauen und sein Werk im allgemeinen zu dessen Vorteil zu revidieren. Dies würde jedoch Umstände voraussetzen, die eine so schöpferische Entwicklung begünstigen. Und hier liegt die Schwierigkeit im Falle der *Carmen*: solche Umstände waren während der Proben dieser Oper nicht gegeben, was durch die neue, von Fritz Oeser herausgegebene Partitur bestätigt wird. In Text und Anhang erscheint Bizets Version „inexpurgée“ zum ersten Mal im Druck, soweit sie nach Bizets eigenhändigem Manuskript und nach bisher nicht berücksichtigten Quel-

len rekonstruiert werden konnte. An die 30 Passagen, insgesamt rund 400 Takte, erscheinen, nachdem sie vor der Erstaufführung herausgeschnitten worden waren, zum ersten Mal gedruckt.

Es ist seit langem eine Quelle der Enttäuschung gewesen, daß viele französische und italienische Opern-Meisterwerke nur in voneinander abweichenden und unzulänglich herausgegebenen Partituren, in welchen die Wahl des Materials in keiner Weise erklärt ist, verfügbar sind. Die Alkor-Partitur enthält, in begrüßenswertem Gegensatz hierzu, erschöpfendes kritisches Material und detaillierten Kommentar. Wahl des Textes, Einbeziehung in die Partitur oder Verweisung in den Anhang an irgendeiner besonderen Stelle, Auswahl alternativer Versionen — all das ist nachgewiesen und erklärt. Die Folge ist, daß man jetzt in der Lage ist, die an *Carmen* im Jahre 1875 vorgenommenen Änderungen mit den Umständen, die sie verursachten, in Beziehung zu setzen.

Daß diese Umstände weit vom Idealen entfernt waren, ist bereits ausführlich von Bizets Biographen und Zeitgenossen dargelegt worden. Abgesehen von Bedrängnissen auf und hinter der Bühne, wie sie jeden Komponisten während der Vorbereitung einer neuen Oper plagen, war die Spannung, die während der *Carmen*-Proben herrschte, besonders auf zwei Faktoren zurückzuführen: die darstellerischen Schwierigkeiten, die das Werk selbst bot, und Bizets radikale Abkehr von den Traditionen der Opéra Comique, indem er Merimées etwas schockierende Geschichte vertonte. Wenigstens eine Kürzung — im ersten Teil der Duell-Szene im 3. Akt — könnte sehr gut ästhetischen Einwänden zugeschrieben werden.

Es waren jedoch die Einwände derjenigen, die direkt mit der Aufführung befaßt waren, die Bizet beständige Probleme verursachten, und vor allem sie haben *Carmen* geformt. Der Regisseur, Ponchard, scheint sich Bizet manchmal mit aller Gewalt widersetzt und in solchen Streitfällen die Locles Unterstützung gehabt zu haben. Die Schwierigkeiten, auf die Bizet beim Chor stieß, hatten die weitestreichende Wirkung. Durch die Aufführungs-Traditionen der Opéra Comique war man auf Bizets Anforderungen, was die Handlung anbetraf, ebensowenig vorbereitet, wie auf die rein technischen Schwierig-

keiten seiner Musik. Zusammen ergab das Probleme, die bis heute Kopfzerbrechen verursachen. Tatsächlich betrafen von allen Kürzungen bei *Carmen* rund zwei Drittel den Chor.

Mit der neuen Alkor-Partitur liefert der Herausgeber eine detaillierte Rekonstruktion der ereignisreichen Zeit während der Proben, die sich wie ein spannender Roman liest. Die Tatsache, daß der 1. Akt häufiger umgewandelt wurde als alle anderen, kann jetzt, aufgrund von Oesers Nachforschungen, auf die besonderen Schwierigkeiten zurückgeführt werden, mit denen der Chor in diesem Akt zu kämpfen hatte.

Die Wahrscheinlichkeit solcher notwendigen Maßnahmen mag seit Jahren offenbar gewesen sein. Doch erst jetzt — dank der Alkor-Partitur — können wir die Wahl zwischen Bizets Original und den ergänzten Fassungen treffen. Die Einschränkungen von 1875 brauchen eine Produktion in der heutigen Zeit nicht zu beeinflussen; dem wird sicherlich zugestimmt. Die Frage ist offensichtlich nicht, ob Bizet oder ein anderer die Kürzungen vornahm, sondern aus welchem Grund und mit welchem Ergebnis dies geschah. Es ist besonders begrüßenswert, daß Oesers Untersuchung dieses Problems ihn veranlaßt hat, eine Anzahl von Passagen, die bis dahin unterdrückt worden waren, in den vollen Text seiner Partitur aufzunehmen. Hätte er sie in den (gesondert gedruckten) Anhang eingefügt, würden sie auf Zusätze zur Oper, oder, bestenfalls, auf mögliche Alternativen hinauslaufen. Indem sie als Glied der eigentlichen Partitur gedruckt werden, wird diesen Abschnitten endlich ehrliche Gelegenheit gegeben, einen wesentlichen Teilbestand der Oper zu bilden. Daß ihnen in keiner Weise musikalische oder dramatische „raison d'être“ mangelt, ist durch eine Reihe von Aufführungen in Deutschland und im Ausland bewiesen worden.

Bei der Vorlage einer Ausgabe wie derjenigen Oesers ist das ausschlaggebende Problem jedoch dies: Wie kann zwischen Änderungen, zu denen der Komponist durch gegebene Umstände gezwungen war — bei „Carmen“ gehört zweifellos der allergrößte Teil der Änderungen in diese Kategorie —, und denen, die Bizet als künstlerische Verbesserungen ganz unabhängig von später folgenden Gegebenheiten vorgenommen hat, unterschieden werden?

Macht man solche Unterschiede, so ist es doch wahrscheinlich, daß in Grenzfällen immer ein gewisses Maß an Problematik zurückbleiben wird. Im großen und ganzen führt aber der Herausgeber überzeugende Argumente für seine eigene Entscheidung in solchen Fällen an. Es ist nur bedauerlich, daß in einigen wenigen Fällen durch seine persönlichen Vorstellungen die Objektivität seines Urteils beeinflusst worden ist. Solch ein Fall entsteht bei Escamillos Abgang im 3. Akt, wo Oeser Bizets Regieanweisungen durch einige eigene ersetzt hat. Eine derartige Entscheidung wird er, wie ich mit Sicherheit annehme, schon jetzt bereuen, obwohl er versucht hat, das so anfechtbare Verfahren in seinem Kommentar zu rechtfertigen.

