

## BESPRECHUNGEN

Festschrift Hans Engel zum siebenzigsten Geburtstag, hrsg. von Horst Heussner. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter-Verlag 1964. 464 S.

Am 20. 12. 1964 vollendete Hans Engel, Ordinarius für Musikwissenschaft in Marburg, das 70. Lebensjahr. Namhafte Kollegen, Freunde und Schüler widmeten ihm aus diesem Anlaß eine vom Herausgeber und Verlag sorgsam betreute Festschrift mit einer stattlichen Bibliographie des Jubilars, die von der anregenden Breite und Fülle seiner Arbeiten Zeugnis ablegt, sowie 34 inhaltsreichen Beiträgen, für deren aufzählende Besprechung sich hier eine Gliederung nach Sachgebieten empfiehlt.

Analysen und Werkbetrachtungen von Instrumentalmusik eröffnet A. A. Abert, indem sie auf Grund quellenkundlicher und stilistischer Untersuchungen der Lambacher Sinfonie W. A. Mozarts an der Echtheit seiner Autorschaft zweifelt (KV Anh. 221 = 45a) und die Möglichkeit einer Namensvertauschung mit Vater Leopold in Betracht zieht. Beethovens *Diabelli-Variationen* (op. 120) bestehen nach K. Geiringers anregenden Studien „*eigentlich aus 32 Variationen mit Epilog*“, die sich (z. T. aber sehr konstruktiv) in 8 Gruppen von je 4 Variationen spiegelbildlich „*im Sinne der Werke Bachs*“ um Nr. XVI und XVII als Zentrum lagern. In Form eines Revisionsberichtes bespricht A. Orel Beethovens autographe Partitur des Scherzos des Streichquartetts *Es-dur* op. 127, während L. Nowak gegen den alten Vorwurf der Formlosigkeit Bruckners beispielhaft zeigen kann, wie es diesem im ersten Satz seines Streichquartetts in *F* mit 4 (!) exponierten Themengruppen gelang, „*das Widerspiel von formalen und rhythmischen Kräften zu meistern*“. Auf der Basis ihrer Marburger Dissertationen handeln K. Tittel erschöpfend von den verschiedenen Arten der Choralbearbeitungen für Orgel von Joh. L. Krebs und R. Fuhrmann nur kurz von der Klavier-Kammermusik des Mannheimer Kleinmeisters Peter Richter, und anschaulich informiert uns I. Heussner über die Bedeutung des barförmigen Gestaltungsprinzips im Schaffen von Ignaz Moscheles.

Analytische Untersuchungen zur Vokalmusik stammen von Marius Schneider, der die Maquamkomposition einfacher Form am Beispiel eines heute noch in Ostafrika praktizierten Gesanges darstellt, und von Br. Stäblein, der die Sequenzmelodie *Concordia* und ihren geschichtlichen Hintergrund (um 840—880) in der Reihenfolge ihrer wesentlichsten Textierungen erhellt, während H. Humann eine wichtige Handschrift (381) der Stiftsbibliothek St. Gallen in das letzte Viertel des 10. Jhs. (um 980) datiert und G. Sievers zwei zeitgenössische Vertonungen des Ezzoliedes eingehend vergleicht, eine Motette von W. Burkhard (1927) mit dem Oratorium *Ezzolied* von Joh. Nep. David (1958).

Neuartige Ergebnisse zur Geschichte der Oper und Operaufführungen im 17./18. Jh. liefern Fr. W. Riedel und H. Chr. Wolff; ersterer stellt uns mit dem jüngst aufgefundenen Textbuch einer Favola pastorale *Endimione* und ihrem Aufführungsbericht (1676) A. Poglietti nunmehr auch als Opernkomponisten vor; letzterer berichtet und ergänzt das allzu einseitige Bild von der Barockoper nach Prunkaufführungen höfischer Feste, indem er anhand zeitgenössischer Quellen den bislang unterschätzten Anteil des nicht-höfischen, bürgerlichen Publikums an repräsentativen Aufführungen in Wien, Rom, Paris, Prag, Dresden und anderen Residenzstädten des 17./18. Jhs. untersucht und danach „*eine veränderte Einschätzung mancher Züge der Libretti wie der Musik der barocken Oper*“ postuliert. Als Beitrag zur Gluck-Interpretation sammelt und prüft L. Finscher unterschiedliche Zeugnisse über Ausdruck und Wirkung der Arie „*Che farò senza Euridice?*“, um sich für psychologisch-differenzierte „*Ausdruckspolyphonie*“ in der dramatischen Szene zu entscheiden, während K. Laux C. M. v. Webers Eintreten für eine deutsche Oper bereits mit Opernkritiken der Münchner Zeit (1811) belegen kann.

Biographische Beiträge liefern E. Schenk mit der Erstveröffentlichung von Auszügen aus 27 Briefen des Schweriner Hofkapellmeisters Joh. W. Hertel, K. H. Köhler mit aufschlußreichen Gedanken zur geplanten Veröffentlichung von (etwa 100!) Konversationsheften Beethovens, deren Inhalt

unser Beethovenbild um charakteristische Züge bereichern wird, H. Heussner mit der detaillierten Zeichnung eines sozialgeschichtlichen Porträts des Kasseler Hofkapellmeisters L. Spohr, dessen menschlicher und künstlerischer Entwicklung und Verdienste, O. E. Deutsch mit Tagebucheintragungen aus Köchels Jugendtagen und W. F. Kümmerl mit Kollegheften des Historikers H. v. Sybel, aus denen beispielhaft hervorgeht, welche musikgeschichtlichen Einsichten und Anregungen Berliner Hörer aus den Vorlesungen S. W. Dehns (1838) gewannen. Weitere spezielle Beiträge stammen von H. Lomnitzer mit kritischen Anmerkungen zu neueren Neidhart-Übertragungen, F. Ghisi (*Alcune Canzoni a Ballo del primo Cinquecento* in Ergänzung seiner Studie *L'aria di maggio* [1954]), H. Hüschen, der reiches biographisches und bibliographisches Material zu 32 hessischen Gesangbuchdruckern des 16./17. Jhs. vorlegt, P. Nettel mit dem Vorabdruck einiger Texte aus dem volkstümlichen Wiener Liederbuch des Paters Knechtl (1686), H. Federhofer, der Beziehungen zwischen M. Scacchis *Cribrum musicum* (1643) und der Kompositionslehre von Chr. Bernhard aufdeckt und nachdrücklich für die Neuartigkeit der Figurenlehre Bernhards eintritt, H. Radke stellt und verneint mit Bachs g-moll-Suite (BWV 995) die Frage: *War Joh. Seb. Bach Lautenspieler?* J. Schmidt-Görg veröffentlicht einen ehrenden Wappenbrief für den kurfürstlich-trierischen Konzertmeister J. G. Lang (1775) als Beitrag zur Musiksoziologie, an deren „Zuständigkeitsgrenzen“ die Ausführungen H. J. Mosers erinnern möchten.

Ästhetische Probleme behandelt R. Steglich, indem er Aussprüche Bachs über sich und die Ziele seines Schaffens, Urteile der Mit- und Nachwelt sammelt, um Bachs Ansehen zu Lebzeiten und hernach zu erhellen und die von ihm erstrebte „Gemütsergötzung“ in Hörerurteilen bestätigt zu finden. K. Ph. Bernet Kempers geht den vielschichtigen Einflüssen romantischer Dichter und Ideen in der Musik des 19. Jhs. nach, ihren poetischen Vorstellungen vom Wesen der Instrumentalmusik, der Verwandtschaft der Künste und dem innigen Wort-Ton-Verhältnis, wie es K. G. Fellerer an Max Bruchs Vertonung der *Stechentrostlieder* von Paul Heyse belegt. E. Valentin erinnert

an einige sozialkritische Theorien Th. Hagens (1823–1871), H. Ramge bietet sehr persönliche Briefurteile Regers über Komponisten seiner Zeit, und W. Vetter handelt vom Verhältnis kunstgeschichtlicher Begriffe und Theorien H. Wölfflins zur musikalischen Stilforschung.

Ein Register im Anhang erleichtert den Umgang mit der inhaltsreichen Festschrift, deren Verbreitung über den speziell interessierten Leserkreis hinaus wünschenswert erscheint, da mehrere Beiträge, deren Thematik und Ergebnisse hier nur anzudeuten waren, in der Darstellung und Lösung der aufgeworfenen Fragen methodisch mustergültig angelegt sind und mehrere Autoren auch im Sinne des verehrten Jubilars sozialgeschichtliche und soziologische Aspekte gewinnbringend in die Untersuchungen einbeziehen.

Günter Fleischhauer, Halle

Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes II. Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag überreicht von den Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, hrsg. von Herbert Drux, Klaus Wolfgang Niemöller und Walter Thoene. Köln: Arno Volk-Verlag 1962. 307 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 52).

Zum 60. Geburtstage Karl Gustav Fellerers überreichten Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte ihrem langjährigen spiritus rector und Vorsitzenden eine Festschrift, deren 20 Beiträge dem Themenkreis ihres landschaftlichen Arbeitsgebietes entstammen. Drei größere Aufsätze verdienen an erster Stelle genannt zu werden. In einer wertvollen, neue Erkenntnisse bringenden Quellenstudie überprüft G. Pietzsch die ausführliche Beschreibung der Jülich'schen Hochzeit von 1585 auf ihre Aussagekraft zur Geschichte der höfischen Musikpflege am Niederrhein. H. Unverricht bemüht sich erfolgreich um die Klärung der komplizierten Vorgänge beim Druck von Haydns Londoner Sinfonien (Original-, Nachdruck und Bearbeitungen) durch die Verleger Salomon und Simrock und geht dabei auch auf verlagsrechtliche Fragen jener Zeit ein. W. Kolneder behandelt Beethovens Righini-Variationen und glaubt mit ziemlicher Sicherheit feststellen zu können, daß das Werk „so, wie wir es kennen,

die Arbeit des 20jährigen Beethovens" ist. Seiner Meinung nach hat es also der Meister in späterer Zeit nicht noch einmal bearbeitet. Bei der Analyse der verschiedenen Druckausgaben stellt der Verfasser eine Reihe von Hypothesen auf, die sich aufgrund neuerer, noch unveröffentlichter Forschungen über die Beethovenschen Frühdrucke der rheinischen Verleger von W. Matthäus, Wetzlar (dem der Rezensent für die folgenden, bereitwilligst zur Verfügung gestellten Angaben zu Dank verpflichtet ist), kaum halten lassen dürften. Kolneder glaubt nicht an die Existenz eines Urdruckes durch Götz in Mannheim, sondern hält Zulehners Publikation für die erste und die Wiener Ausgabe von Traeg für die zweite. Die zwei Verlagsnummern des Bonner Zulehner-Exemplars interpretiert Kolneder folgendermaßen: die auf allen Seiten mitgestochene „VN 90“ (= Verlagsnummer 90) könnte von den Stichplatten des Verlegers Götz stammen, die Zulehner vermutlich erworben und erstmalig ausgedruckt hat, in der handschriftlich eingefügten „Nr. 9“ des Titelblattes (tatsächlich handschriftlich, nicht nur wahrscheinlich, wie mir das Bonner Beethovenarchiv bestätigt) sieht er dagegen die eigene Verlagsnummer von Zulehner.

Hierzu ist folgendes zu bemerken:

1. Im Frankfurter *Ristrello* werden am 22. 7. 1791 (wiederholt am 30. 8. 91) unter Beethovens Namen „24 Var. sur l'ariette venni amore p. Clv.“ für 1 fl. angezeigt. Es kann sich nur um die Ausgabe von Götz handeln.

2. Der Verlag Götz verwendete 1791 Plattennummern über 200 (ca. 230). Die PN 90 kann deshalb nicht bei Zulehners Druck von angeblich Götzschen Platten herühren; überhaupt sind Übernahmen von Götz durch Zulehner nicht bekannt. PN 90 ist vielmehr die Plattennummer des Druckes von Zulehner, der um 1806 anzusetzen ist (also nach Traeg in Wien).

3. Die „Nr. 9“ auf dem Titelblatt Zulehners bezeichnet die Nummer der Variationenreihe, von denen der Verleger 13 verschiedene ediert und z. T. 1806/07 dem Verleger Werkmeister in Kommission übergeben hat. Die Platten kamen nach 1808 an Zulehner zurück. Beethovens Righini-Variationen wurden von dieser Zeit an bei Zulehner mit der Plattennummer 390 gekennzeichnet.

Nach dem augenblicklichen Stand der Forschung ergibt sich also folgende Verleger-Reihenfolge: Götz 1791 (Exemplar verschollen) — Traeg 1802 (offensichtlich unveränderter Nachstich der Götzschen Ausgabe; der Preis von 1 fl. müßte bei einer einschneidenden Bearbeitung wesentlich höher liegen) — Cappel 1804 — Zulehner 1806 usw. Kolneders Grundthese, daß Beethoven die Righini-Variationen um 1800 nicht mehr bearbeitet hat, wird von den neuen bibliographischen Ergebnissen nicht angetastet. Das erstaunliche Phänomen des frühreifen Stils des 20jährigen Komponisten bleibt bestehen.

Aus dem vielschichtigen Inhalt der Festschrift seien einige mehrfach behandelte Themenkreise hervorgehoben. Zwei Untersuchungen beschäftigen sich mit Mitgliedern der kurkölnischen Hofkapelle des 17. Jahrhunderts: K. Weiler ermittelte wertvolle biographische Details aus den Rechnungsbüchern der Landrentmeisterei, während J. Quintin über die belgische Musikerfamilie Le Radde berichtet. W. Arlt entwirft anhand zahlreicher Dokumente ein anschauliches Bild von dem Wiederaufbau der Kölner Domkapelle in den Jahren 1825/26. Nicht weniger als vier Aufsätze behandeln Orgelthemen. H. Klotz zeigt die Einheit von Brabant und des Rheinlandes als Orgellandschaft in der Zeit der Renaissance und des Frühbarocks. M. A. Vente wertet wichtiges dokumentarisches Material über den Ratinger Orgelbauer Thomas Houben (um 1730) aus, während V. Reuter den rheinischen Orgelbau um 1850 beleuchtet. K. Dreimüller porträtiert schließlich Straubes seinerzeit hochberühmte Sauer-Orgel in Wesel.

Von den Studien und Miszellen sind E. Klusens ergebnisreiche Untersuchung über gregorianisches Melodiengut im rheinischen Volkslied und G. Borks Aufsatz über die mehrstimmigen lateinischen Magnificat-Kompositionen in der Kirchenordnung von Pfalz-Zweibrücken (Neuburg) von 1570 zu nennen. Weitere kleine Beiträge, deren ausführliche Behandlung der zur Verfügung stehende Raum leider an dieser Stelle nicht gestattet, stammen aus der Feder von U. Bäcker, G. Göller, R. Haase, S. Kross, H. Lemacher, P. Mies, F. Oberborbeck und R. Sietz.  
Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht und Helmut Hücke. Tutzing: Hans Schneider Verlag 1961. 237 S.

Von Josquin des Prez wird in der Festschrift, die Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag gewidmet wurde, kaum gesprochen. Dennoch ist in manchen Beiträgen die Verbindung zu Büchern und Abhandlungen Osthoffs spürbar: sei es, daß von Niederländern und deutschen Liedern oder von Mozart und Strauss die Rede ist.

W. Stauder zeigt, daß die vorderasiatische Langhalslaute ein Instrument der „Bergvölker“, der Hethiter, Churritter und Kassiten war, die um die Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. in das Zweistromland einfielen. — J. Smits van Waesberghe vergleicht die heute gebräuchlichen Fassungen von „*In dulci júbilo*“, die deutsche und die stark abweichende niederländische, mit Quellen aus dem 15. Jahrhundert; es zeigt sich, daß die niederländische Version aus dem Discantus, der Kontrapunktstimme eines zweistimmigen Satzes, und die deutsche aus einer Verschränkung der beiden Stimmen hervorgegangen ist. — W. Gerstenberg veröffentlicht einen bisher unbekanntem vierstimmigen Kanon von Senfl über einen Vergil-Text. — L. Hoffmann-Erbrecht erörtert *Datierungsprobleme bei Kompositionen in deutschen Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts*. Er unterscheidet „Kompositions-, Schreiber-, Aufführungs-, Widmungs-, Begegnungs-, Text- und Umarbeitungsdaten“ (49). Chronologische Eintragungen seien im allgemeinen als Schreiber-, nicht-chronologische als Kompositionsdaten aufzufassen. (Allerdings dürfte die Möglichkeit, daß ein Schreiber Daten verschiedener Bedeutung aus seinen Vorlagen übernahm, nicht gänzlich auszuschließen sein.) — W. Kirsch untersucht *Die Verbindung von Magnificat und Weihnachtsliedern im 16. Jahrhundert*. Er verzeichnet die Quellen, darunter manche bisher unbekanntem, und analysiert die Texte; die Beschreibung der Musik ist auf Andeutungen beschränkt. — E. T. Ferand erschließt Giovanni Bassanos *Motetti, Madrigali, et Canzoni Francese (1591)*, eine Sammlung von Diminutionsbeispielen. Das Werk galt seit 1945 als verschollen; doch entdeckte Ferand eine Abschrift Chrysanders in der Hamburger Staats- und Universi-

tätsbibliothek. — E. Schenk wertet Archivalien zur *Lebens- und Familiengeschichte von Lambert de Sayve* aus. Zwischen zahllosen Fakten, die manchmal ins Entlegene führen, ist ein Hinweis auf die Bedeutung der Tatsache versteckt, daß nach Lamberts Tod ein Organist, Christoph Strauß, „dem Kantor die Kapelleitung abnimmt, der für die Monodie wichtigste Fachvertreter im Kapellverband dem aus der Vokalmusiküberlieferung herkommenden Sänger“ (107).

— A. Adrio analysiert Tobias Michaels *Musicalische Seelenlust (1634/37)* unter dem Gesichtspunkt des Editionsverfahrens. Die Methode mancher deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts, die Vokal- und Instrumentalstimmen geistlicher Konzerte in wenige Stimmbücher zusammenzufassen, verwickelt heutige Herausgeber der Werke in einige Schwierigkeiten. — K. G. Fellerer beschreibt die italienische Chorallehre im 17. und 18. Jahrhundert als Zeugnis äußerster Entfremdung vom ursprünglichen Choral. Auffällig ist das Hervortreten der Franziskaner. — H. Hücke ergänzt und korrigiert Di Giacomos Geschichte der neapolitanischen Konservatorien durch Studien in den Akten des Konservatoriums dei Poveri di Gesù Cristo. Es entsteht ein gerade in seiner Nüchternheit reizvolles Bild des Lehrbetriebs. — K. Ph. Bernet-Kempers versucht die Behauptung E. und P. Badura-Skodas, daß Hemiolen bei Mozart selten seien, zu widerlegen, faßt allerdings den Begriff der Hemiole ungewöhnlich weit. — W. Schmieder verzeichnet 57 unveröffentlichte Briefe und Karten von Richard Strauss in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main und teilt 15 Briefe mit. — H. Chr. Wolff skizziert am Beispiel eines Vergleichs von Palestrina und Schönberg die Grundzüge einer Typologie, die „Schönheit“ und „Ausdruck“ als Gegenbegriffe erscheinen läßt. (Die ästhetische Kategorie, unter der Palestrinas Musik im frühen 19. Jahrhundert betrachtet wurde, war allerdings nicht „Schönheit“, wie Wolff meint, sondern „Erhabenheit“.) — W. Osthoff macht es wahrscheinlich, daß eine anonyme deutsche Übersetzung von Monteverdis *Combattimento* aus dem 17. Jahrhundert, die 1960 bekannt wurde, von Schütz stammt.

Carl Dahlhaus, Kiel



Gemeinde Gottes in dieser Welt. Festgabe für Friedrich-Wilhelm Krummacker zum sechzigsten Geburtstag. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1961). 345 S.

In der vornehmlich theologische Beiträge enthaltenden Festschrift für den Greifswalder Bischof interessieren in unserem Zusammenhang vor allem drei Aufsätze.

Hellmuth Heyden berichtet über die *Geschichte der ältesten pommerschen Agende*, die 1542 unter dem weniger trefflichen Titel „Kirchenordnung“ (*Karcken Ordening / Wo sich die Parner vnuud Selen-sorger inn vorreikinge der Sacrament und ouinge der Certimonien holden scholen im Land to Pammern. M. D. XLII*) erschienen ist und als eine der ersten und selbständigen Agenden der Reformationszeit überhaupt die noch unzureichenden agendari-schen Weisungen der pommerschen Kirchenordnung Bugenhagens von 1535 ersetzt. Ein bemerkenswertes Unternehmen angesichts der damals vorherrschenden Unterschätzung äußerer Formen. Insbesondere das Fehlen von Lektionsverzeichnissen, Kollekten und Notenmaterial in Bugenhagens Kirchenordnung dürfte aber der eigentliche Anlaß zur Ausarbeitung einer Agende gewesen sein, die ganz Pommern „in Cere-monialibus“ zu einigen suchte.

Heyden macht wahrscheinlich, daß dieses weder Verfasser noch Drucker und Druckort verzeichnende Werk nach Prüfung durch Bugenhagen bei Georg Rhau in Wittenberg gedruckt worden ist. Für Rhau spreche u. a. der umfangreiche Notendruck dieser Agende, die in nur noch wenigen Exemplaren erhalten sei. Als Fundorte werden genannt die Kirchenbüchereien zu Alten-treptow und zu Barth. Das *Handbuch der deutschen ev. KM*, Bd. I/1, stützt sich demgegenüber auf das nicht komplette Exemplar der BB, in dem der Schluß fehlt. Neudruck des 19. Kapitel umfassenden Werkes, das zunächst eine Gottesdienstordnung (ge-sondert für die Städte, „dar me Scholen hefft“, und für die Dörfer), sodann An-weisungen für die kirchlichen Amtshand-lungen, eine reichliche Auswahl der Kollek-ten und ein ebenso reichhaltiges Noten-material bietet und durch ein Perikopen-register vervollständigt wird, bei: A. Rich-ter, *Die Kirchenordnungen des 16. Jh.*, 1846 (jedoch unter Auslassung der aus Luthers Taufbüchlein von 1523 bzw. 1526 und Trau-

büchlein von 1529 sowie der aus der Säch-sischen Kirchenordnung von 1539 entlehnten Stellen, ebenso der Kollekten, Periko-pen und auch musikalischen Beilagen), ferner bei: E. Sehling, *Die ev. Kirchenord-nungen des XVI. Jh.*, Bd. 4, 1911 (wieder-um unter Auslassung mehrerer Teile, vor allem der Kollekten und Lektionen, des Perikopenverzeichnisses und ebenfalls der Notenbeilage). Die Agende ist unter hym-nologischem Aspekt gewürdigt worden von G. Mohnike, *Hymnologische Forschungen* I, Stralsund 1831, und Franck, *Das Ev. Kirchenlied*, in: *Balt. Stud. AF* 28, S. 88—92. Eine neuerliche hymnologische Unter-suchung dürfte angezeigt sein. Denn die pommersche Agende von 1542 empfiehlt besondere Aufmerksamkeit bei der Aus-wahl passender Lieder und nimmt des öfteren Bezug auf bedeutende Gesang-bücher. Zwar herrscht in dieser Agende durchaus noch das Lateinische vor, doch wird der Versuch unternommen, an die Stelle lateinischer Bestandteile deutsche zu setzen, wobei selbst dem in den Latein-schulen examinierten Knabenchor deutsche Gesänge vorgeschlagen werden. Die Agende nennt ca. 30 deutsche Kirchenlieder, dar-unter 21 von Luther, die ins Niederdeut-sche übertragen worden sind. Der Verfasser konstatiert dabei insonderheit, daß Luthers „*Ein feste Burg*“, „*Vom Himmel hoch*“ und „*Erhalt uns, Herr*“ keine Auf-nahme gefunden haben.

