

BESPRECHUNGEN

Festheft Arnold Schmitz zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Wilibald Gurlitt † und Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag [1964]. (Archiv für Musikwissenschaft XIX/XX, 1962/63, S. 147—306).

Schon einmal, 1959 zum 70. Geburtstag Wilibald Gurlitts, ist das „Archiv“ als Festnummer erschienen. Nun hat es sich aus analogem Anlaß für den ehemaligen Mainzer Ordinarius Arnold Schmitz (seit 1952 Mitherausgeber) ein zweites Mal in ein eindrucksvolles Fest-Doppelheft verwandelt. Es erhält seine besondere Note sowohl durch die Auswahl der Beiträge aus befreundetem Kollegen- und Schülerkreis als auch durch die Thematik, die, meist in naher Beziehung zur eigenen Forschung des Gelehrten stehend, damit zugleich dessen profilierte Gelehrtengestalt reflektierend spiegelt.

An die Zeit des Breslauer Wirkens von Schmitz knüpfen zwei Arbeiten an. Fritz Feldmann schildert *Breslaus Musikleben zur Zeit Beethovens aus der Sicht L. A. L. Siebigks*, wobei über das farbige musikgeschichtliche Bild einer deutschen Provinzhauptstadt hinaus allgemeine Tendenzen der Zeit sichtbar werden, etwa in bezug auf die drei „Hauptordnungen von Musikliebhabern“, auf reisende Virtuosen, den Instrumentenbau oder das aufkommende musikhistorische Interesse. Karl Gustav Fellerer schlägt einen beziehungsreichen Bogen vom Rhein zur Oder, wenn er *Max Bruchs Breslauer Dirigententätigkeit von 1883—1889* beschreibt, wobei durch das Biographische und Lokalgeschichtliche hindurch ein Stück deutscher Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts im Schnittpunkt Brahms — Neudeutsche sichtbar wird.

Beziehungen zum Mainzer Wirken des Jubilars zeigen drei Moguntiaci. Georg Paul Köllner weist auf einen bisher unbeachteten Spätbeleg eines 2stimmigen Organums hin (*Eine Mainzer Choralhandschrift des 15. Jahrhunderts als Quelle zum Crucifixum in carne*). Adam Gottron entwirft an Hand von Korrespondenzen aus dem Schönbornschen Archiv Wiesentheid eine Biographie von *Joseph Paris Feckler, Kurmainzer Hofkapellmeister 1728—1735* und gibt eine Beschreibung von dessen einzigem erhaltenem Werk, einer Huldigungskantate

Applauso poetico. *Neue Quellen zur Geschichte des Chorstifts Kiedrich* teilt Georg Toussaint aus der Korrespondenz des Mainzer Domkapitulars Friedrich Schneider von 1866—1872 mit. Sie spiegeln deutlich die restaurativen Bemühungen um den „Mainzer Choral“ im Zusammenhang mit der Stiftung der Kiedricher Choralschule (1865) durch den Engländer Sir John Sutton. Auf die Frage, ob es sich bei dem in Kiedrich heute noch lebendigen „germanischen“ Choraldialekt um eine ununterbrochene Tradition oder nur um eine historisierende Wiederbelebung des 19. Jahrhunderts handelt, fällt damit ein neues Licht, wenn auch der Verfasser in dieser Richtung keine (noch keine?) Folgerungen zieht.

An die Arbeiten des Jubilars zur Klassik schließen zwei Beiträge an. Ewald Jammers meldet in einer lesenswerten Studie über *Takt und Motiv. Zur neuzeitlichen musikalischen Rhythmik* nach allgemeinen Erörterungen zum Problem des abendländischen Rhythmus mit guten Gründen Bedenken gegen den Terminus „Metrik“ in der Musik an. Rhythmus aber ist ihm „gestalt-hafte Ordnung der Zeit durch musikalische Geschehnisse“, hinter der jeweils epochale „Zeitschauungen“ stehen. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Symmetriebegriff, ferner die Unterscheidung von „Zeitordnung“ und „Zeitausfüllung“ leiten über zur Betrachtung von Takt und Motiv und ihrer spezifischen Relation in der neuzeitlichen (klassischen) Rhythmik. Ohne auf die ästhetischen Grundfragen nach Möglichkeiten und Eigenschaften eines musikalischen Humors einzugehen, versucht schließlich Ernst Laaff, durch analytische Behandlung eines konkreten Einzelwerks zum Ziele zu kommen (*Der musikalische Humor in Beethovens achter Symphonie*). Formale (Kürze, Einfachheit, Überraschung, Abweichung, Asymmetrie), harmonische (Irrführung, Überraschung), kontrapunktische („Spiel mit dem Minimalen“), dynamische (Übertreibungen, Kontraste), instrumentatorische, altertümelnde, rhythmisch-metrische Besonderheiten werden auf ihren angeblich humoristischen Gehalt hin angesprochen. Dabei bleibt allerdings die Grenze zwischen allgemeinen Stilmerkmalen Beethovens und spezifisch humoristischen Zügen nicht immer deutlich erkennbar.

Zum Thema Bach bringt Hellmut Federhofer eine scharfe Auseinandersetzung mit *Johann Nepomuk Davids Analysen von Werken Johann Sebastian Bachs*, in denen dieser den Gedanken der Materialidentität, bzw. der motivisch-thematischen Einheitlichkeit nicht nur auf Präludien und Fugen, sondern auf alle Stücke gleicher Tonart ausdehnt; das sage mehr über David aus als über seinen Gegenstand. Indes bleibt doch zu bedenken, daß auch eine derartige Umdeutung Bachs durch einen modernen Komponisten ihre spezifische Legitimität als musikgeschichtliche Horizontverschmelzung besitzt.

An Arnold Schmitz' Arbeiten zur Passionsgeschichte anknüpfend, berichtet Kurt von Fischer (*Ein singulärer Typus portugiesischer Passionen des 16. Jahrhunderts*) über unbekannt Kompositionen aus der Universitätsbibliothek Coimbra, die mit ihrer Tendenz, die chorale Lectio in eine musikalische Oratio zu verwandeln, ein Bindeglied zwischen den Vertonungen des 16. und 17. Jahrhunderts bilden. Günther Massenkeil (*Eine spanische Choralmelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts*) zeigt, daß nicht nur der römische, sondern auch der spanische *tonus lamentationis* als c. f. oder Choralzeit, und zwar auch außerhalb Spaniens, verwendet wurde.

Im weitesten Sinne zum Schmitzischen Thema der „wortgebundenen Musik“ gehört der (fortzusetzende) Beitrag von Hans Heinrich Eggebrecht, der, ausgehend von Georg Reicherts Untersuchungen zum Verhältnis musikalischer und textlicher Struktur bei Machaut, eine Motette dieses Meisters einer eindringenden Analyse würdigt (*Machauts Motette Nr. 9*), indem er deren Entstehungsprozeß nachvollzieht, angefangen von der Wahl des Tenortextes über die dazu als geistigem Bezugspunkt tropierend angebrachten Oberstimmentexte im Sinne einer typologischen Exegese und Allegorese bis zur kompositorischen Zurichtung des Choralausschnittes und der Organisation der Oberstimmen.

Einen besonderen Akzent erhält das Festheft durch den Beitrag von Leo Schrade (†) *Ein neuer Fund früher Mehrstimmigkeit*, der neben einer hochwillkommenen Geschichte der für die Musikwissenschaft bedeutungsvollen Bestände der Kapitelbibliothek von Ivrea drei bisher unbekannt zweistimmige Zeugnisse aus einem Lektionar des

13. Jahrhunderts (ein *Benedicamus Domino*, eine *Lectio libri apocalypsis* und eine *Lectio ysaye prophete*) beschreibt, in angemessener Übertragung mitteilt und geschichtlich einordnet. Der St. Martialis Technik nahestehend, lassen sie im Unterschied zu dort „das Künstlerische doch nur in völlig mechanisch (durch Stimmtausch) erreichten Resultaten erkennen“, worin sich ein „merkwürdiger Widerspruch zwischen einem kultivierten Kunstverstand und vorkünstlerischem Musizieren“ bekundet. Schrade schließt daraus auf eine beträchtliche Distanz der Stücke von künstlerischen Zentren, d. h. auf Oberitalien, evtl. auf Ivrea selbst als Entstehungsort.

Anknüpfend an Einsteins gleichnamiges Buch und an „ungezählte höchst fruchtbare Gespräche“ mit dem Jubilar umkreist schließlich Albert Wellek das Thema *Größe in der Musik*, indem er nach Erörterung der Probleme der Wertung, der Persönlichkeit des Künstlers, der nur werkimmanenten Interpretation die Erkenntnisse der Ganzheitstheorie in Richtung auf eine musikalische Ganzheitsästhetik auszubauen versucht. Zwei Einwände erheben sich dabei für den Rezensenten. Ist es für eine tragfähige Musikästhetik angängig, sich, wie es der Verfasser tut, auf den „Modellfall“ der reinen oder absoluten Instrumentalmusik zu beschränken und die Vokalmusik auszuklammern? Ist es weiter angängig, die musikalische Moderne auszuklammern und sie nicht ohne Ironie einer „zweiten Ästhetik“ zuzuweisen, bei der „alle Wertmaßstäbe verfallen“ seien im Sinne des Verzichtes auf jegliches Verstehen? In beidem entfällt sich die vorgetragene Ästhetik doch wohl als zu eng, wenn nicht dogmatisch.

Reinhold Hammerstein, Heidelberg

Proceedings of the Royal Musical Association. 89th Session, 1962/63. London 1963. 124 S.

Der Band zeigt das gewohnte Bild: sachlich und methodisch zuverlässig, quellenmäßig vorbildlich, durch Notenbeispiele gelegentlich belebt, knapp gefaßt, behandeln diese sich auch stilistisch als Vorträge darstellenden Abhandlungen (die letzte datiert vom Mai 1963) musikgeschichtliche Themen aus drei Jahrhunderten. Gerald Hendrie gibt Auskunft über seine Ausgabe der *Keyboard Music of Orlando Gibbons (1583—1625)* (in der Serie *Musica Britannica* Bd.

20), die die Edition von M. Glenn von 1925 ersetzen soll. Er hat 80 (darunter 17 neue) Quellen geprüft und verglichen, zumal keine Autographen vorliegen und die Zuschreibung der einzelnen Stücke aus den Sammlungen nicht leicht ist. Zu diesem Zweck wurde auch die gesamte Klaviermusik der Zeit analysiert. Am bedeutendsten erscheinen dem Herausgeber die Präludien, Phantasien, Pavanen und Gaillarden. Die Anordnung erfolgte auf eine Anregung von Th. Dart hin nach der „Table of Tones“ in einem von diesem benutzten Wiener Ms.

Deryck Cooke kämpft für einen *Delius unknown*, der von der englischen Kritik fast einmütig als formlos und „amateurish“ abgelehnt werde, obwohl seine Werke — das ergab auch die Zentenarfeier 1962 — weitgehend unbekannt und in ihrer stilistischen Eigenart nicht untersucht seien. Da helfen auch die (vier) Bücher über den Meister nicht weiter. Redlichs wertvollen Artikel in MGG scheint er nicht zu kennen.

Denis Arnold bietet unter Heranziehung unbekannter Quellen ein historisch fundiertes Bild der *Orphans and Ladies: The Venetian Conservatories (1680—1790)*, besonders der Pietà, Mendicanti und Incubabili (mit notgedrungen unvollständiger Tabelle) und deren Verbindung mit großen Namen wie Gasparini, Vivaldi, Porpora, Galuppi und Sarti, auf deren Kompositionen kurz, aber ausreichend hingewiesen wird. Der Rückgang der Institutionen wird auf 1777 angesetzt. Berühmte Schülerinnen werden nicht genannt, die Zuweisung scheint auch nicht leicht zu sein, ist sie doch selbst für Faustina Hasse zweifelhaft.

Der durch mehrere einschlägige Arbeiten gut ausgewiesene Edward Lockspeiser behandelt in einer geisteswissenschaftlich und psychoanalytisch untermauerten Studie *Debussy's concept of the dream*, so in der Ausdeutung von Mallarmés *L'Après-midi d'un faune*, in der Beziehung zu E. A. Poe, von dem Debussy *The Fall of the House Usher* komponieren wollte, und zu William Turner, diesem genialen Vorläufer, der bei der Konzeption von *La Mer* Pate stand. Bei seiner engeren Verbundenheit mit dem romantisch-angelsächsischen Geist scheint der französische Meister von den großen deutschen klassizistischen Traumkünstlern Böcklin und Spitteler nichts gewußt zu haben.

Edward Olleson bringt für seine Darstellung *Gottfried van Swieten, Patron of*

Haydn and Mozart einiges Neue über Swietens diplomatische Jahre in England und Berlin und setzt dessen Bedeutung für die Förderung bzw. Erweckung von J. S. Bach, Händel, C. Ph. E. Bach und Beethoven, besonders aber für Haydn und Mozart („not so much as a friend as a very self-opionated patron“) ins klare Licht.

John Clapham stellt in *The National Origins of Dvořáks Art* diesen Meister neben bzw. gegen Smetana und gibt z. T. sehr detaillierte (hier wären mehr Notenbeispiele unerlässlich gewesen!) rhythmische, melodische und strukturelle Hinweise auf die Beeinflussung von Dvořáks Schaffen durch die tschechische Folklore; die *Slawischen Tänze* werden in diesem Zusammenhang genau untersucht.

Der einzige methodische Vortrag (Peter Wishart, *The Purpose of Harmonic Teaching*) diskutiert anhand bekannter englischer Lehrbücher die Art dieses Unterrichts, die aus dem, was nur durch Beispiel und Praxis fruchtbar werde, eine zeit- und weltferne Theorie mache. Ein Klavier sei überall unerlässlich; als grundlegend schlägt Wishart gleichzeitiges Partiturn- und Generalbaßspiel und viel Primavistasingen vor; auch die Tonica-Solfa-Methode könne von Nutzen sein.

Zum Schluß ein Vorschlag: wäre es nicht an der Zeit, die französischen, italienischen und deutschen Zitate wenigstens für den Druck in der Originalsprache wiederzugeben?
Reinhold Sietz, Köln

Friedrich Wilhelm Riedel: *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien* (Katalog des älteren Bestandes vor 1784). Kassel: Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken 1963. XVI, 139 S. (Catalogus musicus. 1).

Über den trotz zahlreicher im Verlauf der Jahrhunderte erfolgter Dezimierungen noch immer außerordentlich reichen Musikalienbesitz der österreichischen Ordenshäuser ist die Musikwissenschaft heute noch immer höchst mangelhaft informiert. Gedruckte Bibliothekskataloge beschränken sich nahezu ausnahmslos auf die Erfassung von Inkunabeln und Frühdrucken einerseits und mittelalterlichen Handschriften andererseits, und selbst in Fällen, da derartige Publikationen diesen Zeitraum überschreiten, hat man die meist auf Kirchenchören oder in eigenen Musikarchiven verwahrten Musikdrucke und Musikhandschriften außer

acht gelassen. Und Darstellungen zur Musikgeschichte einzelner Ordenshäuser, die auch den heute noch vorhandenen Musikwerken einige Aufmerksamkeit widmen, wie etwa Altman Kellners große *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* (Kassel—Basel 1956) bilden leider die Ausnahme. Um so mehr ist es zu begrüßen, wenn eine unter internationaler Patronanz erscheinende Reihe von Katalogpublikationen gerade mit der Erschließung des Musikalienbesitzes eines österreichischen Ordenshauses beginnt.

Das Musikarchiv des Wiener Minoritenkonvents ist ja der Musikforschung seit langem als Fundort von Musik für Tasteninstrumente des 17. und frühen 18. Jahrhunderts bekannt: Die Herausgeber der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* und der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* haben sich seiner Bestände bedient; eine (dem Verfasser anscheinend unbekannt gebliebene) Wiener Dissertation von Calvin Edouard Ward, *Die Handschriften Mus. Ms. 64* [= Nr. 730], *67* [= Nr. 727] und *139* [= Nr. 731] des *Minoritenkonvents zu Wien. Beiträge zur Geschichte der Wiener Klavier- und Orgelmusik im ausgehenden 17. Jahrhundert* (1955; Schaal Nr. 2638) behandelt einige Handschriften dieses Archivs; Untersuchungen zur Überlieferung des musiktheoretischen Wissens im barocken Österreich und die Johann-Joseph-Fux-Forschung konnten dort Quellen und Anregungen finden. Ungedruckt gebliebene Inventare dieses Archivs haben schon Josip Mantuani, Elsa Bienenfeld und Leopold Nowak erstellt, auf deren Vorarbeiten der Verfasser nach eigener Angabe teilweise fußt.

Aus der von ihm gebotenen Gesamtübersicht (S. XI) ist zu entnehmen, daß die PP. Minoriten heute 15 musiktheoretische Schriften und 771 Musikwerke besitzen, von denen aus letzteren allerdings nur die Nummern 592—643 und 664—771 der im Titel des Kataloges genannten unteren Zeitgrenze entsprechen. Diese werden denn auch mit aller wünschenswerten Genauigkeit beschrieben, wobei die Ermittlung bzw. Anführung der Schreiber und Vorbesitzer dankbar zu vermerken ist. Ein vielfältiger Verweisapparat entschädigt den Benutzer zumindest teilweise für das bedauerliche, aber aus Gründen der Herstellungsverbilligung verständliche Fehlen musikalischer Incipits. Als besonders verdienstvoll müssen die zahlreichen Identifizierungen anonym überlieferter Werke hervorgehoben werden,

wie nicht minder der Umstand, daß nunmehr (S. 47 ff.) endlich ein wirklich brauchbares Inventar der großen Giesselschen Orgeltabulatur vorliegt. Was der Verfasser hier geleistet hat, zeigt am besten ein Vergleich seiner Angaben mit der „Vorläufigen Inhaltsangabe“ dieses Kodex bei Lydia Schiering, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Kassel—Basel 1961) S. 117 ff. Ein Anhang verzeichnet fünf Werke (vier Drucke, eine Handschrift) aus ehemaligem Wiener Minoritenbesitz, die sich heute in den Musiksammlungen der Österreichischen Nationalbibliothek und der Stadtbibliothek zu Wien befinden, ein weiterer endlich die mit 21 Nummern bedauerlich lange Liste von Werken, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert verschollen sind. Wenn abschließend noch eine Kritik erlaubt ist, so die, daß die musiktheoretischen Manuskripte B und P als „um 1800“ geschrieben bereits außerhalb der vom Autor selbst gezogenen Zeitgrenze liegen. Auch möchte man im Verzeichnis der Vorbesitzer (S. 138 f.), in dem die lateinischen Lesarten durchaus mit Recht in die jeweilige Landessprache umgewandelt wurden (z. B. *Conventus Novem-Ecclestensis* in Minoritenkonvent Neunkirchen), statt *Bibliotheca Sancti Georgij maiori* [!] *Venetiana* doch wohl eher *Biblioteca di S. Giorgio Maggiore, Venedig* lesen.

Zu den einzelnen Angaben des Kataloges seien folgende Ergänzungen geboten, die der Referent z. T. einem ihm von Prof. Dr. Erich Schenk aus dem Besitz der *Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich* liebenswürdigerweise zugänglich gemachten, nach 1904 erstellten Zettelkatalog des Minoritenarchivs entnehmen konnte: Bei der z. Z. unauffindbaren Nr. 621 (G. P. da Pelestrina, *Libera me Domine*) handelt es sich um eine Einrichtung für SATTB und Orgelcontinuo; der Vermerk „*Sup. Gittene*“ bei dem in Nr. 714, fol. 216 überlieferten (bei C. H. Illing, *Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts*, Wolfenbüttel—Berlin 1937, S. 45 nicht verzeichneten) Parodie-Magnificat von Johann Feldmair verweist auf die sechsstimmige Kanzone „*Gitene canzonette*“ von Orazio Vecchi; Nr. 731, fol. 9v—10r (*Courante*) und fol. 10r (*Sarabande*) stammen von J. J. Froberger (vgl. DTÖ VI/2, S. 58 f.); Anh. 7 (A. Gumpelzhaimer, *Compendium musicae*, Erfurt 1655 [nicht

Augsburg 1625 [!]), Anh. 12 (J. B. Samber, *Elucidatio musicae choralis*, Salzburg 1710 [nicht 1700!]), Anh. 13 (J. B. Samber, *Manuductio ad organum*, Salzburg 1704), Anh. 14 (J. B. Samber, *Continuatio ad manuductionem organicam*, Salzburg 1707) und Anh. 22 (G. M. Bononcini, *Musico prattico*, Abschrift des 18. Jahrhunderts) trugen auf den Deckelinnenseiten den Besitzvermerk „Ad usum P[atri]s Alexandri Giessel Ord: Min: S: Franc: Convent.“ Die heute verschollenen Werke Anh. 7, 16 (C. A. Badia, *Tributi armonici*, Nürnberg, ca. 1725) und 20 (F. X. Murschhauser, *Prototypon longobreve organicum I—II*, Nürnberg 1703/07) waren übrigens zur Zeit der Wiener Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen von 1892 noch vorhanden (vgl. G. Adler, *Fachkatalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn*, Wien 1892, S. 81 [Nr. 155], 132 [Nr. 14] und 149 [Nr. 12]).

Dem vorerwähnten Zettelkatalog zufolge besitzt oder besaß dieses Archiv auch folgende Drucke: *Cantus / ecclesiasticus / sacrae historiae / Passionis / Domini nostri / Iesu Christi / secundum quatuor Evangelia / nec non Psalmorum / versicolorum, lamentationum, et lectionum, pro tribus Matutinis Tenebrarum, iuxta exemplar pridem Romae editum. Omnibus Ecclesijs tam Cathedralis et Collegiatis, quam etiam Ruralibus accomodatus. Viennae Austriae, typis Matthaei Cosmerovij, Sacrae Caesareae Majestatis Aulae typographi, Anno Dom. 1660* (alte Sign. Mus. 34. Dr.); *Enchiridium / Chorale / Gregoriano cantu modulatum / Ad usum Ecclesiarum Ordinis / Sancti Francisci / Conventualium / in unum collecta tenens officia, missas / quaeque omnia de proprio pro Sanctis Seraphici ejusdem Coetus / Sacrae Rituum Congregationis Decreto / SS.D.N. Benedicto XIV. annuente, / Novissime emendata, recognita, et approbata fuere. / Reverendissimo Patri Magistro / Joanni Baptistae Manucci / . . . Fr. Felix Mariotinus de Pisis, / Sacrae Theol. Magister et Definitor perpetuus. / Venetiis, MDCCXLIII / Ex Typographia Balleoniana* (ohne Sign.) und *Katholisches / Gesangbuch / auf allerhöchsten Befehl Ihrer k. k. apostol. Majestät / Marien Theresiens / zum Druck befördert. Wien, im Verlag der katechetischen Bibliothek [1776]* (alte Sign. Mus. 44. Dr.). Hat der Verfasser diese Drucke übersehen oder existieren auch sie nicht mehr? Othmar Wessely, Graz

Friedhelm Klugmann: *Die Kategorie der Zeit in der Musik*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn 1961. 100 S. (Diss.-Druck).

Habent sua fata vocabula. Daß Heidegger in *Sein und Zeit* die „Zeitlichkeit“ des sich in die Zukunft „entwerfenden Daseins“ von der „Innerzeitigkeit“ eines Geschehens unterschied, hatte unabsehbare Folgen. Der Gedanke, daß eine bestimmte „Seinsweise“, das menschliche „Dasein“, eine eigene „Zeitlichkeit“ repräsentiere, provozierte die Heidegger-Epigonen zur Entdeckung immer neuer „Zeitlichkeiten“.

