

BESPRECHUNGEN

Dansk aarbog for musikforskning 1963. Under redaktion af Nils Schiørring og Søren Sørensen udgivet af Dansk selskab for musikforskning. Kopenhagen 1963. 113 S.

Das inzwischen gut eingeführte Jahrbuch der dänischen Musikforschung wartet mit fünf größeren Beiträgen auf. Niels Karl Nielsen benennt in seinem Beitrag *Handel's Organ Concerto's Reconsidered* für „fast zwei Drittel“ der Themen aller Konzerte Vorlagen aus Händels eigenen Werken oder solchen von D. Scarlatti, Kuhnau, Muffat, Telemann und Habermann. Von den nach 1738, d. h. nach der Installierung einer größeren Orgel mit zwei Manualen und Pedal, aufgeführten Konzerten meint Nielsen, sie seien trotz ihrer Klaviernotation in orgelmäßiger (d. h. wohl triomäßiger) Ausführung zu spielen. Nielsen macht ferner auf eine handschriftliche, reich verzierte Fassung des Schlußsatzes aus op. 4/2 aufmerksam, die seiner Meinung nach Händels eigener Aufführungspraxis angenähert ist.

Über *Nathanael Diezels* gitararkompositioner berichtet Knud Rasmussen. Diesel, der von ca. 1736 bis 1745 Lautenist der königlichen Kapelle in Kopenhagen war und vielleicht die Prinzessin Charlotte Amalie unterrichtet hat, ist in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen mit Gitarrentabulaturen vertreten, die insgesamt 287 Einzelsätze enthalten. Bemerkenswert ist das in der zeitgenössischen Gitarrenliteratur nicht alltägliche Vorkommen von Satzzyklen in Gestalt von Suiten und Sonaten.

Henrik Glahn weist auf *Neue, bisher unbekannte Vorlagen zu Melodien in Hans Thomissøns Psalmebog von 1559* hin. Thomisson hat u. a. Peter Schöffers und Arnt von Aichs Liederdrucke benutzt. Ferner finden sich zu einigen seiner Weisen Konkordanz in Miles Covadales *Goostly Psalms* von ca. 1538, die ihrerseits auf niederdeutsche Gesangbücher zurückgehen.

Einen „Entwurf zu einer entwicklungsge-schichtlichen Untersuchung“ nennt Søren Sørensen im Untertitel seine Studie *Monteverdi — Förster — Buxtehude*. Er betont in ihr die „sehr nahe Stilverbindung zwischen Monteverdi und Carissimi auf

der einen Seite und Buxtehude und den übrigen Kantatenkomponisten auf der anderen Seite“. Als speziellen Vermittler zwischen Carissimi und Buxtehude betrachtet Sørensen Kaspar Förster, den Buxtehude während seiner Helsingöer Zeit vielleicht in Kopenhagen kennengelernt hat. Kriterien für die Übernahme italienischen Stils sind nach Sørensen vor allem Kleinmotivik, funktionsharmonischer Reiz und Terzenmelodik. — Ergebnisse einer Grönlandexpedition wertet Poul Rovsing Olsen in seinem Beitrag *Dessins mélodiques dans les chants esquimaux du Groenland de l'est* aus. Martin Geck, München

Jahrbuch für Volksliedforschung. 9. Jahrgang. hrsg. im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs von Rolf Wilhelm Brednich. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1964. 181 S.

Das Jahrbuch für Volksliedforschung wurde 1928 von John Meier begründet und von ihm im Auftrage des Deutschen Volksliedarchivs mit Unterstützung von Erich Seemann und anderer Mitarbeiter herausgegeben. Bis 1951 erschien in freier Folge acht Bände. Nach dem 1953 erfolgten Tod Meiers setzte eine Erscheinungspause ein. Der 9. Band des Jahrbuchs konnte erst 1964 vorgelegt werden. Mit Sicherheit ist zu erwarten, daß nun die jährliche Erscheinungsfolge zur Regel wird. Ab Band 10 nimmt das Jahrbuch auch wieder Besprechungen der Fachliteratur auf.

Der hier zur Rezension vorliegende 9. Band trägt den Untertitel *Festschrift zum 75. Geburtstag von Erich Seemann* und ist damit als Ehrung des verdienstvollen Mitarbeiters und Nachfolgers Meiers im Direktorat des Deutschen Volksliedarchivs gedacht, die der Anfang dieses Jahres Verstorbene noch erleben durfte. In 11 Beiträgen deutscher, amerikanischer, schwedischer, dänischer, ungarischer, slovenischer und österreichischer Provenienz wird vielgestaltigen Problemen der Volksliedforschung nachgegangen. Die große Ausstrahlungs- und Anregungskraft des Deutschen Volksliedarchivs und der Forscherpersönlichkeit Erich Seemanns findet hier ihre Resonanz. Dies kommt besonders deutlich darin zum Ausdruck, daß etwa die Hälfte der Autoren Bal-

laden — Seemanns umfangreiches Spezialgebiet — zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen gewählt haben. Vielleicht wäre eine noch stärkere Berücksichtigung slawischer Thematik zu begrüßen gewesen, hat doch Seemann durch seine profunden Sprachkenntnisse gerade den Problemen slawischer Volksliedkunde stets große Aufgeschlossenheit entgegengebracht, wie besonders seine Volkslied-Kommentare im *Deutschen Volksliedwerk* beweisen. Der Band wird beschlossen durch ein ausführliches *Verzeichnis der Schriften Erich Seemanns*, zusammengestellt von Rolf Wilhelm Brednich.

Der sich aufräuhende Vergleich des 9. Bandes mit den vorhergehenden kommt zu dem Ergebnis, daß sich mehr Beiträge als früher von der engen und direkten Bindung zum Deutschen Volksliedarchiv gelöst haben und auf eigenen Wegen die vom Deutschen Volksliedarchiv und seinen Wissenschaftlern der Ära Meier-Seemann vermittelten Anregungen zu verwerten suchen. So sind in Band 9 in sich geschlossene Arbeiten von grundsätzlicher Bedeutung für Volkslied und Volkslied eines Landes zu finden. Dies gilt z. B. für die ersten drei Arbeiten *Folk-Song in the United States 1910—1960* von Bertrand H. Bronson, *Die Beachtung von Original und Singmanier im deutschsprachigen Volkslied* von Wolfgang Suppan und *Deutsche Volkslieder im jiddischen Sprachgewand* von Wilhelm Heiske. Diesen Aufsätzen stehen Spezialstudien gegenüber, die sich enger an die in den ersten acht Bänden des Jahrbuchs sichtbar gewordenen Prinzipien anschließen. Hier wären etwa zu nennen die Arbeiten *Das Gottscheer Volkslied vom warnenden Vogel und seine slovenische Vorlage* von Zmaga Kumer, *Zur Verbreitung deutscher Balladen in Ungarn* von Lajos Vargyas und *Die Legende vom Elternmörder in Volkserzählung und Volksballade* von Rolf Wilhelm Brednich.

Es erscheint sinnvoll und wünschenswert, wenn dieses sich gegenseitig ergänzende und befruchtende Nebeneinander von Arbeiten systematischer, zusammenfassender Art über Wesensfragen und Arbeiten philologischer, quellenkritischer Art über Einzelfragen der Volksliedforschung beibehalten würde. Die Zukunft wird erweisen, ob dazu noch mit Berichten über lebendige Volksliedüberlieferungen unserer Tage zu rechnen ist, und in der Zukunft wird entschie-

den werden müssen, ob auch Grenzfragen zur Tanz- und Unterhaltungsmusik der Gegenwart wie überhaupt Probleme Musikalischer Volkskunde behandelt werden sollten. (Der den Band eröffnende Beitrag Bronsons läßt derartige Fragen bereits anklingen.) Sicher wird in diesem Zusammenhang auch auf die Abstimmung mit ähnlichen Veröffentlichungen, wie z. B. mit dem 1963 begründeten *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* zu achten sein. Zunächst aber gilt es, dem Jahrbuch für Volksliedforschung in der weiterführenden Anknüpfung an eine verpflichtende Tradition den guten Neubeginn zu bescheinigen und eine gute Fortsetzung in langer Reihe zu wünschen.

Winfried Schrammek, Leipzig

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 8. Band, 1963. Herausgegeben von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1964. XV und 293 S.

Seit dem Erscheinen des ersten Bandes (1955) ist dieses Jahrbuch wohl für alle, die sich mit liturgischen und hymnologischen Fragen befassen, zu einer unentbehrlichen Publikation und einem Forum geworden, das für Mitteilungen von Teilergebnissen, Bemerkungen und Ergänzungen besonders geeignet ist. Der 8. Band enthält nicht weniger als 22 solche kleinere Beiträge nebst zwei Hauptbeiträgen. Eine Besprechung muß deshalb notwendigerweise auf der Ebene einer kommentierten Inhaltsübersicht bleiben.

Von den beiden Hauptbeiträgen, Georg Kretzschmars *Beiträge zur Geschichte der Liturgie, insbesondere der Taufliturgie, in Ägypten* und Hans Volz's *Eine unbekanntes Kirchenlieder-Handschrift der Reformationszeit*, ist der letztgenannte von überwiegend literaturgeschichtlichem Interesse. Als Dichter bzw. Bearbeiter von 41 Liedern der Georg Rörerschen Handschrift der UB Jena hat Volz den um 1510 geborenen Johann Feder († 1562) mit großer Wahrscheinlichkeit feststellen können. Zwei der vier kleineren Beiträge zur Liturgik, deren Besprechung wohl in einer Fachzeitschrift des Gebietes erfolgen dürfte, berühren auch musikgeschichtliche Fragen: Frank Schun-

Israels Gottesdienst durch Töne, Rauchwolke und Licht? sowie Herbert Goltzens *Der Psalter im liturgischen Gebrauch*.

Die 18 „kleineren Beiträge“ zur Hymnologie, von denen einige einen recht beträchtlichen Umfang haben, bringen eine Fülle neuer und bemerkenswerter Forschungsergebnisse. Walther Lipphardt befaßt sich in einer gründlichen Studie mit der Geschichte des Liedes „Mitten wir im Leben sind“ und geht auch den Quellen der Antiphone „*Media vita*“ nach. Als Fortsetzung eines Beitrages im 7. Band veröffentlicht Lipphardt noch den Abschluß seiner Untersuchungen über *Die älteste Ausgabe von Beuttners Gesangbuch, Graz 1602* mit einer Ergänzung über *Beuttners Umformung des Liedes „O Jesu, du bist mild und bist gut“*.

Wilhelm Thomas teilt *Mittelniederdeutsche Weihnachtslieder aus vorreformatorischer Zeit* nach dem Andachtsbuch Thott 130 der Kgl. Bibl. Kopenhagen mit. Reinhold Jauernig hat den *Dichter des Liedes „Singen wir aus Herzens Grund“* in Hans Vogel (um 1525–1567) gefunden und Severus Gastorius zusammen mit Siegfried Fornaçon eine kleine Untersuchung gewidmet. Fornaçon trug noch eine Studie über die Weise des Herbertschen „*Die Nacht ist kommen*“ bei.

Ein bemerkenswerter Beitrag von Markus Jenny, *Ein frühes Zeugnis für die kirchenverbindende Bedeutung des evangelischen Kirchenliedes*, exploitiert das bekannte Bild *Die Gesandten* von Hans Holbein d. J. Jenny geht der Bedeutung der hier abgebildeten zwei Seiten aus Johann Walthers Geistlichem Gesangbüchlein mit bewundernswürdiger Kombinationsgabe nach.

Interessantes haben auch Hellmuth Heyden (*Gesangbuchreformen in Schwedisch-Pommern im 18. Jahrhundert*), Hermann Bing (*Ein Gesangbuch für Christliche Bergleute*, das der Bergsekretär Sebastian Jasche 1722 in Thalitter herausgab), Walter Blankenburg (*Was bedeutet „eine pausam singen“?*), Hans Alfred Girard (*„Christ ist erstanden“ als mittelalterlicher Osterbrauch in Schaffhausen am Rhein*) und der unermülich arbeitende Herausgeber Konrad Ameln (*Michael Altenburg*) mitzuteilen.

Zwei nichtdeutsche Beiträge verdienen m. E. besondere Aufmerksamkeit: Marc Honeggers *La chanson spirituelle populaire huguenote* über die volkstümlichen,

1533 durch Pierre de Vingle gedruckten Chansonniers, und Alexander Czeglédys (sehr kurzgefaßte) Übersicht *Zur Geschichte der evangelischen Kantionalbücher in Ungarn*. Pierre Pidoux' kritische Anmerkungen über *Die Melodiefassungen in J. S. Bachs Orgelchorälen* und Ernest Mullyers Besprechung der *Hymnologischen Standardwerke aus der Schweiz* von M. Jenny und P. Pidoux beschließen die Reihe der kleineren Beiträge.

Das restliche Drittel des Jahrbuches füllen die Literaturberichte zur Liturgik (mit einem Abschnitt für fremdsprachige Länder: Dänemark, Schweden, Finnland, Niederlande, Tschechoslowakei, Frankreich, Nordamerika) und Hymnologie (Anhang: Finnland, Frankreich, Tschechoslowakei, Ungarn 1945–1961). Es erübrigt sich wohl hervorzuheben, welche Bedeutung diesen Bibliographien zukommt. Camillo Schoenbaum, Dragør

Proceedings of the Royal Musical Association. 90. Session 1963/1964. London 1964. 146 S.

Auch dieser Band der repräsentativen Reihe bestätigt ihr hohes wissenschaftliches Niveau. W. Mellers bemüht sich um einen Überblick über die *Avant-garde in America*. Er weist auf die Neigung der heutigen Komponisten zu Vorrenaissance und Orient, aber auch zur Technik und mathematischen Spekulation, sieht aber in dem jetzt erreichten „*point of extinction*“, dessen Vertreter er namhaft macht, nur einen Zwischenzustand, denn Amerika „*is not ready to enter Nirvana just yet*“. — Auf ein weniger bekanntes, aber weniger unwegsames Gebiet führt A. L. Lloyd sein Thema *The Music of Rumanian Gypsies*. Nach historischer und soziologischer Einleitung werden die künstlerischen Leistungen der rumänischen Zigeuner anhand gut gewählter Notenbeispiele vorgestellt.

Wenn D. Johnston über *Bach and the Bible* spricht, so meint er die Anpassung der Rezitative der beiden Passionen und des Weihnachtsoratoriums an den Wortlaut der englischen Bibelübersetzung, die große Schwierigkeiten, Mißverständnisse und Unmöglichkeiten (so betont der Engländer Barabbas) für Text und Musik ergibt. Unter den Herausgebern dieser Werke in England finden sich Namen wie Bennett, Stanford, Elgar und Terry, unter den

Übersetzern Pears. — Die Frage *Did Purcell set 'The Tempest'?* glaubt M. Laurie aufgrund historischer, stilistischer und dokumentarischer Indizien verneinen zu müssen. Als den wahren Komponisten schlägt sie mit z. T. neuartigen Gründen statt Purcell dessen Schüler John Weldon (1676 bis 1736) vor. — Dankenswert ist der Beitrag J. Rimmers über *Harps in the Baroque Era*. Die Verfasserin, offenbar Harfenistin, verbreitet sich unter Bezugnahme auch auf wenig bekannte Quellen über Form, Klang, Repertoire, Technik, Bestimmung und Eigenart der damaligen (vorwiegend in England üblichen) Harfen und ihr Auftreten in Spanien und Lateinamerika. — Die noch nicht geklärte Frage über die Existenz der *Chapel Royal before 1300* in London behandelt J. Bent nach Diskussion des Begriffs „capella“ (als Sakramentalen- und Reliquiensammlung, als Gebäude und als Singgemeinschaft) vorwiegend aus geschichtlichen Quellen. Wahrscheinlich liegen ihre Anfänge schon im 12. Jahrhundert.

Besonderes Interesse beansprucht die Würdigung G. Meyerbeers durch M. Cooper. Charakter und musikalische Anlagen, Ausbildung und Lebenslauf werden, auch unter Heranziehung der soziologischen Stellung der Juden, mehr gestreift. Wichtig ist die Darstellung der Situation der Pariser Oper bei Meyerbeers Erscheinen, seine Beziehung zu den Zeitgenossen (besonders zu Berlioz) und die damalige finanzielle und politische Lage. Der Vergleich mit den Ausländern Lully und Gluck wird abgewiesen, aber darauf hingewiesen, daß Meyerbeer bei seinem Streben nach einer Art Gesamtkunstwerk keineswegs nur als Musiker zu gelten habe. Bei der Würdigung seiner vier wichtigen Opern und ihres, über 1880 hinaus, an bedeutenden Meistern wie Wagner, Verdi, Gounod und Bizet nicht vorbeigehenden Einflusses findet Cooper die musikalische Kraft der Meyerbeerschen Ensembleszenen und seine z. T. kühne Harmonik durchaus bemerkenswert und auch historisch bedeutsam, spricht ihm aber melodische Eigenart ab. Die abschließenden Sätze, gipfelnd in: „*Great men borrowed ideas from him and turned them to greater things; that was his true destiny and nothing more*“, erscheinen angesichts der bisherigen Darlegungen des Verfassers indes als überstürzt und diktatorisch.

Reinhold Sietz, Köln

Ottobeuren. Festschrift zur 1200-Jahrfeier der Abtei. Hrsg. von Aegidius Kolb OSB und Hermann Tüchle. Augsburg: Kommissionsverlag Winfried-Werk 1964. VIII, 416 S., 1 Karte, 38 Tafeln.

Ottobeuren 764—1964. Beiträge zur Geschichte der Abtei. Kommissionsverlag Winfried-Werk (1964). 319 S., 35 Tafeln. (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, hrsg. von der Bayerischen Benediktinerakademie. Bd. 73 [1962], Sonderband.)

Die 1964 festlich begangene 1200-Jahrfeier der bayerischen Benediktinerabtei Ottobeuren bot den Anlaß zur Veröffentlichung einer Reihe grundlegender Studien, die sich mit Themen aus der Geschichte des Klosters befassen. Daß im Rahmen der beiden vorliegenden Bände auch die Musikgeschichte einen gebührenden Platz einnimmt, darf als erfreuliche Tatsache vermerkt werden. Ihr gelten folgende Titel: W. Irtenkauf, *Zur mittelalterlichen Liturgie- und Musikgeschichte Ottobeurens* (Festschrift S. 141—179), mit einem Exkurs von Cl. Gottwald, *Das Mensuralfragment aus der Handschrift Ottobeuren II 389* (S. 180—185); W. Pfänder, *Das Musikleben der Abtei Ottobeuren vom 16. Jahrhundert bis zur Säkularisation* (Beiträge S. 45—62). Zu nennen ist ferner die Studie von H. Schwarzmaier, *Mittelalterliche Handschriften des Klosters Ottobeuren. Versuch einer Bestandsaufnahme* (Beiträge S. 7—23).

Wenn sich der Rezensent in erster Linie dem ausgezeichneten Aufsatz von W. Irtenkauf zuwendet, so vor allem deshalb, weil hierin über den engeren Gegenstand hinaus der historische Hintergrund in seinen wesentlichen Zügen sichtbar wird. Das zeigt sich besonders dort, wo der Verfasser die von ihm behandelten Quellen in größere Traditionszusammenhänge hineinstellt und ihren mannigfachen äußeren Einflüssen nachgeht. Den Schwerpunkt der Studie bilden die liturgischen Ottobeurer Codices aus dem hohen Mittelalter, darunter das berühmte Isingrim-Missale (Stiftsbibliothek Ottobeuren Nr. 1, 12. Jahrhundert; Schwarzmaier, a. a. O. S. 12). Anhand des Sequentiars dieser Handschrift gelangt Irtenkauf zu beachtenswerten Erkenntnissen über die Stellung Ottobeurens im Spannungsfeld zeitgenössischer liturgischer Strömungen. Aus dem weiteren Inhalt sei der

Abschnitt *Die Tropenpflege im Kloster Otto-beuren* erwähnt (S. 155–165). Gestützt auf das Tropenrepertoire von Handschrift Clm 27130 der Bayerischen Staatsbibliothek München, bietet er eine glänzende Darstellung der verschiedenen Tropengattungen und Tropierungsvorgänge. Dabei kann der Verfasser in mehreren Introitus-Tropen eine von der Praxis anderer Klöster (z. B. Weingarten) abweichende formale Eigenart nachweisen, außerdem für den Introitus-Tropus „*Laudibus insomnes*“ den Beginn eines Entwicklungsprozesses aufzeigen, „*der bei der Cantio und der cantio-uenartigen Durchdringung der Tropen endet*“ (S. 159). Am Ende der Handschriften-Studien des ersten Teils (S. 165–169) findet sich ein längeres Kapitel über das in der musikwissenschaftlichen Literatur hinreichend bekannte Manuskript Clm 9921 der Bayerischen Staatsbibliothek (vgl. H. Sowa in *Acta Musicologica* V, 1933, S. 60 ff. und 107 ff., ebenfalls *Corpus Scriptorum de Musica* IV, Rom 1955, S. 34, Hs. M₁). Nach Meinung des Rezensenten verdienen jene Abschnitte besonderes Interesse, — nicht zuletzt wegen ihrer fundierten Auseinandersetzung mit dem Problem der Datierung. Die vom Autor genannten und jeweils auf ihren lokal- bzw. liturgiegeschichtlichen Hintergrund untersuchten „*positiven Datierungsmerkmale*“ der Handschrift legen eine zeitliche Einordnung „*um 1160*“ nahe, wogegen 1064 als Entstehungsjahr (s. zitierte Literatur!) unhaltbar ist, da die vermeintliche Zeitangabe auf fol. 8v des Manuskripts („*Anno . . . m. lx. iiii. incepti pagina ista*“) in den Zusammenhang computistischer Berechnungen gehört und keinerlei Datierungshilfe bietet.

Den zweiten Teil seiner Studie (S. 170 ff.) widmet Irtenkauf der Liturgie in Otto-beuren während des 15. und 16. Jahrhunderts. Er umfaßt jene Zeit, in der das Kloster etwa seit 1470 unter dem Einfluß der Melker Reform im Zeichen einer durchgreifenden religiösen und liturgischen Erneuerung stand. Wie der Verfasser darlegt, ist die „*Wahrung der Tradition bzw. ihr bewußtes Wiederaufleben*“ ein gemeinsames Merkmal aller aus dem erwähnten Zeitraum überlieferten Otto-beurer Handschriften und Drucke. Im Blick auf den von Irtenkauf sorgfältig ausgebreiteten Stoffkomplex möge hier der allgemeine Hinweis genügen, daß die späten Quellen mit ihrer Verbindung

alter und neuer Bestandteile eine ungewöhnliche Fülle an Details enthalten, welche sich zu einem lebendigen Bild spätmittelalterlicher benediktinischer Liturgie- und Musikpflege zusammenfügen. Übrigens gehört in dieses Bild auch das einzige Beispiel retrospektiver Mehrstimmigkeit aus Otto-beuren: der zweistimmige Hymnus „*Ave vivens hostia*“ (Codex II 314; Übertragung und kurze Analyse s. S. 176–179).

Mit einem weiteren Otto-beurer Dokument polyphoner Musik des späten Mittelalters, dem dreistimmigen Satz „*O corona omnium confessorum*“, beschäftigt sich die Studie von Cl. Gottwald. Neben speziellen Überlieferungsproblemen — das Stück wurde in einem Schulbuch notiert und besitzt alle nur erdenklichen Mängel einer sekundären Quelle — gilt das Hauptinteresse des Autors der stilistischen und zeitlichen Einordnung des Werkes. Dieses kennzeichnet er am Ende seiner sachkundigen Darstellung als eine Liedmotette, „*die mit großer Wahrscheinlichkeit auf einer französischen Chanson fußt, deren Text durch das lateinische O corona omnium confessorum ersetzt wurde*“. Vermutliche Entstehungszeit: ausgehendes 15. Jahrhundert. Dem Aufsatz ist eine Übertragung des Stückes beigegeben (S. 184 f.).

Dank den intensiven Forschungen ihres Verfassers bietet auch die Studie von W. Pfänder wertvolle Aufschlüsse hinsichtlich der Musikgeschichte Otto-beurens. Der Leser wird einer reichen Materialsammlung konfrontiert, deren Einzelabschnitte (über Musiker und Komponisten, Orgeln und Orgelmacher, Notenbestände usw.) ihn durch das Musikleben der Abtei von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zur Aufhebung im Jahre 1803 führen. Es ist Pfänders Verdienst, dieses interessante Kapitel aus der Otto-beurer Geschichte erstmals ausführlich bearbeitet zu haben.

Karl-Werner Gümpel, Freiburg i. Br.

Musik des Ostens. Sammelbände für historische und vergleichende Forschung. Hrsg. von der Johann-Gottfried-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. Band 1, 1962. Kassel usw.: Bärenreiter-Verlag 1962. 218 S.