Oskar Söhngens eindringliche Studie über *Die Musikauffassung des jungen Luther* will zeigen, daß das, was als Luthers spezielle Theologie der Musik angesehen werden müsse, in die Jahre nach seiner eigentlichen reformatorischen Erkenntnis fällt, während die davon abweichenden, „*bisweilen nur anders akzentuierten Äußerungen*“ einer früheren Epoche seiner Entwicklung ange-hören, jedenfalls in die strenge Systematik der Musiktheologie Luthers „*nicht ganz hineinpassen*“. Der Verfasser konstatiert, daß wesentliche Gedanken des jungen Luther über die Musik um die Wende der zwanziger Jahre abbrechen und aufgegeben werden, so vor allem sein Versuch einer psychologischen Nutzbarmachung der Musik für den Glauben und den Gottesdienst, und daß dafür neue Anschauungen und Über-zeugungen in den Vordergrund treten, die für Luthers spätere Theologie konstitutiv werden. Begreift die Theologie des reifen

Luther die Musik komplex als himmlischen Ursprungs, als „Hör-Wunder“, so ist die Musikanschauung des jungen Luther — ähnlich der Calvins — hinsichtlich der Brauchbarkeit der Musik für den Glauben und den Gottesdienst noch pragmatisch orientiert; die anfangs auf die geistlichen Gesänge eingeeengte Musik wird als „*andachtspsychologisches Hilfsmittel*“ verstanden. — Die Liebe zur Musik sei aber von jeher eine Leitlinie in Luthers Leben gewesen, die Klammer aller seiner Äußerungen über die Musik, — man wird jedoch auch annehmen müssen, der unausweichliche Konflikt für den Theologen Luther. Denn der „*Dienstcharakter*“ nun nicht mehr nur der Kirchenmusik, sondern aller Musik bleibt gleichfalls eine Konstante in Luthers Musikauffassung, was letztlich bedeutet: für den rechten Gottesdienst ist die Musik entbehrlich. — Jeder Versuch einer Würdigung der Musikauffassung Luthers stößt auf den übermächtigen Theologen. Nur, „*wo der junge Luther psychologisch redet, da redet der reife Luther theologisch von der Musik*“. Das sei, meint Söhngen, mehr als eine andere façon de parler: eine andere Schau und andere Schicht der Musik selbst.

Der einzige musikwissenschaftliche Beitrag dieser Festschrift, Friedhelm Krummachers Studie *Zur Quellenlage von Matthias Weckmanns geistlichen Vokalwerken*, nimmt sich aus wie eine komprimierte und obendrein durch zahlreiche Fußnoten gestützte „Anmerkung“. Tatsächlich handelt es sich aber um die erste fundierte Quellenuntersuchung der Werke Weckmanns. Insofern ist der Verfasser einer unzulässigen Kürze zu bezichtigen, zumal das Wichtigste oft in den Anmerkungen steht. Die Lektüre erschwert ferner, daß der Text nicht ganz bereinigt erscheint; wir übergehen einige ungenaue Angaben stillschweigend.

Zunächst sei der einleitende Abschnitt über den Werk- und Quellenbestand erläutert. Zugrunde gelegt wird hier das betreffende Werkverzeichnis in G. Ilgners Weckmann-Monographie (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6, S. 177 f.), umfassend die Werke Nr. 1–10 (der bisher für verbindlich gehaltene Bestand der erhaltenen Vokalwerke M. Weckmanns), dem für die weiteren Darlegungen aber anzufügen sind: Nr. 11 „*Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion*“, Nr. 12 „*Wo wollen*

*wir einkehren*“, Nr. 13 „*Ich habe dich einen kleinen Augenblick verlassen*“ (Fragment) sowie — unter dem Namen Jakob Weckmanns überliefert — Nr. 14 „*Ein Tag in deinen Vorhöfen*“ und Nr. 15 „*Herr, warum trittst du von ferne*“.

M. Seiffert verzeichnete 1896 in ADB XLI neun (unter Einbeziehung von Nr. 14–15 elf) Vokalwerke M. Weckmanns (Nr. 1, 4–9, 11, 13) als handschriftlich überliefert in Uppsala (in *Vm. t. hs.* 79 und 81, Sammlung Düben), Berlin (BB *Mus. ms.* 30293 [frühere Signatur: 22220], Sammlung Bokemeyer) und Freiberg i. S. (vgl. O. Kade, Beilage zu *MfM* 1888, S. 26). Die Uppsalaer Tabulaturen enthalten Nr. 1 und 4–7, ferner Nr. 12; die Berliner Partitur bietet Nr. 8–9, 11 und 14–15; die Freiburger Quelle überliefert das Fragment Nr. 13 (bisher unveröffentlicht). — Für Seifferts Ausgabe der Werke Nr. 1, 4–9 und 11 in DDT VI (1901) stand schließlich noch eine (inzwischen vernichtete) Dresdner Hs. (Sächsische Landesbibliothek 1//D/49 [frühere Signatur: *Mus. Part. A 570*]) zur Verfügung, die die bereits aus Berlin bekannten Stücke mitteilt und von Seiffert als Vorlage der Berliner Quelle ausgegeben wurde.

R. Buchmayer erweiterte 1903 den Werkbestand durch eine bis dahin unbekanntes Lüneburger Hs. (Ratsbücherei KN 207,6), umfassend die Werke Nr. 1–3 und 10. Nr. 1 war bereits bekannt aus Uppsala und in DDT VI veröffentlicht, Seiffert edierte es erneut aufgrund der Lüneburger Partitur in *Organum* I/18; Nr. 2 und 3 erschienen erstmals in *Organum* I/1 und I/17. — Schließlich wären zu nennen die nicht erhaltenen 14 geistlichen Vokalwerke M. Weckmanns aus dem ehemaligen Bestand des Lüneburger Michaelis-Archivs (vgl. *SIMG* IX, S. 620).

Krummacher wendet sich sodann der Echtheitsfrage von Nr. 11 zu. Dieses Werk ist in DDT VI und in der Ausgabe K. Straubes bei B&H (letztere jedoch nach DDT VI) unter dem Namen Matthias Weckmanns veröffentlicht worden; es erschien noch einmal in *Organum* I/2, doch nunmehr unter dem Namen Jakob Weckmanns. (Demzufolge fehlt dieser Titel in Ilgners Werkverzeichnis.) Seifferts Begründung in *Organum* I/2: „*Die Hs. Quellen [in BB und Dresden] nennen übereinstimmend Jakob Weckmann, des Matthias Sohn,*

als Autor.“ Gleichwohl habe er in DDT VI dies Werk dem Vater zugeschrieben, weil damals nichts über die musikalischen Qualitäten des Sohnes bekannt gewesen sei. (Übrigens klagt Krummacher mit Recht über die Unzulänglichkeit der Ausgabe des Werkes sowohl in DDT VI als auch in Organum I/2.) — Nichtsdestoweniger findet sich das Werk nach wie vor in dem von H. J. Moser betreuten Neudruck von DDT VI (1957), wo in der Anmerkung 2 des Vorwortes die von Seiffert in Organum I/2 ausgesprochene Behauptung ungeprüft wiederholt wird (vgl. auch Mf XVI, S. 182). Im neuen Riemann-Lexikon wird zu Nr. 11 (mit inkorrektem Titel) gleichfalls behauptet: „die aber nicht von Matthias Weckmann, sondern von dessen Sohn Jacob ist.“

Seiffert ging vorschnell davon aus, daß die Berliner Hs. eine Kopie der Dresdner darstellt. Krummacher weist demgegenüber überzeugend nach, daß ein umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis besteht; die Berliner Hs. ist zweifelsfrei zeitgenössischen Ursprungs — wie ihre Zugehörigkeit zur Sammlung Bokemeyer, ja zu deren älteren, bereits im letzten Jahrzehnt des 17. Jhs. am Hof zu Gottorf unter dem Kapellmeister Georg Österreich geschriebenen Beständen bezeugt —, während es sich bei der Dresdner Hs. um eine Abschrift des 19. Jhs. handelt, die wohl erst zwischen 1873 und 1896 entstanden ist. Und entgegen Seifferts Behauptung: „Die Hs. Quellen nennen übereinstimmend Jakob Weckmann . . . als Autor“ mußte Krummacher feststellen, daß die Berliner Hs., also die primäre Quelle, bei Nr. 11 lediglich den späteren Rotstiftzusatz Weckmann aufweist. Der Stilbefund dieses Werkes spreche aber ganz entschieden für Matthias Weckmann. Also ist ein Verzeichnis der Vokalwerke Matthias Weckmanns die Nr. 11 zuzuordnen.

Nach Seiffert sind die Überschriften in der Berliner Hs. meist erst nachträglich zugefügt worden, bei zwei Werken (Nr. 14 und 15) ist Jakob Weckmann als Autor angegeben. Letztere wurden im ADB-Verzeichnis dennoch ohne besondere Kennzeichnung unter den Werken Matthias Weckmanns mitaufgeführt, in DDT VI hingegen wieder ganz außer Betracht gelassen. Krummacher stellt fest, daß wie bei Nr. 11 (siehe oben) auch bei Nr. 14–15 die Autorangaben erst nachträglich, vermutlich von Georg Österreich hinzugesetzt worden sind.

Darüber hinaus ließen Vor- und Nachname dieser beiden Autorangaben sogar einen verschiedenen Schriftduktus erkennen.

Zu Nr. 14 existiert übrigens eine weitere, in der Weckmann-Literatur bisher ungenannte Quelle, eine Abschrift Gustaf Dübens in Uppsala (*Vm. i hs. 85:53*, Tabulatur) mit der unklaren Autorangabe S. Weckmann. Krummachers Vermutung, dies bedeute möglicherweise „Sohn Weckmann“, geht ziemlich weit. Man konstatiert: „Quellenmäßig sind wir . . . auf die Zuschreibung an Jakob Weckmann angewiesen“, zumal die beiden in der Berliner Hs. unter Jakob Weckmanns Namen überlieferten Stücke den gesicherten Werken Matthias Weckmanns „nicht sehr nahe“ stehen.

Von den in Uppsala erhaltenen Quellen trägt Krummacher gegenüber Seiffert und Ilgner ferner nach:

1. Ein (durchgestrichenes) Fragment (die ersten 23 Takte) von Nr. 7 (Tabulatur 81, Bl. 59<sup>v</sup>–60<sup>r</sup>), das grundsätzlich mit der vollständigen Uppsalaer Quelle (Tabulatur 79:80) übereinstimmt. (Keine weitere Erläuterung.)

2. Ein bisher nicht ausgewerteter Uppsalaer Stimmensatz zu Nr. 5 (*Vm. i hs. 42:21*), Pendant zur bereits bekannten Uppsalaer Tabulatur 79:72. Übrigens nennen weder Tabulatur noch Stimmen den Autor des Werkes. Einziger Beleg für die Autorschaft M. Weckmanns bleibt weiterhin nur die Angabe seines Namens im (nachträglich geschriebenen) Register zu Band 79. Nach Krummacher könne man aber diese Komposition noch nicht einmal besonders charakteristisch für Matthias Weckmann nennen, „ohne daß dies Gründe wären, das Stück Matthias Weckmann abzuschreiben“.

3. Dem in Uppsala *Vm. i hs. 81:13* überlieferten, mit J. R. signierten und daraufhin von M. Seiffert in Organum I/13 unter J. Rosenmüllers Namen veröffentlichten Tobiasdialog stellt Krummacher eine Quelle des Lüneburger Michaelis-Inventars gegenüber (vgl. SIMG IX, S. 620, Nr. 127), die Matthias Weckmann als Autor dieses Werkes angibt (Nr. 12 unseres Werkverzeichnisses). Krummacher erläutert, inwiefern die Bedeutung der Angabe J. R. in der Uppsalaer Hs. zweifelhaft erscheint; er hält demgegenüber die Autorangabe in der Lüneburger

Quelle für eindeutig, „und dies um so mehr in Übereinstimmung mit dem Stillbefund“. Den Werken Matthias Weckmanns wird man daher auch die Nr. 12 vorerst zuordnen müssen.

Krummacher untersucht sodann eingehender die z. T. autographe, 1663 entstandene Hs. KN 207, 6 der Lüneburger Ratsbücherei, in der die Weckmann-Werke Nr. 1—3 und 10 enthalten sind. Das 1. Stück aus KN 207, 6 (= Nr. 1) ist in der Uppsalaer Tabulatur 79:109 und im Lüneburger Michaelis-Inventar Nr. 995 Christoph Bernhard zugeschrieben, aber bereits von M. Seiffert in DDT VI (Quelle: Uppsala) aus gewissen Gründen unter Matthias Weckmanns Namen veröffentlicht worden; Seiffert edierte es erneut in Organum I/18 aufgrund der Hs. KN 207, 6, die eindeutig Matthias Weckmann als Autor ausweist. — Das 2. und 4. Stück aus KN 207, 6 (= Nr. 2 und 3) bieten Seifferts Neudrucke in Organum I/17 und I/1.

Das 3. Stück aus KN 207, 6 (= Nr. 10, bisher unveröffentlicht) wird von Ilgner als nicht mehr rekonstruierbar beiseite gelassen, da Weckmann es nicht nur völlig durchgestrichen, sondern die Textworte mit anderen Buchstaben übermalt und absichtlich falsche Noten hineingesetzt habe. Demzufolge wird dieses Werk auch in F. Welters *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg* (Lippstadt 1950), S. 320 mit folgender Bemerkung abgetan: „S. 52—60 [von KN 207, 6] eine durchgestrichene Kompos. v. Weckmann?“ Demgegenüber stellt Krummacher fest: „Der Versuch einer Rekonstruktion ergibt die Unhaltbarkeit dieser Behauptungen. Sämtliche Noten sind (mit wenigen Ausnahmen) lesbar . . . Unterlegt man die Worte aus Ps. 73, V. 25—26 den wenigen, streng beibehaltenen Motiven, so ist auch das Textierungsproblem lösbar. Das Ergebnis deckt sich mit den unter der ‚Übermalung‘ erkennbaren Textresten. Nur in den beiden letzten Takten, wo größere Melismen vorliegen und keine Textreste lesbar sind, ist man zu freier Textierung genötigt.“ Schwer lesbar sei allerdings die Bezifferung.

Der autographe Teil der Hs. KN 207, 6 einschließlich des 3. Stückes (= Nr. 10) ist mit dunkelbrauner Tinte geschrieben; hellbraune Tinte zeigen demgegenüber die Durchstreichungen und „Übermalungen“ von Nr. 10, ferner die (vermutlich von einem Kopisten geschriebenen) ersten 7 Bll. der

Hs. sowie das Titelblatt, das bezeichnenderweise die Nr. 10 nicht aufführt, also wohl erst nach der Durchstreichung von Nr. 10 angelegt worden ist. Die Durchstreichung von Nr. 10 und die Anlage des Titels (Inhaltsverzeichnisses) scheinen also in einem ursächlichen Zusammenhang zu stehen. Die Durchstreichung von Nr. 10 dürfte demnach kaum von Weckmann selbst stammen.

Dietrich Kilian, Göttingen

Musik und Geschichte. Leo Schrade zum sechzigsten Geburtstag. Köln: Arno Volk Verlag (1963). 206 S.

Mit dem Titel ihrer Festgabe *Musik und Geschichte* bekennen sich die Schüler des Gefeierten zu dem Grundgedanken im wissenschaftlichen Werk ihres Lehrers. Themen und Erörterungen zeigen, daß die Arbeit des Forschers Leo Schrade planvoll, doch zwanglos — so fehlt z. B. das Thema Neue Musik — aufgegriffen worden ist. Die Autoren wollen ihre Zugehörigkeit zu ein und derselben Schule aber nicht in diesem engen Sinne verstanden wissen, sondern in jenem weiteren, daß sich jeder dem vorbildlichen wissenschaftlichen Ethos des Lehrers verpflichtet weiß. Unterscheidet sich die Festschrift von anderen schon darin, daß sich nur Schüler zu Wort melden, so scheint auch der größere Umfang der Beiträge von vornherein den Gedanken an eine Sammlung von *Miszellanea* auszuschließen.

W. G. Waite (*Two Musical Poems of the Middle Ages*) geht der Frage nach, wo die Methode, musiktheoretisches Wissen in poetischer Form weiterzugeben, ihren Ursprung hat. Mit Hilfe zweier versifizierter Traktate aus der *Biblioteca Vaticana* — Ms. Capponi 206, fol. 3—15 und Ms. Pal. lat. 1346, fol. 2—3v — eruiert Waite den Traditionszusammenhang für einige bekannte „Merkverse“. Für das erste Poem, das offensichtlich der Ausbildung von Chorknaben dienen sollte, macht er wahrscheinlich, daß es im Anschluß an die wegweisende versifizierte Grammatik, das *Doctrinale*, entstand, wenn nicht gar von dessen Autor, dem Pädagogen Alexander de Villa Dei, stammt. — Sylvia W. Kenney behandelt in ihrem Aufsatz *Ely Cathedral and the „Contenance Angloise“* drei Fragenkomplexe, die von einer Fülle beiläufiger Informationen umgeben sind: zum ersten die Musikpflege an der Kathedrale von Ely als

Beispiel für die enge Verbundenheit von volkstümlicher und geistlicher Musikübung; zum andern Walter Fries Leben und Wirken in Ely und auf dem Kontinent sowie seinen an den Carols orientierten Stil. Zum dritten definiert die Autorin die *Contenance Angloise* als eine Mischung von „skill“ und „naïveté“, deren Popularität und ästhetische Fablichkeit ihren Grund in jener eigentümlich englischen Kirchenmusikpraxis habe.

H. J. Marx beschreibt den *Tabulatur-Codex des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach* (Basel, Univ.-Bibl. F. IX. 22), eine Handschrift, die bisher mit dem Namen Hans Kotter verknüpft wurde. Kotter aber, der Schüler Hofhaimers in Torgau gewesen war, und zwei weitere Schreiber handelten nur im Auftrage Amerbachs, als sie die Tabulaturen aufzeichneten. So erschließt erst die Darstellung von Amerbachs Studiengang und musikalischer Bildung wesentliche Züge der Quelle und weist sie als Dokument des neuen, humanistischen Musikverständnisses aus. — Ein weiteres Dokument dieser Musikanschauung stellt A. Seay vor: *The Liber Musices of Florentius de Faxolis* (Mailand, Bibl. Trivulziana, Ms. 2146). Er schließt aus der Dedikation an Kardinal Ascanio Maria Sforza, daß der Traktat auf dessen Geheiß verfaßt wurde; das Motiv zu diesem ungewöhnlichen Auftrag sei in dem Wunsche Ascanios zu sehen, sich von Fall zu Fall so weit zu orientieren, daß er in Gesellschaft ein wenig über Musik mitreden konnte. Die alphabetische Anordnung der Hauptpunkte (am Schluß der Dedikation) und die auffällig kurz gehaltenen Kapitel des dritten Buches scheinen diese Hypothese zu stützen.

Zur Deutung der Barockoper: „*Il Trionfo dell'Amicizia e dell'Amore*“, Wien 1711 betitelt W. Arlt seinen Beitrag, in dem er ein als durchschnittlich angenommenes Werk einer Analyse unterzieht, um zu Erkenntnissen der Barockoper schlechthin vorzudringen. Ausführlich demonstriert er die typische Anlage des Librettos, das allenthalben Guarinis *Pastor fido* durchschimmern läßt, der Rezitative und der Arien-Strukturen. Gleichsam einleitend bietet er eine Biographie von Librettist und Komponist: von Francesco Ballarini und Francesco Conti. — Um Durchschnittliches, Typisches geht es auch in dem Aufsatz R. G. Paulys: *Johann Ernst Eberlin's Concerted Liturgical Music*. Ausgehend von Mozarts und seiner Zeitgenossen Vor-

stellung von „*einem guten kirchen-styl*“ berichtet Pauly über die liturgischen Gattungen, erläutert die Quellenlage und breitet kurz beschreibend Eberlins Oeuvre an liturgischer Musik aus. (Vesperpsalmen und Litaneien sind dabei unter die „*Masses*“ geraten!) Die abschließenden, summarischen Betrachtungen über stilistische Züge machen deutlich, daß das Werk Eberlins vor allem im Hinblick auf Mozart ein besonderes Studium wert ist.

„*Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, . . . Sie ist die romantischste aller Künste, — fast möchte man sagen, allein rein romantisch.*“ Dieser, hier nur angedeutete Ausspruch E. T. A. Hoffmanns (Rezension von Beethovens 5. Sinfonie, AMZ XII/1810, 631) liegt dem Beitrag E. Lichtenhahns: . . . über das *Romantische in der Musik* zugrunde. Das Urteil über die Instrumentalmusik der Klassiker sei um 1800, als sich musikalisch Gebildete um Klarheit über Wesen und Ziel der Musik bemühten, einmal vom Nachwirken der Affektenlehre, zum andern, bei richtigem Empfinden, von zu geringen sachlichen Kenntnissen behindert und getrübt worden (Quantz, Forkel, Rochlitz, Spazier, Heinse). E. T. A. Hoffmann dagegen vereine in sich die notwendigen Qualitäten für ein fundiertes Urteil. Sein Begriff des Romantischen, d. i. seine Musikanschauung, habe das spätere Musikverständnis entscheidend geformt und werde „*jedem Versuch, die musikalische Romantik zu fassen, zu Hilfe kommen*“.