„In der Musik“, schreibt Friedhelm Klugmann in seiner Bonner Dissertation über die Kategorie der Zeit, „wird die Zeit nicht in einheitlicher, sondern in einer sehr differenzierten Seinsweise erfahren“ (7). Die verschiedenen „Seinsweisen der Zeit“ nennt Klugmann „Zeitlichkeiten“, und er schreibt sowohl den Parametern des Tones als auch den „Seinsbereichen“ (28) — dem anorganischen, organischen, seelischen und geistigen — eigene „Zeitlichkeiten“ zu.

Klugmann zählt fünf Parameter: Frequenz, Amplitude, Phase, Dauer und Ausgleichsvorgänge (Ein- und Ausschwingvorgänge) — also „fünf Zeitlichkeiten“ (36). Daß die Amplitude und die Lautstärke „Zeitlichkeiten“ seien, versucht er auf einem Umweg zu zeigen. Die Lautstärke ist von der Frequenz abhängig: Bei gleicher (physikalischer) Schallstärke ist die (physiologische) Lautstärke eines Diskanttons größer als die eines Baßtons. Also, folgert Klugmann, ist die Lautstärke „eine Funktion der Zeit“, denn die Frequenz ist „der Prototyp der ‚gegliederten‘ Zeit“ (45). Und ähnlich sei das „spezifisch Harmonische“ als „Funktion der Zeit“ (50) definierbar, denn die Empfindlichkeit gegen Intensionsdifferenzen sei bei Sukzessivkonsonanzen geringer als bei Simultankonsonanzen. (Mit gleichem Recht könnte man behaupten, der Ganz- und der Halbschluß, die sich durch die Reihenfolge der Akkordstufen I und V unterscheiden, seien „Funktionen der Zeit“, also „Zeitlichkeiten“.)

Einleuchtender als die Wucherungen des Terminus „Zeitlichkeit“ sind einige Experimente, die demonstrieren, daß „erfüllte“ Zeiten kürzer wirken als „leere“ (66). Durch einen Akzent oder einen Tonhöhenwechsel

wird die vorausgehende, durch Unterteilung die zerlegte Zeitstrecke „subjektiv verkürzt“ (68 ff.). Die „erlebte Dauer“ ist, um mit K. Stockhausen zu sprechen, vom „Veränderungsgrad“ und von der „Veränderungsdichte“ abhängig.

Ein kurzes Schlußkapitel über „Musik als geistige Zeitordnung“ (73 ff.) enthält Bemerkungen über Notation, Form und „Wert“. Die Notation ist nach Klugmann sowohl „mangelhaft und deformierend“ (75) als auch — da sie „Zeit in Raum“ überträgt — „problematisch“ (76). „Form“ wird definiert als „Auswahlsystem“ aus einer „Matrix“, als deren Extreme die „völlige Identität“ und die „völlige Heterogenität“ zweier Ereignisse erscheinen. Die Behauptung, daß „Heterogenität“ in sämtlichen Parametern der „Seinsform des Realen“ widerspreche (79), leuchtet nicht ein: Eine Zweitongruppe, die durch eine Viertelnote *a'* als Klarinetton im Forte und eine Achtelnote *f'* als Klavierton im Piano gebildet wird, besteht aus heterogenen Elementen, ohne irreal zu sein.

Dem Problem, wie „überzeitliche Werte“ in „zeitlichen Vorgängen“ erscheinen können, begegnet Klugmann mit der Aufforderung, den Platonismus, der ein „altes Vorurteil“ sei, preiszugeben (81).

Carl Dahlhaus, Kiel

John H. Mueller: Fragen des musikalischen Geschmacks. Eine musiksoziologische Studie. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag o. J. [1963]. 159 S. (Kunst und Kommunikation. 8).

Das vorliegende Buch besteht in der Hauptsache aus mehr oder minder zusammenhängenden Auszügen, die früheren Arbeiten des Verfassers, vor allem seinem Hauptwerk *The American Symphony Orchestra — A Social History of Musical Taste* (London 1958), entnommen sind. Nach einer flüchtigen und unverbindlichen Auseinandersetzung mit einigen Kunsttheorien untersucht der an der Universität Bloomington tätige Autor das Repertoire der acht ältesten amerikanischen Symphonieorchester im Zeitraum zwischen 1875 und 1950. Aus dem prozentmäßigen Anteil der einzelnen Komponisten am Konzertprogramm im Laufe dieser Zeit schließt er auf den Geschmackswandel im amerikanischen Musikpublikum; die Komponisten — europäische wie amerikanische — teilt er dabei

in sechs Gruppen ein, je nachdem deren Stellung im Konzertrepertoire beständig oder schwankend, im Aufstieg oder im Abstieg begriffen ist. So finden sich zum Beispiel in der ersten Gruppe der „sechs bedeutendsten Komponisten“ Beethoven, Brahms, Wagner, Tschaikowsky, Mozart und Bach; die Prozentbeteiligung dieser Komponisten nimmt dabei der Reihenfolge entsprechend immer mehr ab: Tschaikowsky wird also häufiger gespielt als Mozart oder Bach usw. Die statistisch ermittelte Reihenfolge läßt den Autor ohne weiteres auf die „Bedeutung“ der Komponisten schließen, die „Bedeutung“ des betreffenden Konzertpublikums selbst taucht als Problem nicht auf.

Aus der empirischen Analyse gehen einige kuriose Zusammenhänge hervor, so etwa, daß Sibelius seinen Anteil im Repertoire der dreißiger Jahre deshalb verdreifachen konnte, weil Finnland — als das einzige Land, das seine Kriegsschulden an die Vereinigten Staaten bezahlte — in Amerika plötzlich an Popularität gewann. Man erfährt hier auch, daß Beethovens Fünfte, deren rhythmisches Anfangsmotiv dem Morsezeichen V entspricht, während des zweiten Weltkrieges als ein Symbol des Sieges („Victory“) besonders häufig gespielt wurde. Trotzdem bleibt dieser mit viel Fleiß zusammengestellte Abschnitt der Untersuchung letzten Endes unergiebig, insofern er die mitgeteilten statistischen Tabellen lediglich sprachlich ausführt. Dort wiederum, wo der Verfasser anspruchsvollere Urteile zu fällen und größere Zusammenhänge zwischen Musikwerk und Gesellschaft zu entdecken meint, wird seine Arbeit unwissenschaftlich, ja zuweilen ausgesprochen flach. Mit leichter Hand etikettiert er die behandelten Komponisten, etwa Strawinsky: „...solange er weiterschreibt, kann Strawinsky auf Aufmerksamkeit für seine Werke rechnen“, oder Mahler: „Gustav Mahler setzte die Tradition jener Weitschweifigkeit (englischer Text: *Tautonic length*) fort, unter der deutsche Komponisten von Zeit zu Zeit leiden, seitdem Beethoven die 55 Minuten lange *Ericca* niederschrieb“. Setzt sich der Leser darüber noch hinweg, daß der Autor stets von der Passion Bachs spricht, Stefan Zweig den Librettisten von Richard Strauss nennt und die avancierte Musik mit Linksorientierung gleichsetzt (ein grober Unfug des bürgerlichen Ressentiments), so wird man doch unangenehm berührt von dem

flachen Raisonement, das die Arbeit Seite für Seite erfüllt. Ein Beispiel, das nicht einmal zu den „gelungensten“ dieser Art gehört, mag dies veranschaulichen. Über Bach liest man: *„Das Wachstum neuer ästhetischer Präferenzen hat es mit dem erfolgreichen Anbau feiner Gemüse gemeinsam, daß die Begeisterung des Bebauers allein nicht ausreicht, um Ergebnisse zu erzielen. Es müssen bestimmte Voraussetzungen gegeben sein, bevor der Eifer des Gärtners das Bild auf der Samenpackung in saftigen Salat übersetzen kann. Die Geschichte macht keine Sprünge. Und so hat auch die Popularität Bachs nicht einfach ein Jahrhundert übersprungen, vielmehr kann ihr Wachstum Schritt für Schritt verfolgt werden.“*

In keinem inneren Zusammenhang mit der Untersuchung über die amerikanischen Orchester stehen die abschließenden Kapitel *Musikalischer Geschmack und Erziehung* und *Der musikalische Geschmack und seine Gestaltung*, in denen sich der Verfasser mehr an die wesentlichen Fragen der Musiksoziologie heranwagt. Allein, auch dieser Teil mündet in äußerliche Reflexionen über die Wechselwirkung der Künste, über verschiedene Faktoren, die den musikalischen Geschmack beeinflussen, über die Funktionen der Musik usw. Die in manchem anregende, aber gedanklich nicht selbstständig genug verarbeitete Fragestellung und die sich daraus ergebenden unverbindlichen Resultate zeigen klar, daß eine wirklich fruchtbare Musiksoziologie — im Gegensatz zum vorliegenden Versuch — weder auf gedankliche Abstraktion noch auf konkrete ästhetische Analysen verzichten darf. Die heute sich immer mehr verbreitende soziologische Betrachtungsweise der Musik wird vermutlich erst dann zu fruchtbaren Erkenntnissen führen, wenn sie nicht — wie das hier besprochene Werk — außerhalb der eigentlichen Musik stehenbleibt. Wenn man zwischen dem Orchesterrepertoire und dem musikalischen Geschmack einen zwingenden Zusammenhang annimmt (was nicht selbstverständlich ist), so bieten die Schwankungen im Geschmack des amerikanischen Konzertpublikums gewiß manchen interessanten Aspekt, wiewohl die Einstufung vieler Komponisten dem europäischen Musikkenner höchstens als seltsam erscheinen wird. Aber die wesentlichste Frage einer Soziologie des musikalischen Geschmacks, nämlich ob die Analyse nicht vom musikalischen Werk selbst ausgehen sollte, ob die sozialen Fak-

toren nicht in erster Linie in der Immanenz der musikalischen Form zu suchen sind — diese Frage wird vom Verfasser gar nicht aufgeworfen. Eine Auseinandersetzung mit diesem methodischen Problem hätte man jedoch hinter dem anspruchsvollen Titel vermutet. Warum der Verfasser auf diese theoretischen und heute besonders aktuellen Fragen nicht einging, sondern an der empirischen Oberfläche blieb, wird bei einem flüchtigen Blick in das Schrifttumsverzeichnis verständlich. In diesem fehlen Namen wie Max Weber, Simmel und Lukács gänzlich; doch vermißt man auch Namen aus dem engeren Fachbereich wie Theodor W. Adorno und Ernst Hermann Meyer. Selbst von dem Herausgeber Alfons Silbermann wird lediglich ein einziges Werk angeführt.

Die Übersetzung läßt die nachträgliche Durchsicht eines Musikwissenschaftlers, nein: eines Musikliebhabers vermissen. Nur so ist es zu erklären, daß der Leser einer Bachschen Messe und Suite in B-Moll (engl. *B Minor*) sowie einer Fünften Symphonie Schuberts ebenfalls in B-Moll (engl. *B-flat*) begegnet. Auf einer ganzen Liste von ungenauen oder unrichtigen Übersetzungen wäre zum Beispiel auch zu beanstanden, daß Rimskij-Korssakow im Vergleich zu seinen dilettierenden Freunden nicht „diszipliniert“, sondern handwerklich gebildet (engl. „disciplined“) war, und daß scheinbar geistreiche Ausdrücke wie — im Zusammenhang mit Griegs Kompositionen — „homöopathische Dosierung“ (engl. „infinitesimal proportions“) in einem musikwissenschaftlichen Werk schlechterdings keinen Sinn haben.

Tibor Kneif, Göttingen

Lukas Richter: *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*. Berlin: Akademie-Verlag 1961. 202 S. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft. 23).

Der Verf. bemerkt einleitend: *„das Thema der vorliegenden Arbeit liegt an der Grenze zwischen Musikwissenschaft und Altertumswissenschaft; es berühren sich darin philosophiegeschichtliche und fachwissenschaftsgeschichtliche Interessen“* (S. 8). Es wäre naheliegend, im Sinne dieser Zeitschrift vornehmlich das hervorzuheben, was „die Musikforschung“ angeht; die verschiedenen Themenkreise sind jedoch zu sehr miteinander verflochten, als daß man sie scheiden

könnte. Oftmals sind umständliche und verzweigte Untersuchungen altertumswissenschaftlicher Überlieferung und bedeutungsgeschichtlicher Begriffsbildung erforderlich, um für die Lehre von der Musik zu verlässlichen Ergebnissen zu gelangen. (Es muß allerdings berücksichtigt werden, daß seit Beginn der Drucklegung der Schrift ein Jahrzehnt verstrich, so daß die Forschung inzwischen in mancher Einzelfrage weiter gekommen ist.)

Ziel der Untersuchung war es, zu einer prinzipiellen Klärung der Stellung der Musikwissenschaft innerhalb eines Wissenschaftssystems zu gelangen und das Verhältnis des Musik-Wissens zur Praxis zu bestimmen, indem deren Grundlegung bei Platon und Aristoteles betrachtet wird (S. 7). Nun gibt es sowohl bei Platon als auch bei Aristoteles keine Schrift, die ein System der Wissenschaften abschließend oder nur in erster Linie behandelt; es kann aber aus verstreuten Ausführungen und Bemerkungen zusammengetragen werden, welche Vorstellungen beide Philosophen von einer Ordnung der Wissenschaften gehabt haben. Auf diese Weise nimmt das Bild einer Wissenschaftslehre des Aristoteles verhältnismäßig klare Umrisse an.

Im Hinblick auf Platon dagegen gesteht der Verfasser selbst die Problematik seiner Interpretation ein (S. 97). In seinen frühen Dialogen bezieht sich Platon häufig auf die Musik, vor allem auf „*einzelne Tätigkeiten aus dem Bereich des Instrumentalspiels wie Auleitik und Kitharistik*“, er verwendet sie allerdings meist nur als Beispiel (S. 27, These 3). Des reifen Platons Stellung gegenüber der Musik ist dann zwiespältig: Er ist ein entschiedener Gegner der zeitgenössischen Musik-Praxis (S. 37) und erklärt dagegen ausdrücklich seine Zustimmung zur musikalischen Ethoslehre, wie sie im Jahrhundert vor ihm Damon vertrat. Da es Platon auf das Vordringen vom Werden zum Sein ankommt, können ihm die Phänomene der Musik ebensowenig wie die Himmelserscheinungen Anlaß bieten zum Nachdenken über das Sein (S. 26). Die handwerkliche Elementartheorie bzw. Fachkenntnis kann er nur als Beispiel für Verfahrensweise und für philosophisch-pädagogische Einsichten gelten lassen (S. 53 u. 54). In seiner Ordnung der Wissenschaft nimmt die Harmonik ebenso wie die Astronomie, die er beide in Übereinstimmung mit den Pythagoreern für verschwistert hält, die letzte Stelle ein

(S. 60); der praktischen Musik weist er in der Wertskala der Technai einen inferioreren Rang zu (S. 84).

Mit Aristoteles gelangt man begrifflicherweise auf viel festeren Boden, weil bei diesem die „*empirische Einzelforschung*“ ganz anders zu ihrem Recht kommt (S. 98). Aristoteles vermeidet den platonischen Konflikt. Er nimmt zwischen Musiktheorie und Musik-Praxis eine scharfe Trennung vor und gesteht jeder von beiden ihr besonderes Recht zu (S. 119). Musik gemeinhin läßt Aristoteles als „*passende Ausgestaltung der Muße*“ (S. 124) gelten, ja er gliedert die Musikausübung und -lehre zum Zwecke der Urteilsbildung in die Paideia ein. Der Bestimmung des Faches der Harmonik bei Aristoteles gilt der ausführlichste Abschnitt der Schrift des Verfassers. Er schließt sich dabei den Darlegungen von W. D. Ross an, der bei Aristoteles eine dreifache Hierarchie der Wissenschaften erkennt: 1. eine reine mathematische Wissenschaft, z. B. ἡ ἀριθμητικὴ γεωμετρία, σφαιρομετρία; 2. eine angewandte Wissenschaft, z. B. ἡ ἀρμονικὴ ἢ μαθηματικὴ, ὀπτική, ἀστρολογία; 3. eine empirische Wissenschaft, z. B. ἡ ἄρμονικὴ ἢ κατὰ τὴν ἀκόνην, τὸ περὶ τῆς ἰριδος, τὰ φαινόμενα (S. 156). Die empirische Wissenschaft, die wir Akustik nennen können, behandelt Aristoteles nicht näher. Während die Arithmetik als reine mathematische Wissenschaft an der Spitze steht, nimmt die mathematische Harmonik „*als verstofflichte, konkretisierte Arithmetik*“ die nachfolgende Stelle ein (S. 161, 168, 169). Es ist streckenweise ein mühevoller Weg, bis man aus dem Dickicht der Einzeluntersuchungen und Nachweise heraustritt auf die Lichtung, auf der das Fazit gezogen wird, wie es endlich auf den Seiten 168 u. 169 im Hinblick auf Aristoteles geschieht. In einer Reihe von Thesen am Schluß des Buches wird dem Leser ein Leitfaden in die Hand gegeben, den er sich gleich anfangs zur leichteren Orientierung vergegenwärtigen sollte.

Den beiden Hauptabschnitten der Schrift, nämlich denen über Platon und Aristoteles geht eine *Einführung* voraus, die über die Frühgeschichte der wissenschaftlichen Beschäftigung griechischer Denker mit der Musik belehrt; es folgen im *Ausblick* Bemerkungen über die Nachfolge, ein Abschnitt, dem im ursprünglichen Plan der Arbeit anscheinend ein eigenes Kapitel zugehört war. In beiden Abschnitten richtet sich häufig der Blick des Verfassers auf das Verhältnis

der mittelalterlichen zur griechischen Musik. Auf diese Weise wird die Schrift im weiteren Sinne, als es der Titel erwarten läßt, zu einer Bildungsgeschichte des Musik-Wissens und der Musikwissenschaft. Sie führt im mittleren Abschnitt den bedeutungsvollen Augenblick vor Augen, in dem die Aufspaltung von etwas eintritt, das ursprünglich eine Einheit war, eine Aufspaltung, die endlich in der Wissenschaftslehre der nacharistotelischen Zeit ihren Niederschlag fand in der Aufspaltung zwischen den Aristoxeneern, den sogenannten Harmonikern, denen es in erster Linie auf „die Tonartenlehre im Hinblick auf die aktuelle Melodik“ (S. 44) ankam, und den Pythagoreern, bis dann im Mittelalter durch Vermittlung der Römer die mathematische Harmonik der Pythagoreer und Platoniker als die legitime Musikwissenschaft angesehen wurde (S. 185 f.). Das sind historische Rückblicke und Ausblicke; aber mehr als das hat die vorgelegte Arbeit eine gegenwärtige Bedeutung darin, zur Klärung unserer Begriffe von Musik-Wissen und Musikwissenschaft wesentlich beizutragen.

Max Wegner, Münster/Westf.

Solange Corbin: La Déposition liturgique du Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais). Paris: Soc. d'éditions „Les Belles Lettres“; Lisbonne: Livr. Bertrand 1960. 346 S., 18 Tafeln.

Ein jedes Werk, ob Buch oder Zeitschriftenaufsatz, das Solange Corbin veröffentlicht, bedeutet Gewinn. Das Problem des jeweiligen Themas wird bis zum Grundsätzlichen erörtert und aufgrund eines umfassenden Quellenstudiums zu lösen versucht. Das gilt auch für das vorliegende Werk, obwohl es der Musikwissenschaftlerin, die Mme. Corbin doch ist, hätte fernliegen müssen. Es ist mehr eine liturgiegeschichtliche und volkskundliche Forschung.

Gegenstand der Untersuchung ist die am Karfreitag hie und da gefeierte „Grablegung Christi“, bei der natürlich auch Gesänge vorgetragen werden, die aber doch weitgehend gleich sind und wenig Probleme bieten. Gefragt wird vielmehr nach Ort, Zeit und Umständen der Entstehung, nach den Arten der Feier, nach der Verbreitungsgeschichte bis zur Gegenwart und nach dem Verhältnis dieser Zeremonien zur Entste-

hung des mittelalterlichen Dramas. Zu diesem Zwecke werden zahllose Quellen aus Deutschland, Frankreich, England, Ungarn, Polen, Böhmen, Spanien, Italien und Portugal sowie dem Osten untersucht: Viten, Consuetudines, Ordinaria, Missalien u. dgl., aber auch neuzeitliche Berichte, weit über das Material hinaus, das K. Young (*The Drama of the Mediaeval Church*) bringt.

Ergebnis ist, daß zwischen mehreren Formen deutlich geschieden werden muß. Da ist zunächst die nördliche Form einer Prozession vom Altare zum „Grab“, eine streng liturgische Feier, im Prinzip mit einer geweihten Hostie und also einem Priester, unter Verwendung von bestimmten, auch sonst in der Liturgie der Karwoche gesungenen Gesängen, vor allem des stets nachweisbaren Resp. „*Sepulto Domino*“. Im Süden findet die Prozession im Freien statt, sie hat einen ausgedehnteren Weg, und die Liturgie wird also oft durch Laude und ähnliche volkstümliche Gesänge erweitert („*Liturgie ornée*“); sie wird aber nicht preisgegeben. In einer dritten, aber nur wenig verbreiteten Form, bei der nur ein Kruzifixus „begraben wird“, wird allerdings auf die alte liturgische Form und die liturgischen Gesänge verzichtet.

Ausgangsort des Brauches scheint Süddeutschland, insbesondere die Gegenden von Augsburg und Trier zu sein, die nachweislich ältesten Stätten des Brauches. Seinen Ursprung sieht die Verfasserin in der Sitte des allgemeinen Kommunionempfanges am Karfreitag, die in Rom etwa seit dem 6. Jahrhundert, in Deutschland wohl seit dem 9. Jahrhundert üblich war: nicht benutzte Hostien mußten dabei an einen besonderen Ort gebracht werden, da der Altar nach noch älterer Sitte danach leer stehen mußte. Zweifellos ist das richtig; eine Unklarheit bleibt aber doch. Die älteste Quelle für das „Begräbnis der geweihten Hostie“, die Vita des Hl. Ulrich, entstammt dem 10. Jahrhundert; demselben Jahrhundert gehört aber auch die Trierer Quelle an, der zufolge bei dem Begräbnis ein Kreuz verwendet wurde. Das sieht so aus, als ob doch auch andere Bräuche mitgewirkt hätten.

Diese Grablegung gehört nicht zu den Quellen des Dramas, verständlicherweise. Es knüpfen sich keine Dialoge an die liturgischen Gesänge an. Der dialogische Tropus („*Quem queritis*“) ist ein Drama, das einen heilsgeschichtlichen Vorgang erläutern, d. h. darstellen soll. Die Prozession zum Grabe

aber konnte zwar symbolisch als die Grablegung von Jerusalem verstanden werden, aber doch nicht sie selber darstellen. Die Verfasserin zeigt, wie man klar zu unterscheiden hat zwischen der symbolischen Deutung einer liturgischen Handlung und der Darstellung eines Heilsgeschehens durch eine nicht-liturgische Aktion. Dieses Präzisieren des Ortes, wo Tropus und Drama sich entfalten konnten, dürfte ein Hauptgewinn des Werkes sein. Ewald Jammers, Heidelberg

Solange Corbin: La notation musicale neumatique. Les quatre provinces lyonnaises: Lyon, Rouen, Tours et Sens. Université de Paris, Faculté des lettres: Thèse 1957 (maschinenschr.). 758 S., 2 Karten, 8 Tabellen, 89 Tafeln.

Diese Thèse über die sogenannte nordfranzösische Neumenschrift ist nur maschinenschriftlich vorhanden, und es ist an sich nicht üblich, über Werke, die nicht im Druck erschienen sind, zu referieren. Nachdem aber der Schreiber dieser Zeilen die Arbeit einsehen durfte, ist er der Überzeugung, daß eine Ausnahme angebracht ist. Bei der Güte der Arbeit ist es allerdings bedauerlich, daß die Arbeit keinen Verleger gefunden hat; denn es wird in Zukunft unmöglich sein, etwas zur französischen, aber auch überhaupt zur Neumenkunde ohne Durchsicht dieses Werkes zu sagen. Ein anderer Gedanke stellt sich aber bald ein. Für Deutschland fehlt ein entsprechendes Werk. Die Neumenschriften der deutschen Provinzen sind noch nicht untersucht; noch ist es in der Regel unmöglich, aufgrund ihrer Eigenart Neumen des 11. bis 14. Jahrhunderts einem bestimmten Bistum zuzuweisen. Voraussetzung dazu wäre, daß die Quellen gesammelt, eingesehen, fotokopiert würden, bis dann eine Ordnung möglich wird — so wie Solange Corbin vorgegangen ist.

Die Arbeit bringt einen Katalog der Handschriften mit der erwähnten Neumenschrift, gegliedert in die vier Hauptgruppen Lyon, Rouen, Tours, Sens und weiterhin auf die einzelnen Bistümer, mitsamt den Übergangsgebieten nach Osten und Süden, mit minutiöser Beschreibung von den kleinen Gelegenheitseintragungen (der älteren Zeit) bis zu großen Neumenhandschriften. Zugrunde liegt dieser Gliederung der Schriftarten die Einteilung Frankreichs in Kirchenprovinzen, die auf die Diokletiani-

sche Diözeseinteilung zurückgehen: die Verbreitung der nordfranzösischen Neumenschrift entspricht wesentlich der Gallia Lugdunensis. Nur gelegentlich werden die Orden bedeutungsvoll für die Verbreitung der Schrift.

Folgerichtig gehen den einzelnen Kapiteln Geschichten der Bistümer voraus. Dann folgen die Merkmale der jeweiligen Schrift, anhand der einwandfreien und typischen Codices, wobei auch die Achse der Neumen, d. h. die schräge oder gerade Lage der Neumenzeichen für die auf- oder abwärtssteigenden Töne, beachtet wird. (Der Rezensent würde allgemeiner den Ductus der Feder in den Vordergrund stellen). Die Kapitel werden durch das Verzeichnis der Handschriften mit kritischer Angabe der Literatur und der etwaigen Faksimile-Wiedergabe beschlossen. Diesem Katalogteil geht eine allgemeine Einführung in die Neumenschrift voraus: Herkunft, Verwandtschaft, Bedeutung der Zeichen. Den Schluß bilden eine Darlegung über das Alter der Neumenschrift aufgrund der historischen Berichte: gleichfalls eine umfassende Materialsammlung mit selbständiger Bedeutung — von anderen wertvollen Details (Verzeichnis der einwandfrei datierbaren Handschriften des 9. Jahrhunderts u. a.) abgesehen.

Das Ganze ist ein Standardwerk, bei dem eine Kritik an dem Kernteil — zum mindesten aus der Ferne — unangebracht ist. Bei den Deutungen wird man freilich hie und da anderer Meinung sein können; wie wäre das bei einer so delikaten Angelegenheit anders denkbar. (Der Rezensent beabsichtigt, in einigen Neumenstudien solche abweichenden Meinungen vorzubringen; hier würde eine solche Ausführung zu umfangreich werden und Gefahr laufen, das berechtigte Lob zu verdunkeln.)

Ewald Jammers, Heidelberg

Felix Kreuzsch: Beobachtungen an der Westanlage der Klosterkirche zu Corvey. Ein Beitrag zur Frage ihrer Form und Zweckbestimmung. Köln—Graz: Böhlau 1963. 73 S., 32 Taf.

Zu dem Werke des Aachener Dombaumeisters Felix Kreuzsch wäre von musikwissenschaftlicher Seite aus an dieser Stelle nichts zu sagen, wenn sich nicht in der Westanlage (dem Westwerk) der Corveyer Kirche einige Wandkritzeleien befänden, die als

Noten gedeutet wurden, und wenn die Frage der Zweckbestimmung nicht auch die Musik angehe. Das Ergebnis der architektonischen Ausführungen ist, daß dieses Westwerk — und entsprechend auch die anderen deutschen Westwerke (außerhalb der Aachener Pfalzkapelle) — nicht „Kaiserkirchen“ gewesen sind, sondern den Bedürfnissen der Liturgie ihren Ursprung verdanken. Bei diesen Bedürfnissen weist der Verfasser auf die architektonisch nahe verwandte Kirche von Centula (St. Riquier) hin. Im dortigen Westwerk, und zwar in seinem Obergeschoß, fanden die Offizien des Palmsonntags, des Karsamstags und z. T. auch von Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt statt. Ähnliche Wechsel der Gottesdienst-Stationen nimmt der Verfasser also auch für Corvey an.

Es befinden sich ferner an der Wand des Engelschores, d. h. eines Teiles des Obergeschoßes des Corveyer Westwerkes, Buchstaben als eine Art Sgraffiti, höchstwahrscheinlich kurz nach dem ersten Verputz, etwa um 900 geschrieben. Diesem Datum entspricht auch der paläographische Befund (B. Bischoff, München). Diese Buchstaben werden nun als Tonbuchstaben verstanden; sie verraten also, daß hier oben Musikanten gestanden haben, und zwar nach Ansicht des Verfassers und seines musikalischen Beraters H. Freistedt, Aachen, Instrumentalisten. Daß es sich um Musiknoten handelt, ist äußerst wahrscheinlich, da man ein sinnloses Gekritzeln an dieser Stelle nicht annehmen kann und vor allem, weil nur die Buchstaben a bis g verwendet werden. Diese Buchstaben können aber, wie Freistedt ausführt, nicht die Bedeutung gehabt haben, die sie heute bzw. seit Odo von Cluny oder St. Maur-des-Fosses haben, sondern eine ältere: a = c. Das schließt der Verfasser daraus, daß die Melodien sonst in einer unverständlichen Tonart auf (b =) b geendet hätten. Die ältere Lesart ergibt verständliche Schlüsse auf (b =) d in der dorischen Tonart.

Die Verwendung von Buchstaben für die musikalische Notation ist nun im Mittelalter fast nur bei musiktheoretischen Traktaten üblich oder in Lehrschriften wie Tonaren (vgl. S. Corbin, *Valeur et sens de la notation alphabétique à Jumièges et en Normandie*, in: *Jumièges. Congrès scientifique II/1955*, S. 931 ff.). Da beides hier nicht vorliegt, ist es nicht abwegig, anzunehmen,

daß diese alphabetische Notenschrift für Instrumentalisten bestimmt war. Doch ist das bei unserer dürftigen Kenntnis über die Musikpflege um 900 nicht so sicher, wie Freistedt annimmt. Vor allem ist es nicht gegeben, daß es sich bei den Melodien um Instrumentalstücke handelt.

Freistedt bezeichnet nun diese Musikstücke als Sequenzen. Hier sind stärkere Zweifel anzumelden. Der Umfang der Melodien beträgt etwa 32 oder 46 Töne (Unsicherheit entsteht durch einige Lücken infolge von Schäden der Wand). Das ist für eine Sequenz im üblichen Sinne zu wenig, selbst wenn man die Abschnitte verdoppeln würde. Die einzelnen Abschnitte einer hypothetisch möglichen Gliederung sind wiederum kleiner und geringer an Zahl, als es bei einer Sequenz üblich ist. Die Abschnitte besitzen dabei Kadenz, wie sie zwar in Sequenzen, aber doch auch anderswo auftreten können. Die Abschnitte selber sind aber nicht durch Variation der Kernzellen gebildet. Tonzahl, Gliedzahl und Struktur legen vielmehr nahe, von frei geformten Hymnen zu reden. Aber schließlich: es fehlt an hinreichendem Vergleichsmaterial für Melodien, die ohne Text aufgezeichnet wurden, um eine gesicherte Aussage zu machen. Es mögen die beiden hauptsächlichsten Melodien folgen, versuchsweise in Abschnitte aufgeteilt:

	c(d)d
e d g? f : g d f	d e e d e d : c d d
f g f e : d f f	d d f e f e : d e e
d?d c d : e d d	d a a g : a b b
d e f g f g* d g* : (f) e d	a a b a b b : f d d
	c d f c c d : d e d

(Die Übertragung von Freistedt stimmt an den mit * gekennzeichneten Stellen nicht genau mit den Reproduktionen von Kreusch überein).
Ewald Jammers, Heidelberg

Rutgerus Sycamber de Venray: *Dialogus de musica* (um 1500), hrsg. von Fritz Soddemann. Köln: Arno Volk-Verlag 1963. III + 59 S. + 2 Faks. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 54).

In dieser ebenso interessanten wie aufschlußreichen Publikation wird erstmals ein

Text vorgelegt, auf dessen musikgeschichtliche Bedeutung schon vor mehreren Jahren Heinrich Hüsch in einem Beitrag zur Festschrift Schieder mair hingewiesen hat (*Rutgerus Sycamber de Venray und sein Musiktraktat*, Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 20, Köln 1956, S. 34 ff.). Der Verfasser — ein vielseitig gebildeter Augustiner-Chorherr aus dem Kreise der Windesheimer Reformbewegung — setzt sich sehr eindringlich mit der zeitgenössischen Praxis des Choral singens, vor allem innerhalb der Klöster, auseinander. Der Stoff wird von ihm in Form eines glänzend geschriebenen Dialogs dargeboten; als Dialog-Partner erscheint Thomas Stralen, der Singmeister des Klosters Möllenbeck. Grundgedanke und Inhalt — die Anleitung geistlicher Sänger zur *recta, congrua et devota cantio* — stellen die Schrift in die unmittelbare Nähe Conrads von Zabern, dessen Bemühen um eine Reform des Choral gesanges hier aufgegriffen und in wesentlichen Punkten erweitert wird. Rutgerus unterstreicht diesen Zusammenhang nachdrücklich, wenn er schreibt: „*Nam ex huius viri motus industria hunc parvum dialogum . . . statui scribere*“ (S. 39).

Von besonderem Interesse scheint dem Rezensenten, daß der Autor in seine Ausführungen über die *recta cantio* einige Abschnitte „*de facultate cantus*“ einbezieht (Hexachorde, Gebrauch von *b-fa* und *b-mi*, Intervalle usw.), wobei er sich die Anschauungsmittel (tabulae) von Conrads Unterricht zu eigen macht. (Wie aus dem Text hervorgeht, hatte er den Zaberner Magister selbst noch gehört). Im weiteren Verlauf wird der Leser in den Problemkreis spätmittelalterlicher Choralpraxis eingeführt. Die Erörterungen sind von der Sorge und dem Bemühen um eine grundlegende Erneuerung des einstimmigen Gesanges getragen. Wenn gleich eine Anlehnung an Conrads Schrift *De modo bene cantandi* (1474) nicht zu übersehen ist, bietet der Text dennoch eine Fülle wertvoller Details, die ihm weitgehend den Rang einer eigenständigen Quelle sichern.

Der von Fritz Soddemann besorgten Edition wurde die Handschrift W 340 des Kölner Stadtarchivs (ein Autograph Rutgers) zugrundegelegt. Der Herausgeber bringt den Text in seiner originalen Gestalt, indem er die Eigentümlichkeiten der Orthographie beibehält. Eine sorgfältig angewandte Interpretation erleichtert dem Leser das Ver-

ständnis des jeweiligen Sinnzusammenhanges. Leider weist der Text selbst Lesefehler und Ungenauigkeiten auf, die zu einem guten Teil in dem minutiös geschriebenen Manuskript ihre Ursache haben mögen, aber doch wohl hätten vermieden werden können. Gefragt sei endlich, warum der den Inhalt treffend kennzeichnende (Original-) Titel *De recta, congrua devotaque cantione dialogus* (vgl. S. 1) vom Herausgeber durch *Dialogus de musica* ersetzt wurde. — In seiner (sehr knapp gehaltenen) Einleitung kündigt Soddemann eine ausführliche Interpretation des Traktates an. Man darf darauf gespannt sein.

Corrigenda und Addenda: S. 1 Z. 14 (= 1/14) lies „*iocundus*“; 2/29 „*aliquando*“ statt „*aliquid*“; 3/2–3 „*clementissime*“ statt „*decentissime*“; 4/10 „*Et*“ statt „*Quod*“; 7/17 „*decentent*“; 7/24 „*maxime*“; 8/32 „*b-fa b-mi*“ statt „*b-fa, b-mi*“ u. „*bb-fa b-mi*“ statt „*bb-fa, b-mi*“; 11/17 „*fit*“ statt „*sit*“; 13/32 „*canentibus*“ statt „*omnibus*“; 14/11 u. 18 „*semidiapente*“; 14/21 „*semidiapente*“ statt „*semidiapente*“; 16/5 „*quomodo*“ statt „*quoniam*“ (ebenso 26/21 u. 28); 16/10 „*bb-fa b-mi*“; 16/24 „*quamvis*“; 16/32 „*Atqui*“; 18/4 „*quam gradalibus*“ statt „*quam in gradalibus*“; 18/25 „*ieiune*“ statt „*temere*“; 19/13 ergänze „(de) *cunctis (non)*“; 19/20 lies „*congruo*“ (dazu Anm. „*Ms. congrua*“); 20/17 „*perinde*“ statt „*proinde*“; 21/15 „*in vices*“; 21/29 „*virgulas*“; 25/4 „*disputamus*“; 25/30 „*minime*“; 26/4 „*supra*“ statt „*super*“; 30/13 „*que*“ statt „*quam*“; 30/22 „*in primis*“; 32/6 „*qui*“ statt „*quia*“; 32/7–8 „*inutilibus*“; 33/33 ergänze „(vel) *etiam (apponens)*“; 44/23 lies „*cantatione*“; 35/12 ergänze „(dubio) *semet (emendarent)*“; 35/20–21 lies „*cernitur*“ statt „*servitur*“; 36/19 „*dominus*“ statt „*deus*“; 37/9–10 „*demonstravimus aliam, formabilem facile*“; 37/30 ergänze „(si) *vel (in)*“; 37/33 lies „*premeret*“; 38/22 „*grossas*“; 38/27 „*quomodo*“ (ebenso 43/13); 38/32 „*iis*“ statt „*aliis*“; 39/6 ergänze „(ut) *tu (cuncta)*“; 39/11 lies „*vult*“ statt „*vult (?)*“; 43/11 „*Brigitte*“; 43/17 „*cantiones*“; 46/4 „*fructus*“ statt „*sernus*“; 50/1 „*sonant*“ statt „*tonant*“; 52/12 „*ipsa*“.

Anmerkungen: 16/1 zu „*D-sol-re*“: „*Ms. desolre*“; 16/2 u. 3 „*F-fa-ut*“: „*Ms. effaut*“ (ebenso 37/16); 39/13 „*d-la-sol-re*“: „*Ms. delasolre*“; 39/13 „*G-sol-re-ut*“: „*Ms. gesolreut*“.

Karl-Werner Gümpel, Freiburg i. Br.

Walter Kaufmann: Die Orgeln des alten Herzogtums Oldenburg. Nordoldenburgische Orgeltopographie. Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag 1962. 200 S., 32 Abb., 1 Karte (Oldenburgische Forschungen. 15).

Kaufmanns Buch ist eine der wertvollsten orgelgeschichtlichen Veröffentlichungen der letzten Jahrzehnte. Hier sind sämtliche Dokumente einer Landschaft (seit 1660 haben sich die Rechnungen fast aller Kirchen erhalten) sachverständig ausgewertet: man wird nicht nur über die großen Instrumente unterrichtet, sondern auch und gerade über die kleinen und kleinsten, die handelnden Personen werden lebendig, zumal Kaufmann immer wieder den geschichtlichen Hintergrund beleuchtet, das künstlerische Denken der Meister gewinnt plastische Gestalt.

Kaufmann skizziert zunächst den Zusammenhang des altoldenburgischen Orgelbaus mit demjenigen der Niederlande, Westfalens und Niedersachsens, erzählt anschließend anschaulich den Hergang der Dinge in Oldenburg vom 14. bis ins 19. Jahrhundert hinein und bringt dann, im Hauptteil seines Werks, alphabetisch nach Ortsnamen geordnet, sämtliche Daten aus den Quellen in übersichtlicher Form, wobei das Niederdeutsche wörtlich und treffend ins Hochdeutsche übersetzt wird.

Das Wirken der Niederländer Maarten de Mare, Cornelius und Michael Slegel und Reinhard Lampeler van Mill sowie das des Schererschülers Christian Bockelmann ist noch zu vereinzelt, um Tradition zu schaffen; eher gelingt dies Johann Sieburg aus dem südlichen Niedersachsen, eindeutig dann Gerd und Harmen Kröger, die — aus Westfalen kommend — seit 1634 bedeutende Arbeiten ausführen (darunter die später von Arp Schnitker hochgeschätzte Orgel für Oldenburg/St. Lamberti) und in ihrem Schüler Berendt Hueß, der von den Krögers die in Westfalen bevorzugte Springlade übernimmt, sowie in dessen Schüler Arp Schnitker (mit k, nicht mit g zu schreiben, wenn auch der Meister selbst mehrfach mit g zeichnet) stilbestimmend weiterwirken. Da die Krögers die westfälischen Arbeiten der Familie Scherer im Dom zu Minden, im Münster zu Herford und im Schloß zu Brake sicherlich gekannt, wenn nicht bei ihnen mitgewirkt haben, kann sich auch Schnitker auf die Scherersche Kunst, die wiederum auf der brabantischen Henrich Niehoffs fußt,

zurückführen; und so ist Schnitker ganz ähnlich wie seinerzeit Gottfried Fritzsche, der von dem Schererschüler Hans Lange aus Wesselburen, ansässig in Kamenz, herkommt, ein legitimer Nachfolger der Scherers im Hamburger Orgelbau. Arp Schnitkers Rivale in Oldenburg ist der tüchtige Joachim Kayser, der indessen von Schnitker aufgrund seines Privilegs energisch aus dem Oldenburger Geschäft gedrängt wird. Später arbeitende Meister wie Gerhard von Holy, Christian Vater, Joachim Dietrich Busch und Johann Hinrich Klappmeyer kommen direkt oder indirekt aus der Schule Arp Schnitkers, während ausgezeichnete Meister wie Eilert Köhler und Johann Adam Berner aus anderen Schulen zu stammen scheinen.

Deutlich erkennbar ist der Wandel in der künstlerischen Konzeption der Orgeldisposition. Die Älteren — Sieburg, Kröger, Hueß, Schnitker und noch dessen Schüler von Holy — setzen die Werke (in der Regel Hauptwerk und Brustwerk, seltener Rückpositiv) ebenbürtig nebeneinander. Praktisch heißt das: das Hauptwerk bietet nicht nur einen Fortechor, sondern auch Register für solistische Linien wie vor allem Nasard 2²/_s, Gemshorn 2' und Terzzimbel 3fach, und das Brustwerk ist nicht nur ein kleineres Etwas, sondern bringt in einem bis zum Scharf ausgebauten Fortechor der gesamten Orgel den letzten Glanz.

Schon direkte Schnitkerschüler wie Vater und Busch lassen die Ausgewogenheit der Werke und den Reichtum der Funktionen vermissen, wenn auch ihre Dispositionen denen Arp Schnitkers äußerlich noch durchaus ähnlich sind. Das alles wird in dem topographischen Hauptteil von Kaufmanns Buch dokumentarisch belegt. Ganz besonders lehrreich sind dabei die Angaben über die Beschaffenheit der zahlreichen kleinen Orgeln mit zwei Manualen und angehängtem Pedal sowie über die Disposition der Pedale in kleinen Raumverhältnissen. Beide Probleme werden auch heute immer wieder aktuell, und von den Lösungen, die die Schnitkerschule gefunden hat, können wir eine ganze Menge lernen.

Besonders dankbar wird der Benutzer des Kaufmannschen Buches für die vom Verfasser beigegebenen Übersichten sein: chronologische Listen der Orgelbauer mit ihren Werken, der Orgelbauergesellen, der Pfuscher, der Schnitzer und der Maler; Zusammenstellung der erteilten Privilegien, der

Nachrichten über viele Einzelheiten (wie über den Klang der Orgeln, den Winddruck, die Zusammensetzung der Mixturen) und vieles andere mehr. Sehr dankenswert ist der Bildteil, der dartut, wie sehr das Orgelgehäuse der Schnitkerschule schon von Kröger her geprägt ist, aber auch, wieviel Phantasie die Prospekte der Kayser, Köhler und Berner verraten. Kaufmanns Buch erlaubt fast Orgelforschung am Schreibtisch — für den aber, der die Dinge an Ort und Stelle studieren will, ist es ein vorzüglicher Führer.

Hans Klotz, Köln

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Band I, hrsg. von Fritz Bose. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1963, 149 S., 1 Schallplatte.

Daß mit der vorliegenden Veröffentlichung die 1923 durch das Ausbleiben der Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft entstandene Lücke im Fachschrifttum nun geschlossen wird, ist wärmstens zu begrüßen. Der Herausgeber verdient unseren Dank. Der Titel des neuen Jahrbuches ist umständlich, aber beim gegenwärtigen Stand des Faches kann die getrennte Nennung von Volks- und Völkerkunde nur nützlich sein.

Das Arbeitsfeld des Jahrbuches ist die gesamte Welt. In diesem ersten Band wird Afrika durch die Elfenbeinküste, Amerika durch Brasilien und Asien durch die mittelasiatischen Kurden vertreten. Der vierte Aufsatz über die Beziehungen zwischen gesprochenen und gesungenen Tönhöhen in afrikanischen Tonsprachen untersucht allgemeine Phänomene, obwohl der Verfasser, Hans-Heinrich Wängler, sich vor allem auf Daten aus dem Gebiet der Hausa und Nama stützt. Er stellt fest, daß die Gesangslinie meistens dem Sprechton folgt, daß aber die Melodie sich nicht sklavisch an die Tonschritte der Sprache bindet. Wängler sieht hierin ein Stadium der beginnenden Unabhängigkeit; das Hauptinteresse seines ganzen Aufsatzes liegt in diesem Punkt.

Der zweite Aufsatz über ein afrikanisches Thema ist der erste Teil eines Verzeichnisses der Musikinstrumente der Baoulé oder, um genauer zu sein, eines kleinen Bezirks, der als das Zentrum der Baoulé-Tradition angesehen wird. Der Verfasser, P. René Ménard, beschäftigt sich in diesem Band des Jahrbuches ausschließlich mit Idiophonen, fügt aber einen Abriss des gesamten

Instrumentariums in Form einer Tabelle (S. 88—90) hinzu. Ménard ist ein ausgezeichnete Beobachter und ein belebender Ethnologe, der sich in der Baoulé-Kultur auskennt; seine Angaben sind daher unter mehr als einem Gesichtspunkt von großem Interesse.

Ménard vertritt die Ansicht, daß die Sansa ein ursprünglich afrikanisches Instrument ist und zwischen dem Kongo und Mozambique beheimatet ist; er zitiert (unglücklicherweise ohne Seitenangabe) Schaeffner. Da Ménard dieses Problem nun wieder aufwirft, möchte ich hinzufügen, daß innerhalb des gesamten Bezirks das Sambesi-Tal liegt, das wahrscheinlich eine der Routen war, auf denen indonesische und andere östliche Elemente nach Afrika eindringen, daß die Sansa daher auch von Spezialisten als afro-asiatische Parallele untersucht werden müßte. Es ist bemerkenswert, daß javanische Bauern cape-artige Regenumhänge benutzen, an deren Innenseiten Lamellen befestigt sind, die sie zupfen und auf denen sie die Musik des Gamelan nachahmen. Ein ähnlicher Regenschutz ohne Lamellen ist in Uganda zu finden, und man hat seine Verbindung mit Indonesien erörtert, aber die Lamellen der Sansa sind bisher noch nicht mit asiatischen Parallelen oder Vorbildern in Beziehung gesetzt worden. Wie immer aber der Ursprung der Sansa erklärt werden mag, Ménard hat zweifellos recht mit dem Hinweis darauf, daß aus anderen Kulturen übernommene Musikinstrumente umgeformt werden, um sie der musikalischen Mentalität ihrer neuen Besitzer anzupassen. Das ist zweifellos eine Grundwahrheit für viele Prozesse musikalischer Akkulturation.

P. Ménard benutzte 8-mm-Filme, um das „essential du rythme et des phrases musicales“ von Tänzen aufzunehmen, da er die Unmöglichkeit einsah, von Tonbändern eine Partitur von Trommelrhythmen, Gesang und Rasselgeräuschen zu übertragen (S. 66). Ménards Technik scheint völlig neu zu sein; natürlich ist sie begrenzt auf Phänomene des Tempos, des Rhythmus und dort, wo bei Felltrommeln die Stelle des Fells, auf die der Trommler schlägt, beobachtet werden kann, auch der Tonhöhe. Die Filme wurden mit sechzehn Bildern pro Sekunde aufgenommen, so daß sich eine Irrtumsgrenze von weniger als $\frac{1}{16}$ Sekunde ergibt. Auf diese Weise konnte Ménard die Schüttelbewegung einer Rassel mit genau $\frac{3}{4}$ Sekunde für den „cellule rythmique“ be-

stimmen. Das Ergebnis einer Reihe von 54 Aufnahmen wird in Tabellenform dargestellt. Es umfaßt $4\frac{1}{2}$ dieser rhythmischen Einheiten, aber die Tabelle ist schwierig zu lesen.

Der Aufsatz hat 99 Fußnoten, die vielleicht einfacher zu benutzen gewesen wären, wenn die bibliographischen Angaben von den eigentlichen Anmerkungen getrennt worden wären. Vorwort und Inhaltsverzeichnis versetzen die Baoulé merkwürdigerweise in den Kongo. S. 86 findet sich der ebenso merkwürdige englische Ausdruck „to pluck the cat“; P. Ménards Gewährsmann hat hier offensichtlich geirrt. Im Aufsatz sind zwei Karten beigegeben, unglücklicherweise ohne Maßstabangabe.

A. P. Merriams Aufsatz über *Songs of the Gége und Jésha Cults of Bahia, Brazil* analysiert die Musik dieser beiden aus Afrika stammenden Kulturen mit dem Ziel, eine möglichst objektive Beschreibung ihrer Musikstile zu geben. Das Ergebnis wird in je einer Zusammenstellung für jeden der beiden Kulte mitgeteilt; die Arbeit, die Daten zu vergleichen, wird dem Leser überlassen, der daher zwischen S. 106 und S. 110 ständig hin- und herblättern muß. Dabei zeigt sich dann, daß die beiden Stile tatsächlich außerordentlich verschieden voneinander sind. Merriams Analyse ist von großem Interesse besonders für diejenigen, die sich mit Kulturzusammenhängen und Ursprungsfragen beschäftigen. Den 12 Seiten Analyse sind 24 Seiten Übertragungen beigegeben. Eine Studie über die Texte fehlt vorerst noch.

Ähnlich interessant ist Dieter Christensens „materialkritische Studie“ der *Tanzlieder der Hakkari-Kurden der Türkei*. Während Merriam von zwei verschiedenen Kulturen ausging, beschäftigt sich Christensen mit Material, das auf den ersten Blick homogen aussieht, unter der Analyse aber sich in drei Gruppen melodischer Typen („melodischer Ablauf“) und Stile gliedert. Da die ethnographische und musikethnologische Erforschung der vorder-asiatischen Musik bisher kaum fortgeschritten ist, hat der Verfasser sein Material jedoch nicht sicher in die Zusammenhänge einordnen können. Übertragungen und eine kleine Schallplatte illustrieren jede der drei Stilgruppen. Daß die Schallplatte, die eine so bedeutende Beigabe zum Jahrbuch ist, fast ganz ohne Kennrillen zwischen den einzelnen Nummern geschnitten wurde, ist be-

dauerlich. Da auch die Dauer der aufgenommenen Stücke nirgends angegeben wird, ist es schwierig, sich zurechtzufinden. Tabellen der analytischen Daten für jedes Lied sind beigelegt.

Ein kurzer Besprechungsteil beschäftigt sich vor allem mit den Veröffentlichungen des Jahres 1958. Es ist zu hoffen, daß dieser Abschnitt des Jahrbuches in späteren Jahrgängen ausgebaut werden möge.

Klaus P. Wachsmann, Los Angeles

Joseph Hanson Kwabena Nketia: *Folk Songs of Ghana*. Legon: University of Ghana 1963. X und 205 S.

Das vorliegende Buch ist das erste einer geplanten Veröffentlichungsreihe und befaßt sich daher weder mit dem gesamten Bereich des Liedgesangs in Ghana noch mit allen Stilen des geographischen Gebietes, das für die Untersuchung gewählt worden ist, das heißt des Distrikts von Akan, der wichtigsten Sprachregion des Landes.

Der Verfasser, Professor Nketia, ist ein ausgezeichnete Gelehrter, der auf eine eindrucksvolle Publikationsliste verweisen kann; er ist zudem Komponist und ausübender Musiker sowohl im musikalischen Idiom seines Heimatlandes als auch in der abendländischen Musik. Es ist darum nicht überraschend, daß er sich ungewöhnlich gut informiert über die musikalische Tradition seines Landes zeigt und sie in ungewöhnlich geschickter Weise zu diskutieren weiß.

Die Bezeichnung „Folk Songs“ im Titel könnte Bedenken erregen; der Verfasser tritt ihnen jedoch durch die Erklärung entgegen, daß die Bezeichnung hier verstanden werden solle als „a convenient designation to distinguish songs in the traditional African idiom which are closely integrated with everyday life from those in the new popular and fine art traditions that have emerged“.

Die Einführung (S. 1—26) vermittelt einen außerordentlichen Schatz an Informationen, die ganze Arbeit ist reichlich mit Anmerkungen und Nachweisen versehen, und die vier Liedgattungen, die behandelt werden, erhalten je für sich eine einleitende Untersuchung von beträchtlichem wissenschaftlichem Wert. Der Einleitung folgt eine Liedersammlung von 56 Stücken (S. 27—205), deren jedes mit musikalischer Transkription, dem originalen Text und dessen englischer Übersetzung versehen ist. Die einzelnen Stücke innerhalb der vier Liedtypen können

in zyklischen Bildungen gesungen werden, so daß die 56 ausgewählten Lieder in diesem Sinne doch zusammenhängen: „each item may be repeated any number of times, but the singers can change from one item to another if they wish without breaking up the performance“.

Für den Musikethnologen sehen die Transkriptionen der Sammlung verdächtig einfach aus. Für Musiker, die sich mit der Musik ihrer eigenen Kultur befassen, ist es ja charakteristisch, daß sie vieles als selbstverständlich voraussetzen können; der Verfasser berücksichtigt jedoch sorgfältig die Nuancen der Aufführungspraxis im weiten Rahmen der Möglichkeiten, die ihm sein Buchplan für Kommentare und Erklärungen bietet. Abgesehen davon ist er sich darüber im klaren, daß die Tatsache der schriftlichen Aufzeichnung selbst eine „new tradition of written African music and a new idiom in African music in Ghana“ gründet. Doch sollte man sich daran erinnern, daß die Lieder der vorliegenden Sammlung „do not belong to a forgotten past: they are still widely practiced and perpetuated by oral tradition among those who have kept to traditional ways of life“. — Man vermißt einen Index und hofft, daß in den folgenden Bänden dieser wichtige Apparat nicht vergessen wird.

Klaus P. Wachsmann, Los Angeles

Werner Danckert: Unehrlige Leute. Die verfeimten Berufe. Bern und München: Francke Verlag 1963. 294 S.

Die Zahl der sozial deklassierten und mit mimetischen Tabus belasteten Berufe ist in allen Hochkulturen recht beträchtlich. Die insbesondere von den Fahrenden naturhaft vorgelebte unbeherrschte Mimesis wird als anstößig gewertet und als Rückfall in unordentliche, vermeintlich heidnische Daseinsweisen verfeimt. Die „unsteten“ entziehen sich zu leichtfüßig dem organisierten Zwang, was sie naturgemäß den Herrschenden suspekt macht. Weder die seit der Antike fortschreitende Aufklärung noch Toleranzedikte haben den seit der Frühzeit vererbten Komplex von Vorurteilen und Diffamierungen abzubauen vermocht.

Als vorzüglicher Gewinn des vorliegenden Buches ist zu würdigen, daß einerseits alle vom Makel der Unehrllichkeit, Echt- und Rechtlosigkeit behafteten Berufe auf die Gründe hin im Zusammenhang erforscht

werden, und daß andererseits die „infamia“, die z. T. bis in unsere Gegenwart hinein nachwirkt, teilweise gänzlich neu interpretiert wird. Danckert dringt durch alle vorgeblichen Pseudomotivierungen der Neuzeit hindurch bis zum Grunde vor, zu den wahren Ursachen des Verrufs, welche er in vorchristlichen Tabus, in Magie und Mythos findet. Die sozialen Argumente läßt er nur am Rande gelten, als „Atrappen“. Der Autor verlagert somit die Problemstellung vom sozialhistorischen in den religionsgeschichtlichen Bereich, da er davon ausgeht, diesen Berufen sei einst eine „Sakralität“ und Dignität eigen gewesen, die seit der Christianisierung verdrängend in Anrüchigkeit umgewertet wurde.

Dieser Erklärungsversuch vermag weitgehend zu überzeugen, zumal wenn man berücksichtigt, daß in diesen Verfeimten stets eine Welt unbewältigter mythischer Relikte, von Orgiastik und Schauerlichem präsent ist und bleibt. Danckert verzichtet dabei auf die Erschließung neuen Quellenmaterials, er beschränkt seine Darlegungen weitgehend darauf, das Bekannte nach eigenen Gesichtspunkten zu ordnen und vor allem zu durchleuchten. Er führt präzise gegliedert alle in Frage stehenden auch „bürgerlichen“ Berufe vor: vom Scharfrichter bis zum Büttel (dazu vgl. ergänzend Deutsche Historiker-Gesellschaft, *Die frühbürgerliche Revolution in Deutschland*, Berlin 1961, S. 134 ff.), die Bader, Feldhüter, Leinweber, Müller, Freien Töchter, Hirten, Gassenkehrer, Töpfer, Bettler, Zöllner u. a. Musikgeschichtlich vor allem von Belang sind die Kapitel über die Türmer und die Spilleute, wenngleich auch in anderen Abschnitten, wie etwa in dem über den Totengräber, sich viele bemerkenswerte Ausführungen insbesondere zur musikalischen Volkskunde finden. Die mittelalterlichen Türmer teilten als Bläser die allgemeine Diffamierung mit den Spilleuten. Danckert vermutet, daß zudem die Dämonie der Nacht wegen der vornehmlichen Tätigkeit der Türmer als nächtlicher Stundenrufer ein Motiv dafür gewesen sei. Daß auch organologisch zwischen dem S. 61 erwähnten Mittwintershorn und dem Türmerhorn, also dem Abwehrzauber der Dunkelheitsdämonen mittels Horntönen im ländlichen Brauch wie auf den Türmen ein Zusammenhang besteht, macht (diese Vermutung stützend) der Vergleich von Abb. 1 und 4 in meiner *Geschichte der Musik in Westfalen I* (Kassel 1963) deutlich.

Einen breiten Raum nimmt S. 221 ff. die Erklärung der „infamia“ der Spielleute ein. S. 222 bemerkt der Autor mit Recht, daß das Moment der Heimatlosigkeit allein dazu nicht ausreicht, vielmehr stellt er auch hier die vorchristlichen Tätigkeiten dieses Berufszweiges im Bereich des Schamanismus und des Heilzaubers heraus. Besondere Beachtung verdienen dabei die Abschnitte S. 224 ff. über das Problem der Echtheit wie auch über die urtümliche Verbundenheit des Zaubersängers mit den Gewässern S. 240 ff., worin neue Aspekte eröffnet werden. Zum Problem der Echtheitszeugnisse S. 228 sei ergänzend hingewiesen auf Salmen, *Geschichte der Musik in Westfalen*, I, S. 78; zur Indienststellung von Spielleuten durch Geistliche des Mittelalters auf die Quellenzusammenstellung in den *Miscelánea en homenaje a Monsignore Higinio Anglés*, Vol. II, 1961, S. 811 ff.; zum Problem des Nachlebens des Schamanen und Heldensängers S. 238 und 251 insbesondere in Osteuropa auf *Studia Musicologica* I, 1961, S. 29 ff. Wenn Dankert S. 282 abschließend formuliert, daß sich „stets die Mißachtung auf dem Nährboden verdrängter, überschichteter Religion“ entwickle, so gilt es, diesen Satz in besonderem Bezug auf die Verfemung der musizierenden Berufsgruppen ernst zu nehmen, vor allem auch gegenüber der bislang zu einseitig sozialhistorisch erfolgten Beurteilung dieses Phänomens. Walter Salmen, Saarbrücken

George Perle: *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1962. XII und 154 S.

Reihentöne zu zählen, ist weder ein Vergnügen noch eine musikalische Analyse. In den Spott über „*tabulations of the notes of the set*“ (VII) aber mischt sich Verlegenheit: es ist schwierig, Zwölftonmusik zu analysieren, ohne entweder bei Tabellen, die wenig besagen, oder bei Kategorien, die an Zwölftonwerken nichts als die Reste der Tradition treffen, Zuflucht zu suchen. Auch George Perle, dessen Buch auf Erfahrungen mit der Zwölftontechnik beruht, die sich über mehr als zwei Jahrzehnte erstrecken, ist gezwungen, sich auf Ansätze zu beschränken.

In Werken der „*free atonality*“ (Schönberg, op. 11/1; Webern, op. 5/4) unter-

sucht Perle (9 ff.) das Verfahren, „*intervallic cells*“ zu bilden, deren Wiederkehr und Variation musikalischen Zusammenhang zu begründen vermag, obwohl die „*intervallic cells*“, im Unterschied zu Motiven, nicht an einen Rhythmus gebunden sind. Die Klangtechnik analysiert Perle (24 ff.) unter den Gesichtspunkten des Halbtonanschlusses („*chromatic inflection*“) und der Symmetrie.

Merkmale einer Reihe sind nach Perle (er verwendet den von Milton Babbitt geprägten Terminus „*set*“): 1. die Zwölftönigkeit, 2. eine feste Reihenfolge der Töne, 3. das Vermeiden einer Wiederkehr von Tönen, 4. die Transformation (Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung) und 5. die Transposition (3). Das Kapitel über „*Non-dodecaphonic Serial Composition*“ (37 ff.) verrät aber, daß Perle zwei andere Kriterien für ausreichend hält, um den Gebrauch des Ausdrucks „*set*“ zu rechtfertigen: 1. die Ableitung sämtlicher Töne eines Satzes oder Satzteils aus einem einzigen Tonkomplex und 2. die Unabhängigkeit vom Rhythmus. Zu den Methoden der „*serial composition*“ zählt Perle den Wechsel zwischen Pentatonik und Ganztonskala in Debussys *Voiles*, Skrjabins Deduktion melodischer Bildungen aus „*Akkordzentren*“, Hauer's Tropentechnik und Strawinskys Verfahren, eine Tonfolge, die weder zwölftönig ist noch auf die Wiederkehr von Tönen verzichtet, wechselnd zu rhythmisieren.

Den Schwierigkeiten, die einer harmonischen Analyse von Zwölftonwerken entgegenstehen, weicht Perle nicht aus. Die Berechnung der „*number of possible chords*“ (117 ff.) erinnert allerdings an die verachteten „*tabulations*“ (VII). Ob bei der „*verticalization*“ eines Reihenausschnitts die Aufeinanderfolge der Töne gewahrt bleibt oder nicht (86 f.), dürfte gleichgültig sein; zu den Prinzipien der Reihentechnik gehört die Oktavversetzung von Tönen, und die Oktavversetzung erscheint bei der „*verticalization*“ als Veränderung der Aufeinanderfolge. Daß die gleichzeitige Verwendung verschiedener Reihenformen an keinen „*harmonic standard of reference*“ (99) gebunden ist, bedeutet nach Perle einen Mangel, der einzig durch Babbitts Prinzip der „*combinatoriality*“ zu beheben sei (100 ff.). Eine Reihe ist „*combinatorial*“, wenn sie Reihenformen begründet, deren erste Hälfte mit der zweiten Hälfte anderer Reihenformen im Tonbestand (nicht in der Aufeinander-

folge der Töne) übereinstimmt, also durch die erste Hälfte der anderen Reihenformen zur Zwölftönigkeit ergänzt wird. Das Prinzip der „combinatoriality“ ist eine Verallgemeinerung von Schönbergs Verfahren, Reihen so zu konstruieren, daß die erste Hälfte der Grundform und die zweite Hälfte der Umkehrung in Quinttransposition die gleichen Töne enthalten.

In dem Kapitel über „Motivic Functions of the Set“ (61 ff.) untersucht Perle die Verwendung einer Reihe als „thematic formation“ (Schönberg, Klavierkonzert op. 42) oder als „melodic prototype“ (Krenek, Cellosuite op. 84), die Zerlegung („segmentation“) einer Reihe in Teile, die unabhängig voneinander verarbeitet werden (Berg, *Lulu*), die Ableitung neuer Reihen aus einer Grundreihe (Berg, *Lyrische Suite*) und die Funktion der „intervallic cells“ in der Zwölftonmusik (Webern, Konzert op. 24). Ob allerdings die Deduktion ergänzender Reihen und das Verfahren, eine Reihe als „melodic prototype“ — als eine in wechselnden Rhythmisierungen untransponiert und untransformiert wiederkehrende Tonfolge — zu behandeln, der Reihe „motivische Funktion“ geben, ist zweifelhaft.

In dem Kapitel über „Structural Functions of the Set“ (123 ff.) analysiert Perle Schönbergs Klavierstück op. 33a, Weberns Symphonie op. 21 und Babbitts *Three Compositions for Piano*. Carl Dahlhaus, Kiel

Dieter Schulte-Bunert: Die Klaviersonate des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine Formuntersuchung der deutschen Klaviersonaten der zwanziger Jahre. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1963. 182 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, XXIV).

Der Verfasser formuliert zunächst das Wesen der Sonate folgendermaßen: „Die Sonate ist die musikalische Hauptform des Subjektivismus. Ihr Prinzip ist die entwickelnde Darstellung emotioneller Vorgänge, die sich in einer auf mehrfache Weise sich vollziehenden dialektischen Durchführungsarbeit realisiert.“ Das Material, über einhundert Sonaten und Sonatinen, ist bis auf wenige Ausnahmen eingesehen und zu Stilgruppen geordnet worden. Es stellt sich heraus, daß sich die Entwicklungssonate in den zwanziger Jahren in Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz in epigonalen Werken kleinerer Komponisten noch ausgeprägt halten konnte, da-

neben jedoch häufiger die Reihungssonate, oft Sonatinen, in Erscheinung trat. Gegenüber diesen traditionellen Formtypen entstand nur eine geringe Anzahl moderner Sonaten, die als Verwandlungssonaten erkannt werden.

Die Entwicklungssonaten (Werke von S. Karg-Elert, W. Niemann, R. Peters, A. Willner u. a.) sind kenntlich an einer progressiven Durchführungsarbeit innerhalb des gesamten Werkes. Diese Durchführungstechnik besteht in einer „durch dynamische und klangliche Intensivierung sich gestaltenden Steigerung des der Thematik innewohnenden Ausdrucksgehaltes“. Noch im tonalen Bereich, oder bis zu dessen Grenzen vordringend, führt die charakteristische klangliche Dynamisierung, Abbild von zur Gestalt drängenden psychischen Spannungen der Komponisten, zur „Aufblähung der Formdimension“ beim Einzelsatz wie auch beim zyklischen Ganzen.

Bei den Reihungssonaten (Werke von W. von Bauszner, A. Halm, J. Haas, G. Raphael, J. Weismann u. a.) findet sich Durchführungsarbeit nur im Mittelteil des Sonatensatzes. Die Sukzession von Formteilen ist auch in der zyklischen Anlage wirksam, die dadurch keine Einheit im Sinne der Sonatendefinition des Verfassers erlangen kann. Die Exposition ist ohne thematische Spannung, das spielerische Element dominiert, aus der großen Form wird die Sonatine, die Satzweise ist überwiegend linear.

Der Typ der Verwandlungssonate (Werke von C. Beck, F. Petyrek, G. Raphael, E. Schulhoff, K. Thomas, E. Toch u. a.) entsteht durch eine Sonderform des Reihungsprinzips, bei der das ganze Geschehen innerhalb eines Satzes sich auch bei Zweithemigkeit aus einem einzigen thematischen Kern herleitet, dem die Bedeutung eines Urmotivs zufällt. An die Stelle des Themas tritt dadurch eine knapp profilierte Motivgestalt, die mit überwiegend polyphoner Kompositionstechnik verwandelt wird. Diese Verwandlungssonate ist eine „moderne Sonate“, ohne Funktionsharmonik, jedoch mit tonalen Schwerpunkten, eine melodisch-rhythmische Sonate. (Nur von H. Eisler existiert eine atonale Klaviersonate; E. Kreneks 2. Klaviersonate von 1928 wird leider nicht untersucht.) Primär klangliche Verwandlungsarbeit findet sich nur in einigen Werken, die der Verfasser dem Übergangsstadium zur Moderne zurechnet (H. Gál, O. Siegl). Schulte-Bunert führt aus, daß die Überwin-

dung des Entwicklungsprinzips die moderne Sonate von der traditionellen trenne, mit der sie nur noch den Namen, nicht das Wesen gemeinsam habe. Der Übergang zur modernen Sonate habe sich über die Reihungs-sonate vollzogen, mit der sie geistig wesenverwandt sei. Der Verfasser schließt mit der Feststellung, daß die Sonate im Sinne der Sonatensidee in den zwanziger Jahren geschwunden sei, die Versuche, das Problem Sonate von anderen Voraussetzungen aus zu lösen, aber nach wie vor lebendig geblieben seien.

Als Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Neuen Musik ist Schulte-Bunerts Dissertation sehr wertvoll. Nachdem es sich bei den Klaviersonaten in diesem eng begrenzten Zeit- und Raumabschnitt jedoch durchweg um relativ unbedeutende Kompositionen handelt, wäre vor Beantwortung der Frage nach dem Bezug zwischen dem Wesen der Sonate und der Erscheinungsform der modernen Sonate ein vergleichender Ausblick auf ausländische Klaviersonaten, Sonaten für andere Instrumente sowie vor allem einige bedeutende Sonaten aus späterer Entstehungszeit wünschenswert gewesen. Die Möglichkeit einer Definition der Sonate erscheint an sich schon fraglich, Schulte-Bunerts Definition jedoch besonders, gemessen an Mozarts oder Hindemiths Sonaten. Die Feststellung, Untersuchung und Gruppierung der deutschen Klaviersonaten der zwanziger Jahre ist jedenfalls durchaus dankenswert.

Udo Unger, Stuttgart

Wilhelm Jerger: Von der Musikvereinsschule zum Bruckner-Konservatorium 1823—1963. Linz: Oberösterreichischer Landesverlag 1963. 51 S.

Das ansprechende Büchlein verdankt sein Entstehen der 130. Wiederkehr jenes Jahres, in dem die Linzer „Gesellschaft der Musikfreunde“ ihren Statuten gemäß den „*unentgeltlichen Musikunterricht, und zwar zuerst jenen des Gesanges*“ aufnahm. Das Erscheinen dieser geschichtliche Darstellung mit Werbe-Intentionen vereinigenden Schrift ist um so mehr zu begrüßen, als Franz Brunners *Der Linzer Musikverein in den Jahren 1821—1901* (Linz 1901) als einziges quellenmäßig fundiertes Werk in Fachkreisen kaum bekannt und immerhin schon über ein Jahrhundert alt geworden ist. So erfährt denn der Leser in geschickter Darstel-

lung von den unvermeidlichen Geburtswehen der heutigen Landes-Lehranstalt (S. 9 ff.), ihren vergeblichen Bemühungen um Anton Bruckner (S. 15 ff., mit sichtlich korrekterem Abdruck seines Schreibens an den Gesellschafts-Ausschuß vom 6. November 1863, als ihn Max Auers *Anton Bruckner. Gesammelte Briefe. Neue Folge*, Regensburg 1924, S. 52 f. bietet), dem allmählichen Blühen und Gedeihen dieser privaten Lehranstalt unter zwei aus Bruckners Umkreis bestbekanntesten Persönlichkeiten, nämlich Adalbert Schreyer (S. 18 ff.) und August Göllerich (S. 21 ff.), ihrer Erhebung zum Konservatorium (1932) und Ausstattung mit dem Öffentlichkeitsrecht (1935—1939, dann erst wieder seit 1948) unter der Ägide des heutigen Klagenfurter Konservatoriums-Direktors Robert Keldorfer. Nach dem üblichen diskreten Streifen der Jahre zwischen 1938 und 1945 erfährt man allerlei von der „*Neuordnung nach dem Kriege*“ durch den Pianisten Carl Steiner (S. 29 ff.) bis hin zu dem Zeitpunkt, da der Verfasser 1958 zum Direktor bestellt wurde und — eine nicht zu unterschätzende Maßnahme — die Übernahme aller hauptamtlich tätigen Lehrkräfte in den Landesdienst erreichte. Über seine weitere, durch Erfolg und Umsicht ausgezeichnete Amtsführung und seine vielseitigen Pläne unterrichten S. 31 ff.

Der historisch interessierte Benutzer hätte freilich gerne ein Verzeichnis der an der Anstalt tätigen und tätig gewesenen Lehrkräfte beigegeben gesehen, wie es etwa Richard von Perger und Robert Hirschfeld in ihrer *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (Wien 1912) boten. Ansonsten sei als Anregung für eine sicher zu erwartende zweite Auflage im Gegensatz zu der Meinung des Verfassers (S. 9) festgestellt, daß vereinsmäßige Organisationen zur Pflege der Musik in Linz bereits seit ca. 1785 bestanden (O. Wessely, *Das Linzer Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Jahrbuch der Stadt Linz 1953, Linz 1954, S. 357 ff.); daß die Musikschule von Franz Xaver Glöggel (S. 45, Anm. 1) schon 1797 ins Leben trat und bis 1820 teils als ständische, teils als private Lehranstalt existierte (ebenda, S. 372 ff.), also nicht mit der von Anton Mayer geführten Privatschule identisch sein kann (S. 45, Anm. 4; vgl. ebenda, S. 374 f.). Die auf S. 17 fehlende Fußnote 12 (S. 45) bezieht sich auf die Nennung von Rudolf Prohaska, und über den am 5. Februar 1845 in Prag ge-

borenen Max Brava (S. 18) findet sich Näheres bei F. Krackowizer und F. Berger, *Biographisches Lexikon des Landes Österreich ob der Enns* (Passau 1930) S. 27. Im Literaturverzeichnis würde man Franz Gräflingers *Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte* (München 1911) gerne durch die allein noch (und dies mit Vorsicht) verwendbare zweite Auflage mit verändertem Titel (Berlin 1927) ersetzt sehen.
Othmar Wessely, Graz

St. Thomas zu Leipzig. Schule und Chor. Stätte des Wirkens von Johann Sebastian Bach. Bilder und Dokumente zur Geschichte der Thomasschule und des Thomanerchores mit ihren zeitgeschichtlichen Beziehungen, herausgegeben von Bernhard Knick mit einer Einführung von Manfred Mezger. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1963. XXIX u. 414 S.

Zur 750-Jahr-Feier legen Herausgeber und Verlag ein „monumentum Scholae Thomanae“ vor, dessen Inhalt eine Vielfalt zeigt, die selbst den Eingeweihten überraschen muß: Die Leipziger Thomana hat wahrhaftig wie wenige Schulen das kulturelle Gesicht Deutschlands prägen geholfen. An Stoff ist kein Mangel, und die Erklärung des Hrsg., seine Darlegung könne „nicht erschöpfende Vollständigkeit und Kontinuität erreichen“, nur allzu verständlich. Trotzdem ist es ihm gelungen, eine Fülle auch weniger oder gar nicht bekannten Materials beizubringen, und gerade sie scheint mir die besondere Bedeutung dieser Veröffentlichung auszumachen, da sie die Lücken zwischen den allgemeiner bekannten Blütezeiten ausfüllen hilft.

Die Form ist die des Lesebuches: Der erklärende Text tritt bewußt zurück hinter den mitgeteilten Dokumenten. Der so erreichte Gewinn an Lebendigkeit der Darstellung mußte notgedrungen mit einem Verzicht auf Einheitlichkeit erkauft werden, da der Leser nun sehr verschiedenartige Ausschnitte zu einem Gesamtbild zusammenfügen muß. Auch der Anspruch an den Leserkreis ist dadurch unterschiedlich: Wer sich nur mühsam durch das Latein der ersten Seite hindurchgearbeitet hat und vielleicht nicht auf Anhieb weiß, was die unkommentierte Quellenangabe C. D. S. R. II., 9., 2. Bd. Nr. 1, S. 1 bedeutet, der wird aufatmen, wenn er für das Latein wenn auch nicht der ersten, so doch der zweiten und

dritten Seite auf den nachfolgenden eine Übersetzung findet —, und ähnlich geht es ihm auch auf den übrigen Seiten. Kürzungen und Umstellungen in den wiedergegebenen Texten sind nicht gekennzeichnet (feststellbar z. B. an den auf S. 210–212 abgedruckten Briefen mit Max Schneider, *Bach-Urkunden*); als wissenschaftliche Quelle sind diese daher nicht zu verwenden.

Die Vertrautheit des Hrsg. mit dem Stoff und seine Findigkeit verdienen rückhaltlose Bewunderung. Gelegentlich wird die Beziehung zur Thomana etwas entfernter, so wenn aus Anlaß der Leipziger Disputation das Tedeum lateinisch und in Luthers deutscher Übersetzung abgedruckt wird, wenn dann Luthers Musikanschauung (trotz eingangs betonter Notwendigkeit zur Beschränkung des Stoffes) 9 Seiten lang mit Zitaten belegt wird oder wenn auf die Feststellung hin „Die Kirchen blieben Martin Luther zum Predigen verschlossen“ (S. 59) auf 3 Seiten eine Predigt abgedruckt wird, die aus dem erwähnten Grunde — eben nichts mit St. Thomas zu tun hat. Doch wird man jenes Schwanken zwischen „Volksbuch“ und „Dokumentarbericht“ gern in Kauf nehmen. A propos: Wenn schon 14 Seiten Luther, warum dann nicht auch ein Kommentar zu dem auf S. 68 abgedruckten Faksimile, dessen Interpretation dem Durchschnittsleser gewiß Kopfzerbrechen macht und durch die Beischrift („... in einem Brief vom 21. Dez. 1527 . . . an Johann Walter“) nur noch problematischer wird (vgl. dazu WA 19, S. 49 u. 70 f.). — Auch der Wiederentdeckung Bachs außerhalb von Leipzig ist einiger Raum gegönnt; aber wenn man schon Zelter etliche Seiten widmet, darf man dann seine Kritik an Bachs „französischem Schaum“ und seine „Zurichtung“ Bachscher Autographen ganz übergehen?

Auch an anderen Stellen läßt sich über die getroffene Auswahl streiten, ohne daß man darum die allgemeine Anerkennung für den Hrsg. einschränken müßte. Ungern sehen wir z. B. Schelles Kampf um die Einführung der Kirchenkantate in Leipzig nur in einer kurzen Bemerkung erwähnt (S. 120), da uns doch in den Tagebüchern des Rektors Thomasius eine so anschauliche Darstellung des Hergangs überliefert ist (s. DDT 58/59, S. XXX). Auch läßt der Bericht von den Verhandlungen um die Nachfolge Kuhnaus das Doppelspiel Telemanns (wie auch die Hoffnungen, die man schon zwei Jahrzehnte früher dem Studenten Tele-

mann darauf gemacht hatte) unerwähnt und gibt von der Berufung Bachs jene zwar beliebte, aber wohl doch nicht ganz zutreffende Version wieder: Man vergleiche den Satz „Nach G. Ph. Telemanns Ablehnung der Kantoratsstelle wird J. S. Bach zum Thomaskantor gewählt, nachdem der Rat der Stadt sich beschieden hatte: Da man die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen“ mit dem auf S. 137 mitgeteilten Ratsprotokoll vom 9. und 22. April: „Da man die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen; es sei von einem zu Pirna ehemals viel Gutes gesprochen worden (Apellationsrat Platz)“ und: „Wenn Bach erwählt würde, so könnte man Telemann wegen seiner Conduite vergessen (Bürgermeister Lange)“.

Das bedeutet doch wohl: Sollte man die besten nicht bekommen, so müßte man auch mit einem mittleren, einem gewissen Musicus aus Pirna vorliebnehmen; bekäme man aber Bach, so wäre man nicht schlechter bedient als mit Telemann (also mit einem „besten“).

Ins Reich der Legende gehört auch die Behauptung, jene von Christian Gerber berichtete Kritik an den opernhafte Passionsmusiken habe sich „wahrscheinlich auf die Uraufführung der Matthäuspasion Bachs bezogen“ (S. 166). Friedrich Smend (*Bach in Köthen*, S. 135 ff.) hat diese Annahme überzeugend widerlegt.

Auch daß die Schuld am Tode Reiches Bach treffe (S. 185), ist wohl etwas übertrieben. Weder wird das in Riemers Chronik deutlich ausgesprochen, noch ergibt es sich aus der (nur mäßigen) Schwierigkeit der am Abend gespielten Trompetenpartie (vgl. Schering im BJ 1918, S. 139). Endlich sträubt sich das Gefühl des Wissenschaftlers, der ständig im Kampf mit der Legendenbildung liegt, gegen Stellen wie jene, an der als „Text zu Bachs letzter Composition“ (notabene einem Instrumentalwerk ohne Gesang) drei (!) Strophen von „Vor deinen Thron tret ich“ mitgeteilt werden, die sorgfältig so gewählt sind, daß der Leser denken soll, das Lied sei ein Sterbechoral, da es sich doch in Wahrheit um ein Morgen- oder Abendlied handelt. Gewiß fasziniert uns, die wir wissen, daß Bach bald darauf sterben sollte, die Deutbarkeit der 1. Liedzeile im Sinne des Eingehens in das Reich Gottes; aber von hier bis zum Umfrisieren des ganzen Liedtextes ist doch noch ein zweiter Schritt.

Wichtiger als bestimmte Einzelheiten ist aber der Gesamteindruck, den das Buch von der Thomana vermittelt. Mit welcher Anspruchslosigkeit und welchem Fleiß frühere Geschlechter ihre Arbeit getan haben, das kann nicht allein unter dem (gewiß erschreckenden) Aspekt des sozialen Elends dieser „Schola pauperum“ gesehen werden, sondern auch der außergewöhnlichen Leistungen, die sie hervorgebracht haben. Gewiß hat es auch an persönlichen Spannungen selten gefehlt; daß ihre Darstellung jedoch nicht Sinn einer Festschrift sein kann, ist nur zu verständlich.

Schwer ist es für uns, heute ein Bild vom Leistungsstand der früheren musikalischen Aufführungen zu gewinnen. Hier mag sich der historisch Interessierte doch ungern mit der Behauptung anfreunden: „Nicht, wie die Ausführung der Werke geklungen haben mag, sondern was die Thomaner zu singen in der Lage waren, ist bedeutsam“ (S. XIX). Wer die zahllosen Schreibfehler im Stimmenmaterial Bachscher Kantaten kennt, wer aber auch weiß, daß keine einzige Stimme irgendwo Stichnoten enthält, nach denen z. B. der Sänger die Tonhöhe seines Einsatzes regulieren konnte, der weiß zumindest, daß die damalige Praxis vom Aufführenden eine ganz andere Bereitschaft forderte als unsere heutige mit ihren wochenlang vorher geübten Aufführungen.

Anderes wieder regt den Leser zum Weiterdenken an. So führt die Erwähnung der „ständig wachsenden Bibliothek“ des Thomanerchores (S. XX) zu der Frage, was die Thomana eigentlich besaß und nach welchen Vorlagen musiziert wurde. Offenbar war es nicht außergewöhnlich, daß nur die Stimmen eines Werkes in der Schule verblieben, während die Partitur als persönliches Eigentum des Kantors in der Familie vererbt werden konnte. So erbt z. B. Friedemann Bach die Partituren der Choralkantaten seines Vaters, während Anna Magdalena die Stimmen an die Thomasschule verkauft; und nur so ist es auch verständlich, wenn Mozart bei seinem Besuch in Leipzig die Stimmen der Bachschen Motetten nebeneinanderlegen muß, um sich ein Bild von ihnen zu machen, da keine Partitur vorhanden ist (S. 246 f.). Auch das wirft wieder ein Licht auf die von der heutigen abweichende Aufführungspraxis: Welcher Chorleiter würde heute „Sinet dem Herrn ein neues Lied“ einüben wollen, wenn nicht nur jedes Chormitglied eine Stimme ohne Stichnoten, sondern er

selbst gar auch nur eine solche Stimme in Händen hätte?

Am schwierigsten war offenbar die Beschaffung des Bildmaterials, das nun doch noch einige Wünsche offen läßt. So sind einige Bilder (z. B. das nach S. 176) von Schallplattentaschen genommen und erscheinen nun in der für diese gewählten unnatürlichen Farbtonung; der Holzschnitt auf S. 83 stammt nicht von 1553, sondern von 1702, der auf S. 127 Dargestellte ist Johann Christoph Kuhnau; das Bild Reiches (S. 128) befindet sich nicht im Stadtarchiv, sondern im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, und daß der 1734 verstorbene Reiches es für die 1738 gegründete Mizlerische Sozietät habe malen lassen, klingt ungläubhaft; die Datierung der Bach-Bilder auf S. 144 und 192 ist nicht belegt, auch ist keineswegs gesichert, daß der Dargestellte Bach ist; in der Bildbeischrift S. 177 muß es „Zweiter Teil“ statt „Zwei Teile“ heißen; die S. 183 abgebildete Titelseite ist nicht autograph; und wenn man in der Bildbeischrift auf S. 215 *De is Novembr.* statt *d(en) 15 Novembr.* liest, so ist das peinlich, wenn das Faksimile danebensteht. Das Datum des Bachschen Besuchs in Potsdam ist der 7. (nicht 4.) Mai 1747 (vgl. S. 194); und Bachs Fähigkeit, „bei den vollstimmigsten Musikern (sic!) auch den geringsten Fehler zu entdecken“, ist nicht jedem Korrektor gegeben. Insgesamt aber ist das Buch ein würdiger Repräsentant einer würdigen Sache.

Alfred Dürr, Göttingen

Jaques Chailley: *Les Passions de J.-S. Bach.* Paris: Presses Universitaires de France 1963. 453 S. (Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris, Série „Etudes et Méthodes“, tome IX).

Nach kleineren Monographien, die meist nur einem bestimmten Passionswerk Bachs gewidmet sind, erscheint hier zum ersten Male eine ausgedehnte Abhandlung über Bachs Passionen und ihre Vorgeschichte. Ziel des Autors ist, an einer eingehenden Analyse die Ausführungen Schweitzers und Pirros über den deskriptiven Charakter der Bachschen Musik weiterzuentwickeln und umfassend zu belegen: „L'analyse . . . développe et confirme ses (Pirros) institutions jusqu'à un point que lui-même, peut-être, n'aurait pas osé pressentir“ (S. 5 f.).

Die Beschränkung auf die Tradition Schweitzer-Pirro bringt freilich den aus deutscher Schule stammenden Referenten einigermaßen in Verlegenheit, da sie die bei uns gewonnenen Erkenntnisse (und Irrtümer) weitgehend ausklammert. Es ist ihm schwer vorstellbar, daß in einem viereinhalbhundert Seiten umfassenden Buch über Bachs Passionen der Name Friedrich Smend nirgends auftaucht und daß, wo ein einziges Mal eines seiner Forschungsergebnisse mitgeteilt wird (S. 95), dies irrtümlich unter Geiringers Namen geschieht. Das Bach-Jahrbuch ist, wenn nicht alles täuscht, nirgends herangezogen, ebensowenig die revidierte Neuauflage von BG 4 durch Max Schneider, dessen Name gleichfalls nirgends auftaucht. Arnold Schering wird lediglich an drei wenig bedeutsamen Stellen zitiert (S. 72, 85, 87), davon einmal auf dem Umweg über Geiringer.

Es ist daher von vornherein aussichtslos, sich mit den historisch-philologischen Teilen des Buches kritisch auseinanderzusetzen, etwa mit jener irrigen Mitteilung, die Evangelisten-Rezitative der Matthäus-Passion fehlten in der originalen Orgelstimme und seien demnach mit Cembalo zu begleiten (S. 82) oder mit jenem peinlichen Mißverständnis, als sei der Chor II der Matthäus-Passion auf der kleinen Schwalbennest-Empore an der Ostwand der Thomaskirche untergebracht gewesen, wofür Hans Klotz als Gewährsmann angeführt wird (S. 84), während doch diese Möglichkeit bereits 1936 durch Arnold Schering als undenkbar zurückgewiesen worden ist (*Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, S. 176).

Demgegenüber liegen die Verdienste des Verfassers auf dem Gebiet der Analysen. Sie sind für jeden einzelnen Satz von größter Ausführlichkeit und enthalten eine große Anzahl interessanter Beobachtungen. Im Vordergrund steht die Frage nach der Anwendung der musikalischen Mittel im Rahmen der deskriptiven Absichten des Komponisten. Bemerkenswert ist hier z. B. die These, daß Bach seine Arien jeweils von einem „Schlüsselwort“ (oder auch deren zwei) her gestalte, einem Wort, das den Hauptgedanken des Arientextes repräsentiere und für die thematische und motivische Gestaltung der Musik von ausschlaggebender Bedeutung sei (S. 125). Der Verfasser sieht einen Unterschied zwischen beiden erhaltenen Passionen darin, daß in der Johannes-Passion jeweils ein einziges derartiges

Schlüsselwort für jede Arie gewählt werde, in der Matthäus-Passion jedoch zwei zueinander kontrastierende Begriffe (z. B. in „*Ich will dir mein Herze schenken*“: Aufsteigende Linie als Symbol des sich zum Heiland erhebenden Christen, — „*senke dich, mein Heil, hinein*“: Absteigende Linie als Symbol des sich niederneigenden Heilands). Man wird sich bei der Verfolgung dieser These gewiß vor Gewaltsamkeiten hüten müssen, denn ein motivischer Kontrast läßt sich auch für manche Arien der Johannes-Passion aufzeigen (z. B. in „*Ich folge dir gleichfalls*“: Takt 1—4: Motiv des Nachlaufens, Takt 5 ff: Motiv des Ziehens und Schiebens); andererseits findet man auch in der Matthäus-Passion Arien, die keinen rechten Dualismus des motivischen Materials erkennen lassen, sondern allenfalls eine Mehrzahl von Figuren (z. B. die Arie „*Buß und Reu*“, in der Takt 1 nach Chailley die herabrollenden Tränen, Takt 2—3 das Brechen des Sündenherzens, die Synkope in Takt 5/6 usw. die Aufregung des Herzens darstellen). Trotzdem führt diese Betrachtungsweise zu einer Anzahl interessanter Entdeckungen und Ergänzungen des Schweitzerzenschen „*Wörterbuches der Bachschen Tonsprache*“, wie sie Chailley in einem Anhang „*Éléments pour un lexique musical de J.-S. Bach*“ auf S. 444 ff. bietet.

Unbeantwortet bleibt allerdings die Frage, wie eine solche Betonung der deskriptiven Züge des Kunstwerks mit der barocken Parodietechnik in Einklang gebracht werden kann. Erklärt man nämlich die Arienthematik aus einem Schlüsselwort (oder mehreren), so bedeutet die Unterlegung eines neuen Textes notwendigerweise die Zerstörung des zugrundeliegenden Gestaltungsprinzips, und zwar um so mehr, je subtiler das Eingehen des Komponisten auf den ursprünglichen Text bei der Themenerfindung war. Denn was Bach bei einer Parodierung zu ändern pflegt, ist ja normalerweise nicht die Thematik, sondern die Deklamation der Singstimme. Worin besteht also noch der Wert eines Parodiesatzes? Schließlich hat sich Bach dieser Technik häufig bedient, und daß er es in der Matthäus-Passion nicht getan habe, wird vom Verfasser zwar behauptet (S. 80), aber nicht bewiesen. Offen bleibt also die Frage: sind die Parodiesätze des Weihnachts-Oratoriums, der Markus-Passion, der h-moll-Messe usw. wirklich so minderwertig, und war Bach bei ihrer Abfassung wirklich so gewissenlos, wie es nach

den Ausführungen Chailleys den Anschein haben muß, oder ging es Bach letzten Endes vielleicht doch um etwas anderes als um die bildliche Wiedergabe bestimmter Textworte? Ist das „Schlüsselwort“ wirklich der Schlüssel zum Kunstwerk selbst oder vielleicht nur das Rohmaterial, aus dem man Schlüssel herstellt? Ist es das Licht selbst oder vielleicht nur ein Streichholz?

Alfred Dürr, Göttingen

Bericht über die zweite internationale musikwissenschaftliche Konferenz Liszt—Bartók, Budapest 1961. Herausgegeben von Zoltan Gárdonyi und Bence Szabolcsi. Budapest: Verlag Akadémiai Kiadó 1963. 596 S. (Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 5).

Liszt und Bartók in das Zentrum des Kongresses zu stellen, hatte nicht nur das zufällige Zusammentreffen von Jubiläumsjahren (150. Geburtstag von Liszt, 80. Geburtstag von Bartók) zum Anlaß, sondern sollte auch die innere Verbundenheit Bartóks mit Liszt dokumentieren. Bartók war — ungeachtet seiner anderen Vorstellung von ungarischer Volksmusik — von der Ausstrahlungskraft Liszt's auf alle neuen ungarischen Komponisten überzeugt.

Der Kongreß beschäftigte sich mit den beiden Komponisten in zwei gesonderten Sektionen. Dementsprechend sind auch die rund 50 Aufsätze des Berichtes in zwei Teilen angeordnet. Obwohl der Themenkreis auf zwei Komponisten beschränkt und damit relativ eng abgesteckt war, fällt auf, wie uneinheitlich, ja wie bunt zusammengewürfelt so eine Sammlung von Referaten wirkt. Es zeigt sich, wie verschiedenartig doch die Vorstellungen von musikwissenschaftlicher Fragestellung und Methode sind und wie sich jeder auf seine Weise mit den ihm wichtig erscheinenden Problemen auseinandersetzt.

Ein großer Teil der Referate bezieht sich auf Biographisches. Bei Bartók eröffnet sich dem Forscher ein schier unabsehbares Arbeitsfeld, bedingt durch Bartóks verschiedene Arbeitsgebiete als Komponist, Pianist und Volksliedforscher, seine Wohnsitze in Ungarn und Amerika und die diversen Konzertreisen, die verwirrenden Kriegszeitern der beiden Weltkriege. D. Dille (*Les problèmes des recherches sur Bartók*) und J. S. Weissmann (*On some problems of Bartók research in connection with Bartók's*

biography) berichten über die eminenten Schwierigkeiten bei der Bartókforschung, die sich schon bei den Vorarbeiten zu einer umfassenden Biographie auftürmen. Außerdem enthält der Band Spezialstudien u. a. über *Bartók and England* (G. Abraham), über *Béla Bartóks Stellung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts* (J. Demény), über *Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt* (B. Szabolcsi), sowie aufschlußreiche Beiträge über Bartóks Probleme bei der Volksmusikforschung (P. Járdányi: *Bartók und die Ordnung der Volkslieder*; Gy. Kerényi und B. Rajeczky: *Über Bartóks Volksliedaufzeichnungen*; Z. Vancea: *Einige Beiträge über das erste Manuskript der Colinda-Sammlung von Béla Bartók und über seine einschlägigen Briefe an Constantin Brăiloiu*).

Die sehr zahlreichen biographischen Beiträge über Liszt bewegen sich nur in Randgebieten: *Liszt in Prag* (A. Buchner), *Liszt und die Steiermark* (W. Suppan), *Das Schaffen von Franz Liszt in Weimar* (G. Kraft), *Liszt und seine tschechischen Lehrer* (C. Gardavský), *Bemerkungen zur Liszt-Rezeption in Rußland in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts* (D. Lehmann), um nur einige Aufsatztitel herauszugreifen. In diesen Spezialabhandlungen stehen manchmal durchaus interessante lokalgeschichtliche oder biographische Details, manche bisher unbekannt oder unveröffentlichten Briefe, aber im ganzen wirken sie doch sekundär.

Ein kleinerer Teil der Abhandlungen setzt sich mit der Musik von Liszt und Bartók auseinander. Hier in der Werkbetrachtung wird das Heterogene, das Verschiedenartige des Ansatzes besonders augenfällig. Während etwa L. Burlas (*Neuerertum und Tradition in Bartóks Formenwelt*) seine Untersuchung in konventioneller Weise auf die äußere Anlage eines Stückes, auf die „Form“ beschränkt, oder J. Ujfalußy (*Einige inhaltliche Fragen der Brückensymmetrie in Bartóks Werken*) auf die spiegelbildliche Entsprechung von Abschnitten oder ganzen Sätzen von zyklischen Kompositionen hinweist, bemühen sich einige Referenten um neue, aus der Eigenheit der jeweiligen Komposition gewonnene Ansatzpunkte. Bei J. M. Chomiński (*Einige Probleme der Klangtechnik von Liszt*), wie auch bei J. Volek (*Über einige interessante Beziehungen zwischen thematischer Arbeit und Instrumenta-*

tion in Bartóks Werk: „Concerto für Orchester“) gab den Antrieb für solche neue Betrachtungsweise wohl das Unbehagen, bei einer einseitig auf harmonische oder formale Aspekte ausgerichteten Untersuchung nie der Komposition wirklich gerecht werden zu können. Denn diese übliche, spezialisierte Betrachtungsweise löst eine Seite der Komposition heraus und rückt sie in Vergrößerung in das Blickfeld; die Proportionen verschieben sich nach einer Seite hin. Eine wirklich sinnvolle, adäquate Betrachtung der Komposition dagegen muß von der Komposition als etwas Ganzem, etwas einmalig Geschaffenem ausgehen und das Ineinanderwirken und Zusammenhängen aller Faktoren berücksichtigen, wobei sich, wie Volek etwa für Bartók nachweist, auch ganz neue, andersartige Strukturzusammenhänge als bisher zeigen können. In diesem Zusammenhang ist auch der Aufsatz von M. Gorczycka über *Neue Merkmale der Klangtechnik in Bartóks Streichquartetten* zu nennen.

Sehr instruktiv und sympathisch ist auch eine Studie von L. Somfai (*Die Metamorphose der „Faust-Symphonie“ von Liszt*), in der auf Grund von Archivforschungen die verschiedenen Stadien und Fassungen der Faustsymphonie gegenübergestellt sind und die dadurch interessante Einblicke in Liszts Schaffensweise gibt.

Die Aufsätze, die vorwiegend von ungarischen, daneben von rumänischen, tschechischen, polnischen und anderen Autoren stammen, sind zum großen Teil in deutscher Sprache gedruckt. Die einheitliche Verwendung von uns sonst nicht geläufigen Ausdrücken, wie „Weltmusik“, „sonoristisch“, „Konferenz“ etc. läßt darauf schließen, daß ein nicht allzusehr mit der Fachsprache vertrauter Übersetzer am Werk war. Für die Aufsätze in russischer Sprache wäre eine Übersetzung wünschenswert gewesen.

Roswitha Schlötterer-Trainer, München

Walter Reckziegel: *Das Cantional von Johan Herman Schein. Seine geschichtlichen Grundlagen*. Berlin: Verlag Merseburger 1963. 237 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 5).

Eine so zentrale Quelle für das Kirchenlied in der ersten Hälfte des 17. Jh., wie es Scheins Cantional darstellt, bedarf einer Würdigung in zweifacher Hinsicht. Einmal wäre es notwendig, die verschiedenen Quel-

len der in dem Cantional vertretenen Kirchenlieder in ihren Abhängigkeiten und Querverbindungen zu beschreiben und in der liturgischen Praxis ihrer Zeit zu lokalisieren, zum anderen wäre eine Untersuchung des musikalischen Stils dieses bedeutenden Komponisten seiner Zeit vonnöten, die Satztechnik, Redaktion der Melodien, Textbehandlung, Aufführungspraxis usw. sowie deren Verhältnis zur zeitgenössischen Theorie und zu vergleichbaren Werken anderer Komponisten darlegt. Der Verfasser hat sich weitgehend auf die erste Aufgabe beschränkt, wie auch der Untertitel des Buches besagt, und hat damit eine in der Gesamtkonzeption überwiegend hymnologische Untersuchung vorgelegt. In einer sorgfältigen quellengeschichtlichen Studie wird nachgewiesen, daß unter den mitteldeutschen Zentren des Musikdrucks insbesondere Dresden, Frankfurt a. O., Leipzig, Nürnberg und Straßburg maßgeblich für das im Scheinschen Cantional vorliegende Repertoire sind, wobei die Abhängigkeit von einer Nürnberger Quelle durch den Hinweis auf die Übernahme von Druckfehlern durch Schein besonders evident wird. Neben Repertoireuntersuchungen wird der Anordnung der Lieder in den einzelnen Quellen große Beachtung gewidmet.

Freilich darf bei Reckziegels Gegenüberstellung zweier Typen der Liedanordnung, nach Herkunft (Luther) und Anwendung (Böhmische Brüder), nicht übersehen werden, daß auch die Luthergesangbücher an liturgischen Prinzipien der Anordnung orientiert sind. Nur sah sich Luther gezwungen, auch die Herkunft der einzelnen Lieder in der Anordnung deutlich werden zu lassen, weil er erfahren hatte, wie in diesen ersten Jahren der Verbreitung des Kirchenliedes die Autorität seines Namens für Lieder zweifelhafter Herkunft und theologischer Haltung mißbraucht wurde. Das die Autoren in der Anordnung der Lieder berücksichtigende Prinzip verschwindet in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und der Verfasser hat die zunehmende Präzisierung der inhaltlichen Gliederung nachgewiesen, wobei er dem seit ca. 1556 in Frankfurt a. O. erscheinenden Eichornschen Gesangbuch besondere Bedeutung zuerkennt. Vgl. dazu auch W. Reckziegel, *Das Gesangbuch von J. Eichorn d. Ä. zu Frankfurt/Oder in Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* (JLH) 7, 1962, S. 115 ff. Durch tabellarische Übersichten wird die Tendenz zur stärkeren Dif-

ferenzierung insbes. des Festregisters deutlich. In drei weiteren Tabellen werden Nachweise über die Herkunft der Melodien und Texte sowie eine Inhaltsübersicht des Cationals gegeben.

Einige Bemerkungen zu den Tabellen seien hier erlaubt: S. 165 Nr. 33: Melodie des Hymnus „*Rex Christe factor omnium*“ ist mit 6. Jahrhundert zu früh datiert. S. 166 Nr. 118: Die Melodie Zahn 4429a findet sich nicht im *Achtliederbuch* 1523/24, sondern erst im Klugschen Gesangbuch 1529; hier liegt offenbar eine Verwechslung vor mit Zahn 4427. S. 168 Nr. 222: Geistliche Verwendung der Melodie schon früher, vgl. MGG 5, Sp. 1803. S. 169: Die Zuweisung der Wittenberger Melodien an Luther und Walter sollte mit Fragezeichen versehen werden, da der Anteil beider Autoren sich nicht mit letzter Sicherheit wird klären lassen. S. 170 Nr. 160: Vgl. die Kontroverse Jenny/Ameln in JLH 4/1958/59 S. 101 ff. Die Melodie kann nur dann aus Straßburg stammen, wenn die stark angezweifelte Datierung der Quelle auf 1524 doch richtig sein sollte, da das Lied im gleichen Jahr in Magdeburg erscheint. S. 179 Nr. 33: Der Text stammt nicht von Gregor I., vgl. *Analecta hymnica* 51, S. 71 ff. S. 181 Nr. 118: Die Abhängigkeit Luthers von der genannten Vorlage wird von Alpers JLH 5/1960 S. 132 f. bestritten. S. 185 Nr. 38: Die Datierung auf 1525 ist äußerst unwahrscheinlich, vgl. Wackernagel, *Bibliographie* S. 78 und *Krautwurst*, MGG 6, Sp. 363. Erst nach Veröffentlichung des Buches wurden Forschungsergebnisse bekannt, nach denen S. 167 Mel. 99 bereits 1534 nachweisbar ist, vgl. S. Fornaçon in JLH 8/1963 S. 137 ff.

Die vorliegende Studie wird als eine wichtige Ergänzung zum Revisionsbericht des betreffenden Bandes der Schein-Gesamtausgabe dankbar begrüßt. Es bleibt zu hoffen, daß die ausführliche Würdigung der hier notwendigerweise sehr summarisch behandelten musikalischen Aspekte des Themas in einer in Aussicht gestellten „*späteren Arbeit*“ nachgeholt wird.

Johannes Heinrich, Münster

Arnold Schoenberg: *Preliminary Exercises in Counterpoint*. Edited and with a foreword by Leonhard Stein. London: Faber and Faber Limited 1963. 231 S.

Lehrbücher der Musiktheorie können ihre Sache als gegenwärtige darstellen, wobei es

nichts verschlägt, wenn die reflektierende Theorie der Komposition ein paar Jahre oder Jahrzehnte nachhinkt. Oder sie können eine abgeschlossene Epoche als Muster aufstellen; besonders für den „strengen Satz“ des 16. Jahrhunderts trifft dies zu. Schoenbergs *Preliminary Exercises in Counterpoint* gehören vom Verfasser her gesehen in die zweite Gattung; als abgeschlossen und hinter uns liegend gilt ihm aber die ganze Epoche der Dur-moll-Tonalität, ja vielleicht der Tonalität überhaupt. Aus den Satzeigentümlichkeiten und -regeln dieser großen Zeitspanne wählt Schoenberg das ihm pädagogisch Wichtige:

1. Den methodischen Rückhalt geben mit einigen Erweiterungen die Fuxschen Gattungen. Auch die Melodielehre schließt sich an Fux an.

2. Übernommen wird ferner das Intervalldenken der alten Kontrapunktlehre im Gegensatz zur Dreiklangsauffassung der Harmonielehre. Der Versuch, beide Anschauungsweisen zu verbinden, „to reconcile the contrapuntal style with the homophonic-harmonic style“, hat nach Schoenbergs Meinung nur dazu geführt, „that both of them were spoiled“ (S. 222).

3. Die Figurenlehre bringt Durchgangsnote, strenge Vorhalte und sogar die Cambiata der klassischen Vokalpolyphonie; neu ist der ausgiebige Gebrauch der Spiegelform der Cambiata, die Jeppesen auf den Anfang des 16. Jahrhunderts beschränken wollte, neu und ohne Vorbild auch die Regel, daß die dritte Note der Cambiata dissonieren darf.

4. Als Tonarten werden Dur und Moll zugrunde gelegt, Schoenberg vergleicht sie mit dem fortschrittlichen „electric light“, dem er das veraltete „candle light“ der Modi gegenüberstellt. In Moll wird ein streng diatonisches Fortschreiten gesichert durch die Regeln der „neutralization“ (Seite 61), eine Art Verkehrsregelung, die jeden direkten oder indirekten chromatischen Schritt von der natürlichen zur erhöhten 6. oder 7. Stufe wie auch umgekehrt ausschließt.

5. Die einzige Konzession an die Harmonielehre stellen die Kadenzen dar. § 128, der die Brücke von den Vorhalten zu den Septakkorden der Harmonielehre schlägt, erweist sich als Ergänzung durch den Herausgeber.

6. Aus dem 20. Jahrhundert stammt die Forderung nach Unabhängigkeit („inde-

pendence“) der Stimmen (S. 9 ff.) insbesondere von einer „preconceived harmony“ (S. 222). Die alte Kontrapunktlehre konnte derlei noch gar nicht postulieren, weil es ihr noch nicht zum Problem geworden war.

7. Die Brücke zur kompositionellen Anwendung schlagen Aufgaben mit Modulation, Imitationen und kunstvolle Kanons.

Einige von diesen traditionellen Begriffen erfahren nun einen bezeichnenden Wandel:

1. Dur und Moll sind in ihrem historischen Entstehen nicht abzulösen von der harmonischen Logik bestimmter Stufenfolgen. Nimmt man die formende Kraft derselben weg, so bleibt ein in Skalenform geordnetes Material der Komposition übrig, das dem Dur und Moll der traditionellen Komponisten nurmehr äußerlich ähnlich sieht (man sehe etwa Beispiel 92b, f, i, l, 93a, b und andere).

2. Auch die eben erwähnten Regeln der „neutralization“ sind von Schoenberg rein melodisch gemeint. Das rhythmische Gewicht der Töne und die harmonische Bedeutung der entstehenden Klänge werden nicht erwogen. Die Tonfolge $cis^2 - dis^2 - e^2$ als erhöhte 6., erhöhte 7. und 8. Stufe von e-Moll erfüllt also die Bedingungen der „neutralization“ in jedem Fall, gleichgültig ob dis^2 in harmonischer Hinsicht Terz der Dominante oder etwa nur Durchgangsnote innerhalb eines Durdreiklanges auf der IV. Stufe von e-Moll, $a - cis - (dis) - e$, ist (vergleiche Beispiel 68 b; im traditionellen Moll könnte auf den Durdreiklang der IV. Stufe die Dominante oder der Sextakkord der VII. Stufe folgen, nicht aber die Tonika).

3. Die Parallelen von Thesis zu Thesis, von der traditionellen Theorie gewöhnlich im Satz 2:1 abgehandelt, werden bei Schoenberg zu „intermittent parallels“. Wiederum fällt die rhythmische Seite des traditionellen Begriffs fort (Seite 15).

Unverkennbar ist also das Bestreben, manche Satzregeln zu vereinfachen, sie rein melodisch oder rein intervallisch zu formulieren und rhythmische und harmonische Bestimmungen wegzulassen. Gerade diese vereinfachten Regeln aber engen die Bewegungsfreiheit des Lernenden in mancher Hinsicht viel stärker ein, als die älteren Formulierungen, ohne ihnen dabei an Gehalt gleichzukommen (vergleiche etwa die „intermittent 5s“ in Beispiel 4g, die für Fux oder Bellermann kein Problem wären). In den — durchweg von Schoenberg selbst ge-

setzen — Beispielen werden sie denn auch Schritt für Schritt gelockert, besonders die für die „neutralization“ und das zunächst äußerst streng gefaßte melodische Tritonusverbot (Seite 6 f). Begründung gibt von Fall zu Fall der „comment“.

Die Regeln für Durchgangsnoten und Vorhalte widerstreben von vornherein einer solchen „reinen“ Formulierung. Sie werden von Schoenberg in ihrer traditionellen Gestalt übernommen. Dabei gelten sie ihm nicht nur als „conventional“ sondern noch genauer als „conventionalized formulas“; in Übereinstimmung mit seiner Harmonielehre, wo er über sie sagt: „Das Klischee gestattet die Anwendung, weil man sich ans Klischee gewöhnt hat; die allmähliche Gewöhnung begünstigt die freiere Verwendung. Dadurch entstehen neue Klischees. So benützt die Methode die Gewöhnheit, um durch die Gewöhnheit wieder neue Methoden zu erzeugen“ (3. Aufl., Wien 1922, S. 402). Erläutert wird dieser Vorgang etwa durch die Dissonanzbehandlung bei der Cambiata, aber auch durch den Kommentar zu Beispiel 97h (S. 188), wo er die noch freiere und seine eigenen Regeln überschreitende Verwendung der Cambiata damit begründet, daß diese als Formel „sanctified by convention“ sei.

Die Strenge der aufgestellten Regeln und ebenso ihre zunehmende Lockerung wird mit „pedagogical reasons“ begründet (S. 6, Fußnote 2). Pädagogisch ist überhaupt die Absicht des ganzen Buches, das den Schüler nicht zur „production of . . . perfect examples according to certain aesthetic or stylistic considerations“ (S. XI) anleiten will, sondern lediglich „a method of training“ (S. 222) sein will, mit dem Ziel „to discover . . . every possible solution . . . widening limits“ (S. XI). Das Ausnützen neuer Kombinationen rechtfertigt sogar Schwächen des Satzes (S. 14; über die Rolle der Kombination in Schoenbergs Denken siehe auch Harmonielehre S. 386). „Knowing that the laws of counterpoint have been denied by the development of our art, there will only be given here advice in more or less strict form which will be changed corresponding to a pedagogical point of view“ (Seite 222).

Kann man also Schoenbergs Preliminary Exercises als treffende Darstellung des tonalen oder auch durmolltonalen Kontrapunkts ansehen? Wohl nur mit Einschränkungen. Im Grunde will Schoenberg nur auf

möglichst rasche und zweckmäßige Weise den Punkt erreichen, von dem aus die traditionelle Musik als überholte, hinter uns liegende eingesehen werden kann. Was aber überholt, „denied“ worden ist, kann nicht mehr Vorbild sein, daher fehlt fast gänzlich der Hinweis auf zu studierende Meisterwerke. Das Vereinfachen traditioneller Lehrbegriffe wird ohne Vorbehalt nur billigen können, wer Schoenbergs musikalische Weltanschauung und die daraus folgende Zielsetzung teilt.

Friedrich Neumann, Salzburg

Robert Donington: Wagner's „Ring“ and its Symbols. The Music and Myth. London: Faber and Faber (1963). 325 S.

Mit diesem Buch beweist der Verfasser, daß es trotz der heute fast unübersehbaren Wagnerliteratur noch möglich ist, im Werk Wagners neue, ja geradezu atemberaubende Entdeckungen zu machen. Ein unzählige Male abgedroschenes Thema, dessen Ergiebigkeit höchst fragwürdig erscheinen mußte, eröffnet plötzlich neue Perspektiven, so daß man nach der Lektüre des Buches meint, den Ring nie in all seinen Dimensionen begriffen zu haben. Dabei versichert der Verfasser mit schöner Bescheidenheit, ein Kunstwerk, dem Erfahrungen des Unterbewußtseins zugrunde liegen, habe mehr Bedeutungen „than an onion has skins“, was doch wohl heißt, daß sich verschiedene Interpretationen nicht notwendigerweise ausschließen. Es kommt eben auf die Perspektive an.

Seine neuen Erkenntnisse verdankt der Verfasser der auf Freud und insbesondere Jung fußenden psychoanalytischen Methode, die er seiner Analyse konsequent zugrunde legt. Einer Rechtfertigung hierfür bedarf es kaum, denn es ist allgemein bekannt, daß Wagner trotz seiner programmatischen und rechtfertigenden Schriften (einschließlich seiner sich oft widersprechenden Deutungen des Ringes) in erster Linie ein intuitiver Künstler war. Seine Werke spiegeln also in hohem Grade Vorgänge und Bilder des Unterbewußtseins wider. Die Freunde Wagners mögen bei dem Gedanken erschauern, den Ring (und damit auch Wagner selbst) auf der „Couch“ zu sehen. Es sei jedoch betont, daß der Verfasser, dessen intime Kenntnis sowohl des Ringes als auch der Psychoanalyse besticht, mit kühler, unpolemischer Sachlichkeit zu Werke gegangen ist.

Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die Symbole des *Ringes* und ihre Funktion. Vom Symbolgehalt der alltäglichen Sprache ausgehend, den wir als selbstverständlich hinnehmen, gelangt der Verfasser zur Symbolsprache des Kunstwerks. Ihm ist ein Symbol weder etwas willkürlich Erdachtes noch ein bequemer Ersatz für Wörter wie etwa ein Slogan, eine Handelsmarke oder ein Emblem. Weit mehr verbirgt sich hinter einem Symbol. Innere Vorgänge, Erfahrungen, Visionen und Träume werden mittels des Symbols aus ihrer subjektiven Wirklichkeit in den Bereich des Objektiven projiziert. Wir sprechen aber nur dann von einem Symbol, wenn es im rationalen oder psychischen Bewußtsein („*psychic consciousness*“) des Aufnehmenden ein Ereignis auslöst. Man sieht, daß der Verfasser die Bedeutung von „Bewußtsein“ beträchtlich erweitert, denn strenggenommen gibt es weder ein rationales Bewußtsein (Pleonasmus) noch ein psychisches (Contradictio in adjecto). Immerhin vermeidet er auf diese Weise, von einem „unbewußten Erleben“ sprechen zu müssen. Ein Zuhörer kann z. B. durch sein psychisches Bewußtsein die Symbole des *Ringes* zutiefst begreifen, ohne daß sein Verstand sie als solche erkennt.

Der *Ring* enthält nach Donington eine Vielfalt von Symbolen. So deutet er z. B. die Personen als Imagines der Archetypen, in denen sich das allgemeine, urtümliche Erleben der Menschheit widerspiegelt. In jeder Person steckt gleichzeitig ein Teil einer anderen. So bezeichnet sich beispielsweise Brünnhilde als Wille Wotans (*Walküre*, 2. Akt, 2. Szene). Wotan erscheint als Imago des Selbst und des Vaters, ferner als Ich-Bewußtsein, psychisches Bewußtsein (!) etc. Alberich versinnbildlicht den Archetypus des Schattens, Brünnhilde den der Anima (im Sinne Jungs) Wotans. Ein und dieselbe Person kann entsprechend ihrer sich wandelnden Funktion mehr als einen Archetypus repräsentieren. Das jedoch genügt noch nicht, um ihnen Symbolwert zu verleihen. Erst durch ihr Handeln, ihre Bezogenheit und Wirkung aufeinander werden sie zu Symbolen, die gemäß ihrer Natur mit innerer Notwendigkeit den Ablauf bestimmen. Die Fabelwelt der Götter, Zwerge, Helden und Halunken erscheint plötzlich als Vision einer die gesamte Menschheit umfassenden Erfahrung. Durch seinen Symbolgehalt wird das Kunstwerk allgemein, objektiv und ausgleichend.

Zuweilen scheint mir jedoch die Interpretation zu weit getrieben, etwa wenn das Schwert (*Walküre*, 1. Akt) und das unschuldige Pfeifchen Siegfrieds (*Siegfried*, 2. Akt) als phallische Symbole gedeutet werden. Immerhin unterstützt der Verfasser bei fraglichen Stellen seine Interpretation geschickt durch Beispiele aus dem reichen Schatz der Mythologien.

Neben die bisher erwähnten sprachgebundenen Symbole treten die musikalischen, häufig als prägnante Motive. Ihre Deutung muß in enger Anlehnung an den Text geschehen. Der Verfasser sieht in ihnen ebenfalls symbolische Imagines, die, zumindest auf der Ebene des Unterbewußtseins, als Selbstdarstellung von etwas Archetypischem anzusehen sind. Die kurzen Beschreibungen der Motive im Notenanhang, auf den sich der Verfasser durchgehend bezieht, versuchen, deren Symbolwert zu erläutern. Wer wäre je auf den Gedanken gekommen, den Walkürenruf als Libido (im Sinne Jungs, nicht Freuds!) in Aktion zu interpretieren? Da sich hier kaum etwas beweisen läßt, empfiehlt es sich, die intelligenten Deutungen des Verfassers als Versuche, nicht endgültige Lösungen, anzusehen. Darüber hinaus verweist der Verfasser auf eine etwaige harmonische oder melodische Verwandtschaft der Motive, was im Lichte ihres Symbolgehalts versteckte Zusammenhänge aufdeckt.

Es versteht sich, daß bei einer so radikal neuen Interpretation des *Ringes* nicht nur eitel Sonnenschein herrscht. So vermisste ich eine Untersuchung des Symbolgehalts der Instrumentation. Und ist nicht Wagners Sprachform (Stabreim, Wortneuschöpfungen, Ballung von Wurzelsilben etc.) symbolischer Natur?

Dieses wichtige Buch verdiente, durch eine Übersetzung einem größeren Leserkreis als nur dem der Fachgelehrten zugänglich gemacht zu werden, denn trotz der präzisen Sprache des Verfassers dürfte es kaum jedermanns Sache sein, die psychoanalytische Deutung eines komplizierten Werkes auf Englisch zu lesen.

Joachim Birke, Ann Arbor/Michigan

Roman Flury: Gioseffo Zarlino als Komponist. Winterthur: Verlag P. G. Keller 1962. 80 S.

Im Schatten des Theoretikers Zarlino blieb das Bild des Komponisten bis heute unklar.

Schon unter den Zeitgenossen herrschte geteilte Meinung, und die Musikgeschichtsschreibung von Martini, Burney, Bains, Winterfeld, Fétis und Ambros bis zu Leichtenritt, Chiereghin und Einstein verhielt sich, wie Flury in seiner Einleitung darstellt, zurückhaltend bis abwertend. Dies rührt nicht zuletzt von der geringen Kenntnis seiner Werke her. Bis vor kurzem waren lediglich Kanonbeispiele aus den *Istituzioni harmoniche* sowie einige wenige Motetten (Paolucci, *Arte pratica di contrappunto*, 1765—1772; Torchi, *L'arte musicale in Italia*, 1897, I, 69 und 79) und ein Madrigal (J. S. Smith, *Musica Antica*, 1812) im Neudruck zugänglich. Um so vordringlicher und dankenswerter erscheint die Aufgabe, die sich Flury, auch Herausgeber dreier Motetten und eines Madrigals Zarlinos im Chorwerk 77, 1961, in seiner Monographie gestellt hat. Mit ihr wird nicht nur das kompositorische Werk Zarlinos erstmals quellenmäßig erfaßt, sondern auch das durch Jahrhunderte weitergetragene, schon auf Grund der einzigartigen Stellung Zarlinos — 1565—1590 Kapellmeister an San Marco — verdächtige Vorurteil vom guten Theoretiker und mittelmäßigen Komponisten berichtigt.

In einem ersten Teil führt R. Flury die erhaltenen Quellen auf, in denen 38 Motetten und 13 Madrigale nachweisbar sind. Die Hauptpfeiler bilden die Individualdrucke *Iosephi Zarlino Musici quinque vocum Moduli* 1549 (19 Motetten) und *Iosephi Zarlino . . . Modulationes sex vocum* 1566 (13 Motetten), denen sich Sammeldrucke zwischen 1548 und 1570 beigesellen. Mit Recht stellt der Verfasser die Frage, warum Zarlinos Veröffentlichungen 1570 abbrechen, und beantwortet sie mit dem Wandel des Zeitgeschmacks. Schon der Quellenbefund drängt demnach die Vermutung auf, daß der Kontrapunktiker Zarlino einen konservativeren Stil schreibt, der nach 1570 weniger gefragt ist. Leider schließt sich dem Verzeichnis der chronologisch gereihten Drucke nicht ein solches der Handschriften an, das neben denen des 16. Jahrhunderts auch jüngere, wie die Sparten Martinis in der Bologneser Bibliothek, enthalten müßte. Es würde das Bild von der mehr oder minder großen quellenmäßigen Verbreitung von Zarlinos Werken weiter verdeutlichen.

Ein anschließender Exkurs I beschäftigt sich mit den Zitaten eigener Werke in Zarlinos *Istituzioni harmoniche*, ein Exkurs II mit den verschollenen Werken. Darin

wird zunächst die Frage nach den angeblichen Meßkompositionen Zarlinos beantwortet: nach eigenem Zeugnis (*Ist. harm.* IV 28 und 23) hat er eine sechsstimmige Parodiemesse „*Benedicam Dominum*“ nach einer gleichnamigen Motette Moutons sowie eine zweite, nicht näher bezeichnete Messe geschrieben. Ob eine von ihnen bei der Grundsteinlegung der Votivkirche *Il Redentore* am 21. Juli 1577 gesungen wurde (nach Caffi), wofür sich bis heute kein Quellenbeleg erbringen ließ, und die zweite mit der einst in Bologna verwahrten, heute aber nicht mehr existenten Sparte einer „*Messa a 4 voci*“ von der Hand Martinis identisch ist, oder zwei weitere verschollene Messen anzunehmen sind, bleibt ungewiß (das neue Riemann-Lexikon verzeichnet noch immer: „eine 4stg. Messe / handschriftlich in der Bibliothek des Liceo filarmonico in Bologna“; vgl. auch H. Beck, *Probleme der venezianischen Meßkomposition im 16. Jahrhundert*, Kongreßbericht Wien 1956, Graz—Köln 1958, S. 36). Neben Messen müssen weiterhin mehrchörige Motetten Zarlinos existiert haben, wie ein gegebenes Zitat aus den *Istituzioni* (III, 66) sowie ein Inventar der Markuskirche von 1720 erweisen. Sehr eingehend setzt sich der Verfasser dann weiter mit zeitgenössischen Berichten über die Teilnahme Zarlinos bei venezianischen Festlichkeiten auseinander. Danach läßt sich eine kompositorische Mitwirkung Zarlinos bei den Festlichkeiten anlässlich des Seesiegs bei Lepanto außerhalb der Kirche nicht belegen. Die gelegentliche Behauptung, daß er der Komponist des Intermediums *Trionfo di Christo* oder gar des *Proteo, Pastor del mare* sei, der anlässlich der Durchreise König Heinrichs III. zur Aufführung kam und dessen Musik längst für Merulo sichergestellt ist, werden mit triftigen Belegen zurückgewiesen. Ebenso setzt sich der Verfasser mit der seit Bettinelli 1799 kursierenden Legende von einer Oper *Orfeo* Zarlinos auseinander. Als einzig verbürgte, inzwischen verschollene Festmusiken können demnach namhaft gemacht werden: Lateinische Gesänge nach Texten Frangipanes, die bei der Fahrt Heinrichs III. durch den Canale Grande erklangen, sowie eine Kantate zur Erinnerung an den Besuch des Königs.

Den zweiten Teil seiner Studie widmet Flury stilkritischen Untersuchungen, die unter den Gesichtspunkten „*Wort-Ton-Verhältnis*“, „*Imitation*“ und „*Dissonanzbehandlung*“ abgehandelt werden. Als wich-

tiges Ergebnis erscheint uns dabei, daß c. f.- und Kanontechnik von den *Moduli* 1549 zu den *Modulationes* 1566 zunehmen. Zwar ist in den *Moduli* „der Gesamtorganismus der Komposition vermehrt imitatorisch durchgestaltet“ (S. 47). Dafür lassen sich nur für eine Motette ein c. f. (im Tenor in gleichen Werten geführt) und für zwei ein strenges Kanongerüst nachweisen. Die sechsstimmigen *Modulationes* 1566 enthalten dagegen bis auf eine Motette *cantus firmi*, die zu zwei- bis dreistimmigen Kanongerüsten verarbeitet sind. Dafür halten sich hier die weiteren, das Kanongerüst umspielenden Stimmen von Imitationen weitgehend frei. In dieser konservativen Tendenz zur strengen Technik ist wohl eine Analogie zum Theoretiker Zarlino zu sehen, wie auch der Mangel an Chromatik auf seine theoretischen Anschauungen zurückzuführen ist (S. 73–75). Ob sich desgleichen Zarlinos Dur-Moll-Theorie in seinen Werken verwirklicht findet, wird von Flury verneint. Ein „durch den Text verursachtes deutliches Überwiegen von Dur- oder Mollcharakter“ sei nicht festzustellen. „Hinsichtlich der Marienmotetten oder der Gesänge aus dem Hohen Lied, denen man gerne Durchcharakter zuschreiben möchte, wird man in der Erwartung getäuscht —, immer ist Zarlinos kirchentonartige Denkweise noch dominierend“ (S. 43). Trotzdem bemerkt der Verfasser in anderem Zusammenhang, daß im Madrigal „*Si ch'ove prim*“ 1750 „der Durchcharakter der Komposition sowie die Stellen homophoner Satzweise eine Steigerung des freudig bewegten Textgehaltes“ bedeuten. Die Frage, die hier nur gestreift wird, scheint uns deshalb noch weiterer Nachforschungen wert.

Bei einem Vergleich zwischen Zarlino und Willaert findet der Verfasser neben den offensichtlich durch das Lehrer-Schüler-Verhältnis bedingten Gemeinsamkeiten eine stärkere konstruktive Haltung Zarlinos. Wie Willaert gerade bei der Behandlung des c. f. zu immer größerer Freiheit und Vielfalt fortschreitet, legt sich Zarlino zunehmend auf eine, im Tenor-Bereich fixierte kanonische c. f.-Darstellung fest. Bei dem gebotenen Vergleich wäre freilich neben den Beispielen aus Sammlungen bis 1550 noch Willaerts sieben Jahre vor den *Modulationes* erschienene *Musica nova* (1559; CMM 3, V, 1957) heranzuziehen, um die reife Verschmelzung von Bindung und Freiheit, alt-niederländischer Kanonkunst und moderner,

über Stimmen und Klang frei verfügender Erfindung zu demonstrieren, wie sie für das Spätwerk Willaerts typisch ist (hierzu: H. Zenck, *Studien zu A. Willaert*, Hab.-Schr. Leipzig 1929, Auszug: H. Zenck, *Numerus und Affectus*, Kassel 1959, S. 55; H. Beck, *A. Willaerts Motette Mittit ad virginem und seine gleichnamige Parodiemesse*, AfMw 18, 1961). Weiter untersucht Flury die Schüler Willaerts, wobei im Bereich der Motette de Rore, A. Gabrieli und C. Porta Spezialbetrachtungen erhalten. Gegen eine zu Anfang dieses Kapitels gegebene Übersicht der Lehrer-Schüler-Verhältnisse bleibt allerdings einzuwenden, daß weder J. Buus und B. Donato als Schüler Willaerts verbürgt sind, noch Merulo Schüler Zarlinos war. Dafür wäre der Reihe vermutlicher Schüler Willaerts noch G. Guami (ca. 1540–1611; 1588–1591 Organist in Venedig) anzufügen. Bei einem Vergleich Zarlinos mit den Meistern der Venezianischen Schule vermißt man weiterhin diejenigen Komponisten, für die zwar kein Schülerverhältnis zu Willaert oder Zarlino verbürgt ist, die aber gleichzeitig mit Zarlino in Venedig wirkten. Zu ihnen würden Merulo und A. Padoano (1552 bis 1566 Organist) gehören. Für die Betrachtung de Rores, A. Gabriels und C. Portas hätte es endlich eines breiteren Vergleichsmaterials sowie der Heranziehung der einschlägigen Literatur bedurft (Zu Rore: A. H. Johnson, *The Liturgical Music of C. de Rore*, Diss. Yale Univ. New Haven/Conn. 1954; GA seit 1959 im CMM; zu Porta: F. Hafkemeyer, *Costanzo Porta aus Cremona, 1505–1601. Untersuchungen über seine kirchenmusikalischen Arbeiten*, Diss. Freiburg/Br. 1953; A. Garbelotto, *Il P. C. Porta da Cremona OFM*, *Miscellanea Franciscana* 55, 1955; L. Pibernik Pruett, *The Masses and Hymns of C. Porta*, Diss. University of North Carolina 1960). Im weiteren untersucht Flury das Verhältnis Zarlinos zu Palestrina, seine Ostinatoform sowie seine Stellung als Madrigalist.

„Mit der Sammlung, Sichtung und Einordnung der erhaltenen Bestände, wie sie in dieser Arbeit vorgenommen wurden“, sei „ein Anfang zur Erforschung von Zarlinos Wirken als Komponist gemacht“, schreibt Flury in seinem Nachwort. Diese Aufgabe hat der Verfasser in seiner lesenswerten, umfangreichen Material und vielfache neue Aspekte bietenden Studie erfüllt.

Hermann Beck, Würzburg

Italia sacra musica. Musiche corali italiane sconosciute della prima metà del Cinquecento. Raccolte ed edite da Knud Jeppesen. 3 Bände. Kopenhagen: Wilhelm Hansen (1962). XXIV und 179, XIX und 187, XIX und 191 S.

Seit Knud Jeppesen in seinem denkwürdigen Aufsatz *A Forgotten Master of the Early 16th Century: Gaspar de Albertis* (MQ 44, 1958, 311–328) eine Gesamtausgabe der Werke Albertis ankündigte, hat nicht nur der kleine Kreis der Spezialisten auf diese Ausgabe fast ungeduldig gewartet. Die vorliegende Sammlung erfüllt das gegebene Versprechen nicht, aber sie gibt, weit besser als es die Gesamtausgabe eines einzelnen Meister könnte, Einblick in eins der unbekanntesten Kapitel der jüngeren Musikgeschichte: die Entwicklung der italienischen geistlichen Musik zwischen 1500 und 1550. Wie unbekannt dieses Kapitel ist, zeigen die Komponistennamen, denen man bisher nur bei eigenen Quellenstudien begegnen konnte: Franciscus Seraphin, Hieronimo Maffoni, Mutus, Fra Petrus da Ostia, Laurus Patavus, Giuliano Buonaugurio da Tivoli, Filippus de Lurano, Rufino Bartolucci da Assisi, Antonio Benincasa, Simon da Ferrara, Bernardo Pisano und Paolo Bivi (Aretino); daneben stehen bekanntere Meister wie der von Jeppesen wiederentdeckte Gasparo Alberti, Costanzo und Sebastiano Festa, Bartolomeo Tromboncino, Jacopo und Ludovico Fogliano, Marchetto Cara und Giovanni Spataro, und den Schluß der Sammlung bilden, als Ausblick in eine größere Epoche der italienischen Musik, einige Werke Palestrinas.

Natürlich kann man, wie bei jeder Anthologie, über die Auswahl der Komponisten und Werke streiten. Gafurius und Alexander Copinus fehlen wohl deshalb, weil ihre geistlichen Werke in den von Jeppesen wiederentdeckten Mailänder Handschriften stehen, deren wissenschaftliche Auswertung seit einigen Jahren offenbar italienischen Forschern vorbehalten bleibt; Tromboncino ist nur mit einem *Canticum Zachariae*, nicht mit den charakteristischeren Lamentationen vertreten. Andere Meister, die hier genannt werden könnten und von denen noch fast nichts bekannt ist, sind der in Bologna Q 19 reich vertretene Renaldo, der Eustachius in Firenze II. I. 232 oder der bedeutendere Andreas de Silva und der „italienische Lupus“. Andererseits ist das hier veröffent-

lichte Material auch so schon überwältigend reich und vielgestaltig, und Gattungen und Formen geistlicher Musik des 16. Jahrhunderts sind so gleichmäßig berücksichtigt, wie es in einer Anthologie überhaupt möglich ist. Die drei Bände bringen eine Choralmesse (de BMV) von Giuliano Buonaugurio da Tivoli, drei Parodiessen von Alberti, eine Chansonmesse von Costanzo Festa und eine Messe mit unbekanntem c. f. von Ludovico Fogliano, die Matthäuspasion von Alberti, Ausschnitte aus den Lamentationen von Alberti und Palestrina (oder einem Palestrinaschüler) und aus Responsorien-Zyklen von Pisano und Bivi, zwei Hymnensätze von Palestrina, zwei Tenormotetten von Costanzo Festa, das erwähnte *Canticum Zachariae* von Tromboncino, zehn dreistimmige Choralbearbeitungen von Giuliano Buonaugurio da Tivoli und 28 weitere, teils c. f.-gebundene, teils freie Motetten verschiedenster Textgattungen. Stilistisch umfaßt diese Auswahl alles, was in der geistlichen Musik des frühen 16. Jahrhunderts überhaupt auftaucht: traditionelle c. f.- und avancierte Parodietechnik, den Tenormotettensatz des reifen Josquin, schweifend-melismatische und syllabisch-deklamatorische Durchimitation, den Stil der freien Psalmotte zwischen Josquin und Willaert und den kompakt akkordischen italienischen Passions- und Lamentationssatz.

Natürlich sind Qualität und Eigenart der Werke sehr unterschiedlich. Sieht man von den Sätzen Palestrinas ab, so sind die Messe und die Motetten Costanzo Festas vielleicht die wertvollsten Kompositionen der Sammlung; in ihrer überaus dichten Konstruktion und leichten Manieriertheit zeigen sie sich deutlich als Spätprodukte der Josquin-Nachfolge. Die großartigen Sätze Jacopo Faglianos sind ihnen qualitativ vielleicht gleichwertig, aber in ihrer Verschmelzung von expressiv-figuralhafter Motivik, humanistischer Textdeklamation und dreiklangsbetonter, die Terzlage liebender weicher Harmonik stilistisch selbständiger und überraschend deutlich auf Willaert vorausweisend. Die übrigen Werke sind fast alle schwächer, aber oft genug originell und durchweg von höchstem Interesse für den Historiker. Simon da Ferrara verbindet satztechnische Kunststücke mit Madrigalisten; Paolo Bivis Sätze bereichern den Lamentationsstil durch eine querständige Harmonik, die über Tromboncinos (allerdings wesentlich frühere) Versuche erheblich hinausgeht; Ludovico Foglia-

nos Messe komprimiert den Messenstil Gafurius' auf die äußerste überhaupt mögliche Kürze und Schmucklosigkeit. Alberti erscheint als der fruchtbarste und vielseitigste, nicht unbedingt als der bedeutendste unter diesen Meistern; historisch wesentlich sind vor allem wohl seine Messen und die Passionen, die die frühesten von einem Italiener komponierten Werke der Gattung zu sein scheinen.

Fast allen diesen Komponisten, Festa und Spataro vielleicht ausgenommen, sind Züge gemeinsam, die eine genaue Analyse als Elemente der vielumstrittenen „italianità“ in der Musik des frühen 16. Jahrhunderts erweisen könnte — vor allem eine ausgeprägte Klangähnlichkeit (am deutlichsten in der Neigung zu Dreiklangs-Schlüssen, selbst in dreistimmigen Sätzen, und zur Terzlage; deutlich auch in Albertis kleinen Lamentations-Duos in Terzparallelen), eine weitgehende Gleichgültigkeit gegenüber „niederländischer“ c. f.-Arbeit und eine oft wiederum harmonisch bedingte Sorglosigkeit (Oktaven und Quinten, vor allem bei Alberti) und Unkonventionalität der Stimmführung (emphatische kleine Sextsprünge aufwärts, große Sextsprünge abwärts, z. B. Laurus Patavus, Bd. I, S. 106, T. 30, Alt). Der Forschung ist hier endlich Material für eine genauere Untersuchung an die Hand gegeben. Der Herausgeber selbst, sicherlich der beste Kenner der Materie, wird seine Ausgabe hoffentlich schon bald mit einer tieferdringenden historischen Studie krönen.

Den Anforderungen an eine wissenschaftliche Edition wird die Sammlung in nahezu fehlerlosen (Bd. I, S. 106, T. 34, Sopran 3. Note muß wohl g' heißen) und alle Zutaten des Herausgebers kennzeichnenden Notentext vorzüglich gerecht. Über Einzelheiten wie die unverkürzte Wiedergabe der Notenwerte, die Metronomisierungen und die Teilung und Überbindung „synkopierter“ Notenwerte (trotz eingeführter Mensurstriche zwischen den Systemen, die aber, etwas verwirrend, als echte Taktstriche verstanden werden sollen) zu rechten, wäre angesichts der Wichtigkeit und Ergiebigkeit der Ausgabe gewiß kleinlich. Der Kritische Bericht ist leider reichlich knapp ausgefallen, was bei der überragenden Sachkenntnis des Herausgebers doppelt bedauerlich ist. Zu einem Satz wie Festas „politischer“ Motette „*Deus venerunt gentes*“ hätte man sich einen Kommentar oder einen Hinweis auf

Lowinskys an anderer Stelle der Ausgabe genannten Artikel in JAMS III, 1950, 173—232 gewünscht — übrigens benutzt der Tenor dieser Motette nicht eine „*Pange lingua*“-Melodie, sondern im 1. Teil offenbar einen Psalm-Introitus oder eine Psalm-Antiphon, im 2. Teil den Tractus (ohne Versus) der *Missa contra paganos* (Grad. Rom. 1924, S. 114), ein weiteres Indiz für die von Lowinsky dargestellte politische Bewandnis des Werkes. Die Text- und vor allem die c. f.-Nachweise sind nicht ganz konsequent (zum Text „*Virgo coelesti*“ ist MD XVI, 1962, 100—101 und Bd. III [1959] der Compèregesamtausgabe zu vergleichen). Die Zuweisung der in deutschen Quellen als Werk von Benedictus Ducis überlieferten Psalm-Motette „*Dilexi, quoniam exaudiet Dominus*“ an Hieronymus Maffoni müßte diskutiert werden, zumal sie stilistisch nicht restlos evident erscheint (der bei Petreius gedruckte Alternativschluß des 2. Teils ist übrigens identisch mit dem des 1. Teils). Daß solche kleinen Mängel die außerordentliche Bedeutung der Ausgabe in keiner Weise schmälern, braucht kaum betont zu werden.

Ludwig Finscher, Kiel

Eduard Reeser: *Stijlproeven van Nederlandse Muziek — Anthology of Music from the Netherlands, 1890—1960. I.* Amsterdam: Stichting Donemus — Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1963. XXXI + 175 S.

Der Herausgeber, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Utrecht, hat sich die Aufgabe gestellt, eine Anthologie aus dem musikalischen Repertoire zusammenzustellen, das in den Niederlanden in den Jahren 1890 bis 1960 entstand, also in derselben Periode, die in historischer Hinsicht schon in seinem Buch *Een eeuw Nederlandse muziek* (Amsterdam 1950) beschrieben wurde. Dazu hat er sich die Bedingung gestellt, daß alle einigermaßen repräsentativen Komponisten in ihren charakteristischen Äußerungen und mit möglichst verschiedenen Gattungen aufgenommen werden sollten; außerdem sollte die ausgewählte Musik auch heutzutage noch lebensfähig sein können.

Der vorliegende erste Band ist den zwischen 1854 und 1888 geborenen Komponisten gewidmet; von 21 Komponisten aus dieser Periode hat der Herausgeber 50 Kompositionen aus den Jahren 1889—1954, nach dem Alter der Komponisten geordnet,

ausgewählt. In seinem Vorwort erklärt er die notwendige Subjektivität seiner Auswahl, sowohl hinsichtlich der Komponisten wie auch der Werke. Gewisse Namen sind auch außerhalb der Niederlande bekannt geworden, wie z. B. Alphons Diepenbrock, aus dessen Werken neun Kompositionen aufgenommen worden sind und der in dieser Sammlung wohl einen Sonderfall bildet; andere Namen sind außer in Holland nicht oder kaum bekannt geworden, wieder andere sind auch in ihrer Heimat vergessen.

Die Besetzung der ausgewählten Kompositionen bietet eine große Mannigfaltigkeit: Orchesterwerke, Werke für Chor oder Soli mit Orchester, Bühnenmusik, Klavierwerke, Lieder, a-cappella-Chöre und Kammermusik für verschiedene Besetzungen. Leider war es wegen Mangels an Raum notwendig, die meisten Orchesterwerke unvollständig und im Klavierauszug aufzunehmen; nur zwei Fragmente aus der fünften Symphonie von Matthijs Vermeulen wurden in Partitur wiedergegeben. Im allgemeinen sind Auswahl und Anzahl der verschiedenen Genres repräsentativ für die kompositorische Produktion der betreffenden Periode. Vielleicht wäre eine reichere Auswahl aus dem Chorrepertoire erwünscht und zu erwarten gewesen; der Herausgeber nennt in seiner Einleitung eine Anzahl Komponisten, deren Werken kein Platz eingeräumt werden konnte, und gerade unter ihnen sind mehrere, deren Arbeit sich vor allem auf dem Gebiete der vokalen Komposition bewegt hat.

Wenn man den ganzen Band übersieht, ist es schwer, eine gemeinsame Charakteristik für die Niederländische Musik dieser Periode festzustellen, was jedoch nicht verwunderlich ist, wenn man bedenkt, daß unter den 21 aufgenommenen Komponisten nicht weniger als 9 — die meisten von ihnen sind vor 1880 geboren — ihre Ausbildung zum mindesten teilweise in Deutschland empfangen haben. Die jüngere Generation arbeitete unabhängiger, und es ist auffallend zu sehen, wie mehrere Komponisten, geboren in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, auch im vorgerückten Alter der Avantgarde des Niederländischen Musiklebens zugehörig blieben. Auch bei ihnen sucht man vergebens einen einheitlichen Grundgedanken, der als Maßstab eines eigenen Niederländischen Elementes hätte fungieren können: zwischen dem Zerebralen und der intimen Verträumtheit, zwischen

programmatischer Dramatik und strenger Absolutheit bewegt sich die Niederländische Musik, die sich einen Platz im allgemein-europäischen musikalischen Sprachraum zu erobern gewußt hat.

Chris Maas, Amsterdam

Robert Ballard: Premier Livre (1611). Édition et Transcription par André Souris et Sylvie Spycyket. Introduction historique et Étude des Concordances par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1963. XX und 99 S.

In der historischen Einleitung stellt Monique Rollin die wenigen urkundlichen Belege zusammen, die über das Leben des Lautenisten Robert Ballard ermittelt werden konnten. Er war der Sohn des Pariser Musikdruckers Robert Ballard und wurde vermutlich um 1575 geboren. 1600 beglich er einen Teil seiner Miete durch Lautenstunden, die er dem Sohn seines Wirtes erteilte. 1612 nahm ihn die „Reine régente“ Maria von Medici in ihren Dienst, und am 1. September dieses Jahres begann der junge König Ludwig XIII. bei ihm das Lautenspiel zu erlernen. Im September 1640 war er noch „*joueur de luth de la Chambre du roi*“. Der Ort und das Datum seines Todes sind nicht bekannt. M. Rollin wirft die Frage auf, ob der von Jacques Gaultier in einem Brief an Constantin Huygens angeführte Lautenist Jehan Ballard, der im Dienst des englischen Königs stand und vor 1647 starb, mit dem Pariser Lautenisten Robert Ballard identisch ist. Das kann nicht der Fall sein, da „John“ Ballard schon 1625 als Lautenist und Sänger der englischen Hofkapelle angehörte (W. Nagel, *Annalen der englischen Hofmusik*, Leipzig 1894, S. 40).

M. Rollin führt die Drucke an, die Lautenstücke von Robert Ballard enthalten. Ferner erwähnt sie, daß sich in Handschriften, die sie aber nicht nennt, sechs mit seinem Namen signierte Stücke befinden, von denen aber nur ein einziges nicht anderswo vorkommt, nämlich die *Courante de Ballard* im Lautenbuch des Lords Herbert of Chisbury, Bl. 64' (Fitzwilliam Museum Cambridge). Ballard (Ballardt) gezeichnete Stücke enthalten noch folgende Handschriften: Stadtbibliothek Danzig Ms. 4022, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Ms. mus. 3238, Germ. Museum Nürnberg Ms. 337481, Universitätsbibliothek Prag IV G 18.

Für die Neuausgabe von R. Ballards erstem Buch wurde das einzige bekannte Exemplar benutzt, das auf der Bibliothèque Mazarine in Paris liegt. Das Titelblatt fehlt, doch ist auf der Rückseite des letzten Blatts das Privileg vom 16. Oktober 1611 abgedruckt. Das Werk enthält 9 *Entrées de Luth*, 16 Ballette, 12 Couranten, 10 *Angéliques*, 2 weitere Couranten und 6 Volten in der angegebenen Reihenfolge. Die meisten Ballette bilden eine Folge von drei oder zwei „*Chants*“, nur fünf Ballette stehen für sich allein. Die *Angéliques* sind Couranten; da sie auch als *Favorites d'Angélique* bezeichnet werden, gefielen sie wohl der bezaubernden Angélique Paulet, die als Tänzerin, Lautenspielerin und Sängerin die Bewunderung des ganzen Hofes erregte.

M. Rollin glaubt, Ballard habe die Melodien der Stücke nicht erfunden, sondern nur für die Laute bearbeitet. Auf dem Titelblatt seines 2. Buches vom Jahre 1614 heißt es nämlich von den Stücken: „*mises sur le luth*“. Ballard wendet eine Schreibart an, bei der polyphoner und homophoner Stil abwechseln. In einigen Sätzen überwiegt auch letztere Stilrichtung. In den meisten Tänzen folgt auf jeden Teil unmittelbar eine Variation. Ballards Satzkunst erreicht in den Variationen der Couranten und Volten ihren Höhepunkt. Er bricht die Akkorde und verteilt deren Töne auf die einzelnen Stimmen oder vereint diese melodisch. Die Anfänge der gebrochenen Spielmanier, als deren Hauptvertreter Ennemond und Denis Gaultier gelten, zeigen sich schon in Variationen Ballards.

Die Neuausgabe bringt die Tabulatur und eine Übertragung, die die rhythmische und polyphone Struktur kenntlich macht. In den Bemerkungen zur Übertragung betont A. Souris, alle Probleme einer nichtbuchstäblichen Übertragung führten zur Feststellung, in welchem Maße die Dauer gewisser Töne die in der Tabulatur angezeigte Dauer überschreiten könne. Denn beim Lautenspiel bestehe die Möglichkeit, Töne auszuhalten oder abzdämpfen. Aus den akustischen Gegebenheiten leitet er zwei Regeln ab: „1) *la durée d'un son est proportionnelle à sa gravité*; 2) *tout son susceptible d'être tenu peut aussi être écourté, ou en tout cas noté en valeur courte*“. Um die Werte der Dauer zu bestimmen, zieht er nur „*normes stylistiques*“ heran: die in Frankreich zu Anfang des 17. Jahrhunderts geltenden Regeln des musikalischen Satzes („*le vocabulaire har-*

monique et contrapuntique“), die morphologischen Merkmale, die jedem Musikstücktyp eigen sind (Tempo, metrische Ordnung, fortlaufende Polyphonie oder nicht usw.), die Kompositionsverfahren Ballards und der Lautenisten seiner Zeit. Als Ergebnis seiner Untersuchungen wendet Souris zur Aufzeichnung der Musik Ballards eine mehr lineare als harmonische Rechtschreibung an. Souris' Richtlinien sind einleuchtend. Seine Übertragung ist im allgemeinen mit Sorgfalt angefertigt. Er bemerkt noch, die Übertragung wende sich hauptsächlich an die Lautenspieler. Mitunter können aber auf der Laute einzelne Töne nicht so lange ausgehalten werden, wie sie in der Übertragung notiert sind, z. B. S. 2, System 4, Takt 4, 3. Viertel: *d'*; S. 4, System 3, Takt 3, 1. Viertel: *c'*; S. 51, System 3, Takt 4, 1. Viertel: *es'*. Ein Ton kann doch nicht weiterklingen, wenn auf demselben Chor ein anderer Ton gegriffen wird oder aus greiftechnischen Gründen ein Aushalten nicht möglich ist. Bei der Ausarbeitung einer sinngemäßen musikalischen Übertragung muß also auch auf die Lautentechnik Rücksicht genommen werden.

In die Übertragung haben sich einige Druckfehler und andere Versehen eingeschlichen: S. 17, System 1, Takt 5, 1. Akkord: *g* fehlt; S. 24, System 3, Takt 3, 4. Viertel: *f* fehlt; S. 24, System 4, Takt 5: *b* muß als Achtel unter *g'* stehn; S. 27, System 2, Takt 3, 1. Akkord: *as* fehlt; S. 28, System 3, Takt 1: *A* statt *F*; S. 31, System 1, Takt 2: *c* statt *d*; S. 38, System 3, Takt 6: ganze Note *c'* fehlt; S. 40, System 3, Takt 2: *g* statt *γ*; S. 41, System 1, Takt 3, 5. Viertel: *d* fehlt; S. 60, System 2, Takt 1: *d'* unter *k'* fehlt; S. 65, System 4, Takt 5, letzter Akkord: *b* fehlt; S. 83, System 1, Takt 3: *g* statt Viertelpause; S. 87, System 4, Takt 2: *c* statt Viertelpause, 5. Viertel: *es'* statt *e'*; S. 97, System 4, Takt 4, 1. Viertel: *b* fehlt; S. 98, System 3, Takt 2: *Es* statt *es*. Auch sind einige Druckfehler in der Tabulatur übersehen worden; doch lassen sie sich nach der Übertragung berichtigen.

Hans Radke, Darmstadt

Ludwig van Beethoven: Supplemente zur Gesamtausgabe, hrsg. von Willy Hess. Bd. VI: Kammermusik für Streichinstrumente. Bd. VIII: Original-Klavierauszüge eigener Werke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1963, 1964. 157, 150 S.

Bd. I und IV der Ausgabe sind nach Absicht und Durchführung, der Zufügung von Vorworten und Revisionsberichten, der sorgfältigen Textwiedergabe in Jahrgang XIV und XVI dieser Zeitschrift gewürdigt worden. So sei hier nur der Inhalt der beiden Bände erläutert. Hess nimmt auf, was nicht in der alten Gesamtausgabe steht, auch wenn es inzwischen, zum Teil von ihm selbst, in Neuausgaben vorliegt. So nehmen in Bd. VI den größten Raum die Partituren der 1. Fassung des op. 18/I und der Bearbeitung der Klaviersonate op. 14/I ein, die kürzlich auch in der neuen Gesamtausgabe des Bonner Beethoven-Archivs vorgelegt wurden. Interessant sind die Studien Beethovens zur Fugenform aus dem Unterricht bei Albrechtsberger für 3 und 4 Streichinstrumente. Bemerkenswert scheint mir, daß die Fugenthemen alle Zirkelform haben, d. h. zu ihrem Anfangston oder dessen Oktave zurückkehren; das gilt bei der Doppelfuge in C sogar für beide Themen, die Sequenzen des ersten in engen Sekunden und das gleichzeitige zweite in Septimensprünge. Zu diesen Studien gehört auch die Bearbeitung der b-moll-Fuge aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier I* für Streichquintett. Die erste Fassung des Finales des Streichtrios op. 3, eines zweiten Trios zum Scherzo des Streichtrios op. 9/I zeigen Beethovens Bemühen auch im Kleinen. Schön ist, daß die drei bislang verstreuten Sätze des *Duetts mit zwei obligaten Augengläsern* jetzt einmal zusammenstehen. Zwei kleine Widmungsstücke, 6 Menuette für Streichtrio, ein kurzes Menuett für Streichquartett und der von Haslinger erbetene Streichquintettsatz, der unvollendet blieb und dessen Fugenthema in das Scherzo der IX. Sinfonie einging, vervollständigen den Inhalt.

Die praktische Bedeutung des Bandes VIII scheint mir größer. Es sind natürlich nur solche Auszüge wiedergegeben, die nachweislich von Beethoven herrühren. So wird einmal eine große Menge sehr verstreuten und schwer erreichbaren Materials vorgelegt; zum andern ein Material, das für den Gebrauch der Klavierspieler dienstbar gemacht werden kann. Dazu zähle ich vor allem die fünf Gruppen von deutschen Tänzen, Menuetten und Konträtänzen, in denen sich auch das Urbild des letzten Satzes der *Eroica* befindet. Die Sorgsamkeit Beethovens zeigt sich auch in der doppelten Niederschrift eines Marsches für sechs Blasinstrumente. Es wäre ein lehrreiches Thema, Beethovens

Vorgehen bei solchen Bearbeitungen genauer zu untersuchen.

Wichtiger als die Bearbeitung des frühen *Ritterballetts* ist der Klavierauszug zum Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* und vor allem der zu *Wellingtons Sieg* op. 91. So liegt jetzt jedem die Möglichkeit vor, sich dieses interessante und vielmumstrittene Werk einmal selbst zu Gehör zu bringen. Die vierhändige Fassung op. 134 der Streichquartettfuge, die heute kaum mehr erreichbar ist, dürfte willkommen sein. Vergleicht man die Fugenstudien aus Bd. VI mit diesem Werk, auch mit den letzten Klaviersonaten, so tritt Beethovens Entwicklung von den frühen Studien zum Spätwerk in Evidenz.

Paul Mies, Köln

Estêvão Lopes Morago: *Várias Obras de Música Religiosa 'A cappella'*, hrsg. v. Manuel Joaquim. Lissabon: Fundação Calouste Gulbenkian (1961). 329 und 6 (Faksimile) S. (Portugaliae Musica. IV).

Frei Manuel Cardoso: *Liber Primus Missarum*. Vol. I, II, hrsg. von José Augusto Alegria. Lissabon: Fundação Calouste Gulbenkian (1962). XLVI, 8 (Faksimile) und 116 bzw. XIV und 179 S. (Portugaliae Musica. V, VI).

Die ältere spanische und vor allem portugiesische geistliche Vokalmusik ist, trotz einiger verdienstvoller Arbeiten auf diesem Gebiet, bis heute eine Art Stiefkind der musikwissenschaftlichen Forschung geblieben. Vor allem fehlt es an größeren analytischen Untersuchungen, welche die spezifisch lokalen und nationalen Traditionen dieser Länder herausarbeiten und gegenüber den Stilkriterien der in anderen Kulturlandschaften entstandenen Werke abgrenzen. Eine unabdingbare Voraussetzung hierfür ist die Quellenaufbereitung, wozu natürlich letztlich die einwandfreie wissenschaftliche Edition der musikalischen Denkmäler selbst gehört. Die drei neuen Bände der unter der Protektion der Fundação Calouste Gulbenkian in überaus aufwendiger Form herausgegebenen Reihe *Portugaliae Musica*, mit Werken von E. L. Morago und F. M. Cardoso, gewähren uns erstmalig einen tieferen Einblick in die geistliche Vokalpolyphonie portugiesischer Meister der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der in Spanien geborene Morago wirkte ab 1599 bis 1630 (?) am Dom von Viséu, der Karminlermönch Cardoso (1566–1650) ab

1589 in Lissabon. Beide erhielten, wie die beiden anderen berühmten Meister dieser Zeit, Filipe de Magalhães und Duarte Lobo, ihre Ausbildung in der bekannten Sängerschule zu Évora. Während von Cardoso ein Buch Magnificat (1613) und drei Bücher Messen (1625–36) in Lissabon gedruckt wurden, sind die Arbeiten Moragos lediglich handschriftlich in Viseu überliefert. Die vorliegenden Neuausgaben enthalten 68 Werke (Motetten, Weihnachtsresponsorien, Psalmen, Hymnen und Magnificat) von Morago sowie sieben 4–6st. Messen, je zwei Motetten und Antiphonen und ein Responsorium von Cardoso.

Die Werke zeichnen sich im allgemeinen durch ein hohes Maß an handwerklichem Können aus. Dies gilt besonders für die Kompositionen Cardosos, in denen die strenge A-cappella-Polyphonie in seltener technischer Vollkommenheit ihre letzte Blüte treibt. Moragos Arbeiten erscheinen auf den ersten Blick qualitativ etwas uneinheitlicher; hier wie dort aber herrscht ein ungemein traditioneller Charakter des Stils. Dem Geiste der tridentinischen Reform entwachsen, stellen die Stücke gleichsam eine asketisch abgeklärte „Spätausgabe“ des von Palestrina und seinen Zeitgenossen ausgebildeten und von den Nachfolgern manieristisch weitergepflegten römischen A-cappella-Satzes dar; nur daß sich jetzt eben, etwa 60 Jahre nach dem Erscheinen der ersten Palestrina-Werke, nicht mehr jene, das klassische A-cappella-Ideal des 16. Jahrhunderts ausmachende Ebenmäßigkeit und Ausgeglichenheit der einzelnen Kompositionselemente einzustellen vermag. Dieses zeigt sich vornehmlich an den vierstimmigen Stücken des Morago, deren zwischen polyphonem und homophonem Habitus schwankende Satzstruktur (verbunden mit einer Tendenz zur Klanguersparung) oft sogar noch mehr an entsprechende Diktionen des beginnenden 16. Jahrhunderts als an solche der Palestrina-Zeit erinnert. Die Vermischung derartiger retrospektiver Schreibweise mit harmonischen Intentionen des 17. Jahrhunderts ergibt — nicht nur bei Morago — häufig ein recht zwiespältiges, anachronistisches Stilbild. Hier haben wir es mit einem typischen Beispiel für einen historischen Spätstil zu tun. Die vielstimmigen Stücke Moragos — wie alle anderen Werke dieser Ausgaben durchweg auf Chormelodien fußend — sind klanglich durchweg ausgeglichener (vgl. z. B. die Motette „*Erum-*

pant montes“). Vielleicht bildet die Vielstimmigkeit in jener Zeit erst die Voraussetzung zum Einsatz des von Magalhães angeblich besonders ausgebildeten „*estilo expressivo*“, der „*sonoridad*“ (Bermudo), eines klanglichen Ausdrucksvermögens, welches wir hier wie in verschiedenen Partien der Kompositionen Cardosos gewahren und das die iberische Musik wohl auch schon im 16. Jahrhundert in besonderer Weise auszeichnet. (Gerade über diese Erscheinung wünschte man sich bald einmal eine genauere Untersuchung.) Eigentlich nur zweimal, bei den beiden sieben- bzw. achtstimmigen zweichörigen Motetten „*Laudate pueri*“ und „*Jesu Redemptor*“ von Morago, spürt man unmittelbar, daß diese Musik zu einer Zeit geschrieben wurde, in der sich in anderen Ländern das monodische Prinzip bereits nahezu voll etabliert hatte.

Die konservative kompositorische Gesamthaltung dieser portugiesischen Meister wird nur aus der besonderen sozialen, politischen und kulturellen Lage eines Landes verständlich, in dem die Kirchenmusik ein von allen „reformatorischen“ Bestrebungen und von der weltlichen Musik ferngehaltenes Dasein führte, und in dem noch im Jahre 1654 König João IV. (dieser hatte 1640 mit seiner Regentschaft die 60jährige spanische Herrschaft abgelöst) sich energisch für das polyphone A-cappella-Ideal Palestrinas einsetzte.

Alles in allem enthalten die drei Bände ein vorzügliches Studienmaterial, welches von Manuel Joaquim, dem Entdecker der Werke Moragos, bzw. von J. A. Alegria eingerichtet wurde. Der Morago-Band ist mit einem überaus umfangreichen zweisprachigen (port.-frz.) Begleittext als Vorwort ausgerüstet, das die nach langjährigen archivalischen Studien Joaquims gewonnenen neuesten Erkenntnisse zur Biographie des Komponisten sowie ausführliche Kommentare zu den einzelnen edierten Werken enthält. Der mit Faksimilia und verschiedensten Verzeichnissen ausgestattete Band entspricht weitgehend den heutigen Ansprüchen an eine wissenschaftliche Neuausgabe, wenn man auch die originalen Notenvorsätze zu Beginn der einzelnen Stücke nur ungenügend vermifft und eine in sich etwas übersichtlichere Anordnung des jeweiligen Revisionsanteiles zu den Kompositionen begrüßt hätte. Die beiden Bände von Alegria, mit dem *Liber primus missarum* von Cardoso, sind entsprechend angelegt, der Begleittext

(port.-engl.) ist etwas kürzer gehalten, der Notentext diesmal mit originalen Vorsätzen versehen und ohne Verkürzung wiedergegeben. Im ganzen gesehen, eine saubere, exakte wissenschaftliche Editionsarbeit und eine anerkannt wertvolle verlegerische Leistung. Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Michel Antoine: Henry Desmarest (1661—1741). *Biographie Critique*. Paris: Editions A. et J. Picard & Cie. 1965. 214 S. (Vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 10)

Johann Christian Bach: Quartett Es-dur op. 8, Nr. 2, hrsg. von Kurt Janetzky. Partitur (für zwei Klaviere) und Stimmen (Violino I/Flauto, Violino II, Viola, Basso). Heidelberg: Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag (1965). 20 und 4 x 4 S.

Compozitori si Muzicologi Români. Mic Lexicon. Sub redactia lui Viorel Cosma. (Bukarest): Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor Din R. P. R. 1965. 386 S.

Conservatorul „Ciprian Porumbescu” 1864—1964 [Jubiläumsschrift]. Bukarest: Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor Din R. P. R. 1964. 189 S.

Stefano Fabri: Magnificat VI. toni XVI vocibus concinendum (hrsg. von Laurentius Feininger). Trient: Societas Universalis Sanctae Caeciliae 1965. 46 S.

ders.: Magnificat VIII. toni XVI vocibus concinendum (hrsg. von Laurentius Feininger). Trient: Societas Universalis Sanctae Caeciliae 1965. 28 S.

(Monumenta Liturgiae Polychoralis Sanctae Ecclesiae Romanae. Psalmodia cum quatuor choris. Nr. 10. Nr. 11)

Giovanni Battista Fasolo: Annuale (Venedig 1645). Versetten, Ricercenten, Canzonen und Fugen durch das ganze Kirchenjahr für Orgel. (Hrsg. von) Rudolf Walter. Heidelberg: Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag. (VIII), 80 S.

Ludwig Finscher: Loyset Compère (c. 1450—1518). Life and Works. American Institute of Musicology 1964. 262 S. (Musicological Studies and Documents. 12)

Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins-Landon hrsg. und erläutert von Dénes Bartha. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. 600 S.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 9. Band. 1964. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1965. XV, 271 S.

Oskar Kroll: Die Klarinette. Ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre großen Meister. Bearbeitet von Diethard Riehm. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. 93 S., XVI Taf.

Leonhard Lechner: Werke. Band 8. Liber missarum sex et quinque vocum abjunctis aliquot introitibus in praecipua festa 1584. Hrsg. von Walther Lipphardt. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964. XXIII, 197 S.

Donald A. Lentz: The Gamelan Music of Java and Bali. An Artistic Anomaly complementary to Primary Tonal Theoretical Systems. Lincoln: University of Nebraska Press (1965). XI, 66 S.

Placidus Mittler: Melodieuntersuchung zu den dorischen Hymnen der lateinischen Liturgie im Mittelalter. Siegburg: Respublica-Verlag 1965. 145 S. (Siegburger Studien. II).

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

Musica Nova. Accomodata per cantar et sonar sopra organi; et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici. In Venetia, MDXL. Edited by Colin H. Slim. With a Foreword by Edward E. Lowinsky. Chicago—London: The University of Chicago Press (1964). xl, 129 S. (Monuments of Renaissance Music. I).

O. W. Neighbour und Alan Tyson: English Music Publishers' Plate Numbers in the first half of the Nineteenth Century. London: Faber and Faber (1965). 48 S.