

## BESPRECHUNGEN

Zoltano Kodály Octogenario Sacrum. Budapest: Akadémiai Kiadó 1962. 399 S. (Studia Musicologica. III.)

Die Festschrift zum 80. Geburtstag von Zoltán Kodály ist eine würdige Ehrung des Jubilars, dessen vielseitiges und überaus fruchtbares Wirken als Musikerzieher, Volksmusikforscher und Komponist weltweite Bedeutung erlangte. Nach Umfang, Inhalt und internationaler Beteiligung darf sie sich mit den drei vorangegangenen Festgaben wohl messen. Von den insgesamt 31 Beiträgen werden die meisten in deutscher Sprache dargeboten, die übrigen in Französisch, Englisch, Russisch und Spanisch.

Bei einer so immens schöpferischen Persönlichkeit wie Kodály ist es naheliegend, daß sich eine Reihe von Autoren in ihren Studien unmittelbar mit dessen Werk, im besonderen mit seinem kompositorischen Schaffen beschäftigen. Es sind dies B. Szabolcsi, *Kodály and universal education*; L. Eöszé, *Die Welt des Tondichters Kodály*; A. Molnár, *Kodály und der Realismus*; C. Mason, *Kodály and chamber music*; J. Ujfaluassy, *Zoltán Kodály et la naissance du Psalmus Hungaricus* und I. Martynov, *Fol'klornye trudy Kodai i nekotorye aspekty sovremennoj muzyki*. L. Eöszé und F. Bónis bieten auf der Grundlage früherer bibliographischer Zusammenstellungen ein Verzeichnis von Zoltán Kodálys Werken, das eindrucksvoll dokumentiert, wie umfangreich und vielfältig das Opus des Jubilars ist.

Eine andere Gruppe von Beiträgen behandelt die verschiedensten Fragen aus dem weiten Bereich der musikwissenschaftlichen Forschung. Sie können hier nur kommentarlos angeführt werden: H. Anglès, *Mateo Flecha el Joven*; D. Bartha, *Bemerkungen zum New Yorker Kongreß der IGMw 1961*; J. Chailley, *Incidences pédagogiques des recherches d'ethnologie musicale*; O. E. Deutsch, *Schuberts „Ungarische Melodie“ (D. 817)*; Z. Falvy, *Un „Quem queritis“ en Hongrie au XII siècle*; K. G. Felterer, *Zur Melodielehre im 18. Jahrhundert*; K. Jeppesen, *Über italienische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*; J. Kecskeméti, *Unbekannte Eigenschriften der XVIII. Rhapsodie von Franz Liszt*; Z. Lissa, *Szymanowski und*

*die Romantik* und W. Siegmund-Schultze, *Tradition und Neuerertum in Bartóks Streichquartetten*.

Den Kern der Festschrift bilden musikethnologische Studien. Speziell zur Volksmusik der Ungarn und der ihnen benachbarten oder verwandten Völker, deren Sammlung und Erforschung Kodály selbst einen wesentlichen Teil seiner wissenschaftlichen Arbeit widmete, werden wertvolle Forschungsergebnisse vorgelegt. Als Muster und Vorbild für eine vergleichende typologische Untersuchung darf z. B. W. Wioras Beitrag *Mittelalterliche Parallelen zu altungarischer Melodik* bezeichnet werden. Überzeugend kann er nachweisen, daß ein bestimmter Typenkreis von Melodien der altungarischen Volksmusik nicht nur bei Völkern im östlichen Europa und in Asien zu finden ist, worauf Kodály und andere Forscher schon früher aufmerksam machten, sondern im Mittelalter auch bei Völkern im westlichen Europa verbreitet war. Ebenfalls typologische Fragen, im besonderen die Verbreitung und Herkunft von Melodien, wie sie bei den ungarischen Weihnachts- und Neujahrsbräuchen gesungen werden, behandelt L. Vargyas (*Les analogies hongroises avec les chants „Guillanneu“*). Brauchtumsgesänge beim Winter- und Todaustragen, die in Transdanubien westlich und östlich des Balaton in großer Zahl vorwiegend in jüngster Vergangenheit aufgezeichnet werden konnten, analysiert G. Kerényi in einem reich mit Bildern und Melodiebeispielen ausgestatteten Beitrag (*The melody core of ushering in sommer*). Aufschlußreiche Beobachtungen über charakteristische Unterschiede zwischen der vokalen und instrumentalen Ausführung einer ungarischen Ballade teilt L. Kiss mit (*Les traits caractéristiques de l'exécution vocale et instrumentale à propos d'une ballade populaire hongroise*). Der wohl beste Kenner der ungarischen Gregorianik und bekannte Volksmusikforscher B. Rajeczky macht in seiner Studie *Mittelalterliche Musikdenkmäler und das neue Volkslied* auf Melodien von Hymnen und Sequenzen aus der mittelalterlichen liturgischen Praxis aufmerksam, die als eine der Voraussetzungen für die Ausbildung des sogen. „neuen Stils“ des ungarischen Volksliedes angesehen werden können. Über die

wichtigsten Formen der Mehrstimmigkeit in der bulgarischen Volksmusik und ihre Verbreitung vornehmlich im südwestlichen Teil des Landes informiert R. Katarova-Koukoudova anhand instruktiver Beispiele (*Phénomènes polyphoniques dans la musique populaire bulgare*).

Die übrigen Autoren befassen sich mit sehr unterschiedlichen Themen. So gibt W. Salmen (*Volksinstrumente in Westfalen*) einen Überblick über das Instrumentarium einer deutschen Landschaft. E. Schenk (*Der Langaus*) untersucht die bisher unbekannt gebliebene Musik zu dem österreichischen Tanz „Langaus“, der für die Vorgeschichte des Wiener Kunstwalzers Bedeutung erlangte. Als deren Komponisten kann er den Polen Ossowsky nachweisen, der um 1800 in Wien wirkte und in seinen Tanzkompositionen Stilelemente der österreichisch-alpinen Volksmusik verarbeitete. Anschaulich berichtet E. Gerson-Kiwi über *Musiker des Orients — ihr Wesen und Werdegang* und weist u. a. auf die im Gegensatz zu Europa unterschiedlichen Formen der Tradierung von spieltechnischem Wissen und Musikrepertoire hin. Auf der Grundlage von Materialien, die der verstorbene Wiener Tibetologe Renée von Nebesky-Wojkowitz auf seinen Nepalreisen in den Jahren 1956 und 1958/59 sammelte, kann W. Graf (*Zur Ausführung der lamaistischen Gesangsnotation*) erstmalig gesicherte Unterlagen über die tibetische Neumennotation vorlegen. P. Collaer (*La musique des proto-malais*) befaßt sich mit der vokalen und instrumentalen Musik verschiedener ethnischer Gruppen Südostasiens und versucht, diese bestimmten prähistorischen Kulturstufen zuzuordnen. Zumindest in einem losen Zusammenhang stehen zwei weitere Aufsätze. W. Suppan bietet einen systematischen Überblick über „*Bi- bis tetrachordische Tonreihen im Volkslied deutscher Sprachinseln Süd- und Osteuropas*“, die er als eigenwertige „*prägnante Gestalten*“ versteht. Seine materialreiche Studie ist ein wertvoller Beitrag zur Erforschung der strukturellen Eigenheiten des deutschen Volksliedes. Mehr spekulativen Charakter besitzt dagegen der Artikel des türkischen Forschers A. Saygun (*La Genèse de la mélodie*), der zweitönige Melodien verschiedenen Umfangs als Anfang und Ausgangsbasis für die melodische Entwicklung betrachtet.

Erich Stockmann, Berlin

Walter Frei: *Das Entstehen mehrstimmiger Musik und die Einheit des Glaubens*. Basel: Friedrich Reinhardt 1964. 69 S. (Begegnung. Eine ökumenische Schriftenreihe. 6.)

Walter Frei lehrt Kirchen- und Dogmengeschichte an der christkatholisch-theologischen Fakultät der Universität Bern und vertritt so eine Art ökumenischen Altkatholizismus; gleichzeitig tritt er für die stilgerechte Aufführung mittelalterlicher Musik ein. Damit wird der Titel seines Büchleins verständlich, doch nicht dessen Inhalt. Man mag die (aus dem Munde eines Theologieprofessors freilich überraschend kommende) Auffassung für bedenkenswert halten, „*die Ursünde der Stammutter, das disputare de Deo, oder griechisch gewendet die Theologie, habe die Einheit der Kirche zerrissen*“ (7). Man mag ferner die Erfahrung teilen, daß demgegenüber „*in der Musik der Kirche eine einzige Gotteserfahrung Ereignis*“ werde (ebda). Man mag endlich der Dialektik zu folgen bereit sein, nach welcher in der Mehrstimmigkeit, d. h. in der „*musikalischen Ausfaltung*“ eines Satzes, „*der Glanz des Einen Geheimnisses Gottes*“ zum Scheinen gebracht werde (45). Unerfindlich bleibt in jedem Falle, was die Entstehung der mehrstimmigen Musik mit der Einheit des Glaubens zu tun habe, wo doch nach landläufiger Auffassung die Kirchenväter das einstimmige *una voce dicere* als Symbol ihrer Einheit gewertet hatten. Frei denkt in diesem Zusammenhang über „*die Einheit im Musikverständnis des Boethius*“ nach, die in der Anschauung der drei genera musicae (mundana, humana, instrumentalis) und der darauf gründenden metaphysischen, jeder späteren anthropologischen oder psychologischen Auslegung der Musik entgegertenden Musikerfahrung sich gründe (12, 21). Er sieht darin „*die geistigen Voraussetzungen, die das Entstehen mehrstimmiger Musik erst zu ermöglichen vermöchten*“ (25), muß freilich von den ersten Theoretikern der Mehrstimmigkeit sagen, daß sie „*mit ihren Überlegungen in ein Abkünftiges gelangen, das den eigentlichen Grund eher verdeckt als freilegt*“ (31), das heißt, daß sie zum Unmut Freis Musiktheorie, nicht aber Theologie der Mehrstimmigkeit treiben. Wichtiger ist dem Verfasser daher „*das Zeugnis der Kunstwerke selbst*“. Am Beispiel eines *Kyrie cunctipotens* aus dem Codex Calixtinus spricht er von einer „*tro-*

*pischen Ausfaltung des Wortes*“, welche die Ausfaltung „des musikalischen Gewebes“ zur Zweistimmigkeit nach sich ziehe; eine dabei entwickelte Intervallsymbolik gipfelt in der Feststellung: „An diaphonen, auseinanderklingenden Intervallen . . . findet sich nur die Sexte sehr sprechend auf der Silbe *ni* von *genttor* und die Septime an zwei Stellen, deren ‚rhythmische Deutung‘ fraglich bleiben muß“ (42). In der weltliche Tripla verwendenden mittelalterlichen Motette erfährt der Verfasser dann „jene Einheit von Geistlichem und Weltlichem, die das Irdische dankbar aus Gottes Hand empfängt“ und damit die Einheit des Glaubens als „den Grundzug mittelalterlicher Kunst“ spiegelt (48). Die Dreisprachigkeit „erweckt nicht das Unbehagen eines zerfahrenen Widerstreites, sondern bleibt ein einziges Gefüge, in das jeder Bereich des Daseins von gesteigerter Lebensfreude zu entsagender Anbetung verfügt ist“. Den zeitgenössischen Theoretikern, welche sich gegen die „unordentliche Motettenmusik“ gewandt haben, attestiert Frei „eine etwas gebredliche Auffassung davon, was für das Mittelalter die gläubige Erfahrung des Heils ausmacht“ (47). „Wie ein letzter Nachklang an die unverlierbare Kraft dieses Ursprunges mehrstimmiger Musik“ (49) mutet die Musik der Reformationszeit an, die in ihrer Überkonfessionalität (Luther—Senfl) in einer Zeit des Haders versöhnende Stille ausbreitet. „Ein Blick auf die gegenwärtige Lage“ (61) beschließt das merkwürdige Buch.

Martin Geck, München

Kirchenmusik in ökumenischer Schau. 2. Internationaler Kongreß für Kirchenmusik in Bern, 22. bis 29. September 1962. Kongreßbericht. Bern: Paul Haupt Verlag 1964. 101 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II. Bd. 11.)

Auch vom 2. Internationalen Kongreß für Kirchenmusik liegt nun ein Tagungsbericht vor, der die Beiträge in verkürzter, aber deshalb keineswegs unanschaulicher Form mitteilt und im übrigen auf die in den einschlägigen Zeitschriften bereits erschienenen ausführlichen Fassungen der einzelnen Referate verweisen kann. Zwar klingt der Titel des Bandes, *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*, noch ein wenig nach Zukunftsmusik; denn die jungen Kirchen melden sich nicht zu Wort. Doch sind die Fülle der Gesichts-

punkte und das Niveau der meisten Referate beachtlich.

Higino Anglès betrachtet in einem Grundsatzreferat über *Das Alte und Neue in der heutigen Kirchenmusik und die Vereinigung der Christen* die Musik als eines der wichtigsten Medien gegenseitigen Verstehens der verschiedenen Konfessionen und warnt davor, lebendige Traditionen, wie den lateinischen Choralgesang, um pragmatischer Ziele willen preiszugeben: „Die deutsche Gregorianik unserer Tage . . . ist ein dunkler Schatten und überdies in künstlerischer Hinsicht nicht tragbar“ (13). Eindrucksvoll ist die daran anknüpfende Forderung von Urbanus Bomm OSB (*Gregorianischer Choral als Kultgesang*), vom gregorianischen Choral zu lernen, was überhaupt Kult sei (42). Demgegenüber deutet Oskar Söhngen (*Musik und Theologie*) „einige Hauptlinien einer Theologie der Musik an, wie sie sich von der Grundkonzeption Luthers her ergeben“ (17). Vom legitimen Ort *kirchlicher Musik im Gottesdienst der reformierten Kirchen der deutschen Schweiz* berichtet Julius Schweizer, über *La musique liturgique orthodoxe russe* in einem instruktiven historischen Abriß Maxime Kovalevsky.

Auf die Referate überwiegend grundsätzlich theologischen Charakters folgen Einzelstudien, unter denen der Beitrag von Thrasylbulos Georgiades über *Sprachschichten in der Kirchenmusik* herausragt. Georgiades bezeichnet die Prosa des gregorianischen Chorals als primäre, die liturgische Dichtung als sekundäre Sprachschicht. Erst indem die Sprache des Chorals hypostasiert und dieser zum „cantus firmus“ erhoben wird, greift die mehrstimmige Vertonung auch auf die primär liturgische Schicht über. In der evangelischen Kirche vollzieht sich eine Verlagerung der Schichten: Innerhalb der primären Schicht treten Sprache und Musik auseinander, indem „die deutsche Bibelprosa . . . als nackte Sprache, als unmittelbares Sprechen vernommen“ und ihrerseits vom Kirchenlied als sprachlich sekundärer, musikalisch aber primärer Schicht überlagert wird. Die Kunstmusik erscheint als ein Drittes, freilich in den den evangelischen Gottesdienst konstituierenden Schichten Wurzelndes (27 f.). Eine deutsche Gregorianik läuft den Strukturvoraussetzungen der deutschen Sprache zuwider. Lehrreich ist der Beitrag von Bruno Stäb-

lein über *Das Wesen des Tropus. Ein Beitrag zum Problem Alt und Neu in der Kirchenmusik*. Am Beispiel der Introitus-Tropen zeigt der Autor, wie der alte gregorianische Gesang durch Tropierung „neu in Szene gesetzt“ wird, und dies mit Hilfe einer „Neogregorianik“ karolingischer Provenienz, welcher die Verwendung z. B. modaltypischer Wendungen traditionalistischer Prägung offenbar schwerfällt. Konrad Ameln berichtet über *Die Wurzeln des deutschen Kirchenliedes der Reformation* (Choral, Cantio und geistliches Volkslied). Die These, dem reformierten Psalter lägen zum Teil weltliche Weisen zugrunde, weist — merkwürdig gereizt — Pierre Pidoux zurück und teilt demgegenüber als *Ergebnisse der Forschungen um den Hugenottenpsalter* mittelalterlich-liturgische Vorlagen mit.

Mit Fragen der Liturgiereform beschäftigten sich von verschiedener Warte aus Johannes Wagner (*Neue Aufgaben der katholischen Kirchenmusik im Zeitalter der pastoralliturgischen Erneuerung*), Walter Blankenburg (*Offizielle und inoffizielle liturgische Bestrebungen in der Evangelischen Kirche Deutschlands*), Adolf Brunner (*Liturgisch-musikalische Möglichkeiten im reformierten Gottesdienst*), Joseph Gelineau (*Psalmodie populaire*), Heinz Werner Zimmermann (*Neue Musik und neues Kirchenlied*) sowie der Taizé-Bruder Laurent (*Neue Formen der Anbetung*). Allen diesen Referaten ist die Sorge gemeinsam, den rechten Weg „zwischen Traditionalismus und Avantgardismus“ (Blankenburg, 67) zu finden; und diese Sorge ist wohl das eigentlich Ökumenisch-Verbindende dieses Kongresses gewesen. Drei Referate über Fragen des Orgelspiels und -baues (Norbert Dufourcq, Hans Klotz und Friedrich Jakob) beschließen die anregende, von Ulrich Müller vorbereitete Veröffentlichung. Martin Geck, München

Gerhard Pietzsch: Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, in Kommission bei Franz Steiner Verlag G. m. b. H., Wiesbaden 1963. 181 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1963, Nr. 6.)

Die Reihe der neueren Arbeiten, die sich

mit der soziologischen Seite der Musikgeschichte befassen, hat sich mit dem vorliegenden Band um eine ungewöhnlich inhaltsreiche erweitert. Auf engstem Raum ist hier eine Fülle von unbekanntem oder doch an versteckten Stellen bisher nur schwer zugänglichen Daten zur Musikpflege am Heidelberger Hof zusammengetragen und in sinnvoller Ordnung dargeboten. Die Leistung des Verfassers ist um so höher zu schätzen, als für den gewählten Zeitraum der Vormachtstellung der Pfalz (1353—1622) die Quellen zunächst mehr als spärlich flossen; Umstände wie die Eroberung Heidelbergs 1622 und die Auflösung des Kurfürstentums 1801 hatten eine vielfache Zersplitterung der Archivalien bewirkt; mehr als andernorts war Bränden und Zerstörungen sonstiger Art zum Opfer gefallen. Hierunter hatten die bisherigen Versuche zu einer Geschichte der Heidelberger Hofmusik empfindlich gelitten.

Dem Verfasser ist es aber gelungen, neue Quellbereiche zu erschließen, indem er nach „der geistigen Ordnung fragte, deren Spiegelbild die schriftliche Überlieferung darstellt“, und damit „nach den Kräften, die das höfische Musizieren bestimmen, Kirche und Staat“, d. h. „nach der soziologischen Schichtung ihrer Repräsentanten“. So stieß er einerseits (nach Georg Reicherts Vorgang, *Archiv für Musikwissenschaft* 11, 1954, S. 103 ff.) auf die *libri praesentationum*, in denen die Zusammenhänge des Kapellenmit dem Pfründenwesen zutagetreten, wie andererseits z. B. auf die in ihren Grundzügen durch die Jahrhunderte festliegenden, bei den einzelnen Gelegenheiten jedoch jeweils neu auszugestaltenden Entwürfe für die hohen Festlichkeiten, eine Quellengruppe, deren Ergiebigkeit für das Verhältnis von Staat und Musik der gelehrte Verfasser unlängst separat (*Anuario Musical* 15, Barcelona 1960) einsichtig gemacht hat. Das Ergebnis ist zunächst eine Reihe von Erkenntnissen grundsätzlicher Art zur Struktur des höfischen Musiklebens allgemein, so z. B., daß die Sänger geistlichen Standes überhaupt nicht, wie die weltlichen Standes, Diener, sondern Lehensträger waren, ihre Namen also an ganz anderer Stelle als die der letzteren zu suchen sind. Allein durch derartige Feststellungen wäre reichlich aufgewogen, daß — wie der Verfasser eingangs bedauernd bemerkt — „unser Wissen um die (musikalische) Vergangenheit Heidelbergs

infolge der Ungunst der Überlieferung . . . nur schrittweise vertieft werden kann und für manche Zeiträume überhaupt sehr lückenhaft bleiben wird“.

