

BESPRECHUNGEN

Bericht über den neunten Internationalen Kongreß Salzburg 1964, Band I. Aufsätze zu den Symposia. Band II. Protokolle von den Symposia und Round Tables, Vorträge und Kongreßprogramm. Vorgelegt von Franz Giegling. Kassel usw.: Bärenreiter 1964 und 1966. 67 und 286 S.

Die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstaltete ihren neunten Kongreß vom 30. August bis zum 5. September 1964 in Salzburg. Nahezu 500 Teilnehmer fanden sich dazu in dieser besonders attraktiven österreichischen Stadt ein. Doch zum Besuch des in dieser Festspielwoche besonders reichhaltigen Angebots an Konzerten und Opernaufführungen war im Programm nur wenig Raum belassen worden, denn während der fünf Haupttage wurden 8 Symposia, 13 Round Tables sowie 2 öffentliche Vorträge angesetzt. Allerdings verzichtete man auf die ansonsten übliche Menge von Einzelreferaten und versuchte statt dessen durch mehr oder weniger glückliche Formulierungen von Gesprächsthemen allgemeineren Interesses diesem Kongreß ein Gepräge zu geben, das auch vom Ort der Veranstaltung her mitbestimmt sein sollte. Ist dies gelungen, haben die z. T. erheblich unter Zeitdruck leidenden Diskussionen die erwarteten, klärenden Resultate erbracht, sind überhaupt die vom Programmkomitee erhofften sachlich ergiebigen Aussprachen zustande gekommen? Diese Fragen können anhand des nun in zwei Bänden vorliegenden Kongreßberichtes nur unentschieden beantwortet werden. Dispute über begrenzte Themen und Sachgebiete entwickelten sich am ergiebigsten während der Symposia, da diesen jeweils ein Referat zugrundegelegt werden konnte, das bereits vor Beginn des Kongresses gedruckt erhältlich war. Bei den Round Tables hingegen, denen diese Bezugsmöglichkeit fehlte, wurden mehr Monologe statt Dialoge der „Öffentlichkeit“ vorgeführt. Diesen Befund bestätigt die Aussage eines Teilnehmers in Band II auf S. 247: „eine Diskussion im Sinne eines Round Tables hat es nicht gegeben“, oder auch die resignierende Feststellung eines Vorsitzenden auf S. 260: „... daß angesichts der Varietät des Gebotenen eine eigentliche Zusammenfassung nicht möglich“ sei. Unkonzentrierte Mitteilungen von Kleinigkeiten,

Lesefrüchten oder nicht stets zur angesprochenen Sache gehörenden Arbeitsproblemen einzelner Forscher störten mithin manche Sitzung erheblich. Vieles wurde zudem nur ungenau vermittelt, anderes lediglich aus bereits Gedrucktem memoriert, so daß die allzu breite Wiedergabe mancher Protokolle im vorliegenden zweiten Bande streckenweise recht unergiebig ist und im Interesse des Lesers besser gekürzt worden wäre.

Die Festansprache zur Eröffnung des Kongresses hielt Bernhard Paumgartner, der aus seiner reichen Erfahrung als Musiker über das *Musiktheater Mozarts* redete, u. a. „eine wahrhafte szenische Deutung“ von dessen Musik verlangte und die Musikologen ermahnte, den Teil der Forschung mehr zu fördern, „der unmittelbar ins Lebendige unseres Theaterbetriebes führt“. Auch der zweite Hauptvortrag von Alfred Orel behandelte ein Thema aus dem engeren Bereich des Tagungsortes, *Österreichs Sendung in der abendländischen Musik*. Der Vortragende beschränkte sich dabei im wesentlichen auf eine gedrängte Skizzierung der hauptsächlichsten Ereignisse in der Musikgeschichte dieses „zentralen Musiklandes Europas“.

Die Reihe der Symposia eröffnete Walter Wiora mit einem Referat über *Idee und Methode „vergleichender“ Musikforschung*, welches recht lebhaft diskutiert wurde. Darin steckte der Autor einen weiten Forschungsbereich ab, in welchem er eine „methodisch und überregional vergleichende Musikforschung“ als notwendigerweise förderungswert herausstellte. Diese ist jedoch nicht als ein „Fach“ abgekapselt zu entwickeln, sondern vielmehr als eine allgemein bedeutsame Methode. Leider verschloß sich ein Teil der Diskussionsteilnehmer vor den sich daraus ergebenden vielfältigen Möglichkeiten. Es wurde zwar zu Recht gewarnt vor einem „bis aufs äußerste getriebenen Vergleichen“ von allem mit jedem sowie vor dem tendenziösen Vergleichen, dennoch sollte man sich (durch „schlechte“ Beispiele abgeschreckt) nun nicht gänzlich dieser in Teilbereichen bereits bewährten, sinnvollen Interpretationsmöglichkeiten begeben. Das Referat von Zofia Lissa über *Musikalisches Hören in psychologischer Sicht* regte eine nicht minder spannungsreiche Aussprache an. Während die Referentin die Existenz einer spezifisch

„*musikalischen Zeit*“ feststellte, die sich „*in unsere aktuelle subjektive Zeit einschaltet*“, sowie die „*Antinomien des Zeiterlebnisses*“ in den synthetischen Musikgattungen beschrieb, legten dagegen einige Gesprächspartner dar, daß es auf eine Ontologie der Musik insgesamt ankomme und nicht auf eine solche einzelner Gattungen, daß es nur eine Zeit gäbe mit verschiedenen und vom Menschen gleichzeitig beobachtbaren Abläufen, daß es keine Kausalität in der Musik gibt u. a. Meinung wurde neben Meinung geäußert, so daß am Schluß der Vorsitzende nur empfehlen konnte, mehr die Zusammenarbeit mit anderen Wissenschaften bei derartig grundsätzlichen Fragen zu suchen.

Luigi Ferdinando Tagliavini forderte mit seinen Bemerkungen zu der Frage *Prassi esecutiva e metodo musicologico* nicht minder zu Widerspruch heraus. Man warnte in Bezug auf die gegenwärtige Aufführungspraxis alter Werke vor einem „*unbegrenzten Historismus*“, man wies zu Recht auf die unterschiedliche Fixierung von Musikwerken seit dem Mittelalter hin, auf die „*orthographischen Inkonsequenzen*“ sowie auf die Unmöglichkeit, daß man als Musiker heute sämtliche verschiedenartigen Techniken der Vergangenheit beherrschen könne, es somit niemals mehr Wiedergaben von Kompositionen so originalgetreu geben könne, wie diese beispielsweise vor 300 Jahren geklungen haben. Weniger prinzipiell umstritten war das Referat von Heinrich Husmann über *Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule*, das zur Etymologie dieses Terminus und einigen Quellenbelegen manchen klärenden Hinweis enthält. Die dazu Stellung nehmenden Experten erweiterten mit gut vorbereiteten Beiträgen das Wissen um die Musizierweise, ohne allerdings damit einen der interessantesten Aspekte weiter erhellen zu können, nämlich den der usuellen Praktiken organalen Zwiegesangs, wie er auf Island bis 1928 nachlebte. Daß es sich hier nicht um eine „*altgermanische Musikübung*“ handelt, ist keineswegs so „*zweifelloso*“ anzunehmen wie vom Referenten behauptet.

Heftigere Kritik forderte Ludwig Fischer heraus mit seinen Darlegungen über *Die nationalen Komponenten in der Musik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Weder stimmt man ihm dafür einhellig zu, daß er in dankenswert umsichtiger Weise die politisch-gesellschaftlichen Voraussetzungen ge-

prüft hatte, die in diesem Jahrhundert „*nationale Komponenten*“ erst ermöglichten, noch folgte man seinem Ansatz, diese in nur wenigen Gattungen als damals einpräglich zu suchen. Offenbar verwechselt man allzu häufig Lokalkolorit mit nationalen Stilmerkmalen. Ist etwa die Verwendung der Volkssprache oder das zitierende Benutzen von Volksweisen in jedem Falle ausreichend, um aus „*nationalem Bewußtsein*“ gezeugte Nationalismen festzustellen? Hierzu sind gewiß noch im Detail bestimmtere Antworten zu erhoffen. Das Referat von Wolfgang Plath über den *gegenwärtigen Stand der Mozart-Forschung* forderte vor allem heraus zu einer Auseinandersetzung über den Begriff „*Positivismus*“ sowie den empfohlenen Vorrang der quellenkundlichen, die Fakten sammelnden Forschung vor der „*Erfassung des geistigen Phänomens Mozart*“. So wichtig es sein mag, selbst all das zu horten, was auch nur entfernt mit einem Künstler und dessen Werk in Bezug gestanden hat, diese nur einseitig betriebenen fruchtlose Kärnerarbeit entbindet die Forschung dennoch nicht davon, über das pure Registrieren hinaus sich auch interpretierend um ein angemessenes Sachverständnis zu bemühen.

Das Symposium über *Die Anfänge der nationalen Oper im 19. Jahrhundert* verlief offensichtlich wiederum harmonischer, da Bence Szabolcsi dazu ein umfassend orientierendes Referat angeboten hatte, in welchem die Beweggründe, leitenden Ideen und vorzüglichen Realisationen treffend in 12 Punkten skizziert worden waren. Etliche gewichtige Ergänzungen (z. B. aus dem Bereich der Ukraine und Finnlands) wurden dazu vorgetragen, aber auch von A. A. Abert die Frage gestellt, wodurch denn eigentlich eine „*nationale Oper*“ bestimmt werde. Das letzte Symposium handelte über die *Structures et domaines expressifs des systèmes musicaux contemporain*, wozu Paul Collaer in Stichworten einige Anhaltspunkte geboten hatte.

Die hier nur kurz erwähnbaren Round Tables handelten über *Mündliche und schriftliche Tradition im Mittelmeerraum* (mit besonders wertvollen Materialbeiträgen aus Israel), über *La musique funéraire en Afrique noire: fonctions et formes*, den *gegenwärtigen Stand der Gregorianik-Forschung*, den Anteil der *Byzantinischen Elemente in der frühen slawischen Kirchenmusik*. Eine Sitzung über *Die Musikinstrumente in Europa*

vom 9. bis 11. Jahrhundert ergab einen Überblick über die derzeit noch vorhandenen Belege, wobei allerdings Funde z. B. aus Westfalen oder Schleswig-Holstein nicht berücksichtigt wurden, sowie die literarischen und ikonographischen Quellen; erörtert wurde auch *Die Rolle Englands, Spaniens, Deutschlands und Polens in der Musik des 14. Jahrhunderts, Der Generalbaß um 1600* (wobei u. a. W. Braun Anregungen zur Erforschung der soziologischen Seite der Sache vortrug), *Die Beziehungen zwischen Oper, Oratorium und Instrumentalmusik der Barockzeit, Probleme der Schulbildungen in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts im österreichisch-italienischen Raum*. Die Diskussion über *Die Rolle der slawischen Völker in der Geschichte der europäischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts* überschneidet sich z. T. mit dem Inhalt des Symposiums über die nationale Oper, eine andere über *Die stilistische Einheit in Giuseppe Verdis Werk* endete ebenso wie diejenige über *Die moderne Oper: Autoren, Theater, Publikum* ohne ein nennenswertes Ergebnis, während das Round Table über *Analysis and Synthesis of Musical Structures on the Basis of Information Theory* u. a. zur kritischen Überlegung anregte, inwieweit überhaupt die Informationstheorie auf die Musik Anwendung finden könne und dürfe. Kleinere Expertenkreise betraf schließlich der Erfahrungsaustausch über die geplante Ausgabe *Corpus des Troubadours*, zu welchem die Union Académique Internationale eingeladen hatte, sowie eine Sitzung des Internationalen Komitees für Musikinstrumentenmuseen und -Sammlungen, deren Mittelpunkt ein Vortrag von J. H. van der Meer über *Mozarts Hammerflügel* bildete. Walter Salmen, Kiel

Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Walter Wiora. Kassel usw.: Bärenreiter 1965, 128 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 16.)

Der 1. Teil dieses Sammelbandes berichtet über *Geschichtliche Zusammenhänge deutscher Musik mit Dänemark, Schweden und Norwegen*. Søren Sørensen (Aarhus) zeigt berichtend und an Beispielen die vielschichtige Entwicklung des dänischen protestantischen Kirchengesanges auf, wobei er gerade für die Reformationszeit und das 19./20. Jahrhun-

dert eigene dänische Beiträge deutlich hervortreten läßt. Nils Schiørring (Kopenhagen) erörtert die Nachwirkungen des Lobwasseralters in Dänemark, Olav Gurvin (Oslo) Beziehungen zwischen deutscher und norwegischer Musik an umfangreichem Material. Ingmar Bengtsson (Upsala) unternimmt es, romantisch-nationale Strömungen in deutscher und skandinavischer Musik auf Grund einer sehr subtilen Betrachtung bestimmter Verhaltensweisen und allgemeiner Stilanalyse darzustellen. Dabei ergibt sich zwar, daß Skandinavien wohl Vorbilder für „nationale musikalische Verhaltensweisen“ von Deutschland empfangen hat, daß jedoch auch seine eigene Tonsprache größere stilistische Selbständigkeit besessen hat, als man gemeinhin annimmt. *Musikalische Zusammenhänge zwischen Dänemark und Schleswig-Holstein im 19. Jahrhundert* werden erstmalig von Gerhard Hahne (Werk) geschildert — ein erster Versuch der Ordnung des musikgeschichtlichen Materials gerade für Schleswig-Holstein und gerade für dieses problematische Jahrhundert. In die Gegenwart führt schließlich das Referat von Hans Eppstein (Stocksund) über *Aktuelle Tendenzen in der schwedischen Musikpädagogik*. Die Ausführungen von Bruno Grusnick über die Datierung der Dübensammlung und Dietrich Kilian über ein oratorisches Großwerk von Buxtehude ergänzen in Richtung bestimmter Einzelprobleme.

Wie unendlich mannigfaltig die Forschungsmöglichkeiten zur Geschichte der Musik in Norddeutschland sind, erweist der zweite Teil des Bandes. Dabei sind die Volkslieder in Schleswig-Holstein (W. Wittrock) ebenso wichtig wie stilistische Erforschung der Musik für Tasteninstrumente, der Orgelchoralbearbeitung des 17. Jahrhunderts, der Editionstechnik (F. W. Riedel; W. Breig; Margarete Reimann). Wichtig ist ebenso die Studie über Gottorfer Bestände in der Sammlung Bokemeyer (H. Kümmerling), welche einen Katalog der hochwertigen Sammlung ankündigt. Ortsgeschichtliche Studien wie die von K. Gudewill über die Musik in der Kieler Universität, über Johann Sebastianis Wirken in Königsberg (W. Braun) und die für die Verbindung Robert Schumanns mit dem deutschen Osten so aufschlußreiche Veröffentlichung von W. Schwarz erweisen ihre Bedeutsamkeit für die allgemeine Musikgeschichte. In europäische Parteilagen hinein führt der berühmte

Streit zwischen Scacchi und Siefert, den Carl Dahlhaus recht überzeugend auf die Trennung zwischen „*stilus gravis*“ und dem neuen „*stilus luxurians*“ zurückführt, die Scacchi voraussetzt und nach der er urteilt, während sie Siefert nicht gelten läßt und vermischt. — Diese Fülle der behandelten Probleme und ihre Weite rechtfertigt die leitende Idee der Tagung, daß musikalische Landeskunde nicht regional beschränkt zu sein braucht. Die Ergebnisse im Einzelnen nimmt die Musikwissenschaft dankbar auf.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich). Unter Leitung von Erich Schenk. 24. Band. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1960. 200 S.

Als die altertümliche Publikationsreihe nach ihrem zeitbedingten Erliegen (21. Band 1934) in den Jahren 1955/56 (22./23. Band) wiedererstand, hat sie sich nicht ganz unwesentlich verändert: Sie behielt zwar den Untertitel „Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ bei, doch stehen die Beiträge nun nicht mehr in unmittelbarer Beziehung zu den etwa gleichzeitig erscheinenden Denkmälerbänden, wie dies der ursprünglichen Planung Guido Adlers entsprach. Die Studien zur Musikwissenschaft erfüllen heute vielmehr die Aufgabe eines regelmäßigen Publikationsorgans der österreichischen Musikforschung, was vor allem auch durch die beigefügte Bibliographie der aus dem Wiener Musikwissenschaftlichen Institut hervorgegangenen Veröffentlichungen, der dort approbierten Dissertationen und dem Verzeichnis der Fachvorlesungen an österreichischen Universitäten deutlich wird (eine Ausweitung der Bibliographie und der Dissertationsmeldungen auf ganz Österreich wäre somit im Sinne dieser veränderten Zielsetzung der Studien naheliegend und wünschenswert). Trotzdem ist — abgesehen von der Person des Herausgebers, der als Wiener Ordinarius ja auch die Leitung der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler innehat — ein Zusammenhang mit den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, zumindest in dem vorliegenden Band, gewahrt: die Themen der Beiträge entstammen fast ausnahmslos dem Bereich, den die Publikationsarbeit der österreichischen Denkmäler umreißt.

Unter den sieben Artikeln unterschiedlichen Umfangs ist keiner, der nicht allgemeineres Interesse verdienen würde. So ist es immer als besonders erfreulich zu bezeichnen, wenn irgendein zu Unrecht in die Überlieferung eingegangener Sachverhalt richtiggestellt wird bzw. begründete (wobei aller Nachdruck auf das Wort „begründet“ gelegt sei) Zweifel angemeldet werden, bevor etwas als Tatsache in Monographien und Nachschlagewerke übernommen wird. E. Schenks Aufsatz über die Göttweiger Rorate-Messe Joseph Haydns und der J. Klingensbecks über die Entstehung der Marseillaise befassen sich mit derartigen Fällen: Ob es allerdings gelingen wird, Pleyel endgültig als Komponisten der Marseillaise auszuschließen, scheint trotz aller Tatbestände, die Klingensbeck dagegen ins Feld führt, keineswegs ganz sicher, da Legenden, vor allem, wenn sie nicht offensichtlich unwahrscheinlich und darüber hinaus gut erzählt sind, kaum ausgerottet werden können, ja im Gegenteil immer und immer wieder ihre Befürworter finden, die Mühe und Ehrgeiz daran verschwenden, doch noch die Richtigkeit längst widerlegter Dinge nachzuweisen. Sucht Klingensbeck mit einem alten Irrtum aufzuräumen, so bemüht sich Schenk, der Entstehung eines neuen vorzubeugen: Dabei wird wieder einmal recht deutlich, wie vorsichtig man bei aller Freude über glückliche Funde vorzugehen hat, mit welchen Vorbehalten insbesondere thematische Verzeichnisse, die ja meist nur den Themenkopf bieten, zu benutzen sind, wie sehr bei Zuschreibungen das betreffende Werk in seiner Gesamtheit, im Rahmen des Gesamtwerkes des in Frage kommenden Komponisten und im Rahmen der gesamten Überlieferung dieses Werkes und sonstiger Werke gleichen Verfassers, gleicher Herkunft, gleicher Zweckbestimmung usw. gewürdigt werden muß. So schön es ist, irgendein Fragezeichen bei einem Tatbestand zu tilgen, eine Lücke in einem Werkkatalog zu schließen, falls man nicht Beweise, sondern nur Hinweise (auch Indizien sind meist nur Hinweise!) zu bieten hat, sollte man solche Fragezeichen lieber nicht eliminieren.

Daß P. Nettel nach seiner fast ein halbes Jahrhundert dauernden Beschäftigung mit Heinrich Franz Biber eine zusammenfassende Darstellung des Lebens dieses wohl namhaftesten deutschen Geigers der Barockzeit sowie eine Würdigung seiner Bedeutung als

Instrumentalkomponist gibt, ist um so erfreulicher, als Biber in dem damals noch knapp gehaltenen ersten Band von MGG nur eine sehr kurze, wenn auch — wie der Vergleich mit dem vorliegenden Artikel zeigt — im einzelnen recht zuverlässige Behandlung (A. Liess) gefunden hat (z. B. ist das Abgangsjahr Bibers aus Olmütz, auf dessen lange Zeit irrtümliche Festlegung Nettl u. a. zu sprechen kommt, hier bereits richtig angeführt). Von besonderem Interesse ist das ausführliche Werkverzeichnis Nettls, das zahlreiche nur in Manuskripten der Kremsierer St. Mauriz-Kirche erhaltene Stücke vermerkt, weiterhin die Zusammenstellung der nachweislich für Salzburg komponierten Schuldramen, deren Titel allerdings leider nicht im originalen Wortlaut, sondern nur in der Übersetzung A. Kutschers gegeben werden.

Auch die Mitteilungen aus dem Archiv der Archiconfraternità di San Giovanni dei Fiorentini zu Rom, die H. Wessely-Kropik macht, bieten willkommenes neues Arbeitsmaterial: neben dem Hinweis auf diesen nicht allzubekanntem Fundort eine beachtliche Auswahl bemerkenswerter Stellen aus dem Archiv dieser Bruderschaft und vor allem einen Katalog der dort vorhandenen Musikkdrucke, darunter drei bisher noch nicht nachgewiesene Werke.

W. Osthoff beschäftigt sich in einer ausführlichen Abhandlung mit Antonio Cestis *Alessandro vincitor de se stesso*, einer Oper, der besondere Bedeutung sowohl im Leben Cestis zuzumessen sein dürfte (sie steht am Ende seiner venezianischen Schaffenszeit unmittelbar vor seinem Weggang nach Wien) als auch in der Geschichte der venezianischen Oper (das Werk steht auch hier an einem Wendepunkt, dem Ende der frühvenezianischen Oper), ja durch ihre weite Verbreitung der Operngeschichte überhaupt (z. B. ist sie neben dem ersten, noch unbedeutenden Versuch das einzige Stück aus den ersten Jahrzehnten der Münchner Oper, von dem wir nicht nur Titel oder Textbuch, sondern auch die Musik kennen). Osthoffs Darlegungen der Quellenlage — eine bis in die neueste Zeit gehende Zuschreibung des Werkes an Cavalli hat ihre Klärung nicht gerade vereinfacht —, der mit der Wahl des Alexanderstoffes zusammenhängenden Fragen und vor allem seine Untersuchung der diesem Werk zugrundeliegenden musikalischen Gestaltung (diese

verweist, u. a. durch die vielgestaltige Ostinato-Verwendung, ebenso sehr auf die frühvenezianischen Werke Monteverdis und Cavallis, wie in ihrer motiv- und nicht mehr wortgezeugten Arienmelodik auf Cestis spätere Entwicklung) bringen neue und interessante Beiträge zu einer Zeit, in der die Oper unmittelbar nach ihrem ersten Höhepunkt eine Wandlung der musikalischen und dramaturgischen Zielsetzung durchmachte, die erste von den vielen Wandlungen ihrer weiteren Geschichte.

