

## BESPRECHUNGEN

In memoriam Jacques Handschin, ediderunt H. Anglès, G. Birkner u. a. Argentorati: Heitz 1962. 200 S.

Sieben Jahre nach dem Tode Handschins erschien dieser Gedenkband, weniger um die Erinnerung an einen vorbildlichen Gelehrten unserer Wissenschaft wach zu halten (das tun die Schriften Handschins selber, deren Verzeichnis mit 357 Nummern den ersten Beitrag dieses Gedenkbandes bildet), sondern um den Dank der Beiträger auszudrücken, — und Danken ist immer lobenswert, vor allem, wenn es durch so ausgezeichnete Artikel erfolgt wie hier. Selbstverständlich ist es dem Rezensenten unmöglich, in extenso und gleichmäßig zu ihnen Stellung zu nehmen. Es möge genügen, die Interessierten auf die Probleme aufmerksam zu machen.

Mit dem „Jubilare“ als einer besonderen Art der Musik befassen sich C. A. Moberg: *Kühreihen, Lobetanz und Galder* und W. Wiora: *Jubilare sine verbis*. Moberg geht vom konkreten Stoffe aus, Wiora zunächst von den Berichten der alten Autoren. Die Ergebnisse kommen weitgehend, doch nicht restlos zusammen. Als Kern der Kühreihen ergibt sich nicht ein Lockruf, sondern ein altheidnischer Zaubergesang, vor allem in den melismatischen Außenteilen, während der textliche Innenteil anscheinend zu einer Aufzählung der Tiere verharmlost worden ist. — Aus den Quellen ergibt sich, daß „Jubilare“ nicht bloß als Gefühlsausbruch (und nicht bloß der Freude) zu verstehen ist, sondern auch als Zaubergesang (als ein Sichelgeltend-Machen in der [bedrohlichen] Umwelt?). Der Jubilus, in hoher Tonlage ertönend, roh (= bäuerlich, aus der Vorzeit stammend) in „regelloser Rhythmik“ oder Architektur hingezogen, textlos (vgl. aber den Kühreihen und die Zauberseite überhaupt, die doch nach Worten verlangt) nimmt gewissermaßen eine Zwischenstellung ein zwischen vokaler und instrumentaler Musik. Bei der Frage, welchen Anteil das heimisch-pagane „Jubilare“ an der Entstehung des liturgischen Jubilus hat, möchte der Rezensent vorsichtiger sein als Wiora. Einesteils steht fest, daß die Form als solche aus dem Osten stammt; anderenteils wird man beim „Jubilare“ wohl zu unterscheiden haben zwischen mediterranem, orientalischem und transalpinem „Jubilare“ und von diesem Unterschied aus die Frage für die

einzelnen Gesänge und Zeiten verschieden beantworten.

H. Husmann setzt in seinem Beitrag: *Die Sequenz Duo tres* seine sehr beachtlichen, aber doch gelegentlich zum Widerspruch aufreizenden Sequenz- und Alleluia-Studien fort. Hier versucht er, mit der Zahl der Töne das Aufbauprinzip duo-tres zu fassen. Im Wege steht, daß keine exakte Edition der Sequenz vorliegt. Zweifellos aber haben nicht alle Versiculi der Sequenz 8 oder  $n \times 8$  Töne. Der Verfasser behilft sich, indem er die Schlüsse der Melodieabschnitte bald auf eine ursprüngliche Form von zwei Tönen reduziert, bald aber dreitönig beläßt. Es handelt sich aber um eine feststehende Formel *FGG (cdd)*. So bleibt nur, daß die Versiculi bald zwei-, bald dreiteilig sind.

G. M. Beyssac berichtet in einer liturgisch-textlichen Arbeit über die *Versus ad Christe* der Prim in der katalanisch-aquitainischen Tradition.

L. Schrade (*The cycle of the Ordinarium missae*) stellt anhand einer weiteren Quelle zum Problem der Entstehung des Zyklus fest, daß eine Verteilung der Ordinariumsgesänge auf die Feste — wie im heutigen Graduale-Kyriale — statt einer Gruppierung nach Textarten schon im 13. Jahrhundert einsetzt. Der Rezensent fühlt sich dabei an die einheitliche Komposition von Festoffizien (Reimoffizien) erinnert, die ihren Höhepunkt im gleichen Jahrhundert erlebt.

Sehr willkommen ist der Beitrag von B. Di Salvo über *Le antiche raccolte musicali bizantine*. Der Verfasser bringt eine Übersicht über die Gesangsarten der byzantinischen Liturgie: 1. die hagiopolitanischen, d. h. liturgischen Gesänge und zwar a) das Genus ekfonetikon (= recitativum), b) sticherarikon (= antiphonale oder hymnicum), c) asmatikon (= popolare), d) psaltikon (= responsoriale der Lateiner) sowie 2. die Asmata = freie Kompositionen. Die Sammlungen entsprechen dieser Gliederung. Man kann unterscheiden: a) Evangelium, Apostolos, Prophetologion usw.; b) Sticheraria für die Stichera und die Heirmologia für die Heirmoi der Kanones; c) Asmatika für Volksgesänge wie das Trisagion, d) Psaltika (Alleluaria, Kontakaria), und schließlich e) die Asmata für die Solisten (z. B. das Cherubikon). Diese Notierung

nach Gesangsarten bleibt in Kraft bis zum 13. Jahrhundert; dann tritt Vermischung ein.

G. Birkner berichtet über die *Notre Dame-Cantoren und -Succentoren vom Ende des 10. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*. Es ergibt sich anhand der sorgfältigen Listen: die Cantores sind Verwaltungsbeamte des Capitels, der zweite Mann des Capitels nach dem Dekan. Die Succentores sind gleichfalls Verwaltungsbeamte, denen aber vorzugsweise die Musik anvertraut ist. Die großen Musiker der Notre Dame-Schule Leonin und Perotin haben wir daher allenfalls unter den Succentores, aber in erster Linie unter den Magistri puerorum zu suchen. Perotin könnte vielleicht mit dem Succentor Petrus identisch sein (Petrus minor = Perotinus); das hielt bereits Handschin „nicht für unmöglich“. Für Leoninus kommt außer einem Totenbucheintrag „Magister Leoninus“ noch ein mehrfach erwähnter „Henricus Leonellus laicus canonicus professor“ von St. Victor in Frage, der vom Pariser Bischof Wohnungen erhielt oder solche in unmittelbarer Nähe von Notre Dame oder im Musikerviertel der Stadt (apud Thermas, im vicus Harpsiae) zufolge Urkunden zwischen 1169 und 1187 besaß.

A. Hughes bringt in seiner *Topography of English Mediaeval Polyphony* eine Karte und eine Tabelle der englischen Quellen zur mehrstimmigen Musik und damit einen Überblick über die Pflege der Mehrstimmigkeit in England. Die Quellen sind in drei Gruppen gegliedert: a) bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts = ars antiqua, dann b) die zur Ars nova und schließlich c) die Quellen für die Zeit Dunstables.

Bei J. Chailleys *Fragments d'un nouveau manuscrit d'ars antiqua à Châlons-sur-Marne* handelt es sich um zwei Bogen eines vielleicht umfangreichen Werkes wohl aus Marchiennes (D. Hourlier folgert dies aus liturgischen Gründen), geschrieben in den Jahren etwa zwischen 1224 und 1250. Es handelt sich um einstimmige Prosen, ein- bis dreistimmige Conductus und dreistimmige Motetten. Mehrere Motetten-Copulae waren unbekannt. Die Beschreibung der einzelnen Gesänge ist eingehend und sorgfältig.

G. Reichert, dessen Bemühungen um die Strukturprobleme der ältesten Sequenz, d. h. um die Beziehungen zwischen Text und Melodik bei ihr noch in guter Erinnerung sind, untersucht hier in ähnlicher Methodik

die *Wediselbeziehungen zwischen musikalischer und textlicher Struktur in der Motette des 13. Jahrhunderts*. Er zeigt den Strukturwandel von der „Tropus-Motette“ zur Klauselmotette, zur freien Motette, Doppelmotette, „Strophenmotette“ anhand der Beachtung der Coloresgrenzen. In der Tropusmotette wird die Oberstimme vom Colorwechsel des c. f. beherrscht; die Musik bestimmt den Aufbau des Textes. In der Klauselmotette beginnt man, die Colorgrenze zu überbrücken; Musik und Text bemühen sich also gemeinsam um den Aufbau des Werkes. Dann werden die Unterglieder beachtet oder überbrückt; bisweilen wendet man ein „quarithmetisches“ Verfahren an, um Versgebäude und Colorfolge einander anzugleichen. Die Beachtung der Abschnitte bedeutet dabei einen Ansatz für die Entwicklung der Isorhythmik oder Isoperiodik. Eine Vielfalt der strukturellen Beziehungen zwischen Text und Musik in der Motette des 13. Jahrhunderts wird durch diesen Beitrag sichtbar.

E. Gerson-Kiwi schreibt *Sulla genesi delle canzoni popolari nel'500*. Sie stellt dem Florentiner Zentrum, dessen Canzoni eine burgundisch-flämische Grundlage besitzen, ein zweites Zentrum in Mantua gegenüber, das italienisch-volkstümlicher, dem ballo stark verbunden ist und dessen Baßstimme „vero basso nel senso moderno in quanto esso accompagna la cantilena“ ist.

Ch. van den Borren erörtert die *Musique expérimentale à travers les âges* als Parallele zu den Experimenten der modernen Musik, wobei freilich die Art des Experimentes (etwa aufgrund theoretischer Erwägungen?) nicht immer gleich bleibt.

Den Abschluß des Gedenkbandes bildet die Frage von F. Brenn nach der *Möglichkeit und Aufgabe der Musikpsychologie*. Sie wird hinsichtlich der Möglichkeit fast mehr verneint als bejaht. Der Rezensent stößt sich an einer Einzelheit, daß nämlich die Räumlichkeit zur wesenseigenen Qualität der Musik gehöre und nicht durch Assoziationen aus dem Optischen und Haptischen hereingetragen und bedingt sei. Dieser Satz wird „mit größter Bestimmtheit“ als Ergebnis von angestellten Versuchen ausgesprochen; Versuchen anscheinend mit Musikhörern, die an abendländische Musik gewöhnt sind — und beim Hören von abendländischer Musik. Es scheint mir, daß die Trennung von Musiktheorie und -psychologie bei solchen Versuchen noch nicht grund-

sätzlich genug gemacht wird. Doch bleibt der Artikel sehr erwägenswert.

Ewald Jammers, Heidelberg

Ernst Emsheimer: *Studia ethnomusicologica eurasiatica*. Stockholm 1964. 107 S. (Musikhistoriska Museets Skrifter. 1).

Diese Sammlung von 10 Aufsätzen erschien zum 60. Geburtstag Emsheimers, was zwar nicht im Titel des Buches, wohl aber im Geleitwort von Carl-Allan Moberg ausgesprochen wird. Den Fachkollegen werden diese sämtlich bereits vorher publizierten Aufsätze bekannt sein; dennoch wird man eine solche geschlossene Form des Nachdrucks begrüßen, denn zumindest die älteren Arbeiten aus der Zeitschrift *Ethnos* werden für die meisten Interessenten schwer erreichbar sein.

Alle Aufsätze befassen sich mit Themen aus Skandinavien und dem nördlichen und zentralen Asien. Den Beginn macht eine Studie über die Maultrommeln in Sibirien und Zentralasien von 1941, die nicht nur das Instrument und seine Spieltechnik, sondern auch seine hier noch deutlich feststellbare Funktion als Mittel der Magie und Wahrsagekunst behandelt. Hier ist die Maultrommel noch Schamaneninstrument, doch wird sie heute auch bei den Mongolen bereits durch die Schamanentrommel abgelöst, der Emsheimer drei Aufsätze widmet. Von diesen ist der über die ideologischen Grundlagen der lappischen Zaubertrommel von 1944, eine der besten Arbeiten dieses Bandes, eine gründliche Untersuchung der magischen Rolle dieses Instruments an Hand vieler, dem Musikethnologen meist nicht bekannter und schwer zugänglicher Quellen. Die Beziehungen zwischen Schamanentrommel und Trommelbaum behandelt der nächste Aufsatz aus *Ethnos* 1946, eine primitive Schalmei der Lappen wird im folgenden Jahrgang vorgestellt und die Parallele zwischen einem lappischen und einem sibirischen Trommeltyp im nächsten 1948. Es folgt der Vortrag in Lüneburg 1950 über die lappischen Kultlieder, der MGG-Artikel *Lappische Musik*, ein interessanter Bericht über kirgisische und kasakische Rhapsoden 1956, der MGG-Artikel *Mongolische Musik* und schließlich die Analyse einer in Danzig gefundenen Streichleier des 13. Jahrhunderts. Da dies der erste Fund eines relativ gut erhaltenen Saiteninstrumentes aus dem Mittelalter in Europa ist, verdient er größtes

Interesse. Er ist dem Musikwissenschaftler im Westen bisher nur durch die Abbildung einer falschen Rekonstruktion in *Grove's Dictionary* bekannt, denn die polnischen Veröffentlichungen sind hier kaum erhältlich. Emsheimers gründliche Untersuchung stellt das Instrument in eine Reihe mit den fenno-skandinavischen Saiteninstrumenten vom Typ der Streichleier und der Kantele.

Fritz Bose, Berlin

*Musicus-Magister*. Festgabe für Theobald Schrems zur Vollendung des 70. Lebensjahres. Hrsg. von Georg Paul Köllner. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1963. XXXII und 228 S.

Der im November 1963 plötzlich verstorbene Regensburger Domkapellmeister, Dr. Theobald Schrems, wurde noch einige Monate vor seinem Tode von seinen Freunden und Schülern mit einer Festschrift geehrt, die als eine laudatio nicht nur für den Jubilar selbst, sondern gleichzeitig für die gesamte Regensburger Schule verstanden sein will. Der Ehrentitel *Musicus-Magister*, der die enge Verbindung von Kirche, Schule und Musik als Programm versinnbildlichen soll, umschreibt zugleich das im Dienste der Kirche geleistete Lebenswerk des Regensburger Schul- und Musikerziehers. Die verschiedenen Beiträge der Festgabe, fast ausschließlich natürlich „pro domo“ geschrieben, vermitteln ein vorzüglich abgerundetes Bild von der geistigen und musikalischen Zielsetzung, der Entwicklung und Auswirkung der sogenannten Regensburger Tradition. August Scharnagl bringt Berichtigungen und Ergänzungen zur Geschichte des Regensburger Domchors; Joseph Thamm schreibt über das Regensburger Musikgymnasium, als Schlußstein der von C. Proske eingeleiteten und von F. X. Haberl und C. Thiel fortgeführten Reformbestrebungen. Einen Einblick in die Regensburger musikpädagogische Arbeit und das Wirken Th. Schrems' gewähren die Aufsätze von Otto Jochum und Hans Schrems. Johannes Hafner beleuchtet den Münchner Ausgangspunkt der kirchenmusikalischen Reform, während Georg Paul Köllner über den Mainzer Domchor, als eine Pflanzstätte der Regensburger Tradition, berichtet.

Der Hauptteil des Buches umfaßt systematische Aufsätze, welche die *musica sacra* aus theologischer, musikwissenschaftlicher

und philosophisch-ästhetischer Sicht umschreiben. Richard Schömiß stellt einige Erwägungen über das Wesen des christlichen Kultgesanges an, als ein Beitrag zu einer bis heute noch ausstehenden theologischen Gesamtschau dieses Fragenkomplexes. P. Urbanus Bomm verteidigt die *Editio Vaticana* gegen ihre Kritiker, insbesondere aus dem wissenschaftlichen Lager, indem er klar herausstellt, daß der „Sinn dieses Buches... nicht die rein historische Restaurierung des alten Choralen“, sondern „seine praktische Anwendung auf die Bedürfnisse der gegenwärtigen Liturgie“ sei (S. 69). Carl Winter untersucht die Beziehungen zwischen Musik, Kult und Kultur, leider aus einer etwas allzu engen, den vielfältigen Erscheinungsformen der Musik und Musikausübung nicht ganz gerecht werdenden Sicht heraus.

Von eigentlichem musikwissenschaftlichem Interesse sind die Beiträge von Ferdinand Haberl, Karl Gustav Fellerer und Higinio Anglés. Haberl gibt eine eingehende Analyse der musikalischen Struktur der Gradualien des dritten Modus, anhand der beiden Typen „*Exsurge, Domine, fer opem nobis*“ (Dienstag nach dem 4. Fastensonntag) und „*Exsurge, Domine, non praevaleat homo*“ (3. Fastensonntag). Mit der zweifachen Verbindung zwischen katholischer Kirchenmusik und Musikforschung (die Kirchenmusik und das Kirchenmusikleben als Objekt und als praktisches Anwendungsgebiet der Forschung) befaßt sich der Aufsatz von K. G. Fellerer. Ausgehend von dem seit Beginn der abendländischen Mehrstimmigkeit zu verschiedenen Zeiten akuten Problem der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit der Kirchenmusik der Vergangenheit, gibt Fellerer besonders wertvolle Anregungen, wenn er den bis heute weit unterschätzten Wert der religions- und musiksoziologischen wie -psychologischen Fakten für die Beurteilung der Kirchenmusik der Vergangenheit und Gegenwart hervorhebt. Er weist damit der systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft (musikalische Akustik für Klang- und Raumprobleme, ethnologische Musikforschung für die Kirchenmusik in den Missionsländern) einen neuen interessanten Aufgabenbereich zu. Die Studie von Anglés schließlich ist dem repräsentativsten spanischen Meister der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Cristóbal de Morales, gewidmet, über dessen kompositorisches Werk wir zwar einige sehr gute Einzelstudien (ins-

besondere von Anglés und R. Stevenson), jedoch noch immer keine umfassende Monographie besitzen. Anglés' Ausführungen konzentrieren sich diesmal auf den sakralen und darüber hinaus auf den spezifisch spanischen Charakter der Kirchenmusik von Morales, der auch in dieser Hinsicht als direkter Vorläufer der beiden anderen großen spanischen Meister des 16. Jahrhunderts, F. Guerrero und T. L. de Victoria, anzusehen ist. Unter Hinweis auf die beiden Widmungen des *Missarum Liber Primus* und *Secundus* (beide 1544) an Cosimo de Medici bzw. Papst Paul III. betont Anglés die geistig isolierte Stellung des Morales in Rom. Denn im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen zeigte dieser Meister „wenig Interesse für die Komposition profaner Musik“ (S. 122), bezog deutlich Stellung gegen das Überhandnehmen der weltlichen Musik und des weltlichen Elements innerhalb der geistlichen Musik und war „als Künstler und Komponist in erster Linie Priester“. Seine Arbeiten „atmen bereits den Geist der liturgisch-musikalischen Reform des Tridentinums“. (S. 115).

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Vademecum deutscher Lehr- und Forschungsstätten (VDLF). Überarbeitete Ausgabe 1964, hrsg. vom Stifterverband für die deutsche Wissenschaft. Essen: (Gemeinnützige Verwaltungsgesellschaft für Wissenschaftspflege m. b. H., Verlagsabteilung 1964). XIX, 432 S.

Das hier anzuzeigende, schon seit seiner ersten Auflage bewährte *Vademecum* hält mehr, als sein Titel verspricht. Es verzeichnet nicht nur Lehr- und Forschungsstätten der Bundesrepublik und Westdeutschlands, d. h. die Wissenschaftlichen Akademien mit ihren Kommissionen und die Universitäten und Hochschulen mit ihren Instituten, sondern gibt auch einen Überblick über staatliche Spitzeninstitutionen, Organe der Selbstverwaltung und Selbsthilfe. Die vollzählig aufgenommenen Institute der Universitäten und Hochschulen sind mit Adressen, Telefonnummern, Personalangaben und zum Teil auch mit Hinweisen auf spezielle Aufgabengebiete und Forschungsschwerpunkte verzeichnet. Besonders nützlich sind Listen der wichtigsten Archive, öffentlichen Bibliotheken, Dokumentationsstellen und Museen und der wissenschaftlichen Gesellschaften, Verbände und Vereinigungen, informativ die

Übersichten über Auszeichnungen und Preise und akademische Berufe. Für die rund 1 200 (!) wissenschaftlichen Zeitschriften in der Bundesrepublik und Westberlin wird auf das *Verzeichnis der deutschen wissenschaftlichen Zeitschriften* verwiesen. Namens-, Orts- und Sachregister erschließen die Unmenge von Informationen des Bandes vorbildlich. Die Abkürzungsliste der Institutionen ist notwendigerweise nicht erschöpfend, enthält aber so schöne Bildungen wie GFZfP (*Gesellschaft zur Förderung zerstörungsfreier Prüfverfahren*). Einige Wünsche seien für spätere Auflagen angemeldet: Unter den musikwissenschaftlichen Institutionen sollten die Forschungsinstitute Berlin und Regensburg genannt werden; Hinweise auf die musikwissenschaftliche Arbeitsstelle im Deutschen Historischen Institut Rom und auf die J. G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte in Kiel wären nützlich. Die selbständigen Theaterwissenschaftlichen Institute der Universitäten Berlin, Kiel, Köln und München, die jetzt — sicherlich nicht zu ihrer Freude — unter Musikwissenschaft subsumiert sind, sollten eine eigene Rubrik erhalten. Die Ergänzung von Postleitzahlen bei den Adressenangaben würde die praktische Brauchbarkeit des Bandes als einer ausgezeichneten Arbeitshilfe und hervorragenden Quelle für schnelle und genaue Information noch erhöhen.

Ludwig Finscher, Kiel

Alexander Weinmann: Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella. Wien: Universal Edition (1962). 135 S. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 7).

Über die Musikalien-Produktion des Verlegers und Notenstechers Huberty ist die Forschung auf Grund der umfangreichen Publikation von Cari Johansson (*French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm 1955) authentisch informiert. Trotz dieser Arbeit hat Alexander Weinmann sich der Mühe unterzogen, die Titel der Pariser Produktion nochmals zusammenzustellen und die wenigen Titel der Wiener Produktion hinzuzufügen. Die stilistisch und formal wenig geglückte Einleitung soll den Leser über Leben und Werk des Verlegers informieren, für dessen Wiener Zeit neue Fakten vor allem den Wiener Verlassenschaftsakten entnommen werden konnten. Läßt sich der

Vertrieb der Pariser Verlagswerke in Wien bereits seit 1770 (Anzeige im Wiener Diarium) feststellen, so sind die ersten Wiener Drucke nach dem augenblicklichen Forschungsstand im Juni 1777 veröffentlicht worden, also über ein Jahr früher als das erste Verlagswerk der Firma Artaria (sechs Trios von Bonaga), welcher bisher die Einführung des Notenstichs in Wien zugeschrieben wurde. Mit Recht weist der Verf. auf notwendige weitere Untersuchungen über den Stecher des ersten Artaria-Verlagswerkes hin, was u. U. zu neuen Aufschlüssen über einen etwaigen Konkurrenten Hubertys führen könnte.

Die Anlage der Listen für Huberty erfolgte weitgehend unter Zugrundelegung der Arbeit von Johansson. Berücksichtigt wurden erfreulich viele Gesichtspunkte. Man findet nicht nur eine Aufzählung der Pariser Werke nach den erhaltenen „Catalogues“ mit Hinweisen auf Ankündigungen im Wiener Diarium, sondern auch den Nachweis der erhaltenen Drucke mit Fundort-Angaben. Kurze Listen der Wiener Verlagswerke, der von Huberty für andere Wiener Verleger gestochenen Ausgaben sowie der Abdruck des Wiener *Catalogus* von Huberty erschließen ein umfassendes Material.

Für Christoph Torricella, dessen verlegerische Arbeit mit Huberty eng verbunden war, bietet der Verf. Listen über erhaltene und angekündigte Drucke, über in der Wiener Zeitung nicht angekündigte Verlagswerke, eine höchst aufschlußreiche Übersicht über die bei der Versteigerung 1786 angebotenen und von Artaria erworbenen Stichplatten sowie einige Anzeigen aus verschiedenen Zeitschriften.

Für die Dokumentation zur Geschichte der Wiener Verlage ist die Arbeit von Nutzen. Sind die Angaben in den Originalkatalogen der Verleger des späten 18. Jahrhunderts auch oft ziemlich unpräzise und bedürfen sie auch stets der Überprüfung, so bedeuten sie dennoch eine wertvolle Hilfe für die Erforschung der Werküberlieferung.

Richard Schaal, München

Claudio Sartori: Assisi. La Cappella della Basilica di S. Francesco. I. Catalogo del Fondo Musicale nella Biblioteca Comunale di Assisi. Mailand: Istituto Editoriale Italiano 1962. 449 S.

