

## BESPRECHUNGEN

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1964. Hrsg. von Walther Vetter, 9. Jahrgang (56. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters.) Leipzig: Edition Peters 1965. 106 S.

Das Jahrbuch vereint eine Anzahl meist kürzerer Abhandlungen aus sehr verschiedenen Gebieten. Walter Kolner behandelt im Anschluß an seine Vivaldi-Studien die Zusammenhänge zwischen Ritornellarie und Solokonzertform und legt sie als *Vivaldis Aria-Concerto* an der Umarbeitung eines Fagottkonzertes zu einer Opernarie dar. Rudolf Steglich stellt *Einige Merkwürdigkeiten in J. S. Bachs Werken* zusammen, die er geistvoll, gelegentlich mit Humor, interpretiert. Man wird ihm manchmal zustimmen, manchmal lächeln. Ich habe schon andern Orts darauf hingewiesen, daß solche Interpretationen, wie sie uns oft beim Hören und Studium Bachscher Werke kommen, nicht unbedingt bewußter Absicht Bachs unterschoben werden dürfen. Wenn alle solche Erscheinungen bewußt von ihm geschaffen wären, was hätte er dann alles beim Kompositionsakt bedenken und überlegen müssen! Er wäre bei seinen vielen anderen Arbeiten gar nicht zum Komponieren gekommen. Eine andere Sache ist, daß solche Interpretationen möglich sind, in ihrem Inhalt jedoch stark von der Zeitepoche abhängen. Friedrich Egermann steuert den Aufsatz *Aischyleische Motive in Richard Wagners Dichtung von Tristan und Isolde* bei, in dem er die dramatischen Mittel des Schweigens und der visionären Ekstase bei Wagner als Nachklang der Eindrücke von Werken des Aischylos nachweist. Hellmuth Christian Wolff gibt einen Überblick *Die Musik Afrikas und ihre Entwicklung*, soweit das bei der Größe und Vielfalt dieses Kontinents heute möglich ist. Dankenswert ist die genaue Angabe von Schallplatten, deren Zahl erstaunlich ist. *Die Harfe in der Kammermusik des 20. Jahrhunderts* bespricht Eva Heinrich. Die musikalische Praxis wird für die Analyse der wichtigsten Werke dankbar sein; stilkundlich werden die Unterschiede der heutigen Anwendung gegen den früheren Gebrauch der Harfe deutlich herausgearbeitet. Anna Amalie Abert gibt nach den Lebenserinnerungen ihres Vaters eine Darstellung von *Hermann Aberts Weg zur*

*Musikwissenschaft*. Sie scheint mir für die jetzt jungen Musikwissenschaftler von besonderem Interesse. Der starke Unterschied, wie er am Beginn dieser Disziplin etwa zwischen den Methoden und Darstellungsformen von Hermann Kretzschmar und Hugo Riemann bestand, ist heute kaum mehr vorhanden. Eine kritische Entscheidung über den einzuschlagenden Weg wurde von jedem Einzelnen verlangt, und Aberts Erinnerungen machen die von ihm getroffenen Entscheidungen offenkundig. Paul Mies, Köln

R. M. A. Research Chronicle. No. 4 (1964). Edited by Nigel Fortune. Published by the Royal Musical Association. London 1964. IV, 98 S.

Dieser Band enthält neben Nachträgen zum vorigen Dissertationsverzeichnis zwei dokumentarische Arbeiten. R. Rastall legt ein *Inventory of the Minstrels of the English Royal Households, from Edward I. till Henry VIII.*, also für eine Zeit von etwa 250 Jahren, 1297—1547 vor. Trotz Heranziehung zahlreicher handschriftlicher (vor allem der zuverlässigen *Wardrobe Books*) und gedruckter Quellen (die in Riemanns Musiklexikon, Artikel *Menstrel*, genannte englische Literatur wurde anscheinend nicht benutzt) muß hinsichtlich der Identität, zeitlichen Fixierung und des Pflichtenkreises der Personen — es sind nur diejenigen, „*who received wages at Court*“ — manches unklar und unvollständig bleiben. Neben den *Minstrels* begegnen stets die *Trumpeters*, von sonstigen Instrumentisten werden *Nakers* (Pauker), *Taborers* (Trommler), *Harpers*, *Pipers*, *Sackbutters*, *Shawmers* und *Huntsmen* erwähnt. Bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts tauchen die *Waferers* auf, ihre Besoldung „*was a regular part of the closing stages of a banquet as the wafers were served*“; den *Vigilatores*, die nicht selten am Tage als *Minstrels* fungierten, war als Instrument „*the Wayt*“ zugeteilt, „*in the past the subject of considerable argument*“, wahrscheinlich „*a small shawm*“ (S. 5).

Dieser musikhistorisch und soziologisch aufschlußreichen Arbeit schließen sich als „*annotated Register*“ A. Smiths Ausführungen über die *Parish Church Musicians in England in the reign of Elizabeth I. (1558—1603)* an. In der Einleitung des personal

und regional geordneten Registers wird der Orgel-, aber nicht chorfeindliche puritanische Einfluß, besonders für die größeren und für die Hafenstädte hervorgehoben. Gewiß befand sich die damalige Kirchenmusik „in a low ebb, but in many places puritan ideals had little or no effect“ (43). Die Liste fußt, mit Ausnahme von zwanzig nicht zugänglichen, auf den Archivbeständen der meisten wichtigen englischen Kirchen, darunter Bristol, Cambridge, Leicester, Salisbury und London, für das der Aufsatz von H. Baille im 2. Research Chronicle (1962) zu vergleichen wäre. Von bekannten Musikern begegnen, z. T. mit ausführlichen Angaben, John Bennett, Hugh und John Chappington (Orgelbauer), John Hopkins, John und Thomas Hawe, Thomas Morley und Thomas Sternhold. Reinhold Sietz, Köln

Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: *Bibliographie einiger Grenzgebiete der Musikwissenschaft*. Baden-Baden: Heitz 1962. 197 S.

Das Thema, dessen sich der Verfasser dankenswerterweise angenommen hat, ist wichtig und aktuell. In einer Zeit, die lautstark nach neuen technischen Methoden bibliographischer Arbeit ruft, ist eine solche Hinwendung zum Wesentlichen, von keiner Lochkarte und keinem Computer zu leistenden sehr zu begrüßen. Der Herausgeber dieser Bibliographie hat seinen Finger auf eine besonders wunde Stelle der Verzeichnung des Musikschritftums gelegt: auf die Grenzgebiete der Musikwissenschaft. Er hat ein Schema entworfen, in das alles das eingebettet ist, was nicht ausschließlich von einem Musikwerk oder einem Musiker oder von der Musik schlechthin handelt. So kommt er zu folgenden sechs Hauptgruppen: 1. *Wesen, Wirkung und Deutung der Musik*, 2. *Mensch und Musik*, 3. *Musik und Kosmos*, 4. *Musik und Gesellschaft*, 5. *Beziehung der Musik zu anderer Künsten . . .* und 6. *Einzelne Personen* [d. h. Nicht-Musiker. Anm. d. Rez.] *in ihren Beziehungen zur Musik*. Innerhalb dieser Gruppen befinden sich dann so beachtliche Themen wie *Musikphilosophie, Musikästhetik, Musik und Religion* usw. bis *Musik und Medizin* (= Gr. 1), oder *Tonpsychologie, Musikpsychologie, Musikhören* usw. bis *Psychologische und medizinische Untersuchungen einzelner Komponisten* und *Der musikalische Schaffensprozeß* (= Gr. 2), oder *Musik und*

*Weltall, Klangphänomene, Vogelgesang* usw. (= Gr. 3), oder *Musiksoziologie, Musikkritik, Musik und Wirtschaft* (= Gr. 4), oder *Musik und Dichtung, Das Symbol in der Musik, Programm Musik und Tonmalerei* usw. bis *Filmmusik* (= Gr. 5) und *Dichter und Schriftsteller, Philosophen, Gelehrte* (= Gr. 6).

Wie bei allen systematischen Gliederungen gibt es auch in diesem Schema Überschneidungen. Sie werden indessen nicht oder nur wenig evident, weil die Titel der Bibliographie nicht nach ihm, sondern schlicht nach einem durchlaufenden Autorenalphabet geordnet sind, das durch ein sehr viel weiter gefaßtes alphabetisches Register von Begriffen und Schlagworten aufgeschlossen wird. Durch diese Aufschlüsselung kann dann auch das Doppeldeutige der Titel gut ausgeglichen werden. Das Schema gibt also lediglich an, welche Art von Titeln der Benutzer des Buches zu erwarten hat. Die Arbeit, sich die Titel eines bestimmten Gebietes zusammenzusuchen, bleibt freilich dem Leser überlassen.

An dieser Stelle muß eine kritische Überlegung angestellt werden. Wer sich beispielsweise über Titel zur Ästhetik informieren will, steht vor der nicht eben beneidenswerten Aufgabe, 655 Nummern aus dem Sachregister im Hauptteil des Buches einzeln aufzusuchen. Und wenn er damit fertig ist, blühen ihm nochmals mehrere hundert Nachschlagevorgänge, denn es wird ihm beim Sachwort *Ästhetik* angeraten, auch die Titel unter den Schlagworten *Affektenlehre, Aufklärung, Ausdruck, Barock, Form-Inhalt-Problem, Geschmack, Hermeneutik, Hören, Leitmotiv, Musikalisch-Schönes, Musikerleben, Musikverständnis, Philosophie, Symbol, Tonartensymbolik, einzelne Personen* einzusehen. Das ist eine schwere, kaum zumutbare Belastung für jeden, der an Literatur eines bestimmten Sachgebietes interessiert ist. Und man fragt wohl nicht ganz unberechtigt, weshalb der Herausgeber des Buches ein durchdachtes Schema ausarbeitete, wenn er gleichzeitig den Hauptinhalt der Bibliographie der Willkür des Alphabetes überläßt und ihm nicht die Chance der Zusammenfassung sachlich zusammengehöriger Titel unter Zugrundelegung seines Schemas gibt.

Zu dieser, nur die Form des Buches tangierenden Anmerkung gesellt sich nun noch eine weitere, die sich auf den Inhalt bezieht:

Der Titel des Buches und die Bemerkung der Einleitung, daß „die vorliegende Bibliographie — wohl die erste in ihrer Art“ — den Versuch unternimmt, „das Schrifttum einiger Grenzgebiete der Musikwissenschaft vom Jahre 1800 bis zur Gegenwart zu verzeichnen“, erwecken den Eindruck, als ob hier Titel dargeboten werden, die sonst nirgendwo bibliographisch erfaßt seien. Richtig daran ist, daß ein so großer Zeitraum von 1800—ca. 1960 bisher noch in keiner Schrifttumsbibliographie separat erfaßt worden ist. Aber daß ein ganz beträchtlicher Anteil der Titel — nach Stichproben schätze ich ihn auf ein Viertel bis ein Drittel des Gesamtinhaltes — bereits bei Forkel, Becker, Aber (der übrigens nicht dreibändig, sondern einbändig ist), im Peters-Jahrbuch und in den Bänden der Bibliographie des Musikschrifttums (die übrigens im Jahre 1961 bereits bis 1957 vorgedrungen war) verzeichnet ist, steht ebenfalls außer Zweifel. Bei dem oben skizzierten Inhalts-Schema des Buches und bei dessen Untergruppen kann es auch gar nicht anders sein. Was wäre eine Musikschrifttumsbibliographie — um nur einige Fälle zu nennen — ohne Musikphilosophie, Musikästhetik, Tonpsychologie, Musik und Hören, Musiksoziologie, Musikkritik, Musik und Dichtung? Sind das im Ernst alles noch „Grenzgebiete“? Sie wurden jedenfalls von der Mehrzahl derjenigen, die sich bisher mit Bibliographien dieser Art befaßten, immer mit in das Gebiet der Musikwissenschaft hineingerechnet. Und daraus ergeben sich nun die vielen Wiederholungen von Titeln, die in älteren Bibliographien bereits erfaßt sind.

Auch diese Anmerkung oder Richtigstellung vom Inhaltlichen her besagt nichts gegen die Absicht des Buches und vor allem auch nichts gegen die dankenswerte große zeitliche Zusammenfassung wichtiger Titel. Der Herausgeber hätte vielleicht nur etwas stärkeres Gewicht auf jüngere Grenzgebiete wie Akustik, Technik, Elektronische Geräuschphänomene, Speicherung u. a. legen können. Der wertvolle Einbruch in noch wenig erfaßte Grenzgebiete wie *Musik und Medizin* oder *Lautäußerungen verschiedener Tiere* macht sein Buch jedenfalls zu einem wichtigen Nachschlagewerk. Und zweifellos behält die Verzeichnung von Titeln, die bisher noch nicht bibliographisch erfaßt sind, stets ihren Wert.

Über alle Einzelheiten hinaus sollte diese Veröffentlichung Anlaß sein für eine Besinnung bei der Erarbeitung neuer Musikschrifttumsbibliographien. Es geht darum, der schwer erreichbaren Literatur der Grenzgebiete habhaft zu werden, die heute mehr denn je in nicht-musikalischen Zeitschriften ein totes Dasein fristet und ohne die auf die Dauer die Musikwissenschaft nicht auskommen kann.

Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br.

Eckhard Maronn: Untersuchungen zur Wahrnehmung sekundärer Tonqualitäten bei ganzzahligen Schwingungsverhältnissen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1964. 102 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 30.)

Die Betrachtung des menschlichen Organismus als informationsverarbeitendes System hat in den beiden letzten Jahrzehnten eine Fülle experimenteller Untersuchungen hervorgerufen, deren Ergebnisse die Unvollständigkeit des Wahrnehmungsprozesses hinsichtlich der Informationsübertragung zeigen. Die Transinformation entspricht nicht allen auf der Reizeite vorhandenen Unterschieden; außerdem schafft der Empfänger zusätzliche Information, die kein Äquivalent in den physikalischen Stimuli besitzt. Letzteres demonstriert für die Hörwahrnehmung in eindrucksvoller Weise die vorliegende Arbeit. Zwei binaural dargebotene Sinus-schwingungen erwecken häufig nicht den Eindruck eines Zweiklangs, sondern werden zu meist als Mehrklang gehört. Erklärung für diese zusätzlichen, seit H.-P. Reinecke (*Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens*, Hamburg 1964) als Binauraltöne bezeichneten Tonhöhenerscheinungen sucht Maronn in einer Interaktion der Neuronentätigkeit im corpus geniculatum mediale. Ein Zweifel an dieser Interpretation läßt sich kaum besser begründen als diese selbst. Es sei allerdings der Überlegung Raum gegeben, ob die Entstehung der Binauraltöne nicht schon vor dieser Schaltstation des nervus acusticus zu suchen ist. Die in Maronns Experiment von seiten der Versuchspersonen beobachtete Möglichkeit zur Lokalisation der Binauraltöne (S. 75) setzt eine Zeitdifferenz (weniger eine Intensitätsdifferenz, da nur tiefe Frequenzen verwandt wurden) der Impulse in den beiden Bahnen des VIII. Hirnnervs voraus. Es ist recht unwahrscheinlich, daß diese erst in einem

thalamischen Zentrum auftritt, wo eigentlich schon die primäre sensorische Reizverarbeitung stattfindet. Wäre als Entstehungs-ort der Binauraltöne auch die Basilarmembran denkbar? Zwar ist die Dämpfung der Knochenleitung erheblich, so daß bei getrenntohrig dargebotenen Frequenzen jeweils die Reizung nur eines Ohres gewährleistet zu sein scheint, jedoch bleibt auch der äußerst geringe Energiebedarf des Ohres zu bedenken (ca.  $2 \cdot 10^{-11}$  erg für das Innenohr). Völlig ausgeschlossen scheint so ein Übersprechen von einem Ohr auf das andere nicht.

Aussagen über die Entstehung von Binauraltönen lassen sich vorläufig nur als Hypothese formulieren. Ihr erneuter Nachweis sollte daher Anstoß zu physiologischer Forschung geben. Diese könnte vielleicht auch eine Interpretation dafür liefern, daß Binauraltöne zumeist höher als die beiden Reizfrequenzen liegen, ein Sachverhalt, der sich aus den Maronnschen Ergebnissen ablesen läßt, jedoch von ihm leider nicht diskutiert wird.

Natürlich kann man der vorliegenden Untersuchung nicht anlasten, daß ihr nicht alle methodischen Hilfsmittel zur Verfügung standen, da zum Zeitpunkt ihrer Durchführung die Voraussetzungen empirischer Forschung in der Musikwissenschaft noch weitgehend unbekannt waren.

Helga de la Motte-Haber, Berlin

Werner Bachmann: Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag 1964, 2/1966. 207 S.