Ein völlig anderes Gebiet der Musikforschung behandelt A. Vidaković: Die von der neueren Forschung in dem etwa dem heutigen Jugoslawien entsprechenden südöstlichsten Gebiet der lateinischen Kirche zutage geförderten Dokumente werden von ihm in Bezug auf ihre Neumenschrift besprochen. Es ergibt sich dabei eine den kulturellen und auch wirtschaftlichen Beziehungen dieser Gebiete entsprechende Gruppierung in die italienisch, vor allem beneventanisch orientierten Küstengebiete und das primär deutschem Schrifttypus folgende Hinterland. Ob die Neumenforschung aus diesem von ihr noch nicht beachteten Gebiet Nutzen ziehen wird — gerade kulturelle Rand- und Rückzugsgebiete erlauben ja oft besonders wichtige Beobachtungen —, wird sich allerdings erst erweisen, wenn sie einmal speziell untersucht bzw. als Material zu Spezialuntersuchungen herangezogen werden.

Abschließend sei noch das von H. Haupt zusammengestellte Verzeichnis der Wiener Instrumentenbauer von 1791—1815 genannt (Wiener Diss.). Jeder, der sich mit Instrumentenkunde dieser Zeit zu befassen hat, wird dafür dankbar sein, da eine erstaunlich große Zahl von vielfach nur in Wien selbst zugänglichen Quellen sowie die dazugehörige Literatur zu regestenartig mit Quellen- und Literaturnachweisen versehenen Kurzbiographien verarbeitet sind. Für den unbefangenen, in Geschichte des Instrumentenbaues nicht besonders bewanderten Benutzer wäre allerdings ein Hinweis recht wertvoll gewesen, daß die gefundenen Nachrichten, nicht die Bedeutung der einzelnen Personen offenbar den Umfang der jeweiligen Kurzbiographie bestimmte, zumal auch betreffende Artikel im Riemann-Lexikon und anderen allbekanntem Nachschlagewerken nicht angeführt sind, die darauf hätten aufmerksam machen können, daß es sich gegebenenfalls um eine Persönlichkeit von mehr als nur

lokaler Bedeutung handelt. Wer z. B. die Beziehungen Mozarts und Beethovens zu den Familien Stein bzw. Streicher, ja deren besondere Bedeutung in der Geschichte des Klavierbaues nicht kennt, bekommt davon aus dem vorliegenden Verzeichnis keine Vorstellung; denn nicht einmal auf Thayers Beethovenbiographie ist verwiesen, die immerhin einen ganzen Briefwechsel Beethovens mit Nanette Streicher enthält. So ist das Verzeichnis ein zwar äußerst brauchbarer und willkommener, aber doch eine geschulte Hand voraussetzender Baustein zur Geschichte des Wiener Instrumentenbaues.

Hans Schmid, Emmering

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 9. Band. 1964. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1965. XVI, 272 S., 10 Taf.

Die beiden Hauptbeiträge des neuen Bandes sind für den Musikforscher weniger ergiebig: K. F. Müller behandelt grundsätzlich und praktisch *Das Gebet im Leben der Gemeinde* und spricht damit in erster Linie Theologie und Kirche an. Ernst Sommer gibt im 2. Hauptbeitrag eine Übersicht über die bisherigen Versuche (F. Messerschmidt, G. Baesecke, S. Beyschlag), das Problem der *Metrik in Luthers Liedern* zu klären, freilich mit dem Ergebnis, daß die Meinungen angesichts der Vielgestaltigkeit der Lieddichtungen Luthers weit auseinandergehen. Um so bedeutsamer ist seine Feststellung (S. 31): „Für die Beurteilung der Verse Luthers ist entscheidend, daß er, wie es auch Thomas Müntzer schon getan hatte, sie als Lieder, als zum Singen bestimmt, also in unmittelbarer und unlösbarer Verbindung mit einer Melodie, als gesungenes Wort und nicht als Gedichte, als gesprochenes Wort schuf. Darum kann die Antwort auf die Frage, wie Luther den prosodischen Ansprüchen der deutschen Sprache nachkommt, nur aus der gesungenen, nicht aus einer gesprochenen Strophe ermittelt werden. Das Metrum der gesprochenen Verse kann zwar mit dem der gesungenen übereinstimmen, muß es aber nicht ohne weiteres. Aus der Melodie läßt sich jedoch in den meisten Fällen das richtige Metrum ablesen, die Schallform eines Verses, auf die es Luther ankam, die ihm im Ohr

klang.“ Auch dies Ergebnis ist nicht neu, aber dankenswert.

Es schließen sich Kleine Beiträge und Miscellen an, wobei wiederum die hymnologischen von besonderem Interesse sind; in erster Linie der Beitrag von Walther Lipphardt, *Ein Mainzer Prozessionale (um 1400) als Quelle deutscher geistlicher Lieder*. Die dankenswerterweise beigefügten Faksimiles aus der Hs. 12^o Cmm 82 der ZB der bayr. Franziskanerprovinz in München enthalten die wohl früheste schriftliche Fassung des deutschen Tropus „Disse oisterliche dage“ zur Antiphon „Regina Coeli“ und „God sij gelobbet“ zur Sequenz „Lauda Sion“. Ein Melodienvergleich läßt erkennen, daß es sich bei dem erstgenannten Lied um die verwendete Weise handelt, die zu „Freu dich, du werde Christenheit“ bzw. im Erfurter Enchiridion 1524 als „Frewt euch yhr frawen vnd yhr man / das Christ ist auff-erstanden / so man auff's Osterfest zusingen pflegt“ und dort wie heute zu dem Speratuslied „Es ist das Heil uns kommen her“ sich eingebürgert hat. Während Luther das Fronleichnamsfest fallen ließ, behielt er das „Lauda Sion“-Lied bei, freilich in der gereinigten Fassung ohne die bekannte Interpolation im 1. Teil und mit der Vereinigung der beiden Textteile zu einem Ganzen.

Konrad Ameln berichtet über eine Reihe lateinischer und niederdeutscher Osterlieder im *Nonnenbrevier aus der Lüneburger Heide um 1480*.

Clytus Gottwald bietet eine interessante Morphogenese des Weihnachtsliedes „In dulci julibo“ mit einer Reihe von Quellen im Faksimile.

Neue Hypothesen zur Entstehung und Bedeutung von „Ein feste Burg“ legt Markus Jenny vor: er weist mit guten Gründen hin auf die großartige Geschlossenheit der Strophen 1—3 dieses an Ps. 46 frei angelehnten persönlichen Vertrauensliedes „wider die Aufpedung“ und schlägt vor, wegen der bekannten Schwierigkeiten im heutigen Verständnis der 4. Strophe beim Singen möglichst auf diese zu verzichten.

Über Paul Ebers Lied „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ als Bittlied gegen die Türkengefahr und die Pest (1566) berichtet Konrad Ameln; über Christoph Anton (1610—1658), den Komponisten des Liedes „Alle Menschen müssen sterben“ verbreitet sich Siegfried Fornaçon.

Eine Übersicht über Neudrucke hymnologischer Standardwerke sowie umfassende Literaturberichte zur Liturgik (K. F. Müller) und zur Hymnologie (K. Ameln) auf S. 188–255 beschließen den stattlichen, für die wissenschaftliche Arbeit auf beiden Gebieten schlechterdings unerläßlichen Band der inzwischen auf zehn Bände angewachsenen Jahrbuchreihe.

Walter Reindell, Marburg/Lahn

Dansk aarbog for musikforskning 1964–1965, herausgegeben von Nils Schjørring und Søren Sørensen im Auftrag der Dansk selskab for musikforskning. Kopenhagen 1965. 160 S.

Der Band wird eröffnet mit einem gewichtigen Beitrag von Heinrich Husmann über *Die Oster- und Pfingstalleluia der Kopenhagener Liturgie und ihre historischen Beziehungen*. Husmann, der an seine *Studien zur geschichtlichen Stellung der Liturgie Kopenhagens* in Jg. 2 des Jahrbuchs anknüpft, breitet ein imponierend reichhaltiges Vergleichsmaterial aus, anhand dessen er die verschiedenen Verwandtschaftsgrade der Kopenhagener Alleluiaereihen mit denen anderer europäischer Liturgien vergleicht und jüngere Traditionsschichten von älteren abhebt. — Povl Hamburgers *Studien zur Vokalpolyphonie II* sind eine Weiterführung seiner 1956 unter demselben Titel erschienenen Monographie und beschäftigen sich mit zwei Detailproblemen der Dissonanz- und Melodiebehandlung im 16. Jahrhundert („Synkopensonanz“, „Isolierte Viertel auf betonter und unbetonter Taktzeit“). — Bjørn Hjelmberg setzt seine in der Jeppensen-Festschrift veröffentlichten Studien über die frühen Operarien Francesco Cavallis mit einem Beitrag über *Die venetianische Arie bis 1650* fort und beeindruckt dabei durch seine Kenntnis der schwer zugänglichen zeitgenössischen Quellen. — Anhand von je 10 Choralätzen Hans Leo Hasplers, Johann Sebastian Bachs und Christoph Ernst Friedrich Weyses beschäftigt sich Jens Brincker mit dem Thema *Informationstheorie und musikalische Analyse*. — Mette Müller berichtet über Instrumente des dänischen Klavierbauers Otto Joachim Tieffenbrunn. — *Carl Nielsen zum 100. Geburtstag* ist der ursprünglich als Festrede konzipierte Beitrag Knud Jeppensens gewidmet. — Bibliographisch wertvoll

ist das abschließende Verzeichnis der bis zum Jahre 1964 an den Universitäten von Kopenhagen und Aarhus eingereichten musikwissenschaftlichen Doktorschriften, Preisarbeiten und Spezialabhandlungen.

Martin Geck, München

Proceedings of the Royal Musical Association. 91. Session 1964/65. London: The Royal Musical Association (1965). 110 S.

Von den neun in diesem äußerlich etwas veränderten Band auftretenden Aufsätzen betreffen drei die englische Musikgeschichte. H. Ferguson behandelt in der Form eines lecture-recital, also mit reichlichen praktischen Beispielen, *Purcells Harpsichord Music*. Er bespricht und prüft die neue, bei Stainer & Bell, London, 1964 herausgekommene zweibändige Ausgabe, erwähnt zwei neu hinzugefügte, unbekannte Stücke, möchte die bisher (statt Purcell) J. S. Bach zugewiesene Chaconne in A eher Michele Rossi zugeschrieben wissen und tritt für Purcells Autorschaft der seiner *Choice Collection* beigegebenen *Instructions* ein. — In *The Anthems of Thomas Weelkes* weist D. Brown auf deren demnächst zu erwartende GA und die Spezialarbeiten von W. S. Collins hin und erkennt, auf der Grundlage des Madrigalschaffens von Weelkes, vor allem in der Neigung zur Variation und der persönlichen Meisterschaft im Kontrapunkt entscheidende Faktoren für die Beurteilung dieses Übergangsmeisters. — Dankenswert ist der Hinweis von G. Bush auf Sterndale Bennett und seine *Solo Piano Works*. Nach Beleuchtung seines Verhältnisses zu Schumann und Mendelssohn teilt Bush von den drei Perioden seines früh erlöschenden, an Chopin zu messenden Klavierschaffens der zweiten (1837–1844) die höchste Bedeutung zu. Ein Verzeichnis der heute noch erhältlichen Klavierkompositionen des Meisters schließt sich an.

Frankreich ist durch einen Gedächtnisaufsatz von A. Hutchings über *Rameaus Originality* vertreten. Nach Diskussionen seiner zeitgeschichtlichen Position, Entwicklung und Laufbahn, seiner Textwahl, Instrumentation und Stellung zur italienischen und französischen Oper hebt der Verfasser Rameaus Ausstattungsstücke besonders heraus und erkennt in ihm eine Art Offenbach des 18. Jahrhunderts. Dagegen

treten die Tragédies, wenigstens als gültige Träger einer Eigenart, zurück. — Ebenfalls eine Erinnerung an einen, in England besonders geschätzten, nunmehr Hundertjährigen ist R. Laytons Arbeit *Sibelius: the Early Years*. Nach Durchstreifung der nicht unerheblich angewachsenen Literatur über den Meister, Darlegung seiner kritischen Haltung zu den Jugendwerken, wird die Beeinflussung durch die deutsche Klassik, Grieg und die russische Musik, besonders Tschaikowski, an der Kammermusik und der Kullervo-Symphonie nachgewiesen.

Mehr allgemeiner Natur sind drei Aufsätze. Die Entwicklung der *Music in a Vernacular Catholic Liturgy* bis zu der Verkündigung der *Sacra Liturgia* 1963 im Zweiten Vatikanischen Konzil schildert A. Milner. Am Schluß nimmt er zu den sich dabei für England besonders ergebenden Schwierigkeiten Stellung. — K. Dommett untersucht in *Jazz and the Composer* nach einigen Hinweisen auf die Entwicklung des Jazz und seinen Einfluß auf Komponisten wie Milhaud, Gershwin und Liebermann seine innere Struktur, seine Besetzung (vor allem das Gewichtsverhältnis von Ausführenden und Komponist), Instrumentation und neuerliche Wandlungen wie Annäherung an die Dodekaphonie und Symbiose mit Musikern „who have a foot in both camps“.

Die längste Abhandlung, und eine der ergiebigsten, legt H. Fitzpatrick vor: *The Valveless Horn in modern Performances of eighteenth-century Music*. Der Autor, dem eine jahrelange Erfahrung in der Ausprobung der Typen und intensive Quellenkenntnis zur Seite stehen, behandelt die Gründe, die einer Verbreitung des Naturhorns auch in historisch zusammengesetzten Orchestern entgegenstehen, weist auf ungelöste Probleme in der Spieltechnik hin und skizziert die Geschichte dieses aus Böhmen kommenden und vorwiegend von Böhmen gepflegten, gelehrten und tradierten, schon durch seinen jagdlichen Charakter aristokratischen Instruments. Es erscheinen bedeutende Förderer wie der Graf Sporck, Spieler von Sweda bis Hampel, und Erbauer wie die Leichamschneiders (so: MGG VI, 746). Am Schluß wird die Frage, welchem Typ das Corno da Caccia in Bachs erstem Brandenburgischen Konzert zuzuweisen wäre, einer Lösung nahegebracht.

Diese wie immer allen Anforderungen entsprechenden Abhandlungen, nicht „essays“, sondern konzentrierte Erfüllungen ihres Themas, werden diesmal von besonders vielen praktischen, zum größten Teil schwer erreichbaren Beispielen begleitet. Man bedauert, nicht dabei gewesen zu sein.

Reinhold Sietz, Köln

Muzikološki zbornik / Musicological annual. Band I, 1965. Ljubljana 1965. 116 S.

Durch dieses musikologische Jahrbuch sollen die Beziehungen Sloveniens zur europäischen Musik in der Vergangenheit beleuchtet werden. Als Herausgeber fungiert Dragotin Cvetko, der seit 1962 ein Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Laibach bekleidet. In seinem Institut versammeln sich junge Fachgelehrte, deren wissenschaftliche Forschungsergebnisse nun programmatisch in dem neuen Organ des Institutes veröffentlicht werden.

Hauptziel der Publikation ist die Untersuchung der Beziehungen Sloveniens zur abendländischen Musikkultur, die ja bekanntlich bis ins frühe Mittelalter zurückreichen, als bayrische Missionare Pfleger des lateinischen Chorals wurden. Ohne Unterbrechung hält Slovenien seither seine Verbindungen zur Musik des Westens aufrecht. Es sind vor allem zwei Ausstrahlungszentren, die sich in der Musik Sloveniens bemerkbar machen: die benachbarte italienische Musik und die Musik aus dem deutschsprachigen Raum einerseits und andererseits aus den slavischen Ländern Kroatien und Böhmen.

Im vorliegenden ersten Band behandeln zwei Studien slovenisch-italienische Beziehungen: J. Skrivc berichtet über die Aufführungen von Rossini-Opern in Ljubljana und M. M. Velimirović über Giovanni Sebenico. Über die deutsche protestantische Musikkpflege in Ljubljana schreibt A. Rijavec eine grundlegende Arbeit mit neuem Material, und P. Kuret spürt jene Musiker am Ferdinandeum in Graz auf, die slovenischer Herkunft waren.

M. Lipovšek schreibt über die Bach-Trompeten, die er mit dem *Clarino-Trompett* vergleicht. Über die slovenische Volksmusik bringt Z. Kumer einen Beitrag; St. Bulovec schließlich untersucht die Werke J. K. Prešerens, des größten Dichters der Slovenen

zur Zeit der Romantik, in der Vertonung von slovenischen Musikern 1846—1963.

Ein vielversprechender Beginn, der auch dokumentiert, daß Ljubljana, das Zentrum des musikwissenschaftlichen Lebens in Slovenien, mit Recht zum Tagungsort des nächsten Kongresses der IGMW gewählt wurde. Franz Zagiba, Wien

Deutsche Musik-Phonothek Berlin. Mitteilungen 1, Juli 1965. 31 S.

Das erste Heft der Mitteilungen der Deutschen Musik-Phonothek, zu deren Gründung es endlich im September 1961 in Berlin kam, liegt jetzt vor. Es erteilt vor allem Instruktionen über die Gesichtspunkte der Katalogisierung und die Benutzung der vorhandenen Schallplatten. (Bestand der Schallplatten am 1. 4. 1965: 23 000.)

Herbert Schermall, der Leiter der Deutschen Musik-Phonothek (DMP), berichtet über Gründung, Aufgaben und Ziel des Instituts. Der Nachdruck eines Aufsatzes von Georg Schünemann, *Katalogisierung der Phonogramm-Archive* aus Archiv für Musikforschung I, 1936, weist darauf hin, daß es eine dreißig Jahre alte Forderung ist, die jetzt erfüllt wurde.

Hans-Peter Reinecke deckt in einem Artikel *Der Eindrucksraum von erklügender Musik* emotionelle und assoziative Zusammenhänge des musikalischen Hörens auf, wobei er Verfahren, die in der Psychologie erprobt sind, auf das Gebiet des Musikhörens überträgt. In der Tat: Voraussetzung, um diese Versuche systematisch durchzuführen, bietet die DMP. Ein neues Hilfsmittel für die Aufgaben der Musikwissenschaft.

Lydia Schierning, Hamburg

Eva Eggli: Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert. Ein Versuch zur schlechten Musik. Winterthur: P. G. Keller 1965. XI, 121 S.

Schlechte Musik hören zu müssen, ist eine Plage; über sie zu schreiben, scheint dagegen ein Vergnügen zu sein. Die Entrüstung, in welche Kritiker wie Thibaut, Marx, Riehl und Ambros angesichts des musikalisch Miserablen gerieten, das um sie herum wucherte, ist so bestechend stilisiert, daß sie nicht gänzlich lustlos gewesen sein kann. Und man ist Eva Eggli dafür dankbar, daß ihre Zürcher Dissertation über die „schlechte

Musik“ des 19. Jahrhunderts zu einem nicht geringen Teil aus glücklich gewählten Zitaten besteht.

Unter „schlechter Musik“ versteht die Autorin weniger Stücke, die an groben kompositionstechnischen Mängeln kranken, als eine Musik, die „minderwertig, sentimental-verlogen, kitschig, geschmacklos-billig und vor allem geistig nichtssagend“ ist (1). Die moralische Färbung der Prädikate verrät, daß die Kritik auf Produkte zielt, die zugleich hohl und präntiös sind. Und das zentrale Kapitel des Buches ist denn auch der Salonmusik gewidmet (56 ff.), einem Genre, in dem poetische Titel eine banale Substanz maskieren. „Wald und Feld, Berg und Tal ziehen an uns vorüber, das Wasser rauscht von der Quelle bis zum Meeresstrand, Blumen aller Art, Vögel, Glockenspiele, verlassene, betende und erhöhte Jungfrauen, Heinzelmännchen, Teddybären, einsame Witwen, Käferhodzeiten, Mutterglück, ganze Kollektionen von Brand- und Feuerwehrstücken, die hommages à Beethoven oder à Händel und unzählige Souvenirs an alle Bäder und Städte Europas finden sich da“ (66).

Die Verbreitung trivialer Musik durch den Druck, die im 18. Jahrhundert einsetzte, erreichte im 19. industrielle Ausmaße: Hermann Kretzschmar zählte 1880 gegen 8 000 neue Klavierstücke, die nichts als „eitel Spreu und fade Klimperei“ seien (64). Die Voraussetzungen des Übels erkennt Eva Eggli im Sentimentalismus des 18. Jahrhunderts, der Sucht nach „schmelzenden Affekten“ (23 ff.), ferner im Einfluß eines Klavierspiels (41 ff.), das ebenso mangelhaft gelernt (50 ff.) wie eifrig ausgeübt wurde, und in der „Wahlverwandtschaft“ zwischen Klavier und Oper (69 ff.). Arrangements von Favoritstücken aus Opern bildeten den Grundstock eines Repertoires, das die Vorzüge, bequem konsumierbar zu sein und dennoch die als Ornament erwünschte Bildung zu repräsentieren, in sich vereinte.

„Neben den rein musikalisch-ästhetischen“ Merkmalen, schreibt die Autorin, sind „auch geistesgeschichtliche, stilistische, soziologische und selbst ethische Faktoren zu berücksichtigen“ (3). Der These Hans Merkmanns, daß sich musikalische Qualität daran zeige, ob ein Stück der Analyse „Ansatzstellen bietet“ oder nicht, wird „eine gewisse Überbewertung der formalen Analyse“ vorgeworfen (5). Räumt man aber dem Ge-

brauchswert gleiche Rechte ein wie der ästhetischen und kompositionstechnischen Beschaffenheit eines Werkes, so ist man gezwungen, Triviales oder sogar schlecht Komponiertes gelten zu lassen, sofern es, etwa als Etüde oder als Marsch, seinen Zweck erfüllt (8, 88). Das Kriterium, das Eva Egli ihren Analysen einiger Beispiele (90 ff.) — ausgewählt wurden das *Gebet einer Jungfrau*, L. Adams *Air Suisse*, Gounods *Ave Maria* und Liszts Transkription der *Widmung* von Schumann — zugrundelegt, ist die „Disproportion“ zwischen einem hohen Anspruch und dessen mangelhafter oder dürftiger Erfüllung. „Schlechte Musik ist ganz allgemein gesprochen jene, die in irgendeiner Weise Proportion vermissen läßt und somit auch keine Einheit ihrer Elemente aufweist, die in keinem Moment und in keiner Umgebung und unter keiner Voraussetzung mehr ein Kunstganzes ist“ (87 f.). Eine Ästhetik der schlechten Musik, die es dem Anspruchslosen verzeiht, wenn es miserabel ist, gerät allerdings in Gefahr, sich in eine Ethik zu verwandeln (88) und den Begriff des Schlechten zu dem des moralisch Fragwürdigen zu verengen.