Angesichts der hier vorgelegten Arbeiten, die beredtes Zeugnis ablegen für die strenge und doch glückliche Hand des Erziehers Leo Schrade, kann man nur bedauern, daß es ihm nicht vergönnt war, über sein sechzigstes Lebensjahr hinaus als Forscher und Lehrer zum Wohle der Wissenschaft zu wirken.

Martin Just, Würzburg

Deutsches Dante-Jahrbuch. 41./42. Band. Hrsg. im Auftrag der Deutschen Dante-Gesellschaft von Alfred Noyer-Weidner. Weimar: Hermann Böhlaus Nachf. 1964.

Der neue Herausgeber, Nachfolger des hochverdienten Friedrich Schneider, dessen Gedenken das 40. Jahrbuch gewidmet war, ist bemüht, Vertreter verschiedener Diszipli-

nen und Methoden in dem vorliegenden Band, der zwei Jahrgänge in sich schließt, zu Worte kommen zu lassen. Das ist ihm in hervorragender Weise gelungen. Der Musikwissenschaftler freut sich, daß Reinhold Hammersteins ausgezeichnete Vortrag über die Musik in Dantes' *Divina Commedia* (Jahrestagung Bayreuth 1963) in erweiterter Form abgedruckt ist. Das Dante-Kapitel in seinem Buch *Die Musik der Engel* (Bern-München 1962) bildet wohl die Grundlage. Aber der Vortrag enthält darüber hinaus viel Neues, so vor allem die Abgrenzung von Dantes „*divina cantilena*“ gegen die „*musica coelestis*“ seines französischen Zeitgenossen Jacobus von Lüttich und den Hinweis auf die neue musikalische Welt, die sich im Zusammenhang mit dem *dolce stil nuovo* um Dante und nach ihm in italienischen Trecento entfaltet. Eine organische Ergänzung dazu bietet Rudolf Bähns anschließender Vortrag über *Dantes Verhältnis zur Musik*, der auch Hermann Zenck's wagemutigen Vortrag (im Dante-Jahrbuch 8, 1935) noch einmal ehrend nennt.

Von den weiteren Aufsätzen, die ich nicht im Einzelnen anführe, obwohl sie sämtlich eingehenden Studiums wert sind, nenne ich einzig den großen Einleitungsaufsatz von Hans Ludwig Scheel, *Die volkssprachlich-lyrische Tradition in Dantes Divina Commedia*. In sehr behutsamer Weise untersucht der Verfasser, ob und wie italienische und provençalische Einflüsse die sprachliche Gestalt von Dantes Epos mitgeprägt haben. Die überraschende und einleuchtende Folgerung: der Dichter Dante selbst, der Verfasser von italienischen Kanzonetten, Sonetten und Balladen, stellt die Verbindung von der *Divina Commedia* zur volkssprachlichen Lyrik her. Die Bonagiunta-Episode, sprachlich richtig gedeutet, gibt die Bestätigung. Der antwortende Bonagiunta nennt den „*dolce stil nuovo ch'i odo*“, d. h. „den ich jetzt höre, jetzt in den Worten, die Ihr, Dante, mir hier und jetzt saget“. In anderer, nicht minder fruchtbarer Weise erörtert Rudolf Palgen Dantes Verhältnis zur epischen Tradition des Mittelalters. Hier erscheint mir die überzeugende Deutung des Entscheidungsverses über die Krönung mit Siegeskranz und Mitra durch Vergil besonders wichtig. Das Jahrbuch schließt mit einem Nachruf Hans Rheinfelders auf den verdienten Dante-Forscher August Vezin († 1963)

und einem sehr erwünschten Literatur-Bericht des Herausgebers.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Journal of the International Folk Music Council. Vol. XVI. Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd. 1964. VIII, 176 S.

Die 16. Jahrestagung des Internationalen Volksmusikrates fand im Rahmen der Konferenz *East and West in Music* in Jerusalem statt. Im vorliegenden Band — wie üblich ein Kongreßbericht — werden aus diesem Grund auch zahlreiche Referate abgedruckt, die Fragen der Volksmusikforschung nicht berühren. Dagegen ist prinzipiell nichts einzuwenden. Da jedoch für die achtunddreißig Aufsätze, meist Kurzfassungen oder Zusammenfassungen von Vorlesungen, nur einhundert Seiten zur Verfügung standen, hätte die Redaktion bei der Platzverteilung wohl den Titel des Jahrbuches berücksichtigen sollen. Auf der einen Seite wird Felix Hoerbürgers (Regensburg) für die volksmusikalische Grundlagenforschung bedeutendes Referat über Vorformen der Polyphonie auf dem Balkan, *Haphazard Assembly as a Pre-Musical Form of Polyphony*, auf eine halbe Seite zusammengestrichen; ähnlich ergeht es den Beiträgen von Edith Gerson-Kiwi (Jerusalem), *The Bourdon of the East — its Regional and Universal Trends*, von Avigdor Herzog (ebda.), *Transcription and Transnotation in Ethnomusicology*, von Mihai Pop (Bukarest), *Continuity and Change in Traditional Folklore*, von Balint Sarosi (Budapest), *Les chemins de la culture instrumentale en Hongrie*, von Hugh Tracey (Johannesburg), *Wood Music of the Chopti*. Auf der anderen Seite sucht man vergeblich nach fachlichen Anknüpfungspunkten für die Aufnahme der Reden von Luigi Dallapiccola (Florenz), *Musique et Humanité*, von Alain Daniélou (Paris), *Valeurs éthiques et spirituelles en musique*, von Peter Crossly-Holland (London), *Preservation and Renewal of Traditional Music*, von Milton Babbitt (New York), *The Synthesis, Perception and Specification of Musical Time*, von Myron Schaeffer (Toronto), *An Extension of Tone-Row Techniques through Electronic Pitch Control*. Aus den zuletzt genannten Titeln wird deutlich, daß mehrere Referenten die im Tagungsthema gegebenen Anregungen: Bewahrung und Er-



neuerung in Volks- und traditioneller Musik, Polyphonie in Volks- und Kunstmusik, Wege und Möglichkeiten der Tonerzeugung in Kunst- und Volksmusik und damit verknüpfte nationale Fragen, nur einseitig genutzt haben.

Von den angedeuteten Bedenken werden folgende Aufsätze nicht berührt: Higinio Anglès (Rom) zeigt Beziehungen zwischen spanischem Volksgesang und Gregorianik auf und ergänzt damit die von Bruno Maerker (Jb. für Volksliedforschung VII, 1941) begonnenen und heute in erster Linie von der ungarischen Schule, Rajeczky, Szabolcsi, Falvy, weitergeführten Forschungen. Hanoch Avenary (Tel Aviv) handelt über *The Hasidic Nigun — Ethos and Melos of a Folk Liturgy* („*Hasidism, the last of the Jewish mystical movements, created a characteristic wordless vocal melody which is called in Hebrew nigun*“, S. 60). A. Urijah Boskovich (ebda.) versucht Wurzeln der zeitgenössischen israelitischen Musik im Volksgesang aufzudecken. Ernst Emsheimer (Stockholm) betont in seinen Bemerkungen zur Polyphonie im europäischen Volksgesang mit Recht, daß bezügliche Forschungen erst begonnen hätten und daß eine Gesamtschau derzeit noch nicht möglich sei, übersieht aber Walter Wioras Aufsatz zum Thema in der Max Schneider-Festschrift 1955. J. H. Kwabena Nketia (Ghana) stellt traditionelle und gegenwärtige Strömungen, regionale und „universale“ Züge in der Musik Afrikas einander gegenüber. Spyridon Peristeris (Athen) macht auf *Chansons polyphoniques de l'Epire du nord* aufmerksam. Klaus Wachsmann (Los Angeles) führt die Verbreitung bestimmter afrikanischer Harfentypen auf Stammeswanderungen zurück.

Der reiche und ausführliche Besprechungs- teil, ein Drittel des Bandes, läßt zum Unterschied vom englisch-französischen Aufsatz- teil auch die deutsche Sprache zu Wort kommen. Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Langenscheidts Fachwörterbuch Musik. Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch. Von Horst Leuchtmann und Philippine Schick. Berlin und München: Langenscheidts Verlag 1964. 359 S.

„Das vorliegende Wörterbuch befaßt sich mit der Fachsprache auf den Gebieten der

*Musiktheorie, der Musikpraxis und der Musikgeschichte und ist für den Fachmann, den Musikliebhaber wie für den Übersetzer gedacht.*“ Mit dieser Bemerkung, die das Vorwort einleitet, sind Zweck und Ziel des Buches hinreichend beschrieben. Daß mit einem solchen Fachwörterbuch wirklich einmal die vielzitierte Lücke ausgefüllt wird, weiß jeder, der sich — von Jahr zu Jahr mehr — mit der anwachsenden angelsächsischen Literatur über Musik und Musikgeschichte befassen muß.

Bei der Vorbereitung zu diesem Band im üblichen Taschenwörterbuch-Format ist offenbar ein beträchtlicher Teil der speziellen Fachliteratur ebenso wie die Hilfe von Spezialisten herangezogen worden, um so auch wirklich alle Gebiete des Musikalischen zu erfassen. Ob das auf den ersten Anhub gelingen konnte, kann nur die Benützung über eine längere Zeit hinweg lehren. Der erste Eindruck, der sich aus einer Menge von Stichproben ergibt, läßt allerdings auf lexikalische Hilfe in allen denkbaren Sparten der musikalischen Fachsprache hoffen. Das mag eine kleine Blütenlese andeuten. Unter dem Buchstaben A findet man in der deutsch-englischen Abteilung: *Abgesang, Abhebestangenwinkel, Abklinggerät, abschlagen, absetzen, Achtelnote, Adamsapfel, Akkolade, Akkord, Aktvorhang, Atemstütze, Aufgabe, Auflagedruck, ausgeziert, Ausstattungsstücke, Ave Maria, automatische Kleb- presse* und vieles andere mehr. Schon diese kleine Auswahl zeigt, worauf es den Verfassern ankam: nämlich darauf, möglichst viele Wörter zu bringen, die bei der Lektüre eines fremdsprachigen (deutschen oder englischen) Textes auftauchen können; sie nehmen es in Kauf, daß dazu eine große Zahl von Wörtern gehört, die nicht eigentlich „Musik- Wörter“ sind, wie der *Druckfehler*, das *Fernsehen*, das *Mikrofilmlesegerät*, die *Tragödie* und sogar die *Autohupe!* Dieses recht extensive Auswahlprinzip ist also nichts weniger als akademisch; aber es ist unendlich praktisch, wenn man bedenkt, daß der übersetzende Musiker, Musikhistoriker oder Bibliothekar hier so gut wie alles beisammen hat, was ihm auch nur im weitesten Zusammen- hang mit der Musik begegnen kann.

Mit großer Sorgfalt sind die Unterschiede zwischen dem Englischen und dem Amerikanischen ausgearbeitet, denen bekanntlich (?)

schon mancher Leser und Übersetzer aufgesessen ist. Für solche Wörter, denen das entsprechende Wort in der anderen Sprache fehlt, sind kurze Erklärungen abgedruckt. So zum Beispiel: „*Neutöner in designation for 'modern composers' since Wagner.*“ Oder: „*tolling (bell) engl. Praxis, nach dem Geläute aller Glocken einer Disposition die höchste oder tiefste Glocke eine kurze Zeit allein nachläuten zu lassen.*“

Ebenso sorgfältig sind da, wo es nötig ist, die zeitlichen oder sachlichen Bezüge der Wörter angedeutet. Z. B.: „*glee (18th c.) . . .*“, d. h.: dies Wort gehört in den Bereich des 18. Jahrhunderts. Oder: „*Achtfuß in org . . .*“, d. h.: dies Wort gehört in den Bereich der Orgel (übrigens aber auch in den des Cembalos).

Fachwörter aus dem Bereich des Instrumentenbaus sind an Hand von Zeichnungen verdeutlicht.

Alles in allem: der Waschzettel hat sicher Recht, wenn er prophezeit, daß dies Buch bald ein „*unentbehrliches Nachschlagewerk*“ ist. (Man ist nunmehr besonders begierig auf das „Polyglotte Wörterbuch“, das die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken und die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft seit einiger Zeit vorbereiten. Es soll siebenschprachig sein, und Horst Leuchtmann hat einen gewichtigen Anteil an seinem Zustandekommen.)

Am Schluß des Buches findet man ein *Verzeichnis authentischer und volkstümlicher Werkbezeichnungen*. Wenn es nicht überhaupt entbehrlich ist, dann würde es durch gründliche Erweiterung und Überarbeitung sehr gewinnen. Die *Teufelstriller-Sonate* ist von Tartini, nicht von Paganini; die *Händelsche Fire Music* muß eigentlich *Fireworks Music* heißen, mit den *Fontänen der Villa d'Este* von Respighi sind vermutlich die *Jeux d'eau à la villa d'Este* von Liszt gemeint (oder vielleicht die *Pini di Villa Borghese* von Respighi?), die sogenannte *Spatzenmesse* ist nicht von Haydn, sondern von Mozart, und bei *Meeresstille und glückliche Fahrt* denkt man doch ganz gewiß auch an Mendelssohn und nicht nur an die Kantate von Beethoven. Doch dabei handelt es sich glücklicherweise nur um einen Anhang, der die Brauchbarkeit des Wörterbuches überhaupt nicht beeinträchtigt.

Harald Heckmann, Kassel

Jan L. Broeckx: *Methode van de Muziekgeschiedenis met een inleiding door Prof. Dr. Fl. Van der Mueren*. Antwerpen: Uitgeverij Metropolis 1959. 368 S.

Dieses ausgezeichnete Buch verfolgt, wie den Begleitworten Floris Van der Muerens zu entnehmen ist, den zwar notwendigen, aber fast zu bescheidenen Zweck, den bisher auf fremdsprachige Literatur angewiesenen Studierenden in Belgien und den Niederlanden eine im heimischen Idiom geschriebene Einführung in das Studium der Musikgeschichte bzw. der Musikwissenschaft zu geben. Eine Übersetzung in eine der Welt Sprachen wäre dringend erwünscht; gerade in den angelsächsischen Ländern dürfte diese Einführung mit ihren praktikablen Vorschlägen für die konkrete wissenschaftliche Arbeit und ihrer umfänglichen, geschickt gegliederten Bibliographie großes Echo finden. (Meines Wissens ist sie dort noch nicht einmal besprochen worden.)

Der Verfasser legt, im Gegensatz zu Heinrich Husmann, dessen 1958 erschienene *Einführung in die Musikwissenschaft* er nicht mehr verwerten konnte, das Schwergewicht auf die *Geschichte* der Musik, wie schon der Titel seines Buches besagt. Während er die Vergleichende Musikwissenschaft, die, wie er mit Recht betont (S. 31), besser als Musikethnologie oder Ethnomuskologie zu bezeichnen wäre, als ergänzende Hilfswissenschaft der Musikhistorie definiert (S. 81), erkennt er die zur Systematischen Musikwissenschaft gehörenden Fächer Akustik und Tonphysiologie aufgrund ihres objektiv-naturwissenschaftlichen Charakters als selbständige und grundlegende Teilgebiete an (S. 82 und 28 f.). Anderen Fächern der Systematischen Musikwissenschaft jedoch erkennt er lediglich einen zeitgebunden-normativen Charakter zu (S. 28 f.), so der Musiktheorie mit ihren Unterabteilungen Allgemeine Musiklehre, Formenlehre, Kompositionslehre, Gesangs- und Instrumentaltechnik. Entsprechend sind auch sie ihm nur Hilfswissenschaften der Musikgeschichte (S. 79).

Das Buch ist in drei große Teile gegliedert. Der erste Teil beschäftigt sich mit allgemeinen Grundsätzen. Er erläutert die Begriffe Musikgeschichte, Methode der Musikgeschichte, Musikwissenschaft und stellt das Verhältnis der Musikgeschichte einerseits zur Musikwissenschaft überhaupt, andererseits

zu den übrigen historischen Fächern sowie zur Geschichtsphilosophie bzw. zur Philosophie der Musik dar. Willkommen ist eine Übersicht der bisherigen Definitionen der Begriffe Musikgeschichte und Musikwissenschaft, — wir finden dort auch Johannes Wolfs überraschend lapidare und treffende Kennzeichnung wieder: „*Der Begriff Musikwissenschaft umschließt das Wissen von allem, was sich auf den Ton bezieht*“ (S. 34). Willkommen ist ferner ein Überblick über die wichtigsten Systematisierungsversuche der Musikwissenschaft seit Forkel (S. 35 ff.). Ein ausführliches Kapitel über die Geschichte der Musikgeschichtsschreibung und ihrer Methoden und der Entwicklung der Musikwissenschaft beschließt den ersten Teil.

Der zweite Teil geht streng induktiv vor. Von der praktischen musikhistorischen Arbeit ausgehend erläutert er Schritt für Schritt die Methodik und Problematik historischer Betätigung. Ein Exkurs über den Einsatz der Hilfswissenschaften ist dem ersten Abschnitt, der der Arbeitsvorbereitung gewidmet ist, angefügt. Der zweite Abschnitt behandelt den „*Kernpunkt musikhistorischer wie überhaupt historischer Arbeit*“ (S. 67), das Quellenstudium (S. 83 ff.). Ausführlich geht der Verfasser auf die Probleme der Heuristik, Quellenkritik und Hermeneutik, insbesondere auf die Probleme der Stilkritik ein. Der dritte Abschnitt gilt dem Ziel der vorangegangenen Bemühungen, der musikhistorischen Synthese, d. h. dem Einordnen der untersuchten musikhistorischen Fakten und Geschehnisse in den musik- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang.

Während der zweite Teil — in dieser Ausführlichkeit zum ersten Male — allgemeine methodologische Probleme der historischen Forschung zur praktischen Anwendung auf das Fach Musikgeschichte bringt, ergänzt der dritte Teil diese Ausführungen durch eine eingehende Erörterung der wichtigsten, spezifisch musikhistorischen termini technici. Er behandelt die historischen Notenschriften und Tonsysteme, die Terminologien der Melodie- und Harmonielehre, der historischen Musikgattungen und Formen sowie der Musikinstrumentenkunde.

Allen Abschnitten sind ausführliche bibliographische Angaben beigelegt. Ein Appendix mit praktischen Auskünften über Musiklexika, -bibliographien und -zeitschriften (nach Ländern geordnet) sowie Quellenaus-

gaben, dem noch eine Übersicht über die Musikbibliotheken, Museen und musikgeschichtlichen Vereinigungen der einzelnen Länder sowie ein umfangreiches Sach- und Personenregister folgt, beschließt das gediegene, im außerniederländischen Sprachgebiet offensichtlich noch viel zu wenig beachtete Werk. Ursula Aarburg, Frankfurt a. M.

Marius Schneider: Die Natur des Lobgesangs. Basel: Bärenreiter-Verlag 1964. 21 S. (Basilienses de musica orationes, Heft 2.)

Die vorliegende Studie verlangt, daß man ihren — mit dem Tode Leo Schrades hoffentlich nicht erloschenen — Reihentitel ernst nimmt: oratio de musica. Indem sie philologisch-kritische Interpretation indischer Schöpfungsmythen in einem dem nichtspezialisierten Leser nicht nachprüfbar Ausmaß in spekulative Musikbetrachtung einmünden läßt, wird sie zu einem encomion musices im Sinne der alten Musikdenker, deren Geist der Verfasser in eindrucksvoller Weise verpflichtet ist.

Die Substanz der Urwelt ist der Klang; die Dynamik des Klanges ist Lob. Was am Anfang aller Dinge aufklingt, ist ein Lobgesang. Dieser Gesang gilt als das erste Opfer. In der Shatapatha Brāhmana heißt es: „Alles, was die Götter tun, tun sie durch Gesang. Der Gesang ist das Opfer.“ Kern des schöpferischen Individuums und seiner Schöpferkraft ist die akustische Ursubstanz, deren Lobeskraft die Dinge zur Erkenntnis bringt. Durch den Lobgesang schafft der Schöpfergott nach vedischer Tradition die Urgewässer. Diese sind die klingenden und rauschenden Rhythmen der Zeit. Diese Vorstellung hat sich bis in die Musiktheorie des Mittelalters erhalten, z. B. in der Erklärung der Musik als einer „*scientia aquttica*“ (Petrus frater) oder einer „*scientia quasi iuxta aquam inventa*“ (Tunstede). Ein spezielles Moment des Lobgesangs ist das Eigenlob; diese verbreitete Eigenschaft der Götter dient der Erhaltung ihrer eigenen Klangleiter. (Einen ähnlichen Gedanken findet man in den Psalmen: Gott lobt sich selbst in seiner Schöpfung. Psalm 8, 19, 104.)

Der Lobgesang der Urzeit ist im Kultus ständig gegenwärtig. Für das indische Ritual bedeutet Lobsingens so viel wie im richtigen Seinszustand leben. Lobsingens bedeutet, die

eigene innerste Natur in Einklang mit dem Schöpfungswort zu bringen, aus dem alle Kreaturen hervorgegangen sind.

Martin Geck, Kiel

István Halmos: *A zene Kérsemjénben*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1959. S. 119.

Der Autor hat es sich zum Ziel gesetzt, in monographischer Form das musikalische Leben eines einzelnen Dorfes zu beschreiben. Der methodische Ansatz ist, seit die Bewegung Bartók-Kodály zur Erforschung der altungarischen Bauernmusik die Grundlagen für eine allgemeine Volksliedforschung gelegt hat, in zahlreichen Einzelstudien weiterverfolgt worden. Nach wie vor ist diese Art Forschung sehr lebendig.

Der Autor geht auf die Genesis der Lieder in der Dorfgemeinschaft ein, wobei es sehr schwer zu bestimmen ist, wo der Ursprung der einzelnen Liedmelodien gelegen ist bzw. ob sie im Dorf selbst entstanden sind. Das Repertoire des Dorfliedes wird bereichert durch Kontakte mit der Außenwelt, so etwa Militäraufenthalt, Arbeitsplatz außerhalb des Dorfes usw. Auch diese Kontakte spiegeln sich in der Charakteristik und Struktur der Liedpflege wieder. Die Träger der Liedkultur, die Liedschöpfer finden wir oft im Dorfe selbst, Hirten und Zigeuner sind oft diejenigen, die die Tradition weiterführen. Einen gewaltigen Einfluß üben Kino und Radio aus. Die dritte Gruppe aber ist nach Meinung des Autors die Dorfjugend, die bei verschiedensten Anlässen selbst noch schöpferisch auftritt. Wann singt man nun? Hier gibt es keine feste Regeln — es wird eben gesungen, wenn man die Lust dazu verspürt. Wir können nur zwei Gruppen unterscheiden: wenn einzelne singen oder wenn in Gemeinschaft gesungen wird.

