

BESPRECHUNGEN

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1961. Hrsg. von Walther Vetter. Sechster Jahrgang (53. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1962. 124 S.

Das bekannte Jahrbuch, das durch seinen vielseitigen Inhalt und seine gediegene Ausstattung für sich einnimmt, wird eröffnet durch zwei Beiträge über Mahler. Walther Vetter gibt eine skizzenhafte Einführung in Mahlers sinfonischen Stil. Sehr fein die Beobachtung, daß die Stellen mit großer Trommel und Becken im dritten Satz der ersten Sinfonie (Ziffer 6 und vor Ziffer 8) an das Finale der Beethovenschen Neunten „erinnern“. Eberhard Klemm bietet im Anschluß an seinen Beitrag zur Besseler-Festschrift eine eindringende Analyse des berühmten Adagio der unvollendeten zehnten Sinfonie, vor allem der unvergleichlichen motivischen Variantentechnik, sowie allgemeine Betrachtungen über Mahlers Spätwerke. „Es ist vielleicht die tiefste Einsicht des späten Mahler, daß Musik von sich aus nicht mehr vermöchte, die Idee zu verwirklichen, die Idee des Durchbruchs, der Erfüllung, der Ankunft“ (21). — Heinrich Schüen bespricht *Die schönen neuen Lieder der Fliegenden Blätter in Mecklenburg 1864—1869*, also Drehorgellieder. Ein Gegenstand, so trostlos wie das Milieu, in dem er gebraucht wurde.

Fritz Feldmann versucht in seinen *Untersuchungen zur Courante als Tanz, insbesondere im Hinblick auf die Klaviersuiten-Courante J. S. Bachs*, einen historischen Überblick aufgrund der Theoretikerzeugnisse von Arbeau (*Orchésographie*, 1588) bis Gottfried Taubert (*Rechtschaffener Tanzmeister*, 1717). Für Musikhistoriker am wichtigsten ist sein Versuch, „Kriterien einer tanzgerechten Courante im Sinne Tauberts“ zu gewinnen. Die beiden wesentlichsten Kriterien sind: die „Betonung der Zählzeit 1“ und „die Tanz-Cadence-gemäße Phraserung“ (darunter ist die Intercision nach sechs Zählzeiten zu verstehen). Feldmanns Untersuchungen bieten manche Anregung, aber, um weiter zu kommen, müßten eindringende metrisch-rhythmische Analysen nicht nur von Tanzsätzen aus Suiten, sondern vornehmlich von wirklicher Tanzmusik durchgeführt werden.

Karl Gofferje bespricht *Ariostis Lezioni für die Viola d'amore* nach dem Dresdener Exemplar des Erstdrucks von 1724. Da die einzelnen Sonaten, je nach der Tonart, verschiedene Stimmungen der Viola d'amore voraussetzen, die Sonaten aber so geschrieben sind, daß ein Violinist sie einfach abspielen kann, als ob er eine Geige in der Hand hätte, ergeben sich interessante Teiltranspositionen. (Warum Gofferje S. 59 und 73 Anm. 11 die Oper *Die Hugenotten* wohl Berlioz zuschreibt? Vielleicht ist's nur ein Lapsus, dann aber hätte der Herausgeber seines Amtes walten sollen. Übrigens bietet das Viole-d'amour-Solo dieser Oper Probleme. Für den berühmten Virtuosen d'Urhan geschrieben, kann es sinnvollerweise nicht nur die paar von Berlioz zitierten Takte zum Raoul-Rezitativ umfassen, sondern muß auch die Begleitung der folgenden Romanze einschließen. In der Tat ist das Solo so eingerichtet, daß es bequem auf der einfachen Bratsche und auf der Viole d'amour gespielt werden kann. Die Partitur gibt leider keine nähere Auskunft. Jedenfalls haben E. Teuchert und E. W. Haupt, *Musikinstrumentenkunde* 1, 1910, 29, als Stimmung *A d a d' fis' a' d''* empfohlen, und dies sicher mit Rücksicht auf das nur in der Romanzenbegleitung vorkommende *cis*.

Im ersten Abschnitt der bedeutenden Abhandlung *Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie* beschreibt ihr Autor, Lukas Richter, den Stand der Forschung und fixiert Aufgaben und Probleme künftiger wissenschaftlicher Bemühungen; im zweiten, *Lehrtraditionen des Späthellenismus*, wird das Verhältnis der Schulen der Kanoniker (Pythagoreer, Platoniker) und Harmoniker (Aristoxener) zu einander bestimmt; im dritten wird versucht, „die Kontinuität der musiktheoretischen Studien in Byzanz, die die erhaltenen Quellen nicht immer belegen, an Hand von Nachrichten über den Unterrichtsbetrieb nachzuweisen“ (88); im vierten und letzten werden die Nachweise für die Quellen der Harmonik des Pseudo-Psellos, der des Georgios Pachymeres, sowie der des Manuel Bryennios zusammengestellt und schließlich Einzelnachweise zu Schriften des Nikephoras Gregoras und des von Vincent

teilweise publizierten Manuskripts Hagiolites (Paris, graec 360, 4^o) geboten. Dabei wird stets der Verschiedenartigkeit der Übernahme gedacht, ob es sich um einfache Exzerpte, um „*paraphrasierende Erläuterungen einer Vorlage*“ oder um „*relativ eigenständige, subtile Verarbeitung*“ (94) der überlieferten Gedanken (oder Sätze) handelt. Gerechtigkeit könnte der, wie mir scheint, grundlegenden und sehr übersichtlichen Arbeit Richters nur durch Spezialstudien widerfahren, für die hier nicht der geeignete Platz ist. Auf jeden Fall sollte sie nicht nur von Byzantinisten gelesen werden, sondern auch von Musikhistorikern. Ihr hervorragender Anmerkungsapparat läßt sie, zusammen mit anderen Eigenschaften, auch als Einführung in die musikalische Byzantinistik geeignet erscheinen.

Das Jahrbuch wird beschlossen durch die bekannten biobibliographischen Anhänge, die von Heinz Alfred Brockhaus und von Ortrud Landmann zusammengestellt wurden. — Nur ein Schönheitsfehler bleibt zu bedauern: die am Ende einer jeden Abhandlung zusammengestellten Anmerkungen. In wissenschaftlichen Publikationen sollten Anmerkungen stets als Fußnoten gesetzt werden.

Rudolf Stephan, Göttingen

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1962. Hrsg. von Walther Vetter. Siebenter Jahrgang (54. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1963. 76 S.

Die fünf Aufsätze des Bandes behandeln, mit Ausnahme des fünften, Themen aus der Musikgeschichte der letzten 200 Jahre. W. Weismann setzt in *Der Deus ex machina in Glucks „Iphigene in Aulis“*, den vielen kritischen Stimmen gegen das „völlig unmotivierte happy end“ gegenüber, auseinander, daß die Handlung dank der Überlegenheit des Kalchas, der nicht nur „Regisseur“, sondern auch Herr der Situation ist, „*nirgends den Boden der Realität verläßt*“. Die spätere Fassung wird dadurch begründet, um nicht zu sagen, entschuldigt, daß ein solches realistisches Einsprengsel der klassischen Atmosphäre des Dramas abträglich sein mußte und Gluck daher den theatralischen Schluß sanktionierte. Auch leitmotivische Züge scheinen das zu bestätigen.

Über *Das Jugendwerk Felix Mendelssohns* berichtet K. H. Köhler. In dem von ihm

betreuten Nachlaß (zur Zeit noch 39 Bände und drei ungezählte Stücke in der Berliner Staatsbibliothek) betreffen das Jugendschaffen (bis August 1826) ganz oder teilweise insgesamt 18 Bände. Anhand einer klar gegliederten, quellenmäßig fundierten Übersicht des Bestandes, aus dem schon manches in der neuen Leipziger Ausgabe (seit 1960) gedruckt ist und aus dem die Orgelwerke und Kirchenwerke bereits von R. Werner in seiner Frankfurter Dissertation von 1930 besprochen wurden (vgl. auch die Ausführungen Eric Werners im Kasseler Kongreßbericht 1962), unterscheidet Köhler vier Phasen, die bis zum 12., weiter zum 13. und 14. und abschließend bis zum knapp 15^{1/2}. Lebensjahre reichen. Die erste Phase soll „*eine große dramatische Begabung*“ ankündigen, die ja wohl nicht zufällig und nur aus Mangel an Gelegenheit nicht zur Entfaltung kam; die zweite ist den strengen und klassischen Formen zugewandt; die dritte vertieft und erweitert sie; die vierte bringt die Reife und das „*eigene Stilbekenntnis*“. Diese, S. 33 bündig charakterisierte „*vergessene Kindheitsentwicklung eines Genies*“ ist in ihrer rapiden Zielstrebigkeit nur mit Mozart zu vergleichen und, so sei hinzugesetzt, mit Schubert, über dessen früheste Werke wir ja aus manchen Gründen noch nicht genug wissen — wobei die gewandelten geistesgeschichtlichen Grundlagen (besonders im Falle Mozart) keineswegs übersehen werden. Weiteres Licht wird die inzwischen abgeschlossene Berliner Dissertation von E. Rudolph (vgl. in diesem Heft S. 429) bringen.

Den größten Umfang unter den Aufsätzen des Bandes hat der *Versuch einer Analyse von Cl. Debussys musikalischer Ästhetik* durch H. Heyer. Von gut gewählten, zum Teil wenig bekannten Zitaten unterstützt, setzt sich der Verfasser besonders mit der Zugehörigkeit des Meisters, der nie ein Doktrinär und immer selbständig war, zum „*impressionistischen Stil*“ auseinander, der als „*Generalnenner*“ trotz Debussys eigener vorsichtiger Distanzierung doch sein Werk in vielen Anzeichen bestimmt. Debussys ehrliche, manchmal etwas launische und angriffslustige Natur (vgl. Stellung zu Wagner und vor allem gegen Gluck, S. 54/55) verleugnet sich auch nicht in der persönlichen Kritik an anderen Meistern, in seinen Beziehungen zur Literatur (und Malerei) und zum Publikum. Als wesentlich

wird herausgehoben, daß Debussy, ohne parietischen Snobismus, sich immer als „*musicien français*“ fühlte. Es folgt eine Übersicht seiner bedeutendsten Nachfolger bis Boulez.

Die „*Entfaltung einer umfassenden (musikalischen) Volkskultur aus dem Geist der Geschichte*“ verdankt Ungarn nach B. Szabolcsi Z. Kodály als einem „*Erzieher zum historischen Bewußtsein*“. Das Neuland, das er fand, wird in der Entwicklung seines vielfältigen Schaffens umrissen.

E. Harich behandelt auf Grund eines längeren Aufenthalts und persönlicher Quellenforschungen Saibara, die Lieder der japanischen Pferdeträger, anhand mehrerer Notenbeispiele in allen Einzelheiten. Hervorgehoben wird u. a. die Wichtigkeit des Textes in dieser Musik, über deren „*Steifheit sich der europäische Hörer wundern mag*“. — Den gut ausgestatteten Band beschließt wie immer ein von O. Landmann bearbeitetes *Verzeichnis der im Berichtsjahr 1962 bei der Deutschen Bücherei in Leipzig registrierten musikwissenschaftlichen Dissertationen und Habilitationsschriften*.

Reinhold Sietz, Köln

Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte. Bd. I, hrsg. von Paul Kast. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1963. 112 S.

Mit diesem in vorbildlicher Gediegenheit ausgestatteten Band hat die musikgeschichtliche Forschungsstelle am Deutschen Historischen Institut in Rom ihre Publikations-tätigkeit begonnen. Der leitende Gesichtspunkt ist sinnvoll auf die Hauptaufgabe des römischen Instituts bezogen und sichert den Veröffentlichungen, ohne sachlich einengend zu wirken, eine Ausnahmestellung unter den musikwissenschaftlichen Periodica. Der vorliegende erste *Analecta*-Band vereinigt nicht nur bio-bibliographische Arbeiten, Quellenforschung und deutende Analyse, sondern verschafft dem Leser auch Einblick in die Arbeit der Musikabteilung in Rom und vor allem ihres ersten Leiters P. Kast. Von ihm stammen allein drei Beiträge. In einem von ihnen bietet Kast die Edition des Traktats *De musica* von Joachim Woltersdorf aus einer Sammelhandschrift der Biblioteca Comunale zu Palermo. Durch die Identifizierung des bislang unbekannt-

Autors läßt sich der Traktat ins zweite Viertel des 16. Jh. datieren. Er gehört, wie Kast überzeugend nachweist, in die Tradition der Schultraktate aus den protestantischen Gebieten Nord- und Mitteleuropas. Zwar bringt er inhaltlich nichts Neues, doch ist an sich die Tatsache bemerkenswert, daß er sich in Sizilien fand. — Als Nebenergebnis seiner Quellenstudien in römischen Bibliotheken gibt der Herausgeber weiterhin *Biographische Notizen zu römischen Musikern des 17. Jahrhunderts*, darunter z. B. zu G. Allegri, H. J. Kapsberger, St. Landi, M. E. Marazzoli und B. Pasquini. — Ganz besonders zu begrüßen ist die am Schluß des Bandes ebenfalls von Kast besorgte regionale *Bibliographie der Aufsätze zur Musik in außermusikalischen italienischen Zeitschriften* (Parma, Sizilien), die künftig weitergeführt werden soll. Der Forschung entsteht dadurch ein unentbehrliches bibliographisches Hilfsmittel.

Der Beitrag von M. Just unternimmt es, die Motetten Heinrich Isaaks in italienischen Handschriften aufgrund eingehender Prüfung der gesamten Quellenlage zeitlich einzuordnen und in kompositionstechnischen Analysen dem „*Kräftepiel zwischen Italienischem und Niederländischem*“ (S. 17) nachzugehen. Die „*Synthese verschiedener Setzweisen*“ (S. 18) scheint dabei insbesondere die Motetten in italienischen Quellen zu kennzeichnen. Als nicht ganz glücklich empfindet man, gerade wegen der musterhaft gestochenen Notenbeispiele des Bandes, die leider schwer leserlich geratene Wiedergabe der Motette „*Alma Redemptoris Mater*“. Die Bezeichnung „*überstimmig*“ (S. 2), wohl im Sinne von „mehr als vierstimmig“, ist m. E. sachlich zu wenig präzise, um die sprachlich unschöne Bildung zu rechtfertigen.

Mit einem von der Forschung bisher so gut wie unbeachteten Schaffenszweig von G. Carissimi, den vier- bis sechzehnstimmigen Messen — darunter wohl eine der letzten Vertonungen über *L'homme armé* — macht die Studie von G. Massenkeil bekannt. Auffallend ist einerseits das Überwiegen mehr als vierstimmiger Stücke, andererseits die Nähe zum instrumental-vokalen Concerto mit Generalbaßbegleitung (*Missa a quinque et a novem*). Für die Frage, wie der polyphone, durchimitierte Satz sich durch die nicht nur aufführungstechnischen Gegebenheiten des Generalbasses im Laufe

des 17. Jahrhunderts verändert, verdienen die Messen Carissimis zweifellos besondere Aufmerksamkeit.

Verdi ist der Beitrag von W. Osthoff gewidmet. An den beiden *Boccanegra*-Fassungen (1857 und 1881) veranschaulicht Osthoff nicht zuletzt durch eine Fülle von Beispielen den Beginn von Verdis Spätwerk, als dessen Kriterien u. a. die „*musikdramatische Polarität aus instrumentalem Gedanken und Sprechgesang*“ (S. 73), „*Konturierung der Bauelemente, stilisierte und präzisierte Gestik . . . sprechende Motivik, konstruktiver Rhythmus, konstruktive Melodieführung, verschiedenartige (nicht nur harmonische) Klangtechniken*“ angeführt werden. Mit Recht erwähnt Osthoff (S. 71) im Zusammenhang mit dem späten Verdi auch Mussorgskijs *Boris Godunow*, denn auch hier geht der opernhafte Gesang über in eine Art musikalisches Sprechen, das dem musikalischen Drama neue Wege eröffnet. Die charakteristische Verwendung der verschiedenen Register der menschlichen Stimme wird man indessen vielleicht nicht so ausschließlich für die italienische Musik in Anspruch nehmen dürfen (S. 85). Ich erinnere hier nur an den 2. und 3. Akt von Wagners *Tristan*. — Vor allem die drei zuletzt genannten Arbeiten berühren jede auf ihre Weise zentrale Fragen der Musikgeschichte: die Begegnung der niederländischen Musik mit Italien um 1500, das Weiterbestehen polyphoner Techniken aus dem 16. im 17. Jahrhundert, der entscheidende strukturelle Wandel in der Musik seit der Mitte des 19. Jahrhunderts (Wagner, später Verdi, Mussorgskij).

Stefan Kunze, München

Musik des Ostens. Sammelbände für historische und vergleichende Forschung, [Band] 2. Hrsg. von der J.-G.-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. Kassel usw.: Bärenreiter 1963. 234 S.

Die erst seit wenigen Jahren bestehende J.-G.-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte legte 1962 den ersten Band dieser Publikationsreihe der Öffentlichkeit vor; daß sie es ermöglichen konnte, bereits 1963 einen nicht minder stoff- und gedankenreichen Sammelband zusammenzustellen, ist dem Schriftleiter besonders zu danken. Jeder neue Jahrgang wird künftig deswegen mit lebhaftem Interesse erwartet werden, weil unser Wissen um die geschichtlichen und

völkerkundlichen Probleme der Musikkulturen Ost- und Südosteuropas im allgemeinen weniger zureichend ist als dasjenige, welches man sich gewöhnlich etwa über Stilentwicklungen in Italien oder Burgund aneignet. Diese Sammelbände ermöglichen es nun auch den in den slawischen und anderen Sprachen nicht bewanderten Lesern, ihr Blickfeld auszudehnen auf diejenigen weiten Gebiete, deren Kenntnis zur Gewinnung eines umgreifenden Geschichtsbildes von Gesamturopa unumgänglich notwendig ist.

Mitteilungen neu erschlossenen Stoffes finden sich im vorliegenden Band neben Abhandlungen von allgemeiner Bedeutung. Dem Abdruck von belanglosen Kleinigkeiten und Lesefrüchten gibt man erfreulicherweise keinen Raum. Welch beträchtliche Horizont-erweiterung heute von jedem verantwortungsbewußt forschenden Musikhistoriker gefordert werden muß, ersieht man anhand von Beiträgen wie denen von H. Feicht über *Mittelalterliche Choralprobleme in Polen* oder G. Birkner über eine Sequenz aus Dalmatien. Diese legen es ebenso wie der Aufsatz von J. von Gardner über das *Problem des Tonleiter-Aufbaus im altrussischen Neumengesang* nahe, daß der liturgische Gesang des Mittelalters in einer auch geographisch größeren Weite als bisher zu erfassen ist. R. Quoika bereichert beträchtlich unser Wissen vom Prager Orgelbau im 18. Jahrhundert, während E. Zavarský ein Bild vom mittelalterlichen Musikleben in der damals von Deutschen besiedelten slowakischen Stadt Kremnitz entwirft, das insbesondere auch in Hinblick auf den süddeutsch-österreichischen Raum etliche neue Aspekte erschließt. W. Schwarz legt unveröffentlichte Aufzeichnungen zum Thema *Robert Schumann und der deutsche Osten* vor, E. Kemmler gelang es, das Testament J. G. Müthels aufzufinden (vgl. dazu dessen Diss. Saarbrücken 1964), *Erinnerungen an Gerhard von Kußler* aus der Feder P. Nettls schließen sich an.

Unter den Abhandlungen im engeren Sinne zieht nach Umfang und Themenstellung der einleitende Beitrag von E. Arro das größte Augenmerk an. Er versucht Das *Ost-West-Schisma in der Kirchenmusik* zu klären aus der Wesensverschiedenheit der Grundlagen kultischer Musik in beiden Teilen Eurasiens sowie Afrikas. Der Verfasser macht eine stupende Fülle bislang kaum beachteter historischer Quellen zu Fragen

der Intonisation, der Psalmodie, der Motorik, Choreutik, des Tanzens in der Kirche, der Kultinstrumente u. a. m. zugänglich. Selten wurde in der Vergangenheit Kirchenmusik derart umsichtig unter Einbeziehung auch des völkerkundlich gewichtigen Traditionsgutes untersucht und bestimmt. Selbst die Verhältnisse in der äthiopischen und koptischen Kirche wurden zur Klärung der Grundverschiedenheiten in Ost und West sachkundig interpretiert herangezogen, die seit dem 4. Jh. historisch in der Auseinandersetzung in Erscheinung treten. Die von Arro beschriebenen Unterschiede sind gewiß vorhanden, entweder als prinzipielle oder aber als durch geschichtliche Entwicklungen sich ergebende. Indessen sind nicht sämtliche Differenzen derart schroff entgegengesetzt, wie hier dargestellt, z. B. betreffs der „*Aufassung von einer Magie der Töne und Klänge*“ (S. 26), oder in Bezug auf Tanz in der Kirche, den es auch in Westeuropa noch im Mittelalter in erheblichem Umfange gegeben hat, oder im Hinblick auf die gottesdienstliche Verwendung von Idiophonen sowie Membranophonen, die gegenwärtig gar noch in Sizilien oder in Südfrankreich anzutreffen ist. Zu der Anregung S. 16, daß die psalmodischen Intonationspraktiken in den Ostkirchen mehr als bislang anhand von Schallaufnahmen analysiert werden sollten, sei angemerkt, daß in letzter Zeit etliche dazu geeignete Schallplatten erschienen sind (z. B. CGLP 73704—73705, AMS 5004, HM 17007 oder 30641).

Die mit Belegen angereicherte Studie von G. Szomjas-Schiffert über *Die finisch-ugrische Abstammung der ungarischen Regös-Gesänge und der Kalewala-Melodien* führt an eine der Wurzeln der europäischen Musikgeschichte in der Frühzeit heran. In streng vergleichender Arbeitsweise vermag der Verfasser Übereinstimmungen zwischen den ältesten Schichten des finnischen sowie des ungarischen Volksliedes aufzudecken, die überzeugend sind. Zur Regös-Frage sei ergänzend hingewiesen auf *Studia Musicologica* 1, 1961, 29 ff. L. Finischer kommt das Verdienst zu, erstmals in sämtlichen Bereichen des Musiklebens skizzenhaft das wechselvolle Geflecht der *Deutsch-polnischen Beziehungen in der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts* erhellt zu haben. Dieser aufschlußreiche Ansatz sollte unbedingt weiter verfolgt werden (siehe dazu auch *Zs. f. Ostforschung* 3, 1954, 40 ff.). Zur Ge-

nesis des ‚Promethetischen Akkords‘ bei A. N. Skrjabin vermag schließlich Z. Lissa mit trefflichen Bemerkungen beizutragen. Die Autonomsetzung dieses sechstönigen, auf Chopin zurückzuführenden Quartakkords machte nämlich den Weg frei für eine vertikale „Serialität“, die es neben derjenigen Schönbergs als eine eigenständige zu beachten gilt. Das wird oft verkannt oder nicht gewußt. Somit enthält dieser Sammelband etliche die Forschung z. T. bedeutend fördernde Beiträge über Musikprobleme von der Frühzeit bis hin zur Moderne. Nach dieser ertragreichen Lektüre wartet man auf den nächsten Band gewiß mit Spannung.

Walter Salmen, Saarbrücken

Journal of the International Folk Music Council. Volume XV, 1963. Ed. by Laurence Picken, Cambridge: W. Heffer and Sons, Ltd. 1963. 171 S.

Der vorliegende Band enthält zur Publikation ausgewählte Referate, die im Juli 1962 auf der 15. Jahreskonferenz des International Folk Music Council in Gottwaldov (CSSR) gehalten wurden, und zahlreiche Rezensionen.

Victor Belaiev, der Nestor der russischen Volksliedforschung, leitet den Band mit einer lesenswerten Spekulation über Tonsysteme ein. Sehr anregend ist auch Willard Rhodes' Artikel über Akkulturationserscheinungen in Gesängen nordamerikanischer Indianer. Abhandlungen über die *griots*, senegalesische Berufssänger (Nikiprowetzky), und über Reste vorspanischer Musik in Mexiko (Henrietta Yurchenco) wecken das Bedürfnis des Lesers nach umfassender Unterrichtung.

Die meisten der kurzen Referate sind Themen aus dem südosteuropäischen Raum gewidmet, in dem die Folklore und ihre Erforschung eine beträchtliche staatliche Fürsorge genießen, was nicht ohne Einfluß auf den Personenkreis geblieben ist, der sich mit dieser Materie beschäftigt. Der Gehalt der einzelnen Beiträge ist in aufschlußreicher Weise unterschiedlich. Es lassen sich daraus manche Hinweise auf den Stand und die Bestrebungen der volks- und völkerkundlichen Musikforschung in Ländern entnehmen, deren Fachliteratur im allgemeinen nur schwer zugänglich ist. Die Rezensionen von Büchern, Artikeln und Schallplatten, die genau die Hälfte der Publikation einnehmen, tragen wesentlich dazu bei, auch diesen Band

der bewährten Reihe zu einer Quelle vielfältiger Anregungen und Informationen zu machen.
Dieter Christensen, Berlin

Gesellschaft für Musikforschung, Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962. Hrsg. von Georg Reichert und Martin Just. Kassel usw.: Bärenreiter 1963. XV, 392 S.

Nachdem J. Eppelsheim und H. Schmid in Jg. XVI, 1963, S. 168 der „Musikforschung“ über Struktur und Verlauf dieses (9.) Kongresses der GfM berichtet hatten, wird nun mit gewohnter Pünktlichkeit die gedruckte Fassung vorgelegt. Die insgesamt 136, von 125 Verfassern (darunter 23 aus dem nichtdeutschen Sprachbereich) stammenden, etwa gleichlangen Referate, von denen vier überhaupt nicht, zwei nur im Auszug mitgeteilt werden konnten, enthalten auch Arbeiten von osteuropäischen Gelehrten, die persönlich nicht anwesend waren. Nicht wenige Vorträge bringen Ankündigungen neuer oder Fortsetzungen und Ergänzungen bereits veröffentlichter Arbeiten. Die Quellenangaben sind mit ganz geringen Ausnahmen (S. 210, nähere Angaben für das Lisztzitat, 223 für Verdi) mustergültig.

Der Vorschlag im vorerwähnten Bericht, alle „Referate schon vor Tagungsbeginn zu veröffentlichen“ erscheint auch hier als begründet, weil eine Rede keine Schreibe ist und weil man annehmen möchte, daß selbst der Fachmann in manchen Fällen bei unvorbereitetem Hören dem Vorgetragenen nicht sofort gerecht werden konnte. Ähnlich ist es mit den, auch im Druck eingeschränkten, Notenbeispielen. Auch hier kommt es vor, daß eine praktische Demonstration, wenn auch nur durch Projizierung des Notenbildes (vgl. 101), unerlässlich gewesen wäre. Daß dies aber in anderen Fällen geschah, wird mehrfach erwähnt.

Über die Diskussionen, denen auch in unserm Band, aus welchen Gründen immer, nicht viel Raum gegönnt wurde, war bereits von Eppelsheim und Schmid gesprochen worden. Man kann ihnen wohl nicht einen eigenen Band zugestehen, wie es beim New Yorker Kongreß geschehen ist, der ja z. T. auf etwas anderen Voraussetzungen beruhte. Polemik (bis auf den amüsanten Fall auf S. 14) wurde überall vermieden. Einführung und Schlußwort, nur in zwei Fällen mitgeteilt, werden in Anbetracht der Fülle der Themen und der zugewiesenen Zeit

anderswo nicht ausführlicher gewesen sein. — Es wäre nahezu ungebührlich, die Niveaufrage auch nur anzurühren, wenn man auch hier und da vielleicht fragen könnte, ob alle Themen gerade für einen Kongreß geeignet waren; doch ist auch denen, die mehr zusammenfassender Natur waren, zuzuerkennen, daß sie durch Neuordnung, -wertung und -beleuchtung z. T. bekannten Materials ihren wissenschaftlichen Rang behaupten.

Über die Struktur dieses Kongresses hatten bereits Eppelsheim und Schmid berichtet. Sie entsprach im wesentlichen derjenigen des Kölner Kongresses von 1958. Das übersichtlich angeordnete Inhaltsverzeichnis (dem dankenswerterweise noch ein Autorenregister beigegeben ist) nennt einen Öffentlichen Vortrag (in Köln drei), zwei Generalthemen (Köln drei) mit Haupt- und Spezialreferaten, Freie Forschungsberichte, hier gegliedert in acht Abteilungen, endlich vier Arbeitsgruppen (Köln zehn), von denen diejenige über *Berufsfragen des jungen Musikwissenschaftlers* hier besonders herausgehoben sei.