Es gibt nur ganz wenige wirklich gelungene instrumentenkundliche Bücher und dies aus dem einfachen Grunde, weil die Autoren sich in der Regel von vornherein selbst überfordert haben. Das Forschungsmaterial ist heute in der ganzen Welt verstreut, es in unmittelbarer Anschauung kennenzulernen ist schon aus finanziellen wie aus zeitlichen Gründen kaum möglich, und was sich davon an Beschreibungen, Maßangaben usw. etwa in Katalogen findet, ist im allgemeinen unzulänglich. Dazu kommt, daß die Spezies Instrumentenkundler anlage- wie ausbildungsmäßig in guten Exemplaren äußerst rar ist: zu einem ausgesprochen technologischen Sinn mit subtilen Kenntnissen in Materialien und Herstellungsverfahren wie mit persönlichen Erfahrungen in der Spiel-

weise soll sich ein gründliches Rüstzeug aus Archäologie, Ikonographie, Sprachwissenschaft, Volkskunde wie Völkerkunde und anderen Hilfsdisziplinen gesellen, und all dies soll mit tiefem Einblick in die Musikentwicklung verbunden sein (nur zu oft wird ja leider Instrumentenkunde ohne oder fast ohne Verbindung zu Musik betrieben!).

Werner Bachmann scheint all die notwendigen Eigenschaften für einen guten instrumentenkundlichen Autor in hohem Maße und in gutem Ausgleich zu besitzen. Seine Arbeit, die zu einem wesentlichen Teil die Entstehungsgeschichte des Streichbogens betrifft, erforderte ebensoviel Mut wie Unbefangenheit, galt es doch in ein Gebiet vorzudringen, auf dem nicht nur sämtliche noch irgendwie möglichen Ansichten, sondern auch viele unmögliche schon einmal ausgesprochen und durch mehr oder weniger fragwürdiges und zurechtgedeutetes Belegmaterial zu stützen versucht wurden. Sich mit diesem Material, vorwiegend Darstellungen aus der Bildenden Kunst und Sprachdenkmälern, einmal gründlich auseinandergesetzt zu haben, verdient allein schon Anerkennung. Als Beispiel für den schwierigen Fragenkomplex sei der vielzitierte Streichbogen aus dem Utrechter Psalter (entstanden um 860) genannt, der im Vergleich zum Mönch, der ihn trägt, mindestens etwa 2 m lang sein müßte. Bachmann weist nach, daß die Zeichnung den 108. Psalm illustriert, genauer die Textzeilen „*Exsultabo et dividam sicimam et convallem tabernaculorum dimeciar*“. Der vermeintliche Fidelbogen ist also ein Maßstab, die Darstellung scheidet als instrumentenkundlicher Beleg aus. Diesen ersten Abschnitt des Buches faßt Bachmann in folgendem Satze zusammen: „*Wie meine Nachprüfungen ergeben haben, ist nicht eine der abendländischen Darstellungen vor der Jahrtausendwende entstanden.*“

Erst nach dieser „Aufräumarbeit“ konnte der Herkunft des Streichbogens nachgegangen werden und die Entstehung für die Zeit um 900 in Innerasien weitgehend gesichert werden. Dabei wurde Material herangezogen, das erst seit allerjüngster Zeit erschlossen ist, steht doch die Erforschung dieser Gebiete noch ziemlich in den Anfängen. Auf langen Wanderwegen über das arabisierte Spanien wie über Byzanz ist der Bogen im 11. Jahrhundert nach Europa gekommen und hat zu einer tiefgreifenden Umbildung des vorhandenen Instrumenta-

riums geführt, auf dem nun zunächst auch, bald aber vorwiegend gestrichen wurde. Die Darstellung dieses Streichens nach mittelalterlichen Quellen und den überlieferten Stimmungen gewinnt dadurch an besonderem Wert, daß sie ständig in Konfrontierung mit Spielweisen erfolgt, die sich in volkskundlichen Rückzugsgebieten bis in die jüngste Zeit erhalten haben. 97 Abbildungen im Anhang erleichtern in ihrer hervorragenden Qualität sehr wesentlich das Verständnis der Materie.

Nach dem Vorbilde des Fauxbourdonbuches seines Lehrers Heinrich Bessler läßt Bachmann dem eigentlichen Buchteil zehn Seiten thesenhafter Formulierungen folgen, die die wesentlichen Ergebnisse zusammenfassen. So wertvoll ein solches Verfahren für den raschen Überblick auch ist, so kann doch nicht übersehen werden, daß diese Sätze manchmal starr und unelastisch wirken. Der Leser sei sehr darauf verwiesen, daß ihr Inhalt im Buche selbst ausreichend begründet und in aufgelockerter Form gegeben wird.

Einige kleine kritische Bemerkungen: Bei der Behandlung des mittelalterlichen Organs sollte man Hinweise auf die Orgel tunlichst vermeiden (S. 71), aus der bautechnisch bedingten Spielweise des damaligen Instruments ergaben sich kaum Impulse für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Die Bildhinweise in den Fußnoten stimmen nicht immer mit den Abbildungen überein, auf S. 130 z. B. ist 77 wohl durch 91, 76 durch 89, 79 durch 94, 83 durch 92 zu ersetzen. Edward Heron-Allen schließlich wäre im Literaturverzeichnis unter H einzureihen, so wie er es selbst in seiner *De Fidiculis Bibliographia* getan hat.

Der 1964 erschienenen ersten Auflage mußte schon 1966 eine zweite nachfolgen. Dies allein beweist, wie sehr der Verfasser mit Themenwahl und den grundsätzlich neuen Arbeitsergebnissen einem dringenden Bedürfnis der Fachwelt entsprochen hat.

Walter Kolneder, Karlsruhe

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

In seinem Buch über die Orgelbauerfamilie Stumm und ihr Werk legt Franz Böskens das Ergebnis langjähriger gründlicher Studien vor. Das vielschichtige Thema wird sorgfältig von allen Seiten beleuchtet. Zunächst verfolgt Böskens die Behandlung des Themas in der älteren Literatur. Es folgt eine eingehende Darstellung der Familiengeschichte: Heimatort, Stammbaum, Zusammenhang der orgelbauenden Glieder. Nach einem weiteren Abschnitt über Werkstatt und Geschäftsführung wird die Entwicklung des spezifisch Stummschen Orgelbaustils durch die Generationen hindurch dargelegt. Im zweiten Teil werden die technischen Gegebenheiten der Stummorgel behandelt: Werkaufbau, Gehäuse, Laden, Pfeifen, Registerwerk, Traktur, Spielschrank, Nebenregister, Windversorgung und Stimmung. Den dritten Teil des Werks bildet ein alphabetisch geordnetes, detailliert kommentiertes Werkverzeichnis. Ausführliche Mensurtafeln und ein reich bedachter Bildteil runden das Ganze ab.

Das älteste orgelbauende Glied der Familie Stumm ist Johann Michael (1683 bis 1747). Bruder von Johann Nikolaus Stumm, der den Familienzweig der späteren Hüttenbesitzer begründete; der Vater der beiden, Schmied Christian Stumm, ist also der Stammvater sowohl der späteren Freiherren von Stumm-Halberg als auch unserer Orgelbaumeister. Johann Michael hatte zunächst das Goldschmiedehandwerk erlernt und galt 1715 als „sehr berühmter Goltschmitt“; obwohl er seit 1722 selbständig Orgelneubauten ausführte, erhielt er noch 1737 in Hottenbach sein Geld „wegen der Orgel“ als „Hr. Goldschmied Stumm zu Sulzbach“. Der Familientradition nach soll er sich als junger Goldschmied „im Elsaß und in der Schweiz umgesehen“ und bei Andreas Silbermann den Orgelbau erlernt haben. Darin kann gewiß ein Kern an Wahrheit stecken; an sich aber läßt sich der Stummsche Stil, der schon bei Johann Michael erstaunlich sicher vorgeprägt ist, ohne weiteres erklären aus dem Schaffen der am Mittelrhein tätigen Meister Konrad Rissen / Boppard, Jean Nollet / Trier (aus Luxemburg) und Jakob Irrlacher / Kirn (aus Österreich). Rissen und Nollet lieferten den Prinzipalchor einschließlich Quinte und Terz, den Weitchor 8' 4' Kornett und die Zungenregister Trompete, Krummhorn und Voxhumana, während Irrlacher die Viola da Gamba, das Salizional,

die Quintadena und das Gemshorn sowie die Reduktion der Mixturenzahl von zwei auf eine beisteuerte. Andreas Silbermann hat demgegenüber die Lagen zu  $2\frac{2}{3}$ ' und  $1\frac{3}{5}$ ' weit gebaut, im Zungenchor die 4'-Lage als Clairon gepflegt, an der Zweizahl der Mixturen festgehalten, im Pedal der Trompete 8' den Vorzug gegeben vor der Posaune 16' (welch letztere von den Stumm bevorzugt wird) und die Mixturen grundlegend anders komponiert als die Stumm, die wiederum die  $1\frac{1}{3}$ '-Lage pflegen, die wir bei Andreas Silbermann vermissen. Wenn also die Begegnung des jungen Johann Michael Stumm mit dem nur fünf Jahre älteren Andreas Silbermann tatsächlich stattgefunden hat — und das dürfte gewiß der Fall gewesen sein —, so war sie nach allem nur allgemeiner Natur.

Nach dem Tode Johann Michaels führten seine Söhne Johann Philipp (1705—1776) und Johann Heinrich (1715?—1788) das Sulzbacher Geschäft weiter, während der Sohn Johann Nikolaus (1706—1779) in Kastellaun einen eigenen Betrieb eröffnete. Johann Philipp und Johann Heinrich waren die „berühmten“ Brüder Stumm. Die orgelbauliche Tradition der Familie wurde bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts hochgehalten; das letzte Werk wurde 1896 erbaut. Man hat den Eindruck, daß eine Künstlerfamilie dem geliebten Beruf entsagt, um sich nicht den Forderungen der Zeit — harte Prinzipale, scharfe Gampen, laute Trompeten — beugen zu müssen.

Mehr oder weniger gut erhalten sind von den dreimanualigen Werken Johann Michaels Karden 1728, Leutesdorf um 1735 (1954 renoviert) und Kirchheimbolanden um 1745 (?), 1936 renoviert; von den zweimanualigen Werken Johann Philipps und Johann Heinrichs Meisenheim (Glan)/Schloßkirche 1764/67, Simmern (Hunsrück)/St. Stephani, renoviert, sowie Neckargemünd um 1777, 1936 restauriert; von Johann Nikolaus Trarbach 1748, 1935 restauriert (zwei Manuale). Im übrigen können von größeren, dreimanualigen Werken der Familie noch genannt werden Koblenz / Liebfrauenkirche 1751, Mannheim / Reformierte Kirche 1761, Saarbrücken / Ludwigskirche 1762, Mainz / St. Ignaz um 1774 und Mannheim / Lutherische Trinitatiskirche 1776/77 (von Johann Philipp und Johann Heinrich Stumm) sowie Frankfurt (Main) / Katharinenkirche 1778, ebenda Dreikönigskirche 1781/83 und Wetz-

lar / Evangelische Stiftskirche 1787 (von Johann Heinrichs Söhnen Franz und Johann Michael II). Im Technischen sind Schleiflade, mechanische Traktur auf Zug und Druck sowie Spanbälge selbstverständlich; im Klanglichen fallen als altertümlich auf der steile Mensurenverlauf sowie die ungebrochene Oktavrepetition.

Neben der Ausführlichkeit und Zuverlässigkeit der mit genauen Quellenangaben versehenen Böskenschen Darstellung fällt als besonderer Vorzug des Buches ins Gewicht, daß das künstlerische Wirken der Stumm nicht isoliert beschrieben, sondern organisch in das orgelbauliche Geschehen am Mittelrhein jener Zeit eingegliedert ist.

Hans Klotz, Köln

Howard Mayer Brown: *Music in the French Secular Theater, 1400—1550*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1963. 338 S.

Derselbe: *Theatrical Chansons of the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*. Cambridge/Mass.: 1963. vii und 188 S., 60 Musikbeispiele.

Howard Browns Arbeit ist von allen, die das Fehlen einer die französische Theater- und Musikgeschichte des 15. und frühen 16. Jahrhunderts verbindenden neueren Untersuchung empfunden und bedauert hatten, mit Freude begrüßt worden. Denn obschon einerseits in allen Sprachen über die Musik dieses Zeitraums geschrieben worden ist und andererseits dem Theater sowohl im Zusammenhang umfangreicher und weitausholender Betrachtungen (Lacroix, Chambers, Petit de Julleville, Cohen u.a.) sowie in spezifische Einzelprobleme behandelnden Untersuchungen (etwa Bapst und Decugis-Reymond über Dekorationen, A. Blunt zur Ikonographie, Jubinal über Bildteppische, Cohen über praktische Aspekte der Inszenierungen, I. Brainard und D. Heartz über Tanz und Choreographie nebst einer Fülle lokalgeschichtlicher Untersuchungen) Aufmerksamkeit gewidmet wurde, fehlte noch immer eine Studie, deren Anliegen es sein würde, die funktionellen Beziehungen zwischen Musik und Theater aufzuzeigen und die Aufführungspraxis der theatralischen Musik darzustellen. Mit dem Erscheinen von Browns Buch liegt nun, wenigstens für Frankreich, eine solche Studie vor, und es darf gleich festgestellt werden, daß sie sowohl in der Zusammenstellung wie in der

geistigen Durchdringung und Bewältigung des reichen Materials kaum etwas zu wünschen übrig läßt.

Die Probleme, denen sich eine solche Untersuchung gegenübersehen, sind nicht klein. Da ist zunächst die Frage der Begrenzung des Projektes. Wie läßt sich der Begriff „weltliches Theater“ im späten Mittelalter fassen und definieren? Dem bewährten Vorbilde Petit de Jullevilles folgend stellt Brown seine Untersuchung auf den Boden der literarischen Analyse. Hier ist es am ehesten möglich, die kürzeren Farcen, Sottien und Monologe sowie die literarisch anspruchsvolleren und längeren Moralitäten von den umfangreichen, großangelegten Mysterien und Mirakelspielen der Zeit ohne allzuviel Gewaltigkeit abzusondern; dies Vorgehen ist um so vertretbarer, als die Hinzunahme der großen geistlichen Spiele für Browns Fragestellung „a great deal of bulk without much new information“ bedeutet hätte (S. 3).

In dem zur Diskussion stehenden Zeitraume haben tausende von Komödienaufführungen stattgefunden, doch besitzen wir weniger als 400 Texte, und diese sind fast nie Regie- oder Rollenbücher sondern Dichtungen, und zwar nicht selten nachträglich aus der Erinnerung einzelner Theaterenthusiasten niedergeschriebene Wiedergaben sehender Stücke. Erhaltene Kontrakte, Statuten der Schauspielergesellschaften, Abrechnungsbücher der Städte und Höfe, Korrespondenzen und kirchliche Edikte vermögen zwar einen Eindruck von der Fülle des Gebotenen zu vermitteln, gehen aber nur selten über Bemerkungen hinaus, daß „une moralité per personnages“ aufgeführt worden sei, oder daß Darsteller für „moralités, farces et autres esbatements“ ein Honorar erhalten haben. Die Notwendigkeit, besonders deftige Farcen zum Zwecke einer Aufführung bei Hofe zu bereinigen (S. 16) oder sie aus technischen Gründen (Mangel an Darstellern, Fehlen der erforderlichen Musiker u. ä.) zu verkürzen, hat das ihrige zur Verunklärung des Bildes beigetragen. Hier weitgehend Ordnung geschaffen, bewertet, geprüft und in der Literatur bestehende Irrtümer beseitigt oder zumindest auf sie hingewiesen zu haben, ist ein echtes Verdienst des Verfassers.