Carl Dahlhaus, Berlin

Robert Donington: *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber 1963, 2. Auflage 1965. 608 S.

In diesem Buch, das bereits zwei Jahre nach seiner Veröffentlichung in einer neuen, revidierten Auflage erschien, hat der Verfasser, ein Schüler von Arnold Dolmetsch (dessen Andenken das Buch gewidmet ist), die Früchte einer fünfzehnjährigen Arbeit der Allgemeinheit zugänglich gemacht und ein Standardwerk geschaffen, das geeignet ist, auf Jahrzehnte hinaus denjenigen Platz einzunehmen, den das bekannte Werk seines Lehrers, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, in den vergangenen 50 Jahren eingenommen hat. Doningtons *Interpretation* stellt aber nicht nur eine Fortführung und Erneuerung des literarischen Hauptwerkes von Dolmetsch auf dem Gebiet der Interpretation älterer Musik (hauptsächlich der Renaissance und des Barocks) dar, sondern bildet auch ein weiteres Glied in jener Reihe typisch englischer, seit Jahrzehnten international maßgebend gewordener Fachbücher auf Gebieten der Wiedergabe älterer Musik, die bereits um

die Jahrhundertwende ihren Anfang nahm mit E. Dannreuthers Anthologie des musikalischen Verzierungswesens (1893—1895) und mit F. W. Galpins Buch über alte englische Musikinstrumente (1910) und die einen Höhepunkt erreichte mit F. Th. Arnolds Handbuch der Generalbaßlehre (1931). Alle diese Werke sind mit Recht in jüngster Zeit wieder neu gedruckt worden. In denselben Rahmen gehören ebenfalls die beiden einzigen der gleichen Geisteshaltung verpflichteten regelmäßigen Veröffentlichungen über diese Wissenszweige: die seit über 20 Jahren von der Dolmetsch Foundation herausgegebene Jahresschrift „The Consort“ sowie das Organ der 1946 gegründeten Gesellschaft für die Veröffentlichung von Forschungen über Geschichte, Bau und Verwendung musikalischer Instrumente, „The Galpin Society Journal“.

Außer durch Veröffentlichungen über Musikinstrumente (1949) sowie über Tempo und Rhythmus in Bachs Orgelwerken (1960) hatte sich Donington einen internationalen Ruf vor allem auch durch seine umfangreichen und bedeutenden Artikel über Verzierungswesen und Verzierungen in *Grove's Dictionary* geschaffen. Auch in seinem vorliegenden Werk, das in vier *Books* und 56 Kapitel (mit 248 Notenbeispielen) gegliedert ist, zeigt Donington von neuem seine bereits in jenen Artikeln unter Beweis gestellte Fähigkeit, einen schwierigen und vielschichtigen Stoff nicht nur in allen seinen Aspekten zu durchdringen, sondern ihn auch in optimaler Weise zu gliedern und verständlich darzustellen. Um seine eigenen Definitionen und Erklärungen durch ein Höchstmaß an authentischer Dokumentation zu fundieren, hat Donington nicht weniger als 765 Zitate aus der wichtigsten zeitgenössischen Fachliteratur ausgewählt und in den laufenden Text eingefügt (umfangmäßig etwa die Hälfte des ganzen Bandes einnehmend), wobei Texte aus nicht-englischen Quellen von ihm neu ins Englische übertragen wurden.

Das erste „Buch“ befaßt sich mit Fragen des Stils, von grundlegender Bedeutung ist hierin das erste Kapitel über *The Approach to Early Music*. Das zweite „Buch“, den Noten gewidmet, ist in drei Teile gegliedert, von denen der erste die Vorzeichen, der zweite das Verzierungswesen (134 Seiten) und der dritte die Begleitung behandelt. Das dritte „Buch“ enthält eine Darstellung der

Mittel und Möglichkeiten des Ausdrucks, mit besonderen Teilen über Tempo, Rhythmus, Zeichensetzung (für Phrasierung und Artikulation) und Dynamik. Im letzten „Buch“ behandelt Donington die Instrumente, mit besonderen Kapiteln über Tonhöhe, Temperatur, Stimme sowie Chöre und Orchester. Den Abschluß des Bandes bilden drei ausführliche und äußerst brauchbare Verzeichnisse: eine ausgewählte und mit knappen Bemerkungen kommentierte Bibliographie, eine Liste von 125 graphischen Verzierungszeichen mit den zugehörigen Bezeichnungen und Angaben über ihr Vorkommen sowie ein sehr ausführlicher, unterteilter Index, mit bemerkenswerter Gründlichkeit zusammengestellt von Terence A. Miller.

Nachdem Donington die in der ersten Auflage enthaltenen Fehler korrigiert sowie neue Forschungsergebnisse und Veröffentlichungen berücksichtigt hat, bleibt dem Rezensenten in dieser Hinsicht wenig zu sagen übrig: auf Seite 231, letzte Zeile von Abschnitt 3, muß es „figuring“ heißen anstelle von „fingering“. Leicht befremdend wirkt ein etwas gehässiger und zudem irreführender Ausfall Doningtons gegen das Metronom und seinen Gebrauch (Seite 338, im Kapitel über Tanztempi). Dieses Instrument ist doch ein wertvolles und unersetzliches Hilfsmittel insbesondere für Studierende, wenn man es richtig anzuwenden versteht, was allerdings nur selten der Fall ist. (Mit seiner Hilfe kann man nämlich ein nach musikalischen Gegebenheiten gewähltes Tempo sich körperlich „einverleiben“, um anschließend ohne Metronom nach diesem Tempo auch zu spielen, wobei das Metronom dann allenfalls zu reinen Kontrollzwecken eingeschaltet werden sollte. Das Werkstattgeheimnis dieser Methode besteht darin, daß man einige Minuten nach den Metronomschlägen im Zimmer ununterbrochen umhergeht, sei es um einen Tisch, sei es hin und zurück, wobei man das Metrum bewußt körperlich absorbiert, nach Möglichkeit unter gleichzeitigem Summen der Melodie des betreffenden Stückes. Kein auch nur halbwegs musikalischer Spieler oder Sänger wird durch solche Verwendungsart des Metronoms zu einer mechanischen Wiedergabe verleitet.)

In einer Anmerkung zur zweiten Auflage bekennt der Verfasser: „... Wenn meine eigene Meinung sich überhaupt geändert hat, so darin, daß ich mehr als jemals

von der Notwendigkeit inspirierter Wiedergaben durchdrungen bin. Was würden wir bei einer Shakespeare-Aufführung tun ohne inspiriertes Spiel und inspirierte Regie? Was würden wir erreichen ohne die Deklamation, die Gebärden, die Berücksichtigung der Zeit, die Bühnenfragen, die Kostüme, die Requisiten, die Beleuchtung? Niemand ist schockiert oder überrascht, wenn ein Shakespeare-Spielleiter seinen Text hart anpackt und ein lebendiges Drama daraus macht. Wir müssen lebendige Musik machen aus der Notation des Barocks . . .“

Es ist begrüßenswert, daß der Arno Volk-Verlag, Köln, eine deutsche Lizenzausgabe von Doningtons Buch vorbereitet.

Erwin R. Jacobi, Zürich

David D. Boyden: *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1965. XXIV, 569 S., 1 Schallplatte.

Das vielbemühte Wort von der lang empfundenen Lücke, die durch eine Publikation endlich geschlossen ist, hier ist es wirklich am Platze. Wasielewskis *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1869, und Andreas Mosers *Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923, waren in ihrer Zeit bewundernswürdige Leistungen, die als Versuche, große Entwicklungsräume zu überschauen und darzustellen, noch heute vorbildlich sind. Seither ist aber das ältere Forschungsmaterial vielfach überprüft und so viel neues Material von den verschiedensten Seiten beigetragen worden, daß eine neue Darstellung überfällig war. David D. Boyden, seit langen Jahren durch einschlägige Kongreßreferate, Aufsätze und Neuausgaben als einer der ersten Kenner der Materie ausgewiesen, hat diese Aufgabe in einer Weise gelöst, die seinem Buche den Rang eines Standardwerkes verleiht. Die Arbeit wurde durch Forschungsstipendien der Universität von Kalifornien, der Guggenheim Foundation und der Fulbright Commission unterstützt.

Boyden hat gründliche Quellenarbeit geleistet, sich redlich und erfolgreich mit den so vielfältigen Problemen der Terminologie und der meist mehrdeutigen Ausdrucksweise in frühen Lehrwerken herumgeschlagen und eine Fülle von Material erschlossen, das bisher im Zusammenhang mit der Violin-

geschichte kaum Beachtung gefunden hat. Die typisch angelsächsische (oder amerikanische?) Art, auch an komplexe Probleme völlig unbefangenen heranzugehen und sie gewissermaßen vom Nullpunkt her aufzurollen, bewahrt ihn davor, bisherige Ansichten kritiklos zu übernehmen, und es ist ihm gelungen, einer ganzen Reihe von Geigenmärchen, die auf lange Wanderwege in der Literatur zurückblicken konnten, den Gar aus zu machen.

Die Freude über das Erscheinen eines so gelungenen (und dem Interessenten viel eigene Arbeit ersparenden!) Werkes hindert natürlich nicht, eine Reihe von kritischen Ansatzpunkten zu finden. Sie beginnt beim etwas barock-langatmigen Titel mit der zunächst überraschenden Jahreszahl. Es ist das Erscheinungsjahr der *Principes du violon* von L'Abbé le fils, Paris 1761, von Boyden „as convenient as any“ gewählt, um den Übergang vom älteren Violinspiel zu dem erst durch den Tourdebogen ermöglichten modernen zu markieren. Damit scheint ein technologischer Gesichtspunkt in den Vordergrund gerückt zu sein, aber der Autor sagt selbst (S. 327) „By the middle of the eighteenth century the future direction of bow making could be predicted in its general outlines, and these changes were related to musical changes . . .“ Dann wäre es aber vielleicht sachlich richtiger gewesen, an letztere anzuknüpfen und dies im Titel symbolhaft mit „bis zum Tode Bachs“ anzudeuten, der schließlich das Violinspiel nachhaltiger beeinflusst hat als L'Abbé le fils.

Im Vorwort erklärt Boyden den Einschnitt. Er hatte offenbar die Absicht, die gesamte Geschichte des Violinspiels darzustellen, dann ist ihm über der Arbeit das Material ins Riesenhafte angewachsen, so daß er sich entschloß, einen Teil vorzulegen, der immerhin 507 Textseiten umfaßt. Der zweite Teil, obwohl nicht wörtlich angekündigt, kann sicherlich in absehbarer Zeit erwartet werden. Aus der größeren Anlage, in die vielleicht auch das Gambenspiel und die Geschichte des Geigenbaus stärker einbezogen werden sollten, sind einige kleine Mißproportionen verblieben, so z. B. die (an sich sehr interessante) ausführliche Darstellung der Gambentechnik bei Ganassi und der völlig außerhalb des Buchrahmens liegende Appendix *The birthdate of Antonio Stradivari*. Die paar Jahre auf und ab, um die sich die archivalische Forschung streitet, haben für

die Geschichte des Violinspiels nicht die geringste Bedeutung.

Die Jahreszahl 1761 hat für Boyden aber noch einen anderen Sinn: „It is a date which also serves to mark the gradual decline of the Italian school of violin playing and the gradual assumption of leadership on the part of the French“ (S. VI). Hat damals der Niedergang des italienischen Violinspiels wirklich schon eingesetzt? 1761 lebten Geminiani, Locatelli, Veracini und Tartini noch, ihre pädagogische Tätigkeit wirkte lange nach, insbesondere die Schüler des letzteren nahmen führende Positionen in den Orchestern des europäischen Kulturkreises ein. Unbeschadet des steigenden französischen Anteils am Violinspiel beweisen Namen wie Nardini († 1793), Giardini († 1796), Pugnani († 1798), Lolli († 1802), Tomasini († 1808), Viotti († 1824), Strinasacchi († 1839) und Rolla († 1841) eher eine ungebrochene Kraft als einen Abstieg, und diese manifestiert sich auch in den Studienwerken von Fiorillo († kurz nach 1823) und Campagnoli († 1827). Aus dieser Tradition ist schließlich bei aller individuellen Genialität Paganini gekommen.

Ein einleitendes Kapitel von 48 Seiten über die Geschichte des Violinspiels bis 1600 ist das gründlichste, was bisher zu diesem heiklen Gegenstande geschrieben wurde. Boyden basiert hier stark auf Winternitz (*The School of Gaudenzio Ferrari and the Early History of the Violin*, Sachs-Festschrift *The Commonwealth of Music*), der als (derzeit) frühesten Bildnachweis ein 1528/29 entstandenes Altarbild von Ferrari in Vercelli angibt. Dementsprechend spricht Boyden (S. 14 und ähnlich an mehreren Stellen) von „the emergence of the early violin not later than 1530“. Das ist zwar nicht falsch, aber auch nicht richtig genug und fixiert die Aufmerksamkeit zu sehr auf diese Zahl. S. 21 heißt es nämlich von der Musikpflege am französischen Hofe, „About 1530 most of the Court violinists had French names“, und wenn aus dem Jahre 1523 eine piemontesische Hofrechnung für „trompettes et vyollons de Verceil“ erhalten ist, so kann und muß man aus diesen drei Daten ohne unwissenschaftliche Phantastik die Entstehung der Violine um oder kurz nach 1500 ansetzen. Eine gewisse — allerdings wohlgezügelte — Fähigkeit des Kombinierens ist zur Aufhellung solcher Entwicklungen wesentliche Voraussetzung. Seine an sich wertvolle Skepsis

manövriert Boyden manchmal ein wenig in die Nähe jenes so hübsch erfundenen, ausschließlich dokumentengläubigen Wissenschaftlers, der die Verbrennung der Jeanne d'Arc nicht ganz glaubt, weil die Holzrechnung für den Scheiterhaufen noch nicht gefunden ist. Auch der Zweifel am Taufdatum, 20. 5. 1540, von Gasparo da Salò, weil es mit späteren Altersangaben in Dokumenten nicht übereinstimmt („*There is no obvious way to account for this discrepancy*“, S. 34) ist völlig unbegründet. Solche Angaben wurden meist von Schreibern über den Daumen gepeilt, und noch bis ins 19. Jahrhundert kannten bedeutende Musiker zumindest zeitweise ihr genaues Geburtsdatum nicht. Der Wortlaut der Taufurkunde ist übrigens bei Vannes wiedergegeben.

Das Kleben an der Jahreszahl 1530 hat aber in jenen Jahrzehnten der so tiefgreifenden Revolutionierung im Instrumentenbau weitgehende Folgen für die Beurteilung des Entwicklungsverhältnisses der Violine zu Fiedel, Rebec, Gambe und Lira da braccio. Fast die ganze Literatur zur Frühgeschichte des Instruments krankt an dem zu späten Entstehungsansatz. Daß Boyden der Kernfrage „*Warum ist die Violine entstanden*“ (Besslers „*musikalischer Daseinsgrund*“!) ausgewichen ist, sei nur am Rande vermerkt.

Eine meines Erachtens etwas übertriebene Zurückhaltung legt sich der Autor auch bezüglich der erhaltenen Instrumente aus dem 16. Jahrhundert auf. Für die Zeit nach 1550 sagt er „*a few actual instruments are extant*“ (S. 34), und im Zusammenhang mit einer mit 1581 datierten Violine von Ventura Linarolo heißt es wieder „*a few other early Italian violins are extant*“ (S. 37). 1580 hatte aber schon der 40jährige Antonio Amati zusammen mit seinem Bruder Hieronymus die Werkstätte des verstorbenen Vaters übernommen, ein wesentlicher Teil ihrer Produktion liegt vor 1600, ebenso wie der von Gasparo da Salò. Was sich nur von diesen vier großen Meistern erhalten hat, ist schon mehr als „*a few instruments*“. Boyden scheint die oberitalienischen Sammlungen zu wenig zu kennen, allein das Museum der Comune di Milano (Katalog 1963) besitzt sieben Violinen aus dem 16. Jahrhundert.

Kaum haltbar dürfte auch die Behauptung sein, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts seien mehrere französische Städte, dar-

unter Lyon, Sitz von „*schools of violin making*“ gewesen (S. 39). Lyon war wegen seiner Lauten- und Gambenerzeugung berühmt, aber Vannes, der offensichtlich genau nach Coutagne gearbeitet hat, kann unter 17 Instrumentenbauern, die im 16. Jahrhundert in Lyon tätig waren, mit Sicherheit keinen einzigen Geigenbauer nachweisen.

Vorbildlich in Anlage, übersichtlicher Gliederung, gründlicher Durcharbeitung der Lehrwerke und fortlaufender Heranziehung ikonographischer Belege ist der eigentliche Hauptteil des Buches. Man merkt sozusagen auf jeder Seite, daß der nüchterne Praktiker Boyden alles, was er sagt, auch auf Instrumenten und mit den Bögen der Zeit oder mit zuverlässigen Nachbauten ausprobiert hat. So ist das abschließende Kapitel *Practical Hints to Modern Violinists* ein kleines, aus dem lebendigen Umgang mit der Materie erwachsenes Kompendium geworden, dessen Lektüre jedem Geiger dringend zu empfehlen ist.

Nur an wenigen Stellen steht Boyden nicht auf der Höhe möglicher Information. Vivaldis Geburtsdatum 1678 hat Emil Paul vor einigen Jahren gefunden, und Veracinis Todesjahr 1768 hat Paumgartner im Vorwort zur Bärenreiterausgabe 315 bekanntgegeben. Georg Muffat ist nicht ein „*German musician of Alsatian extraction*“ (S. 204), sondern wurde in Megève (Savoyen) geboren und hat schottisch-englische Vorfahren. So steht es richtig im MGG-Artikel, auf den sich Boyden S. 257 beruft. Veracinis Bearbeitungen von Corellis op. V sind nicht „*still in manuscript*“, sondern wurden 1961 bei Schott publiziert (Nr. 5157, 5158, 5170 und 5171). Für Albinonis Anteil an der Entwicklung der Solokonzertform war der Kasseler Kongreßbericht 1962 (S. 149) einzusehen, und für die Ausführungen zum Solokonzert hätte sich die Lektüre von des Rezensenten *Die Solokonzertform bei Antonio Vivaldi* (Strasbourg 1961) empfohlen.

Indem man solche kritische Bemerkungen zu einem so wertvollen Buche niederschreibt, bedauert man sie fast, weil sie dem Leser (nur der Besprechung) vielleicht eine falsche Perspektive geben. Wenn man aber einen so umfassenden Gegenstand wie das Violinspiel, in den natürlich auch die Pädagogik und die Komposition sowie am Rande auch die Geschichte des Instruments einbezogen werden muß, über einen Zeitraum von etwa

250 Jahren behandelt, muß man sich notwendigerweise auch auf Sekundärliteratur stützen, deren Zuverlässigkeit man nicht immer überprüfen kann. Den schwankenden Grund, auf dem sich jeder befindet, der über Geige und Geigenspiel schreibt, hat Boyden selbst nur zu deutlich gespürt. „*When will the mysterious early history of the viols be thoroughly investigated?*“, sagt er einmal (S. 14), und an einer anderen Stelle „*The early history of the violin bow needs to be rewritten*“ (S. 324). Daß er in unserer Zeit der zunehmenden Spezialisierung trotz aller Schwierigkeiten den Mut zu einer solchen Gesamtdarstellung gehabt hat, verdient allein schon Dank und Anerkennung.

Im Nachtrag noch je eine Bitte an angelsächsische Instrumentenkundler wie an den Verlag: dezimal ausgerichtete Leser würden eine Vergleichstabelle aller angeführten Maße sicherlich sehr begrüßen, und das Lesen von Büchern mit Notenbeispielen würde sehr erleichtert werden, wenn die Beispiele an der richtigen Textstelle eingefügt wären.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Rudolf Gerber: Zur Geschichte des mehrstimmigen Hymnus. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Gerhard Croll. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965, 141 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, 21.)

Wie der Herausgeber im Vorwort andeutet, hat Rudolf Gerber, der 1957 erst achtundfünfzigjährig verstorbene Göttinger Ordinarius, bereits seit 1937 geplant, eine zusammenhängende Geschichte der Hymnenkomposition im 15. Jahrhundert zu schreiben. Dieses Vorhaben wurde durch andere, vor allem Gerbers Gluckarbeiten immer wieder verschoben. Dennoch verfolgte er seit der Studie über *Die Hymnen des Apelschen Codex* (Festschrift Arnold Schering 1937) das Thema laufend weiter und konnte ein Material sammeln, das ihn zum besten Kenner dieses Gebiets machte. Seine fortschreitenden Ergebnisse und Erkenntnisse legte er in einer Reihe von Aufsätzen, Ausgaben und MGG-Artikeln nieder — zuletzt noch in dem posthum erschienenen Abschnitt *Der mehrstimmige Hymnus* im *Hymnus*-Artikel der MGG. Es ist daher verdienstvoll, wenn der Herausgeber der vorliegenden Sammlung aus den vorhandenen Publikatio-

nen zu diesem Themenkreis die verstreut erschienenen Aufsätze in unverändertem Neudruck zusammengestellt und mit einer Bibliographie der Werke des verdienten Forschers als ersten Band einer auf zwei Bände berechneten Ausgabe „Gesammelter“ bzw. „Ausgewählter Aufsätze“ vorlegt. Tatsächlich fügen sich die Einzelkapitel „zu einem Bild zusammen, dessen Konturen das umschließen, was ursprünglich geschaffen werden sollte“. Dieser Eindruck wird durch die gebotene sinnvolle Zusammenstellung der Beiträge vertieft.

Der Band geht im einzelnen von dem Aufsatz über *Die Textwahl in der mehrstimmigen Hymnenkomposition des späten Mittelalters* (aus Kongreßbericht Lüneburg 1950) aus, in welchem der Verfasser aus der Überschau des Materials zu wichtigen textlichen Unterscheidungen in südlich-romanischer und deutscher Überlieferung gelangt, und führt über eingehende deutsche (*Die Hymnen des Apelschen Codex* aus Festschrift Arnold Schering 1937, *Die Sebaldus-Kompositionen der Berliner Handschrift 40 021* aus *Mf II*, 1949) und spanische (*Spanische Hymnensätze um 1500* aus *AfMw X*, 1953) bis hin zu italienischen Repertoireuntersuchungen (*Römische Hymnenzyklen des späten 15. Jahrhunderts* aus *AfMw XII*, 1955, *Zur italienischen Hymnenkomposition im 15. Jahrhundert* aus *AMI XXVIII*, 1956, *Die Hymnen der Handschrift Monte Cassino 871* aus *Anuario Musical XI*, 1956). So bietet sich, trotz der Konzentration auf einige Schwerpunkte, die erste wirkliche Zusammenschau dieses Gebiets dar.