Ein weiterer Vorbehalt muß gemacht werden in Bezug auf Oesers kurzen Hinweis auf den Klavierauszug von 1875. Bizet selbst war in die Vorbereitung dieses Auszuges verwickelt, aber dennoch muß sein Inhalt mit Zurückhaltung behandelt werden, da er ein *Résumé* dessen bildet, was die Umstände während der Proben herbeiführten. Es wäre wünschenswert gewesen, wenn dieser Punkt für diejenigen ausführlicher behandelt worden wäre, die annehmen, daß die Anwesenheit des Komponisten seine Zufriedenheit mit der Art der Herausgabe seines Werkes garantiert.

Oesers Text ist nur in einem unumgänglichen Fall unvollständig: einige Takte der ursprünglichen Todesszene sind nicht vorhanden. Als Text für diese Szene in der Haupt-Partitur legt der Herausgeber ein nicht zufriedenstellendes Konglomerat von späteren und früheren Versionen vor. Hier ist ein Fall — und es gibt selbstverständlich viele andere — wo sich der Dirigent genauestens auf Oesers kritisches Material beziehen muß, um zu einer eigenen Entscheidung zu gelangen. Unser Dank an den Herausgeber, wenn er uns Entscheidungen dieser Art aufgrund seiner sorgfältigen Forschungsarbeit überhaupt erst möglich macht, ist aber unbestreitbar.

Oeser beantwortet eine Reihe sehr strittiger Fragen auf faszinierende, überzeugende Weise. Es leuchtet mehr denn je ein, daß die Anwesenheit des Komponisten — oder die bloße Tatsache, daß er zu der Zeit am Leben war — für seine Zufriedenheit mit einer Fassung oder sogar einer Auf-führung seines Werkes keineswegs bürgt.

In dieser Hinsicht ist *Carmen* keine Ausnahme. Wagner und Berlioz gaben sich mehrmals Mühe, Kürzungen nachträglich zu bekämpfen, die sie zuvor erlaubt hatten.

Wenn der reinen Vision des 36jährigen „jeune homme irrespectueux“, durch unglückliche Umstände im Jahre 1875 getrübt und seit langem durch Beschränkungen der Urheberrechte verdunkelt, heute endlich erlaubt ist, für sich selbst zu sprechen, dann ist dem weitsichtigen Verlag für sein Unternehmen und dem Herausgeber für sein Können und seinen Fleiß eine besondere Anerkennung in der Geschichte der Oper gewiß. Maurits Sillem, London

Frédéric Chopin: Walzer. Nach Eigenschriften, Abschriften und Erstausgaben hrsg. von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. München-Duisburg: G. Henle-Verlag 1963. 107 S.

Nach den Etüden (vgl. P. Mies in *Mf* 16, 1963, S. 414—415) legt Zimmermann nun die Chopinschen Walzer vor. Die in der ersten Veröffentlichung niedergelegten Prinzipien, fußend auf dem Aufsatz des Herausgebers in *Mf* 14, 1961, 155 ff., sind auch hier maßgebend geblieben, nur konnte sich das Vorwort diesmal etwas kürzer fassen. Die Quellenlage ist etwa dieselbe, nur scheint es, als wäre sie bei den Walzern noch etwas schwieriger. So erwähnt M. J. Brown in seinem Chopinindex (London 1960, Nr. 166) einen bisher unveröffentlichten Walzer in B (1848) im Besitz von A. Hedley — London.

Während die Etüden kein in den allgemein zugänglichen Ausgaben fehlendes Stück bringen, finden sich hier deren fünf (Nr. 14, 15, 17—19), von denen nur zwei der Reifezeit entstammen, die daher alle zum mindesten stilgeschichtlich nicht ohne Wert und Interesse sind. Erscheint der erste in *as* (1827) in Form, Harmonik, Melodik und dem embryonalen Trio noch etwas primitiv, so zeigt Nr. 15 in *E*, zwei Jahre später entstanden, bereits ein persönlicheres Gesicht. Nr. 19 in *Es*, aus der gleichen Zeit, möchte man Chopin nicht mehr zuschreiben, so daß man Ekierts Annahme der Unechtheit beipflichten möchte. Trotzdem wurde das Stück in der nahezu unbezeichneten Eigenschrift hier veröffentlicht, während es der Gesamtausgabe (Bd. 9, 1956) nur in einem sehr vernünftig

und zurückhaltend bezeichneten Erstdruck von 1902 bekannt war. Ist Nr. 18 in *Es* (1840) mehr ein Nachklang zu bereits vorher breiter Entfaltetem und, da ohne Titel, auch als *Nocturne* oder *Mazurka* zu verstehen, so ist Nr. 17 in *a* (1843), ähnlichen Charakters, durch seine melodiose Vielfalt reizvoll.

Ein Vergleich der handschriftlichen, z. Zt. noch greifbaren Vorlagen zwischen Brown (1960) und Zimmermann (1963) ergibt bei 18 Walzern das Verhältnis 7:12 (die Gesamtausgabe bietet zwei Stücke weniger als unsere Ausgabe). Die Gründe für die „unübersichtliche Quellenlage“ hat Zimmermann in seinem Aufsatz klargelegt. Sie liegen vor allem in Chopins Arbeitsweise, über die wir durch die bekannten Schilderungen der G. Sand orientiert sind und über die er am 11. Oktober 1846 an die Eltern schreibt (*Lettres*, ed. Opienski, Paris 1933, 434): „*Lorsqu'on est en train d'écrire, on croit que c'est bon, car autrement on n'écrirait pas. C'est après seulement qu'à la réflexion on rejette ou l'on garde ce qui convient. Le temps est le meilleur critique et la patience le meilleur maître.*“ Ob die von A. Hedley in *Chopins Selected Correspondence* (London 1962, 378) mitgeteilte Stelle, wenn auch wahrscheinlich apokryph, nicht doch einen richtigen Zusammenhang erahnt, wäre zu bedenken. Sie lautet: „*I have really too many themes, almost an embarras de richesse, as the French say. When it comes to putting them on paper, I pick out the best bits, but there are always holes left in the complete thing . . . After some time, a theme comes unexpectedly, as if out the blue, and fits exactly into the hole . . . then another . . . and at last the whole thing fits together like a mosaic.*“