Nachdem die Grenzen des Themas im Großen abgesteckt sind, führt der Autor in die Fülle der Einzelfragen mitten hinein. Im Kapitel *The Plays and the Players*

(S. 5—40) bespricht er Probleme der Chronologie (es gibt im Bereich der zur Diskussion stehenden 150—170 Jahre nur eine Handvoll zuverlässig datierter Quellen), die Formtypen des volkstümlichen Theaters werden umrissen und die Beteiligung der Bürgerschaft an der Planung, Vorbereitung und endlichen Durchführung der städtischen Theateraufführungen wird dargelegt (S. 20ff.). Hier greift Brown auf die *Mystères* und *Miracles* berechtigtermaßen zurück, weil entsprechende detaillierte Angaben zum Mechanismus der Komödieninszenierungen fehlen. Weiter bespricht er die Stellung der Kirche zum Theater, ihre Toleranz auf der einen Seite sowie ihre scharfe Kritik an den Wucherungen beispielsweise der *Fêtes des Fous*, welche vom Klerus mit Hingabe und Talent durch Jahrzehnte regelmäßig abgehalten wurden und aus denen höchst wahrscheinlich eine gute Anzahl der *sermons joyeux* hervorgegangen ist. Von dem vorzüglich durchgeführten Abschnitt über die „play-acting societies“ (S. 26 ff.) über das Universitätstheater mit seiner scharf zeitkritischen Polemik bis zu den schon halb beruflichen Theatergruppen der Landeshauptstadt und ihrer komplizierten gewerkschaftlichen Organisation und Legislatur stellt Brown die Verbindung her zum Berufstheater der Zeit und bespricht in kurzen Zügen die Situation des Berufsschauspielers, wie sie sich im 15. und frühen 16. Jahrhundert in Frankreich präsentiert. Man erfährt u. v. a., daß bis weit in das 16. Jahrhundert hinein dem Schauspieler trotz seiner Gefragtheit bei höfischen, städtischen und bürgerlich-privaten Festlichkeiten noch immer das gleiche soziale Stigma anhaftet, mit welchem der Jongleur des Mittelalters gebrandmarkt war, nur daß Exkommunizierung und Gefängnisstrafe nicht mehr ganz so häufig sind wie in der älteren Epoche.

Im Zusammenhang dieses ganzen inhalts- und aufschlußreichen Kapitels vermißt der Rezensent mit Bedauern einen gelegentlichen Verweis auf die Theaterpraxis im Volkstheater der Grenznachbarn Frankreichs. Viele der humorig stilisierten Komödienfiguren — der betrogene Ehemann, die keifende Hausfrau, der lästerlich zwinkernde Mönch, der Miles gloriosus u. a. m. — sind ja keineswegs ausschließlich der Alleinbesitz der französischen Schaubühnen. Sie begegnen in der italienischen *Commedia dell'Arte* so gut wie im Volkstheater

Deutschlands und Englands, und man hätte gern in den sonst so ausführlichen und gründlichen Anmerkungen ein paar diesbezügliche Hinweise gefunden. In gleicher Weise ruft Browns Behandlung der Organisation der Pariser Justizbeamten und -angestellten (S. 30) dem Leser die sehr ähnliche Situation der Londoner Old Bailey Law Clerks ins Gedächtnis; das Theaterleben der französischen Städte hat östlich des Rheins deutliche Parallelen und gehört, wie die in ganz Europa gepflegten theatralischen Umzüge, in den Zusammenhang eines allgemeinen großen und breiten Stroms der europäischen Theatergeschichte, aus dem man ein einzelnes Land mit seiner spezifischen Tradition zwar herausheben kann und darf, das man aber vielleicht doch nicht gänzlich aus dem größeren historischen Kontext lösen sollte.

Mit dem Kapitel *Music and the Players* (S. 41 ff.) beginnt Brown die Behandlung der vielschichtigen Probleme der Musik im französischen Volkstheater und ihrer Auführungspraxis. Aufgaben der Musiker, die Instrumente und ihre Spieler, instrumentale Musizierformen und -praktiken werden erörtert (hervorgehoben zu werden verdient u. a. die präzise und über das bisher Bekannte entschieden hinausgehende Untersuchung der dramaturgischen Funktion von „pause“ und „sileté“, S. 47 f., 141 ff. u. a. O.); Funktion und Aufgabe des Chors auf und hinter der Bühne, der singende Schauspieler und der schauspielernde Musiker, die begleitete oder unbegleitete, solistisch oder ensemblemäßig gestaltete Vokalmusik vom Marktruf und nährischen Silbengeplapper bis hin zur theatralischen Chanson in ihren mannigfachen Erscheinungsformen werden diskutiert. (Das Kapitel *Chansons in the Theater*, S. 80 ff. wird ergänzt durch einen sorgfältig angelegten Katalog der theatralischen Chansons, ihrer literarischen Quellen und Konkordanzten sowie durch den Beispielband *Theatrical Chansons of the 15th and Early 16th Centuries*); die echte bzw. persiflierte geistliche Musik im Bereiche des Theaters wird behandelt (Kap. V, S. 169 ff.) und Fragen des Bühnentanzes werden aufgeworfen (Kap. IV, S. 140 ff. sowie in zahlreichen anderen Zusammenhängen).

Die Schwierigkeit, mit welcher der Autor bei diesem letztgenannten Gegenstande fertigzuwerden hat, besteht im wesentlichen darin, daß die häufige Erwähnung von Tän-

zen zwar ein sicheres Zeichen für die Beliebtheit choreographischer Einlagen im szenischen Ablauf der Komödien ist, daß die Quellen aber so gut wie gar keine Auskunft über die praktische Ausführung der verschiedenen Tanznummern geben. Nahezu alle in den Komödien erwähnten oder tatsächlich vorkommenden Tänze entstammen dem umfangreichen Repertoire des zeitgenössischen Gesellschaftstanzes: Könige, Engel, Magister und Damen bedienen sich der eleganten Bassesdances und Pavanen; Bauern, Narren, Bediente, Dirnen und anderes niederes Volk vergnügen sich in den volkstümlicheren Branles, Trihory, Morisque etc. Es scheint jedoch recht fraglich, ob diese in ihren Schrittfolgen z. T. seit Generationen festliegenden Paar- und Reihentänze bei der Verpflanzung auf die Volksbühne zu „*figured dances*“, d. i. zu neuen, balletartigen Choreographien umgestaltet worden sind, wie Brown dies verschiedentlich — wenn auch in vorsichtiger Formulierung — nahelegt. Ganz besonders für die Bassedanse, die bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, wo sie noch ein fester Bestandteil der aristokratischen Tanzfeste ist, in den Besitz der Komödianten übergegangen war, läßt sich diese Hypothese schwer halten. Sowohl die gewisse Distanz und Bewunderung, mit der auf die Bassedanse Bezug genommen wird (u. a. Brown S. 156 f.) als auch das Vorhandensein von so weitverbreiteten und beliebten Schlagern wie „*Ma Maitresse*“, „*Filles à marier*“, „*Alles regretz*“, „*Je ne demande*“, „*Le Petit Rouen*“ etc. in den Aufführungen des Volkstheaters legt den Schluß nahe, daß nicht nur die Chansons, sondern auch die ihnen zugehörigen Choreographien (vgl. die Sammlungen von Brüssel, Toulouze, Moderne etc.) auf der Bühne Verwendung fanden. Auch dort, wo Bassesdances ohne eine Textmarke verlangt werden, wie etwa die „*basse dance nouvelle*“ in der *Sottie des coppieurs et lardeurs* darf ganz sicher nicht sofort an „*a kind of stage work, a theatrical dance*“ gedacht werden (Brown S. 157). Bassesdances sind zu keiner Zeit ihrer rund 150 Jahre umfassenden Geschichte Ballette gewesen, sondern waren ausschließlich Gesellschaftstänze, zuerst bei Hofe, dann in den Salons des Patriziats der Städte und endlich in den Tanzhäusern, wo das gemeine Volk versuchte, es in diesen haltungsvollen und ruhig geschrittenen Tänzen den Oberschichten

gleichzutun. Selbstverständlich konnten zu bestimmten illustrativen Zwecken Bassesdances auf die Bühne gebracht werden (Brown hat das mit guten Zitaten im Kapitel *Instrumental Music and Dance Music* belegt); es besteht aber kein Grund, hieraus zu folgern, die ihrem Wesen nach undramatische Bassedanse sei auf einmal zu einem Tanzdrama umgestaltet worden. In der zitierten Sottie weist der Name „*basse dance nouvelle*“ m. E. nur auf eine neuere Variante der Gattung bzw. auf einen spezifischen Tanz dieses Namens hin (die Sammlungen der Zeit verzeichnen mehrere Bassesdances nouvelles, die lediglich choreographisch etwas anspruchsvoller als ihre älteren Vorgängerinnen sind), in deren Besitz eine der handelnden Personen gerade gelangt zu sein scheint und auf die anlässlich des Gespräches verwiesen wird.

In der gleichen Szene wird sodann als Alternative zur *Bassedanse nouvelle* der *Rosti bouilly* erwähnt. Aus dem Gesprächszusammenhang des Farcentextes schließt Brown, es handle sich beim *Rosti bouilly* um „*a sort of dance that was the next thing to a farce*“ (S. 158). Tatsächlich war aber der *Rosti bouilly* keineswegs ein im theatralischen Sinne dramatischer Tanz, sondern ein Gesellschaftstanz wie die Bassedanse auch, nur daß er zu der in Italien beheimateten Gattung des „Ballo“ gehört (und nicht etwa nur „wie ein solcher aussieht“ — Brown S. 158). Ein „*fondamento di proposito*“ hat der *Rosti bouilly* nicht; dieses Schlagwort, mit welchem A. Cornazano in seinem Tanzlehrbuch von 1455 (bzw. 1465) „*gli ballitti*“ charakterisiert (fol. 8<sup>r</sup>/9, NA durch C. Mazzi in *La Bibliofilia* 17, April 1915, p. 1 ff.) bezieht sich ausschließlich auf die beiden einzigen echten Ballette im Bereiche des höfischen Gesellschaftstanzes im Italien des Quattrocento, *La Sobria* und *La Mercanzia* (cf. I. Brainard, *Die Choreographie der Hoftänze* . . ., Diss. Göttingen 1956, S. 188 ff., Rekonstruktionen S. 353 ff.). Der *Rosti bouilly joyeux* jedoch, dessen Melodie vermutlich schon im frühen 15. Jahrhundert aus dem französisch-burgundischen Raum nach Italien importiert worden war und als *Giotoso*, *Rostibolo gioioso* u. ä. in sämtlichen Tanztraktaten der Zeit erscheint, ist eine schlichte, ganz aus dem konventionellen Schrittpertoire gestaltete Choreographie (Brown S. 158 irrig) des lombardischen Tanzmeisters Domenico da Piacenza

und unterscheidet sich von den gleichzeitigen Bassedanze nur darin, daß die Partner einander bei der Ausführung gewisser Figuren loslassen, während sie bei der Bassedanse durchweg angefaßt voranschreiten. Es ist also keineswegs gar so überraschend, daß die Personen der Sottie sowohl die *Bassedanse nouvelle* als auch den *Rosti bouilly* für ihre handfesteren Zwecke nicht brauchbar finden und sich stattdessen für eine Farce entscheiden, die sie zur Aufführung bringen wollen.

Beim *Branle* und bei der *Morisque* dagegen ist eine theatralische Umgestaltung in Browns Sinne weit eher denkbar. Von Hause aus ein beschwingter Volkstanz in Reihenaufstellung ohne festgelegten choreographischen Grundriß, assimilierte der *Branle* schon früh pantomimische Elemente und konnte vorzüglich den verschiedensten dramatischen Situationen angepaßt werden (Brown S. 160 ff.). Bei der *Morisque* liegen die Dinge ähnlich, nur muß hier zwischen dem Tanz dieses Namens und dem Tanzstil klar unterschieden werden. Was im 15. und 16. Jahrhundert als *Moriska*, *Morisque*, *Morris* oder *Maruschkatanz* aufgeführt wurde, war in der Regel ein in sich geschlossenes Tanzdrama, dessen Grundelemente Werbung, Geschicklichkeit bzw. Wehrhaftigkeit und Preisverteilung sind und das in verschiedenen Landschaften auf sehr verschiedene Weise tänzerisch gestaltet worden ist (vgl. die umfangreiche Literatur), sich aber für eine Übernahme in die Volkskomödie naturgemäß kaum eignete.

Von den dramatischen Morisken unterscheidet sich nun aber jener Tanzstil, den der böhmische Edle Löw von Rözmital das „*tantzen auff die haidnisch mainung*“ nennt (*Ritter-, Hof- und Pilgerreise 1465—1467*, S. 170), womit er ein mäßig lebhaftes Tanzen meint, in dem Schritte und Stampfer miteinander alternieren, ohne aber dem Übermut, der akrobatischen Gelenkigkeit und der überpointierten tänzerischen Geste Einlaß zu gewähren, welche die Moriska als Tanzdrama kennzeichnet. Sind für die Ausführung der Letzteren stets mehrere Tänzer nötig, so kann ein einzelner Darsteller sehr wohl im Rahmen einer Theateraufführung einen Tanz im maurischen Stil ausführen, wie dies z. B. Florenze, die Tochter der Herodias, im Passionsspiel von Mons, 1501, tut (Brown S. 47). In den seltenen Fällen, wo die Quellen zum Volkstheater eine Mo-

risque erwähnen, hat man sich demnach wohl eine Tanzeinlage zu denken, die sich durch exotische Gesten und Posituren und eine gewisse Freiheit in der choreographischen Gestaltung von den konventionellen, in ihren Schrittfolgen mehr oder weniger festgelegten Übernahmen aus dem Bereiche des Gesellschaftstanzes der Zeit merklich unterschied.

Es ist bedauerlich, aber auf Grund der Fragestellung seiner Untersuchung berechtigt, daß Brown, der so gerne ein „*rapprochement between the formal theater and the other spectacles of the 15th and 16th centuries*“ aufspüren möchte, gerade die Stellen, wo das Ballett (und evtl. auch die dramatische Morisque) sicher ein vollgültiger Bestandteil der Theateraufführungen waren, nicht eingehender untersucht hat: nämlich die Teufels- und Höllenszenen der Mysterienspiele, die zu einem großen Teil mit Musik (Brown S. 46) und Tanz durchzogen waren. Ob sie nun als böse Geschöpfe der Unterwelt aus ihrem Höllenrachen hervorquellen, ob sie als armselige Unterlegene vor den himmlischen Mächten die Waffen strecken müssen oder als närrische, dem Clown verwandte Dramatis Personae ihre schwächeren Kräfte mit denen der Weisen und Märtyrer vergleichend zu messen suchen, in jedem Falle sind die Teufel ihrem dramatischen Charakter und ihrer tatsächlichen physischen Gelenkigkeit nach die geeigneten Träger echten dramatischen Bühnentanzes, und man hat in ihren Szenen jene originalen Ballettchoreographien zu suchen, die Brown mit so viel Mühe in anderem Zusammenhange aufzuzeigen bestrebt ist.

In dem Beispielband *Theatrical Chansons of the Fifteenth and Sixteenth Centuries* liefert Brown das Anschauungsmaterial und die praktische Ergänzung zum Chanson-Kapitel seines Buches. Der Titel der Anthologie ist insofern ein wenig irreführend, als die 60 zitierten Chansons zwar alle auf beliebten Bühnenschlagern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts beruhen, vermutlich aber nur in seltenen Fällen anlässlich besonders festlicher, reich ausgestatteter Aufführungen tatsächlich als Bühnenmusik im Volkstheater verwendet wurden (Vorwort S. IX). Vielmehr muß man annehmen, daß die Melodien, um die es sich handelt, ursprünglich entweder einstimmig vorgetragen wurden, oder daß die mit der musikalischen Ausschmückung der weltlichen Spiele betrauten Musiker, die

nicht selten des Notenlesens unkundig waren (cf. *Music in the French Theater*, S. 148), einfachere, z. T. improvisierte polyphone Fassungen dieser Chansons zu Gehör brachten.

Worauf es dem Verfasser bei der Zusammenstellung seiner Anthologie ankommt (cf. Vorwort), ist zu zeigen, wie stark die Anregungen waren, welche die Kunstmusik der Zeit aus dem volkstümlichen Melodien-schatz des Theaters empfing und in welcher Weise die namhaftesten Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts diese schlichten *cantus prius facti* zu anspruchsvollen mehrstimmigen Chansons umgestalteten. Die sehr geschickt aus z. T. weit auseinanderliegenden Quellen zusammengetragene Sammlung enthält Beispiele aus allen wichtigen Bereichen der zeitgenössischen Kompositionstechnik, von der c.f.-gebundenen „*double chanson*“ „*Belle tenés / La triquotée*“ und den ähnlich angelegten Trizinen des Mellon Chansonnier, in denen einer strophischen „*chanson rustique*“ ein stilistisch angeglichenes Rondeau übergelegt wurde, über die jüngeren Chansons, in denen die Tenormelodie eingehüllt ist in ein Geflecht von frei hinzukomponierten imitatorischen Außenstimmen, ohne daß ein weiterer Text eingeführt wird (Nr. 15, 25, 35, 47), bis zu dem von Josquin und Willaert bevorzugten Chansontyp, in dem der c.f. in zwei Stimmen kanonisch geführt wird, während neu hinzukomponierte Füllstimmen das musikalische Gewebe verdichten (z. B. Willaerts „*Faulte d'argent*“, Nr. 23, mit Quint-Kanon zwischen Quinta und Sexta Pars oder Bauldewyns „*En douleur*“, Nr. 19, in der Tenor und Quinta Pars im Unisono-Kanon inmitten eines hochgradig imitatorischen Stimmgeflechtes geführt sind). Auf wie verschiedene Weise ein präexistenter Superius in einer mehrstimmigen Chanson verarbeitet werden konnte, demonstriert Brown an Hand der drei mitgeteilten Fassungen von „*Je suis d'Allemagne*“ (Nr. 40, 41, 42); auch die Chansons Nr. 2, 6, 32 u. a. m. gehören zu der Gruppe von Kompositionen, deren Ausgangspunkt ein Oberstimmen-*cantus prius factus* ist.