Überblicken wir das Register (in dem die originalen Titel meist gekürzt wiedergegeben wurden), so läßt schon die Fülle der Methoden, deren Brauchbarkeit und passende Anwendung hier nicht diskutiert werden kann, die, wenn auch noch nicht unübersehbaren, Möglichkeiten und Aufgaben der musikwissenschaftlichen Forschung von heute repräsentativ erkennen. Sie führen von dokumentarischen, historischen, stilkritischen, geisteswissenschaftlichen und philosophischen Gesichtspunkten zu pädagogischen, aktuellen, experimentellen und technologischen Aspekten. Interessant und erfreulich ist es, festzustellen, daß das eine oder andre Referat auch gut in eine andere Abteilung gepaßt hätte — auch ein Beitrag zur „wechselseitigen Erhellung“! Gewiß wird mancher manches vermissen. Daß der Länderbericht über Italien und Vorträge über Schumann, Wagner, Bruckner, R. Strauss und Reger „fehlen“, dagegen Brahms viermal erscheint, daß die akustischen Probleme sehr zurücktreten, dies und anderes ist weder ein Mangel noch Ausdruck der augenblicklichen Musikforschung: Jeder weiß ja, daß das Zusammenkommen derartiger Beiträge seine Bedingungen hat. Wichtiger ist, daß die Wahl der beiden, durchaus aktuellen Generalthemen (*Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hin-*

tergrund und *Die Musik von 1830 bis 1914*) vielen Wünschen entgegenkam und bedeutungsvolle und weitreichende Anregungen verspricht.

Einige Druckfehler-Teufeleien erfordern eine Restitutio in integrum. In dem Referat von B. Meier S. 127 geht es nach Zeile 11 (endend mit „Mögen“) so weiter: „nun aber (um nur einige Beispiele zu nennen) Worte wie „malum“ durch übelklingende Dissonanzen“, dann folgt S. 127, Z. 13 (beginnend mit „Dissonanzen. Begriffe . . .“) bis zu Zeile 17 (endend mit „ermöglicht“). — S. 128 muß es nach Zeile 8 (endend mit „dies übrigen“) heißen: „in Parallele mit der bildenden Kunst, welche den Engel der Verkündigung seit dem 14. Jahrhundert oft in verneigter oder kniender Haltung zeigt.“ — Auf S. 191, Z. 19 v. u. (endend mit „Die in C“) folgt: „und H 6 in der Dominante beginnenden Reprisen sind sämtlich verkürzt. HT fehlt in H5“; dafür ist Z 18 v. u. zu streichen. Z. 17 v. u. (beginnend mit „St fehlt in H1“) stimmt wieder. — S. 248 Mitte wäre zu lesen: „Perihelitische“ statt perhelitische (= melodieumkreisend). — S. 11, Anm. 18 ist das proleptische „Nie“ wohl in dem Sinne zu verstehen: „Nie ist es möglich, daß“ . . .

Endlich noch eine Anregung. Der vorliegende Band weist eine solche Fülle von Erkenntnissen und Quellenhinweisen auf, daß man vorschlagen möchte, daß möglichst alle in den Referaten vorkommenden Namen (und evtl. auch gewisse Spezialbegriffe) in das (oder in ein) Register aufgenommen werden.

Reinhold Sietz, Köln

Paul Collaer, Albert Vander Linden und Frans van den Bemt: *Bildatlas der Musikgeschichte*. Deutsche Ausgabe Hans Schnoor. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 1963. 191 S.

Die Musik-Ikonographie hat in den letzten Jahren wie nie zuvor an Umfang und Bedeutung zugenommen. Von den volkstümlichen Bilderbüchern zur Musikgeschichte reicht der Bogen bis zur monumentalen, streng wissenschaftlichen Musikgeschichte in Bildern, wie sie eben von H. Besseler und Max Schneider herausgegeben wird. Bücher wie das vorliegende wollen nicht nur den Kreis der Fachleute ansprechen. „Bildung“, „solides Wissen“, „Information“ sind vor allem der großen Liebhaberschicht zuge-

dacht, die durch Schallplatte, Tonband und Funk mit weiten Bereichen der Musikgeschichte in Berührung gekommen ist. Daß ein solches, gestuften Interessen dienendes Werk auf wissenschaftlicher Grundlage beruhen muß, ist heute selbstverständlich. Die Besprechung erfolgt zunächst getrennt für den Karten-, Bild- und Textteil.

Mit 16 Karten wird der Versuch gemacht, von der Verbreitung der Tonsysteme bis zu den Mittelpunkten des gegenwärtigen Musiklebens der Welt geographisch anschauliche Bilder zu geben. Leider wirkt der Kartenteil aber nur wie eine beiläufige Zugabe. Die Karten sind meist zu klein im Maßstab, gelegentlich verwirrend, wiederholt fehlerhaft, unvollständig oder gar nicht erläutert. Es seien nur die größten Mängel herausgegriffen: Karte 7 (*Zentren der Polyphonie in Europa / Ars antiqua und ars nova*) hebt u. a. St. Gallen / 9.—10. Jh. und Einsiedeln / 12. Jh. hervor. Wolfenbüttel / 13. Jh. und Berlin / 14. Jh. kommen in den durch nichts bewiesenen Ruf, so früh zentrale Musikstätten gewesen zu sein. Karte 8 (*Ausgangspunkte und Einfluszbereiche abendländischer Polyphonie im 15. und 16. Jh.*) verwirrt durch mangelnde Chronologie in der Namensordnung sowie durch die Überzahl der Zeichen. Auch die Wanderwege der „Niederländer“ sind z. T. nicht einwandfrei eingezeichnet. Isaac wird nicht mit Ferrara in Beziehung gebracht. Wenn schon Augsburg nicht gedacht wird, so wäre für Konstanz (1503, 1514) Berechtigung und Platz vorhanden gewesen. Lassos Linie führt von Rom aus nach London, obwohl der Nachweis für den englischen Aufenthalt des Meisters bis heute nicht gelungen ist. Die Zahl der Mängel auf Karte 9 (*Zentren musikalischen Lebens im Europa des 17. und 18. Jh.*) kann in diesem Zusammenhang nur angedeutet werden. Bei Mannheim sind wohl die Söhne Karl und Anton, nicht aber der epochemachende Johann Stamitz genannt. Giuseppe Toeschi wird in „J. Töschel“ umbenannt. Bei Lübeck fehlt Buxtehude, bei Hamburg Keiser, bei Stuttgart Jommelli. Die *Reisewege Badis* (Karte 11) sind mehr als ungenau. Bei Leipzig sind die Jahre 1717—23—51 (!) angegeben. Der Potsdamer Aufenthalt (1747) ist vergessen. Karte 10 läßt Händel schon 1705 statt 1706 von Hamburg nach Italien ziehen. Karte 12 (*Die Reisen Mozarts*) ist trotz des größeren Maßstabs ebenso fehlerhaft. Mozart weilte 1766 nicht

in „Biberach“, sondern in der Fuggerschen Wallfahrtskirche Biberach. Der Reiseweg 1771 in Italien kommt nicht klar genug zum Ausdruck. Die Reise von 1777 (Hinreise) ist irreführend eingezeichnet. Prager Aufenthalte sind auf den Linien für 1789 und 1791, nicht aber für das entscheidende Jahr 1787 angegeben. Karte 13 (*Die romantische Musik des 19. Jh.*) verzeichnet Webers Wirkungsorte, vergißt jedoch London. Stephen Heller wird zweimal „Stephan“ genannt. Aus Wagners Leben wird Venedig ausgeklammert. In Karte 15 ist das thüringische Rudolstadt an die südböhmische Grenze verlegt. — So zeigt sich der Kartenteil mehr als Andeutung oder Fragment denn als aufschlußreiche Sammlung von Tatsachen. Man vermißt z. B. kartographische Darstellungen der Herkunft unserer Instrumente, der Entwicklung der italienischen Oper, der Ausstrahlungsländer Italien und Böhmen für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, der westlichen Beeinflussung Rußlands vor der Erweckung der Nationalmusik, des Wirkens der europäischen Emigranten unseres Jahrhunderts in Übersee u. a. m.

Aus der unübersehbaren Zahl der Musikbilder wurde ein Auswahl getroffen, in der allbekannte Darstellungen nicht fehlen, jedoch auch wenig gesehene Bilder in fast durchwegs hervorragender Reproduktion erscheinen. Collaers musikethnologisches Interesse bekundet sich in den ersten 91 Bildern, die Szenen der Volksmusik und Instrumente in einer menschheitlichen Überschau bringen. Die Gegenüberstellung von abend- und morgenländischen Bilddokumenten ist reizvoll, wenn auch nicht immer überzeugend. S. 21 beginnt die Reihe unzutreffender Überschriften, die sich durch das ganze Buch hinzieht. Xylophone gehören nicht unter „Alte Metallinstrumente“. Der Rummelpott (S. 25) ist keine Rührtrommel. Abb. 58 und 59 zeigen je eine Seitenansicht und eine Draufsicht, die Bemerkung „zwei Ausführungen“ ist falsch. Bei der Gusla (Abb. 60) ist sie völlig sinnlos. Abb. 95 zeigt nicht „Zithern“, sondern spezifisch asiatische Leiern. Die Wandmalerei aus dem Tempel zu Medinet Habu stammt nicht aus dem 14. Jh. v. Chr., sondern aus der Zeit der XX. Dynastie. Wie der alte Orient ist auch die griechische Antike nur spärlich mit Bildern (7) bedacht. Die Auswahl wirkt zufällig. Die Beschreibungen sind zum Teil fahrlässig. So wird der berühmte Wettstreit des

Apollon Kitharodos mit dem doppelaulosblasenden Marsyas (11) aus dem Athener Nationalmuseum als „Phrygischer Sklave zwischen Harfenspielerin (!) und Aulosbläser“ bezeichnet. Das Relief des Titusbogens (Abb. 116) zeigt nicht „zwei Trompeter“, sondern die gekreuzten silbernen Halljahrstrompeten aus dem Tempelschatz von Jerusalem. Guidos Schüler Theodaldus (Abb. 129) wird in der Beschriftung „Theodal“, in den Bemerkungen S. 168 (wo Guido übrigens nur noch als „Arezzo“ bezeichnet wird) „Theodat“ genannt. Von Abb. 131 an wird die Fidel über viele Seiten hin meist mit ihrem italienischen Namen „viola“ oder mittelfranz. „vielle“ genannt. Das ist für die deutsche Übersetzung eines wissenschaftlichen Werks unzulässig. König David (Abb. 137) spielt Harfe, nicht „Psalterium“ (vgl. Handstellung, offener Rahmen!). Abb. 139 stammt nicht aus einem „Psalterium“, sondern aus einem katalanischen Psalter des 11. Jh. Was soll ein Laie mit der Bemerkung zu Abb. 156 („Spilleute am Hofe von Anjou; Miniatur aus „De musica“ von Boethius“) anfangen?

Kleine Ungenauigkeiten und Fehler können im Rahmen dieser Rezension nicht berücksichtigt werden. Einen argen Mißgriff offenbart S. 69 (*Orlando und seine Zeitgenossen*). Mit Abb. 232 ist Heinrich Finck († 1527) unter die Zeitgenossen Lassos eingereiht! Eine recht problematische Zusammenstellung bringt S. 70, ebenso S. 81 (*Musik und Tanz*). S. 88 (*Die italienische Oper*) stellt den englischen Hofkomponisten Matthew Locke neben Monteverdi. Ähnlich fragwürdig ist die Seite „Lantère (!) und Lulli (!)“. Nicholas Lanier (Laneare, Lanyere) steht trotz seiner Kompositionen für Masques in keinem Verhältnis zu J. B. Lully, der im Bildatlas ausschließlich „Lulli“ geschrieben wird. Ist die Seitenüberschrift *Vom Oratorium zur Oper* lediglich durch Abb. 306 (Innenansicht der Westminsterabtei) zu begründen? Auch der Tafeltitel S. 91 *Die Kirchenmusik im 17. und 18. Jh.* ist zu eng im Verhältnis zu den Bildern 312 bis 322. Mit welcher Berechtigung erscheint Adam Krieger (Abb. 329) unter *Die Instrumentalmusik im 17. und 18. Jh.*? — J. S. Bachs Kantate BWV 116 heißt *Du Friede Fürst*, das kann man mühelos aus der Handschrift erkennen. Abb. 348 („Bach in reifem Alter“) ist keineswegs das Porträt von E. G. Haußmann! Was soll man aber

mit einer Seitenbenennung anfangen, die als *Entwicklung des Konzerts* folgende Bilder zusammenfaßt: Musizierende Damen, 15. Jh., hier als „*Frauenorchester*“ bezeichnet; Titel des *Theatrum instrumentorum* von M. Praetorius (1620); Musikanten aus dem *Breviaire* des Herzogs René II. von Lothringen; Lautenmacherwerkstatt des 18. Jh.; Tempelmusik aus *Encomium musices*, Antwerpen um 1595 (hier in „*Economium Musices*“ verändert!); Händel, ein Oratorium dirigierend? Die drei Seiten *Das 18. Jh.* bringen Bilder ohne jede innere Ordnung. Die Tafel *Johann Sebastian Bachs Söhne* bezieht Boccherini und Chr. Cannabich mit ein. — Die Seite Chopin-Berlioz weist wieder einen groben Fehler auf. Das letzte Autograph (Abb. 444) ist nicht „*Grande Valse Symphonique von Berlioz*“, sondern — wie auch deutlich aus der Handschrift zu ersehen — *Grande Valse Brillante* op. 18 von Chopin. Emil Orlik (zu Abb. 560) wird fälschlich „*Orlick*“ geschrieben. Bruno Walter (Abb. 592) ist nicht in Breslau, sondern in Berlin geboren.

Der Textteil leidet vor allem unter den Mängeln einer unbeholfenen Übersetzung. Schon Collaers Anfangskapitel *Vorgeschichte der Musik*, das eine eindrucksvolle Beispielreihe von archaischen Melodien und Polyphonien bietet, wird dadurch stellenweise schwer lesbar. Freilich wirkt solch ein Präludium an sich isoliert, da im weiteren Verlauf des Werks nirgends mehr Beispiele der Volksmusik gegeben werden. Der Zwang, die musikgeschichtlichen Fakten auf kleinem Raum zusammenzudrängen und in geschlossenem Text zwischen die Bildfolgen einzuschieben, führt immer wieder zu Verzeichnungen. Hier soll nur auf die offensichtlichen Fehler eingegangen werden. Der als Gegensatz zur *Ars nova* zu verstehende Begriff der *Ars antiqua* wird heute allgemein für die Zwischenepoche von etwa 1230—1320 gebraucht. Die Erklärung S. 40 ist irreführend. Die Mensuralnotation hätte sich wohl durch sachgemäße Erläuterung der Bildbeispiele belegen und erklären lassen. Der Satz: „*Tonart, Rhythmus und Notenwert wurden mit Hilfe eines Systems von Vierecken, Kreisen und Halbkreisen angegeben*“, kann nicht als plausible Erläuterung genommen werden. Die gedrängte Darstellung führt auch zu Fehlmeinungen wie: „*Die volkstümlichen Sänger der Reformation . . . öffneten dem Gemeindelied die*

Zukunft. Der Größte unter ihnen war Heinrich Schütz“ (S. 74). S. 76 ff. wird in der Übersetzung das polyphone französische Lied konstant „*das chanson*“ genannt. Haßler (S. 77) entstammte keineswegs einem „*vogtländischen (!) Organistengeslecht*“. Bei Gruppennennung von Komponisten wird selten die chronologische Reihenfolge eingehalten. Wie kann die *Opéra-comique* „*eine aus den Possen und Parodien der Pariser Jahrmärkte geborene Gattung*“ sein, wenn sie „*von italienischen Komödiantentruppen nach Paris gebracht*“ wurde? (S. 99). Die Melodie des Variationensatzes des Kaiserquartetts wurde nicht nur „*als Deutschlandlied populär*“, Haydn hatte sie als österreichisches Kaiserlied „*Gott erhalte Franz den Kaiser*“ komponiert (S. 109). Von Weber, Schubert, Schumann wird gesagt, daß sie „*ausnahmslos Bewunderer der klassischen Leistungen gewesen sind*“ (S. 111). Wie soll man aber den nächsten Satz verstehen: „*Aber für sich selbst leiteten sie daraus keine Folgerungen ab . . .*“? Daß A. Webers Werke „*die tiefe Verachtung für jegliche Ausdrucksnuance verraten*“ (S. 130), darf auch nicht unwidersprochen bleiben.

Der dritte Teil des Werks trägt den Titel *Die Elemente der Musik*. Darin ist alles zusammengefaßt, was der Laie über das Musikwesen erfahren soll. Elementar sind allenfalls die akustischen Phänomene und die Klangwerkzeuge zu nennen. Konzerte und Konzertgesellschaften, Musikunterricht, Musikbibliotheken und Feste werden vom genannten Titel nicht erfaßt. In der Einteilung der Instrumente wird unter den gepupften Saiteninstrumenten fälschlich die Gusla genannt. Bei den Streichinstrumenten werden sogar Chrotta und Rebec genannt, die Gampen fehlen. Die Orgel erscheint nur unter den elektrischen Instrumenten!

Auch die Bemerkungen zu den Abbildungen (S. 165 ff.) wimmeln von Ungenauigkeiten und Fehlern. Es ist nicht möglich, hier auf die ungenauen Jahreszahlen u. a. einzeln einzugehen. Einige Beispiele: C. Ditters von Dittersdorf war nicht „*erzbischoflicher Hofkapellmeister in Preßburg (1764—1769)*“, sondern in dieser Stellung beim Bischof von Großwardein (1765—1769); C. Ph. E. Bach wird in der Biographie (S. 175) ausdrücklich „*Berliner*“ genannt, von seiner Tätigkeit am Hofe Friedrichs des Großen wird kein Wort erwähnt. Seines Vaters *Wohltemperiertes Klavier* wird (zu Abb. 344—349)

„eine Sammlung von 24 (!) Präludien und Fugen“ genannt. Dvořák schöpfte seine Werke nicht nur „aus der böhmischen Volksmusik“ (S. 178), wie die Slawischen Tänze beweisen. Mussorgskis Oper heißt nicht *Der Jahrmarkt von Sarotschinski*, sondern . . . von *Sorotschinzy*. — Der Anhang *Musikalische Fachausdrücke* ist unzulänglich nach Auswahl und Erläuterung.

So wird ein reich ausgestattetes, drucktechnisch vorzügliches Buch in seiner Wirkung ernstlich beeinträchtigt durch die Nachlässigkeiten der Planung, des Aufbaus, der Bearbeitung und Übersetzung. Ein fachkundiger Lektor hätte vieles von dem vermeiden können, was hier um der Sache willen, wenn auch nur andeutend, bemängelt werden mußte.

Karl Michael Komma, Reutlingen

Karl Michael Komma: Musikgeschichte in Bildern. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1961. 332 S., 743 Abb.

Seit der *Geschichte der Musik in Bildern* von Georg Kinsky, Robert Haas und Hans Schnoor (Leipzig 1929) sind zwar Bilder einiger bestimmter Epochen (in der 1961 begonnenen Reihe *Musikgeschichte in Bildern* von Besseler und Schneider) oder Gebiete (wie in Alexander Buchners *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, Prag 1956) vorgelegt worden, aber kein dem erstgenannten ähnliches Werk.

Diese Lücke füllt nun Kommas Buch aus. Mit Sachkenntnis und Fleiß ist hier ein umfangreiches Bildwerk zusammengestellt, in dem zu blättern ein Vergnügen ist, und das nicht nur dem Verfasser, sondern auch dem in diesem Falle eigens zu nennenden Verlag Kröner zur Ehre gereicht, denn die Ausstattung ist trefflich. Freilich wäre in vielen Fällen ein größeres Format wünschenswert gewesen, doch steht diesem Wunsch die Fülle der Darstellung gegenüber. Der Verfasser hat sich nicht nur auf bereits früher veröffentlichte Bilder beschränkt, obwohl natürlich sehr viele Abbildungen schon öfters veröffentlicht sind, besonders da heute sowohl die vielen Kalender mit Musikdarstellungen, als insbesondere die MGG einen kaum zu übertreffenden Reichtum an Bildbelegen bieten. Jede Auswahl ist nach Stoff und Inhalt beschränkt. Im Mittelalter gibt es mehr allegorische Darstellungen, die im Barock nur noch wenige Themen (wie David, Orpheus, Caecilia, Musen) kennen, während

erst die moderne Kunst sich wieder an allegorische Musikdarstellungen wagt. Das Mittelalter kennt keine realen, sondern nur sozusagen legendäre Portraits; Darstellungen von Musikergruppen werden im 18. Jahrhundert selten, sie werden im 19. Jahrhundert seltener und fehlen im 20. ganz. So schreibt allein schon der Befund einen Wechsel der Objekte vor (Instrumente wurden ausgeschlossen). Die Neuzeit wird nur noch durch photographische Portraits und Szenenbilder vertreten.

Der Verfasser, der in eine solche Folge zu jedem Bild einen kurzen erläuternden Text zu schreiben hat, muß sich also an die durch die Bilder bedingte Auswahl halten. In solcher Nummernfolge historische Erläuterungen zu geben, ist schwierig, schwierig ist es, der Simplifikation zu entgehen, und man kann nicht sagen, daß der Verfasser dieser Schwierigkeit durchaus Herr geworden ist. Er gibt zu den Meistern kurze, oft treffende Charakteristika, auch mit Zitaten aus Musikgeschichten (von Moser und Besseler), diese nicht immer in glücklicher Auswahl. Sätze, die im fortlaufenden Text ihren Sinn haben, wirken als kurze Zitate oft phrasenhaft. Auch werden, allerdings auch bedingt durch die sich darbietenden Bilder, Bewertung und Charakteristik der Meister vom Zufall abhängig und die Gewichte willkürlich verteilt. Da bekommen der Stuttgarter Karl Marx 99, Strawinsky dagegen nur 96, Pepping und Webern je 29, Schostakowitsch 42 Worte zugebilligt. Von den Komponisten in den USA z. B. werden überhaupt nur Mc Dowell, daneben Gershwin (dieser allerdings mit 94 Worten!) und W. Piston genannt. Ein so ausgezeichnete Komponist wie etwa der Schweizer Frank Martin erhält nur 28 Worte. An solchen Mißverhältnissen ist nun nicht nur die Beschränkung durch das Bildmaterial schuld.

Es sei darauf verzichtet, auf alle Einzelheiten einzugehen. Ein paar Beispiele: Die Sammlung des Königs Alfonso el Sabio enthält 450 Lieder, die aber nicht alle vom König stammen (Nr. 112–114). Der Geburtsort des Walther von der Vogelweide steht nicht fest (154). Statt „Lieder“ müßte es bei den *Carmina burana* (101) heißen: „die Texte der Lieder“ seien zu neuem Leben (allerdings auf der Bühne) erweckt, weil die Weisen, insbesondere die Vagantenlieder, selbst nicht lesbar sind (103). Der „Sängerkrieg in der Jenaer Liederhandschrift auf

der *Wartburg*“ ist ein Streitgedicht nach Art des *Jeu parti*, zwar kein „*historisches Ereignis*“, könnte aber sehr wohl vorgetragen worden sein. Weiter kann man z. B. kaum sagen, daß Liszt den französischen Impressionismus „herangeführt“ hat. Busoni berichtet, daß Debussy verblüfft gewesen sei, als er zum ersten Mal (sic!) *Les jeux d'eau* von Liszt hörte. („*Ja, dieser letzte Liszt war prophetisch*“, schreibt Busoni dazu.) Oder wenn in der Notiz 263 zum Madrigal richtig von adeligen „*dichtenden Dilettanten*“ gesprochen wird, aber nicht ganz richtig dabei „*der Kardinal Pietro Bembo und sein Kreis*“ genannt wird, denn Bembo ist ein ernst zu nehmender Literat. Als „*Hochleistung der Renaissance*“ sollte man nicht das erst 1530 einsetzende Madrigal bezeichnen (von dem die Rede ist, nicht vom Madrigal des Tre- und Quattrocento), das in seinen großen Leistungen durchaus zum Frühbarock gehört. Rores Madrigale (264) werden wegen besonders rhythmischer Vielfalt hervorgehoben — das ist gewiß nicht ihr eigentliches Kennzeichen! Gesualdo (265) wird (nach Redlich), keineswegs berechtigt, als „*genialer Psychopath*“, seine Musik als „*Antithese aus schwelgerischer Erotik und flagellantischer Todessehnsucht*“ bezeichnet. Sein Leben erhielt durch den Eifersuchtsmord an der Gattin „*einen düsteren Schatten*“. Eine solche Tat galt in der Renaissance nicht als Mord, sondern als gerechtfertigte Strafe der schuldigen Frau; auch dem nur angestellten Musiker Tromboncino wurde sie 1499 nachgesehen! Selbst heute sieht das Volk im Süden Italiens in einer solchen Tat keinen Mord, worauf der Verteidiger eines süditalienischen Gastarbeiters, der bei uns wegen derselben Tat vor Gericht stand, seine Verteidigung stützte.

Doch lassen wir Einzelheiten, freuen wir uns an der schönen Bildersammlung. Vielleicht sollte der Titel doch besser heißen: *Bilder, Bilderbuch oder Bilderatlas zur Musikgeschichte*. „*Gedichte*“ verlangt eine wertende Interpretation, eine zusammenfassende, abwägende und den Stoff entwickelnden Darstellung: davon kann in einer durch die Zufälligkeit des Bildbestandes erzwungenen Auswahl, in einer chronologischen Nummernfolge von Notizen, keine Rede sein. Hans Engel, Marburg/Lahn

Jacques Handschin: *Musikgeschichte im Überblick*. Hrsg. von Franz

Brenn. 2. ergänzte Auflage. Luzern: Räber 1964. 442 S., 8 Bildtafeln.

Dieses Buch ist, wie wir alle wissen, weit mehr als ein „*Überblick*“; es ist eine vollgewichtige Darstellung der Geschichte der Musik aus der Feder eines Forschers, der noch den „*Überblick über das Ganze*“ hatte. Da war auch im Grunde nichts zu ändern oder zu erweitern. Hanna Stäblein-Harder und Bruno Stäblein taten recht daran, behutsam nur Fehler zu verbessern und die Bibliographie auf den neuesten Stand zu bringen. Sie haben damit dem Werk des Verewigten den besten Dienst geleistet. Denn es ist auch heute noch die knappste Gesamtdarstellung und zugleich die reichste und bestgegliederte. Handschin hat es gewagt, in seiner wohlbegründeten Periodisierung mit der Musik des alten Ostens (Mesopotamien und Ägypten, China und Indien) zu beginnen und in sie die griechische Musik einzubauen. Höhepunkt ist die glanzvolle Darstellung der Musik des Mittelalters und (im Ausklang) die der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, wobei England vielleicht etwas zu kurz kommt. Für Handschin ist das Jahr 1600 dann der eigentliche Einschnitt, die Wende. Was nun noch folgt, erscheint zunächst etwas knapp; man fragt sich, ob die europäische Musik des 17./18./19. Jahrhunderts nicht zu kurz gekommen ist — und entdeckt, daß die Proportion (bis in die Seitenzahl) historisch genau richtig ist. An der Schwelle des 20. Jahrhunderts wirft er noch einen kurzen Blick auf das sich anbahnende Neue „*am äußersten Rand der Geschichte*“, dort wo die Historie in erlebte Gegenwart übergeht. Sollen wir noch die Zeittafel und das Nachwort über unser Verhältnis zur alten Musik eigens rühmen und die reiche Bibliographie und die schöne Ausstattung besonders loben? Es ist wohl nicht nötig. Denn hier lobt das Werk den Meister. Wir wünschen es vor allem in die Hände der jungen Generation. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

John Horton: *Scandinavian Music. A short History*. London: Faber and Faber 1963. 180 S.

Daß eine Geschichte der skandinavischen Musik von den ältesten Zeiten bis zur Mitte unseres Jahrhunderts, dargestellt auf 180 Seiten, nur eine Übersicht sein kann, ist einleuchtend. Hier wird über die wichtigsten Tatsachen berichtet, kurz werden Stilrich-

tungen und die Musik der bedeutendsten Komponisten charakterisiert, und soweit wie möglich werden diese für sich und auch im Zusammenhang zu ihrer Zeit gewürdigt.

Diese Aufgabe hat Horton durchaus zufriedenstellend gelöst. Im Gedanken an seine Arbeit hat er die skandinavischen Länder besucht und hier mit den Sachverständigen Fühlung genommen. Für die wesentlichen Züge der älteren und neueren skandinavischen Musik zeugt seine Darstellung von Verständnis. In der Wiedergabe des rein biographischen Stoffes beschränkt er sich auf das Notwendigste, seine Form ist klar und sachlich. Das für Nicht-Skandinavier verfaßte Buch vermittelt dem Leser eine gute Orientierung.