Daß Chopin sich in seiner Gewissenhaftigkeit nicht nur um korrekte Ausgaben der eigenen Werke bemühte, zeigt ein Brief an Fontana von 1839 (Opienski, 297). Daß der Meister bemüht war, daß die für andere als Geschenk eigenhändig abgeschriebenen Kompositionen nur bei diesen verblieben, beweist eine Briefstelle von 1839 an die Virtuosin A. Oury (ebda, 315). Wie weit die maßgebende Lesart auch in psychologische und ästhetische Bereiche führt, hat O. Jonas im *Chopinjahrbuch* überzeugend nachgewiesen. Daß Zimmermann bei aller Deutlichkeit und Entschlossenheit der edi-

torischen Haltung mehrfach gezwungen war, zwei Fassungen vorzulegen, wobei Fontana (dessen Schaffen einer näheren Untersuchung wert wäre) eine Rolle spielt, kann nur gebilligt werden, doch ist auch die Gesamtausgabe zu befragen, da sie bei allen ihren Mängeln sich immerhin um Diskussion der Lesarten und Quellen bemüht.

Was die *Tempi* anbelangt, so sind hier ja die Grenzen etwas enger gezogen als bei den Etüden. Merkwürdig steht es um op. 64/I, den eine verhunzende Suggestion später zum „Minutenwalzer“ degradierte: Die beiden Autographe verlangen *Vivace* bzw. *Tempo di Valse*, der Druck *Molto vivace!* Chopin hat meist die von ihm selbst publizierten Walzer dynamisch ausreichend bezeichnet, die paradoxe Steigerung S. 18, Takt 245–58 ist wohl eine Ausnahme, ebenso die allzu kargen Vorschriften in op. 34/I. Daß z. B. S. 25, ab T. 177 kein *ff* mehr angängig sei, hat E. Mertke in seiner wohlüberlegten Chopinausgabe Bd. I (bei Steingraber) erkannt und entsprechend durch ein *piano* vervollständigt. Aufschlußreich sind die beiden Versionen von 69/II. Das Autograph enthält nahezu keine Bezeichnungen, war also in dieser Form für die posthume Veröffentlichung nicht zu brauchen. Gewiß wird man Fontanas Vorschlag *Moderato* billigen, auch die, allgemein üblich gewordene, hinzugesetzte Terzung S. 76, T. 113 ff. als Chopin kongenial womöglich begrüßen, aber leider ist die aparte, echt Chopinsche Urfassung S. 72, T. 78 bisher noch nicht bekannt geworden.

Der Phrasierung widmet die Gesamtausgabe ein erhebliches Interesse, doch konnte Zimmermann in seiner, auch praktischen Zwecken dienenden Edition nicht alles berücksichtigen. Sehr im Recht war der Herausgeber, als er (Vorwort S. 5) die Schreibung der Baßführung vereinheitlichte; hier und da sieht man Ansätze, die streckenweise schön profilierten Bässe zu verdeutlichen, z. B. S. 30, T. 53–60. Da die meisten Vorlagen der Walzer, im Gegensatz zu den Etüden, sehr sparsam im Fingersatz gehalten sind, war Theopolds vorsichtige aber ausreichende Applikatur recht am Platze. Auf eine bei Chopins unbeirrbarer Genauigkeit merkwürdige Tatsache sei noch hingewiesen. Nach GA S. 125 hat das Exemplar der Frau Dubois, einer Schülerin Chopins, bei dem ersten Viertel von

op. 64/I einen Triller mit dem Zusatz „4 measures“, man liest weiter: „Offenbar erlaubte oder empfahl also Chopin mit einem vier Takte langen Triller zu beginnen“ — woraus aber vorläufig keine Schlüsse zu ziehen wären!

Alles in allem legt Zimmermanns wohlgeratene und wohlberatene Ausgabe Zeugnis ab für die Richtigkeit von O. Jonas' Zusammenfassung im Chopinalmanach, 153: „Through regarding and studying the manuscripts, one can take part in all this work and reflection in much the same way as an eyewitness: one is allowed to enter the workshop of the genius.“

Reinhold Sietz, Köln

Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht: *Missae Caput*, edited by Alejandro Enrique Planchart. New Haven: Yale University 1964. VIII und 182 S. (Collegium Musicum. 5.)

Die Caput-Messen (über das Schlußmelisma „caput“ der Antiphon „Venit ad Petrum“) von Dufay, Ockeghem und Obrecht liegen bereits, z. T. sogar mehrfach, in älteren und jüngeren wissenschaftlichen Ausgaben vor. Mit der neuen abermaligen Publikation soll — wie der Herausgeber eingangs hervorhebt — eine in erster Linie praktischen Aufführungszwecken dienende Edition bereitgestellt werden. Wenn gleichzeitig daraus nun doch wieder eine wissenschaftlich relevante Arbeit geworden ist, so zeugt dies einmal von der philologisch-musikologischen Gründlichkeit des Herausgebers, von der schwierigen, stets „im Fluß“ befindlichen Materie sowie von der Tatsache, daß Wissenschaftlichkeit und praktische Verwendbarkeit einer Neuausgabe alter Musik sich heute nicht mehr auszuschließen brauchen bzw. sich nicht mehr ausschließen sollten. Eine rein wissenschaftliche, nicht wenigstens auch die Möglichkeit einer nach ihr vorzunehmenden praktischen Aufführung einschließende Publikation ist für die moderne Forschung, die u. a. auf der praktischen „Erprobung“ der alten Musik aufbauen sollte, eigentlich nutzlos und aufgrund des neuesten editionstechnischen Standes fast in allen Fällen auch gar nicht mehr notwendig. Andererseits kommt heutzutage keine ernst zu nehmende praktische Ausgabe ohne ein Minimum an „wissenschaftlichem Apparat“ aus, der in die prak-

tische Interpretation von „Wissenden“ mit verarbeitet werden muß.