Die Idee, ein Fachorgan für das Studium der Erforschung der Musik des europäischen Ostens zu gründen, ist mehr als zu begrün-

ben. Und daß diesen Plan eben die deutsche musikwissenschaftliche Fachwelt zur Realisierung brachte, ist nur selbstverständlich, da ja in diesem Rahmen schon früher Publikationen, die sich mit der Musik der osteuropäischen Länder befassen, veröffentlicht wurden. An deutschsprachigen Universitäten wirkten schon vor dem ersten Weltkrieg Fachlehrer, die in ihrem Forschungsbereich auch Probleme der musikgeschichtlichen Beziehungen zwischen den deutschsprachigen Gebieten und dem slawischen Osten einbezogen haben. Wien hatte in dieser Hinsicht eine durch seine Lage vorausbestimmte Rolle zu erfüllen und hat sie auch erfüllt (vgl. F. Zagiba, *Die Bedeutung der Wiener Universität für die slavische Musikwissenschaft*, Mf 7, 1954, S. 211—215). Daß das neue Unternehmen nicht in diesem Zentrum am Schnittpunkt der ost-westlichen Beziehungen ins Leben gerufen wurde, liegt am wissenschaftlichen Bereich, der durch die Programmierung des Unternehmens ebenso wie aus den bisher erschienenen drei Bänden dieser Publikationsreihe umrissen wird. Die Problemstellung konzentriert sich, wie die Herausgeber im ersten Heft anführen, eben mehr auf Randgebiete etwa Nordostdeutschlands mit dem Russischen. In diesem Gebiete wird aber kaum der Schwerpunkt der osteuropäischen Musikforschung zu suchen sein. Daher hätte der Autor des sonst recht erschöpfenden Beitrages *Hauptprobleme der osteuropäischen Musikgeschichte*, E. Arro, seinen Beitrag „Hauptprobleme der russischen Musikgeschichte“ nennen sollen. Er befaßt sich nur mit den Problemen der russischen Musik, nicht aber mit jener der West- und Südlawen. Damit steht das Rahmenprogramm, das der Autor angibt, im Widerspruch zu den Aufgaben, die sich dieses Unternehmen zum Ziel gesetzt hat.

Der zweite Punkt, dem nicht beigespflichtet werden kann, ist, daß hier von der byzantinischen Musikwelt gesprochen wird, was sich wiederum nur auf die russische, serbische und bulgarische Musik bezieht; es gibt aber auch Slawen, wie Slowenen, Kroaten, Tschechen, Slowaken, Polen, deren musikalische Entwicklung von der abendländischen Musik bestimmt wurde. Und hier sollte m. E. der Schwerpunkt in der Planung dieses Unternehmens liegen: einerseits die Erforschung der Pflege der abendländischen Musik in osteuropäischen Ländern, also der Anteil Ost-

europas an der Pflege der abendländischen Musik, andererseits aber die Frage, inwieweit im europäischen Osten musikalische Sphären vorhanden und schöpferische Kräfte am Werk waren, die als Reaktion des osteuropäischen schöpferischen Geistes auf die abendländischen Musikformen eine eigenständige Entwicklung hervorbrachten. Wir sehen diese Evolution schon am Beginn der osteuropäischen Musik, als die Slawen im Bereich der abendländischen Musikpflege eine selbständige Kirchenmusik — den slawischen liturgischen Gesang im 9. Jahrhundert — entwickelten; erst im 11. Jahrhundert erweiterte sich dieser Bereich durch Einflüsse der byzantinischen Welt (vgl. F. Zagiba, *Einige grundlegende Fragen des Cyrillo-methodischen Liturgischen Gesanges*, Festschrift für J. Racek, Brno 1965, S. 403—416).

Schon im 8. Jahrhundert kam es in der karolingischen Ostmark zur Begegnung des europäischen Ostens mit der abendländischen Musikkultur, nicht nur im Bereich der Kirchenmusik, sondern der westlichen Musik überhaupt. Diese Begegnungen des slawischen Ostens mit dem germanischen Westen dauerten auch die folgenden Jahrhunderte ständig an. Beim Studium dieser Probleme müssen wir uns deshalb die Frage stellen, wie der Osten in den einzelnen Epochen auf das musikalische Schaffen des Westens, insbesondere durch die territorialen Begegnungen, reagiert hat. Neben rein historischen Problemen sind auch solche der Stilkritik zu erwägen: doch würde es zu weit führen, hier diese programmatischen Gedanken im einzelnen aufzurollen. Jedenfalls darf sich diese Problematik nicht nur auf Rußland bzw. auf die Nordostgebiete Deutschlands beziehen, die nur als Randgebiete zu betrachten sind, sondern es muß systematisch untersucht werden, wo in den einzelnen Epochen sich diese Ost-West-Begegnungen kulturhistorisch und musikgeschichtlich lokalisieren.

Die Beiträge des 1. Bandes wiederholen z. T. schon früher publizierte Forschungsergebnisse, so etwa W. Wünsch, der schon in seiner Dissertation und auch auf Kongressen Studien über sein Thema publizierte, oder W. Graf, der hier auszugswise seine im Jahr 1933 approbierte Wiener Dissertation veröffentlichte, ohne jedoch das reichhaltige finnisch-ugrische Material der letzten Jahrzehnte zu berücksichtigen und damit sein Thema zu neuer Veröffentlichung

berechtigt umzugestalten. Auszugsweise bringt auch W. Wiora sein Referat vom Chopin-Kongreß Warschau 1960 (*Über den geistigen Zusammenhang der Präludien und Etuden Chopins*).

Drei Studien berücksichtigen die böhmische Musiklandschaft. C. Schoenbaum gibt eine neue Bibliographie 1945–1960, die sehr erwünscht ist, weil hier zitiert wird, was in der tschechischen Musikwissenschaft publiziert wurde. K. M. Komma greift ein Problem bei Dvořák auf, die Pentatonik, mit der der Komponist in seinen Werken das Slawische auch musikalisch zu demonstrieren bemüht ist; Komma schreibt hierüber ganz richtig: „am auffälligsten unter allen melodischen Archaismen Dvořáks ist die Pentatonik.“ R. Quoika setzt seine Forschungen diesmal in der Benediktinerabtei in Braunau in Böhmen fort. Mit ganz neuen Forschungsergebnissen tritt J. Gardner hervor, der seit Jahren die altrussischen musikalischen Handschriften in westeuropäischen Bibliotheken studiert und solcherart die bis zum ersten Weltkrieg in Rußland geübte Praxis des Studiums der notierten Handschriften außerhalb Rußlands fortsetzt. Erwähnt sei, daß man in den letzten Jahren auch in Rußland wieder bemüht ist, diese Schätze der russischen Musikwissenschaftlich zu bearbeiten.

Eine andere Gruppe von Beiträgen bringt Forschungsergebnisse der letzten Jahre, vornehmlich von jüngeren Musikforschern, über die Musik der deutschen Ostgebiete, wodurch die Entwicklung in diesen Grenzgebieten der Fachwelt erläutert wird. So schreibt G. Waldmann über die *Aufgaben der ostdeutschen Volksliedforschung*, K. H. Hamppe (†) über *Zwei deutsche Psalmen Thomas Stoltzers* (der Beitrag, aus der Dissertation Hampes, ist von M. Gek für die Veröffentlichung überarbeitet worden). Neues Material zum Thema Stoltzer bringt auch L. Hoffmann-Erbrecht (*Thomas Stoltzer in Schlesien*), einen weiteren Beitrag aus diesem ostdeutschen Musikgebiet über J. F. Reichardt gibt W. Salmen. Mit Ostpreußen macht uns L. Finscher in seinem *Beitrag zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle* bekannt: dem ersten Teil einer gründlichen, archivmäßig ausgearbeiteten Studie. Wenn auch der Band keinen eigentlichen Rezensionsteil enthält, so bringt doch E. Arro zum Abschluß eine auf Grund fundierter Kenntnisse der älteren Fachliteratur aus-

gearbeitete Stellungnahme zu mehreren Publikationen über russische Musik, die man bei der Verstreutheit der Publikationen gerade auf diesem Gebiet dankbar begrüßt.

Franz Zagiba, Wien

Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben von der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Serie VIII: Supplement. Band 5: Schubert. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Kassel usw.: Bärenreiter 1964. XX, 686 S.

Die Sammlung der Dokumente zum Leben und Schaffen Franz Schuberts, ihre Edition und Erläuterung bildet das Hauptwerk von Otto Erich Deutsch. In fünfzigjähriger Arbeit hat der große Wiener Gelehrte die Biographie Schuberts auf die Quellen zurückgeführt und dadurch von jeder Schablone und Verzerrung befreit. Das weitgespannte Werk war ursprünglich auf vier Bände berechnet: I. Übersetzung und Bearbeitung der Biographie von George Grove, II. Die Dokumente zum Leben Schuberts, III. Sein Leben in Bildern, IV. Das Thematische Verzeichnis. In den Jahren 1913/14 waren in München bei Georg Müller die Bilder erschienen, dazu der erste Teil der Dokumente, welcher die Zeugnisse bis zum Tode Schuberts umfaßt. Der zweite Teilband, die Erinnerungen der Freunde, kam erst 1957 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig heraus. Inzwischen hatte Deutsch die Dokumente in englischer Sprache ediert (1946 bei Dent & Sons in London) und das chronologisch-thematische Werkverzeichnis vorgelegt (1951 ebendort).

Der hier zu besprechende Band bildet die zweite Auflage der Dokumente bis zum Tode Schuberts. Hier wie in der ersten Fassung sind neben den Zeugnissen von fremder Hand auch Schuberts Briefe, Notizen und Tagebuchaufzeichnungen eingeordnet, so daß der Band gleichzeitig als kritische Ausgabe der Schriften gelten kann. Das Buch wird in seiner neuen Gestalt durch zwei Essays eingeleitet: *Österreich und Wien zu Schuberts Zeit* und *Schuberts engere Heimat, Kindheit und Jugendzeit auf dem Himmelpförtgrund und in Liechtental*. Außer dem umfangreichen Generalregister sind als Anhang acht Verzeichnisse aufgenommen: über

die authentischen Bildnisse Schuberts, seine Wohnungen in Wien, sein Einkommen sowie die Erstaufführungen und Publikationen der Werke zu seinen Lebzeiten; die Widmungsträger werden zusammenfassend genannt und die Personalien der Freunde, Bekannten und Gönner aus dem Schubert-Kreise mitgeteilt; eine Bibliographie schließt den Anhang ab. Die neue Ausgabe unterscheidet sich von der alten vor allem aber durch den profunden Kommentar, der früher noch fehlte und hier zwei Fünftel des gesamten Umfangs ausmacht. Es ist bewundernswert, mit welcher Objektivität jeder einzelnen Angabe des Textes nachgespürt wird, wie präzise die Auskünfte sind. Der Kommentar spiegelt die Lebensarbeit eines Gelehrten, der, von minutiöser Lokalforschung ausgehend, ein Quellenwerk zur Musikgeschichte geschaffen hat, das in seiner Unbestechlichkeit beispielhaft ist. Das methodische Muster dieser neuen Gattung einer dokumentarischen Biographie — von Deutsch selbst auf Händel und Mozart angewandt — hat bereits weitergewirkt und wird für ähnliche Werke das Vorbild bleiben.

Andreas Holschneider, Hamburg

Musikgeschichte in Bildern. Hrsg. von Heinrich Bessler und Max Schneider. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 4: Max Wegner: Griechenland. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1964. 143 S., 76 Abb.

Von Max Wegner stammt der kleine, aber außerordentlich gut dokumentierte Band *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, der eine unschätzbare Fülle von schriftlichen und bildlichen Zeugnissen zum Musikleben der Griechen erschließt, ohne den sich heute keine Beschäftigung mit der griechischen Musik denken läßt. Im vorliegenden Werk nun wird eine beschränkte Auswahl gut reproduzierter Bilder, vor allem Vasenbilder, geboten, welche in erster Linie die einzelnen griechischen Musikinstrumente wie Auloi, Kithara, Lyra, Barbiton u. a. von ihrer technischen Seite und, soweit möglich, in ihrer historischen Entwicklung und in ihrer Verwendung in Kult, Theater oder überhaupt im Zusammenhang des ganzen griechischen Lebens zeigen. Ausführliche Bildinterpretationen schöpfen die Bilder aus und führen den Betrachter, der die Problematik bildlicher Darstellung musikalischer

Vorgänge, wie sie gerade die Vasenbilder in ihrer oft verkürzenden und nur andeutenden Strichführung nur allzu oft bieten, nicht genügend beachten würde. Sehr oft sind nämlich Instrumente gerade auf den chronologisch interessantesten Bildern nur angedeutet oder ohne technische Genauigkeit wiedergegeben, so daß sich z. B. aus den Bildwerken die Saitenzahl der Kithara nicht schön chronologisch ablesen läßt. Hier müssen schriftliche Quellen beigezogen werden.

Gern hätte man weitere Bilder, welche noch deutlicher die Musik in ihrem kulturellen Zusammenhang zeigen, hier angehtroffen, oder auch stellenweise eingehendere Bildinterpretation. So zeigt z. B. Abb. 21 eine Schale des Archikles und Glaukytes (München Staatliche Antikensammlung 2243). Da ist Theseus im Kampf mit dem Minotaurus dargestellt. Hinter Theseus steht Athene und hält während des Kampfes seine Leier. Wegner führt dieses Zeugnis vor allem deshalb an, weil das Instrument mit seinem griechischen Namen „Lyra“ hier bezeugt ist. Wir fragen aber weiter: Weshalb trägt denn Theseus überhaupt eine Leier? Auf der Françoisvase (welche hier nicht abgebildet ist) finden wir eine ganz parallele Darstellung aus einer früheren Phase desselben Mythos: Theseus führt den Reigen der zweimal Sieben als Kitharode an! Beide Darstellungen (Wegner Abb. 21 und die Françoisvase) beweisen, daß es sich um die bildliche Darstellung eines kultischen Spieles handelt, des kitharodischen Tanzes, in dem der Anführer des Chores, der Kitharode selbst, die Hauptperson verkörpert. In der Mimesis des Tanzspieles wird der Darsteller eins mit dem Dargestellten. Mythisches und kultisches Geschehen gehen ineinander über. Die beiden genannten Vasenbilder sind nur zwei Beispiele aus vielen, welche die innige Durchdringung mythischen und kultischen Geschehens in der musischen Betätigung der Griechen sinnfällig vor Augen führen.

In Abb. 37 (Glockenkrater des Polion, New York Metropolitan Museum of Art, 25.78.66) spielen drei Satyrn die Kithara, offensichtlich im Wettkampf gegen die Auloi. Der Aulosbläser steht ihnen gegenüber mit gesenkten Auloi. Wegner glaubt, es handle sich hier um eine Verspottung der kitharodischen Musik, weil Satyrn dieses Instrument spielen. Das geht aber

von der falschen Voraussetzung aus, daß zu den Satyrn eigentlich der Aulos gehöre. Das berühmte Pratinaslied und viele andere Zeugnisse (s. H. Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, 1963, S. 142 ff. und 165 ff.) beweisen aber die Existenz eines kitharodischen Dithyrambos, dessen Akteure die Satyrn waren. Abb. 37 ist ein weiterer kostbarer Beleg für diese musische Gattung!

Abb. 23 und 67 sind wichtige Zeugnisse für den Wandel der Musenvorstellung, wie Wegner richtig zeigt. Während die Musen seit der griechischen Frühzeit bis weit in die Klassik hinein Sängerinnen und Tänzerinnen waren und so Rhythmus, Harmonie und Logos im Tanzspiel verbanden, werden die Musen von ungefähr 450 an auch als Instrumentalistinnen gezeigt. Das deutet auf einen tiefgreifenden Wandel im Begriff der *musiké téchne*, der „Kunst der Musen“ hin, welcher schon die spätere „Musik“ als Tonkunst anbahnt, wie wir sie heute kennen. Die altgriechische *musiké téchne* basiert auf dem musikalischen Akzent der griechischen Sprache und auf der Rhythmik, wie sie die Quantitäten des Wortes begründen. Instrumentalmusik aber, im Griechischen vor allem die Musik des Aulos, löst sich allmählich vom sprachlichen Substrat und wird Tonkunst. Dieser tiefgreifende Wandel läßt sich an vielen zeitgenössischen schriftlichen Quellen und an den genannten bildlichen Darstellungen ablesen.

Das Buch weckt den Wunsch, Wegner möchte in ähnlich kostbarer Ausstattung alle in seinem früheren Buch verborgenen Schätze veröffentlichen und so in einer großartigen Schau dem Musiker und dem Literaturhistoriker ein fast unerschöpfliches Quellenmaterial zur Verfügung stellen. Denn bisher sind die Bildzeugnisse erst in wenigen Arbeiten für die Geschichte der *musiké téchne* im skizzierten Sinne ausgewertet worden. Die Literaturhistoriker hätten allen Grund, hier in die Schule zu gehen.

Hermann Koller, Obersteinmaur

Heinz Heimsoeth: *Hegels Philosophie der Musik*. Sonderdruck aus *Hegel-Studien*, Band 2. Bonn: H. Bouvier & Co. Verlag 1964. 40 S.

Heinz Heimsoeth, bedeutender Historiker der Philosophie, erschließt der Musikwis-

senschaft das, was ihr als Einzelwissenschaft bei der Beschäftigung mit Hegels Musikphilosophie am schwersten zugänglich sein dürfte: deren allgemeine, in Hegels Gesamtsystem verborgene Grundlagen. Diejenigen Begriffe, die für Hegels Ausführungen über Musik konstitutiv sind, werden in ihrer vielfältigen Beziehung zueinander und zur spekulativen Gesamtkonzeption erörtert.

Aus dem Zusammenhang der Hegelschen Weltansicht ergibt sich, daß Termini wie „Innerlichkeit“, „Empfindung“, „Gefühl“ nicht etwa von der in Hegels Zeit nachwirkenden Empfindsamkeit, noch von der alten Tradition der Affektenlehre her zu verstehen sind: vielmehr bezeichnen sie, solche Aspekte „aufhebend“, eine bestimmte Stufe des — im Menschen und seiner Geschichte aus der Natur zu sich zurückkehrenden — Geistes, eine bestimmte Stufe der Wahrheit. Für sie ist Musik „und sie allein enthüllend, offenbarend und erweckend“ (169). Feine Einzelbeobachtungen Hegels kommen jedoch zu kurz, wenn sie nur zum Beleg für das aufgewiesene allgemeine Prinzip herangezogen werden, teils nur in Anmerkungen. Sofern sie die Bedingung der Möglichkeit und die spezifische Weise jener hohen Funktion betreffen, wären sie mit dem Prinzip so zu „vermitteln“, daß sie, durch es erhellt, ihren vollen Erkenntnisgehalt eröffnen.

Diesseits der geläufigen Kritik an der „Schematik“ der Kunstformen wird der Begriff der „romantischen Kunst“ im spezifischen Sinne Hegels analysiert und erweist sich in solcher Präzision gerade in Bezug auf die Musik und ihre weltgeschichtliche Stellung als bedenkenswerter Aspekt.

Aus den von Hegel geschauten Möglichkeiten musikalischer Gehalte macht der Verfasser nur eine thematisch, und zwar die fundamentalste: die Möglichkeit, das Wesen der Versöhnung von Gegensätzen zur Erscheinung zu bringen. Dabei zeigt sich, daß Hegels Musikdeutung in der Tiefe seiner metaphysischen Spekulation verankert ist.

Wenn der Verfasser die Aufgabe einer „Würdigung“ der Hegelschen Musikphilosophie in der „Beleuchtung . . . aus Ursprüngen und Impulsen seiner spekulativen Gesamtkonzeption“ (162) sieht, so hat er

den grundlegenden Beitrag geleistet. Es ist jedoch zu fragen, ob die „Ursprünge und Impulse“ allein im „System“ zu suchen sind. Das mag eher für Schellings „Konstruktion“ der Musik zutreffen. Geht aber der hier als „Systemdenker“ (162) bezeichnete Hegel nicht auch von den ihn herausfordernden Sachproblemen selbst aus, zumal solchen, die in seiner Zeit vordringlich werden? Hegels Lehre vom Klang z. B. wird nicht eigens expliziert, da sie der Blickrichtung auf Hegels „Begrifflichkeit“ als sekundär erscheinen mag. Nichtsdestoweniger bildet sie den von der Sache gegebenen und problemgeschichtlich vorbereiteten Ausgangspunkt für Hegels Erläuterung der Seinsweise und der Gehalte der Musik.

Hegels Reichtum erfaßter und geformter (größtenteils noch heute aktueller) Probleme und seiner Einsichten und Erkenntnisse im Gebiete der Musik ließe sich — freilich nur in Vermittlung mit den systembezogenen Grundlagen — erst auf musikästhetisch-problemgeschichtlichem Hintergrund plastisch aufzeigen und auslegen.

Heinz Heimsoeth aber hat den „gründlichen“ Weg zu Hegels Philosophie der Musik gebahnt: er hat die „Anstrengung des Begriffs“ auf sich genommen.

Adolf Nowak, Saarbrücken

Willy Hess: Die Dynamik der musikalischen Formbildung. Band 1 und 2. Wien: Europäischer Verlag 1960 und 1964. 269, 440 S.

Der Untertitel des 1. Bandes der vorliegenden Arbeit lautet *Studien und Betrachtungen über die Psychophysis des künstlerisch Schönen*, der des 2. Bandes *Werkbetrachtungen*. Zahlreiche Notenbeispiele und Diagramme ergänzen den Text. Das Ganze ist die „Frucht einer Arbeit, die sich über ein Vierteljahrhundert erstreckt“ (I, 10).

Als Elemente der Formbildung gelten dem Verfasser Wiederholung, Gegensatz und Entwicklung, als „formale Urtypen“ Bogenform, Barform, Rondo und Variation. Musikalische Formbildung bedeutet „eine Art Potenzierung des zeitlich empfundenen Rhythmus ins Geistige“ (I, 149). Mit Dynamik ist gemeint die „Potenzierung“ und Überlagerung verschiedener Elemente oder Typen der Formbildung. Das „künstlerisch Schöne“ bleibt undefiniert. Vergleichslite-

ratur bleibt weitgehend unberücksichtigt. Auf Erkenntnisse, die die Musik der letzten Jahrzehnte in bezug auf die musikalische Formbildung geliefert hat, wird verzichtet, denn man mag „wahrlich bis ins innerste Herz hinein erbeben und erschauern“, wenn einem „die ganze abgründige Scheußlichkeit und Dekadenz dessen, was sich heute alles als ‚Kunst‘ aufspielt und ernst genommen wird, einmal so recht im Innersten bewußt wird“ (I, 121). So haben Bartók, Berg, Strawinsky u. a. „die Welt des Harmonischen als freien Tummelplatz eines persönlichen Konstruierens“ behandelt (I, 90), und das „rechnende Konstruieren in letzter grauenvoller Konsequenz“ bei Schönberg mußte „zu all den Verrücktheiten der Gegenwart“ führen (II, 388). Differenzierungen solcher Pauschal-Verdammung fehlen ebenso wie Begründungen, abgesehen von dem Hinweis auf die „naturgegebene Ordnung“, auf die „göttliche“ Ordnung tonaler Harmonik.

Trotzdem kann man den anthroposophisch getönten Gedankengängen sowie der grundsätzlichen pädagogischen Zielsetzung des Werkes summarisch zustimmen. Doch fordert die Terminologie Kritik heraus: Physis und physisch werden meist im Sinne von Physik und physikalisch verwendet. Hebung und Senkung deuten „auf das Gegenteil dessen hin, das hier ausgeführt wurde“ (II, 435), so daß beispielsweise ein melodischer Schritt nach oben eine Senkung bedeutet (I, 17)! Die Buchstaben a, b, c usw. als Symbole für Formteile werden durch m, n, o usw. ersetzt, was im Lesen und Sprechen eher Nach- als Vorteile mit sich bringt. Zwischen Ton und Klang macht Hess terminologisch keinen Unterschied (I, 12). Unklar bleibt meistens, was „irrational“ besagen soll, etwa wenn „die Tonkunst der alten Niederländer geradezu einen irrationalen Rhythmus“ bevorzugte (I, 18); auch Prosasprache habe einen „irrationalen“ Rhythmus (I, 54 f.). Der Begriff Liedform wird seiner „Hilflosigkeit“ wegen abgelehnt.

Von den zahllosen, wenigstens anfechtbaren Einzelheiten erwähnen wir nur die folgenden: die Melodie „Es ist ein Ros entsprungen“ kenne „keine wirkliche Taktgliederung“, man müsse „die Taktart ständig ändern, wenn man dem irrationalen Rhythmus dieser Melodie nicht Gewalt antun will“ (I, 55). Die Chaconne gehe „letzten Endes bis auf das alte Motet der Ars antiqua zu-

rück" (I, 167). Die Leittonstrebung sei „nicht linear-kinetisch bedingt, sondern in den Beziehungen der Intervalle, der Töne gegeben“ (I, 203). Zwei „Senkungen“ und drei „Hebungen“ (s. o.) könnten nicht unmittelbar aufeinander folgen (I, 56). Aus Trochäus, Jambus, Daktylus und Anapäst — dieser illustriert durch das Wort „Abstinenz“ — ergäben „sich der Zweier- und Dreiertakt“ (I, 56). Im Jazz als der „musikalischen Welt der Halbstarcken und Lumpen“ (II, 388) werde der „klingende Rhythmus“, im Gegensatz zum Rhythmus als einem „geistig-symbolhaften Mittel“ verstanden, „zum unkünstlerischen Selbstzweck“ (I, 61). Halb- und Ganztonleitern könne man nicht transponieren (I, 95). Untertöne gebe es zwar „im physischen Bereich“ nicht, aber die „Obertone weckt in uns automatisch die Vorstellung . . . eines geistigen Spiegelbildes“; also bestehe eine „Polarität zwischen realer Oberton- und irrealer Untertonreihe“; folglich sei Moll „ein klares Spiegelbild des Durgeschlechtes“ (I, 64 und 69). In dem *Tonpsychologie der formbildenden Kräfte* überschriebenen Kapitel liest man, die Harmonie sei „das eigentliche Element der Tonkunst“ (I, 192); vier Seiten später wird „die Melodie zum Zentralen der Musik, gleichsam zu ihrem Herzen selber“.