Unter gerechter Stoffverteilung wird die Musik in Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden behandelt, indessen gerät Island allzusehr in den Hintergrund. Das Land wird zwar im Zusammenhang mit Dänemark und Norwegen mehrmals erwähnt, aber Island ist immerhin seit 1944 eine selbständige Republik. Möglicherweise hat der Verfasser Island nicht zu Skandinavien gerechnet, denn in engerem Sinne ist Skandinavien nur die skandinavische Halbinsel, also Norwegen und Schweden. Wenn der Verfasser aber Dänemark und Finnland mitbehandelt und damit unter Skandinavien den gesamten Norden versteht, sollte die isländische Musik auch ihr eigenes Kapitel erhalten, namentlich aus dem Grunde, weil dieses Land über eine ihm ganz eigene Tonkunst verfügt.

Einige kritische Bemerkungen: wenn es auf S. 24 heißt, im Jahre 999 sei im Nidarosdom Gottesdienst gehalten worden, sind Zweifel berechtigt, denn der Dom ist an der Stelle gegründet worden, wo Olav der Heilige begraben wurde, und er starb erst im Jahre 1030.

Auf S. 40 ist die Melodie des Volksliedes „*Der er så mange i Danmark*“ wiedergegeben, die E. Tang Kristensen 1869 aufzeichnete, nicht aber so, wie Kristensen sie veröffentlichte, sondern leider in der Form des Thomas Laub, d. h. so, wie dieser sich dachte, daß sie im Mittelalter gesungen worden sei.

Auf S. 82 finden sich mehrere Fehler. Waldemar Thrane starb 1828 (nicht 1838), sein Singspiel *Fjeldeventyret* wurde 1825 (nicht 1850) uraufgeführt und in Bergen 1831 (nicht 1851) gespielt. Das Lied „*Sole*

går bak Åse ned“ im *Fjeldeventyr* weist nicht schon auf *Solveigs sang* im *Peer Gynt* hin, sondern das tut die *Värmlandsvisa* aus Fryxells *Värmlandsflickan*, die Horton auch erwähnt. Daß eine Konzertaufführung des *Fjeldeventyr* im Jahre 1824 stattgefunden haben soll, ist völlig unbekannt. Es dürfte sich um einen Irrtum in der Jahreszahl handeln.

Die schwedische Schlüsselfidel (Nyckelharpa), heißt es S. 95, hätte „*a rotary bow*“ und entspräche der mittelalterlichen „*hurdy-gurdy*“-Leier oder dem Organistrum, aber die Schlüsselfidel wird mit einem Haarbogen gestrichen und ist eine erheblich mehr entwickelte Instrumentform als die Hurdygurdy-Leier.

S. 106 betont der Verfasser den starken Einfluß in nationaler Richtung, den Rikard (nicht Rikaard) Nordraak auf Grieg ausgeübt haben soll, der sich von einem Anhänger der Leipziger Schule in einen glühenden Nationalisten gewandelt habe. Diese nationale Beeinflussung war schon erheblich früher erfolgt, wie neuere Untersuchungen nachgewiesen haben (vgl. Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg 1858—1867. With special Reference to the Evolution of his harmonic Style*, Oslo 1964).

Der Verfasser verwechselt (S. 107) Aasmund Vinje und Ivar Aasen. Beide waren zwar Dichter, aber Aasen war Philologe und Vinje Jurist. Wenn (S. 122) behauptet wird, Johan Svendsen hätte in seinem Heimatland nie eine seiner Begabung entsprechende Anerkennung gefunden, liegt eine Übertreibung vor. Namentlich in den Jahren seiner letzten Periode (1879—1883) fand Svendsen als Komponist wie als Dirigent in Norwegen volle Anerkennung, aber die Verhältnisse in der kleinen Stadt Christiania waren für seine große Begabung zu bescheiden. Deshalb nahm er 1883 den Ruf als Kapellmeister an das Kgl. Theater in Kopenhagen an. Zu S. 137: Harald Sæverud erhielt das staatliche Künstlergehalt nicht 1933, sondern erst 1955. Auch ist seine Komposition *Galdreslåtten* keine Passacaglia. Horton denkt hier vermutlich an *Sæveruds Sinfonia Dolorosa*. Olaf Gurvin, Oslo

Werner Braun: Die mitteldeutsche Choralpassion im achtzehnten Jahrhundert. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1960). 228 S.

Bisher stellte sich die Geschichte der Choralpassion, für die neuerdings die Bezeichnung responsoriale Passion eingeführt worden ist (vgl. den MGG-Artikel *Passion*), als Vorläuferin der oratorischen Passion dar. Zwar wußte man vor allem durch Max Schneider, daß neben der letzteren auch jene noch weiterlebte, aber doch, wie man meinte, nur ganz vereinzelt und ohne Bedeutung. Dieses Bild findet in Werner Brauns Arbeit eine grundlegende Korrektur; ja, man kann sagen — um dies gleich vorweg auszusprechen —, daß der Verfasser die Geschichte der responsorialen Passion in ein weitgehend völlig neues Licht gerückt hat. Auf zwei Wegen ist er seinem Forschungsgebiet nachgegangen, einmal durch das Aufsuchen bisher nicht bekannter Notendekmalen und zum andern durch die Ermittlung von Textdenkmälern. Beide Wege führten zu überraschend reichen Ergebnissen. Dabei war der zweite Weg der relativ einfachere; denn es handelt sich hier um zunächst meistens selbständig gedruckte liturgische Textbücher, die dann vor allem im 18. Jahrhundert in den landeskirchlichen Gesangbüchern Aufnahme fanden, sei es in den Liedteil selbst oder in einen Anhang. Braun hat nicht weniger als 32 Textbücher, die mit Ausnahme von Görlitz, Schweidnitz, Goslar, Minden und Schleswig-Holstein aus dem sächsisch-thüringischen Bereich stammen, erfaßt. Der Rezensent konnte bei eigenen hymnologischen Forschungen die Gründlichkeit von Brauns Arbeitsweise spüren; es sind mir bisher keine Orte und keine Gebiete begegnet, auf die der Verfasser nicht gestoßen wäre. (Die am Schluß der Besprechung beigefügten Anmerkungen betreffen lediglich zusätzliche Auflagen von erfaßten Textbüchern.)

Zwei spezielle Aufgaben verbindet der Verfasser mit den Textdenkmälern: die Darstellung ihrer Entstehungsgeschichte sowie vor allem die Identifizierung der Passionen, deren Autoren hier durchweg ungenannt bleiben. Die letztere Aufgabe ist selbstverständlich von ganz besonderer Wichtigkeit, vermittelt sie doch ein Bild der Weiterentwicklung der verschiedenen Typen von responsorialen Passionen, deren Ursprung im 16. Jahrhundert liegt, bis ins 18. und 19. Jahrhundert. Braun konnte nachweisen, daß dabei die Matthäus-Passion von M. Vulpianus am einflußreichsten gewesen ist. Von hohem Interesse ist auch die

Feststellung vom Weiterleben der Auf-erstehungshistorie (in erster Linie im Anschluß an den Scandello-Typus) an verschiedenen, wenn auch längst nicht so zahlreichen Orten und zwar ebenfalls bis in das 18. Jahrhundert. Bemerkenswert ist weiterhin, daß die Tradition der „Singe-Passion“ in einer sicherlich nicht geringen, aber doch begrenzten Zahl von Städten und gelegentlich auch von Dörfern (z. B. im Mansfelder Seekreis) offenbar von einer gewissen Zufälligkeit, die sich sicherlich durch die Initiative von bestimmten Kantoren ergab, abhing, während sie — ebenso zufällig — in anderen Orten, wie in Thüringen z. B. in so wichtigen Städten wie Altenburg, Gotha und Rudolstadt im Unterschied etwa zu Weimar, Eisenach und Jena, nicht bestand (völlig gesondert läuft daneben freilich die Pflege der oratorischen Passion durch Hofkapellen). Das schließt nicht aus, daß die responsoriale Passion dort, wo sie üblich war, liturgischen Rang hatte, wofür eben die Aufnahme ihres Textes in das offizielle Gesangbuch spricht.

Hinsichtlich der Notendekmalen hat Braun eine ganze Reihe bisher völlig unbekannter handschriftlich überlieferter Passionen und zwar von Freyburg (Unstrut), Geithain, Glashütte, Großenhain und Mügeln, wobei es sich bei den einzelnen Orten zumeist noch wieder um mehrere Passionen handelt, entdeckt. Allein diese reichen Funde bezeugen die außerordentliche Ergiebigkeit von Brauns Forschungen. Selbstredend werden sie vom Verfasser auch eingehend musikalisch untersucht und beschrieben und dabei die älteren Werke des 17. und frühen 18. Jahrhunderts neben der „Choralpassion der Empfindsamkeit“ gesondert behandelt. Hierbei wird deutlich, in welchem Maße sich die responsoriale Passion im Laufe der Jahrhunderte stilistisch gewandelt hat, wie es zu Berührungen mit der oratorischen Passion gekommen ist und wie nicht allein die Turbae Veränderungen erfuhren, sondern wie es bei den drei Mügeln Passionen sogar zu einem neuen Passionston gekommen ist. Besonders einschneidend für das Gesamtgepräge der Passionen wurde die Einfügung von Liederinlagen (bis zu 30 und mehr an der Zahl), die von einer Einzelstimme mit Instrumentalbegleitung, dem Chor oder auch der Gemeinde gesungen werden sollten (sämtliche Möglichkeiten kommen vor), ein Verfahren, das, wie Braun mit Recht hervorhebt, in Norddeutschland

seinen Ursprung hatte. Diese Zusammenhänge behandelt der Verfasser in dem nicht minder instruktiven 3. Abschnitt seines Buches, *Die Choralpassion im Gottesdienst*.

Ohne auch nur annähernd die Fülle aller Einzelergebnisse mitgeteilt zu haben, darf zusammenfassend gesagt werden, daß die Kenntnis von der Geschichte der protestantischen responsorialen Passion durch die vorliegende Arbeit eine ungemein große und wichtige Bereicherung erfahren hat. Folgende Anmerkungen seien noch hinzugefügt: die *Passio sine titulo* im Missale von M. Ludacus (1588) ist keine Passionsharmonie, sondern eine Johannespassion; es bleibt unklar, warum Ludacus sie als *sine titulo* bezeichnet hat (vgl. Braun S. 22). — Das von Ph. Spitta (*J. S. Bach* II, 339) erwähnte und nach Braun nicht mehr auffindbare Textbuch Gotha 1707 konnte der Rezensent vor wenigen Jahren in der Landesbibliothek Gotha, deren Bestände zu der Zeit, als Braun seine Forschungen trieb, noch nicht wieder voll zugänglich waren, ausfindig machen (vgl. Braun, S. 63), und von dem vom Verfasser aufgeführten Arnstädter Gesangbuch von 1726 u. ö. entdeckte ich ebenda eine Ausgabe von bereits 1707, die die betreffende Passion ebenfalls schon enthält (vgl. S. 78). Die Zahl der Gesangbuch-Nach- oder Neudrucke, seien es unveränderte oder mehr oder weniger veränderte, ist allgemein wohl weit größer, als es nach Braun erscheinen könnte. Von folgenden Orten besitze ich in meiner eigenen Gesangbuchsammlung von Braun nicht aufgeführte, jeweils aber die von ihm erfaßten Passionen enthaltende Drucke: Eisenach 1763 (vgl. S. 88), Halle 1792 (vgl. S. 94), Leipzig 1758 und 1763 (vgl. S. 99), Schmalkalden 1787 (vgl. S. 109 f.) sowie das *Neue vollständige Zwickauische Gesangbuch* o. J. (vgl. S. 121). Es wäre zwar eine recht mühsame, aber doch lohnende Aufgabe, für die verschiedenen Orte den terminus usque ad quem der Pflege von „Singe-Passionen“ auf Grund der Gesangbuchdrucke wenigstens annäherungsweise und vielleicht auch durch andere Nachrichten zu ermitteln. Braun teilt z. B. das amtliche Verbot aus dem Jahre 1803 für Halle und den Mansfelder Seekreis mit (S. 96).

Walter Blankenburg, Schlüchtern

Marion Rothärmel: Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann.

Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1963. 179 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. XXV).

„... Zeitgefühl, Zeitgegebenheit, Zeitgeräusch, Zeitgeschehen, Zeitgestalt, Zeitgestaltung, Zeitgewicht, Zeitglied, Zeitgliederung, Zeitgliederungserlebnis, Zeitgliederung, Zeitgrad, Zeitgrenze, Zeitgröße, Zeitgrund, Zeitgruppe . . .“ (167). Die Tabelle zeitbezogener Termini (160), mit der Marion Rothärmel ihre Kölner Dissertation über den musikalischen Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann abschließt, füllt neun Seiten: eine bestürzende Vokabelserie. Daß die Autorin die Lust, Ordnung in das Chaos zu bringen, nicht verloren hat, ist bewunderungswürdig.

Den ersten beiden Kapiteln liegt der Gedanke zugrunde, daß zwischen Hypothesen über Schwingungsrhythmen, Philosophemen über das Zeitbewußtsein und Methoden des Komponierens Beziehungen bestehen, die sich in einer Systematik musikalischer Zeitbegriffe darstellen lassen. Das gemeinsame Merkmal der verschiedenen und scheinbar zusammenhanglosen Theorien und Praktiken ist nach Marion Rothärmel die Vorstellung einer „proportionalen Identität von Tonhöhen und Tondauern“ (64). Doch impliziert eine „proportionale Identität“ keinen sachlichen Konnex: Die Analogie zwischen einem musikalischen Rhythmus, der wahrnehmbar ist, und einem Schwingungsrhythmus, der unhörbar bleibt, ist abstrakt. (Und „proportional identisch“ mit den Frequenzen einer Quinte ist auch eine Gruppierung von zwei gelben und drei roten Punkten.)

Der Begriff der „proportionalen Identität“ genügt also nicht, um die These zu stützen, daß zwischen den Theorien und Methoden, die Marion Rothärmel darstellt, sachliche Beziehungen bestehen. Th. Lipps' Theorie der Schwingungsrhythmen (65 ff.) ist eine wissenschaftliche (physiologische) Hypothese. Dagegen ist F. W. Opelts Behauptung (14 ff.), daß die Proportion 2:3 die „Ursache“ sei, aus der als „Wirkung“ im „Tongebiete“ die Quinte, im „Tactgebiete“ die Verschränkung einer Duole und einer Triole hervorgehe, ein metaphysischer (platonisch-pythagoreischer) Satz. Und H. Cowells Verfahren (71 ff.), verschiedene Zeitteilungen übereinanderzuschichten — Triolen, Quartolen und Quintolen, $\frac{3}{4}$ - , $\frac{4}{4}$ - und $\frac{5}{4}$ -Takte oder Tempi, die sich wie 3:4:5 zueinander verhalten —, ist eine Kompositionstechnik.

die ausschließlich ästhetischen, nicht wissenschaftlichen oder metaphysischen Kriterien unterworfen ist.

Allerdings glaubt Marion Rothärmel in der Musiktheorie M. Hauptmanns ein Prinzip entdeckt zu haben, das eine Vermittlung zwischen Akustik, Kompositionstechnik und Philosophie des Zeitbewußtseins zuläßt: Hauptmann bestimme „das Intervall als Begriffsmoment der Zeit“ (30, 42). Doch wird Hauptmann mißdeutet. Er erklärt nicht „das Intervall“ als „Begriffsmoment“, sondern bezeichnet Begriffsmomente — unmittelbare Einheit, Entzweiung und vermittelte Einheit — metaphorisch durch Intervallnamen: Oktave, Quinte und Terz. Und er spricht nicht von „Begriffsmomenten der Zeit“, sondern von Begriffsmomenten, die sowohl in Tondauer- als auch in Tonhöhenbeziehungen (Dreiklang, Dissonanz, Akkordfolge) enthalten sind.

Das Thema des dritten Kapitels bilden Begriffe wie „Zeitbewußtsein“, „Erlebniszeit“, „Zeitgestalt“ und „raum analoge Zeit“. Daß die Darstellung von Problemen manchmal zu einer Sammlung von Exzerpten verläßt, ist angesichts der verwirrenden Vielfalt von Theorien und Terminologien begreiflich. So bleiben z. B. die Differenzen zwischen E. Husserls und N. Hartmanns Auslegungen des Zeitbewußtseins (104 ff.) unkenntlich.

Der Begriff der „Zeitgestaltung“ provoziert Marion Rothärmels Widerspruch. „Gestaltet“ werde ein Ereignis in der Zeit, nicht die Zeit selbst (123). H. Bergsons Philosophie der Zeit und G. Brelets Musikästhetik fallen unter das Verdikt, „Mystifikationen“ zu sein (119). Ob allerdings ein Russell-Zitat genügt, um Bergson abzutun (121), ist zweifelhaft. (Der Hohn, den Russell über M. Hauptmann ausgießen würde, wenn er ihn läse, ist ohne Mühe vorstellbar.)

In einem Abschnitt über die „räumlich gedachte Zeit“ (128) untersucht Marion Rothärmel die Übertragung des Symmetriebegriffs auf Musik. Die „Gegensätze“ (138) zwischen E. Mach (der zu den Gestaltpsychologen gezählt wird) und M. Hauptmann sind nicht so schroff, wie Marion Rothärmel meint. Die Symmetrie, deren musikalisches Daseinsrecht E. Mach leugnet, ist die bilaterale, auf eine Mittelachse bezogene; dagegen denkt M. Hauptmann, wenn er von Symmetrie spricht, an ein bloßes Gleichmaß der Dauer.

Den Versuchen, Unterschiede des Zeitempfindens als Stilmerkmale zu deuten, begegnet Marion Rothärmel (140 ff.) mit einer Skepsis, die sich in harten Urteilen über F. Dietrich, A. Briner und Th. W. Adorno äußert. Carl Dahlhaus, Kiel

Lothar Kraft: Martin Deutinger. Das Wesen musikalischer Kunst. Diss. phil. Bonn 1963. 178 S. Dissertationsdruck.

Wer bei einem Streifzug durch die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts an Martin Deutinger nicht vorbeigegangen ist, erinnert sich seiner Äußerungen über Musik, wie sie sich vor allem in der *Kunstlehre* von 1845 auf knapp einhundert Seiten finden, kaum mehr als beiläufig: Deutinger dilettiert ohne gedankliche und sprachliche Schärfe. Das Unternehmen der vorliegenden Dissertation, den Äußerungen des katholischen Religionsphilosophen eine liebevolle Paraphrase unter dem anspruchsvollen Titel *Das Wesen musikalischer Kunst* angeheihen zu lassen, erscheint problematisch. Denn den „hinter unklaren und unständlichen Formulierungen versteckten Gehalt des Textes“ (16) vermögen weder die vom Autor „hinzugefügten Begriffe“ noch seine Rekurse auf Alois Dempf, Theodor Haecker, Wilhelm Weisdedel, Hans Sedlmayr, Ernesto Grassi, Hannah Arendt, Rudolf Krämer-Badoni und andere Stimmen der Zeit wesentlich zu erhellen. Zwar hat man Verständnis dafür, daß Kraft auf eine philosophiegeschichtliche Interpretation verzichtet und Hegel, Schelling, Baader und Görres, denen Deutinger verpflichtet ist, höchstens aus der Sekundärliteratur zitiert; denn zum einen liegt über Deutingers allgemeine Ästhetik eine Habilitationsschrift Max Ettlingers vor, und zum anderen würde speziell die Musikästhetik dadurch kaum bemerkenswerter. Doch hätte der Verfasser dann auch seine erbaulich-philosophische Sicht aufgegeben und statt dessen unter zeit- und wissenschaftsgeschichtlichem Aspekt fragen sollen: Wie urteilt um die Jahrhundertmitte ein Religionsphilosoph, der von Musik wenig versteht, über Oper und Oratorium, absolute und Programmmusik, alte und neue Kirchenmusik, über Bach, Beethoven und Meyerbeer; welches Maß an musikalischer Bildung hält er für sich und seine Leser für notwendig; in welchem Umfang nimmt er von der musikalischen Fachliteratur Kenntnis; spielt die Musik für den

Entwurf seiner allgemeinen Ästhetik eine substantielle Rolle, oder wird sie in ihn nur nachträglich eingebaut? Wo der Verfasser auf diese Fragen eingeht — meist tut er es nur in den Fußnoten —, bietet er dem Leser die meisten Anregungen.

Martin Geck, Kiel

Deryck Cooke: *The Language of Music*. London — New York — Toronto: Oxford University Press 1959. XIV, (2), 289 S.

Die vorliegende Rezension mag trotz ihrer großen Verspätung nicht überflüssig erscheinen, da sie einem Buch gilt, das jenseits der bloßen Aktualität Aufmerksamkeit beanspruchen darf. Seine Aktualität bewies, bald nach dem Erscheinungstermin, eine ganze Reihe von Würdigungen, Angriffen, Verteidigungen und weiterführenden Aufsätzen (vor allem in *The Music Review* XXI, 1960, 236 ff.; XXII, 1961, 34 ff. und 39 ff., XXIII, 1962, 30 ff.) mitsamt einem Briefwechsel (ebenda, XXII, 1961, 260 ff.; XXIII, 1962, 176 und 258 f.), der die Frage, ob der Autor sein eigenes Buch überhaupt verstanden habe, nur knapp umging. Seine Bedeutung liegt darin, daß es den topos, Musik sei eine Sprache, beim Wort statt beim üblichen metaphorischen Gebrauch nimmt und versucht, den Sprach-Charakter und die Sprach-Elemente der Musik, den Sinnbezirk und die Vokabeln dieser Sprache in einer regelrechten Grammatik nachzuweisen und darzustellen. Daß der Verfasser dabei vor seinem Thema den größten Respekt hat, mit größter Vorsicht zu Werke geht und sich stets bewußt bleibt, „*that . . . I have only scratched the surface of a problem of well-nigh infinite depth*“ (272), macht das Buch sympathisch und seine Lektüre angenehm, so oft und so grundsätzlich der Rezensent ihm auch widersprechen möchte.

Cooke begrenzt seine Untersuchung auf das „*in the widest sense of the word*“ tonale musikalische Kunstwerk im Abendland, das heißt, für ihn, auf etwa den Geschichtsabschnitt von Dufay bis Strawinsky. Innerhalb dieser Begrenzung gilt als Prämisse, daß Musik Ausdruck von Empfindungen ist. Diese Empfindungen sind nicht identisch mit den „*every-day emotions*“ des Komponisten; dennoch gehören sie seiner persönlichen Empfindungswelt an. Mitteilbar und verständlich werden sie durch das Medium einer musikalischen Sprache, deren Vo-

kabeln und Inhalte genau definiert sind, allerdings mit einer Genauigkeit und in einem Sinnbezirk, die der Genauigkeit und den Sinnbezirken der abendländischen Sprachen korreliert, aber nicht analog sind — so daß der Versuch ihrer sprachlichen Fixierung doch wieder metaphorisch wird (dieser deprimierende Zirkelschluß wird nicht explizit gezogen, ist aber in den ständigen Vorbehalten, die die sprachliche Fixierung der Gedankengänge des Verfassers durchziehen, latent). Der sprachlichen Grammatik korreliert ist die musikalische „Form“; „Form“ und „Inhalt“ in der Musik sind nicht zwei Bausteine eines Bauwerkes, sondern zwei Seiten eines unteilbaren (nur in der Analyse zerlegbaren) Ganzen.

Als „*Elements of musical expression*“ versteht Cooke die Elemente des Einzeltons — Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke, Tonfarbe und ihr Verhältnis zueinander. Konstitutiv für den Ausdrucks-Charakter ist jedoch die harmonische Position des Tones innerhalb seiner Tonart: eine große Terz vermittelt „*pleasure*“ und „*happiness*“, eine kleine Terz wirkt „*depressed*“ und „*unhappy*“ usw.; Entsprechendes gilt für mehrtönige Motive, und eine steigende kleine Sexte kann je nach dem harmonischen Stellenwert ihrer Töne verschiedene Ausdrucks-Charaktere vermitteln, die je nach der Gestaltung der Tondauer, Lautstärke und Tonfarbe differenziert werden können. Absolute Tonhöhe und, in zusammengesetzten Bildungen, Zeitmaß und Rhythmus treten als differenzierende Faktoren hinzu. Im Abschnitt *Some basic terms of musical vocabulary* wird das Zusammenwirken aller dieser verschiedenen Faktoren in komplizierten musikalischen Gestaltungen erörtert.

Der Abschnitt *The process of musical communication* geht der Frage nach, wodurch Musik als Ausdruck der Empfindungen mittelbar und verständlich, also zur Sprache wird: „*How, precisely, does music communicate the composer's feeling to the listener?*“ (168). Zur Antwort dient der Begriff der Bekanntheits-Qualität (ohne daß er expressiv verbiis eingeführt würde): „*What we call 'inspiration' must be an unconscious creative re-shaping of already existing materials in the tradition*“ (171). Der Ausdrucks-Charakter dieser „*materials*“ ist weder durch historische Konvention (topoi) noch durch elementar-menschliche Haltungen (Urphänomene) allein, son-

dern durch ein kompliziertes Ineinanderverwirken dieser Faktoren festgelegt.

Der Schlußabschnitt — *The large-scale functioning of musical language* — exemplifiziert den Sprach-Charakter der Musik in zyklischen Großformen an zwei Beispielen: Mozarts g-moll-Symphonie KV 550 und Vaughan Williams' 6. Symphonie. Dabei wird folgerichtig geschlossen, daß die Einheit eines zyklischen Werkes aus der Einheit seiner (wie auch immer im Detail differenzierten) emotionalen Grundhaltung entspringt, sich also in der Einheit des musikalischen Vokabulars und in der Gerüst-Einheit seiner Thematik manifestiert; ebenso folgerichtig macht sich Cooke hier die Methode der „*Functional Analysis*“ (Rudolf Reti, Hans Keller) zunutze, wobei die Ergebnisse im Falle der Mozart-Symphonie bemerkenswert, im Falle der Williams-Symphonie (vermutlich mangels musikalischer Qualität und Stringenz des Werkes) unverbindlich sind.

Die grundsätzlichen Mängel des Systems, das Cooke entworfen hat, liegen trotz der imponierenden Konsequenz der Gedankenführung und des Reichtums an glücklichen Einzelbeobachtungen auf der Hand. Zwischen „*emotion of the music and that of the appreciative experience*“ (Elsie Payne, *The Music Review* XXII, 1961, 39) wird nicht methodisch unterschieden; die Setzung des harmonischen Stellenwertes eines Tones oder Intervalls als des konstitutiven Ausdrucksfaktors ist willkürlich und zusammen mit der historischen Begrenzung des Materials eine *petitio principii* und widerspricht außerdem allen einigermaßen gesicherten Erkenntnissen der Musikpsychologie; die (oft genug höchst scharfsinnig) analysierten musikalischen Gestalten, auf denen Cooke aufbaut, sind eben „Gestalten“ und als solche psychologisch wirksam, sie sind nicht verschiedene Ausprägungsformen eines „*basic pattern*“, sondern das „*pattern*“ ist umgekehrt eine analytische Gerüst-Reduktion gänzlich verschiedener Gestalten (wenigstens bei der Untersuchung „*musikalischer Elementarmotive*“ wird uns nur die Gestaltpsychologie weiterhelfen können — sie wird, wie überhaupt weite Bezirke der seriösen musikpsychologischen und musikästhetischen Literatur, von Cooke nicht berücksichtigt); die das ganze Buch durchwaltende Anschauung, der Komponist erlebe erst eine Empfindung und versuche

dann, sie kommunizierbar darzustellen, ist ein Rückfall in die mechanistische Schaffenspsychologie und formalistische Form-Inhalts-Ästhetik, die der Verfasser gerade überwinden möchte. — Am Ende eine Marginalie: die Vorstellung, es sei das „*general judgement of the twentieth century*“, etwa Mozarts Musik als „*impersonal*“ und „*not connected in any way with human attitudes and feelings*“ zu betrachten (234), ist absurd und um so unpassender, als Cookes Buch einen solchen synthetischen Prügelknaben gar nicht nötig hätte. Auch hinter dem Berg wohnen Leute, nur wird, gerade wer von ihnen Mozarts Musik als „*Sprache des menschlichen Herzens*“ empfindet, doppelt vorsichtig sein, wenn es darum geht, diese Sprache ohne Worte und Begriffe in Worte und Begriffe umzusetzen. — Trotz aller Vorbehalte aber verdient Cookes Buch, als ein ernsthafter Versuch, das schwierigste und größte Thema der Musikwissenschaft zu formulieren und abzuhandeln, Anerkennung und Dank.

Ludwig Finscher, Saarbrücken

Franz Müller-Heuser: *Vox humana*. Ein Beitrag zur Stimmästhetik im Mittelalter. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1963. III, 188 gez. S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, XXVI).

