

BESPRECHUNGEN

Reinhold Hammerstein: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. Bern und München: Francke Verlag 1962. 303 S. und 144 Abb.

Die Musikspekulation des Mittelalters kreist um den Begriff des *numerus sonorus*, der klingenden Zahl. Der antik-quadriviale Musikauffassung aber steht, in ergänzendem oder ausschließendem Kontrast, eine christlich-liturgische gegenüber; und das Urbild der irdischen Liturgie ist die himmlische, die Musik der Engel.

Der Reichtum an Quellen über die *musica coelestis* ist unabsehbar. Der Engelsgesang ist ein Topos, der in den Schriften der Kirchenväter, der Legendenliteratur und den Hymnentexten des Mittelalters unablässig wiederholt, variiert und paraphrasiert wird. Dennoch ist es Reinhold Hammerstein geglückt, Stereotypie zu vermeiden und dem Stoff eine fest umrissene Gestalt zu geben; wären nicht literarische Kategorien in der Wissenschaft verdächtig, so müßte man von einem gut geschriebenen Buch sprechen.

Daß Hammerstein die Visionen des Isaias und des Ezechiel, das Gloria der Engel und die Jenseitsbilder der Johannesapokalypse unter dem Begriff der „himmlischen Liturgie“ zusammenfaßt (17 ff.), mag eine Vereinfachung sein, ist aber im Hinblick auf das Thema der Untersuchung gerechtfertigt. Der Zusammenhang der irdischen Liturgie mit der himmlischen (30 ff.) zeigt sich unmittelbar am Sanctus, Gloria und Amen, indirekt an der Glossolie und am Jubilus: Das „Zungenreden“ und das „Jubilare sine verbis“ erinnern an die „Sprache“ der Engel.

In der Darstellung der literarischen Traditionen betont Hammerstein die Bedeutung der Topoi „alter ad alterum“, „una voce“ und „sine fine“. Unter dem Titel *Kontinuität und Wandlung* (53 ff.) werden Visionen der Engelsmusik in mystischen Texten und der Engelsgesang in den geistlichen Spielen des Mittelalters untersucht. Der Kontrast zwischen der *musica coelestis* und dem Getöse der Hölle (100 ff.) wurde im Mittelalter verschieden gedeutet: als abschließender Widerspruch (Rupert von Deutz) oder als „Harmonie“ des Entgegengesetzten (Johannes Scotus; der Name „Scotus Eriugena“ ist tautologisch).

Ein verwirrendes Problem ist das Verhältnis zwischen *Sphärenharmonie* und *Engelsgesang* (116 ff.). Hammerstein legt seiner Untersuchung der *Doppelthematik mittelalterlicher Musikanschauung* (122) den Gegensatz zwischen heidnisch-antiker und christlicher Tradition zugrunde, der bei Augustin hervortritt. Er erwähnt zwar das Nebeneinander von Sphären- und Engelsmusik bei einigen Kirchenvätern, meidet aber die synkretistische Literatur der ersten nachchristlichen Jahrhunderte.

Der erste, der literarischen Überlieferung gewidmete Teil des Buches schließt mit einem Kapitel über *Klang und Musik in Dantes Jenseits* (145 ff.). Hammerstein zitiert nach Gmelins Übersetzung, die in der Wiedergabe von Musikwörtern sehr frei verfährt. Gmelins Methode ist allerdings insofern nicht ungerechtfertigt, als in Dantes Text die Bedeutung von Wörtern wie *voce, suono, tuono, nota, canto, inno* usw. nicht fest umrissen ist.

Im zweiten Teil untersucht Hammerstein die *Musik der Engel in der Kunst* (193 ff.): bildliche Darstellungen der 24 Alten (seit wann symbolisieren sie die Bücher des Alten Testaments?), der vier Tiere, der Seraphim und Cherubim, der Tuba- und Instrumentenengel. Instrumentenengel in Menschengestalt begegnen in der englischen Malerei seit 1100 (219), in der kontinentalen seit 1300 (222). Hammerstein deutet die Instrumente als Sinnbilder, als „anschaulich sichtbar gemachten Gesang“ (220). Die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts ersetzt die additive Reihung musizierender Engel durch „Gruppierungen im Sinne irdischer Praxis“ (239). Dennoch bleibt nach Hammerstein die Symbolfunktion primär. Übersinnliche Bedeutung und realistische Darstellung schließen sich zwar nicht aus; das Maß aber, in dem ein Sinnbild zugleich Abbild irdischer Praxis ist, läßt sich schwer bestimmen.

Hammerstein schließt mit einer einleuchtenden, über die bisherigen Auslegungen hinausreichenden Interpretation von Raffaels Heiliger Caecilia. Carl Dahlhaus, Kiel

John H. Long: Shakespeare's Use of Music II. The Final Comedies. Gainesville: University of Florida Press 1961. XIII, 159 S.

Das vorliegende Buch ist der zweite Band von Longs Trilogie (der erste Band behandelt sieben frühe Komödien, der dritte Band die Tragödien Shakespeares). Den Zweck des Buches hat der Autor in einem Satz umrissen: „I attempt to determine the functions of the performed music in the comedies, the manner of performance, the original musical scores used (when possible), and the significance of these data to peripheral problems of interpretation, text, staging, stage history—in sum, Shakespeare's development as an artist“ (Introduction, xi).

Long macht den Versuch, Shakespeares Verhältnis zur Musik sowie die wechselseitigen Beziehungen zwischen gesprochenem Wort und dargebotener Musik im Werk des Dichters zu erhellen. Versuche dieser Art sind in der Vergangenheit von bedeutenden Forschern angestellt worden, wie P. A. Scholles (1917), R. Noble (1923), P. Warlock (1926), E. W. Naylor (²/1931) und E. J. Dent (1934). Alle Autoren haben sich mit der Tatsache abfinden müssen, daß von der Musik, die Shakespeare bei seinen Aufführungen verwendete, keine authentischen Manuskripte aufzufinden sind. Hinsichtlich der Aufführungspraxis dürften wesentliche neue Erkenntnisse aber nur durch sie zu erwarten sein.

Den Untersuchungen von Long liegen keine solchen Funde zugrunde. Ihm geht es darum, in allgemeinverständlicher Darstellung demjenigen Leser einen Überblick über Shakespeares Verwendung von Musik zu geben, der das ursprüngliche Zusammenwirken von Wort, Tanz, Pantomime, Gesang (mit und ohne Instrumentalbegleitung) mit Hilfe des Textes allein nicht rekonstruieren kann. Zwar finden sich in Shakespeares Werken zahlreiche auf Musik deutende Bühnenanweisungen; die tatsächlich gesungenen oder gespielten Melodien sind jedoch nicht überliefert. So ist auch Long auf Vermutungen angewiesen. Darum greift auch er zu einer ungesicherten Methode, indem er einigen Liedmelodien und Instrumentalsätzen aus dem 16. und 17. Jahrhundert (besonders von Robert Johnson, John Wilson, John Hilton und Robert Jones) apriorisch einen Platz in Shakespeares Werken zuweist.

Diesem Verfahren begegnen wir bereits im 1. Kapitel, das sich mit der Musik in *The Taming of the Shrew* und *The Merry Wives of Windsor* befaßt. Musikwissenschaftler werden bedauern, daß die Notenbeispiele durchgehend transponiert und in

neuen Schlüsseln wiedergegeben sind. Im übrigen bestätigen die Ausführungen Longs nur die bekannte Tatsache, daß Shakespeare Musik mit Vorliebe an dramatischen Höhepunkten einsetzte: „We thus find him following a practice which he had utilized frequently enough to be considered a pattern of dramatic technique“ (9).

Im 2. Kapitel ist die Musik in *All's Well That Ends Well* und *Measure for Measure* besprochen. Während Shakespeare in *All's Well* erstmalig Sänger durch Cornette ersetzt (wie Marston in *The Malcontent*, 1604), kehrt er in *Measure for Measure* zum Gesang zurück. Im Gegensatz zu der Hauptquelle dieses Werkes, George Whetstones *Promos and Cassandra* (1578), die sieben Gesänge enthält, fügt Shakespeare nur einen Gesang ein (IV, 1), der jedoch einen wichtigen dramatischen Zweck zu erfüllen hat (18 f.).

Im 3. Kapitel (*The Cosmic Gamut*) versucht Long, zu erklären, daß und warum Shakespeare in den letzten Komödien der Musik häufig eine „symbolische“ Funktion zuweist. Als theoretische Grundlage dienen ihm jene Erörterungen bei Joseph Barnes (*The Praise of Musicke*, 1586), Robert Burton (*The Anatomy of Melancholy*, 1621) und Mersenne (1627), die die *musica mundana* und *musica humana* zum Gegenstand haben.

Nach dieser Vorbereitung widmet Long das 4. Kapitel der Musik in *Pericles*. Für ihn ist *Pericles* ein allegorisches Drama („allegory“). Dementsprechend habe die hier verwendete Musik eine „symbolische“ Funktion. Sie ertönt zum erstenmal, wenn König Antiochus seine Tochter mit *Pericles* bekannt macht: „the music symbolizes not a harmony of human love, but a dissonance resulting from a perversion of human love“ (37). Eine anders geartete Musik erklingt später am Hofe von König Simonides, wo *Pericles* um *Thaisa* wirbt. Hier treten *Pericles* und *Thaisa*, beide Sinnbilder des Guten, folgerichtig nicht in Wettstreit miteinander. Vielmehr findet während des Turniers ein Tanzwettstreit zwischen *Pericles* und den Mitbewerbern statt, den *Thaisa* als einzige Frau beobachtet (den Ritteranzug, *Soldiers daunce*, als Teil des Turniers hatte schon *Twyne*, 1576). Nach dem Tanzturnier führt der König *Pericles* zu *Thaisa*. Der folgende *duet dance* „symbolisiert“ sowohl *Pericles'* Sieg beim Wett-Tanz als auch seine Verbindung mit *Thaisa*. — Der Musik bedient sich Shake-

speare ferner bei der Auffindung Thaisas und ihrer Wiedererweckung zum Leben. Dann singt Marina, um Pericles („*outwardly comatose*“) aus seiner Bewußtlosigkeit („*from a living death*“) aufzuwecken. Der dramatische Höhepunkt jedoch ist erst erreicht, wenn Pericles seine Tochter erkennt und Sphärenmusik wahrnimmt („*The music of the spheres . . . Most heavenly music*“), wenn er das Ziel und Ende seiner Reise erreicht: „*The type of music usually associated with celestial music by the Elizabethans was played by a consort of recorders*“ (47).

In *Cymbeline* (Kapitel 5) kehrt Shakespeare zur musikdramatischen Technik der frühen Komödien zurück: „*The novelty and ingenuity apparent in the use of music in the early comedies are here strengthened by a placid, yet more profound, utilization of the intrinsic and symbolic powers of the music itself*“ (50). Das Morgenlied (II, 3) ist ein treffendes Beispiel dafür, wie ein häßlicher Charakter (Cloten) musikalisch kontrastiert werden kann mit einem vorzüglichen Text („*supreme lyrics*“). Die Musik hat hier die doppelte Funktion der Charakterisierung sowohl der Bösen (Cloten) als auch des Reinen (Imogen). Vor der Lösung des dramatischen Konflikts führt Shakespeare (wie in *A Midsummer Night's Dream*) eine *Masque* und die dazugehörige Musik ein: „*the function of the masque seems purely symbolic of the death, resurrection, reunion, and reconciliation theme*“ (61).

In *The Winter's Tale* (Kapitel 6) ist der Einfluß der *Masque* (Jonson, Daniels, Campion, Marston) besonders deutlich spürbar. Nicht nur das Auftreten eines Bären auf der Bühne (III, 3), sondern auch die Auflösung der Statue in einen lebenden Menschen hat ihren Ursprung in den *Masques*. Bis auf die Wiederbelebungsszene der Hermione (V) ist die Musik in zwei Szenen (IV) untergebracht, wo sie wieder mehrere Funktionen gleichzeitig zu erfüllen hat. Leontes Winter ist vorüber. Der Stimmungsumschwung, der sich mit dem beginnenden Frühling vollzieht, wird eingeleitet und angedeutet mit einem Lied des Autolichus: „*The song is a picaresque ballad filled with underworld cant*“ (72). — In der Pastoralzene („*festive scene*“) haben Musik, Tanz und Pantomime funktionale Aufgaben, wie Einführung und Charakterisierung von Personen und Stimmungsumschwüngen. Autolichus hat allein sechs Lieder unterschiedli-

chen Charakters zu singen. Für diese wichtige Rolle hatten die *King's Men* den berühmten Schauspieler und Sänger Robert Armin zur Verfügung, der schon den Part des Feste in *Twelfth Night* und eine Rolle in Jonsons *The Alchemist* (1610) übernommen hatte. — So wie Hermione aus der Statue heraus und ins Leben zurücktritt (V), ist die simultan erklingende Musik Erzeugerin einer übernatürlichen Wirkung. Die Wiederbelebung Hermiones wird durch die Macht der Musik erst motiviert (ähnlich wie bei Thaisa in *Pericles*).

The Tempest nennt Long eine „*beautiful and infinite allegory*“ (92). Auch in dieser letzten großen Komödie erfüllt die Musik mehrere Funktionen. Nur ein Teil der zahlreichen Musiken wird durch äußere Faktoren beeinflusst. Der ungewöhnliche Aufwand an technischen Mitteln, der für die zweite Aufführung des Stückes (1613) belegt ist, läßt erkennen, daß sich Shakespeare anspruchsvoller Bühnentechniken mühelos zu bedienen wußte. Es ist wahrscheinlich, daß er die Musik durch Künstler aufführen lassen konnte, die ein hohes Niveau verbürgten. Diese Musik muß nach Long in der Lage gewesen sein, Shakespeares Ideen von *Love — Harmony — Music — Divinity* klanglich zu konkretisieren: „*Musik is Harmony, which is Love, the perfected relationship between man and himself, man and his fellow men, man and woman, man and his universe, and man and God*“ (96). Übernatürliche Phänomene verlangen die Verwendung von Musik. Ohne sie bliebe der geschriebene oder gesprochene Text oft unverständlich. Übernatürlichkeit und Magie werden durch sie, im Rahmen ihrer Möglichkeiten, erläutert. Beispiele: I, 2 „*Ariel Song*“ (wo die Musik die dramatische Einheit des Stückes erst ermöglicht), II, 1 „*Enter Ariell with Musicke and Song*“ und II, 3 „*Solemne and strange Musicke*“. Im Gegensatz dazu müssen die Gesänge in II, 1 („*Enter Stephano singing*“), II, 2 („*Caliban Sings drunkenly*“) und III, 2 („*Stephano Sings*“) chaotisch klingen.

Longs Fazit im Schlußkapitel lautet, daß sich Shakespeare in den letzten Komödien der Musik aus drei Gründen bediente: „*to underscore climactic or crucial scenes, to make the supernatural perceptible, and to symbolize abstract or psychological ideas*“ (130). Diese 3 Wirkungen werden in der Mehrzahl gleichzeitig, durch die Art des Vortrags, erzielt. Besonders in den 4 letzten

Komödien erfüllt die Musik wichtige Aufgaben: „*The parallel increase in the quantity and quality of the music used in the later comedies and the increase in the poetic, dramatic, and philosophical power of Shakespeare provide us with a fairly definite statement on the relationship of music and poetry*“ (132).

Der Kritik an dem vorliegenden Band setzt sich Long wegen folgender Hauptschwächen aus: 1. Das Buch übernimmt im wesentlichen die Forschungsergebnisse und Quellenfunde anderer Gelehrter und weist trotzdem zahlreiche Irrtümer und Mängel im Textteil wie in der Bibliographie auf (vgl. auch F. W. Sternfeld, *Music in Shakespearean Tragedy*, London 1963, S. 271). 2. Die Authentizität der abgedruckten Musiken ist — abgesehen davon, daß sie transponiert und in neuen Schlüsseln wiedergegeben sind — hinsichtlich ihrer Verwendung durch Shakespeare ungesichert. 3. Bei einigen dieser Beispiele hat Long einer aus dem 16. oder 17. Jahrhundert überlieferten Melodie einen Shakespeareschen Text unterlegt, dessen Silben mit den Noten nicht übereinstimmen (vgl. besonders die Beispiele 6, 7, 19, 25, 26, 37, 42).

Es bleibt abzuwarten, ob aus dem für 1965 unter der Herausgeberschaft von Phyllis Hartnoll angekündigten Buch *Shakespeare in Music* (das eine Aufstellung von mehr als 3000 Kompositionen verspricht) neue Erkenntnisse hinsichtlich der von Shakespeare verwendeten Musik zu gewinnen sind. Karl H. Darenberg, Marburg

Joseph Kerman: *The Elizabethan Madrigal. A Comparative Study*. New York: American Musicological Society 1962. XXII, 318 S. (American Musicological Society. Studies and Documents. 4).

Die Kunstgattung des Madrigals beherrschte die englische Musikgeschichte nur wenige Jahrzehnte; sie hatte zur gleichen Zeit auf dem Kontinent ihre Blüte bereits überschritten. Ihrer fulminanten Entfaltung während des letzten Regierungsjahrzehnts der Königin Elisabeth in England gilt die Arbeit Kermans in erster Linie. Sie besticht durch die imponierende Fülle des benutzten Materials ebenso wie durch die großartige Synopsis, mit der die wesentlichen Stilcharakteristika innerhalb der gesamten Epoche beobachtet werden. Ein respektables Fundament der Studien bilden die Publika-

tionen von E. H. Fellowes und A. Einstein; aber auch die neueren Forschungen von E. J. Dent, E. Helm, A. Obertello u. a. werden berücksichtigt.