Die französische Chanson-Tradition ist ebenso wie die niederländische vertreten, Rückgriffe der jüngeren Komponistengeneration auf die Werke älterer Meister werden zitiert (etwa Jannequins Neufassung von Guyards „*M'y levay par ung matin*“, Nr. 52

und 51), und schließlich sind auch einige der berühmtesten ihrer Herkunft nach untheatralischen Chansons musicales beigelegt, die sich bei den Zeitgenossen solcher Beliebtheit erfreuten, daß die Bühnendichter, Marguerite de Navarre, Pierre Gringore u. a., immer wieder in ihren Texten auf sie Bezug nahmen. Das Prinzip der alphabetischen Anordnung der Nummern nach Textmarken ermöglicht einen raschen Vergleich der verschiedenen mehrstimmigen Fassungen der einzelnen Chansons. (Druckfehler am Ende des Inhaltsverzeichnisses: die Namen der Komponisten von Nr. 58 und 59 sind vertauscht worden!)

Trotz, oder eigentlich wegen der unbestreitbaren Meriten der Sammlung ist aufs lebhafteste zu bedauern, daß Brown, dem es ein leichtes gewesen wäre, eine wirklich wissenschaftliche Ausgabe der Chansons vorzulegen, es vorgezogen hat „neither to present a final, scholarly version . . . nor a version ideally suited for performance“, sondern „to take certain liberties in an effort to interpret the rhythmic subtleties of the music“ (Einleitung). Die Verkürzung 1:4 bewirkt durchaus nicht immer die gewünschte Klarheit, und es ist nicht recht einzusehen, warum die originale Schreibweise der Texte nicht konsequent beibehalten worden ist.

In Verbindung mit dem Chanson-Kapitel des Textbandes, in welchem Brown die Quellen, Chronologie, Textbehandlung, Kompositionstechnik und Aufführungspraxis der in der Anthologie zusammengestellten Sätze bespricht, gewährt der Beispielband trotz der erhobenen Einwände einen ausgezeichneten Überblick und Einblick in die Beschaffenheit und das Wesen der bislang noch so gut wie gar nicht ernsthaft durchforschten Gattung der theatralischen Chanson.

Ingrid Brainard, West Newton/Mass.

Renate Brockpähler: Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland. Emsdetten: Verlag Lechte 1964. 394 S. (Die Schaubühne. 62.)

Wer sich eingehender mit der Geschichte der Oper in Deutschland befaßt, der weiß, wie mühsam es ist, sich für den Zeitraum von den Anfängen dieser Gattung bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts einen fundierten Überblick zu verschaffen. Hier eine Lücke zu schließen, ist die Absicht der Verfasserin. 48 Opern-Orte — in den meisten Fällen

identisch mit den Residenzstädten des behandelten Zeitabschnittes (1618—1735) — werden auf ihre „Spielpläne“ hin untersucht. Dabei wurde, wie ausdrücklich betont wird (S. 10), von vornherein auf archivalische Studien verzichtet und ausschließlich die „einschlägige Literatur“ ausgewertet. Diese Verfahrensweise ist in Anbetracht des zu bewältigenden Materials einerseits verständlich, andererseits aber kann durch sie — auch bei der kritischsten Haltung — nicht die Gefahr gebannt werden, Unrichtigkeiten zu tradieren. Allerdings wäre es unmenschlich, hier Vollständigkeit verlangen zu wollen, jedoch wäre vielleicht die eine oder andere Orientierung an Hand von Akten nützlich gewesen. Es ist einleuchtend, daß für die Bearbeitung eines solchen Themas die Musik- und Theatergeschichten nicht ausreichen und darüber hinaus noch die „musikalische und allgemeine Lokalgeschichtsschreibung“ (S. 9) herangezogen werden mußte. Der hier unternommene Versuch einer kritischen Auswertung der Literatur ist höchst verdienstvoll und weitgehend geglückt. So werden u. a. bisher zu Unrecht als Stätte der Barockoper bezeichnete Orte (z. B. Regensburg) (S. 11) eliminiert.

Die Arbeit erhält ihre Gliederung dadurch, daß — der Art eines Nachschlagewerkes entsprechend — die untersuchten Opernorte in alphabetischer Reihenfolge gegeben werden. Dies erleichtert das Auffinden der einzelnen Orte, ermöglicht aber zugleich auch ihre scharfe Abgrenzung gegeneinander. Wo Querverbindungen zwischen den einzelnen Orten bestehen, sind diese durch entsprechende Verweise kenntlich gemacht. Die einzelnen Ortskapitel wiederum gliedern sich in folgende vier Bereiche: A. *Literatur*, B. *Zur Geschichte*, C. *Zur Hofkapelle* und D. *Zur Oper*. Der Umfang der Einzelabschnitte richtet sich naturgemäß nach dem Umfang der vorhandenen Literatur, die Ausführlichkeit nach den darin geleisteten Vorarbeiten. Die Übersichten über den Zustand und die Entwicklung der Hofkapellen bilden, wie auch die kurzen Anmerkungen zur Geschichte, eine willkommene Ergänzung. Besonders dankenswert aber ist die Zusammenstellung der Literatur zu den einzelnen Orten, die, soweit dies der Rezensent feststellen konnte, nahezu lückenlos ist. Bei einigen Orten, wie z. B. Stuttgart, München, Darmstadt etc., also den größeren Residenzen, hätten im Zusammenhang mit der Hofkapelle

und den Kapellmeistern noch Hinweise auf Literatur wie Walther Pfeilsticker, *Neues Württembergisches Dienerbuch*, Stuttgart 1957 (Neuaufgabe in Vorbereitung) oder die Hof- und Staatskalender gegeben werden können.

Ein Verzeichnis der Opernstatistiken, der Nachschlagewerke und der allgemeinen Literatur zur Operngeschichte und insbesondere zur Barockoper (hier wäre unter VIII. *Musik- und Operntheoretiker in der Barockzeit* wohl Sigmund von Birk, *Teutsche Rede-bünd- und Dicht-Kunst* . . ., Nürnberg 1679, noch zu ergänzen) sowie eine chronologische Übersicht über die Neudrucke von Barockopern und eine Übersichts-karte, die die im einzelnen untersuchten Opernstätten verzeichnet, sind Beigaben, auf die man nicht verzichten möchte. Ein umfangreiches Register stellt für den Benutzer eine große Arbeitserleichterung dar.

Von jeder Oper bzw. den opernähnlichen Stücken werden Aufführungsjahr, Titel (Schreibweise mit wenigen Ausnahmen modernisiert), wenn nötig auch Gattungsbezeichnung, Textdichter und Komponist, soweit diese zu ermitteln sind, verzeichnet (S. 13/14), wobei besonders die Kapellmeister auf die Frage hin, inwieweit sie zugleich als Komponisten musikalisch-dramatischer Werke anzusehen sind, überprüft werden. Über diese Zusammenstellung hinaus wären aber detailliertere Angaben, z. B. genaue Aufführungsdaten, Hinweise auf die Ausführenden und die Anlässe der Aufführung etc. wünschenswert gewesen, zumal diese Angaben zum größten Teil ebenfalls der Sekundärliteratur ohne allzugroße Mehrarbeit hätten entnommen werden können.

Die Schwierigkeit, das Material zu bewältigen, bringt naturgemäß gerade für diese frühe Zeit der Oper mit ihren mannigfaltigen Vorformen und Abarten auch Schwierigkeiten hinsichtlich der Abgrenzung gegenüber anderen musikalisch-dramatischen Formen mit sich. Hier nun scheint uns die von der Verfasserin vorgenommene Abgrenzung nicht immer ganz glücklich und auch nicht immer ganz konsequent durchgeführt zu sein. So hätten unseres Erachtens die Schulschauspiele und Jesuitenschauspiele durchaus mitaufgenommen werden sollen, zumal auf die Bedeutung vor allem der letzteren zum Teil als Ersatz für eine fehlende Hofoper ausdrücklich hingewiesen wird (S. 3, Fußnote 7). Jetzt wird

nur auf die entsprechende Literatur verwiesen.

Mit Recht betont die Verfasserin, daß opernähnliche Stücke, wie Ballette, Singballette, Serenata und Cantata, für kleinere Residenzen oft die Bedeutung von „Hofoper“ hatten und daher, im Gegensatz zu den Vorformen und Nebenformen der Oper (z. B. konzert- und oratorienmäßig aufgeführte Opern [S. 7]), auf die nur hingewiesen wird, mit zu berücksichtigen sind (S. 5/6). Hier scheint uns die Trennung besonders schwierig zu sein. So ist z. B. nicht einzusehen, warum, wenn bei Mannheim die „extemporierte Komödie mit musikalischen Intermezzi“ *Le pazzie di (nicht de!) Pantalone* . . . aus dem Jahre 1762 aufgenommen wird, nicht auch die Pantomime von 1747 *L'injustice vengée ou les nocés D'Arlequin avec Colombine* erwähnt wird, zumal in dem Verzeichnis von Düsseldorf sogar ein Roßballett mit Musik aus dem Jahre 1679 erscheint. Es wäre zu überlegen, ob hier eine Aufteilung und Unterscheidung in kleinere und größere Residenzen auch hinsichtlich der Abgrenzung der aufgeführten Werke nicht günstiger und damit einige Probleme zu umgehen gewesen wären.

Eine ähnliche Problematik entsteht hinsichtlich der Epochen-Abgrenzung, d. h. zum Beispiel der Frage, ob nicht das eine oder andere Werk noch der Stilperiode Barock zuzuordnen ist oder nicht. So schließt beispielsweise das Verzeichnis der in Mannheim aufgeführten Opern in Anlehnung an Walter (*Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig 1898) mit der 1742 aufgeführten *Meride* von Giovanni Claudio Pasquini mit der Musik von Carlo Pietro Grua. Diese Operaufführung war zugleich die letzte vor dem Tode Karl Philipps. Wenn nun derselbe Komponist Grua im Jahre 1748 einen Text Metastasio's *La clemenza di Tito* vertont, so mag zwar zutreffen, daß unter Karl Theodor „mit Opern von Komponisten wie Galuppi und Jomelli auf Texte von Metastasio eine neue Stilperiode“ (S. 263) beginnt, es ist aber wohl nicht anzunehmen, daß Gruas Komposition stilistisch sich schon wesentlich von der aus dem Jahre 1742 unterschieden hat. Somit müßte wohl *La clemenza di Tito* noch in dem Verzeichnis erscheinen und dieses erst mit dem genannten Werk abschließen. Mit einem Regierungswechsel muß nicht unbedingt sofort das Ende der einen und der

Beginn einer neuen Stilperiode zusammenfallen.

Daß eine nur auf Sekundärliteratur beruhende Arbeit wie die vorliegende nicht immer Klarheit zu schaffen vermag, auch wenn sie jene noch so kritisch auszuwerten versucht, zeigen folgende Beispiele. In dem Verzeichnis der in München aufgeführten Opern befinden sich 8 Werke mit der Musik von Johann Kaspar Kerll (S. 227/28). Nun ist überliefert, daß Kerll für München 10 Opern geschrieben hat. Ist hier also eine Korrektur vorzunehmen? Ein Verzeichnis der als echt geltenden Opern Kerlls findet sich auch in MGG VII, Sp. 853. Hier werden ebenfalls 10 Werke genannt. Jedoch fehlt die von der Verfasserin für 1662 aufgeführte „*Fedra incoronata*“. Hat dieses Werk demnach als unecht zu gelten? Die mit dem Aufhebungsdatum 1665 bei Brockpähler genannte Oper *L'Amor della patria superiore* . . . verzeichnet MGG erst für das Jahr 1668. Derartige Abweichungen hätten besonderer Erwähnung bedurft.

Für die Verhältnisse in Stuttgart ergibt sich ein ähnliches Bild. Mit Recht sieht die Verfasserin Sittards Buch *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, Stuttgart 1890/91 „wegen seiner Ausführlichkeit noch als Grundlage“ an (S. 350), nimmt aber „*Ergänzungen nach der übrigen Stuttgarter Literatur so wie nach neueren Lexika*“ (S. 354, Fußnote 17) vor. Dieser Pauschalhinweis reicht aber wohl dann nicht aus, wenn z. B. die Aufführung der Oper *Die wiedergefundene Hermione* im Gegensatz zu den Angaben bei Sittard statt in das Jahr 1700 in das Jahr 1699 gelegt wird. Hier sollte ein Hinweis, aufgrund welcher Angaben eine derartige Verschiebung vorgenommen wurde, nicht fehlen (S. 355). Die Angabe, daß für Stuttgart „das Aktenmaterial aus der Zeit von 1705 bis etwa 1750 vernichtet worden ist“ (S. 357), ist wohl in dieser Form nicht ganz korrekt. Zwar ist über die von der Verfasserin genannten Opern hinaus keine weitere aktenmäßig zu belegen, aber zu einigen der genannten Werke existiert durchaus noch Archivmaterial (so u. a. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Oberhofmarschallamtsregistratur, A 21 I). Darin wird beispielsweise das im Jahre 1718 aufgeführte Werk nicht als „*Pastorale*“ (Brockpähler, S. 355), sondern als „*Italien. Opera*“ bezeichnet. Allerdings ist auch hier kein Titel angegeben. Auch zu der

„*Schäffer oder Hirrten Commoedie*“ *Pyramus und Thisbe*, die „zu End des Carnevals“ im Jahre 1726 gespielt werden sollte, findet sich einiges Material. (Es ist wohl als sicher anzunehmen, daß Brescianello, nicht Kusser, auch zu diesem Stück die Musik geschrieben hat. Vgl. Brockpähler, S. 355, Anm. 22).

Daß die Verfasserin auf eine eingehende Erläuterung der Verhältnisse in Wien verzichtet und sich mit dem Verweis auf die einschlägige Literatur, zumal diese überwiegend aus neuerer Zeit stammt, begnügt (S. 380), ist zu bedauern, geschieht aber mit gewissem Recht, da die Materialien in diesem Falle wirklich zu umfangreich gewesen wären. Im ganzen aber ist das vorliegende Buch eine philologisch gute und in höchstem Maße anerkennenswerte Arbeit, die manche widersprüchlichen Aussagen und Mitteilungen der Literatur in mühevoller Kleinarbeit zu klären vermag. Die aufgezeigten kleinen Schwächen sind nicht immer der Verfasserin zuzurechnen, sondern in der Sache selbst begründet. Hier zeigt sich einmal mehr, wie notwendig es ist, bei derartigen Arbeiten die vor allem in der älteren Literatur gemachten Angaben immer wieder einer kritischen Prüfung zu unterziehen.

Für denjenigen aber, der auf dem Gebiet der Oper arbeitet, bedeutet das vorliegende Buch mit seiner übersichtlichen Gliederung und guten Darstellung in jedem Falle eine gute Arbeitsunterlage und eine willkommene Hilfe.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Dag Schjelderup-Ebbe: Edvard Grieg 1858—1867. With Special Reference to the Evolution of His Harmonic Style. Oslo: Universitetsforlaget, London: Allen & Unwin 1964. 363 S. (Institute for Musicology, University of Oslo. 5.)