Die Fragen nach der sogenannten „*Auführungspraxis älterer Musik*“ werden bekanntlich um so komplizierter, je weiter wir in der Geschichte zurückgehen. Handelt es sich doch dabei um Phänomene wesentlich schriftloser Natur, die nicht in der Notation bewahrt sind. Sie sind verklungen. Während wir immerhin mit einigem Erfolg alte Musikinstrumente zu Rate ziehen oder nachbauen können, um den ihnen angemessenen Klang zu ermitteln, sind wir in Bezug auf Gesang und Stimmklang in einer weit schwierigeren Situation, da wir ja nicht den singenden Menschen einer vergangenen Epoche rekonstruieren können. Auf die Frage: wie hat man gesungen, bzw. wie haben die Stimmen geklungen, gibt uns bis zur Erfindung der Schallkonservierung keine Quelle eine erschöpfende Auskunft. So sind wir, streng genommen, bis herauf in die klassisch-romantische Zeit auf Vermutungen und Hypothesen angewiesen. Keinesfalls dürfen wir der Gefahr erliegen, mit einem geschichtslosen, angeblich ursprünglichen Begriff des „*Vokalen*“ zu operieren und etwa

den Belcanto als „natürliche“ Stimmgebung für den Gesang aller oder doch der meisten Epochen zu postulieren. Auch der Belcanto ist nur eine geschichtliche Variante des Vokalen.

Für die mittelalterlichen Jahrhunderte haben u. a. Sachs, Bessler und (monographisch) Paul Marquardt (*Der Gesang und seine Erscheinungsformen im Mittelalter*, Diss. Berlin 1936) auf Grund von literarischen und bildlichen Zeugnissen, sowie im Blick auf noch heute lebendige volkstümliche Singpraktiken und Stimmphänomene, vor allem im orientalischen und mediterranen Raum, auf eine besondere Vorliebe für den naseindenden, bzw. falsettierenden, vergleichsweise starren Stimmklang geschlossen. Der Verfasser der vorliegenden Arbeit bestreitet indes den Erkenntniswert dieser Methode und ihr Ergebnis, indem er sich auf seine eigenen sängerischen Erfahrungen beruft (!), ohne näher auf die einschlägigen Probleme einzugehen, was man doch wohl gegenüber den genannten Forschern von Rang hätte erwarten dürfen.

Für seine eigenen Untersuchungen stützt er sich ausschließlich auf literarische Quellen des Mittelalters, d. h. er beschränkt sich im wesentlichen auf die Kirchenväter und Musiktraktate. So wichtige literarische Quellen, wie die lateinischen liturgischen und nicht-liturgischen Dichtungen, die in den *Analecta hymnica* leicht zugänglich sind, werden nicht herangezogen, ebensowenig die nichtliturgische und volkssprachliche Literatur. So kann das Bild nur unvollständig sein. Da zudem die herangezogenen Quellen nahezu ausschließlich vom Choralgesang handeln, erfahren wir aus ihnen kaum etwas über die weltliche Musik oder gar die Stimm- und Singpraktiken der Mehrstimmigkeit. Die Arbeit handelt also ausschließlich vom Choral. Was aber ist, vom Stimmlichen her, „der Choral“? Darf man von ihm, wie es in der Arbeit geschieht, als von etwas Einheitlichem sprechen? Sind so verschiedene „Gattungen“ wie Psalm, Hymnus, Sequenz, Jubilus in Bezug auf Stimmgebung und Stimmklang nicht vielleicht auch verschieden gesungen worden?

Wie aber steht es überhaupt mit dem „stimmästhetischen“ Quellenwert der einschlägigen Äußerungen in den herangezogenen Dokumenten? Handelt es sich dabei um verwertbare Angaben? Bekanntlich eröffnen sich hier große methodische und ter-

minologische Probleme. Wer sich mit dem Mittelalter abgibt, sollte sie kennen und berücksichtigen. Es geht nicht mehr an, mittellateinische Worte und Begriffe einfach ins Deutsche zu übersetzen und sie dann etwa „stimmästhetisch“ zu interpretieren, ohne ihren jeweiligen Bedeutungshorizont peinlich genau zu ermitteln und vor allem, ohne ihren meist völlig toposartigen Charakter zu berücksichtigen. Dieser ergibt sich schon aus dem Phänomen des Immerwieder-Abschreibens von den auctoritates. Der empirische Wert der Quellen ist also äußerst fragwürdig. Diese Zusammenhänge werden, wie mir scheint, in der Arbeit nicht konsequent genug berücksichtigt. Die Folge ist, daß es leicht zu Überinterpretationen kommt, wohl weil der Verfasser (verständlicherweise) auf die gestellten Fragen eine praktikable Antwort haben möchte.

Doch bleibt die Arbeit trotzdem von Belang. Sie hat das Verdienst, die einschlägigen Äußerungen gesammelt und leicht zugänglich gemacht zu haben. Die aufgestellten Hypothesen zwingen, auch wo sie zum Widerspruch reizen, zur genaueren Prüfung. Das aber mag uns vielleicht ein Stückchen weiterbringen, und sei es auch nur in der Resignation gegenüber der gestellten Frage. In diesem Sinne sind auch unsere Anmerkungen zur Sache gemeint.

Recht unklar (und unvollständig) bleibt die eingangs gegebene Erörterung des Begriffs *vox*. Die folgenden Kapitel über allgemeine Begriffe zur Choralauffassung (und -gesinnung) des Mittelalters (*non voce sed corde; compunctio cordis; psallite sapienter; bona opera; mores; cantare et canere; psalmi et hymni; cantrix*), sowie zum Verhältnis von *cantor* und *musicus* referieren übersichtlich und zuverlässig den Stand unseres Wissens.

Der eigentliche Hauptteil geht aus von dem „Stimmideal“ im Mittelmeerraum. Während die jüdische Tempelmusik „laut“ und „unverhalten“ gewesen sei, habe in der Synagoge das Ideal der „angenehmen“ und „schönen“ Stimme geherrscht — und nicht eine nasal-orientalische Praxis. Die „römische Musik“, einschließlich der ersten christlichen Jahrhunderte, wird anhand von Quintilianstellen dahingehend gedeutet, daß dort der Klang der Stimme „arm an Obertönen“ (so übersetzt der Verfasser S. 64 sehr kühn „obtrusa“!); hoch, vollklingend, leicht biegsam, hell gewesen

sei. Daraus schließt er, das Ideal der römischen Gesangspraxis sei schlechthin „*der lyrische Tenor mit überwiegendem Gebrauch der Kopfstimme*“ (S. 66) gewesen. Weiterhin sei ihr „*Pianoideal*“ für „*das ganze mittelalterliche Musizieren entscheidend*“ (S. 68) geworden. Isidors Satz „*perfecta vox est alta, suavis et clara*“, der doch nur recht allgemeine Aussagen enthält, wird S. 70 so interpretiert: „. . . *der lyrische, koloraturfähige Tenor mit einer strahlkräftigen Stimme!*“ Da dieser Satz im ganzen Mittelalter immer wieder abgeschrieben und zitiert wird, schließt der Verfasser ohne weiteres auf die Gültigkeit seines angeblichen Inhalts, die z. T. bis ins 16. Jahrhundert reiche. Dafür aber ist meiner Meinung nach weder der zitierte Satz selbst noch seine Überlieferung tragfähig genug.

Erst seit dem Ende des Mittelalters habe man das „*Pianoideal*“ zugunsten einer stärkeren Stimmgebung verlassen. Als Beleg dient dem Verfasser u. a. der Ausdruck „*sonorus*“, bzw. „*sonora vox*“ in einer päpstlichen Bulle von 1488 oder 1492, der „*wohl schon auf einen vollen, resonanzreichen Klang*“ (S. 80/81) hindeute. Wie ungesichert und brüchig solche Behauptungen sind, zeigt eine kleine Probe aus Exempel. Abgesehen davon, daß der Verfasser „*sonorus*“ als synonym mit „*sonor*“ versteht, was sicher falsch ist, lehrt ein vergleichender Blick in die *Analecta hymnica*, daß sich „*sonorus*“ auch schon vorher und durch das ganze Mittelalter vielfach belegen läßt: so z. B. „*voce sonora*“ (Bd. 7, S. 239) und „*sonori hymni*“ (Bd. 53, S. 258) im 10. Jahrhundert, „*voce sonora*“ (Bd. 14⁹, S. 64) und „*voce cum sonora*“ (Bd. 7, S. 209) im 10./11. Jahrhundert, „*vox sonora*“ (Bd. 40, S. 60) im 11. Jahrhundert, „*cum sonoris vocibus*“ (Bd. 17, S. 193) im 12. Jahrhundert, „*sonora organa*“ (Bd. 9, S. 165) im 13. Jahrhundert, „*sonorae vocis carmina*“ (Bd. 4, S. 167) im 14. Jahrhundert!

Dem Stimmideal des Mittelmeerraums wird dann das des „*germanischen Raums*“ gegenübergestellt. Es war, unter Berufung auf die bekanntesten abschätzigen oder rügenden Zeugnisse, „*rauh, laut und tief*“ (S. 85) und trat in Auseinandersetzung mit dem römischen. Die angebliche Vorliebe der Germanen für tiefe Stimmen wird durch eine Stelle aus den *Instituta patrum de modo psallendi* (St. Gallen um 1000) belegt, wo es heißt, die Psalmodie solle „*rotunda, virili*

viva et succincta voce“ gesungen werden. Während Marquardt (a. a. O., S. 68) angesichts dieser und anderer Stellen glaubt, daß der Gesang der mittelalterlichen Choral-sänger eher starr und unexpressiv geklungen habe, konstatiert Müller-Heuser geradezu „*Übereinstimmung*“ mit dem Belcanto! Um 1000 gelte als vorbildlich die „*biegsame, klanglich runde, männliche, natürlich geführte und wohltembrierte Baritonstimme, deren Lautstärke das mf nicht überschreitet*“ (S. 6). Auch aus Conrad von Zabern (1474) glaubt der Verfasser auf die Baritonlage als Ideallage schließen zu dürfen. Die so schwer wiegende und schwer glaubhafte Behauptung, daß man schon vor der jungen Oper (und ante terminum) im Choralgesang dem Ideal des Belcanto und der Baritonlage gehuldigt habe, ist jedoch auf diesem Weg nicht evident bewiesen.

Die Kapitel über die Vorstellungen des Mittelalters von der Stimmerzeugung, Stimm-schulung und chorischen Disziplin, die sich anschließen, stehen auf tragfähigerem Boden. Sie bringen eine Fülle neuer und interessanter Einzelheiten. Leider sind die Literaturangaben vielfach ungenau und fehlerhaft.

Zwei Einzelheiten zum Schluß. Auf S. 117 spricht der Verfasser unter der Überschrift *Frauengesang* von dem Gesang der Frauen am Grabe im liturgischen Spiel, ohne zu beachten, daß es sich dabei um männliche Darsteller und also um Männerstimmen handelt. S. 102 lesen wir: „*Der erste christliche Kastrat der orientalischen Kirche . . . war Origenes*.“ Was soll das heißen? Da Origenes sich erst als Erwachsener selbst entmannte, hätte er sich in einen Sopran zurückverwandelt? Das wäre ein medizinisches Wunder!

Reinhold Hammerstein, Heidelberg

Giuseppe Massera: La „*Mano musicale perfetta*“ di Francesco de Brugis dalle prefazioni ai corali di L. A. Giunta (Venezia 1499–1504). Firenze: Leo S. Olschki Editore 1963. 111 S. („*Historiae musicae cultores*“ Biblioteca. 18).

Casa Olschki, die sich mehr und mehr als zuverlässigste Stütze der musikgeschichtlichen Publikationen Italiens erweist, stand diesem Buch auch in anderer Hinsicht Pate: einer der so seltenen wie kostbaren Choraldrucke Giuntas gehört zur Privatbibliothek A. Olschkis. Der Bibliophile findet

denn auch in Masseras Schrift mehr, als der Titel verspricht, nämlich auf S. 17–33 einen Katalog der Choral Ausgaben Giuntas mit Nachweis der erhaltenen Exemplare, Fundorte, Provenienz, Erhaltungszustand sowie der Zitierung in älterer Literatur (dies auch für heute nicht bekannte Exemplare). Und er erhält mit diesem Kapitel einen sehr modernen Text: ganz präzise in den Einzelheiten, aber so organisiert, daß der Leser sich eingeladen findet, an der Synthese des ausbreiteten Stoffes selbst mit teilzunehmen.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien einige Wege gewiesen, die zur Wahrnehmung der in Masseras Text verborgenen Schätze führen. Die Liste der erhaltenen Gradualien (S. 20 f.) ist mit Hilfe der auf S. 29 genannten Literatur um mindestens zwei Exemplare zu vermehren: 11) New York, American Type Founders Library, on deposit at Columbia University (s. Stilwell G 301); 12) Washington, Library of Congress (nur Band I; f. 2–3, also der Traktat, fehlt); dieses Exemplar stammt aus der Bibliothek H. Landaus in Florenz, deren Katalog Massera auf S. 29 ebenfalls zitiert; es ist auf Pergament gedruckt wie das Exemplar der Marciana (S. 20, Nr. 2; daß dies Pergamentbände sind, sagt Massera auf S. 13 und 29; vgl. Library of Congress, Author Cat. 1948–52, IV, 329). Einen Franziskanischen Anhang zu Band III des Antiphonariums, erhalten einzig im Londoner Exemplar, nennt der Verfasser auf S. 23, nicht aber in der Beschreibung des Drucks S. 31 f. Als Literatur nennt Massera auf S. 29 den Katalog der Maruccelliana in Florenz; der Leser muß sich von S. 21 erinnern, daß das hier verzeichnete Exemplar nicht nachzuweisen ist.

Masseras Herstellung des Traktattexts beruht auf der Voraussetzung, daß zwei originale Fassungen vorliegen. Francesco de Brugis hat den Text des Graduale von 1499/1500 (G) für das Antiphonar von 1503/04 (A) ab Kapitel 4 nur wenig, in Kapitel 1–3 dagegen sehr stark verändert, so daß diese in beiden Fassungen vorgelegt werden. Der Sachverhalt ist jedoch komplizierter, denn ein Vergleich mit dem Londoner Exemplar des Graduale (G_{Lo}) ergibt: Massera hat einige Fehler der Vorlagen stehen lassen: S. 92, Z. 9 richtig: *tenor vero quarti* (G hatte Z. 8 und 9 denselben Fehler, A und M. tilgen ihn Z. 8,

nicht aber Z. 9); 93,11 *hominis*. Dies mögen Druckfehler sein, die auch anderwärts stehen blieben; es muß heißen 71,2 *observantium*; 77,7–8 *cum quarto . . . tonium*; 84, 33 *cum*. Bei einigen Abkürzungen ziehe ich andere Auflösungen vor: 78,9 *non tam bona omittenda* (damit entfällt Anm. 9); 86, 12 *quam natura*; 101,33 *quod*. Ferner: 79, 22 wird klarer, wenn man schreibt: *digiti, durus*; 80, 7 halte ich Masseras Korrektur des originalen *adjicimus* für unnötig. G_{Lo} zeigt Fehler, die der Verfasser nicht berücksichtigt: 81, 33 *He . . . triemtonium*; 84, 33 *cum d gravi pentam et cum d acuto tesseram*; 93, 31 *coaptione*; auch die Beispiele S. 88 sind dort von anderen Druckstöcken genommen, wobei peinlicherweise im 2. Beispiel des unteren Systems c statt des notwendigen b steht. Andere Lesungen in G_{Lo}, die gegenüber Masseras Text weder als schlechter noch als besser zu werten sind: 83, 11 *in proportione*; 86, 9 *una . . . incorporator*; 87, 8 *Quoniam*; 87, 25 *scilicet*. In folgenden Fällen halte ich G_{Lo} für besser als Masseras Vorlagen: 83, 9 und 37 *acumine*; 84, 7 *et de litteris*; 84, 13 *ditesseron*; 87, 7 *ij enim*; 87, 9, 11, 12 *acuta*; 87, 27 *Ergo et cum ratione tantum . . . ipsa diapason scilicet f-f*; 91, 1 *finales scilicet*; 94, 26 *diliniunt*; 95, 36 *insitam*; 99, 5 *Secundo*; 99, 32 *dissonantiamque*; 101, 39 *h vero habens*.

Zum Apparat: bei Anm. 18 fehlt in G_{Lo}: *et hoc quo ad harmoniam*; bei Anm. 46 heißt es G_{Lo}: *cum eis per secundum c et secundum f . . .* Besonders zu beachten ist, daß G_{Lo} bei Anm. 33, 39, 58 nicht mit G sondern mit A übereinstimmt. Am Schluß (vgl. Anm. 64) bringt G_{Lo} das von Massera auf S. 36 abgedruckte Gedicht Mantis; Vers 14 heißt es dort: *sustulit inde notas*, so daß Masseras „sic!“ entfallen kann. Die Fassung des Traktats in G_{Lo} steht also zwischen G und A; sie dürfte die (im allgemeinen bessere) Vorgängerin von G gewesen sein, also die 1. Fassung des Texts. Das heißt: die Überlieferung des Traktats muß unabhängig von der der Choralbücher geprüft werden, denen diese zwei Folia vorangestellt sind; Massera hat dieses Problem zwar auch gesehen (vgl. S. 104, Anm. 64–65), aber nicht weiter verfolgt.

Daß Massera im begleitenden Text die Beziehung des Traktats zu der von Francesco de Brugis gebotenen Fassung der Choralweisen sowie die geschichtliche Ein-

ordnung der Schrift nur skizziert, ist gewiß zu vertreten. Einmal mehr macht sich schmerzlich bemerkbar, daß eine zusammenhängende Darstellung der mittelalterlichen Choralgeschichte fehlt. Sie wird den von Massera ans Licht gezogenen Traktat nicht übergehen dürfen. Die Hauptfrage, die der Text stellt, wird — so viel ich sehe — vor allem unter zwei Gesichtspunkten weiter zu verfolgen sein: 1. Ist in diesem *Tractatus de tonis* (dies der Titel, der sich aus den Kapitelüberschriften ablesen läßt) wirklich die *Manus perfecta* das wichtigste, oder bezeichnet nicht vielmehr die Chromatisierung des Tonsystems nach Art der mitteltönigen Temperatur (dies verbirgt sich hinter dem Ausdruck *Manus perfecta*) den Vorgang, durch den die für das diatonische System erfundene Solmisation im Hexachord ihre eigene Bedeutung verliert und ihre weitere Berechtigung fragwürdig wird? 2. Hat Massera recht getan, den Anspruch des Francesco de Brugis auf Vervollkommnung der guidonischen Hand ungeprüft zu übernehmen? Ist nicht vielmehr diese Vervollständigung äußerlich und der Sänger, der nun (statt bis zu drei) für jeden Ton (mit seiner Alteration) sechs Solmisations-Silben zur Verfügung hat, dadurch gezwungen, sich allein an der Tonart zu orientieren, um mit dieser *Manus perfecta* zurechtzukommen?

Christoph Stroux, Freiburg i. B.

Dom Bedos de Celles: *L'art du facteur d'orgues*. Bd. I, Paris 1766. Facsimile-Druck, hrsg. und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Christhard Mahrenholz. Kassel usw.: Bärenreiter 1963. 142 S., 52 Taf. (*Documenta musicologica*. Reihe I, Bd. 24).

Bei der Neuausgabe von wissenschaftlichen Werken sind drei Hauptpunkte von Bedeutung: die Wirkung des Buches bei der Erstausgabe, die Breitenwirkung, die es erzielte, und schließlich die Bedeutung des Werkes für die Gegenwart. Das Fachbuch des Dom Bedos kann ein Beispiel für alle diese Punkte sein, zumal es zu einer Zeit erschien, die ein solches Werk sehnlichst erwartete, und daher sofort in die Breite wirkte. Die erste Neuausgabe durch Chr. Mahrenholz (1932–34) kam ebenfalls zu rechter Zeit, denn damals begann der deutsche Orgelbau, Instrumente in klassischer Manier zu erstellen, und deshalb begrüßte

man auch die Neuausgabe des Dom Bedos. Wieweit man auch in der erfassbaren Literatur umherblickte, sei es bei Praetorius, M. Mersenne oder bei Adlung, nirgends fand man jenes fachtechnische Wissen, das man verwenden und durch das man sich sofort auf sicherem klassischem Boden wissen konnte.

Dom Bedos konnte ein wissenschaftlich und zugleich technisch-methodisches Werk wohl erstellen, denn er kam aus dem Kreise der Mauriner, und hier, mitten im Kreise der Enzyklopädisten, hatte man wissenschaftliche Grundlagen genug, um auch ein Fachbuch erstehen zu lassen. Es kam nicht zuletzt auf den Geist an, aus dem man ein neues Ziel ansteuerte, und auch auf die nötige Vorbereitung, die vorausgehen mußte. Dom Bedos fand sich zurecht; er sammelte seine Unterlagen in den Klosterbibliotheken und bei Gesinnungsfreunden ebenso, wie er bei den Orgelbauern ein- und ausging. Und gerade bei diesen, in den Werkstätten der L'Epine oder A. Thierry fand er das, was alle Welt suchte: die handwerkliche Tradition ebenso wie die Aussicht auf eine zeitgenössisch angewandte Orgelbautechnik. Schließlich war das Material so umfänglich, daß man auch nach weiteren Mitautoren des Dom Bedos suchte und in Fr. Monnot OSB auch einen gefunden zu haben glaubte. Die Autorschaft des Dom Bedos ist aber verbürgt.

Erstlich erfreut man sich an der glänzend wissenschaftlich-methodischen Haltung des Buches, dann aber auch an der gemästerten Fülle des Stoffes über die Orgelbaukunst an sich. Der Autor rechnete mit zwei Arten von Lesern, mit den Dialektikern, denen der Text genügte, und mit den Praktikern, denen man in Tafeln das Gesamtwissen wiederholen mußte. So gelang es, alle Interessenten zu befriedigen. Dom Bedos stellt zuerst die mechanischen Grundlagen des Orgelbaues fest, dann beschreibt er die Werkzeuge seiner Zeit und geht dann zum eigentlichen Stoff über. Genetisch reiht er Erscheinung um Erscheinung aneinander und berührt neben den Hauptsachen auch nebensächliche Dinge: Windlade, Gebläse, Traktur, Pfeifenbau, Mensurationsvorschriften; schließlich gelangt er zum Orgelgehäuse und bespricht auch die Grundsätze der Dekoration. Die Mensurenvorschriften gibt Dom Bedos augenscheinlich nach praktischen Rezepten, doch baut er diese in wis-

senschaftlich anmutende Diagrammtafeln ein und bietet auch Ausweichbeispiele; in der klassischen Orgel nehmen die Prinzipale die erste Stelle ein, dann folgen gemischte Stimmen und Aliquote, Gedackte und Flöten. Der Leser wird bald erkennen, daß die Maße des Dom Bedos untereinander große Verwandtschaft zeigen, doch ist ihm gerade das eine Bestätigung des Prinzips der klassischen Orgel (die man nicht ganz mit Recht als Barockorgel darstellt). Aus Text und Tafeln spricht die Liebe zum Gegenstand, beide sind aber auch Beispiele für eine hochstehende Editionspraxis, die heute noch erfreuen darf.

Wenn das Werk nun zum zweitenmal als Facsimile-Druck erscheinen darf, dann ist das nur eine Bestätigung dafür, daß die alte Forderung von Neueditionen alter Werke eine unbestrittene Notwendigkeit war. Die deutsche Literatur zum Orgelbau und die neuen Orgeln selbst bestätigen das in prächtiger Weise. Der neue Dom Bedos, als Facsimile-Druck auf zwei Drittel der Originalgröße verkleinert, wird allen Interessenten und den Liebhabern der echten Orgel eine seltene Gabe sein, die ein ganzes Fachgebiet krönt.

Rudolf Quoika, Freising

Joseph Müller-Blattau: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Zweite Auflage. Kassel: Bärenreiter (1963). 156 S.

Diese Arbeit von Joseph Müller-Blattau hat sowohl in ihrem kommentierenden Teil wie als Druckausgabe der Bernhardschen Musiktraktate (*Von der Singe-Kunst oder Manier; Tractatus compositionis augmentatus; Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*) seit ihrer Veröffentlichung vor fast vier Jahrzehnten für jede musiktheoretische Abhandlung und die angrenzenden Fragen des Kontrapunkts, der Kompositions- und Figurenlehre als unentbehrlich sich erwiesen. Insbesondere für die Erhellung der deutschen Traditionslinien der Kontrapunktlehre des 17. Jahrhunderts und für die spezielleren Studien zur Figurenlehre und musikalischen Oratorie (H. Brandes, H. H. Unger, W. Gurlitt, A. Schmitz u. a.) hat sie wichtige Dienste geleistet. Eine zweite Auflage konnte nur willkommen sein. Sie präsentiert sich, abgesehen von einem hinzugekommenen Nachwort (1963), als Nach-

druck der ersten. Das verstand sich für die Bernhardschen Traktate ohne weiteres, nicht unbedingt aber auch für die ersten zwei Kapitel der Einleitung, die über Schütz als Lehrer, sein Verhältnis zu Chr. Bernhard und „Schützens Lehre in Chr. Bernhards theoretischen Schriften“ handeln. Denn manches, was dort nach wie vor zu lesen ist, wird im Nachwort korrigiert. Vor allem die Annahme, daß der von Schütz in seiner Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* 1648 erwähnte und im Voraus empfohlene Traktat der *Tractatus compositionis augmentatus* von Bernhard sei, erwies sich als „vorschnell“. Schütz' Hinweis bezieht sich vermutlich auf Scacchi. Was hierzu biographisch zu berichtigen und nachzutragen war, bringt nun in knapper Form das Nachwort (3 S.). Beibehalten blieb, allein schon vom Titel her, die grundsätzliche Sicht einer weitgehenden Abhängigkeit des Theoretikers Bernhard von Schütz, die zweifellos bestand, wenn sie auch in ihrem Grad sich nicht nachweisen läßt. Denn was Schütz in der erwähnten Vorrede als „zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisita“ aufzählt, war in den meisten der damaligen Schriften zur Kompositionslehre mehr oder weniger vollständig enthalten. In dieser Aufzählung sieht Müller-Blattau „im Grunde den vollständigen Plan seines (sc. Schütz') Kompositionsunterrichtes“ (S. 2); es waren aber die „Requisita“ eines jeden Kompositionsunterrichtes zu jener Zeit. Das bestätigt sich ja gerade darin, daß der *Tractatus* von Bernhard diese Disposition aufweist, ohne doch der von Schütz „solltirtirte“ Traktat zu sein. Hinzu kommt, daß Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* „frühestens 1657“ (B. Grusnick in MGG) entstanden sein dürfte, also nicht vor der zweiten Italienreise Bernhards, die ihn vor allem zu Carissimi führte. Sweelinck, Scacchi und Carissimi dürfen ebenso wie Schütz als die Autoritäten gelten, denen Bernhard folgte, oder aber, von denen er mit seiner letztlich durchaus eigenständigen Leistung abwich. Peter Benary, Luzern

Daniel Gottlob Türk: Klavierschule. Faksimile-Nachdruck der 1. Ausgabe 1789, hrsg. von Erwin R. Jacobi. Kassel etc.: Bärenreiter 1962. 408, 15 S. (Documenta musicologica. Reihe I. Bd. 23).

Die in Neuausgabe vorliegende Klavierschule Türks aus dem Jahre 1789 ist eines

der wesentlichen Unterrichtswerke des 18. Jahrhunderts. Nachdem „*man fast in allen Wissenschaften und Künsten den Unterricht gemeinnütziger und zweckmäßiger einzurichten suchte, bessere Methoden empfahl*“, war Türk bestrebt, eine „vollständige Anweisung zum Klavierspielen mit kritischen und erläuternden Anmerkungen“ zu geben. Übereinstimmend mit dem, „was Sulzer, Bach, Marpurg und Andere schon gelehrt haben“ (Vorerinnerung) bietet er eine der bedeutendsten klaviermethodischen Schriften. Ihre „Vollständigkeit, Gründlichkeit und Faßlichkeit“ machten nach J. Fr. Reichardt „alle bisher im Gebrauch gewesenen Anweisungen zum Klavier entbehrlich“, zu denen J. N. Forkel „in Rücksicht auf den eigentlichen Unterricht . . . (auch) den Bachischen Versuch“ rechnete. Bestimmten die „rechte Fingersetzung, die guten Manieren, und der gute Vortrag“ C. Ph. E. Bachs „wahre Art das Clavier zu spielen“, forderte Türk „außer . . . der nöthigen Anlage zur Musik . . . natürliches Gefühl für das Schöne“ (10).