Eine große Zahl der Werkanalysen ist mit Gewinn zu lesen. Die Barform wird öfter als nötig bemüht; so etwa, wenn im Thema des *Contrapunctus XVIII* aus Bachs *Kunst der Fuge* Takt 1 und 2 als Stollen, Takt 3 bis 5 als Abgesang gedeutet werden (II, 156 f.). Auch die Dreier-Gruppierung der Goldberg-Variationen bezeichnet Hess als „barförmige Grüppchen“ (II, 68). Erschließt es die Sonatenhauptsatzform, von Hess Sonatenform genannt, gültig, wenn sie als Reprisenbar (mmmm) gesehen wird, wobei sich dieser „als Kräftespiel zwischen Bogen (mm) und Bar (mmm) entpuppt“, der Bogen also auf Exposition — Durchführung — Reprise bezogen wird und der Bar auf Exposition — Expositions-wiederholung — Durchführung, also einmal die Expositions-wiederholung, das andere Mal die Reprise „fehlt“? — Fragwürdig erscheint uns auch, das bekannte A-dur-Thema aus Mozarts Klaviersonate KV 331, das 8+10 Takte umfaßt, in drei (!) Perioden zu 4+4, 4+4, 4+2 Takten zu gliedern, wobei der Nachsatz der zweiten Periode in den Vordersatz der dritten „umgedeutet“ wird (I, 137 f.).

Die Reihe doppelter Quinten (I, 88) muß lauten: . . . *Gis, Ais, His, Cisis, Disis*. Auch der zweite Themenvortrag im 1. Satz der 7. Sinfonie von Bruckner führt im 9. Takt (d. i. Takt 33) zur Dominante (II, 145).

Peter Benary, Luzern

Rudolf Kloiber: *Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1964. 292 S.

Nach seinem erfolgreichen *Taschenbuch der Oper* (Regensburg 1951, seitdem mehrfach aufgelegt) hat der bayerische Dirigent Rudolf Kloiber (Jahrgang 1899) sein *Symphonie-Handbuch* vorgelegt. Sein Handbuch, so muß man in besonderem Sinne sagen, denn es ist aus den künstlerischen Erfahrungen am Dirigentenpult erwachsen und zugleich eine Sichtung und Sammlung früher geschriebener *Symphonie-Einführungen* für den Konzertbesucher, der gedruckte Niederschlag also eines praktischen Lebenswerkes oder doch eines Teiles davon, ein Zeugnis auch der Geistigkeit eines Orchesterführers, dessen bestes Wirken nun einmal in der Aufführung selber liegt und mit ihr verklingt. Diese Entstehung aus der Praxis des Konzertsaals und, in der Hand des Zuhörers, wieder für die Praxis des Konzertsaals, gibt Kloibers Buch den besonderen Akzent in der langen Reihe der einschlägigen Handbücher seit Kretzschmars berühmtem *Führer* (1887).

Solche Handbücher, zunächst Nachschlagewerke, die umständlicheres Suchen ersparen sollen, verlangen vom Autor sehr weite Sachkenntnis, aus der die hier zweckmäßige Auswahl zu treffen ist. Man darf anmerken, daß Kloiber diese Aufgabe vorbildlich gelöst hat. Zudem ist seine Darstellung, fern aller trockenen Aufreihung von Daten, immer anregend und vortrefflich „lesbar“. Er arbeitet mit der Sorgfalt des Historikers und der Liebe des Künstlers zugleich. Seine biographischen und geschichtlichen Abschnitte sind bei aller Dichte ausführlich genug, jeweils die musikgeschichtliche Gesamtbedeutung des Symphonikers und des einzelnen Werkes verständlich zu machen. Nicht nur dem Laien, auch dem Tonkünstler und dem Wissenschaftler gibt er etwas in die Hand, so auch mit dem jeder Symphonie zugeordneten Abschnitt *Stilistische Stellung*, in dem sich den Betrachtungen über den Standort

im Schaffen des Komponisten wiederum Biographisches und Stilgeschichtliches zwanglos zugesellt. Bei den Aufbau-Analysen sind die Notenzitate knapp gehalten, sie werden erst beim genauen Partiturstudium voll verständlich. Hier stößt jedes Handbuch auf die ihm gesteckten Grenzen.

Der Verfasser sieht in der Formentwicklung der Wiener klassischen Symphonie und ihren Abwandlungen bei Schubert, Mendelssohn, Schumann bis zu Brahms und Bruckner einerseits, zu Franck, Borodin, Tschai-kowsky und Dvofak andererseits „in stilistischer Hinsicht eine gewisse geschlossene Periode“. Er hält sich ausschließlich an die Genannten. Unter seinem Blickwinkel konnten Gleichzeitige wie Berlioz und Liszt und Spätere wie Mahler „außer Betracht“ bleiben. Man darf dies als seine persönliche Entscheidung respektieren, jedoch darauf hinweisen, daß wir die überkommenen Begriffe strenge Form, reinmusikalisch, Programm Musik, auch Klassik, Romantik, Neuro-mantik, Moderne zunehmend überprüft haben und noch weiter überprüfen müssen, auch bezüglich ihrer Brauchbarkeit für stil-historische Abgrenzungen. Jedenfalls ruft Kloibers Symphonie-Handbuch nach einer Ergänzung von der Seite her, die er für diesmal ausgeklammert hat.

Willkommen sind die Hinweise auf die Orchesterbesetzungen, die Aufführungsdauer, die Widmungen, Uraufführungen und Verleger sowie auf die Standardwerke der musikwissenschaftlichen Literatur. Der Leser hätte wohl auch Angaben über die wertvollsten Reproduktionen auf Schallplatten dankbar angenommen.

Kurt Stephenson, Bonn

Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes. Mit einem Geleitwort der lutherischen liturgischen Konferenz Deutschlands hrsg. von Karl Ferdinand Müller und Walter Blankenburg. IV. Band: Die Musik des evangelischen Gottesdienstes. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1961. 928 S.

„Ein Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, das die gottesdienstliche Musik nicht in aller ihrer Vielfältigkeit mit einbezieht, ist angesichts der gegenwärtigen Neubewertung über den Gottesdienst, seine theologischen Grundlagen sowie praktische Ausgestaltung, unvorstellbar“ (Vorwort). Mit diesem Satz haben die Herausgeber das Programm des vorgelegten, vielseitigen Bandes

umrissen. Ein Handbuch dient in erster Linie als Nachschlagewerk zur Information breiter Kreise und daher enthält der Band eine Fülle von Material, das methodisch nicht immer glücklich verarbeitet wurde, worauf schon E. Schmidt in *Zur Enzyklopädie der Kirchenmusik — Oskar Söhngens theologische Grundlegung in Leiturgia Bd. IV*, MuK XXXIV, 1964, S. 55 ff., verwies — vor allem, wenn geschichtliche Fakten und Aspekte zur Gegenwarts-situation ins Feld geführt werden. Während Schmidts Bedenken sich mehr gegen die sozusagen horizontale Problematik des Stoffes richten, die darin besteht, daß die Kirchenmusik im Nebeneinander Gegenstand verschiedener Disziplinen und Methoden ist (Theologie, Musikwissenschaft, Kunst und Ästhetik), widmete der Rezensent einige Bemerkungen der sozusagen vertikalen Seite, d. h. dem Verhältnis von Geschichte und Gegenwart und dem sich daraus ergebenden Geschichtsverständnis (s. S. 422 dieses Heftes). Man kann geteilter Ansicht sein, ob theologische Dogmatik und Exegese per se der Perspektiven geschichtlicher Kategorien bedürfen, ob also Dietrich Bonhoeffers Forderung nach der „nicht-religiösen Interpretation der biblischen Begriffe“ (Auferstehung usw., weil deren „Mythos die Sache selbst“ sei) zu Recht besteht; dies kann indessen nicht mehr die Frage sein, wenn theologisch über Dinge der Welt, wozu auch die Musik gehört, gehandelt wird. Sonst wird Geschichte zu historistischer Programmatik degradiert; eine Versuchung, der die Verfasser des IV. Bandes nicht immer standhielten.

Im I. Abschnitt verfolgt Oskar Söhngen *Die theologischen Grundlagen der Kirchenmusik* (266 S.); der Vorabdruck dieser Abhandlung wurde in dieser Zeitschrift (Jg. XIII, 1960, S. 469 ff.) durch H. Hüsch bereits ausführlich besprochen. Um Wiederholungen zu vermeiden, darf hierauf verwiesen werden, ebenso auf die genannten Beiträge von E. Schmidt und dem Rezensenten. Anzumerken ist noch, daß Söhngens Abhandlung zugleich die theologischen Richtlinien für die nachfolgenden Abschnitte darstellt. Bei dem Umfang des Bandes kann eine Besprechung an dieser Stelle nicht mehr als ein kurzer Streifzug sein, der naturgemäß mehr Gewicht auf Aspekte legt, die dem Leser der „Musikforschung“ nicht so geläufig, als auf solche, die ihm aus eigener Anschauung und Arbeit bekannt sind.

Der II. Abschnitt bringt eine Abhandlung von Christoph Wetzels, *Der Träger des liturgischen Amtes bei dem Apostel Paulus und bei Martin Luther* (71 S.). Wetzels Ansatz liegt zunächst bei Söhngens *Die Begründung des Singens im Neuen Testament* (Teil A des I. Abschnittes). Nachdem aber Paulus den Amtsbegriff nicht kennt, versucht Wetzels für diesen eine Legitimation aus den Charismenlisten der Paulusbriefe, vor allem 1. Kor. 12, 28, abzuleiten, die bei den Charismen einerseits die Sache selbst und andererseits die dazugehörige Person unterscheidet. Danach besteht nach Wetzels das Charisma des gottesdienstlichen Musizierens im a) *Singen mit dem Verstand* und *Singen mit dem Geist*, b) *Singen als Erweis des heiligen Geistes* und c) *Singen als eschatologisches Geschehen*. Von dieser Sache her ergeben sich dann die zugehörigen Personen (Amtsträger). Für Martin Luther liegt der Ausgangspunkt in seinem Kampf gegen den Kultmusiker (z. B. im *Rationale divinarum* von Durande), gegen das „meritorische“ Singen. Dem klerikalen Kantorenamt hat Luther das Predigtamt entgegengesetzt. Daraus gewinnt Wetzels den „evangelischen Ansatz für dies liturgische Amt“ als a) *Das Werk des ersten Gebotes: der Glaube* und b) *Das Werk des zweiten Gebotes: das Loben* mit der Konsequenz für das liturgische Amt als a) *Singen und Predigen* und b) *das Loben*. Gemäß der paulinischen Unterscheidung in Sache und Person ergeben sich dann die Amtspersonen: Gemeinde — Prediger — Kantor, Organist und Chor. Zum dritten Personenkreis verweist Wetzels, daß Luther selbst das kirchenmusikalische Amt angesprochen habe, und zwar in Zusammenhang mit den Ämtern der Predigt, Sakramentsverwaltung und Schlüsselgewalt („*die ampt der Christen, als predigen, Gott loben, danken, singen, teuffen, sacrament reichen vnd nemen, straffen, trosten, beten vnd was zur seligkeit gehoret*“). Dieses Ergebnis untermauert Wetzels durch zahlreiche Kirchenordnungen und die dort gehandhabte Praxis. Unsere Gegenwartssituation bezieht Wetzels nicht in seine Überlegungen ein (sie dienen offenbar vornehmlich zur Begründung heutiger organisatorischer Bestrebungen bezüglich des kirchenmusikalischen Amtes). Dabei erschienene eine solche Interpretation der Sache der liturgischen Ämter vonnöten; denn Luthers Lehren behalten stets die Wirklichkeit seiner Zeit im Auge.

Der III. Abschnitt, Otto Brodde, *Evangelische Choralkunde (Der gregorianische Choral im evangelischen Gottesdienst)* (112 S.) bietet eine ausführliche, mit vielen Beispielen ausgestattete Darstellung der Praxis des 16. Jahrhunderts mit verschiedenen Bezugnahmen auf die Erneuerungsbestrebungen unserer Zeit. Das historische Material und seine Anordnung stützt sich für den evangelischen Bereich im wesentlichen auf das *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik* (dessen Bd. I³ als abgeschlossenes Ganzes demnächst endlich erscheinen wird). Vorreformatorische Herkunftsfragen mußten zwangsläufig offenbleiben, da die Diskussion über die verschiedenen Richtungen innerhalb der gregorianischen Melodien noch keinen klaren Abschluß gefunden hat. Dieser Abschnitt bietet eine vorzügliche Information für die Pfarrerschaft und ist wohl dazu in erster Linie gedacht.

Aus Walter Blankenburgs Feder stammt der IV. Abschnitt, *Der gottesdienstliche Liedgesang der Gemeinde* (100 S.), der in Konzeption und methodischer Durchführung als der glücklichste dieses Bandes bezeichnet werden darf. In der theologisch-liturgischen Grundrichtung folgt Blankenburg der Wetzelschen Amtsunterscheidung in Sache und Person, die auch in den entwicklungsgeschichtlichen Darstellungen vom 16. Jahrhundert bis in unsere Gegenwart sauber durchgehalten wird. Dadurch treten die Schnittlinien klar hervor, gleichviel ob es um Pietismus, Rationalismus oder Restauration des 19. Jahrhunderts geht. Dabei geht Blankenburg von der Reformation nicht als Antithese zur römischen Kirche aus, sondern von der Tatsache, daß „*Luthers 38 Lieder fast ausschließlich in unmittelbarer Anknüpfung an ältere Vorlagen entstanden sind*“, was auch in musikalischer Hinsicht für viele andere Lieder gilt. Die Geschichte des evangelischen Kirchenliedes wird also „*nicht als bedeutungsvolle Weiterentwicklung von dessen Anfängen in der Reformation*“, sondern „*von Luther her kritisch*“ gesehen. Die liturgische Eingliederung des liedmäßigen Gemeindegesanges im ev. Gottesdienst lehnte sich daher auch enger an die lateinische Messe an, weshalb Melancthon in der *Confessio Augustana* und der *Apologie* mit Recht sagen konnte, es handle sich nur um unwesentliche Neuerungen. Die Entwicklung in der nachreformatorischen Zeit sieht Blankenburg als solche zur „*lied-*

mäßigen *Umrahmung der Predigt*", der Bindung des „gottesdienstlichen Liedes an Schrift und Verkündigung“. Unter diesem grundsätzlichen Aspekt verfolgt dann Blankenburg die weitere Entwicklung, in der die textliche und musikalische Seite zunächst jeweils gesondert behandelt werden, um dann in der liturgischen Bestimmung in Zusammenhang gebracht zu werden.

Zum Liedgesang der Gemeinde in der Gegenwart weist Blankenburg mit Recht darauf hin, daß er nicht nur auf der Neuen Musik der zwanziger Jahre fußt, sondern der Boden dazu wesentlich durch frühere Bemühungen vorbereitet wurde, wie 1896 die Begründung der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ mit dem Ziel, Restaurationsbestrebungen auf die ursprünglich reformatorische Basis zu stellen.

Eine musikwissenschaftliche Arbeit, die sich um ein Verständnis der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts bemüht, wird aus Blankenburgs Abhandlung dankenswerte Anregung empfangen, in mancher Hinsicht auch für spätere Epochen.

Der folgende V. Abschnitt, *Der mehrstimmige Gesang und die konzertierende Musik im evangelischen Gottesdienst* (57 S.) stammt ebenfalls von Walter Blankenburg, er geht methodisch und liturgisch einordnend analog zum vorangehenden IV. Abschnitt vor. Zur Frage der *Berechtigung und Aufgabe vom mehrstimmigen Gesang und von konzertierender Musik im Gottesdienst* (Kap. A) kommt Blankenburg im Grunde zu den gleichen vier Möglichkeiten wie E. Schlink (s. S. 432, Anm. 44 dieses Heftes). Bei textierter Mehrstimmigkeit wird ein funktioneller Zusammenhang des Textes mit der Schrift als allein sachgemäß erachtet, deren Möglichkeiten am Wort-Ton-Verhältnis geprüft werden. Eine kategorische Entscheidung allein von der Gattung her, wie bei Calvin und Zwingli, kommt in Anbetracht von Luthers Ja zum Gesamtbereich der Musik, da auch sie eine „*creatur Gottes*“ sei, für die lutherische Theologie nicht in Frage. Unklar bleibt allerdings, was Blankenburg unter „*konzertierender Musik*“ versteht. Im Anschluß an die grundsätzlichen Erwägungen zum geschichtlichen Abriß der Kirchenmusik findet — außer gelegentlichen Zitaten, in denen das Orgelspiel genannt wird — die Instrumentalmusik keine Berücksichtigung. „*Konzertierend*“ gebraucht Blankenburg offenbar als (späteren) Stil-

begriff, demnach nur als Instrumentalbegleitung vokaler Musik und nicht im Sinne der reinen Instrumentalmusik, die in diesem Zusammenhang ihre Ergänzung durch den Abschnitt von H. Klotz erfährt (s. u.). Dem kirchenmusikgeschichtlichen Abriß folgt ein solcher des Chorwesens (Kantorei).

Der VI. Abschnitt, Walter Kiefner, *Theorie und Praxis der kirchlichen Sing-erziehung* (36 S.), gibt Anregungen und eine praktische Unterweisung für den Pfarrer und seine Gemeinde, um den Gesang im Gottesdienst zu fördern und zu bessern.

Im VII. Abschnitt behandelt Hans Klotz *Die kirchliche Orgelkunst* (44 S.). Ergänzend zum V. Abschnitt wird hier *Die Instrumentalmusik im Gottesdienst* (Unterabschnitt A) behandelt. Ihre Berechtigung wird daraus abgeleitet, daß „*die liturgische Aussage in ihrer Gesamtheit*“ sich „*sowohl im Rationalen als auch im Irrationalen*“ vollziehe (nach 1. Kor. 14, 27: Singen mit Verstand und Singen mit dem Geist; vgl. dazu Wetzel, s. o.). Beide sind nicht identisch, sondern laufen einander parallel, sind nach Klotz — zwar oft gegensätzlich — dennoch aber einander zugeordnet. Dabei wird als rational das textliche Moment, als irrational das rein musikalische Moment verstanden. Im „*textierten Gesang der Liturgie*“ erscheint nach Klotz die rationale und die irrationale Aussageform gleichzeitig; zugleich werde ihre Nichtidentität (im Endlichen) evident. Die quantitative Zuordnung könne sehr verschieden sein, wie im äußerst knapp textierten Alleluia, in dem das rein musikalische Moment bei weitem überwiegt. Daraus ergibt sich dann die Möglichkeit der Instrumentalmusik als „*sacrificium laudis*“ (Lobopfer), die im Grunde nur der liturgischen Orgelkunst vorbehalten bleibt. Nach dieser Begründung folgen kurze Abrisse *Aus der Geschichte der Orgel* (B), *Von der Geschichte des liturgischen Einsatzes der Orgel* (C: hier ist interessant die Darstellung der „*Funktion der Orgel als Festdior*“ im Mittelalter), *Zur Geschichte der gottesdienstlichen Orgelliteratur* (D), die für die Musikwissenschaft nichts Neues enthalten. Zum Schluß zeigt Klotz Möglichkeiten über die Ausgestaltung des Gottesdienstes in der Gegenwart und welche Aufgaben sich daraus für das heutige Orgelschaffen ergeben. Bedenklich bleibt die doch sehr äußerlich-formale Definition des Rationalen und Irrationalen in der einleitenden Begrün-

dung; denn die Beherrschung des (theologisch suspekten) Irrationalen liefe dann stets auf eine Textbindung der Musik hinaus, was aber der Wirklichkeit nicht gerecht werden kann.

Den Aspekt der Instrumentalmusik im Gottesdienst erweitert der VIII. Abschnitt, Wilhelm Ehm ann, *Das Bläuserspiel* (50 S.). Hier wird der Versuch unternommen, die Blasmusik, die vor allem im Barock noch bedeutende Akzente der Kirchenmusik setzte und im Anschluß daran einen beispiellosen Niedergang erfuhr, für die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes unserer Tage wieder zu aktivieren, zumal in der Neuen Musik nach dem 1. Weltkrieg der Bläserbesetzung neues Gewicht beigemessen wurde (Strawinsky, Hindemith, Orff und viele andere). Dies „*geschieht im Rahmen dieses Handbuches von der Position der christlichen Posaunenchor und der Kirchenmusik her in unserer Zeit*“. Zu den einzelnen aktuellen Fragen erfolgen auch Rückblenden auf geschichtliche Vorbilder, so daß auch der fachinteressierte Musikwissenschaftler manche Anregung aus diesem Abschnitt gewinnen kann.

Den Beschluß des Bandes bildet der IX. Abschnitt, Walter Reindell, *Die Glocken der Kirche* (29 S.), eine Zusammenfassung der bisher erschienenen Literatur zu diesem Spezialthema unter dem Aspekt der Glocke als Musikinstrument und als liturgisches Instrument (die Glocke als Ruf zum Gottesdienst, als Anzeige bestimmter liturgischer Vorgänge, als tägliches Gebetsläuten *pro pace*, zum Begräbnis nach den Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts).

Die Benutzung des umfangreichen Bandes erleichtert ein Register (36 S.) nach Bibeln, Personen, Sachen und Formeln sowie Gesangbuchliedern.

Handbücher, besonders wenn sie der Information einer umfassenden Sache dienen sollen, sind nur als langfristige Unternehmungen möglich; für sie es es dann zuweilen unvermeidlich, von der fortschreitenden Entwicklung der Forschung in Einsicht und Methode zwischenzeitlich überholt zu werden. Die hier und andernorts geltend gemachten Bedenken sind im Sinne dieser Beschränkung zu verstehen. Dessen ungeachtet wird jeder Musikologe die Bereitstellung vielfältigen historischen Materials in *Leiturgia IV* dankbar begrüßen.

Günther Schmidt, Nürnberg

Heinz Wagener: *Die Begleitung des gregorianischen Chorals im neunzehnten Jahrhundert*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1964. 170 S., 50 S. Notenbeilage. (Kölner Beiträge zur Musikforschung XXXII.)

Die Arbeit strebt eine Fortsetzung der hauptsächlich das 18. Jahrhundert behandelnden Geschichte der Choralbegleitung von L. Söhner aus dem Jahre 1931 an. Ihr Titel ist insofern nicht ganz zutreffend, als „*die Betrachtung mit dem Jahre 1866*“ schließt (S. 6). Die hierfür angeführten Motive, nämlich die Gründung des Cäcilienvereins (übrigens erst 1868 erfolgt) und eine seit der Jahrhundertmitte erkennbare, neue Grundhaltung gegenüber dem Choral, vermögen nicht zu überzeugen.

Mit der Wahl des Themas befindet sich der Verfasser in einer Niederung der Choralgeschichte. Da die von ihm in keinem Punkt erreichte Arbeit Söhners manche Ergebnisse bereits vorweggenommen hat, bleibt Wagens eigene Ausbeute schmal. Zunächst wird ein Überblick über Choralpraxis und Choraltheorie des in Frage stehenden Zeitraumes gegeben, wobei die durch die nachtridentinische Choralreform gekürzten römischen Melodien wie die integer verbliebenen Lokalfassungen vornehmlich deutscher Bistümer behandelt werden. Die Darstellung des Stoffes, in deren Verlauf Begleitbücher durch zwei Drittel des Jahrhunderts ausgiebig untersucht werden, geht von den eigenwilligen Choralbegleitungen des Abbé Vogler aus; ihre Kennzeichen sind stark chromatisch gefärbte Harmonien und expressive Dynamik. Erfreulicherweise wurden auch entferntere Quellen — wie Orgelbegleitungen zu Diözesangesangbüchern sowie vereinzelte Belege aus dem protestantischen Bereich (die allerdings mit der Gregorianik kaum noch etwas zu tun haben) — ausgewertet. Die Durchsicht polnischer Orgelbücher (V. Gorackiewicz, X. J. Jarmusiewicz) eröffnet aufschlußreiche Einblicke in wenig bekannte Randzonen der damaligen Choral- und Begleitpraxis.

Um die Frage beantworten zu können, welche Teile des Chorals begleitet wurden, hätte der Verfasser vielleicht deutlicher darstellen müssen, welche Teile damals überhaupt gesungen wurden. Begleitet wurde nach Auskunft der Bücher offenbar so ziemlich alles, was im Hochamt zu singen war: das Ordinarium Missae, einzelne Sätze des Proprium Missae, ferner fast alle Priester-

gesänge, also neben Praefation und Pater noster oft auch Epistel, Evangelium und die Orationen. Außerhalb der Messe waren es vornehmlich Psalmen und Hymnen, die harmonisch umkleidet wurden. Eine solche Begleitung, die in der Mehrzahl der Fälle von der Orgel, seltener von Blechbläsern (Süd-Deutschland) und — im Unisono mit den Singstimmen — vom Serpent (Frankreich, Belgien) ausgeführt wurde, gehörte für den Kirchenbesucher damals so eindeutig zum Klangbild des meist langsam vorgetragenen Chorals, daß er ihn nur in solcher Gewandung akzeptierte.

Aufgrund ihrer Eigenarten bilden die Techniken Voglers, Aiblingers (*Lamentationes pro harpa sive organo* — mit einem obligaten Cello) und Neubigs (arpeggierende Begleitung der Priestergeränge) Ausnahmen; die überwiegende Mehrzahl der Quellen bezeugt die rein harmonische Begleitung Note gegen Note. Alterierte Akkorde und Chromatik, Kadenzzwischenstücke und ausgewachsene Versetten werden zunächst noch häufiger gebraucht; um die Jahrhundertmitte erhält die Choralbegleitung durch Anregungen aus Frankreich und durch den Regensburger J. G. Mettenleiter stärkere Impulse zur Verwendung diatonischer Harmonik im Sinne Palestrinas. Mettenleiter geht in seinem *Enditridion chorale* so weit, daß er ganze Komplexe aus Werken von Isaak, Lasso, Anerio u. a. als Orgelbegleitung übernimmt. Einen dem Thema der Arbeit angemessenen Ausblick auf die weitere Entwicklung, die mit Witt, Griesbacher, Gevaert, Guilmant, P. Wagner u. a. bedeutsame Arbeiten von teilweise individueller Ausprägung aufzuweisen hat, bleibt der Verfasser schuldig.

Breiter Raum ist einem Literaturverzeichnis gewidmet, das unter vielen kaum bekannten Veröffentlichungen natürlich auch das Werk manches kleinen Geistes aufführt. Als gelungen darf man die Notenbeispiele bezeichnen, obgleich hier bei einigen Quellen etwas zu viel des Guten getan wurde.