Ausführlicher, als es in Diskussionen über das englische Madrigal üblich ist, behandelt der Autor zwei Themata: Die italienischen Madrigale des älteren Alfonso Ferrabosco, gegen deren maßlose Überschätzung Kerman energisch zu Felde zieht, und die Verbreitung italienischer Musik im elisabethanischen England. Gleichzeitig sondert er das aus, was er „*the native English secular style*“ (S. XX) nennt, der in den Werken von Byrd, Gibbons und einigen weniger bedeutenden Komponisten vertreten ist. Ihre Gesänge behaupteten sich gegen die fremden Einflüsse, wenn auch gewisse italienische Einwirkungen nicht zu verkennen sind, haben jedoch „*next to nothing to do with the madrigal proper*“ (S. 70).

Die Verbreitung gedruckter italienischer Madrigale setzte in England durch die Sammlungen von Nicholas Yonge (*Musica transalpina* 1588) und Thomas Watson (*Italian Madrigalls Englished* 1590) gleichsam schlagartig ein. Sie erfolgte aber nicht in einem „luftleeren Raum“, wie Kerman immer wieder betont, sondern fand in der schon seit Jahren mit italienischer Kultur vertrauten und diese in Dichtung und Musik nachahmenden elisabethanischen Gesellschaft einen gut vorbereiteten Nährboden. Dem wesentlichen Unterschied zwischen italienischer und englischer Madrigaldichtung widmet Kerman das einleitende Kapitel seines Buches und stellt fest: „*The madrigal was never a literary form in England. It was not developed by poets, like the Italian madrigal*“; es bevorzugte die Dichtung eines leichteren Genres und „*had no real contacts with the serious poetry, which fascinated English literary circles*“ (S. 34). Anders als für das italienische ist für das englische Madrigal das Übergewicht des rein musikalischen charakteristisch (vgl. auch S. 130).

Hatten Alfonso Ferrabosco und Luca Marenzio in den frühen Anthologien das italienische Madrigal am stärksten vertreten, so wurde der Byrd-Schüler Thomas Morley, dem die musikgeschichtliche Mittlerrolle zugefallen war, fremde Tradition zu assimilieren und zu popularisieren, der eigentliche Begründer des englischen Madrigals. Seine Schlüsselstellung für die Dezennien der Hochblüte englischer Madrigalkompositio-

nen wird von Kerman eingehend betrachtet, ebenso seine bedeutende Einflußnahme auf Zeitgenossen und sein Ansehen, das er unter ihnen genoß; ein Ansehen, das sich nicht zuletzt in dem großen Sammelwerk *The Triumphes of Oriana* 1601, einer Imitation der venezianischen Sammlung *Il Trionfo di Dori* 1592, für alle Zukunft dokumentierte. Denn vor der Herausgabe dieser Gesänge zum Preise der englischen Königin wußte Morley 23 Musiker (unterschiedlicher Qualität!) zur Mitarbeit zu bewegen. Auf musikalischem Gebiet wird sein erweitertes und moderneres Tonalitätsgefühl gewürdigt (S. 143 f. und 207). Morleys *ballets*, die zur Kanzone streben, seine *canzonets*, die zum Madrigal tendieren, bieten Kerman einen Ansatzpunkt, von dem aus er durch Analysen und Vergleiche die Grenzen der einzelnen Unterabteilungen der Madrigalkomposition klar fixiert. Dabei fällt auch ein bezeichnendes Licht auf die zeitgenössische Musiktheorie, besonders auf die eindeutigen und kenntnisreichen Formulierungen von Morley selbst (S. 136, 152, 177 ff.). Besondere Erwähnung verdient, daß der Autor, wie auf der einen Seite die antiquierten einheimischen Gesänge der Byrd, Gibbons, Mundy, Alison, Carlton usw., so auf der anderen die *lute-airs* samt ihrer pseudo-madrigalesken „Umschrift“ für mehrere Singstimmen als Werkgattung eigener Art aus dem Bereich des reinen Madrigals ausklammert.

Dem von Morley und seinen Nachahmern mit besonderer Liebe gepflegten und den bedeutenderen Teil ihres Schaffens bestimmenden „*light madrigal*“ stellt Kerman die seriöseren Werke einer anderen Komponistengruppe gegenüber, an deren Spitze Thomas Weelkes und John Wilbye zu finden sind. Er hebt die eminente Begabung Weelkes' im Erzielen kraftvoller harmonischer Wirkungen, seine Experimentierfreude auf den Gebieten der Chromatik und der musikalischen Formstruktur hervor und zollt der speziellen Sequenzierungstechnik, der Wandlungsfähigkeit und Tiefe des Ausdrucks bei Wilbye gebührende Anerkennung. Die nicht ohne Einfluß auf das elisabethanische Madrigal gebliebene eigentümliche Situation der englischen Druckmonopole und des Publikationsgeschäfts erklärt Kerman besonders in einem Anhang (S. 257—267).

Gegen Ende seines Buches schreibt Kerman: „*An attempt has been made to*

examine the background of the English madrigal, and to judge it in its context, and perhaps to explain in some measure its meteoric rise, its sudden checking, and its fairly long decline at the hands of secondary composers“ (S. 255). Man wird ihm gerne bescheinigen, daß sein „Versuch“ hervorragend geglückt ist; denn seine Arbeit zieht — bei allem Respekt vor den (weitgehend erschöpften!) Möglichkeiten etwa noch erfolglicher neuer Quellenfunde — ein wertvolles und gültiges Fazit der Forschungen, die sich mit dieser Epoche befaßt haben. Sie bestätigt ihren hohen wissenschaftlichen Rang durch eine umfassende Bibliographie, in der dankenswerterweise auch der Umfang der einzelnen wissenschaftlichen Veröffentlichungen angegeben wird, ferner durch 15 übersichtliche Tabellen, einen Anhang mit Musikbeispielen (S. 281—312) und ein Register, das den empfehlenswerten Vorzug besitzt, Zitatstellen eigens zu vermerken. Kerman selbst liefert übrigens eine gute Zusammenfassung seiner Untersuchungsergebnisse in dem MGG-Artikel *Das englische Madrigal* (MGG VIII, Sp. 1438 bis 1445).

Das billige Herstellungsverfahren des Buches rechtfertigt dessen günstigen Verkaufspreis, läßt hinsichtlich der Qualität des Schriftbildes, das zuweilen — vor allem im Kursiv- und „Petit“-Druck — wenig ausgewogen und ausgesprochen unruhig wirkt, jedoch einige Wünsche offen. Die sich glänzend bewährende Methode des Vergleichens könnte dem Leser ihre Ergebnisse noch augenfälliger demonstrieren, wenn die Notenbeispiele (wenigstens die kürzeren) in die entsprechenden Textabschnitte eingeschoben und Parallelstellen zweier oder gar mehrerer Beispiele in vertikaler Justierung aufgezeichnet würden, eine Praxis, die die Musikethnologie seit langem vorbildlich anwendet. Diese Bemerkungen können die bewundernswerte Leistung Kernans natürlich nicht schmälern, zumal es sich bei seiner Untersuchung um eine in den Jahren 1948/49 entstandene Dissertation handelt, die er in der jetzt vorliegenden Ausgabe „*more or less in its original state*“ belassen hat. Aus der Sicht deutscher Promotionsanforderungen handelt es sich allerdings um weit mehr als eine Dissertation. Daher dem Autor für seine Arbeit — um ihn abschließend noch einmal zu zitieren — „*a continuing madrigal of praise!*“

Herbert Druх, Köln

R. Hinton Thomas: *Poetry and Song in the German Baroque. A Study of the Continuo Lied*. Oxford: At the Clarendon Press [Oxford University Press] 1963. 219 S.

Umfangreiche Notenbeispiele nehmen fast die Hälfte dieses Buches ein, so daß für den Textteil nur 111 S. übrigbleiben. Der Verfasser beabsichtigt freilich auch nicht, wie es im Vorwort heißt, eine lückenlose Geschichte des Kontinuoliedes zu bieten. Es geht ihm vielmehr darum, an typischen Beispielen „a significant line of development“ aufzuzeigen und seine Untersuchung auf Werke zu beschränken, in denen die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Dichtung am sinnfälligsten zum Ausdruck gelangen.

Nach einleitenden Kapiteln über das Tenorlied des 16. Jahrhunderts, Regnarts Villanelle und Haßlers Kanzoneette gelangt der Verfasser über die Würdigung von Scheins Vorarbeit für das Kontinuolied zu dessen Anfängen, die er bei Opitz und Nauwach sieht. Es folgen Kapitel über den Königsberger Kreis Heinrich Alberts (VI), Adam Krieger (VII), Johann Rist (VIII), Philipp von Zesen (IX) und Karl Friedrich Riegel, der einige Oden Andreas Gryphius' vertonte (X). Den Ausklang bilden Abschnitte über Philipp Erlebach, Händels *Deutsche Arien* und die Odenkomposition um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Diese Disposition befriedigt nicht. So vermißt man z. B. eine kritische Würdigung der für die Entwicklung des Generalbaßliedes maßgeblichen Kompositionen des Schein-Schülers Thomas Selle, die noch vor Alberts und Kriegers Werken Verbreitung fanden. Ihre Einflußnahme auf die Ausprägung des Generalbaßliedes steht außer Frage. Der Verfasser erwähnt Selle nur in Zusammenhang mit Rist, was es wahrscheinlich macht, daß er Selles Werke gar nicht kennt. Die im Vorwort versprochene „selective method, using analyses of carefully selected songs as focal points“ (S. v) ist offenbar nichts weiter als die euphemistische Umschreibung einer zu schmalen Quellenbasis. Nun muß man dem Verfasser allerdings zubilligen, daß ihm für die Darstellung der „significant line of development“ mehrere 62 S. zur Verfügung stehen, denn die unnötig breite Einleitung erstreckt sich über 20 S., und die weitschweifigen Schlußkapitel verschlingen weitere 29 S., so daß für den Hauptteil wirklich nur 62 S. erübrigt werden können.

Aber selbst mit diesen 62 S. geht der Verfasser recht verschwenderisch um. Es ist nicht seine Stärke, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Die Kapitel beginnen zu meist mit biographischen Details, die sich nur in einigen Fällen zum Verständnis des Zusammenhanges als notwendig erweisen. Welchem Zwecke dienen etwa die Ausführungen über die Nachfolger des Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen (S. 53)? Oder was nützt es zu wissen, daß Heinrich Alberts Großvater Ratsherr in Gera und seine Mutter die Tochter eines Bürgermeisters dieser Stadt war (S. 44)? Wenn der Leser dergleichen Informationen für nötig erachten sollte, kann er sie leicht in MGG nachschlagen.

Wer an sorgfältig ausgewählten Liedern „a significant line of development“ darstellen will, sollte sich hüten, seine Wahl nach ästhetischen Gesichtspunkten zu treffen, denn das qualitativ Hervorragende ist nicht notwendigerweise das stilistisch Bedeutsame. Außerdem führt die sogenannte ästhetische Rücksichtnahme im Falle dieses Buches zu einer Subjektivität, die an Willkür grenzt, da Eigengesetzlichkeit und Eigentümlichkeit der Barockdichtung verkannt werden. Die recht oberflächlichen Werturteile des Verfassers lassen erkennen, daß er die Barocklyrik an den „Herzenergießungen“ der Goethezeit mißt. Damit verbaut er sich den Weg zum Verständnis der Barocklyrik, die ja keinesfalls sprachliche Fixierung persönlichen Erlebens oder Ergriffenseins ist, sondern Regeln verpflichtete Formung des Typischen. Das Persönliche und Intime erschien dem Barockdichter nichtig, wenn nicht gar läppisch. Er unterwarf sich den verbindlichen Gesetzen der Gattung, die die Objektivierung des individuellen Ausdrucksstrebens verbürgten. Nicht ohne Grund brachte das 17. Jahrhundert eine Unzahl von Poetiken hervor, die für die regeltreue Handhabung des dem Menschen zur Verfügung stehenden Bild-, Wort- und Formenschatzes die Normen setzten.

Von alledem scheint der Verfasser nie gehört zu haben. Er verteilt nach Gutdünken Zensuren im Stile der älteren, durch neuere Forschungen längst überwundenen Literaturwissenschaft. Sätze wie „Krieger certainly was not without poetic talent, as this example [Ihr schönen Augen] shows, clumsy though it tends to be in places“ (S. 54) und „Obviously the poem [Opitz, ‚Ach Liebste laß uns eilen‘] does not spring

from any depth of feeling, and its images and metaphors, and the theme itself, are conventional" (S. 36) sind belanglos.

Die Analyse der Musik erhebt sich etwas über den hausbackenen Journalismus der Textbetrachtung. Unbeantwortet bleibt freilich die Frage, inwieweit sich denn nun Musik und Poesie gegenseitig befruchteten. Musiktheorie und Poetik des 17. Jahrhunderts hätten dem Verfasser hier einige Einsichten verschaffen können.

Der Notenanhang enthält zum größten Teil Werke, die in kritischen Neuausgaben vorliegen. Der Abdruck des Briegel-Zyklus (S. 158–192) ist zwar verdienstvoll, gehört aber kaum in eine Studie über das Kontinuolied. In der pompösen Bibliographie findet man z. T. hoffnungslos veraltete Werke, wogegen wichtige neuere Arbeiten fehlen. Andere tragen zum Thema kaum etwas bei. Man fragt sich auch, ob der Verfasser die genannten Bücher wirklich alle gelesen hat, denn was er z. B. über Barocklyrik verlauten läßt, klingt so dilettantisch, daß Hankamer, Trunz, Pyritz und Strich schwerlich als Quelle in Frage kommen. Ärgerlich ist auch das Fehlen eines Quellenverzeichnisses. Oft genug entsteht der Eindruck, der Verfasser habe seine Informationen aus zweiter Hand. Die für das Barock unentbehrlichen Bibliographien von Goedeke und Faber du Faur scheint er nicht zu kennen.

Einige Berichtigungen:

S. x, Anm. 3: *Schmieder* statt *Schmiederer*.

S. xi, Anm. 3: Der Verfasser hält sich nicht immer an seinen Vorsatz, Werktitel in ihrer originalen Schreibweise wiederzugeben (S. v). Es muß „*Schau-Spiele*“ statt „*Schauspiele*“ heißen.

S. 7: Regnarts *Kurtzweilige Teutsche Lieder* erschienen erstmals 1576, nicht 1567. Regnart starb 1599.

S. 9: Siehe die Bemerkung zu S. xi. Der Titel von Moscheroschs Werk lautet *Les Visiones de Don Francesco de Quevedo Villegas Oder Wunderbahre Satyrische gesichte Verteutschet durch Philander von Sttewalt*. Es erschien erstmals 1640 und nicht 1613, wie der Verfasser angibt.

S. 39f.: Wie G. Müller auf Grund der Lesarten nachweist (*Geschichte des deutschen Liedes*, A. 12 zu Kap. III, S. 322f.), lagen *Nauwach Opitz' Adit Bücher, Deutscher*

Poematum von 1625 vor. „*Wir haben keinen zwingenden Grund, eine andere Quelle für Nauwach anzunehmen*“ (Müller, S. 322). Der Verfasser behauptet, *Nauwach* habe zu einigen Gedichten Opitz' Zugang gehabt, bevor sie in den *Oden* von 1628 veröffentlicht worden seien.

S. 49 u. passim: Der Verfasser geht freizügig mit dem Terminus „*Kantate*“ um, der sowohl eine musikalische als auch eine literarische Gattung bezeichnet. Für letztere bürgerte er sich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland ein. Den ersten theoretischen Beleg findet man in den von Menantes (Hunold) herausgegebenen poetischen Kollegien Erdmann Neumeisters (*Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen . . .*, 1707).

S. 54: Adam Kriegers posthume *Neue Arien* (1667) wurden von David Schirmer mitherausgegeben.

S. 64: Der Verfasser mißverstehet die alte Bedeutung von „*gemein*“ (im Sinne von bekannt) und gelangt so zu einer schiefen Deutung.

S. 69: Die Titel der Werke Rists sind nicht korrekt zitiert.

S. 69 ff.: Rists Bedeutung für die Einbürgerung des Daktylus wird überschätzt. Buchners Vorlesungen zu diesem Thema fanden seit 1638 handschriftlich Verbreitung. 1640 erschien Zesens *Helicon*. Bereits 1641 schrieb Dorothea Eleonore von Rosenthal: „*Opitius schriebe Trochäische Lieder, Und jambische Verse, wie zeigt ein jeder, Herr Caestius [Zesen] folget und lehret uns auch Der schönen Dactylischen rechten Gebrauch.*“

Buchners Vorlesungen wurden erstmals von Göze 1663 herausgegeben. Der Verfasser kennt nur die *Anleitung* von 1665, deren Druck die Erben Buchners veranlaßten. Inhaltlich weichen die beiden Ausgaben kaum voneinander ab.

S. 72: Morhofs *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie* erschien bereits 1682. Bei Feinds *Gedanken von der Opera* handelt es sich nicht um einen Einzeldruck. Sie sind enthalten in: *Barth. Feinds / Lt. Deutsche Gedichte* (Stade 1708).

S. 87: In der Terminologie der zeitgenössischen Poetik wird das abgedruckte Gedicht als „*Ringelode*“ bezeichnet. Die Verwandtschaft von Ringelode und Da-capo-Arie ist wahrscheinlich.