Die einzelnen Beiträge selbst sind als Kabinettstücke historischer Arbeit weitläufig bekannt. Stets geht der Verfasser von einer subtilen, sicher abwägenden Beurteilung der Quellenlage aus, die im Falle des Sebaldushymnus der Berliner Handschrift 40 021 sogar einen ausführlichen, die Entstehungszeit beleuchtenden Exkurs über die Herkunft des Textes einschließt, um dann zu feinsinnigen, immer das Wesentliche erfassenden und darstellenden Analysen und stilkritischen Beobachtungen überzugehen, wofür etwa der Beitrag über *Spanische Hymnensätze um 1500* ein vorbildliches Beispiel liefert. Man wird also auch von diesem Standpunkt aus dankbar sein, einen Teil der Werke des unvergessenen Forschers in gesammelter Form neu zu besitzen. Hermann Beck, Würzburg

Wolfgang Rogge: Das Quodlibet in Deutschland bis Melchior Franck. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1965). 132 S.

Unter „Quodlibet“ versteht der Verfasser „die Zusammenstellung verschiedener, ursprünglich nicht zusammengehörender Teile zu einem Ganzen“, deren Verpflanzung „in eine möglichst unpassende Umgebung“ (S. 6 f.). Das launisch-Kontrastierende, die „scherzhafte Gegenüberstellung“ faßt er als Merkmale dieser Gattung auf. Er bezeichnet sie als eine „Sekundär-Kunstform“ (S. 6), weil sie keine eigene stilistische Entwicklung kenne und den allgemeinen musikalischen Kompositionsstand nur widerspiegele. Die gleichzeitige Verbindung mehrerer geistlicher Texte und cantus firmi zur „Vertiefung der Aussage“ (S. 21), wie sie sich besonders im Bereich der Messe, Motette, von Hymnen-, Kirchenlied- und Magnificat-Vertonungen findet — noch Johann Sebastian Bach hat bekanntlich dieser alten, bis weit ins Mittelalter zurückreichenden Praxis seinen Tribut gezollt —, wird von Rogge zwar erwähnt, im Gegensatz zu Michael Praetorius' berühmter Definition aber nicht dem Begriff „Quodlibet“ zugeählt (S. 24). Nur in der „fröhlichen Ausgelassenheit“ geistlicher Textkombinationen zu Martini und Weihnachten sei das „eigentlich Quodlibetische“ außerhalb der weltlichen Musik wirksam (S. 26). Gegen die Ansicht, das Quodlibet sei von Natur aus eine heitere, launige Kunst, sind Einwände von verschiedenen Seiten vorgebracht worden (K. Petermann, *Das Quodlibet — eine Volksliedquelle?* . . ., Diss. Leipzig 1960; M. R. Maniates, *Quodlibet revisum*, Aml 39, 1966, S. 169—178). Aber auch ohne Kenntnis dieser Gegendarstellungen wird man es als einen Bruch des von Rogge vertretenen Prinzips empfinden, wenn trotz seiner Definition ernsthafte, gleichzeitige Zusammenstellungen verschiedener weltlicher Lieder — etwa die bekannten *O rosa bella*-Bearbeitungen des 15. Jahrhunderts — wieder als Quodlibets bezeichnet sind (S. 26).

Da der Verfasser weniger musikalische Techniken — die simultane oder sukzessive Kombination von verschiedenen präexisten-ten Melodie- oder Satzteilen, die Vertonung heterogener Textfragmente — als außermusikalische Begriffe wie „weltlich“ und „scherzhaft“ zur Bestimmung des Quodlibetischen in Deutschland bis etwa 1620 heranzieht, verwischen die Grenzen zwischen dem musi-

zierten, dem gesprochenen und dem gelesenen Quodlibet. Mit großem Fleiß ist Rogge den quodlibetischen Gestaltungsweisen in Dichtung, Rede und Malerei nachgegangen. Unter den herangezogenen Schriften vermißt man eigentlich nur Paul Lehmanns Buch über *Die Parodie im Mittelalter*, 2/Stuttgart 1963. Die von Wilhelm Uhl schon 1897 (*Die deutsche Priamel*, Leipzig 1897, Kap. III) vorgetragene These, daß das komische Quodlibet auf die mittelalterliche Disputatio de quolibet zurückgehe, wird durch Rogge weiter ausgebaut (S. 9—16). Als dieses akademische Streitgespräch verfiel und der scholastische Bildungsgang zum Gegenstand allgemeiner Kritik wurde, sei es in bizarrer Weise parodiert und der Terminus auch auf andere Gattungen mit bunt zusammengewürfelten Texten übertragen worden. In der Musik begegne er erstmalig bei Wolfgang Schmeltzl 1544 (S. 16 f.). Gegen diese These ist vor allem die im bisherigen Schrifttum über das Quodlibet durchweg übersichene Tatsache zu setzen, daß der Ausdruck „Quodlibet“ in musikalischen Zusammenhängen und im deutschen Sprachgebiet mehr als hundert Jahre vor Schmeltzl und damit auch einige Zeit vor den Scherzdisputationen der Humanistenzeit begegnet, nämlich in der verlorenen Handschrift Straßburg Cod. cartaceus M. 222. C. 22 auf fol. 29r: „*Exultet mea vena / Quodlibet ex Phylomena*“ (M. Vogeles, *Quellen und Bausteine* . . ., Straßburg 1911, S. 88). Unter „Phylomena“ versteht Charles van den Borren einen an anderer Stelle des zumeist sehr altertümlichen Repertoires genannten Komponisten Jugis Philomena (*Le Manuscrit musical M. 222.C.22 de la Bibliothèque de Strasbourg* . . ., Anvers 1924, S. 75 f.). Ob dieses früheste ausdrücklich so benannte Quodlibet komischen Charakters war, muß angesichts der bekannten Text- und Melodienverknüpfungen im 14. und 15. Jahrhundert bezweifelt werden.

Rogges Abhandlung beruht auf seiner Kieler Dissertation von 1960, *Studien zu den Quodlibets von M. Franck und ihrer Vorgeschichte*. Auch in der vorliegenden Druckfassung gelten die Quodlibets des Coburger Kapellmeisters als Höhepunkte der Gattungsgeschichte (S. 58 ff.). Nach Franck nahm das Quodlibet „immer mehr die Gestalt eines frei erfundenen Arrangements an“ (S. 58), wirkte sich die Tendenz zum Szenischen stärker aus (S. 60). Die Konkor-

danzenermittlung für die zehm im „*Musikalischen Grillenvertreiber*“ von 1622 gesammelten Kompositionen und für die entsprechenden Arbeiten von Nicolaus Zangius (1597), Johann Ghro (1606) und einige andere Werke machen den Hauptwert von Rogges Studie aus. Hier ist z. Z. nur wenig nachzutragen. (Die erste Solmisation in Nr. 5 erinnert an John Dowlands berühmte *Lachrimae-Pavane*; vielleicht verbergen sich unter den Solmisationen öfters instrumentale Vorbilder? Eine Text- und Motivkonkordanz zu „*Acht englisch Bild*“ in Nr. 7 findet sich bei Christoph Demantius 1595, Nr. VII). Als ein Mangel kann freilich die ungleichmäßige Materialdarstellung aufgefaßt werden. Über Schmelztz wird gegenüber Elsa Bienenfelds Aufsatz in den SIMG VI, 1904/05 nicht viel Neues mitgeteilt. Die musikalische Struktur von Johann Mollers Quodlibet von 1610 hätte man gern näher kennengelernt. Die Geschichte des instrumentalen Quodlibets im 17. Jahrhundert von Carlo Farina (S. 91, Anm. 39) über Johann Vierdanks Capriccio Nr. 25 von 1641 „*auf Quodlibetische Art*“ bis zu Heinrich Ignaz Franz von Biber fiel aus Gründen der Chronologie nicht mehr in den Bereich von Rogges Forschungen. Hier muß jedoch auf diesen noch wenig bekannten Zweig des Quodlibets hingewiesen werden, weil die realistische textlose Kopie des Durcheinanderschreiens von Betrunknen mit sieben oder acht verschiedenen, aber gleichzeitig erklingenden Melodien im 2. Satz („*Die liederliche gefolgschaft von allerley humor*“) von Bibers Battaglia (vgl. H. Unverricht, *Hörbare Vorbilder in der Instrumentalmusik bis 1750*, Diss. Berlin F. U. 1954, S. 68 f.) genau der von Rogge auf S. 49 wiedergegebenen Beschreibung im *Jus potandi* von 1616 entspricht.

Als Anhang 1 seiner Arbeit druckt der Verfasser erneut einen großen Teil der sieben Quodlibettexte aus Oldenburg ab, von denen er die Nr. 3, 4 und 5 mit Francks 4., 6. und 5. Quodlibet identifizieren konnte. Es ist dabei nicht unwichtig zu wissen, daß der Oldenburger Hof 1616 einen *Fasciculus Quodlibeticus* von Melchior Franck für 24 Groschen erwarb (G. Linnemann, *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, Oldenburg, 1956, S. 113). Beide Dokumente, der Textdruck und der Rechnungseintrag, haben zweifellos in einem Zusammenhang gestanden. Wie die Battaglia scheint also

auch das Quodlibet bei höfischen Tafelunterhaltungen eine Rolle gespielt zu haben. Künftige Arbeiten über die sozialgeschichtliche Stellung der „*Flickmäntel*“ (vgl. die Terminologie bei Rogge, S. 19) werden vielleicht einmal den Nachweis erbringen, daß das Volkstümliche dieses Genres zumindest um 1600 ähnlich „*verfremdet*“ zu verstehen ist wie die sog. „*Wirtschaften*“ und die Maskeraden an den deutschen Höfen.

Allem Anschein nach wird heute das Quodlibet erneut zum Gegenstand wissenschaftlicher Diskussion. Man muß Rogge dankbar sein, daß er mit seiner Arbeit mehrere wenig bekannte Quellen erforscht und einer größeren Allgemeinheit zugänglich gemacht hat. Seine Ausführungen bieten eine brauchbare Grundlage für weiterführende Untersuchungen. Werner Braun, Kiel

Jan Racek: Stilprobleme der italienischen Monodie. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes. Prag: Státní Pedagogické Nakladatelství 1965. 310 S. (Opera Universitatis Purkynianae Brunensis Facultas Philosophica. 103.)

Als Frucht einer langen Beschäftigung mit dem instrumental begleiteten italienischen Sologesang der Zeit von 1600 bis 1670 legt der Brünner Ordinarius für Musikwissenschaft dieses Werk vor, zu dem er Quellenstudien in Italien 1929 bis 1936 betreiben und eine umfassende Mikrofilmsammlung anlegen konnte, die sich heute im Mährischen Museum zu Brünn befindet. Die auf Anregung Vladimir Helferts zurückgehende Untersuchung konnte nur mit Hilfe eingehenden Quellenstudiums gemacht werden, da die bisherigen Urteile über die italienische Monodie sich auf viel zu wenige Quellen stützten, auch die Arbeiten von Ambros und Riemann. Racek zog nicht nur die Monodien Caccinis und Mazzochis heran, sondern die mehrerer Dutzend anderer Komponisten, um ein umfassendes Bild dieser ersten großen Kunst des selbständigen Sologesangs in Europa zu geben. Der Verfasser hält die Epoche von 1620 bis 1640 für eine „*der wichtigsten Stilepochen der europäischen Musikgeschichte*“ (S. 214), weil hier die Grundlagen für den gesamten neueren Sologesang wie für die Entwicklung der farbigen und ausdrucksvollen Harmonik in der Begleitung gelegt wurden. Das Zeitalter der Monodie sei nicht nur eine „*vor-*

übergewandene Epoche der europäischen Musikgeschichte" gewesen, wie man bisher oft irrtilmlich angenommen hat.

Der „Bauplan der Verse und Reime“ wurde die Grundlage für die Musik der ersten italienischen Monodien. Die Verständlichkeit der Worte wurde das oberste Gesetz bei der Komposition. Erst nach 1640 erfolgte die Trennung in Rezitativ und Arie, wenn auch vorher bereits ein mehr rezitativischer und ein mehr arioser Monodietyp zu finden waren. Aus der Reihung mehrerer Rezitative und Arien setzte sich dann die Kantate zusammen, die sich direkt aus den Monodien entwickelte. Die ästhetische Grundforderung der Monodie war die Erregung des Zuhörers durch „Erweckung der Leidenschaften“, wobei man sich auf die Antike stützte. Racek führt hierfür überall die theoretischen Quellen an und weist auf die Bedeutung Zarlino's hin, der bereits die „Nachahmung der Natur“ forderte. Die Stoffe der italienischen Monodiedichtungen sind meist erotisch-sentimentaler Art: Schmerz und Qual sind Lieblingsthemen. So gehören Lamento und Abschiedsszenen zu den beliebtesten Stoffen der Monodie — der Verfasser hätte darauf hinweisen können, daß gerade diese beiden Stoffkreise in den italienischen Opern um und nach 1650 besonders verbreitet waren (vgl. Hellmuth Christian Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937). In dem Sprachklang der frühen Monodie-Texte wie in der Vielfalt der Formen weist Racek Parallelen zum Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts nach. In dem Bestreben, beim Zuhörer starke Emotionen zu erzeugen, sieht er den Ausdruck italienischen Temperaments (noch bei Puccini). Eine grundsätzliche Neubewertung der barocken italienischen Texte ist notwendig, wie sie für die deutsche Barocklyrik in neuerer Zeit bereits vorgenommen wurde. Es finden sich in Italien damals auch viele Parallelen zur Dichtung des modernen Expressionismus.

In getrennten Kapiteln werden Melodie, Harmonik und Formentwicklung dargestellt, aus welchen hier nur einige Ergebnisse herausgegriffen werden können. Für die Melodik wurde die Sequenz bedeutsam, die aus der Instrumentalmusik in die Monodie übertragen wurde. Der Verfasser konnte fünf melodische Grundtypen (aus etwa 300 Melodien) herauschälen, ohne daraus weitere Schlüsse

zu ziehen oder Vergleiche mit anderen Melodieuntersuchungen anzustellen. Die Koloraturen dienten in der Monodie zuerst der „Ausdruckssteigerung“, erst später der Tonmalerei (S. 110). Besonderes Gewicht legt der Verfasser auf die Bedeutung der Entwicklung der Harmonik zu einem selbständigen Ausdrucksfaktor, vor allem in dem schnellen und überraschenden Harmoniewechsel der Continuo-Begleitung sowie den durch die Singstimme entstehenden harmonischen Reibungen und Neuerungen, die im Madrigal des 16. Jahrhunderts in dieser Weise noch nicht möglich waren und die vorbildlich für die nächsten Jahrhunderte gewirkt haben. Für die Entwicklung der Monodie wurden auch die Einflüsse des Tanzes, des Volksliedes und instrumentaler Formen wie etwa der Variation über einen Basso ostinato bedeutsam. Hierzu hätte der Verfasser wiederum auf die Parallelen in der Oper hinweisen können, wie ich sie — vielleicht auch etwas systematischer und vollständiger — dargestellt habe (in *Die Venezianische Oper*).

Im Schlußkapitel sucht der Verfasser, den „Musikausdruck“ der Monodie zu bestimmen. In Ekstase und „sensuellem Erleben“ des Barock sieht er eine dem Rationalismus der Renaissance konträre Geisteshaltung. Hierbei hätte der Begriff des Manierismus noch stärker herangezogen werden können, durch welchen man heute jene gesamte Epoche neu zu deuten versucht, indem man die anticlassischen Elemente den klassischen gegenüberstellt. (Vgl. H. C. Wolff, *Manierismus in barocker und romantischer Oper*, Vortrag Coburg 1965, Mf XIX, 1966, S. 261 bis 269.) Wenig überzeugend ist die soziologische Herleitung der Monodie aus dem „Aufstieg des reichen Bürgertums“ in Italien (S. 20 f.); dieses gab es vorher auch in den Niederlanden, ohne daß es zur Entstehung der Monodie gekommen wäre. Sehr glücklich ist dagegen die Parallele von Musik und bildender Kunst, um die regionalen Gegensätze der Florentinischen und Venezianischen Kunst zu erklären. Der Klarheit der Zeichnung in der bildenden Kunst in Florenz geht eine ähnliche Klarheit der melodischen Linie in den Gesangspartien der Monodien parallel, während die Farbigkeit der Venezianischen Kunst ihre Entsprechung in dem Klangkolorit der Venezianischen Mehrchörigkeit wie in dem reichen Harmoniewechsel der Venezianischen Monodien findet.

Daß man in der Musik Venedigs in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen künstlerischen „Abstieg“ zu sehen habe (S. 207), möchte man allerdings angesichts von Persönlichkeiten wie Monteverdi und Cavalli bezweifeln.

Das Buch enthält im Anhang 30 Seiten mit Musikbeispielen, ferner 33 Abbildungstafeln sowie ein Resümée in französischer Sprache. Ursprünglich ist das Werk in tschechischer Sprache geschrieben und von fremder Hand ins Deutsche übersetzt, was an und für sich gut gelungen ist, sich freilich bei manchen Formulierungen auch störend bemerkbar macht. Zur Ergänzung möchte ich auf einige Schallplatten hinweisen, welche ebenfalls unbekannte Monodien enthalten, auch solche, die Racec teilweise nicht nennt oder nur die Titel: Monodien von G. Minichalchi, Ludovico Busca, D. Marazzoli bei Anthologie sonore (Paris) Nr. 21 und 79, zu denen Curt Sachs ausgezeichnete Begleittexte in französischer Sprache verfaßt hat, die den Platten beiliegen. Ferner sei auf die Monodien von G. P. Berti, B. Donato, Cl. Saracini und Caccini hingewiesen, die Alfred Deller auf Amadeo AVRS 6085 singt und die ein anschauliches Bild dieser hervorragenden Kunst der italienischen Monodie vermitteln.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Joseph Wulf: Musik im Dritten Reich. Ein Dokumentation. (Gütersloh:) Sigbert Mohn Verlag (1963). 446 S. Dasselbe als Taschenbuch: (Reinbeck:) Rowohlt (1966). 503 S. (rororo 818—820.)

Der vorliegende Band ist der zweite einer Reihe, die Dokumente zum Thema Kunst und Kultur im Dritten Reich einem breiteren Publikum darbieten will. In vier Kapiteln (*Das Jahr 1933 — Gesteuerte Musik — Arteigene Kunst — Artfremde Musik*) wird eine Fülle von Buchzitaten, Zeitungsartikeln, Briefen und Aktenstücken vollständig oder im Auszug ausgebreitet; dazu kommt in der Buchausgabe ein Abbildungsteil, der im Taschenbuch (das im übrigen ein unveränderter Nachdruck ist) fehlt. Die Kommentare des Herausgebers beschränken sich auf eine leider nur sehr knappe Einleitung und aphoristische Vorworte zu den vier Kapiteln, biographische Daten der vorkommenden Personen, kurze Einführungen in den jeweiligen Sachzusammenhang, gelegentliche Nachweise weiterer Dokumente und Überschriften zu jedem Dokument, die teilweise recht effekt-

voll sind, über deren Berechtigung und Notwendigkeit in einer Dokumentensammlung man allerdings streiten könnte.

Der Herausgeber verfügt über eine ungewöhnlich ausgedehnte Quellenkenntnis, und die Liste der Archive, für deren Mitarbeit er danken kann (S. 12—13), ist eindrucksvoll. Dennoch scheint es, als habe sich die Auswertung wenigstens der Musikzeitschriften von 1933—1944 auf Stichproben und Zufallsfunde beschränkt; für eine ganze Reihe der genannten und zitierten Personen hätte sich dort weit stärker belastendes Material finden lassen, und das ganze grotesk-makabre Anzeigenwesen, vor allem der ersten Jahre nach 1933, ist unberücksichtigt geblieben. Die formalen Erfordernisse einer Dokumentensammlung (Angaben über Kürzungen, Nachweise der Fundorte) sind erfüllt; eigenartig berührt allerdings die wiederholt auftauchende Angabe „Im Besitz des Herausgebers“, vor allem bei handgeschriebenen Lebensläufen (S. 249, 315), die nur aus Staatsbesitz (Personalakten) stammen können, also keinesfalls in Privathand gelangt sein dürften. Vermutlich handelt es sich um Fotokopien oder beglaubigte Abschriften.

Die Lektüre der Dokumente selbst ist ebenso aufschlußreich wie unerfreulich; die Unmenschlichkeit, die aus vielen von ihnen spricht, und die Niedrigkeit, von der die überwältigende Mehrheit geprägt ist, sind nicht neu und nicht überraschend, aber niederdrückend. Mit Recht hat der Herausgeber dem Jahre 1933 ein eigenes Kapitel gewidmet: was hier als eine trübe Flut aus Ressentiment, Karrieremacherei, Denunziation, Bosheit und Gemeinheit in wenigen Monaten heraufquillt, ist noch heute, da man sich an die Korruption der Künste durch die Politik beinahe gewöhnt hat, atemberaubend; die dokumentarischen Vorgänge in der Preußischen Akademie der Künste und das öffentliche Kesseltreiben gegen Kestenberg und Jöde (um nur zwei Beispiele zu nennen) wirken noch heute so abstoßend, wie sie damals hätten wirken müssen. Daß die Protagonisten gerade des Kampfes gegen Kestenberg und Jöde zwei Journalisten waren, deren Namen sich auch sonst wie ein schmutzig-brauner Faden durch das Buch ziehen und die bis vor wenigen Jahren ihrem Handwerk ungestört und bei angesehenen Zeitungen nachgehen konnten, verdient angemerkt zu werden.

Ist in diesem ersten Kapitel die chaotische Vielfalt der Ereignisse und Strömungen durch die zeitliche Begrenzung auf das Jahr 1933 noch einigermaßen vollständig eingefangen und überschaubar dargestellt, so leiden die übrigen Kapitel darunter, daß eben diese Vielfalt für die übrigen elf Jahre des Regimes, sachlich statt chronologisch geordnet, dokumentarisch nicht ausreichend belegt, geschweige denn entwirrt worden ist. Der Herausgeber hat in der Masse des Stoffes die Orientierung verloren, und das umso gründlicher, als ihm eine wirklich sachkundige Beratung offenkundig gefehlt hat. Zu zeigen gewesen wäre — nach dem Titel der Sammlung — nicht nur die Musik des Dritten Reiches, sondern die Musik im Dritten Reich; ideologisch gleichgeschaltete Volksliedpflege und Volksliedforschung neben unbeirrter wissenschaftlicher Arbeit auf diesem Gebiet; gelenkte Unterhaltungsmusik (sie ist relativ ausführlich berücksichtigt) neben liberalen Unterwanderungsversuchen und Aufweichungserscheinungen in den letzten Kriegsjahren; Konzertprogramme mit und ohne ideologiefreudliche „Schmuggelware“; linientreue und getarnt oppositionelle Kritiken, Aufsätze und Abhandlungen; die auch auf dem Gebiet der Musik vielfältig abgestuften völkischen, deutschnationalen, antiliberalen und antisemitischen Affekte aus dem Bürgertum, die sich nur zu leicht dem ideologischen Wust assimilierten, der sich nationalsozialistisch nannte; die breite Skala der Verhaltensweisen von Musikschriftstellern und Musikwissenschaftlern von der vereinzelt Entgleisung über das vorsichtige „Wohlverhalten“ und die plumpe oder geschickte Anbiederung bis zum offenen Paktieren, zur Karrieremacherei, zur ideologischen Schützenhilfe und selbst zur Kollegendenunziation; schließlich und nicht zuletzt die (nicht ganz seltene) Wandlung vom gutgläubigen und verblendeten Mitläufertum zum heimlichen oder offenen Widerstand — oder zur Flucht in den Elfenbeinturm.

Das alles wäre allerdings nur durch sorgfältigste Auswahl und umfassende Dokumentation zu leisten gewesen. Vielleicht ist eine bessere Auswahl als die vorliegende zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht möglich; daß aber den vorgelegten Dokumenten jeder historische und kritische Kommentar versagt geblieben ist, macht die Sammlung im bedenklichsten Sinne problematisch. So

stehen Dinge nebeneinander, die außer der Jahreszahl nicht das geringste miteinander zu tun haben, und Texte, die für sich gesehen und exakt interpretiert keineswegs nationalsozialistisch sind, erhalten durch ihre Umgebung einen negativen Akzent, der von polemischer Interpretation nicht grundsätzlich verschieden ist — die beabsichtigte pars-pro-toto-Repräsentanz der Auswahl verwandelt sich in undifferenzierte Schwarzmalerei. Summarische Aburteilungen wie die posthume Festlegung Alfred Heuß' auf die reaktionäre Seite seiner Schriften und seiner redaktionellen Tätigkeit (S. 69 — noch dazu aus zweiter Hand, ohne Dokumente) sind unqualifiziert in einer Dokumentation, die mehr sein will als das berühmte „Namen nennen“. Ein Text wie der S. 247—248 abgedruckte ist erstens nicht nationalsozialistisch und zweitens ohne Kommentar unverständlich; durch seine Placierung und durch die Überschrift des Herausgebers wird aber der Eindruck erweckt, als handle es sich hier um jenes Bekenntnis zum Horst-Wessel-Lied, das der Text selbst gerade nicht bietet. Entsprechendes gilt für die Zusammenstellung der Zitate S. 315—316 und S. 418 Anm. 2. Die beiden Fälle sind vielleicht die extremsten des Buches; sie werfen jedoch zusammen mit den übrigen erwähnten Mängeln die unangenehme Frage auf, ob es dem Herausgeber nicht nur an Sachkenntnis, sondern auch an Tendenzfreiheit für die Lösung seiner Aufgabe gefehlt haben könnte. Gescheitert ist er an ihr jedenfalls. Empörung und Ekel angesichts sehr vieler, allzu vieler der hier abgedruckten Dokumente sind nur zu gut verständlich, aber sie sind schlechte Ratgeber für die historische Arbeit. Die Schicksale der Musik im Dritten Reich zu dokumentieren und darzustellen, bleibt weiterhin eine ungelöste Aufgabe.

Ludwig Finscher, Saarbrücken

Musik in der Reichsstadt Augsburg. Hrsg. von Ludwig Wegele. Mit einem Vorwort von Bernhard Paumgartner und Beiträgen von Adolf Leyer, Fritz Schnell, Erich Valentin und Ludwig Wegele. Augsburg: Verlag Die Brigg (1965). 175 S.

Das Schrifttum zur musikalischen Ortsgeschichte im bayerischen Raum ist zwar an Umfang nicht gering, doch für die Mehrzahl der wichtigsten Musikzentren fehlen bis heute zusammenfassende und verlässliche

Darstellungen. Wo solche vorliegen, sind sie teils veraltet oder revisionsbedürftig (wie D. Mettenleiters verdienstvolle *Musikgeschichte der Stadt Regensburg* von 1866) oder nur als kursorischer Überblick angelegt (wie O. Ursprungs *Musikgeschichte Münchens* von 1927). Vielfach fehlen die als Voraussetzung für eine Gesamtschau erforderlichen Spezialarbeiten. So liegt z. B. noch keine auch nur annähernd befriedigende Untersuchung zur Münchener Musikgeschichte im 18. Jahrhundert, speziell über die Zeit vor dem Regierungsantritt des Kurfürsten Karl Theodor (1778) vor.

Zur Musikgeschichte der ehemaligen freien Reichsstadt Augsburg existieren bereits zahlreiche Detailuntersuchungen, zum Teil auch in einschlägigen Biographien und Monographien. Ein Versuch einer Musikgeschichte im Überblick fehlte aber bisher. Auch der nunmehr von Ludwig Wegele als Herausgeber vorgelegte und zusammen mit drei Mitarbeitern verfaßte Sammelband wurde mit Bedacht nicht als Musikgeschichte bezeichnet. Wenn eine solche auch heute noch aussteht, so ist doch die Initiative, die zu dieser Gemeinschaftsarbeit geführt hat, sehr zu begrüßen. Das Werk bringt kaum neue Forschungsergebnisse, es will „wissenschaftlich gesicherte Erkenntnisse verständlich darbieten, ohne im einzelnen alles zu belegen, dem eingehender interessierten Leser aber auch durch ein Literaturverzeichnis und ein Personenregister weiterhelfen“.

Der Haupttext ist in fünf Kapitel eingeteilt. Zunächst berichtet Adolf Leyer über die *Augsburger Musikpflege im Mittelalter*. Wie der Verfasser selbst bemerkt, fließen hier die Quellen nicht reichlich, „sie wurden auch noch keineswegs genügend ausgeschöpft“. Es ist nicht sein Verschulden, wenn hier ein noch unvollständiger Überblick mit z. T. auch allgemeineren Informationen (etwa zur Choralpflege) entstehen mußte. Allen Schwierigkeiten zum Trotz wird dem Leser eine Vorstellung über die Art der geistlichen und weltlichen Musikübung in Augsburg bis um 1500 vermittelt. Besonderen Raum nimmt die Charakterisierung der erhaltenen handschriftlichen und gedruckten Quellen des 15. Jahrhunderts ein. Augsburgs Bedeutung für den Buchdruck der Inkunabelzeit wirkte sich auch auf den frühen Notendruck aus. Daß Günther Zainer hier „um 1473 die frühesten deutschen Notendrucke

mit beweglichen Typen in gotischer Choralnotation“ (S. 26) schuf, ist allerdings nicht belegt. Nachzutragen zu diesem ersten Beitrag wäre noch die heute in der Herzog August-Bibliothek zu Wolfenbüttel befindliche Theoretikerhandschrift mit der *Musica Enditriadis* und Texten des Boethius (Cod. Gud. lat. 72), die sich zu Beginn des 11. Jahrhunderts im Augsburger Benediktinerkloster St. Afra befand (H. Schmid im Kongreßbericht Köln 1958, Kassel 1959, S. 263).

Die Augsburger Meistersingerzunft erfährt durch Fritz Schnell, einen guten Kenner der Materie, eine separate Würdigung. Der Verfasser bietet eine instruktive Einführung in das Wesen des Meistergesanges, der nicht nur in Nürnberg Bedeutung erlangt hat. Auch Augsburg brachte bedeutende Meistersinger hervor. Der Beitrag schildert eingehend die Geschichte der wohl um 1530 erstandenen Zunft von ihrer Blütezeit bis zu ihrem Aufgehen im Komödienspiel und ihrer völligen Auflösung am Beginn des 19. Jahrhunderts. Ein kleine Ergänzung: Die auf S. 38 als Gegenstücke zu den volkstümlichen Aufführungen der Meistersinger erwähnten gelehrten Schulkomödien der Augsburger Gymnasien sind nicht nur bis 1737 zu verfolgen. Sie fanden sehr wahrscheinlich bis in die siebziger Jahre, sicher aber bis 1766, regelmäßig statt.

Der zweite Beitrag von Adolf Leyer führt in die *Augsburger Musikkultur der Renaissance*. Bei der Fülle des Materials für diesen wohl wichtigsten Zeitabschnitt der Musikgeschichte der alten Reichsstadt und dem Erfordernis einer gedrängten Darstellung bestand die Gefahr, die Aufzählung von Namen und Daten zu sehr in den Vordergrund treten zu lassen. Der Verfasser sucht dies aber möglichst zu vermeiden und entwirft ein farbiges Bild der für Augsburg so fruchtbaren Zeit von 1500 bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. Vollständigkeit kann hier nicht erwartet werden. Sie würde im gesetzten Rahmen nur verwirren. Einige Ergänzungen sollen aber doch noch vermerkt werden. Die auf S. 75 erwähnte Büchersammlung des Augsburger Ratsherrn Johann Heinrich Herwart (Hörwart), die neben Musikhandschriften vor allem zahlreiche wertvolle Musikdrucke enthielt, gelangte 1585 in die Bibliothek des Herzogs Wilhelm V. von Bayern. Als zweite Augsburger private Musiksammlung des 16. Jahrhunderts muß die nicht weniger bedeutsame des Domherrn Johann Georg von

Werdenstein angesehen werden, die 1594 ebenfalls durch den musikliebenden Bayernherzog erworben wurde. Beide zusammen bilden den Grundstock der reichen Sammlung an älteren Musikdrucken der Bayerischen Staatsbibliothek. H. J. Fugger (S. 77) kann nicht als „Gründer und Schöpfer der Bayerischen Staatsbibliothek“ angesehen werden. Er war durch seine fast grenzenlose Sammelleidenschaft immer mehr in die Abhängigkeit des Münchener Hofes geraten, so daß er schließlich 1571 seine Büchersammlung an Albrecht V. abtreten mußte. Zu den Augsburger Lautentabulaturen (S. 95) wären noch die zehn in der Bayerischen Staatsbibliothek erhaltenen Manuskripte aus der Sammlung Herwart (Mus. Mss. 267–271 und 1511a–1511d) zu nennen. (J. J. Maier, *Die Musikalischen Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, 1. Teil, München 1879, S. 145–147; K. Dorf Müller, *Studien zur Lautenmusik in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Phil. Diss. München 1952, S. 35, erweiterte Druckausgabe Tutzing 1967, S. 42.)

Erich Valentin behandelt im folgenden Beitrag *Die Augsburger Musik zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und dem Ende der Reichsstadt*. Dieses Zeitalter des Übergangs zur bürgerlichen Musikkultur steht an Fülle der Namen und Werke der Renaissance-epoche nicht nach. Der sehr flüssig geschriebene Überblick reicht bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Auch hier konnten aus räumlichen Gründen in erster Linie nur die wesentlicheren Namen und Beispiele berücksichtigt werden. Die durch Valentin aus Lotters Verlagskatalogen belegte Existenz eines süddeutschen Sololiedes im 18. Jahrhundert (S. 120) muß nachdrücklich bestätigt werden. Leider hat nicht zuletzt die äußerst ungünstige Quellenlage die Erfassung und Würdigung dieser Literatur (abgesehen von Valentin Rathgeber und Johann Caspar Seyfert) bisher verhindert. Neben den Augsburger Druckern und Verlegern Lotter und Leopold (S. 124) wären für das 18. Jahrhundert noch zu nennen: Andreas Maschenbauer (1. Jahrzehnt), Philipp Ludwig Klaffschenkel (4. Jahrzehnt) und Matthäus Rieger, welcher letzterer neben dem führenden Verleger Lotter ganz Süddeutschland seit 1743 mit Stimmendruckern von Kirchenwerken mitversorgte. Ergänzend sei noch auf drei Augsburger Kirchenkomponisten hingewiesen, die zu ihrer Zeit durch ihre Werke in ganz Süd-

deutschland bekannt waren: Thomas Eisenhuet (1644–1702), ein geborener Augsburger, wirkte vor seiner Berufung als Stiftskapellmeister nach Kempten bis 1677 im Augustinerchorherrnstift St. Georg und veröffentlichte mehrere Sammlungen eigener Werke im Druck (Ernst Fritz Schmidt in MGG). Johann Michael Dischner, Chorvikar und Organist an St. Moritz zu Augsburg schrieb u. a. die Musik zu der 1763 am Münchener Jesuitenkolleg aufgeführten Meditation *Religio incurritis*, zu zwei Endskomödien (1765 und 1766) für St. Salvator in Augsburg und drei solchen (1762, 1763 und 1766) für das Jesuitentheater zu Ingolstadt. Von Johann Drexel schließlich, dem 1801 verstorbenen Organisten und Augsburger Domkapellmeister, den Schubart einen Schüler Johann Sebastian Bachs nannte, sind heute noch Messen in ganz Bayern zu finden.

Den engen Beziehungen der Familie Mozart zu Augsburg, die in Valentins Beitrag bereits mehrfach gestreift werden, ist das letzte, vom Herausgeber Ludwig Wegele verfaßte Kapitel gewidmet. Es fußt in erster Linie auf den grundlegenden Arbeiten von Ernst Fritz Schmid und auf Wegeles Buch *Mozart und Augsburg* (Augsburg ²/1960). Der Verfasser stellt zunächst die äußeren und die geistigen Einflüsse der Geburtsstadt auf die menschliche und künstlerische Entwicklung von Vater und Sohn dar und schließt mit einer Übersicht über die verschiedenen Begegnungen W. A. Mozarts mit Augsburg. Zu Leopold Mozarts Gymnasialzeit und zur Augsburger Erstaufführung von W. A. Mozarts Singspiel *Die verstellte Gärtnerin* konnte der Rezensent nach Erscheinen des Buches Korrekturen und Ergänzungen bringen (Acta Mozartiana XII, 1965, H. 3, S. 57 ff. und XIII, 1966, H. 2, S. 43 ff.). Im Literaturverzeichnis wäre noch E. F. Schmid's Aufsatz *L'heritage souabe de Mozart (Les influences étrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart)*, Paris 1956, S. 51–84) nachzutragen.

Einige kleinere Inkonsistenzen sind bei der Redaktion übersehen worden, so etwa die abweichende Schreibweise des Namens Schmetzer (Bildbeschriftung S. 109) und Schmezer (Text S. 110/11). Die im Hauptteil und im Register irrümlicherweise als zwei verschiedene Personen genannten Anton Franz und Josef Anton Maichelbeck sind mit Franz Maria Josef Anton Maichelbeck identisch, der zeitweise als fürstbischöflich Augs-

burgischer Kapellmeister und Hofmaler in Dillingen wirkte. Der Abbildungsteil ist sorgfältig zusammengestellt und reichhaltig ausgestattet worden. Manches hätte allerdings ohne Schaden wegbleiben können, wie z. B. die doppelte Wiedergabe des „gekroneten Tones“ des Meistersingers Sebastian Wild in zwei verschiedenen Handschriften oder einige der Musikdarstellungen in zeitgenössischen Gemälden oder Drucken. Die Bildbeschriftungen sind recht knapp formuliert. Bei Abb. 76 ist — vor allem für den Nichtfachmann — der Hinweis unerlässlich, daß es sich bei der wiedergegebenen Handschrift der Motette „Da pacem“ von A. Gumpelzhaimer um eine Sparte (von Friedrich Filitz) aus dem 19. Jahrhundert handelt. Anstelle der posthumen Lithographie L. Mozarts von H. E. von Wintter aus dem Jahr 1815 (S. 158) wäre eines der authentischen Porträts vorzuziehen gewesen.

Im ganzen gesehen bietet das inhaltlich wie auch in seiner Aufmachung vorbildliche und qualitätvolle Buch die wesentlichen Fakten der bisherigen Kenntnisse über die Augsburger Musikgeschichte bis 1806. Auch der Fachmann wird es sicherlich nicht ohne Gewinn zur Hand nehmen.

Robert Münster, München

Musikgeschichte in Bildern.
Hrsg. von Heinrich Bessler und Max Schneider. Bd. I: Musikethnologie. Lieferung 1. Paul Collaer: Ozeanien. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1965. 232 S.

Der Titel dieser Lieferung verspricht eine Darstellung der Musikgeschichte Ozeaniens anhand bildlicher Quellen. Schon eine oberflächliche Kenntnis der Quellenlage läßt das Vorhaben ebenso reizvoll wie schwierig erscheinen: Ozeanien ist keine kulturelle Einheit, sondern umfaßt eine Vielzahl von Kulturen, deren Geschichte in wechselndem Maße und Sinn zueinander in Beziehung stehen; das Gebiet ist durch Vorarbeiten nur mangelhaft erschlossen; vor allem aber sind die potentiellen Bildquellen sehr heterogener Natur. Kultureigene Dokumente mit musikalischem Bezug sind selten und kaum von großem Alter, da Umwelteinflüsse und Materialbeschaffenheit in der Regel einen raschen Zerfall bedingten. Nur Musikinstrumente finden sich reichlich in den Museen, doch sind auch sie meist nicht älter als hundert Jahre.

Die kultureigenen Dokumente werden durch eine Fülle von Darstellungen ergänzt, die Europäer geschaffen haben: Zeichnungen, Gemälde und Photos. Diese Bilder bedürfen strenger Quellenkritik, denn sie entstanden in unterschiedlichen Stadien des Kulturkontaktes und sind vielfach Dokumente zugleich der dargestellten und der darstellenden Kultur, und nur bei Berücksichtigung beider verständlich.

Auch diese sekundären Quellen fließen erst seit den Entdeckungsreisen des 18. Jahrhunderts. So bieten sich im günstigsten Falle zwei Jahrhunderte dem direkten historischen Zugriff dar.

Indirekt, mittels ethnologisch-kulturhistorischer Methoden, lassen sich einzelne Züge der musikalischen Vorgeschichte Ozeaniens beleuchten, wobei das Bildmaterial zuerst immer als Dokumentation des kontemporären Zustandes verstanden werden muß und nur sekundär und sehr behutsam zur kulturhistorischen Rekonstruktion herangezogen werden kann. Denn die Kulturen Ozeaniens repräsentieren nicht erstarnte Entwicklungsphasen der Menschheit, wie eine längst überholte Auffassung sie verstanden wissen wollte, sie sind keine statischen Relikte, sondern dynamische Prozesse, die durch den Kontakt mit Europäern starke Impulse erhalten haben. Die zeitliche sowie ethnisch-lokale Definition aller Bilddokumente sowie die quellenkritische Analyse des Bildinhalts sind daher selbstverständliche Voraussetzung jeder historischen oder kulturhistorischen Interpretation.

Paul Collaer leitet den Bildband mit Daten zur Geographie, Pflanzen- und Tierwelt, zur (hypothetischen) Besiedlungsgeschichte, den *Alten Kulturen*, zu *Glauben-Religion*, *Sprachen* und einem Abschnitt *Musik* ein, der einen Überblick über die musikalischen Stile Ozeaniens geben soll. Der Bildteil enthält 25 Photos von *Zeremonien*, *Tanz und Gesang* und 135 Photos von Musikinstrumenten — überwiegend von Museumsstücken, die nach den Klassen der v. Hornbostel-Sachs'schen Systematik geordnet sind. Unter den nicht gezählten Textillustrationen findet sich auf S. 210 das älteste Bilddokument, die Reproduktion einer Zeichnung von 1843, die einen Bewohner der Marquesas-Inseln darstellt (Datierung und Lokalisierung fehlen bei Collaer). Der Band schließt mit den üblichen Karten, Registern und Verzeichnissen,

enthält jedoch im Gegensatz zu anderen Lieferungen keine Zeittafel.

Die Behandlung des Themas durch den Verfasser kann aus verschiedenen Gründen nicht befriedigen. Vor allem ist seine theoretische Orientierung bedenklich. Es ist bedauerlich, daß Paul Collaer darauf verzichtet hat, dem Band eine Diskussion seines methodologischen Standpunktes voranzustellen. Erst im Abschnitt Musik findet sich die folgende Erklärung, die sich auf das Sammeln von Klangdokumenten bezieht, analog aber wohl auch für seine Auswahl und Bewertung von Bildern gilt: *„Es kommt dem Musikwissenschaftler zu, das Ursprüngliche vom Verfälschten zu unterscheiden. Er wird nicht systematisch alles aufnehmen, was gesungen wird, und sich nicht für die Phänomene der Akkulturation interessieren, die auf den Einfluß der europäischen Zivilisation zurückzuführen sind. Diese Phänomene geben Einblick in die Soziologie, aber nicht in die Musikwissenschaft, die die Entwicklungsphasen der musikalischen Sprache studiert. Demzufolge wird in diesem Werk nicht „abgesunkenes Kulturgut“ als die Folge der europäischen Durchdringung behandelt werden“* (S. 18).

Diese in der Musikethnologie als überholt geltende Ansicht beraubt den Verfasser der Möglichkeiten eines historischen Ansatzes; sie erklärt das absolute Fehlen von Quellenkritik und macht damit seine — übrigens meist unverbindlichen und vielfach widersprüchlichen — Interpretationen a priori suspekt. Die Photos, die notwendig überwiegend verschiedenen Phasen der Akkulturation entstammen, sind in der Regel nicht datiert, häufig sind darüber hinaus die Ortsangaben und kulturellen Zuordnungen sehr vage (z. B. Abb. 82 und 83: „Polynesien“, Abb. 12 „Melanesien“, Abb. 164 „Neuguinea“), weshalb der dokumentarische Wert vieler Abbildungen gering ist.

Erstaunlich sorglos ist die für Musikinstrumente verwendete Nomenklatur. Zwei Beispiele: Das aus dem Gehäuse großer Meeres- schnecken angefertigte und als Trompete geblasene Aerophon nennt Collaer abwechselnd Schneckenhorn, Muschelhorn und Muschel- trompete. Die in der Literatur auftauchenden Benennungen dieses Instrumentes sind seltsam vielfältig. Erst unlängst forderte Hans Hickmann: *„Es muß in allen Fällen Schneckenhorn (bestenfalls Schnecken- tube) heißen, denn . . . die Bohrung ist natürlich*

konisch“ (Mf 19, 1966, S. 80). Diese Argumentation trägt zur weiteren Verwirrung bei. Nach der noch immer nicht überholten *Systematik der Musikinstrumente* von v. Hornbostel und Sachs (Zeitschrift für Ethnologie 46, 1914, S. 553—590) bilden Tuben („Die Röhre ist ungebogen und ungeknickt“) und Hörner („Die Röhre ist gebogen oder geknickt“) Unterordnungen der Röhren- trompeten, die gleichrangig neben den Schnecken- trompeten stehen. Es sprechen also nicht nur „die mehr naturverhafteten Völkerkundler eher von ‚Schnecken- trompeten‘“ (Hickmann loc. cit.), vielmehr ist dieser Terminus bereits 1914 von v. Hornbostel und Sachs in die musikwissenschaftliche Literatur eingeführt worden, die in der Einleitung zu ihrer Systematik bemerkten: *„ . . . wer ein Musikinstrument bloß nach Gutdünken benennt, oder es beschreibt, ohne zu wissen, worauf es ankommt, wird mehr Verwirrung stiften, als wenn er es ganz unbeachtet gelassen hätte“* (loc. cit. S. 553).

Daran fühlt man sich erinnert, wenn Collaer die auf indonesischen Einfluß zurückgehende idiochorde Röhrenzither Melanesiens wenig fachgerecht „Röhren- Psalterium“ oder „Bastzither“ nennt (S. 102) und sich durch sie zu einem skurrilen instrumentensystematischen Exkurs anregen läßt. *„Die ‚Bastzither‘ ist kein Saiteninstrument. Aus dem Bambusstück werden ein oder mehrere Streifen des Oberflächengewebes herausgelöst, die an ihren Enden mit dem Stamm verbunden bleiben. Der Baststreifen . . . wird durch untergelegte Holzklötzchen gehoben. Dieses Instrument ist also ein Idiophon. Der Unterschied, der zwischen diesem Instrument und einem Chordophon besteht, muß betont werden, da das „Röhren- Psalterium“ einem besonderen Zweck bestimmt war“* (S. 102), den Collaer jedoch nicht nennt. Der Verfasser verkennt das Einteilungsprinzip der Systematik, deren Termini er verwendet — entscheidend ist der primär schwingende Körper, hier also die Saite, deren Verhältnis zum Saitenträger in nachgeordneten Kategorien der Systematik erfaßt wird.

Der Rezensent hält es nicht für angemessen, auch noch auf die Merkwürdigkeiten der aus ungleichwertigen Quellen kompilierten Einleitung, auf falsche Zitate, unhaltbare Postulate und den allgemeinen Mangel an wissenschaftlicher Akribie einzugehen. Dieses Buch liegt weit unter dem Niveau

der anderen bisher erschienenen Lieferungen der Musikgeschichte in Bildern; es wird den in der Musikethnologie gesetzten Maßstäben nicht gerecht und ist trotz seiner guten Ausstattung und einiger exzellenter Fotos von geringem wissenschaftlichem Wert.

Dieter Christensen, Berlin

Bathyah Bayer: *The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs. An Archeological Inventory.* Tel-Aviv: Israel Music Institute (1963). 51 S. 2 Taf.

Michal Smoira-Roll: *Folk-Song in Israel. An Analysis Attempted.* Tel-Aviv: Israel Music Institute (1963). 59 S.

Menashe Ravina: *Organum and the Samaritans.* Tel-Aviv: Israel Music Institute (1963). 62 S.

Die zwei zuerst genannten Autoren sind junge Damen, die, obwohl in Israel geboren und erzogen, ihre professionellen Studien in Europa absolviert und in der Schweiz bzw. in Schweden promoviert haben. Dr. Bayer hat das Verdienst, den ersten systematischen Katalog aller archäologischen Funde in und um Palästina verfaßt zu haben, die sich irgendwie, und im besonderen in organologischer Hinsicht, mit Musik in Zusammenhang bringen lassen. Das von ihr bearbeitete Intervall umspannt das Zeitalter von 4000 vor Chr. bis ca. 550 nach Chr., den Raum von Ugarit (Ras Schamra) im NW bis Aqaba im SO, von Palmyra im NO bis Sinai und El'Arisch im SW. Mit Recht nennt sie dieses Territorium „Groß-Canaan“. Vom Neolithikum bis in die Byzantinische Epoche sind hier alle Schichten berücksichtigt worden, an sich schon eine bewundernswerte Leistung! Fr. Bayer beschränkt sich mit Recht auf einen Realienkatalog und steht mit beiden Füßen fest auf (und oft in) der Erde. Daher hat sie unentzifferbare oder zweifelhafte Funde ausgeschlossen, obwohl sie sie gewissenhaft registriert. Der Katalog selbst ist eine verdienstvolle Publikation und darf internationales Interesse beanspruchen. Leider läßt das Postskriptum oder Resumé einiges zu wünschen übrig. So subtil Dr. Bayer im archäologischen Arbeitsgebiet operiert, so naiv erscheint sie im geistesgeschichtlichen. Sie fordert ein systematisches Studium des Bedeutungswandels aller musikalischen Termini über 2500 Jahre, sicherlich kein leichtes philologisches Unternehmen! Gelegentlich neigt sie auch zu Generalisierungen,

die sich historisch nicht halten lassen, wie etwa: „während der Zeit vom Exodus bis zum Eindringen Alexanders des Großen hat keine fremde Kultur Israel durchzogen“. Wo bleiben hier die Hethiter, wo die Ägypter, die Assyrer, die Philister, die Perser?

Doch muß man ihr sehr dankbar sein dafür, daß sie den Mut und die Redlichkeit hatte, alle nicht genau spezifizierten Behauptungen über sogenannte „Biblische Musik“ a limine anzuzweifeln. Dabei hat sie sich auch nicht gescheut, wohlbekannten Autoritäten nicht aufs Wort zu glauben. Diese echte Skepsis ist sehr wohlthuend und sticht angenehm ab von den Wunschträumen einiger israelischer Autoren, die überall ein spezifisch „jüdisches Element“ wittern und dabei mit dem (nie definierten) Begriff der „Tradition“ operieren. Fr. Bayers Leistung ist bedeutend und richtungsweisend im besten Sinne des Wortes.

So sehr diese Arbeit im Altertum lebt und webt, so rezent sind die Interessen von Dr. Smoira-Roll, deren Studie sich mit dem „Volkslied in Israel“ beschäftigt, d.h. im Palästina von ca. 1890–1948, dem Jahr der Unabhängigkeit Israels. Auch ist der Titel nicht ganz zutreffend, denn in Wirklichkeit untersucht die Autorin die Populargesänge und volkstümlichen Lieder jener Zeit, nicht voll ausgewachsene und variantenreiche Volkslieder. Das Thema ist schwierig, und die Verfasserin greift es zunächst vom historisch-soziologischen, dann morphologischen, zuletzt vom musikalischen Gesichtspunkt an. Diese Aspekte aber erzeugen nicht immer eine einheitliche Perspektive, und die Verfasserin ist sich dessen sehr wohl bewußt. In Anbetracht der ethnischen und kulturellen Verschiedenheiten der Einwanderer, nicht zu sprechen von sprachlichen und sozialen Gruppenunterschieden, war es eine große Leistung der zionistischen Exekutive, ein verhältnismässig homogenes Korpus von Populärliedern anzulegen und im Erziehungssystem zu verankern. Die Vielfalt der Melodik ist liebevoll und mit subtilem Kunstverstand aufgezeigt, die Wechselwirkung von Wort (dem neu erlernten Hebräisch!) und Ton ist sorgfältig untersucht, die Funktion der Lieder, sei sie ökonomisch, sei sie politisch, klar herausgestellt. Diese Arbeit ist ein Exzerpt aus einer viel weiter ausgreifenden, sehr detaillierten Studie. Bei der Auswahl der vielen Musikbei-

spiele gibt sie sich über den Begriff des „Populären“ bzw. „Folkloristischen“ nicht immer genau Rechenschaft; das liegt daran, daß sie im Grunde bei den Ideen der Schüler Herders stehen bleibt. Diese Romantiker hatten aber, wenn man von den Brüdern Grimm absieht, bei weitem nicht die Vor- und Weitsicht ihres Meisters Herder. Die neueren Forschungen über Gemeinschaftsgesang und -dichtung hätten vielleicht mehr berücksichtigt werden sollen; sie hätten einer Abklärung der Begriffe vorzüglich gedient. Sehr erfreulich ist die Objektivität, mit der die Verfasserin so heikle Fragen wie die der Assimilation und Akkulturation behandelt.

Dies ist die erste ernsthafte und wissenschaftliche Studie über die Genese und Struktur der spontanen oder komponierten, nicht-kommerzialisierten Gruppenlieder im Heiligen Land unter wahrhaft einzigartigen Bedingungen — der Rehabilitierung einer Nation nach 2000 Jahre Exils. So unabhängig die technischen, so vorzüglich die historischen Analysen durchgeführt sind, so abhängig ist die Verfasserin von einer — überaus törichten — Definition des Volksliedes von Hans J. Moser, auf die des Näheren einzugehen sich nicht verlohnt. Bei Einhaltung strengerer Methodik und Heranziehung anthropologisch-soziologischer Resultate wäre dies eine vollgültige Geschichte des neueren hebräischen Populärliedes von hohem Rang.

Ich bespreche M. Ravinas Studie über das Organum bei den Samaritern an letzter Stelle, weil ich den Damen den Vortritt lassen wollte, und weil Mr. Ravinas Arbeit die umfangreichste von den dreien ist. Sie ist auch die problematischste. Problematisch sind die Methode, die historische Verlässlichkeit, das Einrennen offener Türen (z. B. in der Emphase, mit der betont wird — im Jahre 1963 — daß Huchald nicht der Erfinder des Organum gewesen und daß dieses nicht nur in der christlichen Musik anzutreffen sei!); problematisch ist auch die Verwirrung des Begriffes Organum, die die ganze Schrift durchzieht und die ihren Ursprung in der terminologischen Wahllosigkeit hat, mit der das Wort organum gebraucht wird. Der Verfasser benutzt es nämlich unterschiedslos für alle Arten von Parallel-Singen, sei es geordnet oder ungeordnet, improvisiert oder determiniert, chorisch oder solistisch, in Terzen oder Quarten oder Quinten. Behauptungen wie „die samari-

tanische Gemeinschaft wandelte sich innerlich, ohne fremden Einflüssen zu erliegen“ sind völlig unhaltbar gegenüber der sehr beträchtlichen historischen Literatur und den immer noch zugänglichen Quellen, die von Gelehrten wie M. Gaster, de Salaville, K. Kohler, F. Goitein und vielen anderen Kennern ausgewertet worden sind. Danach war und ist der Synkretismus der Samaritaner sprichwörtlich und historisch begründet. Wir können den historischen Schlußfolgerungen von Mr. Ravina nicht folgen, die den ersten Teil seiner Untersuchung ausmachen (bis S. 31). Dieser Teil muß mit größter Vorsicht und stets wacher Kritik gelesen werden. Der zweite Teil aber enthält viel gutes und wertvolles Material, das auf verlässlicher Beobachtung und sauberer (doch nicht immer imaginativer) Transkription beruht. Seine These aber kann Mr. Ravina nicht beweisen, nicht einmal jenen Teil, der darauf ausgeht, zu zeigen, daß die Stimmenunterschiede nicht nur auf rein biologische Ursachen zurückzuführen sind. Wenn er nicht den Begriff „Organum“ radikal, als Einzeler, in seinem Sinne ändert, so daß er sich seinem Konzept fügt, wird man seine These nicht akzeptieren können.

Eric Werner, New York

Martin Geck: Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1965. 241 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XV.)

„Diese Arbeit ist ideengeschichtlich orientiert“, bekennet das Vorwort. Der Verfasser will zeigen, daß das Ideengut des frühen Pietismus auf die Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entscheidend eingewirkt und speziell das Vokalschaffen Buxtehudes in mannigfaltiger Hinsicht beeinflusst habe. In der Methode distanziert er sich von Arbeiten der Dilthey-Schule, „welche das Axiom vom Zusammenhang aller geistigen Kräfte einer Epoche zum Anlaß nehmen, künstlerische Phänomene als zwar großartige, aber doch nur mittelbare Objektivationen des in Theologie und Philosophie fixierten Zeitgeistes zu begreifen. Die gegenwärtige Musikforschung ist bestrebt, musikgeschichtliche Entwicklungen und musikalische Phänomene zunächst in ihrer Eigengesetzlichkeit zu würdigen und sie erst danach an den Kategorien umfas-

sender Epochenstile oder allgemeiner Denksysteme zu messen". Dementsprechend wird zunächst der Werkbestand typologisch aufgegliedert, die Texte werden untersucht und ihre Herkunft, soweit möglich, nachgewiesen, danach wird der Wirkungskreis Buxtehudes auf pietistische Strömungen in Lübeck und seinen Nachbarländern hin näher betrachtet, nach der Zweckbestimmung der Vokalmusik Buxtehudes gefragt und die Bedingungen im Wirkungsbereich Gustav Dübens dargestellt, dessen Sammlung ja den größten Teil des heutigen Werkbestandes überliefert. Ein weiteres Kapitel befaßt sich mit den Ideen des Pietismus, wobei dessen Lyrik und seine Stellung zur Kirchenmusik besonders berücksichtigt werden; und endlich wird in einem letzten Kapitel der Nachweis versucht, daß Buxtehudes Musik tatsächlich durch die Ideen des Pietismus formal und stilistisch beeinflußt worden sei.

Die Arbeit ist in vieler Hinsicht hervorragend, wobei dem Leser zunächst das gepflegte Deutsch und die klare Ausdrucksweise angenehm auffallen. Dank diesen Gaben gelingt es dem Verfasser insbesondere, ein Bild des Pietismus und seiner Kunstanschauung zu entwerfen, das wohl bisher in musikgeschichtlicher Sicht noch nirgends so ausführlich und klar dargestellt worden ist und daher über die vorliegende Problemstellung hinaus Beachtung zu finden verdient.

Aber auch die der Musik gewidmeten Kapitel zeichnen sich durch Klarheit der Darstellung aus und bringen manches allgemein Wichtige. Hierzu gehört besonders der gemeinsam mit Friedhelm Krummacher unternommene geglückte Versuch, eine Typologie der älteren Kirchenkantate zu finden, die erstmals nicht von der Dichtung, sondern von den musikalischen Formen ausgeht. Es wäre dringend zu wünschen, daß diese Terminologie künftig allgemein übernommen würde, während die von Georg Feder in MGG, Artikel *Kantate* gewählten Termini auf die Texte anzuwenden wären, die uns ja vielfach in Gedichtsammlungen oder Einzeldrucken ohne Komposition vorliegen. Bedauerlich ist nur, daß Geck sich nicht zu der Konsequenz durchringen konnte, die Bezeichnung „Liedkantate“ durch „Aria-Kantate“ zu ersetzen, nicht allein weil der Begriff der Liedkantate logischerweise auch die (protestantische) Choralkantate als Sonderfall miteinschließen müßte, sondern

auch, weil dasselbe Gebilde, das erst Liedkantate heißt, stellt man ihm ein Concerto voran, nun bei Geck plötzlich als „Concerto-Aria-Kantate“ erscheint — und umgekehrt. Auch muß erst die Zukunft erweisen, ob es wohlgetan war, einen „traditionellen“ und einen „italienischen“ Typ des Solokonzerts voneinander zu trennen (S. 18 f. und auf der Tafel nach S. 20 gar mit ausdrücklichem Trennungsstrich), um dann bei der Aufgliederung der Werke zu gestehen, daß sich beide Typen nicht exakt unterscheiden lassen (S. 20). Daß die Dinge kompliziert sind und daß das italienische geistliche Solokonzert bruchloser in die Kantate des 18. Jahrhunderts übergegangen ist als das deutsche, ist freilich offensichtlich.

Eine weitere Schwierigkeit, deren sich der Verfasser wohl bewußt ist, liegt in der sauberen Trennung von Aria und Choral sowie deren textlichen Vorlagen. Ob eine Strophendichtung eines Tages, in einen Cantus firmus eingekleidet, zum protestantischen Choral wird oder nicht, ist oftmals Sache des Zufalls oder längerer geschichtlicher Entwicklung, und die terminologische Abgrenzung kann sich eigentlich nur danach richten, ob die Komposition eine vorgegebene Liedweise berücksichtigt oder nicht. Unter diesem Gesichtspunkt hätte Buxtehudes „*Jesu, meine Freude*“ nicht bei den Lied-, sondern bei den Choralkantaten eingeordnet werden müssen.

Große Sorgfalt hat der Verfasser der Auffindung der Texte in zeitgenössischen Drucken und Gesangbüchern gewidmet. Bei den schwer oder gar nicht im Druck auffindbaren Texten sollte man vielleicht noch die Möglichkeit miteinbeziehen, daß Buxtehude als Vorlage die Komposition eines andern Musikers verwendete. — Man wird dem Verfasser darin zustimmen, daß Buxtehude seine Texte mit viel Sorgfalt aus verschiedenen Quellen gesammelt hat, sich also offensichtlich am Textproblem engagiert zeigte. Einen „Hausdichter“, wie er z. B. für Bach (Weimar: Franck, Köthen: Hunold, Leipzig: Henrici) und viele andere Komponisten erkennbar ist, scheint Buxtehude jedenfalls nie besessen zu haben.

Mit der Frage nach der Verwendbarkeit der Buxtehudeschen Vokalkompositionen wird ein bereits verschiedentlich diskutiertes Thema aufgegriffen; denn die Tatsache, daß nur die wenigsten Kompositionen eine deutliche liturgische Bindung erkennen lassen,

hat zu der Vermutung Friedrich Blumes geführt, daß Buxtehude seine Kantaten vornehmlich außerhalb des Gottesdienstes in konzertartigen Veranstaltungen aufgeführt oder überhaupt unmittelbar für Dübén in Stockholm geschaffen habe. Demgegenüber kommt Geck zu dem Schluß, „daß Buxtehude auch seine eigenen Kantaten regelmäßig im Lübecker Gottesdienst selbst aufgeführt hat“. Seinen einleuchtenden Argumenten lassen sich vielleicht noch folgende Erwägungen anschließen:

Die Vorstellung, die de-tempore-Musik des 17. Jahrhunderts habe sich stets streng an den Lesungen des jeweiligen Tages orientiert, scheint mir bisher oft etwas allzu dogmatisch vorgetragen worden zu sein. Es muß doch bedenklich stimmen, daß wir, gemessen am Reichtum der entstandenen Kompositionen, auffallend wenig wirkliche „Lesungsmusik“ besitzen (M. Franck, Vulpius/Christenius); und man braucht nur einen Blick ins SWV zu werfen, um festzustellen, wieviel Schweiß es die Verfasser gekostet hat, für jedes Stück den geeigneten liturgischen Ort ausfindig zu machen, wobei die Zuweisung dann noch oftmals mehr den Eindruck eines Vorschlags an den Komponisten erweckt, wie er sein Stück hätte verwenden können, statt einer unmißverständlichen Einordnung. Diese Erscheinung könnte zweierlei Gründe haben:

1. Die Ansicht Luthers, daß das Bibelwort toter Buchstabe bleibe, sofern es nicht gepredigt („verkündigt“) werde, scheint wesentlich dazu beigetragen zu haben, daß auch die Kirchenmusik sich im Laufe des 17. Jahrhunderts nicht mehr mit der bloßen Lesungskomposition allein begnügt. Einzelheiten dazu hat Hans Joachim Moser in seinem „klassischen“ Werk über die Evangelienvertonung dargelegt. Das Hinzunehmen weiterer, exegetisch verstandener Texte (sie seien wiederum Bibelwort oder freie Dichtung) ist, so verstanden, keine Lizenz, sondern geradezu Aufgabe des Komponisten. Darum wird man auch die Entstehung der in der zweiten Jahrhunderthälfte so beliebten Concerto-Aria-Kantate unter dem Gesichtspunkt der Folge „Lesung — Auslegung“ sehen müssen, eine Form, die dann sehr viel zwangsläufiger und vom Text her besser gerechtfertigt erscheint, als Geck das wahrhaben will, der in ihr eher das Ergebnis eines Kompromisses zwischen un-aufgebbarer Tradition (Concerto) und gefäl-

liger Moderne (Aria) sieht (S. 142). Dieser Kantatentypus braucht dann auch kein unbedingt pietistisches Erzeugnis zu sein; er wird es erst, wo in der Strophendichtung der Charakter der Auslegung zugunsten einer lyrischen Betrachtung zurücktritt, das exegetische durch das meditative Element abgelöst wird. Gecks anschließender Hinweis auf Andachtsbücher als Anreger dieses Typus trifft daher im pietistischen Bereich gewiß das Richtige.

2. Auch die Predigt selbst sucht gegen Ende des 17. Jahrhunderts immer mehr dem Perikopenzwang zu entgehen (vgl. *Leiturgia* II, S. 292). Als einer der möglichen Wege boten sich Liederpredigten an, die der Kirchenmusiker dann mit der Composition von Choralkantaten unterstützen konnte, wie dies für Johann Schelle bezeugt ist (vgl. A. Schering in *Musikgeschichte Leipzigs II* und DDT 58/59). Wir können daher nicht wissen, welche Choralkantate, vielleicht aber auch Kantate anderer Art, solchen Modifikationen des Perikopenzwangs ihre Entstehung verdankt, und müssen damit rechnen, daß manches Werk, dessen de-tempore-Bestimmung uns heute besonders dunkel erscheinen will, vielleicht gerade einer ganz speziellen Absprache mit dem Prediger seine Entstehung verdankt.

Interessant ist die These des Verfassers von einer Zweigliederung der Kirchenmusik nach aufführungspraktischen Gesichtspunkten in „Organistenmusik“ und „Kantorenmusik“, wobei noch zu untersuchen sein wird, ob sie in dieser Formulierung den Tatsachen standhält und wenn ja, für welche örtlichen und zeitlichen Bereiche sie gilt. Urkundlich zu belegen ist sie, wie Geck selbst darlegt, nicht (S. 60). Für Lübeck besagt die zitierte Nachricht von Caspar Ruetz, genau besehen, keineswegs, „daß Pagendarm doch komponiert hat“ (ebenda), sondern nur, daß er Kirchenstücke hinterlassen hat, die er teils selbst „zusammen geschrieben“ (kopiert oder komponiert?), teils gekauft und teils durch Kopisten hatte abschreiben lassen. Auch für Buxtehudes bekanntermaßen bisweilen recht vollstimmige Abendmusiken ließe sich höchstens einschränkend geltend machen, daß außerliturgische Veranstaltungen diese Regelung außer Kraft gesetzt haben müßten. In Mühlhausen komponierte Johann Sebastian Bach als Organist Kantaten, die ihrer Besetzung nach alles andere als „Organistenmusik“

sind (besonders BWV 71, aber auch 131), während er in Arnstadt gleichfalls als Organist wiederum erklärt hatte, er werde Kantaten nur aufführen, wenn man ihm einen Director musices beigebe (Spitta I, S. 313 f.), eine Äußerung, die die Arnstädter Situation nicht verständlicher erscheinen läßt. Dagegen ist die S. 65 zitierte Unterscheidung Bachs zwischen Figural- und Motettensängern sicherlich mißverstanden: Die Motettensänger gehörten der dritten Kantorei an, die in der Neuen Kirche amtierte; eine Differenzierung der Chorsänger innerhalb derselben Kantorei (und Kirche) nach solchen für Figural- und solchen für Motettenmusik ist bei Bach nirgends nachweisbar. Auf alle Fälle ist es aber Gecks Verdienst, die Frage nach der Aufgabenteilung zwischen Organist und Kantor einmal eingehend erörtert und mit einer fruchtbaren These beantwortet zu haben.

Die klare Darlegung der Ideen des Pietismus wurde bereits hervorgehoben. Übertrieben scheint jedoch die Behauptung, daß erst der Pietismus die Gemeinde zum Singen angeleitet habe, während sie sich in der Reformationszeit „die Lieder der Reformation in ihren Gottesdiensten meist vom Chor (habe) vorsingen lassen“ (S. 112). Die Einführung von Gemeindegesangbüchern im Zeitalter des Pietismus bezeugt doch nicht, daß nun erst die Gemeinde singen konnte, sondern daß ihr die Lieder zu zahlreich wurden, um sie auswendig zu behalten.

Die Ausführungen zur Musik Buxtehudes lassen sich dahingehend zusammenfassen, daß speziell die Aria, sei es als Strophenlied, sei es in größerem Zusammenhang, das pietistische Ideal verwirklicht und daß die (durch Beispiele belegte) besondere Leistung Buxtehudes auf diesem Gebiet durch den Pietismus angeregt und in dieser Weise ermöglicht worden sei. Auch die Formen des Concerto und der Choralbearbeitung unterliegen denselben Einflüssen: sie werden gegenüber der bisherigen Tradition (Scheidt u. a.) lyrischer und weniger polyphon gestaltet. Ergänzend wäre hierzu vielleicht zu bemerken, daß die homophone Struktur des Vokalkonzerts in der Mehrchörigkeit der ersten Jahrhunderthälfte bereits vorgezeichnet ist — eine Parallele, die durch Weglassung der Instrumentalpartien in den Notenbeispielen (S. 144 f. und häufig) nicht so sinnfällig wird; auch mehrchörige Werke sind Concerti! Auch lyrische Partien in

Choralkantaten kehren z. B. bei Schelle und Ahle so deutlich wieder, daß man die rhetorische Frage „Kann aber eine Choralkantate schlicht und innig sein?“ (S. 141) doch fast mit ja beantworten möchte.

Man wird schwer sagen können, ob allein der Pietismus das auslösende Moment war zu jener innerlich-schlichten Musizierweise, wie sie uns bei Buxtehude und vielen seiner Zeitgenossen entgegentritt, oder ob hier nicht vielleicht ein Ineinanderwirken verschiedenartiger Kräfte Ursache und Wirkung miteinander verschmelzen läßt. So mögen nicht allein die Orthodoxie als auslösendes Moment für den Pietismus, sondern zugleich auch die pathetische Geste eines Monteverdi, Schütz, eines Shakespeare, die Lichtvisionen eines Rembrandt, aber auch die Leiden und Schrecken des Dreißigjährigen Krieges jene Sehnsucht nach Innerlichkeit und schlichten, kleinen Formen ausgelöst haben. Aber freilich, daß sich die Ideen im Pietismus am deutlichsten wahrnehmbar entfalten, ist gewiß wahr.

Alfred Dürr, Göttingen

Hans-Jakob Pauly: Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1964. 208 S., 4 Taf. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. XXXI.)

Die vorliegende Untersuchung der Orgelfuge bei Buxtehude führt zu der schon bekannten Konklusion, daß die formalen Anlagen in Buxtehudes Orgelfugen weniger bedeutsam für die Gestaltung der Bachschen Fuge sind, während etwa das Satztechnische eine entscheidende Rolle spielt. Paulys Buch bringt also keine neuen und epochemachenden Ergebnisse, was wohl auch innerhalb eines so verhältnismäßig wohlherforschten Themas, über welches schon bedeutende Werke vorliegen, kaum zu erwarten wäre. Damit ist aber keineswegs gesagt, daß es ohne Interesse und Wert wäre. Gerade die wichtigen Kapitel über die Satztechnik sind gehaltvoll und äußerst lesenswert.

Pauly betont die Rolle Buxtehudes, nicht als Erneuerer, sondern als ein wichtiges Glied in der langen Entwicklung von Gabrieli's fugierten Stücken bis zur hochentwickelten spätbarocken Fugenform bei Bach. Zu dieser Entwicklung, die Pauly durch drei Eigenschaften kennzeichnet, nämlich „Durchbruch der Dur-Moll-Tonalität“, „das Aufkommen

einer virtuosen instrumentalen Spieltechnik“ und „die endgültige Verfestigung des Formgerüsts“, hat Buxtehude auf den beiden ersten Gebieten wesentlich beigetragen.

Die harmonischen Probleme bei Buxtehude werden nicht besonders ausführlich behandelt, während die Untersuchungen der satztechnischen Prinzipien den Ehrenplatz einnehmen. So werden im 4. und 5. Teil der Arbeit die Fugierungstechnik, die Konzeption der Themen usw. in einer gründlichen, überzeugenden und wohldisponierten Weise behandelt.

Zu diesen Kapiteln sollen mithin Einwände nur gegen Einzelheiten erhoben werden. So fällt es z. B. schwer, die gemeinsamen Züge der aufgestellten Variantenthemen ebenso wohlwollend wie der Verfasser zu betrachten.

Pauly nimmt auch die formalen Probleme in Angriff (im 3. Teil), und man muß seinen lobenswerten Versuch hervorheben, eine Einteilung der Orgelwerke Buxtehudes herzustellen, in welcher deren formale Gestalt ihren Bezeichnungen entspricht. Der Verfasser beanstandet in dieser Verbindung sehr angemessen Hedars kritiklose Übernahme der Benennungen Spittas, die sicher durch dessen Beschäftigung mit der zweiteiligen Fugenform Bachs beeinflusst waren. Überhaupt enthält das Buch mehrere kritische Einwände, besonders gegen Hedars Arbeiten und seine Buxtehude-Ausgabe, von denen einige äußerst wohlbegründet sind, wie z. B. die Widerlegung der Behauptung Hedars, die C-dur-Fuge sei keine selbständige Fuge. Einige andere erscheinen weniger angebracht oder sogar irrelevant.

Die Vielfältigkeit der Formenwelt innerhalb des behandelten Themas ist offenkundig, und daß der Verfasser zu wiederholten Malen Definitionen und Beschreibungen gegenüber Vorbehalte zu machen wünscht, ist verständlich. Auf der anderen Seite wirkt es ein wenig pedantisch, daß der Verfasser immer wieder auf die wohlbekannte und selbstverständliche Tatsache aufmerksam macht, daß es Grenzfälle und Übergangsformen gibt, und man schießt übers Ziel, wenn man, wie es im folgenden Zitat geschieht, das Formproblem mit einem durch mathematischen Beweis unlösbaren Problem vergleicht: „. . . doch zeigen die Stücke in ihrem architektonischen Aufbau eine derart große Verschiedenheit, daß das Unterfangen, im Labyrinth der Formen einen roten Faden

zu finden, dem Problem der Quadratur des Kreises sehr nahekommt.“

Die Kapitel über die Fugentechnik Buxtehudes sind gewichtig und gut, während mir die einleitenden Abschnitte, fast ein Drittel der 208 kleinen Seiten des Buches, unbefriedigend und weniger wertvoll vorkommen. Der Verfasser scheint darin alles behandeln zu wollen, was überhaupt auf das Hauptthema bezogen werden kann, von einer ausführlichen Darstellung von der historischen Entwicklung des Terminus Fuge zu einer eingehenden Beschreibung von technischen Einzelheiten der verschiedenen Orgeln in der Lübecker Marienkirche. Dieser Stoff scheint für den vorliegenden Rahmen zu umfassend und tritt weniger klar formuliert und disponiert als das Übrige hervor.

Pauly weist in seiner Einleitung auf die heikle Problematik des Terminus Fuge hin: Fuge als Prinzip und Fuge als Form. Er beschließt, die Wörter in der folgenden Weise zu verwenden: „Fugierung“ als „rein technischen Aufbau“ und „Fuge“ als „formalen Aufbau einer Fugenkomposition“, indem er jedoch betont, daß „die Form der Fuge nicht als ein feststehendes Schema verstanden werden kann“. Der Verfasser verwendet somit nicht das Wort „Form“ in der abstrakten Bedeutung „Form-Schema“, also in der Bedeutung eines überindividuellen gemeinsamen Zugs in der Gestaltung des musikalischen Stoffs, sondern in der sehr geräumigen Bedeutung von innerem, logischem Zusammenhang einer jeden Komposition. Dieser breite Bedeutungsinhalt rechtfertigt viele derjenigen Formulierungen, die auf den ersten Blick unglücklich oder sogar unrichtig scheinen, und das Wort „Form“ wird dadurch in einem solchen Ausmaß abgeschwächt, daß die ursprünglich so stark betonte Unterscheidung zwischen Prinzip und Form fast völlig verwischt wird. Fugen-Form wird in dieser Weise meistens gleich fugierter Komposition. Ich hätte eine präzisere, vorsichtiger und konsequenter Verwendung des Wortes „Form“ vorgezogen.

Bodil Ellerup Nielsen, Aarhus

Josef Wendler: Studien zur Melodriebildung bei Oswald von Wolkenstein. Die Formeltechnik in den einstimmigen Liedern. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1963. 235 S.

Der Verfasser dieser Dissertation stellte sich die Aufgabe, an den überlieferten ein-

stimmigen Liedern Oswalds von Wolkenstein „Ansatzpunkte“ (S. 178) zu suchen für ein „Inventar“ jener von der Tradition vorgeprägten melodischen Modelle, die das „Melodiegefüge“ bestimmen, „von den kleinsten Einheiten angefangen bis hin zu der in sich abgeschlossenen Melodie“ (S. 13). Dementsprechend gliedert er seine Studien in drei Teile. Der erste befaßt sich mit „Viertongestalten und Sechstongestalten“ als den Bauelementen der Melodik, mit dem Bewegungsablauf der Viertongestalten und ihren tonalen Zusammenhängen, der zweite Teil untersucht die „Zeilentypen“, die Kombination von Vier- und Sechstongestalten, der dritte schließlich betrachtet die „Melodiegerüste“, die Kombination von Zeilen.

Der Abhandlung ist ein stattlicher Notenanhang (43 S.) beigegeben, in den laufenden Text sind erfreulicherweise zahlreiche Notenbeispiele eingestreut. Als nachteilig erweist sich jedoch, daß die Melodien fast durchweg nur auszugsweise nach der Ausgabe von O. Koller (DTÖ 9/1, Bd. 17, Wien 1902) zitiert werden. Auch sind die Gesangstexte nur dann unterlegt, „wenn das wesentlich zum Verständnis der Beispiele beiträgt“ (S. 17, Anm. 1). Nur gelegentlich werden die Melodien einer textkritischen Prüfung unterzogen, ohne freilich befriedigende Resultate zu erzielen (S. 29: „Dann wären die Minimen . . . ungeschickte Ausgleichsversuche des Schreibers“; S. 21: „Doch eine Entscheidung können wir nicht treffen, denn es wäre auch die Nachlässigkeit des Schreibers zu berücksichtigen“). Die von vornherein „unsicheren Zeilen“ sind ausgeklammert (S. 17, Anm. 2); desgleichen „die Zeilen der daktylischen Lieder“ (weshalb auch sie?). Notwendige Angaben zur Übertragung der Melodien werden erst in einer geplanten (dann kritisch fundierten?) Veröffentlichung versprochen (ebda., Anm. 1).

Obwohl der Verfasser konstatiert, die an einen „in sich abgerundeten, behaltbaren und wiedererkennbaren“ kleinsten melodischen Baustein „zu stellenden Grundbedingungen“ seien „in der metrischen Form ♩ ♩ erfüllt“ (S. 15), sieht er in der „Viertongestalt“ — sie wird definiert als „eine melodisch sinnvolle Kombination von vier Tönen, als ♩ ♩ ♩ betont“, bei unverändertem Grundrhythmus deren melismatische Ausweitung eingeschlossen (S. 16) — die primäre musikalische Einheit (S. 22), mithin die primäre musikalische Verwirklichung

jener Grundbedingungen. Dies trifft, der Häufigkeit nach, zweifellos für die überwiegende Mehrzahl der Melodien Oswalds (und gewiß auch anderer Autoren) zu, darf aber keineswegs dazu verleiten, das Vorkommen einer zuvor prinzipiellen akzeptierten echten „Dreitongestalt“ in Oswalds *Frühlingslied* (Koller, Nr. 68) oder Neidhards „*Maicenzit*“ als „auftaktlose Schrumpfform“ zu interpretieren, oder von Instrumentalzeilen, deren Initium keinen Auftakt aufweist, schlicht zu sagen: „sie lassen den Auftakt eben nur aus“ (S. 20). Prinzipiell: Weshalb könnte eine „Viertongestalt“ nicht bereits ein Derivat aus einer autarken „Dreitongestalt“ darstellen, die um den Auftakt erweitert wäre? Und wieso eigentlich kann die Auslassung des Auftaktes in jenen „fast durchgängig“ auftaktlosen Instrumentalzeilen bestätigt (!) werden durch „Ausnahmefälle, in denen er doch steht“ (ebda.)? Bestätigen da nicht eher die Regelfälle die Autarkie initialer Dreitongestalten und die Ausnahmen deren gelegentliche auftaktige Erweiterung?

Um die Autorität der vom Verfasser sozusagen prästabilierten Viertongestalten zu stützen (sie werden in Relation gesetzt „zu der möglichen Vielfalt der Bildungen“ und zu „den überhaupt nicht oder nur vereinzelt auftretenden Formen“; S. 17), ist es unausweichlich, Unregelmäßigkeiten entsprechend zu interpretieren. So werden „Zusammenhänge des Metrums“ als nicht primär wirksam bewertet (S. 22), und von den „Verkettungen aus ♩ ♩ ♩“ heißt es abermals, „daß hier der erste Auftakt überhaupt fehlt“ (S. 24). Daktylische Zeilen „sind hier nicht zu behandeln“ (S. 31). Eine Zeile (aus K 29a, S. 31 f.), die man „als dreibeig“ aufzufassen „geneigt“ ist, mag freilich „ganz regelmäßig“ konstruiert erscheinen, wenn man sie mit Hilfe eines prästabilierten Senkungsausfalls (S. 32: „Nehmen wir diesen Senkungsausfall an, . . .“) zu einer vierhebigem macht. Aber wann wären derartige Verwandlungen zulässig, wann andererseits nicht? Als „Beleg für den Ausfall der Senkung außerhalb der klingenden Kadenz“ kann jedenfalls nicht die von einem Schreiber irrümlich verschuldete Auslassung einer Note herangezogen werden (ebda.). Denn gewiß nicht werden Gesetzmäßigkeiten der Melodiebildung von den Irrtümern der Notenschreiber bestimmt.

Dessen ungeachtet kann man dem Verfasser attestieren, daß er die Melodien Oswalds mit außerordentlicher Gründlichkeit untersucht und in dankenswerter Weise zahlreiche Beziehungen innerhalb dieses Melodiengutes aufgezeigt hat, deren Interpretation durchaus beizupflichten ist (so z. B. dem richtig erkannten Phänomen der rhythmischen Verschiebung; S. 38 f.). Besonderes Interesse verdienen jene Analysen, die vollständigen Liedern gewidmet sind (S. 53 f., 99 ff.). Grundsätzlich zuzustimmen ist auch den Ausführungen über die Arten des Anschlusses der Gestalten (S. 91 ff.), über die Bewegungsrichtungen der Zeile (S. 101 ff.) und, im ganzen gesehen, ebenso den Erörterungen zur Kombination von Zeilen (S. 110 ff.). Wenn sich indessen der Rezensent darauf beschränkte, kritische Bemerkungen ausschließlich zur Ausgangsposition dieser Arbeit vorzutragen, so geschah dies vor allem deshalb, weil seiner Überzeugung nach nur eine fruchtbare Diskussion über die Grundlagen die verschiedenartigen Wege zu einer allgemeingültigen Melodiebildungslehre des mittelalterlichen Liedes ebnet.

Werner Bittinger, Rüsselsheim

Teure Freundin. Peter Iljitsch Tschaikowski in seinen Briefen an Nadeshda von Meck. (Hrsg. von Ena von Baer und Hans Pezold). Leipzig: Paul List Verlag (1964). 671 S.

Tschaikowskys Briefwechsel mit Nadeshda von Meck (1831—1894), der wohlhabenden Witwe des livländischen Eisenbahn-Ingenieurs Karl von Meck (1821—1875), umfaßt die Zeit von 1876 bis 1890. Es sind die entscheidenden Jahre im Leben Tschaikowskys, in denen er sich künstlerisch voll entfaltete und zu allgemeiner Anerkennung in der internationalen Musikwelt gelangte. 1876 vollendete er sein Ballett *Schwanensee* (op. 20); im gleichen Jahr wohnte er anlässlich der ersten Bayreuther Festspiele der Uraufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* bei, über die er in Moskau in drei Folgen in den „Russkaje Wedomosti“ berichtete und anschließend seine Tätigkeit als Musikkritiker an dieser Zeitung aufgab. Im Jahr 1890, auf der Höhe des Ruhmes angelangt, komponierte er seine Oper *Pique Dame* (op. 68).

Eine Reihe der von Tschaikowsky an Nadeshda von Meck gerichteten Briefe, in

denen vornehmlich seine Urteile über andere Komponisten enthalten sind, veröffentlichte erstmals Modest Tschaikowsky, der Bruder des Komponisten, in seinem umfassenden Werk *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys*, Moskau 1900—1902 (deutsch von Paul Juon, Moskau-Leipzig 1901—1902, englisch in gekürzter Fassung von Rosa Newmarch, London 1906; Auszüge aus den Briefen bei W. Altmann, *Tschaikowsky als Beurteiler anderer Komponisten*, ZIMG 5, 1903/04, 58—62). Eine Ausgabe des gesamten Briefwechsels wurde 1934 bis 1936 von W. A. Shdanow und N. T. Schegin in drei Bänden herausgegeben (Moskau—Leningrad, Academia).

Die vorliegende, von Ena von Baer und Hans Pezold besorgte Ausgabe gibt eine Auswahl des im Ganzen 1204 Briefe umfassenden Briefwechsels, bei der das Hauptgewicht auf die Briefe des Komponisten gelegt wurde: sie enthält 420 Briefe Tschaikowskys, denen 47 von Nadeshda von Meck gegenüberstehen; weitere Briefe, auch anderer Personen aus dem Lebenskreis des Komponisten, werden auszugsweise oder durch kurze Inhaltsangabe angeführt. Mit Hilfe verbindender Texte, erklärender Anmerkungen und eines ausführlichen Personenregisters werden die Briefe, denen eine umfangreiche von Hans Pezold verfaßte Einleitung über Umwelt, Leben und Werk Tschaikowskys vorangestellt ist (S. 1—48), hinlänglich erläutert. Für die Auswahl der Briefe, wie für deren — von Ena von Baer vorgenommene — Übersetzung aus dem Russischen, wurde die russische Gesamtausgabe des Briefwechsels zugrunde gelegt.

Die Herausgeber waren bestrebt, die für den Menschen wie für den Komponisten Tschaikowsky charakteristischen Briefe auszuwählen und die Gegenbriefe Nadeshda von Mecks nur insofern zu berücksichtigen, als sie zum Verständnis des Briefwechsels beitragen. Die Art der Auswahl unterscheidet sich damit von den bisher bekannten Ausgaben des Briefwechsels, bei denen hauptsächlich die menschlichen Beziehungen der beiden Briefpartner für die Auswahl der Briefe ausschlaggebend waren, wie etwa — abgesehen von der romanhaften Einkleidung der Briefe — in der Ausgabe von C. Drinker Bowen — Barbara von Meck, *Beloved Friend*, New York 1937 (deutsch von W. E. Groeger, Leipzig 1938; französisch von M. Rémon, Paris 1940). So sind beispielsweise auch von

den zehn überlieferten Briefen, in denen Nadeshda von Meck über den jungen Debussy spricht — er war bei ihr in den Sommermonaten der Jahre 1880 bis 1882 als Musiklehrer angestellt (vgl. E. Lockspeiser, *Debussy, Tchaikovsky, and Madame von Meck*, *The Musical Quarterly* XXII, 1936, S. 38—44) — in die vorliegende Ausgabe nur zwei Briefe aufgenommen worden.

Von Tschaiakowskys Briefen sind sowohl diejenigen berücksichtigt worden, in denen er sich vertrauensvoll in materiellen wie seelischen Nöten an Nadeshda von Meck wendet — etwa, wenn er sich in Geldverlegenheit befand, oder anlässlich seiner 1877 geschlossenen Ehe, die sich als Irrtum erwies —, als vor allem jene, in denen er sich sehr eingehend zu musikalischen Fragen äußert, so den künstlerischen Schaffensprozeß, die Entstehung seiner Werke, seine genaue Tageseinteilung, seine Musikanschauung, sein Verhältnis zur russischen Volksmusik und die Verwendung von Volksmelodien in seinen Kompositionen angehend, um nur einige wesentliche Gesichtspunkte herauszugreifen. Wiedergegeben sind auch die Briefe, in denen er seine Dankbarkeit gegenüber Nadeshda von Meck bekundet — durch ihre großzügigen Zuwendungen ermöglichte sie ihm, im Jahre 1878 seine Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium aufzugeben und sich fortan ausschließlich seinem kompositorischen Schaffen zu widmen —, wie auch seine Betroffenheit darüber ausdrückt, daß sie den Briefwechsel im Herbst 1890 jäh abbrach, und damit die fast vierzehn Jahre währende Brieffreundschaft — Nadeshda von Meck und Tschaiakowsky haben sich nie persönlich kennengelernt — ein vorzeitiges Ende fand.

Ihrer Aufgabe, Tschaiakowskys Persönlichkeit und sein künstlerisches Schaffen vor allem dem musikinteressierten Leser näher zu bringen, wird die sachlich fundierte, allgemeinverständlich kommentierte Brief-Ausgabe durchaus gerecht.

Imogen Fellingner, Köln

Hugo Wolf: Briefe an Melanie Köchert. Hrsg. von Franz Grasberger. Tutzing: Hans Schneider 1964. XX, 240 S.

So wenig Hugo Wolf zu Lebzeiten als Komponist öffentlich anerkannt wurde, so stark fand er in einigen privaten Kreisen Widerhall und Verständnis für seine Kunst.

Hier ist vornehmlich an die Freundeskreise in Wien (Familien Lang, Werner), Stuttgart (Hugo Faißt, Familie Klinckerfuß), Tübingen (Emil Kauffmann) und Mannheim (Oskar Grohe) zu denken, von denen Briefe und Erinnerungen — teilweise an entlegener Stelle publiziert — zeugen.

Auf die Bedeutung der Familie Köchert, vor allem aber von Melanie Köchert, geb. Lang (1858—1906) im Leben Hugo Wolfs hat als erster Frank Walker in seiner grundlegenden Biographie *Hugo Wolf*, London 1951 (ins Deutsche übertragen von Witold Schey, Graz—Wien—Köln 1953), nachdrücklich hingewiesen und einige Briefe des Komponisten an sie darin erstmalig veröffentlicht. Sie werden nunmehr vollständig — sofern erhalten — in einer mit großer Sorgfalt edierten, mit einer ausführlichen Einleitung (*Einblick in die Persönlichkeit des Komponisten*, S. VII—XX) versehenen und mit zahlreichen Abbildungen ausgestatteten Ausgabe von Franz Grasberger vorgelegt. Es handelt sich um 245 Briefe und Karten Wolfs an Melanie Köchert aus den Jahren 1887 bis 1899, deren Originale sich im Besitz der jüngsten Tochter Irmina Köchert befinden. Die Briefe Melanie Köcherts an Hugo Wolf, wie die ihres Mannes Heinrich Köchert (1854—1908), des Mitinhabers der Firma Hofjuwelier A. E. Köchert in Wien, haben sich nicht erhalten. Auch Wolfs Briefe scheinen nur lückenhaft überliefert zu sein — so liegt kein Brief vom Jahre 1888 vor —, und aus den vorhandenen Briefen sind Teile von der Adressatin eliminiert worden.

Hugo Wolf lernte Melanie Köchert im April 1879 kennen und war ab 1882 häufig Gast der Familie Köchert in ihrem Wiener Haus am Neuen Markt, in ihrer Villa in Döbling, sowie in ihren Sommerhäusern in Rinnbach und später in Traunkirchen am Traunsee in Oberösterreich. Während Heinrich Köchert Wolf pekuniär unterstützte — er vermittelte und bezahlte beispielsweise dessen Stellung am Wiener Salonblatt ohne Wissen des Komponisten —, ließ sich Melanie Köchert vornehmlich das alltägliche Wohl von Wolf besonders angelegen sein. Die briefliche Verbindung trat an die Stelle persönlichen Gedankenaustausches, wenn der Komponist und die Familie Köchert nicht am gleichen Ort weilten. Der erste überlieferte Brief stammt vom 11. September 1887, dem Jahr, in dem Wolf seine Tätigkeit als Kritiker am Wiener Salonblatt auf-

gab und begann, sich ganz dem Komponieren zu widmen, die letzte Nachricht — auf einer Visitenkarte notiert — vom 17. September 1897, zwei Tage vor dem ersten Ausbruch von Wahnideen bei ihm, in dessen Folge er von Wiener Freunden in die Svetlinsche Heilanstalt verbracht werden mußte. Es folgt noch ein Brief vom 13. Mai 1899 — ohne Namenszug — aus der Niederösterreichischen Landesirrenanstalt, wo ihn Melanie Köchert dreimal wöchentlich bis zu seinem Ende zu besuchen pflegte.

Eine Basis für das freundschaftliche Einvernehmen von Melanie Köchert und Hugo Wolf dürften zunächst hauptsächlich gemeinsame literarische Interessen gebildet haben. Darüber hinaus scheint Melanie Köchert aber vor allem regen Anteil an Wolfs kompositorischem Schaffen genommen zu haben, wie sich aus dessen Briefen deutlich schließen läßt und auch aus der Tatsache, daß er ihr sämtliche Manuskripte seiner Lieder dediziert hat. Sie hatte nach seiner Auffassung die richtige Empfindung und das wahre Verständnis für seine Kunst und scheint überhaupt in einem besonderen Maße dazu fähig gewesen zu sein, auf seine schwierige, unausgeglichene und stark egozentrische Natur entsprechend einzugehen. Wolfs Worte an sie vom 2. August 1895 aus Matzen sind kennzeichnend hierfür: „Was ich im freundschaftlichen Verkehr mit einem Menschen vor allem beanspruchen darf: in meinem eigensten Wesen verstanden u. erfaßt zu werden . . . gerade dies ist es was unsere freundlichen Beziehungen so liebenswerth u. dauernd macht . . .“ (176).

Neben eingehenden Berichten von seinen in den Jahren 1890 bis 1896 unternommenen Reisen nach Deutschland (München, Stuttgart, Tübingen, Mannheim, Mainz, Köln, Bayreuth, Berlin), in denen Wolf lebhaft und anschaulich seine persönlichen Eindrücke schildert, etwa die langwierigen Proben zur Aufführung seiner Oper *Der Corregidor* in Mannheim, bringen die Briefe an mehreren Stellen exakte Hinweise auf den Zeitpunkt der Entstehung von Kompositionen, so einiger Lieder (vgl. 12, 14). Demnach beziehen sich die in den Manuskripten angegebenen Daten dieser Lieder auf den Tag, an dem Wolf sie entwarf, während er sie erst Tage oder Wochen später vollendete (z. B. „Wandl' ich in dem Morgen-thau“). Die Briefe gewähren manchen aufschlußreichen Einblick in seine Schaffens-

weise, lassen das ausgeprägte Selbstbewußtsein als Komponist, das Wolf in starkem Maße zu eigen war, erkennbar werden, und zeigen die ungeheure, zuweilen geradezu fieberhafte Anspannung, in der er zu komponieren pflegte. Bemerkungen wie „in mir loderts u. glüht es wie in einem Krater“ während der Komposition des *Corregidor* (154) oder „Idt rase wie ein Vulkan“ anläßlich seiner Arbeit an der Fragment gebliebenen Oper *Manuel Venegas* (244) deuten dies an, offenbaren jedoch auch einen Grad künstlerischer Ekstase, der künftiges Unheil ahnen läßt.

Ist von Brahms die Rede, so geht es auch in diesen Briefen nicht ohne Verunglimpfung des Menschen und Komponisten Brahms ab. Wolfs Haß kannte hierin keine Grenzen (z. B. 16). Dieser wurzelte — wie angemerkt sei — in dem Erlebnis, daß Brahms, als Hugo Wolf ihn als junger Komponist 1879 in Wien aufsuchte und dessen Urteil über einige Lieder erbat, ihm kontrapunktische Studien empfahl und ihn an Nottebohm verwies (vgl. Kalbeck III, 411; F. Walker 1951, 83—84). Wolf, der damals Brahms als Meister verehrte, hat ihm diese Tatsache zeitlebens verübelt.

Hugo Wolfs Briefen an Melanie Köchert ist im Rahmen der bisher gedruckt vorliegenden Korrespondenz des Komponisten in menschlicher, aber auch in künstlerischer Hinsicht wesentliche Bedeutung beizumessen.

Imogen Fellingner, Köln

Sixtus Dietrich: *Novum ac insigne opus musicum 36 antiphonarum*, herausgegeben von Walter Buszin. Kassel—Basel—Paris—London—New York und Saint Louis 1964: Bärenreiter Verlag und Concordia Publishing House. 92 S. (Georg Rhau, Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuauflage, VII.)

Im Jahre 1540 ließ Georg Rhau mit den *Vesperarum precum officia* eine Art Wochen-Proprium für die tägliche Vesper erscheinen, die nach dem Willen Martin Luthers als Schulgottesdienst für die protestantischen Lateinschüler gehalten werden sollte. Es sieht so aus, als habe Rhau den Druck aus einem speziellen Anlaß heraus eilig herausgebracht; jedenfalls ist die Qualität der einzelnen Kompositionen sehr unterschiedlich, ihre Anordnung inkonsequent und der Druck in hohem Maße flüchtig.

Für ein vollständiges Vesper-Proprium benötigte Rhau, wenn man die Wittenberger Visitationsordnungen von 1528 und 1533 zugrunde legt, Psalm, Antiphon zum Psalm, Responsorium, Hymnus, Magnificat und Antiphon zum Magnificat. Psalmen im einfachen Falsobordone-Satz standen ihm in Wittenberger Tradition (vgl. sein *Enchiridion* und Klugs Gesangbuch) in reichem Maße zur Verfügung; er druckte in den *Vesperarum precum officia* je 5 pro Wochentag ab. Von Johann Walter übernahm er — vielleicht sogar als Auftragsarbeiten — acht Magnificat-Kompositionen im mensurierten Falsobordone-Satz, von Georg Forster, der kurz zuvor in Wittenberg studiert hatte, neun reicher gestaltete Antiphonen zu diesen Magnificats. Geschlossene Responsorien- und Hymnenzyklen standen Rhau offenbar nicht zur Verfügung; so begnügte er sich mit einzelnen, offenbar wahllos zusammengesuchten und teilweise älteren Stücken. Nicht verzichtete konnte er hingegen auf die Antiphonen zu den siebenmal fünf Vesper-Psalmen. Rhau ließ sie von dem ansonsten fast unbekanntem Johann Stah(e)l komponieren, und dies offenbar in Eile: Stahels ohnehin bescheidene Sätzchen werden dem Ende zu immer dürftiger. Ihre geringe Qualität ist Rhau nicht verborgen geblieben, denn er beteuert im Vorwort seines Druckes, die „*simplicissimae voces*“ sollten der bloßen Einübung in den Vespergesang dienen, er rüste sich „*ad maiora communicanda*“. Als noch im Druckjahr der *Vesperarum precum officia*, 1540, Sixtus Dietrich nach Wittenberg zog, bot sich dazu bereits die erste Möglichkeit: Wie Rhau später in speziellen Drucken die Responsorien, Hymnen und Magnificat des Vesper-Bandes ersetzten ließ, so bat er Dietrich nun sogleich um die vordringlichste Aufgabe: um Ersatz für die Stahelschen Psalm-Antiphonen. Deren Zahl hatte 36 betragen (eine Doppelvertonung abgerechnet, dafür aber vier nicht gezeichnete, zum Teil aber im Register für Stahel in Anspruch genommene Stücke gleicher Satzart mitgerechnet); und vermutlich deshalb spricht der Titel des Dietrichschen Druckes von 36 Antiphonen, obwohl es sich in Wirklichkeit um 40 handelt. Daß diese Antiphonen tatsächlich als Ersatz für diejenigen Stahels gedacht waren, wird durch die Tatsache erhärtet, daß Dietrich mit einer Ausnahme sämtliche Antiphontexte Stahels getreu übernommen hat. Victor H. Mattfeld hat in

seiner Dissertation *Georg Rhau Publications for Vespers*, New York 1966, Institute of Mediaeval Music) unlängst darauf hingewiesen, daß Rhau Antiphonen-Ordnung sich mit wenigen Abweichungen schon im Magdeburger Brevier von 1514 findet und offenbar eine lebendige Tradition spiegelt. — Ich bin auf die Entstehungsgeschichte der beiden Drucke so ausführlich eingegangen, weil der Herausgeber des angezeigten Bandes dies nicht tut, vielmehr über der Schilderung des Lebensganges von Sixt Dietrich die in diesem Falle wichtigere Einordnung des Druckes in das Verlagsöuvre Rhau aus den Augen verliert.

Dietrichs Antiphonen reichen von knappen, den planan cantus firmus kontrapunktierenden Intonationen (z. B. „*Auxilium meum*“ III) über größer angelegte, den cantus firmus als kanonisches Stimmenpaar behandelnde Sätze (z. B. „*In conspectu angelorum*“ II) bis zu blockhaft achtstimmigen, Doppelchörigkeit andeutenden Kompositionen (z. B. „*Domine clamavi ad te*“). Bei der Vielfalt der verwendeten, teils traditionellen, teils für diese Zeit moderneren Satztechniken fällt es schwer, den Antiphonen-Druck stilgeschichtlich präzise einzuordnen. Bei allem Respekt gegenüber dem „altdeutschen“ cantus-firmus-Satz zeigt Dietrich doch ein höheres Maß an Freiheit und geistiger Beweglichkeit als manche seiner Zeitgenossen; dazu mag seine Aufgeschlossenheit gegenüber den leitenden geistigen Strömungen der Zeit, Humanismus und Reformation, beigetragen haben.

Im Kritischen Bericht des Neudrucks vermißt man den Wortlaut des originalen Titels, eine genaue Übersicht über die Titelei und eine Beschreibung der Quelle, die — für den Uneingeweihten gänzlich irreführend — beharrlich als „Zwickauer Manuskript“ bezeichnet wird, obwohl es sich um gedruckte Stimmbücher handelt. Daß der Herausgeber auf die Mitteilung von Konkordanzen verzichtet, mag man als eine früher getroffene Entscheidung des Initiators der Rhau-Ausgabe, Hans Albrecht, billigen, da es sich nicht eigentlich um die Veröffentlichung der Werke eines Meisters, sondern um die eines Verleger-Repertoires handelt. Dennoch hätte man einige pauschale Hinweise begrüßt. Des Guten zu viel tut Buszin hingegen im Lesartenverzeichnis, wo er — oftmals die einzigen Angaben innerhalb eines Stückes — serienweise Schwärzungen vermerkt. (Schwärzungen und Ligaturen sollten nur dort an-

gegeben werden, wo sich aus ihnen Übertragungsprobleme ergeben oder Besonderheiten der Notation ablesen lassen; das ist in den Rhau-Drucken kaum der Fall.)

Für seine Editions-Arbeit, die uns dem Abschluß der Rhau-Ausgabe ein Stück weiter gebracht hat, gebührt dem Herausgeber Dank. Es ist zu wünschen, daß das von Hans Albrecht mit viel Engagement begonnene Unternehmen auch weiterhin tatkräftige Sachwalter findet.

Martin Geck, München

Joseph Haydn: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien / Critical Edition of the Complete Symphonies, hrsg. von H. C. Robbins Landon. Wien: Universal-Edition in Zusammenarbeit mit Doblinger 1964 bis 1966 (Philharmonia Taschenpartituren 589, 590, 591 und 599). Bd. I: Symphonien 1–12 sowie „A“ und „B“; LXII und 292 S. Bd. II: 13–27; LI und 282 S. Bd. III: 28 bis 40; XV und 297 S. Bd. XI: 93–98; XCVII und 365 S.

Kein anderer Meister der Wiener Klassik hat der Nachwelt so viele Aufgaben bei der Erfassung seines Lebenswerkes gestellt wie Joseph Haydn. Über verschiedenen Anläufen früherer Jahre, sein Erbe vollständig in einer kritischen Ausgabe der Nachwelt zugänglich zu machen, waltete ein Unstern. Der erste Versuch ging an den Nachwirkungen des ersten Weltkrieges und an Schwierigkeiten in der Beschaffung der Quellen ein, und auch der zweite, nach 1945 von der Haydn Society in Boston zunächst verheißungsvoll eingeleitet, brachte ebenfalls nur wenige Bände zustande. Doch seit einigen Jahren wächst eine neue Gesamt-Ausgabe heran, der man die Vollendung des großen Vorhabens wünscht.

Eine wissenschaftlich-kritische Gesamtausgabe eines umfangreichen und von der Zugänglichkeit und Beschaffenheit seiner Quellen her schwer überschaubaren Schaffens braucht ihre Zeit. Sie ist weniger auf eine praktische Verwendung als auf eine absolut reine und vor allem wissenschaftliche Sicherung der Werte abgestimmt. Ihr Anliegen geht über den Tagesbedarf hinaus. Sie möchte einen Meilenstein auf dem Wege zu tieferer Erkenntnis von Wesen und Schaffen setzen. Doch die musikalische Praxis muß den kürzeren Weg wählen. Ihr Zweck ist die Aufführung des überlieferten Gutes. Das soll nicht bedeuten, daß die Durcharbeitung

des Quellenmaterials nicht ebenso intensiv zu erfolgen hätte. Nur die Konsequenzen sind andere. Hier handelt es sich um eine Verbindung von Textkritik und praktischer Ausgabe, ein Verfahren, das hohe Anerkennung verdient.

Der amerikanische Haydnforscher H. C. Robbins Landon, Mitbegründer der vormaligen Haydn Society in Boston, hat seine Arbeit insbesondere auf das symphonische Schaffen konzentriert. Sein 1955 erschienenes und Jens Peter Larsen als dem „Vater der modernen Haydnforschung“ gewidmetes Buch *The Symphonies of Joseph Haydn* bildet die Grundlage der kritischen Gesamtausgabe sämtlicher Symphonien Haydns, die nun als Gemeinschaftsarbeit zweier großer Verlage in Österreich vorgelegt wird. Der erstmals beschrittene Weg, sämtliche 104 Symphonien in handlichen Taschenpartituren zu veröffentlichen, darf mit Recht als kühn und fortschrittlich angesehen werden. Diesen zumindest von der Anzahl her bekannten Werken sind zwei in B-dur vorangestellt (Hob. I: 107 und 108), die zwischen 1757 und 1761 entstanden sein dürften. Das erste kannte man früher nur als Streichquartett op. 1 Nr. 5, das andere ist ein Überbleibsel aus der umstrittenen Haydn-Renaissance, die seinerzeit von A. Sandberger beabsichtigt war.

Ganz allgemein tastet Landon die überlieferte Reihenfolge der Symphonien nicht an, sondern gibt in ausführlichen Berichten den möglichen Standort dieser Werke in Haydns Schaffen an. Das Fehlen vieler Originalpartituren und des authentischen Stimmenmaterials vor allem der Symphonien 1–50 läßt die Entscheidung nicht immer leicht werden. Landon verweist in den Vorworten aller Bände auf die manchmal nicht lösbaren Schwierigkeiten, die sich einer Datierung entgegenstellen. Schon die im 18. Jahrhundert üblichen Raubdrucke haben zu einer Verfälschung des Haydnbildes beigetragen, doch auch die sogenannten authentischen Drucke aus Haydns später Schaffensperiode können der heutigen Kritik kaum noch standhalten. Wenn Landon sich entschlossen hat, die alte Numerierung beizubehalten und innerhalb der vorgesehenen 12 Bände durchzuführen, so liegt dieser Maßnahme wohl auch der Gedanke der praktischen Ausführung zugrunde. Eine wissenschaftlich zu verantwortende Neuzählung würde unnütz verwirren und der tätigen

Musikpflege nicht dienlich sein. Vergleicht man aber den Bd. II (Symphonien 13—27) mit dem jüngst erschienenen Band des Haydn-Instituts, Köln (besprochen in MF XIX, 1966, S. 473—474), dann ergeben sich Unterschiede, die mit dem Vergleich „praktisch“ und „wissenschaftlich“ wohl etwas zu grob ausgedrückt sein dürften. H. Walter bringt in seinem Band die „Sinfonien 1764 und 1765“, wobei die bei Landon enthaltenen 25—27 fehlen. Dafür hat Landons Band zusätzlich eine zweite Fassung, deren Echtheit freilich nicht eindeutig verbürgt ist, zu der Symphonie Nr. 22 *Es-dur Der Philosoph*.

Im allgemeinen ist das Partiturbild bei Haydn ziemlich klar. Seine Werke, besonders die der Frühzeit, enthalten ein Minimum an Vortrags- und Phrasierungsbezeichnungen. Erst im Spätwerk ändert sich dies. Bei der hier noch nicht vorgelegten Symphonie Nr. 92 (*Oxford*) z. B. zeigt das in Paris liegende, sehr sorgfältige Autograph einen bis dahin bei Haydn nicht gewohnten Reichtum an Bezeichnungen aller Art. Etwas nachlässig ist fast immer die Schreibweise bei den Vorschlagsnoten. Hier besteht durchaus die Gefahr einer falschen Deutung. In der neuen deutschen Ausgabe wird der Unterschied zwischen Staccatopunkten und -keilen peinlich eingehalten. Nur ein Beispiel: ein Vergleich von Menuett und Trio in Nr. 24 *D-dur* zeigt gegenüber Landon etliche Abweichungen in der Phrasierung, die die Verschiedenartigkeit der Quellenauswertung erkennen lassen. Man kann sagen, daß die Ausgabe des Haydn-Instituts mehr Keile als Punkte enthält, für die Praxis gewiß kein allzu schwer wiegendes Kriterium, wohl aber für die Erkenntnis von Haydns Schreibweise, denn erfahrungsgemäß hat der Komponist den Keil benutzt, sobald er einzelne Töne oder Akkorde meinte, während er bei schnellen Tonbewegungen das punktierte Staccato bevorzugte. In der Frage der Verwendung des Cembalos kann man dem Hrsg. nicht unbedingt beipflichten. Sicher ist es für einige Werke der Frühzeit als klang- und harmoniestärkend benutzt worden. Doch in den Nrn. 58 und 59 (die früher entstanden sind, als man bisher vermutete) kann man es wirklich entbehren. Auch das Argument, daß Haydn noch bei den Auführungen seiner „Londoner Symphonien“ am Cembalo gesessen habe — im Finale von Nr. 98 *B-dur T.* 365—376 befindet sich ein „*Cembalo solo*“ — darf nicht darüber hin-

wegtäuschen, daß die moderne Orchestration dieses Mittels schon seit Jahren nicht mehr bedurfte. Das Gezirpe des Cembalos ist ein Fremdkörper in der klassischen Symphonie!

Gern hätte man durch die ausgezeichnete Quellenauswertung erfahren, in welcher Ausgabe von Nr. 94 *G-dur* im I. Satz T. 93 und 242 statt des von Haydn vorgesehenen Trugschlusses die Tonika gesetzt worden ist. Einer vor einigen Jahren erschienenen Schallplatte mit einem berühmten, inzwischen verstorbenen Dirigenten nämlich liegt diese „unhaydnische“ Version zugrunde. Die Bände der neuen Partiturausgabe sind musikalisch, technisch und textlich ausgezeichnet durchgearbeitet. Viele Abbildungen, z. T. von Stimmen mit Haydns eigenen Korrekturen, bereichern diese Veröffentlichung, die Haydns mächtige Entwicklung aus bescheidenen Anfängen bis zum Vollender der Symphonie als menschheitsumspannender Kunst zeigen.

Helmut Wirth, Hamburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Anfänge der slavischen Musik. (Symposion, hrsg. von Ladislav Mokry, Jozef Kresánek und Ladislav Burlas). Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 1966. 178 S. (Slowakische Akademie der Wissenschaften. Institut für Musikwissenschaft. Symposia. I.)

Antaios. Hrsg.: Mircea Eliade und Ernst Jünger. Band VIII, Nr. 5, Januar 1967. Sonderheft Harmonik. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1967. S. 401—498.

Raffaele Arnese: I Codici notati della Biblioteca Nazionale di Napoli. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1967. 257 S. (Biblioteca di Bibliografia Italiana. XLVII.)

Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III, Band 1: Motetten. Kritischer Bericht von Konrad Ameln. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. 211 S.

Beiträge zur Geschichte der Musikkritik. Hrsg. von Heinz Becker. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966. 130 S.