Das Lesen der nicht sehr kurzweiligen Materie wird erschwert durch eine auffällige Sprunghaftigkeit in der Gedankenführung. Manche Eigenheiten geschraubter Ausdrucksweise wird man hinnehmen, andere muß man selbst zu erklären versuchen. „Die ins Uferlose gehende Zahl der Gradualien und Vespéralien wirkte bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts nachhaltig auf die

Choralpflege“ (S. 15), „Der Choral entbehrt der Neumen und wurde langsam gesungen“ (S. 31), „Die rhythmischen Figuren sind, was ihre Werte betrifft, abwechslungsreich gehalten“ (S. 36). Unklarheiten und Widersprüche sind nicht selten, oft sogar im gleichen Abschnitt (S. 60/61, 102, 120). S. 34 heißt es: „Für die Textzäsuren bevorzugt Vogler den Quartsextakkord“, gemeint ist die Kadenz⁶⁵ bei liegenbleibendem Baß. S. 36 spricht der Verfasser von „vokaler Struktur“ und „syllabischem Charakter“ der Begleitung, gemeint ist jeweils einfache akkordische Begleitung. „Im letzten Dezennium des neunzehnten Jahrhunderts“ (S. 72), gemeint ist das Jahrzehnt zwischen 1840 und 1850; S. 81, 91, 95 wird auf „Ordinariumsätze“ hingewiesen, gemeint sind Ordinariumszyklen. Die Kirchenmusik Haydns und Mozarts ist wohl nur recht grob mit „instrumental“ zu charakterisieren (S. 6); absurd ist es wohl, arpeggierende Begleitfiguren bei Praefationen „als Nachwirkungen instrumental-solistischer Formen wie die der Kirchensonaten Mozarts“ anzusehen (S. 61). Gerne erföhre man, welche romantischen Dichter die Wiederbelebung mittelalterlicher Kirchenmusik propagierten (S. 85/86).

Einige Richtigstellungen und Ergänzungen: Das „*Motu proprio*“ Pius X. erschien 1903, nicht 1904 (S. 6); Desclée (& Cie) ist der Name eines Verlagshauses in Tournai (S. 5, 26, 156); 1536 erschien in Münster kein Graduale Romanum, vielmehr wurde in diesem Jahr in Köln durch Alopecius das Graduale Monasteriense gedruckt (S. 17). Der S. 70 wiedergegebene Hymnus verwendet die bekannte Melodie des „*A solis ortus*“. Homeyers *Choral-Buch* datiert von 1840 (vgl. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied*, IV, 190) (S. 105). Die Orgelbegleitung von Opel (?) ohne Name des Autors in Münster, Bibl. des Priesterseminars (S. 135).

Rudolf Ewerhart, Altenberge

Ernst Tittel: Österreichische Kirchenmusik. Werden, Wachsen, Wirken. Wien: Herder 1961. XII, 394 S. (Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilienverbandes für die Länder der deutschen Sprache. 2.).

Der Verfasser ist Professor an der Wiener Musikakademie und Lehrbeauftragter an der Theologischen Fakultät der Universität Wien. Seine Arbeit, zu der er in jahrelangen Studien das Material zusammengetragen hat,

ist in drei große Kapitel gegliedert: 1. *Musik des monastischen Kulturkreises* (S. 1—76); 2. *Musik des höfischen Kreises; Spätgotik und Renaissance, Barock und Klassik* (S. 81—224); 3. *Musik des Bürgerlichen Kulturkreises. Das 20. Jahrhundert* (S. 226—354).

Wie aus der Gliederung zu ersehen ist, stellt sich der Verfasser nicht die einzelnen Stilrichtungen der Kirchenmusik und ihre Pflege in Österreich zur Aufgabe, sondern die Darstellung, in welchem Rahmen, besser gesagt, für welchen Gläubigenkreis sie gepflegt wurde. Gewiß waren es die Kirchen und die in ihnen versammelten Gläubigen, die diese Musik aufführten bzw. ihr zuhörten. Aber der Autor stellt die Pfleger der Kirchenmusik in soziologischer Hinsicht in den Vordergrund. Zuerst sind es die Mönche, bei denen die Pflege der Kirchenmusik einen Teil ihrer klösterlichen Lebensform bildete. Hier geht er auf die Struktur des klösterlichen Lebens ein und zeigt, welche Rolle der liturgische Gesang, die ein- und mehrstimmige Praxis darin spielten, und wie der Verfall der monastischen Lebensform auch den Verfall der Kirchenmusik nach sich zog.

Das zweite Kapitel behandelt die Pflege der Kirchenmusik im Kreis des höfischen Lebens. Sie hatte ihre Zentren an den Höfen der regierenden Fürsten. Die einzelnen Autoren und die musikalischen Ensembles wurden von den Aristokraten unterhalten und in der weltlichen oder kirchlichen Musik je nach dem Geschmack der Zeit eingesetzt. Diese Epoche umfaßt den Zeitraum von der Renaissance bis zur Klassik.

Im dritten Kapitel seiner Arbeit schildert der Autor das Musikleben des religiösen Bürgertums. Mit ihm tritt eine neue soziale Klasse auf, die auch eine Erneuerung der Kirchenmusik und des Kirchengesanges herbeiführte (die cäcilianische Bewegung, die mit dem Motuproprio Papst Pius X. zusammenhängt; auch Pius XII. hat neue Anregungen gegeben).

Eine solche Gliederung und Behandlung des Stoffes verlangt genaue historische und stilkritische Kenntnisse; daß der Autor diese hat, beweist seine wertvolle Publikation, die in wissenschaftlicher Hinsicht vorbildlich und in der Behandlung fortschrittlich ist.

Franz Zagiba, Wien

Michael Härtling: Der Meßgesang im Braunschweiger Domstift St. Blasii (Handschrift Niedersächsisches Staatsarchiv

in Wolfenbüttel VII B Hs 175). Quellen und Studien zur niedersächsischen Choralgeschichte des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Regensburg: Verlag Gustav Bosse 1963. 238 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 28.)

Die Arbeit setzt die Studien des Schülerkreises von Karl Gustav Fellerer über lokale Choraltraditionen fort, die Aengenvoort mit seiner Darstellung des Graduales von Münster 1536 begann. Sie ist eine der ersten zünftigen und soliden Untersuchungen zur niedersächsischen Choralgeschichte und konzentriert sich zunächst einmal auf ein fest umrissenes Einzelphänomen: die mittelalterliche Choralpflege am Dom zu Braunschweig. Im Jahre 1322 befreit Bischof Otto II. von Hildesheim das Domstift St. Blasien von den liturgischen Grenzkalamitäten auf der Grenzlinie zwischen den Bistümern Hildesheim und Halberstadt durch die Vollmacht zu diözesanunabhängigen Ordnungen. Das erhellt die gleichsam prismatische Bedeutung Braunschweigs für die niedersächsische Choralgeschichte.

Von 64 uns überkommenen Handschriften aus dem ehemaligen Kanonikerstift hütet das Niedersächsische Staatsarchiv zu Wolfenbüttel allein sechsundfünfzig. Härtling beschränkt sich auf den Meßgesang, wie ihn zehn Choralbücher und sieben „periphere Sequenzquellen“ in Wolfenbüttel überliefern. Aus dem Kestner-Museum zu Hannover nimmt er das Plenarmissale Inv. Nr. 3928 — ebenfalls aus St. Blasien — hinzu. In Hildesheim befindet sich ferner ein Missale des Domstifts, das Härtling nicht berücksichtigte, „weil in der dortigen Bibliothek die Benutzung der Handschriften technisch nicht möglich war“ (gemeint ist die Beverinische Bibliothek).

Härtling beschreibt zunächst die Handschriften im gegenwärtigen Zustand, beleuchtet sodann ihre Geschichte, untersucht Notation und melodische Überlieferung. Ein Abschnitt *Materialien zur niedersächsischen Choralgeschichte* gibt neben ergänzenden Exkursen eine Analyse und photographische Reproduktion des Organum „*Solumen*“ aus einer Handschrift, die Härtling nicht dem Stift. St. Blasien, sondern dem Kanonikerstift St. Cyriaci zuweist. Ein Anhang enthält ferner Indices und vier unveröffentlichte Sequenzen.

In seiner gründlichen Handschriftenbeschreibung muß sich Härtling für den Inhalt

darauf beschränken, den Umfang der einzelnen liturgischen Abteilungen (Proprium de tempore usw.) zu markieren. Nur zum Missale Hs. 175 gibt der Anhang einen vollständigen Katalog; ferner sind dort alle Sequenzen des Handschriftenkreises zusammengestellt. Vielleicht aus diesem Grunde ist das genannte Missale in den Titel der Arbeit gelangt, obwohl es keineswegs so ausschließlich im Mittelpunkt steht, wie man daraufhin vermuten könnte.

Die Geschichte der Handschriften gliedert sich in einen allgemeinen, mehr methodisch orientierten und in einen speziellen, die einzelnen Handschriften lokalisierenden und datierenden Teil. Auch ihr Gebrauch und ihre Tradierung werden durch die Jahrhunderte hindurch verfolgt. Nur im Plenarmissale 183 findet sich ein Entstehungsdatum von erster Hand (1370). Sonst sind wir auf relative Datierung angewiesen. Da man mit kunstgeschichtlichen Kriterien für Quellen aus niedersächsischen Klöstern bislang kaum weiterkommt, bedient sich Härtling einer Konkordanz der ihm bekannten liturgischen Kalendarien.

Sehr sorgfältig untersucht wird auch der Neumenbestand und zwar im Anschluß an H. M. Bannisters *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina*, Leipzig 1913. Vier Handschriften im Wolfenbütteler Staatsarchiv und das Plenar des Hannoverischen Kestnermuseums verwenden noch adiastematische deutsche Neumen meist recht grober Faktur (bis ca. 1250), sechs jüngere dagegen auf Linien notierte diastematische Noten. Hier wiederum bilden Einträge erster Hand in Hs. 184 einen Sonderfall: sie schreiben Quadratnotation. Sonst jedoch findet Härtling in diesen diastematischen Aufzeichnungen (meist des 14. Jahrhunderts) neben gelegentlich rein Metzger Notation eine „Mischform“, in der Metzger Neumenelemente die herkömmliche deutsche Notation mehr oder weniger durchdringen. Dies ist eine der großen Entdeckungen der vorliegenden Arbeit für die norddeutsche Chorallandschaft. Nur Feldmann in seiner Arbeit über die Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien hatte die Bedeutung der Mischnotation für Norddeutschland bereits erkannt. Mit Smits van Waesberghe von einem besonderen „*theno-mosa-mosellanischen Neumentypus*“ zu sprechen (Wiener Kongreßbericht 1956. S. 599 ff.), ist auch deshalb ausgeschlossen, weil die Übergänge

zwischen dem reinen Metzger Typus und der Mischung mit deutschen Neumen fließend sind. Die Metzger Notation erwies sich in Deutschland als für diastematische Notenschrift besser geeignet. Das verschaffte ihr Eingang.

„Das reiche Material der mehr als 650 Proprium- und Ordinariumsgesänge“ im Braunschweiger Repertoire kennzeichnet die Arbeit hinsichtlich seiner melodischen Überlieferung exemplarisch an zwei repräsentativen Erscheinungen: den psalmodischen Formeln der Introitus einerseits und den reich melismierten Propriumsgesängen zum Ostersonntag andererseits. Vergleiche lieferten dazu für den romanischen Choralldialekt der Liber Usualis und für den germanischen Dialekt das Leipziger Thomasgraduale in der Ausgabe Peter Wagners, dessen These einer Entstehung in Mitteldeutschland Härtling gegen Smits van Waesberghe verteidigt. Wie zu erwarten, singt man am Braunschweiger Dom deutschen Choralldialekt. Aufschlußreich ist auch die Auflösung der Zierneumen in diatonische Schritte, „Aus den Darlegungen geht hervor, daß im Zentrum der Variantenbildung weniger die Gegensätze zwischen der deutschen und der romanischen Fassung als vielmehr die Probleme der fortschreitenden Diatonisierung stehen“ (S. 130). Tabellarische Übersichten und Analysen der Ostergesänge und ihrer Varianten in allen Handschriften geben dem Choralforscher wertvolles Material zur Hand; aber auch wer etwa für lateinische c. f.-Polyphonierungen in der reformatorischen Kirchenmusik nord- und mitteldeutsche Vorlagen sucht, wird dankbar darauf zurückzugreifen.

Nicht unerwähnt bleiben dürfen die Exkurse des 6. Kapitels (*Materialien zur niedersächsischen Choralgeschichte*). Was sich da zunächst unter *Anmerkungen zu einigen Publikationen* harmlos geben möchte, enthüllt sich bald als eine offene Feldschlacht gegen den „*niedersächsischen Musikforscher*“ Heinrich Sievers, mit dem es auch in den übrigen Partien des Buches manches Scharmützel gibt, vor allem natürlich wegen seiner Dissertation über *Die lateinischen liturgischen Osterspiele der Stiftskirche St. Blasien zu Braunschweig*, Würzburg 1936. Es ist nicht die Aufgabe des Rezensenten, als Kampfritcher aufzutreten. Doch möchte er sich den Hinweis nicht versagen, daß die Lektüre des Buches unter dem

Aspekt dieser Kontroverse geradezu spannend wird, zumal — auch das muß allerdings gesagt werden — hier mit gründlichen methodischen wie sachlichen Kenntnissen angetreten wird.

Das von Härtling aufgefundene Organum aus dem Cyriacusstift gehört zwar, streng genommen, nicht mehr in den Bereich seiner Untersuchung; doch ist die Aufnahme eines Faksimiles gerechtfertigt durch seine außerordentliche Bedeutung für die niedersächsische Musikgeschichte. Es ist, „soweit die Quellen derzeit sich überblicken lassen, das älteste datierbare Dokument der Mehrstimmigkeit in Norddeutschland.“ (S. 181a).

Zusammenfassend sei noch einmal betont, daß Härtlings Arbeit einen verheißungsvollen Neuanfang bietet für eine musikwissenschaftlich wirklich fundierte Erforschung des gregorianischen Chorals im niedersächsischen Kulturraum. Hoffentlich wird sie nicht lange eine Einzelgängerin bleiben und nicht am Ende das Schicksal ihrer wenigen würdigen Vorgängerinnen teilen.

Joachim Stalman, Bremke

Karl Heinrich Bertau: Sangverslyrik. Über Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs. Göttingen: Vandenhoeck 1964. 246 S. (Palaestra. 240.)

Diese Habil.-Schrift, die sich „in Methode und Lösungsversuchen“ häufiger mit Th. Georgiades, E. Jammers und den Germanisten Hugo Kuhn und Wolfgang Mohr berührt, geht infolge des nicht nur additiven Miteinander von Wort und Ton im mhd. Sangvers Musikhistoriker und Germanisten zugleich an. Der Sachverhalt der Identität von Vers- und Melodieakzent impliziert musikalische „Obligation“, welche Differenzierung dem „-lyrik“ Angriffsfläche nimmt. Der Sangvers, „grundsätzlich nicht Ausdrucksgebärde“, habe „Objektivität“ besessen, die Bertau aus der festen Bindung an Sitte und Herkommen in der feudalen Welt erklärt; erst die Spätzeit gebe dem Subjektiven mehr Raum. Er schränkt die Untersuchung auf zehn Beispiele des Melodieleichs ein, der, durch die ausgedehnte Repetitionsvielfalt erkenntnisfördernd, das Phänomen Minnesang „vollständiger und intensiver“ vertrete als andere Liedformen. Damit unternimmt Bertau als erster, eine Geschichte des Melodieleichs von Tannhäuser bis zum Mönch von Salzburg

zu schreiben. Ursprungsfragen erörtert er nicht. Bevorzugte Behandlung finden Tannhäuser (Leich IV) und vor allem Frauenlob, dem schon Bertaus germanistische Dissertation (1954) galt.

Bertau beginnt mit der Überprüfung der Heuslerschen Grundfakten. Er ersetzt „Takt“ durch „Verssegment“. Seine Kriterien für fünf Zeiten darin (3:2; in den Beispielen meist JJ1) haben Gewicht; er bezweifelt aber selber die Beweisbarkeit von deren Äquivalenz, ist auch sonst behutsam bei der Materialauswertung. Selten nur möchte man anders sehen (z. B. S. 66 oben; 108; 75 Versetzung textbedingt?). Für metrische Erscheinungen, u. a. Verskadenzen, sucht Bertau genuine Sachverhalte in der Melodik auf. Analogiezeilen können auch die alte Frage: weiblich-voll (:gespalten männlich) oder klingend klären. Auf Statistik gestützt, erlaubt sein Vorgehen historische Ordnung des Materials, so auch bei Melismen. Bertau zeigt ferner brauchbare Wege zur Korrektur von Fehlern der Texteditoren aufgrund melodischer Verhältnisse.

Emanzipierten Musikakzent, Taktgeschlecht, partielle Pausen lehnt er für den „vorpolyphonen“ Sangvers ab. „Takt“ sei zeitlich unfester „pseudomodaler“ Dreiertakt, „occasionelle“ Angleichung an den 1. Modus nicht ausgeschlossen. Der „Takt“ der Polyphonie setzt sich erst im 17. Jahrhundert durch, doch zeige schon Frauenlobs *Minneleich* (u. a. die Melismatik) seine Einwirkung. Ob aber damals „melismatischer Schwelltakt“ und „Normaltakt“ der Wirkung halber als Kontraste gesetzt wurden? Wie dem auch sei: die am altgriechischen Vers entwickelte Opposition von „erfüllter“ und „leerer“ Zeit (Georgiades) überzeugt auch bei Übertragung auf das Mittelalter, jene scheint dem Sangvers angemessener als eine modernere „hierarchische Binnenakzentordnung“. Läßt sich die „rhythmische Vorerwartung“, mit der Bertau bei der Frage unterfüllter Schlüsse operiert, damit vereinbaren? Besondere Aufmerksamkeit schenkt Bertau der Problematik des Sangverses der Spätzeit und ihrer Überwindung durch formale Mittel bei Frauenlob, der sich nach ihm auch durch solche „Gestaltung des Paradoxen“ auszeichnet. — Die Untersuchung von Bau und Begrenzung der Sangverszeile läßt bei Tannhäuser Nähe zur Epenmelodik erkennen; diejenige der Reimfunktionen widerlegt den kurzschließenden

Usus, reimreiche Gedichte in (Kurz-)Reimglieder aufzusplittern. Die Fragen der Untergliederung und der Erweiterungstechnik bei längeren Zeilen hätte durch die Beachtung der von J. Wendler beim Wolkensteiner untersuchte Vierertonfolge (bzw. -formel) noch gewinnen können (vgl. z. B. formelhaftes *d f g a* S. 88 Mitte und unten). „Motiv“ scheint im Sangvers weniger glücklich. Vielleicht sollte man den Zeilenbau trotz Analogien auch mehr als Vorgang „von unten“ her aufbauend verstehen. Bei der Zeilenuntersuchung gelangt Bertau zur Ansetzung einer md. Gruppe, zur Bestätigung von Frauenlob als Neuerer, Tannhäuser als epennah, einer Sonderstellung des Mönchs sowie zur Unterscheidung von Bauverfahren des 13. und 14. Jahrhunderts.

Bei der Untersuchung von „Strophen“ und Strophenverbindung an Tannhäuser IV werden die Möglichkeiten des Erfassens von Strukturen im Melodieleich (selbst-) kritisch durchdacht. „Strophe“ wird durch „Melodiekomplex“ ersetzt. Das Material erlaubt Abgrenzung von drei Haupttypen der Innenstruktur. Am „repräsentativen Modellfall“ Tannhäuser IV untersucht Bertau dann die Beziehungen zum (in der Überlieferung nahen) Conductus, zu Lai und Descort usw., sieht aber, auch auf Entstehungsumstände gestützt, nur die Istampita als näher verwandt an. Er macht auch wahrscheinlich, daß die erste Fassung bei Heinrich VII. in Franken, die erweiterte des Manessecodex bei Friedrich II. in Wien entstand. Den weltlichen Leich kennzeichnet er als „Aufführungsliryk“ mit Rollen(verflechtung) von Gesellschaft, Sänger und Dame: exemplarische Vorgänge wären, der Liturgie vergleichbar, durch ein Ritual überformt, Kirchliches somit im Leich verweltlicht. Auf die Gesellschaft hin angelegt, wirke der Leich auf sie prägend zurück, sei kein autonomes Kunstwerk. Die Autoren werden dann vorgeführt mit Wandel der Typen vom „Andachtsleich“ (z. B. Hermann von Damen mit seiner Nähe zu Geißlersängern) zum allegorischen Minneleich, der nur bei Frauenlob Züge der Werkautonomie zeigt (mit u. a. Abgrenzung vom Marienleich und — späteren — Kreuzleich; bei Verzicht auf genauen Nachweis der „Kryptopolyphonie“). Danach folgt, mit Blick auf den Überlieferungswert im cgm 4997, eine Charakterisierung der Frauenlobnachfolge und des sequenznahen Mönch, zu dessen

Person jetzt noch F. V. Spechtler, *Der Mönch von Salzburg . . . Grundlegung einer textkritischen Ausgabe*, (masch.) Diss. Innsbruck 1963, zu vergleichen wäre. Bei ihm sei die Abweichung zur Subjektivität (Frauenlob) in den Frömmigkeitsbannkreis (Liturgie) zurückgenommen. Damit schließt die Darstellung Bertaus, der hier überall weit mehr gibt als nur pragmatische Materialgeschichte, noch reicher an Gesichtspunkten, als wir berichten konnten. Dieser angesichts der Forschungslage fällige, gut unterbaute und abgesicherte Vorstoß (z. T.) in methodisches Neuland mit seinem Reichtum an Beobachtungen und diskussionswie auch erkenntnisfördernden Folgerungen wird sich für Muikwissenschaft und Germanistik ohne Zweifel fruchtbar erweisen. Er bedeutet zugleich entschiedenen Gewinn für die Tannhäuser- und Frauenlobforschung beider Disziplinen, wie für unser Wissen vom Leich überhaupt.

Christoph Petzsch, München

Salvatore Gullo: *Das Tempo in der Musik des XIII. und XIV. Jahrhunderts*. Bern: Verlag Paul Haupt 1964. XVI, 96 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Bd. 10.)

Die Musik der Ars antiqua und der Ars nova ist in den letzten fünf Jahrzehnten zum Gegenstand zahlreicher Spezialstudien gemacht worden. Diese Feststellung gilt im besonderen für Probleme der Melodik und Rhythmik sowie der Satztechnik und Formstruktur. Eigenartigerweise aber hat die Frage des Tempos dieser Musik bisher noch keine gesonderte Untersuchung erfahren, sondern ist nur gelegentlich und gleichsam im Vorbeigehen berührt worden, so etwa von G. Schünemann (*Zur Frage des Taktschlagens in der Mensuralmusik*, Berlin 1908, 9 f.) und von C. Sachs (*Rhythm and Tempo*, New York 1953, 172 f.), um hier nur diese beiden Arbeiten zu nennen. Als um so verdienstvoller muß der in der vorliegenden Studie unternommene Versuch angesehen werden, diese für die Erkenntnis des Wesens jener Musik eminent wichtige Frage in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken.

Die Untersuchung, die, da die Musikdenkmäler jener Zeit jeglicher Tempovorschriften entbehren, nahezu ausschließlich auf den Aussagen der Theoretiker basiert, gliedert sich in fünf Abschnitte. Im ersten

einleitenden Abschnitt setzt sich der Verfasser kritisch mit dem Problem der Vergrößerung des Zeitwertes der Noten in der Epoche von 1200 bis 1400, wie es von H. Bessler (*Studien zur Musik des Mittelalters II*, AfMw VIII, Leipzig 1926, 214) und W. Apel (*The Notation of Polyphonic Music 900—1600*, Cambridge/Mass. 4/1949, 343) in Tabellen dargestellt worden ist, auseinander. Der zweite Abschnitt handelt von allgemeinen Tempoangaben, wie sie von Johannes de Grocheo für den *Cantus coronatus* und die *Cantilena rotunda* sowie für die *Cantilena ducta* und den *Hoquetus* gegeben werden; jene beiden sind als langsame, diese beiden als schnelle Sätze charakterisiert. Im dritten Abschnitt ist von genaueren Tempohinweisen die Rede; Petrus le Viser unterscheidet drei verschiedene Tempograde (*mos longus, mediocris, lascivus*), der Anonymus IV neun (*tempus tardum, tardius, tardissimum, mediocre, mediocrius, mediocrissimum, velox, velocius, velocissimum*), Jacobus von Lüttich vier (*mensuratio morosa, media, cita, citissima*). Der vierte Abschnitt hat das Problem der Temposchwankung und des Tempowechsels in der Musik jener Zeit zum Inhalt; als Beispiele werden die *Copula*, die ein Bindeglied zwischen Organum und Discantus darstellt, von diesen beiden Formen jedoch im Tempo abweicht und von Franco von Köln und Walter Odington als *velox discantus* bezeichnet ist, sowie der rhythmisch freie Vortrag in Choralbearbeitungen, der sich laut Zeugnis des Anonymus Sowa und Jacobus von Lüttich nach dem jeweiligen Affektgehalt des Textes richtet, aufgeführt. Im fünften Abschnitt kommt der Tempobegriff der *Ars nova* zur Sprache; ausgehend von dem ursprünglich aus der Metrik stammenden und später auf die Musik übertragenen Terminus *tempus* und von dem durch Aristoxenos eingeführten und durch Aristides Quintilianus tradierten idealen Maßeinheitensbegriff *chronos protos* gelangt der Verfasser zur Berechnung der Tondauern bei Marchettus von Padua und Johannes Verulus sowie zur Betrachtung der Zeitmaßabstufungen bei Philipp de Vitry. Bei Marchettus von Padua ermittelt der Verfasser eine Zeiteinheit von 70—80 MM, bei Johannes Verulus, aus dessen Einteilung des Kalendertages (1 dies = 4 quadrantes, 1 quadrans = 6 horae, 1 hora = 4 puncti, 1 punctus = 10 momenta, 1 momentum =

12 unciae, 1 uncia = 54 atomi, 1 atomus = $\frac{1}{432}$ Minute) sich präzise musikalische Zeitwerte herauslesen lassen, eine solche von 72 MM. Erwähnenswert erscheint, daß im italienischen wie im französischen Mensuralsystem des 14. Jahrhunderts die Notenwerte in einem festen gegelten Verhältnis zueinander stehen und daß in beiden Systemen die Brevis die zentrale Note ist, aus deren Dauer auf die Dauer der übrigen Noten rückgeschlossen werden kann.