Seine Darstellung ist für „drey Klassen von Lesern“ bestimmt: die „Lernenden“, die „Lehrer“ und den „forschenden Musiker“ (Vorerinnerung). Bemerkenswert sorgsam — das Werk war bereits 1785 abgeschlossen, ehe es wiederholt ergänzt und umgeformt 1789 zum Druck kam — handelt Türk in den Kapiteln von der Applikatur, die dem fortschreitenden Klaviersatz entsprechend einen freieren Gebrauch des kleinen Fingers und des Daumens zuläßt (Kapitel 2), den Verzierungen und Manieren (Kapitel 3—5), deren rein technische Erläuterungen er durch wissenschaftlich ästhetisierende Wertungen erweitert. Das abschließende (6.) Kapitel ist dem Vortrag gewidmet, der nun über die exakte Wiedergabe der „Affekte“ hinaus dem „Charakter“ der Musik Ausdruck zu verleihen hat.

In seinem Nachwort umreißt der Herausgeber den historischen Standort der *Klavierschule* sowie deren Stellung innerhalb der theoretischen Arbeiten Türks, womit zugleich die Relevanz dieses für Praktiker und Forscher gleichermaßen wertvollen Neudrucks unterstrichen wird. Bleibt ein Wunsch zu dieser von Herausgeber und Verlag trefflich betreuten Edition, gilt er einem den Band leichter erschließenden Inhalts- und Personenverzeichnis.

Horst Heussner, Marburg/Lahn

Edith Gerson-Kiwi: *The Persian doctrine of Dastgah-Composition. A phenomenological study in the musical modes.* Tel Aviv: Israel Music Institute 1963. 46 S.

Mit dieser kleinen, aber sehr inhaltsreichen Studie legt die Autorin eine Untersuchung der persischen Dastgah-Kompositionstechnik vor. In der Einleitung skizziert sie Grundlagen und Anfänge der persischen Musik und wendet sich dann der gegenwärtigen „*Persian Conception of the Maqam*“ zu. Aus diesem Abschnitt geht hervor, daß in der persischen Kunstmusik kleine Melodieformeln (oft mit dem Ambitus nur einer Terz), die Kernzellen der Komposition, den strukturierenden, modus-tragenden Quart- (selten auch Quint-) Intervallen eingelagert werden. Eine solche Melodieformel, deren Intonation in gewissen Grenzen schwanken kann, verändert doch nie ihre Lage innerhalb des Strukturintervalls und wird nicht in ein anderes Strukturintervall transponiert.

Die folgende Analyse je eines Violinstücks im Dastgah *Shur* und im Dastgah *Abu-Ata* zeigt, wie man in der Praxis mit der Melodieformel verfährt: Sie wird ständig wiederholt, doch ist keine ihrer Metrisierungen gleich der anderen. Vergrößerung des Ambitus bis auf einen Nebenton oberhalb und auf die Subfinalis unterhalb des Strukturintervalls sowie Wechsel in der Abfolge der Töne verleugnen nicht die Melodieformel noch verwischen sie die in ihr angelegte Linienführung.

Ein vollständiger Dastgah besteht aus mehreren Abschnitten. Jeder dieser Abschnitte beruht auf einer eigenen Melodieformel, die ihrerseits jeweils einem anderen Tetrachord eingelagert ist. Die Tetrachorde selbst liegen manchmal ineinander, meist jedoch — wie in den hier mitgeteilten Stücken — übereinander. Indem also ohne Pause der Übergang von einem Abschnitt in den anderen erfolgt, wechselt auch die Melodieformel und damit die Höhenlage der Melodie. Da die Melodie nicht sprunghaft, sondern kontinuierlich über etwa drei bis vier Tetrachorde an- und dann wieder absteigt, bewegt sie sich während des Verlaufs einer ganzen Dastgah-Komposition auf eine Spitze zu und darauf zurück zum Grundton. In einigen Abschnitten pendelt sie auch innerhalb des Ambitus zweier Tetrachorde.

Nur eine Bemerkung ist nicht ganz verständlich: daß nämlich das Tonsystem der

persischen Musik „*basically diatonic*“ wäre, und daß die Mikro-Töne (Vierteltöne) durch „*growing diminution and splitting of intervals in ever smaller units*“ entstünden (S. 11, vgl. S. 8). Denn einmal müßten dann während der größten Dichte der melodischen Linie noch kleinere Werte als Vierteltöne oder zumindest eine große Anzahl von Vierteltönen zu finden sein, und zum anderen wäre damit nicht mehr die Melodieformel selbst Grundlage des Dastgah, sondern ihre Tonreihe. Beides ist jedoch nicht der Fall, wie die Darstellung S. 8–9 sowie ein Blick auf die Transkriptionen und auf die ihnen nachgestellten *Tables of Root-Motives* (S. 38 und 42–43) lehren. Vielmehr enthalten die Reihen der beiden mitgeteilten Dastgah-ha das erhöhte *b* (die neutrale Terz, Abstand von *a* ist $\frac{3}{4}$ Ton), einige Abschnitte des Dastgah Shur außerdem neben dem Ton *e* das erhöhte *es*, und nur diese Töne — wenn auch mit etwas schwankender Intonation — werden in der sonst diatonischen Reihe verwendet, gleichviel, ob in der Melodie schnelle oder langsame Bewegung stattfindet.

Kleinräumigkeit der Melodieformel und die ständige Bewegung der Melodie innerhalb oder im Umkreis dieser Formel bei äußerster metrischer Vielgestaltigkeit charakterisiert das persische Musizieren gegenüber dem arabischen, bei welchem die Tonreihen ebenfalls durch Schichtung von Tetrachorden (oder Pentachorden) gebildet werden (vgl. R. d'Erlanger, *La musique Arabe*, Bd. V, Paris 1949), die Melodie jedoch bei Bedarf gleichzeitig mehrere Tetrachorde, ja den ganzen Tonbereich in Anspruch nehmen kann. Diese Freiheit führt zu ausladenden Melodiebögen, während es wahrscheinlich Ziel des persischen Dastgah ist (S. 24), „*no themes of a song-like structure*“ zu bilden, sondern „*a lonely grace-note blossoming like a lotos in the dark sea of sounds*“ hervorzuheben. Beobachtungen wie diese ergeben sich aus der genauen Analyse der Kompositionen, und gerade der Analysen wegen liest man das Buch mit besonderem Gewinn. Josef Kuckertz, Köln

Elizabeth May: *The Influence of the Meiji Period on Japanese Children's Music*. Berkeley and Los Angeles und London: University of California Press und Cambridge University Press 1963. 88 S. (University of California Publications in Music. 6).

Ein fleißiges Werk, dessen Hauptverdienst in der Zusammenstellung einer reichhaltigen Bibliographie von japanischen Schulliederbüchern und anderen Kinderliedersammlungen aus der Meijizeit (1868–1912) besteht. Auch das Thema der Arbeit, der Versuch einer Darstellung der Unterrichtsmethoden, die zu einer fruchtbaren Verschmelzung von westlichen und japanischen Elementen in der Schulmusik Japans führen sollten, ist sehr interessant. Die Meijizeit ist uns noch nahe genug und die Quellen sind so vollständig erhalten, daß der Vorgang der Verschmelzung durchleuchtet werden könnte. Ferner könnte auch ein Vergleich mit der Übernahme chinesischer Musik im 8. Jahrhundert zu interessanten Schlüssen führen.

Vorbedingung für die Durchführung einer solchen Arbeit wäre allerdings die Kenntnis der überlieferten japanischen Musik und die Kenntnis der japanischen Sprache und Literatur. Diese Voraussetzungen besitzt die Verfasserin nicht. Ohne Sprach- und Landeskennntnisse machte sie ihre Untersuchungen an Hand von Materialien in der ostasiatischen Bibliothek der University of California, Berkeley, und benutzte und beschrieb außerdem drei Bändchen der Erstausgabe von Shogaku Shoka (*Lieder für Elementarschulen*), die 1892 und 1893 von Shuji Izawa herausgegeben worden waren.

Ihre Studie zeigt die Mentalität einer wohlwollenden Ausländerin auf „good will tour“, die sich an japanischem Reisepapier und hübschen Illustrationen begeistert und jede Information, die ihr von japanischer Seite zuteil wird, gläubig und ungeprüft annimmt.

Das erste Kapitel, *Japanese Children's Folksongs*, handelt von Volksliedtexten und Melodien. Hier wäre die Möglichkeit vorhanden gewesen, vom Text her das Alter der Lieder zu untersuchen. Das geschieht nicht. Statt dessen versucht die Verfasserin, an Hand von modernen Arbeiten europäischer Autoren wie Noël Péri und Philippe Stern die japanischen modi zu erklären und aus der Melodie der Lieder auf deren Alter zu schließen. Ihre Schlüsse sind rührend naiv: „*Twenty songs are in the ritsu mode. This leads to the speculation that they must be very old*“. Verwirrend für einen nicht informierten Leser ist auch Miss Mays Unvermögen, in den von ihr benutzten Arbeiten von Péri und Alexandre Kraus fils zwischen reiner Übermittlung japanischer altherge-

brachter Theorien und den eignen Interpretationen der modernen Verfasser zu unterscheiden. So bilden denn richtige, halbverkehrte und völlig irrige Angaben ein Unlust erregendes Sammelsurium.

Das zweite Kapitel, *The Teaching of Music in Pre-Meiji Japan*, ist viel brauchbarer, denn es ist das Ergebnis fleißiger Lektüre zuverlässiger Autoren. Das gebotene Resumé ist eine verlässliche historische Übersicht. Das gleiche gilt für die Kapitel III, IV und V im zweiten Hauptteil der Arbeit, *The Meiji Period*. Pädagogische Gesamtsituation, neue Bestrebungen, Berufungen von Ausländern und deren Tätigkeit, pädagogische Experimente sind sorgfältig geschildert und ergeben eine sehr lohnende Lektüre, wenn auch die von der Verfasserin eingestreuten Interpretationen mit Vorsicht aufzunehmen sind.

Erst da, wo es sich wieder um rein musikalische Fragen handelt, sieht die Sache von neuem bedenklich aus. Die sogenannten „Analysen“ der Meiji-Schullieder (S. 68—83), die fast nur in Zuordnung zu der einen oder anderen der Périschen Tonleitern bestehen, sind häufig mißverstanden, gehen aber auch an einer wirklich sinnvollen Beobachtung des Assimilationsvorgangs vorbei. Es ist z. B. schade, daß die Verfasserin in den von den Hofmusikern für Schulzwecke „komponierten“ Melodien einige nur leicht modifizierte alte gagaku-Melodien nicht erkennen konnte. Denn die Unbedenklichkeit, mit der in Japan damals (und eigentlich immer) adaptiert wurde, ist ein besonders interessanter Punkt.

Immer wieder, und mit vollem Recht, weist die Verfasserin auf den geringen künstlerischen Wert der moralisierenden und stark nationalistischen Texte der Schullieder hin. Leider waren ihre japanischen Helfer bei den Übersetzungen ins Englische nicht gerade um Aufwertung bemüht. Miss May hätte doch aber erwähnen sollen, daß das zur Nationalhymne erhobene *waka* „*Kimi ga yo*“ in eine höhere Qualitätsstufe einzuordnen wäre. Dies herrliche, bereits im *Kokinshu* (Gedichtsammlung der Heianzeit) enthaltene Gedicht würde auf Englisch sinngemäß heißen:

„*Thy Reign, o my Lord,
A thousand ages, ten thousand ages,
So long that a tiny pebble
Will grow into a rock
All covered with moss*“.

Miss May offeriert stattdessen: „*Our glorious nation will flourish for a million years, / Just as (!) pebbles become a rock, and moss grows on it*“. Ein gutes Beispiel für die verharmlosende Ahnungslosigkeit, die das ganze Buch charakterisiert.

In einem kurzen Vorwort plaudert Shigeo Kishibe von eigenen Aktivitäten und gibt im letzten Absatz der Verfasserin eine wohlwollende Ermutigung. Er tut das in einem Englisch, das der Hand eines guten Stilisten dringend bedurft hätte.

Eta Harich-Schneider, Wien

William P. Malm: *Nagauta. The Heart of Kabuki Music*. Tokyo: Charles Tuttle Company 1963. 239 S., 6 Illustrationen, 5 Zeichnungen von Instrumenten, 54 musikalische Beispiele und Sonderheft mit 2 vollständigen Transkriptionen von *naga-uta* des 19. Jahrhunderts.

Die Arbeit schildert die gegenwärtige Situation der *naga-uta*-Praxis auf Grund von praktischen Studien des Verfassers unter Leitung der besten *naga-uta*-Musiker der Gegenwart und unter Zuhilfenahme moderner japanischer Veröffentlichungen zum Thema.

Kapitel I bietet in gedrängter Form einen klaren und zuverlässigen Überblick über die Geschichte des *naga-uta* von der Einführung des *shamisen* in Japan (um 1560) bis zur Jetztzeit.

In Kapitel II wird die von Kasho Machida und Gyokuto Asakawa allgemein gültig aufgestellte Klassifizierung der *naga-uta*-Formen detailliert dargestellt, da sie in ihrer dem Westländer oft unlogisch erscheinenden umständlichen und weitschweifigen Art ein gutes Beispiel für die in Japan gebräuchlichen Einteilungen überkommener Kunstformen ist. Erfrischend unabhängige und konzise Erläuterungen des Verfassers stellen dann aber das Wesentliche zusammen.

Die dreiteilige Form *jo-ha-kyū* (Einführung—Auseinanderhaltung—schnelles Finale) stammt von der chinesischen Musik, die zur Nara- und Heian-Zeit (Nara 645—794; Heian 794—1185) eingeführt wurde; sie wurde vom *nō*-Theater übernommen und bestimmt auch den Aufbau des *naga-uta*. Die letzten Ausweitungen der Standardform durch westlichen Einfluß sind an dem 1911 komponierten *Kibun Daijin* erläutert und tabelliert. Die Transkription einer charak-

teristischen *shamisen*-Begleitung ist beigefügt.

Der zweite Teil des Werks, *Music and Instruments*, behandelt die zeitgenössische Praxis und beginnt mit einer genauen und sehr interessanten Beschreibung der vokalen Technik, Lehrmethode und allgemeinen Ästhetik. Die Einflüsse älterer musikalischer Formen auf *naga-uta* werden nicht behandelt; diese sind aber ganz erheblich; z. B. ist die Gleichheit der vokalen Ornamentik und des in ältesten Quellen beschriebenen Stimmtrainings in *rōei*, *shōmyō*, *saibara*, *nō* und endlich auch der Spätform *naga-uta* sehr interessant. Ferner ist die rhythmische Beziehung zwischen Vokalpart und begleitendem *shamisen* im *naga-uta* genau die gleiche wie diejenige zwischen Vokalpart und begleitenden Bläsern in *rōei* (vgl. E. Harich-Schneider, *Rōei, The Mediaeval Court Songs of Japan*, Monumenta Nipponica, Tokyo 1957).

Die Beschreibung des *shamisen*, seiner Struktur, seiner Spieltechnik und seines Repertoires ist von einem Überblick über Herkunft und Geschichte des Instruments eingeleitet.

Zu Malms Behandlung der *naga-uta*-Skalen möchte die Referentin wieder auf interessante Parallelen zu älteren Vokalmusiken hinweisen. Die *naga-uta-yō*-Leiter (S. 61) ist ja, wie jeder sieht, identisch mit der klassischen *gagaku-ritsu*-Leiter: Grundton, große Sekunde, reine Quarte und Quinte, große Sext. In den Quellen vom 13. Jahrhundert an werden die *rōei* der Hofmusik immer in dieser Tonart notiert. Tatsächlich gesungen werden sie aber in der *naga-uta-in*-Tonart (S. 61), d. h. mit kleiner Sekunde und kleiner Sext. Auch die Identität der „*subtle-grace-note*“ (Malm, Transkription von *Tsuru-kame*, Takt 86/87) mit dem *hajiki-tataku* der höfischen *biwa*-Praxis (Harich-Schneider, *Koromogae, One of the Saibara of Japanese Court Music*; Monumenta Nipponica, Tokyo 1952, S. 404) beweist die Abhängigkeit der Musik der Tokugawazeit von den älteren Formen und die erstaunliche Langlebigkeit der japanischen Tradition.

In ihrer ausführlichen Besprechung von Malms Erstlingswerk *Japanese Music and Musical Instruments* (T'oung Pao, Vol. XLVIII, Livr. 1—3, S. 187—194) hat die Referentin bereits auf Malms großes Talent für Beschreibung von instrumentalen Tech-

niken eindrücklich hingewiesen. Auch in dem jetzt vorliegenden, so viel selbständigeren Werk sind die Abhandlung über die drei *naga-uta*-Trommeln und die Beschreibung der reichhaltigen „*off-stage music*“ (*geza*) ein reines Vergnügen für den Leser. Wieder erscheinen auffallende Abhängigkeiten von älteren Techniken: das als *osaeru* bezeichnete (S. 77) Anhalten des Trommelstabes an die Membran nach erfolgtem Schlag, welches ein ganz zartes Nach-Vibriieren erzeugt, ist von der *gagaku kakko* übernommen (beschrieben in Harich-Schneider, *The Rhythmical Patterns in Gagaku and Bugaku*, Leiden 1954, S. 4) und das den Ton abdämpfende *kesu* von der *gagaku taiko* (ibid., S. 6 oben). Auch beschreibt Malm zwar die Entwicklung des Gesamtkomplexes der „*naga-uta percussion patterns*“ aus dem *nō*, erwähnt aber nicht, daß beide von den stereotypen Schlagzeugmustern der alten Hofmusik abstammen (Harich-Schneider, *The Present Condition of Japanese Court Music*, MQ XXXIX, 1953, S. 58—59).

Besonders wertvoll ist der Auszug aus Tainosuke Mochizukis *Nagauta Hayashi Hayawakari* (Erklärung der *naga-uta*-Schlagzeug-Kombinationen), die 1936 in Tokyo erschienen sind (Malm S. 91 ff.).

Zwei nach Angaben von Malms Lehrern vollständig transkribierte *naga-uta*-Stücke können an Hand der sehr ausführlichen Analysen (S. 118—219) studiert werden. Es sind die Nummern *Tsurukame*, komponiert 1851, und *Gorō Tokimune*, komponiert 1841. Inhaltsangaben des Textes sind in summarischer Form beigefügt.

Bei seinen Beschreibungen der Gegenrhythmen in „*shamisen patterns*“ wie auch der überraschenden rhythmischen und klanglichen Überschneidungen in der „*off-stage music*“, vor allem aber im letzten Kapitel, *Conclusion*, nimmt Malm Anlaß, seine Lieblingsthese, nämlich die Gleichsetzung der standardisierten „Ordnungen“ der „horizontalen“ östlichen Musik (er zählt auf: Melodie, Rhythmus, Dynamismus) mit den Funktionen der „vertikalen“ westlichen Musik (er zählt auf: Melodie, Rhythmus, Harmonie) ausführlich zu ventilieren. Die Referentin steht diesen wohl nur für Dilettanten bestechenden vereinfachenden Methoden skeptisch gegenüber. Sie haben schon Malms Jugendwerk belastet, und es wäre zu wünschen gewesen, daß der Autor jetzt in

seiner so viel besseren, in vieler Beziehung ganz vorzüglichen Arbeit nicht mehr darauf zurückgekommen wäre.

Interessant wäre es, die *naga-uta* in ihrem historischen Zusammenhang zu behandeln und ihre totale Abhängigkeit (vokale und instrumentale Ornamentik, rhythmische und melodische „patterns“, Stimmentraining, Instrumentalmusik usw.) von den frühesten in Japan erhaltenen Musiken Punkt für Punkt an Beispielen nachzuweisen. Eta Harich-Schneider, Wien

Ursula von Rauchhaupt: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 1963. 208 S.

Eine Studie zum Thema „Musik und Gottesdienst“ nennt die Verfasserin dieses Buch. In der Tat erhält der Leser tiefe Einblicke in die Beziehungen zwischen Liturgie und Kirchenmusik. Unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse an St. Jakobi in Lübeck, wo Hugo Distler 1931–1937 als Organist und Kantor wirkte, wird aus Akten und Aufzeichnungen die liturgische Praxis bis in Einzelheiten genau dargestellt. Es wird gezeigt, wie sich aus den großen Strömungen vom Beginn des Jahrhunderts, der Singbewegung und der Orgelbewegung, auch die liturgische Erneuerung entwickelt, mit dem Ziel einer neu aktivierten hörenden und antwortenden Gemeinde. Distlers Berufung fiel mit dem Beginn dieser Bestrebungen zusammen, und es kam mit dem Pastor Axel Werner Kühl und dem Chorleiter Bruno Grusnick zu einem seltenen „Zusammenklingen zwischen Altar, Chor und Orgel“ (S. 46, Anm. 97). Was die Kirche für ihre neue Ordnung fordert, das sind die beiden Grundelemente des lutherischen Gottesdienstes: Verkündigung und Anbetung. Nur in ihrem Dienste sieht Distler die Aufgabe der neuen Kirchenmusik. Die Verfasserin leitet aus ihren sehr sorgfältigen Untersuchungen der im Hauptgottesdienst und in der „Vesper“ gegebenen Möglichkeiten und Grenzen für liturgische Musik, und aus ebenso sorgsam analysierten Werken von Distler für diese Praxis geschaffenen Werke, wechselseitige Beziehungen ab. Eindeutig geht daraus die „kultische Bezogenheit“ von Distlers den Erfordernissen von St. Jakobi angepaßten Vokalkompositionen hervor; sie sind nicht als autonome Kunstwerke konzipiert worden.

Die hier gewonnenen Einsichten bilden die Grundlage für die im zweiten und dritten Teil der Arbeit vorgenommenen stilkritischen Untersuchungen, die sich erst dem Deklamationsstil Distlers im einstimmigen Gesang, dann der mehrstimmigen Gestaltung zuwenden. In diesen Untersuchungen spielt die Frage der Textinterpretation eine wesentliche Rolle. Die Textanlage in Distlers Werken ist niemals zufällig, sondern stets schon bewußte Auslegung des Schriftwortes. Es wird nunmehr nachgewiesen, und mit vielen Notenbeispielen belegt, daß Distler eine sehr differenzierte Rhythmik (z. B. Überlagerung zweier Taktarten), auch bestimmte formale Gliederungen und vor allem kleine Ausweitungen der von der Gregorianik oder von Luthers Evangelienton übernommenen Melodiebögen in den Dienst der Textaussage stellt. Daß die vielfach offenbare Anknüpfung an Schütz nicht einfach als „Historismus“ abgetan werden kann, wird in vergleichenden Analysen gezeigt. Besonders interessant ist die Untersuchung der *Choralpassion*, mit dem überraschenden Ergebnis, daß Distler bestimmten Worten und Begriffen bestimmte Intervalle zuordnet, so daß die Intervalle Symbolbedeutung erhalten. Damit wird das Wort-Ton-Verhältnis gegenüber dem historischen Vorbild zu einer ganz neuen begrifflichen Deutung geweitet. Wenn im letzten Teil der Arbeit noch die mehrstimmigen Teile in Distlers Werken daraufhin geprüft werden, inwieweit die verschiedenen polyphonen und homophonen Satztechniken als Funktion der Wortnachgestaltung zu werten sind, so schließt sich der Kreis der Untersuchungen: denn auch Schriftwort- und Choralmetotte werden als reiner Verkündigungsauftrag erkannt.

Distler, den sein Lebensweg mit der Berufung an die Staatl. Musikhochschule in Stuttgart aus dem Bereich der Kirche herausführte, sah sich in seinen letzten Lebensjahren in Berlin, als Dirigent des Staats- und Domchors und der Hochschulkantorei, nochmals vor Aufgaben kirchenmusikalischen Schaffens gestellt, jedoch unter sehr veränderten Voraussetzungen. Er empfand selbst, nach der beglückenden, kompromißlosen Eindeutigkeit der Lübecker Jahre, die ernste Krise. Die Verfasserin sieht beim Vergleich der in Berlin entstandenen Werke mit den früheren eine tiefgehende Wandlung und kennzeichnet den „Spätstil“ Distlers als

eine Neigung zur Kontemplation mit stark verinnerlichtem Ausdruck.

Abgesehen von kleinen, nicht recht motivierten Inkonsequenzen in der Gliederung und gelegentlichen Unklarheiten in Ausdruck und Argumentation ist die Arbeit übersichtlich angelegt. Läßt zuweilen durch Häufung von Beispielen und Analysen die Beantwortung einer aufgeworfenen Frage allzu lange auf sich warten, so bleibt die große Linie doch erkennbar. Vor dem Hintergrund der liturgischen Erneuerung der dreißiger Jahre hebt sich die lautere Gestalt Hugo Distlers ab. Mit dem menschlich-warmen Vorwort von Oskar Söhngen ist das Buch ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der positiven künstlerischen Leistungen im makabren Geschehen dieser Zeit.

Cornelia Schröder-Auerbach, Berlin

Watkins Shaw: *The Story of Handel's Messiah*. London: Novello 1963. 80 S.

Der Verfasser beschenkt uns mit einem handlichen Büchlein über Händels *Messias*, die Geschichte seines Entstehens, seine ersten Aufführungen und sein Weiterleben bis zu der Monumental-Aufführung anlässlich des Händel-Gedenkfestes von 1784. Man spürt schon beim ersten Lesen, daß die Darstellung auf einer langen und eingehenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit Händels großem Werk beruht. Der Verfasser selbst weist auf eine ausführliche wissenschaftliche Darstellung und Dokumentation aus seiner Feder hin, die unter dem Titel *An Historical Companion to Handel's Messiah* im Drucke sei. Wir haben sie vergeblich beim Verlag angefordert und müssen uns darauf beschränken, den kleineren Vorläufer zu würdigen. Er berichtet in Kap. 1 über wichtige Einzelheiten bei der Entstehung der Komposition, in Kap. 2 über die Original-Gestalt des Werkes von 1741. Die „Uraufführung“ in Dublin 1742 wird ausführlich behandelt, desgleichen die erste Londoner Aufführung des „*New Sacred Oratorio*“ (1743) mit neuen und aufschlußreichen Einzelheiten auch für die weiter hier folgenden Aufführungen. Durch die Verbindung des Werkes mit den Zwecken der Caritas war über alle Wechselfälle der Publikumsgunst das Schicksal des *Messias* gesichert. Das zeigen die berühmte Aufführung im Foundling Hospital 1754, über die der Verfasser manches Neue beibringt, und die letzten Jahre

Händels, in denen der *Messias* auch außerhalb Londons viel aufgeführt wird. Noch wichtiger erscheint mir die Schilderung des Nachlebens in den folgenden 24 Jahren (1760–1784) und die Wirren um eine authentische Überlieferung, endlich der Vorgeschichte des großen Händelfestes von 1784. Mit ihr endet das aufschlußreiche Büchlein, nicht ohne daß der Verfasser bedauert hätte, daß die Aufführungspraxis durch jene Monumentalaufführungen in andere, falsche Bahnen gerät. Acht gute, z. T. unbekannte Abbildungen sind zur Verlebendigung beigegeben. Das Ziel des Verfassers, eine wissenschaftlich fundierte und doch populäre Einführung zu geben, ist erreicht.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Francesco Bussi: *Umanità e arte di Gerolamo Parabosco*, madrigalista, organista e poligrafo (Piacenza, 1524 c. — Venezia, 1557). Piacenza: Edizioni del Liceo Musicale „G. Nicolini“ 1961. (XI), 198 S. und 80 S. Notenanhang.

Dazu: Gerolamo Parabosco: *Composizioni a due, tre, quattro, cinque e sei voci trascritte di Francesco Bussi*. Ibid. 1961. 70 S.

Unter den italienischen Schülern und Nachfolgern Willaerts ist der frühgestorbene Gerolamo Parabosco einer der interessantesten, weniger wegen seines schmalen musikalischen Oeuvres als wegen seiner literarisch-musikalischen Vielseitigkeit, seiner Rolle im Kultur- und Gesellschaftsleben Venedigs im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts und seines pittoresken und durchaus anrühigen Lebenswandels im Umkreis der venezianischen Lebewelt aller Schattierungen. Paraboscos Leben und Dichtungen sind von der italienischen Literaturwissenschaft häufiger und relativ ausführlich dargestellt und behandelt worden; dagegen hat sein musikalisches Schaffen, abgesehen von der einfühlsamen und für die historische Einordnung des Komponisten grundlegenden kurzen Darstellung Alfred Einsteins (*The Italian Madrigal*, bes. S. 444–448), bisher wenig Beachtung gefunden. Die vorliegende Monographie versucht zum ersten Mal, die vielfach widersprüchlichen bisher bekannten Einzelheiten aus dem Leben und Werk des Dichterkomponisten zu einem lebendigen und realistischen Gesamtbild zu vereinen. Sie erreicht dieses Ziel dank der umsichtigen und vor-

sichtigen Arbeitsweise des Autors und seiner gründlichen Vertrautheit sowohl mit dem literarischen als auch mit dem musikalischen Schaffen Paraboscos und seinem kulturgeschichtlichen Hintergrund und Umkreis.