In Wirklichkeit ist der Ertrag an im engen Sinne die Heidelberger Verhältnisse betreffenden Nachrichten alles andere als mager zu nennen; von den aufgeführten 66 Mitgliedern der Hofkantorei z. B. wurden über die Hälfte neu nachgewiesen, die Biographie der übrigen zumeist und oft bedeutend ergänzt (so besonders die Daten zu A. Schlick, mit dessen Leben und Wirksamkeit sich der Verfasser seit langem eingehend befaßt hat, und dem hier 11 Seiten gewidmet sind). In allen Teilen der Arbeit setzen die Belesenheit, der Spürsinn und die große Erfahrung des Verfassers im Umgang mit Archivalien in Erstaunen. Das Material ist knapp und übersichtlich in Form von Regesten dargeboten: A) Einschlägiges zu 15 regierenden pfälzischen Wittelsbachern, von Ruprecht I. bis zu dem unglücklichen Friedrich V.; B) Zur Geschichte der Hofkantorei (51) mit anschließender Aufzählung der erwähnten Kantoreimitglieder (einschl. 6 Organisten); C) Zur Hofkapelle (47), mit anschließender Nennung von Spielleuten, Pfeifern, (110!) Trompeten, Lautenisten, Harfenisten, „Musikanten“; D) Musiker, Kapellen und Kantoreien betreffend, die sich vorübergehend in Heidelberg aufhielten (42). Ein Personen- und Sachverzeichnis bietet bequemen Zugang. Die angewandte große Mühe hat sich gelohnt; die Geschichte der kurpfälzischen Kantorei, jener ehemals „ersten Capellmeisterei in Teutschland“ (W. Merian, *Topographia Palatinatus Rheni* 1645) wird aus dem neu erschlossenen Material in einer Weise ersichtlich, wie dies vorher vielen als kaum mehr möglich erschienen war. Die Methode und die Ergebnisse des Buchs, übrigens Frucht eines noch von Wilibald Gurlitt angeregten Forschungsauftrags der Mainzer Akademie, werden ihre Wirkung tun.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

Walther Lipphardt: Johann Leisentrits Gesangbuch von 1567. Leipzig: St. Benno-Verlag 1963. 139 S. (Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte, hrsg. von Hermann Hoffmann und Franz Peter Sonntag. 5.)

Monographien über einzelne Gesangbücher oder Gesangbuch-Familien existie-

ren noch nicht in großer Zahl. Von den emsigen Quellen-Sammlern und Editoren des letzten Jahrhunderts wie Wackernagel, Bäumker, Zahn durfte man diese Arbeit nicht auch noch erwarten. Bei aller Anerkennung der grundlegenden Arbeiten dieser Meister der Hymnologie darf doch nicht verschwiegen werden, daß solche Monographien immer wieder zu den nötigen Korrekturen an jenen großen Werken führen. Es ist nicht damit getan, daß man sie in anastatischem Neudruck wieder zugänglich macht. Den Geist dieser Pioniere wachhalten heißt, an dem dort zugänglich gemachten Stoff weiterarbeiten.

So verdient es alle Anerkennung, daß sich ein Hymnologe endlich auch eines wichtigen römisch-katholischen Gesangbuches angenommen hat. Es handelt sich um das Gesangbuch der deutschen Gegenreformation, mit dem der Bautzener Domdechant und bischöfliche Administrator der beiden Lausitzen, Johann Leisentrit, in sehr geschickter Weise den Stoß auffing, den die evangelische Kirche mit dem Lied gegen den römischen Gottesdienst geführt hatte.

Ziemlich genau die Hälfte des Bandes gilt der Beschreibung des Gesangbuches in seinen drei Auflagen von 1567, 1573 und 1584. Die zahlreichen Vorreden, Widmungen, Briefe, Gebete, Gedichte, Epigramme usw., die dem Gesangbuch beigegeben sind, werden (S. 17–53) in vollem Umfang abgedruckt. Darunter interessiert uns vor allem die Vorrede des 1. Teils der Ausgabe von 1567, die das in der römischen Kirche ungewöhnliche Unternehmen gegenüber Kaiser Maximilian II. als gegenreformatorische Maßnahme zu verteidigen sucht (S. 17–20; S. 19 leider eine wichtige Stelle wegen eines unkorrigierten Satzversehens völlig unverständlich).

Die tabellarische, synoptische Übersicht über den Liederbestand und die Anordnung der drei Ausgaben (samt dem Dillinger „Außzug“ von 1575/76) und den Nachweisungen der Texte und Weisen bei Wackernagel, Kehrein und Bäumker (S. 54–73) gibt durch abgekürzte Hinweise schon einen ersten Einblick in die wohl wichtigste Frage, die dann im folgenden Kapitel beantwortet wird: Woher hat Leisentrit seine Lieder genommen? Das erstaunliche Ergebnis lautet (S. 79): „Demnach sind 150 Lieder der 1. Auflage aus fremden Quellen genommen, davon 79 aus katholischen, 71 aus prote-

stantischen Quellen". Diese Entlehnungen aus evangelischen Quellen haben denn auch schon damals und später im 19. Jahrhundert (Wackernagel, Hoffmann von Fallersleben) dem Herausgeber die Nachrede, er sei ein verkappter Protestant, eingetragen.

In dem sehr kurzen Abschnitt über Leisentritt als Dichter (83f.) ist der Hinweis auf die Tatsache bemerkenswert, daß Strophenformen mit mehr als sieben Zeilen nicht vorkommen: eine weise Rücksichtnahme auf die Kapazität der Gemeinde! Im übrigen vermissen wir in diesem Abschnitt den Versuch einer näheren Kennzeichnung der 68 neuen Liedtexte nach ihrem Inhalt und ihrer Qualität.

Das Hauptgewicht der Monographie liegt auf den Einzeluntersuchungen zu den Melodien (S. 85—126). Da in jedem Fall die Herkunft der von Leisentritt befolgten Fassung einer Weise sorgfältig untersucht wird, tritt auch hier wieder der starke Anschluß an evangelische Quellen auffallend hervor. Bedeutsam ist der Versuch einer „*stilkritischen Bestimmung der neuen Melodien*“ (S. 114 ff.). Lipphardt glaubt in der Bevorzugung von D- und F-Weisen (dorisch und lydisch bzw. Dur), dem häufigen Beginn in der Höhe (Oberoktav oder Oberquint), Kadenzierung nicht auf der Tonika, rhythmischen Absonderlichkeiten usw. „*die Hand eines musikliebenden Dilettanten*“ (119) zu erkennen, betrachtet das Werk des Lausitzer „Bischofs“ aber doch „*als eine der bedeutsamsten Melodieschöpfungen jener Zeit*“ (121).

Auch sonst bleibt das wenige, was über die geschichtliche Bedeutung dieses Gesangbuches gesagt wird, auf unbelegte, rühmende Behauptungen beschränkt. Wenn das Gesangbuch S. 8 als „*Prachtausgabe, die . . . wohl kaum ihresgleichen im 16. Jh. hat*“, bezeichnet wird, so steht diese Einschätzung im Widerspruch zu Martin Hobergs Feststellungen (*Die Gesangbuchillustration des 16. Jahrhunderts*, Straßburg 1933), mit denen Lipphardt sich aber nicht auseinandersetzt. (Auch weicht Lipphardts Liste der Illustrationen von dem entsprechenden, sehr sorgfältigen Verzeichnis bei Hoberg mehrfach ab.)

Das Ganze ist eine verdienstvolle erste Aufarbeitung des Materials, der noch weitere, gründlichere und umfassendere folgen müssen. Da die Herausgabe des Leisentritt'schen Gesangbuches als Faksimile-Druck,

die in dieser Studie einmal von Ferne anvisiert wird, inzwischen erfolgt ist, hat man jetzt für die Weiterführung dieser Arbeit die entscheidende Grundlage in Händen. Auch das Faksimile verdanken wir Walther Lipphardt. (Bärenreiter-Verlag, Kassel etc.) Sein hier angezeigtes Buch wird man gerne als unentbehrlichen Schlüssel danebenstellen.

Markus Jenny, Zürich

Columba Kelly, O. S. B.: *The Cursive Torculus Design in the Codex St. Gall 359 and its Rhythmical Significance. A Paleographical and Semiological Study.* St. Meinrad/Indiana: Abbey-Press 1964. 546 S.

Das Buch des Benediktiners Columba Kelly ist eine Studie aus der Schule des von Higinio Anglès geleiteten Istituto di Musica sacra und insbesondere des Paläographen des Institutes, Eugène Cardine. Es handelt sich um eine recht eindringliche Studie, man möchte sagen: im amerikanischen Stil, in der sämtliche „*Cursive Torculus Designs*“ des St. Galler Codex 359, insgesamt 1153 Fälle, ausnahmslos aufgesucht, geprüft und in 211 Tafeln geordnet und schriftmäßig genau wiedergegeben werden — aber nicht bloß sie, sondern gleichfalls ihre Gegenstücke in den Handschriften Einsiedeln 121, Bamberg lit. 6, Laon 239, Ben. VI/34 und Vat. lat. 10673. Allein wegen dieser geordneten Übersicht über das Vorkommen einer wichtigen und sozusagen alltäglichen Neume und ihre verschiedenen Wiedergaben muß diese Studie Anerkennung verdienen. Man wird an ihr nicht mehr vorbeigehen können, wenn man zur Klärung einer Frage der Gregorianik auf die paläographischen Umstände zurückgreifen will, und wann muß man das eigentlich nicht? „*Cursive Torculus Design*“, das ist der sog. „runde Torculus“, von jeher als ein Zeichen kürzerer Dauer oder schnelleren Vortrages betrachtet, im Gegensatz zu dem eckigen Torculus. Dieser runde Torculus kommt nun aber in verschiedenen Formen vor, ohne oder mit einem Zusatzstrich (Episem), und dann kann dieser Zusatzstrich wieder verschieden ausgeführt werden, als einfaches, verkümmertes oder verdoppeltes Episem. Daneben gibt es noch einige besondere Gestaltungen des Zeichens („*Special Torculus*“), die nicht zufälliger Schreiberlaune ihre Existenz verdanken, sondern bei gleicher oder verwandter Melodie regelmäßig angewen-

det werden. Jede Gruppe wird nun gesondert behandelt. Dabei wird ferner der Ort des Zeichens innerhalb der Melodie beachtet: das Zeichen tritt auf beim Abstieg einer Melodie und zwar in der Mitte dieses Abstiegs — oder aber sein Schlußton wird vom folgenden Ton wiederholt — oder es basiert auf dem Grundton einer melodischen Wendung.

Die rhythmische Frage, die sich Kelly gestellt hat, lautet nun etwa: Stehen die verschiedenen Formen des Zeichens in Zusammenhang und in welchem Zusammenhang mit der Gliederung der Melodie, wie sie seiner Ansicht nach und wohl auch zu Recht durch die Sprache, den Satzbau oder die Wortgestalt gegeben ist. Er befindet sich dabei in der Gefolgschaft von Arbeiten von E. Cardine (*Neumes et rythme: les coupures neumatiques, Études Grégoriennes III* und weitere Artikel in den folgenden Jahrgängen der *Études*) sowie L. Agostini (z. B. *Der gregorianische Choral*, 1963), welche die Aufgliederung der Melodien durch Neumen als ein gutes Mittel für ihr Verständnis und ihren Vortrag betrachten. Er geht dabei davon aus, daß die Grundlage der Choralmelodien rezitativisch ist. Beide Voraussetzungen wird man in dieser allgemeinen Form billigen können. Fraglich ist nur, wie das Rezitativ zu verstehen ist: ob es im sanft modulierten (S. 86) Gleichwert der Töne oder aber der Silben und Quasisilben (vgl. des Rezensenten *Musik in Byzanz* . . . 1962) besteht.

Es kann nun nicht Sinn einer in ihrem Umfang begrenzten Rezension sein, alle die vorkommenden Fälle oder alle Tafeln, d. h. alle Gruppen des Torculus, zu besprechen. Es versteht sich fast von selbst, daß der Rezensent nicht alle Deutungen der Regeln oder der Ausnahmen dieser Gruppen anerkennen kann. Das verringert den Wert der Arbeit in keiner Weise. Um aber die Arbeitsweise Kellys zu kennzeichnen, sei ein Beispiel herangezogen: S. 277 und Tafel 113. Melodiegruppe „*Ostende (nobis)*“ mit dem Torculus auf „-ten“ ist ein Paradigma dafür, daß eine Silbe mit einem einzelnen Torculus vor der Schlußsilbe nicht gedehnt wird: der Torculus erhält kein Episem. Doch gibt es Ausnahmen: In den Fällen „*Do-(minus)*“ erhält der Torculus auf „Do-“ ein Episem. Hier glaubt Kelly, dieses regelwidrige Episem verdanke seine Existenz dem nachfolgenden liquiden „m“. Aber es folgt ja nicht

eine Silbe, sondern 2, und in anderen Fällen, wo 2 Silben folgen, wird die Melodie etwas abgewandelt. So darf man annehmen, daß sie auch bei „*Do-(minus)*“ rhythmisch ein wenig abgewandelt wurde. Das also sei hier angeführt, nicht der abweichenden Deutung halber, sondern um anzuzeigen, wie gründlich jedem Torculus, und zwar in seinem Verhältnis zur Sprache, nachgegangen wird.

Das Ergebnis der Studie lautet nun: Die Hs. St. Gallen 359 übertrifft alle übrigen Neumenhandschriften an Genauigkeit der Zeichensetzung bei weitem. (Das verringert den Wert anderer Handschriften nicht unbedingt; so z. B. erlaubt Laon 239 durch die Auflösung vieler zusammengesetzter Neumen in Einzelzeichen einen genaueren Einblick in die innere Struktur dieser Neumen.) Ferner: Die Trennung des sprachlichen Satzes in Satzteile, Wörter und Silben spiegelt sich deutlich wieder in der Melodiegliederung und diese in der Notenschrift. Den kleinen Notengruppen entsprechen also Neumen, und die Melodieabschnitte werden durch verlängerte Töne, also durch Episeme bei den Torculi gekennzeichnet. Dieses zweite Ergebnis ist allerdings nicht gerade überraschend. Es zeigt aber einen Weg, die Einschnitte der Melodie zu erkennen. Trotzdem ist dieser Weg nicht ganz zweifelsfrei. Auch hier ein Beispiel (S. 279, Taf. 114b): Im Alleluia *Dies sanctificatus* erhält der Torculus am Ende des melismatischen „*Dies*“, vor dem Beginn des strenger rezitativischen „*sanctificatus*“ kein Episem. Kelly entschuldigt das Fehlen mit der Selbstverständlichkeit des Abschlusses. Aber keine einzige Handschrift fordert hier und bei den Parallelstellen die Beachtung des Abschlusses. Das gibt doch zu denken. Da nun vor dem Torculus sich lange Töne befinden, könnte man erwägen, ob nicht vor ihm eine Melodiephrase zu Ende geht und die Silbe „*Dies*“ nicht durch ihren kleinen Torculus bereits an dem folgenden Rezitativ teilnehmen soll oder es vorbereitet. Das wäre dann eine Lösung, die den Regeln Kellys vielleicht besser gerecht wird. Umgekehrt zeigt der (abgelehnte) Vorschlag Kellys, daß lange oder gedehnte Töne nicht notwendig einen Abschluß bedeuten müssen, was ja wohl — außerhalb von Solesmes — selbstverständlich sein dürfte.

Es bleibt noch ein Kapitel zu erwähnen, das Kelly *Toward an Aesthetic Interpretation* nennt, in dem er die Methoden von

Solesmes und Vollaerts gegenüberstellt, d. h. nach ihrer Meinung die „oratorische“ und die metrische Deutung. Der Wille Kellys zur Gerechtigkeit ist anzuerkennen. Manches bei Solesmes gefällt ihm nicht; man spürt es durch. So, daß die Episeme der Handschriften zwar meist als Längenzeichen, bisweilen aber auch als Ictuszeichen verstanden werden (S. 261). Auch stehen einige Ictus falsch (S. 262); das gilt besonders, obwohl so nicht ausdrücklich angemerkt, aber z. B. bei Agostoni angedeutet, bei Oriscus-Verbindungen. Vor allem tadelt Kelly, daß Solesmes nur Gruppen von 2 oder 3 Tönen kennt, während die Handschriften Neumen mit 5, 6, oder 7 Tönen enthalten. (Doch wenn man sich auf den Boden von Solesmes stellen würde, könnte man davon sprechen, daß man bei diesen vieltönigen Neumen Haupt- und Nebenhebungen unterscheiden sollte.) Bei Vollaerts tadelt er die ungenaue Art, daß stets der letzte Ton des runden Torculus als lang betrachtet werde. Aber er tut Vollaerts Unrecht, insofern dieser selbst darauf hinweist, daß diese Regel nicht ausnahmslos gelten solle; er tut es mit Recht, insofern für einen „Metriker“ ersichtlich wird, daß man mit zwei Tonwerten nicht auskommt. Das hat der Rezensent bereits 1937 in seiner ersten (aber teilweise noch ungenauen) rhythmischen Choralstudie angedeutet, obwohl auch er wie Vollaerts ein „metrischer“ Deuter ist. Hier sei nun ein drittes Beispiel und Ergebnis des Buches von Kelly erwähnt. Es betrifft die mit großem Fleiße bearbeiteten „special torculus designs“ mit ihrer besonderen Gestaltung des Zeichens. Kelly stellt fest, daß ihnen in anderen Handschriften oft einfache Flexen — unter Verzicht auf den ersten Ton der Torculi also — entsprechen. Er nimmt an, daß diese erste Note kurz ist oder kürzer als die beiden anderen Töne (S. 208). Der Rezensent wird bei ihnen an die von ihm Mutae genannten Podati erinnert (Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 97), deren erster Ton gleichfalls unbeachtlich ist und denen er den „metrischen“ Wert etwa eines Vorschlagtones geben würde. Daß im übrigen eine metrische Schrift auch rezitativische Musik anzeigen kann, ähnlich wie eine metrische Sprache, die wie das Lateinische oder Griechische lange und kurze Silben kennt, auch einen sehr frei fließenden Prosarhythmus besitzt, entgeht Kelly, wie manches andere, das sich

aus dem Studium der byzantinischen Musik ergibt. Hier muß also bemerkt werden, daß der Verfasser nun doch nicht über seine Schule hinausblickt. Das darf wohl — bei allem großen und verdienten Lob für ein kluges und fleißiges Werk — doch mit einem kleinen Bedauern gesagt werden. Vielleicht ist das aber auch vom Standpunkte Solesmes' aus ein weiteres Lob. — Da Kelly einleitend von der antiken Interpunktion ausgeht, sei hier zum Abschluß ergänzend hingewiesen auf die 1964 erschienene Tübinger Dissertation von Rud. Wolfg. Müller, *Rhetorische und syntaktische Interpunktion. Untersuchungen zur Pausenbezeichnung im antiken Latein.*

Ewald Jammers, Heidelberg

Darius L. Thieme: *African Music. A briefly annotated bibliography.* Washington: Library of Congress 1964. (U. S. Government Printing Office) 55 S., 1 Karte.

Der Autor stellt in Weiterführung eigener Vorarbeiten (*Research in African music: accomplishments and prospects*, Ethnomusicology VII, 1963, p. 266—271; *A selected bibliography of periodical articles on the music of the native peoples of sub-Saharan Africa*, Washington / D. C., Catholic University of America, 1963, Thesis M. S., letzteres mit gleichem Titel angekündigt in: *African Music* III, 1962, p. 103—110) nun eine Bibliographie vor, die an die bewährten Werke von Douglas H. Varley und Alan P. Merriam anschließen soll. (D. H. Varley, *African Native Music. An annotated bibliography*, London 1936; A. P. Merriam, *An annotated bibliography of African and African-derived music since 1936*, Africa XXI, 1951, p. 319—329.)