Ein Quellenverzeichnis, ein Literaturverzeichnis und ein Verzeichnis der Quellenzitate sowie acht Notenbeilagen vervollständigen die Ausführungen. Die Studie, die sich durch beispielhafte Akribie und Argumentation auszeichnet, gewinnt, indem sie zur Klärung der Frage des Tempos der Musik jener Zeit beiträgt, zugleich für die Aufführungspraxis besondere Bedeutung.

Heinrich Hüsch, Marburg/Lahn

Nanie Bridgman: La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400—1530). Paris: Éditions Gallimard 1964. 294 S.

Daß Nanie Bridgman ihre Übersicht über das Musikleben des Quattrocento nicht auf das 15. Jahrhundert beschränkt, sondern bis zum Jahre 1530 weiterführt, ist sinnvoll. Einerseits wird die Überzahl genuin italienischer Musik ungeachtet eventuell weiter zurückliegender Entstehungszeit erst um und nach 1500 greifbar, andererseits tritt innerhalb dieser italienischen Musik etwas wirklich Neues, dem Geist des neuen Jahrhunderts Zugehöriges erst im Jahre 1530 mit dem ersten Madrigaldruck hervor. Natürlich gehen auch diesem Druck einige Jahre der Madrigalkomposition voraus. Geht die Autorin somit von Daten der Musik aus, so liegt der Hauptakzent ihres Buches doch nicht auf der Musik selber. Es zeigt vielmehr die mannigfachen Zusammenhänge des allgemeinen Lebens im Italien der Renaissance mit der Musik. Erfreulicherweise werden aber keine geistesgeschichtlichen Parallelen konstruiert und ist nicht von „Renaissancemusik“ die Rede.

Der erste Teil des Buches behandelt die Aspekte der Geschichte und des gesellschaftlichen Lebens: die politische Situation, die soziale Stellung der Musiker, die Örtlichkeiten, an denen Musik erklang, die musikalische Ausbildung und Musiktheorie so-

wie die Auswirkungen des Humanismus. Im zweiten Teil werden als Aspekte der Musik die vorherrschende Rolle der frankoflämischen Musiker und die Einwirkung Italiens auf sie, die italienische volkstümliche Musik und die mit dem Vortrag verbundene Improvisation, die dichterisch-musikalischen Gattungen, Theater-, Instrumental- und Tanzmusik sowie die geistliche Musik der Italiener, ferner Aufführungsarten, Instrumente, Instrumentalisten, Instrumentallehren, Instrumentenbauer, Instrumentensammlungen und bildliche Darstellungen besprochen. In einem wie zu erwarten besonders ergiebigen Kapitel dieses Teils beschreibt Nanie Bridgman die Hauptquellen der Musik dieser Zeit. Auf den abschließenden Seiten beschwört die Autorin die „*Permanence italienne*“. Sie zeigt ihren Gegenstand in unerwartet gegenwärtiger Beleuchtung, indem sie auf Spuren der alten Traditionen noch im heutigen Italien und auf ihre Bedeutung für die Ausführung der historischen Musik hinweist. Eine chronologische Tafel der wichtigsten politischen, kulturellen und künstlerischen Ereignisse im Italien des behandelten Zeitraums bedeutet eine willkommene Zugabe. Leider kommt dabei die Musik recht kurz. Außerdem sind die Erscheinungsjahre von Drucken und theoretischen Werken gegenüber den eigentlichen Daten der Geschichte der Musik auffallend bevorzugt. So erscheint in der Tabelle z. B. kein einziges der datierbaren Werke Ciconias oder Isaacs und von Dufay nur die Florentiner Domweihmotette.

Nanie Bridgmans Buch vermittelt ein umfassendes Bild von der Rolle der Musik im Italien der Renaissance. Die Autorin verfügt mühelos über alle notwendigen Detailkenntnisse, um ihre Darstellung zu untermauern und zu beleben. Umso bedauerlicher ist das Fehlen von Fußnoten, Verweisen, Quellenangaben etc., das auch durch ein aufgegliedertes und auf die einzelnen Kapitel bezogenes Literaturverzeichnis nicht aufgewogen wird. Angesichts der Thematik des Buches wäre es unangemessen, eine breite Würdigung der Musik selber zu erwarten. Dennoch hätte die Darstellung durch eine konkretere Behandlung repräsentativer musikalischer Werke gewonnen. Auch Notenbeispiele hätten zur Musik hingeführt. Das nach G. de Van zitierte Formschema zu Dufays isorhythmischer Motette „*Apostolo glorioso*“ (S. 115) bleibt unver-

ständig, wenn man nicht de Vans Chiffreerklärung heranzieht (Dufay, Opera omnia I, 1, S. VII). Überdies enthält es zwei Fehler: statt „10 MC“ muß es „10 M C“ und statt „100“ muß es „10 O“ heißen (vgl. Opera omnia I, 2, S. XIV).

Eine Zusammenfassung in der Art der vorliegenden Arbeit kann sich unmöglich in allen Einzelheiten auf eigene Forschung oder auch nur eigene Anschauung stützen. Das Einschleichen kleiner Unrichtigkeiten ist daher unvermeidlich. Einige Punkte, auf die der Rezensent mehr oder weniger zufällig stieß, seien erwähnt. S. 31: Das Datum des (nach Lesure, MGG 12, Sp. 562, undatierten) Briefes von Claudin de Sermisy soll 1535, nicht 1435 heißen. S. 118: Die Dufaysche Chanson „*C'est bien raison*“ auf Niccolo III. Este entstand nicht 1437, sondern 1433 anlässlich des Friedens von Ferrara. S. 146: Die *Musica de messer Bernardo Pisano* von 1520 ist nicht „*malheureusement perdu*“, zwei Stimmbücher sind in Sevilla erhalten, außerdem ist die Mehrzahl der Sätze in Handschriften überliefert, drei von ihnen sind publiziert: ZfMw 12, 1929/30, S. 86–89 (unvollständig). Cl. Gallico, *Un Canzoniere Musicale . . .*, Firenze 1961, S. 128–132, und *Chanson & Madrigal* (ed. J. Haar), Cambridge/Mass. 1964, S. 219–226.

Schließlich seien noch einige Bemerkungen zu Polizianos *Orfeo*, einer der am unmittelbarsten sprechenden damaligen Dichtungen, gestattet. Daß „*son personnage n'a rien d'orphique et n'est qu'un jeune amoureux banal, un flatus vocis et rien de plus*“ (S. 104), ist eine wenig einfühlbare Beurteilung. Das spirituelle Arkadien Polizianos bildet den Boden, auf dem hundert Jahre später die Oper wächst. Die Aufführung ist wohl nicht 1471 (S. 170), sondern erst 1480 anzusetzen (vgl. E. Tedeschi in R. Accademia Virgiliana di Mantova, *Atti e Memorie Nuova Serie*, Voll. XVII–XVIII, 1924/25, S. 47 ff.). Die Musik zum *Orfeo* war nicht „*composée par un certain Germi*“ (S. 171). Dieser allenthalben durch die Literatur geisterrnde Germi lebte im 19. Jahrhundert. Seine Nennung in diesem Zusammenhang beruht auf dem Mißverständnis einer Bemerkung Carducci's (vgl. *Opere del Poliziano*, Biblioteca Romanica Bd. 130/131, Straßburg 1911, Einleitung von F. Neri, S. 14, Anm. 3). Die Wörter „*fistula*“ und „*zampogna*“ in Aristeos Canzone zeigen

nicht Flötenbegleitung des Gesanges an (S. 171). Welcher Quelle die übrigen Instrumente, die Orpheus, Euridike, Pluto und Charon begleitet haben sollen, entstammen, bleibt dem Rezensenten unklar, sicherlich nicht einer primären, denn Charon kommt bei Poliziano gar nicht vor.

Wolfgang Osthoff, München

Hans Winterberger: Anton Bruckner in seiner Zeit. Linz 1964. 22 S.

Dieser konzentriert und präzise geformte Vortrag stellt Bruckner als einen geschlossenen aber abseitigen Charakter, dessen Hauptanliegen Religion und Musik gewesen seien, in den Rahmen seiner Zeit, der Hochromantik, deren Sinn für „weitauholende Geste“, Klangkolorit und subjektiven Ausdruck sein Schaffen mehr akzidentieell entspricht, da dessen existentielle Basis retrospektiv Versenkung, Streben nach Schönheit, nach Architektonik und Dauer gewesen sei — dies auch im Gegensatz (besser Ergänzung) zu seinen größten Schaffensgenossen Wagner und Brahms. Als „bewegende Potenz“ und universalen Künstler sieht Winterberger ihn nicht an. Hoffentlich ermöglicht sich doch noch die Drucklegung eines zweiten, ebenfalls im Rahmen der „Wochen des Bruckner-Konservatoriums“ in Linz veranstalteten Vortrags desselben Autors über *Bruckner und die Mystik*.

Reinhold Sietz, Köln

Sylvia W. Kenney: Walter Frye and the „Contenance angloise“. New Haven and London: Yale University Press 1964. 227 S. (Yale Studies in the History of Music. 3.)

Diese Studie über einen Komponisten, der bislang in der Musik des 15. Jahrhunderts durchaus nicht zu den herausragenden Figuren zählte, stellt einen der wichtigsten und umfassendsten Beiträge zur Kenntnis jener Epoche dar. Der Zwang zur hypothetischen Verknüpfung, den der Mangel an biographischen Data mit sich brachte, hat die Verfasserin alle nur erdenklichen Aspekte einbeziehen lassen, so daß zugleich, als Nebenprodukt ihrer sehr zielstrebigem Untersuchung, ein interessantes und vielseitiges Bild des Musiklebens um und nach 1450 entstanden ist. Einzelne Teile der Arbeit liegen in Form von Aufsätzen bereits vor, u. a. in der Revue belge de Musicologie 1952 und in der Festschrift für Leo Schrade, Köln 1963.

Der Scharfsinn von S. Kenneys Konjekturen ist bewundernswert: Im Zusammenhang mit einer Londoner Musikergilde wird Frye im Jahre 1457 als „clerc“ erwähnt, fehlt aber im Verzeichnis der Verstorbenen nach seinem durch das vorhandene Testament für 1475 nachgewiesenen Tode; hierfür mögen eine länger währende Abwesenheit oder gar ein Zerwürfnis mit der Gilde der Grund sein, möglicherweise Folgen eines Aufenthaltes auf dem Kontinent, der nach dem Quellenbefund der Werke wahrscheinlich ist; bei der Erforschung der vor 1457 liegenden Biographie sieht S. Kenney sich durch den Tenor der *Missa Flos regalis* auf die Kathedrale von Ely verwiesen — die Melodie ist nicht diejenige des im Use of Sarum enthaltenen *Alleluia „Flos regalis vernans rosa“*, sondern einer Antiphon „*Flos regalis Etheldreda*“ auf die Schutzheilige der Kathedrale von Ely; und in Ely finden sich tatsächlich Nachweise für den Aufenthalt eines „*Walter the cantor*“ zwischen 1443 und 1453, die sich mit den Londoner Angaben gut vereinbaren. Andererseits gewinnt S. Kenney aus einer eingehenden Analyse des Manuskriptes Brüssel 5557 einen terminus ante (1463/67) für die Komposition der Messen von Frye und darüberhinaus die Vermutung, daß Frye zum Gefolge Karls des Kühnen gehört habe.

Nach S. Kenney ist es wahrscheinlich, daß fast alle bekannten Werke Fries noch in England geschrieben und bodenständigen Traditionen, z. B. derjenigen des Carolingens oder liturgisch-musikalischen, eng verbunden sind. Aus dem Vergleich mit anderen englischen Komponisten ergibt sich, daß wichtige, die Entwicklung des Niederländerstils nach 1450 prägende Stilmittel, die als Ergebnis der Auseinandersetzung kontinentaler und englischer Kompositionsmethoden galten, als der „*contenance angloise*“ original zugehörig angesehen werden müssen. S. Kenney kritisiert Besslers Thesen zu den italienischen Anregungen der burgundischen Komposition als zu einseitig und schenkt der auffälligen Tatsache, daß nach dem Quellenbefund ein Großteil der englischen Kompositionen in Italien ihr „*continental debut*“ hatten, große Aufmerksamkeit. Dabei geht die Darstellung der englischen Ausgangsposition besonders im Hinblick auf die Zusammenhänge zwischen der polyphonen

Komposition sowie zwischen Theorie und Praxis des Diskant in schlüssiger Weise über das bislang Bekannte hinaus; in Bezug auf den Diskant konkretisiert und verschärft sie in einzelnen Punkten die Thesen von v. Ficker, Georgiades und Apfel.

Ihre Folgerungen hinsichtlich der Beeinflussung von kontinentalen Komponisten wie Binchois von englischer Seite erscheinen zu vage; solange wir kein „Wörterbuch“ der Melodiesprache des 15. Jahrhunderts haben (das sich im Anschluß an die in Jeppesens *Kontrapunkt* niedergelegten Erkenntnisse durchaus denken läßt), können idiomatische Vergleiche nur überzeugen, wenn sie an einem repräsentativ großen Werkbestande verifiziert worden sind. Eine ähnliche Neigung zur Verallgemeinerung schlüssiger Einzelergebnisse betrifft die Liedmotette: Durch die Beobachtung aufmerksam geworden, daß hier Kontrafakturen besonders häufig sind, erkannte S. Kenney in einzelnen Exemplaren verstümmelte, um die *ouvert*-Endung und demgemäß auch um die Wiederholung verkürzte englische Balladen und neigt deshalb dem Schluß zu, daß die ganze Gattung keinen Anspruch auf Selbständigkeit erheben könne. In noch deutlicherer Weise soll der positive Beweis die Totalität des Problems erschöpfen, wenn sie Besslers These vom Zusammenhang zwischen *devotio moderna* und vermehrter Messenkomposition attackiert. Gewiß fehlen die Beweise für einen unmittelbaren Zusammenhang, und es sind umgekehrt gerade aristokratische Aufträge zur Komposition von Messen belegt; damit ist jedoch noch nichts getan zur Erklärung der widersprüchlichen Gleichzeitigkeit der humanistischen Emanzipation des Geistes und der liturgischen Bindung der Musik. Dies aber sind Detaileinwände. Ihnen entgegen machen die Verarbeitung eines großen Materials, die Gründlichkeit der Analyse und die Fähigkeit zur Zusammenschau die Arbeit zu einem Standardwerk, dessen Kenntnis für jede weitere Forschung auf dem Gebiete der Musik des 15. Jahrhunderts unerlässlich sein wird.

Peter Gülke, Potsdam

Milan Poštolka: *Joseph Haydn a naše hudba 18. století* [Joseph Haydn und unsere Musik des 18. Jahrhunderts]. Prag: Státní hudební vydavatelství 1961. 185 S. (Hudební rozpravy. 9.)

Poštolkas Studie ist ein wesentlicher Beitrag zur Lösung einer Frage, die oft berührt, bisher jedoch kaum untersucht worden ist. Bereits auf den Haydn-Kongressen in Bratislava und Budapest (1959) trat der Verfasser mit vorsichtigen Formulierungen methodologischer Art hervor, um einen wissenschaftlich vertretbaren Mittelweg zwischen der älteren tschechischen Musikgeschichtsschreibung, der für das 18. Jahrhundert die notwendigsten Vorarbeiten fehlten, und dem immer noch betriebenen Heroenkult der Klassiker, der die Großmeister aus ihrer musikalischen Umwelt isoliert, zu finden. Seine vorliegende Arbeit betrachtet er bescheiden als eine Vorarbeit, in der die bisherigen Forschungsergebnisse zusammengefaßt und beurteilt werden. Als Ziel gilt ihm die Feststellung, ob der böhmischen und slowakischen Musik eine direkte oder indirekte, spezifische Rolle in Haydns Schaffen zufiel und, umgekehrt, inwieweit dessen Werke eine nachweisbare Rolle in der Entwicklung gewisser böhmischer und slowakischer Komponisten des 18. Jahrhunderts spielten.

Die ersten Kapitel des ersten Teiles enthalten zusammenfassende Untersuchungen über den Ursprung der Familie Haydn (der in Moldautein um 1700 nachweisbare Kantor Jakob Franz Hayden dürfte nach der wohlunterbauten Hypothese des Verfassers ein bisher unbekannter Sohn Kaspar Haydns und somit Uronkel Joseph Haydns gewesen sein), über Haydns Aufenthalt in Dolní Lukavice und die Möglichkeit eines Besuches in Prag. Mit größter Akribie hat der Verfasser alle erreichbaren Aufschlüsse über die böhmischen Musiker in esterházyischen Diensten gesammelt und aufgezeigt, daß Haydn als Kapellmeister in den dreißig Jahren seiner Tätigkeit mit nicht weniger als achtundzwanzig böhmischen Orchestermitgliedern musiziert hat. Die Kapitel 5—7 sind Haydns Verbindungen mit böhmischen und slowakischen Musikern in Bratislava, Wien und London gewidmet, das 8. Kapitel den wenigen Nachrichten über Aufführungen seiner Werke in Böhmen, Mähren und der Slowakei. In diesem ersten Teil (S. 13 bis 68) herrscht überall ein wohl fundiertes Wissen und größte Vorsicht in der Interpretation des Materials, das Poštolka durch zahlreiche eigene Beiträge vermehrt hat. Wenn wir hier einen besonderen Abschnitt über die zeitgenössische Verbreitung Haydns

scher Werke in Böhmen, Mähren und der Slowakei vermissen, läßt sich dies möglicherweise durch den begrenzten Umfang der Publikation erklären. Als Vorarbeit zur Lösung des ganzen Fragenkomplexes dürfte eine solche Bibliographie allerdings unentbehrlich sein.

Der zweite Teil (S. 71—141) enthält ein Kapitel über Haydn und das Volkslied, dessen Unergiebigkeit kaum überraschen kann, da es von tschechischer Seite bisher so gut wie keine Vorarbeiten gibt. Die folgenden Kapitel 10—12 über Haydns böhmische Vorgänger stellen mit größter Vorsicht die Frage nach Haydns Verhältnis zu dem von Vladimír Helfert entdeckten Fr. V. Míča (1694—1744), Johann Zach, F. Tuma, der Mannheimer Schule, der Familie Benda, Fl. L. Gassmann, J. A. Štěpán-Steffan und den „Zwischengliedern der Entwicklung“. Mit Recht fragt der Verfasser, ob die Kirchenwerke eines F. Tuma, wie von anderer Seite behauptet wird, wirklich den Werken Haydns „den Weg geebnet“ haben, insbesondere wenn man weiß (vgl. die Dissertationen von G. Reichert, Wien 1935 und H. Vogt, Wien 1951), daß Tumas Werke so gut wie keine persönlichen Stilmerkmale aufweisen.

Weit interessanter sind die folgenden Kapitel über Haydns böhmische Schüler Abund Mikyš (1733—1782), Blasius Smrček (* 1752), J. B. Krumpholtz, Joseph Němec, A. Kraft, P. Fuchs (?) Anton und Paul (?) Vranický und Floskulus Tomisch. Dieser Fragenkomplex wird dadurch kompliziert, daß man bei den meisten von ihnen nur sehr unzulängliche Nachrichten über ihr Schülerverhältnis zu Haydn hat und nicht einmal den Zeitpunkt ihrer Studien kennt. Bemerkenswert ist Poštolkas Untersuchung der Schicksale von F. Tomischs op. 1, drei Sonaten, die mit Haydns op. 94 identisch sind.

Die letzten fünf Kapitel (15—19) sind den Zeitgenossen A. Kammel, F. X. Dušek (Dusček), J. Mysliveček, J. B. Vanhal, V. Pichl, L. Koželuh, verschiedenen „Kleinmeistern“, V. Jirovec (Gyrowetz), J. L. Dusík (Dussek) und A. Reicha gewidmet. Poštolka untersucht jene Werke dieser Komponisten, die auch als Kompositionen von Haydn in zeitgenössischen Drucken und Abschriften verbreitet waren, indem er von der Voraussetzung ausgeht, daß diese Tatsache gewisse Ähnlichkeiten mit Haydns

Stil indiziert. Vom Vorbehalt der Naivität der Konsumenten abgesehen ist das Resultat recht interessant. Nicht weniger als 38 Werke böhmischer Komponisten konnten in diesem Zusammenhang nachgewiesen werden, größtenteils Symphonien, aber auch Kammermusik und eine Messe. Poštolka fordert deshalb eingehende vergleichende Untersuchungen gewisser Werkgruppen dieser Komponisten mit entsprechenden Werken Haydns. Auf dieser Basis ließe sich nachweisen, ob und wie intensiv Haydn auf eine Gruppe seiner Zeitgenossen Einfluß gehabt hat.

Eine umfangreiche Dokumentation (S. 143 bis 169) und die üblichen Verzeichnisse beschließen diese Arbeit, die den zweifachen Zweck, als Materialsammlung und Anregung zu zahlreichen Einzeluntersuchungen zu dienen, in jeder Hinsicht zufriedenstellend erfüllt. Camillo Schoenbaum, Dragor

Milan Poštolka: Leopold Koželuh — Život a dílo [Leben und Werke]. Prag: Státní hudební vydavatelství 1964. 388 S.

Es ist eine Binsenwahrheit, daß das Bild eines Komponisten der Vergangenheit weniger von der Güte seiner Werke, als von der Sicht des Betrachters bestimmt wird. Eine Überwertung des „Kleinmeisters“ durch den begeisterten Anhänger ist leider ebenso üblich wie seine Bagatellisierung durch die Propheten der „Großen“. Dem einen fehlt meist der Sinn für Proportionen, für die Qualitäten der musikalischen Umwelt seines Schützlings, dem anderen so gut wie immer die Kenntnis der Werke des „Epigonen“. Die größte Schwierigkeit, mit der jeder Verfasser einer Monographie über einen Meister der zweiten Garnitur zu kämpfen hat, ist deshalb die Notwendigkeit, bei aller Sympathie möglichst objektive Maßstäbe im Auge zu behalten. Er muß sowohl von der Voreingenommenheit der meist schlecht informierten älteren Literatur wie auch von der musikalischen Praxis unserer Zeit, die aus merkantilen Gründen die Werte oft auf den Kopf stellt, abstrahieren können.

Poštolkas Buch über Koželuh erfüllt diese Vorbedingungen so gut wie restlos. Es hebt unpatetisch, aber mit Gewicht die Verdienste des Komponisten hervor, ohne die Schwächen seiner Werke verdecken zu wollen. Als unentbehrlichen Ausgangspunkt seiner wohlgedachten Konzeption hat der Verfasser in mühsamer Sammelarbeit einen

ausgezeichnet kommentierten thematischen Katalog aller bisher bekannten Werke erarbeitet (S. 161—365) und mit Registern versehen (S. 366—370), die zur Klärung der bei Koželuh bisher üblichen Verwirrung von Opusnummern und „Partien“, in denen seine Werke ediert wurden, beitragen. Aus dieser Dokumentation geht nicht nur die wahre Breite von Koželuhs Schaffen und dessen Beliebtheit, sondern auch z. B. die Entdeckung der scheinbar einzigen erhaltenen Oper *Gustav Vasa* hervor.

Daß der Verfasser sich nicht mit der Erfassung der Werke begnügt hat, sondern in deren Struktur tief eingedrungen ist, beweist der Abschnitt über die Kompositionen (S. 61—120). Jede Werkgruppe wird hier auf Merkmale und Entwicklung des persönlichen Stils hin untersucht. Die kurzgefaßten, prägnanten Werkanalysen und die zahlreichen, wohlgeählten Beispiele gehören zu den großen Vorzügen der Arbeit. (Ein kleiner Schönheitsfehler des sonst wohlkorrigierten und fast druckfehlerfreien Bandes: Beisp. 43, S. 101, Takt 3 fehlt im Akkord der linken Hand ganz augenscheinlich das Auflösungszeichen vor *es'*.) Bezeichnend ist Poštolkas Fähigkeit, im Leser den Wunsch zu erwecken, viele der Werke nicht nur zu studieren, sondern auch zu hören.

Zwei Kapitel der Werkbesprechung (*Beethovens Vorgänger*, S. 98—110 und *Wegbereiter der Romantik*, S. 110—118) wirken in Formulierung und Beweisführung recht überzeugend, obwohl hie und da einiges zur Diskussion anregt. Wichtiger ist jedoch — wenn auch durch die zahlreichen Lacunen der Musikgeschichte und die unübersehbaren Mengen an unbearbeitetem Material entschuldbar —, daß der Verfasser sich etwas zu sehr auf die direkten Verbindungen Koželuhscher Werke zu Beethoven und den Frühromantikern konzentriert, während die übrige musikalische Umwelt vernachlässigt wird. Dieses Problem tritt z. B. bei den Klaviersonaten und Trios in den Vordergrund, denn Koželuhs Umschwung um 1790 vom Bahnbrecher Beethovens zum Wegbereiter der Romantik kann auch durch die Anpassung an die neue Klaviersprache, z. B. J. L. Dusíks-Dusseks, dessen Werke auch in Wien beliebt und verbreitet waren, erklärt werden. In diesen Kapiteln übersieht der Verfasser manchmal das Gleichzeitige um des Kommenden willen bzw. das

Komplexe zugunsten des anschaulich Vereinfachten. Erst mit elektronischer Beihilfe wird es vielleicht einmal möglich sein nachzuweisen, daß es für jede erforschte Parallele zehn unbekannte und zahllose Varianten gab; erst dann wird man die Frage der Prioritäten lösen können. Die Werke an sich, um die es uns ja geht, werden allerdings dadurch weder besser noch schlechter, und sehr wahrscheinlich würde sich auch dann zeigen, daß Poštolkas Werturteile kaum einer Revision bedürfen. Sicher ist jedenfalls, daß der Verfasser das durch anekdotische Herabsetzungen und oberflächliche Einblicke der älteren Literatur verzerrte Bild des Komponisten weitgehend korrigiert hat. Besonders wird mit Recht hervorgehoben, daß Koželuh sich in seinem ganzen Schaffen intensiv mit Problemen der Form auseinandergesetzt hat, was den „Epigonen und Nachschreibern“ ganz und gar fern lag.

