

BESPRECHUNGEN

Friedrich Blume: *Syntagma Musicologicum*. Gesammelte Reden und Aufsätze. Hrsg. von Martin Ruhnke. Kassel — Basel — London — Paris — New York: Bärenreiter 1963. 904 S.

Durch zwei Eigenschaften unterscheidet sich die vorliegende Aufsatzsammlung von anderen ihrer Art: durch ihre Geschlossenheit und durch die angefügte Stellungnahme des Verfassers zu den einzelnen Beiträgen. Sie will nicht nur eine Reihung, sondern ein abgerundeter Organismus sein. Zwischen den beiden Eckaufsätzen *Hermann Abert und die Musikwissenschaft* und *Was ist Musik?*, die das Woher des Verfassers und seine Stellungnahme zu dem Wohin umreißen, erstreckt sich, erst in großen geistesgeschichtlichen Epochenübersichten (wobei das Fehlen des erst später erschienenen Romantik-Artikels aus MGG schmerzlich empfunden wird), dann in Artikeln über große Einzelpersonlichkeiten und mit ihnen zusammenhängende Einzelprobleme, ein Abriß der Musikgeschichte von der Renaissance bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Der Schwerpunkt liegt auf Barock und Klassik, den Gebieten, denen Blumes Hauptinteresse seit je gegolten hat. Das bezeugen die frühen Aufsätze *Das Werk des Michael Praetorius, Fortspinnung und Entwicklung* und *Joseph Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten* und andererseits die späten Bach-, Haydn- und Mozart-Aufsätze der fünfziger und sechziger Jahre.

Es ist ein imponierender Überblick über Blumes bisheriges Werk — 34 Aufsätze aus einem Zeitraum von 35 Jahren. Die Auswahl aus der Fülle der in der Bibliographie der Blume-Festschrift angeführten Schriften, die eben unter dem Gesichtspunkt der inhaltlichen Geschlossenheit erfolgte, dürfte dem Herausgeber nicht leicht gefallen sein. Es ist klar, daß der Aufnahme so vieler großer MGG-Artikel (12 unter 34) manche kleineren Aufsätze zum Opfer fallen mußten, die man mit Bedauern vermißt, wie z. B. die Gedenkrede zu Mozarts 150. Todestag und die schönen Aufsätze über Heinrich Schütz (*Heinrich Schütz in den geistigen Strömungen seiner Zeit* und *Heinrich Schütz. Gesetz und Freiheit* aus MuK bzw. DMK); auch eines anregenden Romantik-

Vortrages erinnert sich die Referentin, der gut in den Gesamtrahmen gepaßt hätte. Bedauerlich ist auch, daß alle wissenschaftsgeschichtliche und Organisationsfragen betreffenden Artikel, wie etwa *Bilanz der Musikforschung* und *Zur Lage der deutschen Musikforschung* (beide aus Mf), ausgeklammert sind. In diesem Zusammenhang möchte man den vom Herausgeber im Vorwort geäußerten Wunsch, diesem *Syntagma* möge ein *Tomus secundus* folgen, besonders nachdrücklich unterstützen. Gewiß hätte man sich ferner gefreut, mehr Artikel aus verstreuten Quellen hier vereinigt zu sehen, doch hätte die Erfüllung aller dieser Wünsche die Einheit der Sammlung gefährdet und ihren schon an sich gewichtigen Umfang gesprengt. Daß aber der Herausgeber und Hauptmitarbeiter von MGG in einem so repräsentativen Buch seine wichtigsten Beiträge zu jenem Werk aufgenommen wissen wollte, ist nur allzu verständlich. Sind es doch zum großen Teil gerade diese Artikel, die die Quintessenz von Blumes Forschen und Trachten darstellen.

Einen besonderen Reiz des Bandes bildet das Nachwort des Verfassers, in dem er jeden Beitrag noch einmal von seinem jetzigen Standpunkt aus kritisch unter die Lupe nimmt. Neben den wertvollen Literaturergänzungen, die sie enthalten, zeigen diese Bemerkungen aufs Schönste den ewigen Fluß der Wissenschaft an Hand der bewußt erlebten Weiterentwicklung eines Gelehrten, dessen Schriften zu jeder Zeit Spitzenleistungen gewesen sind. Alles in allem stellt dieses Nachwort ein Stück lebendiger Wissenschaftsgeschichte dar, wie sie mit gleicher Unmittelbarkeit selten anzutreffen ist. Es gewährt einen Blick in die Werkstatt des Forschers und verleiht der Sammlung, zusammen mit ihrem organischen Aufbau, fast den Charakter eines Selbstbekenntnisses. Hierzu haben Verfasser und Herausgeber engstens zusammengearbeitet und gemeinschaftlich mit dem Verlag ein musikwissenschaftliches Standardwerk vorgelegt. Anna Amalie Abert, Kiel

Gestalt und Glaube. Festschrift für Vizepräsident Professor D. Dr. Oskar Söhngen zum 60. Geburtstag am 5. Dezember 1960. Hrsg. von einem Freundes-

kreis. Witten: Luther-Verlag und Berlin: Verlag Merseburger 1960. 252 S.

Man möchte den reichen, bunten Strauß solcher Festgabe gerne in seinen einzelnen Blüten betrachten. Das ergäbe jedoch zwangsläufig eine eigene, teils zustimmende, teils kritische Monographie. So bleibt, bei gebotener Kürze, nur die Lösung, ein Wort zum Jubilar selbst (er ist ja schließlich der Anlaß dieses Sammelbandes) und zu der Festgabe im ganzen zu sagen. Wer Oskar Söhngens Arbeit noch nicht kennen würde, müßte die im Buch zu findende Bibliographie zuerst lesen, um einen Eindruck zu bekommen von der Reichweite und Bedeutung seines forschenden, darstellenden, zusammenfassenden Lebenswerkes in Theologie, Hymnologie, Kirchenmusik, Liturgik, kirchlicher Kunst, Homiletik und kirchenleitender Weisung. Er zählt zu den ganz wenigen Forschern und Autoren, die, entgegen der sterilen wissenschaftlichen Spezialisierung, unbeirrt die Mitte von Christentum, Kirche und Gottesdienst im Auge behalten: das Evangelium mit seiner Vielfalt charismatischer Wirkungen. Daher der große Radius seiner Bücher und Beiträge zu den verschiedensten Problemen, exakt fundiert im einzelnen, überzeugend geformt im ganzen. Glaube und Gestalt — ihr Verhältnis, ihre unzertrennliche Einheit durchwalten als beständige Frage, als immer neuer Versuch der Zusammenschau die wissenschaftlichen wie die praktischen Entwürfe von Oskar Söhngen. Denn Glaube ohne Gestalt ist wesenlos; Gestalt ohne Glaube wurzellos. Tradition und Wagnis zu verbinden (auf dem schwierigen Feld des Kirchenbaus), Geschichte und Gegenwart zusammenzuhalten (in den widersprechenden Tendenzen zeitgenössischer Komposition), Erbe und Aufgabe wahrzunehmen (im Versuch lebendiger Gottesdienstordnung) — in diesen großen Bahnen bewegt sich die Arbeit des Jubilars. Und das einzig Bedauernde ist hierbei, daß das fruchtbare und zukunftsfruchtige Opus Söhngens gerade bei denen am wenigsten zur Kenntnis genommen wird, denen es am meisten dienen könnte: den Pfarrern im Amt. Der Grund liegt in der schwindenden Allgemeinbildung und in der zunehmenden musikalischen Unbildung der Theologen. Sie wissen in diesen Gebieten wenig, können praktisch-künstlerisch allermeist nichts — und

wollen dem Kantor wie dem Kirchenbaumeister in alles hineinreden.

Demgegenüber muß man beobachten, welche Fülle von Anregungen, welche rege Austausch sich kundtut, von den verschiedensten Seiten her, in diesem Werk: der Historiker, der Systematiker, der Seelsorger, der Komponist, der Dichter, der Musikschriftsteller, der Architekt — sie alle wußten sich, in der Person und im Lebenswerk Söhngens, aufgerufen zu einem Colloquium und Symposion von Niveau und Qualität. Es strahlt also aus und es fordert auf zur geistigen Kommunikation, wenn einer verstanden hat, daß das Wort schafft und daß „alle Dinge durch dasselbe gemacht sind“.

Das heißt nicht, daß pauschale Zustimmung erteilt würde zu allen Beiträgen; es heißt aber, daß alle Beiträge auf ein General-Thema bezogen sind, das große Bedeutung hat. Die anmutigen Sonderdedikationen in Bild und Ton (J. Hegenbart, J. Klepper-Faksimile, S. Stehmann-Faksimile; F. Steins Reger-Erinnerung; S. Borris' Liedvertonung und E. Peppings humoriger Kanon) sind eine Sache für sich. Neben den förderlichen historischen Arbeiten (W. Nagel: *Das liturgische Werk Johann Bugenhagens in seiner Gegenwartsbedeutung*; Chr. Mahrenholz: *Auswahl und Einordnung der Katechismuslieder in den Wittenberger Gesangbüchern seit 1529*; R. Elvers: *Verzeichnis der von Mendelssohn herausgegebenen Werke Bachs*) stehen Untersuchungen von Grundsatzproblemen (R. Hermann: *Zur Frage der Reichweite des Offenbarungsbegriffs*; Kl. Heeroma: *Die Sprache der Kirche*; A. Müller-Armack: *Mensch, Geist und Geschichte. Gedanken zu einer anthropologischen Geschichtswissenschaft*; H. G. Schönian: *Das kirchenmusikalische Aufbauwerk*; A. D. Müller: *Musik und Trinität. Die eschatologische Vollen- dung, Wiedergeburt und Heiligung der Musik*; W. Wiora: *Zur Systematik und Geschichte religiöser Musik*; St. Hirzel: *Ketzereien zum Thema Kirchenbau*), die mit mehr oder weniger schlüssiger Argumentation gefertigt sind, wohl auch Rückfragen auslösen müssen. Wie kann man sich (H. W. Zimmermann: *Was ist neue Musik? Zur Kritik der Kriterien*) ernstlich auf die musikalisch-künstlerische Ästhetik eines solchen musikalischen Baunausen wie G. F. Hegel (der unter Tübin-

ger Stiftern nie viel gegolten hat) einlassen? Wie kann man (K. Ihlenfeld: *Das Märchen und die Brüder*) noch und wieder meinen, im Zeichen kritischer Formgeschichte sei in der gegenwärtigen Epoche, „deren Kennzeichen die Herrschaft des kritisch-verständigen Denkens über alles Leben ist“ (?), etwa kein Sinn für das Wunder und die tiefe Wahrheit des Märchens mehr vorhanden? Als ob das Märchen wirklich „den Kindern leichter zugänglich, tiefer vertraut“ wäre „als den Erwachsenen“! Es hat nur seinen Wirkungsbereich gewechselt. Ahnungslose Theorien. Wie kann man (in dem ansonsten vorzüglichen Aufsatz von W. Oehlmann: *Gottesvorstellung und Gottesgegenwart in der modernen Musik*) Immanenz und Transzendenz so konventionell definieren und es Strawinskys Musik glauben, daß sie „jedes irrationale Moment ausschließt“? Das liegt ja schließlich bei den Hörern, ob sie darin ein Irrationales wahrnehmen oder nicht! Bei den dezidierten „christlichen“ Komponisten begegnet uns das viel weniger, obwohl sie es so selbstverständlich in Anspruch zu nehmen gewohnt sind. Kurzum: Die Fragen fangen, auch bei diesen Beiträgen, häufig da an, wo die Autoren aufhörten. Wie überhaupt das wichtigste, durch den Titel selbst erweckte Problem kaum angerührt, geschweige denn ausge tragen wird: Ob Gestalt nicht auch zum Widerpart des Glaubens werden könnte, weil sie des Glaubens Freiheit so leicht überwältigt durch die Eigenmacht des Sichtbaren? Manfred Mezger, Mainz

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie VI, 1961, herausgegeben von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1962. 276 S.

Den Hauptbeitrag dieses Bandes verfaßte K. Onasch. Sein Thema ist der *Funktionalismus der orthodoxen Liturgie*, deren Eigentümlichkeiten und theologische Fundierung immer noch zu wenig bekannt sind (vgl. dazu auch Musik des Ostens 2, 1963, S. 7 ff.). Der Autor informiert über viele kultische Handlungen in der griechischen Messe, er wertet die neuesten Forschungsergebnisse zu deren Geschichte und Entwicklung mit Umsicht aus und übt sachliche Kritik an der spekulativ-rationalistischen Überformung, vorgeblichen „Mystik“ und

anderes mehr. Auf diese von ökumenischem Geist mitbestimmte Studie folgt ein weiterer, spezieller Aufsatz zu einem liturgischen Problem, nämlich der Abschluß eines im JbLH 1958/59 bereits begonnenen Rekonstruktionsversuchs der Ostermesse in und um Wittenberg nach 1523 von A. Boës, in welchem erstmals der *Ordo canticorum cum Te deum laudamus* von J. Jonas veröffentlicht wird.

Einzigiger Hauptbeitrag zur Hymnologie ist ein Vortrag von K. Ameln über den gegenwärtigen Stand und die vordringlichen Aufgaben der hymnologischen Forschung. Dessen Abdruck ist besonders zu begrüßen, informiert er doch nicht nur darüber, daß es Ansätze zur Entwicklung dieses Teilgebietes liturgischer Forschung bereits seit den Tagen der Reformation gibt, sondern stellt er doch vor allem auch in einer Liste von acht Hauptpunkten die wichtigsten Arbeitsprobleme heraus, zu deren Bewältigung die derzeit vorherrschende Form der Miscelle allerdings nicht ausreichen dürfte. Hervorgehoben zu werden verdient, daß außer einer gründlichen Erforschung der gegenwärtig wenig beachteten Quellen des 19. Jahrhunderts insonderheit eine Klärung darüber anzustreben ist, was die wesentlichen und kennzeichnenden Merkmale eines Kirchenliedes sind. Noch ist nämlich nicht definitiv der Unterschied zum religiösen Gesang, der z. B. im Mittelalter nur vor der Kirchentüre erklingen durfte, oder zum geistlichen Hauslied bestimmt. Zudem fehlt ein Typenkatalog der zu den anerkannten Kirchenliedern gehörenden Melodien, der zweckmäßigerweise in Form von synoptischen Melodietafeln zu erstellen wäre.

Wie dringend notwendig insbesondere die Erarbeitung einer derartigen Arbeitsunterlage ist, macht die Lektüre mancher der in diesem Bande abgedruckten Miscellen deutlich. Z. B. beschreibt K. Ameln in einer viel Neues enthaltenden Monographie das Lied „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“; auf S. 105 f. stellt er die Frage, wer die Weise Zahn Nr. 4431 geschaffen hat und anhand welches Modells dies wohl geschehen sei. Ameln meint, es müsse dem Komponisten die Melodie von „*Begirlich in dem hertzen min*“ bekannt gewesen sein, die allerdings bereits 1410 (!) zufällig und singular in die Hs. Darmstadt 2225 eingetragen wurde. Nur das Gerüst der ersten beiden Zeilen stimmt überein, dieses jedoch

läßt sich abgewandelt auch in vielen anderen mittelalterlichen Liedweisen nachweisen (vgl. z. B. die Melodietafel in Salmen, *Der fahrende Musiker*, 1960, S. 203 f.), so daß hier nicht die Anlehnung an eine individuelle Melodie vorgelegen haben wird, sondern nur die Variierung eines typischen und allgemein geläufigen Modells. Erst eine vollständige Erfassung der gesamten Liedüberlieferung in systematischer Ordnung kann somit die rechte Arbeitsbasis abgeben für eine Vielzahl ähnlicher Fragen.

Auch die Miszelle von M. Jenny über die beiden Weisen zu Luthers Vaterunser-Lied macht dies offenkundig, von denen zumindest die ältere ohne sonderliche Eigentümlichkeiten ebenfalls ein im 16. Jahrhundert weit verbreitetes Melodiemodell repräsentiert. W. Lipphardt klärt die Geschichte des „*Laus tibi Christe*“ — „*Ach du armer Judas*“, U. Aarburg legt einen Interpretationsversuch zu dem oben genannten Lied „*Begirlich in dem Herzen min*“ vor, den der Rezensent in einer vorbereiteten GA der verstreuten Liedaufzeichnungen aus dem 15. Jahrhundert ausführlich kommentieren wird. W. Braun, S. Fornacion, E. Schmidt, M. Frost teilen neue Quellen zur Hymnologie mit. W. Metzger interpretiert den Vers „*Zwingt die Saiten in Cythara*“, indem er das Verbum „*zwingen*“ versteht als „*stimmen*“. Mehr als 100 Seiten füllen ausführliche und dankenswert gründlich erarbeitete Literaturberichte. Walter Salmen, Saarbrücken

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie VII, 1963. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1963. XVI, 358 S., 21 Abb.

Im vorliegenden Band des Jahrbuches sind die Gewichte zwischen beiden Disziplinen nicht ganz gleichmäßig verteilt. Das *Geleitwort* der Herausgeber weist auf den Umfang — fast ein Drittel des Bandes — hin, zu dem der unter K. F. Müllers Gesamtedaktion stehende *Literaturbericht zur Liturgik* durch zum Teil ausführliche Referate anwuchs. Amelns *Literaturbericht zur Hymnologie* erscheint dagegen durch Knappheit ausgezeichnet; seine kritische Würdigung der Dissertation J. Overaths über Kasper Ulenbergs Liedpsalter bietet Ameln gesondert unter den Miszellen. Für beide Forschungszweige treten ergänzend Berichte

über fremdsprachige Literatur aus je vier Ländern hinzu, und die internationale Zusammenarbeit der Hymnologen wird zusätzlich an H. Kümmerlings Bericht über die Tagung in Bossey (1962) sichtbar.

Die Liturgik ist weiter durch zwei größere Aufsätze von F. Schulz (*Die Vorbereitung zum Abendmahl in der Kirchenordnung der Kurpfalz von 1563*) und W. Schanze (*Die Sprache der Liturgie*) vertreten. G. Kretschmar führt seine *Neuen Arbeiten zur Geschichte des Ostergottesdienstes* mit der Studie über *Die Einführung des Sanctus in die lateinische Meßliturgie* fort. Die übrigen kleinen Beiträge verhalten sich eher referierend. B. Klaus schreibt über *Die Fränkischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts* (Sehling Bd. XI, 1), K. F. Müller über *Die Agende für Evangelisch-Lutherische Kirchen und Gemeinden*, Bd. II, H. Goltzen über *Die Eucharistische Feier* (nach der Agende von K. B. Ritter) und über *Beginnende römisch-katholische Liturgiereform*.

Demgegenüber werden in den Beiträgen zur Hymnologie, über die allein hier berichtet werden kann, durchweg neue Ergebnisse, gestützt auf unbekannte oder unausgewertete Quellen, vorgelegt. An erster Stelle ist Ameln zu nennen, der unter der Überschrift *Ein Kantorenbuch aus Pommern* ein von ihm erworbenes Ms. beschreibt und dessen Inhalt nebst Nachweisen verzeichnet. Die Hs. enthält liturgische Gesänge, Cantionen, Hymnen, Kirchenlieder, mehrstimmige Sätze — anfangs vornehmlich zum Ordinarium, sodann zur pars hiemalis des Kirchenjahres gehörig. Die Quelle bietet keine Angaben über Schreiber, Verwendung, Ort oder Zeit ihrer Entstehung. Das Wasserzeichenpaar weist nach Danzig, ein späterer Besitzervermerk (M. Schmöllentin, 1669) nach Pommern. Im Einband fand sich u. a. ein Brief vom 20. 2. 1623 von einem Kösliner an einen Kolberger Bürger. Aber in dem Band stehen neben lateinischen nur hochdeutsche Texte, während doch im pommerschen Gottesdienst das Niederdeutsche vorherrschte. Zudem bietet die Hs. neben mitteldeutschem oder sonst nicht belegbarem Gut nur in der pommerschen Agende fehlende oder von ihr abweichende Gesänge. Ameln folgert, die Hs. sei in ihrer spezifischen Mischung ein Kantorenbuch, angelegt von einem des Plattdeutschen unkundigen, zugewanderten Musiker. Sie könne dem In-

halt nach frühestens gegen 1590 entstanden sein; da sie aber Ende der 1620er Jahre gebunden und zuvor kaum lange ungebunden benutzt worden sei, sei ihre Entstehung auf 1610–1625 einzugrenzen. Unter den pommerschen Kirchenmusikern sei darum J. Stecher aus Hartenstein (1612–1646 Kantor in Köslin) primär als Verfasser in Betracht zu ziehen. — Diese Schlüsse erscheinen freilich nicht ganz zwingend. Abgesehen davon, daß jener aus Köslin nach Kolberg gerichtete Brief nicht zu einem Kösliner Band gehören muß, muß auch der derzeitige Einband nicht der erste gewesen sein, also auch nicht zur Eingrenzung eines terminus ante quem non für die Entstehung der Hs. herangezogen werden. Wenn Einband und späterer Besitzervermerk — nicht so das Papier — nach Pommern deuten, spricht das nicht notwendig für Anlage und Gebrauch der Hs. selbst in Pommern, und von pommerischer Lokalmusikgeschichte wissen wir besonders in der jetzigen Quellenlage kaum genug zu bestimmter Zuweisung. So wäre die problematische Zusammensetzung im Verhältnis zur pommerschen Agende vielleicht anders zu interpretieren. Sonst bliebe doch schwer begreiflich, wie ein von wo auch immer zugewandter Amtsträger in Pommern nicht eine Zeile der ihn täglich umgebenden niederdeutschen Amtssprache geschrieben haben sollte. Diese Überlegungen mindern natürlich keineswegs den Wert von Amelns Beschreibung der interessanten Quelle.

Die zwölf kleinen Beiträge zur Hymnologie befassen sich vorzugsweise mit einzelnen Liedern und Gesangbüchern. Ameln gibt P. Ebers „*Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*“ nach dem mutmaßlichen Erstdruck (wohl Wittenberg 1562) wieder; dieser Einblattdruck fiel zwar dem Krieg zum Opfer, eine Fotokopie befindet sich aber im Besitz von A. Boës, der schon einmal 1938 auf die Quelle hinwies. Durch sie lösen sich mehrere Fragen, u. a. wird 1560 als Entstehungsjahr der Dichtung angegeben, und Anordnung und Tonangaben zeigen die von Eber gewollte Einteilung in 8 sechs- oder aber 12 vierzeilige Strophen, was für die auffällig freizügige Verwendung des Liedes in der Figuralmusik wichtig ist (vgl. z. B. die Choralkantaten S. Knüpfers in UUB 57: 4/5 oder G. Österreichs in DStB Mus. Ms. autogr. 2, Nr. 10). L. Wolff (*Zu Luthers Lied „Nun freut euch, lieben Christen*

gmein“) hält den Text entgegen H. J. Moser für Luthers „*unabhängige, freie Schöpfung*“ (102). E. Sommer behandelt *Johann Matthäus Meyfart und sein Lied „Jerusalem, du hochgebaute Stadt*“ (Coburg 1626), dessen Melodie (Erfurt 1663) vorerst als originale Erfindung — vielleicht M. Francks — zu werten sei. J. Heinrich und S. Fornacion (*Nachmals „Es ist ein Ros entsprungen*“) weisen nach, daß die neueren Zusatzstrophen dieses Liedes von Fr. Layriz (1844) stammen. Zur Weise von „*In dich hab ich gehoffet, Herr*“ eruierte M. Jenny, daß die bis ins 15. Jahrhundert verfolgbare Melodie im evangelischen Kirchengesang erstmals in einem Konstanzer Gesangbuch (Zürich um 1552) erschien (in Verbindung mit Reusners Text dann seit Straßburg 1560). Die beigezeichnete Initiale O. S. bedeutet nach dem Register von 1560/65 „*Otmarus Staluus*“, was Jenny mit A. Thürlings für verdruckt hält statt „*Otmarus Fulvus*“ = O. Rot, dessen Biographie anschließend H. Fast aufhellt (*Der Täufer Othmar Rot von St. Gallen*).

Jenny greift außerdem die Fragen um *Das erste offizielle Zürcher Gesangbuch von 1598* auf, mit dem Ziel einer „*Ehrenrettung*“ des Redaktors, des „*versierten Hymnologen*“ R. Egli (133). W. Lipphardt beschreibt *Die älteste Ausgabe von Beuttners Gesangbuch*, Graz 1602, kündigt weitere Studien und eine Faksimileausgabe der von ihm gefundenen, bisher nur in 7. Auflage (1660) greifbaren Quelle an, zeigt aber schon, wie in der Steiermark um 1600 kaum neuere katholische, eher aber evangelische Lieder als bekannt voraussetzen waren (149). K. Gschwend betrachtet *Das Rheinfelsische Gesangbuch zu St. Goar, Augsburg 1666* als Werk des konvertierten Landgrafen Ernst von Hessen-Rheinfels, dessen Liedauswahl wie seine *Reflexiones* die Bemühung um „*eine feste Brücke zwischen dem kath. und ev. Kld.*“ belegen (172). W. Reckziegel (*Das Gesangbuch von J. Eichorn d. Ä. zu Frankfurt/Oder*) verfolgt nicht nur eine lokale Tradition; es gelingt ihm auch, Eichorns Ordnungsprinzip als neuartig zu charakterisieren und die Nachwirkung dieser Anlage und der Vorrede besonders auf die späteren Leipziger und Nürnberger Gesangbücher klarzulegen. Zwei Beiträge schließlich berühren auch die mehrstimmige evangelische Kirchenmusik. A. Forchert macht auf *Eine Auflage des Walter-Gesang-*

buches von 1534 (im British Museum) aufmerksam, die als die noch kaum beachtete 3. Auflage — anstelle der bislang dafür gehaltenen von 1537 — zu gelten hat. Die in ihr gegenüber 1524/25 neu erscheinenden Choralbearbeitungen Walters sind also um drei Jahre vorzudatieren und rücken sein Schaffen „in eine noch sehr viel engere Beziehung zum Klugschen GB“ (104). W. Braun (*Andreas Unger und die biblische Historie in Naumburg a. d. Saale*) kann eine Sammelhs. mit Baßpartien zu drei Konzerten und einer Auferstehungshistorie von Unger nachweisen, die sich an das ebenfalls in Naumburg erhaltene Werk des Scandellus anlehnt, deren Vorwort aber über Besetzungs- und Modernisierungsmöglichkeiten unterrichtet.

Das reiche Material des Bandes (vermehrt noch durch W. Hollwegs und J.-M. Bonhôtés Verzeichnisse hymnologischer Quellen in Emden und Neuchâtel) wird durch Register der Lied- und Strophenanfänge und der Personennamen erschlossen. Hervorhebung verdient die Ausstattung mit den Abbildungen, die ausnahmslos den Beiträgen zur Hymnologie dienen.

Friedhelm Krummacher, Erlangen

Jaarboek 1959 der Vereniging voor Muziekgeschiedenis Antwerpen, hrsg. von Floris van der Mueren. Antwerpen [1959]. 127 S.

Das Jahrbuch will die Tradition des *Vlaamsch Jaarboek voor Muziekgeschiedenis* fortsetzen, dessen letzter Jahrgang 1939 erschienen ist. Im Gegensatz zur 1946 begründeten *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* (*Revue belge de Musicologie*) soll dieses Jahrbuch vorwiegend flämischen Belangen gewidmet sein. Leider konnte nur ein Jahrgang erscheinen; nach Auskunft des Hrsg. werden seither nur kleine Berichte für die Mitglieder der Vereniging publiziert.

Die ersten Seiten des Jahrbuchs sind den in den fünfziger Jahren verstorbenen Antwerpener Komponisten und Musikologen Jos Watelet, Jean Auguste Stellfeld, Jules Boelaerts, Julius Van Etsen, Paul H. L. Lepage gewidmet; zwei Beiträge würdigen ferner die beiden flämischen Komponisten Karel Candaël (1883—1948) und Jules Van Nuffel (1883—1953). Eine umfängliche Studie von Piet Nuten behandelt die *Madrigali Spirituali*

des Philipp de Monte (S. 22—50), vgl. dazu die fast gleichzeitig erschienene dreibändige Publikation des Verf. zu demselben Thema (in den Verhandlungen der Kgl. Vlaamse Academie . . . Nr. 14). J. L. Broeckx bringt S. 51—81 eine tief-schürfende Untersuchung des Problems der Textbehandlung in Franz Schuberts *Winterreise*, und R. B. Lenaerts gibt S. 82—91 einen willkommenen Überblick über das bisher vernachlässigte Répertoire der niederländischen Lautentabulaturen im 16. Jahrhundert und die noch harrenden Forschungsaufgaben, der durch Hinweise von Godelieve Spiessens auf das *Pratum musicum* (1600) des Emmanuel Adriansen S. 92—96 bereichert wird.

Hinweise auf das vierzigjährige Bestehen des Sint-Romboutskoor in Mechelen und der Koninklijke Chorale Caecilia in Antwerpen sowie auf die verschiedenen wertvollen Sammlungen von Musikinstrumenten in Antwerpen vervollständigen den typographisch vorbildlich gestalteten Band.

Ursula Aarburg, Frankfurt a. M.

50 Jahre Gustav Bosse-Verlag. Streiflichter aus der Verlagsarbeit — statt einer Festschrift. Hrsg. von Erich Valentin. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1963. 161 S.

„Keineswegs Jubiläums- oder Festschrift“, betont der Herausgeber nochmals im Vorwort, sondern „eine Dokumentation, ein Bild über Inhalt und Ziel der heutigen Verlagsarbeit“. Und doch löst ebendies Vorwort, als Rückblick auf ein halbes Jahrhundert Bosse-Verlag, beim Leser, beim älteren jedenfalls, festliche Besinnlichkeit aus. Nicht minder eine Durchsicht des Gesamtverzeichnisses der Publikationen am Schluß des Bandes. Dort trifft man auf Autoren wie G. Adler, H. von Wolzogen, A. Göllerich, W. Altmann, A. Seidl, H. Stephani, E. Istel, M. Unger, G. Schünemann: Charakterköpfe der Musikforschung, mit deren Namen wir die Erinnerung an bedeutende Lebensleistungen dankbar verknüpfen. Sie alle deckt nun schon der Rasen, wie auch den Verlagsgründer Gustav Bosse (1884 bis 1943), der ihnen und vielen anderen, jüngeren, ein wagender Verleger und Freund gewesen ist. Als Achtundzwanzigjähriger (1912) hat er mit dem Bau des Hauses begonnen und durch vier Jahrzehnte den Sinn für das Geschichtliche mit dem Gespür für

das Geschehende verbunden, nicht zuletzt in der seit 1929 betreuten Zeitschrift für Musik. Das blieb auch so, als sein Bruder Walther Bosse (seit 1943) den Verlag durch die Katastrophenjahre führte und das Erbe, nach baldigem Tode, seinem Sohne Bernhard Bosse hinterließ. „Es scheint ein Charakteristikum der aus dem Braunschweigischen stammenden Bosses zu sein“, sagt der Herausgeber, „daß sie Energie, Tatkraft, Phantasie und Unnachgiebigkeit genug besitzen, sich durch nichts beirren zu lassen . . .“

Die Dokumentation vereinigt 13 Beiträge aus der Feder der engeren Mitarbeiter. Geschichtliche Studien beginnt H. Hüschen mit einer sorgfältigen Bibliographie und Kurzbiographie der *Rheinischen Gesangsbuchdrucker und -verleger des 16. und 17. Jahrhunderts*. Sie reichen bis zu Schönbergs *Pierrot Lunaire*, über dessen Werkgeschichte H. Kirchmeyer genaue Auskunft gibt, vor allem vom Textlichen her. Sein Beitrag hält weit mehr als die Überschrift verspricht: *Die zeitgeschichtliche Symbolik des Pierrot Lunaire*. W. Keller stellt die erste Fassung des in der Christnacht 1818 entstandenen Liedes „*Stille Nacht, heilige Nacht*“ nach Autographen des Komponisten fest und verteidigt „das verurteilte Lied“ gegen Umsingeformen, gegen geschäftstüchtigen Mißbrauch als Weihnachtsschnulze und gegen abschätziges Beiseitelassen. An die schöpferische Bedeutung melodischer Auszierungen, sofern sie „von innen her“ geschehen, „aus feinsinnig-intensivem Erfühlen melodischer und etwa auch textlicher Bewegtheit“ erinnert R. Steglich: *Zwei Beispiele ‚Manierlichen Musizierens‘. Aus der Stadtkirche und vom ländlichen Tanzboden* (nämlich Bachs Orgelchoräle „*Komm heiliger Geist*“ und eine Ländlermelodie in der Stegreif-Verzierung eines niederösterreichischen Bauernklarinettenisten um 1900).