Die Bibliographie bietet eine Auswahl von 513 „periodical and serial articles“ (Teil A) und 84 Büchern (Teil B) aus der Zeit von 1950 bis etwa Juli 1963. Der geographische Raum ist — wie schon bei Varley — auf das Afrika südlich der Sahara eingeschränkt (einschließlich Pygmäen und Khoisan-Völker). Ausgeschlossen wurden Arbeiten, die sich mit der Musik nichtafrikanischer Bevölkerungen beschäftigten (Weiße, Inder) und Veröffentlichungen über Musik des afro-amerikanischen Raumes (mit Ausnahmen). Die 513 „periodical and serial articles“ des Teiles A wurden in 8 Gruppen geteilt: „General“ und 7 geographische Räume. Der



Teil B der Arbeit („books“) ist geographisch nicht gegliedert und folgt der alphabetischen Ordnung der Autoren. Darius L. Thieme gewann das Material mit Hilfe bekannter Nachschlagewerke wie *African Abstracts* u. a. sowie durch Konsultation von 12 musikwissenschaftlichen bzw. ethnologischen Periodika. Weitere Bibliographien zur Ergänzung — zumeist allgemein ethnographischer Art — sind im Vorwort aufgeführt. Ebenfalls ist eine Liste der 144 im Werk zitierten Periodika und Seria der Arbeit vorangestellt.

Im Teil A des Buches ist den aufgeführten Titeln eine Charakterisierung ihres Informationswertes in Form von Einzelwörtern nachgesetzt, deren Begriffsinhalt im Vorwort definiert ist (z. B. *General, Music, Footnotes, Record list, Data, Background, Analysis, Synthesis*). Im Teil B der Arbeit folgt den Titeln eine ausführlichere Charakterisierung von maximal 17 Halbzeilen (ungefähr 50 Worte). Buchstabensymbole zeigen den Standort aller Titel an, soweit sie nicht in der Library of Congress vorhanden sind. Die Symbole entsprechen denen des *National Union Catalog (U. S. Library of Congress. Union Catalog Division: Symbols Used in the Union Catalog of the Library of Congress. 8th. ed., rev., Washington 1960)*. Der sehr übersichtliche Anhang ermöglicht das Auffinden von Autor, Stamm, sowie der Literatur zu einer bestimmten Sprachzone. Die diesem Zweck genügende Sprachkarte entstammt dem Aufsatz von Desmond T. Cole, *Doke's classification of Bantu languages in African Studies XVIII, 1959, p. 199*.

Das dargelegte Material aus dem Zeitraum 1950 bis Juli 1963 erfaßt bei weitem nicht den mit mehreren Nachbardisziplinen eng verflochtenen Komplex der Musik auf afrikanischem Boden. Doch die Absicht des Autors, eine kurze Übersicht mit Anmerkungen über das musikbetreffende Schrifttum dieser Jahre vorzulegen, muß begrüßt und im Großen und Ganzen als gelungen bezeichnet werden. Enthält die Liste doch (von wenigen Ausnahmen abgesehen) alle grundlegenden Arbeiten auf diesem Gebiet.

Der Wert der Arbeit im Hinblick auf eine Arbeiterleichterung für den Musikwissenschaftler gilt allerdings erst für die nach etwa Mitte 1958 datierten Titel, da die vor diesem Zeitpunkt veröffentlichten Arbeiten zu knapp zwei Dritteln bereits in der 3. Auf-

lage von Jaap Kunsts *Ethnomusicology* und in deren Supplement vorliegen (obgleich nicht speziell Bibliographie afrikanischer Musik, erlaubt Kunsts Arbeit durch vorbildliche Register das Auffinden auch detaillierter Literatur über dieses Gebiet).

Thiemes Ergänzungen für den Zeitraum 1950 bis 1958 entsprechen dem von ihm weit gefaßten Begriffsinhalt von afrikanischer Musik. Es finden sich dort Titel wie: *Blues on a half bottle of gin — Pour la musique* (1 S.) — *Musical wood* (4 S.) — *The anthropologist looks at jazz* (2 S.) — *With a tape recorder among the tsetse flies*. Gleiches gilt für den Zeitraum von 1958 bis Juli 1963. Dort finden sich Titel wie: *Police bands of the world* (2 S.) — *Lucky to settle in Africa — High-Life in Nigeria* — u. a.

Es ist ein Vorteil für den Benutzer der Bibliographie, daß sich Titel wie die oben genannten durch die nachgestellte Charakterisierung ihres Informationswertes deutlich von den grundlegenden Arbeiten über afrikanische Musikkulturen abheben. Eine Kennzeichnung wie „a general study“ bedeutet meist, daß sich die Informationen, die das Buch oder der Aufsatz zu bieten vermag, in allgemeinen Aussagen über das bezeichnete Thema erschöpfen. Werden die „excellent photographs“ einer Arbeit gerühmt, darf der Leser sicher sein, außer diesen nichts Wesentliches zum Thema vorzufinden. Bei der Benutzung der Bibliographie sollte man sich jedoch stets die von subjektiven Maßstäben beeinflusste Auswahl und deren subjektive Beurteilung vor Augen halten.

Thiemes Bibliographie will nicht nur informieren, sondern darüber hinaus Lücken aufzeigen, die einer umfassenderen Gesamtschau immer noch im Wege stehen. Dazu muß gesagt werden, daß nicht nur die musikethnologische Karte Afrikas weiße Flächen zeigt, sondern die bisherige Literatur selbst über weite Strecken zur wissenschaftlichen Durchdringung der Materie ungeeignet ist. So enthalten nur 122 von 513 aufgeführten Artikeln Musikbeispiele, meist in Form von Bruchstücken, was der Erforschung außereuropäischer Musikkulturen nicht gerade dienlich ist, — und nur 22 der 84 zitierten Bücher beschäftigen sich ausschließlich mit Musik Afrikas. Doch dafür ist nicht der Autor dieser Bibliographie verantwortlich. Leo Vohs, Köln

Hans-Peter Reinecke: Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens. Hamburg: Sikorski 1964. 121 S. (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg. 3.)

Hans-Peter Reinecke legt neue Ergebnisse aus binauralen Hörexperimenten vor. Bei dem von Wellek, Sandig und Husmann her üblichen Versuchsansatz — nunmehr auch mit ausreichend klirrrarmen Kopfhörern — traten überraschende Klangerscheinungen auf, die mit etwa 230 ausgewählten Protokollsätzen sehr eindrucksvoll belegt sind.

Im ersten Teil seiner Experimente untersuchte Reinecke Phänomene, die bei ganz-zahligen Schwingungsverhältnissen 5:4 und 4:3 und sinusförmiger Reizung entstanden. Der benutzte Grundfrequenz-Bereich war auf 150 Hz . . . 500 Hz beschränkt, nachdem erste Versuche gezeigt hatten, daß sich nur innerhalb dieses Bereichs solche binauralen Erscheinungen einstellen, „die über einen dem Primär-Schwingungsverhältnis adäquaten Intervall-Eindruck hinausgehen“ (S. 39). 41 Versuchspersonen — unter ihnen Heinrich Husmann — sprachen ausführliche Beschreibungen ihrer Beobachtungen auf Tonband. Insgesamt standen 36,7% Intervalleindrücke 63,3% Mehrklangswahrnehmungen gegenüber; bei 5% der Versuche konnten sogar vier oder mehr Tonhöhenqualitäten isoliert werden. Im einzelnen konnte Reinecke 33 Typen gehörter Klanggestalten aufgrund des Versuchsreizes 5:4 feststellen, unter denen der Grundakkord mit 52,3% am häufigsten vorkam. Für den Versuchsreiz 4:3 ergaben sich 29 Typen, an denen der Quartsextakkord mit 38,5% beteiligt war. Über die Erscheinungsweise der Binauraltöne sagt der Autor — nach zahlreichen Protokollzitate (S. 49—61, einige Protokollaussagen beziehen sich nicht auf Versuchsreize 4:3 bzw. 5:4, sondern auf andere, nicht-ganz-zahlige Verhältnisse, ohne daß Reinecke besonders darauf hinweist oder Gründe dafür angibt) — zusammenfassend: „Sie unterscheiden sich von den Primärtönen durch ‚Labilität‘ und ‚Hintergründigkeit‘, wodurch sie mitunter den Charakter bloßer Einbildungen bekommen . . . Deutlichkeit, Prägnanz, Intensität und Tonhöhe der Binauraltöne sind nicht fest umrissen, sondern fluktuieren trotz gleichbleibender Reizbedingungen. Bei konstantem Versuchsreiz kann es vorkom-

men, daß ein Klangeindruck in einen anderen umschlägt . . .“ (S. 61). — Für 20 ausgewählte Versuchspersonen erscheinen Wahrnehmungsdiagramme, in denen die Phänomene zu den einzelnen Reizen sehr anschaulich dargestellt sind. Reinecke konnte Versuchspersonen mit ausgeprägten Dreiklangs- und Quartsextakkord-Beobachtungen (22 Vpn) von anderen trennen, bei denen es entweder zu Wahrnehmungen sehr uneinheitlicher Klanggestalten (6 Vpn), zu Fehlbeurteilungen der Distanzen (3 Vpn) oder zu typischen Mehrklangseindrücken (6 Vpn) gekommen war. 4 Beobachter hörten keine Binauraltöne, was der Autor darauf zurückführt, „daß die Wahrnehmung von binauralen Erscheinungen auch von analytischer Hörgewohnheit abhängt“ (S. 83). Durch Kontrollversuche konnten die erzielten Ergebnisse erhärtet werden. (Eine Versuchsreihe mit 6:5-Reizen ergab überwiegend Wahrnehmungen veminderter Akkorde. Endlich wurden auch mit verzerrten Primärschwingungen Binauralerscheinungen erzielt, die aber „hintergründiger“ geworden waren“ [S. 85].)

Im zweiten Teil seiner Versuche arbeitet Reinecke mit variabler oberer Primärfrequenz. Handelte es sich zunächst darum, „den ‚Umschaltpunkt‘ zwischen Dreiklangseindruck und dem nächst größeren Quartsext-Akkord zu finden“ (S. 92), so zeigte sich bald, daß die beobachteten Phänomene stark davon abhingen, mit welcher Geschwindigkeit die obere Frequenz geändert und welcher Frequenzbereich dabei überstrichen wurde. Und zwar „eilten die Distanzen, Intervall- oder Akkord-Qualitäten den bei einzelnen Schwingungsverhältnissen zu erwartenden Abständen voraus; bei langsamer Vergrößerung der Frequenz-Abstände wurden die Qualitäten zu weit eingeschätzt, während sie bei zunehmender Verkleinerung enger als erwartet gehört wurden“ (S. 87). Als Reizstruktur wurden zuletzt eine untere Primärfrequenz von 260 Hz und eine obere, im Bereich von ca. 250 Cents bis ca. 790 Cents variierte Frequenz (Schaltgeschwindigkeit 1 Hz/sec.) angesetzt, jedoch sind auch Versuche mit engerem Distanzbereich und ungleichmäßiger Änderungsgeschwindigkeit ausgewertet worden. 17 Versuchspersonen standen für diesen Teil zur Verfügung.

Eine „zusammenfassende Wertung der Ergebnisse“ schließt sich an. Die Erscheinungen der Binauraltöne werden überzeugend

als „Folge einer Korrelation beider Hörreize“ interpretiert, „die vermutlich frühestens im mittleren Kniehöcker stattfindet“ (S. 107). Da nach Aussagen der Versuchspersonen „sich die gehörten Intervalle oder Akkord-Qualitäten oft von den Distanzbeziehungen isolierter Tonhöhen“ unterscheiden, sei es „wahrscheinlich, daß Wahrnehmungen der Intervall- oder Akkordfarben — vielleicht der Klangfarben überhaupt — in einem anderen Bezirk der Hörbahn zustandekommen als die Tonhöhe“ (S. 107). Im Folgenden verläßt der Autor manchmal den Geltungsbereich seiner Ergebnisse (das binaurale Hören): „Die musikalischen Hörphänomene hängen nur begrenzt von der akustischen Reizstruktur ab.“ Die Versuchsergebnisse fungieren hier nur noch gleichsam bestätigend: „Vor allem sind die Binauraltöne ohne eigentliches physikalisches Fundament“ (S. 107). Die Verallgemeinerung mündet schließlich in die These: „Auch beim Hören bestehen zwischen Reiz und Wahrnehmung keine eindeutigen und konstanten Beziehungen“ (S. 108). Die Eigengesetzlichkeit der musikalischen Hörphänomene wird danach rein gestaltpsychologisch begründet.

Dem experimentellen Teil geht eine umfangreiche Einführung voraus (S. 1—38). Der Autor bietet einen gedrängten Abriss der klassischen und modernen Tonpsychologie anhand ihrer Hauptvertreter. Das geschieht getrennt für die drei „Grundqualitäten“ Tonhöhe, Klangfarbe und Lautstärke. Hier ist dem Autor für eine klare Darstellung der Schumannschen Formantgesetze (S. 20—23) zu danken. — Zentrales Anliegen ist jedoch die Auseinandersetzung mit dem Pythagoreismus und Formen musikwissenschaftlichen Physikalismus'. So dient auch der historische Umblick mehr dem Beleg, „daß die Qualität ‚Klangfarbe‘ ebenso wie die der Tonhöhe eine Dimension hoch organisierter Bewußtseinsakte sein muß, die eine einfache Parallele zum physikalischen Reiz schwerlich zuläßt“ (S. 25). Seine Grundposition formuliert Reinecke folgendermaßen: „Ausgangspunkt der Untersuchung ist allein das Hörphänomen, nicht die physikalische Grundstruktur des Reizes. Denn der Versuch, auf die Quellen der Lauterzeugung zurückzugehen . . ., ist unzureichend, sofern er nicht am eigentlichen Problem überhaupt vorbeigeht. Die Phänomene und Strukturen des musikalischen Hörens sind keine physika-

lischen oder physiologischen, sondern psychologische und geistige Sachverhalte . . .“ (S. 4).

Allgemein bleibt zu fragen, ob die Resultate Rückschlüsse auf das normale musikalische Hören zulassen, wie der Autor beansprucht, oder nur für den sehr speziellen binauralen Fall gelten: Es geht in dieser Untersuchung doch um mehr als um eine Lokalisierung der Hörwahrnehmung. Gleichzeitig erscheint die musikalische Orientierung mehr erschwert als in früheren Untersuchungen. Schon Husmann hatte beschrieben, „wie man bei binauraler Darbietung jede Orientierung verliert, kein sonst so vertrautes Intervall wiedererkennt und vollkommen hilflos den seltsamen Tonercheinungen gegenübersteht“ (Vom Wesen der Konsonanz, Heidelberg 1953, S. 35). In Reinecks Experimenten nun zeigt sich, „daß einer Schwingung nicht allein eine Tonempfindung entspricht, sondern daß hier eine nichtlineare Relation zwischen den Bereichen vorliegt“ (S. 34), d. h. die Orientierung ist erheblich gestört. Durch Reduktion des musikalischen Hörens auf psychische und geistige Sachverhalte hat Reinecke zwar der Frage nach einer Orientierung in der physikalisch-substantiellen Sphäre, d. i. in der materiellen musikalischen Umgebung, von vornherein die Existenzberechtigung entzogen — dies geht jedoch nicht an, soll nicht die musikalische Kommunikation auf rein intersubjektive Relation beschränkt werden.

Eine moderne Psychophysik wird etwa folgendermaßen konzipiert (und vom klassischen Konzept abgesetzt, das Reinecke zu Recht kritisiert): „Der Ausgang vom und die Beschränkung auf den Einzelreiz war eine Fiktion, die invariante Beziehung zwischen Einzelreiz und Einzelempfindung existiert realiter nur in nicht ausdehnungsfähigen Grenzfällen“ (F. Klix, Elementaranalysen zur Psychophysik der Raumwahrnehmung, Berlin 1962, S. 6). Stattdessen „steht die Formulierung von Transformationsgesetzen im Mittelpunkt . . ., die von einer Gesamttopographie ausgehen und die phänomenale Struktur als Endzustand umfassen sollen“ (a. a. O. S. 17). Gefordert wird eine sachgemäße ausgedehnte Reizanalyse, die „die Bestimmung der topographischen Eigenarten (metrische Analyse) und die Identifizierungsbeziehung zwischen Gegenstandswelt und topographischem Bild (Analyse der Herkunftseigenschaften von

Reizbedingungen am Rezeptor“ umfaßt. — Reinecke beschränkt sich in einem Teil seiner Untersuchungen darauf, „lediglich die Labilität der Übergänge zwischen verschiedenen musikalischen Qualitäten . . . , nicht aber objektive Grenzen“ zu zeigen (S. 88), woraus beinahe notwendig folgen muß, „daß zwischen den eingestellten Schwingungsverhältnissen und den jeweils gehörten Intervallen oder Akkorden kein fester Zusammenhang mehr bestand“ (S. 87). Dürfen aus solchermaßen hypothetisch belasteten Aussagen Schlußfolgerungen auf das musikalische Hören gezogen werden? Will man einmal, allgemein gesprochen, das musikalische Hören — wie jede andere Wahrnehmung — als einen Wechselprozess aus innerer und äußerer Determination auffassen, so scheinen mir die vorliegenden Resultate aus einer Dominanz der inneren Determination erklärbar, die als Folge extrem gestörter äußerer Bedingungen auftritt. Begriff und Wesen der „inneren Determination“ sind mittels geeigneter Untersuchungen für das musikalische Hören zu konkretisieren. So betrachtet, bietet der besprochene experimentelle Ansatz neue Angriffspunkte für die Grundlagenforschung, wie auch der Verfasser mit seinem Exkurs zur „Tonalität“ andeutet.

Reiner Kluge, Berlin

E. D. Mackerness: *A Social History of English Music*. London und Toronto: Routledge and Kegan Paul 1964. 307 S., 7 Abb.

Die Geschichte der Musik kann in Auswahl erforscht werden, indem man die künstlerischen Gipfelleistungen und bedeutenden Meister würdigt; es kann andererseits aber auch das Ziel geschichtlichen Verstehens sein, die Vollwirklichkeit des Gesesenen darzustellen. Wird letzteres angestrebt, also nicht nur Kunstgeschichte betrieben, die an der obersten Schicht tonangebender Denkmäler orientiert ist, sondern das musikalisch Gewordene umfassend zu erhellen sucht, dann kommt man nicht umhin, den Blick auf sozialhistorische Fragestellungen auszuweiten. Fakten, Überlieferungen, verklungene Traditionen sind zu berücksichtigen, die man z. B. stil- oder geistesgeschichtlich allein nicht zu begreifen vermag. Es handelt sich dann außer der geschriebenen Musik auch um Probleme des Umgehens mit der nicht notierten, der Ein-

richtungen des Musiklebens, der damit zu erfüllenden gesellschaftlichen Aufgaben, deren Bewertung durch sämtliche Bevölkerungsschichten. Dies und anderes mehr möchte man mithin geschichtlich interpretiert finden in einem Buch wie dem vorliegenden.

Werden diese Erwartungen voll oder nur teilweise erfüllt? Gewiß nur teilweise, da dieses noch weitgehend unerschlossene große Forschungsgebiet derzeit in keinem Falle abschließende Monographien zuläßt. Dennoch möchte man dieser Publikation eine weite Verbreitung wünschen, denn sie bietet derart viele Anregungen, neue Fragestellungen und interessante Materialien, daß ihr größerer Teil sehr lesenswert ist. Der Autor ist als Lecturer in English Literature tätig. Somit ist er zwar nicht mit sämtlichen Spezialfragen etwa der Satzstrukturen im späten Mittelalter oder der Händel-Forschung vertraut, er verfügt aber andererseits über ein so weites Wissen um viele Faktoren, die auf die Musikentwicklung in England eingewirkt haben, daß er den Musikhistorikern in der Betrachtungsweise wie auch in der Vermittlung neuen Stoffes viel Beachtenswertes in stilistisch vorzüglicher Darstellung anzubieten vermag. Er betont einleitend, daß seine Ausführungen nicht „in any sense exhaustive“ seien. Diese beschränkende Selbsteinschätzung ist gewiß angebracht bezüglich der Einleitung sowie des Kapitels *Music and Society in the Middle Ages* (siehe dazu ergänzend *Studium Generale* 1966, S. 92 ff.). Darin wird manches zu sehr vereinfacht und nicht stets mit genügender Sachkenntnis beschrieben.