Halmos stellt etwa 800 Melodien als Grundrepertoire fest, mit weiteren 300 Varianten, zusammen rund 1100 Melodien. Der ursprüngliche Charakter dieses Melodie-schatzes ist durch Jahrhunderte bis in die jüngste Zeit erhalten geblieben. Das ganze Repertoire des Dorfes teilt der Autor in 15 Gruppen ein, wobei er die Tendenz verfolgt, von den alten Bauermelodien Verbindungen zur städtischen Liedform zu finden, wobei sich natürlich auch Überschneidungen ergeben.

Dann führt der Verfasser eine Stilanalyse durch, die die Texte ebenso umfaßt wie die Weisen. Er gibt einen interessanten Einblick in das musikalische Leben des Dorfes, wobei die einzelnen Gruppen, die die Dorfgemeinschaft repräsentieren, das Repertoire in musikalischer Hinsicht befruchten. Schließlich bringt der Verfasser Lebensbeschreibungen seiner Dorfsänger, um auch dadurch die Schöpfer und Träger des musikalischen Lebens auf dem Dorfe zu kennzeichnen.

Eine emsige Kleinarbeit: aber eine feste Grundlage zu einer großen synthetischen Darstellung.

Franz Zagiba, Wien

Eberhard Schmidt: *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden*. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz. Göttingen und Berlin: Vandenhoeck & Ruprecht und Evangelische Verlagsanstalt 1961. 216 S.

Die vorliegende Arbeit, die bereits im Jahre 1956 von der Theologischen Fakultät der Universität Halle-Wittenberg als Dissertation angenommen worden ist, stellt die gottesdienstlichen Verhältnisse unter der bedeutenden Reihe der Dresdner Hofkapellmeister von J. Walter bis H. Schütz in allen Einzelheiten dar. In gesonderten, ausführlichen Kapiteln werden *Das Kirchenjahr und der Wechsel der liturgischen Stücke im Dresdner Hofgottesdienst, Der liturgische Ablauf des Gottesdienstes und die verschiedenen Gottesdienststypen in der Schloßkirche zu Dresden* (und dies im Wandel vom 16. zum 17. Jahrhundert) wie auch die Dresdner Gesangbuchtradition, um für den Musikhistoriker nur das zunächst Wichtigste zu nennen, behandelt. Dabei hat der Verfasser umfangreiches handschriftliches Quellenmaterial, das die Handschriftenabteilung der sächsischen Landesbibliothek und das sächsische Landeshauptarchiv zu Dresden aufbewahren, ausgewertet, wodurch jeder, der sich mit der Materie befaßt, eine Fülle von neuen Einzelheiten erfährt. Als beliebige Beispiel seien die tabellarisch zusammengestellten Introitustexte nach Keuchenthal (1573), einer handschriftlichen kur-sächsischen Kirchenordnung von 1581 und den Introitusvertonungen von Rogier Michael von 1599 genannt. Schmidts Arbeit ist unentbehrlich für jeden, der Spezialforschungen

auf dem Gebiete der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik betreibt.

Darüber hinaus hat sie nun freilich noch eine besondere Bedeutung. Der Verfasser grenzt sich betont gegen die Art der Darstellung ab, wie sie in dem bekannten Werk von Paul Graff *Die Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands* (Band 1, Göttingen 2/1937, Band 2 ebenda 1939) angewandt ist und die er mit Recht als „*positivistische Methode*“ bezeichnet. Er will demgegenüber, unbeschadet einer „*peinlichen Katalogisierung aller liturgischen Einzelstücke*“ eine bewußt theologische Arbeit liefern. Es bedeutet dies nach seinen eigenen Worten: „*Weil Liturgie in strenger Beziehung steht zu dem, der liturgisch verehrt wird, ist sie dem Zugriff des existentiell unbeteiligten Forschers entzogen*“ (37). Wo liegt das Kriterium für die rechte gottesdienstliche Ordnung? Schmidt antwortet: „*Die für den Ablauf des Gottesdienstes bestimmte Ordnung ist dann sachgemäß, wenn sie in Dienstbereitschaft die Struktur des in Wort und Sakrament bezeugten Heilsgeschehens schattenhaft nachzuzeichnen sucht, die gdl. Ordnung ist jedoch unsachgemäß, wenn sie aus dem Dienst am Worte heraustritt und Eigengesetzlichkeit für sich beansprucht*“ (38). Und: „*Wir haben demnach die Ordnung des luth. Gd. in Dresden im 16. und 17. Jhd. danach zu beurteilen, ob die Gem. in der Wahrung, Erweiterung und Veränderung der reform. liturg. Tradition den Gd. unter dem Gesichtspunkt der biblischen Rechtfertigungsbotschaft gefeiert hat oder nicht*“ (ebenda). Den Musikhistoriker geht die von E. Schmidt angewandte „*theologische Methode liturgischer Forschung*“ deshalb unmittelbar an, weil auch die beiden letzten und für ihn wichtigsten Kapitel des Buches, die die liturgischen Ämter des Dresdner Hofgottesdienstes, zu denen Kantorei, Hofkapellmeister und Organist gehören, und „*die musikalische Gestalt des Dresdner Hofgottesdienstes*“ betreffen, danach behandelt sind. Daß der Verfasser auch von Musik etwas versteht und künstlerische Urteilsfähigkeit besitzt (er ist Schüler Helmut Walchas, A-Kirchenmusiker und war eine zeitlang Kantor in Frankfurt a. M., bevor er ein Pfarramt in Halle a. S. übernahm), erhöht nur die Ernsthaftigkeit seiner Arbeit, zumal eben der theologische und nicht der

ästhetische Maßstab für ihn der letztlich entscheidende, d. h. historisch bedeutsamere, ist.

Selbstverständlich fällt von hier aus auf die wichtigste Gestalt des behandelten Zeitabschnitts, nämlich auf Heinrich Schütz, ein eigentümliches Licht. Damit vor allem wird sich der Musikhistoriker auseinanderzusetzen haben. Schmidt trifft die schwerwiegende Feststellung, daß „*das Amtsverständnis des alternden Heinrich Schütz nicht immer als vorbildlich angesehen werden kann*“ (172). Dieses Urteil ergibt sich für ihn aus der Tatsache, daß Schütz — in seinen späteren Jahren jedenfalls — nicht gewillt war, auch die Aufgaben des cantor choralis zu besorgen, ja überhaupt nur die gottesdienstliche Kirchenmusik durch „*allezeit persönliche gegenwärt*“ zu leiten (173). Im 16. Jahrhundert lag selbstverständlich die gesamte Kirchenmusik in einer Hand. „*Das Amt des Hofkapellmeisters im Dresdner Gottesdienst des 17. Jahrhunderts wurde nach Schützens Urteil nicht so sehr liturgisch, als vielmehr künstlerisch beurteilt*“ (173), und „*das ursprünglich im Gottesdienst eingerichtete Amt des Dresdner Kapellmeisters ist sowohl im kirchlichen wie auch im weltlichen Bereich völlig von dem künstlerisch-höfischen Ausdruckswillen okkupiert worden*“ (174 f.).

Im letzten Kapitel erfahren diese Urteile noch weitere Begründungen durch Hinweise auf Schützens verhältnismäßig geringe De-tempore-Bindung, auf die relativ nebensächliche Bedeutung des evangelischen Kirchenlieds in seinem Schaffen und vor allem auf die Verselbständigung der Kirchenmusik im gottesdienstlichen Verlauf. Schmidt redet bei Schützens und seiner Nachfolger Tätigkeit von „*kirchenmusikalischen Einlagen*“ und von einem „*eingeschalteten Konzertprogramm*“ im Gottesdienst (198, 202 f.).

Es mag verständlich sein, daß sich eine solche Sicht der Entwicklung ergibt, wenn man die gottesdienstlichen Verhältnisse der Reformationszeit als für alle Zukunft verbindlich ansieht, weil hier die Kunst dem Gottesdienst ohne Tendenzen zur Verabsolutierung eingeordnet erscheint. Jedoch, wäre diese Sicht richtig, wäre ein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen kirchenhistorisch-liturgischem und musikhistorisch-ästhetischem Urteil die Folge. Der Rezensent — selbst Theologe — fragt jedoch: Ist ein solches Geschichtsverständnis, wie es bei

Schmidt zum Ausdruck kommt, theologisch gerechtfertigt? Muß nicht jede historische Epoche unmittelbar auf ihren geschichtlichen Sinn hin befragt werden, und könnte dieser nicht als Korrektiv und Antithese zu einem vorangegangenen Zeitabschnitt erwachsen? Zum einzelnen:

1. Man wird Schützens Haltung zu seinen kirchenmusikalischen Aufgaben in seinem Alter ebensowenig grundsätzlich bewerten dürfen, wie dies für Bach in dessen Leipziger Zeit angängig ist. Wenn jemand sich zugunsten ihm besonders gemäßer Vorhaben (z. B. dem Komponieren) sträubt, Aufgaben zu übernehmen, die ebenso gut eine andere, jüngere Kraft erfüllen kann, so ist dies nur natürlich und berechtigt im vorliegenden Falle zu keinen Schlüssen auf ein getrübtcs grundsätzliches Verhältnis zum Gottesdienst als solchem.

2. Es beruht auf einem Mißverständnis, wenn Schmidt die Kirchenmusik im Anschluß an das Evangelium und die Predigt, die im Dresdner Hofgottesdienst wie anderswo im 17. Jahrhundert sich ergab, als konzertante Einlage bezeichnet; denn dies war nichts anderes als die Weiterentwicklung der motettischen Evangelienprüche innerhalb der Lesungen im Zeitalter des geistlichen Konzerts. Wer aber wollte die gottesdienstliche Bedeutung der Schützens geistlichen Konzerte geringer veranschlagen als die — doch oft genug recht trockenen — Evangelienmotetten von Raselius, Franck, Vulpius usw.?

3. Wenn Schmidt im Hinblick auf Schütz und sein Zeitalter von einem „*Auspruch der konzertanten Kirchenmusik, selber Interpretin des Wortes und des Gottesdienstes zu sein*“ (209) spricht, dann ist dies natürlich im Sinne einer Anmaßung und eines Übergriifs in ein fremdes Amt (nämlich das des Predigers) gemeint. Aber gerade hier zeigt sich am verhängnisvollsten die Anwendung von Schmidts Methode, denn Aufgabe des Historikers ist es doch, auf jeden Fall die Eigentümlichkeit von Schützens Schaffen zu erforschen und zu erkennen und sie nicht mit einem falschen Maßstab zu messen. Erfahren wir nicht bei Schütz, daß Musik wirklich das Wort zu interpretieren vermag? Nur wer mit vorgefaßter theologischer Meinung an sein Werk herangeht, kann dies in Abrede stellen und den Auftrag der Kirchenmusik auf „*das doxologische Bekenntnis der feiernden Gemeinde*“ (209) beschränken.

War nicht zudem die protestantische Kirche um 1600 und danach in der Gefahr orthodoxer Erstarrung und haben ihr nicht zu ihrem Segen mancherlei Gegenströmungen im 17. Jahrhundert, darunter nicht zuletzt die Kirchenmusik, neues Leben, Innerlichkeit und Wärme zugeführt, und ist von daher nicht die kirchenmusikalische Entfaltung in jener Epoche auch theologisch unbedingt positiv zu bewerten?

Es erschien dem Rezensenten wichtig, vor allem die erörterten grundsätzlichen Fragen, die die Beschäftigung mit Schmidts Buch aufwirft, zur Sprache zu bringen. Es muß demzufolge auf die Behandlung von Einzelheiten, seien es Mitteilungen von neuen Erkenntnissen oder auch gewisse Richtigstellungen, verzichtet werden. Daß es sich bei dem vorliegenden Buch trotz des Gesagten (oder gerade darum) um ein ungemein anregendes und für den Forscher unentbehrliches Buch handelt, sei abschließend noch einmal ausdrücklich hervorgehoben.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

Edward A. Lippman: *Musical Thought in Ancient Greece*. New York — London: Columbia University Press 1964. 215 S.

Dieses Werk bildet den Anfang einer erst geplanten Reihe zur Geschichte der Philosophie der Musik und Ästhetik. In vier umfangreichen Kapiteln werden (I) die Bedeutungen des Wortes Harmonie im Griechischen, (II) die Theorien der musikalischen Ethoslehre, (III) die Philosophie und Ästhetik der Musik dargestellt und schließlich (IV) die Ansichten der Schüler des Aristoteles, der Peripatetiker, als Abschluß der antiken Musiktheorie gesondert herausgehoben.

Das Buch gibt im großen ganzen den heutigen Stand der Kenntnisse, wobei sich der Autor auf eine sehr umfangreiche Bibliographie (über 22 Seiten) stützt. Leider vermißt man fast jeden Hinweis darauf, wie Lippman die moderne Sekundärliteratur verwendet. Nirgends nimmt er kritisch Stellung zu den doch äußerst umstrittenen Fragen, welche z. B. die alten Pythagoreer betreffen. Wenn eine Bibliographie aber mehr sein soll als ein Ausweis über die Lektüre von Rezensionen, muß doch deutlich Stellung genommen werden zu so gegensätzlichen Werken wie E. Franks *Plato und die sogenannten Pythagoreer* und F. M. Cornfords *Principi-*



um *Sapientiae*, um nur zwei Werke der Bibliographie herauszugreifen.

Persönliche Forschung scheint mir nur im Kapitel *Peripatetiker* vorzuliegen, in dem der Autor sehr schön die Opposition des Aristoxenos und Theophrast zu quantitativen, numerischen Musiktheorie der Pythagoreer darlegt, wie sie in dem Euklid zugeschriebenen Traktat der *Sectio Canonis* zu fassen ist. Er enthält die Sätze des Pythagoreers Archytas und ist nur unter das Werk Euklids geraten, weil er methodisch mit den Elementen verwandt ist: (156) „Dieser kurze euklidische Traktat enthält so den ersten uns erhaltenen Bericht über das vollständige System pythagoreischer Harmonielehre; es behandelt den Ton als Wirkung der Zahl...“.

Sehr schön wird auch der musikalische Empirismus des Aristoxenos dargestellt (150/1), der gegen die Pythagoreer auftritt (145), deren mathematische Harmonielehre er als gänzlich irrelevant für Musik hält.

Sicher ist es aber eine historisch falsche Perspektive, zu glauben (103), daß Zahlenmystik, Zahlenspielereien und Astrologie erst in den Zeiten der Neupythagoreer bedeutsam geworden seien. Solche Auffassungen stehen vielmehr schon ganz am Beginn der pythagoreischen Mathemata und begleiten sie zu allen Zeiten, um freilich bei den Neupythagoreern das Übergewicht zu bekommen. Lippmann scheint das Buch W. Burkers, *Weisheit und Wissenschaft*, das sich mit diesen Fragen auseinandersetzt, nicht zu kennen.

Lippmanns Werk ist aber eine gut lesbare, freilich gegensätzliche Auffassungen harmonisierende Darstellung der Wirkung der Musik und des Musischen auf das philosophische Schrifttum der Griechen. Zum Glück kommen die griechischen Autoren häufig in englischer Übersetzung zu Wort oder es werden ganze Werke ausführlich paraphrasiert, so daß auch der Leser, welcher sich nicht für die modernen Kontroversen interessiert, doch weitgehend authentische Quellen und Zeugnisse bekommt.

Hermann Koller, Obersteinmaur/Schweiz

Ernst Apfel: Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach. München: Eidos-Verlag 1964, 112 S.

Die Grundlage des vorliegenden Buches bilden mehrere Aufsätze Ernst Apfels, die

in den vergangenen Jahren in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind. Der Verfasser hat sie teilweise überarbeitet und zu einem Abriß der Satztechnik von der ars antiqua bis zu Bach zusammengefügt, wobei freilich das Schwergewicht der Darstellung auf der Zeit vom 13. bis zum 15. Jahrhundert liegt, während die spätere Entwicklung nur in ihren Grundlinien aufgezeigt wird.

Ausgangspunkt der Arbeit ist die aus dem Studium der Musiktheoretiker gewonnene Überzeugung, daß der zweistimmige Satz die Grundlage aller Komposition bis weit ins 15. Jahrhundert hinein darstellt und das Verhältnis der dritten und vierten Stimme zu diesem „Gerüstsatz“ signifikant ist für den Unterschied zwischen der englischen und der kontinentalen Satztechnik. In der französischen Musik wurde nämlich bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts ein völlig selbständiger zweistimmiger Satz durch einen zuletzt hinzugefügten Kontratenor in der Weise dreistimmig erweitert, daß auch dort, wo der Kontratenor die tiefste Stimme war, zwischen den Gerüststimmen keines der im zweistimmigen Satz dissonierenden Intervalle (Quart, verminderte Quint) vorkommen durfte. Dagegen betrachteten die Engländer stets die jeweils tiefste Stimme als Trägerin des Klanges, weshalb bei ihnen der Kontratenor dort, wo er als Tiefstimme fungierte, Quart und verminderte Quinten der Oberstimmen „zu decken“ vermochte. Diese „Würde“ erhielt der Kontratenor auf dem Kontinent erst im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts unter englischem Einfluß. Die weitere Entwicklung führte dann zu einer Verfeinerung der englischen Satztechnik, verbunden mit einer gewissen Annäherung an die französische, woraus schließlich die klassische Vokalpolyphonie Palestrinas entstand, in der sich oft noch eine „Prävalenz von Tenor und Cantus“ zeigt. Um die Wende des 16. und 17. Jahrhundert verschwand schließlich die Vorherrschaft des Tenors vor dem Baß, der nun gemeinsam mit dem Diskant das Gerüst des Satzes bildete.

Dieses hier naturgemäß nur in sehr groben Umrissen darzustellende Bild der satztechnischen Entwicklung sucht der Verfasser mit gründlichen Analysen zu stützen. Grundlegend für seine Methode ist eine Anschauung vom Verhältnis der Musiktheorie zur gleichzeitigen Praxis, die beide als völlig übereinstimmend begriff. Er hat in seinem

Kasseler Kongreßreferat zu begründen versucht, daß „das absolut in ihnen (den Theoretikern) nicht Gesagte auch für die betreffenden Kompositionen nicht wichtig ist, mag es auch in diesen enthalten sein“ (Kongreßbericht, S. 356). Diese Anschauung ist jedoch deshalb anfechtbar, weil sie das Spannungsfeld ignoriert, das zwischen der Theorie und der sie ständig überholenden lebendigen Musik immer besteht. Sie verbaut den Weg zum Verständnis keimhafter Neuansätze, die stets lange mehr oder weniger latent vorhanden sind, ehe die Theorie sie registriert.

Apfels Arbeit zeigt deutlich die Beschränkungen, denen eine allein auf den Theoretikern aufbauende Darstellung unterworfen bleiben muß. Gewiß ist ihr Ausgangspunkt diskutabel und bis zu einem gewissen Grade auch fruchtbar: auf dieser Basis allein läßt sich jedoch keine Geschichte der musikalischen Satztechnik schreiben, die all die vielfältigen Wandlungen erfaßt, denen das Komponieren in den fünf Jahrhunderten von der ars antiqua bis zu Bach unterworfen war. Wichtige Fragen wie die nach dem Spannungsverhältnis der Stimmen zueinander, nach dem Aufkommen übergreifender tonaler Ordnungen im Nacheinander der Klänge und ähnliche bleiben hier völlig unerörtert; nirgends wird auch nur der Versuch gemacht, den geistigen Kräften nachzuspüren, die satztechnische Veränderungen erst bewirken.

Besonders dort erweist sich die methodische Basis als zu eng, wo aus den Beobachtungen Folgerungen für geschichtliche Zusammenhänge gezogen werden. So nötigt z. B. die Tatsache, daß zahlreiche Motetten der kontinentalen ars nova im Sinne der Apfelschen Voraussetzungen nach englischer Satztechnik gearbeitet sind, zu der Annahme eines englischen Einflusses auf das Festland um etwa 1300. Dies allein aus satztechnischen Erörterungen der oben beschriebenen Art zu folgern, erscheint jedoch allzu kühn. Könnten diese „englischen“ ars-nova-Motetten nicht vielmehr beweisen, daß des Verfassers Grundthese wenn nicht falsch, so doch für die Erklärung der geschichtlichen Wirklichkeit zu eng ist? Ein tiefergehender Einfluß der in ihrem Gesamthabitus verhältnismäßig unentwickelten englischen Motettenkunst dieser Zeit auf die subtile französische ist jedenfalls schon deshalb wenig wahrscheinlich, weil sich die Meister der ars nova bewußt und nachdrücklich von der als

veraltet empfundenen Kunst der Vergangenheit distanzieren, die jedoch, wie der Verfasser selbst darlegt, in England in ungebrochener Tradition noch das ganze 14. Jahrhundert hindurch lebendig blieb.

Auch an vielen anderen Stellen der Arbeit zeigt sich die Tendenz, die Bedeutung der englischen Musik außerordentlich zu betonen, während die für die Entwicklung gleichfalls sehr wichtige italienische Musik wohl deshalb völlig unbeachtet bleibt, weil sie wegen der vorherrschenden Zweistimmigkeit der Methode des Verfassers keinen Ansatzpunkt bietet.

Vielleicht der problematischste Abschnitt des Buches ist dem französischen Kantilenensatz des 14. und 15. Jahrhunderts gewidmet. Niemand wird bezweifeln, daß viele der Chansons Machauts „erweiterte Blüte“ und auch ohne Kontratenor musikalisch sinnvoll sind. Sehr fraglich aber ist es, ob dies wirklich, wie Apfel meint, für die Chanson grundsätzlich bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts gilt. Das von ihm häufig in Anspruch genommene „philologische Argument“ für die „Hinzufügungstechnik“, die Überlieferung mancher Sätze ohne Kontratenor, versagt jedenfalls bald nach Machauts Tode; schon in der französischen Spätzeit sind ohne Kontratenor überlieferte Chansons nur noch sehr selten. Weshalb diese gerade für die Geschichte der Satztechnik sehr wichtige Epoche in Apfels Darstellung übergangen wird, ist nicht einzusehen. Schon in ihr dürfte sich die Umprägung des Kontratenors zu einer für den Satz unentbehrlichen Stimme vollzogen haben. Es ist in diesem Zusammenhang höchst aufschlußreich, daß sich in Chansons der französischen Spätzeit mehrfach Kadenzen nachweisen lassen, in denen der Kontratenor den eigentlich dem Cantus vorbehaltenen Leittonschritt bringt (vgl. z. B. in W. Apels *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge/Mass. 1950: Jacob de Senleches, „Je me merveil“, T. 5/6; Galiot, „En atendant souffrir“, T. 17/18), eine Erscheinung, die Apfel erst für sehr viel später ansetzt, deren symptomatische Bedeutung für das Erstarren des Kontratenors er jedoch anerkennt. Seine Besprechungen der Chansons von Dufay schließlich sind Musterbeispiele dafür, wie durch die Beschränkung auf die Betrachtungsweise der zeitgenössischen Theorie gerade das Wegweisende dieser

Werke, ihre neuartige Klangordnung, unerkannt bleiben muß.