Die beiden letzten Beiträge führen vom historischen Ausgangspunkt in Grundsätzliches der Musizierpraxis hinein und damit zugleich in musikalische Gegenwartsfragen. Auf eine Entwicklungsmöglichkeit unseres Musikschaffens verweist S. Schmidt-Joos in einer Studie *Der dritte Strom*. Als solchen denkt er sich eine Synthese der „*Spontaneität des Jazz mit der Formenwelt der Neuen Musik*“ und unternimmt es, diesen Gedanken, geschichtlich und stilkritisch ausholend, mit beherrschender Umsicht zu be-

gründen. Eine bemerkenswert freimütige Erörterung über die Fragwürdigkeiten der *Kritik an Schlagern* von G. Hegele greift über in die gesellschaftliche Bindung aller Tonkunst. Mit dem *Lied der Großstadt* 1963, besonders mit dem Musikverhalten der Großstadtjugend, der ohne Pharisäertum und Geschäftemacherei geholfen werden muß, befaßt sich L. Wismeyer in kräftigen, auch kämpferischen Formulierungen. Die Wechselwirkung der „*musikgesellschaftlichen Kreise*“ und ihrer unterschiedlichen praktischen und ideellen Zielsetzungen mit den entsprechenden Dokumentationsmitteln (vom Vereinsblatt über die Fachpresse bis zum Verlag) beleuchtet E. Rohlf's: *Gärtner und Garten der Musik*. Unter ähnlichem Blickwinkel stellt der Herausgeber E. Valentin, einer der tätigsten und bewährtesten Mitarbeiter des Regensburger Verlags, das Wesen und den rechten Gebrauch der Musik-Handbücher heraus: *Über den Umgang mit Handbüchern. Ein Erfahrungsbericht*. Die juristische Seite der musikalischen Gesellschaftsfunktion im 19. Jahrhundert erhellt K. G. Fellerer: *Max Bruch und der Urheberrecht*. Die hier mitgeteilten Briefe Bruchs aus den 1880er Jahren zeigen den Komponisten erfolgreicher Chorwerke im vergeblichen Kampf um die Angleichung der musikalischen Autorenrechte an die literarischen, wie ihn auch Brahms um diese Zeit, mit dem gleichen Verleger Fr. Simrock und ebenso erfolglos, versucht hat.

Zur musikpädagogischen Wegweisung haben sich mehrere der genannten Verfasser, jeweils von ihrem Thema her, aufgefordert gefühlt. H. Handerer (*Krisis der Musikerziehung*) legt eine Gesamtschau aus den Notwendigkeiten unserer Zeit vor. Eine praktische Ergänzung findet sich bei Fr. Herrgott: *Musische Erdarbeit* (d. i. breite musikalische Elementararbeit, Fundamentierung, Grundausbildung), aus der Erfahrung der Wanderlehrgruppe des Bayerischen Jugendringes.

Um eine erste Übersicht zu erleichtern, sind hier die *Streiflichter* mit sanfter Gewalt inhaltlich gruppiert worden — ein Verfahren, auf das der Herausgeber mit gutem Recht verzichtet hat. Wenn nun, abschließend und gesondert, von einem Beitrag die Rede ist, der seinen Platz sehr wohl unter „Gegenwartsfragen“ hätte finden können, so geschieht es, um ihn in ganz persön-

licher Wertung hervorzuheben: H. J. Moser, *Über die Zukunft der Musikwissenschaft*. In einer Verdichtung auf vier Druckseiten spricht Moser die ernste Mahnung aus, inmitten aller Betriebsamkeit der Spezialforschung, des Abfangens „kleiner Fische“, der ertragsarmen Kongresse, der Berufsausbildung, der vielen Dissertationen („denen nichts Ernstliches nachfolgt“), inmitten alles sonstigen „Randwerks“ nicht die „Großmeisterforschung“ zu verdrängen, die über die Fachgrenzen hinausblickt und der Musikwissenschaft mit der Ausweitung der Gebietskombination immer noch eine reiche Zukunft eröffnet. Das wird aus befriedeter Weisheit und mit schonender Güte vorgetragen, gerade dort, wo der Finger an die Wunde gelegt werden muß. In der Bosse-Dokumentation klingt manch kecker, herausfordernder Ton im Geiste des Schumannschen Florestan auf, wie er jungem Kämpfertum wohl ansteht. Durch Moser sprach Meister Raro.

Kurt Stephenson, Bonn

Hans Joachim Zingel: *Das Kölner Gürzenichorchester — Werden und Sein*. Zum Jubiläumsjahr für die Mitglieder und Freunde des Orchesters. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1963. 196 S.

Rückblick und Umblick — aus Anlaß einer 75-Jahrfeier. Man stutzt: sollte der altberühmte Gürzenich im Vergleich zu den Instituten der anderen deutschen Musikmetropolen so „jung“ sein? Das ist eine Frage der Datierung. Wollte man von dem Zeitpunkt ausgehen, zu dem das bürgerliche Liebhabertum sich als Mitträger (bald Hauptträger) örtlicher Musikpflege neuer Art förmlich konstituiert hat, so käme man in Köln, mit der Gründung einer „Musikalischen Gesellschaft“, auf das Jahr 1812. Da wäre denn schon eine 150-Jahrfeier fällig gewesen und zwar ganz ohne Zwang, denn jene Gesellschaft, seit 1827 mit dem Kölner „Singverein“ zu einer „Concert-Gesellschaft“ vereint, war wirklich (bis in das 20. Jahrhundert hinein) der Nährboden, auf dem auch das Kölner Orchester gewachsen ist. Wollte man es dagegen mit dem Gürzenich-Gebäude als Konzertstätte genauer nehmen, so könnte man spätestens vom Jahre 1857 ausgehen, als nämlich die Gesellschaftskonzerte für die Dauer in das umgebaute Altkölner Haus übersiedelten, das im 15. Jahrhundert des „Rates Tanz-

haus“ war und heute (nach völliger Zerstörung 1943) wieder als „Kölns gute Stube“ ein vielfach verwendbares Kulturzentrum ist. Der Name „Gürzenich-Konzerte“ kam erst 1881 in Gebrauch. Als Gründungsdatum des Orchesters wird jedoch (bescheiden genug) der 1. Mai 1888 betrachtet. Seitdem gab es ein „Cölner städtisches Orchester“; 43 Mitglieder wurden „städtische Angestellte“ (heute 110 Planstellen). Das war ein Wendepunkt, vergleichsweise nicht eben früh erreicht, in seiner Auswirkung aber auch künstlerisch bedeutsam.

Dem Musikhistoriker kommt es mehr auf Ursache und Wirkung in der Gesamtentwicklung an und auf deren übersichtliche Darstellung. Diese findet sich, vortrefflich belehrend, in der Jubiläumsschrift. Der Blick „vom Orchester her“ wirkt nicht verengend, hat vielmehr seinen besonderen Reiz. Der Verfasser hat die nötige Aufzählung der Einzelheiten als *Historische Tabelle* (von etwa 1700 bis auf die Gegenwart) in den Anhang verlegt, auch alle Ur- und Erstaufführungen im Theater und Konzert (seit 1822) für sich zusammengefaßt (S. 40 ff.). Dafür durfte er die chronologische Fessel in den drei Abschnitten seines Buches (*Werdende Gürzenichtradition, Im Wandel der Zeiten, Musiker und Menschen im Gürzenichorchester*) wohlthuend lockern. Und der Leser, ob Liebhaber, Berufler oder Historiker, dankt für eine trotz genauer Stoffbewältigung unterhaltende Lektüre. Der Umblick des Chronisten reicht weit über den engeren „Orchesterdienst“ (zweigleisig in Oper und Konzert) hinaus — bis auf die europäische Kompositionsgeschichte und ihre Rückwirkung auf die Organisation des Klangkörpers und auf die Leistung des einzelnen Orchestermitgliedes. Das Geheimnis der künstlerischen Beständigkeit in allen Wandlungen der Umwelt, selbst über die Katastrophen der Kriege und Nachkriegszeiten hinweg, wird — soweit es überhaupt ergründbar ist — auf den unzerstörbaren Ensemble-Geist zurückgeführt, dazu auf die vieljährige Treue der Chefdirigenten im Konzert, deren es in 120 Jahren, seit der Bestellung eines „Städtischen Kapellmeisters“ (1840) nur acht gegeben hat, Tonkünstler von geschichtlichem Rang, deren Namen hier für viele andere stehen mögen: C. Kreutzer, H. Dorn, F. Hiller, Fr. Wüllner, Fr. Steinbach, H. Abendroth, E. Papst, G. Wand (seit 1945). Unter

so günstigen Verhältnissen konnte sich gerade in Köln jenes Berufsethos verfestigen, das im Orchestermusiker nicht nur den Könner und Künstler erfaßt, sondern den dienenden Menschen schlechthin. Wegen der künstlerischen Dauerbindung an die Kölner Oper mußte das Orchester durchweg auf längere Reisen verzichten. Doch ist es, wenn es sich auswärts hören ließ, im Wettbewerb mit namhaften Philharmonikern, stets unter die besten deutschen Orchester gezählt worden. Bedeutende „Gäste am Pult“ haben dies zu allen Zeiten bestätigt, in neuester Zeit auch das Ausland, wo der Gürzenich als Botschafter des guten Willens Aufgaben erfüllen konnte, die über den musikalischen Bereich hinauszielten.

Der Autor spricht von Gürzenichtradition und Gürzenichstil, von typischer Prägung und Orchester-Persönlichkeit. Diese Vorzüge wurzeln im gesellig-beschwingten rheinischen Musiziergeist mit seinen besonderen „kölschen“ Akzenten (einschl. Karneval). Wo „alle sangen, immer und überall“, wo selbst bei den lenkenden Behörden musikerfahrener Sachverstand anzutreffen war, gedieh auch das Orchester zu bodenständiger Eigenart, „aus der Gemeinschaft geboren und dieser Gemeinschaft dienend“ (nach einem Worte von H. Unger). Der Anteil am städtischen Kulturleben ist denn auch stets über das hinausgegangen, was andernorts gefordert wird: die Entsendung von Lehrkräften an die Orchesterschule des Konservatoriums bzw. der Musikhochschule, von Solisten und Kammermusikgruppen in die breitere Musikübung, von Dirigenten an die Gesangsvereine, die Betreuung gediegener volkstümlicher Konzerte u. a. m. Jener Anteil reichte von den großen, offiziellen Festakten bis zu den privaten Familienfeierlichkeiten. Das „Gürzenichorchester der Stadt Köln“ (so heißt es jetzt amtlich) ist „trotz Funk, Film, Schallplatte und Fernsehen tragende Säule des Kölner Musiklebens geblieben“.

H. J. Zingel gehört dem Orchester als Harfenist an. Sein Buch ist Forschungsbericht und (seit 1938) Erlebnisbericht zugleich. Man darf das als einen Glücksfall bezeichnen. Aber selbst dieser Glücksfall ist in Köln Tradition. Die Festschrift zur 25-Jahrfeier verfaßte der Soloflötist E. Wehsener (*Das Kölner städt. Orchester*, Köln 1913), diejenige zur 50-Jahrfeier der Hornist R. Oberheide (*Das Orchester der*

Hansestadt Köln von 1913 bis 1938, Köln 1938). Zingel hat zur Geschichte der Harfe, des Harfenspiels und der Harfenmusik seit seiner Hallischen Dissertation (1930) zahlreiche Studien veröffentlicht. Sie führen bis an die Gegenwart heran (s. *Rheinische Musiker*, 2. Folge, 1962). Für sein Jubiläumsbuch hat er die — hier bis in die Zeitschriften und Zeitungen besonders verästelte — Literatur und viel verstreutes Archivmaterial gewissenhaft herangezogen. Der Nachweis findet sich im Anhang, dort auch eine Liste der Gürzenich-Schallplatten, ein Verzeichnis der heutigen und früheren Mitglieder und die Totenliste, beide seit 1938.

Ergänzend darf noch auf einige einschlägige Veröffentlichungen verwiesen werden, die nach der Jubiläumsschrift in den Beiträgen zur *rheinischen Musikgeschichte* erschienen sind: D. Kämper, *Franz Wüllner. Sein Leben, Wirken und kompositorisches Schaffen* (1963); G. Göller, *Die Leiblsche Sammlung. Katalog der Kölner Domkapelle* (1964); R. Sietz, *Heinrich Dorn*, in: *Rheinische Musiker*, 3. Folge, 1964 — und auf die für die rheinische Musikalität aufschlußreiche Studie von Willi Kahl, *Das Kennertum in der rheinischen Musikgeschichte* (Beiträge Heft 59, 1964).

Kurt Stephenson, Bonn

Åke Davidsson: *Bibliographie der musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts*. Baden-Baden: Verlag Heitz 1962. 99 S., 25 Faksimiles. (Bibliotheca Bibliographica Aureliana. IX).

Seit der Erfindung der Buchdruckerkunst brachten viele Offizinen in ganz Europa auch zahlreiche Drucke musikalischer Schriften heraus, nach denen offensichtlich eine große Nachfrage bestand. Besonders einige grundlegende Werke wie die Gafurs sowie musiktheoretische Lehrbücher für die deutschen Lateinschulen wie etwa Heinrich Fabers *Compendiolum musicae* erreichten verhältnismäßig zahlreiche Auflagen. So kommt es, daß dieses alphabetisch nach Autoren angeordnete Verzeichnis nicht weniger als 611 Nummern zählt. Italienische, französische, englische, spanische und polnische Drucke sind gleichermaßen aufgeführt, wenn auch wohl die deutschen Traktate und Schriften den größten Anteil haben. Der Begriff „musiktheoretisch“ ist dabei von Davidsson bewußt und wohl

auch richtig ziemlich weit aufgefaßt worden. Neben der Überzahl von Abhandlungen über die theoretischen Grundlagen und die Praxis des gregorianischen Gesangs, der Figuralmusik und des Kontrapunkts stehen Kompositionslehren, Tabulaturschriften, Instrumententraktate, Improvisations- und Diminutionslehren, Streitschriften, Neuauflagen antiker Musikschriften, humanistische Laudationes, mathematisch orientierte Abhandlungen und sogar eine Tanzlehre.

Allerdings bleibt der eine oder andere Titel problematisch, z. B. enthält die Schrift *Protrepus studiosorum poetices* 1511 von Johannes Murmellius (Nr. 441) nach Eitner (Quellenlexikon 7, 123) lediglich drei vierstimmige lateinische Gesänge, ansonsten handelt es sich um eine der bald zahlreichen Lehrschriften zur Poetik, einer neuen humanistischen Disziplin, für die der Münsteraner Konrektor lange die wichtigste Autorität war. Vielleicht wäre es dagegen wünschenswert gewesen, wenigstens einige der wichtigsten Musiktraktate innerhalb größerer Schriften mit aufzunehmen. Zu denken wäre da etwa an die *Musica* in Gregor Reischs *Margarita philosophica*, Straßburg 1503 u. ö., die *Oratio de laudibus musicae disciplinae* in Ortwin Gratius' *Orationes quodlibeticae*, Köln 1508 (vgl. K. G. Fellerer in *KmJb* 37, 1953 und *Mitt. d. Arbeitsgem. f. rhein. Mg.* 1, 1955), Johannes Bilstenius, *De musica* in *Syntagma Philipporameum artium liberalium*, Basel 1588, Friedrich Lindner, *Bicinia sacra . . . , quibus adiuncta est compendiarium in artem canendi Introductio*, Nürnberg 1591 oder Conrad Dasypodius, *Voluminis primi Erotematum appendix arithmeticae et musicae mechanicae*, Straßburg 1593. Zweifellos aufzunehmen wären jedoch die beiden anonymen Einblattdrucke, die G. Schünemann (*Anschauungstafeln im Musikunterricht des 16. Jahrhunderts*, *Die Musikpflege* II, 1931/32, S. 285 ff.) besprochen hat: *Typus musicae*, s. l. 1598 und *Principium et ars totius musicae*, Nürnberg: Balthasar Caymox s. a. Sicherlich werden auch noch einige Haupttitel zu ergänzen sein, u. a. Nicolaus Agricola, *Duae orationes de re grammatica et musica*, Regensburg 1553; Anonymus, *Brevissima rudimenta*, s. l. et a. (Stadtbibl. Mainz); Veit Bild, *Stella musicae*, Augsburg 1508; Gonçalo Martinez de Biscargui, *Arte de Canto llano*, Burgos 1511; Giovanni Camillo Maffei, *Discorso della voce*

e de modo, Neapel 1562; Oesopaeus, *Endiridion*, Kulmbach 1583 (*MfM* VIII, 1876, 22).

Die eine oder andere Schrift wird man zunächst vielleicht vergeblich suchen, weil die bibliographischen Angaben nicht immer die originale Schreibweise wiedergeben, andererseits die Behandlung der Namen nicht immer überzeugend ist. So werden die Autornamen von lateinischen Traktaten vielfach entlatinisiert, aber eben nicht durchgehend, so folgen etwa als Nr. 44 und 45 Aventin (statt Aventinus) und Avianus, oder als Nr. 242/3 und 244 Frisius (Friese), Johann und Frosch, Johann (statt Froschius). Ebenso fragt man sich, wenn Johannes immer als Johann erscheint, warum es nicht Virgil statt Virgilius Haug heißt. Diese ziemlich unbedeutenden Unregelmäßigkeiten können jedoch zu Schwierigkeiten beim Auffinden führen, wenn unter Bernhard von Clairvaux die *Isagoge in musicam . . . doctoris sancti Bernhadi* aufgeführt ist, oder wenn aus Jacobus Faber Stapulensis *Jacque Le Fèvre* (statt gewöhnlich Lefèvre) wird, zumal wenn die häufig umfangreichen Titel nicht vollständig zitiert sind. Es verblieb aber dem Verfasser angesichts der Unmöglichkeit, die Titelwiedergabe nach einer Autopsie vorzunehmen, nur die Möglichkeit, sich auf die benutzten Quellen zu stützen: Kataloge, Bibliographien und Spezialliteratur. Zur besseren Orientierung sind jedoch nicht nur diese Quellen bei jedem Titel genau aufgeführt, sondern es werden auch die wichtigsten und zentralen Stand- und Fundorte nachgewiesen, insgesamt 76 in ganz Europa und den USA.

Ein Personenverzeichnis läßt auch solche Schriften ermitteln wie die z. T. völlig überarbeiteten (Nr. 213: „*mutatum et auctum*“) Traktate Heinrich Fabers, bei denen man zweifeln könnte, ob sie nicht besser unter Adam Gumpelzhaimer oder Christoph Rid aufgeführt würden. Während der sachliche Rahmen so weit gesteckt ist, muß sich der Benutzer darüber im klaren sein, daß die zeitlichen Grenzen des 16. Jahrhunderts rigoros gewahrt sind. Einerseits bleiben dadurch Neuauflagen oder Ergänzungsschriften in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts unerwähnt, etwa bei Burmeister, umgekehrt erscheinen unmittelbar nach 1500 nur spätere Ausgaben und nicht die Erstdrucke, die etwa bei Gafur oder

Keinspeck nur wenige Jahre vor 1500 ediert wurden. Hier hätte eine Anmerkung im Vorwort und ein Hinweis auf J. Wolfs *Verzeichnis der nachweisbaren musikalischen Inkunabeln* (Anhang zu F. Caza, *Tractado vulgare de canto figurato*, hrsg. von J. Wolf, Berlin 1922) und auf den bis zum 8. Band gediehenen Gesamtkatalog der Wiegendrucke (1925—1940) sicherlich zur hilfreichen Klärung beigetragen.

Auch im Literaturverzeichnis, bei dem sicherlich keine annähernde Vollständigkeit angestrebt wurde, hätten noch einige wichtige Titel mehr das Ganze abgerundet. Einige seien (alphabetisch) genannt: O. Clemen, *Das Encomium musicae des Johannes Holtheuser*, AfMf VIII, 1943; H. Collet, *Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVI^e siècle*, L'Année musicale 2, 1912; M. van Crevel, *Adrianus Petit Coclico*, Haag 1940; K. G. Fellerer, *Der Humanist Dietrich Tzwyvel als Musiktheoretiker*, KmJb 26, 1931; H. Grimm, *Der Bamberger Hofkaplan Uldaricus Burchardi, ein humanistischer Musiklehrer*, AfMw XV, 1958; P. Matzdorf, *Die Practica Musica Hermann Fincks*, Diss. Frankfurt 1957; H. J. Moser, *Johannes Zanger's Praecepta, Musica Disciplina V—VI*, 1951—52; K. W. Niemöller, *Othmar Luscinus, Musiker und Humanist*, AfMw XV, 1958; J. Reiss, *Georgius Libanus Lignicensis als Musiker*, ZfMw V, 1922/23; M. Ruhnke, *Joachim Burmeister*, Kassel 1955; F. B. Turrel, *The Isagoge in musicen of Henry Glarean*, Journal of Music Theory 3, 1959. Wenn es vielleicht auch nicht in den Rahmen einer solchen Bibliographie gehört, hält der Rezensent es doch für erwägenswert, zukünftig neben den — häufig entlegenen — Fundorten auch die nicht wenigen Faksimile-Ausgaben und Neudrucke anzuführen, etwa in den Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch oder den Documenta musicologica. Gerade diese Neuausgaben beweisen, welches Bedürfnis in der Musikwissenschaft nach einer genaueren Kenntnis der musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts besteht. Daß Davidssons mit viel Sachkenntnis und großer Sorgfalt zusammengetragene Bibliographie, die durch die zahlreichen Faksimiles auch sehr ansprechend gestaltet ist, hierfür einen ausgezeichneten Überblick bietet, den sich bisher jeder ein-

zelne nur mühsam und partiell verschaffen konnte, kann jedenfalls nicht genug hervorgehoben werden, auch wenn einige Wünsche — wie stets — offen bleiben, die aber angesichts der Schwierigkeiten eines solchen erstmaligen Unternehmens gegenüber der verdienstvollen Leistung nicht ins Gewicht fallen.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Klaus Hortschansky: Katalog der Kieler Musiksammlungen. Die Notendrucke, Handschriften, Libretti und Bücher über Musik aus der Zeit bis 1830. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1963. 270 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 14).

In den Quellen-Lexika Robert Eitners noch ungenannt, ist Kiel bislang als Fundort für musikalische Quellen nur in einigen Spezialstudien, etwa in Zusammenhang mit den Kieler Universitätsoden Augustin Pflegers (vgl. F. Blume, AfMw VIII/1943, S. 5—26), in Erscheinung getreten. In dem nunmehr vorliegenden, im Auftrage der Landeskundlichen Abteilung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel mit Gründlichkeit und Sachkenntnis erstellten Katalog sind die Musiksammlungen der Universitätsbibliothek, der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek und des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel wahrgenommen worden, deren Bestände sehr verschiedener Herkunft und Zusammensetzung sind. Während die Universitätsbibliothek ihren ehemaligen Fundus an Musikalien größtenteils durch Kriegseinwirkung eingebüßt hat und heute nur mehr über einige Individualdrucke des 17. und 18. Jahrhunderts sowie über musiktheoretische Werke aus dem gleichen Zeitraum verfügt, handelt es sich bei der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek um einen Bestand, der hauptsächlich im Verlauf der 20er Jahre unter ihrem damaligen Direktor Volquart Pauls in Zusammenarbeit mit dem 1922 von Fritz Stein gegründeten Musikwissenschaftlichen Institut der Universität angelegt worden ist. Unter anderen Werken wurden damals ein Schütz-Unicum aus der Bibliothek Wolfheim (vgl. Schütz-Werkverzeichnis Nr. 278), eine umfangreiche Sammlung von Drucken und Handschriften von Kompositionen C. Ph. E. Bachs und eine große Zahl der von Johann Rist herausgegebenen Liedersammlungen erworben. In jüngster Zeit

trat hierzu noch ein weiterer — bisher noch nicht inventarisierte — Bestand aus dem vormaligen Besitz der Fürsten zu Noer, der vornehmlich Individual- und Sammeldrucke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, besonders dänischer Herkunft, enthält, darunter — wie hervorgehoben sei — nach dem gegenwärtigen Stand der Quellenlage Unica, so die 1788 bis 1790 in Kopenhagen bei Sønnichsen in zwei Teilen erschienene Sammlung *Lette Sonater og Smaa Handstykker for Klaveret, af forskielige Mestere* (642—643) oder das erste Stück des Sammeldruckes *Der Neue Meister und Minnesänger. Ein Beitrag zur gesellschaftlichen Unterhaltung bei dem Claviere*, Leipzig, Schmiedt & Rau, [ca. 1796] (613). Das Musikwissenschaftliche Institut schließlich bewahrt Klavierauszüge von Opern aus der zweiten Hälfte des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Theodor Gänge, Jena, und Sammelbände mit Streichquartetten vom Beginn des 19. Jahrhunderts, die aus dem Besitz der Harmonie-Gesellschaft in Rendsburg stammen.

Der 1348 Nummern umfassende Katalog ist übersichtlich in sechs Gruppen gegliedert: I. *Musica practica*. II. *Hymnologica*. III. *Volksliedsammlungen mit Melodien*. IV. *Almanache und Taschenbücher mit Notenbeilagen*. V. *Theoretica*. VI. *Textbücher*. Ein Verzeichnis der Verleger und Drucker — nach dem Alphabet der Ortsnamen angelegt — sowie ein Namenregister, in das auch die Namen der in Sammeldrucken vertretenen Komponisten eingearbeitet worden sind, erschließen die Angaben des Katalogs hinlänglich. Von den in Handschriften enthaltenen anonymen Stücken werden Incipits mitgeteilt und am Schluß der Titelaufnahmen, die zwar nicht diplomatisch getreu, sondern etwas vereinfacht, aber ausführlich und zuverlässig sind, Hinweise bibliographischer Natur gegeben und nach Möglichkeit Kompositionen identifiziert und datiert.

Der Schwerpunkt der Sammlungen liegt bei der praktischen Musik (1—861). Hier nehmen die „*Drucke zwischen 1701 und 1830*“ den weitaus größten Raum ein (60—741), unter ihnen vor allem Kompositionen von C. Ph. E. Bach, Haydn, Koželuch, Kunzen, Mozart, Naumann, Pleyel, Reichardt, J. A. P. Schulz und Spohr. Demgegenüber treten die Drucke des 16. und

17. Jahrhunderts, bei denen geistliche Liedsammlungen wie die bereits erwähnten Ausgaben von Johann Rist überwiegen, an Zahl stark zurück (1—59). Für folgende hier verzeichnete Sammelwerke des 17. Jahrhunderts wäre demnach in Band 1 der Reihe B des RISM, *Recueils imprimés. XVI—XVIIe siècles*, München-Duisburg 1960, noch der Fundort KIL = Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, nachzutragen: 1642⁰, 1647⁷, 1652⁵, 1652⁸, 1656⁷, 1657³ und 1666². Daneben sind die musiktheoretischen Werke am stärksten vertreten (949—1239), darunter zum Teil wenig bekannte Dissertationen des 17. und 18. Jahrhunderts. Über die angeführten Textbücher zu Opern, Oratorien, Passionen und Kantaten hinaus wird die Publikation eines Kataloges von 200 in Kieler Bibliotheken vorhandenen Kantaten-Texten zu einem späteren Zeitpunkt in Aussicht gestellt.

Dagegen läßt der Katalog folgende in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek befindliche Drucke — hauptsächlich Textsammlungen mit Melodien verschiedener Komponisten — vermissen: *Les a propos de société ou chansons de M. L.[aujon] . . .* (Paris) 1776. 3 vol.; *Chansons choisies. Appropriés pour le clavecin ou pianoforte. Tome I.* Berlin, J. J. Hummel, Amsterdam, au Grand Magasin de Musique . . .; *Chansons choisies avec les airs notés . . .* Genève, 1782. 4 vol.; *Oeuvres de M. Vadé, ou recueil des opéra-comiques, parodies et pièces fugitives de cet auteur, avec les airs, rondes et vaudevilles notés. Nouvelle édition . . .* Genève, 1777. 4 vol.; *Le théâtre italien de Gherardi ou recueil général de toutes les comédies et scènes françoises jouées par les comédiens italiens du Roy . . . Enrichie d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantez se trouvent gravez, notez avec leur basse continue chiffrée . . . Première édition.* Amsterdam, A. Braakman 1701. 6 vol.

Grundsätzlich hätte es sich für die Anordnung des Katalogs empfohlen, Sammeldrucke unter ihrem Schlagwort in das Alphabet der Komponisten einzureihen, wie das im *British Union Catalogue of Early Music*, London 1957, oder auch bei W. Kahl, *Katalog der in der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln vorhandenen Musikdrucke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, Köln 1958 (Beiträge zur rheinischen Musik-

geschichte 27) gehandhabt worden ist. Daß sie stattdessen dem Namen des Verlegers, des Herausgebers oder des Bearbeiters zugeordnet werden, erschwert stellenweise die Benutzung des Katalogs, da ein Titelregister fehlt.— Das *Opus novum* . . . von Daniel Selichius (55) stammt vom Jahre 1625, nicht 1675, wie irrtümlich in arabischen Ziffern wiedergegeben. Der *Recueil d'airs à danser* (74), der als „anonym“ bezeichnet wird, hat laut Vorrede Breitkopfs Jean Adam zum Komponisten. Die in Reichardts 1779 erschienener Sammlung *Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty* (536) enthaltene *Klage bei Hölty's Grabe*, ist, wie aus dem Druck hervorgeht, nicht von Reichardt, sondern von „Juliane Reichardt, geb. Benda“ komponiert. Bei dem 1743 herausgekommenen *I. Theil der Sammlung verschiedener und auserlesener Oden* . . . von J. F. Gräfe (248) wäre anzumerken gewesen, daß es sich bereits um die 3., bei dem *II. Theil* vom Jahre 1740 (249) um die 2. Auflage handelt.

Dieser Katalog ist ein wertvoller Beitrag zur Lokalgeschichtsforschung und darüber hinaus zur Kenntnis musikalischer Quellen, besonders des 18. und 19. Jahrhunderts. Imogen Fellingner, Köln

Erwin Stein: *Musik. Form und Darstellung*. Deutsch von Horst Leuchtmann. München: Piper 1964. 200 S.

Dieses erstmals 1962 unter dem Titel *Form and Performance* erschienene Nachlaßwerk des langjährigen Dirigenten und Schönbergschülers, -übersetzers und -herausgebers Erwin Stein (1885—1958, seit 1938 in England) bemüht sich anhand von 91 bezeichnend ausgewählten und gedeuteten Notenbeispielen, die „*innere Gesetzmäßigkeit und die formalen Beziehungen*“ innerhalb der Kompositionen von Bach bis Schönberg darzustellen und so im Notentext nicht Ausgedrücktes oder Ausdrückbares aus dem Gesamtgefüge der Werke einer überzeugenden Lösung entgegenzuführen. Es ist nicht wichtig, ob Stein recht hat, wenn er meint, „*die einzelnen Elemente der Aufführung seien bisher noch nie*“ (derart!) „*systematisch untersucht*“ und nach umsichtiger Analyse der Möglichkeit einer verbindlichen Synthese angenähert worden. Auch zeigt das gemeinverständlich geschriebene, keineswegs lehrmeisterliche

Buch eine bemerkenswerte, von C. Ph. E. Bach bis Kurth gehende Erfahrung in der Auswertung des theoretischen Schrifttums. Es ist klar gegliedert. Den „Elementen“ des Klanges und der Form schließen sich die zahlen- und inhaltsmäßig gewichtigsten Kapitel über die Struktur und die Bewegung an. Hinter dem Abschnitt über die Phrasierung sind die geplanten Ausführungen über Tempo und Formenbau ungeschrieben geblieben. Über Einzelheiten zu berichten oder zu streiten, ist hier nicht der Ort. Jedenfalls hat der Verfasser das Verdienst, unauffällig auf Zusammenhänge und Bezugsmöglichkeiten hingewiesen und Blick und Instinkt für verborgene Gesetzmäßigkeiten geschärft zu haben, deren Durchdenkung und Beachtung dem Interpreten ebenso wie dem Musikhistoriker von Nutzen sein kann. Gewiß mögen, wie Steins Freund B. Britten im Vorwort sagt, „*die Musiker unter den Lesern vielleicht in Verzweiflung geraten über der komplizierten Aufgabe, diese bis ins Einzelne gehenden Ratschläge beherzigen und ausführen zu sollen*“. Aber Stein fordert nicht, er polemisiert nicht: er schlägt vor, er diskutiert, er zeigt auf. Und auch dafür wollen wir ihm dankbar sein.