Joachim Birke, Ann Arbor/Michigan

Les Fêtes du Mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine Florence 1589. I. Musique des Intermedes de „La Pellegrina“. Édition critique par D. P. Walker. Études par Federico Ghisi et D. P. Walker. Notes critiques par D. P. Walker et J. Jacquot. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche scientifique 1963. LXII und 157 S.

Die im Mai 1589 dreimal im Zusammenhang mit Komödien (zuerst mit Girolamo Bargagli's *La Pellegrina*, Neudruck in: *Commedie del Cinquecento* a cura di Nino Borsellino [Biblioteca di classici italiani 9] vol. 1, Milano, Feltrinelli, 1962, S. 427 bis 552) anlässlich der Hochzeit des Großherzogs Ferdinando de' Medici mit Christine von Lothringen aufgeführten sechs Intermedien haben schon lange das Interesse der Musikforschung erregt. Seit Kiesewetter, der einige ihrer schönsten Gesänge veröffentlichte (*Schiedsalle und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*), hat man ihre Vokalsätze, seit Hugo Goldschmidt, Kinkeldey und Max Schneider ihre Instrumentalstücke und Sologesänge für partielle Fragestellungen herangezogen. Trotz umfangreicher Veröffentlichungen, vor allem bei Schneider (*Die Anfänge des Basso continuo*), ließ sich jedoch ein Gesamtbild von der Musik nur aus einer handschriftlichen Partitur J. J. Maiers gewinnen, welche die Bayerische Staatsbibliothek besitzt. Eine Fotokopie von ihr befindet sich seit einigen Jahren im Münchner Musikwissenschaftlichen Seminar.

Im Zuge seiner großzügigen, von J. Jacquot betreuten Veröffentlichungen zum Fest- und Theaterwesen und zur gesellschaftlichen Musik der Renaissance gibt das französische Centre National de la Recherche scientifique nun die Intermedienmusik als Ganzes heraus. Außer dem hier zu besprechenden ersten Band, der die Musik bringt, ist ein zweiter geplant, der die ausführliche Beschreibung von Bastiano de' Rossi (Florenz 1589) enthalten wird, die bisher nur mit Kürzungen bei Solerti (*Alborti del Melodramma* II, S. 15–42) vorliegt. Beide Bände bringen außerdem ausführliche Studien, so der erste: *La tradition musicale des fêtes florentines et les origines de l'opéra* von Ghisi, *La musique des Intermedes florentins de 1589 et l'humanisme* von Walker (Wiederabdruck aus *Les Fêtes de la Renaissance* [I], Paris 1956) und *Notes critiques à l'usage des réalisateurs et des historiens* —

die auf den Erfahrungen einer Aufführung von Teilen der Musik in der Société de Musique d'Autrefois, 27. März 1960, beruhen — von Walker und Jacquot. Mit den beiden Bänden werden die Intermedien zum ersten Male in ihrem kulturellen Zusammenhang erschlossen, in den nicht nur Musik und Choreographie, sondern ebenso die Verse Rinuccinis und anderer Florentiner Dichter, die — z. T. auch in Stichen Agostino Carraccis erhaltenen — Bühnenbilder Buontalenti und vor allem der komplizierte Gesamtplan der Intermedien von Giovanni de' Bardi, dem Begründer der Florentiner Camerata, gehören. Diesen humanistisch-kosmologischen Gesamtplan hat Aby Warburg 1895 in seiner berühmten Studie über die *Costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589* als Darstellung der *Musica mundana* und *humana* erhellt. Es charakterisiert den Geist der vorliegenden Edition, daß in D. P. Walker ein Mitglied des Warburg-Instituts verantwortlich für sie zeichnet.

Die Ausgabe nach den 1591 gedruckten Stimmbüchern der Österreichischen Nationalbibliothek (nicht „Staatsbibliothek“, S. LIX) ist vorzüglich. Die originalen Notenwerte sind beibehalten, alte durch neue Schlüssel ersetzt. Nicht ganz konsequent ist die Geltungsdauer der Vorzeichen (ein Ton oder ein Takt) und die Setzung der Taktstriche (vgl. z. B. die Sinfonien S. 14/15 und 36) gehandhabt. Vor dem Musikteil werden die Aufführungsbeschreibungen des alten Herausgebers Cristofano Malvezzi aus dem *Nono* in extenso gebracht, samt den abweichenden Angaben aus der Beschreibung Rossis. Malvezzi's Druck war eine Gedenkausgabe in Form einer Madrigalsammlung, wie S. XXXIII betont wird, andererseits hat Rossi seinen Bericht wenige Tage nach den Aufführungen verfaßt. Man wird sich daher von Fall zu Fall für eine der beiden Versionen entscheiden müssen. Während die von Luca Marenzio komponierten Intermedien 2 und 3 die bedeutendste Musik enthalten (ihre Chöre sind nicht „singulièrement inexpressifs“, wie Walker S. XXVI meint), interessieren entwicklungsgeschichtlich am meisten die Sologesänge von Antonio Archilei (S. 2–8; nach Rossi von Cavalieri), Giulio Caccini (S. 156), Jacopo Peri (S. 98–106) und Emilio de' Cavalieri (S. 120/21). Die Sätze Archileis, Peris und Cavalieris sind im *Nono* in Partitur gedruckt, außerdem erscheint jeweils eine Stimme dieser vierstim-

migen Sätze mit Kolorierung und Text in einem anderen Stimmbuch. Man hätte in der Edition die Frage stellen sollen, ob neben dieser verzerrten auch die entsprechende unverzerrte Stimme des vierstimmigen Instrumentalsatzes mitzuspielen ist. Ich bin nicht sicher, daß die in diesem Fall entstehende Heterophonie den Absichten der Verfasser entspricht. Caccinis Gesang wäre von Malvezzi, wenn er ihn nicht ausgelassen hätte, vermutlich in der gleichen Art abgedruckt worden. In der Fassung für Singstimme und Baß wurde er von Ghisi in dem Florentiner Ms. Magl. XIX. 66 identifiziert und in *Les Fêtes de la Renaissance* [I] veröffentlicht. Demgegenüber bringt der vorliegende Abdruck Korrekturen, vor allem in der unregelmäßigen Anordnung der Gliederungsstriche, die nicht als Taktstriche interpretiert werden dürfen. Magl. XIX. 66 enthält auch mehrstimmige Sätze aus den Intermedien in der Reduktion auf Singstimme und Baß. Die Handschrift hat also gleichsam den Charakter eines Klavierauszuges. Sie ist, wie Ghisi mit Recht schreibt (S. XIX), ein „*exemple d'une nouvelle manière d'écriture musicale, dont se prévaudra le style récitatif environ une décennie plus tard*“. Von den reduzierten mehrstimmigen Sätzen ist Malvezzis „*Coppia gentil*“ im Anhang der vorliegenden Ausgabe abgedruckt (S. 157). Man hätte noch „*Dolcissime Sirene*“ und „*Dal vago e bel sereno*“ aus den Intermedien 1 und 6 hinzufügen können. Ghisi (S. XX) möchte in Caccinis Gesang ein erstes Zeugnis des „*stile recitativo*“ sehen, doch entstand dieser wohl kaum auf der Grundlage von Diminution und Koloratur wie hier. Auch die musikalisch bedeutenderen Stücke Cavalieris und vor allem Peris stehen noch auf dieser Stufe. Ghisi selbst spricht zutreffend von einer „*aurora du bel canto, qui s'inspire de la technique des, ricercate, passagi et cadenze*“ der Instrumentallehren (S. XIX). Der Durchbruch zur echten Monodie erfolgte aber erst nach der personellen Umwandlung der Camerata (auf die Pirrotta in MQ 14, 1954, S. 169–189 hingewiesen hat) unter der Führung von Jacopo Corsi auf Grund eines neuen musikalischen Verhaltens zur Sprache mit der *Dafne*-Musik Peris (spätestens 1597), von der Ghisi zwei kostbare Fragmente entdeckt und publiziert hat (*Alle Fonti della Monodia*, Milano 1940).

Der interessanteste von den vielstimmigen Sätzen, abgesehen von den Madrigalen Ma-

renzios, ist Cavalieris Schluss-Ballo (S. 140 bis 154). Diesem von Cavalieri zuerst choreographisch und instrumental konzipierten Tanz, der um 1600 als *Ballo del Granduca* bzw. *di Firenze* berühmt war, unterlegte Laura Lucchesini de Guidiccioni erst nachträglich den Text. Walker (S. XXVII) ist der Meinung, daß wir „*ne pouvons pas invoquer une tradition supposée pour expliquer ce phénomène curieux*“. Der gleiche Fall liegt aber in dem *Gioco della cieca* aus dem *Pastor fido* vor, den Guarini choreographisch entwerfen und von Luzzasco Luzzaschi komponieren ließ, bevor er seine Verse dazu schrieb (vgl. Arnold Hartmann in MQ 39, 1953, S. 419/20). Diese Verse sind in ihrer Unregelmäßigkeit ebenso auffällig wie diejenigen Laura Lucchesinis. Leider ist Luzzaschis Musik nicht erhalten. Am nächsten den theoretischen Forderungen der Camerata und auch der musikalischen Stilisierung von Andrea Gabriellis *Odipus-Chören* (Vicenza 1585) kommt Bardis eigener Satz „*Miseri habitator*“ (S. 85–87).

Die überwiegende Anzahl der Intermediensätze stammt von dem toskanischen Hofkapellmeister Malvezzi. Unter den Instrumentalisten seiner Sinfonien und Chöre wird im *Nono* mehrfach (S. XXXVIII, XLVI und XLVIII) der Name Alessandro Striggio genannt. Hier hätte man versuchen sollen zu klären, ob der bekannte Madrigalist oder sein Sohn, der spätere Librettist des Monte-verdischen *Orfeo*, gemeint ist. Vielleicht haben auch beide in Florenz mitgewirkt, der Sohn als Violinist (S. XXXVIII und XLVI: „*Alessandrino*“), der Vater als Lira-Spieler (S. XLVIII: „*famoso Alessandro Striggio*“).

Einige kritische Anmerkungen zum Noten- und Textteil schmälern nicht den Rang der Publikation. S. 4, T. 16 müßten im Canto d' punktiert werden und c' (cis') Achtel bleiben oder aber die vorangehenden Sechzehntel h'-c" in Achtel emendiert werden. S. 33 fehlt in Tenore und Basso die originale Mensurangabe. S. 53 und 101 fehlen die Bezugspunkte der Anmerkungen. S. 101, T. 19 dehnt sich die *Seconda Risposta* im Druckbild zu weit nach rechts, außerdem muß statt der Minimapause eine Semibrevispause stehen. S. 140, T. 6 fehlt dem e des Basses die Punktierung. Die Pausen des $\frac{3}{4}$ -Taktes im Ballo T. 25, 26, 31, 40, 45, 50, 63, 64, 69, 78, 83, 96, 97 und 102 vermitteln einen irreführenden rhythmischen Eindruck. — S. VII: „*Dolcissime Sirene*“

hätte in Klammern „Solo“ hinzugefügt werden sollen; „*Coppia gentil*“ statt „*Copia gentil*“. S. XIII: Im 4. Intermedium von 1539 (Musik von Francesco Corteccia) wurde der Silen nicht von Violen begleitet, sondern er begleitete sich selbst auf dem Violone; die Musik zu den Intermedien von 1565 ist nicht ganz verloren, ich werde einen Chor Alessandro Striggio demnächst veröffentlichen. S. XIV: Piero Strozzi's Gesang „*Fuor de l'umido nido*“ von 1579 ist nicht „pour ténor et basse d'accompagnement“ geschrieben, er erscheint nur so im Ms. Magl. XIX. 66. Laut den Beschreibungen wurde er von Giulio Caccini zur Begleitung seiner eigenen Viola und vieler anderer Violen vorgetragen, was ein „*dilettevole concerto*“ ergab (Fêtes de la Renaissance II], S. 120, Anm. 39). S. XVII: die Gesänge der Zauberin und Ariens gehören nicht ins 3. und 4., sondern ins 4. und 5. Intermedium. Auf S. XVIII ist von einem Chor „*Ebra di sangue*“ die Rede, der nicht in der Intermediemusik, sondern nur in Rossis Beschreibung vorkommt. Gemeint ist der Chor „*Qui di carne si sfama*“ (S. 58—68), aber auch hier entspricht die Bemerkung „*Aux mots vomita flamme, l'attaque des soprani du premier chœur est reprise par ceux du second*“ nicht dem Sachverhalt. Auf S. XVIII und XIX schreibt Ghisi, daß „*Io che l'onde raffreno*“, „*Godi coppia reale*“ und „*Dalle più alte sfere*“ zuerst von Instrumenten gespielt und dann gesungen worden seien. Hierfür findet sich weder im *Nono* noch bei Rossi ein Beleg. Auf S. XXV, Anm. 13 (Walker) sind die Seitenzahlen des ersten Druckes aus Les Fêtes de la Renaissance irrtümlicherweise stehen geblieben (sie müßten aber dort nicht 141—142, sondern 143—144 heißen). S. XXXIV, letzter Absatz: „*risplende*“ statt „*resplende*“. S. XXXVI: der Brauch, in den Intermedien auf versteckten Musikinstrumenten zu spielen, ist schon seit 1539, nicht erst seit 1565 nachweisbar. S. XXXVII, letzter Absatz: „*Grau Duca*“, nicht „*Cran Duca*“; „*L'armonia*“, nicht „*l'armonia*“. S. XXXVIII (Sinfonia) „à 6.“, nicht „A. G.“ Die Literaturangaben auf S. LVIII sind zu ergänzen durch H. Engel: *Nochmals die Intermedien von Florenz 1589*, in Fs. Max Schneider, Leipzig 1955, S. 71 ff.; H. Engel: *Luca Marenzio, Firenze 1956* (beides trotz einiger Ungenauigkeiten) und A. Nagel: *Theater der Medici*, in: *Maske und Kothurn* 4, 1958, S. 178 ff. Wolfgang Osthoff, München.

Friedrich-Heinrich Neumann: *Die Ästhetik des Rezitativs. Zur Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert*. Strasbourg/Baden-Baden: Heitz 1962. 112 S. (Collection d'études musicologiques/Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 41.)

Es handelt sich bei dieser Abhandlung um die Einleitung und das erste Kapitel der auf Anregung Rudolf Gerbers entstandenen, 1955 in Göttingen vorgelegten Dissertation über *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts* des 1959 früh verstorbenen Friedrich-Heinrich Neumann. Gerhard Croll hat das Manuskript in der vom Autor geplanten Form druckfertig gemacht.

Neumann hat mit immensem Fleiß die Musik- und Operntheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts nach Aussagen über das Rezitativ durchforscht und ein sehr umfangreiches Material zusammengetragen, geordnet und kommentiert (das Buch enthält 28 Seiten Text und 62 Seiten Anmerkungen!). Es ergibt sich ein enzyklopädischer Überblick über die Theorie vom Rezitativ in einem der wichtigsten Kapitel seiner Geschichte. Das Rezitativ wird als „singende Rede“ oder „redender Gesang“, dann auch als ein „Mittel zwischen Rede und Gesang“ definiert. Soweit als möglich sollte es die Rede nachahmen, allerdings gibt es vornehmlich im 17. und in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts Stimmen, die eine Einschränkung der Nachahmung im Interesse des Schönen verlangen. Vorbild der französischen Komponisten ist die gehobene Sprache der französischen Tragödie, Vorbild der italienischen Komponisten die Redeweise des täglichen Lebens; ein Unterschied, der historisch bedeutsam wurde. Gegen Rousseaus Ansicht, daß sich aus den Unterschieden der Nationalsprachen notwendig Unterschiede der Nationalrezitative (und der Nationalmusiken) ergeben, erhob sich gegen das Ende des 18. Jahrhunderts zunehmender Widerspruch. Über die Verwendung des Rezitativs in Oper, Oratorium und Kantate wird vor allem in England, Frankreich und Deutschland diskutiert. In der italienischen Opernästhetik haben die von G. B. Doni geäußerten kritischen Bemerkungen kaum Widerhall gefunden, „*ihr war durch die unbeeinträchtigt am Rezitativ festhaltende italienische Opernpraxis das Vorkommen des Rezitativs zur Selbst-*

verständlichkeit geworden" (S. 18). Dazu mag ergänzt werden, daß hinsichtlich der Kirchenmusik auch in Italien die Verwendung des Rezitativs zum Problem wurde: während man in der Motette allenthalben vom Rezitativ Gebrauch gemacht zu haben scheint, tat man das bei der eigentlich liturgischen Musik (Messe, Psalmen) wohl nur ausnahmsweise bzw. erst spät. Es scheint aber, als sei es in Italien nicht zu einer Diskussion gekommen, wie sie in Deutschland um die Verwendung des Rezitativs in der Kirchenkantate geführt wurde. Neumanns bündige, aber materialreiche Darstellung dieser Auseinandersetzung ist nicht nur im Zusammenhang mit der Geschichte des Rezitativs aufschlußreich, weil in ihr exemplarisch das Problem der weltlichen Form in der kultischen Musik abgehandelt wurde.

Schließlich berichtet Neumann über die Diskussion um das Verhältnis zwischen Rezitativ und Arie und zeigt, wie anstelle der „Kontrasttheorie“ (das Rezitativ als Handlungsträger, die Arie als Ausdruck des Affekts) allmählich eine „Gradationstheorie“ und schließlich eine „Assimilationstheorie“ tritt, die die zwischen Rezitativ und Arie stehenden Gattungen *Accompagnato*, *Obbligato*, *Arioso* und schlichte Arie in den Vordergrund rückt und fordert, daß sie einander angeglichen werden.