„Der junge Grieg“ — so könnte das Buch heißen. Es erhellt die entscheidenden Lehr- und Wanderjahre des 15—24jährigen Norwegers, seinen Sturm und Drang als Mensch und Künstler. Das schon vom Thema her Anziehende verstärkt sich durch die Auswertung zahlreicher neuer Quellenfunde: von Briefen und anderen persönlichen Dokumenten, Übungsheften, ungedruckten Frühwerken. Schjelderup-Ebbe, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Oslo, hat das Gesamtbild mit glücklicher Hand abgerundet. Zugleich konnte er eingewurzelte Irrtümer beseitigen, zu denen der

spätere Grieg freilich selbst viel beigetragen hat. Daß der Leipziger Konservatoriumsschüler in trockener, rückständiger Schulzucht seine Eigenart nicht habe entfalten dürfen, ist schon teilweise berichtet worden, konnte nun aber endgültig widerlegt werden. Ebenso die vielberufene Entwicklungswende unter dem Einfluß des etwa gleichaltrigen, schon 1866 gestorbenen Landsmannes Rikard Nordraak — durch Entdeckung der nordischen Volksmusik und in ihr der eigenen Wesensart. Grieg: „*Es fiel mir wie Schuppen von den Augen*“ usw. (Schon zu Lebzeiten Griegs im Riemann-Lexikon zitiert). Schjelderup-Ebbe spricht geradezu von einer Nordraak-Legende, „einer schönen Legende bester romantischer Tradition, bis heute ungeprüft übernommen.“ Er weist nach, daß Grieg vor der Begegnung mit Nordraak, in Kopenhagen 1863, Elemente der norwegischen Volksmusik aufgenommen hat. Ein engerer Austausch mit Nordraak wird erst für den Sommer 1865 belegt. Norwegischen Komponisten und Virtuosen als Sammlern, Bearbeitern und künstlerischen Assimilatoren der klingenden Heimatkunst bereits in der Generation vor Grieg widmet der Verfasser in diesem Zusammenhang ein dankenswertes Sonderkapitel. Da war, allen voran, der gefeierte Violinist Ole Bull (der den Rat gab, Edvard nach Leipzig zu schicken), ferner Tellefsen, L. M. Lindeman und H. Kjerulf. Grieg ist in seiner Kopenhagener Zeit (1863—1865) mit viel nordischer Tonkunst in Berührung gekommen, sowohl älterer Observanz (E. Hartmann und Gade) als auch neuester durch den Konzertverein *Euterpe* als Forum der jungen Komponisten. Die Überzeugung von seiner Berufung zum norwegischen Komponisten in einem sehr weiten kulturellen Sinne kam jedoch — unter durchaus kritischer Einstellung zu dem, was er vorfand — aus ihm selbst.

Zum Biographischen während der Dänemarkjahre, der anschließenden Italienreise und der ersten Osloer Zeit bringt der Verfasser weiterhin eine Fülle von Ergänzungen und neuer Interpretationen, auch das jugendliche Charakterbild wird einbezogen. Das Gewicht der Darstellung verlagert sich jedoch mit dem rasch anwachsenden Schaffen Griegs auf die Werkbetrachtung und innerhalb eingehender Analysen auf die Entwicklung der Harmonieführung. Sonderstudien lagen etwa seit E. Kurth (*Romantische Harmonik* 1920) schon vor, darunter die Dis-

sertationen von W. Bauer, Wien 1931 und K. v. Fischer, Bern 1938, vor allem Schjelderup-Ebbes eigene *Study of Griegs Harmony*, Oslo 1953, diese mit Betonung der Verbindung zum musikalischen Impressionismus (Abdruck zuvor in der Norsk Musikkgranskning, Årbok 1951—1953). Hier hatte der Verfasser aus der Betrachtung des Griegschen Gesamtwerkes schon wichtige Ergebnisse vorgelegt, vor allem Griegs Dauerbemühen um neue Farben vom Harmonischen her verdeutlicht: über das traditionelle Dur und Moll hinaus („Tonartverschleierung“), in ständiger Wechselwirkung mit kirchentonartig-volksmusikalischem Melos. Es galt nun, den Ansätzen dazu im Frühwerk nachzuspüren, dort ihre Chronologie im einzelnen bis zu Debussy-Vorklängen festzustellen. Der Versuch hat sich gelohnt. Schjelderup-Ebbe nennt den jungen Grieg einen der Fortschrittlichsten unter den Harmonikern der 1860er Jahre. Die Verbindungen zum Schaffen der Zeitgenossen und ebenso die Merkmale unabhängigen Eigenwuchses (z. B. das frühe Auftreten eines „Grieg-Motivs“) werden deutlicher. Es fällt auch anderes dabei ab. Wieweit war Grieg wirklich Romantiker, wieweit Realist? Fragen der Wertung sind für das — in der Tat ungleichwertige — künstlerische Werk Griegs bis heute nicht abgeschlossen (vgl. z. B. W. Georgii, *Klaviermusik*, Zürich-Freiburg 1950, S. 493; dagegen W. Kahl, MGG 5, 902). Diesen Fragen weicht Schjelderup-Ebbe auch dort nicht aus, wo Schwaches schwach genannt werden muß.

Auf diesem Wege könnte wohl eine zuverlässige, in allen biographischen Einzelheiten durchgeprüfte Grieg-Darstellung einmal zu erreichen sein. Sie wird nüchterner ausfallen als die Griegbücher der ersten Forschungswelle um 1900. Damals bestand internationaler Bedarf an Lebensbeschreibungen mehr populärer Haltung — als Huldigungen an den noch schaffenden Meister, den Wegbereiter norwegischer Tonkunst in der Welt. Im Kulturumbruch nach 1918 vererbte das „Romantik“, echte und vermeintliche, wurde verdächtig. Auch die Griegforschung belebte sich erst wieder in den 1930er Jahren, vor allem mit der Biographie des Norwegers David Monrad Johansen (Oslo 1934, 1938 auch englisch). Doch auch mit diesem mehrfach neugedruckten Standardwerk hat sich Schjelderup-Ebbe noch sehr genau auseinandersetzen müssen,

wie mit der gesamten, inzwischen wieder weltweit gewordenen Grieg-Literatur. Vielleicht ist zu hoffen, daß der Verfasser vom so glücklich vollendeten Gesamtbild der Jugend Griegs zum Gesamtbild des reifen Meisters fortschreiten wird.

Kurt Stephenson, Bonn

Carl Bär: Mozart. Krankheit — Tod — Begräbnis. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1966. 145 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. 1.) (Auslieferung: Bärenreiter-Verlag.)

Krankheit, Tod und Begräbnis Mozarts sind bereits im Dezember 1791 Gegenstand kolportagehafter Betrachtungen, Vermutungen und Berichte geworden. Was alles schließlich in der Behauptung einer Vergiftung seinen Höhepunkt fand, einer Behauptung, für deren Richtigkeit sich bis in unsere Tage Autoren einsetzen, wobei gelegentlich merkwürdige Argumente und seltsame Motive auftauchen (u. a. Mathilde Ludendorffs Fememordtheorie usw.).

Weit weg von Phantasmen und vom Sensationellen hat der Schweizer Arzt Dr. Carl Bär in sachlicher Prüfung die das Ende Mozarts betreffenden, vornehmlich medizinischen Fakten durchgearbeitet. Er berichtet zunächst eingehend über Mozarts Ärzte (Barisani, Closset, Hunczovsky, von Sallaba) und kommt zu dem Résumé, daß Mozart während seiner Todeskrankheit von zwei der angesehensten und besten Ärzte Wiens betreut worden ist: Closset und von Sallaba, beide Schüler des berühmten Maximilian Stoll (1742—1787), des Hauptvertreters der älteren medizinischen Wiener Schule. Über die theoretischen und klinisch-medizinischen Vorstellungen Stolls wird das Notwendige berichtet, aus dem Möglichkeiten und Grenzen damaliger ärztlicher Tätigkeit deutlich werden.

Danach bespricht Bär die „Quellen“. Es fehlen eigentliche zeitgenössische Aufzeichnungen. Wir sind ausschließlich auf spätere Berichte angewiesen, was die Klärung der Probleme freilich sehr erschwert. In diesem Zusammenhang wird auch kurz auf die angebliche Totenmaske Mozarts eingegangen. Was nun die eigentliche Todeskrankheit, das im Totenbeschauerprotokoll, im Sterberegister der Domkanzlei (5. Dezember 1791) usw. auftauchende „hitzige Frieselfieber“ angeht, so handelt es sich nicht einfach um eine unrichtige Diagnose, sondern um die

Charakterisierung eines für die damalige Erkenntnis wichtigen Teilaspektes seiner Krankheit, nämlich die verschlimmernde Komponente eines rheumatischen Entzündungsfiebers (vgl. dazu auch v. Bókay, den der Autor nicht zitiert). Dabei erscheint fast einzig merkwürdig der verhältnismäßig rasche unglückliche Verlauf der Krankheit. Hierzu gibt Bär zwei Erklärungsansätze.

Es ist denkbar, daß Mozarts Herz einer dauernden Überbeanspruchung ausgesetzt war und daher der Kreislauf der zusätzlichen Belastung durch den Infekt keinen genügenden Widerstand zu leisten imstande war. Es geht nämlich aus den Porträts der Wiener Zeit hervor, daß Mozarts Augen etwas hervortraten (im Sinne des Exophthalmus der Basedow-Kranken; wir sprechen gelegentlich bei nicht voll ausgeprägter Krankheit von einem „basedowoiden“ Menschentyp). Dürfen wir diese Beobachtung ärztlich bewerten, so liegt der Verdacht einer gesteigerten Schilddrüsenfunktion jedenfalls nahe, und dies wiederum würde eine chronische Herzbelastung zur Folge gehabt haben.

Und zum zweiten: die damals viel praktizierten Aderlässe waren nicht nur unzweckmäßig, sondern sogar lebensbedrohend. Diese Aussage müssen wir heute machen, ohne dadurch unsere ärztlichen Vorgänger mit einer moralischen Schuld belasten zu wollen. Jedes therapeutische Konzept geht auch auf epochebedingte allgemeine Vorstellungen vom normalbiologischen und pathologischen Geschehen zurück — selbstverständlich auch das unserer Tage. Und erst in späteren Epochen können einigermaßen die wirklichen Fortschritte und die Fehler einer beliebigen früheren Epoche abgeschätzt werden. Eine Binsenweisheit, gewiß, die man sich aber bei ärztlicher Tätigkeit und ihrer Beurteilung immer wieder klar vorstellen muß. Der Autor wägt diese Dinge mit noblem Gerechtigkeitsbestreben, damit wird dies Kapitel besonders für den ärztlichen Leser eindrucksvoll. Viel ist auch in neuerer Zeit über eine Vergiftung Mozarts geschrieben worden — wir erwähnten es eingangs bereits. Indessen: Vergiftungen durch die meist genannten Quecksilbersalze waren vor 200 Jahren viel besser bekannt und viel häufiger zu beobachten als heute. Das hängt damit zusammen, daß Maria Theresias Leibarzt von Swieten die Behandlung venerischer Krankheiten mit Quecksilbersalzen eingeführt hatte, wobei anfänglich nicht selten

durch Überdosierungen schlimme Folgen eintraten. Nun ist gerade von Sallaba an Vergiftungsproblemen besonders interessiert gewesen und hat sogar die Errichtung eines Lehrstuhles für „*gerichtliche Arzneykunde*“ (Eingabe vom 19. April 1791) in Wien beantragt. Wir können Bär zustimmen, wenn er behauptet, daß Mozarts Ärzte zu jener Zeit daher eine derartige Vergiftung sicher erkannt hätten. Die Vergiftungshypothesen können also praktisch ausgeschlossen werden. Notwendig wäre an dieser Stelle jedoch eine Diskussion des von anderen Autoren angenommenen Nierenleidens gewesen.

Bleiben die gegen Constanze und andere gerichteten Vorwürfe im Zusammenhang mit dem wie es scheint elend lieblosen Begräbnis, welchem Bär ein letztes Kapitel widmet. Aber auch hier zeigt es sich, daß diese in genauer Berücksichtigung der damaligen Bestattungsgebräuche und der dafür bestehenden Anordnungen haltlos sind.

Es ist verständlich, daß die Hinwendung zum allzu frühen Ende Mozarts in jedem Menschen mit Herz eine Kette von Gedanken und Gefühlen auslöst, aus der heraus er nicht nur das Schicksal selbst, sondern auch die damals agierenden Personen (Familie, Freunde, Ärzte usw.) anklagen möchte: mußte das alles so sein, war wirklich nicht zu helfen? Umso wichtiger einmal die Überwindung des Gefühles durch die nüchterne, sachliche Betrachtung, wie sie der Autor erreicht hat. Damit kann sich unsere Klage auf eine andere Ebene heben.

Rudolf Bachmann, Institut für Histologie und experimentelle Biologie der Universität München

Georg Friedrich Händel: Zwölf Concerti Grossi opus 6. Hrsg. von Adolf Hoffmann und Hans Ferdinand Redlich. Kassel etc., Bärenreiter 1961. XIV, 276 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 14). Dazu: Kritischer Bericht von Hans Ferdinand Redlich. Ebda. 1964. 95 S.

Im Jahre 1869 legte Friedrich Chrysander die Concerti grossi opus 6 vor. Inzwischen hat sich die Forschungslage wesentlich gewandelt: zu dem vorwiegend ästhetischen Interesse am Kunstwerk als der Schöpfung eines Genies ist die verstärkte kritische Aufmerksamkeit für die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Werkes getreten, was sich am deutlichsten in den

neuen kritischen Gesamtausgaben auch anderer klassischer Meister zeigt. Wie jene Neuausgaben, so gründet auch die vorliegende Edition auf einer weit breiteren Quellenbasis als alle früheren Ausgaben. Redlichs Kritischer Bericht nennt alle erreichbaren Quellen, darunter die erstmals verwendete Handschrift 264.30.H14 des Fitzwilliam-Museum, Cambridge, welche die im Autograph fehlenden beiden Schlußsätze des 5. Konzerts enthält, ferner die Overture zur Cäcilien-Ode (1739), die eine Vorform der im Autograph ebenfalls fehlenden beiden ersten Sätze desselben Konzertes darstellt. Die Zuziehung des gesamten Quellenmaterials gibt denn auch der neuen Ausgabe dieses vielleicht bedeutendsten Instrumentalwerkes Händels ihren besonderen Wert. Gespannt schlägt man daher den Notenband auf: Würde, nach fast einhundertjähriger Händelforschung, eine neue Edition von dem bekannten Chrysanderschen Text, dem fast alle seither erschienenen Ausgaben folgen, wesentlich abweichen?

In der Tat ist man überrascht, zusätzlich zwei Oboenstimmen zu finden, welche (im Kleinstich) die 1. und 2. Tutti-Violine verstärken, und zwar in den Konzerten Nr. 1, 2, 5 u. 6 — eine unerwartete Farbe im gewohnten Klangbild, das allein vom Streicherklang Corellischer Prägung bestimmt ist. Wie verhält es sich mit der Authentizität dieser Oboenparte? Sie sind enthalten im Autograph (A) sowie in einer nicht-autographen Abschrift davon, die ca. 1744 angefertigt wurde (im Vorwort zum Notenband unter dem Sigel EG, im Kritischen Bericht als D aufgeführt); sie fehlen hingegen in dem von Händel selbst besorgten Erstdruck der Stimmen bei J. Walsh aus dem Jahre 1740 (W<sub>1</sub> bzw. F) sowie in allen weiteren noch zu Händels Lebzeiten oder später erschienenen Ausgaben. (Ich benutze im folgenden die Siglen des Kritischen Berichts: A = Autograph; B, C, D, E = nicht autographe Partituraschriften; F = Händels Erstdruck in Stimmen; G–K = weitere von J. Walsh zwischen 1741 und 1760 verlegte Frühdrucke in Stimmen.)