In drei großen Kapiteln behandelt Bussi die Biographie Paraboscos und ihre „moralische“ Kernfrage (*L'uomo nella „moralità“ del '500*), den Dichter (*Il Letterato*) und den Komponisten (*Il Musicista*). Den Abschluß der Darstellung bildet eine konzis zusammengefaßte Würdigung der musikalischen als der historisch und ästhetisch wichtigsten Seite des Gesamtbildes (*Fisionomia e significato dell' arte musicale di Gerolamo Parabosco*). Ein Werkverzeichnis, reiche musikalische Beispiele und, in einem separaten Band, neun sorgfältig edierte Kompositionen Paraboscos schließen sich an.

Für die Biographie Paraboscos wertet der Verfasser neben den spärlichen belegten Daten und Fakten auch die *Lettere famigliari* (1551) aus, soweit sie — als eine literarisch gemeinte modische Briefsammlung — Schlüsse auf das tatsächliche Leben ihres Schreibers erlauben. Die Frage nach der „Moral“ des Lebenswandels Paraboscos, die die Gemüter der Literaturwissenschaftler bewegt hat, beantwortet Bussi auf die einzig vernünftige Weise — mit den Kategorien der venezianischen Renaissance-Kultur, für die zur Wiedergeburt der Antike auch die Wiedergeburt der „klassischen“ Hetäre und ihrer Lebenssphäre gehörte. Daß der elegante, elegisch-sinnliche junge Organist in Tizians berühmter *Venus mit dem Organisten* wahrscheinlich Parabosco ist, erscheint für das Verständnis dieser Welt weit wichtiger als die moralische Abwertung der Details eines nach den Begriffen des 19. Jahrhunderts ausschweifenden Künstlerlebens.

Historisches Verständnis und Besonnenheit des Urteils prägen auch Bussis Darstellung des literarischen Schaffens Paraboscos, die bei dem erstaunlichen Umfang und der Vielgestaltigkeit dieses Schaffens natürlich kursorischer bleiben muß als diejenige des kompositorischen Werkes. Nur gelegentlich hat man Anlaß, Qualitätsurteile nach Kategorien einer normativen Literatur-Ästhetik zu bedauern, die der Theorie und Praxis der italienischen Cinquecento-Dichtung kaum angemessen sind. Doch wird die Stellung Paraboscos im Übergang vom Petrarkismus zum Manierismus deutlich herausgearbeitet;

auch die Textwahl des Komponisten für seine Madrigale (und der Zusammenhang zwischen literarischer und musikalischer Qualität) werden nicht vergessen.

Paraboscos schmales kompositorisches Schaffen (rd. 30 Madrigale und 3 Instrumentalsätze) gibt dem Verfasser die erwünschte Gelegenheit, jedes einzelne der Werke ausführlich zu analysieren; liebevolle Einfühlung in den Gegenstand und technische Exaktheit halten sich in diesen Analysen, nach dem großen und häufig zitierten Vorbild Einsteins, die Waage. Grundsätzlich wird Einsteins Darstellung bestätigt, in Einzelheiten differenziert und modifiziert. Das frühe dreistimmige Madrigal „*Ben madonna a die siamo*“ wirkt mit seinem „trockenen“ Ton wie eine sehr bewußte Synthese von Stilmodellen der Frotola und der Pariser Chanson; die vier- bis sechsstimmigen Madrigale sind deutlich von Willaert beeinflusst, bemerkenswert ernst und konservativ in ihrer quasi-motettischen Satztechnik, in deren Grenzen aber so subtil differenziert im Ausdruck, wie es nur eine vom Vorbild Willaert aus gesehen späte — nicht epigonale — Kunst sein kann. Die Instrumentalwerke sind gegenüber diesen Kompositionen, besonders dem fünfstimmigen Madrigaldruck von 1546, von sehr viel geringerer Bedeutung. Ihre für den ersten Organisten an San Marco merkwürdige qualitative und quantitative Spärlichkeit scheint darauf hin zu deuten, daß Parabosco sich vor allem als weltlichen Komponisten sah, jedenfalls aber sein Repertoire für den Orgeldienst improvisierend oder aus Instrumentalsätzen und „abgesetzten“ Vokalwerken anderer Meister bestritt.

Bussis sorgfältige und ergiebige Monographie ist nicht nur die „Ehrenrettung“ eines Dichters und Komponisten, der unter der moralischen Strenge der älteren Geschichtsschreibung und unter der mangelnden Erschließung seines Oeuvres zu leiden hatte; sie gibt im lebendigen Gesamtbild ihres „Helden“ auch ein nicht minder lebendiges Bild einer Epoche. Den notwendigen Studien über andere, größere Meister der Zeit könnte sie zur Anregung und zum Vorbild dienen. Ludwig Finscher, Saarbrücken

Karl Heinrich Ehrenforth: Ausdruck und Form. Arnold Schönbergs Durchbruch zur Atonalität in den George-Liedern op. 15. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag

1963. IV, 161 S. (Abhandlungen zur Kunst- und Literaturwissenschaft. 18).

Arnold Schönberg schrieb zur Uraufführung seiner George-Lieder op. 15 im Januar 1910: „Mit den Liedern nach George ist es mir zum ersten Mal gelungen, einem Ausdrucks- und Form-Ideal nahezukommen, das mir seit Jahren vorschwebt.“ Schönbergs „Ausdrucks- und Form-Ideal“ zu bestimmen, ist das Ziel, das sich Karl Heinrich Ehrenforth in seiner Untersuchung, die aus einer Hamburger Dissertation hervorgegangen ist, gesetzt hat.

Der Akzent fällt nicht auf das Neue in Schönbergs op. 15, sondern auf die „Umwandlung der bestehenden Gestaltungsmittel“ (144); Schönberg, schreibt Ehrenforth, habe „den Formwillen von Brahms mit dem Ausdrucksstreben Wolfs“ verbunden (142). „Ausdruck und Form“ werden als „Freiheit und Bindung“ bestimmt (123); die ästhetische Idee, die Ehrenforth seinen Interpretationen zugrundelegt, ist die des „Gleichgewichts beider Pole“ (128).

Der Versuch, das Verhältnis zwischen Georges Gedichten und Schönbergs Kompositionen zu analysieren, krankt an einem Mangel an Sprachgefühl. Über das Gedicht „Hain in diesen Paradiesen“ (nicht „Hallen“) schreibt Ehrenforth: „Der erste Abschnitt huldigt der pflanzlichen Welt, der zweite wendet sich der tierischen zu und ist im ganzen erregter als der erste. Der letzte Satz zerschneidet das Idyll“ (32).

In den Untersuchungen über „thematisch-motivische Beziehungen und Zusammenhänge“ (50 ff.) steht Geglücktes neben Mißlungenem. Da Widerspruch, im Unterschied zu Einverständnis, begründet werden muß, sei die Analyse des Liedes „Saget mir, auf welchem Pfade“ (55 f.) zitiert. Die Behauptung, das Lied werde „nur akkordisch begleitet“, wird durch die kanonische Imitation in den Takten 10–12 widerlegt. Daß der Anfang der Melodie durch den Tritonus $f-h$ „geprägt“ sei, leuchtet nicht ein, denn der Tritonus ist ein totes Intervall. Die erste Gesangszeile, $fs'-f'-h'-cis''-dis''-e'-d'$, besteht nach Ehrenforth aus den gleichen Intervallen wie der erste Klavierakkord, $A-g-c'-fis'$: Tritonus ($f'-h'$ und $c'-fis'$), Quarte ($fs'-h'$ und $g-c'$), kleine Septime ($f'-dis''$ und $A-g$), große Septime ($e'-dis''$ und $g-fis'$) und kleine Sexte ($fs'-dis''$ und $A-fis'$). Doch ist erstens der Vergleich zwischen Zusammenklängen und indirekten Me-

lodieintervallen musikalisch sinnwidrig; und zweitens ist die Analogie logisch brüchig, weil in der Gesangszeile sämtliche Intervalle, die es gibt, vom Halbton bis zur großen Septime, als indirekte Tonabstände vorkommen.

In dem Kapitel *Emanzipation der Dissonanz* stellt Ehrenforth einige „faßbare Ordnungskonstanten“ (97), Reste tonaler Harmonik, Ostinati und Sequenzen, zusammen und interpretiert dann Schönbergs Theorie. Zwischen der Anerkennung der Konsonanzgrade und der Behauptung, daß die Dissonanzen, nicht anders als die Konsonanzen, direkt verständlich seien, besteht nach Ehrenforth ein Widerspruch (105). Man kann aber die große Septime als scharfe Dissonanz empfinden und sie dennoch nicht indirekt, als Zusammensetzung von Quinte und großer Terz, sondern unmittelbar begreifen.

Die These, daß durch die Dynamik und die Rhythmik der „Verfall“ der Harmonik und Melodik ausgeglichen werde (110), ist unverständlich, wenn man an Ehrenforths Analysen thematisch-motivischer Zusammenhänge zurückerdenkt.

Carl Dahlhaus, Kiel

Karl H. Wörner: Schoenbergs „Moses and Aron“. Translated by Paul Hamburger. With the Complete Libretto in German and English. London: Faber and Faber 1963. 208 S.

Karl H. Wörners Einführung in Schoenbergs nachgelassenes Opernfragment *Moses und Aron* erschien 1959 in Heidelberg. Die hier zur Diskussion stehende englische Ausgabe von 1963 unterscheidet sich nicht unwesentlich von der Erstveröffentlichung. Zunächst ist der Text des deutschen Originals durch Wiedergabe der Eindrücke des Verfassers von der Berliner Erstaufführung im Oktober 1959, aber auch durch stärkere Einbeziehung des gleichfalls unvollendet gebliebenen Oratoriums *Die Jakobsleiter* (dessen Erstaufführung in einer praktischen Einrichtung von Winfried Zillig in Wien 1961 stattfand) wie auch durch einen bemerkenswert vertieften, historischen Unterbau der psychologischen Grundlagen des religiösen Musikers Schoenberg erweitert worden. Dazu kommen noch dankenswerterweise in der englischen Ausgabe der vollständige zweisprachige Abdruck des Textbuches, ein erweiterter Literaturhinweis, ein

dringend nötiges Inhaltsverzeichnis, und schließlich, ein nützliches Namens- und Sachwortregister. Auch enthält die englische Ausgabe mehrere Szenenbilder von der Berliner Aufführung von 1959. Dafür sind die eindrucksvollen Reproduktionen einer amerikanischen Fotografie Schoenbergs sowie seiner Totenmaske leider weggefallen. Als besonders erfreulich zu bezeichnen ist die Tatsache, daß die Druckfehler in den Notenbeispielen der Originalausgabe größtenteils verbessert worden sind. Größtenteils, aber leider nicht gänzlich! Noch immer wird Moses' letztes Wort in dem berühmten Schlußsatz „O Wort, Du Wort, das mir fehlt!“ in sinnentstellender Wiedergabe als gesungene halbe Note reproduziert, statt der rhombischen Notation der Schoenbergschen „Sprechstimme“, die für fast die ganze Partie des Moses Gültigkeit hat und auch so bis zu jener letzten Note in Partitur und Klavierauszug wiedergegeben ist. Noch immer fehlt das Kreuz vor der ersten Note der Singstimme auf „Sät“, die „Cis“ heißen muß, und hat das untere System des Harmoniums im Beispiel 52 (S. 97), das dem Klavierauszug von Schoenbergs *Herzgewächsen* Opus 20 entnommen ist, einen Baßschlüssel im ersten Takt statt des Violinschlüssels, der sich erst im nächsten Takt in einen Baßschlüssel verwandelt. Auch verabsäumt die englische Ausgabe noch immer den Aufsatz in Grove's Dictionary näher zu bezeichnen, gegen dessen Exegese der Gegenüberstellung Moses' und Arons sich Schoenberg kurz vor seinem Tode so scharf verwahrt hat. Der betreffende Aufsatz steht im Supplementband (4. Auflage) London, 1940 auf S. 573—74, und stammt von Gerald Abraham.

Von diesen Schönheitsfehlern abgesehen hat Wörners Text in der vortrefflichen, auf sprachliche Konzentration bedachten Übersetzung Paul Hamburgers nur gewonnen. Alles impressionistisch Vage des deutschen Textes ist hier in klare Sprachgestalt umgegossen worden. Dies ist besonders den analytischen Partien des Buches zugute gekommen, in denen Schoenbergs höchst eigenartiger Versuch, die Kompositionsmethode der Zwölftontechnik einem großangelegten, religiösen Operntext dienstbar zu machen, zum Objekt einer detaillierten, formpsychologischen Studie erhoben wird. Hierbei ist dem Unterzeichneten ein generelles

Mißverständnis Wörners aufgefallen, das erst so recht bei einer Gegenüberstellung der englischen Übersetzung seines Textes mit einem grundlegenden, englisch geschriebenen Artikel Schoenbergs ins Auge fällt:

In Kapitel XII (*The 12-note character of the music*) bemüht sich Wörner darum, nachzuweisen, Schoenberg habe sich immer leidenschaftlich dagegen verwahrt, seine Kompositionen ausschließlich unter dem Aspekt der Zwölftonmusik betrachtet zu wissen. Das bekannte Zitat Schoenbergs „Der erste Einfall einer Reihe erfolgt stets in Form eines thematischen Charakters“ wird zur Verstärkung seines Arguments angeführt. Daraus folgert Wörner, daß die schöpferische Phantasie absolute Priorität besitze und daß die Reihe erst nachträglich aus der Thematik abgeleitet sei. In Hamburgers Übersetzung heißt es: „The series is derived a posteriori from the themes, not the themes from the series. The series therefore is an abstraction, not the idea of the work. Schoenberg, then, did not base the composition of ‚Moses and Aron‘ on a 12-note series, but, on the contrary, abstracted the series from the themes“. Bestünde diese Folgerung zurecht, dann hätte Schoenberg gewiß nicht die Funktion der Zwölftontechnik in *Moses und Aron* mit den folgenden, seinem am 26. März 1941 an der University of California gehaltenen, 1950 in New York als Teil seines Buches *Style and Idea* veröffentlichten Vortrag *Composition with Twelve Tones* entnommenen Worten beschreiben können: „ . . . I could even base a whole opera ‚Moses and Aron‘ solely on one (basic) set [d. h. Grundgestalt der Reihe], and I found that, on the contrary, the more familiar I became with this set the more easily I could draw themes from it . . . One has to follow the basic set; but, nevertheless, one composes as freely as before . . .“. Schoenberg macht hierdurch die absolute schöpferische Priorität der Reihe (in ihrer Grundgestalt) ganz deutlich, widerspricht also Wörners Behauptung durchaus, der aus der Reihe ein Abstraktum a posteriori machen möchte.

Die Grundgestalt der Reihe ist nichts anderes als eine bestimmte Konstellation von Intervallverhältnissen. Daß sie im „Ur-einfall“ thematisch — d. h. unterbaut durch Rhythmus, akzentuiert als melodisches Agens — erstmals auftritt, ändert nichts an der Tatsache ihrer Priorität. Ihr diese Pri-

orität gegenüber den eigenen thematischen Derivaten streitig machen zu wollen, wie das Wörner hier versucht, wäre genau so abwegig wie die Behauptung, der „Ureinfall“ zum *Rheingold*-Vorspiel, und damit zur Fundamentalthematik des *Ring* überhaupt, wie ihn Wagner so drastisch in seiner Selbstbiographie beschreibt, sei unabhängig von der Tonalität *Es-dur* erfolgt. Wagner jedoch betont, daß der „Urton“ *Es* und die Verhaftung des „Rhein“-Themas in der *Es-dur*-Tonalität im engeren wie im Zirkel der *b*-Tonarten im weiteren Sinne als die Vorherbestimmung für alle hieraus resultierende dramatische Motivik aufgefaßt werden müssen.

Der Versuch, für die freischaffende schöpferische Fantasie eine Lanze brechen zu wollen, im Interesse einer Verkleinerung der Rolle des konstruktiven Elements in Schoenbergs Schaffen, ist im Grunde überflüssig. Denn das konstruktive Element ist im Falle Schoenbergs fast durchweg identisch mit dem „Ureinfall“. — Es wäre zu wünschen, daß eine Neuauflage der Originalausgabe von Wörners wertvoller Studie sich der englischen Ausgabe von 1963 textlich angleiche und den Operntext des Schoenbergschen Originals zum Mitabdruck brächte. Hans F. Redlich, Manchester

I diporti della villa in ogni stagione. Di Francesco Bozza. Posti in musica a cinque voci da diversi famosi autori. Trascrizione in notazione moderna di Siro Cisilino. Milano: Carisch 1961. XX, 116 S.

I diporti della villa (1601), eine Sammlung von zwanzig Madrigalen und einem Prooemium, sind der erste musikalische Zyklus über die vier Jahreszeiten. Der Herausgeber, Siro Cisilino, spricht von einem „*ciclo glorioso*“ (X), der von den *Diporti* bis zu Haydns Oratorium reiche. Doch kann man zweifeln, ob der Einfall des venetianischen Patriziers Lionardo Sanudo, die Texte Francesco Bozzas unter fünf Komponisten zu verteilen, ein glücklicher Gedanke war; es fällt schwer, Cisilinos Enthusiasmus über den „*stile di rara perfezione*“ (X) zu teilen.

So verschieden die Komponisten nach Herkunft und Alter sind, so schroff sind die Divergenzen im Stil und Niveau. Giovanni Maria Nanino (*Proemio*) exponiert einen effektvollen Motivkontrast, verfällt aber in der Durchführung in Pedanterie. Giovanni

Croce (*La primavera*) ist ein Formtalent; deutlich voneinander abgesetzte Zeilen werden plastisch disponiert. Der schwächste der fünf Komponisten ist Lelio Bertani (*L'estate*); „*Un altro*“ flicht er aus Formeln zusammen, die als Kontraste gemeint sein mögen, aber beziehungslos nebeneinanderstehen. Ippolito Baccusi (*L'autunno*), den Zacconi neben Giaches de Wert stellte (A. Einstein, *The Italian Madrigal*, 512), kopiert nicht ohne Geschick den Stil Luca Marenzios. Der Altersstil Philipp de Montes (*Il verno*) ist von Widersprüchen zwischen der Neigung zu gemessenem Kontrapunkt und der Adaption einzelner Merkmale des modernen Madrigalstils durchzogen; dennoch ist die Überlegenheit über Komponisten wie Bertani und Baccusi in keinem Augenblick zweifelhaft.

Das Chroma in Bertanis „*E ne la calda estate*“ T. 34 ist musikalisch sinnwidrig; das Kreuz muß vor dem zweiten Viertel stehen. In Baccusis „*Poi 'l dolce*“ hätte der Widerspruch zwischen den Vorzeichen in den analogen Takten 2 und 8 aufgelöst werden müssen; im selben Madrigal ist im Alt T. 41 *b* statt *h* zu lesen.

Im Umgang mit Zahlen ist der Herausgeber großzügig. Die Geburts- und Todesjahre der Komponisten werden zweimal genannt, in der Einleitung und im Text. Vier der zehn Zahlen stimmen an den beiden Stellen überein. Carl Dahlhaus, Kiel

The Wickhambrook Lute Manuscript. Transcribed and Edited by Daphne E. R. Stephens. New Haven: Yale University 1963. (Collegium Musicum. 4).

Das *Wickhambrook Lute Manuscript* ist eine jener Sammlungen, die, von einem Lautenisten zum persönlichen Gebrauch angelegt, einen Querschnitt durch die englische Lautenmusik um 1600 bieten. Es befindet sich seit 1952 in Amerika und enthält 25 Kompositionen (Tänze, Fantasien, Variationen) von John Dowland, Anthony Holborne, John Johnson, Peter Philips und unbekanntem Meistern. Drei Stücke sind *Unica*.

Die Editionstechnik des vorliegenden Bandes läßt keinen Wunsch offen. Man findet die Angabe der Konkordanz und der Form, eine Beschreibung der äußeren Erscheinung des Originals und knappe und kompetente Anmerkungen über die vermutliche Geschichte und Entstehungszeit des

Manuskripts. Die Lautentabulatur ist mitabgedruckt, und das erste Stück, eine *Pavan* von Johnson, ist, da im Original nur teilweise vorhanden, nach einem Manuskript der Folger Shakespeare Library ergänzt.

Die Zeiten, da man sich über die Art, wie Lautentabulaturen zu übertragen seien, lange Wortgefechte lieferte, sind vorbei. Schrader und Gombosi hatten sich einst für und gegen die rein vertikale Übertragung ausgesprochen. Heute wird die freistimmige Transkription, bei der man nur da, wo es angebracht erscheint, also nicht konsequent, stimmig schreibt, allgemein und auch von der Herausgeberin verwendet.

Soweit 25 Kompositionen einen repräsentativen Überblick über die Lautenmusik des elisabethanischen Zeitalters geben können, ist das beim *Wickhambrook Manuscript* der Fall, denn es vertritt die wichtigsten Komponisten und Formen. In dieser Funktion wird man den wesentlichen Wert der sorgfältigen Ausgabe sehen dürfen.

Ulrich Olshausen, Frankfurt a. M.

Niederlandse Polyfonie uit Spaanse Bronnen. Hrsg. von René Bernard Lenaerts. Antwerpen: Vereniging voor Muziekgeschiedenis 1963. XI, 77 S. (Monumenta Musicae Belgicae. IX).

Die Beziehungen niederländischer Meister zu italienischen Fürstenhöfen und zum Musikleben Italiens überhaupt gehören zu den Grundlagen, auf denen Erforschung und Interpretation des 15. und 16. Jahrhunderts aufbauen. Dagegen sind die dynastischen Verbindungen zwischen den Niederlanden und Spanien und ihre Konsequenzen für die Musikgeschichte nur langsam in das Blickfeld gerückt. Umfang und Bedeutung des spanischen Reservoirs an niederländischer Musik aus der Zeit Philipps des Schönen und Karls V. ist vielfach unterschätzt worden. Die Aufmerksamkeit auf jene Quellen gelenkt zu haben, ist nicht zuletzt das Verdienst R. B. Lenaerts', der im vorliegenden Band drei Messen aus den beiden reichsten Deposita — Archivio Capitolar der Kathedrale zu Toledo und Bibliothek der Benediktiner-Abtei Montserrat — veröffentlicht: N. Bauldewijn, *Missa En douleur et tristesse*, 5 voc.; M. Gascogne, *Missa Es hat ein sin*, 4voc. und Theo Verelst, *Missa*, 4 voc.

Mit Recht wird in der knapp gehaltenen Einleitung die Technik des Theo Verelst als „solide, wiewohl ein wenig schulmäßige“ be-

schrieben. Auch die Messe Gascognes, deren Cantus prius factus „*Es hat ein sin*“ sich am ehesten aus dem Kyrie oder dem Agnus Dei II rekonstruieren läßt, ist mit dem Hinweis auf die harmonische Fülle, sowie auf den feinen, geschmeidigen Stimmverlauf treffend charakterisiert. Die Bauldewijns Messe zugeordneten Bemerkungen aber gehen größtenteils an dem Werk vorbei, im eigentlichen Sinne, da sie Probleme anderer Bearbeitungen der Chansons berühren, im übertragenen, da sie anzweifelbar erscheinen. Daß nämlich die fünfstimmige Chanson Bauldewijns, die am Schluß des Bandes mitgeteilt wird, der Messe als Modell gedient habe, will nicht einleuchten: die Übereinstimmung geht über die Tatsache, daß beide Werke den Cantus prius factus als Kanon bringen, nicht hinaus. Dies aber wiegt gering, da Bauldewijn grundsätzlich zur Kanontechnik neigt (vgl. MGG, Artikel *Bauldewijn*). Ein Vergleich zeigt auch, daß die Durchführungen der Melodie so unterschiedlich rhythmisiert sind, daß nicht ein einziges „wörtliches“ Zitat nachzuweisen ist; auch die Begleitstimmen klingen lediglich im Gloria (S. 6) an eine kadenzierende Wendung der Chanson an. Von der Frage: Parodie oder unabhängige Bearbeitung abgesehen, stört als zumindest unklares Formulieren die Verknüpfung zweier verschiedener Ebenen, wenn es heißt, „*kontrapunktische Struktur*“ wechsele mit „*Parodie-Elementen*“ ab. Es mag ergänzt werden, daß von Bauldewijn überhaupt nur diese Chanson bekannt ist (1545, fünfzehn Jahre nach seinem Tode, gedruckt); sie könnte also, da ihre Priorität durchaus fraglich ist, dem Wunsche entspringen sein, die in der Messe vielfältig verarbeitete Weise in eine endgültige mehrstimmige Fassung zu bringen. In der vorzüglichen Wiedergabe des Notentextes erscheint lediglich das Subsemitonium zu selten gefordert; es dürfte u. a. folgende Kadenz vervollständigen: S. 42, 90; S. 47, 12; S. 53, 7; S. 55, 15; S. 60, 49.

Da der Herausgeber hervorhebt, daß die spanischen Quellen die Zahl der Werke einzelner Meister erhöhen, ja sogar mit unbekanntem Meistern und ihren Werken aufwarten — wie hier mit Theo Verelst und seiner Messe — so ist man ein wenig enttäuscht, wenn zwei auch andernorts überlieferte Kompositionen mitgeteilt werden: Bauldewijns „*En douleur et tristesse*“ (in Rom, Jena und Wolfenbüttel; vgl. MGG,

Artikel *Bauldewijn*, Taf. LII) und Gascognes „*Es hat ein sin*“ (in Cambrai und Rom; vgl. MGG, Artikel *Gascogne*, Abb. 1). Der Titel des Bandes besagt dann nur, daß die „spanische Fassung“ vorliegt, wobei das Wort „Fassung“ die unscheinbaren Varianten erheblich überbewertet. Gleichwohl dürfen wir dem Herausgeber dankbar sein, wenn er den Bestand an zugänglichen Werken aus spanischen Quellen bereichert und auch in Zukunft aus diesen Deposita weiteres — sieben Messen des Lupus Hellinck aus der Handschrift 766 von Montserrat — publizieren wird. Martin Just, Würzburg

46 Choräle für Orgel von J. P. Sweelinck und seinen deutschen Schülern. Nach den Handschriften hrsg. von Gisela Gerdes. Mainz: B. Schott's Söhne 1957. 258 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler. III).

Die Ausgabe ist durch mißliche Umstände erst spät zur Besprechung in die Hand der Rezensentin gelangt. Damit erklärt sich das Datum ihres Erscheinens wie die Knappheit der Rezension, denn die Rezensentin wie andere Autoren haben sich in jüngster Zeit so oft zum Thema geäußert, daß mit dieser Ausgabe gewissermaßen nur eine Illustration dazu vorliegt.

Absicht der Herausgeberin ist, „einen Einblick in die Kunst der Choralbearbeitung innerhalb der Sweelinckschule“ zu geben, mit 23 Stücken, die Sweelinck zugesprochen werden, und 23 weiteren aus seiner Umgebung. Der Band wendet sich offensichtlich in erster Linie an den Spieler, was sich aus vielen Gesichtspunkten der Ausgabe ablesen läßt, obwohl „alle wissenschaftliche Genauigkeit“ in Text und Kritischem Bericht angestrebt ist. Einmal ist kaum Literatur angegeben, die Kenntnis der Dissertation der Herausgeberin, deren Titel man S. 5 vergleichen möge, aber sichtlich vorausgesetzt. Weiter beschränkt die Einleitung sich auf kurze Notizen zur Situation der Ausgabe, knappe biographische Angaben zu den Autoren und ebenso knappe Beschreibung der Quellen, deren Datierung in einzelnen Fällen, wie Lüneburg, KN 209 oder Bartfeld Mus. 27, heute, dank L. Schierming (*Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1961), schon angreifbar ist. Die Stilmittel,

die hier Sweelinck zugesprochen werden, dürften zum Teil Eigentum der ganzen Zeit darstellen.