Die Geschichte der Kapelle der Basilika von S. Francesco in Assisi ist bisher noch

weitgehend unbekannt. Zwar begegnet man gelegentlich den Namen einiger ihrer Kapellmeister (Francesco Maria Benedetti, Giuseppe Paolucci, Agostino Ricci und Antonio Maria Amone z. B.), doch bleibt das Bild farblos. Wir haben weder eine Vorstellung von ihrer Zusammensetzung noch von ihrem Repertoire. Einen ersten Zugang zu diesem letzteren gibt uns der hier vorliegende Katalog der Musiksammlung der Biblioteca Comunale in Assisi. Zwar gehört dieser auch die Sammlung Cesare Minciottis (1834 bis 1922) an, doch bildet ihren wesentlichen Kern — das geht aus P. Giuseppe Zaccarias wertvollem Vorwort zu diesem Band deutlich hervor — das Kapellarchiv, das nach bedeutenden Verlusten (insbesondere während der napoleonischen Zeit) aufgrund der Säkularisierungsgesetze von 1860 und 1866 der städtischen Bibliothek angegliedert worden ist.

Der Katalog folgt der Gliederung der Sammlung in Drucke (*Musiche a Stampa*, Teil 1), Musiktheorie (*Letteratura Musicale*, Teil 2) und Handschriften (*Musiche Manoscritte*), letztere wiederum unterteilt in solche mit bekanntem Autor (Teil 3) und Sammlungen anonymer Kompositionen, zu denen auch Graduale und Antiphonare gezählt werden (Teil 4). Innerhalb der einzelnen Gruppen werden Autoren bzw. Titel in alphabetischer Folge genannt. Ein Namensregister verweist abschließend auf eventuelle Querverbindungen in den einzelnen Gruppen und auf den Inhalt von Sammeldrucken und Sammelhandschriften.

Das Schwergewicht der Sammlung — der Drucke wie der Handschriften — liegt bei Meistern des späten 17., des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, doch begegnen auch Handschriften und Drucke aus früherer Zeit. Unter letzteren finden sich zahlreiche Drucke Petruccis, das einzige bekannte Exemplar der *Ecclesiasticarum Cantionum* A. Gabriellis (Lib. I., 1576) und schließlich wohl die vollständigste bekannte Sammlung von Drucken G. Asolas.

Zum zweiten Teil des Katalogs wäre lediglich darauf hinzuweisen, daß es sich bei dem Titel *Battuta musicale* (Signatur Lett. N. 35, S. 132) um ein unvollständiges Exemplar von Don Agostino Pisas *Battuta della musica dichiarata*, Rom, Bartolomeo Zannetti 1611 (2., erweiterte Auflage) handelt.

Unter den Handschriften ragt der von A. Seay (*Le Ms. 695 de la Bibliothèque Com-*

*munale d'Assise*, *Revue de Musicologie* 39, 1957, S. 10—35) beschriebene Cod. 695 (*Antifonario e Graduale*) hervor. Dieser Kodex französischer Provenienz enthält neben einstimmigen Ordinariums- und Propriumsge-sängen (insbesondere Tropen und Sequenzen) auch sechs polyphone Kompositionen (ein dreistimmiges Kyrie, zwei zweistimmige Agnus Dei und drei zweistimmige Sequenzen) und gibt möglicherweise einen ersten Hinweis auf die Pflege mehrstimmiger Musizierpraxis im dreizehnten Jahrhundert auch in Umbrien. Von Bedeutung ist weiterhin die umfangreiche Sammlung von Kompositionen Costanzo Portas, darunter der wahrscheinlich großenteils autographe Cod. Mss. N. 3. Den Grundstock des Kapellarchivs jedoch bilden reiche z. T. autographe Sammlungen von Meistern, die oft in direkter Beziehung zur Kapelle gestanden haben, insbesondere von Antonio Maria Amone, Francesco Maria Benedetti, Antonio Maria Costantini, Giovanni Battista Martini (Beziehungen zu Assisi ergaben sich wahrscheinlich über Martinis Schüler Paolucci), Vincenzo Monteverde, Celestino Orsi, Giuseppe Paolucci, Agostino Ricci, Nicola Antonio Zingarelli und Francesco Maria Zuccari. Hier ist es freilich bedauerlich, daß es offenbar nicht möglich gewesen ist, den alten Fundus der Kapelle von der Sammlung Minciotti zu trennen. Der Repertoirecharakter des Katalogs verliert dadurch leider sehr an Deutlichkeit.

Der besondere Wert des Bandes hingegen — auch im Vergleich zu dem Katalog Francesco Pennacchis (*Catalogo delle Opere Musicali — Città di Assisi*, Bollettino dell'Associazione dei Musicologi Italiani, 1921, Serie XI), der freilich nur die Druckwerke beschreibt — liegt in den ausführlichen Inhaltsangaben, bei den Drucken außerdem im Nachweis weiterer Fundorte und im Abdruck wichtiger Vorreden und Widmungen (etwa in Antegnatis Widmung seiner *Salmi a otto voci*, Venedig 1592). Wir dürfen daher dem Verfasser wie dem Verlag dankbar sein für diesen wichtigen Beitrag zur Kenntnis einer bedeutenden mittelitalienischen Kapelle und ihres Archives.

Walther Dürr, Tübingen

Musiche italiane rare e vive da Giovanni Gabrieli a Giuseppe Verdi. A cura di Adolfo Damerini e Gino Roncaglia. Siena: Accademia Musicale Chigiana 1962. 317 S.

Unter den letzten Veröffentlichungen der Accademia Musicale Chigiana ist dieser aus Anlaß der Siener Festwoche vom Juli 1962 edierte Band zweifelsohne der umfangreichste geworden. Daß er hinsichtlich der Gewichte Verteilung etwas uneinheitlich ausgefallen ist, darf man den beiden Herausgebern nicht zum Vorwurf machen; der in Menge vorhandene Stoff sollte eben möglichst vollständig zum Druck gelangen. Der in dieser Aufsatzsammlung behandelte Zeitraum ist durch die Namen Gabrieli und Verdi deutlich umgrenzt; wesentliches Fazit aber ist die bemerkenswerte Tatsache, daß die stärkste wissenschaftliche Erhellung gerade einigen italienischen Kleinmeistern zuteil wird, die bisher in den allgemeinen Nachschlagewerken (Eitner, Schmidl) bloß kursorische Artikel erhalten hatten. Mario Fabbri, einer der jüngeren und anscheinend aktivsten Musikologen Italiens, hat zu dieser Festschrift nicht weniger als sechs Beiträge beigezeichnet; seinem Forscher-Spürsinn ist es gelungen, viel neues Material zu Tage zu fördern. Irrtümer auszumerken und so umfassende Porträts von Francesco Feroci (1673—1750), Francesco Zannetti (1737—1788), Alessandro Felici (1742 bis 1772) und Giuseppe Buccioni (1758—1830) vorzulegen. Feroci wird in den Gesamtzusammenhang der Florentiner Organistenschule gerückt, die man über Giovanni Maria Casini und Francesco Nigetti bis zu Frescobaldi zurückverfolgen kann. Eine eingehende Würdigung des hauptsächlich in Perugia tätigen Zannetti war seit langem fällig; in seiner Zeit hoch geschätzt, hat er nahezu sämtliche Kompositionsrichtungen mit Werken bedacht. Alessandro Felici, den jung verstorbenen Sohn von Bartolomeo Felici, hat das *Dizionario Ricordi* von 1959 nicht einmal erwähnt; auch er hat nun in Fabbri seinen ersten genauen Chronisten gefunden. Aus kleinen und kleinsten, stets mit Bienenfleiß erarbeiteten Mosaiksteinen setzt Fabbri seine Musikerbilder zusammen; in zwei anderen Artikeln beschäftigt er sich mit Einzelwerken: mit Lorenzo Pio Bonis kennenswerter *Stabat Mater* von 1744 sowie — wiederum unter Aufgebot eines erheblichen biographischen Apparats — mit Felice Gardinis Duetten für zwei Violoncelli.

Die knapper gefaßten *Saggi* sind zugleich als Einführungen zu den während der Siener Festwoche dargebotenen Kompositionen gedacht: Bianca Becherini äußert sich zu Lotti, Damerini zu Giovanni Bo-

noncini und Brescianello. Wichtig ist da vor allem Guglielmo Barblans Aufsatz über Giuseppe Ferlendis und dessen Oboenkonzert in F-dur, das zu Unrecht oftmals mit Mozart in Beziehung gesetzt wurde. — Vier kleinere Beiträge von Claudio Sartori, Alfredo Bonaccorsi und Gino Roncaglia gelten den Männern des „Quartetto toscano“, wobei sich zu den berühmt gewordenen Meistern Nardini und Boccherini noch Filippo Manfredi und Giovanni Giuseppe Cambini gesellen. — Ohne eigentlich neue Gesichtspunkte zu entwickeln, beleuchten drei größere Aufsätze jeweils eine für die Epoche des italienischen Barock prominente Musikgattung: *La Sonata a uno o più strumenti* (Riccardo Allorto), *Il Concerto* (Bonaccorsi), *Musica vocale da camera* (Claudio Gallico). — In diese Sammelpublikation aufgenommen wurde auch noch Adriano Lualdis bereits aus dem Jahre 1928 stammendes, warmherziges Plädoyer für Agostino Steffani, dessen Hauptwerke in Deutschland ediert, in seinem Heimatlande jedoch vergessen seien.

1962 ist ein Gedenkjahr sowohl für Giovanni Gabrieli als auch für Francesco Geminiani gewesen; die *Celebrazioni* sind deswegen diesen beiden Meistern gewidmet. Barblan befaßt sich mit dem Schaffen des großen Lucchesen, hier speziell mit dessen Transkriptionen von Sonaten Corellis, die er zu *Concerti grossi* erweiterte. Sehr umfassend ist Egon F. Kentons Untersuchung über den Spätstil Gabrielis angelegt, wobei vokale und instrumentale Schöpfungen (vor allem der Individualdrucke von 1615) gleichermaßen Berücksichtigung finden. Kenton bleibt keineswegs im Biographischen hängen, sondern geht den formalen wie den personalstilistischen Zügen im Opus des Venezianers nach, dessen Nachwirkung bis heute immer noch gewachsen ist. Die Gestalt Giovanni Gabrielis dürfte — trotz der vielen vorliegenden, schon mit Winterfeld beginnenden Einzelstudien — zu denjenigen Themen gehören, die für die Musikwissenschaft noch längst nicht erschöpft sind. — Neben Kentons Aufsatz kann derjenige von Pierluigi Petrobelli (*Per l'edizione critica di un concerto tartiniiano, Downtas 21*) Beachtung beanspruchen; er führt tief in die Probleme der Editions- und Aufführungspraxis, die ja immer auch im Geiste des als Theoretiker bedeutenden Tartini gelöst und ihm verpflichtet sein müssen.

In Siena erklangen 1962 auch solche geistlichen Werke wie Perosis Oratorium *Il Natale del Redentore* und Verdis *Tedum* und *Stabat Mater*. Ihnen gelten zwei Essays von Roncaglia, von denen derjenige über Verdi (*La religiosità di Verdi*) einen besonderen Hinweis verdient: Wesentliches ist hier ebenso kenntnisreich wie taktvoll im Wort festgehalten.

„Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen“ — die Buntscheckigkeit dieser Sammelpublikation mag nicht überall voll befriedigen. Der ausgesprochene inhaltliche Gewinn im Kleinen aber wird schließlich auch für eine breitere Gesamtsicht von Nutzen sein. Werner Bollert, Berlin

Martin Ruhnke: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert. Berlin: Verlag Merseburger 1963. 346 S.

Die Sozialgeschichte des Musikers ist noch weitgehend unerforscht (siehe dazu die Ansätze im Artikel *Musiker* in MGG). Damit ist aber ein Fragenkomplex der Musikentwicklung nur unzureichend bekannt, der auch Teilaspekte der geschichtlichen Werkbetrachtung ungelöst ließ. Angesichts der Dringlichkeit einer umfassenden Erhellung aller den Musiker in seinem Dasein sowie seiner Wirksamkeit betreffenden Probleme muß jede Studie dankbar begrüßt werden, die einen klärenden Beitrag hierzu enthält. Die vorliegende Habilitationsschrift behandelt eines dieser offenen sozialgeschichtlichen Themen, und zwar die personelle Zusammensetzung, Besoldung, soziale Geltung, praktischen Aufgaben sowie das Leistungsvermögen der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert. Manche Fehlurteile über aufführungspraktische Fragen von Werken aus dieser Zeit sind im Hinblick auf sogenannte „werkgetreue“ Wiedergaben heute daraufhin zu überprüfen. Bietet doch dieses Buch Listen, Statistiken, Übersichten mit Material aus fast sämtlichen deutschen Residenzen, aus denen ziemlich genau erschlossen werden kann, was die jeweiligen Hofmusikensembles unter den verschiedenen Herren und Kapellmeistern (wie etwa Mancinus oder Prätorius) zu leisten vermochten, welche Möglichkeiten den Komponisten gegeben waren, die sich ja oft nach dem örtlich Vorhandenen zu richten hatten. Naturgemäß kann dabei angesichts des derzeitigen Forschungsstandes keine Vollständigkeit

der Angaben erreicht werden, das Wichtigste jedoch ist erfaßt.

Die Studie beginnt mit einer Schilderung der Verhältnisse am Wolfenbütteler Hof. Dieser fast die Hälfte des Buches füllende Teil ist der vollständigste und sachlich ergiebigste, zumal darin viel neues Quellenmaterial zugänglich gemacht wird (ergänzend siehe dazu Niedersächsisches Jb. f. Landesgesch. 30, 1958, S. 238 ff.). Ruhnke beschreibt die unter den verschiedenen Herzögen erheblich wechselnde Zusammensetzung der Hofmusikerschaft, deren ebenfalls sich ändernde soziale Stellung (z. B. verlieren die Trompeter an Geltung), Dienstanzweisungen und Besoldung, wobei er besonders zu letzterem Punkte sehr aufschlußreiche Berechnungen vorlegt. Aus diesen geht hervor, welchen realen Wert der Lohn sowie die Deputate und Sonderzuwendungen damals hatten, indem der Autor die Musikerentlohnung in Relation zu der der übrigen Bediensteten stellt. Dieser wirtschaftsgeschichtliche Exkurs sollte als Vorbild für weitere Erhebungen dienen. Dabei möge jedoch stets berücksichtigt werden, daß in früheren Jahrhunderten ein Lohn sowohl quantitativ wie auch qualitativ von Wert sein konnte (siehe dazu Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960, S. 140 ff.). Im III. Kapitel hat Ruhnke zusammengetragen, was ihm an Quellen über den Personalbestand der übrigen deutschen Hofmusikkollegien zugänglich war. Die Königsberger Namenslisten bieten ebenso manche Neuigkeit wie die der Hofmusiker der Kurfürsten von Brandenburg. Hier hätten allerdings bei weiterer Umschau auswärtige Quellen, wie etwa die Baumeisterrechnungen der Stadt Augsburg oder Archivalien der Stadt Basel, insbesondere für die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts manche Lücke im Verzeichnis füllen können (vgl. z. B. Basler Zs. f. Gesch. u. Altertumskunde 44, 1945, S. 229). Auch über die Musiker der Grafen zur Lippe ist mehr bekannt als hier angegeben (siehe Salmen, *Geschichte der Musik in Westfalen bis 1800*, Kassel 1963, S. 81 u. S. 207). Zur Geschichte der sächsischen Hofmusik sei auszugsweise ergänzt, daß 1500 in Augsburg „Hertzog albrechts von Sachsen ffuuf trumeter . . .“ bezeugt sind, oder 1510 in Nördlingen des „Hertzog von sachsen trometer“, 1504 auf belgischem Boden ein Harfenist u. a. Zu den kurpfälzischen und badischen Höfen sei zusätzlich hingewiesen



auf den Aufsatz in der *Badischen Heimat* 42, 1962, S. 122. 1505 ist bemerkenswerterweise ein Musettebläser des Herzogs von Württemberg bekannt (siehe *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 4, 1934, S. 41). 1506 entsandte Herzog Ulrich VI. fünf Trompeter nach Nördlingen, womit indirekt deren Vorhandensein belegt ist. Die Quellen zur Geschichte der bayerischen Hofmusiker ließen sich sehr ergiebig ergänzen anhand etwa der Stadtkammerrechnungen im Stadtarchiv zu Traunstein (Sign. R XI) oder denen der Stadt Ochsenfurt, die etliche Namen und Zahlen enthalten. Die Hofkapellen der Habsburger beschließen die Übersichten in diesem Buche. Insonderheit einige geistliche Fürstensitze, an denen Sänger oder Instrumentalisten fest angestellt waren, blieben leider unerwähnt.

Im IV. Kapitel zieht der Autor die Summe aus diesen insgesamt umfangreichen Erhebungen, wobei er vor allem auf die Unterschiede zwischen Kapelle, Kantorei und Musikkollegium eingeht. Nun weiß man genauer, welches Repertoire diesen geläufig war, welche Instrumente ihnen zur Verfügung standen, welche Besetzungsmöglichkeiten sich anboten, wobei allerdings häufig ungewiß bleibt, in welchem Maße auch Stadtpfeifer sowie Fahrende zu bestimmten Musiziergelegenheiten hinzugezogen wurden. Daß nirgendwo Massenchöre vorhanden waren, Instrumente jedoch zur Ausführung auch der geistlichen Vokalwerke oft benutzt wurden, weist dieses Buch deutlich aus. Insofern hat es über den engeren Rahmen der Musikwissenschaft hinaus auch Bedeutung für die derzeitigen Praktiker alter Musik.

Walter Salmen, Saarbrücken

Gervase Hughes: *Composers of Operetta*. London: Macmillan & Co. Ltd. 1962. 283 S.

Angesichts der wenig umfangreichen Literatur zur Geschichte der Operette darf man jedes Buch willkommen heißen, das geeignet ist, sie zu ergänzen und den Überblick über die Fülle der Gesamtproduktion auf diesem im allgemeinen nicht ganz ernst genommenen Gebiet des Musiktheaters zu klären. Sieht man von den Monographien über einzelne hervorragende Vertreter der Gattung (Offenbach, J. Strauß, Sullivan) ab und scheidet man die Schriften aus, deren Anliegen — wie etwa Westermeyers *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes* (1931)

— mehr eine kritische Würdigung als das Historisch-Deskriptive ist, so bietet die Literatur nur wenige umfassende, ausführliche und aufschlußreiche Darstellungen der Operettengeschichte, die vor allem in Deutschland bzw. Österreich geschrieben wurden: so Otto Kellers noch immer unentbehrliches Werk *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (1926) und die *Kulturgeschichte der Operette* von Bernard Grun (1961), daneben etwa auch die freilich nur ein Teilgebiet beschreibende *Wiener Operette* von Hadamowsky und Otte (1954).

Da in diesen und anderen Büchern, ungeachtet mancher kritischen Erwägungen, die rein musikalischen Erörterungen gegenüber dem Biographischen, Theatergeschichtlichen, Kulturhistorischen und Betrachtungen der Stoffwelt der Operette bzw. der Libretti einen bescheideneren Platz einnehmen, erscheint ein Werk wie das vorliegende als Arbeit eines Musikers und musikalischen Kenners, der sich besonders eingehend mit den Eigentümlichkeiten der Tonsprache einzelner Komponisten befaßt, erhöhter Beachtung wert. Gervase Hughes, der bereits mit einem Werk über die Musik Arthur Sullivans hervorgetreten ist, verzichtet zwar bescheiden darauf, sein Buch eine Geschichte der Operette zu nennen; seine zusammenfassende Darstellung der Entwicklungsgänge des historischen Ablaufs ergibt aber doch ein gutes, klares Gesamtbild des Geschehens auf diesem Gebiet. Soweit es überhaupt möglich ist, auf etwa 250 Seiten eine erschöpfende Behandlung des Themas zu bieten, hat Hughes diese selbstgewählte Aufgabe ausgezeichnet bewältigt. 220 Komponisten und über 1000 Werke sind es, mit denen sich der fleißige Autor befaßt, und dank dieser Gründlichkeit kann er weit mehr bieten als eingehende Schilderungen der bekannten Hauptvertreter der Operette; ein nicht geringer Vorzug seiner Arbeit liegt in der Erwähnung, Charakterisierung und Würdigung von Komponisten, die man, weil ihre Stücke nicht mehr gespielt werden, oft nur mehr dem Namen nach kennt und andernorts nur beiläufig erwähnt und nach angelesenen Urteilen bewertet findet. So gewinnen etwa aus dem Umkreis der älteren französischen Operette Gestalten wie Massé, Planquette oder Varney bedeutend an Interesse. Das rein Biographische bleibt meist auf das zum Verständnis der persönlichen Entwicklung und künstlerischen

Herkunft Notwendige beschränkt; dagegen beschäftigt sich der Verfasser bei allen profilierten Autoren und Werken in immer fesselnder Weise mit der Eigenart der musikalischen Gestaltung, mit Wesenselementen der Melodik, Rhythmik, Harmonik, Instrumentation und Textbehandlung, wobei zahlreiche Notenbeispiele solche Hinweise verdeutlichen.

Hughes beginnt sein Buch mit einer ausführlichen Schilderung der Entwicklung der Operette in Frankreich, wobei Offenbach, Lecocq und Messager eigene Kapitel eingeräumt sind; im zweiten Hauptteil — *Round the Continent* — befaßt er sich mit deutschen und österreichischen, skandinavischen, slawischen, italienischen und spanischen Komponisten, wobei die Wiener Operette mit ihren bedeutenden und kleineren Repräsentanten sowie die der „Strauß-Ära“ folgende Zeit nach 1900 von Lehár und Lincke bis Künneke, Benatzky und P. Burkhard in auffallend gedrängter Form abgehandelt wird; der dritte Abschnitt ist den Vertretern der englischen Operette mit Arthur Sullivan als der zentralen Gestalt gewidmet, und im *Finale* wird ein Bild des Entwicklungsgangs in Nordamerika bis zur jüngsten Musical-Gegenwart entworfen.

Über das Sachlich-Informierende hinaus fesselt Hughes' Buch durch rühmliche Klarheit der stilistischen Prägung, durch Selbstständigkeit der Urteile und eine immer lebendige, nicht selten witzige Art der Darstellung.

Eine starke Eigentümlichkeit des Werks aber, die, wenigstens auf den deutschen Leser, oft befremdlich wirkt, bedeutet die Einbeziehung zahlreicher Komponisten in die Reihe der *Composers of Operetta*, die nach Brauch und Tradition der Musikgeschichtsschreibung ihren Platz in der Operngeschichte haben. Dieses Verfahren hängt mit der grundsätzlichen Erwägung des Verfassers zusammen, daß sich — zumal nach seiner Auffassung, daß das Wort „Operette“ keine eindeutige, absolut verbindliche Begriffsdeutung zuläßt — viele leichtere, minder anspruchsvolle Bühnenwerke, insbesondere der Spielarten Komische Oper und Singspiel mit Recht als Operetten bezeichnet werden können. Man kann nicht bestreiten, daß es Grenzfälle gibt, die eine solche Auffassung berechtigt erscheinen lassen — daß es Spielopern mit operettenhaftem Einschlag, umgekehrt aber auch Operetten gibt, die

„beinahe“ Opernrang haben. Auch läßt sich eine weitherzige Auslegung des Gattungsnamens Operette sozusagen aus der geschichtlichen Entwicklung rechtfertigen, da er ja früher einmal das bezeichnete, was wir heute Singspiel nennen. Dennoch empfindet man es wohl als fragwürdig, nun bei Hughes unter den *Composers of Operettas* Meister wie Lortzing, Nicolai, H. Goetz, P. Cornelius, Dvořák und E. Wolf-Ferrari zu begegnen, und wenn sich Hughes versucht fühlt, ein Werk wie Nicolais *Lustige Weiber von Windsor* hier „*the only really important German operetta ever written*“ zu nennen, so führt das alles doch wohl zu weit aus dem eigentlichen Bereich der wirklichen Operette fort und fördert zweifellos eine Verwirrung und Verwischung der Begriffe. Im Grunde lassen sich ja „Oper“ und „Operette“ doch recht deutlich gegeneinander abgrenzen, so bald man die oft nur subjektive Wertung, ob ein Werk als anspruchlos oder leichtgewichtig zu bezeichnen sei, beiseite läßt und sich darauf besinnt, daß eine Operette nie in der Art einer durchkomponierten Oper gestaltet ist, daß die in ihr angewandten Musikformen überwiegend einfacher Art sind (Lied, Tanz) und daß jede echte Operette ausgesprochen unterhaltende Züge meist volkstümlichen Charakters trägt (vgl. dazu auch meinen Artikel *Operette* in MGG). Begäbe man sich damit nicht wieder aufs Glatteis letztlich subjektiver Geschmacksbewertungen, so könnte man auch noch anführen, daß die Art der melodischen (und auch rhythmischen) Erfindung in der typischen Operette aller Grade weithin wesenhaft von der aller ernstesten Opernmusik verschieden ist (was sich vielleicht oft weniger an einzelnen Stücken, aber immer aus dem qualitativen Gesamtduktus eines Werkes nachweisen läßt).