Reinhold Sietz, Köln

Musikgeschichte in Bildern. Hrsg. von Heinrich Bessler und Max Schneider. Bd. II: *Musik des Altertums*. Lieferung 5. Günter Fleischhauer: *Etrurien und Rom*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1965. 195 S.

An einem Mangel vorgefaßter Meinungen, immer wieder als unkontrollierte Referenzen von einer Publikation zur anderen übernommenen, offensichtlichen Fehlern, an Zitaten von Sekundärliteratur an Stelle einer erneuten Überprüfung der Originale können wir uns beim Studium der Probleme vor- und frühgeschichtlicher, antiker und mittelalterlicher Musik nicht beklagen. Daß wir uns gelegentlich beim Stand des heutigen Bibliothekswesens nur mit mangelhaften Übersetzungen begnügen müssen, die z. B. die griechische Winkelharfe (trigonon) schlichtweg und durchgehend mit Triangel übersetzen oder das Instrument Davids (kinnor) nicht als Leier, sondern als Harfe aufzuführen, mag noch hingehen, während es peinlich wird, wenn in Fachkreisen eine Cister mit dem Sistrum, eine Zymbel mit dem Cembalo oder dem Zymbalum der

Zigeuner verwechselt werden. Fleischhauer geht mit Recht von der Grundeinstellung aus, daß man gerade bei der so oft und gern zitierten Unmusikalität der Römer (dazu auch S. 102) am besten noch einmal ganz von vorn anfangen muß, um dann festzustellen, daß sie den gleichen Prozentsatz an musikbegabten oder unmusikalischen Menschen aufzuweisen gehabt haben wie andere Völker auch. Ferner bedurfte das bisher noch niemals voll gewürdigte Musikleben der Etrusker neuer Forschung. So ergab sich von selbst die Gelegenheit, „die veralteten Anschauungen vom Musikleben der Römer durch die inhaltliche Aussage vieler Denkmäler der bildenden Kunst und oftmals in Verbindung mit entsprechenden literarischen Belegen“ zu revidieren, bzw. „die besonderen Leistungen und Eigenarten der Etrusker und der Römer auf musikalischem Gebiet“ besser zu würdigen und sie insbesondere „vor den im Hintergrund noch erkennbaren mittelmeerländischen Gemeinsamkeiten im Instrumentarium und in der Musikpflege der Völker im Altertum“ verstehen zu lernen (S. 7). Diese in der Einleitung gegebenen Versprechen hat der Verfasser im Verlaufe der Arbeit gehalten, und das Buch vermittelt somit ganz neue Aspekte des Musiklebens der Römer und Etrusker. Es ist erfreulich, daß auch in diesem Bande neue und bessere Belege verarbeitet worden sind, als es noch in der älteren *Musikgeschichte in Bildern* und ähnlichen Veröffentlichungen möglich gewesen war.

In knappen, gut sitzenden Strichen zeichnet der Verfasser zunächst den Hintergrund, vor dem sich das etruskische Musikleben abspielt, und erläutert den ägyptischen Denken gleichwertigen dokumentarischen Wert der bildlichen Quellen. Natürlich darf man nicht von den zahlreichen Darstellungen aus dem Totenkult (S. 9) ausgehend darauf schließen, daß diese den Hauptanteil des „Repertoires“ ausmachen. Es liegt in der Sache, daß Grabmalereien sich thematisch besonders mit Leichenprozessionen, -tänzen und Totenklagen befassen (das S. 9, Fußnote 35 erscheinende Wort „Pfeifenspiel“ sollte besser durch einen geeigneteren Ausdruck ersetzt werden. Auch S. 34 und 126 [2] ist wieder von „Pfeifen“ die Rede). Deshalb muß aber auch im Gegenteil bei ikonographischen Ausdeutungen davor gewarnt werden, in einer Darstellung von Waffentänzern und Faustkämpfern schlicht-

weg die Abbildung sportlicher Ereignisse zu sehen. Sie beweist lediglich, daß es musikbegleitete Sportkämpfe gegeben hat, die aber wiederum wie in vielen erwiesenen Fällen Bezug auf die Totenfeier nehmen (so z. B. Abb. 6). Somit entsteht auch für die Etruskologie die Frage, ob Bankettszenen mit Musik das tägliche Leben wiedergeben, das im Jenseits fortgesetzt werden soll, oder ob es sich, wie in Ägypten so auch im alten Rom, um einen Totenschmaus handelt, der bei der Beerdigung stattgefunden oder sich jährlich an bestimmten, den Toten gewidmeten Tagen periodisch wiederholt hat (vgl. S. 130). Nicht recht einzusehen ist, daß die Etrusker ihre so überaus charakteristischen Trompeten und Hörner aus Kleinasien bezogen haben sollen (vgl. auch S. 42). Es ist in unserem Fach eine weit verbreitete Sitte, von vornherein anzunehmen, daß bei Kulturen im Anfangsstadium ihrer Entwicklung nicht grundlegend Neues erfunden werden kann, sondern daß sie die wichtigsten Güter notgedrungenerweise aus dem benachbarten Ausland bezogen haben müssen, wobei sich meistens Kleinasien, Ägypten, Mesopotamien oder (ganz unkontrollierbar) Zentralasien anbietet. Das fällt für diesen angenommenen Trompetenimport besonders bedeutsam ins Gewicht, wenn immer noch von einer eventuell aus dem Norden kommenden etruskischen Wanderung in den Süden die Rede ist (S. 7).

Sehr interessant ist es, auf der Basis des erweiterten Bildmaterials ein wenig Statistik treiben zu können, aus der beim derzeitigen Stand der Forschung bestimmte Seiten etruskischen Musikempfindens hervorgehen, so der Hang zur Instrumental- und Ensemblesmusik, zu Ungunsten des Gesanges (S. 10).

Wesentlich schwieriger ist die Auswertung des Materials zur römischen Musik, weil hier die schriftlichen Quellen hinzutreten und leider, wie so häufig, durch eine mißverstandene Terminologie besonders in den dichterischen, aber auch historiographischen Werken Verwirrung anrichten. Das frühe Mittelalter ist eine Zeit des Experimentierens, und wenn dann ein und dasselbe Instrument mit verschiedenen, an sich gegensätzlichen Ausdrücken belegt wird (etwa Harfe und Zither oder Laute und Trommel im Extremfall), so kann das seine Gründe haben und hat sogar seine instrumentenkundliche Bedeutung. In den theoretischen

Abhandlungen der lateinischen Schriftsteller werden oft fremdsprachliche Ausdrücke übernommen, ohne daß es immer klar wäre, welches Instrument damit gemeint sein soll. Häufig werden auch darüber hinaus so subjektive, sogar tendenziöse Ansichten ausgedrückt (S. 11), daß es schwer fällt, sich heute ein klares und objektives Bild zu machen. Zu Recht bezeichnet daher Fleischhauer als wichtigste, da objektivste Quellen „*Papyrusurkunden, Vertragsabschlüsse mit Musikern*“ und ähnliche Belege dokumentarischer Art.

In der Einleitung und Anordnung der Quellen geht Fleischhauer dann gruppenweise, funktionell vor und gliedert das Material in magisch-religiöse, kultgebundene Musik der Salier und Arvalbrüder, des Totenkultes und der apotropäisch gemeinten musikalischen Begleitung der Opferhandlungen, in Militär- und Marschmusik, wobei der zweite Ausdruck wohl nicht allzu ernst genommen zu werden braucht (auch auf Hörnern und Trompeten geblasene „Trauerweisen“ können wir uns nicht so recht vorstellen, sondern eher klanglich verstärktes Rhythmen- und Signaleblasen, und wenn die Trompeter nach der verlorenen Schlacht im Teutoburger Walde trochäisch geblasen haben, so ist darunter sicher nicht ein bestimmtes Musikstück zu verstehen, sondern ein Signalmusik, eintonig oder unter Verwendung einfachster Intervalle vorgetragen, der zum Angriff oder Rückzug aufgerufen hat. Vgl. S. 54 und 64). Ferner werden Gladiatoren-, Theater- und „Konzert“- (Kunst-)Musik, Tisch-, Ahnen- und Triumphlieder, endlich das volkstümliche Repertoire der Schlaf- und Ammenlieder, Gesänge zu den Stationen des menschlichen Lebens, Liebes-, Schelt- und Spottlieder besprochen.

Nicht ganz einverstanden können wir uns mit den Ausführungen über die sogenannten Arbeits- und Volkslieder erklären. (Vgl. S. 13 f.) Zu Recht sagt der Verfasser etwas später, daß es von diesen keinerlei Bildzeugnisse gibt. Sie seien nicht darstellbar gewesen oder von der herrschenden Klasse nicht für darstellenswert befunden worden. Dazu ist aber zu bedenken, daß zur Volksmusik bereits z. B. die erwähnten Schlummer-, Geburtstags- und Hochzeitslieder gehören, und daß es eine Trennung zwischen Folkloristik und Kunstmusik im modernen Sinne bei diesen Gattungen wohl niemals gegeben hat. Das sind Begriffe, die erst sehr viel später formuliert worden sind. Es mag

darin erinnert werden, daß auch heute eine Sendung mit raffiniertester indischer Kunstmusik in das Programm „Folkloristik“ unserer Rundfunkstationen eingefügt wird. Selbst die Pharaonen, Symbole des Gotteskönigtums par excellence, haben andererseits in einigen Fällen „zugelassen“ (wenn sie sich mit solchen Dingen überhaupt abgegeben haben sollten), daß man musikalisches Geschehen im Zusammenhang mit der Arbeit dargestellt hat. Jedoch handelt es sich dann in den seltensten Fällen um „Arbeits“-Lieder, sondern im Höchstfall um rhythmische, eintonige Arbeitsrufe, während musikalische Darstellungen bei der Feldarbeit oder beim Rudern oder jeder anderen Kollektivarbeit genau das bedeuten können, was wir für die alexandrinische Zeit und für das heutige Ägypten beweisen können, daß man nämlich städtische Musiker aufs Land kommen ließ, um den Arbeitern die neuesten Schlager vorzuspielen, deren Rhythmus mit den taktmäßigen Arbeitsbewegungen überhaupt nichts zu tun hatte.

Dieses nahezu unausrottbar erscheinende Mißverständnis eines bestimmten Zusammenhanges zwischen Arbeit und Rhythmus (womit überhaupt in vielen Fällen taktmäßige Kollektivarbeit gemeint ist) hat das Buch K. Büchers verschuldet, das leider immer wieder als Referenz angeführt wird, obwohl es bereits mehrfach, insbesondere in einer nach Inhalt und Ausmaß bedeutsamen Besprechung von Erich M. von Hornbostel abgelehnt worden ist (ZIMG XIII, 1912, S. 341 ff.). Die in Abb. 11 angeführte Darstellung einer sogenannten Arbeitsmusik ist geradezu als Gegenbeispiel anzusehen. Der Tibiaspieler kann gar nicht „mit seinem Spiel den Rhythmus zur Arbeit“ angeben (S. 36), da es sich keineswegs um eine Kollektivarbeit handelt. Der rechts dargestellte Sklave knetet Teig, und die links befindliche Frau scheint eine Serviererin zu sein. Daß hier in der Küche musiziert wird und sogar die Namen des Musikers und der beiden Diener angegeben werden, läßt eigentlich darauf schließen, daß solche Darstellungen den Arbeitgebern angenehm gewesen sind, und daß in diesem Falle die Absicht bestanden hat, die Diener zu ehren. Auch Musikbeigaben zur Weinernte und besonders beim Keltern (S. 74) können prophylaktische Bedeutung haben, indem sie den Weingott versöhnen sollen, und Rahmentrommeln sowie Becken (S. 76) dienen ja sogar im Kybelekult

als Altar, auf dem man Speise- und Trankopfer darbringt.

Ausgezeichnet ist die Darstellung des eigentlichen, stark international ausgerichteten römischen Musiklebens. Die Zusammenstellung der vielfarbigen Belege ergibt ein wirklich buntes Bild (S. 14 ff. und 110 ff.), noch angereichert durch die auf persönlichen Forschungen des Verfassers beruhenden Ausführungen über professionelle Interessengruppen der Musiker- und Bühnenkünstlerzünfte und den ersten Musiker-„Streik“ der Geschichte (S. 17 und 48).

Nahezu parallel und nur durch sinnvolle Abweichungen verschieden sind die ikonographischen Abteilungen Etrurien und Rom untergegliedert, wobei das römische Musikleben naturgemäß quantitativ besser abschneidet. Die Wiedergabe der Bildtafeln ist gut, wenn nicht sogar ausgezeichnet. Die Bildinterpretationen sind durchweg einleuchtend, aber es liegt in der Sache selbst, daß auch andere möglich sind. So ist für das am ägyptischen Vorbild geschulte Auge die Tanzgruppe in Abb. 5 auch so zu interpretieren, daß es sich um zwei gegensinnig aufgestellte Tänzerinnengruppen und um eine allein stehende Vortänzerin handelt, die hier in die gleiche Ebene projiziert worden sind. Abb. 10 mit dem Doppelaulos kann nicht nur Tonverstärkung im Unisono bedeuten oder auf wechselndes Intervallspiel hinweisen, sondern vor allem auch auf bordunierendes Spiel, auch wenn die beiden Rohre (nicht „Pfeifen“) gleichlang sind. Übrigens glauben wir nicht, daß die linke Hand des Lyraspielers (S. 34) jemals über die Saiten „gestrichen“ hat (im besten Fall, um die Stimmung zu überprüfen, was hier nicht der Fall sein kann).

Erwähnenswert ist der offenbare Sinn der Etrusker für Klangfarben, der sich in merkwürdigen instrumentalen Zusammenstellungen offenbart. Daß wie z. B. in den Abb. 16 und 17 Hörner und Trompeten mit Tibia und Leier zusammenwirken, erscheint nur beim ersten Zusehen ungewöhnlich. Rekonstruierte Leiern klingen wie die Laute gar nicht schwach, sondern wegen des Plektrumschlags deutlich und sogar hart.

Es überzeugt uns nicht ganz, daß die in Abb. 20 dargestellte Querflöte 2x4 Grifflöcher besessen haben soll. Die Fingerstellung spricht dagegen. Die Haltung der linken Hand entspricht der altägyptischer Bläser: die linke Hand bildet eine Schere oder

Gabel, und die Flöte wird in den Zwischenraum zwischen Mittel- und Ringfinger eingelegt bzw. festgeklemmt (4. und 5. Finger sind gar nicht zu sehen, ebenso der Daumen), um somit ganz sicher zu liegen. Somit bleiben nur zwei Spielfinger. Die rechte Hand spielt aber ebenfalls nur mit zwei Fingern, wenigstens im Augenblick, den die Darstellung eingefangen hat. Zeige- und Kleinfinger sind ostentativ abgespreizt, was kein Bläser tun würde, da die Finger immer griffbereit in der Nähe des Griffloches bleiben müssen. So können wir hier mit großer Wahrscheinlichkeit nur mit 2x2, max. mit sechs Grifflöchern rechnen. Sollten die Trompeten in Abb. 30 nicht auch auf diese Weise gehalten worden sein, nicht also zwischen dem zweiten und dritten, sondern zwischen dem dritten und vierten Finger? Bei wenigstens einem der Spieler erkennt man auf der sichtbaren Seite außer dem Daumen den Zeige- und Mittelfinger. Die Trompete liegt also in diesem Fall nicht zwischen diesen beiden Fingern, sondern etwas weiter, wahrscheinlich wieder zwischen dem dritten und vierten Finger. Die Haltung scheint jedoch nicht vorgeschrieben gewesen zu sein, da bereits in Abb. 32 die Trompeten überhaupt mit der linken (nicht wie in Abb. 30 mit der rechten) Hand bei ausgestrecktem Arm gehalten werden.

Nicht ganz ersichtlich wird in der Auslegung der Abb. 40 die Bedeutung des Spielers, der gleichzeitig Tibia bläst und das Scabellum bedient, ohne daß wir eine bessere Deutung anzuführen wüßten. Das Scabellum kann ja nicht transportiert werden. Der Spieler bleibt also am Standort. Sollten alle anderen Teilnehmer des Festzuges an ihm vorbeidefilieren?

Mit den S. 88 zitierten Quer-„Pfeifen“ sind natürlich nicht Querflöten, sondern die schräg gehaltenen Längsflöten gemeint, das typische altägyptische Tempelinstrument. Die Theorie, daß beim Leierspiel die linke Hand zupft (S. 98,4 und 102), muß heute aufgegeben werden (vgl. H. Hickmann, *La scène musicale d'une tombe de la VI^e dynastie à Guizah (Idou)*, Annales du Service des Antiquités de l'Égypte LIV, Kairo 1957, S. 218 ff.) Auch wenn einmal ein Instrument von hinten zu sehen ist (Ab. 103), ist vom Zupfen nichts zu bemerken, und in Abb. 58 „greift“ (nicht zupft) der junge Achill durch Anlegen der Finger an die

Saiten, während Chiron ihm das Plektrumspiel zeigt. Bei der Abb. 101 handelt es sich um einen uralten Topos (vgl. *Acta musicologica* XXXIII, 1961, S. 16), dem später einmal nachzugehen lohnend wäre.

Das stilistisch gut formulierte Buch bringt alles in allem gesehen sehr viele neue Anregungen, die nicht allein von der Interpretation der bildlichen, sondern auch von der vorzüglichen Zusammenstellung originaler Texte ausgehen. Es ist lediglich zu bedauern, daß überhaupt keine Abbildungen von Originalinstrumenten erscheinen. Damit entfallen wertvolle Hinweise auf kleine oder größere Museen Frankreichs, Deutschlands, Italiens und der Schweiz, die sehr wertvolle und z. T. einzigartige Klangwerkzeuge der Römerzeit aufzuweisen haben: alle Arten von sehr aufschlußreichen Glockentypen, die im Militär-, Bade- und Marktbetrieb u. a. O. große Bedeutung gehabt haben, hier aber nur ganz am Rande erwähnt werden, weiterhin Schellen, Gefäßrasseln, von den ägyptischen abweichende, spätzeitliche Sistrenformen, die nur einmal in der Zeittafel (S. 162) erwähnte Sackpfeife, erhaltene Panflöten, Trillerpfeifen (hier paßt einmal der sonst zu vermeidende Ausdruck „Pfeife“), Signalinstrumente wie Knochen- und Gefäßflöten. Einen persönlichen Entschluß hat die Lektüre dieses so schönen und aufschlußreichen Buches gezeitigt: auch wörtliche Zitate der Sekundärliteratur sollen von nun an etwa durch eingefügte Klammern oder erklärende Fußnoten geändert werden. Es geht nicht an, von „Pauken“ zu sprechen, wenn von Rahmentrommeln bzw. Handpauken die Rede ist, von Zymbeln (vgl. o.) oder gar von einem „flötenden Rohr mit phrygischem Rhythmus“. Solche Ausdrücke, im besten Fall dichterischer Lizenz zuzuschreiben, sollten nicht unerörtert schlichtweg übernommen werden, denn sonst hört die terminologische Verwirrung selbst heute noch nicht auf. So sollte auch darauf geachtet werden (beim Autor geschieht es, aber nicht immer in den von ihm zitierten Referenzwerken), daß man zwischen Klein- und Großbecken sowie Gabelbecken (krotala) unterscheidet, im Gegensatz zu den ganz andersartigen Gegenschlagidiophonen, gemeinhin Klappern genannt, endlich den echten Kastagnetten, die auf der Innenseite hohl sein müssen (S. 18, 30, 32). Natürlich ist es nicht immer leicht zu unter-

scheiden, welches Klangwerkzeug gemeint ist. So scheint der Tänzer und die Grotesk-tänzerin der Abb. 68 und 69 nicht Kastagnetten, sondern Klappern zu betätigen. Endlich sei uns gestattet, einige kleinere Korrekturen vorzuschlagen: Tibiaspiel im Isiskult kann wohl kaum gemeint sein, dafür aber, wie richtiggestellt wird, das Spiel der alten Längsflöte (S. 90), und der Ibis ist dem Gotte Thot heilig gewesen, nicht der Isis. Er erscheint in Abb. 91 wohl nur als ägyptisches Requisit. Beiläufig bemerkt sei, daß der Sphinx im allgemeinen männlich ist: Königskopf und Löwenleib wie in Gisa. Weibliche Sphingen sind selten, spätzeitlich und unägyptisch.

In der musikwissenschaftlichen Literatur findet man häufig den Ausdruck „Muscheltrompete“, während die mehr naturverhafteten Völkerkundler eher von „Schnecken-trompeten“ sprechen. Die Fassung „Muschelhorn“ (S. 128) ist eine Neuschöpfung, übertrumpft durch das Neue Ullstein-Musiklexikon, Berlin — Frankfurt a. M. 1965, in dem das betreffende Instrument als „Muschelflöte“ (sic!) bezeichnet wird. Es muß in allen Fällen Schneckenhorn (bestenfalls Schnecken-tube) heißen, denn das Gehäuse großer Meeresschnecken liefert das Grundmaterial, die Bohrung ist natürlich konisch. Das Instrument in Abb. 129 ist deutlich aus dem sehr langgestreckten Gehäuse einer Wasserschnecke geformt.

Drei Karten gestatten, Etrurien zu lokalisieren, das römische Imperium zu überblicken und sich im alten Rom zurecht zu finden. Die Zeittafel (S. 145—173) erfüllt uns mit kollegialer Bewunderung. Aus eigener Erfahrung wissen wir nur allzu gut, daß eine solche historische Übersicht mehr Fleiß und Arbeit erfordert als die Niederschrift des Textbandes. Ihr folgt der übliche wissenschaftliche Apparat: das reichhaltige, übersichtlich gegliederte und sorgfältige Literaturverzeichnis, eine Liste der Abkürzungen, ein Verzeichnis der Abbildungen und die üblichen Namen- und Sachregister. Hans Hickmann, Hamburg

Frieder Zaminer: Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025). Organum-Praxis der frühen Notre Dame-Schule und ihre Vorstufen. Tutzing: Verlag Hans Schneider (1959). 203 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 2).

Daß der Vatikanische Organum-Traktat durch den aus der Schule von T. G. Georgiades stammenden Münchner Musikologen Frieder Zamminer im Faksimile (S. 175—184), in lateinischer Umschrift (S. 185—203) sowie in Übersetzung (S. 42 ff.) herausgegeben wurde, erfüllt einen lang gehegten Wunsch der Musikwissenschaft, kommt doch diesem Traktat, der zweifellos der leoninischen Epoche der Notre-Dame-Mehrstimmigkeit entspricht, eine zentrale Stellung innerhalb der Organum-Praxis zu. Nach einer exakten Beschreibung der Handschrift und der Beantwortung grundsätzlicher Editionsfragen wendet sich Zamminer dem Inhalt des paläographisch auf Anfang bis Mitte des 13. Jahrhunderts anzusetzenden Lehrtraktats zu, worauf er (S. 72—83) die Choralmelodien sowie (S. 84—103) den Satz der Organum-Stücke untersucht. Dabei ist Zamminer leider etwas zu wenig gründlich auf das Rhythmus-Problem eingegangen. Er legt sich nicht fest, sondern teilt bloß mit, welche Erfahrungen er bei Aufführungsversuchen gesammelt hat.

Neben der Edition und der mit Sorgfalt vorgenommenen Interpretation des Ottobonianus ist die Arbeit Zaminers auch darum von Bedeutung, weil er (S. 104—138) das Organum der übrigen Organum-Lehren des 12. und 13. Jahrhunderts historisch einzustufen versucht. Er unterscheidet eine ältere Gruppe, welche die zusammenhängende Beantwortung von mehreren Cantus-Tönen lehrt (Johannes Affligemensis, Mailänder Traktat — dessen Mittelteil auf den Seiten 111—114 ohne die Fehler der Coussemaker-Ausgabe nach der Handschrift neu mitgeteilt wird — und Organum-Traktat von Montpellier), von einer jüngeren Gruppe, deren Repräsentanten nur noch die Beantwortung von einzelnen Cantus-Schritten vorschreiben. Hierher gehören neben dem Ottobonianus der anonyme Londoner Traktat, derjenige des Pseudo-Guido-Caroli-Locho, der Löwener Traktat, der von Zamminer erstmals edierte, kurze venezianische Organum-Traktat (S. 130) sowie der von Lafage veröffentlichte Organum- und Diskanttraktat. Zaminers Scheidung zwischen Organum- und Diskanttraktaten innerhalb dieser Gruppe ist weniger einleuchtend als die von Bukofzer in seinem MGG-Artikel *Diskant* vorgelegte. Für Zamminer ist es ausgemacht, daß

die zweistimmigen Aufzeichnungen des Codex Calixtinus und der vier St.-Martial-Handschriften innerhalb des von ihm behandelten Zeitraums eine Sonderstellung einnehmen.

Wenn man sich Zaminers Beurteilung der Details im Vatikanischen Organum-Traktat auch dort anschließen kann, wo der lateinische Text des fraglos praktisch ausgerichteten Autors nicht restlos klar ist (etwa die Bedeutung von „*figuratum*“ im Zusammenhang mit dem oberen und unteren Teile der Guidonischen Hand im Organum — Einleitung, Zeile 29—37, S. 43 in Zaminers Edition), so müssen hinsichtlich der Darstellung älterer Organum-Traktate doch einige Einwände angebracht werden. Die bisher weder von Apel noch von Waeltner richtig vorgelegten Beispiele des Pariser Organum-Traktats (Bibl. Nat. lat. 7202) endlich einmal unter voller Berücksichtigung des klar abgefaßten Traktats sorgfältig zu edieren, lag vielleicht nicht im Bereich der Aufgabe dieses Buches. Um so mehr hätte man aber erwarten dürfen, daß Zamminer den von einem klaren, scholastischen Geiste stammenden sogenannten Mailänder Traktat (S. 110—128) sorgfältiger interpretiert hätte (wie dies in einem Zürcher Doktoranden-Seminar unter der Leitung von Kurt Fischer und dem Rezensenten geschehen ist). Hätte Zamminer den von ihm fast fehlerlos edierten Text (S. 112, 8. Zeile: „*et*“ statt „*vel*“) in seiner Ganzheit zu verstehen gesucht und nicht die auf die fünf Modi bezüglichen Aussagen auseinandergetrennt, so hätte er sehen müssen, daß der Text-Aufbau logisch und die Theorie von dem bisher Angenommenen beträchtlich verschieden ist. Im Abschnitt „*Prima vox . . .*“ (S. 112, 22. Zeile) gibt der Anonymus erst die allgemeinen Regeln. Darauf folgen spezielle Vorschriften für das Organum über einem Melisma von vier, drei und zwei Tönen. Wenn es sich um ein Melisma von fünf und sechs Tönen handelt, dann — aber erst dann — gilt die Regel von den fünf Modi. Diese Deutung wird durch die Beispiele des Traktats gestützt.

Das trotz solcher Einwände im Ganzen doch sorgfältig erarbeitete Buch schließt mit einem Kapitel über das Datierungsproblem des Vatikanischen Traktates. Der Umstand, daß der Ottobonianus aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen muß, die darin enthaltenen Organum-

Stücke aber sachlich ins 12. Jahrhundert gehören, etwa in die Zeit der Entstehung des *Magnus Liber Organi* (um 1170), führt Zaminer (S. 161) zu der Feststellung, „daß die Notre Dame-Schule bisher um einige Jahrzehnte zu früh angesetzt wurde, zumindest aber die Entstehung des *Magnus Liber Organi*. Die Ereignisse überstürzen sich nicht, wenn wir annehmen, daß die Niederschrift von Organum-Stücken innerhalb der Notre-Dame-Schule erst gegen Anfang des 13. Jahrhunderts begann. Dann würde der Vatikanische Traktat zu den ältesten Versuchen dieser Art gehören.“ Dieser Gedanke muß dem Autor selbst als gewagt erschienen sein, denn er sagt im Vorwort (S. 15): „Hier scheint eine Prüfung der Grundlagen unserer bisherigen Datierung notwendig geworden zu sein; doch ist nicht beabsichtigt, das schwierige Datierungsproblem zu entscheiden.“ Die Möglichkeit, daß der Traktat „nach der Entstehung der Drei- und Vierstimmigkeit in Paris abgeschrieben wurde, scheidet aus, weil die Notenschrift (S. 35) einen noch völlig unregelmäßigen Eindruck macht“ (so Zaminer, S. 161). Nach meinem Dafürhalten ist eine Umdatierung der Notre Dame-Schule weder auf Grund dieser paläographischen Feststellung gerechtfertigt, noch etwa darum, weil die drei im Ottobonianus überlieferten Organum-Stücke ein dem *Magnus Liber Organi* unmittelbar vorausgehendes Stadium der Organum-Praxis repräsentieren. Es ist ja keineswegs ausgemacht, daß der Vatikanische Organum-Traktat nicht ein peripheres Zeugnis sein kann, das eine zur Zeit der Niederschrift als nicht mehr modern zu bezeichnende Praxis unabhängig von dem fortschrittlichsten musikalischen Zentrum seiner Zeit beibehalten hat. Hans Oesch, Basel

Theodor Göllner: Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters. Mit Veröffentlichung der Orgelspiellehre aus dem Cod. lat. 7755 der Bayer. Staatsbibliothek München. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1961. 201 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 6).

Das Hauptanliegen des Verfassers ist, Klarheit zu schaffen über den Komplex von Stücken in frühem mehrstimmigem Stil, wie er sonderlich zu Beginn des 15. Jahrhunderts in deutschsprachigem Gebiet als

vielerorts geübte kirchenfestliche Gebrauchsmusik auftaucht. Verdienstlich ist es, daß Göllner der vokalen Mehrstimmigkeit die frühe Orgelmusik der gleichen Zeit gegenüberstellt, die verschiedenartigen Gestaltungsprinzipien sorgfältig voneinander abhebt und auch der liturgischen Verwendung dieser Kompositionen und Kompositionsteile nachgeht.

Die Untersuchung geht aus von zwei augenfälligen Zeugnissen, dem seit Gerbert beachteten Codex San Blasianus des Britischen Museums (Lo D) und einem Traktat über Orgelspiel der Bayerischen Staatsbibliothek (Cod. lat. 7755), auf dessen Bedeutung R. von Ficker aufmerksam wurde, und den der Verfasser im Anhang seiner Arbeit als Faksimile mit Umschrift und Übersetzung erstmals veröffentlicht. Beide Zeugnisse sind mit dem Augustinerstift Indersdorf an der Glonn (Bayern) verbunden, wenn dieses Stift auch, nach den Feststellungen des Verfassers, nicht als Entstehungsort anzusehen ist. Eingehend befaßt sich Göllner mit den Verschiedenheiten der Aufzeichnung in der Verwendung der Notenlinien, Notenformen und Abteilungsstriche und charakterisiert die vokale Notierung als Darstellung eines wortgebundenen klanglichen Vorgangs, die instrumentale als Abbild des Spielvorgangs. Darauf analysiert er die satztechnischen Gestaltungsweisen und bringt zunächst beide, instrumentale wie vokale, auf den gemeinsamen Nenner des „Mixturprinzips“. Das Gemeinsame ist die Verdopplung des zugrunde liegenden Cantus bzw. Tenor, wobei im vokalen Satz die Quint, im instrumentalen die Oktave als Verdopplungsintervall bevorzugt wird, gemäß dem weiteren Umfang der Tastatur (*H-h'*) im Vergleich zum menschlichen Stimmumfang (*c-f'* [*g'*]). Der prinzipielle Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalsatz besteht jedoch in der verschiedenartigen Ergänzung durch die zweite Stimme. Im Vokalsatz erfolgt sie als klangliche Beigabe von einzelnen Ober- oder Unterkonzordanzen zu den Cantustönen. In einer Reihe von Tonsätzen tritt dazu die bordunartige Dehnung des ersten oder letzten Cantustones, den die Zusatzstimme melismatisch übersingt. Beim instrumentalen Spiel hingegen wird jeder Cantus bzw. Tenorton bordunartiger Träger der Oberstimmenkolorierung. Diese instrumen-

tale Technik wird nach der systematischen Lehre des Münchner Traktates erläutert. Zu jedem Tenorton treten zwei, eventuell mehr Spielformeln, deren erste den Cantuston in der Oberkonkordanz umspielt, deren zweite sodann zur Konkordanz des folgenden Tenortones überleitet. Der Traktat bietet zudem eine kurzgefaßte Kontratenoranweisung für dreistimmiges Spiel.