Der Herausgeber bietet eine die Gegebenheiten sämtlicher Quellen berücksichtigenden, fehlerbereinigten, auch drucktechnisch äußerst klaren Notentext in der heute allgemein bei wissenschaftlich-praktischen Ausgaben alter Musik üblichen Form (Vorsätze, Notenwertverkürzungen, Akzidentien, exakte Textunterlegung etc.). Einwände könnten lediglich gegenüber der mitunter inkonsequenten Wahl des Metrums sowie gegenüber verschiedenen Metronomangaben angemeldet werden. So ist das *tempus imperfectum diminutum* in der Dufay-Messe — in Anlehnung an die Edition des Stückes von H. Bessler in der Gesamtausgabe — durch einen modernen $\frac{4}{4}$ -Takt wiedergegeben (Brevis = Halbe), in der Obrecht-Messe durch einen $\frac{4}{2}$ -Takt (Brevis = Ganze), in der Ockeghem-Messe dagegen als $\frac{2}{2}$ -Takt (Brevis = Halbe), was dem schwebenden melodischen Duktus weit eher als die Viertel-Notierung entspricht. Die Metronomangaben erscheinen vor allem in der Messe Dufays verschiedentlich als sehr hoch gegriffen (vgl. vor allem verschiedene Teile im *tempus imperfectum*), obwohl die Relationen zwischen perfektem und imperfekten Teilen konsequent eingehalten sind. Es erhebt sich hier die — wohl keineswegs in diesem Zusammenhang letzte ungeklärte — prinzipielle Frage, ob wirklich alle Sätze einer Messe im gleichen *tempus* auf demselben Grundzeitmaß basieren müssen, oder ob man nicht auch hier im Vortrag, je nach musikalischer Struktur, variieren sollte, so wie der Herausgeber ja auch jeder der drei Messen als Ganzes ihr eigenes Tempo vorschreibt, mit der Begründung, daß sich das Zeitmaß der *Semibrevis* im Verlauf des 15. Jahrhunderts allmählich verlangsamt habe (S. 164).

In einem ausführlichen Revisionsbericht behandelt der Herausgeber neben Fragen der Quellenüberlieferung, Notierung und Transkription nützliche aufführungstechnische Dinge wie Stärke und Art der choralischen und instrumentalen Besetzung. In Auseinandersetzung mit älterer Literatur, u. a. von M. Bukofzer und H. Bessler, bringt er einige neue Gesichtspunkte bezüglich der Entstehung und der formalen Kompositionstechnik der Messen. So legt er eine besondere Betonung auf die zweipaarige Anlage (Gloria—Credo, Sanctus—Agnus) des

älteren Messen-Korpus der Dufay-Vertonung, zu dem später ein hinzukomponiertes Kyrie trat. Für die Obrecht-Messe sieht der Herausgeber in erster Linie ein Abhängigkeitsverhältnis zu der Dufay-Komposition und nur indirekte Verwandtschaft zu dem Werk von Ockeghem. Über diese speziellen Probleme hinaus gewinnt die Vereinigung der drei gleichnamigen Messen in einer kritisch-analytischen Ausgabe eine grundsätzliche Bedeutung. Zeigt sie doch wieder einmal, wie fruchtbar für die Beurteilung derartiger Musik der bis heute leider viel zu wenig geübte analytische Vergleich unter „gleichem Nenner“ sein könnte. Dem Forscher wird mit der Zusammenstellung der einer Grundidee (der „Caput“-Vertonung) folgenden und teilweise voneinander direkt abhängigen Vertonungen von der Hand dreier Komponisten verschiedener Generation (1400–1425–1450) ein vorzügliches Studienmaterial zur Untersuchung der Zeit- und Personalstile in die Hand gegeben.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Werken van Josquin des Prez, uitgegeven door Prof. Dr. A[ibert] Smijers †. Drie and vijftigste aflevering. Wereldlijke Werken, Bundel IV. Verzorgd door M[yroslav] Antonowycz en W[ilem] Elders. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. XVIII, 33 S.

Das vorliegende Heft ist seit sehr langer Zeit das erste der Josquin-GA, das eine Reihe weltlicher bzw. instrumentaler Kompositionen bringt. Sein Inhalt ist so bunt, wie es bei einer solchen „Nachlese“ zu erwarten ist: Vier vermutlich frühen vierstimmigen Chansons („*Adieu, mes amours*“, „*Bergerette savoyenne*“, „*Una musique de Buscgaya*“, „*Je sey bien dire*“) folgen fünf Instrumentalsätze, zwei dreistimmige Chansons („*Cela sans plus*“ und „*La plus de plus*“), zwei Motetten-Chansons und schließlich zwei Bearbeitungen nach Busnois und Ghizeghem, denen dankenswerterweise die Vorlagen beigelegt sind.

Leider zeigt auch dieses Heft, so begrüßenswert die Edition der Werke an sich ist, einige Mängel, die der Josquin-GA seit langem anhaften. Der lakonische und kaum übersichtliche Kritische Bericht diskutiert Echtheitsfragen nicht, obwohl es bei „*Que vous madame — In pace*“ und „*Fortuna desparata*“ notwendig gewesen wäre. Eine

Bewertung der Quellen und eine Darstellung ihrer etwaigen Abhängigkeitsverhältnisse untereinander fehlen; welche Quelle als primäre Vorlage für die Edition des jeweiligen Werkes gedient hat und warum sie als primäre Quelle zu betrachten ist, läßt sich dem Kritischen Bericht unmittelbar nicht entnehmen. Ein Kommentar zu den literarischen Texten ist nur bei drei Werken gegeben, in zwei Fällen nach der veralteten Ausgabe *Chansons du XVe Siècle* von Gaston Paris, in einem Falle nach Löpelmans *Liederhandschrift des Cardinals de Rohan*. Die Prinzipien der Textunterlegung werden nirgends genannt und begründet, was umso notwendiger gewesen wäre, da sie häufig wechseln: in „*Adieu mes amours*“ ist der Text einer Quelle quasi diplomatisch unterlegt (mit unbefriedigenden Ergebnissen im Superius); in „*Bergerette savoyenne*“ und „*Una musique*“ ist (überzeugender) die erste Strophe nach Abdruck der originalen Textmarken in einer Stimme bzw. zwei Stimmen kursiv ergänzt, die Folgestrophen aber stehen nur im Kritischen Bericht; bei „*La plus de plus*“ wird der vollständige Text nur im Kritischen Bericht abgedruckt, obwohl eine Unterlegung möglich wäre und von Helen Hewitt in ihrer Ausgabe des *Odhecaton* auch schon versucht worden ist. Bei den beiden Motetten-Chansons fehlen Text- und Melodienachweise für die gregorianischen Vorlagen der Baßstimmen, und die französischen Oberstimmentexte sind nicht (wie wenigstens in einigen Quellen, und zwar solchen, die als primär zu gelten haben) unterlegt, sondern in den Kritischen Bericht verwiesen. Daß die Konkordanzen nicht ganz vollständig erfaßt sind, ist gegenüber so gravierenden Mängeln nur eine Kleinigkeit (Nr. 43 auch in St. Gallen 462, Nr. 47 auch in Breslau Mf 2016, jetzt Warschau). Im Quellenverzeichnis ist ein Druckfehler zu korrigieren, der Verwirrung stiften könnte: die siebente dort genannte Handschrift aus Florenz hat nicht die Signatur XIX 107 (so auch weiterhin im Kritischen Bericht), sondern 107 bis; XIX 107 (auch unter der Signatur II. I. 295 laufend) ist eine andere Handschrift.

Es ist schade, daß die Herausgeber ihre entsagungsvolle und aller Anerkennung werte philologische Arbeit so sehr auf die Aufreihung bloßer Lesarten beschränkt haben, daß alle wirklich interessanten und gravierenden philologischen Probleme un-

gelöst geblieben sind. Es ist doppelt schade, da ihr Objekt kein Kleinmeister, sondern Josquin ist. Ludwig Finscher, Saarbrücken

Heinrich Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10—12: Kleine geistliche Konzerte 1636/1639. Abteilung 1: Konzerte für Frauen- und Männerstimmen; Abteilung 2: Konzerte für zwei bis vier gemischte Stimmen; Abteilung 3: Konzerte für fünf gemischte Stimmen. Hrsg. von Wilhelm Ehmann und Hans Hoffmann. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1963. 144, 158 und 118 S.

Drei Bände der Neuen Schütz-Ausgabe mit den Kleinen geistlichen Konzerten (1636 und 1639) stehen hier zur Diskussion. Die Ausgabe wurde von Hans Hoffmann begonnen und nach dessen Tod von Wilhelm Ehmann fortgesetzt. Ihre komplizierte Entstehungsgeschichte erstreckte sich über einen Zeitraum von rund 25 Jahren. Nach und nach in 20 Einzelheften erschienen, war die Ausgabe als praktisches Aufführungsmaterial zum gottesdienstlichen Gebrauch gedacht. Von hier aus gesehen, ist sie verständlich. Die alten Schlüssel wurden durch die heute gebräuchlichen ersetzt, Noten- und Wort-Text sind übersichtlich und zuverlässig. Einige Diskrepanzen mit Spitta müßten an Hand der Originaldrucke geprüft werden. In Band 10, S. 31, Takt 39, Secundus und Takt 44, Primus, stehen z. B. in der NSA eine punktierte halbe Note, bei Spitta — wahrscheinlich richtiger — ein Viertel mit folgender halber Note. In Band 12, S. 79, Takt 88, Primus, macht das letzte Achtel einen Sekundschritt abwärts, während bei Spitta die Tonhöhe bleibt. Analoge Stellen scheinen hier der NSA recht zu geben.

Die Generalbaß-Aussetzung entspricht historischen Kriterien. Ausführliche Anweisungen zur Ausführung der Konzerte, vor allem für die Sänger, mögen dem praktischen Musiker willkommen sein (vgl. hierzu auch Wilhelm Ehmanns Aufsatz *Die Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz und unsere musikalische Praxis* in Musik und Kirche 1963). Es ist allerdings irreführend, die Stücke im Sopran- und Alt-schlüssel als „Konzerte für Frauenstimmen“ zu bezeichnen. Diesen durch unsere Kenntnis der Schützschen Aufführungspraxis widerlegten Punkt hätte man durch einfache Bezeichnung der Stimmgattungen umgehen können.

Für den Wissenschaftler überwiegen die Nachteile dieser Ausgabe. Warum hat man die beiden Sammlungen ineinandergearbeitet? Es handelt sich um zwei selbständige Teile, die immerhin im Abstand von drei Jahren erschienen und sich in einem Punkt wesentlich unterscheiden: im ersten Teil werden nur deutsche, im zweiten neben den deutschen auch lateinische Textvorlagen verwendet.

Uneinheitliche Editionsverfahren, bedingt durch die Geschichte der Ausgabe, erschweren das Erkennen der Originalgestalt, Phrasierungsbögen und Atemzeichen stören das Notenbild. Wenig glücklich ist auch die Takteinteilung in Semibreven, die mit wenigen Ausnahmen gewählt wurde. Sie garantiert zwar gleichmäßige Takte, zerhackt aber die oft längeren Schützschen Phrasen. In „Fürchte dich nicht“ (Bd. 10, S. 112) müssen z. B. die Breven fortwährend geteilt werden.

Am schwersten auf der Seite der Nachteile wiegt die Transposition vieler Konzerte. Abgesehen davon, daß Transpositionen in wissenschaftlichen Ausgaben immer problematisch sind, begibt sich diese Ausgabe mit Vorzeichnung bis zu drei \flat und drei \sharp in Tonartenbereiche, die der Schützzeit weit vorausgreifen. Daß die Stimmung des Kammertons im 17. Jahrhundert unterschiedlich war, entschärft das Argument nicht. Auch vom praktischen Standpunkt könnte man auf die gedruckte Transposition verzichten. Ein geübter Generalbaßspieler transponiert vom Blatt, ein Sänger ohnehin. Wenn man nun schon transponieren mußte, warum hat man nicht wenigstens die originale Vorzeichnung jedem Konzert vorangestellt? Sie erscheint lediglich im Revisionsbericht.

Im übrigen stützt sich die Ausgabe ganz auf die alte Gesamtausgabe von Spitta (die Originaldrucke mit Schütz' eigenhändigen Korrekturen wurden zu Rate gezogen), ohne jedoch dessen gründlichen Revisionsbericht zu übernehmen. Der neue beschränkt sich auf nötigste Angaben, als ob die Kenntnis des Spittaschen Kommentars vorausgesetzt würde.

Welche Vorteile haben diese drei Bände der Neuen vor der Alten Schütz-Ausgabe? Abgesehen von der vielleicht leichteren Lesbarkeit der modernen Schlüssel — auch diese bringt die bekannten Nachteile der vielen Hilfslinien — sind sie rein äußerlich: Die NSA der *Kleinen geistlichen Konzerte* ist

handlicher und vor allem lieferbar. Sie ist aber keine wissenschaftliche, auch keine, wie es im Vorwort heißt, „wissenschaftlich-praktische“ Ausgabe (schon diese Formulierung ist ein Widerspruch in sich), sondern eine rein praktische Ausgabe mit beigefügten Erläuterungen der Editionsmethoden und einem kurzen Revisionsbericht, der auf Spitta zurückgeht. Der Wissenschaftler wird also gleich zu Spitta greifen.

Ursula Klein, Hamburg

La Fida Ninfa. Drama per musica in tre atti di Scipione Maffei. Musica di Antonio Vivaldi. Hrsg. von Raffaello Monterosso. Cremona: Athenaeum Cremonense 1964. XLVI, 380 S. (Istituta et Monumenta publicati della Biblioteca Governativa e Civica di Cremona. Ser. I: Monumenta. Nr. 3.)

Dazu: Schallplatten-Gesamtaufnahme. Vox DLBX 210, 3 Platten in Kassette.

Hier wurde eine der umfangreichsten und besten Quellenveröffentlichungen zur Geschichte der Barockoper in neuester Zeit vorgelegt. Es handelt sich um die 1732 zur Einweihung des Teatro Filarmonico in Verona geschriebene Oper Vivaldis *La Fida Ninfa*, deren Autograph sich wie die meisten anderen Vivaldi-Opern in der NB Turin befindet, wohin sie aus Privatbesitz erst 1927 gelangt sind. Da die Opern Vivaldis bisher so gut wie unbekannt sind, kommt dem Neudruck der vollständigen Partitur eine besondere Bedeutung zu, zumal auch kaum Opern anderer Zeitgenossen veröffentlicht wurden — so liegen weder von Leo noch von Vinci, Gasparini, Bononcini oder Lotti Partituren im Neudruck vor, nicht einmal von einer der größeren Opern Pergolesis (die bisher nur im Klavierauszug erschienen), geschweige von Orlandini (der ursprünglich die Musik zu *La Fida Ninfa* schreiben sollte), Porpora, Galuppi oder Conti. Von Caldara haben wir nur eine kleinere Oper *Dafne* (DToE 91) im Neudruck, so daß man immer wieder auf Fux' *Costanza e Fortezza* (DToE 17) zurückgreifen muß, die jedoch in einem relativ altmodischen, kontrapunktischen Stil geschrieben ist, ähnlich wie die veröffentlichten Opern Steffanis (*Alarico*, *Tassilone*). Auch die Opern Händels sind durchweg in einem viel altertümlicheren Stil gehalten als die italienische Oper nach 1720 — Händel hat den kontrapunktisch-konzer-

tierenden Stil seiner Vorgänger wie Scarlatti nur erweitert, aber nie verlassen. So ist das Bild der älteren italienischen Oper dringend revisionsbedürftig, insbesondere der bisher irrtümlich als „neapolitanisch“ bezeichnete Opernstil, der sehr ungenügend bekannt ist. Neben Hasses *Arminio* (1745), dessen erster und zweiter Akt 1957 im EdM erschienen, stellt so Vivaldis *La Fida Ninfa* eines der wenigen veröffentlichten größeren Beispiele der italienischen Oper der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar.

La Fida Ninfa zeigt mit aller Deutlichkeit den neuen Solo-Gesangsstil mit vorwiegend harmonischer Begleitung, wie ihn Vivaldi bereits seit 1714 in Venedig verwendete (seit der Oper *Orlando finto pazzo*), d. h. bereits vor den „Neapolitanern“ Leo, Vinci, Hasse, denen man diese Neuerung bisher zuschreiben wollte. Dies habe ich nachgewiesen in *Vivaldi und die Oper* (vorgesehen für *Acta Musicologica*) sowie in dem im Erscheinen begriffenen fünften Band der *New Oxford History of Music*.

Der Neudruck zeigt mit aller Deutlichkeit, daß die virtuos geführte Solo-Gesangsstimme die Oper beherrscht. Das Orchester dient in den Arien einer harmonischen Begleitung, oft spielt es die Singstimme mit. Auch da, wo es eigene Motive erhält, dienen diese der klanglichen Grundlage, und nie kommt es zu einem echten Konzertieren (wie z. B. bei Händel). Der Herausgeber weist darauf hin, daß auch die virtuossten Koloraturen der Sänger bei Vivaldi nie zum Selbstzweck werden, sondern nur an Höhepunkten der Arien als Steigerung der Erregung verwendet werden. „*In entrambe le arie citate, l'episodio virtuosistico di chiara impronta strumentale è solo un episodio dell'aria, non è tutta l'aria.*“ Die Arien sind aus der deutlichen Deklamation der gereimten Verse Scipione Maffeis entwickelt, die ausdrucksvoll vortragen werden, meist in der bekanntesten Form der da-capo-Arie. Die Arien selbst sind im Ausdruck trotzdem sehr wechselvoll gehalten, nach dem Brauch der damaligen Oper mußte jede Hauptperson eine ganz bestimmte Reihe verschiedenartiger Arien erhalten, die als „*Aria patetica*, *Aria di bravura*, *Aria parlante*, *Aria di mezzo carattere*, *Aria brillante*“ u. ä. bezeichnet sind — so entstand trotz der da-capo-Form eine große Abwechslung.

Vivaldis Gesangspartien sind auch in scheinbar instrumentalen Passagen „*di melodiosità d'impronta squisitamente vocale*“ — dies gilt freilich für die meisten Opernarien jener Zeit, zu Unrecht werden von den Historikern immer wieder einzelne besonders instrumentale Gesangeffekte einzelner Kastraten (wie Farinelli) als allgemeingültig herangezogen. Der Herausgeber gibt in der Einleitung eine umfassende Analyse der Musik, des Librettos sowie seiner „*Criteri di edizione*“ und einen Revisionsbericht, ohne sich auf Vergleiche mit anderen Opern einzulassen.

Der Herausgeber, Raffaello Monterosso, ist Kapellmeister in Mailand, man muß ihm für diese wissenschaftlich genaue und vollständige Ausgabe sehr dankbar sein, zumal er es verstanden hat, sie mit einer praktischen Ausgabe zu verbinden, welche die zahlreichen Aufführungseigenarten der Barockoper berücksichtigt. Es ist nicht nur die Ausstattung des Bc., sondern auch die Einfügung der früher improvisierten Vorhalte in den Rezitativen wie der Veränderungen der Singstimmen beim *da capo*, die hier auf Grund genauer Quellenkenntnis vorgenommen wurde. Es bedarf kaum des Hinweises, daß alle Zusätze des Herausgebers (auch für die Dynamik) deutlich von dem erhaltenen Notentext des Autographs abgehoben sind (meist durch kleineren Stich). Monterosso stützt sich im wesentlichen auf R. Donington, *The Interpretation of Early Music*, London 1/1963, zog aber auch die theoretischen Originalquellen von Marpurg, Gasparini, Telemann, Artega, Algarotti u. a. heran. Auf diese Weise kam eine wirklich lebendige Ausgabe zustande, die ein Bild von der Vielfalt der Improvisationen vermittelt, welche bei früheren Aufführungen unbedingte zur Anwendung kommen mußten. Monterosso ist sich bewußt, daß alle Niederschriften solcher Improvisationen heute nur Ratschläge sein können, es so oder auch anders zu machen.

Ganz besonderen Wert erhält die Ausgabe dadurch, daß sie für eine Bühnenaufführung entstanden ist und praktisch ausprobiert wurde. Monterosso hat die Oper mit jüngeren Gesangssolisten der Mailänder Scala mehrfach aufgeführt, auch in Paris, wo sie vollständig auf Schallplatten aufgenommen wurde (Vox, Musica Rediviva, DLBX 210, drei Platten). Die Platten geben diese Bühnenaufführung wieder,

welche eine Reihe von Strichen enthält, die jedoch unerheblich sind, auch wenn dabei auf einige glanzvolle Arien verzichtet wurde. Am überraschendsten wirken die zahllosen Vorhalte, welche der Herausgeber an alle Satz- und Phrasenschlüsse der Rezitative gesetzt hat — durch diese historisch belegten Vorhalte entsteht ein viel abwechslungsreicheres Klangbild barocker Rezitative als man es in der Regel gewohnt ist, die Vorhalte bilden meist Dissonanzen zum Continuobaß. Monterosso wählte für den Rezitativvortrag allerdings meist sehr langsame Tempi, was der dramatischen Wirkung schadet. Die Gesangssolisten finden sich vorzüglich mit dem barocken Gesangsstil ab, vor allem Rena Gary Falachi (als Licori), welche die schwierigsten Koloraturen meistert. Die beiden Kastratenpartien wurden durch Sängerinnen ersetzt. Stellenweise hätte man sich eine noch differenziertere Art des Gesangsvortrags in den Arien gewünscht, wie sie heute von der Sutherland oder der Callas beherrscht wird — man darf nicht vergessen, daß diese alten Opern mit den größten Feinheiten eines persönlichen Gesangsvortrags rechnet. An einigen Stellen hätte man sich noch mehr „Verzierungen“ denken können, so in dem *Lamento des Narete* (S. 142), über manche Tempi ließe sich streiten (wie bei dem abschließenden Chor S. 370, der als heiter-festlicher Abschluß in schnellerem Tempo gewinnen würde.) Einige Gesangsunreinheiten (S. 25, 295, 299) sind nur kleine Schatten in dieser sonst hervorragend gelungenen Wiedergabe. Glanzstücke sind die Ensembles, so das erste Akt abschließende Terzett sowie das Schlußquartett des zweiten Aktes, in dem die Verschmelzung der vier Solostimmen ausgezeichnet gelungen ist. Da die Oper im Original keine Ouvertüre hat, setzte der Herausgeber die Sinfonia des III. Aktes an deren Stelle, ein reizvolles Stück mit einem konzertierenden Viola-Solo (eigentlich Tenor-Viola). Zu der Plattenaufnahme erschien ein gesondertes Begleitheft, das außer einer Einführung Marc Pincherles und einer Inhaltsangabe den vollständigen italienischen Text zusammen mit einer französischen und englischen Übersetzung enthält. Auch die Partiturausgabe enthält den Originaltext gesondert sowie eine Reihe von Faksimiles des Autographs.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Musica svecica saeculi XVII. I. Johannespassion. Herausgegeben von Lennart Reimers, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1962. XIV, 15 S. (*Monumenta musicae svecicae*. 3.)

Daß die schwedischen Bibliotheken für die deutsche Musikgeschichte besonders vom 16. bis zum 18. Jahrhundert wertvolles, teilweise einzigartiges Material bereitstellen, wußte man aus der Werküberlieferung einzelner Meister, zumal Dietrich Buxtehudes, und aus den vorbildlich gearbeiteten Katalogen der in Schweden aufbewahrten alten Notendrucke und Musikbücher. Weniger bekannt war hierzulande, daß auch die Aufführung evangelischer Passionen im Norden Europas interessante Denkmäler bewahrt hat. So ist die anonyme deutsche Matthäuspassion in Uppsala — eine Parallelerscheinung zu den oratorischen Passionen von Christian Flor und Friedrich Funke — trotz des Aufsatzes von Bo Lundgren (in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 48, 1946) im einschlägigen deutschen Schrifttum bisher übersehen worden.

Vorliegende Edition unterrichtet nun anschaulich über die in der Nationalsprache abgefaßten schwedischen Quellen des 17. Jahrhunderts zur altprotestantischen Passion, deren Turbae allgemein Johann Walter zugeschrieben werden. In dem deutsch und englisch wiedergegebenen Vorwort sind zehn Quellen für die herausgegebene Johannespassion genannt. Die Ausgabe gründet sich auf die auf den Anfang des 17. Jahrhunderts angesetzte und damit älteste schwedische Fassung, die Handschrift 131 der Königlichen Bibliothek in Stockholm. Der äußeren Anlage nach gehört das Werk in die dritte Gruppe der von Konrad Ameln und Carl Gerhardt aufgestellten bekannten Quellenübersicht zur frühen deutschen Passion. Es besitzt einstimmige Rezitationen im Passionston, falsobordoneartige Turbae, ferner Rahmenschöre.