Es liegt allerdings im Ermessen des Lesers und Beurteilers, in Hughes' neuartiger und gewagter Erweiterung des Kreises der *Composers of Operettas* einen Vorzug, einen besonderen Reiz oder eine Schwäche zu sehen. Eine sehr lesenswerte, aufschlußreiche Arbeit ist das Buch auch für den, der dem Verfasser nicht auf allen Wegen folgen will. Bei einer Neuauflage wäre nur die Ausmerzung einiger Ungenauigkeiten wünschenswert: der Vorname des Librettisten und Komponisten Genée lautet Richard, nicht Franz; das Lied „*Im kühlen Keller sitzt' ich hier*“ stammt nicht von Lortzing,

sondern von Ludwig Fischer (1802); die Revueoperette *Im weißen Rössl*, die nicht ganz richtig als Gemeinschaftsarbeit von Benatzky und Stolz bezeichnet wird, spielt am Wolfgangsee im Salzburgischen, nicht am Weißensee in den bayerischen Alpen; die aus Melodien von Johann Strauß gemachte Operette *Die Tänzerin Fanny Elssler* wurde nur von Oskar Stalla musikalisch eingerichtet, nicht von Stalla und A. Melichar. Ein Versehen ist es wohl, daß im Abschnitt über Hervé ein Hauptwerk dieses Komponisten, *Mamzelle Nitouche*, unerwähnt bleibt und daß unter den seriösen Musikern, die sich auch mit Operetten versuchten, A. Honegger als Autor der hübschen *Aventures du Roi Pausole* nicht genannt wird.

Anton Würz, München

Ursula Bäcker: Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez. Zeitgeschichte im Spiegel der Musikkritik. Regensburg: G. Bosse-Verlag 1962. 314 S.

„Was musikalische Fachzeitschriften und allgemein geisteswissenschaftliche Blätter über die Neue Musik in Frankreich zwischen dem ersten und zweiten Weltkriege aussagen, läßt sich zu einem geschlossenen Bild formen, das den unermüdbaren Kampf der französischen Musiker um ihre ‚musique française‘ zum Ausdruck bringt“ (I). Um diesen zur Darstellung zu bringen, werden — nach knapper geistesgeschichtlicher Einleitung, welche an Hand von Curtius, Klemperer, Grautoff u. a. (in naturgemäß überschärftem Bilde) die Überwindung des Fin-de-siècle-Geistes und die Wiedergewinnung der klassischen Haltung sowie die Entwicklung der Musikkritik von einer feuilletonistischen zu einer sachlichen, vor allem charakterisiert durch H. Prunières und seine *Revue Musicale* (1920) umreißt — an Hand von ausgewählten Stimmen der Kritik die französischen, alle insgesamt dem französisch-klassischen Geiste eigenen Charakteristika (bzw. ihre Gegensätze) untersucht und widergespiegelt: *Mesure* und *Nécessité*, *Sensibilité* und *Sérénité*, *Intellectualité* und *Cébralité* und schließlich *Universalité* und *Cosmopolitisme*. Ein ausführliches Quellen- und Literaturverzeichnis runden die Studie ab.

In sich genommen, ergibt die fleißige Arbeit ein interessantes Bild. Aber, so muß man aus grundlegenden geschichtstheoretischen Aspekten fragen, ist es auch rich-

tig? Denn was geschieht hier methodisch: ein wissenschaftlicher Bearbeiter, der offenkundig diese Jahre in Paris nicht (wie der Unterzeichnete) persönlich miterlebt hat, stützt sich auf Zeugnisse der Musikkritik (welche in sich wieder subjektiv ist und subjektiv ausgelesen wird), um ein objektives Bild zu gewinnen! — Es ist dies eine geschichtstheoretisch-methodologische Fragestellung von hoher Bedeutung, die an der Bäckerschen Arbeit aufscheint und erweist, wie notwendig solche grundwissenschaftlichen Besinnungen allgemein sind, wenn es sich um „historische Darstellungen“ handelt. Mit diesem Quasi-Totenspiel der Objektivität mußte die Verfasserin in Teufels Küche kommen. Es ist hier nicht Raum, alle Hinweise zu geben auf Ausführungen, die durch falsche bzw. über- oder unterbetonte Akzente, etwa Nebensächlichkeiten wie die damals überhaupt nicht ernst genommene Gounodrenaissance (147), durch Fehlinterpretationen wie diejenige der Aussagen von Prunières über Webern (170) oder die des keineswegs literaliter zu nehmenden Urteils Schloezer über das Russische Ballett in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre (210), durch Übernahme überhaupt von subjektiven und auch von Ignoranz strotzenden Urteilen von Kritikern sozusagen Schönheitsfehler der Arbeit darstellen. Es können hier nur vom geschichtstheoretischen Zentralproblem Grundprobleme umrissen werden.

Die Kritiker, auf die sich die Verfasserin stützt, sind fast mehr naturalisierte Nichtfranzosen wie Schloezer, Lourié, Souvchtinsky — auch der Belgier Collaer — als Franzosen, unter denen Prunières, Suarès, Koehlin, Coeuroy, Bernard, Landormy hervorragen. Aber was noch schwerer wiegt: die Komponisten, an denen der französische Geist exemplifiziert wird, sind vor allem Strawinsky, der im Mittelpunkt steht, Honegger und Ravel. Milhaud, Roussel, Ibert werden gleichsam am Rande neben wenigen anderen erwähnt. Aber das Gros der typisch französischen Elite wie Florent Schmitt, L. Aubert, Roger-Ducasse, P. O. Ferroud, Migot, Roland-Manuel, Koehlin (als Komponist), Delannoy und die vielen anderen scheinen überhaupt nicht auf. Da es um „Frankreichs Moderne“ geht, nicht um die „Neue Musik in Frankreich“ (ein Widerspruch zwischen dem Titel und dem ersten Satz der Arbeit!), die in der Musikkritik widergespiegelt werden soll, ist das spezifische Ziel der Arbeit verfehlt. Denn hier

wäre scharf auseinanderzuhalten gewesen, was allgemein in Europa gültig ist — wie grundsätzlich der Neuklassizismus, den Strawinsky gewiß auch in Frankreich als Haupt verkörpert (geistig bei ihm zweifelsohne durch die französische Geistigkeit, musikalisch aber primär, wie es scheint, durch Italien [Pergolesi] angeregt), — und was als ganz spezifisch Französisches sich in dieser Zeit eben gerade in den „französischen Musikern“ widerspiegelte, welche im Klassizismus nach echt nationaler Art immer noch den Lyrismus nach Fauré pflegten, so daß nur wenige von ihnen sozusagen „das europäische Niveau“ erreichten, wie vor allem Ravel und Milhaud (was keineswegs gegen ihre Leistung spricht); kurz, das, was sie im Rahmen des Neuklassizismus gerade als echte Franzosen von Strawinsky und dem Weltklassizismus abhob.

Die Lage der zwanziger Jahre mit der „Pariser Schule“ von Ausländern war dergestalt, daß hier Prokofeff, Martinů, Harsanyi, C. Beck, Markewitsch, Nabokoff, Mihalovic u. a. sich gleichsam um Strawinsky und neuklassizistische Ideale scharten, wobei die „Retour-à-Bach“-Bewegung nicht die Rolle des „Rausches der Disziplin“ (116) spielte, sondern gerade die Verbindung von Bach und Jazz in dem „*mouvement continu*“ (Schloezer, 117) an erster Stelle stand. Honegger wurde nie als französischer Musiker genommen, sein emotionelles Alemanentum hob ihn allzu deutlich von der französischen Latinität ab; Milhaud galt im Ausländerkreis, wurde aber im französischen, offenbar aus rassistischen Vorurteilen, stark unterschätzt. Der „Ecole de Paris“ der Ausländer stand nun der eigentliche französische Kreis gegenüber, der sich naturgemäß in der Zeitproblematik mit der des herrschenden Ausländerkreises überschneidet, aber eben von typisch französischer Prägung war, welche der Weltbreite ihrer Wirkung auch bei ausgezeichneten Werken (Roussel, Ibert z. B.) im Wege stand. — Grundsätzlich muß dem hinzugefügt werden, daß Literatur und Malerei insbesondere als Künste in Frankreich breiteste Schichten interessieren, während die Musik im letzten Jahrhundert sozusagen kein „Fach der Nation“ ist, wenngleich dieser immer wieder einzelne überragende Musiker entsprossen. Hieraus versteht man auch die seltsame Naivität, die sich in Musikurteilen mitunter kundtut. — Ein Punkt sei abschließend noch hervorgehoben. Wenn Bäcker von dem „bekämpften Hedo-

nismus“ (140) spricht, so wäre hier die positive Kategorie „Esprit gaulois“ einzuführen gewesen. Iberts *Angélique* wie *Persée et Andromède* und andere ironisierende, persiflierende Werke haben ihren Wert in diesen Bezirken, welche aus der Literatur (etwa Anouilhs *Antigone*) wohlbekannt sind.

Die Klärung der französisch-geistigen Grundbegriffe ist in der vorliegenden Arbeit gut bewältigt und durch Zitate wohlbelegt; das ist ihr Positivum. Im Hinblick auf den verfehlten Grundansatz, der in verschiedenen Perspektiven kritisch beleuchtet wurde, könnte die keineswegs wertlose Arbeit mit einer Titeländerung wie „Französischer Geist, gespiegelt in der Pariser Musikkritik der zwanziger und dreißiger Jahre“ ihrer konkreten Aussage nach entsprechend ausgerichtet werden. Andreas Liess, Wien

Lyndesay G. Langwill: *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*. 2nd enlarged Edition. Edinburgh: Selbstverlag 1962. 202 S.

Nach der ersten Auflage des *Index* 1960 folgt ziemlich schnell die zweite. Die Tatsache der weiten Verbreitung und der willkommenen Aufnahme des umfassenden Nachschlagewerkes über die Hersteller von Blasmusikinstrumenten zeugt von der Bedeutung dieser Veröffentlichung, deren schneller Verkauf schon vor zwei Jahren vom Referenten vorausgesagt wurde. Über den Nutzen und Gewinn dieser Publikation für die Musikforschung und im besonderen für die Instrumentenkunde habe ich im Jahrgang XIV dieser Zeitschrift bei der Besprechung der 1. Auflage Ausführliches geschrieben.

Die vorliegende zweite Edition verwendet im Hauptteil den unveränderten Satz von 129 Seiten der ersten Ausgabe und fügt im Anhang einen besonderen Teil Addenda und Corrigenda von 30 Seiten an, auf denen zu den betreffenden Seiten und Namen die Veränderungen und Ergänzungen angegeben sind. Das macht die Benutzung etwas umständlich, ersparte aber dem Verfasser die vollständige Neufassung des alphabetischen Index, so daß er an eine weitere bibliographische Erschließung des Materials herangehen konnte. Eine Ergänzung an Titeln hat die Bibliographie der Veröffentlichungen zur Instrumentenkunde einschließlich der Kataloge bestimmter Ausstellungen von zeitlicher Begrenzung gefunden. Hier sind auch

die bisher vermiften Bände der MGG und Riemanns (nicht Reimanns) Musik-Lexikon, 12. Aufl., nachgetragen.

Der Nachweis der bestehenden Instrumentensammlungen nach Städten geordnet mit Angabe der Kataloge und der Literatur ist gleichfalls vergrößert. In der ersten Auflage des *Index* fehlte noch eine Liste von Instrumentenmachern, die nach den Orten ihrer Wirksamkeit geordnet ist. Nach der Erklärung des Verfassers konnte die Zusammenstellung damals aus wirtschaftlichen Gründen noch nicht aufgenommen werden. Die Benutzer wird es erfreuen, sie nun im Anhang der neuen Auflage zu finden und anschließend noch eine Liste von 360 Instrumentenbauern, deren Werkstattplatz unbekannt geblieben ist.

Der neue *Index* ist reicher bebildert. Eine Reihe von Firmenkarten von John Ashbury, William Bull, Hoftrompeter und Lieferanten von Karl II., Coenraad Rijkel u. a. in guten Wiedergaben, Museumsstücken besonderer Art und Darstellungen von Musikern und Instrumenten beleben die bibliographischen Angaben und unterstützen wertvoll die Vorstellung, welche Menge interessanter Einzelheiten unter den Namen und Fabrikanten begriffen werden kann. Zum Bildmaterial können noch zwei Seiten Werkstattzeichen gerechnet werden, die auf Holzblasinstrumenten des 16.—18. Jahrhunderts gefunden wurden.

So rundet sich das Bild der Veröffentlichung, die in der zweiten Auflage mehr ist als nur eine Ergänzung und Berichtigung. Sie ist in der Erschließung des Materials reicher geworden und zeugt wiederum von dem unermülichen Fleiß des Sammlers, dem die Zusammenstellung eines *Index* dieser Art zu einer Forschungsaufgabe geworden ist. Georg Karstädt, Mölln

Alexander Sydow: *Das Lied. Ursprung, Wesen und Wandel.* Göttingen: Verlag Vandenhoeck & Ruprecht 1962. 487 S. mit 4 Bildtafeln, 26 Anschauungstabellen und zahlreichen Abbildungen im Text.

Ein vom Verlag großzügig ausgestattetes Buch, das „Lernende und Lehrende, Liebhaber und Fachkundige — aber auch jene, die als aufgeschlossene Hörer aus benachbarten geistigen oder künstlerischen Bereichen einen Weg zum Lied suchen“ ansprechen möchte. „Dabei sollte . . . im Vordergrund aller Bemühungen nicht so sehr die

Gegenüberstellung von Volks- und Kunstlied stehen als vielmehr deren innere Gemeinsamkeit, die auf eine jahrhundertealte Überlieferung zurückgeht und besonders heute [!] wieder zu neuen, fruchtbaren Wechselwirkungen führt“ (S. 12). Der „im Sinne der angewandten [?] Wissenschaft“ verfaßten Schrift geht es im 1. und 2. Teil darum, „das Lied aus seinen Lebenszusammenhängen herzuleiten“, im 3. Teil es „in seiner geschichtlichen Bedingtheit zu erfassen“ (S. 11). Die Fülle der dabei meist anhand von Zitaten angeschnittenen und anhand weiterer Zitate beantworteten Fragen ist imponierend. Für sechzig Abschnitte mit anregenden Überschriften, wie „Das sanfte Gesetz“ und „Der heile Mensch“, „Grundschichtverluste, dargestellt an mehreren Liedgruppen“, „Volkslied im [!] Mikrophon“, „Übernommene und selbstkomponierte [!] Volkslieder im Werk bekannter Komponisten“, „Die Ganzheit: Melodie und Text“, „Vom Drei- zum Siebentonraum“, „Moll und Dur — und nochmals Dur“, „Innenmelodie und Motivveränderung“, „Die Geschichtshaltigkeit des Gestaltwandels“, werden Theodor W. Adorno und Alois Melichar, Hans J. Moser und Werner Dankert, Ludwig Klages und Hermann Hesse, Walther Hensel und Jens Rohwer, Walter Wiora und Joseph Müller-Blattau, Ernst Kurth und Paul Hindemith, Gedichte von Schiller und Goethe, Mörike und Rilke herangezogen.

Der Rezensent muß sich auf wenige Bemerkungen beschränken: 1. Ausgangspunkt mehrerer Mißverständnisse ist das Fehlen einer Volkslied-Definition; aus dem Verlauf der Schrift wird nur klar, daß Sydow Wioras heute allgemein verbreiteter Definition (*Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957, S. 22) nicht folgt. 2. Im Abschnitt *Melodiegestalt* (S. 196 ff.) stellt Sydow „Innen- und Außenmelodie“ gegenüber. Ein solches Verfahren ist durchaus nicht erst von B. Scheidler 1950 gefunden worden. Arnold Schering wies bereits um 1910 mit Nachdruck auf ein solches Dekolorieren hin; Heinrich Schenkers Lehre beruht geradezu auf der Gestaltanalyse, wie sie heute von Oswald Jonas und Hellmut Federhofer (*Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz 1950) in erster Linie angewandt wird. 3. Als typisch romantische Liedweise wird S. 388, Nr. III eine Fassung von „Es liegt ein Schloß in Österreich“ angezeigt. Der Vergleich dieser in den beiden

letzten Takten überdies falsch rhythmisierten Weise mit Brauchtumsmelodik und Liedern aus Rückzugsgebieten (Gottschee, Siebenbürgen, Wolga, Dobrudscha) legt nahe, in solcher in Sekundabständen auf- und abwärts getragener terzgeschichteter Engmotivik eine Frühform musikalischer Gestaltung anzunehmen. 4. Der Rezensent sieht keine fruchtbare Wechselwirkung (S. 12) zwischen zeitgenössischer Musik und heute gepflegter Volksmusik. Boulez, Henze oder Stockhausen haben sich als anerkannte moderne Komponisten denkbar weit vom Volkslied entfernt. Auf tatsächlich bestehende Verbindungen, den von Zoltán Kodály besorgten Aufbau der ungarischen Musikerziehung etwa, wird jedoch nirgends hingewiesen, wie überhaupt alle ausländische Literatur fehlt. 5. Von welcher Warte aus Sydow seine Betrachtungen anstellt, belegt das Verzeichnis jener Liederbücher, aus denen die Notenbeispiele in der Regel entnommen sind. Am Anfang steht *Das aufrecht Fähnlein*, am Ende der *Zupfgeigenhansl*, dazwischen unter der mehrmals erscheinenden Sigle NS *Nationalsozialistische Liederbücher: 1933—1945* ohne Angabe der Provenienz. Dagegen fehlen unter den häufig zitierten Ausgaben nicht nur *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*, herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv, Berlin/Leipzig 1935 ff., sondern alle grundlegenden landschaftlichen Volksliedsammlungen von Tschischka-Schottky über Hoffmann von Fallersleben und Ditfurth bis Pink. Es geht nicht an, unter dem Titel „angewandte Wissenschaft“ vorzüglich Pseudo-Volkslieder zu behandeln oder aus sekundären Quellen zu schöpfen, sich zwar immer wieder auf den führenden Vertreter einer wissenschaftlichen Disziplin, Walter Wiora, zu berufen, jedoch wesentliche Ergebnisse der neueren Volksliedforschung nur bruchstückweise zur Kenntnis zu nehmen.

Wieweit diese von der Volksliedforschung vorgebrachten Bedenken von seiten der Musikerziehung übersehen werden dürfen, der ja wohl trotz des eingangs zitierten weiter gesteckten Rahmens das Buch zunächst zugeordnet ist, läßt der Rezensent offen. Sicherlich sind da und dort fruchtbare Ansatzpunkte für jeden Leser zu finden. Wer stimmte nicht gerne zu, wenn Sydow etwa S. 23 betont, daß es unwesentlich sei, von welcher Art Musik der Anfänger ausgehe, wesentlich sei, zu welcher Art Musik er hin-

geleitet werde; oder S. 21 „Der ältere Lehrer, der das Liedgut seiner Klasse nicht kennt, kann nicht erwarten, daß die Jugend Wanderlieder seiner Generation singt“. Vor allem volkskundlich-soziologische und psychologische Fragestellungen werden in solchem Zusammenhang mit sichtbarer Routine und ergebnisreich abgehandelt. Für diese Besprechung mußte jedoch maßgebend sein, wieweit ein Buch das erstrebte Ziel erfüllt hat, wissenschaftliche Erkenntnisse an Musikerzieher und Außenstehende weiterzugeben. Stünde statt Volkslied Geselliges Lied, Volkstümliches Lied, Gemeinschaftslied, Lied der Jugendbewegung, so wären manche Bedenken hinfällig. — Der Verbreitung mag überdies die schwere Lesbarkeit des Buches hinderlich sein. Die Melodien der 52 Beispieltafeln sind erst vom Benutzer aus dem oben unter 4 angezeigten Bereich von Liederbüchern zusammenzusuchen.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Curt Sachs: *The Wellsprings of Music*. Edited by Jaap Kunst. Den Haag: Martinus Nijhoff 1962. 228 S.

Kunst hat das Erscheinen dieses nachgelassenen Werkes seines Freundes und Lehrmeisters nicht mehr erlebt. So können wir ihm nicht mehr danken für die selbstlose Hingabe, mit der der schon Todkranke die Arbeit des Verstorbenen aufgriff und vollendete. Er hat das hinterlassene Manuskript unverändert gelassen, obwohl er „gelegentlich in Versuchung war, ein Fragezeichen an den Rand zu malen“ (Vorwort S. VII). Das ist etwas, wofür wir ihm ebenfalls Dank schulden, denn so haben wir es in allen Stücken mit der Meinung von Sachs allein zu tun — und es ist wichtig, das in diesem Falle sicher zu wissen, da in diesem Buch manche der früher von Sachs vertretenen Anschauungen und Meinungen gründlich revidiert sind.

Nur in einem Punkte hätte Kunst das Manuskript abändern sollen: das Inhaltsverzeichnis und damit die ganze Disposition des Werkes kann unmöglich so von Sachs gewollt sein. So wie es jetzt gedruckt vor uns liegt, hat es 10 Kapitel. Aber die beiden ersten füllen allein mehr als die Hälfte des ganzen Buches. Sie sind auch in vier bzw. sechs Unterkapitel unterteilt, die fortlaufend von I—X nummeriert sind. Die nun folgenden acht Hauptkapitel haben keine Unterteilungen. Umfang und Thematik

entsprechen etwa den Unterkapiteln der beiden ersten Hauptkapitel. Man könnte glauben, sie wären Skizzen und Sachs hätte sie zu ähnlicher Größe wie die ersten beiden auffüllen wollen, oder der Gegenstand, über den die beiden ersten Kapitel handeln, hätte ihn so viel mehr gefesselt, daß er hierüber so viel mehr zu schreiben wußte. Beide Erklärungen befriedigen jedoch nicht recht. Die kurzen Kapitel 3 bis 10 sind in demselben Stil abgefaßt wie die Riesenskapitel 1 und 2, sie sind also keineswegs Skizzen oder Gerippe, die einer Auffüllung bedürften. Hier wie in den Anfangskapiteln herrscht derselbe Elan, dieselbe Meisterschaft der Erzählerkunst, mit der Sachs seit jeher in seinen Büchern wie auf dem Katheder glänzte. Und daß nun andererseits ein solcher Meister der Feder ein Buch mit solchen Mängeln in der Disposition schreiben sollte, ist vollends unwahrscheinlich.

Wenn Kunst auch hier genau dem Manuskript gefolgt ist, dann ist dieser Fehler in der Disposition ein Versehen von Sachs, das man ruhig hätte korrigieren dürfen und müssen. Bei genauem Hinsehen tritt der Fehler klar zu Tage: die beiden ersten Kapitel mit ihren Unterteilungen in fortlaufender Zählung werden gefolgt vom dritten Kapitel, das, als einziges aus der Reihe der noch folgenden, zwei Überschriften hat (*Chapter Three: On the Way and darunter Growth, Personality, Art*). Inhaltlich stellt es eine Art Einleitung zu den folgenden sieben Kapiteln dar, die sich sämtlich mit der Weiterentwicklung der Musik aus dem im zweiten Kapitel behandelten Stadium der primitiven Anfänge zu immer kunstvolleren Schöpfungen des menschlichen Geistes befassen. So scheinen diese acht Kapitel ein Ganzes zu bilden, und die erste Überschrift des dritten ist vielleicht oder wahrscheinlich als Überschrift für das Ganze gedacht: *On the Way*. Die jetzt mit Kapitel 3 bis 8 bezeichneten Teile wären dann Unterabschnitte von Kapitel 3 und analog zu Kapitel 1 und 2 weiterzumerken als XI bis XVIII. Nun ergibt sich eine klare Disposition mit wohl ausgewogenen Einzelteilen, wie sie für Sachs eine Selbstverständlichkeit war, der nicht einmal in freier Rede eine solche klare Gliederung vermissen ließ. Die doppelte Überschrift des Kapitels 3 ist nur so zu verstehen, und Kunst hätte besser daran getan, hier nicht sklavisch die von Sachs nicht mehr revi-

dierte Kapitelverteilung zu übernehmen, sondern aus den acht kleinen ein großes drittes Kapitel zu machen, wie es wohl ganz offensichtlich die Absicht von Sachs gewesen war.