Der Entscheidung der Herausgeber, die Oboenparte „*selbstverständlich ins Partiturbild einzubeziehen*“ (Vorwort S. X und Kritischer Bericht S. 13), weil sie „*integrierender Bestandteil der ursprünglichen schöpferischen Konzeption Händels*“ seien (Kritischer Bericht S. 18), und weil sie in der

Handschrift D „an prominente Stelle, d. h. ins oberste System der Partitur“ gerückt seien, müssen wir widersprechen: Die Oboenstimmen stehen in A ungewöhnlicherweise in den beiden untersten Systemen der Akkolade; Händel hat sie also nachträglich eingetragen, sie gehören daher offenbar nicht zur ursprünglichen Konzeption. In der Kopie D sind sie dann nicht an „prominente“, sondern vielmehr an ihre normale Stelle, nämlich in das oberste System gerückt — eine Umstellung, die jeder Kopist von sich aus vornimmt. Immerhin: Händels Hinzufügung der Oboenparte zu vier Konzerten im Autograph zeigt, daß er sie — offenbar bei einem bestimmten Anlaß — mit Oboen aufgeführt hat. Nun machen es gerade Redlichs ausgezeichnete Erläuterungen zur Werkgeschichte von op. 6 plausibel, daß Händel die in Frage stehenden vier Konzerte Nr. 1, 2, 5 und 6 im Konzertwinter 1739/40 als Zwischenmusiken zur Cäcilien-Ode und zu einigen dramatischen Oratorien verwendete, welche die Mitwirkung der Oboen verlangen (Kritischer Bericht S. 13 und Vorwort S. VII). Daß Händel dabei die ohnehin vorhandenen Oboen einsetzen wollte, ist nur natürlich: er ließ sie, mit leichten Akkommodationen an ihren Umfang, die beiden Tutti-Violen verstärken. Jener besondere Anlaß spielte indes in die Publikation nicht mehr hinein. Es ist also nicht weiter „unerklärlich“, warum Händel die Oboen im Erstdruck „ausschloß“ (Kritischer Bericht S. 13); unerklärlich wäre es vielmehr, wenn Händel die vier für den genannten besonderen Zweck hergerichteten Konzerte in dieser bearbeiteten Form in die geschlossene Publikation als op. 6 aufgenommen hätte, die sich so offenkundig an das gleichfalls einheitlich instrumentierte opus 6 Corellis und die gleichartigen Werke der Corelli-Schule anschließt. Dennoch: die autographe Eintragung der Oboenpartien in A zeigt, daß sie zur Werkgeschichte von op. 6 gehören; das rechtefertigt zur Genüge ihren Abdruck im Rahmen einer kritischen Ausgabe, und durch den Kleinstich wird auch der akzidentielle Charakter der Oboenstimmen kenntlich gemacht. Nicht gegen deren Abdruck also richten sich unsere Bedenken, wohl aber gegen die Begründung: daß nämlich die Oboenstimmen „integrierender Bestandteil der ursprünglichen schöpferischen Konzeption Händels“ seien und daß ihr Fehlen im Erstdruck F (und in den

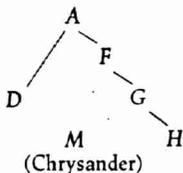
übrigen Publikationen) unerklärlich sei (und wohl, so muß man schließen, eigentlich ein Versehen ist), daß daher „ihre Mitwirkung obligatorisch sein sollte“ (Vorwort S. X), diese Ansicht ist u. E. irreführend. Das Autograph zeigt vielmehr, daß Händel die Oboenstimmen erst nachträglich eingefügt hat (was im übrigen auch aus der Stimmführung hervorgeht, die in den nicht ausgedruckten colla parte-Partien den Umfang der Oboe unterschreitet).

Daß Händel sein opus 6 in der ursprünglichen Streicherbesetzung veröffentlichen wollte, geht eindeutig hervor aus dem von ihm selbst besorgten Druck (F) „in Seven Parts“ (ohne Oboen). Die Oboenparte in den Konzerten 1, 2, 5 und 6 haben mit der Komposition und Publikation der zwölf Konzerte als op. 6 nicht unmittelbar zu tun — hierin vergleichbar etwa der Bachschen Umarbeitung des 1. Satzes aus dem 3. Brandenburgischen Konzert zur Kantaten-Sinfonia BWV 174, die in dieser Form auch niemand im Rahmen des 3. Brandenburgischen Konzerts auführen wird. Will man die Cäcilien-Ode oder andere Händelsche Kantaten oder dramatische Oratorien nach Händels Beispiel mit Zwischenmusiken versehen, so mag man eines der vier Konzerte mit Oboen dazu verwenden, führt man sie aber als Concerti grossi aus op. 6 auf, so sollte man sich an Händels Erstdruck halten und auf die Oboen verzichten.

Ich vermute, daß eine noch eingehendere Prüfung der handschriftlichen Kopien von op. 6 in Partiturform (B, C, E) hier zu weiterer Sicherheit verhelfen könnte. Über diese „frühen Partiturabschriften, denen ein bestimmter, weiter unten näher zu präzisierender Authentizitätsgrad zukommt“ (Kritischer Bericht S. 9), gibt der Kritische Bericht — entgegen der eben zitierten Bemerkung — leider keine weitere Auskunft; mit wenigen Ausnahmen tauchen sie auch in den Einzelnachweisen zu den zwölf Konzerten nicht wieder auf. Sie enthalten keine Oboenparte. Ihre Vorlagen müßten sich anhand gemeinsamer Fehler oder Varianten unschwer ermitteln lassen. Falls sie nicht Spartierungen eines der Stimmendrucke, sondern mittelbare oder unmittelbare Abkömmlinge von A sind, falls sie ferner noch zu Lebzeiten Händels, womöglich mit seinem Wissen kopiert wurden, so weist das Fehlen der Oboenparte in diesen Kopien gleichfalls darauf hin, daß die reine Streicher-

besetzung die von Händel für op. 6 beabsichtigte war.

Es führen uns diese Bemerkungen unmittelbar auf einen weiteren kritischen Punkt der vorliegenden Ausgabe, nämlich auf die unzureichende Bewertung der Quellen. Da das Autograph (A) und der von Händel selbst besorgte Erstdruck (F) erhalten sind, macht sich jener Mangel nicht so sehr im Notentext bemerkbar, wohl aber in Inhalt und Aufbau des Kritischen Berichts, der die in der Überschrift zu Kapitel II gestellte Frage nach dem „Verhältnis der Quellen zueinander“ (S. 12) eigentlich unbeantwortet läßt. So richtig es ist, daß „die Frage, welcher dieser Quellen die überzeugendste Authentizität zukomme, sich nur schwer beantworten läßt“ (S. 13), so wenig befreit doch diese Feststellung von dem Versuch, diese Frage zu lösen. Die Antwort, die zunächst nur die Klärung des Abhängigkeitsverhältnisses, also die Filiation der Quellen geben kann, läßt sich aus Redlichs Einzelnachweisen gewinnen, die sich allerdings im wesentlichen auf die Quellen A, D, F, G und H beschränken; sie sind zahlreich genug, um für diese Quellen folgendes Stemma zu erstellen:



Die Lesartenverzeichnisse ergeben ferner, daß F vielfach bessere und konsequentere Lesarten als A hat: Händel hat diesen Erstdruck selbst überwacht, er ist als authentische Erstausgabe die wertvollste Quelle. Chrysanders Ausgabe (im Kritischen Bericht unter dem Sigel M) ist aus A, F und G kontaminiert, wobei aber F die Grundlage der Edition bildete; I und K (die späteren Walsh-Drucke) sowie L (Samuel Arnolds Ausgabe) dürften an den Zweig F anzuschließen sein. N (Schumanns Ausgabe bei Eulenburg 1906) ist offenbar von Chrysanders Ausgabe abhängig. O, P und Q sind zwar z. T. für die Entstehungsgeschichte sowie zur Ergänzung der in A fehlenden Sätze wertvoll, sie gehören aber nicht in das Stemma von op. 6. Die handschriftlichen Kopien B, C und E werden zwar genannt (S. 9/10), doch tauchen sie weder im Ab-

schnitt über das „Verhältnis der Quellen zueinander“ noch in den Einzelnachweisen (bis auf vereinzelte Ausnahmen) wieder auf, so daß sich über ihre Stellung im obigen Stemma allein aus dem Kritischen Bericht nichts ermitteln läßt. Ist aber ein solches Stemma erst einmal erstellt und durch einige überzeugende Leitfehler oder -varianten begründet, so ergeben sich daraus unmittelbare Konsequenzen für die Bewertung der Quellen. Erst wenn z. B. feststeht, daß B, C und E auf D zurückgehen, brauchen diese Quellen nicht weiter berücksichtigt zu werden, und von den bekannten Quellen ist D dann nicht bloß die „vermutlich“ erste Abschrift von A, sondern tatsächlich als älteste erhaltene Abschrift zu bewerten. Erst auf Grund einer Filiation lassen sich die verschiedenen Quellen nach ihrem Wert unterscheiden: Quellen, die von erhaltenen oder (bei anderen stemmatischen Typen als dem vorliegenden) rekonstruierbaren Vorlagen abhängen, sind für Textherstellung wertlos (wie z. B. die Hs D). Dies gilt ebenso für spätere Ausgaben, von denen bekannt ist, nach welchen Vorlagen sie gearbeitet sind (wie z. B. von Chrysanders Ausgabe), es sei denn, man übernimmt aus ihnen, bei unheilbaren Textstellen, einzelne Konjekturen (was bei der guten Quellenlage von op. 6 aber unnötig ist). Dagegen sind die sogenannten Variantenträger, also jene Quellen, die authentisch sind oder in denen sich authentische Lesarten erhalten haben können, voll zu berücksichtigen, im vorliegenden Falle also F und A, für die Bezifferung des Solo-Violoncells ferner der Druck G aus dem Jahre 1741, der, über A und F hinausgehend, auch in den Solo-Episoden des Violoncell beziffert ist. Eine solche Quellenbewertung würde sich weiter unmittelbar auf die Gestaltung der Lesartenverzeichnisse auswirken: Eine genaue Prüfung der Lesartenverzeichnisse musikalischer Ausgaben zeigt immer wieder, daß an manchen Textstellen wichtige Quellen ungenannt bleiben, daß dafür die Lesarten textkritisch wertloser (d. h. von erhaltenen Vorlagen abhängiger) Quellen genannt werden, daß die Wahl bestimmter Lesarten stilkritisch begründet wird, wo eine Entscheidung nach dem stemmatischen Quellenwert sicherer wäre. Eine textkritisch gewonnene Quellenbewertung dagegen würde die Abweichungen des (oder der) Variantenträger vollzählig aufführen können, würde die Lesartenver-

zeichnungen von den Sondervarianten (oder fortgeschleppten Lesarten) abhängiger Quellen entlasten und stilkritische Entscheidungen oder Konjekturen auf die Fälle beschränken, in denen die Variantenträger gegeneinander stehen, sie würde also die Unsicherheit, welche Lesarten im einzelnen in die Lesartenverzeichnisse aufzunehmen sind und welche nicht, aufheben und von einer mehr oder minder zufälligen zu einer wissenschaftlich begründeten Auswahl der Lesarten führen.

Für jene Unsicherheit seien aus dem vorliegenden Kritischen Bericht zwei Beispiele genannt: Seite 20, Concerto I, Satz 4, Takt 28, Viola: „A: 2. Note richtig cis“ (*Chrysanders Lesart fis' ist unrichtig.*)“ Hier benötigt man allein die Angabe der vom edierten Text abweichenden Lesart F; Fehler oder Varianten, die sich nachweislich erst in der späteren Überlieferungsgeschichte eingeschlichen haben, verdienen keine Berücksichtigung. Seite 19/20, Concerto I, Satz 2, Takt 33, Viola: „M: 2. Note e'. Die sich aus der hier aus A und D adoptierten Lesart fis' ergebende  $\frac{3}{8}$ -Harmonie entspricht zweifellos Händels Harmonie-Empfinden besser beim Auftreten des Themas in Moll als Chrysanders Lesart.“ Hier fehlt unbedingt die Lesart der wichtigsten Quelle F: lautet sie *fis'* (wie A), so ist der Fall klar und es hätte nicht des stilkritischen Arguments bedurft (*Chrysanders Lesart e'* wäre dann ein Sonderfehler). Wenn dagegen F an dieser Stelle *e'* liest, wenn also die beiden Variantenträger (F und A) gegeneinanderstehen und beide Lesarten möglich sind, erst dann ist die stilkritische Entscheidung zulässig. Die Beispiele für unterlassene Nennung wichtiger Quellen, und zwar meist F, für die überflüssige Mitteilung von Lesarten sekundärer Quellen, für die unnötige Absicherung gegen Fehler und Konjekturen späterer Herausgeber, vor allem *Chrysanders*, ließen sich leicht vermehren.

Wichtiger als diese Bedenken gegenüber den textkritischen Grundlagen der vorliegenden Edition und damit des Kritischen Berichtes — Bedenken, die übrigens nicht neu sind und gegenüber den bisherigen Editionen *Beethovenscher Werke* bereits von H. Unverricht vorgebracht worden sind (*Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik*, Musikwissenschaftliche Arbeiten 17, 1960) — wichtiger noch ist die Frage, wie weit sich jene Unsicherheit der

Quellenbewertung im Notentext selbst auswirkt; sie ließe sich selbstverständlich nur durch nochmalige Prüfung der Quellen voll beantworten. Immerhin geht aus *Redlichs* zahlreichen Einzelnachweisen hervor, daß F, der von Händel selbst besorgte Erstdruck, an vielen Stellen bessere oder konsequenterer Lesarten hat als das Autograph A, womit die im Kritischen Bericht S. 13 aufgeworfene Frage, „welcher dieser Quellen die überzeugendste Authentizität zukommt“, im Grunde zugunsten von F entschieden ist. Der edierte Notentext indes basiert offenbar in der Regel auf A. Diese, wie uns scheint unglückliche Höherbewertung von A gegenüber F wirkt sich am offenkundigsten in der bereits erörterten Frage der Oboenbeteiligung aus. Nun sind andererseits die Abweichungen zwischen A und F, soweit sich das aus *Redlichs* Einzelnachweisen sehen läßt, nicht so schwerwiegend, daß sich daraus offenkundige Irrtümer in der Textgestaltung ergeben hätten. Immerhin würde der Notentext bei zutreffender Quellenbewertung von manchen unnötigerweise punktierten Bindebögen, klein- oder kursivgestochenen Vortragszeichen etc. befreit sein, die für den praktischen Benutzer immer eine Last sind, zumal wenn er die zugehörigen Anmerkungen im Kritischen Bericht nur schwer oder gar nicht findet. Ich exemplifiziere am Konzert Nr. 1: in Satz 1 stehen in den Takten 21, 23 und 25 punktierte Bindebögen im Vc. Im Kritischen Bericht findet man, leider nur zu Takt 23, die Bemerkung: „A: Keine Phras.-Bg.“ Zunächst hat diese Bemerkung offensichtlich auch für Takt 21 und 25 zu gelten. Der Benutzer hat nun aus dem Vorwort und den einleitenden Kapiteln zum Kritischen Bericht den Eindruck gewonnen, daß A die zuverlässigste Quelle sei, also wird er jene punktierten Bögen zunächst streichen; dann aber ergibt sich eine offenkundige Diskrepanz zum Bc. in Takt 25, der dort, zusammen mit dem Vc., die gleiche Phrase gebunden zu spielen hat. Eine solche Diskrepanz ist indes unsinnig, kein intelligenter Musiker wird diese Stelle so ausführen. Die Bögen im Vc. Takt 25 müssen also gesetzt werden, was dann per analogiam auch für Takt 21 und 23 zutrifft. Diese Entscheidung hätten die Herausgeber dem Benutzer abnehmen müssen. Sie hätten, mit F, die Bögen durchziehen sollen; dies ist nicht nur musikalisch allein sinnvoll, es entspricht auch eindeutig Händels Absicht, da er die

Bögen in *F* ja ausdrücklich eingefügt hat (was bei der allgemeinen Nachlässigkeit der Zeit hinsichtlich konsequenter Bogensetzung viel schwerer wiegt als das beiläufige Fehlen der Bögen in *A*). Die zitierte Anmerkung im Kritischen Bericht hätte das wissenschaftliche Gewissen der Herausgeber voll entlastet.

Solche dem Benutzer unnötigerweise zugeschobenen Entscheidungen, wie sie sich in punktiertem, kleingestochenem oder kursivem Druck zeigen, sollten auch deswegen auf jene Fälle beschränkt werden, in denen zwei oder mehr nach Quellenwert und Stil gleichrangige Lesarten zur Wahl stehen, weil die typographische Unterscheidung in der Regel für eine eindeutige Wiedergabe der Varianten innerhalb und zwischen den Quellen nicht ausreicht: Zu den allermeisten punktierten Bindebögen z. B. schweigen Kritischer Bericht und Vorwort, man weiß also nicht, in welcher der Quellen sie fehlen bzw. stehen oder ob sie gegen alle Quellen konjiziert sind. Das sicher verständliche Bestreben, die Varianten der Quellen auch im Notentext sichtbar zu machen, führt nur zu größerer Unklarheit. Dies gilt auch von der Generalmaß-Bezifferung. Man hat zwar keinen Anlaß, an ihrer Zuverlässigkeit im ganzen zu zweifeln, nur erlauben eben weder die typographische Unterscheidung noch die Einzelnachweise eine Kontrolle im einzelnen, die doch, z. B. bei eingeklammerten Bezifferungen, möglich sein sollte.

Störend wirkt ferner, daß das Vorwort mit dem Kritischen Bericht nicht ausreichend abgestimmt ist, daß Sätze und ganze Abschnitte des Vorwortes im Kritischen Bericht noch einmal auftauchen, daß im Vorwort andere Hss-Siglen als im Kritischen Bericht verwendet und daß in den Nachweisen zu den einzelnen Konzerten Quellen genannt werden, die in der jeweiligen Kopfzeile, z. T. sogar im generellen Quellenverzeichnis, fehlen.