So liegt der unbestreitbare Wert dieses Buches vor allem in vielen treffenden und aufschlußreichen Beobachtungen und Analysen. Die Gesamtschau der satztechnischen Entwicklung, die es zu geben versucht, wird sicher noch zu diskutieren sein. Zweifellos aber wird die Auseinandersetzung mit Apfels Arbeit die musikalische Mediävistik einige Schritte voranbringen.

Wolfgang Marggraf, Meiningen

Ernst Apfel: Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach, Teil II, mit Grundlinien der Entwicklung bis zur Neuzeit. München: Wilhelm Fink Verlag 1965. 76 S.

Der zweite Teil von Ernst Apfels Beiträgen zu einer Geschichte der Satztechnik ist eher die Skizze zu einem Buch als das Buch selbst; die Wendung „Zu untersuchen wäre . . .“ kehrt mehrfach und beinahe ostinat wieder. Zwar mag die Vorstellung, eine umfassende Geschichte der Satztechnik schreiben zu sollen, in manchen Augenblicken bedrückend erscheinen; ein Entwurf ist jedoch ein Versprechen.

Die ausgedehnte Einleitung (9–24) enthält Ergänzungen und Nachträge zu einigen Abschnitten des ersten Teils der Beiträge und kann zugleich als Einführung in Apfels Methode der satztechnischen Analyse gelesen werden (zur Terminologie vgl. auch S. 56). Die Diskussion mit M. L. Martinez über Machauts Ballade 32 ist ein wenig verwirrend. Apfel verkennt zwar nicht, daß der Contratenor mehrfach Quartan zwischen Tenor und Cantus stützt, läßt aber die Folgerung, daß der Satz „von Anfang an dreistimmig konzipiert zu sein“ scheine (Martinez), nicht gelten. Denn auch der Contratenor bilde manchmal über oder unter dem Tenor „ungedekte Quartan“ (11). Das Argument impliziert jedoch, daß „ungedekte Quartan“ über die Entstehung eines Satzes nichts besagen; um die Regel, daß Machauts Balladen auf einem Cantus-Tenor-Gerüst beruhen, vor einer Ausnahme zu bewahren, gibt Apfel eine der Voraussetzungen preis, auf denen seine Begründung der Regel beruhte.

Im Hauptteil des Buches beschreibt Apfel Merkmale des „Wandels um 1600“ (25 ff.), der „Satztechnik Monteverdis“ (39 ff.) und des

„polyphonen Prinzips in der Musik nach 1600“ (48 ff.). Die Satztechnik der „nuova musica“ des 17. Jahrhunderts sei zu einem großen Teil aus dem „neuen, hohen Rang der Instrumentalmusik gegenüber der vokalen“ zu erklären (25). Apfel faßt Ergebnisse der Untersuchungen von H. R. Zöbeley über das Buxheimer Orgelbuch, von St. Kunze über die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis und von H. Haack über den Generalbaßsatz Viadanas zusammen und analysiert selbst Messen und Madrigale von Monteverdi. Bei der Beschreibung des Satzes a tre (34) wären L. Schrades Monteverdi-Buch und die Wiener Dissertation von O. Tomek zu berücksichtigen. Die Parallele zwischen „Arten des Generalbasses“ und Stufen der „Übertragung vokalpolyphoner Gattungen auf Instrumente“ (31) wirkt etwas gewaltsam. Einleuchtend ist die pointierte Unterscheidung zwischen „Formen“ und „Techniken“ (37f.). Die Behauptung, daß die „konstitutive Einheit“ des Tonsystems bis zum 16. Jahrhundert das Hexachord und erst seit dem 17. die Oktave sei (58), verzerrt eine Akzentverschiebung zur Alternative. (Die Tonbuchstaben setzen die Oktavgliederung voraus.)

Den Abschluß des Buches bilden Exzerpte aus Felix Salzers *Strukturellem Hören*, einer Popularisierung der Theorie Heinrich Schenkers. Apfel erkennt zwar die Differenz zwischen seiner eigenen Methode und dem Verfahren Salzers bzw. Schenkers (49), zweifelt aber nicht an der Möglichkeit eines prinzipiellen Einverständnisses (56; zu berücksichtigen wäre H. Federhofers Beitrag zur Festschrift für Heinrich Bessler). Ein Versuch, die Problematik des gesuchten Ausgleichs zu zeigen, würde — da die Theorien nicht nur aufeinander, sondern auch auf Notentexte bezogen werden müßten — ins Unabsehbare führen.

Carl Dahlhaus, Kiel

Paul Winter: Der mehrhörige Stil. Frankfurt — London — New York: C. F. Peters 1964. 114 S.

Eine umfassende Untersuchung des Stils mehrhöriger Werke von den frühesten Zeugnissen doppelhörigen figuralen Psalmvortrags bis zu den Vokalkonzerten des 17. Jahrhunderts wäre ebenso notwendig wie lohnend. Der viel strapazierte Begriff der „venezianischen Mehrhörigkeit“ kann zu Recht schließlich nur auf einen Bruchteil der Werke angewendet werden, denen das Prin-

zip der *variatio per choras* zugrunde liegt. Hier zu unterscheiden, an Hand detaillierter Nachweise die stilistischen Charakteristika etwa der einschlägigen Kompositionen Lassos, Giovanni Gabriellis oder Praetorius' — um nur einige der exponiertesten Vertreter dieser Gattung zu nennen — zu beschreiben und andererseits die bereits vorliegenden Einzelstudien d'Alessis, Hertzmanns, Zencks, Denis Arnolds u. a. zusammenzufassen, wäre verdienstlich.

Solche vergleichenden Stiluntersuchungen wird man freilich in der vorliegenden Arbeit nicht finden — obwohl ihr Titel sie eigentlich hätte nahelegen sollen. Statt dessen gibt der Verfasser zunächst einen summarischen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der mehrhörigen Kompositionsweise und behandelt anschließend Fragen der Aufführungspraxis. Der historische Abriss steckt voller Ungenauigkeiten und Simplifizierungen. Zwei Beispiele von vielen: Das doppelchörige *Magnificat*, das der Verfasser als Beleg für Willaerts Spezzato-Technik anführt (S. 11), wurde schon 1949 von Zenck (MF II, S. 97) — abgesehen davon, daß er die Autorschaft Willaerts anzweifelte — als unzutreffendes Beispiel für die Kompositionsweise der *Salmi spezzati* bezeichnet, weil es nicht die strenge Vergliederung aufweist, die für diese typisch ist. Im gleichen Zusammenhang wird Zarlino einmal mehr als Urheber jener Legende bezeichnet, die Willaert zum „Erfinder“ der Mehrchörigkeit stempelte, obwohl spätestens seit d'Alessis Aufsatz (JAMS 1952) geklärt ist, daß nicht Zarlino, sondern seine späteren Interpreten für diese Behauptung verantwortlich zu machen sind. Man wundert sich über solche und ähnliche Ungenauigkeiten um so mehr, als Zencks und d'Alessis Arbeiten im Literaturverzeichnis erscheinen und in anderem Zusammenhang teilweise ausführlich zitiert werden.

Während sich das Kapitel über die Geschichte der Mehrchörigkeit durchweg auf bekannte Fakten stützt, ist der Verfasser im Abschnitt über die Aufführungspraxis teilweise zu den Quellen vorgedrungen. Allerdings erfährt man auch hier kaum Neues (die Vorreden zu Viadanas und Giacobbis Vesperpsalmen sind u. a. in meiner Praetorius-Arbeit, die dem Verfasser unbekannt geblieben ist, ausführlich mitgeteilt und besprochen; die in Winters Buch faksimilierte

Viadana-Vorrede ist in ebenderselben Form auch in MGG VII, Tafel 65 zu finden). Für die Praxis dürften die etwas wahllos zusammengetragenen Aufführungshinweise von nur geringem Nutzen sein.

Leider sind auch in diesem Kapitel manche Mißverständnisse unterlaufen. Hier soll nur ein Wort zu einer Fehlinterpretation gesagt werden, die im Zusammenhang mit Fragen der Aufführungspraxis mehrhöriger Werke recht häufig begegnet. Sie betrifft die Bedeutung des Terminus *Capella* in einer Reihe italienischer Quellen, besonders in den Werken Giovanni Gabriellis. „Dies bedeutete zunächst rein vokale Besetzung“, schreibt Winter (S. 57). Diese ziemlich verbreitete Interpretation, in der *Capella* und späterer *a-cappella*-Begriff durcheinandergehen, stützt sich zumeist auf Praetorius' Erklärung im *Syntagma* III, 133. Dort ist aber nirgendwo von rein vokaler Besetzung die Rede — im Gegenteil, Praetorius gibt Hinweise, wie man auch in der *Capella* die Stimmen durch Instrumente ausführen könne. Denn auch bei den Italienern bezeichnet *Capella* nichts anderes als die vokal-instrumentale Mehrfachbesetzung des 16. Jahrhunderts. Viadana z. B. rechnet für die *Capella* — „*il nervo e fondamento della buona Musica*“ — mit ca. 30 Sängern und Instrumentalisten (Vorrede der Psalmen von 1612).

Ein Anhang bringt, neben Angaben von Stimmumfängen einer Auswahl mehrchöriger Kompositionen, deren Zweck und Absicht dunkel bleibt, u. a. auch eine nützliche Bibliographie mehrchöriger Werke in Oberitalien von 1550—1650.

Arno Forchert, Berlin

Charles Sanford Terry: *Bach's Orchestra*. Reprint. London: Oxford University Press 1958. XIX, 250 S.

Gute Bücher veralten nicht. Trotz der vielen neueren instrumentenkundlichen Publikationen, trotz der chronologischen und quellenkundlichen Ergebnisse der Neuen Bach-Ausgabe hat dieses Werk des englischen Bachforschers, das 1932 erschienen ist, seinen Wert behalten, so daß man es in unveränderter Form in einem Neudruck vorlegen konnte.

Sein Wert beruht weniger in Erwägungen über das komplexe Gebilde des Bachschen Orchesters, der zeitüblichen und der per-

sönlichen Instrumentationstechnik, als vielmehr auf der systematischen Untersuchung der Bachschen Instrumente im Hinblick auf ihr Vorkommen und ihre Eigenart. Dafür wird in zahlreichen Tabellen ein umfangreiches statistisches Material bereitgestellt, das nicht nur den Instrumentenkundler interessiert. Allerdings ist dieses Material, soweit es Bach betrifft, nicht aus den originalen Bachschen Hss. selbst, sondern aus der alten Bach-Ausgabe geschöpft. Damit sind zahlreiche sachliche, vor allem auch die statistischen Angaben nur von fraglichem Wert und müssen im Einzelfall nachgeprüft werden. Grundlegend bleiben jedoch die allgemeinen instrumentenkundlichen Angaben, vor allem wo es um die Identifizierung heute ungebrauchlicher Instrumente, wie etwa des „Corno da caccia“, der „Bach-Trompete“, der „Viola pomposa“ geht. Terry hat für alle diese Fragen umfangreiches historisches Material zusammengetragen, wobei er sich auf die hochentwickelte englische Instrumentenkunde, besonders auf die Mitarbeit Canon Galpins stützen konnte.

Da das Werk frei von dogmatischen Tendenzen ist, wird man es mit Erfolg gerade überall dort heranziehen, wo es bestimmte liebgewonnene oder auch allzu kühne Anschauungen zu überprüfen gilt. Wir möchten hier nur auf den vor einigen Jahren neu entbrannten Streit um Bau und Spielweise der Trompete Gottfried Reiches hinweisen. Auch die Frage, ob die Continuo-Partien bei der Bachschen Kirchenmusik grundsätzlich nur mit der Orgel, nicht auch, oder noch dazu, mit dem Cembalo ausgeführt worden sind, ist bis heute ungeklärt. Sie lediglich aus dem vorhandenen originalen Stimmenmaterial — wie Schering es in seiner Studie über *Bachs Leipziger Kirchenmusik* versucht hat — entscheiden zu wollen, geht nicht an. Denn Bach leitete die Aufführungen an Hand der Partitur, und es liegt nahe, daß er dies nicht immer nur mit der Notenrolle in der Hand den Takt angehend, sondern öfters auch vom Cembalo aus tat; von jenem Instrument aus, mit dem er notfalls Harmonie und Rhythmus wieder ins rechte Gleis bringen konnte. Dies ließe sich auch leicht mit der bekannten Schilderung in Gesners Quintilian-Kommentar in Übereinstimmung bringen. — Zu solchen und anderen Überlegungen gibt das schöne Buch Terrys willkommenen Anlaß.

Georg von Dadelsen, Hamburg

Luigi Cherubini nel II centenario della nascita. Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1962. 218 S. („Historiae musicae cultores“. Biblioteca. XIX.)

Diese Sammlung von 8 Beiträgen, mit einem Vorwort von Antonio Veretti, bildet einen wertvollen Beitrag zur Biographie und zur Werkkenntnis des großen Florentiner Meisters, der — wie einst Lulli — einer der bedeutendsten französischen Opernkomponisten geworden ist. Mit seiner Jugendzeit und dem musikalischen Leben in Florenz befaßt sich Mario Fabbri. Dies musikalische Leben war nicht so bedeutungslos, wie bisher öfters in Unkenntnis gesagt wurde. Aus der „Gazetta Toscana“ weist der Verfasser vielmehr nach, daß schon von 1766 an Lord Cowper, der von 1758 bis zu seinem Tode 1789 sich in Florenz niedergelassen hatte, nicht als Vertreter des englischen Hofes, vielleicht als Beobachter am Hofe des Großherzogs Leopold, Opern und Konzerte veranstaltet hat. Als erstes Werk kam die Farse *Il Baron di Torreforte* von N. Piccinni zur Aufführung es folgten Opern von T. Traetta sowie *Messias* und *Alexanderfest* von Händel. 1766 spielte nochmals öffentlich der 77-jährige Fr. M. Veracini, der zwei Jahre später starb.

Cherubini begann mit sechs Jahren bei seinem Vater Bartolomeo Cherubini sein musikalisches Studium, der maestro al cembalo am Teatro di Via Pergola und ein geschätzter Gesangsmeister war. Danach lernte Cherubini Komposition bei Bartolomeo Felici (dessen Geburtsjahr 1695 der Verfasser feststellte) und seinem Sohn Alessandro. Dieser, nicht der Vater, ist Komponist von zwei in Venedig aufgeführten Opern. Bartolomeo hat nur Kirchenmusik geschrieben. Die beiden nannten ihre Musikschule „Scuola dei due Felici“ (1767—1773). Der 1742 geborene Sohn verstarb vor dem Vater 1772, der Vater verschied 1775. Cherubini war beider Schüler von 1769—1775. Cherubini begann 1773 seinen Katalog der eigenen Werke mit einer Messe, der bald weitere folgten. Ein Intermezzo und ein Componimento drammatico *La Felicità pubblica* für ein Kleriker-Collegium waren die ersten musikdramatischen Werke. Auch in diesen Jahren war das Florentiner Musikleben beachtenswert. 1769 konzertierte der Tartinischüler P.

Nardini, das folgende Jahr kamen Leopold und W. A. Mozart nach Florenz, wo Mozarts Freund Thomas Linley ein Violinkonzert spielte. Opern von Sacchini, Gluck, Gazzaniga, Anfossi, Händels *Acis und Galathea*, Hasses *S. Elena al Calvario*, weitere Oratorien von Mysliweczek, Traetta, Opern von Paisiello, Piccini u. v. a. kamen zur Aufführung. Nach dem Tode Felicis lernte Cherubini weiter bei Pietro Bizzarri und Giuseppe Castrucci (1776–1778).

G. M. Rutini, der berühmteste der Florentiner Musiker der Zeit, war nicht beliebt, auch nicht bei Vater Bartolomeo Cherubini, der seinen elfjährigen Sohn nicht zu ihm, sondern zu den genannten Meistern in die Lehre gab. Der Knabe komponierte fleißig, Kirchenmusik, ein Oratorium, er ließ sich auch als perfekter Orgelspieler hören. Von größter Bedeutung war die Begegnung mit Giuseppe Sarti, der 1777 nach Florenz kam, wo er 1777–1781 neun Opern zur Aufführung brachte. (Ihre Daten gibt der Verfasser S. 35.) Der Vater Bartolomeo hatte in ihm endlich den erwünschten Lehrer für seinen Sohn Luigi gefunden. Sarti hat Luigi einer glänzend bestandenen Prüfung unterzogen, bevor er ihn als Schüler annahm. Der Vater konnte nun vom Hofe eine Unterstützung für den genialen Sohn beantragen, die gewährt wurde. Cherubini ging für ein Jahr nach Bologna, wo sein neuer Meister seinen Wohnsitz hatte. Mit Sarti, der 1779 Domkapellmeister in Mailand wurde, zog Cherubini nach dort. Nochmals weilte Cherubini drei Jahre in seiner Heimatstadt, nun gefeiert, so in einem Konzert, veranstaltet von den *Accademici Armonici*, einer der zahlreichen Akademien, die das Florenzer Musikleben gefördert haben. Für das Theater Pergola und das neue Theater in Livorno erhielt Cherubini Operaufträge. 1782 ging in der Pergola seine Oper *L'Armida abbandonata* in Szene. Neue Aufträge für das Theater Pergola folgten. 1783 erschienen auch die 6 *Sonate per cimbalo*. Nach Opernerfolgen in Venedig (*Lo sponso di tre, marito di nessuno*), in Florenz und Mantua beschloß Cherubini, sein Glück außerhalb Italiens zu suchen. Mit einem Empfehlungsschreiben des Lord Cowper an den Herzog von Queensbury dürfte er 1784 im Herbst nach London aufgebrochen sein. Wertvoll sind insbesondere auch die lokalgeschichtlichen Hinweise dieser Studie.

Gino Roncaglia steuert einen Beitrag über Cherubinis Opern bei, Mario Rinaldi untersucht die symphonische, die Kammer- und Gelegenheitsmusik Cherubinis, Luciano Alberti läßt sich über Zeit und Art der kirchenmusikalischen Arbeiten des Meisters vernehmen, Adelino Damerini betrachtet kritisch die Kritik an Cherubinis Werken: man müsse sich von Gemeinplätzen des Gluckstiles und der Vorromantik frei machen, um die wahren Werte des Meisters zu erkennen, durch ein eingehendes Studium seiner Opern und möglichst häufiges Hören seiner Musik. Über Cherubinis Beziehungen zu den großen Persönlichkeiten seiner Zeit berichtet Alberto Viviani, von Florenz an über London und Paris, und sein Verhältnis zu Napoleon, der ihn ablehnte. Des Verfassers Bemerkungen (S. 120) über Richard Wagner und König Ludwig von Bayern sind oberflächlich und unrichtig. Es kann nicht behauptet werden, daß der König die Genialität des von ihm protegierten Meisters weder verstand noch fühlte und in Wagner nur „die Fleischwerdung des germanischen Mythos erblickte“. Auch verwechselt der Verfasser die Namen: Berg heißt das Schloß, nicht der See, der immer noch der Starnberger See ist; der Arzt, der mit dem König den Tod fand, heißt nicht Graden, sondern Guden.

Dankenswert ist der „Versuch“ eines Kataloges der Werke Cherubinis, wie die Verfasser Fr. Lesure und Cl. Sartori ihren Beitrag bescheiden nennen. In der Liste der benützten Bibliotheken ist wohl die Deutsche Staatsbibliothek Berlin, nicht aber die demnach nicht besuchte Westdeutsche Bibliothek in Marburg mit ihren Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek, aufgezählt. Rezensent konnte deren Cherubini-Bestände leider nicht mehr einsehen, da die Musikabteilung dieser Bibliothek über Nacht (ohne daß die Direktion es der Mühe wert hielt, die ständigen Benutzer von diesem Vorhaben zu benachrichtigen) nach Berlin transportiert worden ist.

In der kritischen Bibliographie von Mariangela Dona fehlt eine der wenigen wertvollen Studien über Cherubini: Arnold Schmitz, *Cherubinis Einfluß auf Beethovens Ouvertüren*, Neues Beethoven-Jahrbuch II, 1925, S. 104. Es fehlen ferner: Virginia G. Haft, *L. Cherubini, Symphonist*, Diss. Co-



lumbia University New York 1961; Margery J. Stone Selden, *The French Operas of L. Cherubini*, Diss. Yale University 1951. Auch der umfangreiche Artikel *Cherubini* von Roger Cotte in MGG 2, 1952, Sp. 1170—1180, hätte Erwähnung verdient.

Hans Engel, Marburg

Theodor W. Adorno: Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1960. 225 S.

Der Verfasser, heute Direktor des Instituts für Sozialforschung der Universität Frankfurt/Main, einstmals Kompositionsschüler von Alban Berg und Vorkämpfer der „Zweiten Wiener Schule“ um 1930, hat ein nachdenkliches, zum Nachdenken anregendes, wenn auch mit philosophischer Terminologie zu sehr befrachtetes Buch über Gustav Mahler geschrieben. Es wirkt als heilsames Korrektiv jener — speziell im deutschen Sprachraum immer noch verfochtenen — fadenscheinigen Argumente, mit denen Mahlers grundlegende Bedeutung für die Musik dieses Jahrhunderts unter Hinweis auf die bei ihm angeblich zu beobachtende „Diskrepanz zwischen Wollen und Können“ und auf die angeblich ungewollte „Banalität seiner musikalischen Erfindung“ angezweifelt werden soll. Anregungen Bergs folgend hat Adorno Mahlers Musik einer bedeutsamen Umwertung unterzogen, die erstmals dem beabsichtigten „Als Ob“ des Mahlerschen Tonfalls gerecht wird. Er empfindet ganz richtig die Ahnung kommender Dinge in Mahlers oft abgegriffen scheinender musikalischer Substanz. „ . . . Trotz solcher verspäteten Harmlosigkeit des Materials jedoch sind seine Werke . . . als anstößig empfunden worden . . . Alles musikalisch Einzelne ist mehr, als es bloß ist, vermöge seines Ortes in der musikalischen Sprache . . . Weil sein Material veraltet, das neue noch nicht befreit war, ist bei Mahler das Veraltete, am Wege liegende Gebliebene zum Kryptogramm der noch nicht gehörten Klänge danach geworden . . .“. Das sind in die Tiefe zielende Einsichten zur geschichtlichen Stellung dieses heute noch immer vielfach verkannten österreichischen Symphonikers. Auch hat Adorno Mahlers von Dostojewski beeinflusste soziale Sympathie mit den „Erniedrigten und Beleidigten“ dieser Welt wohl erkannt und vieles in seiner Musik richtig als „Programm Musik“ empfunden. Am

ergreifendsten vielleicht am Schluß des Buches, wo es heißt: „ . . . Die aus der Reihe Gefallenen, Niedergetretenen allein, die verlorene Feldwacht, der arme Tamboursg'sell, die ganz Unfreien verkörpern für Mahler die Freiheit. Ohne Verheißung sind seine Symphonien Balladen des Unterliegenden . . .“.