Der kleine Ärger über das unproportionierte Inhaltsverzeichnis vermag aber den Genuß an der Lektüre dieses letzten Meisterwerks des federgewandten Autors nicht zu schmälern. Denn ein literarisches Meisterwerk ist auch dieses Buch, und wer an frapierenden Formulierungen, witzigen Wortspielen, kühnen Vergleichen und an einer kultivierten Schreibweise abseits der alltäglichen Klischees seine Freude hat, wird hier auf seine Kosten kommen. Doch soll hier nicht von den literarischen Qualitäten, sondern vom Inhalt des Buches die Rede sein. Man nimmt es nicht ohne Skepsis in die Hand, denn der Titel verspricht kaum mehr als eine Neuauflage früherer Werke: nach *The Rise of Music* (1943) nun die *Wellsprings of Music*, und damit vermutlich wieder, wie schon in *Geist und Werden der Musikinstrumente* (1929), *Vergleichende Musikwissenschaft* (1930) und *Weltgeschichte des Tanzes* (1933) Spekulationen über den Ursprung der Musik, dargestellt an der Musik heutiger Naturvölker und ausgerichtet an den Vorstellungen einer Kulturmorphologie, die eine zentrale „Wiege der Menschheit“ in fernen Urzeiten annimmt, von der aus sich die Völker und Kulturen in Wellen ringförmig über die Erde ausgebreitet haben. So berechtigt es ist, die vielfältigen Erscheinungsformen der Musik entwicklungsgeschichtlich zu ordnen, so unhaltbar hat sich die „eineitige“ Betrachtungsweise der „Kulturkreislehre“ erwiesen, die gerade unter den Musikethnologen so eifrig Verfechter gefunden hatte (v. Hornbostel, Sachs, Kunst, Schneider), obwohl sie in der allgemeinen Völkerkunde wenig Anklang fand.

In Amerika hatte diese Anschauung kaum Fuß gefaßt, und so ist es wohl der Einfluß der amerikanischen Anthropologen, der Sachs in diesem Buch von einer neuerlichen Interpretation der Musik der Naturvölker im Sinne der Entwicklungstheorie der Kulturkreise absehen läßt. Zwar verzichtet er keineswegs auf den Versuch einer historischen Einordnung der verschiedenen Musikstile nach dem Grad der Simplität oder Kompliziertheit, und er findet musikalische Äußerungen bei den primitiveren der Naturvölker, die den „Urquellen“ der

Musik näher sind als andere, aber er vergißt nicht zu erwähnen, daß dieselben paläolithischen Züge auch in der Musik entwickelter und hochspezialisierter Kulturen vereinzelt vorkommen können.

Das Suchen nach solchen paläolithischen Relikten ist zwar nicht das Hauptanliegen der Musikethnologie, und die Frage nach dem Ursprung der Musik beschäftigt die Gemüter heute viel weniger als um die Jahrhundertwende, man wird sie aber nicht als unzulässig überhaupt ablehnen. Sachs hat mich mißverstanden, was er ja auch als möglich hinstellt (S. 215, Fußnote), wenn er mir eine strikte Abneigung gegen jede Art historischer Betrachtungsweise in der Musikethnologie unterstellt. Im Gegenteil ist gerade die Stratigraphie der Musik, das Aufdecken der verschiedenen historischen Schichten im Erscheinungsbild der aktuellen Musik in allen Kulturen der Welt heute das wichtigste Anliegen der Musikethnologie. Und wenn Sachs die Musik des Abendlandes als ein sich ständig wandelndes Produkt aus Tradition und Fortschritt ansieht und in ihr das bewußte wie unbewußte Nebeneinander verschiedener historischer Einflüsse von der frühesten Urzeit bis in die letzte Generation erkennt, so würden wir nur wünschen, daß er diese Erkenntnis auch auf alle Musik in der Welt generell ausgedehnt hätte, um mit ihm völlig konform zu gehen.

Auch die simpelste Musik der primitivsten Pygmäen, Wedda oder Feuerländer ist immer noch eine Weiterbildung aus noch primitiveren Vorläuferstufen. Auch in ihr steht Schlichtes neben Entwickelterem, mischen sich Fortschritt und Tradition. Solche Musik ist dem „Urquell“ sicher näher als der Tölzer Schützenmarsch oder die *Missa Solemnis*, aber auch nur um einige Grade. Der „Urquell“ selbst ist sie nicht, von dem wir heute wohl nur das eine sicher sagen können, daß es ihn nicht als Singular gegeben haben wird. Es sind sicherlich viele Quellen, aus denen die Bächlein der vorgeschichtlichen Musik gespeist wurden, wie auch der Stammbaum der Menschheit sicherlich mehrere Wurzeln gehabt hat. Diese Anfänge der Musik liegen unerreichbar weit in der Vergangenheit. Was wir an Zeugnissen aus der Vorgeschichte besitzen, ist kaum älter als fünf Jahrtausende und zeigt bereits die Züge einer fortgeschrittenen Kulturentwicklung.

Von den „Urquellen“ ist auch die Musik des Paläolithikums fast ebenso weit entfernt wie unsere heutige Musikkultur.

So kommt denn auch Sachs zum Schluß des ersten Kapitels (*Thoughts and Methods*) zu der Feststellung, daß alle kulturmorphologischen Deutungsversuche mit Skepsis aufzunehmen seien. Die Absage an die Kulturkreislehre wird eingeschlossen in den resignierenden Verzicht auf eine eigene Kulturmorphologie der Musik angesichts des „*unglaublich komplizierten und trügerischen Gewebes stets sich wandelnder Kulturen, Völkerwanderungen und nicht identifizierbarer Verschmelzungen der Muster*“ (S. 48). Das Kapitel gibt eine vorzügliche Einführung in die Geschichte der Musikethnologie und ihrer Methoden, um dann die verschiedenen Ursprungstheorien zu erörtern, von den mythologischen der alten Kulturvölker und der heutigen Naturvölker bis zu denen der Historiker, Anthropologen und Philosophen unserer Zeit, deren keine zu befriedigen vermag, so daß die Frage nach dem Ursprung der Musik von der Musik selbst her nicht lösbar ist und bleibt (S. 39). Auch die Anthropologie, Ethnologie und Prähistorie vermögen nicht den letzten Schleier von den Geheimnissen um die allerersten Anfänge der Musik zu lüften. Die heutigen Überreste alter Traditionen sind nur bedingt als Zeugnisse für eine vorgeschichtliche Epoche verwendbar, da sie wie alles Lebende stetem Wandel unterliegen (S. 43).

Diese Überreste alter Überlieferungen werden nun im zweiten Kapitel, dem umfangreichsten des Bandes, analysiert und auf ihren Wert als Zeugen für die früheste Musik der Menschheit geprüft. Es ist klar, daß das nicht ohne Eigenwilligkeiten geschehen kann, die Sachs trotz der zuvor ausgesprochenen Abneigung gegen die Festlegung auf eine bestimmte kulturhistorische Theorie doch wieder in das Gestrüpp unbeweisbarer Axiome führt. Immerhin sind seine Formulierungen weiterhin so gemäßigt und so mit Vorbehalten bedacht, daß wir ihm gern folgen, indem wir seine Vorbehalte zu unseren machen. So hält Sachs auch an seiner alten Lieblingsidee fest, daß zwei heterogene Urmelodien am Beginn aller musikalischen Entwicklung stehen: das Prinzip der von einer emphatisch betonten Ausgangsposition an der oberen Grenze des Stimmbereichs in ursprünglich noch tonal



indifferenten, wechselnd großen Stufen bis zur unbetonten Tiefe absinkenden Tonbewegung, das er „*tumbling strains*“ (purzelnde Töne) nennt, und das Prinzip der monotonen oder einstufigen horizontalen Rezitation ohne starke Emotion, die er „*one-step-melodies*“ nennt. Er hält beide Typen für gleich alt, sie können nebeneinander vorkommen (S. 72). In der weiteren Kulturentwicklung gleichen sich die beiden Urtypen einander an, das Treppengelös durch tonale Fixierung des Rahmenintervalls wie der Zwischenstufen, das Einschnitt-Melos durch Erweiterung des Tonraumes nach oben und unten und durch Intervallteilung. So plausibel diese geniale Konstruktion anmutet, so wenig darf übersehen werden, daß die beiden „Urtypen“ recht ungleiche Pendanten sind: das Treppengelös findet sich weniger oft und fast nur bei Naturvölkern, das Litaneiprinzip sehr verbreitet und auch bei Hochkulturen.

Daß Vokalmusik älter als Instrumentalmusik sei (S. 91), wird gern geglaubt, wenn dabei an selbständiges, melodisch-rhythmisches Musizieren auf melodiefähigen Instrumenten gedacht ist. Zieht man auch die einfachen Geräuschwerkzeuge sowie die rhythmischen Körperschälle wie Klatschen und Stampfen mit in Betracht, wird man die Frage nach der Priorität der Vokalmusik kaum so bestimmt bejahen können. Nachrichten über angeblich instrumentenlose Völker sollte man mit Vorsicht interpretieren, da viele Beobachter primitive Musikinstrumente nicht als solche erkannt haben. Mit einer Fülle interessanter Details verbreitet sich Sachs über die Funktion und Entwicklung des Musikinstruments in der menschlichen Gesellschaft, speziell des melodiefähigen und leiterbildenden. Der das Kapitel abschließende Abschnitt *Rhythm and Form* behandelt diese interessanten Komplexe leider etwas summarisch.

Das folgende dritte Kapitel *On the Way* schildert zunächst den allgemeinen Weg der Weiterentwicklung aus den beiden Urtypen des Melos durch äußere Einflüsse (Kulturübernahme) wie innere Ursachen (soziale, religiöse, wirtschaftliche Veränderungen) und untersucht dann die Rolle, die der Sänger und Musikant als Interpret, Bearbeiter und Schöpfer der von ihm produzierten Musik in den verschiedenen Entwicklungsstufen der Kultur spielt. Auch bei Naturvölkern kann der Schöpfungsakt

bewußt und individuell sein; die Gemeinschaftskunst hat auch ihre individuellen Spielarten (S. 138). Im 4. Kapitel wird der Weg der Weiterentwicklung des horizontalen Melos zum Zwei- und Dreischritt-Melos aufgespürt. Die häufig beobachtete Dreiklangs-Melodik wird als Erweiterung aus solchen nuklearen Zwei- und Dreiton-Melodien ohne Mitwirkung eines harmonischen Bewußtseins gedeutet (S. 147).

Im fünften Kapitel behandelt Sachs die Melodien mit Quart- und Quint-Rahmenstrukturen, aus denen die halbtönlose Pentatonik abgeleitet wird. Unter *Centric Melodies* faßt er im nächsten Kapitel alle Melodietypen zusammen, die sich in die früheren Schemata nicht recht einordnen wollten (S. 168 ff.). Das 7. Kapitel *Polyphony* wird dem interessanten Gegenstand vollauf und ausführlich gerecht. Auf eine historische Ordnung der verschiedenen Typen und Vorkommen polyphoner Musik bei den Naturvölkern wird ausdrücklich verzichtet (S. 176), da die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens als unüberwindbar erkannt werden. Die mehrstimmige Musik der Naturvölker ist frei von harmonischen Funktionen (S. 181). Die Ausblicke auf die Entwicklung der Mehrstimmigkeit in Europa und in der heutigen europäischen Volksmusik sind mit vielen guten Beispielen belegt.

Es folgt ein Abschnitt über die Polyrhythmik und einer über den Musikerstand in der außereuropäischen Musik, dann das Schlußkapitel mit dem Titel *Progress?*, eine elegische Absage an den Fortschrittsglauben, der noch vor wenigen Jahrzehnten sowohl die historische wie die ethnologische Musikforschung bestimmt hatte. Sachs überblickt am Ende des Buches die Entwicklung der Musik in einer nach Zehntausenden von Jahren zählenden Geschichte, von der nur ein winziges Stück datierbar und bekannt ist. Und dieses sieht Sachs keineswegs als Endphase der Entwicklung. Der überschaubare Abschnitt der Musikgeschichte ist nur eine Zwischenstufe in der unendlichen Kette von Umbildungen und Veränderungen, die, wie Sachs abschließend feststellt, keineswegs immer Verbesserungen waren. In dieser Abkehr vom Evolutionismus neigt sich Sachs einer modernen humanistischen Auffassung zu, und das ist es, was uns sein letztes Buch so besonders wert macht. Es zeigt die überlegene Geisteshaltung eines

Weisen, der am Ende eines langen und segensreichen Lebens als Forscher und Lehrer zwar nicht die *Wellsprings of Music*, aber dafür die Erkenntnis gefunden hat, daß nichts beständig ist als der Wandel und keine Musik je ersonnen wurde, die nicht das in ihr errungene Neue mit dem Verlust von Altbewährtem, Vertrautem bezahlen mußte. Woraus zu folgern wäre, daß alle Wertungen im Sinne von „fortschrittlich“ oder „rückständig“ zweifelhaft und letztlich unmöglich sind. Angesichts der Übereinstimmung der menschlichen Seele in allen Zeiten und Zonen schrumpfen die graduellen Unterschiede einzelner kultureller Äußerungen wie der Musik zur Bedeutungslosigkeit zusammen. Fritz Bose, Berlin

Josef Kuckertz: Gestaltvariation in den von Bartók gesammelten rumänischen Colinden. Regensburg: Bosse 1963. 178 S., 51 S. Notenteil (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 23).

Bartók definiert die Colinde als „Gesänge der rumänischen Bauern, die um die Weihnachtszeit von Burschen . . . die von Haus zu Haus wandern, vorgetragen werden“. In der jüngeren Literatur (T. Alexandru, M. Siminel-Fusteri) werden dieser Kategorie alle Heischelieder religiösen und profanen Inhalts zugerechnet, da sie alle gleich den Weihnachtsliedern melodisch mannigfaltig und rhythmisch besonders markant sind.

Bartóks Ausgabe ordnete die 454 Lieder nach Zeilen- und Silbenzahl sowie nach Variantengruppen und gab ihnen zugleich eine mechanisch-äußere und organisch-innere Ordnung. An der letzteren setzt die Arbeit des Verfassers ein: an der Spitze einer Variantengruppe finden wir nicht das konkrete Lied, von dem die anderen durch Varianten abgeleitet wurden, sondern die „Gestalt“, ein in der musikalischen Vorstellung gegenwärtiges „Thema“, das „stets unausgesprochen bleibt“, also „einzig im Sinne der platonischen Idee existiert“ (Lachmann). In der Annahme, daß auch die Colindalieder dem Prinzip der Gestaltvariation gehorchen (S. 2), unternimmt der Verfasser eine auf jedes kleinste Detail sich erstreckende Analyse der Bartókschen Sammlung, um dadurch zu einer tiefer begründeten Neugruppierung zu gelangen.

Statt 133 Nummern (in drei Abteilungen) der Bartókschen Ordnung werden hier 13 Gruppen aufgestellt und der Struktur nach in drei großen Klassen (Quint-, Terz- und

Quartstruktur) zusammengefaßt. Die Annahme des beweglichen und dehnbaren Gestalt-Hintergrundes hat in der Umordnung der Varianten gute Dienste geleistet: so manches Lied hat hier seine passende Umgebung gefunden, die es bei Bartók entbehren mußte (so treffen sich z. B. Bartóks Nr. 79, 95 und 105 leicht in der neuen Gruppe C usw.). Als Ergebnis der Analysen wird festgestellt (S. 169—176), daß in den Colinden mehrere Gestalten vorliegen, aufgrund derer sich feste Liedstrophen bilden, mit vielen Varianten von Strophe zu Strophe wie auch von Sänger zu Sänger. Im Gegensatz zur Ragatechnik sind Form und Gestalt oft unlösbar miteinander verzahnt, die Melodie- linie oder ihr Skelett ist sehr konstant, und die „speziellen Ausprägungen“ entstehen in erster Linie durch die immer neue Aufnahme kurzer Figuren. Dagegen ist das Metrum — wie auch in den Raga — das am meisten variable Element.

Diese Ergebnisse deuten nicht auf eine Gestaltvariation in jenem dynamischen Sinne, wie er im Kapitel *Prinzipien der Gestaltvariation* (S. 152—168) namentlich für die rumänische *Hora lunga* oder die Raga-Maqam-Technik vorausgesetzt wird. Vielmehr handelt es sich hier um Gestaltvariation in statischem Sinne, um eine Gruppierung von Varianten, die vom Gesichtspunkt der Gestaltvariation aus vorgenommen wird, wobei der Begriff Variante erheblich biegsamer und weiter als üblich verwendet wird. Die Grundschwäche der außerordentlich fleißigen und minutiösen Analysen besteht eben darin, daß sie diesen Unterschied außer acht lassen. So werden den einzelnen Elementen: Struktur, Substruktur, Metrum, Dynamik, Rhythmus, Agogik, Form, Tonreihe, gleich aktive Kräfte zugeschrieben, und da sie oft nicht einmal klar auseinandergehalten sind (so ist z. B. in der Gruppe M beim Stichwort „Form“ von Struktur und Metrum, unter „Gestalt“ von der Form, unter „Substruktur und Tonreihe“ von der Struktur, unter „Dynamik“ von Metrum und Form die Rede), wird der Leser statt klarer Begründung der Neugruppierung dem unentwirrbaren Kräftespiel all dieser Elemente gegenübergestellt. Darum fühlt er sich auch gezwungen, vielen Einzelanalysen zu widersprechen (auch findet er auf den Abbildungen S. 129 die gleichen musikalischen Momente unter verschiedenen Figuren). Um noch ein *argumentum ad hominem* hinzuzu-

fügen: die im Notenteil fehlenden Nummern der Bartókschen Ausgabe (Gruppe Es, Nr. 14–15 = Nr. 84 a–b bei Bartók und Gruppe N, Nr. 11–13 = Nr. 56 a–b und 109 bei Bartók) konnten nach den mechanischen Prinzipien Bartóks schnell und leicht identifiziert werden; das umgekehrte wäre viel schwerer. Das heißt: die Gestalt-Ordnung von Kuckertz mag viele neue Beziehungen aufdecken, als praktische Ordnung bleibt sie hinter der Bartóks zurück.

An Stelle der vielen Wiederholungen, die recht ermüdend wirken, möchte der Leser über das rein Formale hinaus etwas mehr über konkretere Fragen lesen. Um einiges nur anzudeuten: 1. Entgegen der Meinung des Verfassers (S. 2) gibt es nach Bartók (S. XXVII) eben in den Colinden Beispiele „für die Gebundenheit eines Textes an eine spezielle Melodie“; etwa 5% der Lieder, wozu die Sammlungen von Dragoi und Cucu auch noch zu untersuchen wären. Bräiloiu hat sogar die Ansicht vertreten, daß „die musikalische Form der Colinde in der Regel durch die metrisch irregulären Refrains bestimmt wird“ (Kodály-Festschrift 1943, S. 301). 2. Die formale Festigkeit der Colinde wird schwerlich „aus dem ungarischen Volkslied eingedrungen“ sein (S. 173). Die Behauptung, die Gestaltvariation sei „in der gesamten rumänischen Musik . . . vorhanden“ (S. 2), ist übertrieben; sie ist nur für die *Hora lunga* einwandfrei belegt. Über die rumänische Volksmusik liegt noch keine endgültige Zusammenfassung vor. 3. Übernahmen, Bruchstücke, Kontamination sind im Verhältnis zum übrigen Liedschatz in den Colinden außerordentlich häufig, was zum Teil auch den Sängern zuzuschreiben ist: gut 15% des Materials wurde von Zigeunern aufgenommen, die zwar zur Gestaltvariation geneigt, aber auch bekanntlicherweise höchst unzuverlässig sind. (Bartók hatte sich vorgenommen, die Aufnahmen noch mehrmals zu wiederholen, was ihm leider später nicht mehr gelang.)

Marius Schneider, dem wir die wichtigsten Hinweise auf die europäische Gestaltvariation verdanken, schrieb im Jahre 1943: „Wirklich verwandte Typen können nur nach Gehörerinnerungen ermittelt werden . . . Die Vorbedingungen . . . kann man nicht durch Vergleiche geschriebener Noten schaffen“ (Kodály-Festschrift S. 179). Die Aufstellung einzelner Gruppen (z. B. Gruppe C, K), die funktionale Übertreibung zufälliger Ziernoten deuten auf einen überstarken

Einfluß des Notenbildes auf die Systematik zu Lasten der klingenden Weisen, während die Raga-Analysen einen feinen Sinn vertragen für die formale Wertung des Gehörten. Auf letzterem Gebiet oder dem der *hora lunga* würden wir eine größere analytische Arbeit des Verfassers sehr willkommen heißen. Benjamin Rajeczky, Budapest

Hans Hickmann: *Présence de la constante de quarte, de quinte et d'octave, son rôle structurel dans l'antiquité pré-hellénique*. Sonderdruck aus *La résonance dans les échelles musicales. Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris 9–14 mai 1960. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1963, S. 103–107.

ders.: Vorderasien und Ägypten im musikalischen Austausch. Sonderdruck aus der Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 111, Wiesbaden 1963, S. 23–41.

ders.: Koptische Musik. Ausstellungskatalog Koptische Kunst, Villa Hügel, Essen 1963, S. 116–121.

Die hier zu besprechenden Aufsätze Hickmanns beschäftigen sich wiederum mit Fragen der ägyptischen Musikgeschichte. Sein Pariser Referat behandelt die Bedeutung der konsonanten Intervalle für die Stimmung von Saiteninstrumenten und die Grifflochanordnung bei Blasinstrumenten sowie für das Spiel, auch für das mehrstimmige. Er verweist auf die Rolle der Quinte in der ägyptischen Cheironomie, die aus zwei Grundzeichen im Quintabstand entwickelt ist. Die hier dargelegten Gedankengänge sind z. T. schon in früheren Arbeiten Hickmanns behandelt.

Auch der zweite Bericht ist ein Referat, das schon 1959 beim Assyrologentreffen in Heidelberg gehalten wurde. Hier stellt der Verfasser die Frage nach der Herkunft einiger sowohl im alten Orient wie in Ägypten nachgewiesener Instrumente. Nahm man früher den Orient als das Ursprungsland für alle im Mittelmeerraum anzutreffenden Musikinstrumente an, so ergibt die Auswertung neuerer Funde und anderer Quellen ein anderes Bild. Für einige Instrumente glaubt Hickmann eine unabhängige Entstehung in beiden Verbreitungsgebieten annehmen zu müssen, während andere auch von Ägypten in den Orient übernommen worden sind. Er schließt nicht, wie früher

Sachs und Galpin, auf Grund der Datierung des ersten Belege auf die Herkunft eines Instrumententyps, da ein solches erstes Auftreten besonders bei bereits organologisch entwickelteren Instrumenten einen Rückschluß auf Ort und Zeit der Entstehung nicht mit genügender Sicherheit zuläßt. Wesentlicher sind der Nachweis von Vorstadien und das Auftreten reicher Variation. So kann man heute die Stab- und Plattenklappern als afrikanischen, die Becken aber als orientalischen Ursprungs ansehen. Beim Sistrum stammt zwar der früheste Beleg aus Mesopotamien, doch beweist Hickmann die autonome und wahrscheinlich frühere Entstehung in Ägypten. Röhren-, Faß- und Kesseltrommeln gelangen aus Afrika über Ägypten nach dem Orient, während die Rahmentrommel aus weiblichen Götterkulten im Zweistromland nach Ägypten exportiert wurde. Bei Lauten und Leiern ist ebenfalls Ägypten der nehmende Teil, während Hickmann für die Harfen eine unabhängige Entwicklung in beiden Verbreitungsgebieten annimmt. Die Doppeloboe, die erst im Neuen Reich in Ägypten auftritt, noch dazu in den Händen offenbar fremdstämmiger Musikerinnen, stammt einwandfrei aus dem Orient, während die Längsflöte, die Doppelklarinetten und die Trompete wohl von Ägypten aus den vorderen Orient erreichten. Auch über die Musik selbst sind wir dank der Mitteilungsfreudigkeit der ägyptischen Künstler durch Musikkarstellungen und Inschriften in den Gräbern und zahlreiche Schriftdokumente heute weitaus besser unterrichtet — nicht zuletzt durch die Forschungsarbeit des Verfassers —, so daß wir auch ohne wirkliche musikalische Denkmäler ein Bild der ägyptischen Musikkultur entwerfen können, in dem sogar Hinweise auf die Herkunft einzelner Stile, Formen, Texte und Musizierarten gegeben werden können.

Der Aufsatz über koptische Musik gibt eine knappe Übersicht über die historischen Zusammenhänge und Entwicklungen der Liturgik in der koptischen Kirche, die trotz ihrer Bedeutung für die frühchristliche Kirchenmusik dennoch so wenig beachtet wird.

Fritz Bose, Berlin

Trần Văn Khê: La musique vietnamienne traditionnelle. Paris: Presses universitaires de France 1962. 384 S. (Annales du Musée Guimet. LXVI.)