Die Studie stellt einen wesentlichen Beitrag zur Geschichte des bisher so sehr vernachlässigten Rezitativs dar. Daß nur ein Teil dieser bemerkenswerten Erstlingsarbeit zum Druck gelangt ist, ist zu bedauern.

Helmut Hudke, Frankfurt a. M.

William S. Newman: *The Sonata in the Classic Era. The Second Volume of A History of the Sonata Idea.* Chapel Hill: University of North Carolina Press 1963. 897 S.

Mit diesem zweiten Band der als umfassend geplanten Geschichte der Sonate wird nun also, wie der Titel angibt, die Klassik erfaßt. Wie groß die hier zu leistende Arbeit war, kann schon der Umfang dieses Bandes andeuten, der im Vergleich zum ersten mehr als das Doppelte ausmacht. Bedenkt man, daß über 400 Komponisten behandelt sind und daß das Literaturverzeichnis über 800 Titel aufweist, bedenkt man weiter, wieviele Studien über einzelne Meister generell wie über deren Sonaten speziell oder über in Frage stehende Begriffe noch

ausstehen, so ermißt man die Mühe, die hier am Werk war — zugleich aber auch die Mühe, die es für den Rezensenten bedeutet, einem solchen Werk in einer begrenzten Besprechung gerecht zu werden.

Die Arbeit gliedert sich nach des Autors eigenen Angaben in zwei Teile, wobei dem ersten Teil der „*over-all view . . . organized in terms of its (der Sonate) meanings, uses, spread, settings and forms*“ zufällt, Teil zwei „*a detailed survey of the individual composers and their works*“ bietet. Dieser zweite Teil ist folgerechter mehr lexikographisch angelegt, bringt manches als Exzerpt oder summarisch, läßt manche Namen wie Giordani, Borghi, Mazzinghi (S. 759) nur der Vollständigkeit halber anerkennen, bringt aber auch so gute Übersichten wie die über Ph. E. Bach (S. 412), Paradisi (S. 686 f.) und Clementi (S. 754), der als „*one of the greatest innovators of the keyboard . . . who first revealed the potentialities of the piano*“ sicherlich nicht überschätzt ist. Dazu kommen neue Darstellungen von Überholtem, wie die Betrachtung von W. Fr. Bachs Sonaten, die als delikate und tief gewertet werden (S. 397), oder erste Zusammenfassungen von bisher nicht Vorhandenem wie die Darlegungen über Sacchini (S. 733), Zink (S. 792), Sorge (S. 588). Schließlich versteht der Autor Interesse für manche Autoren und Werke zu wecken, die bisher ganz oder z. T. unbekannt sind, wie Asioli, Turini, Grazioli (S. 292 ff.) oder Walther, Beecke, Seifert (S. 322 ff.). Dieser Teil wird trotz der selbständigen Betrachtung auch der drei großen Wiener, um die natürlich die ganze Arbeit kreist, ohne daß einseitig an ihnen gemessen wird, dennoch hauptsächlich als Nachschlagewerk in Betracht kommen.

Wo Beispiele gegeben sind, da meist aus unveröffentlichten Sonaten, deren der Autor eine kaum glaubliche Anzahl gesichtet hat. Daß diese Beispiele nur wenig Einblick gewähren können, sagt er selbst. Der Leser müßte sie mit der Beschreibung der Werke, die, wie zuverlässig auch immer, kein vollständiges Bild der Werke geben kann, vergleichen können. Aber dazu bedarf es erst der Neuausgaben von rund vier Fünftel der zu dem Komplex gehörigen Sonaten (S. 11 ff.), darunter Sonaten von Ph. E. Bach, J. Chr. Bach, Clementi, Sammartini, Boccherini, Pugnani u. a. m.

Halten wir zunächst einmal fest, was an Einzelstudien in der Folgezeit zu leisten ist.

Es fehlt z. B. an Studien über Sonaten aller Besetzungen von Sammartini, Boccherini, Buttstedt, J. Stamitz, Filtz, beiden Monn, G. Benda, Vanhal, Rosetti, Hässler, Séjan, F. Beck, Riegel, Paradisi, Haydn (I) (S. 13), Ferrari, Brunetti (S. 235), Soler (S. 279), Viola (S. 286), Paisiello (S. 302), Maichelbeck (S. 320), Platti (S. 372), Lang (S. 374), Stadler (S. 549), Pleyel (S. 551), Wranitzky (S. 559), Sacchini (S. 733). Ferner wäre wünschenswert eine Studie über Musik des 18. Jahrhunderts in Berlin oder über die soziologischen Bedingungen der Sonate generell, deren Aspekte der Verfasser selbst im 3. Kapitel zu erfassen sucht.

Die terminologische Bedeutung von Begriffen wird im ersten Teil mehrfach erörtert, so der Begriff des „Galanten“ und „Empfindsamen“ (Kapitel II), vor allem natürlich der Begriff des „Klassischen“ (Einkleitung) und der „Sonate“ selbst im ganzen ersten Teil. Hier kann man natürlich in Frage stellen, ob alles, was Sonate genannt ist, häufig aber Klaviertrio und Streichquartett subsumiert, einzubeziehen war. Wesentlicher ist, wie stark die Zeitgenossen über ihre Stellung zum Terminus Sonate befragt sind, z. B. Schultz, Schubart (S. 23, 24), Türk (S. 27), und wie variabel die Zeitgenossen selbst Inhalt und Form der Sonate betrachtet haben. Grétry ist noch oder schon 1797 (S. 30 und S. 656) gegen die Wiederholung der Exposition, während fast gleichzeitig (1789) Portmann (S. 31) den genauen Sonatenplan aufzeichnet, und etwas früher Reichard (1770) (S. 599) ihn schon ironisiert. Wir werden im Verfolg der durchgenommenen Werke aller Länder und Meister endgültig vom Alb der Sonatenform, den Sonatensatz wie den Zyklus betreffend, befreit. Jeder Formanalytiker weiß, daß der Wert eines Sonatensatzes beinahe daran abgelesen werden kann, auf welche Weise das Werk vom Schema abweicht, wie oft ein zweites Thema fehlt, wie oft das erste einen „singenden“ Nachsatz haben und das zweite aus dem ersten entwickelt sein kann oder wie oft das zweite in Durchführung und Reprise vermißt wird. Verblüffender ist, wie selbst noch die Größten mit Umstellung oder Weglassung ihrer Sätze einverstanden waren (z. B. Beethoven gelegentlich der Darbietung von op. 106; S. 531), woraus wir dennoch nicht die Folge zu ziehen wagen würden, daß man nun ohne weiteres die Sätze der klassischen Sonate umstellen dürfe (S. 140). Ebenso wenig will uns einleuchten,

daß damit überhaupt der erste Satz seine Bedeutung als Schwerpunkt verliert (ebendort).

Bezeichnenderweise geht der Verfasser selbst auf die Mittelsätze am kürzesten ein (Kapitel VI). Aber, daß von Beginn an bis zuletzt die Satzform wie die Satzzahl variabel bleibt (man vgl. z. B. Scarlatti, S. 267), daß immer noch Tanzsätze, besonders Giguen (S. 163/164) vorkommen, daß Programmteile nach altem französischem Vorbild sich ebenso lebendig erhalten wie Schlachtgemälde (S. 799 und S. 809), daß häufig Bearbeitungen von Sinfonien und Konzerten als Klaviersonaten vorkommen (S. 107 ff.), die deren Verbreitung dienen sollten, wie andererseits Fassungen von Klaviersonaten als Streichquartette auftauchen (S. 107), zeigt doch, daß die Strenge unserer heutigen Auffassung der Zeit in gleichem Maß nicht eignete. In all den Fällen, wo die Sonaten nur in Mss. erhalten sind, erhebt sich ohnehin immer die Frage, inwieweit die Kopisten die Zusammenstellungen der Sätze vorgenommen haben, wie z. B. im Falle von Seixas (S. 273 ff.). Bei der Vielfalt der möglichen Zusammenstellungen, die auch schnelle oder moderato-Sätze allein koppeln, bleibt zu registrieren, daß nie langsame Sätze allein in Koppelung auftreten oder nie ein langsamer Satz einen Zyklus schließt, zweifellos eine interessante psychologische Frage. Ebenso ist die Langlebigkeit und wachsende Bedeutung des Menuetts zu registrieren, daß bekanntlich schon im Ms. Baun vorkommt. Bei seinem Vorkommen als Endsatz hat es sogar einen eigenen Sonatentyp, den der „Diver-timentosonate“ geschaffen.

Mit der Frage der Anlage der Sätze in den Mss. und dem Umgang der Spieler mit diesen Anlagen ist eine quellenkundliche Frage, zugleich die des Andauerns der Parodie, gestreift. Beide Probleme, besonders das letztere, begegnen uns im Verlauf der Arbeit öfter als man annehmen sollte und zeigen, wie lang diese Technik, wenn auch in veränderter Weise, angehalten hat. Noch 1781 warnt Guénin vor Kopien seiner Werke (S. 75), und immer noch wird die Publikation aus denselben Gründen zurückgehalten. So halten auch wir Kirnbergers Anweisungen zur Sonatenkomposition 1783 (S. 441) für ernst zu nehmen. Sie beweisen das Anhalten der Parodietechnik deutlicher als alles andere. Schließlich ist auch bezeichnend, wie lange die Rücksicht auf den Spie-

ler angehalten hat, da Ph. E. Bach (S. 422) seine Werke noch genau trennt, in die, die er für andere, und die wenigen (!), die er für sich selbst schrieb!

Zu beachten ist auch das anhaltende Neben- und Miteinander von Klavier und Zupfinstrumenten, und dies durchaus nicht nur in den südlichen Ländern. Das gilt besonders für Werke für Klavier oder Harfe noch Anfang des 19. Jahrhunderts, so für Pollini, 1807 (S. 107) oder Prati, 1770 (S. 215). Bei Blasco de Nebras Klaviersonaten hat man den Eindruck, daß noch um 1780 Gitarreneinfluß vorliegt. Eine Untersuchung des Einflusses der Zupfinstrumente auf die Klaviertechnik, von den Anfängen an, tut mehr als not! Ebenso notwendig wäre eine moderne Studie über die vierhändige Sonate und die Sonate für zwei Klaviere, die um rund 1780 (S. 106) einsetzt.

Es wäre natürlich noch unendlich vieles zu verzeichnen. Vermerken wir nur — wobei wir uns bewußt sind, wahllos einzelnes herauszugreifen, und dafür ebenso Gewichtiges beiseite zu lassen (die Frage der Datierungen z. B. — man vgl. die Einleitung — und die der Verbreitung vieler Werke, der der Verfasser in Kapitel IV große Mühe gewidmet hat) —, daß vermutlich Paradisi der erste Meister mit zweisätzigen Sonaten ist, daß Alberti doch der „Albertibaß“ zuzuschreiben ist, daß Galuppi zu den großen Frühmeistern gehört (vgl. über alle Genannten Kapitel VII), daß der Terminus „Sonata“ schon 1535 bei Milán gebraucht wird (S. 264) und daß W. Fr. Bach in einem Bratschenduó (S. 397) bereits ein 3/4-Takt-Scherzo schreibt. Manches natürlich ist man auch geneigt zu beanstanden, so den Vergleich zwischen Kozeluch und Mendelssohn, der uns jeder Basis zu entbehren scheint (S. 558), die Bezeichnung Mozarts (mit Einstein) als „Treibhausfrucht“ (S. 454) — nichts hätte seine Entwicklung aufhalten lassen — oder Beethovens als „Neurotiker“ (S. 454), während gleichzeitig der Definierung des Genialen (S. 456) weise aus dem Weg gegangen wird, die doch allein Erklärung für Besonderheiten Großer bieten kann (wie tief sieht hier Schopenhauer!). Die Stellung des Erzbischofs von Salzburg zu Mozart sehen wir heute positiver, und inwieweit für den späten Beethoven der Begriff der Romantik eingesetzt werden darf, wird immer strittig bleiben (Kapitel XV).

Bleibt noch ein Wort über die Bibliographie zu sagen, die kaum Wünsche offen läßt. Von zeitgenössischen Quellen, Lexika, Autobiographien, Stadtgeschichten, Katalogen bis zu Abrissen über Einzelphasen, Einzelmeister, Einzelwerke ist alles bis in die Moderne verfolgt. Daß gelegentlich auch Titel fehlen, wie bei Beethoven z. B. Kortés Biographie oder A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, kann bei einer so umfänglichen Arbeit nicht ausbleiben. Jedenfalls ist hier ein neues, breites Fundament für eine gültige Geschichte der klassischen Sonate aller Besetzungen gelegt, für das die Wissenschaft nur dankbar sein kann.

Margarete Reimann, Berlin

Paul Collaer: Geschichte der modernen Musik. Deutsch von Margot Fürst. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1963. XII und 516 S., sowie 24 (ungezählte) S. Noten-anhang. (Kröners Taschenausgabe. 345).

In der Einleitung zu seinem jüngsten Buch, das in Brüssel bereits 1955 unter dem (vielleicht zutreffenderen) Titel *La musique moderne* erschienen ist, schreibt Paul Collaer: „Wenn ich mich entschlossen habe, die Geschichte der modernen Musik zu schreiben, so deshalb, weil ich nach fünfzig Jahren in ihrem Dienst überzeugt bin, daß unsere Epoche zu den schönsten und reichsten in der Geschichte der Musik gehört, daß darüber hinaus die Musik unserer Zeit tatsächlich am heutigen Leben teilhat, ja ein Spiegelbild des modernen Lebens, seiner Sehnsüchte und seiner Forderungen ist“ (VIII). Collaer, der auf die Feststellung Wert legt, „weder Musikwissenschaftler noch Musikkritiker“ zu sein, sondern Musiker, hat vielfach bedeutende neue Werke kennen gelernt, studiert und aufgeführt, „bevor sie durch falsche Überlieferung entstellt“ waren und sich dabei „häufig der beratenden Hilfe der Komponisten erfreuen“ (VII) dürfen. Das unmittelbare Verhältnis zur Sache bestimmt den wohlwollend-sachlichen Ton und den unpräntösen Stil der Darstellung.

Neigung und Erfahrung Collaers finden ihren Niederschlag schon in der Disposition. Je ein Kapitel ist Schönberg und seiner Schule, Strawinsky, der Musik in Sowjetrußland, der deutschen Musik nach Richard Strauss und der der nationalen Schulen gewidmet, der französischen Musik dagegen gelten allein vier Kapitel. Es wäre töricht, diese offensichtliche Bevorzugung zu beklagen. Collaer

verschweigt ja nicht, warum ihm gerade die französische Musik zwischen Debussy und Messiaen so sympathisch ist. Er meint, daß sich in jener Musik etwas von jener französischen Klarheit und Grazie, die schon Montaigne gepriesen hat, zeige. Die Basis dieser Anschauung ist freilich der Glaube an die Konstanz von Nationalcharakteren, und tatsächlich bemüht sich Collaer an verschiedenen Stellen seines Buches, den französischen und den deutschen Nationalcharakter zu beschreiben und das diesen entsprechende Musikempfinden — übrigens im Anschluß an einen hübschen Essay Kreneks — zu charakterisieren (bes. 171 ff.). Für einen Deutschen ist es immerhin interessant zu sehen, wie Argumente beschaffen sind, die das Oeuvre von Komponisten wie Koedchlin, Satie, Milhaud und Poulenc bemerkenswert oder gar bedeutend erscheinen lassen. Die durch Jolivet und Messiaen inaugurierte Wendung der französischen Musik zum Evokativen wird von Collaer kaum in ihrer ganzen Tragweite erkannt. Es wäre sicher ungerrecht, auf derartige Feststellungen irgendwelches Gewicht zu legen. Collaer schildert die Musik der fünf Jahrzehnte zwischen 1905 und 1955 mit wohlthuender Unbefangenheit, oft auch, besonders in dem Abschnitt über Berg (84 ff.), mit großer Wärme. (Der in diesem Abschnitt mehrfach ausführlich zitierte Hektor Rottweiler ist kein anderer als Theodor W. Adorno.) Collaers Darstellung, die Ausflüge in den Bereich der Literatur nicht scheut, ist sachlich und meidet doch alle Trockenheit, was um so höher zu bewerten ist, als der Autor sich nicht scheut, oftmals von speziellen musikalischen Sachverhalten, Problemen der Harmonik, der Rhythmik oder der Tonalität zu sprechen. Auf Kleinigkeiten, geringfügige Versehen auf der *Zeittafel* (1—39) — oder gar Druckfehler —, einige Ungeschicklichkeiten der sonst so flüssigen Übersetzung, lohnt es sich nicht einzugehen; der gebildete Leser wird das alles schnell erkennen, an ungebildete aber, die dazu nicht in der Lage sind, wendet sich das Buch nicht.

Rudolf Stephan, Göttingen

Donald Mitchell: *The Language of Modern Music*. London: Faber and Faber Ltd. 1963. 140 S.

„Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?“ Der Widerstand gegen sie, dessen Gründe Alban Berg in der Kompo-

sitionstechnik suchte, wird von Donald Mitchell psychologisch erklärt: als ein Sich-Sträuben gegen den Ausdruck unbewußter Regungen, die in einem Werk wie *Erwartung* sowohl den Gegenstand der Musik bilden als auch die Methode des Komponierens bestimmen (39). Die Verstörung durch das expressive Moment aber rationalisiert sich als Polemik gegen das „System“, die Zwölftonmethode, mögen auch die Werke, durch die man sich beunruhigt fühlt, vor dem Übergang zur Dodekaphonie entstanden sein (20). Das Resultat des quid pro quo ist ein Zirkel: obwohl die Scheu vor dem Ausdruck des Unbewußten und das Mißtrauen gegen das „System“ sich widersprechen, stützen sie sich gegenseitig.