Über allem sei nicht vergessen, daß die vorliegende Ausgabe sehr viel detaillierter über die Quellenlage informiert als alle bisherigen Editionen. Besonders zu begrüßen ist auch der Abdruck älterer, meist in *A* überlieferter Varianten einzelner Sätze aus op. 6 im Anhang des Notenbandes. An Redlichs eingehenden Erläuterungen zur Werkgeschichte wird niemand, der sich mit Händels opus 6 und seinen Quellen beschäftigt, vorbegehen können. Wenn wir auch meinen, daß sich „grundsätzliche Widersprüche und

Varianten zwischen Autograph, Erstdruck und frühen Partitur-Kopien“ zwar „nicht aus der Welt schaffen“ (Kritischer Bericht S. 13), sich aber doch erklären und für die Erstellung des authentischen Textes verwenden lassen, so sei doch betont, daß uns die diesbezügliche Kritik allein auf Grund der reichhaltigen, im Kritischen Bericht ausgearbeiteten Angaben möglich war.

Klaus Rönna, Bochum

Joseph Haydn: Werke. Reihe XXV. Bd. 5: *L'Infedeltà Delusa*, *Burletta Per Musica In Due Atti*, hrsg. von Dénes Bartha und Jenő Vecsey. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1964. X, 367 S. Dazu: Kritischer Bericht. München-Duisburg 1965. 29 S.

Es wird eine der nachhaltigsten Wirkungen der im Erscheinen begriffenen Haydn-Gesamtausgabe sein, Haydns Opern von denen nunmehr die *Buffa L'Infedeltà delusa* in Partitur vorliegt, wieder ins allgemeine musikalische Bewußtsein zurückgerufen zu haben. Die Namen der Herausgeber — Bartha verdankt man Grundlegendes zu Haydns Wirken als Opernkapellmeister und die Edition von Haydns Briefen und Aufzeichnungen — bürgen für eine mit aller wissenschaftlichen Akribie durchgeführte Revision. Diese Annahme hält, um es gleich vorwegzunehmen, auch näherer Beschäftigung stand. Den Klavierauszug der Oper hat H. C. Robbins Landon einige Jahre früher (1961) herausgegeben. Bedauerlich ist nur, daß hier wissenschaftliche Doppelarbeit geleistet wurde, die sich vielleicht hätte vermeiden lassen.

Einzige in Betracht kommende Quelle der *Infedeltà delusa* ist die autographe Partitur, auf die sich die Edition ausschließlich stützt. Der Aufbewahrungsort des Autographs (Budapest, Nationalbibliothek) geht übrigens im Notenband nur aus der Reproduktion der ersten Notenseite hervor. Der Revisionsbericht nennt keine einzige Partiturabschrift des 18. Jahrhunderts. Die verhältnismäßig einfache Quellenlage, wie sie ähnlich auch für die *Canterina* (JHW, XXV, 2) und *Lo Speciale* (JHW, XXV, 3) gilt, ist bezeichnend für die alles andere als zentrale Stellung von Haydns Operschaffen in seinem Gesamtwerk. Man denke auch an Haydns Replik auf den Ende der 80er Jahre an ihn ergangenen Antrag, für Prag eine Oper zu schreiben (Briefe und Aufzeichnungen, 185).

Eigentümlich berührt der Titel „*Burletta per Musica*“ im Originallibretto der *Infedeltà delusa* als Bezeichnung für eine immerhin ausgewachsene Buffa. Im Florentiner, von Neri vertonten Libretto ist das Stück denn auch „*dramma giocoso*“ betitelt. Von der italienischen Oper her gesehen eher provinziell wirken die verhältnismäßig kurzen Finales.

Über Anlaß und Umstände der beiden Aufführungen in Eszterháza am 26. Juli und am 1. September 1773, zuerst zum Namensstag der Fürstin Eszterházy, dann zum Besuch der Kaiserin Maria Theresia, über die Libretti und den Textdichter Coltellini, ebenso wie über die verschiedenen Fassungen der Ouvertüre gibt das von Bartha gezeichnete Vorwort zum Notenband klare und knappe Auskunft. Die Ouvertüre fehlt im Autograph. Ihre Identifizierung mit der Sinfonia Hob.Ia:1 überzeugt und wird zusätzlich bestätigt durch die autographe Partitur des 2. Satzes (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin), die einen unmittelbar zur Introdution überleitenden Schluß enthält. Eine gewisse Inkonsequenz liegt jedoch darin, daß die Herausgeber diesen Operenschluß nur als Anhang zur dreisätzigen Ouvertüre bringen, zumal der sowieso dubiose dritte Satz der Sinfonia Hob.Ia:1 „*eigentlich nicht zur Oper*“ gehört (Vorwort, VIII, Sp. 2; vgl. in diesem Sinn ausdrücklich auch G. Feder in: *Mf* XIX, 1964, 64). Eine umgekehrte Anordnung mit dem Schlußpresto als Anhang wäre demnach wohl sinnvoller gewesen. Die übliche Bezeichnung „Sinfonia“ hätte man vielleicht beibehalten sollen statt „Ouvertüre“. Nebenbei bemerkt: es wäre nicht unwichtig zu wissen, wann die Benennung „Ouvertura“ sich in der italienischen Oper einbürgert. Im Abkürzungsverzeichnis des Kritischen Berichts vermißt man unter A den Hinweis auf die Quellen zur Ouvertüre.

Stich und Disposition lassen keine Wünsche offen. Eine gewisse Beeinträchtigung des Eindrucks scheint mir nur dadurch gegeben, daß das Partiturbild von runden, eckigen und Winkelklammern geradezu übersät ist. Dies Verfahren, Ergebnisse der Revision auch in den Text hineinzutragen, hat zur Folge, daß völlig fraglose Analogieergänzungen (z. B. Übertragung der Artikulation von V. I auf V. II bei gleichartigem melodisch-rhythmischen Verlauf) oder Ausschreibungen des Collaparte sich von weniger selbstverständlichen Ergänzungen (z. B. in

der Dynamik) nicht abheben und die kritische Aufmerksamkeit im ersten Fall mehr als nötig beansprucht wird. Ein Ausweg böte sich in der zusammenfassenden Registrierung solcher Ergänzungen unter eigenen Rubriken des Lesartenverzeichnisses. Denkbar wäre der Grundsatz, die Philologie im Notenbild nach Möglichkeit nur soweit in Erscheinung treten zu lassen, als es musikalisch von Belang ist. Mit Bedacht haben die Herausgeber die wenigen notwendigen Ergänzungen im Notentext vorgenommen. Lediglich in einem Fall, im Finale Nr. 14, war die Tempobezeichnung hinzuzufügen. Dem Typus dieses 4/4-Allegros entspricht jedoch m. E. mehr die Bezeichnung „Allegro“ als „Allegro di molto“.

Anhand von Nr. 4 seien hier noch am Rande einige konkrete Fragen der Revision berührt, wodurch sich indessen nur Genauigkeit und Zuverlässigkeit bestätigen, mit denen die Herausgeber zu Werke gegangen sind. V. I, T. 6 sind in der Quelle die beiden letzten Noten gebunden. Der Bogen wird unterdrückt, da er an allen Parallelstellen fehlt. Man könnte hier musikalisch sinnvoll auch umgekehrt argumentieren und die Bögen an den Parallelstellen ergänzen. Auch in allen anderen ähnlich gelagerten Fällen blieb vereinzelte Bezeichnung prinzipiell unberücksichtigt. Bei T. 9, 13, 14, 36 (jeweils 2. Viertel der Singstimme) wäre es vielleicht doch sinnvoll gewesen, an den Rhythmus der unisono begleitenden Violinen anzugleichen bzw. im Lesartenverzeichnis darauf hinzuweisen. T. 4 (4. Viertel) bis T. 5 geht die Viola col Basso. Trotzdem steht auf dem 3. Viertel ein Keil, der im Baß fehlt. In T. 29 (Oboe) hätte vielleicht der Bogen analog T. 30 ergänzt werden können. Ein interessanter Fall begegnet T. 62 und T. 70 im Baß. An diesen Parallelstellen divergiert der Baß. Er lautete aber T. 70 ursprünglich ebenso wie in T. 62. Haydn korrigierte jedoch die Stelle, so daß sich eine Divergenz zu T. 62 ergab. Sie bleibt in der Ausgabe bestehen. Wäre es nicht vertretbar, auch in T. 62 die Korrektur von T. 70 zu übernehmen? Unklar ist in der Quelle eine Stelle in Nr. 6 (T. 130, Corni). Daß Corno II die Schlußnote nicht bringt, erscheint mir trotz der ganzen Pause höchst unwahrscheinlich.

Der Kritische Bericht ist übersichtlich angelegt. Unter II sind die Ergebnisse der Revision unter bestimmte Gesichtspunkte

zusammengestellt (Autographe Korrekturen, Schreibversehen, Zu den originalen Vortragszeichen usw.). Es folgen (III) die Lesarten. Die durch diese Aufgliederung vielleicht etwas umständlichere Benützung, wenn man ausgehend von der Partitur u.U. an verschiedenen Stellen des Kritischen Berichts nachschlagen muß, nimmt man gern in Kauf. Doch all dies und was im einzelnen noch an geringfügigen Inkonssequenzen oder Fragen angeführt werden könnte, fällt ernsthaft nicht ins Gewicht gegen die vorbildliche und gediegene Leistung der Editoren und der Editionsleitung. Zur Aufführungsgeschichte und zu den Quellen wäre ergänzend zu den Angaben im Vorwort und Kritischen Bericht noch zu nennen: D. Bartha, *Haydn. Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel 1965, 71) und Bartha-Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister* (Mainz 1960, 389–390, z.T. freilich durch die Edition überholt).

Stefan Kunze, München

The Dublin Virginal Manuscript. Second Edition, corrected, revised, and augmented. Edited by John Ward. Wellesley College 1964. 58 S. (The Wellesley Edition. 3.)

Diese Quellenausgabe ist in Bezug auf Genauigkeit und Verlässlichkeit schlechthin als vorbildlich zu bezeichnen. Selbst der Nichtfachmann wird nach Betrachtung der Einleitung und des Kommentars erkennen müssen, mit welcher Sorgfalt und Geduld hier vorgegangen und welcher Einblick in die weltliche Klaviermusik vor 1600 damit erreicht worden ist.

Die Einleitung bietet eine Beschreibung und einen Abriß der Geschichte des Ms. und seines Besitzers, die in Verbindung mit den vorhandenen Daten von Konkordanzen und der vermutlichen Wirksamkeit des einzig genannten Autors Taylor dem Herausgeber erlauben, das Entstehungsdatum auf etwa 1570 festzulegen. Damit ist eine der frühesten und zugleich die umfanglichste Quelle weltlicher Klaviermusik in England vor 1600 erschlossen. In Verbindung mit den bisher bekannten Mss. Royal Appendix 58, *Mulliner Book* und *My Lady Nevills Book* wird der Zeitraum von 1530–1591 nun besser überschaubar.

Der reiche Kommentar zu fast jedem einzelnen Stück hat keine Mühe gescheut, Konkordanzen aufzuspüren, Literatur zu sichten und Satztechniken zu erläutern. Die weite Verzweigung der Konkordanzen in den

Niederlanden, Frankreich, Italien und England beweist die große Verbreitung solcher Stücke auch im 16. Jahrhundert, die dadurch bedingte Divergenz der Fassungen und die Unmöglichkeit, Anonymi aufzudecken oder Originalfassungen zu fixieren. Bezeichnend, daß die Quelle nur einen Autor nennt. Vor welche Aufgaben sich schon damals Sammler und Schreiber gestellt sahen, bezeugt z. B. die Instrumentalfassung von Nr. 21 in Thomas Woods *Scottish Metrical Psalter*, wo am Ende jedes Parts „correctit“ zugesetzt ist und der Schreiber dann doch zu einer Stelle des Kontratenors vermerken muß „I dout, yf this passage heir is wrong“. Die Freiheit, mit den Fassungen beliebig zu schalten, zeigt sich auch in den vorgenommenen Adaptionen von Texten und Melodien, wie sie aus dem Kommentar zu Nr. 30 erhellt. Wenn manchmal Konkordanzen nicht überzeugend sind, wie zu Nr. 25 die Konkordanz aus Ballets *Lautenbuch* oder die aus Azzaiolos *Villotas*, so liegt das in der Natur der Sache. Die immer wiederholte Abwandlung kann zu völliger Neuschöpfung führen und dem Vergleich mit dem hypothetischen Original nicht mehr standhalten.

Aufmerksam gemacht sei auf die seltenen, frühen Beispiele von sechs zweisätzigen Suiten und auf Nr. 9 als frühestes englisches Beispiel des Romanescabasses. Da fast alle vorkommenden Stücke Tänze sind, sollte in den Variationen von Nr. 9 die Angabe *Gail* (Gaillarde) zu Takt 16 im Titel doch irgendwie erscheinen, vielleicht wie bei Le Roy als *Gaillarde Romanesque*, um so mehr als der Herausgeber selbst die Paarung von je zwei Variationen feststellt und Zweiteilung bei Gaillarden häufig ist. Es scheint nicht zufällig, daß die letzten beiden Variationen nicht gepaart sind, also wohl als Coda gelten, wie sie auch nicht wie die übrigen durch eine Fermate getrennt sind.

Die Titel der Stücke sind mit aller gebotenen Vorsicht aus Konkordanzen erschlossen, im Kommentar erläutert und im Notentext als Zusatz kenntlich gemacht.

Fast überflüssig zu sagen, daß die Übertragung, die die Notenwerte auf die Hälfte reduziert (schwarze Notation auf ein Viertel) — bei Tänzen unerlässlich — kaum Wünsche offen läßt. Die Verzierungen sind original belassen, Akzidentien mit besonderer Überlegung über oder unter den Noten zugesetzt (meist sind sie durch Vorkommen besonders in Zufinstrumentenfassungen gestützt), alle

übrigen Zusätze durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Die Verteilung der Stimmen, die, wie noch lange üblich, oft mehr der Greiffähigkeit der Hand als musikalischer Logik folgt, ist mit gutem Grund original belassen. Man vgl. dazu Nr. 11 und das Faksimile S. XVI. Ref. glaubt übrigens nicht, daß das *c'* Takt 2 von Nr. 11 zu wiederholen ist, auch nicht, daß *d''* Takt 28 von Nr. 2 aus dem Akkord eliminiert werden muß. Solche Stellen und solche Akkordergänzungen erscheinen in Klaviertabulaturen immer wieder. Die Foliozählung des Ms. ist in die Übertragung eingezeichnet. Um nichts auszulassen, folgt dafür der Kommentar der Paginierung der Gesamtquelle (bekanntlich ist das Ms. an das *Dallis-Lute-Book* angebunden), was den Vergleich nicht eben erleichtert. Es hätte dieser großen Quellentreue entsprochen, wenn auch die Taktstriche des Originals, vielleicht punktiert, eingezeichnet worden wären. Möglicherweise ließe sich doch eruieren, weshalb der Schreiber sie ebendort setzt. Sie könnten mehr sein als „*reading aids*“ (S. XIV) und sind vielleicht doch nicht nur „*fitfully*“ (S. XIII) angebracht.

An kleinen Korrekturen seien genannt: Nr. 3, 77 L 8 muß 7 L 8 heißen (Ref. übernimmt die Abkürzungen des Herausgebers). Nr. 11, 7 LB wäre der fehlende Punkt zu ergänzen. Nr. 25, 2 L 2 M soll wohl heißen 2 R 2 A.

Die Stücke selbst sind keineswegs simpel. Man betrachte den dicht gewebten Satz von Nr. 22, das Ausdrucksstreben von Nr. 21, die interessante Rhythmik von Nr. 12, den allenthalben sonoren Klang wie in Nr. 18, bewirkt durch gleichbleibende Vierstimmigkeit. Nr. 30 sei wegen Doppelmanualwirkung erwähnt, die auch manche anderen Stücke zeigen. Loslösung vom Zupfinstrumentensatz ist noch nicht überall erreicht. Sein Einfluß zeigt sich vor allem in der dichten, manchmal schlecht greifbaren Akkordik und im typischen Nachschlagen von Stimmen. Dieser Einfluß liegt viel näher als der der Orgel, wie es auch nicht zufällig ist, daß eben Lautenbücher viele Konkordanzenthalten. Auffallend sind auch die rhythmisch bewegten Schlüsse, die das Begleitmotiv beibehalten. Sie erwecken den Anschein, als ob das Stück immer weitergeführt werden könne, was seitens der Spieler sicher oft geschah. Andererseits kann

auch dieses Stilkriterium noch von der Lautentechnik kommen.

Die erste Ausgabe der Quelle von 1954 war mir nicht zugänglich. So konnte nicht geprüft werden, was „*corrected, revised and augmented*“ ist.