Der Verfasser dieses Werkes, der bereits sowohl durch praktisches Musizieren wie durch verschiedene Publikationen an die Öffentlichkeit getreten ist, gibt in dem vorliegenden Bande die erste in Europa erscheinende geschichtliche Darstellung der Musik von Vietnam. Die Arbeit ist in ihren wesentlichen Zügen nicht von der Problemstellung der modernen Musikethnologie geprägt, sondern im Stil der alten Schule gehalten, wie sie z. B. bei Maurice Courant zum Ausdruck kommt. In Anlehnung an diesen Altmeister der musikwissenschaftlichen Sinologie behandelt der Verfasser die „*période obscure*“ und die Zeit vom 11. bis zum 18. Jahrhundert, wobei er unter anderen Quellen ein besonders wichtiges und bislang unbekanntes literarisches Dokument, *Lê Tac, Annam chú lúoc*, heranzieht, welches wahrscheinlich aus dem 14. Jahrhundert stammt. Weiterhin benutzt er ein Manuskript von Pham Dinh Hô, dessen Lebensdaten jedoch nicht bekannt sind. Die durch Ausgrabungen und literarische Belege gegebenen Fakten wertet der Verfasser so gründlich wie möglich aus, um den vorwiegend chinesischen und den geringeren indischen Einfluß nachzuweisen. Es handelt sich dabei wesentlich um eine große Zahl verschiedener Orchester- und Programmzusammensetzungen, denen noch einige wichtige soziologische Bemerkungen folgen. Den größten Teil des Buches nimmt das 19. Jahrhundert ein, in dem besonders das „*théâtre renové*“ eine große Rolle spielt, obgleich es eigentlich nur eine bedauernde Dekadenzerscheinung darstellt. Das Repertoire der Hof- und Kultmusik wird sehr in extenso behandelt, aber leider ohne Musikbeispiele.

Der instrumentenkundliche Teil hat den großen Vorzug, viele spieltechnische Einzelheiten zu erwähnen, wofür wir dem Verfasser zu großem Dank verpflichtet sind. Bedauerlich ist jedoch die unwissenschaftliche Einteilung in Blas-, Saiten- und Schlaginstrumente, durch die der Verfasser zuweilen selbst in Verlegenheit gerät. Auch wünschte man sich, daß die Instrumente öfter mit ihrem technischen Namen bezeichnet würden, und (zwar schon lange eingeführte, aber durchaus unbrauchbare) Ausdrücke wie z. B. „*tambour de bronze*“ für Kesseltrommel in einem musikwissenschaftlichen Werke nicht mehr erschienen.

Bei der Untersuchung der Melodien lehnt der Verfasser zu Recht den europäischen Modusbegriff ab. Er begründet dies durch

die Abwesenheit eines eindeutigen Grund- und Finaltons und setzt anstelle des Modus den (nicht gerade sehr glücklichen) Begriff „modale Systeme“ (S. 215), *Bac* und *Nam*. Daneben glaubt er noch auf eine der höchst problematischen Pelogleitern hinweisen zu müssen (209). *Bac* ist die pentatonische Leiter, *Nam* ist vorwiegend viertonig. Nun gerät der Verfasser bei der Analyse des Materials in seltsame Widersprüche. Einerseits möchte auch er noch die Quintengenerationslehre von Stumpf, Courant und anderen (die von Bräiloiu widerlegt, aber von J. Chailley wieder aufgegriffen wurde) zur Basis der fünfstufigen Leiter machen (201). Andererseits aber spricht er im *Nam*-System, das er selbst als wesentlich viertonig (mit dreitoniger Grundlage) bezeichnet (243), von Bräiloiu „*métabole*“ im Sinne von zwei verschiedenen Systemen, die sich auf Grund der *pien* überschneiden. Da aber überdies diese *pien* ausdrücklich als schwankend intonierte Töne charakterisiert werden (200), so muß der Verfasser eine „*Deformation*“ präjudizieren (225–234). Die ganze Schwierigkeit würde verschwinden, wenn man sich endlich dazu entschließen wollte, *h/b* und *f/fs* als schwankend intonierte Wechseltöne zu betrachten und das System *d e f/fs g a b/h c d* als Grundlage zu nehmen (s. Artikel *Tonsysteme* in MGG).

Auf den Seiten 255/6 berührt der Verfasser leider nur kurz ein Problem, das für die moderne Musikwissenschaft sehr wichtig geworden ist. Er bringt zwei metrisch und melodisch recht verschiedene Melodien, die aber in ihrem Wesen identisch sein sollen, weil in beiden Fällen die wichtigsten Strukturöne die gleichen sind. Die Beispiele sind jedoch nicht so angeordnet, daß man diesen Zusammenhang erkennen könnte, noch sind die besagten Strukturöne vom Verfasser gekennzeichnet. Ob *Trân vân Khê* dabei ein Melodiemodell im Sinne der Ragatechnik denkt, ist nicht zu erkennen. Im übrigen ist oft von einem „*schéma mélodique*“ die Rede, ohne daß gesagt würde, was damit eigentlich gemeint ist. Sollte das Schema eine Modellvorlage sein (was meist unwahrscheinlich ist), so müßte auch seine praktische Durchführung aufgezeichnet sein. Anderenfalls aber wäre es doch weit nützlicher gewesen, die Melodien so aufzuzeichnen, wie sie in Wirklichkeit gespielt und gesungen werden, da man mit den zahlreichen Schemata doch praktisch nichts anfangen kann. Dies ist ganz besonders beim *chant du*

*désert* (Bsp. 95) ohne „*rythme défini*“ sehr bedauerlich, weil die Umriss des Schemas sehr stark an einen sehr weit verbreiteten wandernden Melodietypus erinnern (Ethnologica II, Köln 1960).

Immerhin ist durch dieses Werk eine empfindliche Lücke in der musikethnologischen Literatur ausgefüllt worden. Es wäre zu wünschen, daß der Verfasser seine Arbeit nun durch einen Band mit vollausgeschriebenen Musikbeispielen ergänzte.

Marius Schneider, Köln

Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schultze. Kritische Gesamtausgabe. Gemeinsame Edition Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1963. 288 Seiten. (Bachdokumente, hrsg. vom Bacharchiv Leipzig. Suppl. zu J. S. Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. I.)

Der aus einigen mustergültigen Arbeiten der großen Bachgemeinde rühmlich bekannte Direktor des Leipziger Bacharchivs, Prof. Dr. W. Neumann, legt in obigem Werke alle irgendwie festgestellten Autographa Bachs aus einer umfangreichen im einzelnen angeführten Literatur vor. Diese Edition entspricht allen wissenschaftlichen Anforderungen, die für die Quellenkritik, die Textgestaltung, den Sachkommentar und die Quellen- und Besitzangabe gefordert werden können. Die drei wissenschaftlichen Apparate sind außerordentlich zuverlässig, sehr wertvoll und umfassen z. B. für die Genealogie 5 1/2 Seiten. Sie werden dem Kenner wie dem Laien gute Dienste tun. Zweifelhaft ist mir nur, ob Bach die Endsilbe „-us“ wirklich  $\gamma$  oder nicht doch wie allgemein üblich,  $\varphi$  schrieb.

Die Autographa hat der Bearbeiter — die im Vorwort nicht umrissene Mitarbeiter H.-J. Schulzes scheint sich auf dessen Veröffentlichung im Bachjahrbuch 1961 zu beschränken — in acht Sachgruppen aufgeteilt, die, jede in sich, chronologisch geordnet sind. Gewiß ist es schön, z. B. alle Orgelgutachten an einer Stelle beisammen zu haben. Aber die Art der einzelnen Handschriften ist nicht immer inhaltlich einwandfrei zu bestimmen. So werden wohl die meisten Zeugnisse in Wirklichkeit Empfehlungen sein. Und Quittungen sind doch auch Urkunden, haben rechtlich keinen

anderen Charakter als die in der Abteilung *Urkunden* untergebrachten Verpflichtungs-erklärungen des Thomaskantors und seine Vollmacht für Andreas Krebs als Kurator für Anna Magdalena Bach. So könnte die Frage gestellt werden, ob die einzelnen Dokumente ohne Rücksicht auf ihren Inhalt nicht besser chronologisch zu ordnen gewesen wären, zumal dann die vom Autor beabsichtigte „*Abrundung des biographischen Bildes*“ erleichtert würde. Doch kann dieses Bedenken den Wert des Werkes in keiner Weise mindern.

Im Vorwort wird eine kurze Geschichte ähnlicher Bestrebungen gegeben, dann folgen die Darlegung der Editionsgrundsätze und eine Übersicht über die 184 Dokumente. Als Anhang werden Notizen, Besitzvermerke und *Incerta* gebracht. Ein Verzeichnis der Abkürzungen, Zeichen und der Literatur sowie dankenswerterweise ein ausführliches Personenverzeichnis beschließen den Band. Druck und Ausstattung des Werkes sind ohne Tadel. Fünf gut gelungene Photokopien zeigen den Duktus der Schrift Bachs von 1706—1744.

Der Bearbeiter stellt in seinem Vorwort fest, daß der größte Teil der Autographa berufliche und dienstliche Angelegenheiten betrifft, aber Briefe familiärer, freundschaftlicher Art fehlen, also verlorengegangen sind, während die erhaltenen Handschriften meist in Archiven erhalten blieben. Damit kommt Neumann zu demselben Ergebnis wie die Lutherforschung, die trotz der vielen Freunde und Schüler Luthers, die Abschriften von seinen Briefen nahmen, doch auch feststellen mußte, daß kaum ein Drittel des Briefwechsels des Reformators erhalten blieb. Aber auch der Restbestand von Bachs wie Luthers Autographa ist von größter Bedeutung für die Forschung. Für seine musterhafte Veröffentlichung sind alle Bachfreunde dem Direktor des Bacharchivs zu größtem Danke verpflichtet.

Reinhold Jauernig, Neu-Isenburg

Willi Reich: *Alban Berg, Leben und Werk*. Zürich: Atlantis Verlag 1963. 215 S.

Willi Reich, der erste Berg-Biograph, schrieb kurz nach dem Tode des Komponisten 1937 dessen erste Würdigung in Zusammenarbeit mit Th. W. Adorno und Ernst Krenek, die im Herbert Reichner Verlag, Wien, erschienen war. Nun liegt eine

Bearbeitung des damaligen Buches vor, die Reich als alleinigen Herausgeber ausweist.

In der Vorbemerkung betont der Verfasser die Bedeutung Bergs in den vergangenen 27 Jahren, die ihn zu einem „*Klassiker der Neuen Musik*“ gemacht haben. In seinen Ausführungen geht es Reich vor allem um die menschliche Erscheinung und die hohe Geistigkeit Bergs.

Das Buch gliedert sich in drei Abschnitte: Leben, Werk und einen Anhang mit drei Aufsätzen Bergs. Die Lebensbeschreibung umfaßt 97 Seiten, in denen Reich sich ausführlich mit den 50 Jahren des Meisters befaßt. In die einzelnen Kapitel sind vier Interludien eingeschoben, die jeweils eine Etappe aus dem Leben Bergs besonders beleuchten. Reich kommt auf das bekannt gute Verhältnis Schönbergs zu seinem Schüler Berg zu sprechen und erwähnt Bergs Aufbauarbeit am Verein für musikalische Privataufführungen zur Förderung der Neuen Musik. Interessant ist für den Leser zu erfahren, wie Berg sich in der Neuen Musik-Zeitung 1928 über seine Oper *Wozzeck* äußerte. Seinen Worten nach wollte er dem Drama dienen, und mir scheint, daß ihm mit dem *Wozzeck* nur durch sein einmaliges gefühlsmäßiges Eindringen in Büchners Stoff und Vorstellungswelt ein Wurf gelungen ist, mit dem er weder eine Opernreform erstrebte noch Schule machen wollte.

Der umfangreiche Teil über Bergs Werke bringt ausführliche Betrachtungen vor allem über die beiden Opern. Reich lehnt sich hier stark an sein Buch von 1937 an. Die komplizierte Vielschichtigkeit der Struktur des *Wozzeck* wird konzentriert mit Notenbeispielen behandelt. Dabei schneidet Reich die Problematik der Formen nur an. Der Leser erhält einen abgerundeten Überblick über den musikalischen Aufbau wie über die formbildenden Harmonien.

Ebenfalls ausführlich gewürdigt wird Bergs zweite, unvollendete Oper *Lulu*. Es gelingt Reich, durch Notenbeispiele die Verarbeitung der 12-Ton-Reihe, die in dieser Oper formbildend ist, dem Leser anschaulich zu machen. Seine Darstellung macht außerdem die Einheitlichkeit der Werke, trotz des fragmentarischen Zustands des 3. Aktes, überzeugend deutlich.

Beim Violinkonzert erwähnt Reich, daß seine Besprechung des Werkes aus dem Vorbehalt „*Soweit überhaupt eine Umschreibung in Worten möglich ist*“ entstand und von Berg angeregt wurde. Der analytische

Teil wurde von Reich im Frühjahr 1936 unter Anleitung von Anton von Webern verfaßt. Leider wird die Darstellung in ihrer Kürze dem Konzert meines Erachtens nicht ganz gerecht. Auch die Darlegungen über das Kammerkonzert, die Lyrische Suite und die Weinarie sind sehr gedrängt, allerdings auch sehr konzentriert.

Der Anhang umfaßt drei Aufsätze Bergs aus den Musikblättern des Anbruchs sowie aus dem Musikalischen Taschenbuch 1911, die hier zum ersten Male vollständig veröffentlicht werden, so daß der Band auch dokumentarischen Wert erhält; besonders aufschlußreich ist dabei Bergs subtile Analyse von Schumanns *Träumerei*.

Das verarbeitete umfangreiche Bildmaterial aus dem Leben Bergs und den Aufführungen der Opern lockern die Ausführungen Reichs in ansprechender Weise auf. In der Nachbemerkung vermißt man eine ausführliche Bibliographie und ein eingehendes Schallplattenverzeichnis. Die Behauptung Reichs, daß die meisten der im Handel befindlichen Aufnahmen von Werken Bergs nur in geringem Maße den künstlerischen Ansprüchen genügen, kann man in Anbetracht des umfangreichen zur Verfügung stehenden Materials nicht teilen.

Konrad Vogelsang, Berlin

Georg Karstädt: Die „extraordinären“ Abendmusiken Dietrich Buxtehudes. Untersuchungen zur Aufführungspraxis in der Marienkirche zu Lübeck. Mit den Textbüchern des „Castrum Doloris“ und „Templum Honoris“ in Faksimile-Neudruck. Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild 1962. 46 und 16 S. (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck, Neue Reihe, 5.)

Der überraschende Fund des Textbuches zur Abendmusik Buxtehudes *Templum Honoris* (1705) im Jahre 1956 hat den Finder, den Lübecker Bibliothekar Dr. Georg Karstädt, dazu angeregt, jetzt dieses Büchlein herauszugeben, das auf übersichtliche Weise unser Wissen über die Lübecker Abendmusikinstitution bis einschließlich Buxtehude zusammenfaßt. Nach einer Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Abendmusiken (*Ursprung und Entstehung der Lübecker Abendmusiken*), ihrer praktischen und wirtschaftlichen Realisation (*Die Organisation der Lübecker Abendmusiken*) und ihrer Aufführungspraxis (*Chor und Orchester der Lübecker Abendmusiken*) versucht

der Verfasser zum Schluß, den Abendmusikbegriff gegen die Kantaten abzugrenzen (*Die Abendmusik und das Kantatenwerk Buxtehudes*).

Der Titel des Buches ist etwas irreführend, da sich der Inhalt auf die Abendmusik im allgemeinen und nicht speziell auf die beiden „extraordinären“ Aufführungen anlässlich des deutschen Kaiserwechsels 1705 bezieht. Erst auf den letzten fünf Seiten des Buches konzentriert sich die Darstellung auf diese beiden besonderen Abendmusiken, *Castrum Doloris* und *Templum Honoris*, deren Textbücher am Ende des Buches in Faksimile abgedruckt sind.

Neue Gesichtspunkte zur Beleuchtung der aufgestellten Probleme in bezug auf die besondere Eigenart der Abendmusik werden nicht vorgeführt; der Inhalt ist mehr referierender Art. Die Schwierigkeiten einer genauen Abgrenzung der Abendmusikgattung hängen mit dem sehr spärlichen Material zusammen, das uns überliefert ist. Von Buxtehude sind nur drei Textbücher bekannt; dazu kommt das anonym und ohne Titel überlieferte Werk, das Willy Maxton unter dem Titel *Das jüngste Gericht* herausgab und mit dem Buxtehudewerk identifizierte, das im Leipziger Messekatalog 1684 und später von Moller erwähnt wird: *Das Allerschröcklichste und Allererfreulichste, nämlich das Ende der Zeit und der Anfang der Ewigkeit*. Die Haltbarkeit dieser Identifizierung kann jedoch angezweifelt werden (vgl. Martin Geck in dieser Zeitschrift 1961, S. 407 ff.). In der Frage, was man als gottesdienstliche Musik (das Kantatenwerk) und was man als spezifische Abendmusik betrachten solle, bewegt sich der Verfasser vorsichtig auf schwankendem Boden. Die Möglichkeit fließender Übergänge wird offengehalten, daß zum Beispiel gewisse Abendmusiken aus einem gemischten Programm von Oratorien und Kantaten bestehen können. Ein allgemeines Kennzeichen, betont der Verfasser, sei der Unterschied im klanglichen Aufwand: „*Gegenüber den Kantaten zeigt sich in diesen Konzertveranstaltungen mit ihrem starken Klangapparat ein wesentlicher Unterschied, der ... zu neidvoller Betrachtung führte*“. Deutlicher hätte man vielleicht so definieren können, daß die Abendmusiken bei Buxtehude immer (nach den Quellen) einen großen klanglichen Aufwand benutzen, während ein entsprechender Aufwand bei den gottesdienstlichen Kantaten nur gelegentlich

vorkommt (*Ihr lieben Christen, freut euch nun; Nun danket alle Gott*). Viele Probleme im Verhältnis der beiden Werkkategorien zueinander sind jedoch auch nach dieser Definition immer noch ungelöst, und bis auf weiteres, solange man nicht mit Sicherheit die Musik zu einer einzigen Abendmusik von Buxtehude kennt, halte man sich die Feststellung des Verfassers vor Augen: *„Die Bemühungen der Musikforschung um die Abgrenzung der Abendmusiken und des Kantatenwerkes haben noch keine endgültige Klärung herbeiführen können“*.

Die Entstehung und die älteste Geschichte der Abendmusik werden vorher in der Schrift klar und übersichtlich dargestellt. Es wird auf die außergottesdienstlichen Orgelkonzerte der reformierten Kirche in Holland und auf die allgemein vorkommende Erscheinung hingewiesen, daß die Kaufherren Sitten und Gebräuche voneinander übernehmen. Und gerade die eifrige Teilnahme der Kaufmannschaft an der Organisation der Lübecker Abendmusiken entspricht deutlich den Verhältnissen bei den Konzertveranstaltungen der holländischen reformierten Kirche. Diese Konzerte wurden im wesentlichen von den Kaufherren gestützt, die ja in den Vorständen der reformierten Kirche die führenden Positionen hatten. Der Verfasser gibt Beispiele von der Ausbreitung dieser „Orgelkonzertbewegung“; er hätte (gerade in Verbindung mit Buxtehude) noch ein berühmtes Beispiel hinzufügen können, und zwar den Organisten der Nikolaikirche zu Kopenhagen Johann Lorentz, der von den 1630er Jahren an außergottesdienstliche „Orgelvorträge“ hielt, und von dem es in der damaligen Zeit heißt: *„Organista ipse nulli in Europa secundus“* (vgl. Bo Lundgren im Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958, Kassel 1959, S. 183–185).

Der Verfasser betont mit Recht, es sei Buxtehudes Verdienst gewesen, die Abendmusik in Lübeck von dieser Orgelkonzertebene zu der oratorienartigen Form mit dem Massenaufwand an Mitwirkenden zu erheben, die den Ruhm der Lübecker Abendmusiken für lange Zeiten befestigte.

Søren Sørensen, Aarhus

Hans Ludwig Schilling: Paul Hindemiths Cardillac. Beiträge zu einem Vergleich der beiden Opernfassungen — Stilkriterien im Schaffen Hindemiths. Würz-

burg: Verlag Konrad Tritsch 1962. XV und 149 S. sowie 36 S. Notenbeilage (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen. 17).

Das sehr schön gedruckte, mit sauber gestochenen Notenbeispielen ausgestattete Buch, dessen ansprechendes Äußeres hohe Erwartungen weckt, bereitet dem Leser eine herbe Enttäuschung. Sein Inhalt ist dürftig, sein Stil peinlich. *„Wie die Oper gattungsmäßig als ein Zwitter unter den Künsten weilt, so muß sich diese Abhandlung denn mit den verschiedenen Erbteilen, denen der Musik und denen des Textes, befassen, und alle müssen als gleichgewichtige Waben zu einem Stock zusammengebaut werden“* (128). Man erwartet also, daß Text und Musik der Oper Cardillac in gleicher Weise untersucht werden, aber an anderer Stelle erfährt der Leser, daß — Gründe werden nicht genannt — *„auf eine Beobachtung des Sprachstils bei Lion und Hindemith. . . verzichtet werden“* muß (37 A.). Immerhin wird der Inhalt der Oper erzählt, die Geschichte des Stoffes (mit umständlicher Ausführlichkeit) dargestellt — auch die Geschichte des Phaeton von Lully, der teilweise in die zweite Fassung des Cardillac eingearbeitet erscheint, wird nicht vernachlässigt —, schließlich werden noch einige Stilkriterien der Hindemithschen Musik herausgestellt. Dabei ergibt sich als Resultat die Erkenntnis, daß die Musik Hindemiths, entgegen der Bemerkung im Vorwort (IX), den in der Unterweisung erhobenen Forderungen entspricht. Analysen, die über die Mitteilung leerer Schemata hinausgehen, wird man vergeblich in dieser Schrift suchen. Wie sollten auch sinnvolle Äußerungen über Musik von einem Autor geboten werden können, der über die musikalische Form sich auf folgende Weise vernehmen läßt: *„Mit der Betonung auf der temporalen Seinsweise der musikalischen Kunst können wir sagen: Das klingende Tönematerial in all seinen Detailwerten ergibt als Multiplikation mit dem Zeitablauf das ‚Produkt‘ der musikalischen Form“* (90). Über ein anderes zentrales Problem äußert Schilling: *„Das Wort-Ton-Verhältnis in Hindemiths Werk läßt sich mit einem einfachen mathematischen Vergleich erklären: beide Elemente, Text und Musik, werden zu einer Summe addiert, sie durchdringen sich jedoch nicht endgültig zu einem Produkt; und um mit dem Chemiker zu reden: es entsteht eine*



*Vermengung und keine Verbindung. Manchmal scheinen beide Gedankenäußerungen sich die Waage zu halten, meistens jedoch ist dem akustisch reicheren Mittel der Musik die führende Stellung zuteil. Die ‚romantisch‘ gemeinte Synästhesie von Wort und Ton ist an dieser stilistischen Übergangsstelle völlig aufgegeben“ (104 f.).*

Schilling steht nicht nur der Musik hilflos gegenüber, er ist auch nicht in der Lage, den historischen Platz der Hindemithschen Werke zu bestimmen. Ihm „erscheint in der Reihe Bach-Beethoven-Brahms-(Bruckner)-Reger Hindemith als Endglied einer Stilentfaltung“ (IX). Wie relevant seine geschichtliche Einordnung der beiden Opernwerke Hindemiths ist, kann man erraten, wenn man zwei Charakteristiken des entsprechenden Kapitels sich vergegenwärtigt: „Wagner sah in der Bühne die Transplantation der Wirklichkeit in eine höhere idealisierte Ebene, er beabsichtigte das Gleichnis und er warb mit dem Symbol“ (7), Bertolt Brecht dagegen „durchmaß die Stationen der Gesellschaftskritik hinauf bis zu den Existenzfragen des menschlichen Seins; durch Kurt Weill fanden seine gemeißelten Texte eine grelle Ausleuchtung und wurden viel beachtet“ (12).