Zum ersten Teil seines Buches (S. 13—57) hat der Verfasser alles erreichbare biographische Material gesammelt und gründlich kommentiert. Vor allem setzt er sich mit den ausgiebigen Mitteilungen Dlabáč's und Gerbers (denen wir u. a. das falsche Geburtsdatum 1753 statt 1747 verdanken) kritisch auseinander und reduziert die oft zitierten Anekdoten über Koželuhs „heimtückischen“ Charakter auf die sehr bescheidenen Realitäten eines etwas pedantischen Schulmeisters, dem ab und zu eine ironische Bemerkung entliefe. Sehr interessant ist der Abschnitt über das Verhältnis Beethovens zu Koželuh, den der Großmeister schlicht als „*miserabilis*“ bezeichnete. Poštolka hat sehr wahrscheinlich recht, wenn er dies nicht als Wertung, sondern als Ausdruck der Irritation über den Vorgänger und (beim Verleger Thomson, an den das Wort gerichtet war) Konkurrenten interpretiert. Welche Ironie des Schicksals, daß Teile der Ballettmusik zu *La ritrovata figlia di Ottone II* (Wien 1794) noch 1940 als Beethovens Werk erschienen sind!

Wie Koželuhs Werk, so tritt auch seine Persönlichkeit mit allen guten und weniger guten Eigenschaften klar und plastisch hervor. Zu Poštolkas großen Vorzügen zählen nicht nur die wissenschaftlichen Qualitäten, sondern nicht zuletzt auch die Fähigkeit, sich mit größter Präzision, dabei fließend und kultiviert, auszudrücken. Ganz unbegreiflich, daß diese wichtige Arbeit zur

tschechischen, aber auch Wiener Musikgeschichte nicht auch in einer Weltsprache publiziert wurde!

Camillo Schoenbaum, Dragør

Günther Massenkeil: Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1962. 144 S.

„Wir wissen erschreckend wenig über die mannigfaltigen Formen des Rhythmus in den verschiedenen Epochen der Geschichte . . . Je mehr rhythmisches Material aller Kunstwerke geschichtlich beschrieben ist, desto breiter wird die Grundlage sein, auf der eine Deutung der rhythmischen Stile vorgenommen werden kann.“ Diese Worte Leo Schrades, 1951 für Melos (Bd. 18, 306 u. 308) geschrieben, gelten auch heute noch. Dankbar begrüßt man daher eine Untersuchung, die es sich zur Aufgabe stellt, das Problem des Periodenbaues in Mozarts Instrumentalmusik detailliert darzustellen.

Der Autor bestimmt den Begriff Symmetrie, gestützt auf Gottfried Weber, als „paarige Taktordnung“. Theoretische Zeugnisse des 17. und 18. Jahrhunderts belegen, daß solche symmetrischen Bildungen zwar auch dem 17. Jahrhundert, vor allem der Tanzmusik, nicht fremd waren, daß sie aber erst im 18. Jahrhundert konstitutiv für die Periode werden.

Die Analysen Mozartscher Instrumentalmusik zeigen, zunächst am Menuett und dann am Sonatensatz, wie die prinzipiell symmetrische Kompositionsweise Mozarts durch „antisymmetrische“ Kräfte, hervorgehoben insbesondere durch motivische Arbeit, kontrapunktische Setzweise und „divergierende Gliederung“ einzelner Stimmen und Stimmengruppen gestört wird, oder (beide Möglichkeiten überschneiden sich gelegentlich) wie Mozart sich dieser Mittel zur „Herstellung teilweiser Symmetrie“ bedient. Diese zeigt sich deutlich auch in der symmetrischen Anordnung asymmetrischer Glieder oder in der Verschränkung von Taktgruppen.

Das Buch — das kann bei solch einem Thema wohl auch nicht anders sein — läßt manche Fragen offen. So vermißt man eine eingehendere Untersuchung des Taktbegriffs bei Mozart. Gibt es nicht „paarige“ Ordnung auch im vierzeitigen Takt selbst und wird diese Symmetrie nicht ebenso gestört

wie die paarige Ordnung der Periode? Wie verhält es sich dann mit der symmetrischen Bildung von Unterteilungswerten? Diese Fragen führen auf einen grundlegenden Einwand gegen diese Arbeit: es fehlt ihr jegliche ins einzelne gehende Diskussion der Rhythmustheorie Hugo Riemanns, die sich schließlich vornehmlich auf die Musik und Musiktheorie des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts gründet. Somit vermißt man auch eine grundsätzliche Konfrontation aus der inneren Taktordnung erwachsender metrischer Postulate mit deren jeweiliger Erfüllung. Der Autor begnügt sich mit einer Polemik gegen Riemanns These vom normativen Charakter der achttaktigen Periode, auf die alle anderen Periodenbildungen durch Elision, Verschränkung und Erweiterung zurückgeführt werden könnten. Sicherlich hat Massenkeil damit recht: es gibt bei Mozart originäre ungeradzahlige Taktgruppen (einige werden in dem Sonatensatz überschriebenen Abschnitt zitiert, vgl. Bsp. 67). Ob aber eine ungeradzahlige Periode, mit Ausnahme einiger Verschränkungen jeweils am Ende einer Periode oder Taktgruppe, regelmäßig und fraglos auch als originär asymmetrisch angesehen werden kann, bleibt doch zweifelhaft. Das Zitat, das der Autor gegen Riemann anführt (das Menuett aus dem Streichquartett KV 590, dessen erster Abschnitt aus zwei siebentaktigen Perioden besteht), überzeugt zudem nicht: die achttaktige Periode ist für das Menuett in solchem Maße bestimmend, daß eine Änderung dieser Ordnung den Eindruck eines gewaltsamen Eingriffs hervorruft und wohl auch hervorrufen soll. Die Frage, wie die Verkürzung entstanden ist — durch Verschränkung des 4. und 5. Taktes, wie Riemann meint, oder eher durch Elision eines 4. Taktes — ist in diesem Zusammenhang nur noch sekundär.

Auch im einzelnen vermag man dem Autor nicht immer zu folgen. Ist Pergolesis Bufmelodik wirklich weitgehend „antisymmetrisch“ (S. 44), ist sie nicht im Gegenteil in höherem Maße von paariger Ordnung bestimmt als die Instrumentalmusik seiner Zeit, soweit sie nicht Tanzmusik ist?

Bedeutet Synkopen wirklich „Aussparung des natürlichen Taktschwerpunkts“ (S. 63), wirkt „Synkopenbildung also gegen die Symmetrie“? Darf man sich in solchen Fällen bei der rhythmischen Analyse auf die Melodiestimmen beschränken und die metrische

Eindeutigkeit anderer Stimmen außer acht lassen?

Das vorliegende Buch gibt wertvolle Anregungen für eine detaillierte Untersuchung von Rhythmus und Metrum bei Mozart. Man möchte wünschen, daß diese ihm bald folge.

Walther Dürr, Tübingen

Jan Němeček: Jakub Jan Ryba — Život a dílo [Leben und Werk]. Prag: Státní hudební vydavatelství 1963. 363 S.

Die Bedeutung der komponierenden „Kantoren“ in der böhmischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ist bereits Burney aufgefallen. In der neueren tschechischen Literatur betrachtet man sie mit Recht als die eigentlichen Grundleger einer tschechisch-nationalen Musik, da sie ganz bewußt eine Synthese von zeitgenössischen Elementen italienischer und süddeutscher Provenienz mit dem Melos der tschechischen Volksmusik schufen. Betrüblerweise sind ihre Werke jedoch nur sehr dürftig erfaßt, selten untersucht und mit ganz wenigen Ausnahmen nicht publiziert worden. Es fehlen bisher grundlegende Vorstudien, vor allem des Repertoires der Kleinstadt- und Dorfkirchen, der konkreten Volksmusikeinflüsse, der fremden Vorbilder, der Verhältnisse an Schulen und Kirchen, der Ausbildung der Kantoren usw.

Jan Němeček hat sich seit Jahrzehnten mit einem der bedeutendsten dieser Kantoren, Jakub Jan Ryba (1765—1815), befaßt, alles erreichbare Material gesammelt und sowohl seine Dissertation (1937), wie auch seine Habilitationsschrift (1947) diesem Meister gewidmet. Ein Konzentrat dieser Vorstudien, leider ohne einen umfangreicheren Abschnitt über die Kantorenmusik im allgemeinen, erschien nun im Druck, ganz unbegreiflicherweise ohne eine Zusammenfassung in einer der Weltsprachen. Dies ist um so mißlicher, als der in MGG 11, Sp. 1204—1205 publizierte Beitrag kaum als geglückt bezeichnet werden kann. (Zu den Fehlern dieses Artikels, u. a. falschen Angaben über Editionen, zählt auch, daß die erste, deutsch publizierte Biographie — vom Sohne Josef Ernst Ryba 1842 herausgegeben — nicht erwähnt wird.)

Unter den böhmischen Kantoren nimmt J. J. Ryba in mancher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Sein Werk ist sehr umfangreich (an die 1400 Kompositionen) und zu einem Drittel erhalten. Zu seiner Biographie

hat er nicht nur eingehende Mitteilungen an Dlabacz, sondern auch zwei umfangreiche Tagebücher, eigene Bibliotheks- und Werkverzeichnisse und Schultagebücher hinterlassen. Alle Voraussetzungen einer umfangreichen Darstellung seines Lebens und Wirkens sind also vorhanden.

Der Verfasser hat diese Materialien, insbesondere im biographischen Teil seiner Arbeit, gründlich ausgewertet, den Stil der Darstellung jedoch durch zahlreiche, emotional bedingte Adjektive derart belastet, daß das Resultat ganz paradox das ungewöhnliche Schicksal dieses Meisters eher verschleiert, als aufdeckt. Ob dies absichtlich, mit Rücksicht auf ein breiteres Publikum geschehen ist, bleibt dahingestellt. Jedenfalls verdunkeln weitschweifende Betrachtungen und Erklärungen die unerbittliche Konsequenz, mit welcher Ryba nach zahllosen Enttäuschungen, Entbehrungen und Schikanen in die Melancholie der letzten Lebensjahre und den tragischen Selbstmord getrieben wurde. Die Vielseitigkeit dieses Mannes hat den Verfasser dazu bewogen, den biographischen Teil in zahlreiche Abschnitte („Leben“, „R. als Lehrer“, „R. als Regenschori“, „R. als Schriftsteller“, „R.'s didaktische, philosophische und religiöse Anschauungen“, „R.'s Sprache“, „R. als Theoretiker und Ästhetiker“) einzuteilen, in denen bemerkenswerte Eigenheiten neben vielen banalen Allgemeinheiten zu finden sind.

Als Einleitung der nach Werkgruppen geordneten Besprechungen des Schaffens untersucht der Verfasser zusammenfassend Melodik, Harmonik, Kompositionstechnik und Instrumentation (S. 66—107). Die Nomenklatur ist, wie in manchen anderen tschechischen Arbeiten, nicht ganz abgeklärt, vor allem in der Bezeichnung der Ausdrucksmittel als „barock, klassizistisch, frühromantisch“ ohne Rücksicht darauf, daß die Kirchenmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts ihren eigenen Gesetzen folgte. Die Einheitlichkeit des Stils jener zweckgebundenen Musik, die allgemeine Beliebtheit gewisser Floskeln und die vielen Gemeinplätze sind für Ryba ebenso verbindlich, wie für die meisten seiner Zeitgenossen in und außerhalb Böhmens. Von Interesse ist weniger, worin er diesen ähnelt, als sein persönlicher Beitrag zur böhmischen Musikgeschichte, vor allem die volkstümlichen Vereinfachungen und die melodischen

und rhythmischen Anpassungen an die musikalischen Voraussetzungen seines Milieus. Von wirklichem Interesse sind deshalb vor allem die Abschnitte über die zahlreichen Pastorellen und Weihnachtsmessen (S. 178 bis 200), nicht zuletzt durch das herangezogene Vergleichsmaterial.

Aus der Vorbemerkung zum thematischen Katalog (S. 262–356) ist ersichtlich, daß der Verfasser alle erfaßten, also auch die verschollenen Werke mitteilt. Rybas eigener Mitteilung über seine Jugendwerke, die unter verschiedenen Pseudonymen distribuiert wurden, dürfte er jedoch nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet haben. Sonst wäre ihm kaum entgangen, daß z. B. sechs Quartette eines Ryballandini 1799 von Träg in Wien angezeigt wurden, oder daß man im Auktionskatalog der Musiksammlung des Grafen Fuchs zu Puchheim und Mittelberg (1839) Sextette und Oktette eines nicht identifizierten Komponisten Poison (*sic!*, Ryba=Fisch) finden kann (vgl. E. Schenk in Festschrift H. Bessler, 1962, S. 383), wodurch die wenigen bekannten Instrumentalkompositionen um Werke bisher nicht nachgewiesener Gattungen bereichert werden können. Ryba nennt übrigens auch noch die Pseudonyme Peace und Rybaville, die der Verfasser im betreffenden Abschnitt richtig zitiert.

Ein prinzipieller Einwand gegen den thematischen Katalog: wann wird man sich endlich darauf einigen, international verständliche Bezeichnungen für Instrumente und Beschreibungen zu benutzen? Selbst mit einem Wörterbuch wird man schwerlich „les.r“ als „corni“ identifizieren können. Bei Drucken muß auch unbedingt, soweit möglich, Ort, Verleger und Jahreszahl angegeben werden. Im vorliegenden Katalog fehlt meistens die eine oder andere Angabe.

Camillo Schoenbaum, Dragør

Wolfgang Rogge: Das Klavierwerk Arnold Schönbergs. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1964. 54 S. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. XV.)

Bedenkt man, daß noch heute, nach rund sechs Jahrzehnten ihres Bestehens, die Neue Musik so verwirrende Aspekte bietet, in ihren Grundzügen und in ihren so widersprüchlichen Entwicklungsmerkmalen noch so wenig erkannt ist, daß auch nur einigermaßen verlässliche Kriterien fehlen um Spreu vom Weizen zu sondern, daß infolgedessen

hämische Überheblichkeit es leicht hat, pauschaliter zu restaurativer Tagesordnung überzugehen, da „nicht sein kann, was nicht sein darf“ — wenn man dies bedenkt und dazu feststellen muß, daß bis auf einige Ausnahmefälle auch die Musikwissenschaft es versäumt hat, sich um eine umfassende Klärung der Probleme zu bemühen — dann kann man Rogges Untersuchung des Schönbergschen Klavierwerks ob der Klarheit und Konsequenz ihres Aufbaus, ihrer Diktion und ihrer Folgerungen nicht hoch genug loben. Auch dort, wo der Rezensent mit den Gedankengängen des Autors nicht übereinstimmt, zwingen sie zum Überprüfen der eigenen Ansichten und geben Anregung zu neuem Durchdenken, zu plastischerer Anschauung — was könnte man Besseres über eine geistige Arbeit sagen, die Neuland erforschen will.

Schon mit der kurzen Vorbemerkung gibt der Autor zu erkennen, daß er sich mit besonderem Einfühlungsvermögen dieser zentralen Erscheinung der Neuen Musik nähert; daß er mit Schönbergs Mentalität vertraut ist, wenn er Begriffe wie „*musikalischer Zusammenhang*“ an den Ausgangspunkt seiner analytischen Aufgabe stellt, oder wenn er bei seinen Untersuchungen das Unbewußte bei der schöpferischen Intuition respektiert und einkalkuliert, den Spielraum des „*Ahnens*“, den das Kunstwerk braucht und der es vom reinen „*Wissen*“, der Wissenschaft unterscheidet; schließlich, wenn er die Bereitschaft des Hörers anspricht, sich dem Ungewöhnlichen hinzugeben. „*Der Komponist steht das Werk als Ganzes im Raum vor sich und beim Niederschreiben klappt er es in die Zeit um. Umgekehrt erlebt es der Hörer zuerst im Nacheinander, in der Zeit und sieht es dann erst, rückblickend, im Raum als Ganzes.*“ Unausgesprochen scheinen diese Worte Schönbergs den Autor geleitet zu haben.

Bevor dann die fünf Klavierwerke Schönbergs einzeln betrachtet und durchleuchtet werden, wird nicht nur darauf hingewiesen, daß sie „*markante Stadien seines Gesamtwerks dokumentieren*“, genauer: seiner kompositorisch-stilistischen Entwicklung, sondern — was dann im einzelnen immer wieder angesprochen wird — daß sich die zwölftönige Kompositionsweise in einigen wesentlichen Elementen schon in der vorhergegangenen, frei „*atonalen*“ Periode ankündigt (die ihrerseits wieder in den opp. 1

bis 10 der tonalen Periode zahlreiche verbindende Merkmale aufweist). Auf der andern Seite wäre vielleicht ergänzend eine deutlichere Herausarbeitung der Zusammenhänge der musikalischen Anschauungsweise und Kompositionsweise Schönbergs mit den klassischen und vorklassischen Meistern wünschenswert, so insbesondere, was die Formvorstellungen betrifft: daß z. B. für Schönberg Musik ohne Wiederholung nicht denkbar ist, allerdings wird „*nichts in meiner Musik wiederholt, ohne dadurch gleichzeitig die Entwicklung zu fördern*“. Das gibt das Stichwort für die „entwickelnde Variation“ und ihre dominierende Rolle bei diesem Komponisten. Auch der Begriff „*thematische Arbeit*“ ließe sich dann konkreter anwenden.

Was der Autor über die Schlüsse bei Schönberg sagt (S. 21, 22), daß die totale(?) Variation und Verzicht (?) auf Wiederholung keine Schlußwirkung zuläßt, daß die Musik aufhört statt zu schließen, ist ein Trugschluß, ja in Bezug auf die letzte Behauptung ein Fehlurteil: genau das Gegenteil ist wahr, die kunstvoll ausgebauten klassischen Vorbilder der Codateile kompensieren sogar den Anteil der tonalen Kadenz, was sich an jedem Werk Schönbergs unschwer nachweisen läßt (und hier darf ich den Autor gegen sich selbst in Schutz nehmen, denn S. 43 spricht er von einer coda-gemäßen Abrundung beim Präludium der Suite op. 25). Dann wieder ausgezeichnete Beobachtungen, etwa daß es weniger auf die Erfassung aller zwölf Töne ankommt, als auf die intervallische Verarbeitung, oder wenn Rogge mehrfach die Funktion des Rhythmus und seine subtil differenzierende Entwicklung in Schönbergs Musik anspricht, leider zu flüchtig und ohne auch auf die formbildende Wirkung einzugehen. Am Klavierstück op. 33a wird demonstriert, daß und wie die Reihe Formzusammenhänge ausfüllt, wie sie vorher durch die funktionelle Harmonie gegeben waren (S. 51). Ebenso scharf beobachtet ist, anhand der Suite op. 25, daß diese Übernahme barocker Tanzformen nicht bloße Nachahmung darstellt, mit der die zwölfstönige Kompositionsweise sich selbst desavouieren würde. Daß hier vielmehr diese Verschmelzung traditioneller Merkmale mit dem neuen Stil einen krassen Gegensatz darstellt zu jener Haltung, die einen neuen Stil mechanisch auf alte Formen überträgt. Alles in allem:

eine ideenreiche, durchdachte Abhandlung mit einer Fülle von Anregungen für geistig wie musikalisch Aufgeschlossene, die an einer klaren Erkenntnis und Wertung dessen interessiert sind, was in der Neuen Musik gestern, heute und morgen vor sich geht.

Josef Rufer, Berlin

Robert L. Tusler: *The Organ Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. Bithoven: A. B. Creighton 1958. Textband 144 S.; Plates, Figures, Music Examples 97 S. (Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap. I.)

Die Arbeit stellt Sweelincks Werk in einen weit gesteckten musikgeschichtlichen Umkreis. Nach zwei einleitenden Kapiteln, *Sweelinck and His Milieu* und *The Organ of Sweelinck's Period*, führt Kap. III, *Sweelinck's Predecessors*, bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts zurück; in Kap. IV, *Sweelinck and His Contemporaries*, werden u. a. Werke von Byrd, Bull und H. L. Haßler einbezogen; das abschließende VI. Kapitel, *Sweelinck and His Successors*, behandelt Titelouze, Frescobaldi, Correa de Arauxo, van Noordt und Scheidt. Daß den Vorläufern fast ebensoviel Raum gewidmet ist (26 S.) wie Sweelinck selbst und seinen Zeitgenossen (29 S.), ist bedingt durch das vom Verfasser gezeichnete Bild von Sweelincks geschichtlichem Ort, nach dem Sweelincks Orgelmusik aufs stärkste mit der der vorangegangenen Zeit verbunden ist.

Die Epoche, in der sie wurzelt, beginnt nach den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts (so S. 32; S. 53 und 57 bereits ca. 1515) und ist gekennzeichnet durch die Auflösung des musikalischen Renaissancestils. Die Renaissance kannte keinen eigentlichen Orgelstil, auch die Orgelwerke waren in dem linear-kontrapunktischen Stil der Vokalmusik komponiert. Demgegenüber ist die Orgelmusik der neuen Epoche charakterisiert durch „*an ever-present conflict between the instrumental style and that of the renaissance vocal style. Virtuosity and an attempt to stir the emotions and admiration of the listener may be seen and heard everywhere*“ (S. 32 f.). Merkmale dieser neuen Epoche sind im einzelnen: das Interesse an nicht liturgisch gebundenen Formen (Fantasia, Canzona, Toccata, Variationen), das Eindringen von Tänzen und weltlichen Liedern in das Repertoire (S. 33), die bedeutende Rolle

der instrumentalen Figurationen, die die langen, fließenden Linien des Renaissancestils durchbrechen und die Grundlage sind für eine Abschnittsbildung („sectionalism“), die nicht mehr die ausgewogenen, logischen Formen der Renaissance erzeugt (S. 36), ungewöhnlich weite Stimmabstände oder Stimmkreuzung (S. 46 f.), Wechsel der Stimmenzahl in einem kontrapunktischen Gewebe (S. 53), Verwendung von Sprüngen, die von Theoretikern des Renaissancestils wie Zarlino und Morley verboten werden (S. 54). „The result of all these experimental efforts was the creation of an instrumental style equal to the demands of the changing esthetic, an instrumental style which was firmly established by the time of Sweelinck who was to accept and refine its traits“ (S. 57).

Man kann mit dem Verfasser darin übereinstimmen, daß die Frage, in welches Verhältnis sich die Tastenmusik-Komposition zur strengen Polyphonie setzt, eine (oder die) zentrale Frage der Geschichte der Tastenmusik im 16. Jahrhundert ist. Doch scheint die vorliegende Untersuchung auf irrigen oder zumindest ungeklärten Voraussetzungen aufzubauen. Denn wo wird eigentlich die „Orgelmusik im Renaissancestil“ vor dem angenommenen Stilwandel greifbar? Im Verlauf des III. Kapitels werden als Komponistennamen Dunstable, Ileborgh und Paumann genannt (S. 35), an bestimmten Werken nur Josquins „Orgelmesse“ *L'homme armé* (S. 33, 42), Obrechts *T'Andernaken*-Bearbeitung (S. 41 f.) und Schlicks *Tabulaturen etlicher Lobgesang* (S. 35).

Die Nennung Dunstables in diesem Zusammenhang bleibt unverständlich; daß Ileborghs Tabulatur und Paumanns *Fundamenta* vokal konzipiert seien, ist schwer einzusehen und wird auch nicht gezeigt. Mit welchem Recht die genannten Werke von Obrecht und Josquin für die Geschichte der Orgelmusik in Anspruch genommen werden, bleibt ohne Begründung (Scherings *Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin* erscheint weder im Text noch im Literaturverzeichnis), sofern man nicht den Hinweis auf das Vorkommen in Flor Peters' Sammlung *Oudnederlandse Meesters voor het orgel* (1938) als solche ansehen will; weshalb schließlich Schlicks Sammlung von 1512 trotz ihrem koloraturenreichen Satz als renaissancemäßig im Sinne dieser Arbeit

gelten soll, bleibt ungeklärt. Offenbar gibt es also bis zum frühen 16. Jahrhundert keine „Renaissance-Orgelmusik“ im beschriebenen Sinne. Lediglich für Tastenmusikwerke von Komponisten, die bereits zur neuen Epoche gezählt werden (z. B. G. Cavazzoni und A. de Cabezon) gelingt der Nachweis vokaler Einschläge, nur sind sie dort mindestens ebenso neu wie die gleichzeitig festzustellenden Merkmale des „neuen Stils“, die immerhin zum Teil — so das Eindringen weltlicher Lieder (von der Frage „Pfeifen- oder Saitenklavier?“ sei zunächst abgesehen), die Figuration, im strengen Satz verbotene Intervallsprünge — bereits in der Tastenmusik des 15. Jahrhunderts (etwa im Buxheimer Orgelbuch) Vorläufer haben. Ein weiteres Verfolgen der in dieser Arbeit aufgeworfenen Fragen auf besser gesicherter Grundlage wäre zu wünschen. Wahrscheinlich würde sich dabei zeigen, daß in dem Prozeß der Ausbildung eines tasteninstrumenteigenen Stils die Tendenz zur Vokalisierung eine mindestens ebenso wichtige Rolle spielt.