Eine stupende Kenntnis der Mahlerschen Partituren befähigt den Verfasser, die unterirdischen Zusammenhänge der Symphonien und ihrer Hauptthemen aufzudecken und aufschlußreiche Formanalysen einzelner Sätze zu liefern. Es ist jedoch schade, daß nicht ein einziges größeres Werk Mahlers vollkommen durchanalysiert worden ist und man oft wichtige Bemerkungen zu einer individuellen Komposition aus allerlei Ecken und Enden des Buches selbst zusammentragen muß.

Adornos Mangel an Systematik und sein offensichtliches Desinteressement an musikhistorischer Methode ist für die Unvollständigkeit der physiognomischen Kontur seines Buches verantwortlich zu machen. Mahler, der Österreicher, wird wohl als Nachfahre Schuberts und Bruckners verstanden und von der künstlerischen Aura des Wien um 1900 aus begriffen. Aber Mahler, dem Großösterreicher der Habsburger Monarchie, steht Adorno, als nach-Bismarckscher „Kleindeutscher“, verständnislos gegenüber. Er verliert kein Wort über Mahlers bedeutsame slawische Komponente. Daß Mahler im böhmischen Kalište geboren wurde und in der mährischen Sprachinsel Iglau aufwuchs, daß er nicht nur in Wien, sondern auch in Laibach, Prag und Budapest Kapellmeister und Operndirektor gewesen ist, erfährt man aus Adornos Analyse der „Gestalt“ Mahlers ebensowenig, wie daß Smetana, speziell mit *Tabor* und *Dalibor*, und Dvořák besonders mit dem von Mahler 1898 uraufgeführten *Heldenlied* op. 111, auf den frühesten Mahler des *Klagenden Liedes* wie den spätesten des *Liedes von der Erde* einen bestimmten Einfluß ausübten. Die Bedeutung tschechischer Musik für Mahlers eigene Stilentwicklung, die aus jedem Takt seiner Musik spricht, die aber auch aus den erhaltenen Briefen oft zu belegen ist, wird ebenso verkannt, wie Mahlers Anziehungskraft auf russische Komponisten mißdeutet wird. Wenn der Verfasser auf S. 67 sagt „ . . . Häufig klingen die russischen Komponisten der Jahre um 1960 wie ein vershandelter Mah-

ler“ und dieses Phänomen von Mahlers „sozialkritischem Realismus“ ableitet, so beweist er mit dieser Behauptung nur seine Verkennung des slawischen Elements, das Mahler und die Komponisten des selbstbewußten Slawentums des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts miteinander verbindet.

Zweifellos sind solche Fehlleistungen auch und besonders auf die von Adorno bevorzugte Quellenauswahl zurückzuführen. Natalie Bauer-Lechner aus dem Nachlaß herausgegebene, ganz unzuverlässige *Erinnerungen an Mahler* (Wien 1923) werden wiederholt ausführlich zitiert und dadurch a posteriori mit einer Aura der Authentizität umgeben, die diesem unkontrollierbaren, in vielen Einzelheiten der dokumentarischen Evidenz von Mahlers Leben und Werk diametral zuwiderlaufenden Memoirenbuch gewiß nicht zusteht. Andererseits findet sich in Adornos Buch kein einziger Hinweis auf Mahlers eigene von seiner Gattin 1924 und 1940 veröffentlichte Briefe. Auch werden nur die veralteten, von vor 1918 stammenden Biographien von Guido Adler und Richard Specht gelegentlich herangezogen, während neuere Mahler-Literatur fast vollständig ignoriert wird. Eine solche betont unmethodische Einstellung zum Stoff rächt sich und verursacht gelegentliche Kunstfehler, wie die irrige Behauptung, Debussy habe die Pariser Premiere von Mahlers dritter Symphonie protestierend verlassen (S. 31). In Wahrheit handelte es sich um die Pariser Erstaufführung der zweiten Symphonie, wie aus Alma Mahlers Erinnerungsbüchern wie auch aus den von ihr edierten Originalbriefen Mahlers unmißverständlich hervorgeht. Geringschätzung musikwissenschaftlicher Philologie und ihrer Ergebnisse führt auch zuweilen zu einem bibliographischen Lapsus, wie im Falle des ausdrücklichen Hinweises auf eine Stelle im Adagio von Bruckners Neunter Symphonie, der sich dabei der Taschenpartiturausgabe des Eulenburg Verlages bedient. Adorno zitiert hier (S. 222, Fußnote 36, die sich auf den Text der S. 136 bezieht) in seinem um 1960 abgeschlossenen Buch ganz offenbar Bruckners Neunte in der verfälschten Fassung Ferdinand Loewes von 1903, deren Unzuverlässigkeit durch die kritische Ausgabe des Brucknerschen Originals 1932 enthüllt und im Verlag Eulenburg erst durch einen von mir eingeleiteten kritischen Neudruck der Ori-

nalfassung dieser Symphonie im Dezember 1964 ad oculos et aures demonstriert worden ist.

Die hiermit berührte Rubrik *Nachweise* (S. 217 ff.) enthält — wie auch gelegentlich der Haupttext selbst — eine Menge sinnstörender Druckfehler, von denen im folgenden die wichtigsten berichtigt werden. Die Klarstellung dieser Fehler ist um so notwendiger, als diese *Nachweise* meist die vollständig fehlenden Notenbeispiele ersetzen sollen.

S. 219, III, 19 lies „zwei Takte vor Ziffer 3 beginnend . . .“. S. 221, V, 20, lies „von Ziffer 110 an“. S. 222, V, 35, lies „a. a. O. VII. Symphonie, S. 4 oben“. S. 222, V, 37, lies: „VII. Symphonie, S. 5 . . .“. S. 222, VI, 5, lies „zweites System, Takt 21 . . .“.

Im Haupttext ist folgendes zu berichtigen: Die wiederholte Rechtschreibung *Rewelge* (vgl. S. 107, 126 usw.) widerspricht der Orthographie von Mahlers *Revelge* ebenso, wie sie der französischen Sprachwurzel *reveiller* zuwiderläuft. S. 25, Z. 19 von oben muß das zweite Wort richtig *Metroionom* heißen. S. 82 leitet Adorno den Nachsatz des ersten Themas des ersten Satzes von Mahlers Vierter Symphonie von Schuberts *Es-dur*-Klaviersonate op. 120 ab. Das kann nicht stimmen, denn die *A-dur*-Sonate op. 120 von Schubert weist nicht die geringste Ähnlichkeit mit Mahlers Thema auf. Wohl aber findet sich die von Adorno offenbar gemeinte Schubertsche Parallelstelle zu Mahler in der *Es-dur*-Sonate für Klavier, op. 122. Eine Neuaufgabe dieser in vielen Einzelheiten wertvollen Studie Adornos hat somit manches Versäumnis nachzuholen: darunter ein Stichwortregister, einen von vielen (hier unerwähnt gebliebenen) Druckfehlern gereinigten Text und zumindest eine elementare Berücksichtigung der Originalquellen zu Mahlers Biographie sowie des ernsthaften (nicht feuilletonistisch eingestellten) Mahler-Schrifttums der letzten dreißig Jahre.

Hans Ferdinand Redlich, Manchester

Walter Simon Huber: *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz. Versuch einer morphologischen Systematik der Schützischen Melodik*. Basel: Bärenreiter-Verlag 1961. 149 S.

Gestützt hauptsächlich auf die ästhetischen, psychologischen und methodischen

Ansichten Ernst Kurths geht der Verfasser dieser gedankenreichen Studie von der Annahme aus, daß die Melodik von Heinrich Schütz aus einigen „Urmotiven“ heraus erwächst, ähnlich wie Albert Schweitzer im Vokalstil J. S. Bachs eine Reihe von „Elementarthesen“ festgestellt hat. Unter „Urmotiven“ versteht der Verfasser bestimmte „melodische Grundformen“, die sich in mannigfachen Varianten zeigen. Er „postuliert“ für Schütz gleich zu Beginn der Arbeit (S. 6) sechs solcher „Urmotive“ von jeweils unterschiedlicher „Richtungstendenz“: I. „Orgelpunkt“, II. „Wellen- und Schwebemotive“, III. „aufsteigende Motive“, IV. „absinkende Motive“, V. „nach Aufstieg absinkende Motive“, VI. „nach Herabschweben aufsteigende Motive“ (S. 6). Geordnet nach diesen Grundtypen der melodischen Bewegung breitet der Verfasser im I. Hauptteil (S. 11ff.) einen umfangreichen „Motivkatalog“ von über 2500 Beispielen aus, der eine imponierende Kenntnis fast jedes einzelnen Taktes bei Schütz verrät. Dieser Katalog ist so aufgebaut, daß für jedes der sechs „Urmotive“ zunächst eine große Zahl von Belegstellen zitiert oder im Notenbeispiel gegeben wird. Auf Grund dieser morphologischen Übersicht werden sodann in jeder „Motivgruppe“ die Beziehungen von Wort und Ton geprüft. Dabei bestätigt sich für den Verfasser die bereits in der Einleitung (S. 7 ff.) formulierte Ansicht, daß die einzelnen „Urmotive“ in differenzierter Weise „Symbol“-Charakter besitzen, Symbol hier verstanden als ein „sinnvolles, auf tiefere Bedeutung hinweisendes Merkmal oder Gleichnis, dessen Verwendung vielgestaltig ist. Symbolisch oder sinnbildlich in der Musik wird ein Klingendes dann, wenn es Verborgenes zu offenbaren beginnt“ (S. 7). So etwa erweisen, wie der Verfasser sagt, die Beispiele für das „Urmotiv“ Nr. V, die das melodische Bewegungsbild „Aufstieg — Höhepunkt — Abstieg“ zeigen (S. 73 ff.), daß dieses Bewegungsbild das „Motivsymbol“ für „Leiden / Schicksalsdrohung / Unerfüllbarkeit des menschlichen Strebens“ darstellt (S. 86). Und ähnlich verhält es sich mit dem umgekehrten Bewegungsbild „Absinken — Tiefpunkt — Wiederanstieg“ („Urmotiv“ Nr. VI). Hier handelt es sich für den Verfasser „logischerweise“ um das „Symbol“ für „Erlösung / Heilsverheißung / Gewißheit der göttlichen Gnade“ (S. 86).

Der II. Hauptteil (S. 110 ff.) bringt eine alphabetisch geordnete statistische Übersicht über eine große Zahl wichtiger Wörter, die Schütz häufig vertont hat, wobei zu jedem Wort oder zu jeder Wortgruppe angegeben wird, wie oft die einzelnen „Urmotive“ von Schütz verwendet worden sind. Für jedes einzelne Wort versucht der Verfasser den zahlenmäßigen Anteil der verschiedenen „Urmotive“ stichwortartig hermeneutisch zu interpretieren.

Schließlich findet sich im III. Hauptteil (S. 126 ff.) eine „Historische Einordnung der Schützschen Motivsymbolik“. Hier wird die vom Verfasser postulierte „Urmotivik“ verglichen vor allem mit der Affektenlehre des 17. Jahrhunderts (S. 129 f.) und mit der Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren (S. 131 ff.).

Das vorliegende Buch erheischt allen Respekt vor der — wie es dem Rezensenten scheint — konsequenten Anwendung Kurthscher Gedanken und Methoden auf das gewählte Thema. Respekt verdient auch, wie schon hervorgehoben, die subtile Kenntnis des Schützschen Werkes. Nicht zuletzt respektiert der Rezensent das liebevolle Versenken in die Tiefe der Tonsprache des Sagittarius. Es wäre demgegenüber ungerade, hier alle Bedenken auszubreiten, die vor allem gegen die Terminologie und gegen die Methode der vorliegenden Arbeit gerichtet werden könnten. Wohl am schwersten wiegen die Bedenken gegen den ausgeprägt ahistorischen Charakter der Methode, die u. a. darauf verzichtet, den Stil von Schütz und sein Wort-Ton-Verhältnis an der Musikanschauung und an der Kompositionslehre seiner Zeit zu messen. Es war eine Zeit, die weder den Begriff des Motivs noch den des Symbols in der vom Verfasser definierten Bedeutung benutzte, und die erst recht nicht wußte, was „Motivsymbolik“ ist.

Günther Massenkeil, Mainz

Richard et Cosima Wagner:  
Lettres à Judith Gautier. Présentées et  
annotées par Léon Guichard. Paris:  
Edition Gallimard 1964. 382 S. Text, 2 S.  
Abb., 14 S. Facs.

Der Verfasser von *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme* (Paris 1963) legt jetzt die Briefe Wagners an die „chère âme aimée“ seines Alters, an die schöne und geistvolle Tochter Théophile

Gautiers, zum erstenmal in einer sorgfältig revidierten Fassung des französischen Originaltextes vor. Im Gegensatz zu der zuverlässigen deutschen Ausgabe (hrsg. von Willi Schuh, übers. von Paul Amann, Zürich 1936) enthielt die französische Veröffentlichung durch Julien Tiersot in den *Lettres françaises de Richard Wagner* (Paris 1935) nicht nur falsche Datierungen, sondern auch sinnentstellende Auslassungen, Umstellungen und Lesefehler.

Nach dem Willen Judiths sollten die Briefe Wagners, zusammen mit denen Cosimas, nach ihrem Tode auf der Bibliothèque Nationale zu Paris deponiert werden. Es vergingen danach aber noch 14 Jahre, bis sie 1931 an ihren Bestimmungsort gelangten. Inzwischen waren mehrere Stücke aus dem Paket entwendet worden, von denen man einige aus einem Artikel Louis Barthous (La Revue de Paris, 1932, Nr. 15–16), andere nur aus Autographenkatalogen kennt. Es ist aber Guichard entgangen, daß Willi Schuh drei der verschollenen Briefe Wagners, die sich jetzt im Besitz der Felix-Mendelssohn-Gesellschaft in Basel befinden, in der Schweizerischen Musikzeitung 1963, Nr. 3, veröffentlicht sowie zwei weitere, einem nicht genannten Pariser Literaten gehörende, nach dem Resümee eines Autographenkataloges mitgeteilt hat.

Durch die erstmalige Veröffentlichung der Briefe Cosimas erscheinen auch die Wagners in einem neuen Licht. Wir sehen diese Leidenschaft jetzt so, wie sie, die darum gewußt haben muß, sie aufgefaßt hat. „Elle eut la sagesse de considérer cela comme un enfantillage passager“, schreibt Guichard, „et l'adresse de ne jamais le laisser soupçonner, ni à son mari, ni à son amie, et de laisser passer la crise“. Zwar war es 1876 in Bayreuth zu einer leidenschaftlichen Annäherung Wagners gekommen, als er dem Kummer über die „fausse gloire des représentations des Nibelungen“ zu erliegen drohte. Aber die Erinnerung daran lebte schließlich in seinen Briefen nur noch gleichsam als eine „passion cérébrale“ fort. Es gebe Briefe, bemerkt Guichard, zu denen man, was zwischen den Zeilen stehe, hinzufügen, und andere, von denen man etwas abziehen müsse: diejenigen Wagners an Judith gehörten zu der letzteren Art. Und eines Tages im Februar 1878 ist auch das zu Ende: „Et enfin nous nous reverrons un

jour!“ schließt sein letzter Brief. Die weitere Korrespondenz übernimmt jetzt Cosima allein.

Was war geschehen? Auch Guichard ist nicht der Ansicht, daß es zu einer Auseinandersetzung zwischen Wagner und Cosima gekommen war. Wir können dies bestätigen: die Auszüge aus ihrem Tagebuch berichten von der Arbeit am *Parsifal*, von Gesprächen über Haydn'sche und Mozartsche Symphonien; aber es klingt nichts von einer Verstimmung hindurch. Die Beziehungen zwischen Wagnfried und Judith dauerten denn auch in aller Herzlichkeit fort. 1881 weilte sie dort als Gast, 1882 kam sie zum *Parsifal*, von dem sie eine französische Übersetzung gemacht hatte. Damals veröffentlichte sie eine Studie *Richard Wagner et son œuvre poétique* und 1909 ihre Erinnerungen an Wagner unter dem Titel *Le troisième rang du collier*.

Was für den Menschen Wagner nur eine flüchtige Leidenschaft gewesen war, hatte dem schaffenden Künstler mehr bedeutet. Wir denken an Goethes Wort von der „wiederholten Pubertät“ schöpferischer Persönlichkeiten. Auch hier war es etwas Ähnliches: die schöne Frau, die an ihn glaubte, die für ihn öffentlich eintrat, die ihn in einem Sonett zu seinem 66. Geburtstag als den „*maitre terrible et doux*“ verehrte — sie hat ihm nach den Enttäuschungen der Festspiele von 1876 noch einmal einen neuen Schaffensimpuls geschenkt: „*Ah! je fais de la musique, je me moque de toute la vie, de tout le monde. Je me sens aimé, et j'aime.*“ Nun, da sie diese Rolle ausgespielt hatte, wandelte sich die Leidenschaft wieder in Freundschaft, in dankbares Gedenken.

Was die neue Ausgabe besonders wertvoll macht, sind die fast 150 Seiten Anmerkungen, in denen sich ein fesselndes Bild des französischen wagnérisme spiegelt.

Curt von Westernhagen, Preetz

Walter Kolneder: Anton Webern. Einführung in Werk und Stil. Rodenkirchen/Rhein: P. J. Tonger Musikverlag 1961. 195 S. (Kontrapunkte, Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart 5.)

Ungefähr sechs Jahre nach dem tragischen Tode Weberns entdeckten die damals jungen Komponisten die Eigenheiten seiner Kompositionstechnik, vor allem die streng konstruktive Zuordnung der musikalischen Ele-

mente zueinander. Wiederum sechs Jahre nach der ersten Webern-Monographie versucht Kolneder mit seinem Buch, das Bild Weberns zurechtzurücken; die serielle Interpretation der Werke Weberns soll widerlegt und gezeigt werden, daß Webern thematisch und formal in traditioneller Weise gedacht hat. Nach einer kurzen biographischen Skizze wird jedes Opus auf durchschnittlich vier Seiten beschrieben. Es folgen Betrachtungen der Persönlichkeit, der Nachwirkungen des Komponisten und eine Biblio- und Discographie. Überall sind ungewöhnlich viel Zitate aus Briefen und Vorträgen Weberns und anderer Autoren angeführt, und dies ist ein guter Beitrag Kolneders zur Webern-Forschung.

Dagegen ist sein Versuch, eine Systematik der Klangtechnik Weberns aufzustellen, vollkommen mißglückt.

1. Die „Kleinsekundverspannung“ macht es unmöglich, zwischen „Gerüstintervall“ und „hinzutretender Ober- und Untersekunde“ zu unterscheiden. Z. B. ist im Klang  $e-gis-a$  weder die Terz noch die Quart primär, und kein Ton ist „hinzutretende Sekunde“.

2. Einen dreitönigen Klang wie  $e-f-fis$  als „Dreiklang“ zu bezeichnen, bedeutet eine Aufweichung des musiktheoretisch klar, aber anders definierten Begriffs.

Diese beiden, scheinbar nur in der Terminologie liegenden Schwächen interpretieren das Webernsche Denken in falscher Richtung.

3. Quart und Quint erscheinen als umkehrungsidentisch. Im Spätwerk Weberns ist jedoch zwischen beiden Intervallen ein bedeutender Unterschied, den die Systematik nicht ausdrücken kann.

4. Immerhin könnte diese Systematik typische Klangbildungen Weberns rubrizieren. Leider ist das mit Ausnahme einiger allgemeiner Sätze über die Kleinsekunde so gut wie gar nicht geschehen.

5. Wie belanglos für die technischen Verfahren Weberns diese Systematik ist, zeigt Kolneder selbst: er macht im weiteren Verlauf des Buches nahezu gar keinen Gebrauch von ihr.

Der weitaus größte Mangel des Buches ist aber das Fehlen jeder auch nur einigermaßen ausführlicheren Analyse, und sei es auch nur eines Teilausschnitts eines Werkes Weberns.

Außerdem ist das zentrale technische Verfahren im Webernschen Spätwerk, die konstruktive Zuordnung der Satzelemente zueinander — zur Zeit der Entstehung des Buches ebenso bekannte wie unbestreitbare Tatsache — nirgends auch nur erwähnt. So kommt die Musik selbst in auffallender Weise zu kurz, während das literarische Drum und Dran ebenso betont erscheint. In der Tat hat Webern in Briefen und Vorträgen Begriffe wie Sonate, Fuge, Ouvertüre zur Beschreibung seiner Werke benutzt. Aber erstens standen ihm noch keine anderen zur Verfügung; und zweitens ist es nicht das erste Mal, daß geniale Neuheit sich quasi unversehens über einem althergebrachten Ansatz vollzieht. Strawinsky hat dies in seinen Gesprächen mit Robert Craft dem Sinne nach so ausgedrückt: Webern hat so schwierige technische Verfahren beherrscht, daß ich gern wissen möchte, ob Webern wußte, wer Webern ist.

So hat sich Kolneder zwar mit Recht dagegen gewendet, daß man Weberns Werk aus serieller Perspektive sieht. Dennoch haben die Vertreter der seriellen Verfahren das Phänomen Webern richtiger verstanden. Immerhin aber kann man sich in Kolneders Buch bei jedem Werk über alles orientieren, „wer — wo — was“ darüber geschrieben hat. Dieses und die ausführliche Biblio- und Discographie geben dem Buch seinen Wert.

Erhard Karkoschka, Stuttgart

Joseph Haydn: Werke. Reihe IV. Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze. Orchesterfassung. Hrsg. von Hubert Unverricht. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1959). Dazu Kritischer Bericht. Ebda. (1963). 48 S.