Wer glauben möchte, es handle sich hier um ein Florilegium vereinzelter stilistischer Entgleisungen, irrt. In dieser Art ist das ganze Buch geschrieben, Seite für Seite, Satz für Satz. Unverständlich, daß ein Schriftsteller, der solche Satzmonstren in Ruhe ausbrütet, keine Gelegenheit ausläßt, um sich über die Journalisten, die meist in Eile schreiben müssen, zu erheben. Leider sind auch die Kenntnisse Schillings sehr beschränkt. So weiß er z. B. nicht, daß eine der berühmtesten Opern unseres Jahrhunderts *Wozzeck* heißt (und nicht *Wozzek*, wie an fünf Stellen zu lesen ist), es keinen Komponisten namens Poulence (85) oder Poulance (142) gibt, sondern nur Poulenc. Auch hält er fälschlich den Expressionisten August Stramm für den Textdichter der Oper *Das Nusch-Nusch* (5 A.), hebt als Besonderheit das Fehlen der hohen Streicher in Hindemiths drittem Bratschenkonzert hervor, wo sie doch auch im ersten und zweiten fehlen, usf. usf. Besonders peinlich, aber nicht weiter verwunderlich bei seiner geringen Kenntnis der Sekundärliteratur über Hindemiths Bearbeitungen, ist wohl die Tatsache, daß er den *Essai* von Ferdinand Lion, des ersten

*Cardillac*-Librettisten, über dessen eigenes und Hindemiths Textbuch nicht kennt (Akzente 1957). Rudolf Stephan, Göttingen

Wolfgang Boetticher: *Aus Orlando di Lasso Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte. Mit 8 Bildtafeln und 5 Abbildungen im Text. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter 1963. XII, 209 S. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V.).*

Seit der ersten umfassenden Sichtung des in München und Wien befindlichen Archivmaterials zu Orlando di Lasso und seiner Münchner Hofkapelle durch A. Sandberger (*Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter O. di Lasso*, Bd. 1 und 3, Leipzig 1894/95) wurden zahlreiche weitere Aktenbelege neu entdeckt und publiziert (u. a. B. A. Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst*, Diss. München 1912; B. Ph. Baader, *Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelms V.*, Diss. München 1943). Mit dem neuen Buch von W. Boetticher wird der Öffentlichkeit die seit Sandberger bisher umfangreichste archivalische Studie über Dokumente zum Lebens- und Wirkungskreis des Münchner Hofkapellmeisters vorgelegt.

Die Publikation ist in vier Abschnitte gegliedert, welche, wie schon der Titel verrät, keineswegs einseitig auf die Person Lassos zugeschnitten sind, sondern vielmehr umfassendes Material auch zur allgemeinen Musikgeschichte der Zeit bereithalten. Es handelt sich durchweg um neue Quellen, um eine Bereicherung unserer Kenntnis äußerer und innerer Zusammenhänge der Münchner Hofkapelle. Allerdings verzichtet der Verfasser in der Regel auf eine vollständige Wiedergabe der betreffenden Schriftstücke; vielmehr arbeitet er die von ihm aufgefundenen Texte bzw. Textfragmente in eine monographische Darstellung ein, welche als Erläuterung des jeweiligen Textes und der damit zusammenhängenden Fragen von erheblichem quellenkundlichen Wert ist. So werden sämtliche Fakten musikgeschichtlich und bibliographisch durchleuchtet.

Schon der erste Abschnitt (*Neue Briefe Lassos und seiner Gattin*) erweist deutlich den Wert der monographischen Quellenverarbeitung. Der Mitteilung neuer Briefe, welche vor allem beredtes Zeugnis für die leicht erregbare Natur des Künstlers

ablen, geht eine kurze Übersicht über die bisherigen Briefpublikationen voraus. Der zweite Abschnitt gibt *Hinweise auf Lasso in Korrespondenzen der Landesherren*. Er enthält nicht nur umfangreiches Material aus der Korrespondenz Wilhelms V. mit seinem Vater Albrecht V., sondern darüber hinaus ausführliche Darlegungen über den Musikaustausch zwischen München und dem von der Forschung etwas stiefmütterlich behandelten Landshut. Die vermittelnde Tätigkeit der Gattin Lassos und von deren Mutter Margarethe Wäckinger wird ebenso fundiert nachgewiesen wie der auf Lasso bezügliche Inhalt des Briefwechsels zwischen dem bayerischen und steiermärkischen Hof. Die Vielfalt der Nachweise beleuchtet z. B. der Absatz über die Anwerbung italienischer Musiker durch Lasso (S. 34 f.) und über andere soziologisch bemerkenswerte Tatsachen. Im dritten Abschnitt (*Interne Probleme der Kapelle unter Lasso*) werden sich Belege zur Vorgeschichte, vor allem aber umfassende *Materialien zum Etat und Personenkreis* der Kapelle aus Lassos erstem Chordner Jahrzehnt. Der *Erziehung der Chorknaben* ist ein eigener Absatz gewidmet. Umfassende Aktennachweise zieht der Verfasser als Belege für die *Anwerbung auswärtiger Musiker in Lassos mittlerer Zeit* heran. Weitere ausführliche Absätze dieses Abschnitts gelten den *Fronleichnamsfesten und geistlichen Dramen, der Korrespondenz mit hohen Geistlichen, der Beteiligung Lassos und seiner Kapelle an Reisen des Herzogs, der Anwerbung von Musikern in Lassos späterer Zeit und der Sozialen Lage der Kapellmitglieder nach Lassos Tod*. Im vierten Abschnitt ergänzt der Verfasser die Ausführungen in seiner Lasso-Monographie (1958) vor allem über die *Nachkommen des Meisters*.

Die wertvollen Ergebnisse der umfassenden Recherchen des Autors werden durch ein *ausgezeichnetes und höchst zuverlässiges Register* erschlossen, welches dem Suchenden mühsame Arbeit erspart. Mit Hilfe dieses Registers wird jedoch auch ein Mangel ausgeglichen, der darin begründet liegt, daß die Darstellung in den einzelnen Abschnitten eine Überfülle kennenswerter Quellen, monographischer erarbeiteter Übersichten und bibliographischer Angaben nachweist, deren sinnvolle Auswertung durch den Benutzer ohne das Register außerordentlich erschwert wäre. Da die vom Verfasser aufgefundenen

und edierten Texte den verschiedensten Themenkreisen angehören und sich teilweise auf speziellste Detailfragen beziehen, hat der Leser Mühe genug, die an den verschiedensten Stellen des Buches auftauchenden Fakten in der vorgelegten Gliederung des Materials zu erfassen. Erfreulicherweise erleichtert das reich gegliederte Inhaltsverzeichnis die Benutzung des Buches zusätzlich.

Wer sich über den neuesten Stand der Lasso-Forschung informieren möchte, wird sich zweckmäßigerweise mit sämtlichen *Spezialschriften* des Verfassers vertraut machen. Da jede dieser Publikationen neues, ergänzendes und teilweise auch berichtendes Material enthält, kann das vergleichende Studium dieser Schriften nur nachdrücklich empfohlen werden. In Gestalt der neuen Archivstudie und unter Einschluß der großen Lasso-Monographie des Verfassers (1958) besitzt die Lasso-Forschung nunmehr Fundamente, deren Tragfähigkeit sich schon jetzt als äußerst solide erweist. Über die Spezialforschung hinaus bereichert die neue Studie das musik- und kulturgeschichtliche Wissen über das 16. Jahrhundert in ungewöhnlich reichem Maße. Unter den *Quellschriften* der Nachkriegszeit zählt sie zu den *methodisch saubersten*.

Richard Schaal, München

Lars Ulrich Abraham: *Der Generalbaß im Schaffen von Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen*. Berlin: Merseburger 1961. 182 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 3).

Was sich von selbst versteht, braucht nicht begründet zu werden. Die Meinung, daß die Entstehung des Generalbasses mit einer *Wandlung der Harmonik* verbunden war, scheint so unbezweifelbar zu sein, daß man es für überflüssige *Pedanterie* halten könnte, sie durch ausführliche *Analysen* zu rechtfertigen. Versucht man aber, wie Lars Ulrich Abraham in seiner Berliner Dissertation über den Generalbaß bei Michael Praetorius, das Verhältnis von Generalbaß und Harmonik *genauer zu bestimmen*, so gerät man in ein *Labyrinth von Ungewissheiten und Widersprüchen*. Was ein Generalbaß ist, steht nicht fest; und zur Beschreibung der Harmonik des frühen 17. Jahrhunderts fehlt es an *adäquaten Kategorien*. Abraham weicht keiner Schwierigkeit aus; geduldig und skeptisch entwirrt er die Probleme. Seine Metho-

de ist die Detailanalyse, die — pointiert ausgedrückt — jedem Ton die *raison d'être* aberlangt.

Im ersten Kapitel unterscheidet Abraham, nach Mattheson, fünf Merkmale des Generalbasses. Drei der Bestimmungsmomente, die „*durchlaufende Baßstimme*“, die „*Benutzung eines der Mehrstimmigkeit fähigen Instruments*“ und die „*improvisatorische Freizügigkeit*“, reichen in die Begleitpraxis des 16. Jahrhunderts zurück. Neu sind im frühen 17. Jahrhundert die Bezifferung und der obligate Charakter des Generalbasses. Beide Merkmale sind „*Stilelemente*“ oder können es sein. Das Verfahren, durch die Ziffer „6“ außer der Sexte auch deren Oktave oder Doppeloktave zu bezeichnen, setzt voraus, daß der Zusammenklang von der Stimmführung abstrahiert und als Akkord begriffen wird (23). Und daß der Generalbaß obligat wird, ist einerseits satztechnisch zu verstehen — er füllt Lücken aus — und muß andererseits im Zusammenhang mit der Tendenz gesehen werden, die Besetzung, also die Klangfarbe, in die „*kompositorische Planung*“ einzubeziehen (24).

Um das Verhältnis von Generalbaß und Harmonik darstellen zu können, ohne sich dem Vorwurf einer willkürlichen Auswahl der Beispiele auszusetzen, vergleicht Abraham im zweiten Kapitel zwei Fassungen einer Choralbearbeitung von Praetorius; die erste ist ohne, die zweite mit Generalbaß konzipiert. Von scheinbar geringfügigen Korrekturen ist eine Tendenz zur Dur-Moll-Tonalität ablesbar; doch wäre es eine Übertreibung, von einer radikalen Wandlung der Harmonik zu sprechen (74).

Die Harmonik des frühen 17. Jahrhunderts ist zwiespältig und unentschieden. Und im dritten Kapitel sucht Abraham nach Kategorien, die dem „*Interregnum*“ zwischen dem „*Kirchentonsystem als Theorie diatonischer Einstimmigkeit*“ und dem „*modernen Dur-moll als Theorie harmonisch orientierter Mehrstimmigkeit*“ gerecht werden (79). Er vergleicht Marpurgs Aussetzung der Baßskala nach der Regola dell'ottava mit der Griffabelle in Scheidts *Erinnerung wegen deß General-Baß* (1634). Die Regola dell'ottava ist funktional begründet; die dritte Tonstufe der Durskala wird als Tonkaterz (I<sup>o</sup>) auf IV, die siebente Tonstufe als Dominanterz (V<sup>o</sup>) auf I bezogen. Dagegen fordert Scheidt zwar über der Septime der Skala, aber nicht über der Terz einen Sextakkord; und daß er die Septime durch V<sup>o</sup> statt durch

VII harmonisiert, dürfte primär durch die Notwendigkeit, die verminderte Quinte zu vermeiden, motiviert sein. Die Akkorde stehen — außer in der Kadenz — ohne funktionalen Zusammenhang nebeneinander.

Auch Praetorius' Harmonik ist, wie Abraham im vierten Kapitel an acht Harmonisierungen der ersten Zeile aus „*Vom Himmel hoch*“ demonstriert, noch „*weitgehend nicht-funktional*“ (128). „*Es kann somit grundsätzlich auf jeden Akkord jeder andere Akkord folgen, wenn sein Baßton im Modus verfügbar ist und zu dem betreffenden Diskantton wie auch zum vorhergehenden Baßton in einem angemessenen Verhältnis steht*“ (121). Der Generalbaß aber bewirkte, wie jedes Abbrüviaturen- und Formelsystem, eine Verfestigung des bestehenden Zustands. Er hat „*nicht den Evolutionsprozeß der Harmonik bis hin zu Bach ausgelöst, sondern ihn eher behindert*“ (129).

Carl Dahlhaus, Kiel

Israil Nestjew: Prokofjew, der Künstler und sein Werk. Berlin: Henschelverlag 1962. 450 S.

Die 1957 in Moskau erschienene grundlegende sowjetische Prokofjew-Monographie von I. Nestjew liegt nunmehr auch in einer deutschen Fassung vor (Übersetzer: Christa Schubert-Consbruch, wissenschaftliche Bearbeitung der deutschen Ausgabe: Prof. Dr. Karl Laux). Unter den in den letzten Jahren in der Sowjetunion erschienenen Werken über sowjetische Musik und sowjetische Komponisten ist das Buch von Nestjew eines der gewichtigsten. Es ist die Frucht mehrjähriger Forschungsarbeit des Autors und zeigt eine souveräne Beherrschung des umfangreichen Materials. Die flüssige, lebendige Darstellung macht die Arbeit nicht nur für den Fachmann, sondern auch für einen breiteren Leserkreis wertvoll und nützlich.

Wie aus dem Vorwort hervorgeht, stellte sich der Verfasser die Aufgabe, die Lebensbeschreibung Prokofjews und kurze Charakteristiken seiner wichtigsten Werke mit einigen Betrachtungen über seinen schöpferischen Stil zu vereinen (S. 5). Leben und Schaffen Prokofjews werden somit nicht getrennt dargestellt, und diese ganzheitliche Darstellungsmethode gestattet es dem Verfasser, die Gestalt Prokofjews in ihrer Entwicklung zu zeigen, sein Schaffen mit dem allgemeinen Entwicklungsweg der westeuro-

päischen und sowjetischen Musik und Musikultur zu konfrontieren.

Der Verfasser gliedert den Schaffensweg Prokofjews in drei Perioden: die Frühzeit (1907—1918), die Periode im Ausland (1918—1932) und die sowjetische Periode (1933—1953). Bei der Charakterisierung der Jugendwerke Prokofjews geht der Autor auf das Besondere und Wesentliche jedes Werkes ein, seine Darlegungen sind jedoch zumeist allzu gedrängt und knapp. Dem Auslandsaufenthalt Prokofjews sind zwei Kapitel (*Jahre der Irrfahrt und Krisis*) gewidmet. Diese Periode im Schaffen Prokofjews wird durch Nestjew erstmalig in der sowjetischen Musikforschung näher beleuchtet. Beide Kapitel sind freilich noch knapper angelegt als die über die Frühzeit. Der Leser vermißt eine Darstellung des Musiklebens in Westeuropa und Amerika in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg und eine Zusammenfassung der stilistischen Eigenheiten der Tonsprache Prokofjews in den zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre. Überhaupt hätte die Abhängigkeit der damaligen musikalischen Position Prokofjews von den zeitgenössischen musikalischen Tendenzen in Westeuropa und Amerika prägnanter herausgearbeitet werden müssen. Nichtsdestoweniger führt der Verfasser zahlreiches bisher unbekanntes Material über die Entstehungsgeschichte der Werke jener Periode, u. a. der Ballette *Der stählerne Schritt*, *Der verlorene Sohn* und *Am Dnepr* an und bietet eine instruktive Analyse der Oper *Die Liebe zu den drei Orangen*. Er gibt eine kritische Einschätzung dieser Werke, bemüht sich aber gleichzeitig, das Auftauchen humanistischer Elemente in diesen Kompositionen hervorzuheben. So weist Nestjew auf die zarte Lyrik in der Musik des Ballettes *Der verlorene Sohn* hin, die in Prokofjews späterem Schaffen in verstärktem Maße zutage tritt und vermerkt den gesunden Humor, der vielerorts durch die häßliche Groteske durchblickt.

Dem Wirken Prokofjews nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion ist die zweite Hälfte des Buches gewidmet. Diese Periode stellt der Verfasser sehr ausführlich dar. Nestjew geht aus von der allgemeinen Situation der sowjetischen Musikkultur in den dreißiger Jahren. Er verschweigt nicht die Schwierigkeiten, die Prokofjew hatte, um den lebendigen Kontakt mit dem sowjetischen Musikleben und namentlich den Musikhörern herzustellen, er übergeht auch

nicht die Fehler und Mißerfolge, die Prokofjew mit seiner *Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution* op. 74 (1936) und seiner *Ballade vom unbekanntem Knaben* op. 93 (1942/43) hatte, aber der Akzent ruht mit Recht auf den zahlreichen wertvollen Kompositionen, die Prokofjew in seiner sowjetischen Periode schuf. Sehr gelungen ist die Charakterisierung eines der bedeutendsten Werke Prokofjews, des Ballettes *Romeo und Julia*, das auf Grund der realistischen Gestaltung eines tragischen Themas einen gewissen Wendepunkt im Schaffen des Meisters markiert. Instruktiv sind auch die Bemerkungen zu der sinfonischen Kantate *Alexander Newski*, zu dem Ballett *Aschenbrödel* sowie zur 5. und 7. Sinfonie.

Die Frage, welches Verhältnis Prokofjew zum russischen Volkslied hatte — eine für das Verständnis des Spätschaffens des sowjetischen Meisters außerordentlich wichtige Frage —, wird von Nestjew nicht übergangen, jedoch nur am Rande beleuchtet und unzureichend mit den allgemeinen Beobachtungen über den Stil Prokofjews in Zusammenhang gebracht. Daß der Autor nicht alle Werke Prokofjews, die im Zeitraum von 1944—1953 entstanden, eingehend analysiert, darf ihm gewiß nicht zum Vorwurf gemacht werden, doch hätte die Oper *Krieg und Frieden*, die der Entwicklung des neueren sowjetischen Opernschaffens wichtige Impulse gegeben hat, unbedingt eine eingehende Würdigung verdient. Das Buch schließt mit dem Kapitel *Der Stil*, in dem der Verfasser die gewonnenen Erkenntnisse über den Stil Prokofjews zusammenfaßt. Dieses aus 14 Seiten bestehende Kapitel ist sehr inhaltsreich, allerdings zu stark thesenhaft in der Darlegung. Nestjew betont mit Recht das nationalrussische Element im Schaffen Prokofjews und dessen lebendige Bindung an die große russische Musiktradition des 19. Jahrhunderts (insbesondere an Rimski-Korssakow, Mussorgski und Borodin). Diese wichtigen Ausführungen werden aber nicht durch entsprechende konkrete Beispiele illustriert (eine wertvolle Ergänzung zu den Darlegungen Nestjews bietet in diesem Zusammenhang Tatjana Boganowa mit ihrer Studie *Die nationalrussischen Traditionen in der Musik Prokofjews*, Moskau 1961). Das Problem des Neuerertums erkennt der Verfasser als Zentralproblem bei der Beurteilung des Schaffenswegs Prokofjews und es gelingt ihm, das Bemühen des Komponisten um

ständige Erneuerung und Aktualisierung der musikalischen Ausdrucksmittel in allen drei Schaffensperioden anschaulich darzulegen.

Die Arbeit von Nestjew ist unbeschadet aller angeführten kritischen Bemerkungen, die lediglich Detailfragen betreffen, ein interessanter und wertvoller Beitrag der sowjetischen Musikwissenschaft zur Prokofjew-Forschung. Daß das Buch keine Auseinandersetzung mit der neueren westlichen Prokofjew-Literatur enthält, erklärt sich aus der Tatsache, daß es in erster Linie für einen breiten sowjetischen Leserkreis als Informationsquelle gedacht und entsprechend konzipiert ist. Die deutsche Fassung steht dem sowjetischen Original nicht nach. Sie ist sprachlich sehr flüssig und kann durchweg als gelungen bezeichnet werden. Das Buch weist eine ansprechende äußere Form auf und enthält qualitativ gute Illustrationen. Ein Namen- und Werkverzeichnis beschließen das Werk. Ein Literaturverzeichnis steht leider aus. Dieter Lehmann, Leipzig

Walter Salmen: Johann Friedrich Reichardt, Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit. Freiburg i. Br. und Zürich: Atlantis-Verlag 1963. 363 S.

Im Schatten der Wiener Klassiker stehend, in seiner Vielseitigkeit und Wandelbarkeit keineswegs leicht überschaubar, hat Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) anderthalb Jahrhunderte warten müssen, bis er die umfassende Würdigung erhielt, auf die er zufolge seiner einflußreichen Stellung am Berliner Hofe, dank der Vielfalt seiner Begabungen und Bestrebungen und dank seinen Beziehungen zu fast allen bedeutenden Männern der Goethezeit Anspruch hat. Schletterers Versuch von 1865 ist an der Fülle des Stoffes erstickt und Torso geblieben. Teiluntersuchungen haben seitdem wichtige Einzelarbeit geleistet. Die Zeit ist reif geworden für das fällige sichtende und wertende Reichardtbuch. Walter Salmen hat es geschrieben.

Nach einer Rückschau auf die bisherige Reichardtforschung wird im ersten Buchdrittel unter Ausschöpfung aller, zum Teil neuer Quellen und Hilfsmittel in sechs Kapiteln der wechselvolle Lebensweg von Königsberg bis Giebichenstein aufschlußreich dargestellt. Neun mit Notenbeispielen durchsetzte analytische Kapitel orientieren auf 74 Seiten über das dramatische Werk, das

Lied- und Chorwerk sowie die Instrumentalkomposition. Zwischen biographischem und analytischem Hauptteil stehen 15 Längsschnitte, in denen Wesenszüge des Vielerwandten herausgearbeitet werden, der äußere und der innere Habitus, die Einstellung zu Religion, Natur, Kunst und Volksmusik. Die musikästhetischen Grundsätze, die Beziehungen zur bildenden Kunst, die Leistung als Musikkritiker und Musikhistoriker, als Sänger, Rezitator, Dirigent und Volkserzieher werden klargestellt. Alle diese Kapitel sind Konzentrate und eine achtunggebietende Bewältigung eines gewichtigen Materials, das in 1239 Anmerkungen, meist Literatur- und Quellenhinweisen, die sich den Einzelkapiteln anschließen, zum Ausdruck kommt. Umfangreich sind auch Literatur- und Personenverzeichnisse.

Das Ziel, „ein Gesamtbild, so umfassend als derzeit möglich“ zu geben, ist erreicht, auch wenn von einem resumierenden Schlußkapitel Abstand genommen wurde, ebenso wie von einem Werkverzeichnis. Salmen hätte zum Abschluß hierfür nochmals auf seinen Beitrag in MGG XI verweisen können. Ein paar beliebig gewählte Stichworte mögen den Reichtum neuer Feststellungen und Erkenntnisse andeuten: Reichardt als Tellheimdarsteller — Beiträge zur Entitalianisierung und Verbürgerlichung der Musik in Berlin — der Palestrinasammler — Bach, Händel und Gluck als Hausheilige — Xenienangriffe als Folge der Horenkonkurrenz — vom Frankophilen zum Patrioten — neuaufgefundene Körnervertonungen — Beethoven als Rivale für Kassel — Reichardtverehrung im Schubertkreis — Plato und Fichte im Nachlaß.

Nicht ganz folgen wird man Salmens Kommentar zu Reichardts Ursprungshypothese der Gregorianik (S. 206). Nachzutragen wäre die Begegnung mit Röllig, der das Glasharmonikaquintett zu verdanken ist. Zu den Verlustmeldungen (S. 328 und 185) sei festgestellt, daß sich sämtliche im *Thematischen Verzeichnis* von 1930 genannten Klavierkompositionen sowie Reichardts Briefe an Breitkopf abschriftlich im Besitz des Richterstatters befinden.

Salmens Reichardtbuch ist mehr als eine Biographie. Es erhellt einen ganzen Landschafts- und Zeitraum. Es wäre keine schönere Frucht zu denken als eine repräsentative Ausgabe der wertbeständigen Lieder, Chöre, Klavier- und Kammermusikwerke nach dem Vorbild von Salmens Neuausgabe

innerhalb des Erbes deutscher Musik 1963, dazu ein Dokumentenband mit dem Wertvollsten aus den Briefen und Schriften.

Hans Dennerlein, Bamberg

English County Folk Songs. Edited by Cecil J. Sharp. 2. Auflage. London: Novello & Co. Ltd 1961. 234 S.