Margarete Reimann, Berlin

### Erwiderung

Im Jahrgang 19 (1966), S. 474–475 der vorliegenden Zeitschrift widmete Paul Mies der durch den Unterzeichneten besorgten Ausgabe der Lieder Mozarts samt dem dazugehörigen Kritischen Bericht (KB) innerhalb der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA) eine dankenswerte Besprechung. Im Sinne einer Klarstellung ist es geboten, einige der in der Besprechung ausgesprochenen Ansichten des Referenten einer Prüfung zu unterziehen.

1. Dem Referenten „*scheint*“ im Liede KV 597, T. 1–2, die Berechtigung einer Übernahme der zwei „*Staccatostriche aus einem Frühdruck im Gegensatz zum Incipit in Mozarts Verzeichnis . . . zweifelhaft*“ zu sein. Dazu ist zunächst zu sagen, daß es sich bei der vom Referenten gemeinten Ausgabe bei Alberti nicht um einen „Frühdruck“, sondern um den Erstdruck handelt (vgl. KB, S. 163, unter D) — eine Unterscheidung, die nicht ohne Bedeutung ist, da die „Frühdrucke“ ja doch oft schon unzuverlässiger als die Erstdrucke sind, so wie sich auch im vorliegenden Fall die fraglichen Striche schon nicht mehr in den „Frühdrucken“ vorfinden (vgl. KB, S. 164, unter F bis K und M bis P). Zu der Übernahme der Striche aus dem Erstdruck anstatt aus Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis sei festgestellt: Einerseits versteht es sich von selbst, daß bei nicht vorhandenem Autograph der Herübernahme aus Mozarts Verzeichnis der Vorrang gebührt, und nach diesem Leitsatz ist in der Ausgabe grundsätzlich ja auch verfahren worden. Andererseits ist aber nicht zu verkennen, daß es sich bei den Incipits in dem Verzeichnisse um lediglich als Gedächtnisstützen dienende, äußerst flüchtig vorgenommene Eintragungen Mozarts handelt, die bei vorhandenem Autograph von diesem häufig, in wesentlichen wie in unbedeutenderen Dingen, abweichen und daher bei nicht vorhandenem Autograph für die Edition nur einen Notbehelf

darstellen und nicht als Glaubensartikel gelten können. Aus diesem Grunde konnte und mußte bei einem so auffallenden und ungewöhnlichen Fall wie dem vorliegendem eine im KB sicherlich überzeugend begründete, wissenschaftlich gerechtfertigte und notwendige Ausnahme von der Schulregel gemacht werden.

Der Meinung des Referenten, der den beiden Strichen (eigentlich: Keilen) die Funktion als Akzente mit dem Hinweis abspricht, „die richtige Betonung ergibt sich beim Singen von selbst“, ist dieses entgegenzuhalten: wohl müssen sich, allgemein gesagt, die Betonungen im Liede des 17. und 18. Jahrhunderts — vor allem noch im Liede Mozarts — weitgehend aus dem (dichterischen und musikalischen) Textsinn ergeben, da damals Betonungszeichen fast durchweg fehlten; wenn aber bei einer so charakteristischen Stelle, über dem musikalisch durch eine aufschlagende Quarte wiedergegebenen Wort „Erwacht“ des hymnisch-pathetischen Liedes KV 597 diese zwei Zeichen erscheinen — im Erstdruck überdies in Gestalt zweier besonders kräftiger Keile —, wäre es geradezu sinnwidrig, dieselben mit dem Referenten (wie sich aus dem Sinn seiner Worte ergibt) als Staccatozeichen und nicht als Betonungskeile ansprechen zu wollen.

2. Im Nachspiel des Liedes KV 596 ist dem Referenten der Wechsel von Staccatopunkten und -strichen „wirklich unerklärbar“. Im Erstdruck bei Alberti findet sich aber dieser Wechsel der Staccatobezeichnungen, und von dieser heranzuziehenden Primärquelle hat die NMA die unterschiedlichen Staccatozeichen übernehmen müssen. Eine Angleichung nach der einen oder anderen Seite, wie sie dem Referenten vorschweben mag, wäre wissenschaftlich nicht vertretbar gewesen. Wohl ohne jeden Zweifel ist anzunehmen, daß der Erstdruck in der unterschiedlichen Wiedergabe der Staccatozeichen der (seit langem verschollenen) Eigenschrift Mozarts gefolgt ist. Im Autograph aber wäre die Verschiedenheit — mit Berufung auf des Referenten eigene Termini (vgl. Die Musikforschung, 11, 1958, S. 441 ff. und 446 f.) — leicht und fügsam aus dem „Schreib-“ oder dem „Ausdrucksfaktor“ der Mozartschen Handschrift zu erklären. — Im übrigen ist im Notenband der Liederausgabe, S. Xf., über die für die Wiedergabe der Staccatozeichen in der NMA verfolgten Grundsätze das Nötige gesagt.

Daß es sich im vorliegenden Liede wie auch im Lied KV 308, T. 29 ff., bei den Staccatostrichen nach den Worten des Referenten „sicherlich nicht um Akzente (handelt)“, ist augenscheinlich, und das Gegenteil ist im KB ja auch nicht behauptet worden. Da diese Fälle wesentlich anders gelagert sind als in KV 597, sind sie auch nicht geeignet, die Bedeutung der beiden Striche (Keile) in KV 597 als Betonungskeile zu entkräften.

3. Zu der Dynamisierung des Liedanfanges von KV 472 bemerkt der Ref.: „Zu der Hinzufügung eines *f*(orte) am Liedanfang von Nr 12 KV 472 sei darauf hingewiesen, daß damals ein Satz, dessen Anfangsdynamik nicht bezeichnet war, *forte* begann (vgl. P. Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, S. 116).“ — Wissenschaftlich vertretbar ist in diesem Fall (wie übrigens auch bei KV 474!) einzig der Hinweis auf eine, die Dynamik betreffende Regel Telemanns (vgl. KB, S. 101 und S. 104): einerseits, da die traktatartige Aussage Telemanns dokumentarischen Wert hat, andererseits, da Telemann Mozart vorangeht (1725) und somit als annähernd zeitgenössisch zu werten ist, und schließlich darum, weil Mozart das kompositorische Schaffen des (frühen) Beethovens unbekannt gewesen sein dürfte. Eine praktische Verwirklichung aber der wie oben wiedergegebenen Aussage des Referenten würde überhaupt undurchführbar sein: beispielsweise würde bei dem dynamisch unbezeichneten Anfang des empfindsam-ariosen Liedes *Die Zufriedenheit* KV 473 das (autographe!) *f*(orte) in T. 5 jeden Sinn verlieren; des weiteren müßten dynamisch durchweg unbezeichnete Lieder durchgehends — oder bis wohin?! — *forte* interpretiert werden, so das Lied zum Weiheakt der *Gesellenreise* KV 468, das coupletartige *Lied der Freiheit* KV 506 oder die „*der Stimmungsliryk Schuberts nahekommende*“ (Abert, II, 403) *Abendempfindung an Laura* KV 523, um nur einige wenige der für den Fall in Frage kommenden Lieder namhaft zu machen. Des Rätsels Lösung ergibt sich aus der Feststellung, daß der Referent das fragliche Zitat in der Besprechung sinnentstellend verkürzt wiedergibt: In der Besprechung verweist er (wie oben mitgeteilt) auf sein — hier richtig zitierendes — Beethoven-Buch, dort aber beruft er sich auf die Einleitung einer heutigen (!) Henle-Ausgabe (*Klassische Klavier-Sonaten*, I, S. 4), deren Herausgeber anläßlich einer Sonate von C. Ph. Em. Bach

die dynamische Anweisung zwar ohne Quellenangabe, aber doch richtig wiedergibt durch den entscheidenden Nachsatz „... und wenn später piano folgt“. Das intakte Zitat aber trifft auf die beiden Lieder KV 472 und KV 474 zu und ist dem Inhalt nach nichts anderes als die im KB für die beiden Lieder sachlich treffend und wissenschaftlich einwandfrei angezogene Dynamik-Regel Telemanns.

4. Problematisch und widersprüchlich erscheint die Stellung des Referenten zur Stilbestimmung des Liedes *Die Alte* KV 517. Vorwegnehmend scheint erneut der Hinweis erforderlich zu sein, daß es sich bei dem Begleitpart des Liedes, geradeso wie bei demjenigen des zwei Tage später komponierten Liedes „*Die Verschweigung*“ KV 518, nur um eine skizzenhafte autographe Niederschrift Mozarts handelt (vgl. Notenband, S. XIV, und KB, S. 123 und S. 124 f.). Wenn der Referent die, einer Erwähnung in der Ausgabe nicht bedürftige, Feststellung trifft, mit der Kennzeichnung „Generalbaßlied“ für die Lieder 1–3 (KV 52, 147 und 148) gegenüber den späteren Liedern sei „zu wenig gesagt“ und „der Unterschied . . . (sei) offenbar durch das benutzte oder beabsichtigte Instrument bedingt“, und wenn der Referent einige Zeilen später bemerkt: „Die Lieder 1–3 haben deutlichen Cembalosatz, die späteren nicht mehr“, so ist damit impliziert, daß der Referent das Lied nicht für ein Generalbaßlied hält. Wiederum einige Zeilen weiter aber neigt er einer anfechtbaren Hypothese von A. Heuß (ZfMw 9, 1926, S. 566–567) zu: Die Auffassung Heuß' vom Stilcharakter des Liedes als dem eines „scharf ausgesprochenen Generalbaßliedes“ und die von Heuß behauptete Absicht Mozarts eines „bewußten“ „Archaisieren“ kommentiert der Referent mit den Worten: „Dem reifen Mozart wäre so etwas bei der sowieso ironisierenden Art des Liedes zuzutrauen.“ Diese Ansicht glaubt der Referent mit der (wissenschaftlich labil formulierten) Bemerkung stützen zu können, daß die Baßführung des Liedes „etwas Ähnlichkeit“ (!) mit den Baßführungen der frühen Generalbaßlieder, d. i. der Lieder 1–3, habe. Wenn wirklich diese „etwas Ähnlichkeit“ vorhanden sein sollte (was aber zu bezweifeln ist), so ist einmal darauf hinzuweisen, daß gewisse Ähnlichkeiten zwischen Musikwerken bestehen können, die inhaltlich und stilistisch sonst nichts miteinander gemein-

sam haben (siehe dazu auch W. Tapperts *Wandernde Melodien*, Leipzig <sup>2</sup>/1890); mithin wird man „etwas Ähnlichkeit“ kaum als Zeugen für eine Stilbestimmung herbeirufen dürfen. Zudem wäre hier noch sehr die Frage, mit welchem der Lieder „1–3“, deren Baßführungen wesentlich voneinander abweichen, die Baßführung des Liedes *Die Alte* Ähnlichkeit haben sollte. Hierzu sei auf eine Feststellung in dem Aufsatz von Heuß (a. a. O., S. 566) hingewiesen, der sicherlich beizupflichten ist: „Auch nicht ein einziges seiner anderen Lieder weist stilistisch irgendwelche Übereinstimmungen mit dem unsrigen auf.“ — Alles in allem muß zugegeben werden, daß die Auffassung vom Generalbaßcharakter des Liedes, so wie es im Notenband der Ausgabe, Seite XIV, geschehen ist, abzulehnen ist und daß auch von einem „Widerspruch Ballins“ (Mies) sicherlich nicht die Rede sein kann.

5. Anläßlich des im Notenband, S. X, dargelegten Behandlungsverfahrens der Fermate in der NMA verweist der Referent auf seinen Aufsatz *The meanings of the corona in Mozart* (Monthly Musical Record 90, 1960, S. 132–138). Mit Ausnahme der dort angeführten Funktion der Fermate als Dehnungszeichen, die in der Liederausgabe zu erwähnen sich wegen der allgemein bekannten Gebräuchlichkeit erübrigte, und mit Ausnahme der aus Quantz' *Versuch* zitierten Bedeutung der Fermate als reines Schlußzeichen (S. 134, die drei letzten Zeilen des Zitates), bei der sich aber die Ausgabe direkt auf Quantz bezogen hat, haben die in dem Aufsatz zur Sprache gebrachten Fakten gerade auf das Lied Mozarts keinerlei Bezug.

6. Die Bemerkung des Referenten, daß bislang nicht bekannt war, „daß Mozart sich mit schottischen Liedmelodien befaßt hat“, ist dahingehend zu modifizieren, daß die Beschäftigung Mozarts mit schottischen Melodien sehr wohl bekannt war (vgl., wie im KB, S. 42, zitiert, Köchel-Einstein, S. 622); unbekannt war nur, daß es sich bei den autographen Niederschriften dieser Lieder um Abschriften Mozarts handelt (vgl. KB, S. 42–43).

7. Wenn der Referent — wie es scheint will, mit einem ironischen Beiklang — meint, der Unterzeichnete sei „gegen übertriebene Auslegungen der Absichten Mozarts . . . oft skeptisch“, und dabei auf die Ablehnung der Abstempelungen des Liedes „Wie un-

glücklich bin ich nit" KV 147 durch Reichert und Moser als „scherzhafte Parodie des Sechzehnjährigen auf den empfindsamen Stil“ (Reichert) oder eine „jungenhaft übermütige Verulkung der modisch empfindsamen Schmach-Arietten“ (Moser) oder gar ein „Juxlied des Sechzehnjährigen wider die Empfindsamkeit“ (Moser) abzielt, so ist dazu zu sagen, daß zunächst über geschmackliche Dinge bekanntlich nicht zu diskutieren ist und daß sich, rein sachlich gesehen, solche Charakterisierungen durch nichts belegen lassen, der Haltung des Liederkomponisten Mozart ganz sicher ferngelegen haben und aus diesen Gründen mit aller Entschiedenheit zurückzuweisen sind.

Ernst August Ballin, Bonn

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Acta Organologica. Band 1. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred Reichling. Berlin: Verlag Mersburger 1967. 155 S., 20 Taf.

Die Tabulaturen aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach. Hrsg. von Hans Joachim Marx. Basel: Bärenreiter-Verlag 1967. XII, 131 S. (Schweizerische Musikdenkmäler. Band 6: Tabulaturen des XVI. Jahrhunderts, Teil 1.)

Antonii Romani Opera. Prodeunt curante F. Alberto Gallo. Bologna: Università degli Studi di Bologna 1965. XVI, 42 S. (Antiquae Musicae Italicae Monumenta Veneta, ohne Bandzählung = Monumenta Veneta Sacra. I.)

Willi Apel: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1967. XVI, 784 S.

Hector Berlioz: New Edition of the Complete Works. Volume 19: Grande Symphonie Funèbre et Triomphale. Edited by Hugh Macdonald. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1967. XXII, 110 S.

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Bibel und Gesangbuch im Zeitalter der Reformation. Ausstellung zur Erin-

nerung an die 95 Thesen Martin Luthers vom Jahre 1517. 1517—1967. (Katalog, hrsg. von Erich Steingraber). 99 S.

Werner Breig: Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1967. VIII, 115 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. III.)

The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762—1787. Edited and with an Introduction and Indexes by Barry S. Brook. New York: Dover Publications, Inc. (1966). LXXXII S. und 888 Sp.

Hans Brüggem: L'Harmonie Gregorinienne et l'Accord final du Deuterus. Sonderdruck aus: Jucunda Laudatio, Venezia 1967, S. 41—70.

Conservato a Roma il più antico clavicembalo tedesco. I. Luisa Cervelli: Presentazione e premessa per un restauro. II. John Henry van der Meer: Contributo alla storia della costruzione dei clavicembali in Germania. Roma: Edizioni Palatino 1967. 8 S.

Dragotin Cvetko: Histoire de la Musique Slovène. Maribor: Maison d'Édition Založba Obzorja 1967. 336 S.

Francesco Durante: Concerti per due Violini, Viola e Basso. Nr. I, II, IV. Partitur. Hrsg. von Erich Doflein. Mainz: B. Schott's Söhne (1966). 23, 32, 22 S.

Hermann Erpf: Form und Struktur in der Musik. Mainz: B. Schott's Söhne (1967). 221 S.

Karl Gustav Fellerer: Klang und Struktur in der abendländischen Musik. Köln—Opladen: Westdeutscher Verlag (1967). 72 S. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften. Heft 141.)

Caroline S. Fruchtmann: Checklist of Vocal Chamber Works by Benedetto Marcello. Detroit: Information Coordinators Inc. 1967. XVI, 37 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 10.)

F. Alberto Gallo: La Teoria della Notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo. Bologna: Tamari Editori 1966. 103 S. (Antiquae Musicae Italicae Subsidia Theorica, ohne Bandzählung.)