Indessen ist unverkennbar, daß mit dem Kapitel *Renaissance, Reformation and the Musical Public* die Detailkenntnisse des Autors beträchtlich weitere werden, seine Ermittlungen über die ökonomischen Veränderungen, die Verhältnisse im Erziehungswesen, über die gegebenen Möglichkeiten der Verwirklichung von Musik, über die Gruppeninteressen u. a. m. an Gehalt und Bedeutung gewinnen. Die Vertrautheit mit dem Gegenstand nimmt noch zu bei der Betrachtung der Entwicklungen im 18. Jahrhundert und erst recht in dem Kapitel *Industrial Society and the People's Music*. Hierin findet man überraschend viele, nicht nur sozialhistorisch gewichtige Mitteilungen, Analysen und Erkenntnisse. Es gibt z. Zt.

kaum ein deutsches Buch, welches dem an die Seite gestellt werden könnte in der Erfassung der Populärmusik des 19. Jahrhunderts, der Durchleuchtung etwa der Veränderungen im Bereich des Balladensingens unter den Einwirkungen der industriellen Umwelt, der zunehmenden Möglichkeiten musikalischer Unterhaltung, der Erziehung der „*working class*“ zum Selbsttun, der wachsenden Nachfrage „*for music of all kinds*“ und des darauf reagierenden Angebots des Marktes.

Die „*Victorian Era*“ wird besonders detailliert unter der Überschrift *National Education and Musical Progress* beschrieben, während Mackerness die Jahrhundertwende unter dem Stichwort vom *Ethos of Competitive Enterprise* zu begreifen sucht. Der Autor vermag das Gefälle zwischen den Großstädten und dem abseitigen Lande, den schrittweisen Abbau der „*class barriers*“ zu erfassen, der dazu führte, daß allmählich jedermann Zugang zu jeglicher Musik bekam. Besonders fesselnd sind auch die Ermittlungen über die verschiedenen Auswirkungen der beiden Weltkriege auf das gesamte Musikleben, die Feststellungen über spezifisch kriegsbedingte Musizierformen („*recruiting songs, communal songs, and more serious works composed for ceremonial or commemorative purposes*“, S. 239) sowie die Zunahme von „*drinking songs, march tunes and satirical lyrics*“. Methodisch wie auch sachlich kann man manchen Einwand erheben, vergleicht man aber insbesondere die letzten Kapitel beispielsweise mit E. Bloms *Music in England*, dann wird man diesem Buche zubilligen müssen, daß es umfassender informiert, bislang kaum beachtete Seiten des Musiklebens erhellt und somit diesen wenig entwickelten Forschungszweig der Sozialgeschichte der Musik dankenswert fördern hilft.

Walter Salmen, Kiel

Jens Rohwer: *Neueste Musik. Ein kritischer Bericht*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1964. 211 S.

Was die „*demütigende Unsicherheit*“ in der Beurteilung der jüngsten Musik, der seriellen, postseriellen und elektronischen, zu mindern hilft, verdient unser prinzipielles Interesse. Denn je länger Vorurteile und sträfliche Unkenntnis, steriler Traditionalismus und Neuerungssucht um jeden Preis weiter bestehen, desto nachteiliger wirken sie

sich auf das gesamte Musikleben aus, desto weniger Aussicht besteht auf Klärung und Verständigung. „*Anteilnahme und zugleich kritische Distanz*“ (S. 7), vom Autor beobachtet und vom Leser verlangt, scheinen mit Polemik unvereinbar; ein „*kritischer Bericht*“ aber kann kaum klügere Ausgangspositionen wählen.

Mit der Materialauffassung des Komponisten beginnend, geht Rohwer, ständig objektive Darstellung mit kritischer Reflexion verbindend, auf die wichtigsten Kompositionstechniken der Gegenwart ein. Im 3. Kapitel behandelt er unter dem nicht sehr glücklich gewählten Begriff „*Entelechie der Präsenz*“ (S. 42) — besser wäre „*Ideal der Präsenz um jeden Preis*“ (S. 59) oder kurz „*Emanzipation*“ (S. 42) — die Absage der Neuesten Musik an „*Kategorien . . . wie die des musikalischen Sinnes als eines vom Zusammenhang Gestifteten*“ (Adorno), wobei sich „*Präsenz und Funktion*“ (S. 72) als tragfähige Gegenbegriffe bewähren. Man sollte sie übernehmen und ihnen noch weiter nachgehen. Kompositionspraktische Konsequenzen kommen im 4. Kapitel, die „*Methodenfrage*“ einschließlich einer gründlichen Webern-Analyse (opus 23, 3) und „*Ansätze zur Umkehr*“ in den nächsten beiden Kapiteln zur Sprache. „*Die Grundsätze, denen die Neueste Musik folgt*“, werden in neun Punkten (S. 125 f.) zusammengefaßt, wobei Präsenz, Überraschung, Reichtum, Emanzipation, Gleichberechtigung und Quantifizierung die entscheidenden Begriffe sind. Unter der unglücklichen Formulierung „*Der serielle Mensch*“ betont Rohwer im folgenden in zunehmendem Maße den kritischen Ansatz. Dabei kommt er dankenswerterweise auch ausführlich auf die Ästhetik der Neuesten Musik zu sprechen.

Dieser knappe Überblick sollte die inhaltliche Breite der Rohwerschen Abhandlung zeigen. Sie macht es unmöglich, im hier gegebenen Rahmen auf Einzelfragen einzugehen. Auch bei grundsätzlichem Einverständnis muß sich mehrfach Widerspruch melden; das liegt in der Natur einer so an Aktuellem sich entzündenden Kritik. Eine oft unnötig „belastete“ Terminologie erschwert stellenweise die Lektüre, z. B. bei der Darstellung der unterschiedlichen Materialauffassungen. Die vier Gestalten einer Zwölftonreihe sind keine „*Permutationen*“ (S. 25); die theoretische Erörterung eines

fiktiven kompositorischen Problems auf mehr als zwei Seiten (S. 107 ff.) erscheint zumindest entbehrlich, ebenso die breite Darlegung der Möglich- oder Unmöglichkeit, harmonische (Intervall-) Proportionen in rhythmische zu übertragen (S. 173 ff.). Man vermißt ein Namenregister oder doch wenigstens eines der Zitat-Autoren, zumal uns die zahlreichen Zitate sehr glücklich gewählt scheinen.

Wichtiger und dem Anliegen des Buches entsprechender als diese Einzel-Einwände ist die Frage, wie die Vertreter der Neuesten Musik reagieren werden, ob Rohwers Buch für sie eine Diskussionsgrundlage abgibt. Vieles spräche dafür, vor allem das erstaunliche Maß an Einfühlsamkeit und Verständnisbereitschaft beim Autor; anderes dagegen: weniger wohl naheliegende Ressentiments der Kritisierten als die effektive Unvereinbarkeit grundlegender Ansichten. Wenn Rohwer etwa „*kompositorisches Niveau . . . von der Art und Gediegenheit der Verknüpftheit der Teile, von ihrem Miteinander und Ineinander, ihrer Einheit und Vielheit in der Gesamtgestalt*“ (S. 12) bestimmt sieht, so wird das kaum beiderseits akzeptabel sein, zumal wenn Verknüpftheit „*synonym für Gestalt*“ (S. 12) steht.

Viel aber wäre schon gewonnen, würde Rohwers Arbeit von denen mit „*Anteilnahme und zugleich kritischer Distanz*“ studiert, für die sie allerdings ausdrücklich nicht geschrieben wurde, nämlich von denen, die „sowieso“ schon wissen, daß die Musikproduktion der letzten Jahrzehnte ein „Irrweg“ und „überhaupt keine Musik“ sei; denn Unkenntnis und Voreingenommenheit zu mindern, ist, wie bereits eingangs gesagt, dringend nötig; und dazu trägt dieses Buch in einer Respekt abnötigenden Weise bei.

Peter Benary, Luzern

Walter Salmen: Geschichte der Musik in Westfalen. Bis 1800. Kassel: Bärenreiter 1963. 264 S., 17 Abb.

Westfalen erlitt offensichtlich bisher das Schicksal mancher anderer Landschaften: Nur weil kein Meister bedeutenderen Ranges mit ihm enger verknüpft war, blieb die Gesamtheit der westfälischen Musikgeschichte weithin unerforscht, und dadurch kam es ganz zwangsläufig zu der Ansicht, es handele sich um ein musikarmes Land. In seinem umfangreichen Buch führt Salmen solche

Vorurteile wie „*Westphalia non cantat*“, die in verschiedenen Abschwächungsgraden immer wiederholt wurden, ad absurdum. Mit einer verblüffenden Fülle von Materialien hat er das vielschichtige Musikleben auch dieser Landschaft ans Licht gehoben, wenn er auch zu Recht Westfalen wegen seiner zurückhaltenden Aufnahme aller neueren Zeit- und Kunstströmungen als „*binnen-deutsche Rückzugslandschaft*“ charakterisiert.

Das verhältnismäßig wenige, was die Musikforschung bisher erarbeitet hatte, trug 1958 im Band IV, 1 des Handbuchs *Der Raum Westfalen* K. G. Fellerer zusammen, der selbst durch Forschungen zur älteren Münsteraner Musikgeschichte hervorgetreten war sowie die ersten Dissertationen über die Musikgeschichte Dortmunds, Osnabrücks und über die Musik an den westfälischen Adelshöfen angeregt hatte. Ihm folgte seit 1952 J. Salmen mit zahlreichen Aufsätzen, namentlich zur westfälischen Volksmusik, die er auch in *Der Raum Westfalen* darstellte. Diese Abhandlung war der Anstoß, das in vielen Jahren gesammelte Material systematisch zu ergänzen und in diesem gewichtigen Buch niederzulegen, das etwa 1000 Jahre musikgeschichtlicher Überlieferung umfaßt. Analog zu seinen ostdeutschen Publikationen hat Salmen in der Behandlung der verschiedenen musiksoziologischen Schichten eine eindrucksvolle Gliederung gefunden, die in besonderem Maße für Westfalen fruchtbar ist, weil hier Stadt- und Landkultur, Adelshöfe und Bischofssitze, katholische und protestantische Traditionen vielfältige Aspekte ergeben.

Salmens Buch enthält nicht nur eine Unzahl urkundlicher Belege, sondern auch eine wohlausgewogene Dokumentation in Notenbeispielen und Bildern. Gerade angesichts des nur durch die kluge Gliederung einigermaßen überschaubaren Materials ist es um so mehr zu bedauern, daß das Fehlen eines Namen- und Ortsregisters verhindert, den mannigfach angeschnittenen Fragen der Verbindung zu Norddeutschland oder dem Rheinland nachzugehen oder auch nur das Vorkommen einzelner Musikernamen herauszufinden.

Vier große Abschnitte umgreifen das ganze Musikleben. Als Musik der Grundschichten werden Volksmusik und Volkstanz behandelt. Das bürgerliche Musikleben umfaßt

Kunstlied, Tanz, Hausmusik und instrumentales Musizieren von den fahrenden Spielleuten über Stadtpfeifer und Militärmusiker bis zum öffentlichen Konzert. Kirche und Schule bildeten auch in Westfalen in älterer Zeit mit Choral- und Liedpflege beider Konfessionen, Orgelspiel und mehrstimmiger Kirchenmusik das Rückgrat der Kunstmusikpflege, die dann später durch die höfische Musik entscheidende Impulse erhielt. Ebenso wie der mittelalterliche Volksgesang in der Überlieferung noch erkennbar ist, hat sich in Westfalen der Schwerttanz bis ins 19. Jahrhundert tradiert. Einen besonderen Akzent erhielt das geistliche Kunstlied in Westfalen durch die von den niederländischen Fraterherren übernommene „devotio moderna“. Eine bisher kaum beachtete Lautentabulatur des 16. Jahrhunderts in der Bibliothek der Paderborner Akademie überliefert den bunten Strauß des damals bekanntesten internationalen Tanzrepertoires. Das barocke Lied fand seit 1630 in Dortmunder Drucken des Dinkener Pfarrers Heinrich Meier Eingang in das Liebhabermusizieren, das im 18. Jahrhundert in einigen Städten fähige Vertreter hatte. Das Kapitel über das Auftreten der fahrenden Spielleute und über die Stadtpfeifer ist wegen des mannigfachen zweckhaften Charakters der Instrumentalmusik von besonderer Farbigkeit.

Als sich seit dem 17. Jahrhundert das höfische Musikleben der Spielleute und Trompeter zu regelrechten Hofkapellen erweiterte, traten Adel und Bürgertum in näheren Kontakt. Die fürstbischöfliche Hofkapelle in Münster diente auch der Dommusik, und seit 1781 übten die Hofkonzerte der Grafen von Bentheim in Steinfurt sowie die Schloßkonzerte der Grafen von Arolsen auf das bürgerliche Konzert in Osnabrück, Dortmund und Bielefeld größeren Einfluß aus, da auch bürgerliches Publikum regelmäßig zu Konzerten Zutritt hatte. Ein Bestand von mehr als tausend Nummern legt noch heute Zeugnis für das reiche, dem Schaffen der Mannheimer und Pariser Vorklassik gewidmete Hofkonzertwesen in Steinfurt ab. Minden vermochte 1786—89 Wilhelm Friedrich Ernst Bach, einen Enkel Johann Sebastian's, als Musikdirektor zu verpflichten, in Münster beherrschte die Familie Romberg das Musikleben.

Im Bereich der Kirchenmusik ist die Geschichte der münsterischen Choraltradition, die bis ins 19. Jahrhundert eine eigenständige Überlieferung erhielt, von besonderem Belang. Erst im 17. Jahrhundert begann mit der Einrichtung der fürstbischöflichen Hofmusik in Münster auch in Westfalen die Pflege der instrumental begleiteten Kirchenmusik. Später folgten auch Paderborn und Osnabrück, wo der Komponist Paul Ignaz Lichtenauer als Domkapellmeister wirkte. Während das katholisch-deutsche Gesangbuchwesen durch den Paderborner Domprediger Friedrich von Spee ein eigenes Profil erhielt, spielte das lutherische Kirchenlied u. a. durch die Lieder des Unnaer Stadtpredigers Philipp Nicolai (1601) die entscheidende Rolle in der Kirchenmusik, zu der auch die inhaltsreichen Kapitel über Orgelspiel und Orgelbau gehören. Gerade im protestantischen Ostwestfalen und Lippe hatte das Kirchenlied schon bei der Einführung der Reformation einen wesentlichen Anteil, es bestimmte im gesamten 16. Jahrhundert ausschließlich die Liturgie.

Infolgedessen kam es — und das hätte Salmen vielleicht noch schärfer herausstellen können — im Gegensatz zu Nord- und Mitteldeutschland gemeinsam mit dem Rheinland zur Ausprägung einer Sonderstellung für den Musikunterricht in den Lateinschulen. Er fand meist nur am Samstag statt und wurde vielfach als außerplanmäßige Stunde von einem Lehrer gegeben, der nur nebenamtlich Cantor war. Das hängt mit dem von den Niederlanden übernommenen System der Gelehrtschulen zusammen, das in Westdeutschland sowohl katholischer- wie evangelischerseits verbreitet war. Jeder der sieben Klassen stand ein „Lector“ vor, einer dieser — auch der Conrector wie etwa der Musiktheoretiker Beurhaus in Dortmund — konnte die Musik betreuen. Die höheren Anforderungen in Griechisch, Dialektik und Rhetorik drängten die Musik wie in den Jesuitengymnasien, die auf demselben System beruhen, an den Rand des Schulischen, so daß in vielen Lektionsplänen von Musik überhaupt nicht die Rede ist. Die nach G. Krause (*Geschichte des musikalischen Lebens in der evangelischen Kirche Westfalens*, Diss. 1932) zitierten importierten frühen Ordnungen in Herford und Soest verweisen diesen Tatbestand, da sie keine Wirksamkeit erlangten. Zahlreiche nicht herange-

zogene Schulgeschichten, die größtenteils bei A. Hartlieb von Wallthor (*Höhere Schulen in Westfalen vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Westf. Zs. 107, 1957, S. 2 ff.) verzeichnet sind, erhärten das ebenso, wie die von W. E. Schwarz veröffentlichten *Akten der Visitation des Bistums Münster 1571–1573* (Münster 1913) zeigen, daß im katholischen Pfarrschulwesen genau das umgekehrte Verhältnis vorlag: Die vornehmste Pflicht der Schule war der Choralgesang, deshalb war der Rektor, nicht ein Cantor, Regens chori. Nur lutherisch beeinflusste Rektoren wie die in Ahlen und Ahaus lehrten damals schon anhand der *musica Henrici Fabri* auch den Figuralgesang, an den ostwestfälischen Gelehrtenschulen erst auf dem Umweg über die Chori symphoniaci als Umgangschöre armer Schüler, und nur dieser, Eingang in die Kirchenmusik fand. Es ist symptomatisch, daß der erste Cantor im geläufigen Sinne, der Mindener Otto Gibelius († 1682), in Braunschweig durch den Prätoriussschüler H. Grimm die Grundlagen für sein musiktheoretisches und kompositorisches Werk erhalten hatte.

Insgesamt zeigt Salmen, wie sich intelligente und konsequente Nachforschungen zum Bild einer landschaftlichen Musikkultur zusammenfügen lassen, das in seiner Vielgestaltigkeit sogar vergleichbare Veröffentlichungen über aktiv-produktivere Landschaften wie etwa die von G. Kraft (*Die thüringische Musikkultur*, 1941) weit in den Schatten stellt, zumal wenn das in stetem Blick auf die kulturelle, politische und wirtschaftliche Gesamtsituation geschieht, durch deren profunde Kenntnis Salmen stets zu fesseln weiß.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Michael Kennedy: *The Hallé Tradition. A Century of Music*. Manchester University Press (1960). XIV, 424 S.

Mit dieser Veröffentlichung liegt zum ersten Male eine geschlossene Darstellung der Geschichte des Hallé Orchestra, des ältesten stehenden Berufsorchesters in England und des renommiertesten Orchesters außerhalb Londons vor. Der Verfasser, seit 1941 am Daily Telegraph tätig und seit 1951 dessen Northern Music Critic, konnte sich weitgehend auf ein Manuskript des 1956 verstorbenen langjährigen Bibliothekars der Henry Watson Music Library in Manchester,

John F. Russell, stützen. Entgegen seinem ursprünglichen Plan hat er sich jedoch dankenswerterweise nicht damit begnügt, die bis 1939 reichenden Aufzeichnungen Russells durchzusehen und bis in die Gegenwart zu ergänzen, sondern hat vielmehr unter Heranziehung zahlreichen, erst nach dem Ende des 2. Weltkrieges zugänglich gewordenen Quellenmaterials aus verschiedenen Archiven (u. a. der Hallé Concerts Society, der Manchester City Library, des Manchester Guardian und des Daily Telegraph) sowie aus Privatbesitz die Geschichte des Orchesters neu geschrieben und Russells Manuskript nur als ein „skeleton of part of this book“ benutzt: „In the light of later developments, and perhaps with the perspective of a different generation, I have interpreted certain happenings in a manner at variance with Russell; and I should like to make it clear that all expressions of opinion are my responsibility and are not necessarily the official views of the Hallé Concerts Society“ (S. V).

Die Geschichte dieses Orchesters, des „most anomalous“ der englischen Berufsorchester insofern, als es zwar wie jedes andere Orchester Subventionen der öffentlichen Hand beansprucht, dennoch aber „traditionally jealous of its independence“ war und ist, verläuft in vier Phasen, von denen drei durch jeweils eine bestimmte Dirigentenpersönlichkeit entscheidend geprägt worden sind: 1858–1895 Charles Hallé; 1896 bis 1920 Frederic Cowen, Hans Richter (1899–1911), Michael Balling, Thomas Beecham (1914–1920); 1920–1939 Hamilton Harty (1920–1933), Thomas Beecham und Malcolm Sargent; 1939–1959 Malcolm Sargent, John Barbirolli (1943 ff.). Diesem Verlauf entspricht die Gliederung des Buches in vier Abteilungen, deren 38 Kapitel ein dichtgewirktes Netz von Ausführungen über die Geschichte, institutionelle Organisation, Konzertprogramme und Finanzierung des Orchesters sowie sein Echo in der Öffentlichkeit bilden.