Der minuziöse Quellenvergleich bei der Vorbereitung von heutigen wissenschaftlichen Ausgaben hat in dieser Publikation, die überraschenderweise die erste vollständige Partiturausgabe der Orchesterfassung von Haydns berühmten *Sieben Worten* ist, beinahe unmenschliche Ausmaße angenommen. Wie aus dem Kritischen Bericht hervorgeht, verglich der Herausgeber nicht weniger als 23 Quellen. Gemessen an einer Durchschnittsseite der vorliegenden Partitur, die zwischen 400 bis 500 Noten enthält, ergibt dies bei grober Schätzung die Gesamtsumme von nahezu einer Million vom Herausgeber

auf Grund der Quellenlage geprüfter Noten, ganz abgesehen vom Vergleich der dynamischen Zeichen, der Artikulation, Balkung etc. dieser Stimmen- und Partiturabschriften sowie Druckausgaben. Der Aufwand ist wirklich übermenschlich — oder des menschlichen Geistes unwürdig? Bei jeder zukünftigen Ausgabe mit derart komplizierter Quellenlage sollte man jedenfalls die Hilfe eines Computers in Anspruch nehmen. Das Institute for Computer Research in the Humanities der New York University hat ein System für Kollationen an Hand eines Computers entwickelt, das derzeit dafür verwendet wird, durch eine Gegenüberstellung von fünf Fassungen des kurzen Romans *Daisy Miller* von Henry James den maßgeblichen Text herzustellen. Obwohl es sich hierbei um ein einfacheres Problem als beim Vergleich von musikalischen Texten handelt, bestehen geringe Zweifel, ein entsprechendes System für die Kollation musikalischer Textvorlagen entwickeln zu können. Damit wäre ein Großteil unproduktiver Arbeit der Maschine überlassen, der Intellekt des Herausgebers entlastet und für höhere Aufgaben freigegeben, nämlich die Sichtung und Beurteilung der verschiedenen Lesarten, ein spezielles und sehr diffiziles Problem der Quellenüberlieferung bei Haydn. Mittels eines etwas erweiterten System könnte der Computer „belehrt“ werden, tabellarisch die Fehler, Auslassungen sowie die abweichenden Lesarten jeder Vorlage zu registrieren, wodurch die Quellenbewertung auf die solide Grundlage einer vollständigen und präzisen Statistik gestellt würde.

Die Ausgabe von Unverricht zeichnet sich durch die außerordentlich gründliche und umfassende Untersuchungsmethode aus. Ihre überzeugenden Ergebnisse dürften endgültigen Charakter haben. Allein die kritische Reihung so vieler Quellen läßt einen die ungeheure Problematik beim Herausgeben der Werke Haydns ahnen, und der Abschnitt *Filiation der Quellen* (Kritischer Bericht, S. 22–25) kann als kleines Lehrbuch für die deduktive Methode der Quellenkritik betrachtet werden. Im musikalischen Text wurden die editorischen Prinzipien konsequent angewendet: hinzugefügte Noten und Zeichen aus sekundären, das heißt, nicht authentischen Vorlagen wurden in runde Klammern gesetzt, Zutaten des Herausgebers erscheinen in eckigen Klammern. Wo aufein-

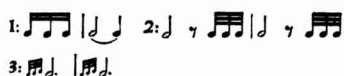
anderfolgende Bogen und staccati ergänzt sind, wurde nur eine Klammer verwendet. Diese vereinfachende Praxis sollte von anderen Ausgaben, deren Bild durch übermäßigen Gebrauch von Klammern entstellt ist, nachgeahmt werden. Das bei der Überlieferung Haydn'scher Werke stets wiederkehrende Problem der Notation von Vorschlägen ist in dieser Ausgabe durch drei angewendete Prinzipien gelöst: 1. der „kurze“ Vorschlag wird entsprechend den Vorlagen als 16tel wiedergegeben; 2. der „lange“ Vorschlag erhält den halben Wert der Hauptnote; 3. bei einem Vorschlag vor einer punktierten Note wird der originale Wert beibehalten. Diese Lösung kann für die *Sieben Worte* als befriedigend gelten. Für die stärker verzierten Gattungen, wie etwa die Klavierwerke scheint jedoch die nur drei Möglichkeiten bietende Lösung nicht zu genügen.

Im Kritischen Bericht sind 14 Seiten den Lesarten gewidmet. Der Benutzer wird ausführlich genug informiert, ohne jedoch mit der Aufzählung jeder kleinsten Abweichung belastet zu werden. In der Quellenbeschreibung sind die Wasserzeichen der meisten Quellen genannt, doch ohne Erwähnung der Maße und des Abstandes der Rastrierung, eine notwendige Voraussetzung jeder Quelleninformation. Scheinbar identische Wasserzeichen weisen häufig geringfügige Größenabweichungen auf, und diese sind von dem für die Herstellung des Papiers verwendeten Sieb abhängig. Selbst geringfügige Abweichungen sind hier von Bedeutung. In Klammern hinzugefügte Millimetermaße nehmen in derartigen Beschreibungen wenig Platz in Anspruch. Auch „drei abnehmende Halbmonde (53–37–25)“ ist weitaus informativer als „drei abnehmende Halbmonde“.

Die Ausgabe weist außerordentlich wenig Irrtümer auf: im Kritischen Bericht, der vier Jahre nach Veröffentlichung des Notenbandes erschien, sind nur 18 Berichtigungen des Herausgebers angeführt, die sich hauptsächlich auf Richtigstellung von Klammern beziehen. Auch nach mehrfachem sorgfältigem Studium fiel mir kein weiterer Fehler auf. Die prinzipielle Verwendung von Klammern bei hinzugefügten Akzidenzien wirkt sich bei kleinen Nötchen ungünstig auf das Stichbild aus. Der hierfür erforderliche Platz muß bei den übrigen Stimmen aus Unterersatzgründen mit unproportionierter gähnender Leere freibleiben (vgl. S. 10, T. 49 oder



auch S. 15, T. 7). Warum die Pausensetzung  $\gamma$   $\gamma$  statt des leichter zu lesenden und Raumsparrenden  $\gamma$ . gewählt wurde, selbst wenn die Primärquelle die letztere Schreibweise zeigt, ist nicht verständlich (vgl. *Introduzione*, T. 19, 20, 43 mit dem im Band wiedergegebenen Faksimile). Am Schluß des Kritischen Berichtes veröffentlicht Unverricht seine Übertragung von zwei Seiten höchst interessanter Skizzen zum Finale, *Il Terremoto* (und zum *Sitio*). Hier offenbart sich wieder Haydns unermüdliches Streben nach rhythmischer Intensität. Die Anfangstakte des *Terremoto* sind mehrfachen Änderungen unterworfen: zunächst beginnt Haydn mit einem 16tel-Auftakt, verschärft diesen sodann zu 32steln und entscheidet sich schließlich für eine Vorschlagsgruppe innerhalb des Taktes:



Ferner erscheint ein Abwärtslauf, skizziert in 16tel-Triolen, in der Partitur mit dem rhythmisch verschärften Modell von zwei 32steln mit punktiertem Achtel (in der Skizze nicht punktiert).

Nachdem auf die hervorragende allgemeine Qualität dieser Ausgabe hingewiesen wurde, möchten wir doch einige Fragen anschnelden, und zwar Fragen, die sich prinzipiell auf alle Ausgaben dieser Art beziehen:

1. Die Trennung von Notenband und Kritischem Bericht. Im Notenband, der mehrmals den sich auf wichtige Textvarianten beziehenden Vermerk „*Siehe Krit. Bericht*“ aufweist, sind die authentischen Quellen nicht namentlich genannt. Wie kann daher eine separate Veröffentlichung dieser beiden Teile gerechtfertigt werden, wenn beide zusammen benutzt werden müssen? Außerdem ist diese Trennung aus einem praktischen Grund abzulehnen: der Kritische Bericht erscheint in einem anderen, kleineren Format, was für jede Bibliothek — sei sie privat oder öffentlich — äußerst lästig ist. Falls man die Kritischen Berichte bei den Notenbänden mit ihrem großen Format aufstellt, verschwinden sie entweder zwischen oder hinter diesen Bänden; falls man sie auf einem gesonderten Regal unterbringt, muß man stets für ein und dasselbe Werk zu zwei verschiedenen Regalen greifen.

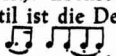
2. Der Nutzen für den Ausführenden. Selbstverständlich sollte der erste Zweck jeglicher Ausgabe eines musikalischen Werkes die Aufführung sein. Trotz aller gewissenhaften Forschungsarbeit kann der vorliegende Band laut Meinung verschiedener Dirigenten erst nach zusätzlicher Herausgeberarbeit für Aufführungszwecke verwendet werden. Dieses eminent wichtige Problem bei unseren heutigen Urtext-Ausgaben könnte jedoch in Zukunft für alle ähnlichen Publikationen dadurch gelöst werden, daß der Herausgeber sogleich nach Erscheinen der wissenschaftlichen Ausgabe, eventuell unter Mitarbeit eines ausübenden Musikers, eine praktische Ausgabe macht. Somit kämen seine Erfahrung und Kenntnis des entsprechenden Werkes der Musikpraxis in einem von keinem weiteren Bearbeiter erreichbaren Grade zugute. Die Kosten eines Neustichs werden vermieden, wenn die Zusätze (und vielleicht auch Änderungen) in einem für den photomechanischen Offset-Druck bestimmten Exemplar eingetragen werden. Selbst Klammern, falls nicht erwünscht, könnte man auf diesem Exemplar entfernen. Eine Anzahl einfacher Änderungen, wie hinzugefügte Artikulation, ließe sich direkt auf den Drucknegativen machen, und somit wäre auch eine neuerliche photographische Aufnahme umgangen.

3. Datierung. Auf der Titelseite des Notenbandes erscheint als Kompositionsjahr der *Sieben Worte* das Datum 1785 ohne jegliche Einschränkung. Das Vorwort des Herausgebers hingegen beginnt mit der modifizierenden Feststellung, daß das Werk „*wahrscheinlich bereits 1785 vollendet*“ wurde. Erst im Kritischen Bericht (S. 21—22) findet man eine überzeugende Erörterung des Herausgebers, aus der mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit hervorgeht, daß das Werk erst 1786 entstanden ist! (Diese spätere Datierung wird auch von einer weiteren Publikation des Haydn-Instituts übernommen; vgl. *Haydn-Studien* I, 1965, S. 40.) Ganz offensichtlich gelangte der Herausgeber erst nach Veröffentlichung des Notenbandes und erst nach weiteren Studien, vor allem der Skizzen, zu diesem wichtigen Schluß — ein weiteres Argument gegen Trennung von Notenband und Kommentar. Sicher werden die meisten Ausübenden und selbst Musikwissenschaftler das Entstehungsdatum der *Sieben Worte* auf Grund der Titelseite

weiterhin für 1785 halten, da nur wenige einen separat erscheinenden Kommentarband anschaffen. Für wissenschaftliche Ausgaben sei daher folgendes Prinzip empfohlen: keine wirklich wichtige Tatsache sollte im Kritischen Bericht verborgen sein, ohne im Notenband einen entsprechenden Hinweis zu erhalten. Man sollte im Notentext ein Sternchen bei allen jenen im Kritischen Bericht erwähnten Stellen anbringen, die von wirklicher Bedeutung für den Text sind. Hierdurch kann sich der Benutzer leicht vergewissern, daß ihm keines der wesentlichen durch die Quellenforschung zutage gekommenen Details entgangen ist.

4. Behandlung von Parallelstellen. Viele Stellen dieser Ausgabe beweisen äußerste herausgeberische Sorgfalt und Vollkommenheit, ja sogar beinahe mehr als Vollkommenheit. Bereits im ersten Takt z. B. erscheint das staccato der einzelnen Stimmen eines Akkordes entsprechend den herausgeberischen Grundsätzen laut den Quellen als  $\vee$ ,  $(\vee)$  und  $[\vee]$ . Bei einer solchen Perfektion in dergleichen Dingen befremdet jedoch die Auslassung von zu ergänzenden Bogen bei Parallelstellen. Auch bei den Parallelstellen bedarf der Ausübende der Anleitung des Herausgebers, sei es nur, um seine Zeit zu sparen. In einer Kritik für das Haydn-Jahrbuch 1962 wies ich auf Vergleiche solcher in Ausgaben unrevidiert belassenen Stellen mit Schallplattenaufnahmen hin. Das Resultat war wirklich höchst unbefriedigend: selbst der mit dem Stil des 18. Jahrhunderts vertraute ausübende Musiker spielt nur, was er tatsächlich vor sich sieht (oder er interpretiert auch willkürlich). Unverricht hat glücklicherweise an ziemlich vielen Parallelstellen fehlende Artikulationszeichen ergänzt. Für die Stellen hingegen, die ohne die offensichtlich zu ergänzende Artikulation belassen wurden, muß leider eine den musikalischen Sinn entstellende Ausführung befürchtet werden. Zumindest wird kostbare Probenzeit vergeudet werden müssen, es sei denn, ein gewissenhafter und stilkundiger Dirigent bereitet sein Orchestermaterial im vorhinein mit größter Sorgfalt vor. Um nur ein einziges Beispiel der vorliegenden Ausgabe zu nennen: die wichtige eröffnende thematische Phrase der Sonata IV enthält vier Achtelnoten, die natürlich in sämtlichen Parallelstellen mit einem Bogen wie in Takt 5 ver-

sehen sein sollten. In den Takten 19–23 sind Bogen ergänzt, aber in der Reprise der Einleitung (T. 83–86 ist eine genauere Parallele zum Beginn als T. 19–23) wurden diese Achtel ohne Bogen belassen (vgl. außerdem T. 120–121, deren parallele Takte stets einen Bogen aufweisen). Die Gewissenhaftigkeit des Herausgebers schließt aus, daß es sich hierbei um ein Versehen handelt. Somit scheinen dieser Auslassung uns nicht verständliche Prinzipien zugrunde zu liegen. Übertriebenes Zögern des Herausgebers, die eigene Meinung im Text festzulegen, ist falsche Bescheidenheit und ein wirklicher Verlust für das musikalische Publikum: denn wer sonst als der Herausgeber sollte ein Werk so durchaus kennen? Die Entscheidung einem weniger informierten Musiker zu überlassen, birgt weit mehr Gefahr in sich.

Die vorangehende Diskussion befaßt sich verhältnismäßig wenig mit der eigentlichen Komposition. Doch soll dies keineswegs unseren Dank an den Herausgeber schmälern. Unverricht gebührt das große Verdienst, die Originalgestalt dieses bedeutenden Werkes zum ersten Male der musikalischen Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben. Vieles in den *Sieben Worten* läßt die meisterliche Reife des späten Haydn verspüren. Man denke an das herrliche rhythmische crescendo im *Terremoto* oder an das Quälende der Phrasenausdehnung in Sonata IV (besonders S. 37, T. 37 ff. und S. 42, T. 95 ff.). Ebenso charakteristisch für Haydns Spätstil ist die Dehnung der Figur  des Schlußdialogs (S. 38, 43 f.), wo man eigentlich eine Schlußkadenz erwarten würde. Im parallelen *As-dur* ist dieser Dialog von erhabener Ruhe, doch ist er unendlich traurig bei der Rückkehr zum *f-moll*. Der außergewöhnliche Reichtum der harmonischen Palette Haydns spiegelt sich in der Tonartenfolge der einzelnen Sätze wider (*d, B, c/C, E, f, A, g/G, Es, c*). Obwohl in der Kathedrale von Cadix zwischen den einzelnen Sätzen die *Sieben Worte* vom Bischof gesprochen wurden, ist man doch versucht, die von Haydn oft angewendeten Terzverwandtschaften festzustellen.

Schließlich seien noch eifrige Motiv-Jäger auf die Möglichkeit aufmerksam gemacht, in Sonata VI den Ursprung von Wagners *Rienzi-Ouverture* zu entdecken.

Jan LaRue, New York

Übersetzung: Christa Landon

Joseph Haydn: Werke. Reihe XIV, Bd. 2. Barytontrios Nr. 25 bis 48, hrsg. von Hubert Unverricht. München-Duisburg: G. Henle-Verlag 1960. VIII, 135 S., 1 Faks. Dazu: Kritischer Bericht. Ebda. 1964.

Mit Band 2 der Barytontrios liegen nunmehr drei der zu erwartenden fünf Bände vor. Die Rezensenten der 1958 erschienenen Bände XIV/3 und XIV/4 (W. Müller-Blattau in Mf 13, 113 f. und W. Kahl in Mf 15, 302) sprechen bereits einige Grundfragen dieser besonderen Gattung an, so daß hier anderes berichtet und zur Diskussion gestellt werden kann. Von den vierundzwanzig Trios sind nur Nr. 40–42 im Autograph erhalten. Die Edition aller übrigen stützt sich auf die handschriftlichen Stimmen aus der Artaria-Sammlung, von denen der Herausgeber annimmt, daß sie „direkt oder indirekt auf die verlorenen Reinschriften des Elßler sen. für den Fürsten Esterházy“ zurückgehen (Kritischer Bericht, 8). Für Nr. 26–28 werden außerdem Stimmen der Schaaerschmidt-Sammlung herangezogen. Sekundäre Quellen haben zumeist die Barytonstimme für Violine umgearbeitet. Was daraus in den edierten Text an Vortragsbezeichnungen u. ä. eingeht, ist in runde, Zusätze des Herausgebers sind in eckige Klammern gesetzt. Diese Unterscheidung im Notenbild befreit die Buchstaben- und Zahlenkolonnen des Kommentars von manchem notwendigen, aber ermüdenden Hinweis. Erfreulich auch, daß *Allgemeine Bemerkungen* Grundsätzliches ein für allemal vorwegnehmen, und im Kommentar häufig wiederkehrende Anmerkungen beim ersten Vorkommen gesammelt werden. Eine vergleichbare Klarheit bleibt für die Kennzeichnung der Quellen und Kopisten noch zu wünschen: die Quellsigels bis zum Buchstaben J erläutert eine Tabelle, die zugleich die jeweils überlieferten Trios nennt; weitere Quellen, die je nur ein Trio enthalten, werden im Kommentar signiert, und zwar immer wieder mit K beginnend. Auf diese Weise gibt es sechs verschiedene Bedeutungen für K (bei Nr. 31, 34, 36, 37, 38 und 39), vier für L und zwei für M. Das kann leicht zu Irrtümern führen, zumal da Quellen des gleichen Fundortes oft auch in ihrer Signatur nahezu übereinstimmen, z. B. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, IX 2024 (3) und IX 2024/2.

Weniger leicht zu präzisieren dürfte die Numerierung der Kopisten sein. Offenbar

reichten die Vorarbeiten auf diesem Gebiet nicht aus (Larsen, Landon, Bartha/Somfai), um dem Herausgeber zu erlauben, ähnlich einheitliche Sigel zu verwenden, wie sie für die Kopisten Bachscher Werke gebraucht werden. Vielleicht hätte er aber doch innerhalb der Gattung oder wenigstens bei einer und derselben Quelle die Zählung der Kopisten beibehalten können, dann wären Sätze wie der folgende, der den Anteil der Schreiber an Quelle B erläutern soll, entbehrlich: „Der 3. Kopist ist identisch mit dem 4. Kopisten der Quelle C für Reihe XIV, Band 4, der 4. Kopist mit dem 1. Kopisten der Quelle C für Band 3 und der 5. Kopist mit dem 4. Kopisten der Quelle C für Band 3 sowie mit dem 3. Kopisten der Quelle C für Band 4.“ (Kritischer Bericht, 7). Folgt man diesen verschlungenen Pfaden, so kommt man u. a. zu der einfachen Erkenntnis, daß innerhalb der Artaria-Sammlung der Kopist X die Barytonstimme zu Nr. 37–72 geschrieben hat.

Eine Aufführung nach der Gesamtausgabe muß zunächst daran scheitern, daß die Barytonstimme auf einem anderen Instrument ohne Bearbeitung nicht zu realisieren ist. Wir erwarten deshalb mit Interesse den ersten Band, dessen Vorwort Erläuterungen zum Instrument und seiner Spielweise, zum Klang und zu Möglichkeiten praktischer Verwirklichung bringen wird. Dort müßte auch etwa zu finden sein, wie der Basso der *Divertimenti* zu besetzen ist; denn Stimmkreuzungen zwischen allen Stimmen führen des öfteren zu ungedeckten Quartan, wenn man nicht einen oktavierenden Baß annehmen will (z. B. S. 13, Takt 4 und 10 oder S. 21, Takt 9/10). Ein Urteil über die musikalische Qualität der Werke muß wohl ebenfalls bis zu ihrem vollständigen Erscheinen zurückstehen. Immerhin läßt sich an diesem Ausschnitt bereits die Vielfalt der Ideen, aber auch die Vorliebe für bestimmte Satz- und Tonartkombinationen erkennen. So begegnet unter den vierundzwanzig Kompositionen neunmal die Folge: Moderato — Menuet (I) — Allegro/Presto und achtmal Adagio — Allegro — Menuet (I). Die Tonart A-dur wechselt grundsätzlich im Trio des Menuetts nach a-moll; die Hälfte aller *Divertimenti* in D-dur behält die Tonart bei, während die Stücke in G-dur die reichste Abwechslung bieten (D-dur, C-dur und g-moll). Kurz: die Barytontrios verdienen

das Interesse des Praktikers wie des Wissenschaftlers gleichermaßen. Es wird nicht zum geringsten ein Verdienst der guten Edition sein, wenn beide sich in Zukunft mit dieser Gattung befassen. Martin Just, Würzburg

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 3 und 4. Messen 1—9 und 10—17, hrsg. von Siegfried Hermelink. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1962 und 1964. XXXVI, 279 und XXXVII, 213 S.

Die Urteile über Lassos Messenschriften stützen sich bisher im großen und ganzen auf die von Proske und Commer im vorigen Jahrhundert besorgten Neuauflagen, in denen 20 der ungefähr 60 Messen Lassos vorliegen. Selbst die einzige, heute übrigens im Katalog nicht mehr geführte Lasso-Messe in der Archiv-Produktion (*Puisque j'ai perdu*) bringt keinesfalls Lassos Text zu Gehör, sondern Ignaz Mitterers entstehende Bearbeitung. Mit den Bänden 3 und 4 der Neuen Reihe der Sämtlichen Werke Lassos beginnt die auf zehn Bände berechnete kritische Edition der Lasso-Messen, zu deren Neudruck es in der 1927 abgebrochenen alten Gesamtausgabe bekanntlich nicht mehr gekommen war. Von den insgesamt 17 Messen der beiden Bände sind allein 10 nicht in Proskes und Commers Ausgaben enthalten. Lassos Messen sind nicht nur für die Forschung sondern mehr noch für die katholische Kirchenmusik ein Desideratum, wenn es auch nicht ohne eine gewisse Ironie bleibt, daß sie just zu dem Zeitpunkt erscheinen und der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht werden, da die katholische Kirche den Gebrauch der Volkssprachen im Gottesdienst einführt.