Kaum folgen wird man dem Verfasser im Gebrauch des Terminus „Renaissance“. Zunächst (S. 32) scheint er einen Zeitstil zu bezeichnen (für dessen Umgrenzung aber keine Kriterien angeben werden); im weiteren Verlauf der Darstellung dient das Wort jedoch fast nur noch zur Etikettierung von bestimmten Satztechniken, was beispielsweise zu der Konsequenz führt, daß der Versettenzyklus über das Kyrie der *Messa della Domenica* in Frescobaldis *Fiori musicali* stilistisch zu einem Drittel der Renaissance, zu zwei Dritteln dem Frühbarock zugehört (S. 95).

Da die vorliegende Arbeit durch mißliche Umstände erst sieben Jahre nach ihrem Erscheinen in die Hand des Berichterstatters gelangte, ist eine eingehende Diskussion von zwei Punkten durch in der Zwischenzeit erschienene Untersuchungen überholt: nämlich die Problematik der Abgrenzung der Orgelmusik Sweelincks (und seines musikgeschichtlichen Umkreises) innerhalb des Bereiches der Musik für Tasteninstrumente und die Abgrenzung von Sweelincks Tasteninstrument-Opus, das aus einer großen Zahl von handschriftlichen Quellen von unterschiedlicher Überlieferungstreue und in oft divergierenden Fassungen mit zuweilen unklaren oder fehlenden Komponistenbezeichnungen erst zu erschließen ist. Zum ersten Punkt

äußerte sich der Verfasser selbst nachträglich in dem Aufsatz *Style Differences in the Organ and Clavicembalo Works of J. P. Sweelinck* (Tijdschrift voor Muziekwetenschap XVIII, S. 149 ff.), zu dem J. van der Meer und F. Noske (TVer XIX, S. 67 ff. und 80 ff.) Stellung nahmen. Die aus der Art der Überlieferung resultierende Problematik von Sweelincks Tastenmusikwerken ist in den letzten Jahren in Studien von M. Reimann, L. Schierning und W. Breig behandelt worden; doch war sie im Prinzip bereits aus dem Kritischen Bericht von Seifferts Neufassung von Bd. I der Gesamtausgabe (1943) ablesbar. Darin, daß durch die Fiktion, diese Ausgabe könne wie eine vom Komponisten autorisierte Urtextausgabe benutzt werden, der eigentliche Gegenstand der Untersuchung als Ganzes gar nicht greifbar wird, liegt wohl der Hauptmangel der Arbeit Tuslers. Indessen macht sich das ausschließliche, unkritische und auf den reinen Notentext beschränkte Zugrundelegen von Neuausgaben auch sonst häufig störend bemerkbar, so z. B. wenn die *cantus firmi* der *T'Andernaken*-Bearbeitungen von Obrecht und Hofhaimer (Beispielband, S. 35 f.) sowie die von „Isaacs“ (gemeint ist die anonym in Kotters und Klebers Tabulaturbüchern stehende Kolorierung des unter den Namen Barbireau, Isaac und Obrecht überliefertes Liedsatzes) und Hofhaimers Sätzen über „*Eln fröhlich Wesen*“ (ebenda S. 37) in jeweils verschiedenen Notenwertverkürzungen zum Vergleich nebeneinandergestellt werden.

Der Druck ist großzügig mit Dokumenten und Beispielen ausgestattet. Der Beispielband bietet 20 Abbildungen von Orgelprospekten, einige Prospekt- und Mensurzeichnungen sowie 69 Seiten Notenbeispiele.

Werner Breig, Freiburg i. Br.

Dragotin Cvetko: *Academia philharmonica Labacensis*. Ljubljana 1962. 237 S.

Dragotin Cvetko hat eine dreibändige Musikgeschichte seines Heimatlandes verfaßt (siehe die Besprechungen in Mf XIII, 1960, S. 72–75 und XVII, 1964, S. 438–442); nun bearbeitet er einige Zeitabschnitte bzw. die Bedeutung einzelner Institutionen und Komponisten in der Entwicklung des musikalischen Lebens Sloweniens.

Die vorliegende Arbeit des Autors beschäftigt sich mit der Geschichte einer Mu-

sikalischen Gesellschaft, die zur Pflege der barocken Musik 1701 gegründet wurde und durch das ganze 18. Jahrhundert Zentrum des musikalischen Lebens der Stadt Laibach war. In einem einleitenden Kapitel gibt der Autor ein Gesamtbild des damaligen Musiklebens der Stadt, dessen Pflegestätten das Jesuitenkolleg und die bischöfliche Kapelle sowie verschiedene mit der Musikpflege verknüpfte Vereinigungen in Laibach waren. An der Spitze der Akademie, die nach französischem und italienischem Muster gegründet wurde, standen vor allem zwei Persönlichkeiten: J. K. Prešern und J. B. Höffer. Das Ziel beider war die Pflege von Operaufführungen wie auch von Instrumentalwerken. Als Mitwirkende beteiligten sich vor allem Berufsmusiker, aber auch Dilettanten. Die Akademie verfügte ständig über Orchester und Chor und pflegte weltliche und geistliche Musik.

In den Jahren 1718–1743 erfolgte nach dem Tode des Begründers und musikalischen Leiters Höffer eine gewisse Umgestaltung, auch was das Programm anbelangt. So wurden Werke von Korold und Reutter-Oratorien aufgeführt, feierliche Kantaten zu Ehren des Bischofs sowie Werke von Höffer, Hočevar, Siberau, Gošel, Omersa, Čadež u. a., vornehmlich also Autoren heimischen Ursprungs. Der Verfasser gibt einen eingehenden Einblick in das organisatorische und musikalische Leben der Gesellschaft, über die Werke, die aufgeführt wurden, Fragen der Aufführungspraxis und vieles mehr. Westeuropäische und italienische Werke waren im Repertoire beliebt. Am Schluß würdigt der Verfasser die Verdienste der Gesellschaft als Pflegerin des europäischen Musikschaffens im Barock, aber auch ihre Bedeutung für das Land Slowenien. Ein Resümee in französischer Sprache gibt auch westlichen Fachleuten die Möglichkeit, sich über die Forschungsergebnisse der Arbeit zu unterrichten. Mit seiner ausführlichen und fundierten Studie hat der Verfasser einen neuen bedeutenden Beitrag zur Kenntnis der Pflege der abendländischen Musik in Südosteuropa geschaffen.

Franz Zagiba, Wien

Marija Kuntarić: *Blagoje Bersa*. Zagreb: Jugoslawische Akademie der Wissenschaften und Künste 1959. 163 S.

Nach dem zweiten Weltkrieg hatte man in Kroatien die Bedeutung der Erforschung der älteren Musik des Landes erkannt und be-

schlossen, diese, aber auch die junge Komponistengeneration dem Ausland vorzustellen. Die musikologische Abteilung der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste macht sich die ältere Musikgeschichte des Landes zum Forschungsgegenstand. Hier sind mehrere Arbeiten von dem kürzlich verstorbenen Albe Vidaković erschienen, so über das älteste neumierte Sakramentar aus der Dombibliothek, die Monographie über V. Jelić sowie dessen Werke. Erst nach dem Tode Vidaković' erfolgte die wissenschaftliche Würdigung des großen musikologischen Werkes des Panslaven Dominikaner-Pater J. K. Krizanić, dessen *Asserta musicalia* 1656 in Rom erschienen, durch eine Neuauflage mit Übersetzung ins Kroatische (1966). Dieselbe Akademie gibt aber auch eine Reihe Monographien über das zeitgenössische kroatische Musikschaffen heraus. J. Andreis, Autor einer umfassenden dreibändigen Musikgeschichte, zeichnet als Herausgeber.

Als Vertreter der teils internationalen, teils nationalen Richtung im kroatischen Musikschaffen nach dem ersten Weltkrieg gilt der langjährige Professor an der Musikakademie in Agram, Blagoje Bersa. Bei ihm als erstem finden wir den modernen Klang, insbesondere in seinen Instrumentalwerken. Nun liegt eine ausführliche Monographie über diesen Schöpfer der modernen kroatischen Musik vor, dem die erste Nachkriegsgeneration ihre Ausbildung verdankte. Bersa (1873 bis 1934) studierte in Agram und Wien (Fuchs, Eppstein) und war dann längere Zeit in Wien und Graz tätig, bis er 1918 zum Professor an der Musikakademie in Agram berufen wurde. Er schrieb mehr symphonische Werke als Opern, doch lag der Schwerpunkt seines Schaffens in den lyrisch gefärbten Werken und in seinen Sololiedern. Vor allem schrieb er Programmusik mit rhapsodischem Charakter und war ein Meister von feinst ausgearbeiteten Miniaturen mit virtuoser Instrumentation. Rimskij-Korsakov und Richard Strauss waren ihm Vorbild. Sein Oeuvre umfaßt drei Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierwerke, Trios und Lieder.

Der Autor hat Gelegenheit gehabt, den gesamten Nachlaß des Meisters zu bearbeiten und sein Werk zu untersuchen. Gut ist die Lösung, daß zu dem kroatischen Originaltext auch ein gekürzter englischer beigegeben wurde, wobei auch die Notenbeispiele in beiden Fassungen erscheinen. Durch

diese praktische Lösung können sich auch ausländische Fachkreise die Monographie zugänglich machen. Der Arbeit ist ein chronologisches sowie ein nach Gattungen zusammengestelltes Werksverzeichnis beigegeben.

Franz Zagiba, Wien

Krešimir Šipus: Stjepan Sulek, Zagreb: Jugoslawische Akademie der Wissenschaften und Künste 1961. 177 S.

Die zweite Monographie der Reihe der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste behandelt Leben und Werk von Stjepan Sulek, der als bedeutender Komponist der Generation nach dem zweiten Weltkrieg gilt und als solcher seine Heimat auch auf internationalem Forum repräsentiert.

Sulek, 1914 geboren, hat eigentlich als Violinvirtuose angefangen, wurde dann Dirigent und widmete sich schließlich zur Gänze der Komposition. Als Professor an der Musikakademie Zagreb tätig, komponierte er Symphonien, Konzerte für Orchester, für Cello und Orchester, Klavier und Orchester, Fagott und Orchester, und schrieb die Oper *Koriolan* (1958). Bewußt verbindet er moderne Kompositionstechnik mit Elementen des klassischen Stils. Er ist ein ausgezeichnete Kenner aller Geheimnisse der Instrumentationstechnik; nationale Musikelemente verwendet er weder als Themenmaterial noch als Inspirationsfond. Bei der musikalischen Formulierung seiner Gedanken zeigt er besondere Vorliebe für die kontrapunktischen Ausdrucksformen des Barock. Auch dieser Monographie ist ein gekürztes englisches Resümee beigegeben, im Umfang auch mit Notenbeispielen wie im ersten Band der Reihe.

Franz Zagiba, Wien

Georg Karstädt: Laßt lustig die Hörner erschallen! Eine kleine Kulturgeschichte der Jagdmusik. Hamburg und Berlin: Verlag Paul Parey 1964. 136 S.

Der Verfasser, bekannt als vorzüglicher Kenner älterer und neuerer Horninstrumente, hat sein Thema bereits früher in wissenschaftlichen Publikationen behandelt (vgl. im besonderen die MGG-Artikel *Jagdmusik* und *Horninstrumente*). Auf dieser soliden Grundlage fußend wendet er sich nun mit vorliegender Darstellung im handlichen Taschenbuchformat an einen größte-

ren Leserkreis, dem er in unterhaltsamer Form einen geschichtlichen Überblick namentlich über Bedeutung, Anwendung und Handhabung des Jagdhorns bieten will. In kurzen, in sich abgeschlossenen Kapiteln berichtet er in aufgelockertem Erzählstil über die wichtigsten Entwicklungsstadien des Jagdhorns und seiner Funktion, ohne die Ausführungen mit allzu vielen Details zu belasten. Nach einigen Bemerkungen über die Jagdmusik im alten Ägypten und Babylonien, in Griechenland und im römischen Reich, die vielleicht nicht unbedingt notwendig gewesen wären, erfährt der Leser Wissenswertes über die älteren, meist eintönigen Tierhörner, die übrigens in manchen Teilen Europas von Dorfhirten noch heute als Signalinstrumente verwendet werden, über die kostbaren und reichverzierten Olifanten, das Auftreten mehrtöniger Hörner und die Ausbildung zahlreicher leistungsfähiger Typen seit dem 16. Jahrhundert und schließlich über die entscheidende Erfindung des Ventilhorns im 19. Jahrhundert und deren Auswirkungen. Ausführlich wird das reiche und vielfältige Signalwesen bei der Jagd beschrieben, wie es sich vor allem in Frankreich, später auch in England und Deutschland entwickelte. Die seit dem 14. Jahrhundert überlieferten, überwiegend französischen Jagdtraktate sind dem Verfasser hierfür aussagekräftige Quellen. Die Verwendung der Hörner in der Kunstmusik, die auf Grund der verbesserten musikalischen Möglichkeiten der Instrumente im 17. Jahrhundert beginnt, findet besondere Beachtung. Eingehend wird dargelegt, wie die Hörner im Orchester, sei es solistisch oder als Hornquartett, von den verschiedenen Komponisten zur direkten Schilderung von Jagdszenen oder Symbolisierung entsprechender Situationen und Stimmungen eingesetzt wurden. Als charakteristische und einprägsame Beispiele werden Bach, Haydn, Mozart, Weber, aber auch Wagner und Schumann gewählt. Eine Beachtung volkstümlicher Jägerlieder und Volkslieder, in denen das Horn oft erwähnt wird, rundet das kulturgeschichtliche Bild vom Jagdhorn ab. Ausgestattet mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen, die wesentlich zur Anschaulichkeit beitragen, dürfte das Buch von Freunden der Jagdmusik und all denen, die sich um die Pflege des Jagdhornblasens in unserer Zeit bemühen, dankbar aufgenommen werden. Erich Stockmann, Berlin

Paul Nettel: Prag im Studentenlied. München: Robert Lerche (vormals I. G. Calve, Prag) 1964. 44 S. (Schriftenreihe der sudetendeutschen Ärzte. 6.)

Zur Geschichte der Studentenmusik und besonders des Studentenliedes kommt aus Bloomington/Indiana ein willkommener Beitrag von Paul Nettel, dem bekannten amerikanischen Musikforscher böhmischer Herkunft. Als ehemaliger Prager Student und Dozent hat er seine Studie mit der Liebe und Sorgfalt des im achten Lebensjahrzehnt Rückschauenden geschrieben. Dabei mußte manche eigene Erinnerung lebendig werden. Darin liegt neben der Anziehungskraft des Themas ein besonderer Reiz.

Prag im Studentenlied — das ist in doppelter Bedeutung gedacht: was man dort gesungen hat und wie die Stadt auch an anderen Orten im Studentenlied besungen worden ist. Das ist ein Stück deutscher und tschechischer Kulturgeschichte zugleich, ein weit ausgedehntes Stück, das sechs Jahrhunderte umfaßt. Nettel spannt den Bogen vom Echo der *Carmina burana* in Prag bis zum Liedgut um 1900, aus dem einiges noch heute lebt. Da gab es viel zu sammeln und zu vergleichen und auch zu erzählen. Der Verfasser tut es in der lebenswürdigsten Art. Er wollte „den noch übrig gebliebenen Alt-Pragern eine Stunde der Besinnung und der Freude geben.“ Das ist ihm gelungen. Ein Melodien-Anhang (leider ohne die Texte) macht das Musikalische anschaulich, auch ein paar sprechende Faksimilia sind eingefügt.

Das Forschungsfeld Studentenlied ist vorläufig schier endlos. Wer immer darangeht, muß mit vielen Ergänzungen durch andere rechnen. So sei es auch hier erlaubt, einiges anzumerken. Es ist noch lange nicht das Letzte. S. 4: Die älteste Melodie zu „*Mihi est propositum*“ hat H. J. Moser aufgefunden und in *Musik in Volk, Schule und Kirche*, Leipzig 1927 vorgelegt, auch im *Fortunatus*, Blätter für das deutsche Studententum, WS 1927/28, Lehr bei Schauenburg. Durch Moser ist die Melodie dann in die 150. Auflage 1929 des Lahrer Kommersbuches hineingekommen. Der vierstimmige Satz eines unbekanntens Meisters um 1550 steht in Mosers *Studentenlust* 1930. Die deutsche Nachdichtung von G. A. Bürger 1777 findet sich schon im *Akademischen Liederbuch* von August Niemann, Dessau und Leipzig 1782. Von den neueren Sing-

weisen hat die von J. A. P. Schulz gesiegt. — S. 5: Das beliebte Gespräch von der Tochter, die der Mutter erklärt, daß sie keinen anderen als einen Scholaren (später Studenten) heiraten will, hat auch Johann Jeep in seinem *Studentengärtlein*, 1. Teil 1618, komponiert („Ach Mutter, liebe Mutter mein“). Das Stück steht auch in Mosers *Studentenlust*. Hoffmann von Fallersleben hat das Gespräch mit einem weiteren, ähnlichen, als Bonner Student in sein erstes Liederbuch aufgenommen. Hierzu: Hoffmanns *Die deutschen Gesellschaftlieder des 16. u. 17. Jahrhunderts*, 1844; auch meine Studie *Bonner Burschenlieder* 1819, Köln 1956. In der 5. Strophe der themaverwandten *Filia hospitalis* (Otto Kamp 1885) ist der Theolog (nicht der Philosoph) „zu weise“. — S. 22/23: Eichendorffs „Nach Süden nun sich lenken“ (1826) hat noch die dritte Strophe („Nun weht schon durch die Wälder“). Der Satz in Göpels Sammlung 1847 (*Der Prager Studenten Wanderschaft*), zuerst dreistimmig, Schlußteil vierstimmig, bringt die Melodie vollkommen so, wie sie noch heute notiert und gesungen wird. Karl Hirsch (geb. 1858) kommt daher weder als Komponist noch als Bearbeiter in Frage. Wer die Melodie des Schlußteiles gefunden hat, bleibt im Dunkeln. Göpels musikalischer Helfer, Thomas Täglichsbeck, wird im Vorwort allgemein als Bearbeiter der mehrstimmigen Sätze genannt, nicht als Melodist. — S. 25 ff.: *Nach Italien, nach Italien* findet sich schon in der ersten Auflage des „Lahrers“, doch noch ohne die Prager Strophen; zu singen nach der Melodie von Luise Reichardt (gest. 1826 in Hamburg) zu Brentanos *Nach Sevilla, nach Sevilla* (1804). Vgl. Hoffmann von Fallersleben, *Deutsches Volksgesangbuch*, Leipzig 1848. Hier also ist das noch ganz ernsthafte „Urbild“ der späteren übermütigen Strophen zu suchen. — S. 28: Wilhelm Müllers Lied beginnt: „Mit der Fiedel auf dem Rücken“ (nicht „Nacken“). Die wandernden Musici haben ihre Instrumente auf dem Ranzen getragen, auch die Waldhörner, so noch Methfessel und Spohr. Der Komponist des Liedes, Otto Wildner, geb. 1855 in Weißenbrunn, war Medizinstudent in Würzburg, später Arzt in Eschau im Spessart. Er starb 1927. Vgl. den Anhang zur 156. Auflage des „Lahrers“ 1963. In diesem Liederbuch stehen seit 1953 (151. Auflage) außer den altbewährten böhmischen Musikantenliedern die neue-

ren Gesänge „Aus winkligen Gassen“ (*Auszug aus Prag*) von Fritz Fuchs (1929) und „Es liegt in sonnigen, reichen Landen“ (*Alma Mater Prag*) von Otto Pfister (gest. 1952). Die alte „hunderttürmige Stadt“ lebt auch heute noch im Studentenlied.

Kurt Stephenson, Bonn

Hans Engel: *Das Solokonzert*. Köln: Arno-Volk-Verlag 1964. 132 S. (Das Musikwerk. 25.)

Auf den ersten Augenschein nimmt sich *Das Solokonzert* von Hans Engel als eine großzügig gestaltete Übersicht über den umfangreichen Komplex dieser Gattung aus. Der mutmaßlichen Entstehungsgeschichte des Konzerts, der Eigenart des Konzerts und des Konzertierens wird angemessener Raum gewährt. Darauf wird etappenweise die Literatur, nach Besetzungen geordnet, durchgegangen. Dieses Vorrücken in historischen Etappen trägt beim Durchlesen viel zur Übersichtlichkeit bei und erleichtert das Ziehen von Querverbindungen. Daraus spricht der gewiegte Historiker. Auszüge aus Konzertsätzen im Notenanhang, teilweise auch ganze Sätze, aus Werken Vivaldis, Tartinis, C. P. E. Bachs, Mozarts, Beethovens, von Chopin, Liszt und Brahms deuten die großen, wichtigen Angelpunkte namentlich des Klavierkonzerts an. Daneben beleuchten zahlreiche kürzere Notenbeispiele im laufenden Text eine Reihe von Teilaspekten. In den Anmerkungen sind viele bibliographische Hinweise untergebracht.

„Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte“ nennt sich *Das Musikwerk*, das von K. G. Fellerer herausgegeben wird und nun schon in einer stattlichen Reihe vorliegt. Beim Heft *Solokonzert* kann man sich fragen, ob die Verteilung zwischen S. 88 Text (ohne die Anmerkungen) und S. 35 Beispielen im Sinne einer solchen „Beispielsammlung“ liegt. Bei den neun im Notenanhang mitgeteilten Beispielen, sieben Klavier- und zwei Violinkonzertbeispielen, darf man von einer Verlegenheitslösung sprechen, sowohl rein zahlenmäßig als auch ganz besonders hinsichtlich der Auswahl. Gewiß zeigt diese die wichtigsten Phasen des Klavierkonzerts innerhalb knapp 100 Jahren. Das ist aber entschieden zu wenig, vor allem aber auch zu einseitig orientiert für eine Form, die sich schon etwa 275 Jahre lang in den verschiedensten

Stilarten behauptet hat. Eine reichere Dotierung der Notenbeispiele im Anhang hätte man sich für das Solokonzert durchaus leisten dürfen. Besagte Verlegenheitslösung wird indessen weitgehend durch die brillante textliche Darstellung wettgemacht. Hans Engel betrachtet die wichtigsten und häufigsten Konzertformen, Violin-, Bratschen-, Violoncello- und Klavierkonzerte sowie Konzerte für Orgel und Harfe, schließlich Konzerte für Blasinstrumente gesondert und teilt sie nach Epochen und Ländern geordnet auf, wobei er des öfters auf sein Buch *Das Instrumentalkonzert* von 1932 zurückgreift und in den Anmerkungen als erweiternde Lektüre darauf verweist. Die Entwicklungszüge sind in Barock und Klassik klar und plastisch herausgearbeitet, wohingegen sie in der romantischen Epoche vor der mehr detailliert wiedergegebenen Literatur zurücktreten. Gebührend zu erwähnen ist, daß auch unbekannte, heute z. T. fast vergessene Meister herausgehoben und ins rechte Licht gerückt werden. Dankbar darf man die Zusammenstellung der Konzertwerke des 20. Jahrhunderts anerkennen, in der kein Werk von Rang und Bedeutung fehlt.

Nun einige Berichtigungen und kritische Anmerkungen: G. Torelli starb am 9. 2. 1709, nicht 1708. Sein Bruder gab noch im gleichen Jahr das op. 8 heraus. — Das Oboenkonzert von Alessandro Marcello steht in der Originalfassung wie in Bachs Bearbeitung (BWV 974) in *d*-moll, nicht in *c*-moll; man vgl. die von H. Ruf 1963 besorgte Neuausgabe (Schott) und *Mf* XI, 1958, S. 82 u. 342. — In der Terminologie auf ein falsches Geleise geraten ist Hans Engel, wenn er schreibt (S. 5): „Das Konzert für zwei gleiche Instrumente, das sog. Doppelkonzert, darf dagegen zum Solokonzert gerechnet werden, denn die Instrumente . . . treten darin in gleicher Klanglage . . . gewissermaßen als Zwillingsspaar auf . . .“. Das ist meiner Ansicht nach die Definition für das Concerto grosso, das schon in früheren Zeiten sorgfältig vom Solokonzert getrennt wird. — Die Tutti von Locatellis Concerti op. 3 als „inhaltslos“ zu bezeichnen (S. 12), geht wohl etwas zu weit. — Das Bassethorn als „Altklarinette“ zu deklarieren (S. 32), ist nicht sehr glücklich. „Bassetto“ (Bassetti) heißt soviel wie kleine Baßlage. Die damaligen Instrumente reichten denn auch bis zum geschrie-

benen kleinen *c* hinunter. — Die Anmerkungen sind ohne ersichtlichen Grund zerteilt; der zweite Teil beginnt die Nummerierung wieder mit Ziffer 1. Im Text (S. 33) fehlt die Angabe „II. Teil“, was etwas verwirrt. — Daß C. Francks *Variations symphoniques* (S. 61) „unterhaltsam und flach“ auslaufen, glaube ich nicht. — Über Paganinis virtuose Violinkonzerte ist mit bloß zwei Sätzen (S. 73) etwas wenig gesagt. — Wie in allen Heften dieser Reihe vermißt man sehr das Namensverzeichnis.

Franz Giegling, Zürich

Joseph Haydn: Klaviersonaten, Band I. Nach den Eigenschriften, Originalausgaben oder ältesten Abschriften herausgegeben von Georg Feder. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. München—Duisburg: G. Henle Verlag (1964). VIII, 125 S.

Der im Rahmen der Urtext-Ausgaben des Henle-Verlages erschienene Band enthält die ersten 12 von insgesamt 21 ausgewählten und chronologisch geordneten Sonaten Haydns, laut Vorwort ein Vorabdruck aus der Haydn-Gesamtausgabe des Joseph Haydn-Instituts in Köln. In ihm sind Sonaten aus der Zeit „vor 1766“ bis 1780 vereinigt. Die neu aufgestellte Chronologie dieser Werke hat der Herausgeber bereits 1963 in der Festschrift Friedrich Blume einleuchtend begründet. Besondere Aufmerksamkeit verdienen verständlicherweise die beiden hier zum ersten Mal publizierten, offensichtlich sehr früh entstandenen Sonaten in *Es*-dur, die in Hobokens Verzeichnis noch fehlen und die Feder nach dem Unicum einer Brünner Handschrift veröffentlicht hat. Auch über sie hat sich der Herausgeber schon im Kongreßbericht Kassel 1962 geäußert. Beide Werke schließen mit einem Menuett (das Trio der zweiten Sonate steht erstaunlicherweise in *es*-moll, einer in den 60er Jahren auch von Haydn höchst selten benutzten Tonart), aber ihm gehen im ersten ein schneller und ein langsamer Satz voran, während Nr. 2 nur zweisätzig in der Quelle erscheint. Möglicherweise fehlt also hier das Finale oder auch der langsame Satz. Die beiden Einleitungssätze sind formal auffallend gut proportioniert. Sie verwenden zwei Themen, die in den auf fast ein Drittel des Gesamtumfangs ausgedehnten Durchführungsteilen vielseitig verarbeitet werden. Besonders die zweite dieser *Es*-dur-Sonaten dürfte sich dank ihrer

reizvollen klanglichen Disposition schnell zahlreiche Freunde erwerben!

Vergleicht man die übrigen zehn Sonaten mit den schon in der ersten Breitkopf-Gesamtausgabe von Karl Päsler nach der damaligen Quellenkenntnis sorgfältig edierten Texten, so ist besonders die Ausmerzungen zahlreicher, oft recht willkürlicher Veränderungen im Anschluß an mehrere Frühdrucke hervorzuheben (Nr. 3, 4, 6, 8, 9). Auch hat Päsler manche Parallelstellen, verführt durch ein falsches Analogiedenken, aneinander angeglichen, ohne zu bedenken, daß das erneute Auftreten einer Taktgruppe in der Regel eines verstärkten Klaviersatzes bedarf, um als Steigerung zu wirken. Die Phrasierung hat Feder mit Recht vereinheitlicht, alle Zusätze aber durch Klammern gekennzeichnet. Die in der Frühzeit von Haydn nur angedeutete Ornamentik und Dynamik verlangt vom Interpreten manche Ergänzungen. Dankbar begrüßt man den hier verwirklichten Grundsatz des Herausgebers, bei der Verteilung der Noten auf die Systeme, der Balkensetzung und Stielung sich nicht immer sklavisch an die häufig unsystematische Schreibweise der maßgeblichen Quellen gehalten zu haben, denn der Vorteil eines übersichtlichen, spieltechnisch günstig gelegten Stichbildes ist nicht hoch genug einzuschätzen. Kurze, aber inhaltsreiche Revisionsbemerkungen und ein knappes Vorwort ergänzen diese sorgfältig betreute Edition.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Joseph Haydn: Sinfonien 1764 und 1765. Hrsg. von Horst Walter. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1964. VII, 141 S., 1 Faks. Dazu: Kritischer Bericht. 55 S. (Joseph Haydn, Werke, Reihe I, Bd. 4.)

Die Haydn-Society hatte seinerzeit drei Bände mit Sinfonien herausgegeben, die als Grundstock in die Gesamtausgabe des Joseph Haydn-Instituts, Köln, eingegangen sind. Der vorliegende Band ist der erste samt kritischem Bericht, mit dem das Haydn-Institut die Reihe fortsetzt. Er enthält die auf Grund von Autographen für 1764 und 1765 gesicherten Sinfonien: Nr. 21—24, darunter *Der Philosoph* (22) sowie Nr. 28—31, darunter *Alleluia* (30) und *Mit dem Hornsignal* (31). Da die Frühdrucke sehr unzuverlässig sind und das originale Aufführungsmaterial aus Eisenstadt verlorengegangen ist, dienen allein die auto-

graphen Partituren als Editionsgrundlage. Dazu treten „in der Regel zwei bis drei relativ gute und voneinander möglichst unabhängige Abschriften“, mit deren Hilfe eventuelle Änderungen Haydns in die Ausgabe gelangen sollen. Die große Zahl weiterer Abschriften konnte der Herausgeber nach sorgfältiger Prüfung ausschließen. Im Druckbild folgt die Edition weitgehend den Autographen. So sind z. B. Bläserpaare meist auf einem System notiert. Auf das heutige Bild einer Partitur ist in der Anordnung der Stimmen mit Recht Rücksicht genommen. Auch sind abgekürzte Schreibweisen des Autographs aufgelöst. Darin machen lediglich die durch Hinweise auf andere Stimmen (z. B. „col Basso“) geforderten Partien — vor allem in Violine II und Viola — eine wie es scheint unnötige Ausnahme: sie stehen in Winkelklammern. Klammern aber, seien sie rund, eckig oder gewinkelt, sollten besser Zusätzen vorbehalten bleiben.

Die Einheitlichkeit der Vorlagen — nur für das Finale von Nr. 28 fehlt das Autograph — trägt zur Geschlossenheit der Ausgabe wesentlich bei und gibt dem Kritischen Bericht von vornherein eine wohlthuende Übersichtlichkeit. Seine beiden Hauptabschnitte *Quellen* und *Lesarten* sind mehrfach unterteilt, so daß grundsätzliche Angaben und spezielle Fragenkomplexe für sich stehen. Der Benutzer dringt vom Ganzen zum Detail, vom Resumé zum Lesartenverzeichnis vor. Tabellen und Übersichten werden ihm nicht als Rätsel aufgegeben, sondern in angemessener Weise erläutert. Dagegen fallen die Bemerkungen im Notenband *Zur Gestaltung der Ausgabe*, denen Ergänzungen im Kritischen Bericht (S. 43) zugeordnet sind, etwas ab. Man möchte sie sich knapper und vielleicht an einer Stelle gesammelt wünschen: Der Satz über „*Abweichungen vom Prinzip der Einklammerungen*“ (Notenband, S. [VIII]) ist wohl entbehrlich, denn unmittelbar folgt der gleiche Hinweis in anderem Gewand; auch könnte noch schärfer hervortreten, wie weit Änderungen oder Zusätze, seien sie eingeklammert oder nicht, stillschweigend im Kritischen Bericht übergangen werden; eine Bemerkung zur Gestaltung der Besetzungsangaben (S. 12) hätte einen besseren Platz unter den übrigen diesbezüglichen Hinweisen gehabt. Aber diese geringen Unstimmigkeiten können das Verdienst des

Herausgebers nicht schmälern, einen vorzüglich gearbeiteten, gut disponierten und „lesbaren“ Kommentar bereitgestellt zu haben.

Zur Musik sei nur angedeutet, daß Haydn mit diesen Sinfonien im Begriff ist, dem „*Divertimento*geist“ (Larsen) zu erwachen, dessen Wirken bei der Verwendung von Soloinstrumenten zutage tritt (24 II, Flötensolo; 31 IV, Variationen mit wechselnden Soloinstrumenten). Neuartig erscheint vor allem die stärkere motivische Arbeit in den Durchführungen (vgl. Nr. 23 und 24). Experimentierende Abwechslung in Tonart, Anlage und Instrumentation geben diesen Werken einen besonderen Reiz. So verwendet z. B. Nr. 22 die Satzfolge einer Sonata da chiesa. Der unter Haydns Sinfonien einmaligen Besetzung von zwei Englischhörnern weichen übrigens die Abschriften stets aus, indem sie stattdessen Flöten oder Oboen fordern. Für Haydns Kunst der Überraschung bietet das Finale von Nr. 23 ein frühes Beispiel: das Presto assai täuscht die Erwartungen des Hörers und verflüchtigt sich unversehens. Weitere Einzelzüge sind bequem in Landons Monographie nachzulesen. Vielleicht sollte man sich aber nicht um die Freude bringen, selbst die glücklichen Einfälle zu entdecken und damit die z. T. abschätzigen und sicher zeitbedingten Urteile Pohls (I 290 ff.) zu revidieren.

Martin Just, Würzburg

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III. Werkgruppe 8: Lieder. Vorgelegt von Ernst August Ballin. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1963. XX, 82 S. Dazu: Kritischer Bericht. Ebd. 1964. 190 S.

Aus den wenigen noch vorhandenen Autographen Mozartscher Lieder und bei der Unzuverlässigkeit der Original- und Frühdrucke eine korrekte Sammlung und Lesart zu gewinnen, erfordert, trotz oder gerade wegen der Kleinheit der Stücke, eine ungemaine, peinlich genaue, manchmal zu dem Wert der Werke selbst kaum im richtigen Verhältnis stehende Arbeit. Zunächst sei einiges zur Edition angemerkt. Daß der Herausgeber Veränderungen und Zusätze „per analogiam“ nur mit größter Vorsicht anwendet (S. X), ist gut; da die Ausgabe auch praktischen Zwecken dienen soll, ist es manchmal sinnvoll. Zur Bedeu-

tung der Fermate bei Mozart (S. X) darf ich auf meinen Aufsatz *The meanings of the corona in Mozart* (Monthly Musical Record 1960, July) hinweisen. Daß die Frage der Staccatozeichen zur Sprache kommt, ist fast selbstverständlich. Da im KB alle einzelnen Stellen genau erörtert sind, liegen für den, der ihn eingehend studiert, die Verhältnisse klar. Wenn im Lied Nr. 29 KV 597 Takt 1/2 Staccatostriche aus einem Frühdruck im Gegensatz zum Incipit in Mozarts Verzeichnis aufgenommen werden, so scheint mir das zweifelhaft. Die richtige Betonung ergibt sich beim Singen von selbst. Und der Wechsel von Punkten und Strichen im Nachspiel von Nr. 28 KV 596 ist wirklich unerklärbar. Hier, wie in Nr. 5 KV 308 (295 b) T. 29 ff. handelt es sich sicherlich nicht um Akzente.

Die Angaben für die Ausführung der Vorschläge und Appoggiaturen sind zu begrüßen. Besonders sei erwähnt, daß der Herausgeber nicht einseitig doktrinär vorgeht, sondern auch musikalische Gründe für die Art der Ausführung in Betracht zieht (siehe z. B. S. XIII, KB S. 147). Gegen übertriebene Auslegungen der Absichten Mozarts ist er oft skeptisch (vgl. KB S. 63 zu Nr. 2 KV 147). Zu der Hinzufügung eines *forte* am Liedanfang von Nr. 12 KV 472 sei darauf hingewiesen, daß damals ein Satz, dessen Anfangsdynamik nicht bezeichnet war, *forte* begann (vgl. P. Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, S. 116).

Eine Beobachtung scheint mir bemerkenswert. Vergleicht man den Klaviersatz der Lieder 1—3 (Entstehungszeit zwischen 1768 und 1772) mit dem von Nr. 4 ab, so ist mit der Kennzeichnung „Generalbaßlied“ zu wenig gesagt. Der Unterschied ist offenbar durch das benutzte oder beabsichtigte Instrument bedingt. Die Lieder von Nr. 4 ab sind 1777 in Mannheim und später entstanden. R. Steglich hat gezeigt, daß Mozart in Mannheim die Welt des Hammerklaviers kennen lernte (*Studien zu Mozarts Hammerflügel*, Neues Mozart-Jahrbuch I). Die Lieder 1—3 haben deutlichen Cembalosatz; die späteren nicht mehr. Das löst vielleicht einen Widerspruch Ballins bei Nr. 18 KV 517 (*Die Alte*) vom Jahre 1787 zu einer Darstellung von A. Heuß. Dieser hält das Lied für ein „ausgesprochenes Generalbaßlied“ und meint, Mozart habe hier „bewußt archaisieren“ wollen. Dem reifen Mozart wäre so etwas bei der sowieso ironisierenden

Art des Liedes zuzutrauen. Tatsächlich hat die Baßführung in Nr. 18 etwas Ähnlichkeit mit der der frühen Lieder. Daß Heuß solche Dinge gerne etwas pointiert darstellte, sei zugegeben.

Bei den zahlreichen Kleinigkeiten der Untersuchungen ist nicht verwunderlich, daß manches sich gewissermaßen post festum klärte und in Nachträgen zum KB bekräftigt, ergänzt und berichtigt werden konnte. Eine solche kleine Feststellung sei nachgetragen. Zweifelhaft ist die Echtheit des Liedes „*Laßt uns mit geschlung'nen Händen*“ (KB S. 48). Kürzlich konnte ich nachweisen (Lied und Chor 1966, Heft 4, S. 69), daß nicht, wie bisher angenommen, nur ein Exemplar des Erstdrucks der Kantate KV 623 ohne Hinzufügung des Liedes existiert, sondern mindestens noch ein zweites. Ich vermute, daß diese Ausgabe zunächst das Lied gar nicht enthielt, sondern nur Mozarts Kantate. Das Lied wurde dann späteren Exemplaren angeheftet. Die Echtheit wird dadurch noch zweifelhafter.

Die Hauptergebnisse dieser musterhaften Ausgabe seien kurz zusammengestellt:

1. Menschlichem Ermessen nach enthält sie alle echten Lieder Mozarts in einer Form, die den Absichten Mozarts entspricht. Erstmals bringt sie in einem Druck für die Praxis KV 552 und in korrekter Wiedergabe KV 598.

2. Quellen, Entstehungsdaten, Entstehungsarten, Namen der Dichter, die Feststellung, welche Textquellen Mozart vorgelegen haben, sind aufs kleinste erläutert. Interessant z. B. der endgültige Nachweis, daß der „*kleine Fritz*“ aus KV 529 der Anhalt-Dessauische Erbprinz war.

3. Erstmals sind Zweckbestimmung und Herkunft der beiden Kirchenlieder KV 343 (336c) ausführlich erörtert.

4. Fragen der Echtheit werden erörtert, unterschobene Lieder namhaft gemacht und eigenhändige Liedabschriften Mozarts nachgewiesen. Bislang war z. B. nicht bekannt, daß Mozart sich mit schottischen Liedmelodien befaßt hat.

5. Ein Anhang gibt einige fragmentarisch oder nur im Klavierauszug erhaltene Stücke.

Man muß W. Rehm völlig recht geben, wenn er (Mozart-Jahrbuch 1964) sagt: „*Dieser umfangmäßig schmale Band gehört ganz ohne Zweifel zu den interessantesten und an neuen Forschungsergebnissen reichsten der NMA.*“ Paul Mies, Köln

Wolfgang Amadeus Mozart: Larghetto und Allegro in Es für zwei Klaviere. Vorgelegt von Gerhard Croll. Kassel etc.: Bärenreiter 1964. 16 S. (Nachtrag zum Band Werke für zwei Klaviere der Neuen Mozart-Ausgabe) — Dazu: Gerhard Croll: Ein überraschender Mozart-Fund, Mozart-Jahrbuch 1962/63, Salzburg 1964, S. 108–110, und derselbe, Zu Mozarts Larghetto und Allegro Es-dur für zwei Klaviere, Mozart-Jahrbuch 1964, Salzburg 1965, S. 28–37.

Diese fragmentarische Sonate gehört zu den glücklichen Entdeckungen der Mozartforschung in den letzten Jahren. Bei Quellenstudien zum Werk Chr. W. Glucks stieß der Herausgeber auf das Mozartsche Manuskript, welches in der Bibliothek des erzbischöflichen Schlosses zu Kremsier liegt und bisher unter Glucks Namen katalogisiert war. Es stammt aus der Musiksammlung des Erzherzogs Rudolph von Österreich.

Das Fragment besteht aus einer langsamen Einleitung von 35 Takten und dem folgenden Allegro, also dem ersten Satz. Allerdings sind nur Larghetto und Allegro-Exposition im ersten Klavier von Mozart ausgeführt, das zweite Klavier ist nurmehr lückenhaft eingetragen. Durchführung und Reprise sowie die fehlenden Takte der Exposition wurden von einer zweiten Hand ergänzt, und zwar von Abbé Maximilian Stadler, der Konstanze Mozart bei der Sichtung des Nachlasses behilflich war und vielleicht auf Bitten der Witwe die Ergänzung vorgenommen hat.

Überraschenderweise ist jedoch außer der Partitur eine separate, sorgfältig bezeichnete, autographe Stimme des ersten Klaviers vorhanden, welche auf einem einzelnen Blatt die Einleitung und die Exposition bis zum Einsatz des zweiten Themas umfaßt. Da Stimmen im allgemeinen erst ausgeschrieben werden, wenn die Komposition abgeschlossen ist oder wenigstens im Konzept vorliegt, möchte man annehmen, die fragmentarische Partitur biete lediglich den Entwurf einer im übrigen verschollenen, vollständigen Sonate. Diese Hypothese verstärkt die Zweifel an der chronologischen Einordnung der großen Sonate in D-dur als KV 375 a. Obwohl J. A. André auf dem Manuskript die Jahreszahl 1784 vermerkte und der weit ausgreifende Stil die Angabe Andrés durchaus bestätigt (vgl.

auch die Verwandtschaft des ersten Themas mit KV 422 Nr. 4 „*Siano pronte*“), hat man das Werk mit jener Sonate identifiziert, die Mozart in seinen Briefen vom 24. 11. 1781, 15. 12. 1781 und 9. 1. 1782 erwähnt. Nachdem nun aber die vergleichsweise schlichte *Es*-dur-Sonate in paralleler Überlieferung als fragmentarische Partitur und Stimme des ersten Klaviers aufgetaucht ist, scheint es gerechtfertigt, die *D*-dur-Sonate wieder in das Jahr 1784 zu datieren, allerdings ante Februar 1784, da sie in dem eigenhändigen, von Mozart damals begonnenen Verzeichnis seiner Werke noch fehlt.

Aus den zitierten Briefen geht hervor, daß Mozart jene frühere Sonate nach Salzburg geschickt hat. Vielleicht blieben nur die Fragmente zurück, deren Kenntnis wir jetzt Gerhard Croll verdanken.

Andreas Holschneider, Hamburg

Thomas Tomkins: *Musica Deo Sacra* I. Transcribed and edited by Bernard Rose. London: Stainer and Bell [1963]. XVI, 127 S. (Early English Church Music. 5.)

Die volkssprachige englische Kirchenmusik wurde bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts nur selten gedruckt. Die im Jahre 1668 von Nathaniel Tomkins herausgegebene umfangreiche Sammlung *Musica Deo Sacra*, mit den von Thomas Tomkins für Worcester und die Chapel Royal geschriebenen Services und Anthems, stellt, neben der 1641 erschienenen Anthologie John Barnards, das wichtigste Denkmal jener Zeit dar. Thomas Tomkins (1572–1656) nimmt zwischen den älteren Meistern, wie W. Byrd (seinem Lehrer) oder Th. Morley, und den jüngeren Komponisten, wie J. Blow und H. Purcell, eine Art Mittlerstellung ein, die von dem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sich vollziehenden historischen Stilwandel entscheidend geprägt wird. Von den 41 Verse Anthems der *Musica Deo Sacra* legt Bernard Rose als ersten Band einer geplanten Gesamtedition der Sammlung elf Stücke „für besondere Gelegenheiten“ (Weihnachten, St. Stephanus, Allerheiligen u. a.) in einer sehr instruktiven und gewissenhaften, auch alle übrigen bekannten, handschriftlichen Quellen berücksichtigenden Neuausgabe vor, die den Bedürfnissen der Wissenschaft und der Praxis vollauf gerecht wird.

Das Verse Anthem, ein von Orgel oder auch Streichern begleitetes Stück mit alterierenden Chor- und Soloteilen (verses),

trat im Verlauf des 17. Jahrhunderts immer stärker neben dem älteren, rein chorisch, polyphon angelegten Full Anthem in Erscheinung, welches auch noch in Tomkins' Sammlung zahlenmäßig überwiegt. Erst mit dem auf die puritanische Epoche folgenden Wiederaufleben der englischen Kirchenmusik in den 60er Jahren (Restauration Karls II.) konnte sich das Verse Anthem als die dem Zeitgeschmack entsprechendere Form voll ausbreiten und nahezu all jener Elemente des „*stilo nuovo*“ bemächtigen, die andere musikalische Gattungen längst rezipiert hatten. Damit verlor es auch seinen etwas zweiterhaften Stilcharakter, der gerade bei Thomas Tomkins noch so augenfällig ist: wir gewahren hier einen Chorsatz, der sich noch über große Abschnitte hinweg altpolyphon gebärdet, ohne eigentlich kontrapunktisch zu sein; hinzu tritt eine Instrumentalbegleitung, die zwar noch stimmig ausgeschrieben ist, sich im Endeffekt jedoch — vornehmlich in den Chortheilen — wie der für die Anthems noch nicht offiziell zugelassene Generalbaß mit einer stützenden, dienenden Funktion begnügt und stellenweise sogar (wie vor allem in dem *Coronation Anthem*) direkt wie ein ausgesetzter Generalbaß konturniert ist; die stark deklamatorisch ausgerichteten Solopartien schließlich lassen zwar mitunter einen monodischen Habitus erkennen, sind im Grunde aber doch nichts anderes als jeweils kleine melodische Ausschnitte aus dem vokal intendierten und sich instrumental gebenden Orgelpart. Es ist jener typische, statische Seicento-Stil, mit dem merkwürdig gestelzt wirkenden, eigentlich doch immer wieder nur dasselbe sagenden Imitationen auf sich kaum verändernder harmonischer Basis.

Wie die melodischen Phrasen im einzelnen, so sind auch die verschiedenen Chor-Soli-Abschnitte ohne rechte funktionelle Entwicklung aneinandergereiht; im ganzen ein durchaus flächiger, mehr auf Klangwechsel als auf Klangentwicklung abgestellter frübarocker Stil, dem das Gefühl für dynamische Kontrapunktik bereits verlorengegangen (obwohl er ihre Formeln noch verwendet) und das für harmonisch-melodische Extensionen noch nicht eigen ist. Was diese Stücke Tomkins' auszeichnet und trotzdem zu beachtenswerter Musik werden läßt, ist die — für die zur Verfügung stehenden Mittel — meisterliche Realisierung des musikalischen und speziell klanglichen Kontrast-

prinzips (Solo — Pleno, Decani — Cantores, hoch — tief, homophon — imitativ etc.), welches den eigentlichen musikalischen Inhalt dieser Vertonungen ausmacht. Es verbindet sich mit dem hochentwickelten Sinn des Komponisten für die spezifischen Klangqualitäten der zu verschiedensten chorischen Gruppen zusammengefaßten menschlichen Stimmen und mit einer ausgeprägten Gefühlsstärke zu Werken von schlichter Einfachheit und Hoheit zugleich. Damit tritt Tomkins über seine rein historische Bedeutung hinaus und rechtfertigt die „Wiederentdeckung“ seiner kompositorischen Arbeiten in unseren Tagen.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese. Edited by Jan La Rue. New York: W. W. Norton & Company Inc. (1966). XVII, 891 S.

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

Franz Berwald: Sämtliche Werke. Band 11: Streichquartette. Hrsg. von Nils Castegren, Lars Frydén, Erling Lomnäs. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1966. XXI, 143 S. (Monumenta Musicae Svecicae)

Jan Bouws: Die Musieklewe van Kaapstad 1800—1850 en sy Verhouding tot die Musiekkultuur van Wes-Europa. Kaapstad—Amsterdam: A. A. Balkema 1966. 197 S.

Werner Danckert: Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der primitiven Welt. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1966. XVI, 357 S. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 35).

Winfried Ellerhorst: Handbuch der Orgelkunde. (Nachdruck der Ausgabe 1936). Mit Geleitwort und Korrekturen versehen von Gregor Klaus. Hilversum: Fritz Knuf 1966. (XII), (XIV), 850 S. (Bibliotheca Organologica. Facsimiles of Rare Books on Organ and Organbuilding. VII).

Essays presented to Egon Wellesz. Edited by Jack Westrup. Oxford: Clarendon Press 1966. VIII, 188 S.

Rudolf Flotzinger: Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster. Thematischer Katalog. Wien 1965 (in Kommission bei Hermann Böhlhaus Nachf. Wien—Graz—Köln). 274 S. (Tabulae Musicae Austriacae. II).

Folk Songs of the World. Gathered . . . selected and edited . . . (by) Charles Haywood. New York: The John Day Company (1966). 320 S.

Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Abteilung II: Tanzdramen. Band 1: Don Juan / Semiramis. Ballets Pantomimes von Gasparo Angiolini. Hrsg. von Richard Engländer. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. XXVIII, 130 S.

Handschriften und ältere Drucke der Werke Georg Friedrich Händels in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. (Bearbeitet von Peter Krause.) Leipzig 1966. 46 S. (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig.)

Joseph Haydn: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien (Taschenpartituren). Herausgeber H. C. Robbins Landon. Bd. I, II, III, XI. (Wien): Universal Edition (1964 bis 1966). LXII und 292, LI und 282, XLV und 297, XCVII und 365 S. (Philharmonia Nr. 589, 590, 591, 599.)

Michael Haydn: Missa Hispanica a due cori, soli ed orchestra. Hrsg. von Charles H. Sherman. Klavierauszug. (Wien): Haydn-Mozart Presse (1966). (VI), 153 S.

Arthur George Hill: The Organ-Cases and Organs of the Middle Ages and Renaissance. With a new introduction and notes on the plates by W. L. Sumner. Hilversum: Frits Knuf (1966). (14), 259 S. (Bibliotheca Organologica. VI).

Edward J. Hopkins und Edward F. Rimbault: The Organ. Its History and Construction (Nachdruck der 3. Auflage 1877). With preface and corrections by W. L. Sumner. Hilversum: Frits Knuf 1965. (XXXII), 636 S.

Theodor Käser: Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert unter