Die Keimzelle des Hallé Orchestra und damit der Beginn eines neuen Kapitels in der Musikgeschichte der Industriestadt Manchester war die Gründung eines aus 52 Musikern bestehenden Klangkörpers für die Arts Treasures Exhibition des Jahres 1857. Die Leitung wurde Charles Hallé (d. i. Carl Halle aus Hagen in Westfalen) übertragen, der schon seit 1848 die örtlichen Gentle-



men's Concerts betreut hatte. Hallé unternahm am 31. Januar 1858 mit diesem Gelegenheitsorchester, vergrößert auf 60 Musiker, ein erstes Subskriptionskonzert auf eigenes Risiko und vollzog damit die Gründung des ersten englischen Berufsorchesters. 1865 bestand dieses bereits aus 80, im Jahre 1885 aus über 100 Spielern. Ermöglicht wurde diese Leistung nicht zuletzt durch die opferfreudige Loyalität zahlreicher „Guarantors“ aus Kreisen der örtlichen Kaufmann- und Bürgerschaft. Nach Hallés Tod wurde am 28. Juni 1898 die Hallé Concerts Society ins Leben gerufen.

Hatte Hallé international-gemischte Programme bevorzugt und sich gegenüber zeitgenössischen Werken bemerkenswert aufgeschlossen gezeigt, so gewannen unter dem betont konservativ eingestellten „*Wagnerian highpriest*“ Hans Richter die bewährten klassisch-romantischen Standardwerke vornehmlich deutscher Komponisten die Überhand; gleichzeitig ging das zeitgenössische Moment, soweit es englische und französische Musik betraf, spürbar zurück. Nach dem Ausbruch des ersten Weltkrieges stiegen unter Thomas Beecham die Aufführungsziffern zeitgenössischer englischer, französischer und auch russischer Werke sprunghaft an, doch verfiel man nie in „*anti-Teutonic sentiments which afflicted some organizations so that Wagner and Beethoven were banned from the programmes*“ (S. 191; gemeint ist die Royal Philharmonic Society London). Immerhin war nach Beendigung des Krieges das Hallé Orchestra „*no longer the slave of a Bayreuth complex*“ (S. 210) und kam dem richtungsfreien, international-gemischtem Programmstandard, der für die Weltklasse-Orchester der Gegenwart so bezeichnend ist, zunehmend näher. Die bis 1933, dem Ende der Tätigkeit Hamilton Hartys, recht ausführliche Darstellung der Konzertprogramme hat der Verfasser verweben mit Äußerungen zeitgenössischer Musikkritiker u. a. des *Manchester Guardian* — George Fremantle, Arthur Johnstone, Ernest Newman, Samuel Langford und Neville Cardus — und auf diese Weise ein äußerst lebendiges, vor allem aber authentisches Bild von Arbeit und Echo des „*noble Hallé*“ (Paul Kletzki) sowie von der Entwicklung des Publikumsgeschmacks in England gezeichnet.

Das flüssig und sehr gut lesbar geschriebene Buch enthält als Anhang u. a. eine Zu-

sammenstellung englischer Erstaufführungen dieses Orchesters (S. 392 f.; außer zahlreichen englischen Werken H. Berlioz' *Symphonie fantastique* und *Damnation de Faust* unter Hallé, Sibelius' 2. Symphonie unter Richter, Mahlers 9. Symphonie und Schostakowitschs 1. Symphonie unter Harty) und Mitglieder-Verzeichnisse aus den Jubiläumsjahren (1908: 103; 1933: 104; 1958: 93); Freunde von Statistiken erfahren genau, wieviel Dirigenten, Sänger, Pianisten usw. zwischen 1858 und 1958 mit dem Orchester aufgetreten sind. Eine Auswahlbibliographie und ein 22seitiger Index beschließen den Band, der ein willkommenes Gegenstück zu bereits vorliegenden Orchestergeschichten darstellt.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Thayer's Life of Beethoven. Revised and edited by Elliot Forbes. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press 1964. 2 Bde., XXV, VIII und 1136 S.

Während leider noch nichts von einem Plan bekannt ist, die längst überalterte deutsche Ausgabe von Thayers Beethoven-Biographie einer Neubearbeitung zu unterziehen, hat die etwas jüngere englische Erstausgabe von Krehbiel einer neuen Fassung Platz gemacht.

Abgesehen vom Fortfall der Besprechung der Kompositionen, die nicht in Thayers Plan lag, sondern von Deiters eingeführt und von Riemann fortgesetzt wurde, war die frühere englische Ausgabe erheblich weniger vollständig als die deutsche: der Text war um viele wissenswerte biographische und historische Einzelheiten gekürzt und vor allem um einen beträchtlichen Teil der Dokumente, auf die Thayer den größten Wert gelegt hatte. In dieser Hinsicht entspricht die Bearbeitung von Forbes durch vermehrte Einschaltung von Briefen oder Briefstellen, Auszügen aus den Konversationsheften und verschiedene Anhänge dem Arbeitsprinzip Thayers besser — ohne indessen die Ausführlichkeit der letzten deutschen Bearbeitung zu erreichen.

Dafür ist viel beachtlich Neues hinzugekommen. Forbes hat mit umfassender Literaturkenntnis die seitherigen Ermittlungen der Beethovenforschung in den ursprünglichen Text hineingearbeitet oder ihn entsprechend abgeändert. Der größte Teil seiner Zusätze ist durch eigentümliche pfeilartige Zeichen äußerlich kenntlich gemacht (auf S.

63 ist diese Kennzeichnung offenbar ein Druckfehler, denn hier leitet der Satz „*Krehbiel has added the following*“ den Text einer Fußnote Krehbiels [Bd. 1, S. 66] ein). Es sind deren weit über 300, wechselnd von der Länge einer halben Zeile bis zu mehreren Seiten. Die halbe Zeile mag dem Titel eines neuerwähnten Werkes gelten, mehrere Seiten mögen z. B. die Geschichte eines Werks enthalten.

Da Thayers Handschrift, die Krehbiel noch benutzt hat, inzwischen auf unerklärliche Weise verloren gegangen ist, hat Forbes für seine Arbeit auch der deutschen Ausgabe noch mancherlei entnommen, was teils von Thayer selbst, teils von den deutschen Bearbeitern stammen mag. Fortgefallen sind aus der früheren englischen Ausgabe gewisse Darstellungen Thayers, die durch die spätere Forschung widerlegt worden sind, sowie seine heute überholten Argumentationen zum Nachweise von Fehlern anderer Beethoven-Biographen, besonders Schindlers.

Vielfach sind Abschnitte des früheren Textes in neuer Reihenfolge angeordnet, was sich zum Teil aus den Auslassungen und Einschaltungen ergab, vornehmlich aber auf chronologische Verbesserung der Darstellung gerichtet ist. Dies gilt vor allem für das letzte Lebensjahrzehnt Beethovens, für das Thayer bekanntlich nur das von ihm gesammelte Quellenmaterial hinterlassen hat. Denn für diesen Teil des Werks hatte sich Krehbiel zwecks „*greater clearness and rapidity of narrative*“ ausdrücklich von dem von den deutschen Bearbeitern befolgten Prinzip chronologischer Strenge losgesagt.

Die Sorgfalt der Quellennachweise, die ja in einem solchen Werk eigentlich selbstverständlich ist, fällt gegenüber Krehbiels nachlässiger Behandlung dieser Aufgabe vorteilhaft auf. Bei den mitgeteilten Briefen oder Briefstellen vermißt man jedoch — wegen der manchmal verschiedenen Lesarten — die Angaben der den Übersetzungen zugrunde liegenden Veröffentlichungen. Soviel über die formale Beschaffenheit der Neuauflage.

Zum inhaltlich Wichtigsten gehören die — gegenüber Krehbiel verbesserten und vervollständigten — Tabellen der Kompositionen und Publikationen Beethovens, die früheren Jahre in Gruppen zusammenfassend, von 1800 an für jedes einzelne Jahr. Von den neun Anhängen sind die bemerkens-

wertesten das Gesamtverzeichnis des Nachlasses Beethovens (bisher teils in Thayers chronologischem Verzeichnis der Werke, teils in der deutschen Ausgabe seiner Biographie veröffentlicht), ferner ein Verzeichnis der posthumen Erst-Veröffentlichungen Beethovenscher Werke (wobei das kleine Klavierstück für Sarah Burney Payne übersehen worden ist) sowie ein Überblick über die Literatur über die „Unsterbliche Geliebte“. Zu den erfreulichsten der Einschaltungen in den Text gehört die Klarstellung (nach K. F. Pohl und Sonneck), wie Beethoven bemüht war, die Gesellschaft der Musikfreunde für die Vorauszahlung auf das bestellte, aber bekanntlich nicht komponierte Oratorium zu entschädigen.

Mancherlei Einzelheiten des Inhalts wären der Diskussion bedürftig. Hier können nur einige wenige herausgegriffen werden: Daß die *c*-moll-Variationen zu den Werken gehörten, die Beethoven gern der Vergessenheit überliefert hätte, ist trotz der bekannten, von Jahn überlieferten Anekdote eine nicht mehr aufrecht zu haltende Annahme. (Ebensogut könnte man das auch vom Septett glauben, wenn man Czernys' Angabe „*Sein Septett konnte er [Beethoven] nicht leiden*“ nicht richtig zu deuten wüßte.) Die Beurteilung Beethovens als Briefschreiber (S. 247) hätte revidiert werden sollen (vgl. dagegen z. B. den Aufsatz von Fritz Casirer, *Beethoven in seinen Briefen* in „Die Musik“ IX, Heft 13/14); die unhaltbare Phrase „*his constant struggle with the rules of his mother tongue*“ hätte nicht neu gedruckt werden dürfen. Zu den ärgerlichen Wiederholungen aus früheren Ausgaben gehört auch der Vorwurf, Beethoven habe „*Freude an unüberlegtem Lobe und an Schmeichelei*“ gehabt, weil sich in den Konversationsbüchern „*Seiten voll des unmäßigsten ihm dargebrachten Lobes*“ fänden. (Zitiert nach der entsprechenden Stelle der deutschen Ausgabe, Bd. II, 2. Aufl., S. 147.) Schindlers auf S. 821/22 als Tatsache angeführte Visitenkarte „*L'ami de Beethoven*“ existierte sicher nur in der boshaften Bemerkung Heinrich Heines. Die Unterstellung einer Unaufrichtigkeit Beethovens gegenüber Zelter bei der Einladung zur Subskription für die *Missa Solemnis* (S. 832) wird zwar durch einen Übersetzungsfehler („*ist*“ = „*will be*“) glaublich gemacht, aber durch den auf Zelters Ant-

wort folgenden Brief Beethovens schlagend widerlegt — was dem Herausgeber nicht hätte entgehen sollen.

Damit kommen wir zu einem leidigen Sachverhalt, der den Wert des Werks trotz seiner sonstigen Qualitäten stark beeinträchtigt: die Übersetzungen deutscher (auch einiger französischer) Texte, die zum Teil noch eine Erbschaft von Krehbiel sind, zum andern Teil auf die Rechnung von Forbes kommen, sind fast immer reichlich frei bis zur Willkürlichkeit (vgl. „einen recht braven tüchtigen Mann“: „a right capable young fellow“ [S. 170]), in ungezählten Fällen aber voll von Ungenauigkeiten, die nicht etwa, wie vermutet werden könnte, durch das Erfordernis eines guten Englisch bedingt sind. Das Schlimmste aber sind die Übersetzungsfehler, die auf Mißverständnis des Textes beruhen und daher dessen Sinn entstellen. Der Rezensent hat deren — diskutabile Fälle nicht gerechnet — annähernd siebzig vermerkt. Dem deutschen Leser werden folgende Beispiele genügen: „das Leben ist der Güter höchstes nicht“ — „possessions are not the highest things in life“ (S. 670); über Maßnahmen wegen einer in Wien befürchteten Revolution berichtet, schreibt Beethoven: „Hier hat man verschiedene Leute von Bedeutung eingezogen“ — die Übersetzung: „Many persons of importance have come here“ (S. 170). Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß Forbes einige Übersetzungsfehler von Krehbiel berichtet hat; aber das gleicht sich aus durch falsch übersetzte Stellen statt der von Krehbiel richtig übersetzten, z. B. „Bei Mollo kommen, wenn mir recht ist, bis 8 Werke heraus“: bei Krehbiel heißt der eingeschobene Satz richtig „if I am right“, bei Forbes dagegen „With my permission . . .“ (S. 275). Vergegenwärtigt man sich dann noch die vielen Flüchtigkeiten, namentlich Auslassungen notwendiger Worte oder Zeilen, auch die offensichtlich falsche Lesart des Notenbeispiels auf S. 679 (sie findet sich zwar noch in Kastners Ausgabe der Beethoven-Briefe, ist aber in Riemanns Ausgabe des 4. Bandes der Thayerschen Biographie [S. 47] berichtigt) und die nicht wenigen Druckfehler, so muß man bedauern, daß dem Herausgeber dieses wichtigen Werks nicht ein sprachkundiger Berater und ein zuverlässiger Korrekturleser zur Seite gestanden haben. Ludwig Misch, New York

J. Murray Barbour: *The Church Music of William Billings*. East Lansing: Michigan State University Press 1960. 167 S.

William Billings, geboren 1746 in Boston, gestorben 1800, war ein in der Pionierzeit der USA (New England) bekannter Komponist kirchenmusikalischer Werke (Psalmen, Hymnen, Lamentationen u. ä.). Er begann mit 24 Jahren als Autodidakt, der wenig vom kompositorisch-handwerklichen Rüstzeug hielt („Every Composer should be his own Carver“ im Vorwort zu *The New England Psalm-Singer*, 1770). Bald nach seinem Tod geriet er in Vergessenheit. In den USA gab es eine Kontroverse darüber, ob dieser Umstand dem Mangel Billings' an kompositorischer Fähigkeit — im Vorwort zum letzten Werk, *The Continental Harmony*, 1794, heißt es bezeichnenderweise: „You may depend on my sincerity, when I acknowledge, I was fool enough to commend author before I really understood either tune, time or concord.“ —, also sein Ruf nur einer zeitbedingten Aktualität zuzuschreiben sei oder ob hier ein geschichtliches Fehlurteil vorliege. Letzteres nachzuweisen versucht Barbour in seiner Monographie. Billings' kirchenmusikalisches Schaffen wird unter den Aspekten *Texts, Rhythm and Meter, Melody, Counterpoint and Harmony, Modality and Tonality, Texture and Form* analysiert. Wie schon L. Ellinwood in MQ 1961, S. 112, bemerkte, gelingt es Barbour, neue Einsichten zu vermitteln. In ihrer Essenz sind Billings' Werke *neuzeitliche* Lektionskompositionen; in solcher zu sehr Detailvergleiche vorzunehmen, kann dann zu Trugschlüssen führen, wie sie Barbour mit Rückgriffen auf Machaut und Organum unterlaufen, von denen Billings wohl nicht die leiseste Ahnung hatte. Barbours Monographie schließt mit einem sorgfältig ausgestatteten Anhang (Werkverzeichnis).

Günther Schmidt, Nürnberg

Eric Werner: *Mendelssohn. A new image of the composer and his age*. Translated from the German by Dika Newlin. London: Free Press of Glencoe (1963). XIII, 545 S.

Hier legt der Verfasser, durch zahlreiche einschlägige Aufsätze und den gehaltvollen Artikel *Mendelssohn* in MGG (mit einer ausführlichen Bibliographie, die in diesem Buche fehlt) legitimiert, als Frucht weit-

greifender, selbständiger Studien und Bemühungen dieses drucktechnisch hervorragende, mit großenteils unbekanntem Zeichnungen ausgestattete Standwerk vor, das schon seinen Rang erhält durch die Fülle der z. T. entlegenen, sorgfältig nachgewiesenen Literatur und erst recht der zahlreichen, bisher unbekanntem Dokumente aus Bibliotheken und Privathand, vornehmlich der Familie Mendelssohn. Daß hierbei viele durch willkürliche Redaktion mancher Veröffentlichungen entstandene Irrtümer und Mißdeutungen ihre endgültige Erledigung finden, ist für die Forschung von Bedeutung. So ergibt sich, auch durch glückliche Ergänzung, Kombination, selbständige Beleuchtung und Begründung bekannter Quellen, wirklich ein neues Bild des Meisters und seiner Zeit. Von der Notwendigkeit und Würde seines Vorhabens durchdrungen, enthält sich Werner möglichst aller Panegyrik und Polemik und weist den heute einzig aussichtsvollen Weg zu einer Verständigung über einen immer noch umstrittenen Meister. In der Einleitung wird die Notwendigkeit der Heranziehung soziologischer, politischer, religiöser und kultureller Faktoren auseinandergesetzt, vor allem, um ein haltbares, objektives Bild zu verbürgen, die Verpflichtung, für ein „*debunking of the hero-legend and of hero-worship*“ zu sorgen (S. XI). So scheut sich der Verfasser auch nicht, allerlei wenig Harmonisches über die Familie, ihre inneren Diskrepanzen zur Diskussion zu stellen, Schwierigkeiten, die keineswegs immer nur der unvermeidliche Familienzwist sind, sondern auch auf Mendelssohns Entwicklung von Einfluß waren. Daß Anekdotisches draußen bleiben mußte, ist angemessen. Da das Ziel der Darstellung das Werk des Meisters und das Verständnis seiner Persönlichkeit ist (163), enthält Werner sich in Fällen z. T. konfus gehäufter Ereignisse einer breiteren Auseinandersetzung.

Der Verfasser geht, ganz im Sinne seines Meisters, von der Unteilbarkeit von Leben und Werk aus (VII). Daß dies, wenigstens so konsequent und umfassend, bisher nicht unternommen und erreicht wurde, liegt klar zu Tage. Die wichtige Frage der musikgeschichtlichen Einordnung des Schaffens beschäftigt den Autor von Anfang an. Auch er kommt zu dem Ergebnis, daß die Begriffe Klassik und Romantik nicht genau zu scheiden sind. So will er den Terminus Romantik nur im eingeschränkten, ja leicht ironi-

schon Sinne, bestenfalls als hypothetische Sammelbezeichnung für nachbeethovenische Musik bis 1900 angewendet wissen (IX). Dagegen scheint ihm der Begriff des Manierismus, dem er u. a. auch Tschaikowsky, Reger und besonders Richard Strauss zuordnen möchte, als geeigneter. Werner glaubt sich vor allem auf Goethe und Ernst Robert Curtius stützen zu dürfen. Als Hauptkriterien werden angeführt: „*position between imitation and style, emphasis on the characteristic in detail, a direction opposed to Classicism, at the same time a complementary phenomenon to Classicism and the turn away from nature to the construction of an art stimulated by art*“ (518). Man täte dann aber wohl doch gut, das auch der Kunstwissenschaft unbehagliche Wort „Manierist“ etwa durch „manierterter Künstler“ zu ersetzen. Denn wenn man dem von Gustav René Hocke phänomenologisch erschöpfend definierten Begriff „Manierismus“ in dessen, auch von Werner benutzten Buch *Die Welt als Labyrinth* (Hamburg 1957) folgt, so genügt schon ein Blick auf die Bilder und die Kapitelüberschriften, um zu erkennen, daß Mendelssohn dieser — eigentlich nur der Kunst- und Literaturwissenschaft angemessenen — Kategorie unmöglich angehören kann. Liest man gar in dem von Werner nicht erwähnten zweiten Buch Hockes *Manierismus in der Literatur* (Hamburg 1959) das Kapitel über die Musik (181 ff.), so wird vollends klar, daß nur Manieriertheit („*manneredness*“, 518) gemeint sein kann. Ohne diese Manierismen des näheren zu bezeichnen — manchmal liegen sie peinlich offen, zumal in der Hand der Epigonen — gibt Werner zu, daß sie des Meisters Stil gefährdet haben. Auch das problematische Verhältnis zwischen Ausdruckstreben und musikalischer Substanz bleibt nicht unbemerkt. Vielleicht empfiehlt es sich also doch, der alten, noch von Einstein, Bücken und Schering (515) überkommenen Übung treu zu bleiben und Mendelssohn nicht als Klassizisten, Epigonen, Formalisten, auch nicht als Übergangskünstler, sondern als Mittler, Vermittler zwischen Klassik und Romantik einzuschätzen, vor allem wenn man, wie es immer klarer zu werden scheint, die beiden Richtungen als „polare Einheit“ versteht. Werner spricht auch in diesem Sinne von dem Meister als einem der „*focal points of nineteenth-century music*“ (VIII). Wenn er weiterhin

Mendelssohn, diesen Zeitgenossen von Berlioz, Liszt, Chopin, Schumann und Wagner (die literarische und künstlerische Umgebung sieht nicht weniger bunt aus!), „*au fonds nobodys contemporary*“ (521) nennt, so ist das bestimmt *cum grano salis* zu verstehen. Eines geht klar aus allem diesem hervor: trotz aller Zeitnähe und -typik war der Meister *sui generis*, und die Zahl seiner noch lebendigen Werke, vor allem wenn man den Rundfunk einbezieht, ist größer als angenommen (514), womöglich ist er heute noch nicht „*decidedly not fashionable*“ (VIII).