Band 3 enthält vier vierstimmige und eine fünfstimmige Messe, die uns in einer Merulo-Ausgabe von 1570 zum erstenmal gedruckt vorliegen, und vier fünfstimmige Messen aus dem zweiten Teil des Bergschen Prachtdruckes *Patrocinium Musices* von 1574. Alle diese Messen sind Parodiemessen, mit zwei Ausnahmen über weltliche Kompositionen gearbeitet. Von den neun Messen des 4. Bandes, die in Le Roy & Ballards Messendruck von 1577 zuerst erreichbar sind, stehen fünf Messen in Parodietechnik; sechs dieser Messen sind vierstimmig, je eine fünf- und sechsstimmig. Für die *Missa ad imitationem moduli lager* hat sich noch immer

keine Vorlage finden lassen. Hermelinks Annahme, hier in Übereinstimmung mit einigen hs. Quellen eine *missa venatorum*, eine Jagdmesse, also eine Form der *missa sicca* zu erblicken (vgl. auch Mf XVIII, 1965, S. 29—33), hat besonders angesichts der Kürze diese Komposition viel für sich, wenn auch die liedhaften Anklänge immer wieder an ein Modell denken lassen, das uns nur nicht bekannt ist.

Die Edition ist vorzüglich und gibt mit dem Kritischen Bericht ein deutliches Bild der Quellen und einen ausgezeichneten Text für Praxis und Forschung. Die Stimmen sind zwar in die heute gebräuchlichen Schlüssel übertragen, die Edition bewahrt ansonsten jedoch eine gewisse Kontinuität mit der alten GA durch die Beibehaltung der originalen Notenwerte und die durch alle Stimmen eines Chores durchgezogenen Gliederungsstriche. Schon mit dem Passionenband K. von Fischers war dieses alte Editionsprinzip in die Neue Reihe eingeführt worden. Die Ausgabe folgt jeweils einer als beste erkannten Quelle, zieht aber alle vorhandenen Quellen heran und gibt dadurch nicht allein eine Anschauung von der Quellenlage, sondern unterrichtet auch über den Quellenwert der einzelnen Vorlagen. Auch in der Anordnung der Messen besteht eine gewisse Kontinuität mit der alten GA durch den Verzicht auf die chronologische Folge der Kompositionen. Da etwaige Neufunde die bisherige Chronologie verändern könnten und zudem die erhaltenen Messen-Individualdrucke nur die Hälfte von Lassos Meßkompositionen enthalten, hat sich der Herausgeber entschlossen, ähnlich wie Sandberger und Haberl z. T. auf die zeitgenössischen Sammlungen zurückzugreifen und deren Anordnung zu übernehmen. Die großzügige Ausstattung der Bände mit photographischen Wiedergaben von Drucken und Handschriften werden alle begrüßen, die mit Musik des 16. Jahrhunderts zu tun haben. Bei konsequenter Weiterführung dieser Abbildungen könnten die Neue Reihe und die zu erwartende Neuauflage der alten GA einmal gutes Anschauungsmaterial bieten über Musikdrucke und -handschriften der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Edition der Messen liegt bei Hermelink, dem neben seiner wissenschaftlichen Kenntnis auch die Chorpraxis zur Verfügung steht, offensichtlich in besten Händen.

Horst Leuchtmann, München

Henry Purcell: The Works. Vol. XVII. Sacred Music, Part VII: Seven Anthems with strings. Edited under the supervision of the Purcell Society by H. E. Wooldridge and G. E. P. Arkwright and revised by Nigel Fortune. London: Novello and Co. Ltd 1964. XVIII, 192 S.

Dieser sieben Anthems aus den Jahren 1682—1685 (darunter das berühmte „*My heart is inditing*“) enthaltende Band ist der zweite in der Reihe der Neuausgaben. Er hat, abgesehen davon, daß das bisherige pompöse Format einem handlicheren Platz gemacht hat, das meiste mit seinem Vorgänger, dem *Dioclesian* (Vol. IX), gemein. Auch hier ist der Notentext, bis auf geringe Ausnahmen, durch die erste Ausgabe von 1907 (hier abgekürzt als A) bestimmt. Hinzugekommen sind in dieser Edition (B) einige dynamische Zusätze, meist im Teil *Organ*, Angabe der zugehörigen Psalmstellen, Taktzählung und einige Verzierungen. Die Paginierung einschließlich der Systemfolge ist die gleiche geblieben. Nicht geändert wurde aber die Schlüsselstellung von A, so der unbequeme Mezzosopran- und Baritonsschlüssel, eigentlich ein Rückfall, denn die letzten Bände der Ausgabe (29 und 32) folgen modernen Prinzipien. Doch schien das den Herausgebern „*not necessary for the purposes of this revised edition*“ (S. XI). Einige Bezifferungen (169), Besetzungsangaben (127 u. ö.) konnten ergänzt werden. Was den *Organ*-Part anbetrifft, so schien es ebenfalls nicht notwendig, diesen, der weder gut orgelmäßig noch überall „*simply a reduction of the vocal or instrumental part*“ und erst recht kein wahrer b. c. ist, zu ändern, wenn auch einiges verbessert wurde. Interessant für die Behandlung des b. c. kurz nach Purcells Tode ist die teilweise Mitteilung dieser Stimme aus dem Manchesterer Watson-Ms. in A, S. XV, auch in dynamischer Hinsicht. Ob es nicht doch überflüssig war, die (keineswegs allgemein übliche) Verschärfung bei gewissen Punktierungen, so S. 64, Syst. II im Baß, vorzuschlagen, sei dahingestellt. Die Taktbezeichnungen wurden weitgehend rationalisiert: so schreibt B einheitlich c und  $\frac{c}{2}$  als  $\frac{4}{4}$ , 3 und  $\frac{3}{1}$  als  $\frac{3}{4}$ . In der Neuausgabe des *Dioclesian* war man 1961 vorsichtiger, man verwies auf Purcells *Introduction* zu der *Choice Collection of Lessons* in Bd. VI der Gesamtausgabe und bemerkte, „*they*

*not only denote the rhythm, but also determine the tempi of the pieces*“ — was im vorliegenden Fall wohl ein Vorteil gewesen wäre, zumal auch B keinerlei Tempoangaben hinzufügt. Man hätte bei den dreiteiligen Taktvorzeichnungen hier gern gewisse (punktierte) Unterteilungen von A in Kauf genommen, zumal sich auch B entschließen mußte, hier und da ein  $(\frac{3}{2})$  anzudeuten.

Die Quellenlage, besonders übersichtlich vorgestellt in B, hat in den fast 60 Jahren seit dem Erscheinen von A einige Veränderungen erfahren. Eins der Hauptzeugnisse, das A noch ausnutzen konnte, das Ms. Gostling, ist seit der Versteigerung 1935 in unbekannter Hand. Neu hinzugekommen ist ein Ms. aus dem Londoner Royal College of Music, das im wesentlichen der Eigenschrift Purcells im British Museum folgt, die aber gerade für „*My heart is inditing*“ nicht mehr sehr zuverlässig ist. Die dortige Niederschrift von fremder Hand für Nr. 5 und 7, von A noch als Hauptquelle angesehen und daher sehr vieler Korrekturen im Kritischen Bericht bedürftig, konnte durch andere Handschriften ergänzt und berichtet werden. Ferner kamen ein Abschriftband aus Tatton Park und der erwähnte aus Manchester dazu, so daß für die meisten Kompositionen dieses Bandes die Überlieferung gesichert ist. Da die Herausgeber sich für diese Neuausgabe zur bindenden Regel machten, „*obvious errors*“ im Kommentar nicht besonders zu erwähnen, ist dieser, gemessen an A, schmaler geworden, ohne von der üblichen Sorgfalt etwas einzubüßen. Vielleicht erwägt das maßgebende Gremium, die erwähnten Vorschläge betr. Modernisierung, die nicht allzu schwer ausführbar sein dürften, für weitere Neuauflagen zu prüfen.

Reinhold Sietz, Köln

Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung. Band XIV: Tafelmusik Teil III. Hrsg. v. Joh. Philipp Hinnenthal. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1963. XI, 124 S.

Mit dem angezeigten Band liegen nunmehr alle drei Teile der *Tafelmusik* im Rahmen der Telemann-Ausgabe vor; Teil I erschien 1959 in Band XII, Teil II 1962 in Band XIII; als Hrsg. zeichnet jeweils J. P. Hinnenthal. Der erste vollständige Neudruck der *Tafel-*

*musik* liegt aber bereits seit 1927 vor, hrsg. v. Max Seiffert in DDT 61/62 (in Neuauflage hrsg. und kritisch revidiert v. H. J. Moser 1959); vgl. dazu Seifferts Revisionsbericht: G. Ph. Telemann, *Musique de Table* als Heft II der Beihefte zu den DDT, Leipzig 1927.

Für den hier zu rezensierenden Band XIV der Telemann-Ausgabe diente wie für Band XII und XIII als einzige Quelle der in Stimmen erschienene Originaldruck von 1733, und zwar das Exemplar der Schloßbibliothek zu Rheda. Aus Vorwort (S. VI–VII) und Kritischem Bericht (S. VIII–IX) des Neudrucks geht nicht hervor, ob weitere Exemplare des Originaldruckes erhalten sind. (Seiffert nannte ein Berliner und ein Bückeburger Exemplar.) Auch erfährt man nichts zur Entstehungsgeschichte des Werkes, ob die von Seiffert eruierte Datierung des Originaldruckes der Entstehungszeit der *Tafelmusik* nahekommt. (Im Neudruck des 2. Teiles nennt der Hrsg. immerhin eine zum Vergleich herangezogene „ältere Handschrift Telemanns“ aus der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt.) Daß der Hrsg. die frühere Ausgabe in DDT 61/62 nicht näher charakterisiert hat, mag man bedauern, daß er auf die mehr oder weniger belanglosen Anmerkungen (zu Teil III der *Tafelmusik*) in der Neuauflage des Denkmälerbandes nicht eingegangen ist, wird man ihm hingegen noch am ehesten verzeihen.

Es erscheint wenig sinnvoll, die im gegebenen Fall für Faksimiles zur Verfügung stehenden zwei Seiten wiederholt mit der (bereits in DDT 61/62 reproduzierten) Subskribentenliste des Originaldruckes auszufüllen — diese Liste ist zwar wichtig, aber doch nicht im Faksimile! — statt das (allerdings auch schon in DDT 61/62 reproduzierte) originale Titelblatt oder vielmehr zwei repräsentative Seiten des Notendrucks selbst wiederzugeben, zumal dieser Druck — wie Seiffert nachgewiesen hat — nach den von Telemann eigenhändig vorgezeichneten Stichplatten (Hinnenthal vereinfachend: nach den „von Telemann eigenhändig gestochenen Platten“) erfolgt ist.

Man vermißt des weiteren eine Liste der originalen Stimmen- bzw. Instrumentenbezeichnungen, da die Besetzungsangaben im Notenteil modernisiert erscheinen, im

Inhaltsverzeichnis, Vorwort und Kritischen Bericht hingegen Angaben wie „Fondement“, „Generalbaß“ und „B. c.“ nebeneinander verwendet werden; ähnlich verhält es sich mit den Satzbezeichnungen, z. B. „Quatuor“ im Vorwort, aber „Quartett“ im Notenteil, demgegenüber „Concerto“ sowohl im Vorwort als auch im Notenteil, aber „Konzert“ im Inhaltsverzeichnis.

Die Angaben „solo“ und „tutti“ treten innerhalb des Notentextes grundsätzlich nur bei den beiden Violinen auf; in einem einzigen Fall findet sich ein „tutti“ aber bei der Violoncello-Stimme (Ouverture, Lentement/Presto, Takt 69); sollte letzteres nicht auf einem Versehen beruhen? Die Tatsache, daß derartige Angaben sonst nur bei den Violinen vorkommen, deutet darauf hin, daß mit einer mehrfachen (doppelten) Besetzung ursprünglich allein bei diesen Stimmen gerechnet worden ist; vgl. demgegenüber die „praktischen“ Besetzungsvorschläge des Hrsg. im Vorwort.

Die kritischen Anmerkungen erscheinen korrekt mit Ausnahme der drittletzten Anmerkung, die dem gebotenen Notentext entspricht, somit gegenstandslos ist, und der vorletzten Anmerkung, in der es „Fl. I“ statt *II* heißen muß.

Am Notentext selbst ist — angesichts einer einzigen Vorlage — wenig zu bemängeln. Kleinigkeiten sind uns aufgefallen: Ouverture, Lentement/Presto, Takt 10–12 und Takt 117–118: die Position der Bezifferung stimmt an beiden Stellen nicht überein, wohl aber die Aussetzung; Takt 36: fehlt Keil zur 1. Note von Oboe I (analog Viol. I); Takt 59 und 61: in der Bc.-Aussetzung erwartet man jeweils in der 2. Takthälfte Fortschreitungen zur Terz, zahlreiche Parallelfälle zeigen jedoch, daß es sich hierbei um ein Prinzip handelt.

Nachdem in dieser Zeitschrift an mehreren Bänden der Telemann-Ausgabe z. T. harte Kritik geübt worden ist, darf dem Band XIV trotz der erwähnten Mängel editorische Zuverlässigkeit bestätigt werden.

Dietrich Kilian, Göttingen

Jean-Philippe Rameau: *Pièces de Clavecin en concerts, avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon* (1741). Mit den originalen „Anweisungen“ des Komponisten und mehreren Faksimile-Wiedergaben hrsg. von Erwin R. Jacobi.



Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag (1961). XX, 63 S.

Was an Jacobis Neuausgabe der Klavierwerke von J.-Ph. Rameau rühmend hervor gehoben worden ist (vgl. M. Reimann in *Mf* 14, 1961, S. 248 f.), gilt in vollem Ausmaß auch für den vorliegenden Band, in dem nunmehr das kammermusikalische Werk und damit die gesamte übrige Instrumentalmusik des großen Franzosen — in Deutschland erstmals — erscheint. Die Art, wie hier an die Probleme der Editionstechnik herangegangen wird, verrät, von der Sachkenntnis und praktisch-musikalischen Erfahrung des Herausgebers ganz abgesehen, eine Vornehmheit wissenschaftlicher Gesinnung, wie man sie sich für viele andere Publikationen unserer Tage nur wünschen möchte. Jacobi wendet sich an den „ernsthafte Liebhaber“ mit einer getreuen Wiedergabe des Originaldrucks ohne alle Zusätze; er beschränkt sich in der Verzierungsfrage auf die Beigabe authentischer Anweisungen Rameaus, verzichtet (im Gegensatz zu der GA von Saint-Saëns) auf die Ausschreibung von sich wiederholenden Teilen auch bei komplizierten Rondeau-Anlagen und behält als Anweisung für deren Aufeinanderfolge erstmals auch jene uns heute nicht mehr geläufigen „eleganteren“ des *guidon* (= Kustos), des *renvoi* (= Rückweiser) und des *chapeau* (anstelle unseres heutigen prima- und secondavolta-Zeichens) bei. Das Partiturbild kann hierdurch nur gewinnen: die gedrängte (Original-)Fassung ermöglicht die Übersicht der Anlage gleichsam mit einem Blick. Eine andere Frage ist allerdings, ob man bei den Einzelstimmen auch so sparsam mit dem Platz umgehen, oder nicht doch eher (zumindest die kleinen sog. *petites reprises*) ausschreiben sollte, wie das z. B. in den Chansondrucken des 16./17. Jahrhunderts (aber auch noch bei den Wiener Klassikern) Brauch war. Erfahrungsgemäß irrt man sich bei zu komplizierten Verweisungen doch immer wieder im Fahrplan. In der älteren Zeit hat man jedenfalls in dieser Hinsicht stets zwischen Partitur (= Plan) und Einzelstimmen (= *resolutio*, Aufführungsmaterial) unterschieden und letztere detaillierter ausgeführt. Interessant wäre, zu wissen, wie die Originalstimmen angelegt sind. Dies ist der Ausgabe nicht zu entnehmen.

Welche Fülle köstlicher Musik diese fünf „Konzerte“ (Jacobi geht auf die spezielle

Bedeutung des Terminus ein) enthalten, läßt sich hier nur andeuten. Jedes einzelne Stück versetzt Spieler wie Hörer in eine Welt der Empfindungen von so ausgeprägter Eigenart (und Süße), wie wir dies in vergleichbarer Suitenliteratur nirgends erleben. Rameaus Zyklen sind dieser in Wirklichkeit auch nur mit Vorbehalt, aufgrund mehr äußerlicher Merkmale zuzuzählen: die zu einem „Konzert“ zusammengefaßten Stücke zeigen einerlei Tonart (mit Einschluß der Moll- bzw. Durvariante) und, abgesehen von der „Fuge“ *La Forqueray* (in Nr. V), alternieren Grundriß. Aber bereits im Titel erinnern nur noch *Menuett* (in Nr. III) und *Rondeau* (in Nr. V) an die gattungsmäßige Herkunft. Die übrigen Namen sind von Rameau frei gewählt und lassen meist darauf schließen, was den Meister zur Komposition angeregt hat: Eigenheiten bestimmter Gestalten aus dem Schüler- oder Freundeskreis (*L'Agaçante*, *L'Indiscrète*, *La Timide*) oder auch lediglich deren Namen (*La Poplinière*, *La Cupis*, *La Marais*, nicht zuletzt auch *La Rameau*), der Tod eines Gönners (*La Livri*), die Szenerie einer Landschaft (*Le Vézinet*) oder des Theaters (*La Pantomime*, *Tambourin*) usw. Einige Stücke scheinen allerdings erst nachträglich benannt (vgl. dazu C. Girdlestone, *J.-Ph. Rameau*, 1957, S. 594 ff.).

Man fragt sich im Blick auf die im Titel erwähnte Austauschbarkeit der Begleitinstrumente (Violine 2 als Ersatz für die Baßgambel), die aber auch ganz fehlen können, wo denn die Seele dieser Musik ihren Sitz hat. Denn zweifellos verströmt sie ihre verzaubernden Kräfte auch in Gestalt des *Cembaloparts* allein; andererseits bringen wiederum die Ersatzinstrumente, besonders die zweite Violine, an nicht wenigen Stellen ganz neue, sonst nirgends enthaltene melodische Wendungen (was in der Partitur bedauerlicherweise nicht in Erscheinung tritt). Welches ist denn unter solchen Umständen die authentische Fassung (und die richtige Interpretation)? — Jedenfalls zeigt die gesamte Faktur des vorliegenden Werkes einmal mehr, daß die abendländische Musikgeschichte auf der letzten Wegstrecke hin zu den Wiener Klassikern keineswegs geradlinig, sondern in den verschiedenartigsten Kanälen verläuft. Weder die Vorstellung einer „Generalbaßzeit“ noch vor allem der Terminus „Barockmusik“ bieten einen ech-

ten Zugang zu dieser Musik, die, von der Welt Bachs völlig unberührt, merkwürdig rückwärts gewandte Wesenszüge und in die Zukunft weisende Eigenschaften in sich vereint und im Kolorit mancher Stellen bereits an den Impressionismus erinnert.

Der Neudruck läßt kaum Wünsche offen. Auf die Blankseiten 1/2, 12/13, 28/29, 40/41 und 52/53 hätte man allerdings lieber verzichtet; ihre offensichtlich nachträgliche Einfügung stört die sonst so angenehm berührende Ökonomie der Raumnutzung und hat überdies die Fehler auf S. VII verursacht, wo im dritten Abschnitt S. 16 (statt 12) und S. 42 (statt 34) zu lesen ist. Auf den Stimmen fehlt der Werktitel und der Name des Autors; die sprachliche Fassung ist nicht ganz einheitlich, z. B. *Clavecin* (frz., in der Gambenstimme, T. 1) neben *Cello* (dt., ebda. T. 4.). Man sieht auch nicht ein, weshalb bei der Bezeichnung der Stimmen, wenn die Ausgabe schon dreisprachig ist, die englische fehlt, die deutsche aber (weshalb in Klammern?) dasteht. Am besten würde man sich ganz auf die französischen Bezeichnungen beschränken.

Besonders zu erwähnen ist neben der Beigabe aufschlußreicher Faksimiles die farbige Reproduktion des im Musée de Dijon befindlichen, Chardin zugeschriebenen Rameau-Portraits, welche die Titelei ziert und den Wert der vorbildlichen Ausgabe noch erhöht.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

### Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Jean Henry d'Anglebert: *Pieces de Clavecin*. Facsimile of the 1689 Paris Edition. New York: Broude Brothers (1965). Bl. a-f und 128 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series — Music. IV)

Johann Christian Bach: *Temistocle*. *Dramma per musica in tre atti di Pietro Metastasio*. Revisione di Edward O. D. Downes e H. C. Robbins Landon. Riduzione per canto e pianoforte (Karl Heinz Füssl). (Wien): Universal Edition (1965). XV, 427 S.

Johann Sebastian Bach: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Serie III: *Motetten, Choräle, Lieder*. Band I: *Motetten*. Hrsg. von Konrad Ameln. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1965. XI, 178 S.

Terence Bailey: *The Fleury Play of Herod*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies 1965. 72 S.

John Blow: *Amphion Anglicus*. A Facsimile of the 1700 London Edition. New York: Broude Brothers (1965). (VIII), VIII, 216 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series — Music. II)

The *Bottegari Lutebook*. Edited by Carol MacClintock. Wellesley College 1965. (XII), 169 S. (The Wellesley Edition. 8)

*Bouwstenen voor een geschiedenis der toonkunst in de Nederlanden*. 1. (Amsterdam): Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. 344 S. (Documenta et Archivalia ad historiam musicae neerlandicae. Ediderunt C. C. Vlam et M. A. Vente. 1)

J. B. van Bree (1801—1857): *Allegro voor vier Strijkkwartetten*. Uitgegeven en ingeleid door André Rodenhuis. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1965. 56 S. (Exempla Musica Neerlandica. III)

Hans Curjel: *Synthesen. Vermischte Schriften zum Verständnis der neuen Musik*. Hamburg: Claassen (1966). 208 S.

*Corpus Musicae Popularis Hungaricae V / A Magyar Népzene Tára*. Szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. V. *Síratók*. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó 1966. 1138 S.

Francesco Degrada: *Indici della Rivista Musicale Italiana*. Annate XXXVI—LVII (1929—1955). Firenze: Leo S. Olschki Editore 1966. 144 S. (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia a cura della Società Italiana di Musicologia. 1)