Vor einem halben Jahrhundert, zwischen 1908 und 1912, wurde diese Sammlung englischer Volkslieder in fünf Heften erstmalig publiziert. Nun legt sie der Verlag erneut vor, zusammengefaßt in einem prächtig ausgestatteten Band. Es handelt sich um 74 Volkslieder aus verschiedenen Landschaften. Ihre Veröffentlichung verdanken sie einer Anregung Cecil J. Sharp's, der zu Beginn unseres Jahrhunderts das englische Volkslied wiederentdeckte und durch seine eigene, beispielgebende Arbeit in vielen Teilen des Landes eine intensivere Sammeltätigkeit einleitete. Mit verständlicher Freude über das bereits verloren Gelaubte und nun Wiedergefundene war er bemüht, die ersten Ergebnisse der Sammelaktion möglichst schnell einer breiteren Öffentlichkeit mitzuteilen. So raffte er die wenigen vorliegenden Aufzeichnungen zusammen und gab sie geordnet nach Landschaften heraus, wobei allerdings manche Gebiete nur mit ein oder zwei mehr oder minder zufälligen Stücken vertreten sind. Sharp wollte durch die Publikation zur erneuten Verbreitung und zu einer besseren und vertieften Kenntnis des englischen Volksliedes beitragen, von dem er sich eine Wiedergeburt der nationalen Musikkultur erhoffte. Um das Bekanntwerden der Lieder, vor allem unter Mithilfe der Schule, zu erleichtern, ließ er sie mit Klavierarrangements versehen, übertrug selbst die mundartlichen Texte in die Hochsprache und ergänzte und verbesserte lückenhafte und verderbte Fassungen. Das so entstandene Sing- und Spielbuch ist etwa mit Erk-Friedländers *Deutschem Liederschatz* zu vergleichen. Als ein Dokument aus der Frühzeit der englischen Volksliedforschung darf seine Neuauflage dankbar begrüßt werden. Erich Stockmann, Berlin

Heinrich Finck: *Ausgewählte Werke*. Erster Teil: Messen und Motetten zum Proprium Missae, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Frankfurt a. M.: C. F. Peters 1962. XVI und 104 S., 4 Faksimile-

Reproduktionen. (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 57; Abtlg. Ausgewählte Werke einzelner Meister, Bd. 6.)

Die innerhalb der deutschen Musik um 1500 bedeutende schöpferische Persönlichkeit Heinrich Fincks (1444/45–1527) wurde von der musikwissenschaftlichen Forschung schon früh erkannt und mit einer bis in unsere Tage führenden Reihe von Neuausgaben gewürdigt. Bereits im Jahre 1879 veröffentlichte R. Eitner 34 geistliche und weltliche Stücke (PGfM VIII). Zwei Messen und verschiedene Lieder erschienen im 5. Band der Musikgeschichte von Ambros-Kade, in der Chorwerk-Reihe und in anderen, z. T. praktischen Ausgaben. R. Gerber hat teils im Chorwerk (Heft 9 und 32), teils mit der Neuausgabe des *Sacrorum hymnorum liber primus* von Rhau (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 21 und 25) und des *Apelkodex* (Bd. 32–34) u. a. nahezu das gesamte Hymnen-Opus Fincks ediert. Die Erstellung einer von Kurt Westphal für das Erbe deutscher Musik am Ende der 30er Jahre vorbereiteten Gesamtausgabe scheiterte an den Kriegseinwirkungen. Da nun in dieser wissenschaftlichen Reihe prinzipiell keine Gesamtausgaben mehr aufgenommen werden, galt es, die wichtigsten Werke Fincks, die in den bisherigen Erbe-Bänden und in den vorgesehenen vollständigen Handschriften-Publikationen (Annaberger Chorbücher, Zwickauer Schalreuter-Handschrift, Berliner Chorbuch Mus. Ms. 40021, Orgeltabulatur des Joh. v. Lublin) nicht erfaßt sind, in einer Auswahl-Edition zusammenzufassen. Von den vorgesehenen und von L. Hoffmann-Erbrecht betreuten zwei Bänden liegt der erste jetzt vor. Hierin erscheinen erstmalig im Neudruck die 4st. *Missa Dominicalis* und vier Motettenzyklen zum Proprium Missae: „*Rorate caeli*“ (4. Adventssonntag), „*Puer natus est*“ (3. Weihnachtsmesse), „*Ecce advenit*“ (Epiphania) und „*Alleluja*“ mit *Versus* (In Festo Corporis Christi). Außerdem enthält dieser Teil die 3st., bereits von Ambros-Kade mitgeteilte und dort — nach Hoffmann-Erbrecht — zu Unrecht als *Missa de Beata Virgine* bezeichnete Messe sowie die im Chorwerk (Heft 21) als *Missa in Summis* edierte 6st. Vertonung des Ordinarium Missae. Der zweite Teil der neuen Finck-Ausgabe soll die Magnificat, die Offiziumsmotetten und sämtliche deutschen Lieder bringen, so daß dann in einiger Zeit nahezu das gesamte heute bekannte Opus

Fincks in wissenschaftlichen Ausgaben neu erschlossen sein dürfte.

Schon der erste, hier zu besprechende Band vermittelt einen vorzüglichen Eindruck von der stilistischen Reichweite des kompositorischen Gesamtwerks dieses Meisters, dessen Schaffensspanne sich über sechs Jahrzehnte hinweg erstreckte und der gerade deshalb zu einer überaus interessanten musikalisch schöpferischen Erscheinung für uns wird. Ausgesprochene, der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts verpflichtete Frühwerke, wie die 3t. Messe und das alleinstehende „Alleluja“ mit Versus, mit ihrem oft kleinteiligen, melismatisch geführten melodischen Duktus, der rhythmischen Verästelung und den harten, spröden Zusammenklängen, stehen neben späteren Stücken, wie der wahrscheinlich 1511 entstandenen 6t. Messe, und ausgesprochenen Alterswerken, wie der *Missa dominicalis* oder dem Motettenzyklus „*Ecce advenit*“, deren klangvolle, ausgeglichene, klar gegliederte und textbezogene Satzkonzeption mit dem Altersstil Josquin Desprez' und der Schreibart der Senfl-Generation vergleichbar ist. Wie schwierig sich in manchen Fällen die Akzidentiensetzung gestaltet, ersieht man vor allem aus der 3t. Messe mit ihren z. T. unsystematischen originalen *b*-Vorzeichen; Werke dieser Art stellen den Editor auch heute noch vor unlösbare Probleme. Gerade hier können die auch im übrigen vom Hrsg. sparsam verwendeten Akzidentien-Ergänzungen oft nur den Charakter eines mehr oder weniger verbindlichen Vorschlags haben. Für die Edition der Notentexte wurden sämtliche heute erreichbaren Quellen herangezogen und mit ihren Varianten im ausführlichen Revisionsbericht angeführt. Recht nützlich ist der aufführungspraktische Hinweis des Hrsg. (S. 103) bezüglich des innerhalb der Proprienzyklen verschiedentlich zur Anwendung kommenden Alternatimprinzips, das den einstimmigen choralen Gesang z. B. in die Folge Introitus—Versus—Introitus mit einbezieht, auch wenn es in den Quellen nicht eigens vermerkt ist.

Das Vorwort geht seinem Inhalt nach über den Rahmen eines solchen, üblicherweise nur einleitenden Textes weit hinaus und bestätigt den Eindruck, daß diese Finck-Ausgabe bei dem Hrsg., der z. Z. eine Finck-Monographie vorbereitet, in den besten Händen liegt. So erfahren wir hier erstmalig den Namen, den Stand und die Lebensdaten der mutmaßlichen Eltern Hein-

rich Fincks, der mit großer Wahrscheinlichkeit einer wohlhabenden Bamberger Bürgerfamilie entstammt; bisher hatte man die Bamberger Herkunft des Komponisten lediglich aufgrund einer Universitätsmatrikel vermutet. Mit Sicherheit gelang es Hoffmann-Erbrecht, den Aufenthalt Fincks in Polen nachzuweisen (vgl. auch das Referat des Hrsg. im Kgr.-Ber. Kassel 1962). Weiterhin gibt das Vorwort erstmalig einen genaueren zahlenmäßigen Überblick über den Umfang des Finckschen Opus (112 gesicherte Werke) sowie der einzelnen Werksgruppen. Als besonders vorteilhaft erweist sich in diesem Zusammenhang das Bestreben des Hrsg., jeweils das gesamte von Finck überlieferte Repertoire der beiden in diesem Band berücksichtigten Werkskategorien auch dem Titel nach und mit den Quellen aufzuführen; darüber hinaus nennt Hoffmann-Erbrecht die Titel der zehn, nur fragmentarisch in den Bartfelder Handschriften mitgeteilten und bis heute noch nicht zu rekonstruierenden Sequenzen Fincks. Auf diese Weise entsteht für die einzelnen Gruppen ein vollständiges Werksverzeichnis, welches bis dahin noch nicht existierte. Der lange Aufenthalt Fincks in Polen sowie die vielfach nur singuläre und vor allem überwiegend späte, posthume Überlieferung seiner Kompositionen lassen den Schluß zu, daß wir gerade im Falle dieses Meisters mit sehr starken Quellen-Verlusten zu rechnen haben und daß das heute noch nachweisbare Oeuvre nur einen Teil des Lebenswerkes dieses Komponisten darstellt.

Alles in allem ist die neue Finck-Ausgabe eine sehr gründliche, aufschlußreiche und anschauliche Edition, die auch von der technischen Seite her, trotz einiger stehengebliebener Druckfehler, Beachtung verdient. Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Josquin des Près: Motetten Bundel XXIII, hrsg. von Myroslaw Antonowycz, Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1961, S. XXIX/XXX und 109—142 (Werken van Josquin des Près, 49. Aflevering).

Kaum jemand wird die Schwierigkeit erkennen, die anspruchsvolle Ausgabe der *Werken van Josquin des Près* zu einem angemessenen Abschluß zu bringen, zumal da komplizierte Fälle, *Dubiosa* und *Incerta*, sich angesammelt zu haben scheinen. Dennoch drängt sich der Gedanke auf, daß M.

Antonowycz als Nachfolger A. Smijers' mit seinen quellen- und stilkritischen Entscheidungen eine glücklichere Hand hätte beweisen können (vgl. Mf 13, 1960, 376 f. und Mf 16, 1963, 101 f.). Auch das XXIII. Bündel Motetten bietet wenig Anlaß, die bisherigen Fehler und Unstimmigkeiten für die üblichen Mängel bei Übernahme einer solchen Aufgabe zu halten, schon gar nicht, wenn der Herausgeber in zwei Aufsätzen zu verstehen gibt, daß er sich „dem Problem der Authentizität besonders zuwenden“ (Kgr.-Ber. New York I, 56) und „die von Smijers angewandte Arbeitsweise“ beibehalten will (TVer XIX, 6).

Diese Arbeitsweise vermißt man vor allem im Kritischen Bericht. Kleine und große Nachlässigkeiten lassen eine unangemessene Sorglosigkeit bei der Abfassung vermuten: bei der dritten Quelle zu Nr. 83 muß es in der Anmerkung zum Tenor „34, 2–3“ heißen; bei der vierten Quelle zur gleichen Motette bezieht sich die Angabe unter „Superius“ auf den Schlußton; bei Motette Nr. 85 findet sich der Hinweis „148–156: 3 in alle stemmen“, der die Secunda pars, ein Tricinium, betrifft, unter „Primus Altus“, obwohl diese Stimme nicht beteiligt ist. Zu den größeren Mängeln gehört, daß die Anmerkungen zu einzelnen Stimmen oder Quellen überhaupt fehlen: unter Nr. 83 zum Secundus Bassus der dritten Quelle und zum Codex 46 der Capella Sistina, unter Nr. 84 zu den vier tiefen Stimmen. Das Fehlen von Anmerkungen mit dem Fehlen von abweichenden Lesarten gleichzusetzen geht nicht an, da der Herausgeber an anderer Stelle „geen afwijkingen“ eigens vermerkt.

Kann dies alles noch als Flüchtigkeit interpretiert werden, so ist der Verzicht auf Handschriften-Beschreibungen (übrigens seit dem XX. Bündel Motetten) doch wohl intendiert. Das ist besonders fragwürdig, wo es periphere und singuläre Quellen betrifft, wie hier bei Nr. 82 „Absolve, quaesumus, Domine“, zu deren Quelle — Toledo, Cathedral, Bibl. Capit., Libros de facistol Ms 21 — wir den Hinweis auf Beschreibung und Inhaltsangabe in MME I, 130–131 (H. Anglés) nachtragen. Gegen 1549 (1) geschrieben, enthält die Handschrift vorzugsweise Kompositionen spanischer Meister (Morales, Peñalosa u. a.), daneben das „Ave Maria“ Compètes, ein „Agnus Dei“ Josquins und die genannte Motette mit der Zuweisung „Jusquin“. Das Quellenbild ist

nicht so überzeugend, daß ein Abdruck der Motette in der Gesamtausgabe ohne weiteres daraus folgen könnte. Im Gegensatz zum Herausgeber, dem der stilistische Befund offenbar keine Zweifel erregt hat, scheint uns die Echtheit der Motette Nr. 82 fraglich. Dabei sträubt sich nicht nur die subjektive „Stileinführung“ (TVer XIX, 6); auch die im Anschluß an H. Osthoff zusammengestellten Kriterien (Kgr.-Ber. New York I, 56 f.) scheidet das Werk aus der Reihe der authentischen aus: das schärfere Wort-Ton-Verhältnis leidet unter einer kraft- und planlosen Stimmführung, von den wenigen synkopischen Wendungen verlaufen die meisten konsonant, der Kadenzplan ist farblos, selbst wenn man die Bindung an den Kanon berücksichtigt, Stimmgruppierungen oder sonstige klare Dispositionen fehlen.

Grundsätzlich scheint für die Herausgabe Josquinscher Werke eine größere Skepsis angebracht, kann es doch nicht die Aufgabe sein, ein irgendwo und irgendwann Josquin zugeschriebenes Werk für die Gesamtausgabe zu „retten“. Es sollte vielmehr der Gedanke vorherrschen, den Kreis der authentischen Werke vor dubiosen so streng wie möglich zu schützen, um damit jener Neigung der Nachfahren Josquins entgegenzuwirken, dem anerkannten Meister leichtfertig oder aus unedlen Motiven Kompositionen zuzuweisen. Es sei noch erwähnt, daß „O Virgo virginum“ (Nr. 83) und „Responsum acceperat Simeon“ (Nr. 85) — dies trotz singulärer Überlieferung — zu den allgemein anerkannten Werken Josquins zählen, während „Inter natos mulierum“ (Nr. 84) von H. Osthoff (MGG-Artikel Josquin, Sp. 203) zu den zweifelhaften gerechnet wird. Martin Just, Würzburg

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Konzerte. Werkgruppe 15: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen. Band 6, vorgelegt von Hans Engel und Horst Heussner. Band 7, vorgelegt von Hermann Beck. Band 8, vorgelegt von Wolfgang Rehm. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter 1961, 1959, 1960. XXII und 269, XVI und 257, XXXVI und 199 S. Dazu: Kritischer Bericht Serie V Werkgruppe 15, Band 7, vorgelegt von Hermann Beck. Ebda. 1964



Die hier im Rahmen der neuen Gesamtausgabe erschienenen Partituren der acht in den Jahren 1785/91 komponierten Klavierkonzerte KV 466, 467, 482, 488, 491, 503, 537 und 595 enthalten erstmals einen kritisch überprüften Notentext, der vor allem der Klavierstimme zugute gekommen ist. Die auch drucktechnisch einwandfrei durchgeführte Einbeziehung der im Autograph vorgesehenen „col Basso“- (Tutti-) Funktion des Soloparts setzt die textkritische Klärungsarbeit fort, die sich bereits (lange vor Beginn der Publikationen der NMA) in den der Mozart-Bibliographie gewidmeten Arbeiten Alfred Einsteins sowie in den Vorworten zu Friedrich Blumes revidierten Taschenpartituren Mozartscher Klavierkonzerte im Verlag Eulenburg findet und erstmals auf die vielfachen Diskrepanzen zwischen Autograph und Frühdrucken hinweist. Auch meine eigenen, bei Eulenburg in den Jahren 1950/55 veröffentlichten, als Urtextausgaben erschienenen Taschenpartituren der Klavierkonzerte KV 413, 415, 449 und 456 mit erstmals vollständig reproduzierten Solostimmen bilden einen weiteren textkritischen Auftakt zu den zur Debatte stehenden Bänden der NMA.

Die Individualität der Herausgeber macht sich vor allem in den durch sorgfältig ausgewählte, aber nicht immer ganz geglückt reproduzierte Faksimiles illustrierten Vorworten bemerkbar, die auch wichtige textkritische Erkenntnisse der jeweiligen Kritischen Berichte mit einbeziehen.

In diesem Zusammenhang ist es zu bedauern, daß die S. IV des jeweiligen Bandes als bereits erschienen angezeigten Kritischen Berichte im Falle der Notenbände 6 und 8 de facto noch unveröffentlicht sind. Damit wird eine gerechte Würdigung der wissenschaftlichen Leistung des jeweiligen Herausgebers sehr erschwert. Der im Notentext wie im Vorwort wiederholt gemachte Hinweis auf Einzelheiten eines vorläufig unzugänglich gebliebenen Kritischen Berichtes trägt auch nicht gerade dazu bei, dem Benutzer der betreffenden Bände seine Aufgabe zu erleichtern. Es müßten Mittel und Wege gefunden werden, ein möglichst synchronisiertes Erscheinen von Notenband und Kritischem Bericht zu ermöglichen, wie das ja auch bei der neuen Haydn-Gesamtausgabe der Fall ist.

Besonders wertvoll sind die Vorworte zu den Bänden 6 und 8, für die Hans Engel, Horst Heussner und Wolfgang Rehm ver-

antwortlich zeichnen. Im ersteren wird die Tutti-Funktion des Soloparts und die generelle Bedeutung des Symbols „Col B“ (Col Basso) im Autograph klar exponiert, aber auch das schwierige Probleme der offenbar erwarteten zusätzlichen Auszierung des Systems der rechten Hand der Solostimme an Hand interessanter Belege aus den von J. B. Cramer und J. N. Hummel edierten Früh Ausgaben dieser Konzerte eingehend besprochen. Das Vorwort zu Band 8 enthält unter anderem eine wichtige Klärung gewisser textkritischer Fragen in KV 595, die sich aus Mozarts Schriftsymbol „NB“ ergeben. Hier, wie im Vorwort zu Band 6, fällt die reiche Dokumentation „unterm Strich“ und die sorgfältige Einbeziehung der Frühdrucke und anderer Sekundärquellen angenehm auf.

Im Gegensatz zu der reichen Informationsquelle dieser Vorworte ist das Vorwort zu Band 7 sehr knapp gehalten. Der eben erschienene, gründlich bearbeitete Kritische Bericht Hermann Beck's zu diesem Notenband ist dafür um so aufschlußreicher. Er enthält unter anderem einen vollständigen Abdruck der vielleicht unter Mozarts Aufsicht, jedenfalls noch im 18. Jahrhundert angelegten ausgezeichneten Fassung des Adagio zu KV 488, die unbedingt von jedem stilbewußt vorgehenden Pianisten übernommen werden sollte. Auch zur Klärung der komplizierten Situation des Autographs von KV 491 steuert dieser Kritische Bericht Wesentliches bei. Dennoch erscheint mir der Notentext dieses schwer entzifferbaren Autographs nicht immer hieb- und stichfest zu sein.

Im ersten Satz des KV 491 halte ich — auch nach Kenntnisnahme des Kommentars im Kritischen Bericht hierzu — folgende Lesarten für zweifelhaft: 1. Satz, T. 354, Klavier rechts: 8. Note f#, die möglicherweise f h heißen sollte; T. 359—61, Klavier, rechts: 6. Note a b, die meines Erachtens a h heißen sollte, und das um so mehr, als das Auflösungszeichen im Autograph un schwer zu erkennen ist.

Über die im dritten Satz im Takt 137 ff. vorgenommenen „Ausführungsvorschläge“ der angeblich „abgekürzten Schreibform des Originals“ wird man zweierlei Meinung sein können. Die im Kritischen Bericht erwähnten beiden Frühdrucke von KV 491 (André, ca. 1800, und Breitkopf & Härtel, ca. 1802) sind für den dritten Satz und das dort hervortretende Problem der skizzenhaften Ausführungen der Klavierstimme

leider nicht herangezogen worden. Weder aus dem Vorwort noch aus dem Kritischen Bericht zum Notenband 7 geht hervor, daß André die betreffenden skizzenhaften Stellen in genauester Übereinstimmung mit dem Autograph bringt, während Breitkopf & Härtel in ihrer Ausgabe diese „Abkürzungen“ bereits im Sinne einer virtuosen Ausführung interpretieren. Über diese grundsätzliche Diskrepanz zwischen den beiden Frühdrucken gibt meine 1948 in „The Music Review“ veröffentlichte Abhandlung über KV 491 genaue Auskunft. Becks Kritischer Bericht verweist auf diese Abhandlung an einer Stelle, ohne jedoch Konsequenzen aus ihrem Inhalt zu ziehen. Obwohl er im wesentlichen der Auffassung zuneigt, das Autograph als eine ergänzungsbedürftige Skizze zu behandeln, gibt er letzten Endes doch zu, daß — speziell im Falle der Takte 137/45 des dritten Satzes — es nicht feststehe, „inwieweit die gebotene Notierung Skizze oder endgültige Fassung ist“.

Es ist schade, daß im Falle von KV 488 und 491 keine Faksimilereproduktionen der Wasserzeichen der Autographe erfolgen konnten wie im dankenswerten Fall von KV 503. Wenn ein Mikrofilm der Wasserzeichen im Falle der in London und Paris beheimateten Autographen von KV 488 und 491 nicht zu beschaffen war, dann hätte zumindest eine auf exakter Durchpausierung beruhende Nachzeichnung in Faksimile diese Lücke füllen sollen. Die in beiden Fällen gebotene literarische Beschreibung der betreffenden Wasserzeichen ist kein wissenschaftlich brauchbarer Ersatz.

Band 8, besorgt von Wolfgang Rehm, legt, nebst den textkritisch einwandfrei reproduzierten Notentexten des (in so vielen modernen Ausgaben verstümmelt wiedergegebenen) Krönungskonzerts KV 537, wie des B-dur-Konzerts KV 595, das Rondo in A-dur für Klavier und Orchester KV 386 vor, dessen nahe Verwandtschaft zu KV 414 seit Alfred Einsteins Konjektur zur Debatte steht und zu dessen Primärquellen das Vorwort besonders interessante Aufschlüsse gibt. Den Beschluß dieses die Reihe der Mozartschen Klavierkonzerte abschließenden Bandes 8 machen die Fragmente, Entwürfe und Skizzen zu weiteren unvollendet gebliebenen Klavierkonzerten, die im Vorwort reichhaltig kommentiert werden. Man wird gerade nach den Kostproben in diesem Vorwort das Erscheinen des Kritischen Berichtes zu Band 8 mit Ungeduld erwarten.

Eines steht fest: mit den hier angezeigten drei Bänden der acht reifsten Klavierkonzerte Mozarts ist ein Höhepunkt seiner schöpferischen Leistung in textlich würdiger Form der heutigen Musikpraxis wieder zugänglich gemacht und damit einer der dunkelsten Punkte der AMA endgültig bereinigt worden.  
Hans F. Redlich, Manchester

Ernst Rohloff: Neidharts Sangweisen. Berlin: Akademie-Verlag 1962. 130 und 414 S. (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wiss. zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse, Heft 3 und 4).

Nur wer sich, wie der Referent, dreißig Jahre mit den Liedern von Neidhart befaßt und auseinandergesetzt hat, kann den Wert dieser Publikation recht würdigen. Sie beendet einen weiteren Abschnitt der Beschäftigung unseres Faches mit Neidharts Sangweisen, die ihren Ausgang nahm von W. Schmieders verdienstlicher Ausgabe in DTÖ XXXVII/1 (1930). Der Verfasser gibt selbst einen kurzen Überblick über die ältere Forschungsgeschichte, um dann zu den beiden letzten Beiträgen zu Neidhart, Hatto-Taylors englischer Teilausgabe (vgl. *Mf* XIII, 234 ff.) und W. Müller-Blattaus Abhandlung *Melodietypen bei Neidhart* (Annales Univ. Saraviensis, Phil. 1, 1960) sich ausführlicher zu äußern. Diese Einleitung hat einen bemerkenswerten Anmerkungs-Apparat. Es folgt der Bericht über Wortgut und Weisen; der Zusammenfassung folgen die Anmerkungen zu den einzelnen Stücken, nach Texten und Melodien getrennt.

Mit Recht bedauert der Verfasser das schwankende Fundament der Textgestalt (als letztes Wiessners Textausgabe, 1955); er mußte selbst einen gangbaren Weg finden. Zur vormusikalischen rhythmischen Deutung vom Wort her wählt er „als Notbehelf“ große und kleine Notenzeichen über dem Text. Nun wird das Hauptthema, die „Sangweisen“ angegangen. Denn mag auch zweifelhaft bleiben, welche Dichtungen, welche Melodien dem historisch bezeugten Neidhart angehören und welche dem Kreis der Nachahmer — unbezweifelbar ist die Fülle der Sangweisen, die in den fünf mit Musiknoten versehenen Handschriften (Fotokopien bei Schmieder) nach 200—250 Jahren unter Neidharts Namen auftauchen. Sie sind zum großen Teil Tanzlieder, waren aber sicher nicht zur Tanz-Ausführung (im höfischen Kreise) bestimmt. Auch gibt es

keinen Gegensatz der Weisen von Sommer- und Winterliedern, während die wenigen politischen und religiösen Lieder, die Neidhart zugeschrieben werden, ganz anders sind.

Zwei Bautypen stellt Rohloff fest: Barform und freie Form. Die Zeile ist die kleinste Einheit. Die Tonalität ist nicht ausgesprochen kirchentonartig (am häufigsten der *d*-Typus und der *f*-Typus) oder sie hat klare Durgestalt. Rohloff nennt mit Recht als dritte, bisher unerwähnte Möglichkeit die Pentatonik. Doch ist damit die schwierige Frage der Tonalität für diese Weisen und für das mittelalterliche Lied im allgemeinen noch nicht völlig geklärt. Wichtig ist, daß Rohloff sich nicht auf eine einzige „modale“ (Tanzlied-) Interpretation einläßt, sondern die Übertragung in den beiden Möglichkeiten des geraden und des Dreier- oder Doppeldreiertaktes gibt.

Noch wichtiger aber ist, und das möchte ich als das entscheidende Verdienst der Ausgabe bezeichnen, daß Rohloff zu jeder Weise nicht nur die erste Text-Strophe gibt, sondern endlich einmal die Problematik der Wortunterlegung für die weiteren Strophen aufzeigt; er gibt sie ganz bei, mit der entsprechenden Interpretation. Dabei ergibt sich nun, daß alle „Deutung“, die nur an der 1. Strophe vorgenommen wird, für die Klärung des Wort-Ton-Verhältnisses lückenhaft bleibt. Das erweisen die abweichenden Einzelheiten bei jeder Strophe aufs deutlichste. Aber die große Mühe des Herausgebers bleibt nicht ohne Lohn. Denn gerade hier zeigt sich nun die freizügige Handhabung des „Grundschemas“ im lebendigen Singen. Auch rechtfertigt die so geschaffene Klarheit die Aufwendigkeit der Ausgabe, die selbst für das bänkelsängerische lange Lied „Wolt ihr hoeren ein niuwez Geschicht“ (51) beibehalten ist. Es handelt sich im Grunde gar nicht um den Gegensatz von Schritt oder Tanz, sondern um zwei Arten (*modi*) der Ausprägung der Hebigkeit. (Dabei sei wenigstens darauf hingewiesen, daß auch der zweite *Modus* nach dem Wortgut durchaus möglich ist, wie z. B. bei Walthers Palästina-Lied.) Rohloff selbst stellt fest, daß gerader Takt nur bei 53 in einer Quelle (S. 9) unmißverständlich geschrieben ist, bei 55 „scheint der gerade Takt sich wie von selbst zu ergeben“. Bei allen übrigen läßt der Verfasser die Wahl frei.

Daß bei dieser Treue im kleinen mancherlei Fraglichkeiten wie Akzentverlagerung,

Zusammenrücken zweier Hebungen, ausschweifende Nebensilben und gelegentliche Aufblähungen des Textes („Textgeschwülste“) oder Zeilenübergrieffe nach beiden Seiten („Wandernote“) sich leichter erkennen und lösen lassen, dafür sind reichlich Beispiele gegeben. Einzig die Einführung des Begriffes „Taktschritt“ (S. 52) scheint mir nicht nötig. Als Abschluß sei eine Frage erlaubt: Rohloffs Titel *Neidharts Sangweisen* meint die in den Handschriften erhaltenen Melodien zu Texten des Neidhart von Reuenthal und seiner Nachahmer; „*Tondichter*“ war Neidhart kaum. Von wem also stammten die Sangweisen? Diese Frage bleibt offen; sicher ist nur, daß sie einen einzigartigen Einblick in die Melodiegestaltung des nachmittelalterlichen Liedes geben. Sie im Einzelnen ausführlich aufgewiesen zu haben, ist Rohloffs Verdienst.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Cornelis Thymanszoon Padbrué: *Nederlandse Madrigalen*. Edidit Frits Noske. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1962. LI, 159 S. (Monumenta Musica Neerlandica. V).

In diesem Bande legt die holländische Gesellschaft zum ersten Male Vokalmusik, und zwar des 17. Jahrhunderts vor. Über Padbrué hat Noske bereits in MGG X, 561 berichtet. Das Vorwort trägt einiges nach, so, daß der Komponist als Sohn eines städtischen Schalmeyenspielers das väterliche Amt in Haarlem von 1610–35 bekleidete, sich von 1641 ab, eine Zeit lang wegen Unverträglichkeit entlassen, „*Musicijn*“ und 1643 „*Jubalist*“ von Haarlem nennt, anscheinend vermögend und unverheiratet war. Über seine Lehrer ist leider nichts bekannt. Sein hier vorgelegtes Hauptwerk besteht in der Hauptsache aus nicht immer vollständigen, drei- bis fünfstimmigen Vertonungen von 13 „*Basia*“-Gedichten des auch von Goethe geschätzten holländischen Neulateiners Johannes Secundus (1511–36), hier in niederländischer Übersetzung als „*Kusjes*“ eines „*poeta minor*“ Jacob Westerbaen. Es folgen neun Stücke, mit Ausnahme eines italienischen Siebenzeilers und einer Petrarca-Übertragung, ebenfalls zu holländischen Texten, von J. Brosterhuysen und S. de Bray; angehängt sind zwei Madrigale von Dilettanten, den Malern P. Luidhens und P. F. de Grebber. Als Vorlage diente die nicht

unwesentlich veränderte und vermehrte 2. Auflage von 1641, da von der ersten von 1631 nur der Baß erhalten ist.

Ausnahmsweise zu holländischen Texten gesetzt, weisen diese Madrigalspätlinge alle Anzeichen eines hochentwickelten Spätrenaissancestils auf. Diese verschieden langen Liebeslieder sind deutlich in bis zu sieben, melodisch voneinander unabhängige, stets tonal klar abkadenzierende Abschnitte („Deele“) aufgeteilt, auch die Zeilen heben sich meist voneinander ab. Polyphone und homophone Arbeit, nicht auf die Abschnitte beschränkt, sondern oft innerhalb ihrer einander ablösend oder durchdringend, halten sich etwa die Waage. Stimmenüberschneidungen, besonders zwischen Cantus und Quintus, sind häufig. Sie verlangen ein subtiles Singen, da der führende Cantus, oft von edler Erfindung und vollendeter Volkstümlichkeit, eine geschlossene melodische Linie bildet, die vom Quintus streckenweise überdeckt oder doch überboten scheint (S. 36/37). Doch gibt es auch Fälle, wo sich die beiden Stimmen komplementär ergänzen (76/77), ja manchmal ist der Weg zur begleiteten Arie nicht weit, so Nr. VIII, Deel 1, oder Nr. IV, wo die durchgehende Hinneigung zur Dominante das Stück sogar auf dieser schließen läßt. Daß die fünfstimmigen Stücke in der Regel polyphoner gesetzt sind als die wenigerstimmigen, auch nicht selten gegen jene melodisch zurücktreten, versteht sich leicht, doch wird — bis auf einen Fall bewußter Steigerung von der Vier- zur Fünfstimmigkeit (Nr. XII) — die Anfangsstimmenzahl beibehalten, die allerdings von stellenweiser Freistimmigkeit gern Gebrauch macht. Dialogisierende Takte sind seltener, ebenso Stimmtausch, Umkehrung, Augmentation und Diminution; Imitation in feinsinniger Abwandlung und ungezwungen Kanonisches, dies auch in motettisch gestuftem Einsatz (83) begeben häufiger. Der Baß, im motivischen Leben schon nicht mehr völlig gleichberechtigt, dient gern als Stütze zu verlängerten Schlußklauseln und breitauslautender Tonika; daher dürfte der Verlust der B. C.-Stimme praktisch nicht unersetzbar sein. Die Modulation, die in der Akkordfolge hie und da Spuren der Kirchentonalartigkeit zeigt und manchmal „gewagte harmonische Effekte“ hervorruft (S. 135, T. 42 f. und 47 ff.), führt an sich nicht allzuweit, ist aber stellenweise rege (Nr. XVII); dagegen steht

z. B. Nr. VII in einheitlichem G-dur. Chromatik ist sehr sparsam eingesetzt.

Der Satz in diesen durchaus zur Gattung zählenden Stücken, die auch von Parlandi und Tonrepetitionen vorübergehend Gebrauch machen (38), ist mustergültig sauber. Wiederholungen, sowohl textlicher wie musikalischer Art, mehr von Zeilen als von einzelnen Worten, sind häufig, sie sind nicht immer getreu, treten auch in stufenweiser Steigerung (oder, noch öfter, Senkung) auf, zweimal finden sich strophisch bedingte Replikationszeichen (21 und 101), desgleichen ein Dacapo (46 bzw. 92). Das rhythmische Leben ist angesichts der reifen polyphonen Arbeit, überwiegend in den C-taktigen Teilen, lebendig; selbst der, diese in der Mehrzahl der Stücke ablösende oder eingestreute, Tripeltakt (in Nr. VII in deutlich abgesetztem Wechsel), grundsätzlich Note gegen Note, läßt eine leise scheinpolyphone Unterströmung zu. Sein tanzartiger, melodisch recht reizvoller, wenn auch rhythmisch manchmal rationalisierter Charakter ist nicht immer textbedingt. Der Belebung dienen auch komplementäre Rhythmen (S. 20, T. 21/23, und S. 95, T. 6/9).

Diese stilistischen Einzelheiten, die sich beliebig vermehren ließen, deuten bereits an, wie reich das Werk an überlegten Madrigalisten ist; das ist erklärlich, da Padbrué ein sehr gebildeter Mann war, der u. a. in Beziehungen zu J. v. d. Vondel und Const. Huygens stand. Mit Recht hebt der Herausgeber diese Züge hervor. Während manche, von Einförmigkeit nicht freien Melismen mehr einen musikalischen Sinn erfüllen (z. B. S. 6 bei „schuytje“, vielleicht übernommen aus S. 5, T. 68), sind andre originell und hochmalerisch: Das „Slapen“ (S. 3, T. 40 ff.), das die Zeile ausnahmsweise auf dem Sextakkord landen läßt, die synkopisch schleichende Rhythmik der „Afgesloofdheid“ (64 ff.), das Rudern, „Roeyen“ (66, T. 86 ff.), das Lachen (100, 125 oder vor allem 117!), das „Spinneweb“ (118, T. 31 ff.), der „Sangh“ (S. 146, T. 43 ff.), die zahlreichen Anrufe (S. 19, S. 115, T. 164 f.). Tatsächlich, der hochbegabte Melodiker und subtile Satzkünstler Padbrué ist ein gültiger Zeuge dafür, „daß die niederländische Musik nach Sweelinks Tode sich auf einem hohen Niveau behauptete“ (MGG X, 561). Wir täten gut daran, dem Herausgeber unsere Erkenntlichkeit für seine mit gewohnter Sorgfalt redigierte, ausreichend

bevorwortete, übersichtlich gedruckte Entdeckung eines Riemann und Fétis anscheinend unbekannt gebliebenen Meisters durch praktische Aufführungen dieser zweifellos dankbaren Kunstwerke (möglichst solistisch oder mit kleinem Chor) zu beweisen.

Reinhold Sietz, Köln

Adrian Le Roy: *Fantaisies et Danses extraites de A briefe and easye Instruction* (1568). Édition et Transcription par Pierre Jansen. Étude des Concordances par Daniel Heartz. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1962. XV und 30 S.

Le Roys *Instruction* ist nicht in der französischen Originalausgabe erhalten, die 1567 angesetzt wird, sondern in zwei englischen, im Inhalt abweichenden Übertragungen aus den Jahren 1568 und 1574. Die 1568 in London bei Ihon Kingston gedruckte Ausgabe besorgte J. Alford. Als Vorlage für seine Neubearbeitung diente Jansen das einzige bekannte Exemplar aus dem Besitz des Britishen Museums in London. Es wurden die auf den theoretischen Teil folgenden Musikstücke veröffentlicht: 2 Fantasien und 22 Tänze, unter denen die Branles und Gaillarden am zahlreichsten vertreten sind. Aus der beigefügten Studie von Heartz geht hervor, daß zahlreiche Übereinstimmungen mit den von Le Roy ausgewählten Tänzen die *livres de danseries* enthalten, die Jean D'Estrée 1559–1564 bei Nicolas Du Chemin veröffentlichte. Mit den vier *Branles of Malte* ist die Musik zu einer Hofmaskerade erhalten. Der meist drei- bis vierstimmige Satz der Tänze ist akkordisch angelegt; sieben Tänzen sind „*Doubles*“ beigefügt, die stärker diminuiert sind. Der Rhythmus ist oft recht reizvoll. Le Roy vermeidet in den Tänzen ein höheres Lagen-spiel. Die beiden kleinen Fantasien sind weniger beachtenswert.

Jansen bringt außer der Übertragung auch die französische Lautentabulatur. Dies ist sehr zu begrüßen, da so eine Überprüfung der Übertragung möglich ist. Doch erklärt er nicht die in der Tabulatur auftretenden Spielzeichen. Es sind Haltestriche („*tennes*“), die auch bei leeren Saiten angewandt werden, sowie Punkte. Ein Punkt unter zwei- oder dreistimmigen Akkorden fordert den Anschlag mit zwei bzw. drei Fingern ohne Benutzung des Daumens. Es fällt auf, daß in Nr. 5 und 21 bei melodi-

schen Gängen und Koloraturen schon der Wechselschlag zwischen Mittelfinger (.) und Zeigefinger (.) verlangt wird. Diese Anschlagsart wird bei der Laute zum erstenmal von Jean Baptiste Besard 1603 in seiner Spielanweisung erwähnt. Seiner Übertragung legt Jansen die Lautenstimmung  $G c f a d' g'$  zugrunde und notiert den Lautensatz mit einer Ausnahme auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel, wie es auch in den meisten wissenschaftlichen Ausgaben üblich ist. Wegen der tiefen Lage der Laute wird aber die oberste Linie des oberen Systems gar nicht, die zweitoberste nur in Nr. 1 und 2 gebraucht. Auch bekommt der Lautensatz das Aussehen eines Klaviersatzes, wenn beide Systeme zu weit auseinanderstehen. Zur Erzielung eines einheitlichen Notenbildes empfahl schon die alte *Kommission für Erforschung der Lautenmusik*, die beiden Systeme möglichst nahe aneinanderzurücken (ZIMG XIV, 1912/13, S. 4). Um den Lauten- bzw. Vihuelasatz vom Klaviersatz deutlich zu unterscheiden, rücken Rudolf Wustmann (*Musikgeschichte Leipzigs* I, Lpz. u. Bln. 1909, S. 493), Walter Gerwig (Reusner-Ausgabe, 1928) und Leo Schrade (Milan-Ausgabe, 1927) die Systeme so nahe zusammen, daß die Hilfslinie des  $c'$  von beiden Systemen gleich weit entfernt ist. Diese Notierungsweise hat viel für sich.

Von heutigen Lautenspielern wird die „*klaviermäßige*“ Notierung des Lautensatzes abgelehnt, und die Versuche, das Doppelsystem in praktischen Ausgaben einzuführen, fanden keinen Anklang. Die Lautenspieler betonen, daß die „*Griffe*“ dem Notenbild auf zwei Systemen nicht entsprächen und die Aufspaltung des Lautensatzes die Technik erschwere (ZfM 95, 1928, S. 160; Musik im Haus VI, Wien und Leipzig 1927, S. 53; Die Gitarre IX, Berlin 1928, S. 28). Sie ziehen ein Fünfliniensystem mit oktaviertem Violinschlüssel vor, auf das der Lautensatz eine Oktave höher notiert wird als er klingt (vgl. Hans Neemann: *Lautenmusik des 17./18. Jahrhunderts*, RDI. Reihe, Bd. 12, Braunschweig 1939). Lautenspieler, die das Spiel nach der französischen Tabulatur beherrschen, ziehen diese unbedingt einer Übertragung auf ein Doppelsystem vor.

Jansen verkürzt die Werte auf die Hälfte ( $\uparrow = \downarrow$ ) oder den vierten Teil ( $\uparrow = \downarrow$ ), um das Auffassen der rhythmischen Verhältnisse zu erleichtern. In den Tänzen der Lau-

tentabulaturen des 16. Jahrhunderts sind die Taktstriche häufig abweichend von unserem heutigen Gebrauch gesetzt: Sie zeigen nicht die Lage der rhythmischen Schwerpunkte an oder sind z. T. überflüssig. Daher korrigiert Jansen in seiner Übertragung die Stellung der Taktstriche. Meist faßt er zwei Takte der Tabulatur zu einem zusammen, nur in Nr. 14 übernimmt er die Taktstrichanordnung des Originals. In manchen Fällen wird je nach dem subjektiven Empfinden eine verschiedene Deutung möglich sein. Die Übertragung von Nr. 11 *First Branle of Malte* umfaßt durch Zusammenziehung von vier geraden Takten der Tabulatur zu einem nur vier Takte im 4/4-Takt. Es ist wohl sinnvoller, zwei Takte zu einem zusammenzuziehen. In der Übertragung von Nr. 9 *Le petit gentilhomme* steht der 1. Teil durch Zusammenfassung von zwei Tripeltakten der Tabulatur zu einem im 6/8-Takt, der 2. durch Zusammenfassung von drei zu einem im 9/8-Takt. Die Taktstriche markieren aber nicht überall die Lage des schweren Takteils. Ob es angebracht ist, den alten Tänzen eine moderne Takteinteilung anzupassen, scheint mitunter doch recht fraglich zu sein. Die alte Lautenkommission stellte den Grundsatz auf, die Takt- oder Tempuszeichen des Originals nicht abzuändern. Bei *Le Roy* kommen nur die Zeichen  $\phi$  und  $\beta$  vor.

Jansen liefert eine „musikalische“ Übertragung, macht also die in der Tabulatur verborgene Stimmführung kenntlich. Hierbei sollte aber auch auf die technische Ausführbarkeit auf der Laute Rücksicht genommen werden. So hat es wenig Sinn, längere Notenwerte zu schreiben, wenn Töne nicht so lange auf der Laute ausgehalten werden können. In Nr. 15 *Pavane si je m'en voy* kann im Takt 22 der Tabulatur der leere 2. Chor  $d'$  nicht als halbe Note erklingen, da auf ihm  $f'$  und  $e'$  der Koloratur (die Buchstaben  $d$  und  $c$ ) gegriffen werden. Es empfiehlt sich, die Stelle mit den gebrochenen Terzen in der *Fantasia* Nr. 1, Tabulatur Takt 42—47, zweistimmig auszu-schreiben. Sonst ist die Übertragung sehr sorgfältig angefertigt, und ausgesprochene Übertragungsfehler, die sich leicht einschleichen können, wurden vermieden.

Einige Druckfehler wurden übersehen: Nr. 5, Tabulatur Takt 11 und 12: das  $a$  muß zwischen der 4. und 5. Zeile stehen statt unter der 5. — Nr. 6, Tabulatur Takt

14:  $b$  statt  $d$ . — Nr. 11, Tabulatur Takt 15:  
 $d$   $b$

$\beta$  muß über dem ersten  $c$  stehen. — Nr. 15, S. 17 (*plus diminuée*) Tabulatur Takt 5:  $d$  zwischen 2. und 3. Linie statt  $b$ ; dieselbe Stelle in der Übertragung:  $c'$  statt  $as$ . — Nr. 16, Übertragung Takt 3, letzter Akkord:  $B$  statt  $As$ . — Nr. 22, Übertragung Takt 2:  $as'$  statt  $a'$ . — Fehlende Wertzeichen in der Tabulatur von Nr. 12 (*autrement*) Takt 7 und von Nr. 16 Takt 5 können leicht nach der Übertragung ergänzt werden.

Hans Radke, Darmstadt

Adolf Hoffmann: Die Lieder der Singenden Geographie von Losius-Telemann. Zugleich ein Beitrag zur Deutung der Umwelt Georg Philipp Telemanns während seiner Schulzeit in Hildesheim um 1700. Hildesheim: August Lax 1962. VIII, 55 S. (Alt-Hildesheim. Sonderheft 1).

Der um die Erforschung des Werkes von G. Ph. Telemann verdiente Autor legt mit seiner kleinen Veröffentlichung eine Studie über die anonym überlieferten Lieder der *Singenden Geographie* von Johann Christoph Losius vor (Hildesheim 1708) und gibt darüber hinaus einen Überblick über die Umwelt des Komponisten während seiner Schulzeit in Hildesheim um 1700.

Kurz, aber treffend wird die Geschichte des Gymnasiums Andreanum in Hildesheim geschildert, dessen berühmtester Schüler Telemann war. Biographische Hinweise gibt der Verfasser unter Heranziehung der Autobiographien des Komponisten und unter eingehender Berücksichtigung der Lehrer, Erzieher und Förderer Telemanns: Caspar Calvör, Johann Christoph Losius, Johann Caspar Lange und Pater Crispus. Dabei ergeben sich mehrere neue Feststellungen zur Biographie des Künstlers, was die Forschung dankbar begrüßt.

Der *Singenden Geographie* ist der Hauptteil der Schrift gewidmet. Das Werk erschien 1708 in Hildesheim und diente als erdkundliches Schulbuch. Neben der kulturgeschichtlichen Bedeutung dieses Buches rechtfertigt der musikgeschichtliche Wert die vorliegende Untersuchung. Das Werk von Losius ist in 24 Kapitel gegliedert und enthält 45 meist mehrstrophige Gedichte. Durch die Beigabe von handschriftlichem Notentext, welcher bisher von den Benutzern unbeachtet gelassen worden war, ge-

winnt der Druck an Interesse für die Musikwissenschaft, so daß der 1960 erstmals publizierte Notentext (hrsg. von A. Hoffmann, Wolfenbüttel, Mösel) eine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnis vom frühen kompositorischen Schaffen Telemanns darstellt. Für die Autorschaft des Komponisten weist der Verfasser überzeugende Dokumente nach, obwohl der Notentext anonym überliefert ist und sich Ausführungen in der Selbstbiographie des Komponisten (1739) nur auf seine allgemeine musikalische Mitarbeit an Texten des Schulmannes Losius beziehen (bereits 1943 hatte F. von Jan im Archiv für Landes- und Volkskunde in Niedersachsen, Heft 16, einen stillkritisches untermauerten Nachweis der Autorschaft Telemanns erbracht; vgl. Hoffmann, S. 38, Anm. 63). Wir besitzen in den Liedern der *Singenden Geographie* Frühwerke Telemanns (geschrieben im Alter von etwa 20 Jahren), die als Belege für das deutsche Sololied um 1700 durchaus von Bedeutung sind. Der Verfasser geht in seiner Untersuchung nicht nur auf äußerliche Kriterien, sondern erfreulicherweise auch auf stilistische Fragen ein, so daß die Schrift für die Telemann-Forschung einen Gewinn darstellt.

Richard Schaal, München

### Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Giammateo Asola: Sixteen Liturgical Works. Ed. by Donald M. Fouse. New Haven: A—R Editions Inc. 1964. XIII, 115 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Vol. I).

Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Alfred Dürr und Werner Neumann. 50. Jahrgang 1963—1964. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1964). 108 S.

Hermann Beck: Die Suite. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1964). 124 S. (Das Musikwerk. 26).

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

Jose Lopez, S. J. Calo: La Musica en la Catedral de Granada en el Siglo XVI. Vol. I: Texto. Vol. II: Musica. Granada: Fundacion Rodriguez Acosta 1963. XIX, 326 und XXII, 153 S. mit einer Schallplatte.

Marc-Antoine Charpentier: Judicium Salomonis. Ed. by H. Wiley Hitchcock. New Haven: A—R Edition Inc. 1964. XIV, 112 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Vol. I).

James Coover und Richard Colvig: Mediaeval and Renaissance Music on Long-Playing Records. Detroit: Information Service Inc. 1964. XII, 122 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 6).

Dragotin Cvetko: Jacobus Gallus Carniolus. Ljubljana: Slovenska Matica 1965. 291 S.

Claude Debussy: 1862—1962. Paris: Editions Richard-Masse (1964). 175 S. (La Revue Musicale. Numéro spécial 258).

Claude Debussy: 1862—1962. Programmes radiodiffusés et télévisés consacrés en 1962 à l'œuvre de Claude Debussy en l'année du centenaire de la naissance. Paris: Editions Richard-Masse (1964). 55 S. (La Revue Musicale. Carnet Critique 259).

Paul Doe (Hrsg.): Early Tudor Magnificats I. London: Stainer and Bell (o. J.), (published for the British Academy) XII, 138 S. (Early English Church Music. 4).

George Enescu: (Sammelband). (Hrsg.): Academia Republicii Populare Romine. Institutul de Istoria Artei. Bukarest: Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor Din R. P. R. 1964. 433 S.

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

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

Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag. Im Namen seiner Schüler hrsg. von Georg von Dadelsen und Andreas Holschneider. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1964). 175 S.