Wohl noch nie hat eine Darstellung so gründlich und vorurteilslos die Konsequenzen aus Mendelssohns jüdischer Abstammung — trotz seiner ethisch gerichteten und bewährten Christlichkeit — dargestellt wie hier. Man erfährt nicht nur mancherlei Neues über die Vorfahren und Verwandten und die getaufte oder jüdische Umwelt, sondern auch über die Ambivalenzen, Verstimmungen, Verwirrungen und Entscheidungen, die Mendelssohns Leben und Gestaltungen, bis in die Themen- und Stoffwahl hinein, unentrinnbar bestimmten. Von anderen für seine Erkenntnis wesentlichen Zügen seien nur genannt die Ausführungen über seine maßvoll liberale, kleindeutsche Einstellung, über die gelegentliche merkwürdige Verslossenheit und Exklusivität, auch in den Briefen, die ein geheimes „*Crève-coeur*“ übertönen wollen, über die Reizbarkeit und Verletzlichkeit, so im Falle Berlin, die an Brahms' Beziehungen zu Hamburg erinnert. Wert wird gelegt auf Herausstellung aller Züge von Männlichkeit, Selbständigkeit (bei aller Familiengebundenheit), Gesundheit und Solidität. Neu wird wohl der Hinweis auf die Erotik sein (76). Alles dieses steht wirksam, und nicht vergrößernd zusammengefaßt, an der jeweils angepaßten Stelle. Die literarischen und künstlerischen (besonders malerischen) Beziehungen hätte man sich gern etwas ausführlicher gewünscht. Alles in allem: kein Panegyrikus, sondern das Bild einer Persönlichkeit, die „*lebt, denn sie widerspricht sich*“ (Fr. Th. Vischer).

Wenn auch der musikalische Teil auf den ersten Blick gegenüber dem biographischen (soweit sie überhaupt zu trennen sind!) an Umfang zurückzutreten scheint, so doch nicht auf Kosten der Gewichtigkeit. Werner betont das Werttragende, Entscheidende, Typische; ja man kann die ausführlichen

Besprechungen z. B. des *Paulus*, der *Variations sérieuses* geradezu als Aufzeigung (oft Entdeckung) der Marksteine des Schaffens aufnehmen. Sein Versprechen, statt nahegelegender privater, programmatischer Assoziationen eine „*serious morphological analysis*“ zu geben und die weniger wichtigen Arbeiten in den großen Strom der allgemeinen Entwicklung gleiten zu lassen, hat der Verfasser folgerichtig eingehalten. Ebenso wird ihm zuzustimmen sein, daß das Übergewicht fortschrittlicher (und nicht nur experimenteller) Tendenzen der Instrumentalmusik zuzusprechen sein dürfte; für die Beurteilung der Vokalwerke leisten die metrischen Analysen eine erhebliche Hilfe. Die Periodisierung in vier Schaffensperioden (bis 1826—1835—1846—1847, diese nur mit ganz wenigen Werken) erscheint, bei aller zugestandenen Labilität der Grenzen und nicht nur wegen der Umgestaltungen und Neubearbeitungen, durchführbar; immerhin sind die tragenden Säulen erkennbar: Der Tod Webers, Beethovens und Schuberts, Beginn der Leipziger Tätigkeit und bevorstehender Tod.

Wenn es auch bei einem derartig lebensvollen, in allen Tatsachenbezügen einwandfreien Werke, das bei aller tabufreien Aufrichtigkeit jede herausfordernde Paradoxität meidet, unmöglich ist, alle Einwände und Bestätigungen auch nur anzudeuten, so sei doch wenigstens auf die wichtigsten Einzelheiten der 20 etwa gleichlangen Kapitel aufmerksam gemacht. Bedeutsam ist die Begründung und Bestätigung der ästhetischen Grundanschauungen Mendelssohns durch Hegel (78 ff.). — Der Hinweis auf Leitmotivisches oder Urlinie ist, so nahe der Sinn für zyklische Vereinheitlichung oder Annäherung der Zeit auch lag, im einzelnen, wie Werner auch bewußt (269), nicht immer überzeugend durchgeführt, so beim Sommernachtstraum (408). — Die vom Verfasser aufgedeckte Reminiszenz in der *Italienischen Symphonie* an Zelters *König von Thule* ist, da Mendelssohn peinlich Anklänge vermied, womöglich eine Huldigung an seinen kürzlich verstorbenen Lehrer. — Die Tonmalerei und Tonsymbolik ist auch bei Mendelssohn ein nicht genügend geklärtes Problem. Bestimmt neigte auch er mehr zur „Empfindung“ als zur „Malerie“; vielleicht wäre auch auf die beethovennahen, suggestiven, halbprogrammatischen Überschriften des op. 7 hinzuweisen, auch an

seine verfeinerte, pastellartige Mal- und Zeichenweise. Wahrscheinlich stammen die herabströmenden Passagen im *Elias* (468) aus der Regendarstellung im vierten Satz der *Pastorale*. — Über des Meisters Geiztheit wäre noch das *Jugendleben* (2 Bde., 1874) seines Schülers Ludwig Meinardus zu vergleichen.

Zu den Notenbeispielen. Bsp. 13 (S. 59): der zweite Takt dürfte, in der gleichen rhythmischen Anordnung wie sein Vorgänger, als *gis-fis-e-e-* zu lesen sein. — Bsp. 1b (S. 18): der prachtvolle Querstand vom ersten zum zweiten Takt zeugt, was selten ge- und vermerkt wird, von dem Mangel an harmonischer Prüderie, erklärlich bei einer solchen kontrapunktischen Schulung und Begabung; auch die harten Durchgänge in op. 62, Nr. 27 (Trauermarsch) wären zu bedenken. Hierher gehört auch Bsp. 47 (S. 224), diese bei Reger zur Manier werdenden Figuren verursachen gewiß kühne Zusammenklänge, aber mehr visuell als akustisch. Darüber, ob diese Stelle ein Vorklang zum *Tristan* ist, ließe sich streiten. — Bsp. 38 (S. 210): wäre es nicht vorteilhafter, die Beziehung, in der die vier Zeilen zueinander stehen, näher zu bezeichnen? — Bsp. 45 (S. 222): es sei erlaubt darauf aufmerksam zu machen, daß dieses Gondellied das Letzte war, was sich der sterbende Busoni (von M. v. Zadora?) mit größter Erschütterung vorspielen ließ. In diesem Zusammenhang sei mitgeteilt, daß die beiden Antagonisten Busoni und Pfitzner im Alter zu einer hohen Anerkennung Mendelssohns gelangten: Der Rezensent weiß es aus Busonis eigenem Munde bzw. aus dem Pfitznerbuch von L. Schrott, 1959, S. 13. — S. 448/49 bzw. 464/66: Es wäre anzuraten, statt Ex. 64 I, IV, V (entsprechend bei S. 464/66) zu schreiben: 64, betr. Nr. I, IV, V, und die Gesangstexte hinzuzufügen.

Indes — wie weit voran steht solchen Anregungen ein Wunsch: dieses Buch, das im Original schon deutsch vorliegt und dessen Zitate zum größten Teil ebenfalls deutschen Ursprungs sind, müßte so bald als möglich in der Ursprache und in Deutschland erscheinen! Es ist bedeutend und weist der Forschung neue Wege.

Reinhold Sietz, Köln

Lothar Hoffmann-Erbrecht: Thomas Stoltzer, Leben und Schaffen. Kassel:

J. Ph. Hinnenthal Verlag 1964, 213 S. (Die Musik im alten und neuen Europa 5.)

Hoffmann-Erbrechts Buch hat in das Dunkel, das trotz der Forschungen Albrechts und Gombosis den großen Meister Schlesiens, Thomas Stoltzer, umgab, Licht gebracht, und dies in einer Zeit, da vom Westen aus die Erforschung der deutschen Ostgebiete zunächst hoffnungslos erscheint. Das gilt vor allem auch für die biographische Seite: Wenn auch Stoltzers Geburtsjahr, Jugendzeit und Ausbildung noch weiterhin (vom Geburtsort Schweidnitz abgesehen) auf Vermutungen beruhen, so hat sich doch seine dreijährige Dienstzeit als Breslauer Domvikar und Domkapellmeister mit Sicherheit feststellen lassen (1519—1522) — Stoltzer vereinigte also beide Positionen, wie es bei dem letzten der deutschen Domkapellmeister Breslaus, Msgr. Dr. P. Blaschke ebenfalls der Fall war. Unsicher bleibt dabei freilich, wo Stoltzer in der Zeit seiner zuweilen monatelangen Abwesenheit von Breslau geweiht hat. In der Frage des Todesjahres ist an 1526 festgehalten; die neue Version, Stoltzer könnte schon im März 1526 und nicht erst in der Schlacht bei Mohács um den 29. August 1526, also im Gefolge des Ungarnkönigs, gestorben sein, ist dabei durchaus beachtlich.

Außer dem Biographischen bringt das Buch auch bibliographisch erfreuliche Klarheit. Hier ist vor allem die Fülle der Verzeichnisse zu rühmen (S. 163—208), das nach Gattungen geordnete Werkverzeichnis, das alphabetische Register der Textanfänge und die Noten-Initien der noch nicht neu gedruckten Werke. Es ist nur zu wünschen, daß recht bald die angekündigte Neuauflage erscheint, zu der der Verfasser vier neue, noch unbekannt Kompositionen und 27 neue Konkordanzen nachzuweisen vermochte.

Das Bild von der Quellenlage bei Stoltzer, das wir auf dieser Basis erhalten, ist auffällig genug: Von den 90 Quellen (30 Drucke und 60 Handschriften) ist „nicht eine zu seinen Lebzeiten angefertigt oder veröffentlicht worden“. Damit wird im Falle Stoltzer das Problem der Frühwerke besonders eigenartig. Es ist daher m. E. keineswegs so „verständlich, daß nicht eine Komposition Stoltzers in den 3 wichtigsten deutschen Chorbüchern um 1500 verzeichnet ist“. Zum mindesten wäre dies doch bei der Breslauer Handschrift *Mf 2016* (jetzt Warschau) zu er-

warten, die noch Eintragungen aus dem Jahre 1517 hat. Das fällt in die unbekannte Frühzeit Stoltzers, und gerade ein junger Komponist und Magister könnte mit MS abgekürzt worden sein, wie es auf fol. 144r bei dem Hymnus „*Jesus Christus nostra salus*“ der Fall ist, von dem wir einen ganz andersartigen Satz des reifen Stoltzer besitzen. Gewiß bleiben die seinerzeit (1932) auch von mir schon geäußerten Zweifel des anderen Stiles wegen bestehen, aber selbst diese Zweifel sind bezüglich der Leipziger MS-Messe des Apel-Codex nicht endgültig gefestigt, weil eine Neuausgabe fehlt. Die Sicherheit von Stilkriterien wird leicht wankend, wenn wir einmal überlegen, ob man wohl in ferner Zukunft die *Gurrelieder* zusammen mit *Moses und Aron* demselben Schönberg zuschriebe, wären sie anonym überliefert. Hiermit sollte lediglich vor allzu großer Sicherheit im Ablehnen gewarnt werden, um so mehr, als ein gleiches Problem bei BH vorliegt, wo aus Stilgründen von der Forschung jeder Zusammenhang mit Balthasar Hartzler (Resinarius) bestritten wird, weil auch hier ein Stilbruch vorliegt.

Doch sind das alles nur Vermutungen. Wichtiger ist, daß auch die Werkbetrachtung Hoffmann-Erbrechts ein klares Persönlichkeitsbild des Meisters zeichnet, der durchaus eigene Wege geht und nirgends epigonale Züge aufweist. Das bestätigt sich auch bei der gattungsmäßigen Aufgliederung des Stoltzerschen Schaffens: Die vier (nur handschriftlich und in Ostquellen überlieferten) Meß-Ordinarien meiden weltliche Cantus firmi, verarbeiten liturgische Chormelodien, sind im Meßtyp ohne Vorbild. Das gilt noch mehr von den rein instrumentalen *Octo tonorum melodiae*. Statt des Sammelbegriffs „Motetten“ gliedert der Verfasser mit Recht nach liturgischen Gesichtspunkten in Propriums-Motetten (wobei von 25 Zyklen nur sechs vollständig erhalten sind) und Kompositionen zum Officium: 10 Responsorien, 15 Antiphonen (aus dem sächsischen Raum überliefert) und 39 Hymnen.

Überall ist hier außer der Eigenständigkeit des Stils auch Stoltzers respektvolle Haltung dem Choral gegenüber, überhaupt das Nicht-Antasten des Cantus firmus, überzeugend unterstrichen. Im Vergleich mit

Senfl gilt das auch von den 13 Liedsätzen Stoltzers als Regel. All das scheint mit der vorsichtigen Grundhaltung des Schlesiens in Einklang zu stehen. Zu Stoltzers Eigenart gehört auch das Streben nach Ausgeglichenheit, das Angleichen von Choral- und Kontrapunktstimmen, die Abkehr vom Spaltsatz der älteren Generation, das Vermeiden unsanglicher Sprünge. Bezeichnend ist auch Stoltzers Bemühen um eine Synthese zwischen Alt und Neu und sein Hang zum Grüberischen. Die in die jüngere Zeit verschobene Quellenlage macht es wahrscheinlich, daß Stoltzer nicht — wie bisher angenommen — Zeitgenosse, sondern eher Schüler Heinrich Fincks war. Das wird durch den Nachweis zahlreicher Anklänge an Heinrich Finck glaubhaft. Ja man kann bei dem auf S. 70 angegebenen „*Rorate*“-Beispiel noch weiter gehen: Nicht nur in den fünf gleichen langen Anfangstönen des Diskant, im gleichen Tenor-Einsatz, auch in den fünf Terzenparallelen zwischen Baß und Alt herrscht Übereinstimmung, m. a. W. außer der Gleichheit der drei Anfangstöne des Basses ist bei den folgenden fünf Tönen dieselbe Satztechnik angewandt oder (in der Terminologie des 100 Jahre späteren schlesischen Landmannes Nucius) ist die Figur der Climax benutzt, die Stoltzer selten gebraucht und, wenn ja, dann sicher nicht ohne Absicht, wie ich dies auch für Tinctoris (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956) nachzuweisen versuchte. Ein weiteres Beispiel hierfür findet sich in jener Stelle des 86. Psalms, wo der Verfasser (S. 129) im Kanon über dem „*Trugschlussakkord*“ F-dur „*symbolhaft die Einheit Gottes*“ angedeutet sieht: daß vor dieser Clausula überleitend auf die Worte „*Wunder tust*“ eine sieben-tönige Sextenparallele steht, die mit der Schöpferzahl 7 also auf Gott hinweist, bestätigt seinen Gedanken und sollte daher hier nicht unerwähnt bleiben. Noch seltener fast — und dies im strikten Gegensatz zu Josquin und eher Ockeghem folgend — ist die streng akkordische Setzweise, in der Figurenterminologie Burmeisters das Noëma. Mit Recht betont der Verfasser, daß nach der Fermate im Gloria der *Missa duplex* auf „*Jesu Christe*“ die „*Polyphonie die Oberhand behält*“. Auch hier aber bringt die Einbeziehung von Figur und Zahl interessante Feinheiten zutage: einzig in den Takten 104/105, auf „*Christe Je-*“, genau in der

Mitte des Abschnitts (4+2+4 Mensuren ist er lang) erscheint nun endlich doch ein echtes Noëma, fünf Akkordsäulen mit gleichem Rhythmus in allen vier Stimmen. Daß dabei Stoltzer in seiner sparsamen Noëma-Verwendung nicht einmal das „-su“ von „Jesu“ syrrhythmisch gestaltet, sollte auffallen. Nimmt man die Zahlensymbolik hinzu, gibt das einen tieferen Sinn und läßt exegetische Absichten des Meisters vermuten; war doch damals die 5 als Zahl des Erlösers Christus gewiß jedem Musiker geläufig. Diese im Gegensatz zu Josquin auffallende Sparsamkeit Stoltzers herrscht aber nicht in jener Schlußbildung, die Nucius später manubrium, Burmeister supplementum, Thuringus paragoge nennt: „Wenn am Schluß eines Stückes 2 oder mehr Stimmen einen Schwanz anhängen.“ Im Reichsdenkmäler-Band 22 sind z. B. von den neun Stücken der Nummern 4—12  $\frac{2}{3}$  mit einer solchen manubrium-Figur ausgestattet, so daß man dieses Ausklingen-Lassen des Schlusses fast als Norm Stoltzers bezeichnen kann.

Auch die Clausellehre hätte eine Bereicherung der Aspekte liefern können. Die s. Zt. verbreitetste Stoltzer-Komposition, das „O admirabile commercium“ ist vom Verfasser mit Recht liebevoll analysiert worden. Sollte man aber nicht bei der Aufzählung der acht Einschnitte (S. 90) hinzufügen, daß hiervon die Nummern 4, 5, 6, 7 keine clausulae perfectae sind — was ja Stoltzers Tendenz zum fließenden, kadenzmeidenden Satz unterstreicht — und sollte man nicht bei der c-moll-Wendung des 3. Abschnitts über die modern-funktionale Bezeichnung hinaus („Subdominantparallele“) im Sinne des 17. Jahrhunderts eine clausula peregrina feststellen, die das folgende „corpus sumens“ sinnvoll einleitet. Gerade hier, wo vom Annehmen des Menschenkörpers, der für Christus „fremd“ ist, gesprochen wird, paßt jedenfalls die einzige peregrina des Stückes am besten.

Daß eine Untersuchung nach solchen Gesichtspunkten auch für Stoltzer ergänzende Ergebnisse bringen könnte, ließe sich noch an weiteren Beispielen, besser noch in einer gründlichen Spezial-Untersuchung zeigen. Doch sind solche Aspekte heute noch umstritten und keine *conditio sine qua non*; ihre Erwähnung soll die vorzügliche Arbeit Hoffmann-Erbrechts nicht schmälern. Vielmehr möge der hier ausgesprochene Dank

für die Forscherleistung zur baldigen Neuausgabe der noch nicht veröffentlichten Werke Stoltzers anspornen.

Fritz Feldmann, Hamburg

Richard Strauss und Franz Wüllner im Briefwechsel. Herausgegeben von Dietrich Kämper. Köln: Arno Volk-Verlag 1963. VIII, 55 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 51.)

Der Herausgeber, Verfasser einer gleichzeitig veröffentlichten Kölner Dissertation über Leben und Werk Franz Wüllners (erschienen als Band 55 der Publikationsreihe; vgl. die Besprechung S. 348 f.), hat mit diesem schmalen Bändchen eine der immer noch bestehenden, teils mehr, teils weniger empfindlichen Lücken im Bestand der bislang edierten Briefwechsel Richard Strauss' geschlossen. Die hier vorgelegten Briefe gehören zur Gruppe der Korrespondenz mit Mentoren und Freunden aus den Jugend- und ersten Mannesjahren des Meisters, in denen sein Übergang vom Klassizisten zum Verehrer Wagners und Liszts sich vollzog. Sie bilden ein unmittelbares Gegenstück zum Briefwechsel Bülow-Strauss (in: Richard Strauss-Jahrbuch 1954, 7—88). „Während Bülow durch seine Lehrtätigkeit, sein Wirken als Orchesterleiter und seine Vermittlung in Anstellungsfragen zweifellos für den angehenden Dirigenten Strauss zum entscheidenden Förderer wurde, kommt Wüllner das Verdienst zu, mit den ersten Aufführungen der Bläserserenade op. 7 und der f-moll-Symphonie op. 12 für den Werdegang des Komponisten Strauss die eigentliche Pionierarbeit geleistet und seinen Namen erstmals über die Grenzen seiner Vaterstadt München hinaus bekanntgemacht zu haben“ (S. III).

Die 93 Briefe usw. umspannen den Zeitraum 1884—1901 (Bülow—Strauss: 68 Briefe im Jahrzehnt 1883—1893); von Strauss stammen 69, von Wüllner 24 Nummern (Bülow—Strauss: Strauss 44, Bülow 24 Nummern). Anfangs handelt es sich zumeist um Bittbriefe und Anfragen des jungen Strauss um Aufführungen seiner Werke (z. B. Nr. 11, 7. VI. 1886: „Wenn Strauß mit einem Briefe angerückt kommt, so will er fast immer etwas, werden Sie sich denken . . .“ — die erbetene Wiederholung der Symphonie op. 12 in den Volkssymphoniekonzerten des Gürzenichorchesters kam nicht zustande; Nr. 21, 14. IV. 1888: „Die Saison ist vorbei,



man denkt an die nächste, natürlich kommt da unter den Ersten Rich. Strauß anmarschiert mit dem Ansinnen, im nächsten Winter ein neues Stück von ihm aufzuführen . . ." — am 8. I. 1889 fand die Kölner Erstaufführung von *Aus Italien* statt) mit den dazugehörigen warmen Dankesbriefen sowie um die Mitteilung von Eindrücken und Tagesereignissen aus Strauss' Dirigententätigkeit. Später beschränken sich die Briefe, ohne daß sich der Ton gegenseitigen herzlichen Einvernehmens etwa verflüchtigt, weitgehend auf die Vermittlung von Novitäten (z. B. wurde Strauss durch Wüllner auf César Franck, Vincent d'Indy und Alexander Glazunow aufmerksam gemacht; Nr. 45/46 vom September 1895; Strauss hingegen konnte Wüllner dazu „bekehren“, am 4. XI. 1890 Liszts *Tasso* und am 8. I. 1895 dessen *Faust-Symphonie* aufzuführen; Nr. 25 und 37, Anmerkungen 27 und 42), von Musikern, Sängersolisten usw. sowie um Termin- und Verlegerarrangements. — Äußert sich Strauss unter dem 24. VIII. 1888 Hans von Bülow gegenüber einmal ausführlich über seinen Weg von der Symphonie *f*-moll zu *Macbeth* und *Don Juan* in Anknüpfung an „den Beethoven der ‚Coriolan‘-, ‚Egmont‘-, ‚Leonore III-Ouverture, der ‚Les Adieux‘, überhaupt an den letzten Beethoven“ (Richard Strauss-Jahrbuch 1954, 69), so finden sich im Briefwechsel mit Wüllner Hinweise auf die Relevanz bzw. Irrelevanz beizugebender Programme zu den Tondichtungen. Zum *Don Juan* heißt es: „ . . . Um den Abdruck des Gedichtes möchte ich Sie recht dringend ersuchen“ (Nr. 26, 17. XII. 1890), zu *Till Eulenspiegel* dagegen: „Es ist mir unmöglich, ein Programm zu *Eulenspiegel* zu geben: in Worte gekleidet, was ich mir bei den einzelnen Teilen gedacht habe, würde sich oft verflucht komisch ausnehmen u. vielen Anstoß erregen. Wollen wir diesmal die Leuten selber die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht . . ." (Nr. 49, 23. X. 1895), und zu *Also sprach Zarathustra*: „ . . . Ich bitte, weder Vorrede noch Überschriften ins Programm drucken zu lassen“ (Nr. 59, Ende November 1896).

Der Edition lagen die Originalmanuskripte der Briefe Strauss' an Wüllner (aus dem Wüllner-Nachlaß) und Abschriften der Gegenbriefe Wüllners von der Hand Dr. Franz Strauss' (1936) aus dem Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin zu Grunde. Zu-

sätze des Herausgebers und — seltene — Auslassungen ausschließlich unleserlicher Worte wurden gekennzeichnet. Ausführliche Erläuterungen enthält ein umfangreicher Apparat von Anmerkungen. Die Schreibweise des Namens „Strauss“ wurde „in Abweichung von der uneinheitlichen Schreibweise der Brieforiginale“ zu „Strauß“ vereinheitlicht — damit weicht diese Ausgabe, m. W. als einzige, aus unerfindlichen Gründen von allen anderen Briefausgaben und der neueren Strauss-Literatur ab.

Den Briefen vorangestellt ist eine knappe Zusammenfassung von Wüllners Lebensgang einschließlich der Bedeutung der Kölner „Ära Wüllner“ für den Komponisten Strauss und eine Zusammenstellung der Strauss-Erstaufführungen im Kölner Gürzenich, darunter vier Uraufführungen. In dieser Zusammenstellung (S. VII) fehlen Hinweise darauf, daß einige Aufführungen von Strauss selbst geleitet wurden (8. III. 1887 UA *Wanderers Sturmlied*, 8. I. 1889 EA *Aus Italien*, 3. II. 1891 EA *Don Juan*, 23. I. 1900 EA *Vier Orchesterlieder* und EA *Macbeth*). Zum Brief Nr. 62 fehlt eine Erläuterung, daß Strauss das Orchesterlied op. 33,4 fälschlich Schiller zugeschrieben hat; der Textdichter gilt als unbekannt. Aus dem Brief Nr. 76 geht hervor, daß die 16stimmige Chorhymne op. 34,2 nicht, wie es allgemein in der Strauss-Literatur heißt, erst am 14. VI. 1903 bei der Baseler Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, sondern bereits am 9. III. 1899 durch den Kölner Konservatoriumschor und Teile des Kölner Konzertschores unter Wüllner uraufgeführt wurde.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Dietrich Kämper: Franz Wüllner. Leben, Wirken und kompositorisches Schaffen. Köln: Arno Volk Verlag 1963. 170 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 55).

Nun liegt das über diesen Meister abschließend berichtende Buch vor, das durch die Darstellung seiner vielseitigen Verknüpftheit mit den Spätromantikern wie mit den Neudeutschen einen bemerkenswerten Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts darstellt. Es gab bereits einige gute, im Register mustergültig erschlossene Vorarbeiten, aber dem Verfasser gelang es, sie durch kritische Ausnutzung des reichhaltigen Nachlasses in der Berliner Staatsbibliothek,

besonders der Briefe, wesentlich zu vervollständigen und z. T. zu berichtigen. Im biographischen Teil erfahren wir mancherlei Neues über des Meisters Beziehungen zu Brahms, Schindler, Hiller und anderen mehr konservativ gebliebenen, aber auch über die von Verstimmungen nicht freie Verbindung zu Wagner, Bülow und Levi. Man erkennt, daß dieser redliche und selbständige Geist von einer großen Liebe zur Gerechtigkeit erfaßt war, die ihn zwar in manchen Konflikt drängte, so mit Schindler, Wagner, Bülow, Levi, Schuch, auch Hiller, andererseits ihn als einen der objektivsten Dirigenten des Jahrhunderts erscheinen läßt, dem das „Audiatur et altera pars“ zum Lebensgesetz wurde, so daß es irrig wäre, bei Wüllners Wagneraufführungen von einem Umfall oder gar Spekulation zu sprechen. Er scheint aber über diesen Wandel direkt keine Rechenschaft gegeben zu haben. Aber auch seinen Schülern kam er bei seiner im Grunde konservativ gebliebenen Einstellung als der geborene Lehrer, der er war, soweit es ging entgegen. Die Eigenart des Opern-, Konzert-, besonders des Chordirigenten, dessen Auffassung der A-cappella-Musik begrifflicherweise romantisch, womöglich romantisiert blieb, wird einsichtig und erschöpfend dargestellt.

Die Behandlung des Komponisten Wüllner fußt auf These, daß er, und nicht nur in den Klavierwerken, zum „*Typus des feinsinnigen, kultivierten Epigonen der Mendelssohn-Schumann-Epoche*“ zu zählen ist. Von der Kammermusik hebt Kämper die Violinsonate op. 30 (S. 84) hervor, ebenso einige Lieder. Mit Recht verweilt der Verfasser mit eindringlichen Analysen, bezeichnenden Beispielen und historischen Rück- und Umblicken bei den Chorwerken, die den Hauptteil von Wüllners früh erlöschendem, 53 Opuszahlen aufweisendem Schaffen ausmachen. Besondere Bedeutung wird dem *Te Deum*, dem *Stabat Mater* und einigen Spätmetetten beigemessen. (Vielleicht könnte sich solcher Werke einmal der Rundfunk annehmen?) Dankenswert ist das Kapitel über die völlig unbekannteren Bühnenwerke, vor allem über die Oberonrezitative. Wichtig für die endgültige Beurteilung des Lebenswerkes ist die Bemerkung, daß „*die drei Schaffensperioden mit den Hauptabschnitten des Lebenslaufes*“ eng verbunden sind, wenn man auch nur sehr bedingt von Gelegen-

heitsarbeiten reden kann. Als der „*dauerhafte Kern seiner Lebensarbeit*“ erweist sich das „*erzieherische Wirken*“ des Meisters, dessen schöpferische Herkunft ein Stammbaum klar macht, in dessen hervorgehobener Mitte der Name Mendelssohn steht — was natürlich angesichts der zeitbedingten zahlreichen Einflüsse, denen auch Wüllner ausgesetzt (nicht ausgeliefert) war, cum grano salis zu verstehen ist. Ein detailliertes, die vielen Handschriften einbeziehendes Werkverzeichnis schließt die wertvolle Arbeit ab.

Reinhold Sietz, Köln

Johann Sebastian Bach: Klavierübung, 2—4. Teil. Italienisches Konzert, Französische Ouverture, 4 Duette, Goldberg-Variationen. Nach den Originalausgaben und der handschriftlichen Überlieferung hrsg. von Rudolf Steglich. Fingersatz von Walther Lampe. München-Duisburg: G. Henle (1962). 115 S.

Auch diese Urtextausgabe reiht sich gleichwertig ihren Vorgängern an. Nach einer knappen aber ausreichenden Darstellung der musik- und stilgeschichtlichen sowie quellenkundlichen Grundlagen, einigen ausführungstechnischen Andeutungen und dem Faksimile zweier Titelblätter (leider nicht der Probe einer Originalseite) folgt der splendid und wohltuend klare Abdruck des Notentextes. Daß Versetzungszeichen modernisiert, die Schlüssel der heutigen Schreibweise angepaßt, die Bestielung der Noten anschaulich reguliert, die Takte gezählt und ein sparsamer aber anregender Fingersatz hinzugefügt ist, entspricht den Gepflogenheiten dieser Edition. Das Notenbild bleibt immer übersichtlich, zumal die Stimmzahl sich kaum über die Vierzahl erhebt; auch da, wo Überschneidungen zu Komplikationen führen könnten wie in Nr. 3, oder in dem rhythmischen Imbroglia in Nr. 26 der Goldbergvariationen, ist alles gut überschaubar. Die Anmerkungen (vielleicht hätte es sich gelohnt, Seitenzahlen beizufügen) geben über die Schwierigkeiten Auskunft, die der handschriftlichen Überlieferung keineswegs entraten können, da diese manchmal zuverlässiger ist als der Druck, der z. B. für die Ouvertüre „*sehr flüchtig und offenbar ohne genügende musikalische Kenntnis*“ hergestellt wurde. So wurde der Herausgeber, wenn auch nicht zu oft, vor nicht eindeutig lösbare Entscheidungen gestellt. Offenbare

Irrtümer konnten leicht berichtigt werden. Als nützlich erwiesen sich die Parallelstellen, so für Ergänzungen, rhythmische Unstimmigkeiten oder Normierungen und Phrasierungskorrekturen. Gewiß wird man manchmal anderer Meinung sein, z. B., ob in der achten Goldbergvariation nicht doch, im Anschluß an die Handschriften, das *e*<sup>1</sup> rätlicher wäre. Auch in der Diskussion über Takt 37 und 134 könnte man sich, gerade in Betracht der von der zweiten Hälfte des Taktes 36 bis zur zweiten Hälfte des nächsten Taktes chromatisch emporstrebenden Baßlinie, ebenso gut für *als* entscheiden. Zwei unwesentliche Druckfehler dieser sonst fehlerfreien Ausgabe: In der Anmerkung zum *Italienischen Konzert* muß es Zeile 14/15 Takt 135 und 137, in derjenigen zur *Courante* Zeile 5/6 Takt 14/15 heißen.

Reinhold Sietz, Köln

Pieter Bustijn (16 . . —1729): *Drie Suites voor Clavecimbel, uitgegeven en ingeleid door Alan Curtis*, Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1964. 31 S. (Exempla Musica Neerlandica. I.)

Die drei Suiten, die der Herausgeber aus einer Sammlung von neun Suiten ausgewählt hat, stellen reizvolle, liebenswürdige Cembalomusik dar, wenn auch ohne allzu großen Tiefgang. Der Form nach ist der Kopf in allen drei Suiten gleich, das Ende schwankt, nur die mittelste Suite schließt mit einer Gigue. Die Form kommt also der französischen Suite am nächsten, auf die auch der Gesamttitel weist; typisch ist das „*et autres airs*“, das die Lockerheit der Reihung betont. Auf Frankreich weist auch am ehesten der Lauteneinfluß, nicht nur in Kadenzten, sondern auch im typischen Nachschlagen der durch Pausen getrennten Stimmen, so gleich im ersten Präludium oder in der Allemande der dritten Suite. Französisch scheint auch die 6/4-Taktart der Couranten und Gigenen, wogegen die sparsame Imitatorik, die fast immer homophon wirkt (z. B. Sarabande der letzten Suite) und die betonte Flüssigkeit der Stimmen — so flüssig, daß das frühe Datum 1712—1716, auf die der Herausgeber die Stücke überzeugend festlegt, fast überraschend wirkt — ganz auf Italien weisen und zeigen, wie früh das Rokoko anzusetzen ist. Deutschen Einfluß primär festzustellen, trotzdem die Verzierungszeichen mit geringen Ausnahmen, wie z. B. Takt 4, S. 29,

auf Deutschland deuten, wie der Herausgeber möchte (vgl. die Einleitung), will uns schwer fallen. Die Deutschen schreiben schwerer. Die Anklänge an Bachsche und Händelsche Motive werden, wie so oft, Zufall und Zeitgut sein. Wie dem auch sei, wir lernen in Bustijn einen tüchtigen niederländischen Kleinmeister kennen, der den Anteil der Niederlande an der Musikentwicklung noch in diesem Zeitpunkt bezeugt, und die Cembalisten sind um schönes Spielmaterial reicher. Die Einleitung bringt einiges Material zur Biographie von Bustijn, der hauptsächlich in Middelburg gewirkt hat.

Margarete Reimann, Berlin

Bartold Capp († 1636): *Die Werke des Werler Komponisten*. Eingeleitet und herausgegeben von Walter Salmen. Münster: Verlag Aschendorff 1964. 47 S., 4 Tafeln. (Schriften der Stadt Werl. Reihe A: Histor.-wissenschaftl. Beiträge. 11.)

Vor einigen Jahren wurde eine umfangreiche Sammlung von Musikstücken eines Vikars Henricus Beginiker, datiert 1622, aus dem Besitz der Familie Fürstenberg-Herdringen entdeckt und in einem Teildruck unter dem Titel *Weihnacht 1622* (hrsg. v. Rudolf Ewerhart, Köln 1960) mitsamt einer gleichnamigen Schallplatte (Harmonia mundi 25 142, Fono-Verlagsgesellschaft) der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Davon angeregte weitere Nachforschungen förderten „*einige der inhaltsreichsten Musikhandschriften aus Mittelwestfalen*“ zutage (Salmen, Einführung S. 5). Verschiedene Forscher beschäftigten sich mit den neuen Funden, die in der Erzbischöflichen Bibliothek Paderborn aufbewahrt werden: Theo Hamacher gab eine Beschreibung einiger der aufgefundenen Tabulaturen (in: *Die Warte* 24, Paderborn 1963, H. 8, S. 113—115); Wilhelm Honselmann (Westf. Zs. 113, 1963, S. 421—426) ermittelte Näheres über den in Bielefeld geborenen Beginiker; doch gelang ihm auch die vollständige Aufschlüsselung der in der Sammlung Beginikers mehrfach auftretenden Signatur „B. C. S. W.“ als „*Bartholdus Cappius Secretarius Werlensis*“, eben unseres Bartold Capp; Rudolf Preising schließlich beleuchtete die Lebensumstände dieses der Musikwissenschaft bisher unbekanntes Capp (Soester Zs. 77, 1963, S. 79 bis 83).

Walter Salmen, der sich in seiner Einführung auf diese Forschungsergebnisse stützen

konnte, faßte nun erstmals alle mit diesem Namen signierten Musikstücke aus den genannten Sammel-Handschriften in einer Ausgabe zusammen. Der aus Beckum (Westf.) gebürtige Bartold Capp kam 1597 nach Werl, zunächst als Rektor und wohl auch als Kantor; später (etwa seit 1606) fungierte er als Stadtschreiber, als welcher er höchstwahrscheinlich 1636 starb. Erhalten sind von ihm 16 mehrstimmige Musikstücke in zweien der genannten Paderborner Handschriften, darunter allein 14 in dem von Ewerhart schon z. T. veröffentlichten Klavierbuch des Beginiker. (Ewerhart edierte 39 dieser insgesamt über 100 Sätze verschiedener Musiker enthaltenden Sammlung, darunter fünf von Capp, die also jetzt in beiden Editionen gedruckt sind.)

Salmens Ausgabe enthält außer einer *Paduana* ausschließlich geistliche Musik. Durchweg auf zwei Systemen notiert, trugen diese Stücke großenteils Texte oder Textmarken, die zu ergänzen waren. Neben eigenen Kompositionen Capps stehen Bearbeitungen von bekannten geistlichen Gesängen und von Vokalsätzen anderer Musiker seiner Zeit.

In der vorliegenden Ausgabe wurde die Reihenfolge der Werke beibehalten; die Schreibweise wurde modernisiert, aber „*etliche Unebenheiten des Satzes unangetastet gelassen*“ (S. 12). Außer der Einführung in Leben und Werk des Komponisten und dem Abdruck der Werke selbst enthält die Ausgabe *Anmerkungen* in der Art eines Kritischen Berichts; insgesamt eine glückliche Verbindung von wissenschaftlicher und praktischer Ausgabe. Besetzungsmöglichkeiten: Klavier- oder Zupfinstrumente, Solostimme oder a cappella-Chor. Diese ansprechenden, ohne Schwierigkeiten zu musizierenden Stücke werden gewiß Interesse finden für den Schul-, Kirchen- und Hausgebrauch, besonders in Westfalen, wo Zeugnisse barocker Musik bisher recht dünn gesät sind.

Renate Brockpähler, Münster/Westf.

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe. Band 2: Die vier Passionen, hrsg. von Kurt von Fischer. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter 1961. XXVIII, 60 S.

Von Lassos Passionen war bisher nur die nach Matthäus in einer (relativ alten) Neuausgabe zugänglich (F. Commer, *Musica sacra*, Bd. VI [1864], S. 18 ff.). Dieser Umstand mag im Rahmen des Gesamtwerkes Lassos

bis vor kurzem nicht als besonderer Mangel empfunden worden sein; aber angesichts der in allen christlichen Konfessionen im Gang befindlichen Diskussion über das Verhältnis von Kirche und moderner Welt, das der des Jahrhunderts der Reformation nicht unähnlich ist, indessen zum Teil auf anderen geistigen Voraussetzungen beruht, bedarf dennoch diese Neubestimmung der geschichtlichen Einsicht über Bedingung und Folge des reformatorischen Jahrhunderts. In musikgeschichtlicher Perspektive hat das Tridentinum am stärksten die Konsequenzen aus der Reformation gezogen, die darum für die heutige Diskussion nicht weniger bedeutsam sind als die genuin reformatorischen. Im Blick auf die Passionskomposition geht dies deren (nach von Fischer) „*responsoriale*“ Ausformung an, die für Lassos Passionen grundlegend ist. Daher ist es zu begrüßen, daß in einem der ersten Bände der Neuen Reihe der Lasso-Gesamtausgabe durch den Züricher Ordinarius, der sich wiederholt um den geschichtlichen Aspekt der katholischen responsorialen Passion des 16. Jahrhunderts bemüht und verdient gemacht hat, die vier Passionen Lassos in einer wissenschaftlich sehr sorgfältigen Edition vorgelegt wurden, der in Mf 1962, S. 202 ff. Korrekturen und Nachträge folgten (die zu ergänzen wäre, daß S. 57, bei der Schlußnote im Alt offenbar die Hilfslinie fehlt). Die originalen Notenwerte wurden beibehalten; Textwiederholungen, in den Handschriften meist mit *ij* u. ä. gekennzeichnet, sind kursiv gesetzt, so daß der kompositorische Aufbau auf den ersten Blick stärker hervortritt, da die liturgisch konstruktiven Stimmen in aller Regel Textwiederholungen vermeiden. Der Text selbst folgt dem heutigen *Missale Romanum*, die Silbentrennung der Choralschule Johnerpffaff.