Die Übertragung arbeitet mit Ausnahme der Systemverteilung, die ihrerseits Rücksicht auf den Spieler erkennen läßt, so genau nach unserem Übertragungssystem der Ausgabe von Lüneburg KN 208¹, daß sie entweder gekannt ist, ohne genannt zu sein, oder daß die Herausgeberin ihrerseits gleichzeitig, selbständig, zu denselben Ergebnissen gekommen ist. Darauf hätte zumindest aufmerksam gemacht werden sollen. Wo übrigens in Stücken wie Nr. 28 das Pedal ausgezogen ist und der Kritische Bericht die „wechselnden Stimmen“ auf Hauptwerk und Rückpositiv verweist, sollte der Notentext diese Verweisungen aufnehmen, ebenso wie den Zusatz (Ped.). Sonst erweist sich der Kritische Bericht als genau und sauber in bezug auf Systemverteilung, Pausenbehandlung und Angabe von Varianten oder Ungenauigkeiten. Nr. 26, T. 8 kann aber die erste Note im Tenor z. B. doch *d'* heißen, wie die Hs. angibt. Nr. 46 meint im Tenor der 6. Variation offensichtlich nicht die 3. sondern 4. Note. Weshalb in Nr. 19 Viertel ohne Hälse statt Halben gesetzt sind, bleibt unerwähnt und unverständlich. Die angestrebte „wissenschaftliche Genauigkeit“ läßt doch auch manches zu wünschen übrig. Einmal ist nicht ersichtlich, weshalb, bei Vorhandensein mehrerer Quellen, einmal diese, einmal jene zugrunde gelegt ist. Z. B. wäre in Nr. 33, T. 21 im Baß die halbe Note nach *Ly B*⁴ durchaus vertretbar wie auch das *fis* in der Oberstimme, T. 38. Vor allem aber wird auf die Berechtigung der Zuschreibung der Stücke an bestimmte Autoren nicht eingegangen. So sind vermutlich ungesicherte und fragliche Stücke wie Nr. 1, 2, 5, 6, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 21 (obwohl hier die Herausgeberin selber Zweifel hat), 23, 24, ausnahmslos Sweelinck zugesprochen, ohne die Echtheitsfrage auch nur aufzuwerfen. Zu Nr. 24 insgesamt (der Kritische Bericht nennt als Quelle irrig *Ly B*² statt *B*¹) hat die Rezensentin in ihrem Aufsatz *Parodien und Pasticcios . . .*, *Mf VIII*, S. 265 ff. schon Stellung genommen, und Schierming hat ihre Meinung S. 33 ihrerseits mit weiteren Gründen untermauert.

So erhebt sich auch hier die von der Rezensentin so oft gestellte Frage, wem solche Ausgaben, bei aller mühevollen und treulichen Arbeit, wirklich dienen. Dem Wissen-

schaftler wie dem Laien bieten sie gleich wenig. Ja, dem Laien werden sie geradezu gefährlich, da er in der festen Überzeugung, Sweelinck, Gottfried Scheidt oder Dübén zu spielen, Zweifelhafte und Unechte in sich aufnimmt, besonders da, wo für das Stück nur eine Quelle vorliegt, und dieses weitergibt. Man kann nicht von ihm verlangen, daß er immer wieder das diesbezügliche Schrifttum sichtet. — Auf den Inhalt und Wert der Stücke hier näher einzugehen, erübrigt sich. Es ist bereits zu viel dazu geschrieben worden.

Margarete Reimann, Berlin

Leo Schrade: La Représentation d'Edipo tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1985). Etude suivie d'une édition critique de la tragédie de Sophocle par Orsatto Giustiniani et de la musique des chœurs par Andrea Gabrieli. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1960. 136 S. Text, 93 S. Partitur.

Der jüngst verstorbene Forscher hat mit diesem Werk eine in die Tiefe gehende Studie über die antike, übersetzte Tragödie der Spätrenaissance veröffentlicht. Er führt uns zunächst ein in die Bestrebungen der Frührenaissance, sich der lateinischen Komödie zu bemächtigen. Poggio war es, der den Kardinal Orsini 1429 zum Kauf der angebotenen Manuskripte von Plautus' Komödien bewegte. Vor Lorenzo Magnifico wurden dann 1488 die *Menaechmi* aufgeführt. Der Komödie zur Seite trat alsbald die lateinische Tragödie, man entdeckte Seneca, dessen *Phädra* (*Hippolytus*) erst in Rom, dann 1509 in Ferrara zur Aufführung gelangte. Schließlich kam man zur griechischen Tragödie. Durch die Übersiedlung des Manuel Chrysoloras 1396 wurde in Italien das Interesse und das Verständnis, ja eine Leidenschaft für die griechischen Tragiker erweckt. Giovanni Aurispa opferte seinen ganzen Besitz, um in Konstantinopel griechische Handschriften zu erstehen; mit 238 Bänden kam er 1423 in Venedig an, darunter sechs Tragödien des Aischylos und des Sophokles. Unter ihrem Eindruck schuf Giangiorgio Trissino die italienische Tragödie. Seine *Sofonisba*, 1515 vollendet, veröffentlicht 1524, wurde 1562 in der Accademia Olimpica in Vizenza vorgeführt, doch war sie schon sechs Jahre früher auf Veranlassung der Katharina von Medici in Frankreich, in Blois, aufgeführt worden. Unter

dem Einfluß von Trissino schrieb Giovanni Ruccelai seine *Rosamunda* und Giovanni Battista Girdali Cinzio seinen *Orbecche*. Mit Musik von Alfonso della Viola wurde dieses Werk 1541 in Ferrara auf die Bühne gebracht. Den italienischen Originalwerken treten die Übersetzungen antiker Tragödien zur Seite. Aristoteles wurde 1498, Sophokles 1503, Euripides 1502 übersetzt herausgegeben, Erasmus ließ 1506 in lateinischer Übersetzung in Paris *Hekuba* und *Iphigenie in Aulis* erscheinen. Bald folgten italienische Übersetzungen des *Oedipus Rex*, 1525 eine solche durch Alessandro Pazzi, die Bembo kritisierte. In Lyon ließ Luigi Alamanni die *Antigone* in seiner Übertragung erscheinen. Lodovico Dolci brachte vier Tragödien des Euripides heraus. In Vicenza hatte Palladio das Theater der Accademia Olimpica, zunächst in Holz, erbaut, auf dem 1560 der *Oedipus* in Übersetzung des Anguillara, zwei Jahre später Trissinos *Sofonisba* erschien.

Der *Oedipus Tyrannus* wurde nur von Orsatto Giustiniani (1538–1603) auf Wunsch der Accademia Olimpica zur Eröffnung des Theaters übersetzt. Für die Versübersetzung verzichtete Giustiniani auf den jambischen Trimeter und wählte den Zwölfsilber, dem er zur Abwechslung Siebensilber einfügte. Die erst durch W. Cantor 1579 vermittelte Erkenntnis des Aufbaus des griechischen Chores in Strophe und Antistrophe war den italienischen Übersetzern der Zeit nicht aufgegangen. Giustiniani verfuhr deshalb mit den Chören frei. Im Übrigen weicht der Text Giustinianis von dem von Gabrieli komponierten Text öfters ab. Das Theater wurde 1585 mit der Aufführung des *Oedipus* eingeweiht, sein Erbauer, Andrea Palladio war schon 1580 gestorben. Von der Aufführung, die Angelo Ingegneri, Verfasser eines berühmten Traktates *Del Modo di Rappresentare le Favole Sceniche*, leitete, besitzen wir Beschreibungen des Filippo Pigafetti.

Ingegneri nennt in seinem Traktat die Aufgaben der Musik in der Tragödie. Die Musik soll nur aus der Tibia und anderen Blasinstrumenten bestehen. Diese Beschränkung geht auf das Studium der antiken Tragödie zurück, sie begegnet uns noch bei den ersten Opernanfängen in Florenz. Wenn der Vorhang aufgeht, soll von hinten auf der Bühne eine Musik von Instrumenten und Stimmen, so süß wie möglich, zugleich

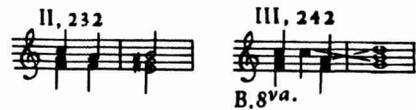
aber klagend ertönen. In Komödien und Pastoralen, die keine Chöre haben, soll man in den Zwischenspielen ein Konzert von Instrumenten und Stimmen bringen, das dem Publikum um so mehr Vergnügen macht, je abwechslungsreicher es ist, und je mehr es sich jedesmal erneuert. Wenn die Musik zeitweise vokal ist, wird sie um so angenehmer sein, wenn die Worte leicht zu verfolgen sind, wenn sie sich nicht im Gewebe von Fugen verliert und in allen den Verzierungen, die heute üblich sind. Die Aufgabe der Zwischenaktsmusik ist, dem ermüdeten Publikum Entspannung zu bieten und ihm Ruhe und Genuß zurückzugeben.

Wenn das Stück außer Chören noch zwischenaktsmusik oder andere Konzertmusik in Verbindung mit Instrumenten und Stimmen enthält, so sollen die Chöre so einfach wie möglich gesungen werden und in einer Weise, die sich wenig vom gewöhnlichen Sprechen unterscheidet. Wenn die Chöre aber Zwischenaktsmusik darstellen, so können sie mit mehr Kunst gesungen werden (Ingegnieris Angaben haben eine gewisse Ähnlichkeit mit der Theorie der Camerata in Florenz). Der tragische Chor aber schließt jede Zwischenaktsmusik aus, er darf nur aus Gesangsstimmen bestehen. Der Chor soll in die Handlung eingreifen und auf der Szene bleiben. Die Griechen bedienten sich eines oder zweier Auloi, doch soll der Chor in der modernen Tragödie nur aus Stimmen, aber auserwählten und ausgesuchten Stimmen zusammengesetzt sein. Soweit Ingegnieris Forderungen.

Die Musik zum *Oedipus* bestand aus drei Arten, einer improvisierten Einleitung durch eine Fanfare von Posaune, Trompete und Trommeln, einer unmittelbar nach Senken des Vorhangs gespielten, die von Marc'Antonio komponiert war, dem die Akademiker die Ausführung anvertraut hatten, und den Chören. Die Chöre des Andrea Gabrieli, veröffentlicht 1588 nach dem Tode des Komponisten, besitzen historische Bedeutung, da sie zu den wenigen Chören für das Theater gehören, von denen wir mehr als Beschreibungen besitzen. Gabrieli hat nur die Chöre vertont, die nicht am Dialog teilnehmen, die lyrischen Charakter und die Form von Strophe und Antistrophe haben. Alle anderen Chorstellen wurden gesprochen. Was den Rhythmus betrifft, so behandelt Gabrieli die *versi sciolti* auf verschiedene Art. Nicht selten löst er sich von Giustinianis Vers. Die

Melodie steht hinter der für den Rhythmus wichtigeren Harmonie zurück. Der Komponist verwendet überraschende und unerwartete harmonische Wendungen. Eigentümlich sind fortwährende Parallelismen. Die Psalmodie hat ihm zum Vorbild gedient. Soweit der Verfasser.

Was die Deklamation anbelangt, so vertont Gabrieli tatsächlich die *versi sciolti* häufig wie Prosa, d. h. zwecks Wortbetonung dehnt und kürzt er beliebig. Die Stimmen werden stets homorhythmisch gesetzt, dadurch wird ein der vagen Vorstellung griechischer Deklamation entsprechender Sprachstil erzielt. An Parallelismen kann ich nichts finden. Im Gegenteil, in den häufig dreistimmigen Sätzen, die mit zwei-, drei-, vier-, fünf- und sechsstimmigen abwechseln, vermeidet Gabrieli ängstlich die bei ihm in dreistimmigen Sätzen zu findenden, in der Villanelle üblichen Quint-Terz-Parallelen wie



Dagegen macht er von nach Pausen frei einsetzenden Parallelen gelegentlich einen geradezu genialen Gebrauch, so Choro primo, T. 250 ff., „L'uno a l'altro prevaglia“ (*H-dur*)-Pause-„Questi“ (*C-dur*), und noch wirkungsvoller nach großer Steigerung, unglaublich eindrucksvoll bei aller Einfachheit, Choro terzo, T. 187 ff.



Die einzige Sext-Terz-(Fauxbourdon-) Parallele sieht so aus:



Gabrielis gewollt einfacher, archaisch wirken sollender Stil ist in den Intermedien nicht ohne Vorgang. Der Verfasser erwähnt bei seiner Darstellung der literarischen Seite nicht die Musik, die bei den Aufführungen lateinischer, übersetzter und italienischer Komödien und Tragödien erklingen ist. Es ist eine lange Liste, von der ich eine kleine Auswahl in *Luca Marenzio*, 1956, S. 40, gegeben habe. Natürlich hängt der gewollt archaische und asketische Stil indirekt oder sogar direkt mit den Bestrebungen der Camerata Fiorentina zusammen.

Hans Engel, Marburg

Andrew Sabol: *A Score for Lovers made Men, a Masque by Ben Jonson. The Music adapted and arranged for dramatic performance from compositions by Nicholas Lanier, Alphonso Ferrabosco and their contemporaries. With an Introductory Essay.* Providence: Brown University Press 1963. XXIII, 93 S.

Dieses Werk ist eine Art Ergänzung zu des Verfassers *Songs and Dances for the Stuart Masque* 1959 (vgl. *Mf* XIII, 1960, 369–370). In der wichtigen Einleitung des älteren Buchs hatte Sabol erwähnt, es existiere für die Zeit vor 1640 keine vollständige Partitur der Masque-Gesänge. Um so mehr wird man es begrüßen, daß nun gar eine vollständige Partitur aller zu einer Masque gehörigen Musik vorgelegt wird. Freilich läßt der Titel erkennen, daß es sich nicht um die Originalmusik handelt, denn die Partitur ist verloren, sondern um ein Pasticcio aus Werken vorwiegend von Masque-Komponisten, zum großen Teil aus handschriftlichen Quellen der Zeit, unter denen wieder *British Museum Add. Ms. 10444* den Vorrang hat. Die Wahl gerade dieses Werks geschah nicht ohne Absicht. Der Text, aus einer für die Entwicklung der Masque bedeutsamen Zeit, zählt zu den besten von den 26 aus Jonsons Produktion, über den kürzlich T. S. Eliot sagte, er habe „*a sense for the living art; his art was applied.*“ Die sehr kostspielige, reichbesetzte Aufführung vom 22. Februar 1617 im Hause des Lord Hay zu Ehren des französischen Gesandten verpflichtete, wie meist, die besten Kräfte, nicht nur von Schauspielern und Tänzern, sondern auch von Musikern (vorwiegend aus der kgl. Kapelle) und Komponisten, deren meist drei bis fünf benötigt wurden. Obwohl das Hauptinteresse

der aristokratischen Zuschauer der Pantomime und dem Tanz galt, wird auch diesmal nur der Gesangskomponist genannt: „*The whole Masque was sung (after the Italian manner), Strylo recitativo, by Master Nicholas Lanier, who ordered and made both the scene and the music.*“ Es war das erste durchkomponierte Stück der Art, und der vielseitige Lanier, der als Gesangssolist auftrat, hatte für diesmal für seine Inszenierung keinen Ärger mit dem großen Inigo Jones zu befürchten, den er später „*the greatest villain in the world*“ nannte. Noch im gleichen Jahr heißt es von einer anderen Masque von Jonson, *The Vision of Delight*, sie sei ebenfalls im *stylo recitativo* geschrieben. Freilich stammen diese Angaben aus der Folioausgabe von 1640, die nach des Dichters Tode erschien.

Sabol lag für die Auswahl der manchmal mit einer sehr freien Proportz versehenen *Dances* und der ebenfalls zur Vierersymmetrie neigenden sonstigen Instrumentalstücke ein reiches Material, zum Teil aus gedruckten Quellen, vor, aus dem er das heute noch Frische und Wertvolle, wenn auch oft nur abschnittsweise, am richtigen Platz einzusetzen sich bemühte. Obwohl vieles anonym ist (so alles die Masquers und Antimasquers Betreffende), finden sich doch für die dem allgemeinen Repertoire entnommenen Tänze, die *Revels*, gute Namen vor, so J. Dowland, O. Gibbons und A. Ferrabosco II, dieser mit einer prächtigen, feinpolyphonen *Pavln*. Für den Gesangsteil war die Auswahl schwieriger. Für die einfachen arienartigen Nummern 19, 21, 41 und 43 lagen aus der Sammlung *Select Muscicall Ayres and Dialogues* von 1652 textlich leicht vertauschbare Muster von Lanier selbst vor; auch für den Dialog Nr. 33–35 fand sich ein rezitativischer, stilistisch interessanter (Unisoni!) Vorgänger in derselben Quelle, ebenfalls von Lanier. Für die rein rezitativischen Teile (Nr. 4, 13 mit ebenfalls „*declamatory*“ einhergehendem Chorus, und 16) konnte zunächst kein zeitgenössisches Vorbild festgestellt werden. M. Emslie hat in seinem Aufsatz *Nicholas Lanier's Innovations in English Song* (*ML* 61, 1960, 13 ff.) klar gemacht, daß ein durchgehendes Rezitativ in England erst seit 1628 nachweisbar sei, obwohl man gewiß von den italienischen Neuerungen wußte und in Mason und Earsden's *Ayres that were Sung and*

Played at Brougham Castle in the King's Entertainment (1618) deutliche Beispiele eines echten Rezitativs vorliegen. Das rezitativische Element hatte sich nach Emslie in der die einfache Lautenarie um 1620 ablösenden sogenannten *Declamatory Ayre*, die sich an die italienische Monodie anlehnt, immer breiter entfaltet. Aber Sabol stellt fest (XVII), daß diese neue Form für die 158 Takte umfassenden Gespräche — sie behandeln die Rückkunft der an unglücklicher Liebe Gestorbenen — nicht anwendbar sei. So blieb nichts anderes übrig als zu dem erwähnten Werk von 1628 zu greifen: Laniers *Hero and Leander*, das aber trotz gleicher metrischer Verhältnisse und ähnlicher textlicher Gestimmtheit zum Teil schwer „*adapted and arranged*“ werden konnte, da nun Auslassungen, Zusätze, Umsetzungen u. ä., manchmal von sinnstörender Art, unvermeidlich wurden. Auch erscheint es fraglich, ob Sabols Verfahren, für die Instrumentalmusik und die Arien üblich und belegt, den Zeitgenossen, die das Rezitativ noch als etwas Neues und individuell Geprägtes mit Interesse verfolgten, in diesem Fall auch genehm gewesen wäre. Immerhin, wir bekommen, wenn auch zu andern Text, nun eine Vorstellung jener oft genannten Monodie *Hero and Leander*.

Verfasser hatte für diese, für den praktischen Gebrauch (dem auch die kundigen Vorschläge für Inszenierung, Kostüme, Choreographie und Besetzung und die Nummerneinteilung dienen) gedachte Partitur viel Verantwortung für eine stilgerechte Bearbeitung. Leider hielt er es nicht für erforderlich, überall auf die Originalquellen zurückzugreifen, was wohl bei *Hero and Leander* besser gewesen wäre, da Emslie S. 19 nur das Ms. der Pepys Library für maßgebend hält. Anwendung der modernen Schlüssel, gelegentliche Änderungen der Notenwerte und Taktgestalten, Vermeidung dynamischer und Tempovorschriften verstehen sich fast von selbst. Es waren aber auch die großenteils zweistimmig oder im Lautensatz überlieferten Instrumentalstücke vier- bzw. fünfstimmig zu arrangieren, wobei zu fragen wäre, warum einzig Nr. 34 und 36 sich mit dem dünnen zweistimmigen Originalsatz begnügen müssen, ferner, ob der hübsche Effekt der aussetzenden Mittelstimmen S. 27, Syst. II, dem Brauch der Zeit entspricht. Der Continuo, durch Violoncello verstärkt, ist ebenfalls geschickt und ge-

schmackvoll ausgesetzt, nur die eigenwillige Fortschreitung S. 12, Takt 1 und 4, fällt nicht angenehm ins Ohr. Über die übrigen gelegentlichen, aber begründeten Zurechtrückungen geben *Notes and Commentary* (91—93) gewissenhaft Auskunft. Die *Introduction* bringt alles zum Thema Gehörige in musterhafter Klarheit. So wird auch die Forschung für diese hübsch ausgestattete Ausgabe dankbar sein.

Reinhold Sietz, Köln

Johann Joseph Fux: *Te Deum*. E 37. Vorgelegt von István Kecskeméti. Continuobearbeitung von István Kecskeméti. Kassel etc.: Bärenreiter 1963; Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. IX, 118 S. (Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke, Serie II, Band 1).

Im Rahmen der Ausgabe sämtlicher Werke von Johann Joseph Fux, von der bisher nur einige wenige Bände erschienen sind, liegt nun das *Te Deum* aus dem Jahre 1706 (Ergänzungsnummer 37) in einer wissenschaftliche und praktische Anforderungen befriedigenden Form vor. Als Vorlage diente dem Herausgeber das Autograph aus dem ehemaligen fürstlich Esterházyischen Musikalienarchiv im Besitz der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest. Andere Quellen in Bibliotheken bzw. Anzeigen in Musikalieninventaren hat der Herausgeber nicht feststellen können, so daß ihn die Arbeit, was die Quellenlage betrifft, vor keine schwierige Frage stellte. Entstehungszeit des Werkes (beendet am 2. Dezember 1706) und Herkunft des Autographs sind bekannt. Anders verhält es sich mit dem Verwendungszweck der Komposition, über den nur Vermutungen geäußert werden können. Es liegt nahe, das Werk als offizielle Festhymne zu betrachten, mit welcher der Hof in Wien eine entsprechende Gelegenheit im St. Stephansdom feierlich umrahmte. Mit Recht erwägt der Herausgeber vorsichtig genug die Inthronisation des Bischofs Franz Ferdinand (Mitte Dezember 1706) als einen der in Frage kommenden Anlässe. Er bezieht sich dabei auf die Mitteilung im zeitgenössischen Wiener Diarium vom 11.—14. Dezember 1706.

Zweifellos stellt die Herausgabe des *Te Deum* von Fux nicht nur als Schaffensbeleg dieses Komponisten, sondern mehr noch als Gattungsbeleg eine verdienstvolle Tat dar,

zumal die Zahl wertvoller Te Deum-Kompositionen um 1700 nicht allzu groß ist. So wäre es auch noch verfrüht, das Werk gattungsgeschichtlich endgültig einzuordnen. Man kann dem Herausgeber zustimmen, wenn er auf die barocke Prachtentfaltung hinweist, welche der Komposition eigen ist. Kontrastreich stehen sich Solo und Tutti, vor allem aber die auf Giovanni Gabriellis Kompositionstechnik zurückgehenden *cori spezzati* gegenüber.

Vorwort, Notentext, Continuoaussetzung und kritischer Bericht erfüllen alle berechtigten Ansprüche. Der Gesamtausgabe, die für die musikgeschichtliche Wertung und Einordnung des Komponisten von großer Bedeutung ist, wünscht man gern eine zügige Entfaltung. Richard Schaal, München

Christoph Willibald Gluck: *The Collected Correspondence and Papers*. Edited by Hedwig and E. H. Mueller von A. S. O. W. Translated by Stewart Thomson. London: Barrie and Rockliff (1962). XI, 239 S.

1913 richtete E. H. Müller im 1. Jahrgang des Gluck-Jahrbuches im Auftrage der Gluck-Gesellschaft einen Aufruf an alle Verleger des Meisters und vor allem an Autographen-Besitzer, ihn auf Briefe von und an Gluck aufmerksam zu machen. Fast 50 Jahre später kann der inzwischen verstorbene Forscher gemeinsam mit seiner Frau das Unternehmen, durch zwei Kriege und darauf folgende schwere Zeiten immer wieder verzögert, endlich zum Abschluß bringen und der Öffentlichkeit die gesammelten Briefe, Schriften und Dokumente Glucks in einer Ausgabe vorlegen. Die Gründe, die die Herausgeber veranlaßt haben, ihre Lebensarbeit nicht mit einer kritischen Ausgabe in den Originalsprachen deutsch, italienisch und französisch zu krönen, sondern den Kompromiß einer von S. Thomson besorgten Übersetzung einzugehen, sind dem Rezensenten unbekannt.

Das vom Verlag mit zahlreichen Reproduktionen von Autographen sowie Bildnissen der Adressaten und Adressanten sehr nobel ausgestattete Werk enthält alle den Herausgebern bekannten Briefe von und an Gluck, dessen Dedikationsschreiben einer Reihe von Partitur-Drucken, die in Pariser Journalen abgedruckten offenen Briefe, Quittungen, Bescheinigungen und einige Schreiben, die zwischen seinen engeren Mit-

arbeitern und Freunden (Du Roulet, Franz Kruthoffer u. a.) in den Angelegenheiten des Meisters ausgetauscht wurden. Erläuternde Anmerkungen tragen zum Verständnis der Schriftstücke bei. Die Mehrzahl von ihnen, deren Originale in aller Welt verstreut und heute zum Teil verschollen sind, lag bereits in Veröffentlichungen an den verschiedensten Stellen vor. Sie in einem Bande vereinigt zu haben, ist das große Verdienst der Herausgeber. Darüber hinaus konnten sie noch einige bisher unveröffentlichte Schriftstücke Glucks und seines Umkreises vorlegen. Das Buch wird durch eine kurzgefaßte Biographie, einen Quellenachweis, Verzeichnisse der Empfänger, der erwähnten Werke Glucks und schließlich ein Generalregister abgerundet.

Trotz langjähriger Vorarbeit sind den Herausgebern folgende Briefe unbekannt geblieben: vier Briefe an Gasparo Caroli in Parma vom 26. Januar, 22. Februar, 1. und 19. März 1770, veröffentlicht von C. Alcari in *Musica d'oggi*, 14, 1932, 257—259; ein undatiertes Kondolenzschreiben vom Juli 1776 zum Tode der Adoptivtochter Nanette von Karl August zu Sachsen-Weimar-Eisenach, veröffentlicht in *Litterarische Monate*, Bd. 1, Wien 1776/77, S. 145 (nachgewiesen durch J. Müller-Blattau im Jahrbuch *Peters*, 45, 1938, 37, Anm. 1, und H. J. Moser in seiner *Gluck-Biographie*, Stuttgart 1940, S. 263); ein Brief an Franz Kruthoffer vom 29. November 1776, veröffentlicht von Maria Komorn in *Zeitschrift für Musik*, 99, 1932, 674; weiter ein Brief von Carlo Caccio aus Mailand vom 30. August 1777, veröffentlicht in deutscher Übersetzung von A. Schmid in seiner *Gluck-Biographie*, Leipzig 1854, S. 297; und schließlich ein bisher unveröffentlichter, seit 1865 in der Staatsbibliothek Berlin aufbewahrter Brief vom 14. Juli 1770 an den Padre Martini in Bologna. Diesen Brief gedenkt Rezensent in Kürze bekannt zu machen.

Auch würde man die überlangen offenen Streitbriefe eines Chabanon (35 ff.), *La Harpe* (101 ff.), Suard (109 ff.) u. a., die bei Leblond, *Mémoires pour servir etc.*, 1781 in einem gemäßeren Rahmen veröffentlicht sind, gern missen und an ihrer Stelle den von H. Unger in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, 82, 1915, 269—275, teils in deutscher Übersetzung, teils im Original vorgelegten Briefwechsel des Grafen Bevilacqua mit seinem Wiener Mittelsmann, dem Ab-

bate Lodovico Preti, der uns aufschlußreiche Nachrichten zur Entstehung der für Bologna komponierten Oper *Il Trionfo di Clelia* liefert, sowie die von J. Tiersot in *Le Ménestrel*, 80, 1914, 261—262, 267, 274, abgedruckten Schreiben Du Roulllets an Franz Kruthoffer und umgekehrt einbezogen sehen.

Einige Briefe und Dokumente sind leider unvollständig wiedergegeben. So fehlt in dem Schreiben an J. B. Suard vom 21. Oktober 1777 (S. 108—109) das lateinische Zitat aus dem *Epigrammaton liber I*, 3 (Zeile 6) des Martial, in dem an den Abbé Arnaud vom 15. Juli 1778 (S. 135—136) das Postskriptum, im Testament vom 18. November 1787 (S. 206—207) der Öffnungsmerk, etc.

Keine Übersetzung kann das Original ersetzen. Kleinere Mängel und Ungenauigkeiten, die sich wohl nicht vermeiden lassen, gehen dabei zu Lasten sowohl der Herausgeber wie des Übersetzers. Dafür zwei Beispiele. In einigen wenigen Zeilen vom Januar 1749 an F. J. K. Pirker heißt es: „... sie werden Von Monsieur Waich 20 ducaten Empfangen, ... dahero bitte schönstens die Uhr dar Von zukaufen, aber das geheiß lassen sie vom Srinckbeck machen ...“. Der letzte Teil des Satzes ist wie folgt übersetzt: „... but let the order be carried out by Srinckbeck ...“ (S. 19), obwohl aus dem Zusammenhang klar ist, daß hier Gehäuse und nicht Geheiß gemeint ist — eine Unterscheidung allerdings, die einem Übersetzer selbst bei bester Kenntnis der deutschen Sprache kaum zuzumuten ist und ihm daher von den Herausgebern hätte erklärt werden müssen. Andererseits können ungenaue Übertragungen einzelner Sätze oder Satzteile zu Schlüssen verleiten, die das Original gar nicht zuläßt, so, wenn der Übersetzer für den Satz „la masse de ce qu'ils se disent peut subsister“ aus dem Brief vom 17. Juni 1778 an N. F. Guillard die Formulierung „The greater part of what they have to say can remain“ (S. 132) wählt. Gluck läßt eben den gesamten Text Guillards zwischen Orest und Iphigenie in der 5. Szene des 2. Aktes der *Iphigénie en Tauride* unangetastet und nicht nur den größeren Teil.