Daß eine Wechselwirkung zwischen Expression und „System“ außer in der Wirkung Schönbergs auch in der Musik selbst herrscht, wird von Mitchell zwar angedeutet, aber nicht entwickelt. Und der Verzicht erscheint insofern als Mangel, als er eine Präzisierung der Kategorie verhindert, die das Thema des Buches bildet: des Begriffs der „musikalischen Sprache“. Mitchell charakterisiert, ohne seine Terminologie zu kommentieren, die Dodekaphonie als „Sprache“ (96 f.). Daß aber die Zwölftonmethode verschiedene Stile zuläßt, daß sie also, analog zur Sprache, umfassender ist als ein Stil, genügt nicht, um sie zu einer Sprache zu erklären. Es scheint sogar, als hafte der unleugbare Sprachcharakter der Musik Schönbergs gerade an den Momenten, die den tonalen, den atonalen und den dodekaphonen Werken gemeinsam sind.

Der Begriff der „musikalischen Sprache“ ist ein Inbegriff oder eine Chiffre offener Probleme, eine Verlegenheitsmetapher, die eine Vermittlung zwischen den Kategorien „Tonsystem“ und „Stil“, aber auch „Form“, „Technik“ und „Ausdruck“ vage andeutet. Und daß der Begriff trotz der Unbestimmtheit seiner Umrisse oft kaum zu vermeiden ist, läßt deutlich werden, daß es notwendig wäre, die Zusammenhänge, für die er steht, genauer zu formulieren.

Die Vorstellung, daß hinter der Verschiedenheit der Künste eine Einheit der Kunst verborgen sei, ist seit dem Zerfall der philosophischen Ästhetik dem Zweifel ausgesetzt. Und auch Mitchell ist von Mißtrauen gegen „*dubious parallels*“ erfüllt (39). Die Ähnlichkeiten zwischen der Zwölftontechnik und dem Kubismus aber erscheinen ihm als Entsprechungen, deren geschichtsphilosophi-

sche Bedeutung unlegbar sei (63–94). Die Aufhebung der Tonalität sei dem Verzicht auf die Perspektive gleichzusetzen (86), und im Simultaneitätsprinzip des Kubismus, in der „*presentation of objects from several points of view*“ (75), sieht Mitchell ein Analogon des Verfahrens, von einer einzigen Zwölftonreihe sämtliche Tonfolgen und Zusammenklänge eines Satzes abzuleiten. Auch die geschichtlichen Konsequenzen des Kubismus und der Dodekaphonie seien ähnlich: Die abstrakte Malerei, die aus dem Kubismus hervorging, bilde eine genaue Parallele zur seriellen Technik, zum athematischen, „gegenstandslosen“ Komponieren, denn der Gegenstand eines musikalischen Satzes sei sein Thema (91).

Doch krankt Mitchells Konstruktion an einem inneren Widerspruch: Reihen sind nicht das gleiche wie Themen; soll also eine Reihe, die in verschiedenen melodischen Gestalten erscheint, dem Gegenstand entsprechen, den ein kubistisches Bild unter verschiedenen Gesichtspunkten zeigt, so ist nicht einzusehen, warum andererseits athematische Werke der seriellen Musik, die gleichfalls auf Reihen beruhen, als „gegenstandslos“ klassifiziert werden.

Auf der Suche nach zusammenfassenden Formeln entdeckt Mitchell auch eine Entsprechung zwischen Schönberg und Strawinsky. Er zitiert die These des Kunsthistorikers Sigfried Giedion, daß durch große Kunst „*new parts of the world are made accessible to feeling*“ (36), und zieht aus ihr die Konsequenz, daß die Entdeckung des Unbewußten in Schönbergs Atonalität mit der Entdeckung der Vergangenheit in Strawinskys Neoklassizismus vergleichbar sei. „*Pulcinella was my discovery of the past*“, schrieb Strawinsky (98); und Mitchell kommentiert: „*The ‚new‘ part of the (musical) world that Stravinsky has made accessible to active creative feeling is no less than the past itself*“ (101 f.).

Das entscheidende Moment in der Entwicklung der neuen Musik ist nach Mitchell eine „*crisis in melody*“ (107). Und er sieht in Schönbergs Zwölftontechnik, in Strawinskys „*creative feeling ‚about‘ the past*“ und in Bartóks „*feelings ‚about‘ folksong*“ (109) verschiedene Lösungen des gleichen Problems, der Schwierigkeit, in die das Komponieren durch den Zerfall der tonal fundierten Melodik geraten war. Andererseits erscheint ihm eine „*often rancorous opposition to the concept of melody*“ (127) als

Kennzeichen der seriellen Musik seit 1950. Allerdings spricht Mitchell in anderem Zusammenhang von melodischer Kohärenz in Pierre Boulez' *Marteau sans maître* (93); und auch Luigi Nono wird von dem Vorwurf, von Ranküne gegen die Melodie erfüllt zu sein, nicht getroffen.

Carl Dahlhaus, Kiel

Åke Davidsson: Danskt musiktryck intill 1700—talets mitt, Uppsala: Almquist & Wiksell 1962. 100 S. (Studia Musicologica Upsaliensia. VII).

Seinen 1957 veröffentlichten Studien über den schwedischen Musikdruck hat Davidsson nunmehr einen geschichtlichen Abriss des dänischen Musikdrucks bis 1750 folgen lassen.

Codices mit gedruckten Linien und handschriftlichen Noteneintragungen sind in Dänemark seit 1519 nachweisbar, der erste Volldruck nach Holzplatten ist erhalten im *Handbog som inde holler det hellige Euan-geliske Messe* von 1535, erschienen bei Oluf Ulrichsen in Malmö. Recht spät, nämlich 1569 in Gestalt von Hans Thomissøns *Psalmebog*, erscheint der erste Notendruck mit beweglichen Typen. Er stammt aus der Offizin von Lorentz Benedicht in Kopenhagen, welcher neun Jahre später auch den ersten dänischen Figuralmusikdruck herausbringt, allerdings nur ein Gelegenheitswerk. Als erster umfangreicher Figuralmusikdruck auf dänischem Boden hat das erste Madrigalbuch Melchior Borchgrevincks zu gelten, welches 1605 in Kopenhagen bei Henrik Waldkirch erschien. Waldkirch ist gleich anderen Druckern, die den dänischen Notendruck in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts bestimmen, deutscher Herkunft; auch die verwendeten Schriftarten sind meist deutscher Provenienz. Die 2. Hälfte des Jahrhunderts steht hingegen im Zeichen des Dänen Christian Wering, der u. a. Auflagen von Thomas Kingos *Aandelig Stunge-Koor* herausbringt. Während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geht der dänische Musikdruck zahlenmäßig sehr zurück; Davidsson vermag aus diesem Zeitraum nicht mehr als 20 Drucke nachzuweisen. Sein Abriss der älteren Geschichte des dänischen Musikdrucks schließt mit der Erwähnung des ersten Kupferplattendruckes aus dem Jahr 1748.

In der abschließenden, 139 Titel umfassenden Bibliographie sind alle bis zum

Jahre 1750 nachweisbaren Drucke in chronologischer Folge aufgeführt. Daß Davidson das Schütz-unicum der Kieler Landesbibliothek (1634 in Kopenhagen bei Henrik Kruse erschienen also fünf Jahre vor dem ersten von Davidsson erwähnten Kruse-Druck) und ein 1664 bei Meldhior Koch 14 Jahre vor dem ersten dem Verf. bekannten Koch-Druck erschienenenes Hochzeitsgedicht (ÜB Kiel) entgangen sind, fällt angesichts der ansonsten mustergültigen bibliographischen Exaktheit nicht ins Gewicht.

Martin Geck, Kiel

Československý hudební slovník (Tschechoslowakisches Musiklexikon). Band I. A—L, hrsg. von Gracian Černušák, Bohumír Štědroň und Zdenko Nováček. Prag: Staatlicher Musikverlag 1963. 853 zweispaltige S., 44 S. Abb.

Seit dem Erscheinen von Dlabáč's *Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien* (Prag 1815) sind fast 150 Jahre verflossen, in denen jeder, der sich mit der Geschichte der böhmischen Musik befaßt hat, auf dieses wichtige Werk zurückgreifen mußte. Es fehlte in diesen Jahren nicht an Versuchen, einen Ersatz zu schaffen. F. v. Sternberg-Manderscheid gab 1913 in Prag seine *Beiträge und Berichtigungen zu Dlabáč's Lexikon böhmischer Künstler* heraus, und J. Srb-Debrnov erarbeitete zu seiner *Geschichte der Musik in Böhmen und Mähren* (tsch., Prag 1891) ein Lexikon (*Slovník hudebních umělců slovanských*), das sich im Manuskript im Prager Nationalmuseum befindet. Besondere Berücksichtigung fand die tschechische (böhmische) und slowakische Musik natürlich auch in *Pazdírkův hudební slovník naučný* (Pazdíreks Musiklexikon, weiter PHS zitiert), das, von G. Černušák und V. Helfert redigiert, 1933—1937 in Heften erschien (Band I, A—K, 614 S.), nach den ersten Heften des zweiten Bandes jedoch 1941 von der Zensur verboten wurde. Ein Abschluß dieses Lexikons nach 1945 wurde zwar erwogen, aber nicht durchgeführt. Unter den Auspizien des Tschechoslowakischen Komponistenverbandes wurden die Vorbereitungen zur Herausgabe eines *Tscheschoslowakischen Musiklexikons* (im weiteren CHS zitiert) getroffen. Bereits 1953 erschienen in *Hudební Rozhledy*, der Zeitschrift des Komponistenverbandes, einige Proben. Aus den ursprünglich proponierten 3000 Stichwörtern wurden jedoch (mit Hin-

weisen) fast 9500, und verschiedene Hindernisse, u. a. die Einführung einer neuen Rechtschreibung, verzögerten die Herausgabe des ersten Bandes noch volle zehn Jahre. Da die Fragebogen-Aktion der Redaktion jedoch 1958 abgeschlossen wurde und nur wenig ergänzt werden konnte, ergab sich aus dieser Verzögerung bereits beim Erscheinen des ersten Bandes die Notwendigkeit zahlreicher Nachträge, die — der Vorrede nach — laufend erscheinen werden.

Eine Besonderheit des CHS ist die Aufnahme von Musiktheatern, Orchestern, Institutionen, Gesangvereinen, Zeitschriften, Musikarchiven und Verlagen. Die Redakteure argumentieren ganz richtig, daß die Funktion dieser Institutionen durch die Tätigkeit von Personen bedingt ist. Nicht weniger wichtig ist jedoch, daß diese Stichwörter ohne Zweifel von größtem Interesse für die Benutzer sind. An Personen enthält CHS außer den Musikern und Dichtern, deren Texte vertont wurden, auch z. B. die bildenden Künstler und Regisseure, die wegen ihrer Tätigkeit im musikalischen Theater von Bedeutung sind. An Musikern sind schließlich auch viele fremde Künstler vertreten, die auf dem Gebiete der heutigen Tschechoslowakei gewirkt haben oder eine engere Verbindung mit dem Lande hatten.

Die Abfassung der Stichwörter entspricht der in allen Lexika üblichen mit Biographie, Bibliographie der Werke und Literatur. Der Umfang ist oft bedeutend, mit eingehenden Biographien und Bibliographien (die Literaturnachweise sind hingegen oft recht lückenhaft). In dieser Hinsicht werden vergessene Komponisten von Tanz- und Unterhaltungsmusik mit bedeutenden Meistern gleich behandelt. Es wäre kaum etwas dagegen einzuwenden, wenn dieser Grundsatz der eingehenden Behandlung jeder Person, ohne Rücksicht auf Bedeutung, konsequent durchgeführt wäre. Er gilt jedoch nur für die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Während es müßig wäre, wenn der Rezensent hier, in einer für die meisten aus sprachlichen Gründen unzugänglichen Publikation, nach Druck- und anderen kleineren Fehlern fahnden würde, bietet die augenscheinliche Bevorzugung der Musik der letzten 150 Jahre einen ernsteren und wichtigeren Anhaltspunkt für eine kritische Besprechung.

Es ist kaum zu entscheiden, ob bereits die Redaktion, oder erst der Verlag (nach Fertigstellung des Manuskripts) den oben genannten Grundsatz verlassen hat. Ein ober-

flächlicher Durchgang des ČHS zeigte, daß zahlreiche aus PHS, ja sogar aus Eitners *Quellenlexikon* bekannte Namen fehlten. Eine nach gründlicher Durcharbeitung angelegte Mankoliste umfaßt fast 150 Namen, die nicht hätten fehlen sollen und die man zum größten Teil auch weiterhin in PHS und Eitner wird nachschlagen müssen.

Eine Auswahl der wichtigsten Namen, die in den Nachträgen des ČHS zu berücksichtigen wären: Jan Albinus, V. Ardenspach, Jan Augusta, Familie Badouček, C. M. Bahenský, J. Baumgarten, Bednaz (Eitner: Bednář), I. A. Beer, Juliane Benda, I. und A. Boček, A. Bogner, F. Blodík, J. B. Bleystein, F. Bostecký, J. Bratkovský, J. Broschek, Bruschek (Eitner: Bruczek), Carolus Plassensis, Caspar Bohemus, Catullus, J. A. Chládek, J. N. Chour, B. Christelius, J. Crispus, Val. Czeyka, M. Čáp, L. E. Čapek, M. Čech, Jos. Cervenka, St. Červíček, Fr. Cihák, J. J. Dietrich, M. Diviš, Dobrovský, Donát, Drahotuský, A. Dreyssig, Dvořáček, A. Eckstein, J. Th. Elsner, T. Eniccellius, R. Erben, H. K. Erbstein, J. und M. Erbstein, F. X. Ertl, P. Fabricius, Fáček (Fattschek), Ign., Jan Aug. und Jan Adalb. Fibiger, W. Fiedler, J. Chr. Fiebig, R. Fiedler, V. V. Forst (Eitner), J. Frank, K. Franz, Friedrich von Friedenberg, J. Fögerl, Chr. Fröhlich, J. P. Gendemann, P. Germani, G. Gottwald, P. Blasius Graf, Chr. und Eustach Grund (Eitner), J. Háček, Haibel, J. Hájek, A. J. und J. Hampel, M. Handke, L. J. Graf Hartig, F. Hataš, K. und J. Haudek, Virg. Haug, Ferd. Havránek, Gaudenz Heller, Joh. Herbst, Melchior Heyer, W. Himmelbauer, J. J. Hloušek, Hlinceký, F. Hochmann, S. Höpler, A. Hock, Ivan Hölzel, J. Holub (Hollub), F. Horecký, V. J. Hostich, J. F. E. Holiš, J. Hráb, B. Hradecký, I. J. Hvězda, Zach. Jahn, Tranquillus Janda, Jarovski, Max. Jantschar, Vinc. Javůrek, Wilh. Jeřábek, V. Burian Jesenický, Fr. Jiránek, Bl. Jičenský, A. V. Kadeřávek, J. Chr., Jos. und Wilhelm Kafka, Kalažka, G. A. Kalivoda, J. Karásek, O. Kantůrek, P. M. Kehr, J. M. Khol, Jos. Kinský, V. Kloos, D. und I. Kobas, Familie Kny, Fr. Kohaut, T. J. Kolovrátek, A. Kolbe, J. A. Komárek, J. E. Kopecký, Kostelecký, Pl. Král, Krasetzki, Krásný, F. J. Krása, J. Kratochvíl, D. A. Kratochvíle, Method Kreibich, J. Chr. Kriedel, V. Křehký, Křepelka, Kučera, Joh. Nep. Kunz, J. J. V. Kysel, Joh. Lamb, Joh. Georg Lang, Matth. Leder, J. Liehnert, F. A. Lohr.

So gut wie alle hier genannten Musiker und Komponisten wurden in das PHS aufgenommen, und von den meisten sind erhaltene Werke bekannt. Ein Kriterium, nach dem die Redaktion des ČHS (oder der Verlag?) sie ausgeschieden und andere, oft nur dem Namen nach bekannte aufgenommen hat, scheint es nicht zu geben. Hinzu kommen aber noch die zahlreichen Namen von böhmischen Musikern, die in den Arbeiten von Emilian Trola, Jan Racek, Jan Němeček, Theodora Straková, B. Stědroň, Miroslav Krejčí, H. Oplatková, J. Snížková (in *Musica Polyphonica Bohemiae*), Eva Tomandlová, M. Poštolka und T. Volek zu finden sind und von denen z. T. recht zahlreiche Kompositionen nachgewiesen werden konnten. Aber auch diejenigen, deren Werke bisher unbekannt sind, hätten einen, wenn auch noch so bescheidenen Platz im ČHS finden sollen, denn die Erfahrungen der letzten Jahre haben gezeigt, daß man bei der Durchforschung neuerschlossener Archive oft auf „unbekannte“ Komponisten stoßen kann. In dieser Richtung war das PHS bedeutend ausgiebiger und für die Forschung wertvoller.