Ein kritisches Problem besteht bei responsorialen Passionen hinsichtlich der Autorenbestimmung bei anonymer Überlieferung, wie es bei Johann Walter und seiner Beteiligung an der Entstehung der deutschen evangelischen (responsorialen) Passionshistorie seit Jahren bekannt ist. Dieser Umstand liegt in der vorrangig liturgischen Struktur begründet. Bei Lasso besteht das gleiche Problem in bezug auf die Passionen nach Markus, Lukas und Johannes, die anonym überliefert sind. Vor allem gegen die Johannes-Passion hat W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Bd. I, Kas-

sel — Basel 1958, S. 651, stilistische Bedenken vorgetragen, die gegen Lassos Autorschaft sprechen sollen. Der Herausgeber hat in sorgfältiger Abwägung aller Faktoren der Quellenlage und der Stilistik dargetan, daß „sehr vieles für und kaum etwas gegen Lassos Autorschaft der Markus-, Lukas- und Johannespassion“ spricht (S. VII). Dem darf hinzugefügt werden, daß stilistische Aspekte auch in Zusammenhang mit den strukturellen Grundlagen, d. h. Art und spezifische Stimmenzuweisung der konstruktiven Lektionsklausel sowie ihrer mehrstimmigen Setzung, gesehen werden müssen. In bezug auf die Behandlung der Finalis-Klausel der *vox personarum* rücken dann die drei strittigen Passionen zu einem einheitlicheren Komplex zusammen. Was den abweichenden C-Modus (mit Finalis nach G) der Johannespassion angeht, so ist dieser öfters für diese Passion zu konstatieren (vgl. AfMw 1954, S. 100 und 195/196), der seinem Herkommen nach im westlichen Europa beheimatet zu sein scheint (vgl. AfMw 1960, S. 110 ff. und 115 ff.). Damit dürfte sich die Basis für eine Autorschaft Lassos verbreitert haben.



Günther Schmidt, Nürnberg

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Kammermusik. Werkgruppe 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine. Band 1, vorgelegt von Eduard Reeser. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1964. Klavierstimme XIX und 179 S., Violinstimme 63 S.

Im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe wird hier der erste Band mit Werken für Klavier und Violine vorgelegt. Er enthält die Sonaten KV 6—9, KV 26—31, KV 301 bis 306, KV 296 und KV 378. Die Sonaten KV 10—15 werden, da bei ihnen eine *ad libitum*-Begleitung auch des Cellos ausdrücklich vermerkt ist, in den Band der Klaviertrios aufgenommen. Die mit größter Wahrscheinlichkeit nicht von Mozart stammenden und von Köchel mit den Nummern 55—60 versehenen Sonaten wurden mit Recht nicht in diesen Band einbezogen und sollen auch, einer Anmerkung der Editionsleitung zufolge, nicht in dem Supplementband mit Werken von zweifelhafter Echtheit erscheinen.

Daß der Herausgeber dieses ersten Bandes auf äußerste Genauigkeit bedacht war, zeigt nicht nur das ausführliche Vorwort (der

Kritische Bericht liegt leider noch nicht vor), sondern auch der mit nur sparsamsten Ergänzungen versehene Notentext. Gleichwohl wird auch hier deutlich, wie schwierig es ist, eine Ausgabe zu erstellen, die sowohl den Anforderungen der Wissenschaft als denen der Praxis genügt. In diesem Sinne hätte man es wohl nicht als störend empfunden, wenn in der Violinstimme, in der ohnehin die Zusätze des Herausgebers nicht kenntlich gemacht wurden, auch sparsam Stricharten und Fingersätze eingetragen worden wären. Daß auf derartige „Zusätze“ in der Klavierstimme verzichtet wurde, ist allerdings zu begrüßen.

Die Frage der Ergänzungen kann hier nicht durchdiskutiert werden und ihre Problematik sei an nur einigen wenigen Beispielen der ersten Sonate KV 6 aufgezeigt. Es ist nicht einzusehen, warum in dem ersten Satz dieser Sonate (Klavierstimme S. 2 f.) die Figur der Violine  (T. 2, 3+5; T. 28 ff.) im Gegensatz zu derselben, gleichzeitig im Klavier erklingenden mit einem Bindebogen versehen soll. Läßt man ihn nämlich weg, so ergibt sich eine deutlichere und dem Cembalo (für diese ersten Sonaten war noch Cembalo als Begleitinstrument, nicht Klavier, vorgesehen) besser angeglichene Artikulation, und die dritte Zählzeit (betont) kommt trotzdem auf Abstrich. (Gleiches gilt z. B. auch für KV 9, 2. Satz. Klavierstimme S. 30, T. 3, T. 50, T. 54). Dagegen ergeben sich die Ergänzungen in T. 8, 10 etc. logischerweise. Wenn im Menuett II (S. 8) auf Grund der Bindung in T. 5/6 diese in T. 1/2 hinzugefügt wird, dann müßte gleiches in den Takten 11/12, 13/14 und 15/16 geschehen. Dem Vorschlag des Herausgebers, im letzten Satz (S. 8 f.) die Verzierungen in der Klavierstimme  analog der Violinstimme als Triller auszuführen (T. 5—8; T. 49 ff.) muß zugestimmt werden (vgl. hierzu auch Hauptstück 10 und 11 der Violinschule L. Mozarts). Daß in der Violinstimme in den Takten 16/17, 18/19, 20/21, 22/23 und wenigstens noch in den Takten 86/87, 88/89 keine Bindungen ergänzt wurden, erscheint inkonsequent.

Ist die Sonate KV 305 (293d) (S. 107 ff.) wirklich schon in Paris entstanden oder wurde sie, wie Köchel <sup>9</sup>/1964, S. 299 angibt, noch in Mannheim komponiert? Daß die Sonaten KV 301—306 dagegen in Paris gestochen worden sind, ist als sicher anzunehmen.

sehen und wird auch hier im Vorwort (S. XI) durch die bekannte Briefstelle (Mozart an seinen Vater, 28. Februar 1788) wieder belegt. Vielleicht bringt der Kritische Bericht noch entsprechende Hinweise zu dieser Frage.

Zu bedauern ist, daß die als Anhang gegebenen Fragmente zu KV 306 (300 l) nicht auch in die Violinstimme übernommen worden sind. Bei der Einteilung dieser Stimme ist allerdings anzuerkennen, daß aus auführungspraktischen Gründen bei der Sonate KV 378 sogar eine Seite freigelassen wurde (S. 60), um beim letzten Satz ein Umblättern an unpraktischer Stelle zu vermeiden.

Stich- und drucktechnisch ist die Ausgabe sehr gut und übersichtlich. Daß sie textkritisch gegenüber der recht guten Ausgabe von E. F. Schmid (soweit sich der Inhalt der beiden Ausgaben deckt) nicht viel Neues bringt, liegt in der Natur der Sache. Diese Feststellung aber soll das Verdienst des Herausgebers, im wesentlichen einen sehr objektiv-genauen Band vorgelegt zu haben, keineswegs schmälern.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

### Replik

Verspätet komme ich dazu, eine Replik der Besprechung meiner Arbeit *Das Concerto grosso* durch W. Kolneder in der „Musikforschung“ XVII, 1964, S. 455 ff. zu bringen. Im Trubel meines 70. Geburtstages, der mir unerwartet überaus zahlreiche freundliche Zuschriften von allen Seiten eingebracht hat, obwohl ich doch seit 18 Jahren in dieser Zeitschrift recht oft scharfe Kritiken verfaßt habe, bin ich erst jetzt dazu gekommen, obige Rezension zu lesen. Sie enthält eine Reihe von Bemerkungen, die im Interesse der Sache unbedingt richtigzustellen sind.

1. Der Rezensent bemängelt, daß ich nicht hinwiederum auf die Ableitungen des Wortes *Concerto* nach Giegling eingegangen bin, und verlangt sogar, die nur aus fünf Zeilen bestehende Wiederholung seiner Ansicht im Kongreßbericht Basel 1949, S. 129 zu zitieren. Wieso bin ich eigentlich verpflichtet, Theorien, die ich für falsch halte, zu zitieren? Wenn Kolneder schreibt, die Frage müsse noch gründlich von der sprachgeschichtlichen Seite untersucht werden, so ist dem scharfen Kritikerage die Fußnote auf

Seite 1 entgangen, in der die von allen Romanisten geschätzte grundlegende italienische Etymologie, nämlich *Dizionario etimologico italiano* von C. Battisti und G. Alessio, II. Bd. (1951), den Fall klarstellt, ebenso kennt er nicht das *Grande Dizionario della lingua italiana* von Salvatore Battaglia (1964/III). „*Concertare*“ hat im Italienischen mehrere Bedeutungen, von denen die musikalische (Kunstausdruck, „*voce dotta*“) die jüngste ist. Ich nenne nur „*convensione*“ („*far concerto*“), „*accordo*“ („*andare di concerto*“), „*di concerto, d'accordo*“. Eine Ableitung vom Spanischen ist reine Fantasie. Im Spanischen bedeutet das Wort „*concerto*“ (von „*concertar*“, s. Vicente García de Diego, *Diccionario etimológico Español e Hispánico*, 1954) „*buen orden*“. Erst unter dem Einfluß des Italienischen kann dieses längst gebräuchliche Wort die neue musikalische Bedeutung „Konzert“ bekommen haben. Der umgekehrte Weg ist ausgeschlossen, schon deshalb, weil der Gebrauch des Wortes „Konzert“ in musikalischer Hinsicht in erster Linie in Rom und Norditalien entstand, während der spanische Einfluß sich hauptsächlich auf Neapel erstreckte. „*Conserito*“ findet sich von 1533 bis 1648, „*concerto*“ von 1519 bis zur Gegenwart als Fremdwort übernommen in sämtliche Sprachen. Ein später Titel, wie Agazzari *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto dell' . . .*, 1607, bezieht sich nicht auf die Bedeutung des Wortes als musikalische Form, sondern heißt nur „Zusammenkunft“.

2. Ich hatte geschrieben: „*Concerto grosso* heißt wörtlich starkes, großes Konzert, *Concertino* kleines Konzert. Die hier verwendete instrumentale Abwechslung zweier Klangkörper . . .“ Der Rezensent zitiert nur den ersten, unterschlägt aber den anschließenden zweiten Satz und fährt fort: „Die Gleichsetzung des so vieldeutigen Begriffes *Concerto* mit Konzert verwirrt nur; gerade an dieser Stelle heißt *Concerto* nicht Konzert, sondern ‚Klangkörper‘.“ Das Wort „Klangkörper“ wird zwar einige Male im Text bei Schering gebraucht, ich bin aber der erste, der es in schematischen Analysen seit 1932 dauernd verwendet hat. Gerade deshalb wirkt der erhobene Zeigefinger überflüssig. Die Vieldeutigkeit des Begriffes habe ich wohl seit 1932–1964 erläutert. Wörtlich heißt *Concerto* natürlich Konzert. Die

Umschreibung mit „... zweier Klangkörper“ habe ich unmittelbar darangesetzt.

Auch bezweifelt der Rezensent, daß „Corelli den entscheidenden Schritt in einer zur Formbildung führenden Grundsätzlichkeit und Regelmäßigkeit getan hat“ und weist dabei auf Stradella. Stradellas Konzerte gehören zur Frühgeschichte des Konzerts. Sie sind formal in kurze, noch kanzonenhafte Abschnitte geteilt, in einem echohaften Wechselspiel, manchmal nur von einem und wenigen Takten. Es ist nun interessant, zu Kolneders Behauptung einen Autor zu zitieren: „Der Instrumentalstil des Seicento vor Corelli erweist sich in den oben besprochenen Gestaltungsprinzipien als ein jugendliches Sturm- und Drangstadium der absoluten Musik. Wie Corelli dieses unbändige Gären und Drängen zur Reife und Klarheit läutert . . .“ Der Verfasser dieser Stelle ist Kolneder, *Die Solokonzertform bei Vivaldi*, 1961, S. 19. Der Rezensent vermißt, was er unterschlägt, und tadelt bei anderen, was er selbst schreibt!

Was Muffat betrifft, so ist der Zusatz „der Deutsche“ überflüssig. Andererseits aber nennt sich Muffat selbst einen „Deutschen“. Daß als Quelle für ein Beispiel DTÖ Bd. 11/12, S. 120 von mir benützt wird, läßt sich kaum beanstanden. Daß statt des vierstimmigen Originalsatzes mit T und S (Tutti und Soli) das Beispiel in sieben Systeme aufgelöst wurde, dürfte doch wohl für die Deutlichkeit von Nutzen sein.

Was die dreitaktigen langsamen Sätze bei Albinoni betrifft, so ist darauf hinzuweisen, daß Albinoni im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen nicht 3/2 schreibt, sondern 3/4, z. B. in op. 9 von 12 Konzerten siebenmal. Für die Reihenfolge der erstgedruckten Konzerte ist heute mit kleinen Korrekturen immer noch das vor 60 Jahren erschienene Vorwort zum DTB-Band 1. Jg. 1900 von Sandberger entscheidend. Das Wort „Konzert“ ohne Gattungs- und Formbedeutung wird im Titel seit 1519 gedruckt. Aber noch die Konzerte von G. B. Bononcini op. 2, 1685 und Torelli op. 3 und 4 sind trotz des Titels keine Konzerte. Die *Concerti grossi* von Gregorij op. 2, 1668 sind die ersten gedruckten dieses Stils (Giegling, *MGG V*, 784: „Er wird vor allem dadurch seinen Platz in der Mg. haben, daß er als erster den Begriff ‚Concerto grosso‘ über eine gedruckte Konzertsammlung setzte“). Ein Konzert von Gregorij ist von J. G. Wal-

ther bearbeitet und veröffentlicht in DDT 26/27, S. 303, im selben Jahre wie Torelli op. 6, gedruckt 1698. Nicht der von mir hochgeschätzte und Jahrzehnte bekannte Wilhelm Fischer war der erste, der erklärt hat, das *Concerto grosso* sei keine instrumentale Form, sondern sei Aufführungspraxis bzw. Instrumentationsweise. Außerdem stimmt dies nur für die ersten Anfänge der Gattung. Das reife *Concerto grosso* ist sehr wohl eine Gattung und eine Form (nicht weniger vielfältig abgewandelt als die spätere Sonate). Nebenbei gesagt steht das bei mir außerordentlich deutlich schon 1. in meinem 1932 erschienenen *Instrumentalkonzert* auf Seite 2 und 9 und 2. in meinem rezensierten Heft auf Seite 1: „... seit 1600 aufgekommene Aufführungspraxis“. Der Herr Rezensent hat das von Fischer wohl nicht von 1947 bis 1949 (seinem Studium in Innsbruck) hören können. Es sind alles „olle Kamellen“. Die Form des ausgebildeten Konzerts ist bei mir seit 1932 nicht nur in Worten, sondern in sehr deutlichen Schemata festgelegt, und nicht nur aufgrund eines Meisters, sondern aufgrund sehr vieler Meister. Bekanntlich sind nicht nur in den frühen Konzerten Solokonzert und *Concerto grosso* satzweise vermischt. *Concerto grosso* und Solokonzert sind also häufig genug logisch schwer zu trennen. Ganz unverständlich ist mir der Tadel, daß ich das „nichtssagende“ Wort Konzert verwende. Ein Brandenburgisches „Konzert“ ist eben ein Konzert, wie das Beethovensche Violinkonzert.

Die alten Italiener schreiben stets auf dem Titel „*Concerti grossi*“ und nicht „*Concerti grossi e concertini*“. *Concerto grosso* ist also sprachlich ein *pars pro toto*. Die versuchte Übersetzung „Gruppenkonzert“ hat sich nicht durchsetzen können. Ich wüßte also beim besten Willen nicht, wie man in einem Heft über *Concerto grosso* nicht einfach Konzert sagen soll, wie das Bach bei seinen sechs Brandenburgischen „Konzerten“ getan hat. Es gibt Solokonzerte, Doppelkonzerte und Tripelkonzerte. In allen europäischen Staaten, auch in Rußland, spricht man von Konzert. Alle Versuche, dieses Wort zu ersetzen, führen nur ins Komische. Reger hat sein Konzert im alten Stil 1912 gedruckt, also vor Krenek.

Wenn man auf 52 Seiten Text nicht nur einen italienischen Meister, sondern das

ganze ungeheure Gebiet von Konzerten aller Länder bis zur Gegenwart, wenn auch nur gedrängt, behandelt und fast von jeder Werkgruppe Beispiele bringt, so kann man eine Kritik, die nur kleine Punkte festlegt, z. B. bei Corelli die Jahreszahl richtigstellt, aber kein Wort über die wohl sonst nirgendwo zu findende musikalische, ästhetische, historische Analyse von Corellis Werken verliert, nicht mit so wenig Respekt abfassen, wie es der Rezensent tut. Kein Wort wird von den eingehenden Analysen Bachscher und Händelscher Werke gesagt, nicht einmal Notiz genommen von der doch immerhin überraschenden Entdeckung, in der ich häufig plagiiert werde und die gerade Wilhelm Fischer wörtlich als „eine Großtat für die Wissenschaft“ bezeichnet hat, nämlich die Erkenntnis der thematischen Satzzusammenhänge. Der erhobene Zeigefinger und die rote Tinte machen nicht den Kritiker.

Hans Engel, Marburg

### Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Pietro Aaron: Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui piu scritti (Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Willem Elders). Utrecht: Joachimsthal 1966. (II, 48) S. (Musica Revindicata, ohne Bandzählung.)

L'Accademia Filarmonica di Bologna (1666—1966). Notizie storiche — Manifestazioni. Bologna 1966. 150 ungez. S. (III Centenario dell'Accademia filarmonica.)

Johann Ludwig Bach: Zwei Motetten. Hrsg. von Karl Geiringer. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1964). IV, 23 S. (Das Chorwerk. 99.)

Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Bericht über den neunten internationalen Kongreß Salzburg 1964, vorgelegt von Franz Giegling (Zürich). Band I: Aufsätze zu den Symposia. Band II: Protokolle von den Symposia und Round Tables. Vorträge und Kongreßprogramm. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964 und 1966. XX, 67 und VIII, 286 S.

Eva Renate Blechschmidt: Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalie von Preußen (1723 bis 1787). Historische Einordnung und Kata-

log mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften. Berlin: Verlag Merseburger 1965. 346 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8.)

Karl Bormann: Die gotische Orgel zu Halberstadt. Eine Studie über mittelalterlichen Orgelbau. Berlin: Verlag Merseburger (1966). 192 S. (27. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde).

Martha Bruckner-Bigenwald: Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Hilversum: Frits A. M. Knuf (1965) (Photomechanischer Nachdruck). 102 S.

Vingt Chansons de la Renaissance française, recueillies et transcrites par Yves Giraud. (Les Contamines-Montjoie: Selbstverlag 1966). XX, 89 S.

Desiree de Charms und Paul F. Breed: Songs in Collections. An Index. (Detroit: Information Service Incorporated (1966). XXXIX, 588 S.

Collectanea Historiae Musicae. IV. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1966. 316 S. („Historiae Musicae Cultores“. Biblioteca. XXXII.)

Hans Eppstein: Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. Uppsala: Almqvist & Wiksell) 1966. 199 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensis. Nova Series. 2.)

Robert Fayrfax: Missa Tecum principium. Hrsg. von Denis Stevens. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1965). IV, 51 S. (Das Chorwerk. 97.)

Adriaan D. Fokker: Neue Musik mit 31 Tönen. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1966. 89 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 5.)

Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke. Hrsg. von der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, Graz. Serie VI — Instrumentalmusik. Band 1. Werke für Tasteninstrumente. Vorgelegt von Friedrich Wilhelm Riedel. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter und Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1964. XII, 85 S. und 7 Taf.