Der für die Gluck-Forschung wichtigste Bestandteil des Buches ist eine Zusammenstellung der Quellen und Veröffentlichungen eines jeden Dokumentes. Leider ist sie nicht immer zuverlässig gearbeitet. Die Heraus-

geber beziffern im Vorwort (S. 2) die Zahl der unveröffentlichten Manuskripte mit 20. Schlägt man daraufhin die Liste S. 217 ff. nach, so stellt man mit Überraschung fest, daß es sogar 38 sein sollen, wobei sich die Herausgeber allerdings selbst ad absurdum führen, wenn sie bei früher und heute nicht bekanntem Autograph und keiner Druckveröffentlichung überhaupt Kenntnis von einem Schriftstück haben wollen.

Doch beide Zahlen treffen nicht zu: nach Kenntnis des Rezensenten scheinen bisher nur 11 der von dem Ehepaar Müller von Asow bekannt gemachten Schriftstücke nicht veröffentlicht zu sein. Es bleibt unverständlich, warum die Herausgeber etwa Briefe als unveröffentlicht bezeichnen, die in Werken abgedruckt sind, die an anderer Stelle doch zitiert werden. Unbekannt dagegen scheint ihnen jene von Julien Tiersot in *Le Ménestrel*, 80, 1914, 214 ff. herausgegebene Dokumentensammlung *Pour le centenaire de Gluck. Lettres et Documents inédits* geblieben zu sein, deren Abschluß nur der Ausbruch des Ersten Weltkrieges verhinderte. Mit ihr und weiteren Veröffentlichungen hatte die französische Musikwissenschaft den ihr zufallenden Teil der Aufgabe bereits weitgehend erfüllt, die E. H. Müller ein Jahr vorher erst in Angriff nahm.

Im folgenden sei die Liste der Veröffentlichungen von Briefen und Dokumenten vervollständig; bei Mehrfachabdrucken kann hier nur der wichtigste angegeben werden. Zwecks Raumersparnis werden bei Zeitschriften-Veröffentlichungen nur Verfasser und Titel der Zeitschrift, nicht aber der Titel des Aufsatzes genannt. Von den Schriftstücken, die die Herausgeber als unveröffentlicht bezeichnen, sind bereits abgedruckt (in Klammern die Seitenzahlen der Müllerschen Ausgabe):

Briefe und Verträge vom 10. Juli 1774 (47), 9. März 1775 (52 f.), 28. März 1775 (53—55) durch M. Cauchie in *Le Ménestrel*, 89, 1927, 309—311;

Briefe und Verträge vom 10. und 16. August 1774 (48—50), 31. März 1775 (55—57), 15. April 1775 an Le Marchand (59), 21. und 30. April 1775 (60 f.), 1. April 1778 (129), 4. September 1778 (140), 1. Mai 1785 (204) durch J. Tiersot, a. a. O., 215, 216, 244, 252, 267, 274, 275;

Brief vom 5., November 1774 durch H. Günther in der S. 51, Anm. 2 zitierten gedruckten Dissertation, S. 77—78;

die „*Pro Memoria*“ von 1775 (51 f.), Briefe vom 2. Dezember 1775 (75–77), 31. Januar 1776 (79 f.), 31. Oktober 1776 (93) in *La Revue S. I. M.*, 10, Juni 1914, 8–12, 16;

Brief und Erklärung vom 24. Juni 1775 (63 f.) bzw. 8. Oktober 1785 (204 f.) durch A. Schmid, *Gluck*, Leipzig 1854, 239–240, 462–463;

Brief vom 10. Mai 1776 (80 f.) in *Auswahl aus Klopstocks nachgelassenem Briefwechsel*, 1. Tl., Leipzig 1821, 266–268;

Brief vom 16. März 1778 (128) durch F. Bischoff in *Neue Musik-Zeitung*, 31, 1909/10, 357;

Brief vom Sommer 1778 (133 f.) durch J. Tiersot, *Lettres de Musiciens*, Bd. 1, Turin 1924, 207–210;

Eigenhändige Quittung vom 22. Februar 1779 (162) als Faksimile im Antiquariatskatalog Nr. 76 der Firma Hans Schneider, Tutzing, S. 5;

Vertrag vom 5. Mai 1779 (162) durch G. Kinsky, *Glucks Briefe an Franz Kruthoffer*, Wien etc. 1927, 40;

Brief vom 19. Januar 1780 (172) durch L. Nohl, *Musikerbriefe*, Leipzig 1867, 54;

Brief vom 20. August 1780 (181 f.) durch G. Desnoiresterres, *Gluck et Piccini*, Paris 2/1875, 293.

Die Aufgabe, eine kritische Gesamt-Ausgabe der Original-Dokumente und Briefe Glucks vorzulegen, bleibt weiterhin bestehen. Als Vorbild sollte dabei an Stelle der hier besprochenen, im einzelnen nicht immer sorgfältig angelegten Sammlung jenes Bändchen dienen, in dem Georg Kinsky den Briefwechsel Glucks mit dem Pariser Botschaftssekretär und Wahrnehmer der Gluckschen Rechte in Paris, Franz Kruthoffer, in mustergültiger Weise im Jahr 1927 vorgelegt hat. Klaus Hortschansky, Kiel

Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Abt. I: Musikdramen, Band 1: *Orfeo ed Euridice* (Wiener Fassung von 1762). Vorgelegt von Anna Amalie Abert und Ludwig Finscher. Kassel etc.: Bärenreiter 1963. XXIV und 247 S.

Die Erarbeitung einer neuen und zuverlässigen Ausgabe von Glucks großer Reformoper *Orfeo ed Euridice* in der Fassung von 1762 ist eine ungewöhnlich schwere Aufgabe, nicht nur wegen der historischen Bedeutung des Werkes, sondern auch, weil

Glucks Autograph verloren ist und gerade die Popularität der Oper zu zahlreichen entstellenden Bearbeitungen geführt hat. Schon am Anfang ihres Vorworts stellen die Herausgeber mit Recht fest: „*Diese azione teatrale per musica . . . steht an einem für Glucks eigenes Schaffen wie für die Geschichte der Oper gleich wichtigen Wendepunkt*“. Vorwort und Kritischer Bericht lassen den Leser nicht im Zweifel darüber, daß die Herausgeber ihre Aufgabe mit Gründlichkeit angefaßt haben und daß die Ergebnisse ihrer Arbeit umfassend und zuverlässig sind.

Das Vorwort berichtet, mit ausführlicher Dokumentation, über die Vor- und Entstehungsgeschichte des *Orfeo* und die Zusammenarbeit von Durazzo, Angiolini (Baltet), Quaglio (Bühnenbild) und Gluck mit dem eben eingetroffenen Calzabigi an dem dramatischen Ballett *Le festin de pierre* (*Don Juan*) vom Oktober 1761, dessen Reformprinzipien unmittelbar auf J. G. Noverres *Lettre sur la danse et sur les ballets* von 1760 zurückzuführen sind. Die Vorbereitung und die Proben zum *Orfeo* sowie schließlich die Aufführung am 5. Oktober 1762 mit dem Altisten Guadagni als Orpheus werden detailliert beschrieben, ebenso die Geschichte des Pariser Erstdrucks von 1764, Glucks Bearbeitung für den Sopranisten Millico (Parma 1769) und die zweite Bearbeitung mit Orpheus als Tenor (Paris 1774), und schließlich folgt ein reich belegter Bericht über die Bühnen- und Konzert-Aufführungen des Werkes bis in das 19. Jahrhundert hinein. Der Kritische Bericht gibt Auskunft über 67 Libretti, die 32 verschiedene Aufführungen von Wien 1762 bis Mailand 1813 belegen. Obwohl die Herausgeber sich teilweise auf Alfred Loewenbergs Aufsatz *Gluck's 'Orfeo' on the Stage* (MQ 26, 1940) stützen, bekommen wir hier doch zum ersten Mal einen kompletten Überblick über die Aufführungen des *Orfeo* bis 1813, die „*the whole of Europe from Stockholm to Lisbon and from Dublin to Warsaw*“ (Loewenberg S. 327) umspannen, und damit einen Eindruck von der Popularität des Werkes nach dem Erfolg der *Alceste* 1767.

Obwohl Gluck drei verschiedene Fassungen hinterlassen hat (Wien, Parma und Paris; die Partie des Orpheus für Alt, Sopran bzw. Tenor), scheint der *Orfeo* doch mehr als andere Werke unter Pasticcio-Be-

arbeitungen gelitten zu haben. Der Höhepunkt dieser Praxis wurde schon früh in der Geschichte des Werkes erreicht, und zwar mit der Londoner Aufführung vom 28. Februar 1792, die mit einer neuen Ouvertüre von Gyrowetz und Zusätzen von Händel, Joh. Chr. Bach, Sacchini, Weichsel und William Reeve geschmückt und in der von Gluck überhaupt nur „*Che farà senza Euridice*“ übrig geblieben war. Die gerechte Strafe für diese kriminelle Bearbeitung war ein Durchfall, und der *Orfeo* verschwand für 68 Jahre von der Londoner Bühne. Am anderen Ende der Bearbeitungsgeschichte steht dann Berlioz' Altfassung von 1859, die ohne Bezug auf Glucks originale Altfassung von 1762 auskommt.

Nach dem Erstdruck Paris 1764 war Hermann Aberts Ausgabe in DTÖ XXI, 1914, also genau 150 Jahre später, die erste neue Ausgabe — es ist durchaus sinnvoll, daß nun nach weiteren fünfzig Jahren die vorliegende Edition die Tochter Hermann Aberts zu ihren Herausgebern zählen kann. Die Quellenlage des *Orfeo* ist kompliziert, und es ist unvermeidlich, daß man die Quellenbenutzung und Quellenbewertung der beiden Neuausgaben miteinander vergleicht. Die frühere Edition stützte sich vor allem auf eine Handschrift der Österreichischen Nationalbibliothek (damals K. und K. Hofbibliothek) in Wien, „*anscheinend eine Kopie des Autographs*“; die Neuausgabe zeigt jedoch, daß diese Vermutung nicht beweisbar ist. Darüber hinaus benutzte die Ausgabe in den DTÖ den Pariser Erstdruck und zwei Handschriften des British Museum London. Dagegen fällt beim ersten Blick auf die jetzt vorliegende Ausgabe die große Zahl der herangezogenen und belegten Quellen auf: Buchstäblich jede erhaltene und zugängliche gedruckte oder handschriftliche Quelle ist beschrieben und bewertet worden, und als Hauptergebnis der Quellenuntersuchung zeigt sich, daß keine der zahlreichen Handschriften nachweisbare direkte Beziehungen zu Gluck selbst gehabt hat.

Unter diesen Umständen stellen sich die Herausgeber auf den wohl kaum angreifbaren Standpunkt, daß, da das Autograph verloren ist, die einzige von Gluck autorisierte Quelle der Originaldruck der Partitur von 1764 ist (vgl. den Kritischen Bericht, S. 205). Das einzige erhaltene Autographfragment ist Glucks Handschrift eines

Schlußchores (Weimar, Thüringische Landesbibliothek); da dieser Chor aber völlig verschieden von dem des Erstdrucks ist, wird er nur im Anhang der Ausgabe mitgeteilt. Im übrigen folgt die Edition dem Erstdruck. Kleine Abweichungen sind in den Einzelbemerkungen des Kritischen Berichts aufgeführt; sie sind logisch und akzeptabel. So bringt die Neuausgabe die zwei Orchester getrennt voneinander, was ein klareres Bild der Echo-Effekte als in der Zusammenziehung beider Orchester in eine Akkolade im Originaldruck und in DTÖ ergibt. Ebenso logisch ist die Einfügung der Chalumeaux (S. 30 und 34), des Fagott (S. 160) und der Oboen und Hörner (S. 167) nach der Handschrift W₁ (der Hauptquelle für DTÖ) in kleinerem Stich. Die Wiederholung des Balletts (S. 65—66) ist zum ersten Mal ausgedruckt, zur bequemeren Benutzung sowohl für den Dirigenten als auch für die Leser; DTÖ gab die Wiederholung in einer Fußnote an.

Die neue deutsche Übersetzung ist von Hans Swarowsky — der Rezensent ist vielleicht pedantisch, aber er würde es vorziehen, wenn der ursprüngliche italienische Text gerade und die deutsche Übersetzung kursiv gesetzt würde, nicht umgekehrt. Die ausgezeichnete Generalbaßaussetzung stammt von Wilhelm Pfannkuch; es ist sehr zu begrüßen, daß hier nur das Gerüst einer Aussetzung gegeben wird, das je nach dem Geschick des Cembalisten und nach den speziellen Bedingungen einer Aufführung ausgefüllt werden kann.

Man kann die Herausgeber abschließend nur beglückwünschen zu der außerordentlichen Sorgfalt, mit der sie jede erreichbare Quelle und jedes erreichbare Faktum ihrer Ausgabe überzeugend dienstbar gemacht haben, für die überzeugende Klarheit ihrer Edition und für die wissenschaftliche exakte Lösung einer schwierigen und komplizierten Aufgabe. Die grundsätzliche Abweichung der neuen Ausgabe gegenüber derjenigen der DTÖ, die Ersetzung der Handschrift W₁ durch den Originaldruck als Hauptquelle, ist durch ihre Arbeit überzeugend begründet und gerechtfertigt worden.

Frederick Hudson, Newcastle upon Tyne

Zeitgenössische Drucke und Handschriften der Werke Joseph Haydns in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Erarbeitet von Dipl. phil. Ferdinand Hirsch, Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Januar 1962. 57 S.

(Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig).

Der typographisch durchweg übersichtlich angeordnete Text wird durch acht Bildbeigaben (vier Titelseiten von Drucken und vier Notenseiten aus Handschriften) aufgelockert. Auf die nicht im Titel genannte, das Verzeichnis bereichernde Ikonographie (S. 31–34) weist auf dem Außentitel die Reproduktion des unsignierten Haydnbildnisses (Pastell) aus dem früheren Besitz der Musikbibliothek Peters.

Das Vorwort gibt Aufschluß über die für den wissenschaftlichen Kommentar jedes Objektes herangezogenen Hilfsmittel. Ordnungsprinzip ist die Besetzung, nicht die Komposition als solche: „Bearbeitungen werden diesbezüglich in der Regel als eigenständige Werke behandelt . . .“. Damit wird ein praktischer Gesichtspunkt geltend gemacht, der in diesem mit Akribie erstellten Katalog — der ja ein die Forschung interessierendes Material darbietet — sonst mit Recht eine untergeordnete Rolle spielt. Verleitet wurde der Herausgeber zu diesem Prinzip wohl durch die zur Identifizierung von Drucken nützlichen Zusammenstellungen, die A. van Hoboken im ersten Band seines Haydn-Kataloges (Instrumentalwerke) bietet, dort aber mit Verweisen unter den Originalbesetzungen, die hier fehlen. Auch ein Register fehlt.

Die Identifizierung der Instrumentalwerke erfolgt nach Hoboken (*Hob.*), die der Vokalwerke nach dem von J. P. Larsen in Faksimile veröffentlichten Elßlerschen Haydn-Verzeichnis von 1805 (*HV*), fehlt allerdings in der Gruppe *Ein- und mehrstimmige Gesänge* (S. 22 f.). Daß auch die beiden unter *Oratorien, Chorwerke und Kantaten* S. 20 genannten Chöre „O Jesu, te invocamus“ und „Eus aeternum“ im *HV*, allerdings textlos, verzeichnet sind (*HV* 24 f. Nr. 2 und 4), sei der Vollständigkeit halber angeführt. Die beiden letzten Werke dieser Gruppe wären besser in andere Abschnitte einzufügen, als sie unter Kantaten zusammenzufassen, auch wenn sie im Titel so lauten: „Ah, come il core mi palpita“ (aus der Oper *La fedeltà premiata*) in *Opern, Duette und Arien*, die klavierbegleitete Solokantate *Arianna a Naxos* in *Ein- und mehrstimmige Gesänge*. Das dort verzeichnete Lied *Buonaparte oder die Wanderer in Aegypten* geht auf *The Wanderer* aus den *VI Original Canzonettas, Second Set* (1795), nicht auf

die deutsche Nachdichtung *Der Umherirrende* aus den Breitkopf & Härtelschen *Oeuvres Complètes*, Cahier VIII, zurück (vgl. Joseph Haydn, *Werke*, Reihe XXIX, Bd. 1 Nr. 32).

Der erste Teil des Verzeichnisses enthält die Drucke. Mit diplomatisch getreu wiedergegebenen Titeln, Aufzählung der vorhandenen Stimmen, deren Plattennummern, Seitenzahlen, Format, Provenienz des betr. Exemplars und Datierungen ist alles Wissenswerte mitgeteilt. Daß angesichts der großen Fülle letztlich nur ein geringer Teil der Drucke „unter Aufsicht oder zumindest mit Wissen des Komponisten“ entstanden ist, sei einschränkend zu der etwas summarischen Feststellung im Vorwort bemerkt. Auch die Charakterisierung mancher Drucke als Originalausgaben ist nicht immer glücklich. Weder die Breitkopf & Härtelschen Partituren der Londoner Sinfonien z. B. (S. 8 f.), noch die der Messen (S. 17 f.) sind Originalausgaben. — Von den unter *Gesamtangaben* (S. 24 ff.) verzeichneten Lehmannschen *Oeuvres* gibt der Katalog auch die (bei Hoboken fehlenden) früheren Ausgaben an, die als *Livraison 1* bzw. *2* (jeweils *Cahier 1–3*) identisch mit den späteren *Cahier I No. 1–3* und *Cahier II No. 4–6* sind. — Zu den anonym erschienenen *Differentes petites Pieces* (S. 14, 16) ist hinzuzufügen, daß sie wohl auf Artarias *Oeuvre 46*, PNr. 86 (vgl. *Hob.* S. 799) zurückgehen. Das nicht identifizierte Allegretto G-dur ist die Arie „*Io son poverina*“ aus *La vera costanza*. — Das Verzeichnis der Drucke wird durch eine Zusammenstellung der vorhandenen Textbücher (nur zu Oratorien) abgerundet.

Zu den Handschriften werden alle bibliothekarischen Details, auch Maße, Wasserzeichen- und Schreiberkonkordanzen, mitgeteilt. Bei der Aufzählung von Stimmen wäre es interessant zu wissen, ob es sich immer um einheitliches Material handelt. (Erfahrungsgemäß ist das Material nicht immer einschichtig.) Da nur wenige der Leipziger Handschriften im Hoboken-Katalog genannt werden (dort unter Peters), ist das Verzeichnis als teilweise wichtige Ergänzung anzusehen. Das trifft vor allem für die autographe Klavierfassung des Finalsatzes von Streichquartett *Hob. III: 41* (S. 50, Abb. S. 51) zu, aus der als op. 33 bekannten Quartettserie also, von der sich sonst keine autographe Niederschrift erhalten hat. Aus Haydns engstem Umkreis stammt die au-

thentische Partiturnote der *Introduzione* zu *Orlando Paladino* (S. 54, Abb. S. 55), die nicht, wie angegeben wird, von Elßler, sondern von dem Esterházy-Kopisten „Anonymus 63“ (vgl. Bartha/Somfal, *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest 1960, S. 423) geschrieben wurde. Zwei Stimmenkopien von Streichquartetten *Hob.* II: 6, 1. Exemplar (S. 38) und III: 9 (S. 40) sind vermutlich Wiener Provenienz, dem Wasserzeichen des in Wien gebräuchlichen italienischen Papiers und der ausgeprägten Kopistenschrift (Abb. S. 39) zufolge. Einige Abschriften früher Sinfonien (S. 37) aus der Sammlung Kiese-wetter dürften österreichischen Ursprungs sein. (Vgl. auch Joseph Haydn, *Werke*, Reihe I Bd. 4, Kritischer Bericht, S. 28 Quelle K).

Der Hauptanteil des Leipziger Handschriftenbestandes ist von geringerem Quellenwert. Oft handelt es sich, vor allem bei den vielen Manuskripten aus der Sammlung Poelitz, um allerdings verhältnismäßig früh datierte Abschriften nach Drucken lokaler Provenienz — das Wasserzeichen DRESDEN herrscht vor, andere sind, wie aus einem im Verzeichnis nicht wiedergegebenen Vermerk auf der Abschrift von *Hob.* III: 3 ersichtlich, Kopistenreinschriften für „Breitkopfs Vertrieb“, die „vermutlich 1836 auf Breitkopfs Auktion von Becker erworben“ wurden.

Einige wenige Druckfehler und Berichtigungen: Die PNr. der Ausgabe André von *Hob.* I: 101 (S. 9) ist 1369 (nicht 1396); zu *Hob.* III: 76 (S. 10) muß es Pl. Nr. (nicht Br.) heißen; der Chor aus Haydns Oratorium *Il Ritorno di Tobia*, auf den „*Insanae et vanae curae*“ (S. 20) zurückgeht, heißt „*Svanisce in un momento*“ (nicht „*morte*“); S. 38 ist das Werk mit II: D5 (nicht II: 5D) zu identifizieren; bei der letzten Handschrift auf S. 40 handelt es sich um die Partitur der (nicht „einer“) Streichquartettfassung der *Sieben Worte*, denn diese ist von Haydn autorisiert; die Seitenzahlen 16, 30, 34 fehlen.

Die vorliegende Rezension stützt sich auf die Quellensammlung und die Unterlagen des Joseph Haydn-Instituts, Köln.

Irmgard Becker-Glauch, Köln

Duplik

In seiner Replik *Mehr Licht* (Mf 18, 1965, S. 195–199) hat Herr Dr. Warren Kirkendale abermals unterstellt, meine Miszelle zu Mozarts Bearbeitungen *Bachscher*

Fugen (Mf 17, 1964, S. 51–56) gehe auf seinen Aufsatz *More slow introductions by Mozart to fugues of J. S. Bach?* (JAMS 17, 1964, S. 43–65) zurück, dessen erste, deutsche Fassung mir die Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe mit der Bitte um gutachtliche Prüfung im Juni 1962 zugeleitet hatte (vgl. Mf 17, 1964, S. 463 f.). Um seine Behauptung zu stützen, führt Kirkendale einige Stellen an, in welchen sich unsere Beiträge berühren. Es sind durchweg Angaben, die sich auf Gültiges und Bekanntes beziehen, auf ältere Literatur, die jeder, der sich mit dieser Materie beschäftigt, heranziehen und ähnlich besprechen würde: die Quellen der Bearbeitungen KV 404a und 405 sind im Köchel-Verzeichnis (8/1937) bzw. in Kasts Katalog der Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek (1958) genannt und beschrieben und daher für jeden leicht zu ermitteln; daß Mozarts Name in den Quellen fehlt, ergibt sich wiederum aus ihrer Beschreibung; wer die Einleitungen zu KV 404a untersucht, muß sich eben mit Einsteins Argumenten gegen Albrechtsberger und andere Wiener Komponisten der Zeit (in KV⁸, vorher in „The musical Times“ 1936) auseinandersetzen und die apokryphen Einleitungen in Haydns Ausgabe der Streichquartette Werners erwähnen (Eitner QL X, S. 233; Neuausgabe der Nr. 1–3 Heinrich Hohler-Verlag, 1950). Daß die Präludien von KV 404a zu Bachs Fugen hinleiten und daher einen altertümlichen Charakter tragen, liegt auf der Hand und wurde bereits von Lewicki, Einstein und Wyzewa-Saint Foix gesagt. Ebenso weiß man nicht erst seit Kirkendes Aufsatz, daß Klavierfugen in Wien für Streicher arrangiert wurden (vgl. die Angaben von E. F. Schmid in Neues Beethoven-Jahrbuch 5, 1933, S. 71; W. Heß in SMZ 93, 1953, S. 401 ff. und SMZ 94, 1954, S. 142 f.; zu den Zyklen der „Kaisersammlung“: E. F. Schmid in ZfM 1950, S. 299; auch der Englisch Lesende wird diese Angabe bei Kirkendale vergeblich suchen).

Bezeichnenderweise läßt Kirkendale jedoch die wirklich gravierenden — nur uns betreffenden — Übereinstimmungen beiseite: das ausführliche Kernstück beider Aufsätze bildet der Nachweis der speziellen Vorlage des Wohltemperierten Klaviers aus Swietens Bibliothek. An ihr entzündeten sich von neuem die Echtheitsprobleme der

Fugen-Zyklen. Da ich über diese Vorlage beim Kasseler Kongreß referiert habe, bleibt Herrn Kirkendale nichts anderes übrig, als die Priorität meiner Untersuchung anzuerkennen. Um sich zu rechtfertigen, besteht er auf dem feinen Unterschied: ich hätte zwar die Provenienz der Vorlage bestimmt, der Inhalt der Handschrift sei mir jedoch unbekannt geblieben. Wie hätte ich aber die Vorlage ermitteln können — und zwar auf Grund von Bindefehlern — ohne den Inhalt zu kennen? Tatsächlich war ich seit 1959 durch freundliche Vermittlung Herrn Prof. von Dadelens und des Göttinger Bach-Instituts im Besitz des Filmes. Als Kirkendale, meinen Angaben folgend, im Sommer 1963 die Handschrift an Ort und Stelle (in Berea, Ohio) einsehen konnte, bestätigte er mir, daß das Manuskript wirklich nur die Fugen des Wohltemperierten Klaviers Teil II enthält.

Kirkendale begann also seine Untersuchung der Vorlage, als das Ergebnis meiner Recherchen bereits vorlag. Im Kongreßbericht hatte ich nicht genügend Raum zur Verfügung, um die Text-Kritik im einzelnen zu veröffentlichen. Deshalb vermerkte ich dort ausdrücklich, daß ich eben diese Nachweise in einer separaten Studie vorlegen würde. Kirkendale wußte dies. Im Anschluß an mein Referat hatten wir zu zweit diskutiert, ich hatte ihm in gutem Glauben einen Durchschlag meines Kongreßreferates überlassen. Es macht daher einen merkwürdigen Eindruck, wenn es Kirkendale in seinem Aufsatz nun ebenfalls unternimmt, den Abhängigkeitsbeweis zu führen.

Da meine Bemühungen, von der Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe einen Film des Autographs von KV 405 zu erhalten, fehlgeschlagen waren (der Besitzer war nicht bereit, einen Film zur Verfügung zu stellen), bat ich Herrn Kirkendale in Kassel, mir, wenn möglich, nach seiner Rückkehr nach Amerika einen Film zu besorgen. Nur diese Hoffnung hatte mich veranlaßt, meine angekündigte Studie, die sich vorläufig nur auf KV 404a und die faksimilierte Seite von KV 405 beschränken mußte, zurückzuhalten. Durch persönliche Verbindung ist es Herrn Kirkendale in der Tat gelungen, einen Film zu bekommen. Auf eine Kopie hoffte ich allerdings vergeblich. Kirkendale vertröstete mich und schrieb endlich am 29. 10.

63: „*Sie werden verstehen, daß ich nach meinen langen Bemühungen um den Film, ihn nicht anderen zur Veröffentlichung überlassen . . . möchte.*“ Daraufhin habe ich meine Ergebnisse zusammengefaßt und veröffentlicht.

Nachdem unsere Beiträge etwa gleichzeitig erschienen waren, hätte ich allen Grund gehabt, auf meine Priorität der Text-Kritik und der daraus resultierenden Ergebnisse öffentlich hinzuweisen. Ich habe es unterlassen in der nüchternen Überlegung, daß zwei Forscher, die sich um die gleiche, enge Materie bemühen und sich auf dieselben wenigen Quellen stützen, wohl oder übel zu ähnlichen Ergebnissen kommen müssen. Ob Kirkendales Angriff seine beste Verteidigung war, ob die begrenzte Bedeutung des Themas einen solchen Prioritätsstreit überhaupt rechtfertigt, mögen andere beurteilen. Andreas Holschneider

Die Schriftleitung der „Musikforschung“ betrachtet die Diskussion hiermit als abgeschlossen.

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Ernest Ansermet: *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein.* München: R. Piper & Co. Verlag (1965). 847 S.

Ernst Apfel: *Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach. Teil II mit Grundlinien der Entwicklung bis zur Neuzeit.* München: Wilhelm Fink Verlag 1965. 76 S.

Association Internationale des Bibliothèques Musicales. Ländergruppe Deutsche Demokratische Republik. *Internationaler Sommerkurs für Musikbibliothekare 1964. Zusammenfassender Bericht.* Berlin 1965. 99 S.

Philip Barford: *The Keyboard Music of C. P. E. Bach, considered in relation to his musical aesthetic and the rise of the sonata principle.* London: Barrie and Rockliff (1965). XV, 186 S.

A select Bibliography of Music in Africa compiled at the International African Institute by L. J. P. Gaskin, F. L. A. under the direction of Professor K. P.