Die meisten Angaben über die Musiker vor 1800 hat das ČHS aus dem PHS übernommen. Die diesbezüglichen Notizen in zahlreichen Stichwörtern zeigen an, daß man sich um die Richtigstellung bzw. Feststellung der Geburts- und Todesdaten durch Anfragen und Untersuchungen der Kirchenarchive und Matrikeln bemüht hat. Es wäre jedoch wichtig gewesen, bei allen neu festgestellten Daten auf die früher zitierten (und falschen) hinzuweisen. Es entstehen nämlich Zweifel, ob die neuen Daten in einigen Fällen nicht auf Druckfehler zurückgehen, z. B. bei Č. Barták, Geburtsdatum in PHS 1794, in ČHS 1797; F. Benda lt. PHS am 24. 11. 1709, lt. ČHS am 22. 11. 1709 geboren; Čart (Czarth) lt. ČHS 1774, lt. PHS 1778 gestorben; Leopold Jansa lt. ČHS 23. 3., lt. PHS 23. 1. 1795 geboren; Joh. Nep. Kanka lt. ČHS 15. 4. 1863, lt. PHS 15. 4. 1865 gestorben. Einige Daten lassen sich bequem aus MGG und anderswoher ergänzen, z. B. die Todesdaten von Vojtěch (Adalbert) Brichta (24. 10. 1805, Köchel), Jos. Fiala (3. 7. 1816, MGG, ČHS nur 1816), J. J. G. Gayer (1811, MGG), Franz Götz (17. 12. 1815, MGG), Anton Gram (18. 5. 1823, Wurzbach), Nikolaus Kraft (18. 5. 1853, MGG).

Im allgemeinen sind die Beiträge des ČHS korrekt, wenn auch nicht selten durch eine gewisse Oberflächlichkeit in der kritiklosen Übernahme älterer Angaben gekennzeichnet. So wird z. B. von Walther, Fétis und Eitner her weitertradiert, daß Joh. Ignaz Angermayer „um 1701 in Bilina“ geboren wurde, obwohl aus Köchels Mitteilungen ersichtlich ist, daß sein Vater vom 1. 4. 1691 bis zu seinem Tode 18. 7. 1712 als Tenorist der Hofkapelle in Wien wirkte und der Sohn höchstwahrscheinlich hier zur Welt kam. Die in ČHS erwähnten „*einigen Arbeiten in der Öster. Nationalbibliothek*“ schrumpfen bei näherer Betrachtung auf eine „*Sinfonia*“ ein.

Ähnliche Einwände lassen sich leider auch gegen die umfangreicheren Stichwörter erheben, die den bedeutendsten Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet sind. In Anbetracht der wenigen gedruckten Werke, die von Franz Benda bekannt sind, ist es ganz unbegreiflich, daß man in der Aufzählung die 1756 erschienene Flöten-sonate, die sechs Violinsonaten op. 1, die drei Flötenkonzerte op. 4 und die Oden in Ramler-Krauses *Oden mit Melodien* (1753) vergessen hat. Auch enthält das op. 2 nicht ein, sondern zwei Violinkonzerte. In der Aufzählung von F. X. Brixis „*dramatischen Spielen*“ finden wir u. a. „*Erat unum cantor bonus, Schola latinomusica, . . . Schullehrerius*“, die alle aber nur verschiedene Titel eines Werkes sind. Für Gottfried Finger hätte man — von der ganz ungenügenden Bibliographie der Werke abgesehen — die richtigen Angaben leicht in MGG finden können, anstatt ihn „1717 als Kapellmeister in Gotha“ wirken zu lassen, während er in Wirklichkeit in Salzburg und Mannheim war. F. M. Fischers „2 Chorarien und 2 Hymnen“ (1739) entpuppen sich bei näherer Betrachtung als drei schlichte Generalbaßlieder und drei Hymnen. Ebenso unkorrekt sind die bibliographischen Angaben für Josef Kackovský („*alle Werke erschienen bei B & H . . . einiges bei Haslinger in Wien um 1800*“), da die opera 1—6 bei André, 7—16 bei B & H und 17 seq. nach 1820 bei Haslinger ediert wurden. Die zahlreichen Polonaisen dieses Komponisten — op. 2 (4), op. 5 (6), op. 9, op. 17 (6), op. 18 (3) — weisen überdies eher nach Polen als Geburtsland. Bei Anton Kammel beschränkt sich die Bibliographie in ČHS auf die summarische Aufzählung der Gattungen, die „in

Berlin, Amsterdam und Paris erschienen“, während die opera 1—10 und 14—19 sowie zahlreiche Werke ohne Opuszahlen alle zuerst in London gedruckt wurden. Man hätte auch die NA eines Werkes in der Reihe *Musica Antiqua Bohemica* (Bd. 35, Prag 1957) nicht vergessen dürfen.

Eine zusammenfassende Wertung des ČHS ergibt sich aus der Beantwortung einer für alle Lexika dieser Art wesentlichen Frage: entspricht es den Wünschen der Benutzer, die eine möglichst erschöpfende, aber auch tunlichst kurzgefaßte korrekte Information suchen? Die Redaktion des ČHS hat diese Aufgabe, deren Schwierigkeit hervorgehoben werden muß, nicht ganz zufriedenstellend gelöst. Die besprochene Scheidelinie zwischen „alter“ und „neuer“ Musik ist unzweifelhaft ein Fehlgriff. Viele der „großen“ Stichwörter sind zu wortreich und hätten bei einer Beschneidung Platz für die fehlenden gegeben. Insbesondere sind die oft umfangreichen „Wertungen und Charakteristiken“ für ein Lexikon dieser Art ein Ballast. Was man verlangt, sind „facts“, so viele wie möglich und so korrekte wie möglich. Camillo Schoenbauer, Dragor

Peter Gülke: *Musik und Musiker in Rudolstadt*. (Rudolstadt: 1963. 71 S. (Sonderausgabe der Rudolstädter Heimathefte).

Die sorgfältig gearbeitete kleine Studie hebt sich aus dem reichen Bestand lokalgeschichtlicher Untersuchungen heraus durch ihre verständnisvollen Beschreibungen musikalisch-stilistischer Phänomene und allgemeiner geschichtlicher Situationen. Da der Autor die frühen Phasen der Rudolstädter Musik ein wenig stiefmütterlich behandelt und seine Ausführungen über Philipp Heinrich Erlebach durch neueste Forschungen (B. Baselt, *Der Rudolstädter Kapellmeister Ph. H. Erlebach, 1657—1714*, Diss. Halle 1963) weitgehend überholt sind, liegt der Wert der Publikation hauptsächlich in ihren Mitteilungen über die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, besonders über die Kapellmeister Johann Graf, Georg Gebel d. J., Heinrich Christoph Koch, Max Eberwein, den Hofsänger Albert Methfessel und über Gastspiele von Goethes Weimarer Theater und von Richard Wagner in Rudolstadt. Kontinuität der Entwicklung und Anpassungsfähigkeit an veränderte gesellschaftliche und künstlerische Umstände bilden charakteristische Merkmale der Musik in diesem thüringischen

Gemeinwesen. Trotz mannigfaltiger Zugeständnisse an die Mode (z. B. in dem patriotischen Potpourri zur Feier der Kriegsjahre 1870/71; S. 56) war man hier fast stets um einen engen Kontakt mit der „hohen“ Kunst bemüht. Das vom Verfasser selbst als „in manchen Punkten erst angerissen“ empfundene Thema (S. 3) verdiente einmal eine ausführliche Abhandlung.

Werner Braun, Kiel

Doris Stockmann: Der Volksgesang in der Altmark. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Berlin: Akademie-Verlag 1962. XVI u. 506 S. mit 103 Notenbeispielen, Lied- und Sängertabellen, Statistiken und einer Karte. (Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde an der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 29.)

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, „den Volksgesang einer deutschen Landschaft innerhalb eines fest umgrenzten Zeitalterschnittes in seinem Wesen und Leben und in seiner historischen Bedingtheit zu verstehen“ (VII). Die Arbeit fußt auf der kritischen Auswertung aller seit 1850 in der Altmark aufgezeichneten Volkslieder und volksliedkundlichen Beobachtungen sowie auf einer im Jahre 1955 von der Autorin selbst durchgeführten Aufnahmeaktion (mit Tonbandgerät). Ergänzt werden diese Quellen durch historisch unterbaute Analysen der geographischen, soziologischen und wirtschaftlichen Struktur der Altmark.

Doris Stockmann ist von Hause aus Musikwissenschaftlerin und Volkskundlerin. Es ist ihr somit möglich, vom „singenden Menschen“ auszugehen und „zu zeigen, wie der Mensch sich das Leben in der Gemeinschaft gestaltet und wie er dabei das Lied benutzt“ (XIV). Ohne sich in unfruchtbare und einschränkende Definitionsversuche des Begriffes „Volkslied“ zu verlieren, erforscht sie „das volkstümliche Singen als Gesamterscheinung, umfassend das Singgut (und zwar alle im Volke gesungenen Lieder), das in verschiedenen Formen sich abspielende Leben dieses Singgutes (seine Bindungen an bestimmte Gelegenheiten und Bräuche) und schließlich den konkreten musikalisch-körperlichen Vorgang des Singens (die Vortragsart samt Tempo und Dynamik, Gefühlscharakter und allen Feinheiten rhythmischer Gestaltung)“, um so die ganze Breite und Vielschichtigkeit des Volksgesangs in der

Altmark während der letzten 100 Jahre aufzuzeigen (XV).

Zunächst untersucht die Autorin die „traditionellen Formen des Singens und ihre Trägergemeinschaften“ (74 ff.): vor allem die „Koppeln“ als sommerlicher Koppelgang und winterliche Spinn- oder Strickkoppel, ferner den Gesang im Arbeitsleben, im Familienkreise, in der ungebundenen kindlichen Spielgemeinschaft, im Tanzsaal und im volkstümlichen Festbrauchtum, hier besonders den Gesang der Kinder und Jugendlichen innerhalb des Pfingst-, Weihnachts-, Martins- und Fastnachtsbrauchtums. Darüber hinaus wendet sich die Autorin in verdienstvoller Weise und entgegen „lieb gewordenen Gewohnheiten“ auch den „von organisierten Verbänden neu geschaffenen Formen des Singens“ zu (177 ff.): dem Gesang der bürgerlichen und Arbeitergesangsvereine mit ihren Konzerten, Sängerkosten und brautümlichen Verpflichtungen wie Hochzeitsständchen und Grabgesängen, ferner dem durch Jugendbewegung, Kirche, Schule und Kindergarten angeregten volkstümlichen Singen und schließlich dem durch die Volkskunstbewegung seit 1945 angeleiteten Singen und Musizieren der Volkskunstgruppen und -ensembles.

Die mit sehr ausführlichem Belegmaterial versehenen Untersuchungen ergeben ein realistisches Bild vom allmählichen Schwinden des traditionellen, nichtorganisierten und von dem in mehreren Etappen sich vollziehenden Aufkommen des neuen, organisierten Volksgesangs, wobei sich zur Zeit der „Momentaufnahme“ von 1955 noch zahlreiche interessante Überschneidungen und Verflechtungen feststellen lassen, die heute sicherlich schon wieder anders liegen würden. Als Ursachen für diese Veränderungen weist die Autorin auf die tiefgreifenden wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen im industriellen Zeitalter hin, die auf sämtliche menschliche Lebensformen und damit auch auf den Volksgesang eingewirkt haben.

Auch das Liedgut selbst sowie der Singstil haben in der Altmark während der letzten 100 Jahre wesentliche Wandlungen erlebt. Ältere Formen des Volksgesangs, wie sie sich in den oft plattdeutschen Wiegen-, Kinder- und Heischeliedern oder in Legenden und historisch-politischen Liedern zeigen, sind weitgehend verklungen; andere, wie Balladen und Tanzlieder, wurden durch sentimentale Erzähl- und Bänkellieder bzw. durch den Tanzschlager in seinen verschie-

denen Erscheinungsformen ersetzt. Jedoch kann die Autorin auch Liedgruppen, wie Liebeslieder, lyrisch-betrachtende „*Lieder im Volkston*“ und gesellige Lieder, anführen, die sich im Typus erhalten, aber in der Text- und Melodiegestalt oft und stark verändert haben; die am meisten gesungenen Lieder sind offensichtlich die kurzlebigsten. So ist schließlich die Ausbeute an alten und seltenen „Kostbarkeiten“ denkbar gering. Um so ergiebiger aber erweist sich das 1955 von der Autorin aufgenommene altmärkische Liedgut, als es dem Kreuzverhör moderner musikalischer Volkskunde unterzogen und dabei nach seiner Verteilung auf Stadt- und Landbewohner, Geschlechter und Altersklassen, nach Form, Inhalt und Funktion, Singart, Überlieferung und geographischer Verbreitung befragt und aufgeschlüsselt wird (223 ff.). Zu bedauern bleibt nur, daß dem Buch keine Schallplatte mit klingenden Beispielen aus den verschiedenen Bereichen des Volksgesangs beigegeben werden konnte.

Doris Stockmann hat ihr Ziel, Wesen, Leben und historische Bedingtheit des Volksesangs einer Landschaft aufzuzeigen, in vollem Umfange erreicht. Ihre mit letzter Gründlichkeit und Ausführlichkeit gefertigte Arbeit (mit zahlreichen trefflichen Nebenbemerkungen und -beobachtungen) vermittelt darüber hinaus anhand des Beispiels Altmark grundlegende Erkenntnisse zur volkskundlich-kulturellen Situation des Menschen unserer Tage überhaupt. Jede Auseinandersetzung mit den vielgestaltigen Problemen musikalischer Volkskunde des 19. und 20. Jahrhunderts wird das vorliegende Werk zu beachten haben.

Winfried Schrammek, Leipzig

Franklin B. Zimmerman: Henry Purcell, 1659—1695. An analytical catalogue of his music. London: Macmillan 1963. XXIV, 575 S.

Dieser Katalog, Ergebnis achtjähriger angestrengter Forschertätigkeit, kurz vor dem Abschluß der GA beendet, war längst fällig. Seit den gründlichen Feststellungen G. Arkwrights und B. Squires ist manches Neue entdeckt worden, manches konnte richtiggestellt oder ausgeschieden werden, wenn auch die Zahl der Fehlzusweisungen in der vor 85 Jahren begonnenen GA ziemlich gering ist; auch die vielen Selbstzitationen und Arrangements, bisher mehr Zufallsfunde, erfahren nun eine zusammenfassende

Darstellung. Dieses Werk, eine Vorarbeit für eine zu erwartende große Purcellbiographie des Verfassers, hat zwei handschriftliche Vorgänger: Novellos wohl zu seiner Ausgabe der Kirchenmusik Purcells gehöriger Katalog (um 1832) und aus neuerer Zeit ein Katalog von G. M. Cooper; doch betont der Verfasser ihnen gegenüber seine Selbstständigkeit.

Die Arbeit, die auch den noch nicht erschienenen Bd. 30 der GA und die (wenigen) verschollenen Kompositionen berücksichtigt, gliedert sich in vier Hauptabteilungen: *Sacred vocal works*, *Secular vocal works*, *Dramatic music*, *Instrumental music* zu (bis auf die zweiteiligen Bühnenwerke) je sechs Unterabteilungen. Sechs Appendices und vier Indices schließen sich an. Die durchgehende Numerierung der als echt aufgeführten Werke, die jeder selbständigen Komposition eine eigene Nummer zuerteilt, erreicht die Zahl 870, doch handelt es sich, da hier, wie überall, nach den einzelnen Abteilungen Platz für spätere Ergänzungen gelassen ist, „nur“ um insgesamt 530 Werke. Diese, streng alphabetisch aufgereiht, erfahren folgende Behandlung: Titel, Band und Seite in der GA, Untertitel, Entstehungsjahr, Autor (bzw. Übersetzer oder Bearbeiter), Quelle und Erscheinungsjahr des Textes, Aufzählung aller beteiligten Instrumente und Stimmen. Die einzelnen Teile (in der *Fairy Queen* 511) werden dann mit Zitierung der ersten zwei bis fünf Takte auf meist zwei Systemen und Angabe der Besetzung aufgeführt; es schließen sich an Fundorte der Handschriften (Autographe sind hervorgehoben) und der Drucke (bis etwa 1850). Besonderen Wert für die Forschung haben die — für die Bühnenwerke z. T. sehr ausführlichen, auch stilistischen Erwägungen gelegentlich nicht ausweichenden — *Commentaries*. Hier wird alles bisher Erfahrbare und viel selbst Erforschtes über Herkunft, Quellengeschichte, Abfassungszeit, Echtheit, Notation, Vollständigkeit, Texte, Lesarten vorgebracht; auch die GA kann berichtigt werden (Nr. 351). Natürlich kann auch der Verfasser für manche Werke (z. B. gewisse Sologesänge) weder über Musik noch Dichter genauere bzw. neue Angaben machen. Die *Literature* gibt in manchen Fällen, z. B. bei den Bühnenwerken, eine sehr reiche Auslese. Die insgesamt neun Abschnitte abschließende *General literature* ist ebenfalls bestens orientiert. (Eine zusam-

menfassende und wohl vervollständigte Purcellbibliographie verspricht der Verfasser für die kommende Biographie.)