Ausgehend vom Befund an den Stücken aus der Londoner Handschrift und im Münchner Traktat werden verwandte Kompositionen anderer Herkunft geprüft und daraus der Überblick über die verschiedenen mehrstimmigen Verfahren sowohl im Vokalsatz als auch für die instrumentale Kolorierung im deutschen Gebiet gewonnen. Im Vokalsatz wird beobachtet, wie durch die Auswahl unter den möglichen Konkordanzen sich mehr und mehr eine eigenständige Gegenstimme herausbildet, bis zum Prinzip der Gegenbewegung, d. h. des grundsätzlichen Wechsels der Klangqualitäten.

Das letzte Kapitel gilt dem Ausblick auf die Formen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit in theoretischen und praktischen Quellen aus Spanien, England und Frankreich, wobei vor allem auf die Unterschiede zwischen der vokalen Kolorierung des Notre-Dame-Kreises und der instrumentalen nach dem Münchner Traktat eingegangen wird. Als handgreifliches Resultat der Untersuchung ergibt sich die Richtigstellung der Ansicht, daß die frühe instrumentale Satztechnik eine unmittelbare Fortsetzung und Übernahme der Prinzipien der vokalen gewesen sei, eine Anschauung, die vor allem Leo Schrade vertreten hat. Es gelingt dem Verfasser zu zeigen, daß die instrumentalen Zeugnisse, obwohl sie zwei Jahrhunderte später liegen, weit weniger entwickelten Kolorierungs- und Satzprinzipien folgen als die hochstehende vokale französische Kolorierungskunst vor 1250. Aber auch zur untersuchten deutschen Vokalkunst ergeben sich trotz Übereinstimmungen wesentliche Unterschiede, so daß eine Ablösung der einen durch die andere ausgeschlossen ist. Der Verfasser kommt zu der Einsicht, daß die Entwicklung der Mehrstimmigkeit auch in Deutschland für Vokales und Instrumentales schon von einer frühen Stufe an mehrschichtig verlaufen sein muß.

Ein weiteres Verdienst der Arbeit ist es, auf die fühlbaren Lücken in unserer Kennt-

nis der Musik des Mittelalters hinzuweisen, besonders in den Abschnitten, die sich mit der Verwendung der überlieferten Stücke im Gottesdienst befassen. Allerdings wird der Versuch, auch hier einen klaren Einblick zu gewinnen, noch überprüft werden müssen. Dem Befund in seiner Hauptquelle, der Londoner Handschrift, glaubte der Verfasser entnehmen zu sollen, daß nur Solistisches mehrstimmig gesungen worden sei, ohne zu bedenken, daß seine Quelle ihrer Bestimmung für den Solosänger gemäß die Chorpartien nicht enthält und über die Ausführung der Chorteile darum nichts aussagt. Nun trifft es aber nicht zu, daß Spuren mehrstimmigen Chorsingens gänzlich fehlen. Göllner nennt selbst ein Beispiel (S. 110, Anm. 12), und weitere Hinweise wurden in der Festschrift für Anglès (S. 309) gegeben. Neben Chorteilen, die dem Stil der solistischen in *Lo D* nahestehen, tauchen vereinzelt auch Aufzeichnungen des ältesten *Alla mente*-Singens auf. Es gilt abzuwarten, ob sich weitere Spuren für den mehrstimmigen Chorgesang finden. Vorläufig darf auf die bedeutungsvollen Angaben, die K. von Fischer aus einer Sienenser Quelle von 1215 gewonnen hat (AfMW 18, 1961, S. 161 ff.), und auf die Funde von S. Corbin aus Meaux (15. Jh.) und ihren Nachweis der langandauernden *extempore*-Praxis in Frankreich (Kgr.-Ber. IGMW, Salzburg 1964) hingewiesen werden. Im Bilde der mehrstimmigen Musik des Mittelalters darf darum diese weitere Schicht, die — von Natur aus nur begrenzt entwicklungsfähig — auf die stilistische Entwicklung der mit ihr verbundenen Solistenpartien retardierend gewirkt haben mag, nicht fehlen.

Als Beispiel zum Text folgen im Anhang zur Arbeit Göllners zunächst einstimmige und mehrstimmige Fassungen zum Responsorium „*Judea et Jerusalem*“ bzw. zu dessen Vers „*Constantes estote*“, sodann ein „*Benedicamus Domino*“ als Faksimile aus *Lo D*, darauf die erwähnte Ausgabe des Münchner Orgeltraktates (wo in der Übersetzung, S. 187, Zeile 4 v. u. stehen sollte: „ . . . so können wir nicht jeden in der Oktave beginnen“).

Göllner ist es gelungen, an einer zweitrangigen Kunst die Prinzipien klar herauszuarbeiten, die für die Entwicklung der frühen Mehrstimmigkeit im Mittelalter maßgebend waren. Weitere Untersuchun-

gen an sämtlichen Stücken des Komplexes der retrospektiven Mehrstimmigkeit werden zeigen, in welchem Grade sie in jedem Einzelfall auftreten, sich verbinden und durchkreuzen, und ob für den jeweiligen Grad der Überlagerung der Herkunftsort allein entscheidend ist, oder ob auch anderes, beispielsweise Ordenstraditionen, im Spiele sind. Vielleicht ist es verfrüht, von „deutscher Praxis“ zu sprechen.

Arnold Geering, Bern

Werner Braun: Musik am Hof des Grafen Anton Günther von Oldenburg (1603—1667). — Mit fünf Notenbeispielen. In: Oldenburger Balkenschild. Kleine Hefte, hrsg. vom Oldenburger Landesverein für Geschichte, Natur- und Heimatkunde durch die Historische Gesellschaft zu Oldenburg, Nr. 18/20, Dezember 1963, S. 1—31.

Mit einer ganzen Reihe von Quellenstudien hat Werner Braun unsere Kenntnis der mitteldeutschen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts erweitert. Nun setzt er diese ebenso fundierten wie weitsichtigen Arbeiten von Norddeutschland aus fort und ist dabei auf Quellen aus dem nordwestdeutschen Raum gestoßen, um dessen Erforschung es trotz verdienstlicher Ansätze noch nicht sonderlich gut bestellt ist.

Braun macht zunächst auf Berichte über die Oldenburger Musikpflege im früheren 17. Jahrhundert aufmerksam. Die Mitteilungen des Hector Mithobius zur Kirchenmusik in den Stadtkirchen und auf dem „Schloß-Saal“ (1665) waren noch nicht ausgewertet. Neben der Ausführung des Choralgesangs mit Stütze durch Orgel, z. T. auch Instrumente wird hier die Aufführung von Stücken aus Hammerschmidts schlichten *Fest-, Buß- und Dankliedern* durch die gräfliche Kapelle in einem Festgottesdienst erwähnt. Wieweit damit „der Gegensatz zwischen ‚Choral‘ und ‚Konzert‘ . . . an Schärfe und Gewicht“ verlor (7), wird freilich nicht ganz einsichtig. Wichtig aber ist der Beleg für die Differenzierung höfischer und städtischer Kirchenmusik: Figuralmusik kam offenbar auch hier eher der Hofkapelle zu, wenngleich wiederum den Verhältnissen gemäß eher nur ausnahmsweise und relativ bescheiden.

Für die Haus- und Instrumentalmusik am Oldenburger Hofe bestehen weniger Zeugnisse als für die Kirchenmusik. So etwa übergab Rist 1651 dem Grafen seine *Himmelschen Lieder*, und neben J. J. Starters *Friesche Lust-Hof* blieben drei Reihen von

Instrumentalstücken in Oldenburg erhalten: zehn anonyme und zehn von Witzendorff stammende Sätze in Mss. sowie ein Bogen aus N. Bleiers Druck „*Erster Theil Newer PADUANEN*“ (Hamburg 1628), der nach Brauns Vermutung aber wohl nie vollständig zustande kam. Hinzu treten zwei gedruckte Arien J. M. Ruberts, von denen die eine undatiert, die andere 1645 dem Grafen gewidmet ist.

Diese Musikalien gehören zum „Bestand 20 des Niedersächsischen Staatsarchivs in Oldenburg“, der von der Lokalforschung noch nicht zutreffend erfaßt wurde und überwiegend geistliche Konzerte enthält, denen Brauns Untersuchung vor allem gilt. Von insgesamt 15 Dokumenten sind 6 dem Grafen gewidmet, 4 Autoren empfehlen sich ihm als ihrem Herrn, durch Verlust von Titeln oder Beischreiben fehlen achtmal solche Vermerke, viermal auch die Autorenangaben. Diese Hss. bieten also vornehmlich Gelegenheitswerke, sind als „Archivexemplare“ kaum benutzt und meist undatiert. Nach Anlässen und Lebensdaten der Autoren, von denen sonst kaum Werke bekannt sind, nimmt Braun zeitliche Eingrenzungen vor. Zugleich erfahren die Kompositionen knappe Charakterisierung. Von folgenden, wenigstens zeitweilig am Oldenburger Hof angestellten Musikern liegen Werke vor: H. Witzendorff (2 Psalmkonzerte, 1 Liedkonzert), H. Cropp (je 1 Lied- und Choralkonzert), T. v. Düren (2 Liedkonzerte), J. Neubauer (1 Liedkonzert). Zwei anonyme Psalmkonzerte und ein Textblatt mit dem einzigen mit gedichteten Einlagen versehenen „Gespräch“ und dem einzigen lateinischen Text weist Braun dem 1635 bis 1662 als Harfenisten geführten A. Kompf zu, weil die Stücke von gleicher Hand auf gleichem, auch sonst hier vorkommendem Papier notiert sind, eines von ihnen eine Harfenstimme enthält und zudem mit „A. K.“ signiert ist. Ein Choralkonzert von J. Schwemler — dem einzigen vertretenen städtischen Kantor — erwies sich als dürftige Parodie eines Satzes von Schein; Brauns Definition der Parodie im 17. Jahrhundert verdient noch weitere Diskussion. Der durch ein Psalmkonzert vertretene E. M. Völchel dürfte wohl mit dem 1643 in Darmstadt belegten E. M. Völckel identisch sein (vgl. W. Nagel in *MfM* XXXII, 1900, S. 33).

Im Interesse der Übersichtlichkeit wäre eine Trennung der Werk- von der — übrige

gens sehr exakten — Quellenbeschreibung wünschenswert gewesen. Zu klären bleiben die auf S. 16 und 23 berührten Fragen der benutzten Papiere bzw. der Wasserzeichen. Die Bemerkungen zu den Kompositionen machen auch ohne Analyse den stilistischen Befund und den meist „bedrückend“ niedrigen qualitativen Standard deutlich. Braun belegt die Fülle von Satzfehlern und warnt mit Recht vor Überbewertung. Man wird zustimmen, daß ähnliche kleine Bestände von Dedikationsstücken „an vielen höfischen Archiven entstanden sein“ mögen (9), nur aber hinzufügen, daß sie uns eben nicht Kunde von der regulären Kirchenmusik geben, wie es die Hss.-Repertoires des späteren 17. Jahrhunderts tun. Auffällig ist im „Bestand 20“ die Bevorzugung deutscher Texte, speziell von Psalmen und Liedern — nicht aber der Erbauungsliteratur, die zusammen mit lateinischer Sprache an anderen Höfen seit der Jahrhundertmitte so außerordentlich dominierte. Von Interesse sind die Beobachtungen zum Verhältnis der Musik von Kantor und Organist bzw. von städtischen und höfischen Autoren. Hier deuten sich Entwicklungslinien an, die in der Hss.-Überlieferung der folgenden Jahrzehnte tiefgreifende Bedeutung erlangten.

Die Untersuchungsweise Brauns scheint uns über den Anlaß hinaus wichtig und anregend. Neben der bio- und bibliographischen Erfassung steht gleichberechtigt die Wertung lokal- wie stilgeschichtlicher Gegebenheiten. Quellen wie diese können gemeinhin in der Lokalliteratur kaum ganz gewürdigt werden, zu Monographien geben sie kaum Anlaß, und die Gattungsgeschichte pflegt sie beiseite zu lassen. Erst wenn sich der Stilhistoriker ihrer annimmt, ohne Vernachlässigung ihrer spezifisch lokalen Seite, zeigen sie im wertenden Zugriff ihr eigentliches Profil.

Friedhelm Krummacher, Erlangen

Horst Braun: Untersuchungen zur Typologie der zeitgenössischen Schul- und Jugendoper. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1963. 288 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 27).

Die gründliche Arbeit bietet mehr, als der bescheidene Titel erwarten läßt. Ein einleitender geschichtlicher Überblick (28 S.) führt vom mittelalterlichen Schuldrama und geistlichen Laienspiel über das humanistische Schultheater, das deutschsprachige, vor allem

in der Reformationszeit entwickelte Schuldrama, das gegenreformatische Jesuitentheater in seiner Entwicklung bis zu den Prunk- und Aufmachungsspielen seiner Zentralpflegestätten München und Wien, das Universitätstheater der Benediktiner in Salzburg (mit des jungen Mozarts *Apollo et Hyacinthus* 1767) bis in die Zeit des Niedergangs der Schuloopertraditionen in der Epoche der Aufklärung und des Rationalismus. Es wird dargetan, warum Bemühungen Hillers (*Die kleine Ährenleserin* 1778) und im 19. Jahrhundert C. H. C. Reineckes, dem Schulsingspiel durch neue Stoffe und Formen aufzuhelfen, fruchtlos bleiben mußten: Niedergang der Schulmusik, Schwinden des schulischen Gemeinschaftslebens mit den musikalischen Gemeinschaftsaufgaben der Schule fürs kirchliche und kommunale Leben u. a. Im ganzen 19. Jahrhundert und darüber hinaus fristet das Schul- und Kinderlaienspiel ein der Verniedlichung und Sentimentalisierung anheimfallendes, weder von allgemein- noch musikpädagogischen Ideen befruchtetes Schattendasein. Daran konnten selbst von Männern wie Nägeli vorgebrachte musikpädagogische Gedanken (zum Beispiel gemeinschaftsbildende Chorpflege) nichts ändern. Eine der Wurzeln des Übels war das Fehlen eines fachlich wie pädagogisch geschulten Schulmusikerstandes. Erst die Mahnrufe Hermann Kretzschmars („*Das Schicksal der Musik entscheidet sich in der Schule*“), vor allem aber die anfangs schulabgewandte, durch Fritz Jöde der Schule dienstbar gemachte Jugendmusikbewegung schufen die Voraussetzungen auch für ein neues musikalisches Schulspiel, und zwar im Zusammenwirken mit der Reformpädagogik der Kerschensteiner, Gaudig, Dalcroze u. a. und der ebenfalls der Jugendbewegung verpflichteten Laienspielbewegung. Dessen bedeutendste Inspiratoren (Martin Luserke) schufen die geistigen und handwerklichen Grundlagen eines zugleich jugendgemäßen, zeitgemäßen und der neuen Pädagogik entsprechenden Jugendspiels: die „nüchterne“ Spiel- und Achsenbühne (anstelle von Ausstattungs- und Guckkastentheater), die Bewegungsgliederung größerer Spielerscharen (Gemeinschaftsformung durchs Spiel), die aktive Einbeziehung des Zuschauers, die Beteiligung des Improvisationsmoments („das schöpferische Kind“), den Einsatz der Musik als Element und Funktion des Spiels (nicht als bloße

Schmuckbeigabe oder als Bühnenmusik alter Art), die Entwicklung eigener Instrumentalbesetzungen (anfangs der Jazzband, später dem Orffschen Instrumentarium verbunden), die Produktion einer eigenen Spielliteratur (nicht dilettantische Aufführung der „großen Literatur“), die Forderung ungekünstelter, unpathetischer und unsentimentaler Sprache der Texte usw. Eingehend werden die Bemühungen um Kontakte zur zeitgenössischen Musik (Hindemith, Fortner . . .) und die Beeinflussung des neuen Schultheaters durch Bert Brecht und Kurt Weill dargelegt („Lehrstück“).

Der Verfasser erweist sich als Kenner der vielschichtigen Problem- und Geschichtslage, desgleichen der einschlägigen Literatur. Die Darstellung weitet sich auf die Besprechung der Schulmusikreformen der zwanziger Jahre und deren geistige Hintergründe aus. (Nur Georg Götsch und sein Frankfurter „Musikheim“, bedeutende Entwicklungs- und Pflegestätte auch des musikalischen Laienspiels, Lernstätte für eine Generation von Schulmusikerziehern, entging dem Verfasser.) Einzige kritische Frage: Hätte nicht das reichlich zitierte Literaturmaterial in seinem Gewicht etwas differenzierter behandelt werden sollen, etwa durch knappe Charakterisierungen der Verfasser?

Zentrales Anliegen der Arbeit ist, die Formen des neueren Schulmusik-Bühnenspiels typologisch zu bestimmen und zu ordnen. Die Aufgabe kann, obwohl über Einzelheiten gestritten werden mag, als gelöst bezeichnet werden. Braun unterscheidet (als Umkreis- und Vorformen der eigentlichen, erst nach 1945 voll zur Entfaltung gelangenden neuen Schuloper): Musikalisches Laienspiel (Laienschauspiel mit funktional wesentlicher Musik), szenische Kantate (Reihungsform mit oder ohne durchgehende, und zwar epische, nicht dramatische Handlung), Liederspiel (dem Kinderspiellied entstammend, aber die naive Selbstgenügsamkeit des Kinderspielkreises zum „Schau“- und „Zuhör“-Spiel umbildend; formaler Bindegedanke als Anlaß, ein musikalisches Programm zu entwickeln), szenisches Spiel für Kinder (Brauns Datierung: 1930—1933; Beispiel Hindemith, *Wir bauen eine Stadt*), Jugendsingspiel (seit 1945; Vor- und Vorbereitungsformen der Schuloper für das 8.—12. Lebensjahr), musikalisches Lehrstück (Bert Brecht sein Schöpfer; Beispiel: *Der Jasager* von Brecht und Weill 1930 —

eigentlich die erste Schuloper neben ihrem Gegenstück, H. J. Mosers *Der Reisekamerad*, ebenfalls 1930). Endglied (Krönung?) ist für den Verfasser die Schuloper oder „Schulspieloper“ (erste Beispiele schon die beiden zuletzt genannten, von Braun wohl als eine Art Wendepunkt- und Entscheidungsstücke der Gattung angesehen; daneben W. Jacobis *Jobsiade* nach einem Libretto von Robert Seitz, dem Textdichter auch von Hindemiths *Wir bauen eine Stadt* und weiteren szenischen Spielen für Kinder). Als eigentliche Entfaltungszeit der Schuloper wird die Zeit nach 1945 bezeichnet (Hauptkomponisten vor allem Eberhard Werdin — selbst Schulmusiker — und Cesar Bresgen, Hauptstoffgebiet Märchen).

Die Typen werden in ihren pädagogischen, stofflichen, formalen, textlichen, sprachlichen und musikalischen Aspekten untersucht und auch nach ihrem Variantenspielraum hin abgetastet, wobei — an vielen Beispielen — Abgrenzungen ermittelt und Überschneidungszüge nicht übersehen werden. Analysen von Kernbeispielen festigen das Bild des Typus. Wenn etwas zu kritisieren ist, so wäre es wieder eine gewisse Unbekümmertheit gegenüber der Tatsache, daß unter den erwähnten und teils sogar besprochenen Stücken beträchtliche Rangunterschiede sich nicht leugnen lassen. (Werdins *Rattenfänger von Hameln*, 1960, ist ein in Erfindung und Anlage vergleichsweise reiches und gut gelungenes Stück gegenüber desselben Autors *Wunderuhr*, einem ziemlich spannungslosen, sowohl formal wie musikalisch wenig befriedigenden Frühwerk.) Nicht ausdrücklich genug hingewiesen wird auch auf die — nur anlässlich der stilistisch problematischen Moser-Schuloper kritisch gestreifte — Tatsache, daß in der neuen Schuloper die in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren gewonnene Distanz zur Illusionsbühne sowie vor allem die damals so bestechende musikalische Aktualität (Hindemith, Weill) wieder preisgegeben wird. Die Musik der neuen Schuloper zeigt im ganzen eine gewisse Harmlosigkeit; harmonisch und melodisch fällt sie weitgehend in Durtonalität, anhemitonische Pentatonik und kirchentonartiges Melos, gewürzt mit aufgesetzten, aber die melodische Struktur nicht mitbestimmenden Reibeklängen, zurück. Eine unmittelbare Verbindung zur „großen“ zeitgenössischen Kunstmusik, auch personell (mit Ausnahme

des ohnehin hier abseits stehenden Carl Orff), ist nicht mehr vorhanden oder tritt nicht hervor. Ein Schock aus der Zeit des die geistige Radikalität in Deutschland abdrosselnden Nationalsozialismus scheint immer noch die musikstilistische — im Grunde wohl auch die spielgestalterische und stoffliche — Weiterentwicklung der Schulooper etwas zu lähmen. Braun scheint dies anders zu sehen, hätte sich aber mit dem Problem auseinandersetzen sollen.

Für den Leser, der die Entwicklung kennt und ihre Darstellung durch eigene Kritik zu ergänzen vermag, bleibt der Wert der Arbeit unbestritten, schon wegen der den Blick vertiefenden pädagogischen Erörterungen, nicht zuletzt aber auch wegen des umfangreichen Literaturnachweises, des ebenfalls reichen Werktitelverzeichnisses (ein besonderer Hinweis auf die wichtigsten Schulooper- und Laienspielverlage hätte die Übersicht über die Produktion und ihre Zentren noch verdeutlicht) und des Sachregisters. Außerdem ist eine Liste der besprochenen Stücke (mit Seitenangaben) angefügt. Die Herstellung des Buches mußte wohl aus Kostengründen so einfach wie möglich gehalten werden (Schreibmaschinendruck).

Jens Rohwer, Lübeck

Bruno Nettl: *Cheremis Musical Styles*. Bloomington: Indiana University Press 1960. 108 S.

Es ist bekannt, daß die in der Nachbarschaft der türkisch-tatarischen und slawischen Völker angesiedelten, der finno-ugrischen Völkerfamilie angehörenden Tscheremissen das Interesse der wissenschaftlichen Welt nicht nur sprachlich, sondern auch mit ihrer eigenartigen Musik auf sich gelenkt haben. Fast beispiellos dürfte es in der Geschichte der Musikwissenschaft sein, daß die Musik eines so kleinen, kaum eine halbe Million zählenden Volkes ein so vielseitiges und anhaltendes internationales Interesse zu erwecken vermochte. Außerhalb der Grenzen ihrer Republik, nicht nur in der Sowjetunion, sondern auch in zahlreichen anderen Ländern, in Finnland, Österreich, Deutschland und dem sprachverwandten Ungarn ist ihre Volksmusik Gegenstand eines eingehenden Studiums geworden. In den weltweiten Zusammenhang dieser Arbeiten gehört das vorliegende Buch, in dem der Verfasser eine zusammenfassende Darlegung der Eigenarten der

durch ihn geprüften tausend tscheremissischen Melodien gibt. Thomas Sebeok, der finno-ugrische Philologe der Indiana University teilt im Vorwort des Buches mit, daß Nettls Werk ein organischer Teil einer großangelegten, sich auf verschiedene Gebiete der tscheremissischen Kultur erstreckenden, in erster Linie philologischen Forschungsarbeit der Indiana University sei. Aber sicherlich hat bei der Entstehung des Buches auch jener Zauber der schönen Melodien eine Rolle gespielt, der das Interesse der Wissenschaftler in aller Welt erweckt hat und der dem Forscher stets neue ästhetische Freuden vermittelt.

Nettl mit zahlreichen Analysen, Beispielen, Abbildungen und Photographien illustriertes Werk trägt in erster Linie zur Bekanntmachung der tscheremissischen Musik im englischen Sprachgebiet bei, da bis dahin Untersuchungen außer in tscheremissischer lediglich in russischer, deutscher, französischer oder ungarischer Sprache erschienen waren, doch enthält es wertvolle Angaben auch für die internationale vergleichende Volksmusikforschung. Der Autor entnahm den größten Teil des analysierten Materials aus älteren und einigen neueren Sammlungen, 30 Melodien sammelte er persönlich von einem in Amerika ansässigen Tscheremissen. 1960, als das Buch erschien, war das unter den Tscheremissen gesammelte und zugängliche Material bereits das doppelte dessen, was Nettl untersucht hat. So erklärt es sich, daß er infolge der zu schmalen Materialbasis manche Eigenarten der tscheremissischen Musik über- oder unterschätzt hat. War es ihm nicht möglich, unter den Tscheremissen zu sammeln, ihre Musik an Ort und Stelle in ihrem Lebenszusammenhang kennen zu lernen, hätten ihm doch die mehreren hundert Melodien des Leningrader oder Budapester Archivs und die jüngst erschienenen Sammlungen zur Verfügung gestanden. Sie hätten ihm manche Ergänzung bieten können.

Im Licht der neueren Forschungen wird die außerordentliche Komplexität der tscheremissischen Musikstile immer deutlicher, und je gründlicher sie geprüft werden, desto zahlreicher werden die auftauchenden neuen Probleme, vor allem im Zusammenhang mit den benachbarten türkisch-tatarischen Völkern. So ist (was Nettl nicht erwähnt) bekannt, daß die drei nach ihrer

Sprache, Musik, Religion, Tracht und Sitte verschiedenen Tscheremissen-Stämme mit drei verschiedenen türkisch-tatarischen Völkern in engster Beziehung stehen. Die unmittelbaren Nachbarn der Berg-Tscheremissen sind die Tschuwaschen, die der Wald-Tscheremissen die Kasan-Tataren und die der um 500—600 km weiter östlich angesiedelten, ihren heidnischen Kult heute noch bewahrenden Ost-Tscheremissen die Baschkiren. Vielerorts leben die Tscheremissen mit diesen Nachbarvölkern und mit den Russen in völliger Gemeinschaft. Es versteht sich also, daß durch die gegenseitige Einwirkung der einst verschiedenen Kulturen die Grenzen im Laufe der Jahrhunderte verwischt worden sind. Was der finno-ugrische und was der türkisch-tatarische, oder, mit anderen Worten, was der tscheremissische Stil und was der der Nachbarvölker ist, kann auf Grund unserer heutigen Kenntnisse noch oder schon nicht mehr überzeugend festgestellt werden. Eine Kenntnis der Musik der drei verschiedenen tscheremissischen Volksgruppen allein genügt nicht; vielmehr müssen die Musikstile der Nachbarvölker in jede Untersuchung einbezogen werden. Aus diesem Material aber wurde bis jetzt so wenig veröffentlicht, daß ein gründlicher Vergleich vorerst unmöglich ist. Zwei Beispiele seien erwähnt: die Unmenge der Melodien mit Quinttranspositionen, die bei den den Berg-Tscheremissen benachbarten Tschuwaschen gesammelt wurden, haben die These vom tscheremissischen Ursprung der tonalen Quinttransposition zum Wanken gebracht. Ebenfalls ungeklärt ist der Ursprung der Melodien „kleinen Formats“, welche, mit den Melodien mit Quinttransposition verglichen, als selbständig gewordene Halbmelodien qualifizierbar sind — sie kommen, obwohl sie in den nordöstlichen Bezirken der Wald-Tscheremissen häufig erscheinen, auch bei den Baschkiren vor. Es ist möglich, daß die an Transpositionen und Variationen reiche Melodiewelt der Tscheremissen noch die Eigenart des finno-ugrischen Musizierens, die Wiederholung des eine musikalische Idee tragenden Motivs, bewahrt, aber daß sie in ihrer heutigen Form nicht mehr primitiv genannt werden kann, davon kann uns jede Sammlung rasch überzeugen.

Die Zielsetzung dieser Rezension ist nicht die Diskussion von Details; wir

wollen lediglich einige Bemerkungen allgemeiner Natur festlegen. Wir berufen uns wieder auf unsere unter den Tscheremissen gewonnenen Erfahrungen und müssen Nettls im Abschnitt *secondary style* mitgeteilte Feststellungen mit einem gewissen Vorbehalt entgegennehmen. Der Zusammenhang zwischen Melodien mit Quinttransposition und den übrigen, prinzipiell auf Deszendenzmelos aufgebauten, pentatonischen Melodien besteht zweifellos, doch die letzteren als „sekundär“ zu qualifizieren würden wir schon wegen der Häufigkeit ihres Vorkommens nicht wagen. Vielmehr scheint es wahrscheinlicher, daß — im Gegensatz zu den früheren Feststellungen der Musikwissenschaft — diese die ältere Schicht vertreten und daß sich die großböigen Melodien mit Quinttransposition unter speziellen Umständen aus ihnen gebildet haben. Sicherer kann hierüber noch nicht gesagt werden, doch die Musik der seit 300—400 Jahren isoliert lebenden und an alten Traditionen zäh festhaltenden, in Baschkirien lebenden Tscheremissen, die aus lauter Melodien des „*secondary style*“ besteht und in der die Quintversetzung unbekannt ist, scheint diese Vermutung zu stützen. Und daß Lieder dieses Typs gelegentlich mit neuem, aktuellem Text gesungen werden, ist völlig belanglos. Wir haben mehrere Beispiele dafür, daß an die alten heidnischen Riten geknüpfte Texte dieser Melodien heute noch lebendig sind, wenn sie auch in die bisher erschienenen Sammlungen nicht aufgenommen wurden. Die Methode schließlich, von den Texten auf die Rhythmustypen zu schließen, kann nur unsichere Ergebnisse zeitigen, denn die aus den Textänderungen sich häufig ergebenden Silbenzahl- und Rhythmuswandlungen sind bei den Tscheremissen eine alltägliche Erscheinung.

So scheint uns Nettls Buch ein insgesamt verfrühtes Unternehmen zu sein und infolge seiner zu schmalen Materialbasis nur einen Teil dessen zu halten, was sein Titel verspricht. Ohne intime und vor allem persönliche Kenntnisse über Volksmusik zu schreiben, ist schwieriger als fast jede andere musikwissenschaftliche Aufgabe. Das Notenbild ist ja zumeist nur ein blaßes und täuschendes Bild der in unzähligen Nuancen lebenden Wirklichkeit. Die bisher veröffentlichten Transkriptionen sind — mit nur wenigen Ausnahmen — mangelhaft

und zufällig. Stützt man sich nur auf ein solches Material aus zweiter Hand, werden Irrtümer und Lücken unvermeidbar. Wäre Nettls Werk als ein populärwissenschaftlicher Artikel erschienen, hätten wir keine so prinzipiellen Einwände erhoben. Als Monographie aber hat es sein hochgestecktes Ziel nicht erreichen können.

László Vikár, Budapest

La Résonance dans les Échelles Musicales. Hrsg. von Edith Weber. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1963. 402 S., 2 Schallplatten (17 cm).