Hält man die verhältnismäßig späten skandinavischen Lesarten für die Turbae und die Sologesänge neben die der ältesten sächsischen Quellen zur Johannespassion (Ameln-Gerhardts Quellengruppe II) — im Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik I, 3, S. 76—82 und I, 4, S. 50—52 liegt die von Reimers vermifste Neuausgabe vor —, so zeigen sich z. T. gravierende Unterschiede. Am auffälligsten ist wohl die systematische Anwendung der Doppelpunkt-

formel $c' \overset{\frown}{d' e' d' c'}$ in der schwedischen Handschrift. Der mehrstimmige Eingang wird im Vorwort auf die Präfatia in der von Clemens Stephani 1570 veröffentlichten Matthäuspassion zurückgeführt. Der Herausgeber verschweigt jedoch, daß auch die seiner Meinung nach „*leider nicht ganz zu entziffernde*“ und daher nur im Faksimile mitgeteilte Conclusio der Stockholmer Fassung (vgl. S. VIII f. und S. [2]) auf Stephani verweist. Ein Vergleich mit dem Druck von 1570 läßt das in der Handschrift an dieser Stelle Gemeinte recht gut erkennen. Die Neuausgabe einer so verderbten Fassung bietet freilich grundsätzliche Probleme. Reimers übernahm in den Text der Johannespassion anstatt dieses Chores den leichter zu spartierenden, aber schon in der Substanz dilettantisch, ungeschickt und fehlerhaft wirkenden vierstimmigen Abschluß aus der Johannespassion in der Riddarholm-Handschrift der Universitätsbibliothek zu Lund. Vielleicht wäre es besser gewesen, wenn man den verunstalteten Stockholmer Abschluß — evtl. behutsam korrigiert — beibehalten und ihm noch den originalen Schlußchor nach Stephani beigelegt hätte.

Durch die Benutzung der letzten Endes an Pseudo-Obrecht anknüpfenden Rahmenschöre tritt die Stockholmer Fassung neben die von Otto Kade beschriebene Breslauer Handschrift des 16. Jahrhunderts, neben die durch Gottfried Vopelius 1682 veröffentlichte Johannespassion und neben die dänische Roskilde-Passion von 1673. Ob aber aus der zuletzt genannten Übereinstimmung und aus der Tatsache, daß die schwedischen Johannespassionen aus dem südlichen, dem früheren dänischen Herrschaftsbereich unmittelbar benachbarten Teil des Landes stammen, auf eine dänische Vermittlung der schwedischen Passionen geschlossen werden muß, bleibt bei der singulären Überlieferung der Johannespassion in Dänemark und angesichts des überwiegend direkten deutsch-schwedischen Musikaustauschs im 17. Jahrhundert fraglich. Der umgekehrte, von Schweden nach Dänemark führende Weg wäre eher denkbar.

Im Schriftbild entspricht die Ausgabe den sonstigen Editionen von frühen Passionen. Die Notenwerte in den mehrstimmigen Sätzen wurden um die Hälfte verkürzt. An die Stelle der weißen Semibreven in den Sologesängen sind runde schwarze Choralnoten getreten mit Bindebogen bei Ligaturen. Solch eine Wiedergabe unterstützt die

vom Herausgeber ausdrücklich gewünschte „*leichte und ziemlich rasche Vortragsweise*“ (S. IX). Sie steht freilich in einem gewissen Gegensatz zu der im 16. und 17. Jahrhundert immer wiederholten Forderung nach einem langsamen, verständlichen und andächtigen Kirchengesang. — Zu den Druck- oder Schreibfehlern muß wohl auch auf S. 4, erste Zeile, der eine große Terz zu tief notierte Ausspruch Jesu und auf S. 11 die vorletzte Note des Basses in der Turba „*Bort, bort med honom*“ (c statt richtig f) gezählt werden. Werner Braun, Kiel

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Israel Adler: *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris-La Haye: Mouton & Co. 1966. 2 Bände, X und 334. 230 S., 1 Schallplatte (École pratique des hautes études — Sorbonne. Sixième section: sciences économiques et sociales. Études Juives. VIII.)

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

Alfredo Bonaccorsi: *Maestri di Lucca. I Guami e altri musicisti*. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1967. 158 S. („*Historiae Musicae Cultores*“). Bibliotheca. XXI.)

Johannes Fischer: *Das Orgelbauer-geschlecht Walcker. Die Menschen — die Zeiten — das Werk*. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. 111 S., 24 Taf.

Rudolf Flotzinger: *Eine Quelle italienischer Frühmonodie in Österreich*. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1966. 51 S. (Österr. Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 251. Band, 2. Abhandlung. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Hrsg. von Erich Schenk. Heft 6.)

(Festschrift für Adam Gottron). *Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte*. Jahrgang 60/61, 1965/66. Profes-

sor Dr. Adam Gottron zum 75. Geburtstag am 11. Oktober 1964. Mainz: Verlag des Mainzer Altertumsvereins 1966. 192 S., 32 Taf.

League of Composers in Israel. *Seventh Annual Conference. Israeli Music Week, December 3rd — Dezember 18th 1966*. Programm.)

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

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh(elm) Brednich. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1965. 202 S.

Ursula Kirkendale: *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*. Graz—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1966. 406 S., 9 Taf. (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. 6.)

Francisco Curt Lange: *Os Compositores na Capitania Geral das Minas Gerais*. Sonderdruck aus: *Estudos Históricos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília* 1965, Nr. 3—4, S. 33—111 und 11 Taf.

François Lesure: *Musik und Gesellschaft im Bild. Zeugnisse der Malerei aus sechs Jahrhunderten*. Mit einem Vorwort von Pierre Francastel. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. 245 S.

Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion. Hrsg. von Rudolf Baehr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967. XI, 531 S. (Wege der Forschung. VI.)

Wolfgang Amadeus Mozart: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie II: *Bühnenwerke*. Werkgruppe 5: *Opern und Singspiele*. Band 4: *Mitridate, Re di Ponto*. Vorgelegt von Luigi Ferdinando Tagliavini. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. XXV, 345 S.

Wolfgang Amadeus Mozart: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie VIII: *Kammermusik*. Werkgruppe 20: *Streichquartette und Quartette mit einem Blasinstrument*