Soviele Werke des Meisters auch hinreichend beglaubigt sind, einen guten Teil kennen wir nur aus späteren Handschriften oder Drucken. Daß da manches der Forschung zu schaffen macht, zweifelhaft ist oder gar bleiben wird, hat Zimmerman kenntlich gemacht. Abteilung N, außerhalb des Alphabets, bezeichnet Werke, deren Echtheit noch nicht endgültig bewiesen, aber zu erhoffen ist. Da sind die Grenzen zu den 113 Nummern der Abteilung D (doubtful), die auch allerhand Ungedrucktes aufzuweisen hat, fließend; immerhin sind es nur 15 Kompositionen, die nach Zimmerman in der GA als zweifelhaft zu gelten haben. Darüber hinaus gibt es in der GA, die für den Verfasser in den meisten Fällen als Richtschnur dient, noch manches Unsichere, das also besser in die Sektion D gehörte, so Nr. 59 und 62. Sparte S (spurious) bringt offenbar falsche oder untergeschobene Zuweisungen. Die vielen Transkriptionen und Arrangements sind innerhalb der einzelnen Abschnitte durch T kenntlich gemacht. Wenn auch oft nicht mehr festzustellen ist, ob sie vom Komponisten selbst stammen, so ist ihre Aufführung doch recht nützlich; vielleicht würde es sich lohnen, auch die bei den Einzelteilen der Werke auftauchenden, wenn auch immer aufeinander verwiesenen Übernahmen (z. B. Nr. 401 auf 328) in einem gesonderten Verzeichnis mit den oben genannten zusammenzustellen. Hier hätten auch die *songs or instrumental melodies to which new texts have been fitted* (Abkürzung „M“ [mock]) ihren Platz. Alles in allem bringt Zimmerman 21 Stücke, die noch in die GA gehörten; meist sind es kleinere Stücke oder Fragmentarisches.

Außerordentlich wertvoll ist Appendix III, der die handschriftlichen Quellen bis etwa 1765 aus insgesamt 58 öffentlichen und 10 privaten Bibliotheken aufzählt und für jede Bibliothek die Signatur und alle in ihr befindlichen Werke Purcells kenntlich macht. Der Verfasser hat sie alle (bis auf drei) selbst aufs genaueste, wenn auch mit Hilfe vieler Gelehrter (die die *Explanatory Notes* namhaft machen) geprüft und kritisch durchforscht. Es folgen (App. IV) die *Editions* (1667–1848), zuzüglich noch nicht eingearbeiteter 85 *Addenda* für 1699–1800. Die vier Indices erschließen: *First-lines, Titles and Subtitles; Instrumental Forms and*

Titles; Authors, Translators, Paraphrasers and Sources of Texts, beide sehr gründlich gearbeitet und jedem Forscher, nicht nur über Purcell, ein unentbehrliches Hilfsmittel), endlich der *General Index*.

Wahrhaftig: ein vollkommener *Analytical Catalogue*, dem, wenigstens vorläufig, kaum etwas hinzuzusetzen ist. Möglicherweise wird man ein Verzeichnis der Neudrucke nach 1850 vermissen, von denen immerhin eine Auswahl im Vorwort zu finden ist, doch gibt dafür die ausführliche Aufzählung in Westrups Artikel *Purcell* in MGG einen Ersatz. Vielleicht würde es sich empfehlen, sämtliche Abkürzungen und Siglen, deren Erklärung über die Einleitung hin verstreut ist, in einer Übersicht zusammenzufassen. Auch wäre es wohl besser, wenn der Bandangabe der Zeitschriftenbände Sicherheitshalber auch das Jahr beigegeben würde. Bei einigen Nummern, z. B. 181 bis 184 und 230, fehlen noch die Notenangaben für die Einzelteile. Ebenso wüßte man gern den Titel der Pauerschen Neuausgabe (z. B. Nr. 642).

Das Werk, das sich den in den letzten Jahren erfreulich häufenden Werkkatalogen besonders würdig anschließt, ist für denjenigen, der nicht „bewildered“ ist „by an elaborate system of numerical references“ (Westrup in der Vorrede), nicht nur eine Fundgrube hohen Ranges, sondern auch „a model of clarity“. Der Verfasser betrachtet seine Arbeit noch nicht als abgeschlossen, wie die *Addenda* und Selbstverbesserungen (D 252) erkennen lassen. Der Druck des bis hin auf den schönen Umschlag musterhaft ausgestatteten Buchs ist tadellos, übersichtlich und zuverlässig. Bei mehr als 200 Vergleichen der heiklen Zahlenbeziehungen ergab sich nur ein, noch dazu winziger Irrtum (D 101:1844?). Zimmerman kann sich wahrhaft „feel rewarded for the time and energy this book has required“!

Reinhold Sietz, Köln

Owen H. Jander: *A Catalogue of the Manuscripts of Compositions by Alessandro Stradella Found in European and American Libraries. (Revised Edition)*. Wellesley Mass.: Wellesley College 1962. Maschinenschriftliche Vervielfältigung. 72 Bll.

Werkverzeichnisse italienischer Komponisten aus der Epoche der vornehmlich handschriftlichen Überlieferung im 17. und 18. Jahrhundert zu erstellen, gehört zu den dor-

nigsten, bei Musikern vom Range Stradellas aber auch zu den wichtigsten Aufgaben der Musikwissenschaft. Das erste Verzeichnis der Kompositionen Alessandro Stradella's gab Heinz Hess im Anschluß an seine Arbeit über *Die Opern Alessandro Stradella's* (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, 2. Folge, Heft 3, Leipzig 1906). Owen H. Jander hat dieses Verzeichnis ergänzt und korrigiert und 1960 in 50 Exemplaren verschiedenen Bibliotheken zur Verfügung gestellt, die ihm daraufhin zum Teil weitere Informationen gaben. Der vorliegende Katalog ist das Ergebnis einer Revision der Fassung von 1960. Janders Initiative ist nachahmenswert und die von ihm gewählte Form, das Verzeichnis der Forschung zugänglich zu machen, ist dessen vorläufigem Charakter angemessen: Es handelt sich nicht um einen thematischen Katalog, und die Anfänge der Vokalwerke konnten nicht kontrolliert werden; Jander selbst warnt, daß sich unter den Kantaten, Kanzonetten usw. wohl noch manches unterschobene Stück finden mag. Gleiches gilt wohl auch für die *Vocal Music with Sacred Texts*, deren (von Hess übernommene) Gliederung in *Cantatas* (Werke mit italienischem Text und ein lateinischer Dialog) und *Motets* (Kompositionen mit lateinischem Text) ohne Rücksicht auf Gattung und Bestimmung bei einer Neubearbeitung revidiert werden sollen. Zum ersten Male legt Jander eine zuverlässige Liste der Instrumentalwerke Stradellas vor.

Helmut Hucke, Frankfurt a. M.

Georg Böhm: Sämtliche Werke. Vokalwerke. Band I. II. Neue, vermehrte Ausgabe, hrsg. von Harald Kümmerling. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1963). XI, 215 S.

Mit dieser Neuauflage wird ein Teil der Schuld beglichen, die die Musikwissenschaft an Georg Böhm abzutragen hat, da seine Kantaten und Motetten bisher nur aus einer vergriffenen (und veralteten) Ausgabe bzw. aus einer ungedruckten Dissertation studiert werden konnten. Sehr zu begrüßen ist es, daß der Verlag sich zu einer tiefgreifenden Änderung der 1. Auflage hat entschließen können, als das bei den Orgelwerken der Fall gewesen war: die Heranziehung Harald Kümmerlings war ein glücklicher Griff.

Wie das Vorwort verrät, sind die Vokalwerke I, II zugleich Band 3 und 4 der Ge-

samtausgabe; ein entsprechender Serientitel fehlt. Bedauerlich ist aber besonders, daß die Anregung des Rezensenten in Mf VII, 1954, S. 122, in die Neuauflage auch Böhm's Lieder aufzunehmen, nicht befolgt worden ist; und man fragt sich vergeblich, wie sich nun der anspruchsvolle Titel *Sämtliche Werke* rechtfertigen läßt.

Dem Betreuer der Neuauflage ist es gelungen, den bisher veröffentlichten Werken — 6 Kantaten und 1 Motette — noch 4 weitere hinzuzufügen, und zwar 3 Kantaten und 1 Motette. Er hat ferner die übrigen Stücke kritisch durchgesehen und den Kritischen Bericht neu abgefaßt. Die allgemein orientierenden Sätze der bisherigen Einleitung (die, hätte man sie beibehalten, gleichfalls einer Neufassung bedurft hätten), mußten einem Rechenschaftsbericht über die Revision des Bandes weichen.

Die Quellenlage zu Böhm's Vokalwerken ist denkbar unerquicklich. Zudem ist für fast alle Kompositionen nur je eine einzige Quelle nachweisbar. Die Probleme beginnen bereits bei der Nennung des Komponisten, der häufig nur durch die Buchstaben M. B. (Monsieur Böhm) nicht gerade eindeutig bezeugt ist. Erschwert wird die Orientierung hierüber durch die Tatsache, daß auch der diesbezügliche Bericht der Neuauflage nicht gerade narrensicher angelegt ist. Versucht man, ihm Angaben über diesen wichtigen Punkt zu entnehmen, so findet man für die einzelnen Werke:

Nr. 1: „M. B.“, von anderer Hand zu „Böhm“ ergänzt (S. VII).

Nr. 2: Auf S. VII kein Titel genannt, nach S. V: „M. B.“

Nr. 3: Ohne Titel überliefert, Autornamen (wie?) später hinzugefügt (S. VII), nach S. V: „M. B.“

Nr. 4: „Georg Böhm“ (S. VIII).

Nr. 5: Nach S. VIII Autornamen von anderer Hand: „Böhm, M.“, nach S. V dagegen: „M. B.“

Nr. 6: Nach S. IX: „M. Böhm“, nach S. V dagegen: „M. B.“

Nr. 7: Auf S. X kein Titel genannt, nach S. V: „M. B.“

Nr. 8: In der Neuauflage nicht mitgeteilt (vgl. S. X).

Nr. 9: „Böhm“ (S. X).

Nr. 10: Nach S. X: „M. Böhm“, nach S. V dagegen: „M. B.“

Nr. 11: Ohne Überschrift und Autorangabe überliefert. Die Zuweisung an Böhm begründet der Herausgeber wie folgt: „Ich

schließe auf die Autorschaft Böhms einerseits aus dem Umstand, daß der noch zu nennende Kopist der Vokalwerke Böhms dieses Werk abgeschrieben hat, und andererseits, daß in dieser Kantate die augenfälligste Stileigentümlichkeit Böhms nachweisbar ist, die erwähnten Stimmführungen und Fortschreitungen, die ich bei anderen Kantatenkomponisten vergeblich suchte.“

Nun weiß der Herausgeber natürlich, daß die Niederschrift durch einen Kopisten, der auch Werke Böhms geschrieben hat, und das Auftreten von falschen Fortschreitungen sowie unsanglicher Stimmführung noch kein Echtheitsbeweis sind. Auch wird man Quint- und Oktavparallelen wohl bei kaum einem Kantatenkomponisten „vergeblich suchen“. Vermutlich hat Kümmerling also einen ausführlicheren Nachweis aus Raumersparnisgründen unterdrückt. Diesen nachzuholen ist aber um so wichtiger, als die Sologesangsformen der fraglichen Kantate den „modernen“ Opernformen Rezitativ und Arie so nahe stehen, wie sonst in keinem bekannten Werk Böhms. Das braucht nicht unbedingt gegen Böhm zu sprechen, der ja erst 1733 gestorben ist, bedarf aber doch eines sorgfältigeren Echtheitsbeleges, um den wir den Herausgeber dringend bitten möchten. Insgesamt darf zur Autorfrage gesagt werden, daß eine sorgfältige Nennung aller Titel und Überschriften (wie auch der Vermerk über ihr Fehlen) dem Benutzer viel Kopfzerbrechen erspart.

Nicht weniger Probleme bietet der Notentext selbst. Wolgast hatte in der 1. Ausgabe zahlreiche Satzfehler korrigiert, viele Unwahrscheinlichkeiten stehengelassen und mannigfache neue Lesefehler hineingebracht. Kümmerling geht den umgekehrten Weg. Er stellt die Satzfehler wieder her: „Die falschen Fortschreitungen — Quinten- und Oktavparallelen . . . Sept- und Nonensprünge und verminderte Quinten — sind von der Orgelmusik übernommen. Jeder Änderungsversuch führt folgerichtig zur Bearbeitung, weil er Böhms Werke ihrer typischen ‚Fehlerhaftigkeit‘ entkleidet.“ (Daß Kümmerling S. 24, Takt 43, Sopr. II eine Emendation Wolgasts beibehält, ist wohl nur ein Druckfehler.) Demgegenüber werden zahlreiche Fehler der alten Ausgabe richtiggestellt: Warnungssakzidenzen werden eingefügt, Druckfehler und zweifelhafte Zusätze Wolgasts beseitigt (z. B. S. 14, Satz 10, Takt 3, Viol. I), von Wolgast übersehene Fehler der Quellen berichtigt (z. B. S. 61, Takt 16,

Cornetto I, II), Texte berichtigt und dabei oft erstmals in sinnvoller Weise entziffert (z. B. S. 85: „Herr, gebiete meinen Füßen“ statt Wolgasts unsinnigem „Zum Gebiete meinen Füßen“). Ob die Wiederherstellung der Satzfehler in allen Fällen berechtigt ist, wagen wir nicht zu entscheiden. Die Quellen enthalten auch sonst genug Falsches, warum sollten also ausgerechnet ihre Quinten „richtig“ sein? So dürfte etwa mit der Wiedereinführung der von Wolgast emendierten Oktavketten zwischen Violine I und Fagott auf S. 168, Takt 4, schwerlich der Wille Böhms getroffen sein. Auch sonst möchte man zur Rückverbesserung in die Quellenlesarten gelegentlich Fragezeichen setzen, etwa auf S. 92, Takt 27, wo das *a* des Trombone II innerhalb des *g*-Moll-Quartsextakkordes sicherlich nichts zu suchen hat, oder auf S. 67, Takt 74, wo nur philologische Pedanterie die Korrektur der Violine I und des Soprans nach der Parallelstelle in Takt 64 ablehnen kann (vgl. die Lesart des Cornetto I). Endlich gibt es Stellen, an denen die Absicht Böhms wohl ohne neue Quellenfunde nie mehr sicher erkennbar sein wird — aber anfreunden kann man sich z. B. mit dem auf S. 63, Takt 34, 2. Drittel entstehenden (und von beiden Ausgaben beibehaltenen) Klang nicht. Auch mit der Beseitigung von Textunterlegungen wie



ge- ge- ben

(S. 113, Takt 72 f.) scheint uns der Herausgeber ein Charakteristicum Böhms und seiner Zeit zu Unrecht unterdrückt zu haben.

Der graphischen Gestaltung fehlt der letzte Schliff. Viel Mühe ist darauf verwandt worden, die Viola II aus dem Tenor in den Altschlüssel umzuschreiben und die Balkenformen zu vereinheitlichen. Warum es dann aber „aus Gründen der Kostenersparnis“ unterlassen werden mußte, die Taktstriche der neu (!) eingefügten Werke denen der bisher veröffentlichten anzugleichen (S. VII), bleibt unbegreiflich. Anderes kommt hinzu. Warum sind z. B. gleich auf S. 1 die Taktstriche entgegen der übigen Praxis an den Zeilenenden ohne Unterbrechung durchgezogen? Warum stehen Zusatzakzidenzen teils über (S. 8, Takt 5), teils in Klammern vor der Note (S. 9, Takt 8)? Vielleicht ist der Unterschied berechtigt, aber man vermißt die Begründung (Wolgast verfährt an den beiden genannten Stellen genau umgekehrt, gleichfalls ohne Kommen-

tar; Kümmerling scheint also für die Umkehrung Gründe gehabt zu haben). Warum sind wörtliche Zitate im Kritischen Bericht teils gerade (z. B. Kantate 1, Titel), teils kursiv (z. B. Kantate 5, Titel) gedruckt? Warum sind in den bisher publizierten Werken die Sätze numeriert und die Takte satzweise gezählt, in den neu hinzugekommenen dagegen die Sätze unnumeriert und die Takte im Werk durchgezählt? Hätte sich das nicht ebensogut vereinheitlichen lassen wie die Schlüsselung der Viola und die Balkenformen?

Ein Problem, das jedem Herausgeber von Generalbaßmusik graue Haare verursacht, ist die Ergänzung fehlender Bezifferung. Beginnt man einmal damit, so ist des Ergänzens kein Ende. So schon bei Wolgast. Leider aber verpflichtet ein solches Verfahren zur Konsequenz, so daß eigentlich auch auf S. 120 f. (Satz 4) und S. 182—215 hätte ergänzt werden müssen.

Etwas ratlos steht der Leser der Tatsache gegenüber, daß zahlreiche Angaben, die Wolgast ohne Einklammerung bringt, in der Neuausgabe fehlen. Hatte Wolgast sie frei erfunden? Das ist bei der Menge der fraglichen Eintragungen schwer vorstellbar. Oder handelt es sich um Zusätze von unberufener Hand in der Quelle? Dann hätte das im Kritischen Bericht, der doch manches weniger Wichtige enthält, erwähnt werden sollen. Hier einige Beispiele (bei Wolgast vorhanden, bei Kümmerling fehlend):

„Das Himmelreich ist gleich einem Könige“: Satz 3, Takt 35, Viol. I, II: „piano“. Satz 5, Takt 14, Viol. I, II: „piano“. Satz 16, Takt 3 (5 usw.), Singstimmen: „Solo“ („Tutti“ usw.).

„Jaudzet Gott, alle Land“: Satz 5, Takt 1: „Canto solo“.

„Wie lieblich sind deine Wohnungen“: „Festo Epiphaniae.“

Übrigens erwähnt Kümmerling auch die kirchenjahreszeitlichen Bestimmungen der Kantaten 1, 2 und 6 nur im Kritischen Bericht und nicht im Notenteil, so daß die praktischen Musiker sie erfahrungsgemäß nicht zur Kenntnis nehmen werden.