Der Bericht enthält die Vorträge und Diskussionen, die auf dem vom Centre National de la Recherche Scientifique vom 9. bis 14. Mai 1960 in Paris veranstalteten internationalen Kongreß mit dem Thema *La résonance dans les échelles musicales* gehalten wurden. Der Ausdruck „résonance“ bezieht sich hier zum Unterschied von der physikalischen Terminologie auf die Obertöne als ganzzahlige Vielfache einer Grundfrequenz. Die ersten drei Komponenten ergeben Prime, Oktave und Quinte, sowie die Quarte als Umkehrung der Quinte. Entsprechend der Eigenart des Themas wurde es von Vertretern der verschiedensten Fachrichtungen — Akustiker, Physiologen, Psychologen, Komponisten, Musikhistoriker, Musikethnologen usw. — behandelt. Einen allgemeinen Überblick über die zu behandelnden Probleme gaben zunächst André Didier vom Standpunkt des Physikers, Alfred Tomatis vom Standpunkt des Physiologen und Walter Wiora vom Standpunkt des Musikologen. Jacques Chailley legte sodann dar, daß die Tonleiter im wesentlichen durch den Einfluß der auf die Obertöne gestützten Konsonanz als harmonische Folge in Verbindung mit der Quintfortschreitung als melodische Folge entstanden ist. Gegen die Bedeutung der Obertöne bei der Bildung des Dur-Dreiklanges sprach sich Robert Siohan aus, indem er darauf hinwies, daß die Glocken, die seit dem Mittelalter eine entscheidende Rolle in der Musikerziehung spielten, eine Obertonstruktur besitzen, die von der der Saiten und Pfeifen völlig abweicht. Ebenso übte Robert Tanner an Resonanz- und Verschmelzungstheorien eine berechtigte, wenn auch keineswegs neue Kritik.

Einer der Hauptpunkte der Tagung bestand in der Klärung der Frage, welche Rolle die Konsonanzen von Oktave, Quinte und Quarte in den verschiedenen Leitern spielen. Hans Hickmann und Armand Machabey nahmen dazu für das Altertum Stellung. Hickmann konnte feststellen, daß bei den Ägyptern die Oktave, Quinte und Quarte zu den bevorzugtesten Intervallen gehörten und als Basis des damaligen Tonsystems anzusehen sind. Auch in Griechenland wurden, wie Machabey ausführte, die Leierinstrumente mittels der Konsonanzen gestimmt. In den Skalen der Blasinstrumente jedoch erscheinen keine konsonanten Intervalle. Erst durch Überblasen wurden Oktaven und Quinten ermöglicht. Die orientalische nicht pentatonische Musik untersuchte Salah El Mahdi. Auch hier spielen die drei Konsonanzen eine wichtige Rolle. Sie beherrschen auch die primitive Musik, wie Walter Wiora ausführte. Sie treten als Sprung-, Rahmen- und Gerüstintervalle auf und besitzen Bedeutung bei der Bildung von Leitern. Claudie Marcel-Dubois legte die strukturbildende Rolle der drei Konsonanzen in der europäischen Volksmusik in Abhängigkeit von der geographischen Herkunft, dem Textinhalt und der Art des musikalischen Ausdrucks dar. Wie Marius Schneider feststellte, spielen in der Polyphonie der Naturvölker nicht nur Oktave, Quinte und Quarte eine Rolle, sondern auch die Terz, die für die ältesten Tonsysteme konstruktive Bedeutung besitzt. Mit der Bildung der regulären Tonleitern des Quintenzirkels und ihren gelegentlichen Mißgestaltungen im pentatonischen und nicht pentatonischen Bereich befaßten sich Tran Van Khê und Mahdi Barkechli.

Weiter wurden die neben der Resonanz skalenbildenden Elemente behandelt. Diese sind die Anziehung (Edmont Costère), die gleichmäßige Verteilung (Jacques Chailley), die Konsonanzfaktoren (François Canac), die expressiven Deformationen (Alain Daniélou), die Klangfarbe (André Schaeffner) und der instrumentale Effekt (Gilbert Rouget). Die beiden Schlußsitzungen gingen auf die Frage ein, ob die musikalischen Polysysteme mündlicher Überlieferung ebenfalls in der Resonanz verankert sind (Yvette Grimaud), und welche Bedeutung die Resonanz für die Kompo-

sitionspraxis vom Mittelalter bis zur Gegenwart besitzt (Jacques Chailley, Constantine Regamey und Dénes Bartha).

Der sehr sorgfältig redigierte Band enthält zahlreiche Notenbeispiele, Tabellen sowie graphische Darstellungen und wird durch ein Verfasserverzeichnis, ein Verzeichnis der in den Vorträgen erwähnten Eigennamen sowie der geographischen Bezeichnungen, ein 82 Seiten umfassendes alphabetisches Schlagwortregister sowie eine Definition der verschiedenen Fachausdrücke abgeschlossen. Angeheftet sind zwei Schallplatten mit Musikbeispielen zu den Vorträgen von Salah El Mahdi, Tran Van Khê, Jacques Chailley und Yvette Grimaud. Zusammenfassend kann man sagen, daß die hier zur Diskussion gestellten Fragen erschöpfend behandelt wurden. Die große Zahl der Vortragenden sowie die Behandlung von sehr unterschiedlichen Gesichtspunkten aus führte gelegentlich zu Überschneidungen und Wiederholungen. Eine etwas ausführlichere Behandlung der Gehörserscheinungen wäre angebracht gewesen, da dem Gehör schließlich bei allen Fragen die entscheidende Rolle zufällt.

Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

Andreas Weissenböck und Joseph Pfundtner: Tönendes Erz. Die abendländische Glocke als Toninstrument und die historischen Glocken in Österreich. Graz und Köln: Verlag Hermann Böhlaus Nachf. 1961. XVI, 616 S., 76 Bildtafeln, eine Übersichtskarte.

Die großen Eingriffe in den Bestand der Bronzeglocken zugunsten der kriegsbedingten Metallwirtschaft, die in den beiden Weltkriegen einen erheblichen Teil der vorhandenen Geläute in Mitteleuropa und — im 2. Weltkrieg — darüber hinaus vernichtet haben (1918 waren im Deutschen Reich 44 %, 1945 mehr als 80 % der Glocken zertrümmert und verhüttet oder sonstwie zerstört), haben den Anstoß dazu gegeben, sich eingehender als früher mit den physikalisch-akustischen, musikwissenschaftlichen, kunstgeschichtlichen und technischen Problemen zu beschäftigen, die um das Musikinstrument „Glocke“ kreisen. Während die vorwiegend unter kunstgeschichtlichem Aspekt arbeitende Denkmalspflege weithin auf die im 1. Weltkrieg durchgeführte Bestandsaufnahme der Glocken zurückgreifen konnte und nach deren Ablieferung die

Inventarisierung in den Lagern zu Hamburg-Harburg, Oranienburg, Hettstedt, Ilseburg, Kall und Lünen noch im beschränkten Umfang weiterzuführen in der Lage war, konnte die akustische-musikalische Betrachtungsweise erst unter manchen Mühen den damals entscheidenden Stellen nahegebracht werden; die auf dem Glockenlager zu Hamburg-Harburg mit modernen physikalischen Methoden einschließlich der Vermessung der Rippen und der Feststellung der Härtegrade an 375 Glocken durchgeführten Klangaufnahmen geben davon Zeugnis. So verdienstvoll und begrüßenswert es ist, daß die unter großen persönlichen Opfern der Beteiligten durchgeführte geschichtliche und kunstwissenschaftliche Bestandsaufnahme der verbliebenen Glocken nach Kriegsende weitergeführt ist und — zusammen mit den Ergebnissen der Bestandsaufnahme der auf den Türmen verbliebenen Glocken — in dem großen Unternehmen des Deutschen Glockenatlas veröffentlicht wird, so bedauerlich bleibt es doch, daß der musikalische und klangphysikalische Bereich in dem Glockenatlas aus Mangel an Mitteln bislang keinen Platz gefunden hat und anscheinend auch in künftigen Bänden nicht finden wird.

Um so bedeutsamer ist es, daß die vorliegende umfangreiche Veröffentlichung von Andreas Weissenböck und Joseph Pfundtner in etwa das österreichische Gegenstück zum Deutschen Glockenatlas, von einem Musikwissenschaftler und einem Glockengießer verfaßt ist, also von Vertretern der Berufe, die in erster Linie ein Anrecht darauf haben, zum Thema „Glocke“ gehört zu werden. Daß die Kunstgeschichte bei diesem Buch nicht beiseite gestanden, sondern beim Zustandekommen des Werkes kräftig mitgeholfen hat, zeigt das Geleitwort des Vorstandes des Institutes für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes in Wien, Walter Frodl.

Den zentralen Teil des Werkes (S. 129 bis 604) bildet der Bericht über die ca. 2400 historischen Glocken (in die auch die Glocken aus anderem Material als Bronze einbezogen sind) in Österreich, dessen Hauptstück der sehr übersichtlich angelegte, nach den neuen österreichischen Ländern geordnete Glockenkatalog darstellt. Neben den von der Denkmalspflege beigegebenen Mitteilungen über die Glockenzier (Bilder, Ornamente, Inschriften, Gießerzeichen, Kronengestaltung usw.) sind bei

den Glocken nicht nur — soweit feststellbar — Name des Gießers, Gußjahr, Durchmesser, Gewicht und Gußausführung vermerkt, sondern es finden sich auch Angaben über die Lage des Schlagtones, über die (mit Hilfe der Gabelresonanz erkundeten) Teiltöne (Unterton, Prim, Terz, Quint, Oktav), über die Klangqualität (Einstufungsnoten I—IV), die Nachhalldauer (in Sekunden), die Tongebung (gemäß Seite 27 in vier Wertstufen: weich/hell, gedämpft, hart/kurz, matt/dumpf; im Katalog finden sich jedoch die weiteren Wertstufen schepprig, hohl, unklar u. a.) und den „Glockentyp“, der durch die Lage des Untertones zum Schlagton bestimmt wird (Non-, Oktav-, Septim-, Sext-Glocken). Diese klanganalytischen Werte sind in den Jahren 1941 bis 1959 in über 1100 Fällen durch Feststellungen im Turm, in fast 300 Fällen in Glockenlagern gewonnen worden; außerdem wurden auf den Lagern von 200 Glocken Phonogramme aufgenommen. Allerdings sind derartige musikalisch-akustische Angaben nur in $\frac{2}{3}$ der Fälle und zum Teil unvollständig gemacht worden. Mit Hilfe der Gabelresonanz lassen sich zwar der (ungefähre) Teiltonaufbau und die Frequenz der Teiltöne, aber nicht in ausreichender Genauigkeit deren Amplitude und Dämpfung festlegen. Die Angaben über die Komplexe, die der Katalog mit Klangqualität und „Tongebung“ bezeichnet, sind rein aus der Praxis gewonnene und als Faustformeln akzeptable Größen, die als Bewertungskategorien für den wissenschaftlichen Gebrauch etwas fragwürdig sind. Doch darf nicht vergessen werden, daß die Klangaufnahmen im wesentlichen zu einer Zeit stattfanden, in der die heutigen elektroakustischen Verfahren der Klanganalyse von Glocken noch nicht voll entwickelt waren. Außerdem sind die Zeitumstände und die Schwierigkeiten zu bedenken, unter denen das Material gewonnen werden mußte. Im allgemeinen wird man sagen können, daß die Angaben des Kataloges gleichwohl ausreichen, um bestimmte Fragen der Glockenforschung klärend weiterzuführen. Das erweist z. B. die alphabetische Übersicht über die Glockengießer in Österreich (Seite 129 ff.) in der auch Angaben über die von den einzelnen Gießern verwendeten „Glockentypen“ gemacht sind. Für die systematische Forschung an den Glocken eines bestimmten Gießers bzw. einer Gie-

berschule ist das 96 Seiten umfassende, nach Gußorten und Gießern mit Angabe der zugehörigen Glocken geordnete Verzeichnis von hohem Wert; doch ist zu bedauern, daß den dankbar zu begrüßenden und die Glockenforschung über die österreichischen Lande hinaus durch manche neue Erkenntnisse bereichernden Biographien der Gießer keine Quellenhinweise beigegeben sind. Auch ist zu fragen, ob es nicht zweckmäßiger gewesen wäre, die einem Gießer nur (durch Vermutung oder Rückschluß) zugewiesenen Glocken von den signierten (also unbezweifelbaren) deutlich abzuheben.

Der erste, kürzere, nur etwa 100 Seiten umfassende Teil des Werkes behandelt „die abendländische Glocke als Toninstrument“ (richtiger wohl: Klanginstrument — die unscharfe Abgrenzung von Klang und Ton findet sich trotz der klaren begrifflichen Festlegung S. 115 und 124 auch sonst gelegentlich). Hier wird in ansprechender und auch dem Nichtfachmann verständlicher Weise eine dem Stande der gegenwärtigen Forschung im wesentlichen entsprechende Einführung in die geschichtlichen, akustischen und technischen Bereiche der Glocke auf europäischem Boden gegeben und dabei insbesondere das physikalische Problem des Schlagtons, das (heute wieder unter neuem Aspekt erörterte) musikalische Problem der „unharmonischen“ Glockentypen und die technischen Probleme der Klangkorrekturen, der Glockenschweißung und der Glockenstuhlgestaltung angesprochen. Detaillierte Ausführungen über Glockenprüfung und Geläutedispositionen sowie ein alphabetisch angeordnetes Register, das allgemeine physikalische und musikalische Begriffe kurz erklärt, runden das Gesamtbild des ersten Teiles zu einer über den österreichischen Raum hinaus allgemein interessierenden und die entscheidenden Fragen in sachlicher Weise beantwortenden Glockenkunde.

Der nicht sehr umfangreiche, aber mit hervorragend gelungenen Aufnahmen ausgestattete Bildanhang verdient besondere Erwähnung.

Im Geleitwort wird angegeben, daß bei der Glockenabgabe im 2. Weltkrieg „nur zehn Prozent“ (des im 1. Weltkrieg verschonten Bestandes) „den Vorschriften nach in Österreich geschont werden“ sollte, daß „die Klassifizierung der Glocken . . . auf

Grund kunsthistorischer Kriterien die Landeskonservatoren vorzunehmen“ hatten, und daß es schließlich „in Berlin zu einer Sonderregelung für Österreich“ gekommen sei. Diese Darstellung bedarf einer leisen Ergänzung und Korrektur. Der Rezensent hat als Vertreter der Evangelischen Kirchen und als vom Reichskultusministerium berufener Sachverständiger für die klangliche Aufnahme und Bewertung der Glocken an den entscheidenden Beratungen der Reichsstelle für Metalle und den Verhandlungen des Reichskonservators Geheimrat Hiecke mit den Denkmalspflegern der Länder und Gaue teilgenommen. Zunächst sollten in ganz Deutschland nur 10 bis 12 Glocken erhalten bleiben, dann erhöhte man die Zahl auf mehrere Hundert, schließlich gelang es, etwa 5% als D-Glocken (höchste Wertstufe) von der Abgabe ganz zu befreien und den Pfarrkirchen, die keine D-Glocke besaßen, die kleinste vorhandene Glocke als Läuteglocke einstweilen zu belassen. Die übrigen, zur Ablieferung bestimmten Glocken wurden in die Gruppen A (sofort zu verhütten, etwa 75%), B und C (wertvoll bzw. besonders wertvoll, zusammen nicht mehr als etwa 20%, erst nach abgeschlossener Verhüttung der Gruppe A anzugreifen) eingestuft. Diese Einstufung wurde den Kirchenbehörden übertragen, die bei ihren Entscheidungen allerdings an das Einvernehmen mit der Staatlichen Denkmalspflege gebunden waren. Es war typisch für die innerpolitische Taktik des 3. Reiches, durch die verantwortliche Einschaltung der Kirchenbehörden bei der Klassierung der Glocken die Opposition der Kirchen mattszusetzen und diese für etwaige Einstufungsfehler haftbar zu machen. Die Richtlinien für die Glockeneinstufung waren zunächst gemäß den Vorgängen aus dem 1. Weltkrieg auf den kunsthistorischen Aspekt abgestellt, wurden aber auf bereits 1940 sehr nachdrücklich geltend gemachte Wünsche beider Kirchen dahin geändert, daß für jede Glocke auch die Möglichkeit höherer Klassierung aus klanglichen Gründen bestand. Einer Sonderregelung für den österreichischen Bereich bedurfte es also insofern nicht. Doch ist es zutreffend, daß nur in Österreich rechtzeitig die Voraussetzungen dafür geschaffen worden waren, die Glocken auch als Klangdenkmäler zu inventarisieren und klassieren, und daß nur

dort alle verantwortlichen Stellen am gleichen Strang zogen. So muß ohne weiteres zugestanden werden, daß das Bewertungs- und Inventarisierungsverfahren in Österreich nach besonderen, erfreulichen Gesichtspunkten verlaufen ist. Die oben genannten in Hamburg durchgeführten Klangaufnahmen sind zwar für die Forschung im ganzen ergiebiger gewesen, waren aber zwangsläufig zu beschränkt, um mehr als nur einen Bruchteil des dort gelagerten Bestandes zu erfassen.

Der besondere Wert des Werkes von Weissenbäck und Pfundtner liegt darin, daß es hier zum ersten Male unternommen ist, in einem einen größeren Bereich umfassenden Katalog die einzelne Glocke nicht allein nach ihrem „Äußeren“ in Gestalt, Kleid und Schmuck, sondern vor allen Dingen als klangliches Phänomen nach den dazugehörigen Komponenten zu erfassen und zu beschreiben. Möchte es vorbildlich für die Glockenaufnahme in anderen Ländern werden!

Christhard Mahrenholz, Hannover

Jobst Fricke: Über subjektive Differenztonhöhen höchster hörbarer Töne und des angrenzenden Ultraschalls im musikalischen Hören. Regensburg: Gustav Bosse-Verlag 1960. 148 S., 99 Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. XVI).

Der vorliegenden Untersuchung liegt die Hypothese zugrunde, daß bei Musikdarbietungen möglicherweise Schallanteile sehr hoher Frequenz zur Auswirkung kommen, die — für sich genommen — unhörbar wären (Ultraschall). Es sei durchaus denkbar, so meint der Verfasser, „daß auch unhörbarer Schall . . . mittelbar wirksam wird. Schwingungen, die unhörbar sind, . . . könnten untereinander und mit hörbaren Teiltönen zusammen sekundäre Klangerscheinungen, insbesondere Differenztonhöhen bilden, die eine Veränderung des nur aus hörbaren Komponenten aufgebauten Partialtongerüsts zur Folge haben“ (S. 4). Einfacher ausgedrückt steht zur Frage, ob der an Sinusschwingungen ermittelte hörbare Frequenzbereich sich mit dem Wirkungsbereich für Schallschwingungen deckt, der sich auch mittelbar in hörbaren Verzerrungen des Klangbildes auswirken kann.

Nach der Darstellung der wichtigsten bisherigen Untersuchungen über die Problematik und die Klassifizierungsversuche von

Hörerscheinungen nichtlinearer Verzerrungen geht der Verfasser zu seinen eigenen Untersuchungen über. Er hat 19 Versuchspersonen zur Verfügung, deren Altersverteilung ein wenig unklar bleibt („zwischen 20 und 45 Jahren, vorwiegend zwischen 20 und 30 Jahren“ — S. 46). Von ihnen werden drei wieder ausgeschieden, weil sie die Differenztöne „nicht für längere Zeit von den Primärtönen unterscheiden konnten oder sich in ihren Aussagen von der Lautstärke des einen hörbaren Primärtones beeinflussen ließen“ (S. 60); es verbleiben also nur noch 16 Hörer. Den Versuchspersonen werden jeweils eine konstante und eine variable Schwingung geboten, wobei entweder beide Primärschwingungen oder nur eine im Ultraschallbereich liegen.

Über die Verlässlichkeit ihrer Aussagen ist leider nicht viel zu erfahren: „Dargestellt sind die für jeden Differenzton unter optimalen Bedingungen erhaltenen Ergebnisse.“ Was unter optimalen Bedingungen zu verstehen ist und warum die anderen Ergebnisse unter den Tisch fallen, bleibt unerwähnt. Damit entsteht eine gewisse Zufälligkeit und die Gefahr subjektiver Vorwahl der Ergebnisse, welche — wenn auch unfreiwillig oder unbewußt — die Interpretation in eine bestimmte Richtung lenken könnte. Die in Einzeldiagrammen dargestellten Untersuchungsergebnisse sind daher auch schwer zu diskutieren. Die aus ihnen gezogenen Folgerungen sind am Schluß der Untersuchung etwas umständlich zusammengefaßt: „Die Untersuchungen haben zu dem Ergebnis geführt, daß die Differenztöne D_{11} und D_{21} (nach H. Husmann sind das die Hörerscheinungen, deren Frequenz mit der der Primärschwingungen in folgendem Zusammenhang steht: $f_{D_{11}} = f_1 - f_2$; $f_{D_{21}} = 2f_1 - f_2$), aber auch nur diese, als hörbare subjektive Differenztöne aus oberhalb 15 kHz liegenden Primärtönen, die ihrerseits sowohl hörbar wie auch unhörbar sein können, entstehen“ (S. 128). Der mindestens erforderliche Primärschalldruck unterschreitet niemals 50 dB. Die Folgerung allerdings, daß mit einer Differenztonbildung durch Teilschwingungen oberhalb 15 kHz von Instrumentenklängen nur „unter selten eintretenden Bedingungen zu rechnen ist“, weil deren Schalldrücke höchstens 54 dB ausmachen, kann doch wohl nur für den strengen Begriff des Differenztones gelten,

welcher die isolierte Tonwahrnehmung meint, wie sie eben bei primären Sinusreizen entstehen kann. Eine solche Tonempfindung ist aber bei Klangspektren mit vielen und daher auch hochfrequenten Teilschwingungen ohnehin nicht zu erwarten. Die andere Frage, ob Ultraschallanteile das allgemeine Klangbild beeinflussen, ist mit diesen Versuchen aber noch nicht gelöst; dazu bedürfte es eines anderen Konzeptes. Solche Interpretationsschwierigkeiten entstehen vor allem durch die noch dem Konzept der klassischen Psychophysik folgende elementaristische Terminologie, die eine deutliche Trennung zwischen den physikalischen Größen des Schallvorgangs und den Wahrnehmungsgegebenheiten vermissen läßt.

Zu Unklarheiten führt zum Beispiel die Verwendung des Begriffs „Primärton“ auch dann, wenn nur der Schwingungsreiz gemeint ist, oder des Begriffs „Differenzton“ sowohl für die physikalischen als auch für die Hörerscheinungen der Verzerrungswirkung des Ohres. Schade ist auch, daß Erhebung und Darstellung der Versuchsergebnisse bei der mit so großer Mühe aufgebauten Versuchsapparatur ein wenig willkürlichen Charakter tragen. Wenn es schon nur 16 Versuchspersonen sind, dann müßte dem durch größte Präzision hinsichtlich der Durchführung der Versuche Rechnung getragen werden. Die Angabe „unter optimalen Bedingungen“ genügt natürlich nicht. Man hätte sich Angaben wenigstens über Streuung und Verlässlichkeit der Aussagen gewünscht. Der Verfasser zitiert selbst den Nestor der Systematischen Musikforschung in diesem Sinne (S. 57): „Die Vorschriften für phänomenologische Untersuchungen sind in der Tat keine anderen als die für physikalische. . . . Wie es nun in aller Naturwissenschaft darauf ankommt, die Beobachtungen so anzustellen und zu beschreiben, daß man erwarten kann, jeder andere mit gleich beschaffenen und gleich geübten Sinnen werde dieselbe Erscheinung unter denselben Umständen wieder wahrnehmen: so muß das Nämliche auch von phänomenologischen Beobachtungen verlangt werden“ (C. Stumpf, Beobachtungen über Kombinationstöne, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft 5, Leipzig 1910). So fehlt den Erlebnissen noch einiges an der erforderlichen Verlässlichkeit.

Hans-Peter Reinecke, Hamburg

Horst-Günther Scholz: Die Form der reifen Messen Anton Bruckners. Berlin: Verlag Merseburger 1961. 233 S., 1 Bl.

Der Verfasser möchte mit dieser Abhandlung weit mehr geben als eine bloße formale Analyse der drei Spätmissen. Die Gestaltungsprinzipien von Bruckners gültigem Schaffen schlechthin sollen erfaßt und an typischen Beispielen dargestellt werden. Hierfür eignen sich, wie Scholz richtig gesehen hat, ganz besonders die Messen in *d*-, *e*- und *f*-moll. In ihnen fand der Meister seine ihm eigentümliche musikalische Sprache, die er in den Sinfonien und in den späten Vokalwerken zwar ausgebaut, aber nicht mehr wesentlich verändert hat.

Schon Kurth verstand Bruckner als „Dynamiker der Form“. Scholz greift diesen Gedanken auf, versucht aber Kurth gegenüber geltend zu machen, daß sich der „innendynamische“ Formverlauf der Werke Bruckners nicht etwa den überkommenen „klassischen“ Formtypen einpaßt — Scholz nennt sie ohne nähere Begründung „statisch“ — sondern neue, „dynamische“ hervorbringt. Diese werden im ersten Hauptteil der Abhandlung mehr beschrieben als von ihren Elementen her entwickelt. An den Anfang des zweiten, der eigentlichen Analyse, stellt Scholz die der Messe in *f*-moll. Ein solches Vorgehen ist berechtigt, denn das Werk baut auf den Erfahrungen seiner beiden Vorgänger in *e*- und *d*-moll auf, die zwar ebenso eingehend behandelt werden, das bereits gewonnene Bild aber nur ergänzen und abrunden können. Besonderes Gewicht legt der Verfasser auf die „analytische Durchgliederung des thematischen Gebäudes“ der drei Messen, „da die thematischen Einheiten [Motivgruppen, Themensätze] die Träger der Innenvorgänge sind...“ (S. 9). Die Analysen haben deswegen eine doppelte Aufgabe zu erfüllen. Sie sollen einerseits die thematische Anlage, andererseits den Entwicklungsvorgang — den „innendynamischen“ Vorgang — erfassen, der von dieser getragen wird.

Der Wert der sehr fleißigen Arbeit dürfte vor allem in einer Reihe treffender Einzelbeobachtungen liegen. So ist — im Gegensatz zu Kurth — die Zweiteiligkeit des Kyrie der *f*-moll-Messe richtig erkannt worden. Der erste Teil umfaßt das erste Kyrie und das Christe, der zweite (als Quasi-Reprise des ersten) das zweite Kyrie. Aufschlußreich ist ferner die Entdeckung des „Kernthemas“

einer jeden Messe, auf das sich die übrigen Themen mehr oder weniger zurückführen lassen, mag auch der Verfasser auf seiner Suche nach thematischen Beziehungen gelegentlich etwas zu weit gehen. Bruckner erweist sich hier als Kind einer Zeit, die thematische Vereinheitlichung liebte; man denke nur an Wagners Leitmotivik, an die „zyklischen“ Themen in Liszts Sinfonien, aber auch an die thematische Arbeit von Brahms. Treffend ist auch die Beschreibung der für Bruckners Messen so typischen Dialoge zwischen Chor und Orchestergruppen (vgl. S. 39 f.), die in den Sinfonien als Dialoge zwischen Instrumentalgruppen wiederkehren.

Ob Scholz jedoch aus seinen Einzelbeobachtungen stets die richtigen Schlüsse auf Bruckners Gestaltungsprinzipien gezogen hat, muß aus zwei Gründen bezweifelt werden.

1. Nicht alle Systematisierungen sind genügend abgesichert, weil der Verfasser glaubt, man könne sich bei der Untersuchung eines musikalischen Kunstwerks auch mit angenäherten Zahlen oder Zahlenproportionen begnügen. Bruckner hat jedoch, wie seine eigenen Umarbeitungen beweisen, Fragen des Periodenbaus viel zu genau genommen, als daß man behaupten dürfte, die metrischen Einheiten beispielsweise der Exposition des Credo der *d*-moll-Messe — 12 + 10 + 4 Takte, 14 + 10 + 4 Takte und 14 Takte — verhielten sich wie 2:2:1 (vgl. S. 23). Soll die Reduktion metrischer Beziehungen zwischen größeren und kleineren thematischen Einheiten gleichen Tempos auf einfache Zahlenverhältnisse überhaupt einen Sinn haben, müssen alle ihre Ergebnisse akzeptiert werden. Es geht in einer wissenschaftlichen Arbeit nicht an, sich genauer mathematischer Werte nur da zu bedienen, wo sie ins vorgefaßte Schema passen, dort aber, wo dies nicht der Fall ist, die Zahlen bedenkenlos auf- bzw. abzurunden.

Metrische Einheiten verschiedenen Tempos versucht Scholz auf dieselben einfachen Zahlenverhältnisse zurückzuführen. Dabei gelangt er zu einem System der Temporelationen bei Bruckner. Leider geht aus seinen Ausführungen nicht hervor, wie die Gleichung \circ Allegro = \downarrow Andante = \downarrow Moderato = \downarrow Adagio = \circ Vivace zustande kommt. Den angeführten Beispielen fehlt die Beweiskraft. So läßt sich aus dem Gloria der *e*-moll-Messe keineswegs mit Sicherheit

entnehmen, daß eine Allegro-Halbe einem Andante-Viertel entspricht. Selbst wenn die Holzbläserachtel des „*Suspice deprecationem nostram*“ (T. 78—85) mit den Fagottvierteln des „*Et in terra*“ (T. 1—8) motivisch verwandt wären — es ist nicht der Fall — ließe sich daraus noch nicht unbedingt der Schluß ziehen, beide hätten das gleiche Tempo. Übrigens werden die Geschwindigkeitsverhältnisse zwischen Allegro („*Et in terra*“ und „*Quoniam*“) und Andante („*Qui tollis*“) durch ein authentisches *Ritardando* bzw. *Accelerando* verschleiert. Auch die Behauptung, der erste Mittelabschnitt des Credo („*Et incarnatus est*“) und dessen Reprise („*Et in spiritum sanctum*“) sowie das Agnus der *f*-moll-Messe orientierten „*bequem*“ darüber, daß eine Dreiviertelnote im Moderato einer Ganzen im Allegro (bzw. einer Andante-Halben) gleichkomme, erscheint aus der Luft gegriffen. Jedenfalls bietet der Notentext keinen Anhaltspunkt auch nur für die Möglichkeit einer solchen Gleichsetzung. Seltenerweise erwähnt Scholz die einzige, mit einer gewissen Sicherheit bestimmbare Temporelation im Credo derselben Messe, die zwischen den Largo-Takten 183-190 („*Passus et sepultus est*“) und dem anschließenden Allegro T. 191 ff. („*Et resurrexit*“), überhaupt nicht. Sie würde freilich auch nicht in sein System passen. Die Pizzikato-Bässe (T. 190 ff.) deuten nämlich darauf hin, daß einer Largo-Halben hier eine Allegro-Ganze entsprechen soll.

2. Der Verfasser verzichtet absichtlich auf ein Eindringen in die historischen Zusammenhänge, „*richtet sich doch . . . [sein] Blick, . . . zentral . . . auf das gestaltete Werk*“ (S. 11). Vielleicht hätten ein paar Seitenblicke auf die Entwicklung der durmoll-tonalen Harmonik Scholz davor bewahrt, über Bruckners mehrfache Verwendung einer Spannungsdissonanz mit jeweils verschiedener Auflösung im Verlauf eines Modulationsweges in Erstaunen zu geraten. Es handelt sich hier um ein Kompositionsmittel, das schon im 18. Jahrhundert bekannt war (vgl. u. a. Ph. E. Bach, Rondo in *c*-moll, 5. Sammlung der *Sonaten . . . für Kenner und Liebhaber*, T. 98—100). Zu Anfang des 19. Jahrhunderts findet man es vor allem bei Schubert häufig, worauf schon Kurth aufmerksam machte (vgl. *Romantische Harmonik . . .*, 21923, S. 215 f.) Scholz irrt also, wenn er behauptet, daß die

Forschung darauf nicht geachtet hätte (vgl. S. 35).

Auch mit der wiederholten Feststellung, daß die „*harmonische Bewegung*“ in Bruckners Musik „*zielgerichtet*“ sei, ist nichts Besonderes ausgesagt. Nicht nur für Bruckner, für die gesamte durmoll-tonale Epoche war „*das Wiedererreichen der Tonika — der Haupttonart, in welcher der Satz steht — jeweils das Hauptziel der harmonischen Entwicklungen . . .*“ Riemann, dessen Harmonielehre ja nicht von Bruckner beeinflusst ist, sondern auf der klassischen Harmonik fußt, meinte dies, als er — wie vor ihm schon Helmholtz — im Jahre 1877 feststellte, daß nicht der Dreiklang schlechthin, sondern nur der Tonikadreiklang am Schluß eines Stückes als absolute Konsonanz der Tonart, ihr befriedigender und abschließender Akkord, zu betrachten sei (vgl. Riemann, *Musikalische Syntax*, S. 14). Aus der Gegenüberstellung von Brucknerscher und klassischer Form zu Beginn der Abhandlung hätte sich ein interessanter historisch-stilkritischer Vergleich ergeben können. Stattdessen begnügt sich der Verfasser damit, Kurth zu wiederholen, der bekanntlich Bruckners Form als „*dynamisch*“, die der Klassiker als „*statisch*“ empfand. Die immerhin naheliegende Frage, ob mit diesen beiden Bezeichnungen überhaupt etwas Treffendes über den zweifellos bestehenden Unterschied zwischen Brucknerscher und klassischer Form ausgesagt wird, kommt Scholz gar nicht in den Sinn. Er fällt denn auch eine Reihe von verzerrenden Urteilen. So wird als „*Grundtyp der klassischen Satzform*“ die „*architektonisch-symmetrische Dreiteiligkeit*“ angegeben (vgl. S. 8 f.). Abgesehen davon, daß man nirgends erfährt, was hier unter „*architektonisch*“ zu verstehen sei, müßte schon die bekannte Scheu der Wiener Klassiker vor notengetreuen Reprisen die Haltlosigkeit eines solchen Pauschalurteils offenbaren. Formale Symmetrie findet sich in der Klassik verhältnismäßig selten. Bruckner brauchte sie daher auch nicht zu „*überwinden*“.

Ganz unbegreiflich ist ferner die Behauptung, die auf „*metrischer Liedperiodizität*“ gegründeten, „*fest in sich abgeschlossenen Themengruppen*“ der klassischen Sonatenhauptsatzform seien „*unmittelbar aufeinander bezogen*“, die Formteile bei Bruckner dagegen aufeinander geöffnet und stünden „*in einem über die unmittelbare Bezogen-*

weit hinwegzielenden Spannungsverhältnis zueinander“ (vgl. S. 14). In jeder gut komponierten Musik stehen nicht nur unmittelbar benachbarte Teile, sondern jeder Teil zu jedem anderen in einem sinnvollen Verhältnis. Diese Eigenschaft — geradezu ein Zeichen für Qualität — den Werken Haydns, Mozart und Beethovens abzusprechen, ist absurd. Im übrigen läßt sich der Periodenbau selbst sogenannter liedhafter Themen in klassischen Sonatenhauptsätzen nicht mit einem schlagwort-ähnlichen Begriff auf einen Nenner bringen. Sonatenthemen und -themengruppen können schon als Träger von Durchführungen nicht fest in sich abgeschlossen sein. Selbst ein so ausgesprochen liedhaftes Hauptthema wie das des ersten Satzes der g-moll Sinfonie KV 550 von Mozart ist schon bei seinem ersten Auftreten nicht nur auf die Überleitungsgruppe hin geöffnet, sondern sogar mit ihr verbunden. Als liedhaft und „fest in sich abgeschlossen“ kann man dagegen das Thema der Fuge „*Et vitam venturi saeculi. Amen*“ im Credo der f-moll-Messe bezeichnen. Bruckner muß dies gespürt haben, denn es ist sicher kein Zufall, daß er Dux und Comes jeweils durch homophone Credo-Rufe des ganzen Chores voneinander trennt. Die Behauptung, „im reifen Werk Bruckners ist an Stelle fester Thematik die Motivik getreten; sie dient der Entfaltung freier melodischer Bögen, die an keine starre Metrik gebunden sind“ (S. 14), verzerrt den wahren Sachverhalt eben genauso wie des Verfassers Urteil über die klassische Form. Denn nicht den Unterschied zwischen dieser und der Form Bruckners spricht Scholz hier an, sondern den zwischen klassizistischem (nicht klassischem) Periodenbau und der „unendlichen Melodie“ Wagnerscher Provenienz. Beide schließen einander jedoch nicht aus, wie gerade Bruckners Musik beweist, wo sie in einem eminent fruchtbaren Spannungsverhältnis zueinander stehen. Scholz hat dies nicht gemerkt, obwohl er schreibt, daß „das thematische Gefüge von Innengliederungen durchsetzt ist“, die an die Rangordnung der thematischen Einheiten und an den „Außenriß“ nicht gebunden seien (vgl. S. 54). Selbst wenn man nicht wüßte, wie sehr Bruckner bis an sein Lebensende darum bemüht war, die Form seiner Werke mit den erlernten Schemata klassizistischen Periodenbaus in Einklang zu bringen, würde man doch beim Anhören des

Hauptthemas vom ersten Satz der vierten Sinfonie die schulmäßige Gruppierung der Takte (4 + 4 + 4 + 4) spüren. Zu Bruckners künstlerischer Eigenheit gehört die Bindung an Modelle, eigene und fremde. Man setzt ihn nicht herab, wenn man darauf hinweist. Im Gegenteil, man schafft damit erst die Voraussetzung, seine musikalische Sprache ganz zu erfassen. Scholz hat bestenfalls eine Seite der Brucknerschen Form gesehen, die von Wagner beeinflusste, in die Zukunft weisende. Ihre Modelle mag er bis zu einem gewissen Grade recht erkannt haben. Um auch die andere, rückwärts gewandte, zu entdecken, hätte es einer selbständigen Prüfung der historischen Voraussetzungen Bruckners bedurft. Weder die Abgrenzung der Themensätze und -gruppen noch der „Außenriß“ läßt sich unter dem Blickwinkel unhistorischer, klischeehafter Vorstellungen richtig erfassen.

Elmar Seidel, Heidelberg

The Book of the First International Musicological Congress devoted to the Works of Frederick Chopin. Hrsg. von Zofia Lissa. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe 1963. 757 S.

Vom 16.—22. Februar 1960 fand in Warschau unter der umsichtigen Leitung von Zofia Lissa und ausgezeichnet organisiert der erste ausschließlich dem Werk Chopins gewidmete Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß statt. Der beispielhaft redigierte Bericht darüber liegt jetzt vor. Er enthält sämtliche auf dem Kongreß gehaltenen Vorträge, ohne allerdings die in den einzelnen Sektionen häufig daran angeschlossenen Diskussionen zu resumieren. Das hätte aber den Umfang des ohnehin schon kompakten Bandes wohl allzusehr erweitert, obwohl durch den Verzicht auf eine Fixierung der mündlichen Diskussionsbeiträge sicher manche interessanten Gedankengänge nicht weiter verfolgt werden können und auf diese Weise unausgeschöpft bleiben müssen. Trotzdem stellt sich der dargebotene Stoff in seiner ganzen Fülle unter den verschiedenen Aspekten neuester wissenschaftlicher Auslotung als ein modernes Kompendium der Chopin-Kunde dar, an dem kein Wissenschaftler oder Musiker, der sich ernsthaft mit diesem Komponisten beschäftigt, vorübergehen sollte.

Auf das Inhaltsverzeichnis und das vollständige Programm des Kongresses folgen

die üblichen Begrüßungsadressen und Ansprachen. Daran schließen sich die in den Vollsitzungen gehaltenen Vorträge an, die einzelne stilistische, historische und systematische Fragen aus dem weitgespannten Themenkreis in extenso behandeln. Die wesentlichsten und quantitativ auch reichhaltigsten Erkenntnisse wurden beim Kongreß allerdings in den Sitzungen der einzelnen Sektionen gewonnen, die sich folgende Themen als Arbeitsgrundlage gestellt hatten: Sektion I. *Kritik des Chopinschen Stils*. II. *Stilistische Einflüsse*. III. *Probleme der Aufführungspraxis*. IV. *Fragen zur Edition und Bibliographie*. V. *Historisches*. VI. *Ästhetische Probleme*. Bis zu 32 Referate wurden innerhalb einer Sektion (so z. B. in der historischen) gehalten. Es versteht sich von selbst, daß bei so vielfältiger Beleuchtung die Themen der Sektionen sich in reicher Facettierung brechen. Wie weit der Bogen reicht, unter dem sich in dem alles zusammenhaltenden Generalthema Chopin selbst sehr weit auseinanderstrebende Einzelthemen immer noch zusammenfassen lassen, mögen die Titel nur einiger Referate bezeugen: *Melodisches Formelgut bei Chopin* (Ernst-Jürgen Dreyer) — *Ein Beitrag zur Verwandtschaft zwischen der Melodik Chopins und der polnischen Volksmusik* (Karol Hlawiczka) — *Handschrift Nr. 1361 der Öffentlichen Städtischen Raczyński-Bibliothek in Poznań als neue Quelle zur Geschichte der polnischen Musik in der 2. Hälfte des XV. Jahrhunderts* (Miroslav Perz); oder: *Johannes Polonus, ein Musiker um 1600* (Wilfried Brennecke) — *Der Anfang des Präludiums in Deutschland und Polen* (Willi Apel) — *Das Problem der Form und die reelle Klanggestalt in Chopins Präludien* (Zofia Chechlińska).

Nur um einen andeutenden Hinweis auf die Fülle und Vielfalt der behandelten Einzelprobleme zu geben, seien hier noch ein paar Beiträge im einzelnen erwähnt.

Kurt Reinhard macht *Zur Frage des Tempos bei Chopin* interessante Angaben, aus denen u. a. hervorgeht, daß die Metronomangaben höchst schwankend sind und die Angaben zu Lento z. B. zwischen M. M. 42 und 138 schwanken. Möglicherweise liegt hier ein Schlüssel zur Erklärung der bekannten und viel diskutierten Tatsache, daß es zu der Etüde op. 10 Nr. 3 in E-dur Autographe gibt mit den so abweichenden

Tempobezeichnungen Lento ma non troppo und Vivace.

Dieter Lehmann weist in seinem Beitrag *Satztechnische Besonderheiten in den Klavierwerken von Frédéric Chopin und Robert Schumann* S. 329 nach, daß die Schumannsche Klangpolyphonie um Schumanns Affinität zu Jean Paul erwächst, also literarisch-poetisch bedingt ist, während bei Chopins polymelodischer Strukturform die höchst persönliche, einmalige klavieristische Klangvorstellung des Komponisten das tragende Element ist, das harmonische Werte in ein Zusammenwirken von Linien auseinanderfächert. Die Lissasche „*Formenkreuzung bei Chopin*“ stellt sich als eine „*Hybridisierung*“ architektonischer Prinzipien und der Entwicklungsmethoden des Klanggewebes, die für verschiedene klassische Gattungen typisch sind, dar. Danach sind die bislang als freie romantische Formen bezeichneten Architekturen „*Polyformen klassischen Typs*“. Das bedeutet gleichzeitige Anwendung verschiedener, in der Klassik angewandter Formprinzipien. Auf einen ähnlichen Fall von Formenüberlagerung — allerdings im Schaffen ein und desselben Komponisten — konnte der Berichterstatter in seiner Dissertation *Gestaltungsfragen in klassischen und romantischen Liederzyklen*, Bonn 1952, hinweisen, als er für den Formenbau des Beethovenschen Liederzyklus *An die ferne Geliebte* den Grundriß des Sonatensatzes mit Exposition, Durchführung und Reprise aufzeigte. Soweit einige Hinweise auf den Inhalt.

In einer am Schluß des Bandes auf fünf Seiten zusammengedrängten Übersicht umreißt Zofia Lissa noch einmal das gesamte Gebiet, dessen wissenschaftliche Erforschung die aus der ganzen Welt nach Warschau zusammengeströmten Gelehrten sich zur Aufgabe gestellt hatten.

Von den rund 135 Referaten der General- und Sektionssitzungen sind etwa ein Viertel in slawischen Sprachen abgefaßt, der Rest in deutsch, englisch, französisch oder italienisch, so daß also auch die Leser, die slawischer Idiome nicht mächtig sind, noch eine Fülle von Material finden.

Ewald Zimmermann, Duisburg

Chopin-Jahrbuch 1963. Hrsg. von Franz Zagiba. Wien: Verlag Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs 1963. 242 S.

Acht Jahre nach dem 1956 erschienenen ersten Band des Chopin-Jahrbuchs, herausgegeben von der Internationalen Chopin-Gesellschaft in Wien, liegt uns nun, ebenfalls redigiert von F. Zagiba, der zweite Band vor. Die Konzeption ist in beiden Bänden die gleiche: Problem-Artikel, analytische, biographische Aufsätze und einige Reden aus dem Jubiläumsjahre 1960 (dem 150. Geburtstag des Komponisten). Positiv fällt diesmal der etwas größere Anteil polnischer Autoren auf, negativ das Fehlen bibliographischer Arbeiten, die im ersten Band durch den Artikel des jugoslawischen Musikwissenschaftlers A. Vidaković so interessant eingeleitet worden waren. Derartige Arbeiten wären sehr nützlich, denn wenn man die Chopin-Bibliographie untersucht, auf die sich die meisten Autoren dieses Bandes stützen, muß festgestellt werden, daß sie in ihrer Kenntnis der polnischen Chopin-Literatur nicht über das Jahr 1930 hinausgehen und von der reichen sowjetischen Chopin-Forschung überhaupt nichts wissen.

Von den zahlreichen interessanten Artikeln des vorliegenden Bandes tritt die Arbeit von H. Keller, dem Herausgeber von drei Bänden der Urtextausgabe der Werke Chopins im Henle-Verlag, in den Vordergrund. Der Autor schreibt über seine Erfahrungen bei der Arbeit an den Autographen Chopins, den Urtexten, Erstausgaben, ihrer Interpretation usw., was für die seit einigen Jahren geführten Arbeiten an der polnischen Ausgabe dieses Typs sehr nützlich sein kann. Völlig neues Material bringt der Artikel von J. Raček über die Analysen der Klavierwerke Chopins durch Leoš Janaček. Wenn wir uns darüber klar werden, daß Janačeks Ansichten vor achtzig Jahren formuliert worden sind, erstaunt uns, wie modern sie sind. Interessant sind besonders seine Konzeptionen über die Rolle des Chopinschen Klaviersatzes für dessen Stil als Ganzes. Das gleiche Problem schneidet aus der Perspektive der Schenker-schen Konzeption des Ursatzes der tief-schürfende Artikel von F. Eibner an, der anhand des Nocturno *Es-dur* op. 9 Nr. 2 das versteckte Stimmenskelett der Komposition untersucht, ähnlich wie er das in seinem Referat auf dem Internationalen Chopin-Kongreß 1960 in Warschau getan hat.

Von den polnischen Arbeiten des Jahrbuchs tritt der Artikel A. Koszewskis in den Vordergrund. Auf Grund einer ausgezeichneten Kenntnis des musikalischen Lebens von Wien und Warschau in den Jahren 1815—1830 weist er auf die stilistischen Inspirationen des Wiener Walzers in den Walzern Chopins hin und zeigt auf Grund einer interessanten Analyse, wie das „Wienerische“ in den Kompositionen des polnischen Meisters zum „Chopinhaften“ wurde.

L. Bronarski stellt sich diesmal ein kleines, aber interessantes Problem: er fragt nach dem genetischen Primat des Rondo op. 73 (nach der posthumen Ausgabe von J. Fontana) in seinem Satz für 1 und 2 Klaviere. Die Vergleichung beider Versionen veranlaßt ihn, beiden künstlerische Ebenbürtigkeit zuzusprechen, wenn auch die Fassung für 2 Klaviere als die ursprüngliche aufzufassen ist. Ein ähnliches Problem untersucht F. Zagiba in Bezug auf das Rondo op. 1, das im Nachlaß einer Wiener Familie in einer Fassung für 2 Klaviere gefunden wurde. Die gedruckte Ausgabe dieser Version existiert jedoch in verschiedenen Bibliotheken (Warschau, Lemberg); die Auffindung des Autographs würde das Problem natürlich auf eine etwas andere Ebene stellen. K. Hlawiczka, der sich schon lange für Probleme der Rhythmik bei Chopin interessiert, bearbeitet diesmal das Problem der „Hemiolen“ in den Walzern Chopins. Seine These, das rhythmische Irisieren in den Walzern Chopins habe seine Quelle in den Mazurka-Vorstellungen des Komponisten, ist jedoch schon früher in Arbeiten einiger polnischer Musikwissenschaftler formuliert und begründet worden. Von polnischen Autoren ist ferner Z. Drzewiecki mit seinem Artikel über den polnischen Aufführungsstil Chopins zu erwähnen, einer erweiterten Fassung seines Referates auf dem Chopin-Kongreß.

Das Buch enthält weiter die Arbeit *Chopins Klaviere* von R. Steglich, die auf den Zusammenhang zwischen Chopins Aufführungsstil, seinen ästhetischen, didaktischen Postulaten usw. und dem Klaviertyp hinweist, der ihm entsprach; dann einen Artikel von T. Marix-Spire, die auf Grund der von ihr 1959 herausgegebenen Korrespondenz der Pauline Viardot-Garcia und der George Sand einige Details über

die Atmosphäre bringt, in der das berühmte Paar gelebt hat; weiter einen Artikel von R. Prilisauer mit einer Kritik an den deutschen Übersetzungen der Lieder Chopins. Ein ausführlicher Artikel von E. H. Müller von Asow, der auf dem Briefwechsel Chopins, ergänzt um Ausschnitte aus Briefen Zelters, Rellstabs, Mendelssohns, Schumanns u. a., beruht, behandelt breit die schon bekannten Angaben über Chopins Aufenthalt in Deutschland. Doch scheint es, daß der Verfasser bei der Aufzählung der deutschen Städte, in denen Chopin gewilt hat, nicht unbedingt die politische Landkarte aus der Zeit der Teilungen Polens hätte zu Rate ziehen und einige polnische Städte Deutschland einverleiben müssen.

Das Jahrbuch enthält darüber hinaus schließlich einige Reden und einen Bericht über die Wiener Chopin-Feierlichkeiten von 1960. Hier wird die Verbindung des Jahrbuches mit seiner Wiener Umwelt besonders stark unterstrichen, obwohl die Mitarbeiter des Bandes aus vielen Ländern ihm einen internationalen Charakter verleihen. Die kommenden Bände würden durch eine ausgedehntere internationale bibliographische Information zweifellos bereichert werden. Der zweisprachigen Anlage würde eine etwas genauere Druckfehlerkorrektur sicherlich zugute kommen.

Zofia Lissa, Warszawa

Hans Georg Bertram: *Material — Struktur — Form. Studien zur musikalischen Ordnung bei Johann Nepomuk David*. Diss. Würzburg 1963. Chemoprint Gießen, 119 S., mit einem gesonderten Anhang-Band (hier u. a. kurzgefaßte Analysen aller bis 1960 gedruckten Werke Davids), 74 S.

Der Kompositionsstil Johann Nepomuk Davids ist gekennzeichnet durch das Prinzip der Monothematik. Diesem Phänomen der „organisch entwickelten Ordnung, die alles vom kleinsten Detail bis zum Großen in einer Komposition erfaßt“ (Vorwort), möchte der Verfasser die Untersuchung sich angleichen lassen, indem er nach den Begriffen Material (Thematik), Struktur und Form systematisiert. Damit ist eine verbindliche Übersichtlichkeit gegeben. Der Gefahr der in der Systematik begründeten Aufsplitterung und Einengung wird dadurch begegnet, daß es dem Verfasser gelingt,

immer auch die stilistischen Entwicklungen einzubeziehen und trotzdem die Konstanten nicht aus den Augen zu verlieren. So wird beispielsweise in dem Kapitel über *Material* die Entwicklung zu den panchromatischen tonalen Zwölftonthemen nachvollzogen, indem die zunehmende Einführung leiterfremder Töne unter dem Gesichtspunkt der Leittönigkeit und Quintbezogenheit untersucht wird.

Die kontrapunktischen Strukturen Davids sind in ihrer Art faszinierend, aber schwer zu beschreiben, wenn es mehr sein soll als eine Partitur-Leseprobe. Bertram sucht diesem Dilemma durch übergeordnete Leitgedanken zu entgehen. Die „*Materialbedingtheit der Struktur als Ergebnis der Übertragung der Linie in den Klang*“ wird an der *Sinfonia preclassica super nomen HASE* demonstriert, und der erste Satz der *Magischen Quadrate* op. 52 dient dazu, die „*Typen der kontrapunktischen Satzstrukturen und ihre Funktion*“ zu erhellen. Es bleibt jedoch nicht aus, daß die Untersuchung gelegentlich sich in Einzelheiten verliert und daß die Phänomene mehr beschrieben als diskutiert werden. Auf S. 87 heißt es z. B.: „*Der Zeitverlauf der Musik resultiert aus der rhythmischen Struktur des Satzes, deren Kontinuität und Periodizität die Gliederung einer Komposition bestimmt . . .*“, und: „*In den meisten Fällen ist die Großstruktur eines Werkes mit seiner formalen Gestaltung kongruent.*“ Das ist auf David gemünzt, aber gilt das nicht auch für andere Komponisten?

Einblick in größere Zusammenhänge vermittelt das geraffte Schlußkapitel, in dem es dem Verfasser um die Einordnung in musikgeschichtliche Zusammenhänge geht. Daß der Vergleich mit Hindemith in Dynamik, Tonalität und thematischer Arbeit zugunsten Davids ausgeht, resultiert nicht nur aus einem persönlichen Engagement, sondern führt zugleich in Probleme hinein, die absolut richtig erspürt sind. Aber warum teilt der Verfasser mit Hindemith die Aversion gegen die Zwölfton-Musik, wenn er im analytischen Teil von der „*amorphen Situation der Gleichberechtigung aller Halbtöne*“ spricht? Verweist doch andererseits das Schlußkapitel nachdrücklich auf den Zusammenhang der Monothematik Davids mit Prinzipien der Schönberg-Schule und regt damit über den Rahmen der Arbeit hinaus

zu weiteren Detail-Betrachtungen an. So sind die Themen der *Magischen Quadrate* zwar nicht zwölftönig, aber in sich ähnlich gespiegelt wie Reihen Anton von Weberns, so daß man sich fragen muß, ob David um die symmetrische Anordnung der Differenz-Zahlen im Magischen Quadrat wußte, als er die Zahlenwerte den Halbtonschritten gleichsetzte. Vielstimmige Engführungen im Abstand kleiner Notenwerte, wie sie in der Mitte des *Saturn-Quadrats* begegnen, sind bereits im ersten der *Fünf Sätze für Streichquartett op. 5* von Webern vorgebildet. Bekanntlich ist David während der Studienjahre in Wien entscheidend vom Schönberg-Stil angeregt worden. Die Kompositionen aus dieser Zeit sind vernichtet. Ob und wie weit diese Auseinandersetzung in Material und Struktur nachgewirkt hat, bleibt in Bertrams Untersuchung offen. Der Verfasser darf aber beanspruchen, durch seine Analyse auch an diese Frage herangeführt zu haben.

Wolfgang Rogge, Itzehoe

Hans Küry: Über die *Rosario* von Carl Futterer. Eine unbekannte Meisteroper. Mit einem Geleitwort von Ständerat Dr. Eugen Dietschi. Bern: Verlag Paul Haupt 1963. 127 S.

Die vorliegende Studie enthält eine von rührender Verehrung und Liebe zu dem Meister getragene Analyse der dreiaktigen Oper *Rosario* von dem Basler Komponisten Carl Futterer (1873–1927). Das Werk wurde 1924 vollendet, ist aber niemals aufgeführt worden. Der Text, der vom Komponisten selbst stammt, ist hoch romantisch, wird jedoch vom Verfasser bis in Einzelheiten der Diktion hinein philosophisch-weltanschaulich ausgedeutet. Darauf liegt der Schwerpunkt des Bändchens. Eine kunstgerechte musikalische Analyse will der Verfasser als Nicht-Musiker den Fachleuten überlassen; seine in dieser Richtung zielenden Betrachtungen bleiben notgedrungen ziemlich an der Oberfläche. Einen lebendigen Begriff von der Oper insgesamt, die als anspruchsvolles romantisches Ideenkunstwerk mit Leitmotivik in die geistige Nachfolge Wagners zu rechnen ist, erhält man auf diese Weise natürlich nicht, doch ist die Schrift ein schönes Zeichen persönlicher Hochschätzung und landsmannschaftlicher Verbundenheit.

Anna Amalie Abert, Kiel

Paul Gerhard Pauly: Georg Friedrich Händels Klavierfugen. Ein Beitrag zur Geschichte der Fuge in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Phil. Diss. Saarbrücken 1961 (Dissertationsdruck). 169 S.

Mit historisch richtigem Ansatz gibt der Verfasser im ersten Kapitel eine Übersicht über den Terminus „Fuga“ in der Bach-Händel-Zeit, wie er besonders bei Mattheson, Walter und Marpurg auftritt: als musikalisch-rhetorische Figur, Intonationsbezeichnung, Subjectum oder Thema, Imitation und Kanon und als Verhältnis von Dux und Comes. Fuge als Formschema gibt es nicht. Es ist bezeichnend, daß sich hier keine theoretische Fundierung finden läßt. So müssen Beispiele aus den großen individuellen Lösungen Bachs und Händels herangezogen werden. Richtig sind hier Kanons aus der *Kunst der Fuge* und dem *Musikalischen Opfer* unter dem Gesichtspunkt der Fuge in die Betrachtung einbezogen (32/33).

Die Händelsche „Klavierfuge“ ist „for the organ or harpsichord“ (48) bestimmt. Die Literaturgemeinschaft für beide Instrumente war in England enger als auf dem Kontinent. Die Behauptung jedoch, daß wegen der „massiven Akkordfolgen“ . . . „für die idealste Wiedergabe der Fuge in f-moll (*Suites de Pièces pour le Clavecin I*, 1720) weder das Cembalo noch die Orgel, sondern allein das Hammerklavier in Frage kommen kann; denn nur das Pianoforte wird der dieser Fuge innewohnenden Übergangsdynamik völlig gerecht“ (63), wird den Historiker wenig überzeugen. Die Annahme einer Bekanntschaft mit Cristofori und seinen Versuchen 1706 in Florenz ist zu spekulativ (64). Manchmal wird etwas vorschnell datiert, indem Fugen nach thematischer Ähnlichkeit oder mit dem Zeitpunkt ihrer Vokaltranskription gleichzeitig angesetzt werden (z. B. 52). Dabei hätte noch vermerkt werden können, daß das Thema der B-dur-Fuge aus den *Six Fugues...* schon 1717 in der Brockespassion erscheint.

Die Themen der Fugen werden sorgfältig untersucht, „die funktionsharmonische Kadenz in Verbindung mit dem Metrum“ (65) als ihre Grundlage erkannt. Wertvoll ist in diesem Zusammenhang der Hinweis auf die Partimento-Praxis, die Improvisation von Fugen auf der klanglichen Stütze des Generalbasses (69). Die Themen sind „ausdruckserfüllte, systematisch gegliederte musikalische Sinneinheiten“ (95). Dazu wird ver-

sucht, die musikalisch-rhetorische Figurenlehre auf Themen anzuwenden, die später vokal umgeformt wurden. Wenn aber sechs Figuren des Themas der *fis*-moll-Fuge aus den *Suites de Pieces . . .* (1720) folgendermaßen gedeutet werden: „Die in Demut gebeugte Seele (*Katabasis*) ruft inständig (*Exclamatio*) nach Gott mit der flehentlichen Bitte (*Suspiratio*) um Vergebung der schwerlastenden Sünden (*Circulatio*, *Epizeuxis*, *Antitheton*). Die allgemeine Grundhaltung ist nicht ‚betrübtlich‘, sondern ‚tröstlich‘ . . .“ (93), so erscheint das einigermaßen bedenklich, da die Figuren einseitig von den Texten der späteren Transkriptionen her interpretiert werden. Der konkrete Ansatzpunkt, zu dem die Figurenbetrachtung bei der Vokalmusik verhilft, ist hier nicht gefunden. S. 83 wird ein Versehen H. H. Ungers (*Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. bis 18. Jahrhundert*, S. 3 und 112) übernommen. Unger stellt die rhetorischen Arbeitsgänge folgendermaßen dar: *Inventio*, *Dispositio*, *Decoratio* und *Elocutio*. *Elocutio* ist jedoch — als 3. Arbeitsgang — der sprachliche Ausdruck der bei *Inventio* und *Dispositio* gefundenen und geordneten Gedanken, ist also mit *Decoratio* synonym. Der letzte Arbeitsgang wäre *Pronuntiatio* oder *Actio*. Beide Begriffe, die den eigentlichen Vortrag bezeichnen, fehlen bei Unger, weil er den Terminus *Elocutio* mißverstehet.

Im Kapitel *Aufbau und Form* (96 ff.) werden Themenbeantwortung, Kontrapunkt („mehr klanglich-akkordisch als linear-melodisch“ 99) und Zwischenspieltypen behandelt. Besonders kennzeichnend für Händel ist die „*improvisatorische Ausgestaltung der Schlußkadenz*“ (106). In einem Überblick über „*Händels musikalische Temperatur*“ (113 ff.) kommt der Verfasser zu dem Schluß, daß die Fugen für eine der damals anzutreffenden „*Ausgleichstemperaturen*“ (119), die zwischen mitteltönig und gleichschwebend vermitteln, gedacht sind. Es werden Zeugnisse beigebracht, daß sich gerade in England die temperierte Stimmung spät durchsetzte (123 f.).

Die große Zahl von Fugentranskriptionen Händels ist zu interessanten Stilvergleichen genutzt (135 ff.). An charakteristischen Abänderungen werden Eigentümlichkeiten der Händelschen Klavier-, Chor-, Triosonaten-, Konzert- und Orchesterfuge aufgezeigt. Das Kapitel *Händels Fugestil im Werturteil der Jahrhunderte* (148 ff.) schließt die trotz

einiger Einschränkungen ergiebige Dissertation ab. (Berichtigung zum Literaturverzeichnis S. 163: der Verfasser von *The Study of the Fugue* ist A. Mann, nicht Menn und muß entsprechend anders eingeordnet werden.)
Horst Mäder, Berlin

Helmut Lomnitzer: Das musikalische Werk Friedrich Schneiders (1786—1853), insbesondere die Oratorien. Phil. Diss. Marburg 1961, Dissertationsdruck, 376 S. und 37 S. Notenanhang.

Daß Kleinmeisterforschung nicht allein übertrieben, sondern auch vernachlässigt werden kann, zeigt unsere Kenntnis der deutschen Musik im Zeitalter der Romantik. Weigls *Waisenhaus*, Kauers *Donauweibchen*, Schneiders *Weltgericht*, Mahlmanns „*Vater Unser*“, Rombergs *Lied von der Glocke*, Methfessels Gitarrenlieder oder Rincks Orgelpräludien sind für die Musikforschung mehr Curiosa als Forschungsgegenstände. Das ist bedauerlich weniger deshalb, weil diese Werke zu ihrer Zeit ein Höchstmaß an Popularität besaßen, sondern vor allem deshalb, weil sie als Repräsentanten der im 19. Jahrhundert sich etablierenden bürgerlichen Musikkultur auch den heutigen musikalischen Geschmack — und sei es per negationem — mitbestimmen: solange die Liederhefte, Klavieralben und Orgelschulen unserer Großeltern auf Dachböden lagern und noch nicht zu konservierten Museumsstücken aufgestiegen sind, besitzen sie verborgene Aktualität — mehr denn die Kompositionen Schumanns und Mendelssohns. Die somit besonders reizvolle Aufgabe, den gattungsgeschichtlichen Werdegang von Oper, Oratorium, Lied, Symphonie, Streichquartett etc. im 19. Jahrhundert nicht im Sprung von Gipfel zu Gipfel, sondern schrittweise in der Ebene zu verfolgen, droht freilich an der Quellenlage zu scheitern. Einer Fülle unbekannter oder unerschlossener Werke steht ein Minimum an Hilfsmitteln gegenüber, mit denen diese Werke einigermaßen vollständig bibliographisch zu erfassen und real nachzuweisen wären.

In dieser Situation sind Dissertationen wie die vorliegende, in der Schule Hans Engels angefertigte, hochwillkommen. In einem ausführlichen, fast 100 Seiten umfassenden Quellenteil ordnet der Verfasser die Kompositionen Schneiders (105 gezählte und 23 ungezählte Drucke sowie einige

Handschriften) unter Berücksichtigung der jeweiligen Bibliotheks-Fundorte zunächst chronologisch, dann nach Gattungen. Nachweise über Schneiders Briefwechsel und andere biographische Dokumente runden diese mustergültige Zusammenstellung ab.

Im Hauptteil seiner Arbeit geht Lomnitzer nach einem kurzen Überblick über Schneiders Leben (7—21) kursorisch auf die Instrumentalwerke (22—46) und nicht-oratorischen Vokalwerke (47—94) ein, um danach ausführlich (96—266) die Oratorien zu behandeln. Ein Exkurs (267—275) beschäftigt sich mit den theoretischen und pädagogischen Werken des Komponisten, ein Schlußwort (276 f.) versucht eine Würdigung seiner Gesamtpersönlichkeit.

Mit den Oratorien des von seinen Zeitgenossen so gefeierten Dessauer Kapellmeisters hat sich der Verfasser sehr gründlich befaßt. Auf Grund seiner Studien im Dessauer Schneider-Archiv berichtet er über Schneiders Zusammenarbeit mit seinen Textdichtern und über die Entstehung der einzelnen Werke; anhand des zeitgenössischen theoretischen Schrifttums und zahlreicher Aufführungsberichte erläutert er die Bedeutung des Schneiderschen Oratoriums für die Entstehung und Ausbreitung des bürgerlichen Konzertoratoriums. Bemerkenswert zu sehen ist freilich, daß Schneider den Erfolg seines *Weltgerichtes*, des zweiten von insgesamt sechzehn zwischen 1810 und 1848 komponierten Oratorien, nicht annähernd hat wiederholen können.

In seinen Werkbetrachtungen geht der Verfasser die einzelnen Oratorien kursorisch durch und gibt damit den erwünschten Überblick über Schneiders Gesamtrepertoire. Hingegen fehlen zusammenfassende Kapitel über Einzelformen (Chöre, Arien, Rezitative), Fugentechnik, Harmonik, Instrumentation, über das Verhältnis zwischen Textgattung und musikalischer Gattung sowie über Schneiders Oratorienästhetik allgemein. Viele kluge Einzelbeobachtungen geben einer typologischen Untersuchung freilich die ersten Umrisse. — Angenehm berühren Literaturkenntnis und sprachliche Frische. Martin Geck, Kiel

Richard Strauss — Clemens Krauss: Briefwechsel. Ausgewählt und hrsg. von Götz Klaus Kende und Willi Schuh. München: Verlag C. H. Beck 1963. 315 S. 4 Abbildungen.

Die Herausgeber legen mit diesem Band den vierten großen „Werkstatt“-Briefwechsel von Richard Strauss vor. Er umfaßt 186 Briefe aus der Zeit zwischen Januar 1927 und September 1949; in einem Anhang sind noch 11 Briefe Straußens an Viorica Ursuleac, die Gattin von Clemens Krauss, beigelegt.

Dieses „Werkstatt-Gespräch“ unterscheidet sich dadurch grundsätzlich von den vorangehenden drei (mit Hofmannsthal, Stefan Zweig und Joseph Gregor), daß es nicht zwischen dem Komponisten und einem Dichter bzw. Librettisten, sondern zwischen zwei Musikern geführt wird, die sich auf Grund ihrer Tätigkeit als Dirigenten und Bühnenleiter in der Fähigkeit zur Beurteilung von musikalischer und Bühnenwirksamkeit ebenbürtig waren. Strauss schickt Krauss beispielsweise die Klavierskizze des *Capriccio* „zur eingehenden Kenntnis und Kritik“ (Brief vom 24. 2. 1941, S. 190), ebenso auch die Korrekturbogen der *Danae* zum Durchlesen (S. 212). Krauss, der im Laufe des Briefwechsels immer mehr vom bloßen Textberater zum Textdichter und vertrauten künstlerischen Freund des Komponisten heranwächst, aber hat bei der Abfassung des Textes stets als Musiker die Strauss'sche Musik im Auge (S. 128) und äußert mit feinem Takt, aber ganz ungeniert, auch Wünsche und Vorschläge zur Komposition (S. 161).

Im Mittelpunkt des Briefwechsels steht die Entstehung des *Capriccio*. Von den rund 300 Seiten des Bandes sind lediglich die ersten und die letzten 40 anderen Dingen, vor allem Problemen der von Krauss so energisch betriebenen und von Strauss begeistert verfolgten Strauss-Pflege, gewidmet. Der überwiegende Teil des Gespräches stellt eine Diskussion über Textkonzeption und -formulierung, Dramaturgie und in schwächerem Maße auch Komposition von Straußens letztem Bühnenwerk dar, die, in etwas anderem Rahmen, an kritischen, geistvollen Äußerungen von beiden Seiten und an Dynamik des Gedankenaustauschs hinter dem Strauss-Hofmannsthal-Briefwechsel nicht zurücksteht. Von Befehlsempfang von Seiten des Librettisten, wie im Briefwechsel Strauss-Gregor, ist hier nirgends die Rede, vielmehr arbeiten beide ganz von gleich zu gleich miteinander und fechten über manche Stellen, wie vor allem über die große Rede des Theaterdirektors kurz vor dem Schluß, harte,

sich über Wochen erstreckende Sträuße aus.

Der einwandfrei herausgegebene Briefwechsel, der die immer enger werdenden persönlichen Beziehungen zwischen den beiden Künstlern so schön hervortreten läßt, ist so interessant, daß man seine, durch praktische Erfordernisse bedingte, Unvollständigkeit von Herzen bedauert. Wie Willi Schuh im Geleitwort mitteilt, haben es die Herausgeber als vornehmste Aufgabe angesehen, die Entstehungsgeschichte des *Capriccio* aufzudecken. Das ist gewiß äußerst verdienstvoll. Es wäre dann aber vielleicht besser gewesen, die Veröffentlichung so zu kennzeichnen. In einen „Briefwechsel“, in dem die beiden Persönlichkeiten so lebendig zur Geltung kommen und den man in diesem Falle natürlich zu den bereits vorliegenden in Beziehung setzt, gehören doch auch die weggelassenen ephemeren Dinge, auf jeden Fall aber die in der Anmerkung auf S. 18 erwähnten Briefe hinein, die Strauss und Krauss als Bühnenleiter charakterisieren, zumal derartige Fragen ja auch im vorliegenden Band schon des öfteren erörtert werden. Das soll kein Vorwurf für die Herausgeber sein. Sie werden sich mit dieser Frage selbst eingehend auseinandergesetzt haben, bevor sie zu dieser Kompromißlösung griffen. Referentin möchte nur der Hoffnung Ausdruck geben, daß es recht bald gelingen möge, wenigstens die wichtigsten der noch vorhandenen rund 300 Briefe als Gedankenaustausch zweier ebenbürtiger Bühnenpraktiker der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Anna Amalie Abert, Kiel

Léon Guichard: *La Musique et les Lettres en France au Temps du Wagnérisme*. Paris: Presses Universitaires de France 1963. 354 S. (Université de Grenoble. Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, éditées avec le concours de l'Association des Amis de l'Université de Grenoble. 29).

Wie der Verfasser im Vorwort angibt, soll das Buch eine Fortsetzung seines 1955 erschienenen Werkes *La Musique et les Lettres au Temps du Romantisme* sein, das die Beziehungen zwischen Musik und Literatur bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts verfolgt. Ausgehend von einer kurzen Wiedergabe der in der Wagnerschen *Lettre sur la Musique* vom 15. September 1860 mitgeteilten Grundgedanken stellt Guichard zunächst dar, wie die zeitgenössi-

schen französischen Schriftsteller die Revolution Wagners aufgefaßt haben, beginnend mit Gérard de Nerval, der, auf Liszts Informationen gestützt, schon seit 1850 mit höchster Genauigkeit die Entwicklung des Meisters aufzeigt. Sodann verfolgt der Verfasser das Eindringen des Wagnerschen Einflusses in Frankreich von Wagners erstem Aufenthalt in Paris an und geht dabei auf die wichtigsten Veröffentlichungen ein, die diesen Einfluß widerspiegeln, wie die berühmte Broschüre *Richard Wagner* von Champfleury, den Artikel *Richard Wagner* von Baudelaire, den Artikel *Le Drame Musical et l'Oeuvre de M. Richard Wagner* von Schuré und die verschiedenen Zeitschriften, die, wie die *Revue Wagnérienne*, der Auseinandersetzung mit dem Wagnerschen Ideengut gewidmet waren.

In einem weiteren Kapitel setzt sich Guichard mit der Rolle auseinander, die Wagner in Leben und Schaffen einiger hervorragender Dichter und Schriftsteller gespielt hat und gelangt dabei, vielfach im Gegensatz zu den Ansichten Kurt Jäckels in seinem Buch *Richard Wagner in der französischen Literatur* (2 Bände, Breslau 1931/32), zu dem Schluß, daß in vielen Fällen — so bei Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Barrès, Claudel — mehr von innerer Verwandtschaft oder von kritischer Stellungnahme als von Beeinflussung gesprochen werden kann. Als wirklichen „jeune Wagnérien“ bzw. „disciple de Wagner“ bezeichnet er nur Stuart Merrill und Sâr Joséphin Péladan.

Als besonders stark kennzeichnet der Verfasser Wagners Einwirkung auf das „*théâtre idéaliste*“ bei dessen scharfer Reaktion auf den Naturalismus. Der Einfluß war jedoch auch hier sehr verschiedenartig. Mehr von Analogien als von Einflüssen spricht Guichard bei den stark von Wagner berührten Villiers de l'Isle-Adam und Elémir Bourges. Auch für das „*théâtre d'âme*“ von Edouard Schuré ist Wagner nach Guichards Meinung nicht eigentlich Vorbild, sondern regte ihn nur in einer Richtung an, in die er schon von sich aus tendierte. Mallarmés Dramen bedeuten dann, obwohl er in dem berühmten Sonett *Hommage* in der *Revue Wagnérienne* (1886) den Triumph des Wagnerschen über das alte romantische Drama beschworen hatte, die Negation des Wagnerschen Werks schlechthin, denn er verfocht in krassem

Gegensatz zu Wagners Gegenständlichkeit eine Kunst, die sich nur in der Stille der Seele bei der Lektüre ganz verwirklichen sollte.

In der Romanliteratur finden sich, besonders in der Zeit um 1900 herum, deutliche Spuren des Wagnérisme, jedoch weniger in der allgemeinen Geisteshaltung, wie beim Drama, als vielmehr in Einzelheiten. Nur für einige wenige Romane, wie z. B. *Le Crépuscule des Dieux* von Elémir Bourges, hat Wagners Werk mehr als nur anekdotische Bedeutung. Im allgemeinen könnte nach Guichards Meinung die Geschichte des französischen Romans im 19. und 20. Jahrhundert ohne weiteres ohne „*la moindre référence à Wagner*“ geschrieben werden, denn auch in Zolas Werken findet er im Gegensatz zu Thomas Mann und André Coeuroy nur „*des affinités*“ und keinen Einfluß. Im Zusammenhang mit der Besprechung der Werke von Proust betont er, wie gefährlich es sei, die Kategorien einer Kunst auf eine andere zu übertragen, und sieht auch hier, u. a. im Gebrauch der Leit-motive, nur ein analoges Vorgehen und keine unmittelbare Beeinflussung — allerdings zwei Begriffe, die sehr schwer voneinander zu trennen sind. So kommt er am Ende zu dem Ergebnis, daß die vielfältigen Spuren Wagnerschen Einflusses auf die französische Literatur im allgemeinen wenig tiefgehend gewesen seien: „*Il me semble que l'on constate dans nos lettres une présence de Wagner, fascinante d'ailleurs, plutôt qu'une influence wagnérienne sur nos écrivains.*“

Alle diese Feststellungen, über die man sicher von Fall zu Fall anderer Meinung sein kann, stützen sich auf die profunde Material- und Literaturkenntnis des Literaturhistorikers. Listen von französischen Erstaufführungen Wagnerscher Werke und von durch diese Werke veranlaßten französischen Schriften, ungeheuer materialreiche Anmerkungen und eine umfangreiche Bibliographie ergänzen den wertvollen Band.
Anna Amalie Abert, Kiel

Alan Edgar Frederick Dickinson: Vaughan Williams. London: Faber and Faber 1963. 540 S.

Vaughan Williams ist vielleicht die ein-samste Gestalt in der Musik des 20. Jahr-hunderts. Er trat ohne offenbaren Vorgänger in Erscheinung, wuchs zu nationaler Bedeu-

tung auf Grund seiner liberalen und humanitären Überzeugungen, seiner entschiedenen Ansichten, seiner liebenswerten Persönlichkeit und der Umsetzung dieser Qualitäten in einen musikalischen Stil, der für wenigstens ein halbes Jahrhundert Bedeutung erlangte; dann, auf der Höhe seines Lebens, verstummte er, ohne eine echte Schülerschaft und eine allgemeine Wertschätzung seiner Musik zu hinterlassen. Als Vaughan Williams auftrat, wurde die englische Musik durch Edward Elgar repräsentiert, einen Komponisten, dessen Bedeutung zuerst von deutschen Musikern erkannt wurde; als er die Szene verließ, wurde die englische Musik vor allem durch Benjamin Britten verkörpert. So mag es scheinen, als ob sich der Kreis geschlossen habe und die englische Musik ihre nationalen Charakteristika durch Annäherung an kontinentale Maßstäbe und an etablierte internationale Ausdruckskonventionen um so deutlicher zeige. Es ist bezeichnend für Dickinsons Stellung zu diesem Thema, daß seine Bemerkungen über Elgar unfreundlich im Ton sind und weder die Generosität des älteren Meisters gegenüber jüngeren Talenten noch Vaughan Williams' Verehrung für Elgar spiegeln, und es ist ebenso bezeichnend, daß Charakteristika des zeitgenössischen englischen Musiklebens wie der Enthusiasmus der jüngeren Generation für Elgar, Mahler und Britten unerwähnt bleiben. So arbeitet der Verfasser in einer unnötigen Isolierung und scheint nicht zu erkennen, daß die Entwicklung der Kunst auf der Entwicklung jener Beziehungen aufbaut, die sich durch schöpferische Akte notwendig herstellen.

Vor fünfzig Jahren erreichte der Enthusiasmus für das bäuerliche England und für englische Institutionen unter den liberalen Kräften des englischen Mittelstandes seinen Höhepunkt und fand Ausdruck einerseits in der Literatur, andererseits in Komitees der verschiedensten Art. Dem entsprach es, daß die Volksmusik ins Blickfeld geriet und von einer Handvoll von Intellektuellen ergriffen und untersucht wurde. Vaughan Williams war einer von ihnen; seine Arbeit für die Wiederbelebung der Volksmusik und für die internationale Zusammenarbeit auf diesem Gebiet ist bedeutend gewesen. Vergleiche mit anderen Komponisten leiten jedoch in die Irre. Dickinson macht nicht deutlich, daß, während die von Kodály und Bartók untersuchte

und propagierte ungarische Volksmusik- kultur prinzipiell bäuerlich, die englische Sozialstruktur im wesentlichen bereits städtisch und industriell war (eine Tatsache, die schon einige englische Komponisten des späten 18. Jahrhunderts erkannten). Um seine Landsleute davon zu überzeugen, daß ihre wertvollen Traditionen auf dem Lande lagen, mußte Vaughan Williams in einer Art und Weise argumentieren, die nur durch diese Persönlichkeit und dadurch, daß er gegen alle Wahrscheinlichkeit aus seinen Prämissen tatsächlich einen persönlichen musikalischen Stil entwickelte, zwingend war. Um nochmals zu Kodály und Bartók zurückzukehren: sie waren durchaus professionelle und hochspezialisierte Komponisten, was Vaughan Williams nicht war. Eben dies ist es, was, von seltenen Ausnahmen abgesehen, seiner Wirkung außerhalb Englands Abbruch tut. Zu seinen Lebzeiten allerdings war dieser Mangel an „professionellen“ Künstlern ein Vorzug in einer Gesellschaft, die den Amateur überbewertete, aber doch seine Rolle mißverstand.

Und doch war es häufig der Mangel an Finesse, der die Musik Vaughan Williams denkwürdig macht: man denke an die *Tallis Fantasia*, die *Serenade to Music*, die vierte Symphonie, *Riders to the Sea* (die schönste englische Oper seit Purcell) und eine Handvoll von Liedern; sämtlich Werke, die durch ihren visionären Zug wie durch eine musikalische Diktion hervorrangen, die modern wenigsten in der Sparsamkeit ihrer Mittel und der Direktheit ihrer Aussprache ist. Hier gelangen wir zu einer These, die heute nicht mehr so modern ist, wie sie einmal war: *Le style c'est l'homme même*. Eben diese Synthese zu erreichen, ist das Ziel des Künstlers, und soweit er sie erreichte, kommt Williams der Größe nahe.

Er selbst freilich betonte stets seine lokalen Bindungen. Bach, sagte er, wurde universal, weil er in seinem heimatlichen Boden verwurzelt war, und weil er in seinen späteren Jahren die Leipziger verstand und für sie schrieb, lernte er, für die Welt im großen zu sprechen. Das Argument ist anziehend und zur Hälfte wahr — die andere Hälfte beruhte in Bachs Fall bei Bachs Vertrautheit mit anderen musikalischen Kulturen. In seiner eigenen Welt versuchte Vaughan Williams die sozialen Wurzeln bloßzulegen, vor allem durch die Liebhaber-

Musiker, deren Interesse er unterstützte, und durch die Chortradition, die ein englischer Komponist nur um den Preis der Selbstgefährdung vernachlässigen darf. Er hatte außerdem ungewöhnliches Verständnis für die englische Literatur, wie es seinem Werdegang in Pfarrhaus, Public-School und Universität entsprach. Dickinson bemängelt, daß ich in meinem eigenen Buch literarischen Themen allzu große Aufmerksamkeit geschenkt habe, und er argumentiert gegen das offenkundige programmatische Element in der Musik Vaughan Williams'. Seine Argumentation scheint mir jedoch nicht überzeugend zu sein. Vaughan Williams lebte in der Literatur in einem ganz anderen Sinn als es etwa Dvořák, Brahms, Strauss oder Strawinsky taten. Entsprechend ihrem Herkommen und ihrer Umgebung dachten sie grundsätzlich in musikalischen Begriffen als in ihrer künstlerischen Muttersprache; Vaughan Williams dagegen, der mehr als die meisten an Musik als ein Mittel zur Kommunikation glaubte, übersetzte seine Grundgedanken in musikalische Begriffe, also in, zum Beispiel, die *Pastoral Symphony*, die Dickinson überaus hoch einschätzt, oder in *Job*, diesen glänzenden Essay im Gewande der Musik. Seine Fehlschläge, zu denen die meisten seiner Opern gehören, wurden Fehlschläge, weil der literarische Weg eine Sackgasse war und die Musik — besonders in *The Pilgrim's Progress* — zur Künstelei Zuflucht nehmen mußte. In genau diesem Punkt kann Vaughan Williams' „ungelenker“ Stil peinlich werden, in deutlichstem Gegensatz zu der flüssigen und vergleichsweise mühelosen Schreibweise Elgars, Stanfords, Waltons oder Britten. Es ist andererseits nur fair zu sagen, daß er die Grenze seines eigenen Bereichs gelegentlich zu überschreiten vermochte. In der vierten Symphonie, wahrscheinlich dem Höhepunkt seines Schaffens, steht schon die bloße Ehrlichkeit der Musik wie ein Monument in ihrer musikalischen Umgebung.

Dickinson gehört einer Generation und einer Richtung an, die Vaughan Williams' Standpunkt akzeptabel fand; viele Jahre hindurch hat er sich der Sache dieses Meisters gewidmet. Als ein Beispiel detaillierter Tatsachenforschung und genauer, durch zahlreiche musikalische Beispiele unterstützter Analyse ist sein Buch exemplarisch. In der Verzeichnung der Filmmusik und der

Skizzen ist es unschätzbar, und der ernsthafte Versuch zu objektiver Distanz ist nicht minder zu rühmen. Kleinere Irrtümer sind selten, obwohl ein Hinweis auf Hanns Eisler als amerikanischen „writer“ einigermaßen seltsam wirkt. Aber was dem Buch fehlt, das ist die Auswahl der Rangordnung der Fakten, so daß Unbedeutendes immer wieder das Bedeutende verdeckt. Unglücklich ist auch der literarische Stil, der selbst für einen englischen Leser nicht immer leicht zu enträtseln ist. Ich erinnere mich, wie Vaughan Williams mich einmal wegen einer meiner eigenen Veröffentlichungen brieflich fragte: „Bitte Herr Lehrer, was heißt das?“ Die Anekdote liefert einen hübschen Schlüssel für die Geisteshaltung des Komponisten — und eine Anleitung und Mahnung für die, die über ihn schreiben wollen.

Percy M. Young, Wolverhampton

Rita Egger: Die Deklamationsrhythmik Hugo Wolfs in historischer Sicht. Tutzung: Hans Schneider (1963). 62 S.

Über die Bedeutung Hugo Wolfs als Meister des „deklamatorischen Liedes“ liegen bereits seit Jahren einige grundlegende Beiträge vor. Hier ist in erster Linie an die umfassende Arbeit von G. Bieri, *Die Lieder von Hugo Wolf*, Bern—Leipzig 1935 (Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung 5) und an die Dissertation von W. Salomon, *Hugo Wolf als Liedkomponist. Eine stilkritische Untersuchung*, Frankfurt 1925 (maschinenschriftlich), zu denken, die beide — unabhängig voneinander — das Problem der Deklamation in Wolfs Liedern eingehend erörtern und dabei zu wesentlichen Ergebnissen gelangen. Wohl durch die Ausführungen Bieris angeregt — während Salomon unerwähnt geblieben ist —, wird in vorliegender Studie der Versuch unternommen, die Deklamationsrhythmik in Wolfs Liedern systematisch zu untersuchen. Hierbei wird bei der Beschreibung der einzelnen von Wolf zur Deklamation angewandten rhythmischen Mittel jeweils die Frage aufgeworfen, inwieweit bereits bei Vorgängern — Schubert und Schumann werden hier hauptsächlich zum Vergleich herangezogen — Erscheinungen dieser und ähnlicher Art zu beobachten sind. Die Darstellung beginnt mit Beispielen für „metrische Deklamation“, bei denen textliches und musikalisches Metrum

einander entsprechen (I) und leitet dann zu komplizierteren Bildungen über: „Taktgetreue' Abweichungen von der metrischen Deklamation“ (II), womit durch den Rhythmus bewirkte Verschiebungen des metrischen Akzents zugunsten des Sinnakzents gemeint sind, und „Synkopische' Abweichungen von der metrischen Deklamation“ (III), die Wolf — wie bekannt — besonders bevorzugt. Der etwas sehr knapp geratenen Arbeit ist eine Fülle von Notenbeispielen zu Liedern Wolfs und — in einem Anhang — anderer Meister beigegeben.

Bei der Darstellung werden die metrischen Gegebenheiten des Textes mit denen der Vertonung konfrontiert, während andere Deklamationsmittel außer Betracht bleiben. Gerade die melodische Entfaltung der Singstimme kann jedoch in Wolfs Liedern aufs engste mit ihrer rhythmischen Gestalt zusammenhängen. Es wäre daher unbedingt erforderlich gewesen, eine Auswertung dessen, was die Einzeluntersuchung erbracht hat, in einem abschließenden Kapitel vorzunehmen und damit charakteristische Züge der Wolfschen Deklamationsrhythmik in den größeren Zusammenhang des von ihm geschaffenen Typus des „deklamatorischen Liedes“ zu stellen. Statt dessen werden in einem „Überblick“ einige sporadische Hinweise auf Wolfs Liedkompositionen gegeben, die jedoch über mehr allgemeine — großenteils bekannte — Tatsachen kaum hinausgehen, etwa die weitgehende Tendenz zur Verselbständigung von Singstimme und Klavierbegleitung angehend.

So bleibt die Studie mehr eine brauchbare Ergänzung zu bereits in anderen Arbeiten Gesagtem, als daß sie die Erkenntnis des Liedkomponisten Wolf entscheidend bereichern würde. Einzelne Beobachtungen — besonders im dritten Kapitel — sind bemerkenswert, so Beispiele, in denen Wolf synkopische Bildungen mit anderen Deklamationsarten kombiniert, und so auch die Tatsache, in welchem Maße er rhythmische Wendungen zur Deklamation aufgreift, die bereits bei Schubert und Schumann begegnen oder zumindest bei diesen Meistern vorgebildet scheinen. Doch darf hierbei nicht übersehen werden, daß solche Phänomene in Wolfs Musik einen anderen Sinn erhalten, daß er sie seinem Stil entsprechend neu prägt und umformt. — Der Ansicht, daß Brahms in seiner Deklamationsrhythmik

gegenüber Schubert und Schumann „*nichts Neues bringt*“ (S. 7), kann allerdings nicht beigepflichtet werden.

Imogen Fellingner, Köln

Zoltán Falvy und László Mezey: Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert (Graz Universitätsbibliothek Ms. Nr. 211). Graz und Budapest: Akademische Druck- und Verlagsanstalt und Akadémiai Kiadó. 175 S. Text- und 321 S. Faksimile-Teil.

Die Handschrift 211 der Universitätsbibliothek zu Graz kam unter Josef II. am Ende des 18. Jahrhunderts aus dem damals aufgelösten Augustiner-Chorherrenstift Seckau in der Obersteiermark nach Graz. Anton Kern gab in seinem Katalog *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz*, Band 1, Leipzig 1939, S. 106, erstmals eine Beschreibung davon, wobei er auf folgende Besonderheiten hinwies: in dem Band fehlen die Offizien der für die Salzburger Erzdiözese charakteristischen Heiligen und für den Heiligen Augustin; auf Bl. 114 steht ein Offizium für den ungarischen König Stephan. Er schloß daraus, daß das Antiphonar ungarischen Ursprungs sei. Soweit die Quellenlage.

Mezey gebührt das Verdienst, die ungarische Provenienz der Handschrift bestätigt und aufgrund einer überzeugenden paläographischen Untersuchung als Zeit ihrer Entstehung die erste Hälfte bis Mitte des 12. Jahrhunderts bestimmt zu haben. Zusammen mit der Gründungsurkunde der Abtei von Tihany (1055), dem Sakramentar der Abtei Hahót (1060–1080), der Agenda pontificalis des Raaber Bischofs Hartwick (um 1100) und jener Riesenbibel der Abtei Admont in der Steiermark, die sich noch im 12. Jahrhundert im Besitz der Sankt-Peter-Abtei in Csátár befand, weist der Codex 211 auf die Existenz einer eigenständig-ungarischen (transdanubischen) Schreibschule hin, deren Sitz bisher nicht lokalisiert werden konnte. Zum Unterschied von den genannten Dokumenten handelt es sich beim vorliegenden Antiphonar jedoch nicht um eine offizielle Urkunde, um ein offizielles Chorbuch. Die Schmucklosigkeit, die oberflächliche Bearbeitung und der Beschnitt des Pergaments, überdies zahlreiche Fehler im Text deuten auf die im Laufe vieler Singstunden an einer Domschule erfolgte Niederschrift

nach dem Diktat hin. Ein dreizeiliges Briefkonzept auf Bl. 58v, in dem ein Priester namens Mora den Dechanten und Chorbherrn Magister Jakob in Alba bittet, für ihn beim Domkantor vorstellig zu werden, erlaubt die Annahme, der Codex 211 sei in Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) entstanden und vertrete die Gepflogenheiten des Kapitels der königlichen Basilika; die Bezeichnung Codex Albensis gründet darauf.

„Das Vorbild des Kodex, aus dem das Diktat oder das Vorsingen erfolgte, war durch Abkürzung aus einem monastischen Antiphonar süddeutschen (Sankt Gallener) Ursprungs entstanden“ (Mezey, S. 49); doch zeigt das Antiphonar Albense bedeutende Erweiterungen des vom Westen übernommenen Text- und Melodienschatzes. Hier vor allem setzt Falvy ein und kommt zu dem Ergebnis, „daß es eine Musikerschicht im [ungarischen] Klerus gegeben hat, die nicht nur tüchtig genug war, um der Heimat die westeuropäische Kultur zu vermitteln, sondern die auch unter Benützung der angeeigneten westlichen Formenwelt sich an deren ungarländische Weiterbildung heranwagen durfte“ (S. 87). Wie in seiner bisher leider ungedruckten Kandidatsdissertation an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften über *Die ungarischen Reimoffizien*, 1963, und in den Aufsätzen *Zur Frage von Differenzen der Psalmodie*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 25, 1962, S. 160–173, *Über Antiphonvarianten aus dem österreichisch-ungarisch-tschechoslowakischen Raum*, ebda. 26, 1964, S. 9–24, und *Die Weisen des König Stephan-Reimoffiziums*, in: *Studia musicologica* 6, 1964, S. 207–269, sucht Falvy darüber hinaus zu beweisen, daß gewisse landschaftliche Sondertraditionen im Choral auf volksmusikalische Einflüsse zurückgehen. Er führt damit Untersuchungen weiter, die Bruno Maerker (*Gregorianischer Choral und Deutsches Volkslied — einander ergänzende Quellen unserer musikalischen Vor- und Frühgeschichte*, in: *Jb. für Volksliedforschung* 7, 1941, S. 71–127) und Edward Jammers (*Zum Rezitativ in Volkslied und Choral*, ebda. 8, 1951, S. 86–115) im deutschen Raum begonnen haben.

Verhältnismäßig kurz ist der Abschnitt über die Notation geraten, dem wir entnehmen, daß die Zeichen „in jene Periode

der Sankt-Gallener Schriftschule gehören, die das Anfangsstadium des Übergangs zur Gotik darstellt: Verdünnung der Virga und des Pes, der Ductus mit weichen Anschwellungen, usw. Die Zeichen unseres Kodex können . . . mit den schönsten Formen Europas wetteifern“ (S. 59).

Vorzügliche Register schlüsseln die etwa 1400 Antiphonen-, etwa 700 Responsorien- und Invitatorientexte auf; Namen- und Sachregister sowie eine englische Zusammenfassung des einleitenden deutschen Textes erleichtern die Benutzung. Vor allem aber sei auf die vorzügliche Ausstattung dieses Buches und auf den in einem besonderen Verfahren im Zwei-, z. T. im Vierfarbendruck hergestellten Faksimile-Teil hingewiesen, in dem nicht nur die Tonwerttrennungen zwischen schwarz und rot, sondern auch Übermalungen deutlich erkennbar sind. Solche Sorgfalt ehrt Herausgeber wie Verleger — und entspricht zugleich der Bedeutung des Codex Albensis als des ältesten uns überkommenen ungarischen Antiphonars und eines sehr gewichtigen Denkmals mittel- und osteuropäischer Kultur- und Musikgeschichte.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Het geestelijk lied van Noord-Nederland in de vijftiende eeuw. De Nederlandse liederen van de handschriften Amsterdam (Wenen ÖNB 12875) en Utrecht (Berlijn GM 8 190), uitgegeven door E. Bruning OFM, M. Veldhuyzen, H. Wagenaar-Nolthenius. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1963. Mf XXXVIII, 285 S. (Monumenta Musica Neerlandica. VII).

Mit diesem Bande liegen zwei der vier Quellen des geistlichen Liedes der Niederlande im 15./16. Jahrhundert in vollständiger Neuausgabe vor. Die Ausgabe der beiden anderen, des *Deuoote ende Profitelyck Boecxken* (1539) und der *Souterliedekens* (1540) wird in Aussicht gestellt. Die Handschriften Amsterdam und Utrecht enthalten den vorreformatorischen Bestand und entstammen unmittelbar dem Lebenskreis der *Devotio Moderna*. Beide sind offensichtlich in Klöstern kompiliert worden. Da wir vom Volkslied in jenem Bereich unverhältnismäßig wenig wissen, erhebt sich besonders dringend die Frage, inwieweit die Handschriften diese Sphäre voll repräsentieren

oder nur eine durch die speziellen Interessen ihrer Schreiber bestimmte Auswahl darstellen. Der Quellenvergleich bestätigt auch von musikalischer Seite, daß den Bruderschaften jeglicher elitäre Ehrgeiz fernlag; die Probleme, die sich bei der Sichtung, Anordnung etc. der Lieder ergaben, decken sich mit denen der Volksliedforschung weitgehend. Man kann also annehmen, daß die Quellen die geistliche Liedpflege jener Zeit, die in den Niederlanden ohnehin sehr eigene Züge trägt, getreu widerspiegeln.

Das geistliche Lied erweist sich hier als ein Sammelbecken der verschiedensten Einflüsse; es gibt kaum eine Liedform des Mittelalters, die nicht — wenigstens als Ahnherr — erschiene. Sowohl das weltliche Volkslied („*vrou venus bant*“) wie gregorianische Melodien, besonders Hymnen, haben Pate gestanden. Der Gebrauchscharakter der Lieder ist unverkennbar; mehrmals erscheint das gleiche Lied in verschiedenen Varianten. Die lockere Bindung von Text und Melodie zeigt sich in allen Spielarten, — gleiche Melodien mit verschiedenen Texten, gleiche Texte mit verschiedenen Melodien, metrische Abweichungen in späteren Strophen, die eine entsprechende Zurichtung der Melodie erfordern. Zuweilen divergiert die Hebigkeit eines niederländischen Textes mit dem in der Melodie bewahrten romanischen Quantitätsprinzip; die fast durchweg syllabische Struktur der Lieder (die wenigen Melismen sind als Abkömmlinge von gregorianischen oder Meistersinger-Vorbildern zu erkennen) läßt solche Feststellungen zu. Die Frage nach dem Alter der Melodien — einzelne sind in älteren Quellen nachgewiesen — wird unerheblich angesichts der Tatsache, daß es sich bei den meisten von ihnen um Derivate handelt. Gleichwohl ist es nicht allein das Verdienst der Texte, daß dem Bestande jeder eklektische Zug abgeht und er das Bild einer Zeit gibt, die nicht nur kompilierte, sondern schöpferisch verarbeitete und formte. Leider gibt es kein Zeugnis über zeitgenössische Melodieschöpfungen; einige textliche Anspielungen auf Geistliche langen als solche nicht zu.

Einer Stilkunde des Liedes wird hier überreiches Material geboten. Das betrifft sowohl Fragen des Musizierstils — inwieweit z. B. spiegeln die aus Hymnen entstandenen Lieder eine liturgische Aufführungspraxis wider? — als auch ästhetische wie diejenige der Periodik, die dem Leser allenthalben

aufstößt und die Frage nahelegt, ob die Befürchtung, man könnte mit solchen Kategorien einem historisch gewachsenen Bestande Gewalt antun, uns nicht um manche Möglichkeiten der Erkenntnis bringt. Gregorianische Hymnen z. B. finden sich in den beiden Handschriften stets im Sinne eines „modernen“ Liedbegriffes umgeformt. Lediglich bei Melodien, die stark von rhythmischen Modi geprägt sind, tritt Periodik zurück.

Das Problem der Transkription dieser Lieder, das zuletzt von H. Husmann auf dem Utrechter Kongreß 1952 (*Die mittellateinischen Lieder . . .*) aufgeworfen wurde, steht unter den Schwierigkeiten einer Neuausgabe obenan. Wie sich die Einflüsse in dem Repertoire bunt mischen, so auch die Notierungsweisen, von denen jede — die vormensurale, die mensurale oder arhythmische Frühformen — nur partielle Gültigkeit beanspruchen kann, ohne daß sie immer eindeutig voneinander abzugrenzen wären. Die Herausgeber haben sich bemüht, den Spielraum freien Ermessens möglichst stark einzuengen. Mensurale Regeln wandten sie nur dort an, wo mehr als die Hälfte eines Liedes offenkundig in Mensuralwerten notiert war; in Zweifelsfällen bot auch die Hebigkeit des Textes Auskunft. Weil dennoch eindeutige Lösungen oft nicht erzielt werden konnten, verzichteten die Herausgeber fallweise auf rhythmische Fixierung. In einzelnen Fällen (Nr. 4 z. B.) sind aber auch diese nicht eindeutig und sperren sich rhythmisch allzu sehr gegen eine im melodischen Duktus vorhandene periodische Regelmäßigkeit. Hier mußten nach dem Stande unserer Kenntnis notwendig Lücken bleiben, wie sich anhand des bei jedem Liede gegebenen Faksimiles überprüfen läßt. Mit diesen Faksimiles schafft die Ausgabe eine Grundlage für weitere Arbeiten, die von der Interpretation der Herausgeber völlig unabhängig ist. Sie sind ein Teil der musterhaften Aufbereitung des Materials, die das Faksimile der Quelle, die Umschrift der Melodie, in deren Anordnung zugleich die Formstruktur verdeutlicht wird, den Text und alle Details eines kritischen Berichtes — Angaben zur Form, zur Notation, zur Tonalität, zu Konkordanz und anderen Parallelitäten, früheren Ausgaben, Kontrafakturen und Emendationen — nicht voneinander trennt. Insofern handelt es sich hier um einen editionstechnischen Musterfall.

Peter Gülke, Stendal

Des Dülkener Fiedlers Liederbuch. Herausgegeben von Dr. Hans Zurmühlen. Viersen 1875. Als Neudruck mit beigefügten Singweisen hrsg. vom Verein Linker Niederrhein e. V. Krefeld in Verbindung mit dem Niederrheinischen Volksliedarchiv Viersen durch Ernst Klusen. Krefeld 1963. 159 S.

Die deutschsprachigen Volksliedausgaben des 19. Jahrhunderts sind zum großen Teil Textsammlungen. Und obzwar die Herausgeber in den Einleitungen ihrer Bücher in der Regel betonen, daß auch Bestrebungen und Bemühungen im Gang seien, die Melodien aufzuzeichnen und nachzureichen, kam es doch in den seltensten Fällen dazu. Es ist aus diesem Grund legitim, ältere Textsammlungen mit später aufgezeichneten Melodien zu versehen und neu herauszugeben. Erich Stockmanns *Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit*, Berlin 1958 (vgl. die Besprechung in *Mf XIV*, 1961, S. 102 f.), kann in diesem Sinn als Musterbeispiel angeführt werden.

Des Dülkener Fiedlers Liederbuch ist im niederrheinischen Raum die früheste und aus gesamtdeutscher Perspektive betrachtet eine sehr charakteristische, hervorstechende Volksliedsammlung. In dem vom Herausgeber (Zurmühlen = Dr. Peter Norrenberg, geboren 1847 in Köln, von 1871 bis 1891 Kaplan in Viersen, danach bis 1894 Pfarrer in Süchteln) fingierten Vorwort des „Theies von Dülken“ lesen wir u. a.: „ . . . Nur schade, daß er [= der Hrsg.] nicht auch die Noten setzen konnte; vielleicht findet sich ein guter Freund, der sich auf die Noten versteht, dem will ich sie [= die Lieder] gern noch einmal singen“ (S. VII der 1. Ausg.). Der „gute Freund“ fand sich erst in Ernst Klusen, und ihm konnte der „alte Fiedler“ keine Lieder mehr vorsingen. Das Niederrheinische, das Rheinische und das Deutsche Volksliedarchiv bewahrten jedoch zu den alten Texten zahlreiche Melodien auf, und in diesen Archiven hat sich Klusen gewissenhaft umgesehen und nach sorgfältigen Vergleichen jene Weisen vom Niederrhein ausgewählt, denen aus guten Gründen die Texte des Dülkener Fiedlers unterlegt werden konnten. Ein ausführlicher Revisionsbericht, S. 110 bis 153 der Neuausgabe, begründet in jedem einzelnen Fall die Entscheidung des Herausgebers und stellt die Quellenlage dar. (Wir verweisen hier je-

doch auf den S. 130, Anm. zu Lied Nr. 63, „Als Lazarus auf dem Mist lag“, geschehenen Irrtum: die von Kretzschmer — Zuccalmaglio, *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*, Berlin 1840, 2. Teil, S. 70, gebotene Weise wird von Klusen in verändertem Taktmaß, jedoch unter Beibehaltung der alten Taktvorzeichnung abgedruckt. Die Achtelnote im 1. Takt ist überdies zu punktieren.)

Wolfgang Suppan, Freiburg. i. Br.

Deutsche Bläsermusik vom Barock bis zur Klassik. Hrsg. von Helmut Schultz. Kassel: Nagels Verlag 1961. 98 S. (Das Erbe Deutscher Musik. 14 [Abt. Kammermusik 2.]).

Die unveränderte Neuauflage des vorliegenden Bandes, der 1940 von Helmut Schultz ediert wurde, darf mit einer günstigen Aufnahme rechnen. Der Herausgeber vereinigt mit Sachkenntnis und Geschick typische Beispiele der bläserischen Kunst von ihren Anfängen in Deutschland (Andreas Berger, 1609) bis zur späten Klassik des Franz Danzi (1824), der schon stark in die Romantik hineinwirkt.

Über zwei Jahrhunderte spannt sich der Bogen dieser Gattung, deren Wandlung nicht allein in der Kompositionsweise, sondern vornehmlich auch im Instrumentarium vielfältig und wechselhaft ist. Die mehrchörige konzertierende Schreibweise der Canzone Bergers folgt in der Besetzung noch dem Brauche der „con ogni sorte d'instrumenti“-Praxis, wobei nach eindeutig instrumentierten Vorbildern etwa Gabrielis ein Satz mit Zinken und Posaunen zu denken ist. Diese Hauptinstrumente der Stadtpfeifer bilden dann auch den Hauptanteil der Besetzung in den Sonaten von Daniel Speer und Johann Georg Christian Störl, der würdige Gegenstücke zu den bekannten Suiten von Pezel und Reiche geschaffen hat.

Aus der Sphäre der fürstlichen und reichsstädtischen Repräsentation stammen die Suitensätze für 6 Trompeten und Pauken von Johann Heinrich Schmelzer und ein Aufzug von Daniel Speer. Die Aufnahme dieser Beispiele aus einer an sich nicht reichen Überlieferung ist besonders dankenswert, da bei dem geheimnisvollen Gebaren der privilegierten Hof- und Feldtrompeter selten eine Note aufgeschrieben wurde.

Mit dem Concerto à 6 in C-Dur für je 2 Blockflöten, Oboen und Fagotte (1735) von Provo gewinnt ein neues kammermusikalisches Zusammenspiel Gestalt. Weniger zweckgebunden als die Stadtpfeifermusik beginnt mit diesem Concerto-grosso-Typ eine Bläsermusik für Liebhaber und Laienspieler, die sich der Pflege aus eigenem Antrieb widmen.

Eine Parthie für je 2 Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte von Stranensky spiegelt die serenadenfreudige Zeit der Divertimenti und Cassationen Haydns und Mozarts wider und kann auch als Beispiel einer „Harmonie-Musik“ der damaligen Militärkapellen gelten.

Mit Schweglers Quartett Es-dur in der seltenen Besetzung von 2 Flöten und 2 Hörnern und Franz Danzis Quintett e-moll von 1824 rundet sich das Bild vielfältiger Klangfarben, deren letzte im Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott bis in unser Jahrhundert eine Pflege gefunden hat, wie die Bläserkompositionen von Schönberg, Hindemith, Juon u. a. zeigen.

So bietet der Band 14 des Erbes nicht nur für die Musikwissenschaft einen anregenden Überblick, er liefert zugleich für die Praxis willkommene Möglichkeiten, gut klingende und schöpferisch bedeutende Bläserstücke aus dem nicht gerade großen Vorrat der Vergangenheit in die Programme aufzunehmen.

Das Vorwort unterrichtet in knapper Form über das Wesen der Bläsermusik und ordnet die Bedeutung jedes Stückes geschichtlich ein. Die kurzen biographischen Hinweise auf die Komponisten und die herangezogenen Quellen im kritischen Bericht zeugen von der sorgfältigen und gediegenen Editionsarbeit des Herausgebers.

Georg Karstädt, Mölln

Early Tudor Magnificats I. Transcribed and edited by Paul Doe. London: Stainer and Bell [1962]. XII, 138 S. (Early English Church Music. 4).

Das polyphone lateinische Magnificat erlebte in England im Gegensatz zum Kontinent nur eine verhältnismäßig kurze Blütezeit. Es entwickelte sich hier erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts zu einer anspruchsvollen motettischen Form, was wohl einfach daran lag, daß sich das praktisch-liturgische Bedürfnis nach einem relativ schwierig auszuführenden motettischen Vesper-Stück erst

mit entsprechender Gründung und Entwicklung der Chöre und Kapellen einstellen konnte. Eine der frühesten und wichtigsten Quellen ist das um 1490/1500 geschriebene Eton-College-Chorbuch. Schon bald nach 1550 erfolgt eine schnelle Ablösung des lateinischen Magnificat durch die Vertonungen der englischen Übersetzung, die nunmehr fester Bestandteil des Evening Service wird. Neben den beiden anderen liturgisch-musikalischen Hauptgattungen dieser Zeit in England, Messe und Votivantiphon, bewahrt das lateinische Magnificat seine selbständige stilistische Diktion, die den Traditionszusammenhang mit der einfachen, halbimprovisatorischen Faburden-Ausführung nicht verleugnet und sich vor allem auch gegenüber dem stilistischen Erscheinungsbild der kontinentalen Stücke grundlegend unterscheidet: schon rein äußerlich in der differenzierteren, feingliedrigen polyphonen Satztechnik, substantiell jedoch darin, daß die englischen Meister fast durchweg keine mehrstimmige Bearbeitung der choralischen Cantica-Melodie schreiben, sondern den faburdener, d. h. die Unterstimme (Tenor) des einfachen, traditionellen Faburden-Satzes über einen Ton der Psalmodie (im Medius), ihrer mehrstimmigen Musik (meist im Tenor) zugrunde legen. Es ist das Verdienst F. Ll. Harrisons (vgl. *Faburden in Practice*, in *Musica Disciplina XVI*), dies klargestellt zu haben.

Von den nur etwas über zwanzig vollständig erhaltenen in England entstandenen lateinischen Magnificat-Kompositionen enthält das neue Heft der *Early English Church Music* sieben Vertonungen (Anonymus, R. Fayrfax, W. Cornysh, E. Turges, H. Prentyce und N. Ludford). Weitere acht sollen in einem zweiten Band folgen; die übrigen sind bereits publiziert (u. a. in *Musica Britannica XII*). Die vorliegende Edition, deren Bedeutung für die Forschung sich aus den obigen Ausführungen von selbst ergibt, zeichnet sich durch einen präzisen, alle notwendigen Fakten berücksichtigenden kritischen Begleitkommentar aus. Der Notentext enthält die heute von einer wissenschaftlichen Ausgabe erwarteten Angaben (Vorsätze, Ligatur- und Kolorierungsklammern etc.) und lehnt sich in seiner Konzeption an die Editions-Methode der *Musica Britannica* an, die sich ja auch inhaltlich mit der vorliegenden Reihe ergänzt. Hier wie dort ergibt die starke Verkürzung der No-

tenwerte (Semibrevis = Viertelnote) unserer Auffassung nach ein mit dem originalen Grundzeitmaß und Melodieduktus nur schlecht kongruierendes unruhiges, instrumental anmutendes notales Partiturbild mit vielen 16tel- und 32stel- Notenwerten. Die voll ausgezogenen Taktstriche (anstatt Mensurstrichen) und die durch Balken zu modernen rhythmischen Notengruppen zusammengefaßten Melodielinien verstärken dieses Bild. Auch die Transposition des originalen eine Quarte tiefer geschriebenen, für Männerstimmen intendierten Magnificat *O bone Jesu* von Fayrfax stellt eine etwas zu starke und zudem unnötige Konzession an die moderne Aufführungspraxis dar, der letztlich doch nur dann gedient ist, wenn das Notenbild soviel an „Originalität“ bewahrt, daß der Charakter der „Alten Musik“ dem Ausführenden stets bewußt bleibt.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

William Mundy: *Latin Antiphons and Psalms*. Transcribed and edited by Frank Ll. Harrison. Published for the British Academy. London: Stainer and Bell Ltd. (1962). XI, 219 S. (*Early English Church Music* 2).

Der zweite Band der verdienstvollen Reihe *Early English Church Music* ist ausschließlich der lateinischen Kirchenmusik William Mundy gewidmet. Zwei sechsstimmige Antiphonen und neun fünf- bis sechsstimmige Psalmen des auch biographisch noch wenig erschlossenen Komponisten (ca. 1529 bis ca. 1591) erscheinen hier in der Ausgabe Frank Ll. Harrisons erstmals im Druck. Die Ausgabe liefert also einen wichtigen neuen Baustein zu unserer immer noch lückenhaften Kenntnis der lateinischen Motette auf englischem Boden.

Die durchweg interessanten, inspirierten Werke entstammen, wie auch die Einleitung vermerkt, sichtlich zwei verschiedenen Epochen im Schaffen des Komponisten und beleuchten damit gleichzeitig die verschiedenen englischen Motettenstile des 16. Jahrhunderts: Die innerhalb des noch reichlich vertretenen *tempus perfectum* in kleine und kleinste Werte aufgelöste, ständig in ihren Gestalten wechselnde, synkopierende Rhythmik verweist die beiden, vermutlich während der Regierungszeit Queen Mary's (1553–1558) entstandenen Antiphonen in die ältere englische

Tradition („*florid style*“), während die freidurchimitierenden Psalmen mit vorherrschendem *tempus imperfectum diminutum* und glatterer Rhythmik in *semibreves-minimae*-Werten die Nähe zum festländischen Motettentypus jener Zeit zeigen.

Die Ausgabe selbst ist mit Gründlichkeit angelegt. Hervorragendes leistet der Herausgeber mit der Ergänzung verschiedentlich in den Quellen fehlender Stimmen sowie der Textierung der textlos überlieferten Motette „*In aeternum*“. Erfreulicherweise ist einem jeden Werk im Unterschied zum ersten Band der Reihe, der sich mit der Zitierung von Originalschlüsseln, -vorzeichen, -taktzeichen und der Markierung des Stimmumfangs begnügt, nun auch die jeweils originale erste Note einer jeden Stimme vorangesetzt. Allerdings würde die Zitierung der jeweils ersten Notengruppe einschließlich der Pausen, etwa nach dem Verfahren im *Corpus Mensurabilis Musicae*, den Einblick in die originale Notation noch wesentlich erleichtern.

Wie schon die Vorbemerkung (S. IV) betont, will die Editionsreihe sowohl der Wissenschaft wie auch speziell der Praxis dienen. Aus diesem Kompromiß versteht sich die transponierte Notierung einzelner Motetten wie andererseits wohl auch der sehr knapp gehaltene kritische Apparat, der sich mit einem summarischen Verzeichnis der herangezogenen Quellen und den Lesartenverzeichnissen zu den einzelnen Stücken begnügt. Gerade für eine Edition nach ausschließlich handschriftlichen Quellen wären aber zumindest kurze Quellenbeschreibungen und -bewertungen zu empfehlen, die begründen, warum sich die Edition auf diese oder jene Quelle stützt.

Nicht immer kann der Rezensent der Textunterlegung des Herausgebers zustimmen. Probleme für die Textunterlegung ergeben sich naturgemäß da, wo innerhalb einer Phrase die Zahlen von Tongebungen und Textsilben differieren. Hier verfährt der Herausgeber, gelegentlich selbst innerhalb imitatorischer Partien (S. 1, T. 4–6), unterschiedlich: Teils läßt er, wie es die natürliche Deklamation an sich erfordert, das *Melisma* auf der letzten betonten Silbe singen, teils aber auch auf der vorletzten oder letzten unbetonten (S. 1, T. 10/11: „*venerabilissima*“; S. 9, T. 85: „*Deorum*“). Speziell das *Melisma* auf der letzten Silbe läßt sich aber bei Musik jener Zeit nur dann

rechtfertigen, wenn der Anfang der Phrase offensichtlich als Deklamationsmotiv gestaltet ist, das sämtliche Silben in Anspruch nimmt (S. 6/7, T. 70 ff.: „*Maria nobilissima*“). Auch für diese Frage wäre es gut, wenn der kritische Kommentar über die Verhältnisse in den Quellen genauere Auskunft geben würde.

Hermann Beck, Würzburg

Augustin Pflieger: Geistliche Konzerte Nr. 1–11 aus dem Evangelien-Jahrgang. Hrsg. von Fritz Stein. Kassel — Basel — New York: Bärenreiter 1961. VII, 143 S. (Das Erbe deutscher Musik. 50 [Abt. Oratorium und Kantate. 4]).

Trotz z. T. einschneidender Quellenverluste in alter und neuer Zeit ist der Bestand an deutscher Kirchenmusik des ausgehenden 17. Jahrhunderts noch immer so groß, daß an eine vollständige Erschließung des Vorhandenen durch kritische Neuauflagen vorläufig nicht gedacht werden kann. Eine Wiedergabe des ganzen in Uppsala handschriftlich überlieferten Evangelien-Jahrgangs von Augustin Pflieger hätte im EdM sechs Bände gefüllt. Da dieser Raum gegenwärtig nicht zur Verfügung steht, wurde zunächst beschlossen, nur die ersten elf Nummern (vom 1. Advent bis zum Dreikönigstag) in jene wissenschaftliche Reihe aufzunehmen. Der Rest sollte in praktischen Ausgaben folgen. Der inzwischen eingetretene Tod Fritz Steins, der den anonym überlieferten Jahrgang identifiziert und größtenteils zur Veröffentlichung vorbereitet hatte, zwang zu einer Modifizierung des ursprünglichen Plans: die bereits gestochenen Nummern 12–23 kamen 1964 in einem weiteren Erbe-Band an die Öffentlichkeit. Da die Komposition für Karfreitag seit längerem im Chorwerk vorliegt, ist genau ein Drittel des Jahrgangs bequem zugänglich.

Im großen und ganzen bestätigt sich das Bild, das die Forschung von dem Komponisten Pflieger entworfen hat. In seinen vorliegenden Kantaten wird das jeweilige Sonntagsevangelium oder ein Kerngedanke daraus wie in einer Predigt durch umfangreiche Kommentare und Parallelen ausgeweitet, intensiviert und angeeignet. Der häufige Wechsel von teilweise gereimten Fragen und biblischen „Antworten“ zwischen näher gekennzeichneten Stimmen, z. B. in Nr. 6 zwischen Sopran 1 = Christus

[bzw. Jesuskind], Sopran 2 = Jerusalem, Tenor = Anima fidelis (die gläubige Seele) und Baß = Propheta, läßt kleine Szenen entstehen, die jedoch nur selten realistische Züge tragen. Der abwechslungsreichen Textkompilation entspricht die Buntheit musikalischer Formen: verschiedenartig gestalteter knapper Instrumentalstücke und Lieder, meist arioser Sprechgesänge (mit manchen italienischen Wendungen), kleiner Konzerte, Dialoge und kurzer Tutti-Partien. Der Gottorfer bzw. Sachsen-Lauenburgische Hofkapellmeister ist kein „großer und ausdrückender Componist“ wie etwa der ein wenig jüngere Thüringer Johann Christoph Bach gewesen, aber ein einfallsreicher Architekt. Er schrieb einen flüssigen und einfachen musikalischen Stil, der den Aufführungsmöglichkeiten und Geschmacksrichtungen an vielen Orten entgegenkam, der aber heute, aus einer Distanz von fast dreihundert Jahren, oft nur liebenswürdig-unverbindlich erscheint.

Die Ausgabe folgt in ihrer übersichtlichen Gestaltung und sorgfältigen wissenschaftlichen Begründung den bewährten Traditionen des Erbes. Das Gesamtverzeichnis des Evangelienjahrgangs am Schluß des Bandes kann zu weiterer Forschung anregen. Eine Korrektur von Steins Handschrifteninterpretation bringt Band 64, S. 167.

Werner Braun, Kiel

Nikolaus Zangius: Geistliche und weltliche Lieder mit fünf Stimmen, Köln 1597, herausgegeben von Fritz Bose. Berlin: Edition Merseburger 1960. VIII, 98 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin.)

Unter den deutschen Komponisten, die um die Wende des 16. Jahrhunderts wirkten, ist der gebürtige Brandenburger und spätere Berliner Hofkapellmeister Nikolaus Zangius gleichsam ein Spezialist der Liedkomposition. Nur seine *Cantiones sacrae* (1612) und einige Gelegenheitswerke stehen außerhalb dieses Gattungsbereichs. In den Jahren 1594, 1611 und 1617 erschienen die drei Teile einer Sammlung geistlicher und weltlicher Lieder zu drei Stimmen, deren 2. Teil zusammen mit den *Cantiones sacrae* von Hans Sachs und Anton Pfalz als Band 87 der DTÖ herausgegeben wurde (vgl. die Besprechung von Adam Adrio in Mf VII, 1954, S. 244–247). 1603 ließ Zangius eine Sammlung von vierstimmigen weltlichen

Liedern drucken; 1620 folgten als posthume Veröffentlichung die fünf- bis sechsstimmigen *Neue teutsche weltliche Lieder und Quodlibeten*.

Auch für Zangius' Liedschaffen gilt eine Feststellung, die bei Regnart, Lechner, Eccard, Haßler, Demantius und mehreren anderen Komponisten der Zeit getroffen werden kann: Liedhaftigkeit in Melodik, Satz und Form findet sich fast nur in drei- und vierstimmigen, nach dem Vorbild von Villanella, Canzonetta und Tanzlied geschaffenen Kompositionen. Mit der Fünfstimmigkeit verbindet sich aber zumeist ein mit Madrigal- und Chansonelementen durchsetzter motettischer Satz. Das ist in der Regel gleichbedeutend mit der Abwendung vom Liedprinzip und trifft auch für die Sammlung von 1597 zu, mit der Zangius einen bedeutsamen Beitrag zu diesem Stilkomplex geleistet hat. Als er sie zum Druck gab, war er Kapellmeister des Fürstbischofs Philipp Sigismund von Braunschweig-Wolfenbüttel in Iburg bei Osnabrück. Der Originaltitel lautet: *Etliche Schöne Teutsche Geistliche vnnnd Weltliche Lieder mitt Fünff Stimmen Componirt . . .*

In textlicher und musikalischer Hinsicht bietet die Sammlung ein buntes und vielschichtiges Bild. Am Anfang stehen vier geistliche Sätze, darunter drei teils strenge, teils freiere Bearbeitungen evangelischer Kirchenlieder. Den Hauptteil bilden 16 Vertonungen weltlicher Texte und ein textloser Satz. Abgesehen von einem Quodlibet, einem Solmisationsscherz, zwei Dialektstücken über Prosatexte und einem Erzählgedicht in der Art Lassos stehen die meisten Lieder dieser Gruppe textlich in der Nachfolge der Hofweisenpoesie. Es sind durchweg recht schwache Erzeugnisse, die dem Komponisten, sollte er der Dichter gewesen sein, keineswegs zum Ruhm gereichen. Lediglich der bereits von Jacob Regnart vertonte und wohl auch von ihm stammende Text „*Ich schlaf, ich wach*“ zeichnet sich durch höheren poetischen Wert aus. Zangius hat sich offensichtlich von der Dichtung inspirieren lassen; denn seine an madrigalischen Zügen reiche Komposition gehört zu den schönsten der Sammlung. Hier und in manchem anderen Stück erweist er sich als ein Meister anspruchsvoller Satzkunst. Im ganzen gesehen gibt sich Zangius eher konservativ als fortschrittlich. Stärker als der italienische Einfluß ist der Einfluß der Chanson, der vor allem in der Dekla-

mation spürbar ist. Um so bemerkenswerter ist es, daß Zangius in „*Frisch, fröhlich, habt ein guten Mut*“ (Nr. 7) bereits den Falarefrain anwendet, während Haßler diese Neuerung erst vier Jahre später in seinem *Lustgarten* übernimmt. Diese im Stil des Balletto gehaltene Komposition ist zugleich der einzige Beitrag zu der Sammlung, der ohne Vorbehalt als Lied angesehen werden kann.

Daß Zangius in der Geschichte des Quodlibets eine wichtige Stellung einnimmt, hat Wolfgang Rogge in seiner Studie *Das Quodlibet in Deutschland bis Melchior Franck* (Wolfenbüttel—Zürich 1965) kürzlich gezeigt. Von Zangius' vier Beiträgen zu dieser seit Mattheus Le Maistre (1566) in Deutschland nicht mehr gepflegten Gattung ist das in der Sammlung von 1597 enthaltene Quodlibet „*Ich will zu Land ausreiten*“ das früheste und ohne Zweifel das bedeutendste. Nur darauf kann sich Michael Praetorius bezogen haben, wenn er im III. Teil des *Syntagma Musicum* (S. 18) schreibt: „*Etliche haben zwar in jeder Stimm einen besondern Text / aber gar zerstückelt vnd zerbrochen: Wie in des Nicolai Zangij Quodlibet*“. Es ist eine wahre Fundgrube für Melodie- und Textfragmente verschiedener Herkunft. Franck hat von seinem etwas älteren Zeitgenossen entscheidende Anregungen empfangen; das erweisen die zahlreichen Zitatkonkordanzen. Gemeinsam ist den beiden Komponisten auch ihre Vorliebe für das Volkslied.

In der Neuausgabe sind die originalen Notenwerte beibehalten worden, da Wertverkürzung dem Charakter dieser Musik nicht mehr angemessen ist. Auch die Verwendung des Taktstriches anstatt des Mensurstriches ist gerechtfertigt. Die Übertragung der in der Quelle fast ausnahmslos im *Tempus imperfectum non diminutum* notierten geradtaktigen Partien im $4/2$ -Takt kann allerdings nicht ohne Einschränkung gutgeheißen werden. Nach Michael Praetorius, der bei seinen Überlegungen zur Taktlehre von der Praxis des späten 16. Jahrhunderts ausgegangen ist, galt nämlich die *Semibrevis* nicht allein für den mit ϕ bezeichneten „*Tactus celerior*“, sondern auch für den „*Tactus tardior*“ mit dem Zeichen \circ als Zähl- und Verrechnungseinheit (*Syntagma Musicum* III, S. 49 f.; vgl. hierzu Carl Dahlhaus und Paul Brainard in *Mf* XVII, 1964, S. 162—169 und S. 169—174). Es

wäre also durchaus legitim gewesen, wenn der Herausgeber bei der Übertragung den *Semibrevis*takt ($2/2$) und nicht den *Brevis*takt ($4/2$) angewandt hätte. Dann hätten auch die Interpolationen von $2/2$ -Takten (S. 29, 30, 62, 63) vermieden werden können. Ganz abgesehen davon, daß beim Vorwiegen kleiner Notenwerte die Übersichtlichkeit durch die Verwendung des *Semibrevis*taktes erleichtert wird, verschleiert der *Brevis*takt z. B. in Nr. 7 den metrischen Sachverhalt; denn für dieses Tanzlied ergibt sich zwangsläufig eine dipodische Schwerpunktage anstatt der vom Komponisten offensichtlich beabsichtigten monopodischen Akzentverteilung, wenn man den $4/2$ -Takt „wörtlich“ nimmt, d. h. im modernen Sinne interpretiert.

Im übrigen sind die Editionsgrundsätze gut begründet. Zusätzliche Akzidentien sind im Notentext nicht von den originalen unterschieden, da sie im Kritischen Bericht vermerkt sind. Die unter Wahrung des originalen Lautstandes modernisierten Texte sind sorgfältig unterlegt, die Zahl der Druckfehler ist gering. Ein knapp gehaltenes Vorwort führt in die Sammlung ein. Reproduktionen eines Stimmentitels, einer Notenseite und der Widmungsvorrede sind der Ausgabe beigegeben, die in gleichem Maße den Bedürfnissen der Praxis und Wissenschaft entgegenkommt. Kurt Gudewill, Kiel

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Dansk Aarbog for musikforskning 1964—65. Under redaktion af Nils Schiørring og Søren Sørensen. København: Dans selskab for musikforskning 1965. 160 S.

Anonymus: Missa IV super L'homme armé. [Hrsg. von Laurentius Feininger]. Trient: Societas Universalis Sanctae Caeciliae 1965. IV, 26 S. (Monumenta Polyphoniae Liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae. Ordinarium Missae. Tomus III—4)