Über die Frage, wie ausführlich ein Kritischer Bericht sein muß, läßt sich streiten, nicht aber über die Notwendigkeit seiner einheitlichen Gestaltung. Leider bleiben auch hier Wünsche offen. So fehlen z. B. zur Kantate „Das Himmelreich ist gleich einem Könige“ sämtliche Anmerkungen Wol-

gasts. Dort muß also der Benutzer nachschlagen, wofern er überhaupt den Kritischen Bericht heranziehen will. Nun hat aber Kümmerling von den insgesamt 17 Lesarten, die Wolgast aufführt, in 5 Fällen die Lesart der Quelle wiederhergestellt; nur 12 seiner Anmerkungen gelten noch für die Neuausgabe, dazu 3 weitere, die bei Wolgast fehlen und die Kümmerling als einzige wirklich anführt. Gewiß mag es sein, daß Wolgast in einigen Fällen irrte — aber doch wohl nicht gleich in allen zwölf! Weiter erschwert wird dem Benutzer die Vergleichsarbeit dadurch, daß Kümmerling — wohl zu Recht — den Notentext Wolgasts auch an anderen Stellen berichtigt (z. B. S. 1, Takt 2, Viola II), die (offenbar als mit der Quelle übereinstimmend) keiner Erwähnung bedurften. Vollständig wird die Konfusion aber dann dadurch, daß Kümmerling in anderen Kantaten, z. B. in „Jaudzet Gott, alle Land“, wiederum Wolgasts Anmerkungen in sein Lesartenverzeichnis einarbeitet.

Diese Dinge können die praktische Verwendbarkeit der Ausgabe kaum beeinträchtigen, sollten aber doch in einer späteren Neuauflage bereinigt werden. Dasselbe gilt für einige Druckfehler, die freilich nur als zufällige Lesefrüchte gelten können: S. VIII, Nr. 3, Satz 5, Takt 13—15: lies *b* statt *h*. S. IX, Nr. 6, Satz 6, Takt 151: lies Violino II statt Viola II. S. X, Nr. 10, Satz 1, Takt 15: Anmerkung kann nicht stimmen. S. X, Nr. 10, Satz 1, Takt 26: Keine Abweichung zum Notentext. Wo liegt der Fehler? S. 64, Takt 44, Canto II: 2. Note weiter nach rechts. S. 89, Takt 21, Trombone I, 1. Note in der Vorlage *b*, von Wolgast korrigiert zu *d'*; *c'* stimmt jedenfalls nicht. S. 97, Takt 6, Fagotto: Balken statt Fähnchen (selbst wenn die Vorlage Fähnchen haben sollte!). S. 108, Takt 101: Besetzungsangabe unverständlich, da ohnedies so zu Beginn vorgezeichnet (Kommentar im Kritischen Bericht?). S. 155, Takt 237: Das korrespondierende Segno fehlt. Von wo an gilt die Wiederholung? S. 194, Takt 98, Canto: 1. Note wohl *c'*“.

Alfred Dürr, Göttingen

Klavierboek Anna Maria van Eijl, hrsg. von Frits Noske. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1959. XXXVIII, 52 S., 4 Faks. (Monumenta Musica Neerlandica. II).

Der vorliegende Band stellt die erste vollständige und kritisch-korrekte Ausgabe dieser wichtigen, heute in der Toonkunst-Bibliotheek zu Amsterdam befindlichen Handschrift dar. Das in holländisch und englisch abgefaßte Vorwort enthält eine genaue Quellenbeschreibung nebst Inhaltsübersicht sowie biographischen Hinweisen auf die einstige Besitzerin Anna Maria van Eyl und deren mutmaßlichen Lehrer, den Organisten Gisbert Steenwick, der das Repertoire des Buches zusammenstellte. Bemerkungen über die historische Bedeutung des Manuskripts und über die Editionstechnik schließen sich an. Noske weist darauf hin, daß viele holländische Patrizierfamilien zu jener Zeit Kabinettorgeln besaßen, so daß alle Arten der im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Tasteninstrumente für die Ausführung der Stücke in Frage kamen.

Die Übertragung (im Original Klavier-tabulatur auf zwei Systemen zu je sechs Linien) hält sich ziemlich streng an das ursprüngliche Notenbild. Der Charakter der Quelle als Gebrauchshandschrift mit gelegentlichen Inkonssequenzen in der Notierung wurde somit gewahrt und dem Spieler die Entscheidung über die Ausführungsart der Verzierungen und Repetitionen freigestellt, zumal es keine sicheren Belege für die zeitgenössische Spielweise gibt. Der Notentext ist in jeder Hinsicht korrekt wiedergegeben und sehr übersichtlich und sauber gestochen. Jedem Stück ist in der Einleitung ein ausführlicher Kommentar beigegeben. Die Melodie- und Tanzvorlagen vieler Sätze sowie ihr Vorkommen in anderen Quellen sind hier eingehend erörtert. In dieser Hinsicht hat der Herausgeber seine Untersuchungen weiter geführt, als es sonst in Ausgaben alter Musik üblich ist. Mit Recht weist er auf die Bedeutung der Handschrift für die Kenntnis des niederländischen Volksesangs im 17. Jahrhundert hin.

Die Konkordanzen der Stücke sind verzeichnet, soweit sie ermittelt werden konnten. Bei den Sätzen von Froberger und Kerll hätte man besser die Originalmanuskripte zum Vergleich heranziehen sollen anstelle der nicht immer zuverlässigen älteren Ausgaben in den DTÖ und DTB. Die von Noske gegenüber Sandberger vertretene Meinung, daß auch der *Appendix* zur *Battaglia* von Kerll authentisch sei, wird durch die quellenmäßig wertvolle Göttweiger Handschrift bestätigt (vgl. den Aufsatz des Rezensenten in *Mf* XIII, 1960, S. 310 ff.). Die von den

übrigen Quellen zum Teil stark abweichenden Fassungen mancher Sätze sind als Bearbeitungen für den Gebrauch des Dilettanten anzusehen. Hierin liegt der besondere historische Wert des Manuskriptes, das uns das Musizierrepertoire einer holländischen Patriziertochter überliefert. Daß die Qualität der Stücke nicht über den Durchschnitt herausragt, nimmt daher nicht wunder. Immerhin kann man den Kompositionen von Gisbert Steenwick, dem Hauptmeister der Handschrift, gediegene Satztechnik und musikalischen Schwung nicht absprechen. So bedeutet die vorliegende Ausgabe eine nicht unwichtige Bereicherung unserer Kenntnis der niederländischen Tastenmusik des 17. Jahrhunderts. Friedrich W. Riedel, Kassel

Franz Schubert: Klaviersonaten. Nach Eigenschriften und Erstausgaben herausgegeben von Paul Mies. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1961). 287 S. in 2 Bdn.

Die zweibändige, chronologisch angelegte Ausgabe sämtlicher 11 vollendeten Klaviersonaten Schuberts, die durch einen dritten Band mit den Klavierfantasien und den unvollendeten bzw. fragmentarisch überlieferten Klaviersonaten ergänzt werden soll, trägt die empfehlende Bezeichnung „Urtext“ nur auf dem Umschlag, nicht dagegen auf dem Titelblatt. Diese Bescheidung wäre — falls sie nicht überhaupt auf einem Versehen beruht — um so weniger erforderlich gewesen, als sich mit dem Urtext-Begriff Forderungen von der Art, wie sie an wissenschaftlich-kritische Ausgaben gestellt werden, nicht verbinden.

Dem Vorwort ist zu entnehmen, daß der Ausgabe — soweit vorhanden — die Autographe (*Deutsch-Verzeichnis* 537, 784, 850, 894, 958, 959, 960), autographe Frühfassungen bzw. Skizzen (D. V. 568 bzw. 575), sowie in allen Fällen die bis auf D. V. 845, 850 und 894 posthumen Erstdrucke zugrunde liegen. Abschriften (Spaun—Witteczeksche Sammlung, Gesellschaft der Musikfreunde, Wien) wurden nicht berücksichtigt.

Welcher Quelle der Herausgeber im einzelnen Falle den Vorzug gab, wird zwar nicht ausdrücklich gesagt; aus dem Vorwort läßt sich aber erschließen, daß für diejenigen Sonaten, die autograph vollständig überliefert sind und deren Druck erst posthum erfolgte (D. V. 537, 784, 958—60) die Auto-

graphie, für die zu Lebzeiten Schuberts gedruckt und bei der Drucklegung vom Komponisten möglicherweise korrigierten Sonaten (D. V. 845, 850, 894) aber die Drucke maßgebend waren. Für D. V. 664 und 845 waren Probleme der Quellenbewertung nicht zu lösen, da von diesen Sonaten nur Drucke existieren. Ähnliches gilt auch für D. V. 568 und 575: Die hiervon vorliegenden Autographe sind als Frühfassungen bzw. Skizzen nur in beschränktem Umfang für die Revision der im Erstdruck vorliegenden Endfassungen zu verwenden.

Daß die Ausgabe das Prädikat „Urtext“ uneingeschränkt verdient, geht sowohl aus den Bemerkungen *Zur Ausführung* und den *Bemerkungen zu den einzelnen Werken* des Vorworts wie auch aus dem Notentext hervor: Für Korrekturen entschied sich der Herausgeber nur an eindeutig fehlerhaften Stellen; fehlende Vortragszeichen fügte er nach Möglichkeit auch dann nicht hinzu, wenn Analogiegründe es nahegelegt hätten (wo dennoch Ergänzungen vorgenommen wurden, sind diese geklammert); und von einer Bereinigung des graphischen Bildes sah er selbst dort ab, wo eine solche für das klangliche Ergebnis absolut belanglos gewesen wäre (vgl. c-moll-Sonate D. V. 958, 4. Satz, T. 1 ff. und T. 258 ff.).

Gegenüber dem von J. Epstein besorgten Klaviersonaten-Band der alten Gesamtausgabe (Bd. X, Leipzig 1888) finden sich Abweichungen in Einzelheiten der Vortragsbezeichnung (Phrasierung, Dynamik) erwartungsgemäß insbesondere dort, wo der Herausgeber Autographe benutzen konnte, die bis 1888 noch nicht zur Verfügung standen (D. V. 537, 784, 850). Daß die Mitbenutzung dieser Handschriften im Falle der posthum gedruckten Sonaten D. V. 537 und 784 zu einer den Absichten des Komponisten entsprechenden Textbereinigung führte, ist anzunehmen. Nicht so sicher ist das bei D. V. 850. Der Erstdruck dieser Sonate erfolgte bereits 1826; obgleich wegen mancher Stichfehler „mit Vorsicht“ zu benutzen (Epstein), hat er mithin als verbindliche Endfassung zu gelten. Bei dem jetzt vorhandenen Autograph handelt es sich dagegen um eine frühere Niederschrift, die „nicht die Vorlage für den Erstdruck“ gebildet haben kann (s. E. Ratz, Vorwort zur revidierten Ausgabe von Schuberts Klaviersonaten, Wien 1953, UE).

Zu betonen bleibt nun allerdings, daß ein endgültiges Urteil über die Authentizität

des von Mies vorgelegten Textes erst dann wird gefällt werden können, wenn endlich die noch immer ausstehende Ausgabe mit umfassendem kritischem Apparat eine genaue Überprüfung aller Details ermöglicht. (Die alte GA mit ihren knappen Revisionsberichten und manchen „stillschweigenden Korrekturen“ entspricht den heutigen Anforderungen selbst dort kaum, wo die Quellenlage unverändert geblieben ist.)

Für den praktischen Gebrauch sind die vorliegenden Bände unbedingt zu empfehlen. Wer es dahin gebracht hat, sich mit Schubert-Sonaten beschäftigen zu können, dürfte neben der erforderlichen kombinatorischen Phantasie auch das Vergnügen daran entwickelt haben, Fehlendes nach eigener Einsicht zu ergänzen.

Martin Witte, Münster

Henderick Speuy: Psalm Preludes for Organ or Harpsichord. Edited by Frits Noske. Amsterdam: Edition Heuweke-meijer o. J. [1962]. XVI und 62 S.

Die Sammlung von 24 Choralbicinien, die der Dordrechter Organist Henderick Speuy (um 1575–1625) unter dem Titel *De Psalmen Davids / gestelt op het Tabulatur van het Orghel ende Clavecymmel / met 2. Partyen* ... 1610 erscheinen ließ, war, obwohl bereits in Eitners Quellenlexikon verzeichnet, seitens der Musikwissenschaft — von gelegentlichen Erwähnungen abgesehen — bis vor kurzem so gut wie völlig unbeachtet geblieben. Mit der vorliegenden Ausgabe erscheint Speuys Opus (dem gleichzeitig A. Curtis in TVer XIX, S. 143 ff. eine eingehende Untersuchung widmete) erstmalig im Neudruck. „Erstmalig“ gilt mit Ausnahme von Psalm 42 (Nr. XI), der nach einer anonymen Fassung des Bartfelder Ms. 27 von Max Seiffert in seine Neufassung von Bd. I der Sweelinck-GA (1943) aufgenommen worden war und seitdem von der Sweelinck-Forschung diskutiert werden mußte, solange die Kenntnis von Speuys Druck den Sachverhalt nicht klärte.

Daß die irrtümliche Zuschreibung möglich war, sagt gewiß etwas über das Stück aus, und die Bekanntheit mit der ganzen Sammlung bestätigt, daß die zeitliche und geographische Nähe zu Sweelinck in manchen Elementen von Speuys Kompositionstechnik ihren Niederschlag fand. Der hierdurch nahegelegte Vergleich macht freilich die Distanz hinsichtlich der Qualität spürbar. Kaum jemals findet man bei Speuy das

für Sweelincks Bicinien so bezeichnende zugleich planvolle und lebendige Weiterentwickeln von Motivik und Rhythmus innerhalb des Verlaufs der figurierten Gegenstimme; das Problem der formalen Disposition, bei Sweelinck jeweils von dem bestimmten c. f. her durchdacht, löst Speuy in 17 der 24 Stücke durch den zeilenweisen Wechsel der c. f.-Stimmelage im voraus schematisch. Dessenungeachtet ist die vorliegende Sammlung in mehrfacher Hinsicht von musikgeschichtlichem Interesse: zunächst durch die in der Geschichte der Choralbearbeitung relativ selten begegnende Bearbeitung von reformierten Psalmliedern (sie bilden neben dem zweifach bearbeiteten lutherischen Vaterunser-Lied und einer Liedfassung des Magnificat ausschließliche c. f.-Grundlage), ferner als Beitrag zur Geschichte des Tasteninstrumentbiciniums (interessant für die historische Terminologie der Choralbearbeitung dürfte die Bezeichnung *Duo* sein, die aus dem Faksimile auf S. XVI zu erkennen ist), schließlich in ihrer Eigenschaft als der früheste holländische Druck von Tastenmusik. So darf man dem Herausgeber dankbar sein für die Wiederentdeckung dieses Opus und seine Erschließung für Forschung und Praxis durch die vorliegende, mit großer Akkuratess (einziges vom Rezensenten bemerktes Versehen: in T. 7 auf S. 46 müssen im Superius zwei Halbe *a' g'* stehen; vgl. Faks.) hergestellte Edition.

Die Art der Vorlage und die Art der Kompositionen boten einer Neuausgabe nur wenige editionstechnische Probleme. Die im Kritischen Bericht (hier muß die Angabe für Nr. VI, T. 2 umgekehrt lauten) nachgewiesenen Korrekturen von Fehlern des Originals sind größtenteils überzeugend (Ausnahme: in Nr. VI, T. 50 ist im Baß nicht *e* statt *f* zu setzen, sondern die Viertel *a f* der Vorlage sind eine Terz höher zu lesen; dadurch verschwindet zugleich die Quintparallele T. 49/50, und in T. 49 erweist sich die originale letzte Sechzehntelgruppe *a g a h* als richtig). Den vom Herausgeber zusätzlich zu den originalen vorgeschlagenen Akzidentien wird man in den meisten Fällen zustimmen. Nicht einleuchtend ist dagegen der übermäßige Gebrauch von Warnungsakzidentien in edigen Klammern; das Prinzip, jedes Versetzungszeichen im folgenden Takt (u. U. sogar in mehreren Oktaviagen) aufzulösen, auch wenn nicht die geringste Möglichkeit eines Versehens

beim Lesen oder Abspielen besteht (beispielsweise dann, wenn die tonartige Stufe, die wieder gelten soll, bereits in der anderen Stimme voranging, so etwa S. 7, T. 20 und 25), führt zu einem unruhigen, das Lesen erschwerenden Notenbild. — Für die deutsche Übersetzung des Vorwortes wäre der deutsche Benutzer dem Verlag noch dankbarer, wenn sie nicht eine große Zahl von orthographischen und sinnstehenden Fehlern aufwiese.

Werner Breig, Freiburg i. Br.

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 2. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte II. Hrsg. von Helmut Hucke. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1965. VII, 228 S.

Anonymus: *Missa III super L'homme armé*. Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1965. (IV), 26 S. (Monumenta Polyphoniae Liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae. Ordinarium Missae. Tomus III—3)

Inter-American Institute for Musical Research. Instituto Interamericano de Investigación Musical. Instituto Interamericano de Pesquisa Musical. Anuario. Yearbook. Anuario. Vol. I (1965). New Orleans: Tulane University 1965. 150 Seiten.

Documenta Bartókiana, Hrsg. von D. (enis) Dille. Budapest und Mainz: Ungarische Akademie der Wissenschaften und B. Schott's Söhne. Heft 1, 1964; Heft 2, 1965. 136 und (44); 200 S. und eine Schallplatte.

Gustav Bereths: *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein*. Mainz: B. Schott's Söhne (1964). 320 S. (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte. 5).

Georges Bizet: *Carmen*. Kritische Neuausgabe nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud