

## BESPRECHUNGEN

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1959. Herausgegeben von Walther Vetter. Leipzig: Edition Peters 1960. 126 S.

Das Vorwort erwähnt den großen Eingangsaufsatz Walther Veters erst am Schluß; wir gehen von ihm aus. Das Vorwort meint, daß der Beitrag auf manchen Widerspruch stoßen werde; wir bejahen ihn vorbehaltlos. Denn diese *Betrachtungen über die Metastasianische Oper* lehren uns, das „Formgefühl Italiens“ endlich als etwas Eigenständiges anzuerkennen und aus ihm entsprungene Formen, wie gerade seine Oper, nicht an fremden Maßstäben eines anderen Landes (hier Deutschlands) zu messen. Das zeigt der Verfasser am Material mit sorgfältig ausgewählten und klar einleuchtenden Beispielen von Vinci, Jomelli, Caldara, Wagenseil, Paisiello. Allen ist die textliche Grundlage gemeinsam: die Operndichtung Metastasio. Kunstgeschichte und Literaturgeschichte werden als Helfer (mit genauer Beachtung der Grenzen) herangezogen; der Kern ist die auf die Vertonung in bestimmten Musikformen hin erfundene Dichtung Metastasio, die in ihrer unvertretbaren Eigenart gewürdigt wird. Damit räumt dieser „Versuch“ einen Wust alter Vorurteile aus und bricht einer neuen Erkenntnis und Anerkennung der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts Bahn. Als Ergänzung sei für die Vorläufer der Abhandlung noch auf R. Rollands Metastasio-Abhandlung (deutsch in *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*) hingewiesen, in der Veters Ansicht unterbaut wird durch die Tatsache, daß Metastasio seine Verse selbst schon mit einfachen Melodien versah, daß er in gleichzeitiger Erfindung der Worte und andeutenden Tönen die einzelnen Phrasen, die Pausen, die Gesamtform so anlegte, daß sie von einem Musiker unmittelbar in Musik zu setzen waren.

Die drei folgenden Aufsätze beziehen sich in je verschiedener Weise auf den Bereich des „Volksliedes“. Lukas Richters Abhandlung über das Parodieverfahren im Berliner Gassenlied ist auf der Grundlage umfassender Kenntnis der Quellen und der einschlägigen Literatur methodisch musterhaft angesetzt und durchgeführt und zeitigt in dieser bisher zu unrecht verachteten Gattung erstaunliche Ergebnisse, vor allem für

den Vorgang, wie durch Erfindung neuer Texte zu einer vorhandenen Melodievorlage die „breite Masse der Großstadt“ noch einmal mitschöpferisch tätig wird. Ruriko Uchida, Mitglied der Tokioter Musik-Universität mit dem Spezialgebiet Folklore, vermittelt in einer klar aufgebauten und durch ihr Kürze bestechenden Abhandlung wichtige Aufschlüsse über das japanische Volkslied. Die Beispiele sind treffend erläutert. Marius Schneider, der in einem Aufsatz im *Anthropos* 47, 1952 bereits die Trommelsprache der Duala behandelt hatte, läßt hier eine Abhandlung über die Lieder des Volksstammes folgen, welche die sehr instruktiven 39 Beispiele durch aufschlußreiche Bemerkungen erklärt. In der Auseinandersetzung mit Rev. Father A. M. Jones befinden wir uns auf der Seite des Verfassers. Etwas Besonderes stellt die kleine Studie von Rudolf Steglich dar; sie deutet an der Veränderung des Titelblattes zu Schumanns *Album für die Jugend* von der Original-Ausgabe von 1848 zur „dritten vermehrten“ Ausgabe von 1859 den Wandel von der romantischen zur biedermeierlich-bürgerlichen Auffassung dieser Musik.

Das Jahrbuch bringt wie üblich einen biographischen Rückblick für 1957–1959 (H. A. Brockhaus) und ein Verzeichnis von Dissertationen und Habilitationsschriften für 1959 (O. Landmann). Der Band ist seines großen Vorgängers, des Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters, dessen 51. Jahrgang er darstellt, durchaus würdig.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, veranstaltet von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Budapest 17.–22. September 1959, hrsg. von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1961. 186 S.

Die Referate, die während der Budapester Haydn-Konferenz gehalten und hier veröffentlicht worden sind, dürfen vier Themenkreisen zugeteilt werden: der Quellenkunde von Haydns Kompositionen, den Fragen der Interpretation (Aufführungspraxis) und Wertung der Werke Haydns, der Pflege der Haydnischen Kunst in den verschiedenen

Ländern und schließlich den Zeitgenossen Haydns.

Verhältnismäßig stark sind die Quellenberichte zu Haydns Kompositionen vertreten. D. Bartha faßt die Ergebnisse zusammen, die sich bei der Durcharbeitung des esterházy'schen Opernmateri als ergeben haben und mit denen er bei der Budapester Konferenz soviel Aufsehen erregt hatte; er bietet damit ein kurzes Resümee des jetzt vorliegenden grundlegenden Buches *Joseph Haydn als Opernkapellmeister*, das er in Zusammenarbeit mit L. Somfai verfaßt hat. H. C. R. Landon gibt einen Überblick über die erst in jüngster Zeit im tschechoslowakischen Raum nachgewiesenen und vom verstorbenen Ernst Fritz Schmid erstmals zugänglich gemachten Abschriften von Haydn-Kompositionen, darunter auch etliche Unika. K. Geiringers Beitrag stützt sich vornehmlich auf die in Eisenstadt verbliebenen Quellen der kleinen Kirchenmusikwerke. M. Poštolka (Prag) bringt den endgültigen Nachweis, daß zwei Sinfonien in C-dur, und zwar Hob. I/C 3 und C 18, Kompositionen von Koželuch sind.

Wichtige Untersuchungen sind auch dem zweiten Themenkreis gewidmet. K. G. Felterer zeigt die Bedeutung der religionsgeschichtlichen und kirchenmusikalischen Bewegungen, Entscheidungen und Anordnungen der katholischen Kirche für Haydns Messen-Kompositionen. E. F. Schmid bietet einen interessanten Einblick in Haydns vokale Zierpraxis anhand von zwei vom Komponisten selbst niedergeschriebenen kolorierten, bzw. mit Kadenz versehenen Arien. H. Bessler versucht eindringlich, den Einfluß des Kontraltanzes auf Haydns Gestaltung der sinfonischen Finalsätze zu belegen und dadurch Rückschlüsse auf das Tempo dieser Sätze zu gewinnen. P. Mies weist darauf hin, daß es Haydn bei seinen Singkanons darauf ankommt, den Inhalt des zugrunde liegenden Textes in seiner Musik voll zur Geltung zu bringen. A. Molnár (Budapest) bietet eine sehr feinfühlende und interessante, fast dichterisch nachempfindende Charakterisierung der Persönlichkeiten Haydn und Mozart; er gewinnt dieser recht beliebten Gegenüberstellung neue Züge ab. B. Szabolcsi behandelt hier abermals sehr eingehend die Einflüsse der ungarischen Musik auf Haydns Werk.

Zwei Beiträge, und zwar von J. Kremljow (Leningrad) und T. Liwanowa (Moskau),

behandeln die Pflege und Einflüsse der Haydn'schen Kunst auf die russische Musikkultur. F. Lesure geht den Beziehungen Haydns zu Paris und Frankreich nach und wartet mit neuen Hinweisen und Nachrichten auf (z. B. mit dem vollständigen Brief Haydns vom 6. März 1806 an das Pariser Conservatoire). Z. Vancea (Bukarest) sagt mehr zur Geschichte der rumänischen Musik als über den *Einfluss Haydns auf die rumänischen Komponisten des 19. Jahrhunderts*.

Dem vierten Themenkreis, den Zeitgenossen Haydns, sind — abgesehen von einigen wenigen bereits genannten Referaten — vor allem die beiden folgenden Abhandlungen gewidmet. A. Sychra untersucht die Skizzen Beethovens zur 9. Sinfonie. W. Siegmund-Schultze will in Mozarts sechs Haydn-Quartetten den Ton bestimmter Opern Mozarts heraushören. Nur ist bei einem solchen Verfahren zu fragen, wer solche akzessorischen Gedankenverbindungen in unserer Zeit noch mitvollziehen wird.

Weitere Vorträge von A. Hořejš, C. de Nys und H. Seeger schließen sich an. Der Kongreßbericht wird von dem Präsidenten der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest I. Ruzsnyák und von ausgesprochen weisen Worten Kodálys über Haydn und Ungarn eingeleitet. Z. Gárdonyi (Budapest) faßt in einem kurzen Schlußwort die Ergebnisse dieser wissenschaftlichen Tagung zusammen und J. P. Larsen, der „führende Haydn-Experte“ (P. H. Lang, *Musical Quarterly* 1959, S. 515) findet wohl abgewogene Worte zum Abschied.

Auch dieser Kongreßbericht, der zum ersten Male speziell Haydn gewidmet ist, gibt einen Eindruck von der Bewegung, die innerhalb der Haydnforschung in den beiden letzten Jahrzehnten immer stärker geworden ist. Manches ist schon erreicht, aber vieles gibt es noch zu tun.

Hubert Unverricht, Köln

A Musicological Offering to Otto Kinkeldey upon the Occasion of his 80th Anniversary. Richmond: The American Musicological Society 1960. 269 S. (Journal of the American Musicological Society XIII, 1960.)

Wenn Bedeutendes zu sagen ist, kann auf dekoratives Pathos verzichtet werden. Die Festschrift zum 80. Geburtstag Otto Kinkeldeys zeigt dem Begründer der amerikanischen Musikwissenschaft den hohen Rang,

der in einem halben Jahrhundert erreicht worden ist. Sie dokumentiert ihn unscheinbar: in der Gestalt eines Jahrgangs des Journal of the American Musicological Society. Und sie braucht es nicht zu scheuen, mit gleicher Nüchternheit wissenschaftlich beim Wort genommen zu werden.

J. Murray Barbour (*The Principles of Greek Notation*) erschließt aus Unregelmäßigkeiten der griechischen Instrumentalnotation und aus Wechselbeziehungen zur Vokalnotation ein älteres Zeichensystem von geringerem Umfang. (Man könnte, anders als Barbour, bei den 14 Triaden der hypothetischen älteren Notation an ein System von 14 diatonischen Stufen denken; als Notation eines 14-Stufen-Systems aber müßte man die Zeichen auf *H—a'* statt *G—f'* beziehen; die hypolydische Interpretation der primären Zeichen wäre dann das Resultat einer Umdeutung, die mit einer Systemerweiterung zusammenhängt.) Andererseits versucht Barbour zu zeigen, daß Sachs' und Gombosi Hypothese, die Notation setze ein halbtönlos pentatonisch gestimmtes fünfsaitiges Instrument voraus, brüchig sei (zur Kritik der Sachs-Gombosischen Hypothese vgl. auch M. Vogel, *Die Enharmonik der Griechen*, 1963 Bd. I, 69 ff.). Barbours Reproduktionen der griechischen Zeichen durch römische Buchstaben und Kreuze sind verwirrend, weil sie zwischen zwei Bedeutungen wechseln, die sich ausschließen: Einerseits sollen sie als Äquivalent der griechischen Notation, andererseits als Übertragung gelten. Der Versuch aber, eine Notation zu reproduzieren, in der zwei Zeichen nicht immer den gleichen Tonabstand bedeuten, ist vergeblich.

Der Argwohn gegen die Musik, den die Metapher vom „klingenden Erz“ und der „tönenden Schelle“ verrät, ist nach Eric Werner (*If I Speak in the Tongues of Men . . .*) in der pharisäischen Herkunft des heiligen Paulus begründet. *The Mystery of the Magrepha*, eines Instruments des herodianischen Tempels, das die rabbinische Überlieferung als Orgel, aber auch als Feuerschaukel beschreibt, wird von Joseph Yasser durch die Verbindung theologischer, ikonographischer und musikhistorischer Reflexionen und Beobachtungen erhellt.

Curt Sachs (*Primitive and Medieval Music: A Parallel*) warnt vor der Vernachlässigung schriftloser Traditionen: „All history that relies on written sources alone

is incomplete and of necessity misleading“ (49). Er fordert die Philologen mit der These heraus, daß nichts in der weltlichen Musik des europäischen Mittelalters — weder die Melodik, Rhythmik oder Form noch die Typen der Mehrstimmigkeit — ohne Parallelen in der außereuropäischen Musik sei.

Oliver Strunk (*The Antiphons of the Oktocchos*) untersucht die Anabathmoi, einen Antiphonenzklus der byzantinischen Liturgie aus dem späten 8. Jahrhundert. Überliefert sind die Melodien zu den Troparien (dem Analogon der Antiphonen des westlichen Choral), aber nicht die Psalmöne. Strunk ergänzt sie nach dem Choralhandbuch des Joannes Koukouzeles (um 1300). Das Ergebnis der Rekonstruktion ist für Untersuchungen über die Zusammenhänge zwischen östlichem und westlichem Choral von Bedeutung, weil die Anabathmoi ein Verfahren repräsentieren, das im byzantinischen Gesang eine Ausnahme, im römischen aber eine Norm bildet: In den Troparien kehren außer Textfragmenten auch Melodieformeln der Psalmverse wieder.

Die tonale „Unregelmäßigkeit“ mancher Magnificat-Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts: der Widerspruch zwischen der Schlußkadenz und dem Modus, den der mehrstimmige Satz repräsentieren soll — wird von Gustave Reese (*The Polyphonic Magnificat of the Renaissance as a Design in Tonal Centers*) einfach und einleuchtend erklärt: Nicht die Finalis des Modus, sondern der Schlußton der Psalmform (oder die Differenz des Psalmtons) ist für die mehrstimmige Magnificat-Komposition verbindlich; die Abweichung aber darf nicht als Aufhebung des Modus mißverstanden werden, denn das Magnificat steht tonal nicht für sich, sondern bildet mit der Antiphon einen geschlossenen Zusammenhang.

Charles Warren Fox (*Barbireau and Barbingant: A Review*) erzählt mit ironischer Präzision die Geschichte eines Irrtums: der falschen Identifikation der Komponisten Barbireau und Barbingant. Die Argumente, die für eine Trennung sprechen, sind zahlreich und unwiderlegbar. Dragan Plamenac (*Browsing Through a Little-Known Manuscript*) ergänzt seine Untersuchungen des Prager Kodex Strahov D.G. IV. 47 (Kongreßbericht Köln 1958, 214). „Watlin Frew“ wird als Walter Frye identifiziert; die Zuschreibung der Hymnenkomposition „*Exsultet caelum*“ an Dufay ist wahrscheinlich

nur auf den nachkomponierten zweiten Contratenor zu beziehen.

Der Gedanke, den Edward E. Lowinsky (*Early Scores in Manuscript*) exponiert, ist eine der Thesen, durch die einer ganzen Literatur das Mißgeschick droht, Makulatur zu werden: Auch im 16. Jahrhundert sei, nicht anders als später, zum Komponieren die Einzelstimmen-Partitur mit Taktstrichen benutzt worden. Lowinsky stützt seine Argumentation auf das *Compendium Musicae* des Lampadius (1537), Handschriften des Liceo musicale in Bologna (um 1600), einen Kontrapunkttraktat Costanzo Portas (um 1580–85) und einen Brief Gandolfo Sigonios (1573). Lowinskys Lampadius-Interpretation ist von Siegfried Hermelink modifiziert worden (Festschrift Heinrich Besseler, 1961, 221); doch wird der Satz über den „*ordo distribuendi voces*“, die Einzelstimmen-Partitur mit Taktstrichen, von den Korrekturen nicht betroffen. Die Bologneser Manuskripte scheinen zum größeren Teil „Studienpartituren“ zu sein (nach dem Vorbild des Partiturdruks von Madrigalen Cyprian de Rores, den Gardano 1577 edierte). In einer der Handschriften, Q 33, vermutet Lowinsky (141) ein Komponistenautograph; da die Handschrift anonym ist, wäre ein Versuch, die Hypothese zu beweisen oder zu widerlegen, mühsam, wenn nicht vergeblich. Unzweifelhaft autograph sind die Partitur-Notierungen in den Kontrapunktinstruktionen Costanzo Portas (148): Schlüsse von pädagogischen Exempeln auf kompositorische Praktiken aber sind unsicher. Es schmälert nicht die Bedeutung des bisher unbekanntes Briefes, in dem Gandolfo Sigonio 1573 für übersandte „*partidure*“ dankt, wenn man ihn anders als Lowinsky versteht. Sigonio rühmt „*il modo d' accompagnare quelli parti insieme*“ als „*bella inventione*“ (151). Lowinsky interpretiert den „*modo d' accompagnare*“ als Basso seguente; doch liegt es näher, an die Partitur-Notation zu denken, deren Verbreitung im 16. Jahrhundert also nicht so allgemein war, wie Lowinsky vermutet.

Die Teilungsstriche in den Partituren des 16. Jahrhunderts repräsentieren nach Lowinsky den regelmäßigen, durch den Konsonanz-Dissonanz-Wechsel fundierten „harmonischen Rhythmus“, der als Widerspruch des unregelmäßigen melodischen Rhythmus wirkt. Doch vernachlässigt Lowinsky einen Unterschied der Größenordnungen: Die

„Takte“ umfassen eine Brevis, die Dissonanzen aber gliedern Minimen (seltener Semibreven) in eine betonte und eine unbetonte Hälfte. Die Polemiken, von denen Lowinskys Abhandlung durchwachsen ist, bestechen durch Eleganz und Scharfsinn auch einen Leser, der zu den Betroffenen gehört. (Allerdings muß ich bekennen, daß mir Lowinskys Interpretation der Synkopenbeschreibung Zarlinos nicht einleuchtet. Denn erstens ist „Überhängen“ und nicht „betonter Vorhalt“ der einfache Wortsinn von „*suspensione*“. Zweitens ist es gewaltsam, die Wortverbindung „*suspensione o taciturnità*“ zu zerreißen und „*suspensione*“ auf die Note, „*taciturnità*“ dagegen auf die Textsilbe zu beziehen. Drittens zählt Zarlino zu den Mitteln, die „*asprezza*“ ausdrücken, außer der Synkopen-Dissonanz auch die große Terz, da in deren Zusammensetzung der Halbton fehlt; um aber so rauh wie eine große Terz zu wirken, braucht eine Synkopen-Dissonanz nicht betont zu werden. Viertens spricht die Verwendung der Synkopen-Dissonanz auf der zweiten Zählzeit des Tripeltaktes gegen die Interpretation als akzentuierter Vorhalt.)

Nathan Broders Definition des Orchesters (*The Beginnings of the Orchestra*) ist ein Muster positivistischer Präzision: „*An orchestra is any instrumental ensemble of ten or more players, or any instrumental ensemble in which there is more than one player to more than one part*“ (174). Jan La Rue schildert mit einer Ironie, die als Maske philologischer Verzweiflung erscheint, *Major and Minor Mysteries of Identification in the 18th-Century Symphony*. Das Maß an Geduld und Umsicht, das La Rue aufwendet, um der durch Schlamperei oder Geschäftssinn korrumpierten Überlieferung die Wahrheit abzutrotzen, ist zu bewundern.

Mit dem Ziel, den metaphorischen Ausdruck „musikalische Logik“ wissenschaftlich zu präzisieren, untersucht Charles Seeger (*On the Moods of a Music-Logic*) Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen sprachlicher und musikalischer Logik, „*speech-rationale*“ und „*music-rationale*“. Nach Seeger kann eine musikalische Logik, die den Namen verdient, eher aus der modernen, symbolischen als aus der aristotelischen Logik entwickelt werden (235). „*A music-logic would thus appear to be a pure logic*“ (236). Einerseits aber scheint Seeger die aristotelische Logik zu

verkennen: Als „*law of thought*“ besagt der Satz der Identität, daß Begriffe univok gebraucht werden sollen, und nicht, wie Seeger formuliert, „*what is, is*“ (232). Andererseits bleibt der Zusammenhang zwischen „*music-logic*“ und symbolischer Logik (Logistik) undeutlich, denn Seeger exponiert zwar Zeichen für Tonhöhen-, Tondauer- und Lautstärkebeziehungen, aber keine Regeln über zulässige und unzulässige Zeichenverbindungen. Carl Dahlhaus, Kiel

Studier tillägnade Carl-Allan Moberg, 5. Juni 1961. Stockholm: Isaac Marcus Boktryckeri Aktieföretag 1961. 410 S. (Svensk Tidskrift för Musikforskning 43, 1961).

Carl-Allan Moberg, 1927 Doktor, 1928 Privatdozent, 1947 o. Professor an der Universität Uppsala, gilt diese umfangreiche Festschrift zu seinem 65. Geburtstag. 29 wertvolle Beiträge sind hier von Kollegen zusammengelassen. Der große Umfang der Festschrift verbietet eine ausführliche Besprechung aller Beiträge, so daß in aller Kürze ein Überblick geboten werden soll. Die meisten Beiträge stammen von Forschern in Skandinavien, und naturgemäß ist auch ein großer Teil von ihnen auf nordische Themen abgestellt. Versuchen wir die Aufsätze in Gruppen zusammenzufassen. Der nordischen Volksmusik gelten Beiträge von Otto Andersson, dem unermüdeten „Spielmann“ und Forscher (Hochzeitsmusik auf der Sackpfeife), Nils Schiörring (schwedisch-dänische Ballade), Ole Mörk Sandvik (über eine norwegische Ballade) und Olav Gurvin ( Fassungen von R. Nordraaks „*Ja, vi elsker dette landet*“). Beiträge zur skandinavischen Musikgeschichte bieten Åke Davidsson (älterer isländischer Musikdruck), Bengt Kyhlberg (Fr. Boll, schwedischer Orgelbauer, 16. Jh.), Bo Lundgren (Joh. Lorentz, aus Flensburg stammender Nikolaiorganist in Kopenhagen, 1689), Gösta Morin (Ferd. Zehner, gest. 1765 in Stockholm; der Großvater kam aus Lüneburg), während Einar Sundström über italienische Musiker in Stockholm berichtet (Al. Ceconi, Vinc. Albrici, sein Bruder Bartol. Albrici, Domenico und Niccolò Melani u. a.). Åke Vretland befaßt sich mit der ersten pietistischen Liedersammlung in Schweden, 1740, Per Lindfors mit Wohltätigkeitskonzerten in Stockholm im 18. und 19. Jahrhundert. Das Geschlecht der

Berwald und seine Tätigkeit in Rußland untersucht Åke Brandel; Bo Wallner behandelt Wilhelm Stenhammars Streichquartette. Über den schwedischen Musikfreund Patrik Alströmmer (gest. 1804), der ein eifriger Sammler von Büchern und Noten war, macht Carl Johansson Mitteilung (der Rest von Alströmmers Bibliothek kam erst 1948 zum Vorschein). Die Musikbibliothek des schwedischen Rundfunks interessiert Folke Lindberg; Kostbarkeiten in der Stockholmer kgl. Bibliothek nennt C.-G. Stellan Mörrner; Materialien über die Musikalische Akademie und die schwedische Volksmusikpflege teilt Stig Walin mit. Mit den Triosonaten op. 1 von Francesco Uttini, der in Stockholm von 1755 bis 1795, seinem Todesjahr, wirkte, befaßt sich Martin Tegen. Damit kommen wir zu außerskandinavischen Themen. Eine neue Quelle für die Geschichte der preußischen Hofkapelle in Königsberg unter Herzog Albrecht entdeckte Henrik Glahn in der Brüsseler Bibliothek. Unter den 25 unsignierten Sätzen sind 5 bisher unbekannte Lieder.

Beiträge zur Vorgeschichte liefert Walter Wiora (*Musikgeschichte und Urgeschichte*). Der Zauberer in der Jagdszene der Höhle von Trois Frères hält nach Wiora keine Flöte in der Hand, sondern spielt einen Musikbogen. Steinzeitliche Jäger mögen ähnliche Melodik gehabt haben, wie sie Wiora bei Buschmännern und Lappen findet. Eine bei Danzig 1948 gefundene Streichleier untersucht Ernst Emsheimer, deren Greifloch auf Beziehungen zu Fennoskandinavien hinweist. Nils L. Wallin datiert den Hymnus auf den hl. Magnus, Patron der Orkaden, zurück ins 11. Jahrhundert als ältesten bekannten *gymel*-Satz. Mit dem Gebiet der Sequenz, deren Erforschung Moberg in Schweden unternahm, beschäftigt sich Higinio Anglés (*Die Sequenz und die Verbete im mittelalterlichen Spanien*). *Verbeten* sind Tropen nach Art kurzer Sequenzen, syllabisch-volkstümlich; bei Strophenform wird die Melodie textlos als Refrain wie ein Melisma wiederholt. Den Semifigurato-Vortrag der Hymnen und Sequenzen im 18. Jahrhundert beschreibt K. Gustav Fellerer. Die rhythmische Textgestaltung gab Anlaß zu rhythmischem Vortrag im Anschluß an die zeitgegebene Musik. Während Richard Engländer sich mit der wichtigen Barockoper, Bontempis *Paride* in Dresden (1662) beschäftigt, deren reiche Abschlusstronelle auf den

Einfluß der Dresdener Schule, deren Chöre auf römische Tradition deuten, erkennt Friedrich Blume im Barock trotz aller seiner Gegensätze und Widersprüche eine große Einheit. Knud Jeppesen untersucht notationstechnische Probleme des 16. Jahrhunderts, insbesondere in der Stellung der Pausen. Trotz seiner Ausführungen läßt sich die taktstrichlose, „Mensurstriche“ nur zwischen den Zeilen bringende, moderne Umschrift sehr wohl verteidigen: Partituren waren Ausnahmen, sie stellen die Noten graphisch-rechnerisch nicht genau auf die Stelle des Beginns des Zählwertes, sondern setzen sie auch auf den Taktstrich darauf. Die von Jeppesen beanstandete neue Notationsweise dagegen erhält das Bild der Notierung der Stimmen vollständig und ermöglicht dadurch die Erhaltung der originalen Schrift der Stimmbücher, die allein in Gebrauch waren. Jens Peter Larsen befaßt sich mit Haydns Kanon „*Du sollst an einen Gott glauben*“. Einen theoretischen Beitrag gibt Ingmar Bengtsson über die Beziehung von Tonalität und Rhythmus.

Eröffnet wird die wertvolle Festschrift mit einer Originalkomposition von Hilding Rosenberg über ein Sequenzthema aus Mobergs Dissertation, beschlossen wird sie von einem umfangreichen Schriftenverzeichnis des Jubilars. Hans Engel, Marburg/Lahn

Michael Tilmouth: *A Calendar of References to Music in Newspapers published in London and the Provinces (1660–1719)*. (Cambridge: The Royal Musical Association) 1961. VII, 107 S. (R.[oyal] M.[usical] A.[ssociation] Research Chronicle. 1).

Als erster Band einer maschinenschriftlich vervielfältigten, der Publikation von Forschungsmaterial dienenden Reihe legt die Royal Musical Association eine Übersicht über den auf Musik bezüglichen Inhalt englischer Tageszeitungen für den Berichtszeitraum 1660–1719 vor. Die systematische Durchsicht der Zeitungen förderte ein sehr umfangreiches, vielschichtiges und musikgeschichtlich aufschlußreiches Material zutage, dessen Verwertung in musikwissenschaftlichen Arbeiten sich in vielen Fällen lohnen dürfte. Obschon, wie der Verfasser im Vorwort erklärt, die englische Zeitungskritik erst im Laufe des 18. Jahrhunderts größere Bedeutung erhalten hat, sind die frühen Mitteilungen über musikalische Ereignisse zum Teil von erheblichem Quellenwert. So publi-

zierten die herangezogenen Blätter (hauptsächlich aus London sowie zahlreiche Organe aus der Provinz) nicht nur Hinweise auf Konzert- und Opernveranstaltungen (mehrfach mit präzisen Hinweisen auf Ausführende, Veranstalter und das Programm), sondern auch Anzeigen von Verlagsneuigkeiten, von Instrumenten- und Notenverkäufen. Dem „Musikmarkt“ im weitesten Sinn wird überhaupt große Aufmerksamkeit gewidmet. So erschließt sich dem Kenner eine Fülle von nennenswerten Tatsachen, deren Quellenwert in vielen Fällen eine Verarbeitung lohnt. Nachdem vor Jahren von P. A. Scholes bereits ein wertvoller *Mirror of Music* (hauptsächlich mit Material aus dem 18. Jahrhundert) vorgelegt wurde, ergänzt die neue Publikation das Material dankenswerterweise durch die Einbeziehung bisher nicht oder nur ungenügend durchforschter Zeitungsbestände. Leider fehlen Register, so daß die Benutzung des Bandes außerordentlich erschwert ist. Obwohl in Rezensionen immer wieder auf die dringende Notwendigkeit zur Erstellung von Registern hingewiesen wird, lassen nicht nur viele Verleger, sondern auch wissenschaftliche Gesellschaften diese Mahnungen unbeachtet. Man würde eine Änderung dieser Einstellung lebhaft begrüßen. Richard Schaal, München

Emanuel Winternitz: *Keyboard Instruments in the Metropolitan Museum of Art. A Picture Book*. New York: The Metropolitan Museum of Art 1961. 48 S. mit 55 Abb.

Die Schrift ist zum New Yorker Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft erschienen und bietet aus dem reichen Bestand der Musikinstrumentensammlung des Museums 25 der bemerkenswertesten Tasteninstrumente in Gesamt- und teilweise auch in Detailaufnahmen. Das dekorative Moment steht dabei im Vordergrund, so daß die erlesene Auswahl zu einem Leitfaden durch den Stilwandel im Klavierbau vom 16. bis ins 19. Jahrhundert wird, den Winternitz in einer Kunst- und Musikgeschichte verbindenden Form höchst anschaulich kommentiert. Zu berichtigen wäre allerdings, daß das Doppelvirginal von Hans Ruckers dem Älteren, Antwerpen 1581, zwei im Umfang gleiche Manuale hat und auch nicht das älteste existierende Instrument dieser Art ist; ein älteres, von Martin

van der Biest 1580 in Antwerpen gebaut, befindet sich im Germanischen National-Museum zu Nürnberg. Die in Bild und Wort ausgezeichnete Dokumentation ist ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis einiger der leider nicht immer und nicht vollständig zugänglichen Schätze der Crosby Brown Collection und anderer Stiftungen an das Museum.

Alfred Berner, Berlin

Nanie Bridgman und François Lesure: Collection André Meyer. Manuscrits autographes, Musique imprimée et manuscrite. Ouvrages théoriques, historiques et pédagogiques. Livrets. Iconographie. Instruments de musique. Abbéville 1960: Imprimerie F. Paillart. Im Handel erhältlich über die Buchhandlung E. Ploix, Paris VI<sup>e</sup>. 118 S. Text, 292 S. Bildtafeln.

Nachdem das Museum Heyer (Köln) schon vor Jahrzehnten aufgelöst wurde, das Musikmuseum Manskopf (Frankfurt) in den Besitz der dortigen Stadt- und Universitätsbibliothek überging, dürfte die Sammlung André Meyer (Paris) neben der von Alfred Cortot wohl die einzige Privatsammlung sein, die auf musikalischem Gebiet einen Zug ins Universelle hat. Wohl sind auch noch andere Sammler am Werk gewesen, Kostbarkeiten auf dem Gebiet der Musik zusammenzutragen, aber sie alle beschränkten oder beschränken sich doch mehr oder weniger auf Einzelgebiete, etwa Autographe, frühe Ausgaben, besonders Erstdrucke, Ikonographisches, oder auf dies alles zusammen, aber mit der Einschränkung auf Einzelpersonlichkeiten oder bestimmte Epochen.

Der vorliegende Katalog, für dessen Knappheit aber ausreichende Angaben N. Bridgman und F. Lesure verantwortlich zeichnen, führt dem, der ihn zu lesen versteht, eindringlich vor Augen, wieviel Spürsinn, Ausdauer und Idealismus dazu gehört haben müssen, um diese Sammlung zusammenzutragen. Meyer hat es versucht und, soweit das einem Einzelnen überhaupt möglich ist, auch durchgeführt, das ganze weite Feld der musikalischen Entwicklung von den Zeiten der Renaissance bis auf unsere Tage dokumentarisch einzufangen. Ein solches Unterfangen darf sich nun aber nicht einseitig an letzte Spitzen in Bezug auf künstlerische Bedeutung, auf Seltenheitswert oder solchen der Herkunft verlieren — obwohl natürlich sie gerade den besonderen und berechtigten Stolz oder mehr noch und menschlich sympathischer die

Freude M. Meyers bilden mögen. Es ist vielmehr — vom Ganzen gesehen — der Zug ins Universelle, der, wie schon gesagt, der Sammlung ihr Gesicht gibt und ihr ihren Wert verleiht.

Die Gesamtzahl der Objekte dürfte sich auf 1500—1800 Stücke belaufen, die sich freilich nicht gleichmäßig auf die verschiedenen in dem Untertitel des Kataloges genannten Gruppen verteilen. Am umfangreichsten ist die Sammlung praktischer Musik, die allerdings die Grenze zum 19. Jahrhundert selten überschreitet, soweit es sich nicht um Autographe handelt. Innerhalb dieser Grenze, also für die Zeit des 16.—18. Jahrhunderts eigentliche Schwerpunkte festzustellen, ist fast unmöglich. Auch Lesure, der in seinem Vorwort auf viele Unica des 16. Jahrhunderts hinweist und der ebenso mit vollem Recht auf die Reichhaltigkeit und Abrundung der Sammlung speziell auf dem Gebiet der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts Gewicht legt, mag etwas von dem *embarras de richesse* empfunden haben, der jede Beschreibung der Sammlung und dieses Kataloges so schwer macht. Vielleicht darf aber doch noch auf die Fülle hingewiesen werden, mit der die französische Oper vertreten ist. Der Katalog enthält z. B. 18 Eintragungen zu *Campra*, 9 zu *Clerambault*, 12 zu *Destouches*, 13 zu *Gluck* (darunter die fast unauffindbare und noch nie wieder gedruckte Wiener Partitur der italienischen *Alceste* von 1769), 38 zu *Händel*, 14 zu *Philidor* und 25 zu *Rameau*. Dazu kommen noch über 60 teils gedruckte, teils handschriftliche Partituren von Werken *Lullys*.

Zahlenmäßig steht dieser Gruppe am nächsten die ikonographische, in der Hauptsache also die Sammlung von Musikerbildnissen, denen gegenüber Szenenbilder usw. in den Hintergrund treten. Hier liegen Schwerpunkte fast gleichen Gewichts in der Romantik und in der Gegenwart. Da findet sich etwa eine prachtvolle Federskizze von Chopin von *Delacroix*, mehrere Liszt-Karikaturen von *Dantan*, ein Ölbild *Paganinis* von *Calamatta* und anderes aus der Zeit der Romantik. Die großen Komponisten unserer Zeit sind nahezu lückenlos im Bild, teilweise auch in der Karikatur vertreten, besonders ausgiebig *Strawinsky* mit Blättern von *Dolbin*, *Larionov* und *Cocteau*. In der Reihe der Autographen ist die Wiener Klassik verhältnismäßig spärlich, nämlich nur mit einem Skizzenblatt *Beethovens* vertreten,

das aber immerhin durch die Hand Chopins ging, dem es im Jahre 1831 von Aloys Fuchs geschenkt wurde. Unter den vollständigen, d. h. also nicht nur in Skizze vorliegenden Kompositionen bieten vielleicht das höchste Interesse Debussys *Nocturne et Scherzo* von 1882, ein Variationenwerk des vierzehnjährigen Richard Strauss und der erste Teil von Strawinskys *Sacre du Printemps*.

Der Raum erlaubt nicht, noch weiter auf Einzelheiten einzugehen, es wäre aber eine große Unterlassungssünde, nicht auf die nicht sehr zahlreichen, aber in ihrer Qualität nicht zu überbietenden Tasteninstrumente des 16.—18. Jahrhunderts hinzuweisen, darunter solche von Hans Ruckers von 1583 und Christopher Löwe von 1678.

Dem Katalog selbst gibt vor allem auch der prachtvolle und ungewöhnlich reiche Illustrationsteil das Gepräge, der auf 292 Abbildungsseiten rund 320 Objekte wiedergibt und so auch visuell einen lebendigen Eindruck von Wert und Weite der Sammlung vermittelt. Hans Halm, München

Wilhelm Buschkötter: Handbuch der internationalen Konzertliteratur. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1961. 374 S.

Der Verfasser des Handbuches sagt im Vorwort, es sei verwunderlich, „daß bislang niemand auf den Gedanken gekommen sei, die von Müller-Reuter begonnene Arbeit wieder aufzunehmen und fortzusetzen.“ Wer das vorliegende Werk aufmerksam studiert, wird bald zu der Erkenntnis gelangen, wie schwierig es ist, das Werk Müller-Reuters wieder aufzunehmen. Die Abfassung bibliographischer Handbücher über die „Konzertliteratur“ (das Wort ist übrigens irreführend; es sind in dem Buch keineswegs nur Instrumentalkonzerte, sondern auch Symphonien und Orchester- sowie sogar Chorwerke enthalten, welche mit dem Gattungsbegriff Konzert überhaupt nichts zu tun haben; der veraltete Begriff Konzert für eine musikalische Aufführung sollte heute vermieden werden; vgl. darüber des Rezensenten Artikel *Konzertwesen* in MGG) setzt nicht nur eingehende musikwissenschaftliche und praktische Ausbildung, sondern darüber hinaus zusätzlich profunde bibliothekarische Quellenkenntnis voraus. Kommt eine dieser notwendigen Qualifikationen, insbesondere die der Quellenkenntnis, zu kurz, so wird ein Verfasser der gestellten anspruchsvollen Aufgabe zwangsläufig nicht voll gerecht. Um es vorweg

zu nehmen: das Handbuch ist ein ganz ausgezeichnet kleiner bibliographischer Führer durch Standardwerke der internationalen Orchester- und Chormusik. Von einem echten Handbuch unterscheidet es sich jedoch durch den außerordentlich zufälligen und subjektiven Auswahlcharakter. Wer heute die Werke von Adolphe Adam, Hugo Kaun und Max Fiedler in einem Auswahlverzeichnis anführt, jedoch die Werke von Heinrich Kaminski fortläßt, muß sich den Vorwurf gefallen lassen, ein der Jahrhundertwende verpflichtetes, also einseitiges Nachschlagewerk verfaßt zu haben.

Interessiert vernimmt der Benutzer, daß die Auswahl der Komponisten und ihrer Werke „bis zu einem gewissen Grade durch eine in jahrzehntelanger Praxis erworbene Kenntnis der symphonischen Literatur und eine ebenso lange gewissenhafte Beobachtung der Programme in Konzertsaal und Rundfunk erleichtert“ wurde. Demnach scheint der Verf. nicht nur den Werken des oben erwähnten Kaminski, sondern auch den Kompositionen zahlreicher anderer Meister „in Konzertsaal und Rundfunk“ nicht begegnet zu sein, obwohl sie nachweislich zur Aufführung gelangten. Folgende Komponisten fehlen in dem Handbuch vollständig: W. Abendroth, C. Ph. E. Bach, A. Brunner, W. Burkhard, H. Distler, Dittersdorf, J. Driessler, W. Geiser, H. Grabner, H. Humpert, K. Marx, A. Moeschinger, R. Oboussier, A. Scarlatti, M. Schoemaker, C. Stamitz, B. Stürmer, G. Tartini, G. Ph. Telemann und viele andere.

Subjektiv ist aber nicht nur die Auswahl der Komponisten, sondern auch die der Kompositionen. Wenig ausführlich sind die Nachweise z. B. nicht nur für Busoni (es fehlt u. a. das Klavierkonzert op. 39), sondern auch für Cherubini (Requiem, Messe in d u. a.), Chopin, Cimarosa, M. von Schillings (Violinkonzert) und viele andere. Dankbar würde der Benutzer die Angaben über die Spieldauer (für welche allerdings mit keinem Wort das Standardwerk von S. Aronowsky, *The Performing Times of Orchestral Works*, London 1959, erwähnt wird), über die Besetzung, über das Kompositions-, Erscheinungs- und Uraufführungsjahr sowie über den Verlag begrüßen, wenn sich nicht ein Teil der Angaben als außerordentlich unzuverlässig erwiesen hätte. Das Erscheinungsjahr ist bei vielen Kompositionen angegeben, bei vielen jedoch fehlt es. Für Mozart hat der Verfasser vollständig auf die Angabe



dieser Rubrik verzichtet, ebenso für Händel, Haydn, Vivaldi. Andere Großmeister, wie Beethoven, hat er mit der Angabe des Erscheinungsjahres ihrer Werke bedacht. Ein Prinzip ist nicht zu erkennen. Schwer verständlich sind die Angaben der Jahreszahlen für die Erscheinungsjahre der Kompositionen. Obwohl für die meisten der hervorragendsten Komponisten thematische Verzeichnisse vorliegen, denen der Verfasser die Erscheinungsjahre hätte entnehmen können, wurde von dieser Möglichkeit kein Gebrauch gemacht. Von den unrichtigen Beispielen seien für Beethoven genannt (jeweils die Originalausgabe): op. 21 ist nicht 1800 erschienen, sondern 1801; op. 36 nicht 1822, sondern 1804 (1822 ist die erste deutsche Partiturausgabe erschienen; wenn der Verfasser jeweils die Partiturausgabe gemeint hat, so stimmen die Jahreszahlen jedoch erst recht nicht, da für op. 21 die erste entsprechende Ausgabe 1809 erschien usw.); op. 55 nicht 1823, sondern 1806 (die erste deutsche Partiturausgabe 1822); op. 60 nicht 1824, sondern 1808 (erste Partiturausgabe 1823) usw. Der Verfasser hat offenbar Originaldrucke und erste Partiturdrukke miteinander verwechselt und außerdem noch irriige Jahreszahlen angegeben (vgl. die richtigen Zahlen bei Kinsky-Halm). Von Chabrier erschien der *Mardie joyeuse* nicht 1888, sondern 1890, die *Habanera* nicht 1888, sondern 1885. Die Beispiele ließen sich seitenlang weiterführen. Veraltet und überholt sind für mehrere Komponisten die Angaben über den Verlag. Verläßt man sich auf Buschkötter, so sind Mozarts Werke fast ausschließlich bei Breitkopf & Härtel erschienen. Kein einziges Mal wird die Neue Mozart-Ausgabe erwähnt, obwohl bis zur Fertigstellung des Handbuchs (Vorwort vom Oktober 1960) eine stattliche Anzahl von Bänden dieser Gesamtausgabe erschienen war.

So bleibt nur zu hoffen, daß sich der Verlag entschließt, einmal ein echtes Handbuch der symphonischen Musik herauszubringen, das hieb- und stichfest die notwendigen zuverlässigen Angaben nachweist. Das vorliegende Verzeichnis ist keineswegs unbrauchbar. Für Schüler, Dilettanten, Rundfunkhörer und Konzertbesucher, aber auch für den Musiker, der eine erste Orientierung sucht, wird es nicht nur nützlich, sondern sogar, wie eingangs erwähnt, ausgezeichnet sein. Für Rundfunkanstalten, Programmgestalter, Orchesterleiter ist es allerdings nur bedingt

geeignet, da die gebotene Auswahl dem tatsächlichen Angebot an guten Musikalien nicht entspricht und die Nachweise über Erscheinungsjahre und Verlage nicht dem neuesten Stand der Forschung bzw. des Publikationswesens entsprechen.

Richard Schaal, München

Antony Hopkins: Talking about Symphonies. An analytical study of a number of well-known symphonies from Haydn to the present day. London—Melbourne—Toronto: Heinemann (1961). 157 S.

Das vorliegende Buch ist aus Programm-Einführungen zu Symphoniekonzerten der BBC hervorgegangen und wendet sich vor allem an Laien; es setzt so gut wie keine musikalischen Fachkenntnisse, dafür aber ein sehr ernsthaftes musikalisches Interesse voraus und sucht durch die sehr geschickt bewahrte Frische des gesprochenen Wortes und durch saloppe Formulierungen dem Leser die Angst vor technischen Erörterungen zu nehmen („at last, with a great thump of timpani and a blare of brass, the band come sweeping in with the main theme“, S. 63). Nach einer knappen Einleitung *Knowing the Form* werden acht Symphonien ausführlich und mit Hilfe zahlreicher Notenbeispiele analysiert (Haydn Nr. 86, Mozart KV 504, Beethoven 3. und 7., Berlioz *Symphonie fantastique*, Brahms 2., Sibelius 2. und Stravinsky *Symphony in three movements*). Die Auswahl ist pädagogisch und sachlich geschickt und nur durch die Sibelius-Symphonie spürbar auf angelsächsische Verhältnisse zugeschnitten; in Deutschland hätte man wohl eher Bruckner berücksichtigt.

Die Analysen sind sachlich ausgezeichnet, einfach formuliert und verlieren sich nie in unübersichtliche und für den pädagogischen Zweck unbrauchbare Details; zugleich sind sie strenge Formanalysen, die sich von allen poetischen Umschreibungen nach Art der traditionellen Musikführerweis' fernhalten. Im Rahmen der Möglichkeiten einer solchen Einführung ist ein Höchstmaß an Präzision und Sachlichkeit erreicht — daß die Lektüre dennoch auch für den Laien ein Vergnügen bereitet, ist ein Verdienst nicht nur des Verfassers, sondern auch der reichen und guten angelsächsischen Tradition populärwissenschaftlichen Schrifttums.

Die Grenzen des Buches werden natürlich dort sichtbar, wo die pädagogische Zielsetzung die Analyse mehr auf den Hörer als

auf das Werk ausrichtet und wo sich komplizierte musikalische Sachverhalte einer betont einfachen Formulierung entziehen. Dem Bemühen um „Schonung“ des Laien ist es wohl zuzuschreiben, daß sich Einleitung und Einzelanalyse vorwiegend auf Sonatensatzformen und damit auf die ersten Sätze der besprochenen Symphonien konzentrieren, aber so richtig es ist, daß wenigstens die ausgewählten Werke allesamt „kopflastig“ sind, so nützlich wäre doch eine ausführlichere Darstellung der Liedsatz-, Variationen-, Tanzsatz- und Rondoformen langsamer Sätze, Menuette bzw. Scherzi und Finalsätze wenigstens im Einleitungskapitel gewesen. Ebenso vermißt man den Versuch, das Problem der zyklischen Einheit mehrsätziger Werke grundsätzlich oder an den gewählten Beispielen wenigstens andeutend darzustellen; es hätte wohl gewagt werden sollen, selbst wenn es zweifelhaft ist, ob so subtile Fragen in einem Buch dieser Art überhaupt behandelt werden können. Im Zusammenhang hiermit wäre dann auch das Wirken übergreifender Form-Ideen in einzelnen Werken (etwa in Brahms' 2. Symphonie) anzudeuten gewesen.

Daß sich kompliziertere Sachverhalte einer betont einfachen Darstellung entziehen, zeigt sich besonders deutlich an den Sibelius- und Strawinsky-Analysen, in denen der Verfasser weit stärker als zuvor umschreibend formuliert und auch poetische Bilder nicht verschmäht; immerhin sind bei der Darstellung der Sibelius-Symphonie Form-Idee und Arbeitstechnik wenigstens angedeutet, soweit das ohne technisches Vokabular möglich ist. Gegenüber der Strawinsky-Analyse wird sich sachlicher Widerspruch melden, wenn der Verfasser im langsamen Satz barocke Vorbilder (statt der überaus deutlichen Verbeugung vor Rossini) zu erkennen glaubt, oder wenn er davon spricht, daß der 1. Satz „*could be said to reflect the machine-like pulse of an industrial age*“ und „*only the smallest concession to emotional appeal*“ mache (S. 142). Abgesehen vom Widerspruch dieser Formulierungen ist hier auf Strawinskys eigene Deutung des Werkes als einer „Kriegssymphonie“ zu verweisen — „*each episode in the symphony is linked in my imagination with a specific cinematographic [!] impression of the war*“ (Begleittext zur Schallplattenaufnahme Columbia ML 5731 bzw. MS 6331, 1962) — so verwirrend sie sein mag.

Einige kleinere sachliche Fehler seien noch angemerkt: *Capriccio* (in der Haydn-Symphonie) ist nicht „*Haydn's justification for the overt emotionalism of the movement*“ (S. 30), sondern bezeichnet offenbar einen Satztypus, der die ganze musikalische Gestalt, also „Form und Inhalt“ umgreift; das berühmte zerrissene *Eroica*-Titelblatt aus der Beethoven-Legende ist nicht erhalten, und das Finale dieser Symphonie beginnt nicht als schlichter Variationensatz, sondern als (oder besser: wie eine) *Passacaglia*; mit seinem Wort über die „Apotheose des Tanzes“ in Beethovens 7. Symphonie hatte Wagner sicherlich nicht „*the refinement of the ballet*“ implizieren wollen (S. 86). Schließlich sollten biographische Legenden gerade in einer Darstellung für Laien deutlich als Legenden bezeichnet werden.

Selbstverständlich wiegen solche Detailschwächen gegenüber den vielen Vorzügen des Werkes, seinen zahlreichen glücklichen Einzelbeobachtungen, seiner im besten Sinne „vernünftigen“ Grundkonzeption und ihrer eleganten Ausführung nicht schwer. Insgesamt ist es eines der erfreulichsten Zeugnisse einer Literaturgattung, die im deutschen Sprachbereich (und das nicht etwa, weil unser Musikpublikum sachverständiger wäre als das englische) leider kaum verbreitet ist.

Ludwig Finscher, Kiel

Martin Vogel: Die Intonation der Blechbläser. Neue Wege im Metallblas-Instrumentenbau. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1961. 103 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 1).

Die Intonation der Blechbläser gehört zu den heikelsten Problemen technischer Art, die bei der Aufführung von Orchesterwerken zu bewältigen sind. Viele Dirigenten verlassen sich dabei auf die Fähigkeiten und das Gehör ihrer Bläser, um sich selbst ausschließlich den „höheren Zielen“ der Interpretation zuwenden zu können. Die Spieler wiederum schieben die Schuld auf die Instrumentenbauer, die keine reinen Instrumente anzufertigen verstünden, oder aber erklären die Unstimmigkeiten aus der mangelnden Instrumentenkenntnis des Komponisten. Für die dadurch entstehenden Schwierigkeiten dürfte ein wesentlicher Grund darin zu sehen sein, daß die Ausführenden und auch die Hersteller zu einem großen Teil nicht hinreichend

mit den akustischen und musiktheoretischen Grundlagen ihres Betätigungsfeldes vertraut sind.

Es ist daher sehr zu begrüßen, daß alle die hiermit im Zusammenhang stehenden Fragen von Martin Vogel in seinem neuen Werk ausführlich erläutert und übersichtlich zusammengestellt sind. Ausgehend von den bei den Bläsern wegen ihrer Intonation gefürchteten Stellen der Orchesterliteratur behandelt der Verfasser zunächst die Probleme des Zwiespaltes zwischen reiner und wohltemperierter Stimmung und weist darauf hin, daß die heutige Orchesterstimmung eine Art ungleichschwebender Temperatur ist, in welcher der Ausgleich dem Zufall oder bestenfalls dem Gutdünken und Geschick des Musikers überlassen bleibt. Die gleichmäßig temperierte Stimmung ist eine — wenn auch relativ gute — Näherungslösung, die jedoch gerade für die Blechblasinstrumente schwieriger zu realisieren ist als eine reine Stimmung, da bei diesen Instrumenten die Töne aus der Obertonreihe abgeleitet werden. In diesem Zusammenhang verweist Vogel auch auf den besonderen Wohlklang von reinen Akkorden mit der Natureseptime.

Im zweiten Teil des Buches werden Wege aufgezeigt, wie die bei den bisherigen Ventilinstrumenten unvermeidlichen Intonationsmängel durch entsprechende Verbesserungen in der Bauweise beseitigt werden können. Es ist geradezu erstaunlich zu lesen, mit welcher Gleichgültigkeit manche Ventilkombinationen entworfen und verwendet wurden, obwohl schon eine einfache Rechnung zeigt, daß Abweichungen bis zu einem Halbton oder in einigen Fällen noch mehr zu erwarten sind, die wohl auch geflissentlich überhört wurden. Der Verfasser berechnet zunächst günstigere Abmessungen für die Ventillängen, die zu einer besseren Stimmung führen, und geht dann dazu über, durch Anwendung des Strahlensatzes eine Zusatzvorrichtung zu entwickeln, die eine gleichmäßige Umstimmung des Instrumentes während des Spieles ermöglicht. Bemerkenswert ist dabei besonders, daß der Spieler das neue Instrument mit seiner alten Technik sofort spielen kann, während er sich langsam an die zusätzliche Verwendung des Umstimmhebels gewöhnt.

In der vorliegenden Form bildet das Buch eine prägnante Zusammenfassung dessen, was man als musikalisch-akustische Allgemeinbildung eines Musikers der Blechbläser-

gruppe und eines Instrumentenbauers dieser Richtung voraussetzen sollte. Auch für den Dirigenten gibt es wesentliche Anhaltspunkte zum Verständnis der mit dem reinen Blechsatz verbundenen Fragen. Wenngleich die Schrift den pädagogischen Zweck dem fachwissenschaftlichen unterordnet, um in ausführlichen Berechnungen den Nachweis zu erbringen, daß durch die Theorie der reinen Stimmung die Intonationsprobleme zu lösen sind, so ist trotzdem zu wünschen, daß sie nicht nur den Hersteller zum Bau verbesserter Instrumente anleitet, sondern auch eine weite Verbreitung gerade im Rahmen der Ausbildung der Spieler findet.

Jürgen Meyer, Braunschweig

Hugo Steger: Die Rotte. Studien über ein germanisches Musikinstrument im Mittelalter. (Sonderdruck aus: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur [recte: Literaturwissenschaft] und Geistesgeschichte 35, 1961, S. 96—147.)

Die Geschichte der Musikinstrumente im europäischen Mittelalter konnte bisher nur ungenügend erhellt werden. Durch das fast vollständige Fehlen von Sachquellen mußte sich die Instrumentenforschung mit schriftlichen Zeugnissen und bildlichen Darstellungen begnügen, die jedoch zumeist mit nur unzureichenden Methoden ausgewertet wurden. Eine Fülle sich widersprechender Hypothesen und Vermutungen war die Folge. Ebensooft wurde jedoch auch eine einmal fixierte Auffassung, manchmal jahrhundertlang, ohne Kritik und ernsthafte Überprüfung resignierend übernommen.

Mit neuem Elan griff der Verfasser der anzuzeigenden Studie nun den äußerst komplizierten Fragenkomplex wieder auf. In weiser Beschränkung konzentrierte er seine Untersuchung auf nur ein Musikinstrument, die Rotte. Durch einen glücklichen Fund gelang es ihm zunächst, dieses seit dem Frühmittelalter gut belegte Instrument einwandfrei zu identifizieren, d. h. eine gesicherte und begründete Verbindung zwischen Wort und Sache herzustellen. In Moissac, in der Nähe von Toulouse, entdeckte er nämlich auf einem Kapitell-Relief des 11. Jahrhunderts ein Musikinstrument, dessen zeitgenössische Beschriftung es als Rotte ausweist. Obwohl mittelalterliche Instrumente auf Abbildungen in der Regel mit biblischen oder antiken Namen bezeichnet werden und das Auftauchen eines einheimischen Instrumentennamens eine Ausnahme bildet, kann an der Echtheit

des Belegs kaum ein Zweifel bestehen. Somit gewinnt Steger einen festen Bezugspunkt bei der erneuten Durchsicht des älteren Quellenmaterials. Während die schriftlichen Belege des 8. bis 12. Jahrhunderts den Befund von Moissac übereinstimmend bestätigen, überzeugen die vom Verfasser herangezogenen bildlichen Darstellungen nicht alle. Einige dürften aus dem Belegmaterial noch auszuscheiden sein. Doch läßt sich deutlich erkennen, daß mit dem mhd. Wort *rotte* — ahd. *rotta*, rom.-franz. *rotta*, altfrz. *rote*, altfränk. *hrôta* — eine Harfenzither bezeichnet wurde, die in Deutschland, Frankreich, Oberitalien und Spanien verbreitet war. Ihre äußeren Kennzeichen sind zwei, in annähernd rechtem Winkel aufeinanderstoßende Saitenträger, die auf einem dreieckigen Schallkörper ruhen und 3 bis 30 Saiten halten. Auf Grund dieses Untersuchungsergebnisses müssen einige ältere Ansichten über die Rotte korrigiert werden. So gilt es die bisherige Meinung aufzugeben, daß die Rotte eine Zupfleier sei, wie sie uns durch die Bodenfunde von Oberflacht und Köln überliefert wurde. Auch die (vor allem wegen der Namensähnlichkeit) vermutete Verwandtschaft zur keltischen Griffbrettleier *krotta* kann der Verf. unter Aufbietung seines ganzen philologischen Rüstzeuges widerlegen, ebenso die früher z. T. angenommene Identität von Rotte und *Cythara teutonica*. — Für die ergänzend gestellte Frage nach der musikalischen und soziologischen Funktion des Instruments erweisen sich die Quellen als nicht sonderlich ergiebig. Es darf jedoch angenommen werden, daß die Rotte von Musikern aller Stände gespielt wurde und vorwiegend zur Begleitung von Tropen, Modi und Lais Verwendung fand.

Das Gesamtergebnis der Studie stimmt hoffnungsvoll. Die enge Verbindung von sprachlicher Untersuchung und Sachforschung, wie sie hier im Sinne von Meringers „*Wörter und Sachen*“ so vorbildlich demonstriert wird, dürfte sich bei der Identifizierung anderer mittelalterlicher Musikinstrumente als ebenso fruchtbar erweisen.

Erich Stockmann, Berlin

Bruno Nettl: *Reference Materials in Ethnomusicology*. Detroit: Information Service Inc. 1961. 47 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 1).

Es ist schwer, die Gesichtspunkte aufzufindig zu machen, nach denen der Verfasser die

Literatúrauswahl für die verschiedenen Rubriken dieser Bibliographie getroffen haben mag, denn nur wenige dieser Rubriken bringen sachlich einigermaßen das Wichtigste. Gute und mittelmäßige oder längst überholte Arbeiten werden unterschiedslos empfohlen. Zuweilen hat man den Eindruck, als ob die Auswahl grundsätzlich der englisch oder französisch geschriebenen Literatur den Vorzug gäbe. In anderen Fällen aber scheint eher das jüngere Alter der Publikationen den Ausschlag zu geben, sonst würde man dem Leser nicht statt guter Originalarbeiten Veröffentlichungen aus zweiter Hand anbieten. Aber auch dies kann nicht das Ausleseprinzip gewesen sein, da ja auch Wallascheks *Primitive Music* von 1893 angeführt wird.

Nettls Werk *Music in Primitive Culture*, in dessen Vorwort ausdrücklich gesagt wird, daß hier nichts Neues, sondern nur die bis jetzt gezeitigten Erkenntnisse gebracht werden sollen, ist „*the only recent survey of primitive music in book form*“. Dadurch erfährt der Leser zwar, daß es sich um ein gebundenes Buch handelt, er erfährt aber nicht, daß dieses modernste Buch aus einer Rekapitulation älterer Forschungsergebnisse besteht, und es wird auch verschwiegen, wie dieses Werk beurteilt worden ist, obwohl Werke anderer Autoren oft durch eine (meist äußerst vage) Kritik gekennzeichnet werden. Dagegen werden Arbeiten, die in der Fachliteratur scharf angegriffen worden sind, ohne Hinweis auf negative Rezensionen empfohlen. Die angelegten Maßstäbe sind offenkundig ungleich. Bei Dankert wird die Sünde der Kulturkreislehre nachdrücklich erwähnt, bei Sachs und von Hornbostel dagegen nicht. Evolutionistische Gedankengänge werden bei Lach als unmodern bezeichnet, nicht aber bei der Evolutionstheorie des musikalischen Tonraums, die Nettl von Sachs übernimmt (*Music in Primitive Culture*, 47).

So kann man sich schließlich des Eindrucks nicht erwehren, daß diese Literatúrauswahl entweder nach rein persönlichen Gesichtspunkten oder in Unkenntnis eines Teiles der vorliegenden Literatur oder aus der Unfähigkeit, Wichtiges von Unwichtigem zu unterscheiden, entstand. Überschaubar man die Liste der S. 36—47 zitierten Werke, so findet man Nettl selbst mit 12 Nummern, dann folgen Sachs mit 8, Seeger und Herzog mit 5, Merriam, Rhodes, Roberts, Kunst, von Hornbostel, Wiora und Schneider mit je 3 Titeln. 40 Autoren müssen sich mit je einer

Nummer begnügen, darunter Kolinski und Schaeffner. Namhafte Forscher wie Baud-Bovy, Brailoiu, Burrows, Chottin, Courant, Courlander, Elkin, Fox Strangways, Graf, Grosset, Hickmann, Kishibe und andere mehr, die alle wenigstens zu einer Rubrik ganz wesentliche Beiträge geleistet haben, fehlen gänzlich. Bake wird nicht mit einem eigenen Titel genannt, sondern unter Wellesz subsumiert. Harich-Schneider, die hervorragende Autorin japanologischer Arbeiten und eines entsprechenden Artikels in der *Encyclopédie Fasquelle*, findet keine Erwähnung, wohl aber schreibt der Verfasser über diese Enzyklopädie: „*Brief articles are included... but they are not of high quality.*“ In anderen Fällen wird der Leser vor einschlägigen Arbeiten gewarnt, weil sie für den „*general reader*“ nicht „*intelligible*“ oder nur „*reserved for the experienced reader*“ seien. Man fragt sich, wem eine so angelegte Bibliographie überhaupt nutzen soll.

Marius Schneider, Köln

The Frank C. Brown Collection of North Carolina Folklore. In Seven Volumes. General Editor Newman Ivey White. Durham/North Carolina: Duke University Press 1952 ff.

North Carolina kann sich rühmen, unter den Staaten der USA die bedeutendste und umfangreichste volkskundliche Beschreibung zu besitzen. Das Werk ist auf sieben Bände berechnet, von denen z. Z. die sechs ersten vorliegen. Frank C. Brown, dem die Einsammlung des Materials zu verdanken ist, war Dozent für Englisch am Trinity College in Durham, einer Anstalt, die späterhin zum Rang einer Universität erhoben wurde. Er war außerdem Schatzmeister der North Carolina Folklore Society. Als enragierter Sammler bereiste er das Land nach allen Richtungen; dazuhin bot ihm sein Amt bei der genannten volkskundlichen Gesellschaft die Möglichkeit, Helfer für das Sammeln zu gewinnen. Von Anfang an plante die Gesellschaft eine volkskundliche Veröffentlichung; Brown wollte aber zuvor die Einsammlung einigermaßen zu Ende geführt haben. So kam es schließlich so weit, daß er nach dreisigjähriger Bemühung um Aufzeichnungen 1943 starb, ohne daß an dem geplanten Werk etwas geleistet worden war.

So bedauerlich es ist, daß Brown's Erfahrungen und Materialkenntnisse auf diese Weise für die Ausgabe nicht mehr genutzt

werden konnten, so kann diese nunmehr doch auf einem weit vollständigeren Material fußen, als es früher hätte der Fall sein können. Für das Werk wurde als Herausgeberstab die Elite der amerikanischen Folkloristen gewonnen.

Für die Leser der „Musikforschung“ sind vor allem die Bände II (1952) bis V (1962) von Interesse: sie sind dem Volkslied gewidmet. Die Bände II und III bringen die Texte; als Herausgeber zeichnen Henry M. Belden und Arthur Palmer Hudson; die Melodien wurden in den Bänden IV und V durch Jan Philip Schinan — er hatte sich zuvor mit Indianermusik befaßt — betreut. Die doch recht problematische und zu Unklarheiten führende Trennung in Text- und Melodiebände geschah, um „Ansprüche der Musikologen zu befriedigen“ (Bd. I S. 12). Noch eine weitere Trennung wurde vorgenommen, entsprechend einem bekannten Ausspruch von William Shenstone (1761), in *Folk Ballads* und *Folk Songs*. Nun darf man sich allerdings nicht vorstellen, daß der Balladen-Band ausschließlich Lieder bringt, die stilistisch, artmäßig und inhaltlich etwa dem „Child-Kanon“ entsprächen. Von dessen 305 Liedern finden sich in North Carolina 49, eine relativ hohe Anzahl; daneben bringt der Band jedoch auch jüngere erzählende Lieder jahrmartartigen Charakters („*Come all you . . .*“), historische Lieder (u. a. so junge wie auf Pearl Harbor, Nr. 241); ferner Lieder geistlichen Gepräges, darunter das Schwellied von den „Heiligen Zahlen“ (Nr. 50; Erk-Böhme Nr. 2130), Monologe enttäuschter Liebhaber lyrischen Charakters (z. B. Nr. 141; 158; 165) sowie Abschiedsreden (Nr. 155); auch scherzhafte Gerüstpöhlenlieder fehlen nicht, wie das dem deutschen „*Spinn, spinn, meine liebe Tochter*“ (Erk-Böhme Nr. 838) vergleichbare Lied Nr. 186 oder Nr. 189, dem Erk-Böhme Nr. 1754 an die Seite zu stellen ist. Auch der Band mit *Folk Songs* enthält sehr unterschiedliches Material. Es ist in 13 Abschnitte gegliedert, worunter u. a. Arbeitslieder, patriotische Gesänge, Trinklieder, Tanzlieder, Negergesänge, Wiegenlieder und geistliche Dichtung sind. Im zugehörigen Melodieband werden auch noch die Weisen zu den Kinderliedern nachgeholt, deren Texte in Band I nachzulesen sind.

Den Melodien hat Schinan mit ungeheurer Mühe große Sorgfalt angedeihen lassen. Schwierigkeiten ergaben sich schon bei der

Übertragung von Tonaufnahmen in unser gebräuchliches Notationssystem. Die betreffenden Edisonwalzen waren z. T. stark abgespielt und hatten auf dem Transport Risse erhalten. Ein Kampf war auch gegen falsche Etikettierung zu führen. Der Autor untersucht die Melodien nach den verschiedensten Gesichtspunkten und bringt in jedem Band in einem *Appendix A* statistische Aufstellungen. Sie beziehen sich u. a. auf Tonalität, Tonumfang, Initialton, Vorhandensein oder Fehlen eines Auftakts, Richtung des Melodieverlaufs, Lage des höchsten Tones, Taktart und Strophenbau. All dies geschieht allerdings ohne Rücksicht auf die zugehörigen Texte, obgleich diese in verschiedener Richtung ihren Einfluß auf die Melodien ausgeübt haben müssen. Für die Bestimmung der Tonalität bedient sich Schinhan eines Schemas, das auf dem jeweils vorliegenden Tonmaterial aufbaut, und einer Nomenklatur, die Mehrdeutigkeiten ausschließt. Bemerkenswert ist in beiden Bänden das Vorherrschen pentatonischer Leitern; auch Kirchentöne weist Schinhan nach. Doch wird man seinem System gegenüber etwas skeptisch, wenn man eine ganz auf modernem harmonischem Durempfinden aufgebaute Tanzweise, wie sie etwa mit dem Texte „O du lieber Augustin“ (Erk-Böhme Nr. 984) verbunden auftritt, als „hexachordal, plagal“ bezeichnet findet (Bd. V, 513), oder wenn die S. 514 folgende Melodie zu einem Kinderreigen, die im Grunde genommen nur aus den Tönen des Dreiklangs der ersten Stufe besteht, als „irrational, plagal, mit fehlender Sekunde und Quart“ angesprochen wird.

Es reizt natürlich, die statistischen Ergebnisse des *Ballad-* und des *Song-Bandes* gegeneinander abzuwägen, wie es Schinhan Bd. V, S. XXV ff. tut; doch scheint es uns vergebliche Liebesmüh' zu sein, zwei in sich so disparate Liederbündel miteinander vergleichen zu wollen.

Ganz besonderen Dank verdienen Schinhan's Hinweise auf verwandte Melodien oder Melodiestücke, die er jeder einzelnen Weise beifügt. Möge dieses Verfahren weithin Schule machen. Gesagt sei noch, daß Schinhan in einem *Appendix B* die jeder Melodie zugrunde liegende Tonleiter unter Bezeichnung der Gewichtigkeit einer jeden Stufe herausstellt; dabei bildet die Sechzehntelnote die Maßeinheit.

Die North Carolina Folklore Society würde sich ein besonderes Verdienst erwerben,

wenn sie ihre glänzende Ausgabe durch einen Band abrunden würde, welcher der materiellen Volkskunde (Haus und Hof, Erwerbsleben, Tracht, Volkskunst usw.) gewidmet ist. Erich Seemann, Freiburg i. Br.

Hugo Steger: *David rex et propheta*. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des 8. bis 12. Jahrhunderts. Nürnberg: Verlag Hans Carl 1961. XII, 291 S., 36 Tafeln. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. VI).

„Das vorliegende Buch folgt jenem Zuge der neueren Mediävistik, der aus der Kombination mehrerer Disziplinen vertieften Einblick in den *ordo des Mittelalters* zu gewinnen versucht“ (Vorwort). Dieser Zug ist schon vom Thema her gegeben, das weit in geschichtliche, kunst- und musikgeschichtliche sowie theologische Fachbezirke reicht. Aus den verschiedenen Davidthemen in der mittelalterlichen Kunst greift die Arbeit die Darstellungen Davids als König auf dem Thron mit seinem Instrument, meist umgeben von seinen Begleitern, heraus und untersucht 74 Belege dieses Typus vom 8. bis 12. Jahrhundert aus den nördlichen Ländern (ohne Irland).

In genauer und kenntnisreicher Materialbeschreibung werden nacheinander Kronen, Gewandung, Musikinstrumente und Tänze Davids und seiner Begleiter behandelt. Für den Musikhistoriker ergibt sich dabei eine Fülle wertvoller Erkenntnisse, vor allem zur Instrumentenkunde. Die Darstellungen zeigen eine Menge wirklich gebrauchter Instrumente des Mittelalters, wie Zupfleier, Rundleier, Harfenzither, „englische Harfen“, sowie die sogenannte „Sutton-Hoo-Harfe“.

Die Beschreibung beschränkt sich indes nicht auf die Bestimmung der Instrumente allein, sondern fragt zugleich nach ihrer Bedeutung im Bildganzen. Damit erweitert sich der Blick auf das spezifische Sinngefüge der Davidgestalt im Mittelalter. Es ist bestimmt durch Davids eigene Geschichte und ihr Zeugnis in der Bibel, durch seine Vorläuferrolle als alttestamentliche *praefigura Christi*, durch seine ideale Vorbildlichkeit für den mittelalterlichen Herrscher, sowie durch die Beziehungen zur liturgischen Sphäre.

Die Beziehung zu Christus wird mehrfach durch die Verwendung jener Instrumenten-allegorese hergestellt, die auf patristische Quellen zurückgeht, wie das Psalterium als

Leib, die Cithara als Kreuz Christi. Diese Allegorese wird unbedenklich auch auf Leiern und Harfen Davids ausgedehnt.

Sein Hauptaugenmerk richtet der Verfasser auf die Beziehungen des Davidbildes zum Herrscherbild des Mittelalters. In der Tat wird der Herrscher seit der karolingischen Zeit vielfach als *imitatio Davids* oder als *novus David* aufgefaßt. Er wird ihm „angesippt“. Der Verfasser sieht in Kronen, Gewandung, Instrumenten und Tänzen ikonographische Belege für diese Zusammenhänge. Es fragt sich jedoch, ob gerade die Musikinstrumente derart ausschließlich als „Machtzeichen“ interpretiert werden dürfen. Übrigens: Wo gibt es im Mittelalter Darstellungen von Herrschern mit Musikinstrumenten? Auch vor den mit großem Scharfsinn unternommenen Versuch, aus den verschiedenen Haltungen und Beinstellungen Davids und seiner Begleiter einen bestimmten mittelalterlichen Waffentanz herauszukonstruieren, möchte ich ein Fragezeichen setzen, da bei den über mehrere Jahrhunderte verteilten Belegen erst einmal die schwierige Vorfrage nach dem Wirklichkeitsgehalt solcher „Haltungsformeln“ geklärt werden müßte, was der Verfasser hier im Unterschied zu seinen vorsichtig abwägenden Instrumentenbeschreibungen leider unterläßt.

Durch die starke Akzentuierung der Beziehungen Davids zum Herrscher sowie zu einheimischen (germanischen) Traditionen scheint mir das Material gelegentlich überinterpretiert, so daß die übrigen mit der Davidgestalt zusammenhängenden Sinnzüge, vorab die liturgischen, zu kurz kommen. Diese ergeben sich aber allein schon aus der Stellung der Bilder in Psalterhandschriften.

Zu dieser liturgischen Komponente in den Daviddarstellungen seien daher einige kritische und ergänzende Überlegungen ange stellt:

1. David ist auf mittelalterlichen Darstellungen vor allem Stifter und Ordner von Kult und Liturgie. Das ist sein primärer Sinn, bevor er etwa, wie der Verfasser (S. 133) möchte, als eine *praefigura* des adligen Minnesängers gedeutet werden darf. Übrigens spricht der für diese These herangezogene Sedulius Scottus (S. 135) gerade ausdrücklich vom *cultus divinus*. Ferner wäre zu erwägen, ob nicht in dem herangezogenen Satz aus Ps.-Beda (Migne, PL 93, 477): „*quator viros principes preasse cantioni-*

*bus constituit*“ die „*principes*“ statt als „Adlige“ als Vorsteher (der kultischen Gesänge nämlich) zu interpretieren sind.

2. In der S. 113 ff. sehr überzeugend herausgearbeiteten Angleichung des Davidbildes an den Typus der *Majestas Domini* (Christus in der Mandorla, von den vier Evangelistensymbolen umgeben) als *Majestas David regis* dadurch, daß David analog dazu von vier Musikern umgeben wird, liegt ein deutlicher Bezug zur himmlischen Liturgie, insofern nämlich seit alters in den vier Evangelistensymbolen der himmlische Lobgesang der Engel der Ezechiel- und Apokalypsevisionen impliziert ist. Ich verweise hierzu auf mein kürzlich erschienenenes Buch *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern - München 1962, S. 198 f.

3. Auf mehreren Darstellungen stimmt David sein Instrument. Darin liegt zweifellos ein Hinweis auf die pythagoräisch-harmonikale Seite der Musik und nicht, wie noch E. Buhle (*Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903, S. 25) meinte, ein Beweis für orchestrales Zusammenspiel. Wenn der Verfasser jedoch einengend meint, daß es beim Stimmen „auf eine andere Stimmung als die des irdischen Instrumentes“ ankomme (S. 71) und wenn er David als *spiritus rector harmoniae mundi* (diese Bezeichnung ist übrigens ad hoc geschaffen und nirgends belegt), sowie sein Instrument wieder als Machtzeichen interpretiert, setzt er die Akzente nicht richtig. Wieso ist David Lenker der Sphärenharmonie, wenn er sein Instrument nach ihr stimmt? Außerdem erstreckt sich der hier verbildlichte *Musica*-Begriff ja nicht nur auf die Sphären, sondern auch auf Intervalle, Verhältniszahlen und Konsonanzen der irdischen *musica instrumentalis*, schließlich auf jede regulierte Musik, im Gegensatz zu aller unregulierten, bloß usualen Musik.

4. Dieser Gegensatz geordneter, gelehrter und ungelehrter Musik ist in dem auf Tafel 23 wiedergegebenen Cambridger Psalter aus dem 12. Jahrhundert ausdrücklich sichtbar gemacht: oben David mit seinen Musikern, wobei Monochord, Glockenstab und Buch (mit dem Anfang von Ps. 1: „*Beatus vir, qui non habitat in consilio impiorum*“) auf geordnete Musik weisen, unten Spielleute, Gaukler und Tänzer um eine Wolfsmaske mit primitiver Faßtrom-

mel. Der „*beatus vir*“ wird durch die Davidmusik, das „*consilium impiorum*“ durch die spielmännische Musikwelt repräsentiert. Die Beziehung, ja sogar Auswechselbarkeit von Spielern, Musikinstrumenten, Tieren (Tiermasken) und Teufeln sind dem Mittelalter durchaus geläufig. Viel problematischer erscheinen demgegenüber die vom Verfasser in einem gewissen Wunschenken in den Vordergrund gerückten angeblichen Zusammenhänge dieses Bildes mit „*vorliterarischen Überlieferungen*“.

Zusammenfassend lassen sich unsere Einwände, bzw. Ergänzungen auf die Schlüsselfolien 3, 6, 7, 8 des Buches beziehen.

S. 138 f. wird der Begriff *musica instrumentalis* falsch verstanden, wenn der Verfasser als angebliches Gegenstück dazu eine *musica vocalis* vermischt. Diese ist bekanntlich in jener mitenthalten.

Der S. 74 und S. 258 verwendete Begriff „Instrumentierung“ für die Zusammenstellung der Instrumente von Davids Begleitern ist mißverständlich, da er den (falschen) Eindruck eines Ensembles o. ä. erweckt.

Trotz dieser kritischen und ergänzenden Überlegungen ist das schöne Buch in seinem breiten Ansatz und seiner sauberen Methode eine hervorragende wissenschaftliche Leistung, deren reiche Ergebnisse auch unserem Fach zugute kommen.

Reinhold Hammerstein, Heidelberg

Die *Musica figurativa* des Melchior Schanpfecher. *Opus aureum*, Köln 1501, pars III/IV, eingeleitet und herausgegeben von Klaus Wolfgang Niemöller. Köln: Arno-Volk-Verlag 1961. VI u. 27 S., 18 S. Faksimile. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 50.)

Nach den Teilen I und II von Nicolaus Wollicks *Opus aureum* (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 11) legt Klaus Wolfgang Niemöller nun auch die Teile III und IV dieses Werkes in einer Neuedition vor. Erfreulicherweise hat sich die Ausstattung dieser von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte herausgegebenen Reihe zwischen den Heften 11 und 50 wesentlich verbessert. Der Neudruck gründet sich auf die Erstauflage vom Jahre 1501; drei spätere Auflagen wurden zum Vergleich herangezogen und ihre Abweichungen registriert. Da es keine authentischen Notenbeispiele zu den Teilen III und IV gibt, hat der Herausgeber sich im Text auf den Hinweis

„*Exemplum 1*“ usw. beschränken müssen. Er gibt jedoch im Anhang aus zwei Ausgaben, in denen sich nicht autorisierte Beispiele finden, im Faksimile 18 Seiten wieder, die 26 der 29 Beispiele enthalten. Durch diesen Anhang wird außerdem ein Vergleich großer Teile des Neudrucks mit dem wegen der Abkürzungen nicht immer leicht lesbaren Original möglich. Der Text ist sorgfältig ediert. Besondere Bedeutung kommt dem IV. Teil des *Opus aureum* zu. Hier sieht der Herausgeber mit Recht „*erste Ansätze zu einer Kompositionslehre in Deutschland*“. Diese Ansätze erschöpfen nicht alles, was man aus den Lehrbüchern von Tinctoris und Gaffurius hätte herausholen können; auch bieten sie dem Kompositionsschüler noch nicht soviel wie die späteren Traktate von Ornithoparch, Johannes Galliculus, Lampadius und Faber. Doch es beginnt hier die Reihe der deutschen Musiktraktate, die diesen Zweig unter dem Einfluß des Humanismus in die Musiklehre einbeziehen und ausbilden — ein Themenkreis, zu dem wir dem Herausgeber eine Reihe sehr verdienstvoller Studien verdanken.

Problematisch bleibt die Frage, wer die einzelnen Teile des *Opus aureum* verfaßt hat und ob der vorliegende Neudruck seinen Haupttitel zu Recht führt. Der Herausgeber nimmt an, daß die Teile III und IV aus der Feder Schanpfechers stammen und daß Wollick die beiden ersten Teile verfaßt und das Ganze dann bearbeitet habe. Durch die Teilung der Neuausgabe in Wollicks *Musica gregoriana* und Schanpfechers *Musica figurativa* bleiben Wollicks Nachwort an die Leser und sein ebenfalls an den Schluß gestellter Widmungsbrief unberücksichtigt; beide sind aber im Anhang von Niemöllers Dissertation (*Nicolaus Wollick und sein Musiktraktat*, Köln 1956, S. 289 ff.) bereits im Wortlaut veröffentlicht worden. Im Widmungsbrief schreibt Wollick, es kämen hier zum Druck „*haec opuscula musicae artis (meum videlicet gregorianum, at Malcioris de Wormatia figurativum)*“. Der Gesamttitel des Werkes lautet: *Opus aureum... de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici... tractans*. Der III. Teil trägt im Original keine besondere Überschrift, der IV. ist überschrieben *De modo componendi seu contrapuncto simplici*. So hat man zunächst Schanpfecher nur als den Autor des III. Teils angesehen. Niemöller (Dissertation, S. 159) rechnet dagegen den IV. Teil inhalt-



lich zur *Musica figurativa* und sieht in Stil und Methodik gewisse Unterschiede zwischen den beiden ersten und den beiden letzten Teilen. Tatsächlich finden sich aber auch wesentliche Unterschiede zwischen dem III. und dem IV. Teil. Daß nur der IV. Teil den Stoff in „*regulae*“ faßt, hat Niemöller selbst schon erwähnt. Wäre der III. Teil separat und anonym erschienen, so würde man ihn für einen nur leicht überarbeiteten Auszug aus der *Musica* des Adam von Fulda halten müssen. Der größte Teil des Textes ist im Wortlaut übernommen. In 6 von den 10 Kapiteln (Kap. 2, 5–8 und 10) und in der Einleitung finden sich nur ganz geringfügige Ergänzungen und Abweichungen. Der hinzugefügte Abschnitt im 3. Kapitel setzt merkwürdigerweise *syncopatio* mit *diminutio* gleich. Die Widersprüche in Kapitel 10, in dem der Verfasser zunächst die Intervallproportionen (einschließlich der sesquiquarta!) aufzählt und dann unvermittelt („*Est igitur . . .*“) über Mensurproportionen spricht, erklären sich dadurch, daß hier Bruchstücke aus drei verschiedenen Kapiteln der *Musica* des Adam von Fulda aneinandergesetzt sind.

Ein ganz anderes Bild bietet der IV. Teil. Hier schließt sich der Verfasser bei weitem nicht so eindeutig an die vom Herausgeber genannte Vorlage an („*einen der frühen anonymen Drucke der Musica des Cochlaeus*“, Neudruck hrsg. von H. Riemann in *MfM* 29/30). Ob dieser bestimmt vor 1504, nach Niemöller sogar wahrscheinlich vor 1501 gedruckte Traktat wirklich von Cochlaeus stammt, wie man auf Grund weitgehender Übereinstimmungen mit dessen *Musica* vom Jahre 1507 annimmt, bleibe dahingestellt. Nach den Erfahrungen mit der *Musica* des Adam von Fulda wird man bei Zuschreibungen anonymen Traktate vorsichtig sein müssen. Zweifel daran, ob wir berechtigt sind, die Teile III und IV als Schanppachers *Musica figurativa* zu bezeichnen, erweckt nicht zuletzt die Einleitung des IV. Teils. Hier heißt es: „*Visa itaque prioribus partibus compendiosa . . . informatione eorumdem, quae . . . ad . . . cognitionem maxime conducere videbantur, postremo vero hac ultima parte de modo componendi . . . disseramus*“. Dieser Abschnitt, der übrigens auch die vielzitierten Definitionen der Begriffe *componere* und *sortisare* enthält, kann nicht aus einem Traktat Schanppachers stammen; ihn kann nur Wollick, der „Bearbeiter“ des ganzen *Opus aureum*, geschrieben haben.

Alle noch offenen Fragen, zu denen auch das Problem gehört, was der Schüler aus einem Kompositionstraktat lernen konnte und was nicht, werden sich erst beantworten lassen, wenn dem vorliegenden Neudruck recht viele weitere folgen. Erst dann wird es auch möglich sein, der Musiktheorie den Nimbus einer nur schwer kontrollierbaren Geheimwissenschaft zu nehmen.

Martin Ruhnke, Berlin

Hans Joachim Moser: *Orgelromantik*. Ein Gang durch Orgelfragen von vorgestern und vorgestern. Mit [25] Bildern und [16] Notenbeispielen. Ludwigsburg: E. F. Walcker 1961. 110 S.

Verfasser betont in der Vorrede, daß er den Arbeitstitel *Orgelromantik* erfand, nicht nur aus „*Liebe zum Gestern und Vorgestern, sondern um einmal ein modisches Unrecht an einer Epoche aufklärend und bereinigend richtigstellen zu helfen*“ (S. 7), die er später (28) klar, wenn auch nicht unter neuen Gesichtspunkten, charakterisiert und gegen die Klassik abgrenzt. Als erster eigentlicher *Orgelromantiker* erscheint Abt Vogler; die Ausführungen über dessen Programmkonzerte sind durch Heranführung z. T. neuen und wenig bekannten Materials aufschlußreich. Das dritte Kapitel behandelt, nach vorheriger kurzer Streifung der Wiener Meister, *Die Wiederentdeckung der mittelalterlichen Orgeln* (Gerbert, Sponcel); mehr als Anhang folgen Hinweise auf die antiken Orgeln in Nennig und Aquincum. Vorrückend zur Hochromantik, findet Moser für Mendelssohn (über dessen Orgelschaffen übrigens schon R. Werner, *Mendelssohn als Kirchenkomponist*, 1930, Aufschluß gab, vgl. auch die Literaturangaben in MGG, Artikel *Mendelssohn*) eine durchaus gerechte Würdigung, desgleichen für Brahms und Liszt mit ihren Gefolgsmännern; Schumann, der ja der Orgel ziemlich fern stand, wird auch durch poetisch-literarische Assoziationen charakterisiert, Bruckner, von dem eine interessante, von einfachster Diatonik bis zu verwickelsten Bildungen führende Themen-tafel vorgelegt wird, wird wohl allzu ausführlich behandelt, von seinen Schülern dürfte neben Klose Franz Schmidt eigentlich nicht fehlen. Grundsätzlichen Auseinandersetzungen über Stellung und Wesen, Rechte und Pflichten des Organisten, nicht nur „*der Liszt- und Brahmszeit*“ ist das fünfte Kapitel gewidmet, das noch besonders auf die „*jedem*

*Zentralismus abholde Ortpolyphonie der deutschen Organistenschulen*", dann auf H. Reimann, Forchhammer, Straube, Ziehn und Middelschulte verweist. Nach der Besprechung der Orgelreformen Schweitzers, Gurliitts und Jahns (mit häufigem Bezug auf Walcker, von dem laut Vorwort die Idee für dies Buch ausging) gibt der Schlußabschnitt einen knappen Überblick auf die Entwicklung seit Reger.

Natürlich konnte, was auch der Verfasser betont, auf so knappem Raum nur das Nötigste über das umfangreiche Thema gesagt werden; an einer ähnlichen zusammenfassenden Darstellung fehlte es ja wohl bisher. Im wesentlichen erscheint eigentlich nur Deutschland; Italien und Frankreich z. B. werden nur eben gestreift. Bei aller Anerkennung der Freiheit in der Auswahl hätte etwa ein näheres Eingehen auf Rheinberger und seine Schule nicht fehlen dürfen. Dafür ist das Buch reich an Ausblicken und Rückblicken, Stilvergleichen und weitgreifenden Ideen, so dem „Zirkelbogen“ organalen Schaffens im Abstand von 230 Jahren (37). Natürlich konnte ein Historiker wie Moser nicht beim rein Kompositorischen stehenbleiben, es wird nicht nur das Technische (im weiteren Sinne) berührt, sondern die Theologie weitgehend und kenntnisreich herangezogen, selbstverständlich auch die gesamte Musikentwicklung des Zeitraums. So sehr zuzugeben ist, daß Grenzüberschreitungen auch bei der Orgel der neueren Zeit, und nicht nur zum Pedalklavier hin (das etwa Alkan in seinen schwer zugänglichen Kompositionen keineswegs mit „*Ungeist*“ [67] vertrat), möglich sind, hat die als Hinweis an sich dankenswerte Heranziehung reiner Klaviermusik wie des *Fugenbaums* von Weismann angesichts so manches anderen, das zurücktreten mußte, kaum Berechtigung (etwas anderes ist es vielleicht allenfalls mit Klengel). — Moser ist auch hier seinem manchmal bis zur Kaumverständlichkeit (z. B. S. 61, Z. 14—4 v. u.) getriebenen, konzentrierten und von meist recht geistreichen Assoziationen nahezu bedrängten Stil treu geblieben. Hier begegnet auch Überflüssiges: So wenn die Tonfolge *As. b. a. c. h. des* nicht gerade sachlich und geschmackvoll als lateinischer Imperativ vorgestellt wird (48). Daß zu einem solchen Buch, das gewiß ein freimütiges, ehrlich bemühtes und notwendiges Bekenntnis zur Romantik („die zum Besten gehört, was deutsche und abend-

*ländische Musikbegabung an die Menschheit zu geben hat*“, S. 7) darstellt, auch Zitate und poetische Zeugnisse, und nicht nur als sentimentaler Schmuck, gehören, sei gern zugegeben; nur macht Moser von dieser Notwendigkeit etwas zu ausgiebigen, nicht immer geschmackvollen Gebrauch (Jungnickel und Weinheber, 51 und 54); einmal stellt er sich selbst als Dichter aus dem Jahre 1912 vor. Trotzdem ist das mit bezeichnenden, zum Teil wenig gekannten und gut wiedergegebenen Bildern ausgestattete Büchlein, auch für ein breiteres Publikum, lesenswert und anregend. Reinhold Sietz, Köln

Cornelius Burgh: *Geistliche Konzerte zu vier Stimmen, 1630*, hrsg. von Karlheinz Höfer. Düsseldorf: Musikverlag Schwann 1957 und (zweite Folge) 1961. 76 und 64 S. (Denkmäler rheinischer Musik. 6 und 9).

Die Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e. V., *Denkmäler rheinischer Musik und Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, widmen sich in vorbildlicher Weise lokaler Musikforschung. Hier wird eine Arbeit geleistet, die immer auch dem Gesamtkomplex unserer Wissenschaft zugute kommen muß. Dabei bildet die Denkmäler-Reihe eine unentbehrliche Ergänzung der *Beiträge*, weil so die Leistung eines vergangenen Zeitabschnitts oder das Werk eines mehr oder weniger vergessenen rheinischen Musikers dem heutigen Betrachter am unmittelbarsten begegnet. In den Bänden 6 und 9 stellt Karlheinz Höfer Kompositionen von Cornelius Burgh vor, der von 1618 bis 1635 als Organist und Advokat — einer der zahlreichen Juristen-Musiker des 17. Jahrhunderts! — in Erkelenz wirkte. Es handelt sich um eine Edition von 25 vierstimmigen geistlichen Konzerten nach Marien-Texten des Mittelalters und Versen des Hohenliedes, die unter dem Titel *Hortus Marianus 1630* bei Phalèse in Antwerpen gedruckt wurden. Davon enthält jetzt Band 6 zwölf Stücke, sämtlich für Sopran, Alt, Tenor und Baß, und Band 9 dreizehn Stücke unterschiedlicher Besetzung. Als Vorlage der Neuausgabe diente das wahrscheinlich einzige komplette Exemplar des *Hortus Marianus*, fünf Stimmbücher der Bodleian Library zu Oxford.

Das Werk des Cornelius Burgh ist „als ein Zeugnis der beginnenden Monodie im Rheinland von besonderer Bedeutung“ (K.

G. Fellerer im Vorwort zu Band 6). Im gleichen Sinne schreibt der Herausgeber im Nachwort, daß die Stücke „zwar keineswegs ihre niederländische Herkunft verleugnen, jedoch den Durchbruch homophonen Empfindens sowie das Überwiegen des monodischen Prinzips sehr überzeugend zeigen“. Burgh ist ein volkstümlicher Mann, der eine plastisch-klare, schlicht-wortgezeugte musikalische Faktur, liedmäßige Melodik und ungekünstelte Harmonik bevorzugt. Unverkennbar ist sein Zug zu subjektiver Frömmigkeitsäußerung und oftmals fast inbrünstigem Ausdrucksbedürfnis. Monodisch-expressive Stimmführung intensiviert und motiviert den kantablen Charakter etwa des „*Ecce tu pulchra es*“ (I, S. 42), neben vielen anderen Stücken der Sammlung ein glückliches Beispiel für den Übergang imitatorischer Satzweise und motettischer Konzeption zur Emanzipation der Einzelstimmen, die wiederum mit homorhythmischer Akkordik oder pseudopolyphonen Episoden alten Stils ausgetauscht werden können, bis ein repräsentativ profilierter Tripeltakt-Satz zum Ende drängt. Das Prinzip des Kontrastierens und Konzertierens läßt sich beispielsweise an „*Veni amica mea*“ (I, S. 49) beobachten: Ein Chorritornello, seinerseits in ein homophon deklamiertes und ein ausschwingend imitatorisches Stück gegliedert, umrahmt die Soloparte von Cantus, Altus, Tenor und Bassus. Der vierstimmige Abschluß führt die Intensität der Affektdarstellung zum Höhepunkt. In „*Quae est ista*“ (II, S. 12) bestreitet der Tenor den solistischen Part allein, in „*Ave Maria, coeli regina*“ (II, S. 17) bilden Cantus und Bassus ein Solistenpaar. Auch im Chorsatz herrscht vielfach das Prinzip der Stimmkoppelung. In „*Dum esset rex*“ (II, S. 48) fällt dem Sopran ein längeres Initium zu, ohne daß der kompakte Chorsatz danach noch einmal dem solistischen Element weichen müßte. Immer wieder fällt dieser „Rückschritt“ in mehr lineare und kontrastpunktische Stimmigkeit auf, wobei die Motive schon monodischen Kategorien entlehnt werden. Burgh hat Sinn für klangliche Effekte. Freilich bewahrt ihn dieser Sinn zuweilen nicht vor formelhaften Wendungen, stereotypen Melismen und oberflächlichem Dekor. Es finden sich durchschnittliche, schematisch-schulgerecht disponierte Passagen. Manche agogische Emphase läßt sich auf Anhieb als Modernismus erkennen. All das tut aber der Eigenständigkeit dieses rheinischen

Kleinmeisters keinen Abbruch, an dessen handwerklichem Können, verbunden mit Gemütstiefe und Empfindungskraft, nicht zu zweifeln ist.

Außer dem *Hortus Marianus* ist von Burgh ein 1626 in Köln bei Grevensbruch gedruckter Band mit 20 dreistimmigen, in der Struktur noch stärker der niederländischen Polyphonie verhafteten geistlichen Konzerten unter dem Titel *Liber primus concertuum ecclesiasticorum* erhalten, dessen angekündigte Ausgabe man gern erwartet, weil dann eine Gesamtbeurteilung des Erkelenzer Musikers leichter fallen dürfte.

Hans-Joachim Buch, Düsseldorf

Johann Melchior Gletle: Ausgewählte Kirchenmusik. Hrsg. von Hans Peter Schanzlin, Continuo-Bearbeitung von Max Zulauf. Mit einem Biographischen Beitrag von Adolf Layer. Basel: Bärenreiter-Verlag 1959. XXIII, 156 S. (Schweizerische Musikdenkmäler. 2).

Als Baustein für eine noch immer fehlende Geschichte der katholischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts gewährt die wissenschaftlich einwandfreie Veröffentlichung einen guten Einblick in das durch W. Vogt und vor allem H. P. Schanzlin erschlossene geistliche Werk des aus Bremgarten/Schweiz gebürtigen Augsburger Domkapellmeisters Gletle. Aus den noch vollständig erhaltenen Drucken op. 1, 2, 5 und 6 bietet Schanzlin eine charakteristische Auswahl vorwiegend wenigstimmiger Motetten, Antiphonen und geistlicher Arien sowie ein Magnificat und eine Lauretische Litanei, die durchwegs dem Kreis der *seconda pratica* angehören und Gletle als zumindest mittelbaren Schüler Carissimis ausweisen, mit dem er eine Vorliebe für lapidare Dreiklangsmelodik teilt. Aber auch die Nähe zu Schütz wird spürbar, nicht nur in dem vielleicht wertvollsten Stück „*Domine, non sum dignus*“ für Sopran oder Tenor mit fünfstimmiger Instrumentalbegleitung, sondern auch indirekt in der Ergiebigkeit, mit der Bernhards Figurenlehre auf Gletles Komposition anwendbar ist. Deren Sequenzenreichtum als bequemes Mittel zur Formgewinnung artet allerdings nicht selten zur Manier aus. Die Form ist noch flüchtig, wenngleich Rezitativ und Arie — diese häufig im beliebten  $\frac{3}{2}$ -Takt — vielfach schon ausgebildet sind. Vor allem an den Baß werden hohe Anforderungen durch ausgedehnte Koloraturen und enormen Stimmum-

fang gestellt. So durchmißt der Baß in der Motette „*Bonum certamen*“, Takt 32–33 den Raum *e'-Cis*, zugleich ein Hinweis, daß die zu Gletles Zeit im Augsburger Dom gebräuchliche Stimmung kaum viel von der heutigen Normalstimmung differiert haben kann. A. Layer bereichert auf Grund archivalischer Forschungen die Biographie und deckt eine ganze Musikerfamilie Gletle sowie Beziehungen zu J. K. Kerll auf. Diese Forschungen kommen auch der Musikgeschichte Augsburgs zugute. Schanzlin faßt in seinem Vorwort die wichtigsten Ergebnisse seiner Dissertation (*J. M. Gletles Motetten*, Bern, 1954) zusammen und bietet einen zuverlässigen kritischen Bericht. Die Carissimi zugeschriebenen *Leichten Grundregeln zur Singkunst* sind nicht 1639 (vgl. MGG 3, Er-rata, S. XVIII), sondern 1692 als Anhang zur 3. Auflage des anonymen *Ver-mehrten Wegweisers* in Augsburg erschienen. In Ergänzung zum Schrifttum, das der Herausgeber anführt, sei noch auf verschollene Werke Gletles hingewiesen, die Musikalieninventare aus den österreichischen Benediktinerstiften St. Paul (KmjB 35, 1951, S. 102) und Michaelbeuern (Festschrift K. G. Fellerer, Regensburg 1962, S. 109 ff.) sowie aus der Stadtpfarrkirche Feldkirch (Singende Kirche 9, 1961/62, S. 52) anführen. Der Continuo-bearbeitung entledigt sich M. Zulauf mit viel Geschick. Die schweizerische musikfor-schende Gesellschaft hat mit diesem Band der Wissenschaft und Praxis, der Gletles Werke bestens empfohlen werden können, einen schönen Dienst erwiesen.

Hellmut Federhofer, Mainz

Konrad Ameln: Leonhard Lechner. (Sonderdruck aus: Lebensbilder aus Schwaben und Franken [7. Band der Schwäbischen Lebensbilder], Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1960, S. 70–91.)

Erscheint mit vorliegendem Beitrag die Lebensbeschreibung Leonhard Lechners, des bedeutendsten Musikers, welcher im Gebiete des alten Herzogtums Württemberg und der Grafschaft Hohenzollern gewirkt hat, in einer landesgeschichtlich orientierten Sammlung von Biographien, so kann dies nur aufs wärmste begrüßt werden: sieht sich der Allgemeinhistoriker doch wiederum darauf verwiesen, wie sehr zum getreuen Bild vergangener Epochen auch die Kenntnis ihrer Musik, dieser im Augenblick so mächtigen, aber auch so rasch vergänglichen, in ihren

Denkmälern meist so unscheinbaren Kunst gehört; der Musikhistoriker seinerseits darauf, wie sehr nicht nur der Musiker im Verlaufe seines Lebens, sondern auch sein Werk in Entstehung und Eigenart durch die geistigen Mächte seiner Zeit, insbesondere durch deren religiöse, bildungsmäßige und gesellschaftliche Normen, mit bestimmt wird. In knappem Rahmen, doch gestützt auf alle bis 1960 bekannten Dokumente, macht uns der Verfasser mit dem Leben des aus Südtirol gebürtigen Meisters bekannt: einem Leben, das in der Weite seines geographischen Umkreises, in der Herkunft des Komponisten aus dem Stande der Kapellsänger und in der Bindung seiner Tätigkeit an Kirchen- und Hofdienst noch die für Musiker des „niederländischen Zeitalters“ typischen Züge aufweist. Typisch sind auch die noch offenen Probleme: Läßt sich Lechners „amtliche“ Laufbahn mit ihren Verpflichtungen, Erfolgen und auch Mißhelligkeiten hinlänglich rekonstruieren, so liegen doch jene Zeiten, da der Meister keine feste Stellung bekleidete — insbesondere seine früheste Jugend und die von 1570–1575 datierenden Wanderjahre —, vorerst im Dunkel; selbst über das Datum des zwischen 1570 und 1575 vollzogenen Übertrittes zur lutherischen Konfession, geschweige denn über die näheren Umstände dieses Schrittes, sind wir nicht unterrichtet. Unklarheit besteht ferner über den Grund von Lechners bekanntem Streit mit dem Grafen Eitelriedrich IV. von Hohenzollern; daß bei diesem Zerwürfnis „*konfessionelle Gesichtspunkte . . . eine besondere Rolle gespielt hätten*“, ist nach neuesten Forschungen von Ernst Fritz Schmid (*Musik an den schwäbischen Zöllernhöfen der Renaissance*, Kassel usw. 1962, S. 193 ff.) zumindest nicht erwiesen. Konnte vielmehr selbst in jener Zeit strengster Wahrung konfessioneller Einheit von Fürsten und Untertanen ein protestantischer Musiker (unter persönlichem Vorbehalt seines Glaubens) als Künstler am katholischen Gottesdienst mitwirken (wie dies, *vice versa*, auch an protestantischen Höfen geschah); konnte er auch nach dem Übertritt sich der Förderung durch seinen katholisch gebliebenen Lehrer erfreuen, und brauchte Fürstbischof Julius von Würzburg (in seinem Territorium ein tatkräftiger Förderer katholischer Reform) gegenüber der Widmung von Magnificat-Kompositionen Lechners kein Bedenken zu tragen, so zeugt dies alles von einem für

den heutigen Betrachter oft erstaunlichen, wenn auch nur in besonderen Fällen gewährten Ausmaße von Toleranz.

Dem Bericht über Lechners Leben folgt eine zusammenfassende Würdigung seines Werkes. Mit Recht betont wird hierbei der Einfluß, welchen das Madrigal „mit dem Ziele eines gesteigerten Ausdrucks des seelischen und geistigen Gehalts der Texte“ (aber auch ihrer unmittelbaren Bildlichkeit) auf Lechners Schaffen ausübte, und mit Recht verteidigt wird der früh schon als „gewaltiger Komponist und Musicus“ gerühmte Meister gegen die Bezeichnung eines „Lasso-Epigonen“. Ebenso fremd wie dieser herabsetzende Begriff ist dem 16. Jahrhundert aber auch derjenige des möglichst Vorbildlos schaffenden „Originalgenies“; es kann deshalb ohne Schmälerung von Lechners Ruhm anerkannt werden, daß er sowohl mit dem Gebrauch gewisser Satztechniken (siehe G. Reichert, *Mf* 13, 1960, S. 252) als auch mit Motiv-Zitaten bisweilen an Werke seines vormaligen Lehrers angeknüpft hat; wohl nicht zufällig wirkte er auch an Höfen, deren musikalischer Geschmack durch die Tätigkeit anderer Lasso-Schüler (Nanquette und Flori in Hedjungen, Hoyoul in Stuttgart) bereits für die „moderne“ Richtung spätniederländischer Polyphonie bestimmt worden war.

Zusammen mit dem Literaturverzeichnis (welchem der in *AfMw* 14, 1957, S. 83 ff. erschienene Aufsatz des Unterzeichneten und die 1961 vorgelegte Hamburger Dissertation von Heinrich Weber, *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, beizufügen wären) bietet vorliegendes Lebensbild somit die beste Information über den zwar nicht durch Herkunft, wohl aber durch sein Wirken mit Schwaben und Franken verbundenen Meister. Bernhard Meier, Tübingen

Andrea della Corte: *La critica musicale e i critici*. Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1961. 695 S., 8 Tafeln, 402 Illustrationen.

Diese sehr breit angelegte Geschichte der Musikkritik stellt sich die Aufgabe, eine bedeutende Lücke in der musikwissenschaftlichen Literatur zu schließen und über die bisherigen Ansätze hinaus (u. a. H. Andres, *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik* und M. Graf, *Composer and Critic*) die Entwick-

lung der Musikkritik als einer selbständigen Disziplin darzustellen.

Der Verfasser grenzt Musikkritik gegen Musiktheorie ab; der Kritiker beachtet nicht so sehr das handwerklich-kompositionstechnische als vielmehr das ästhetische Moment eines musikalischen Kunstwerks, er beschäftigt sich mit der Wirkung der Musik, befragt sie, ob sie „schön“ ist oder „nicht schön“, er will Antwort geben auf die Frage „*questo pezzo esprime sentimenti lirici? è bello? commuove?*“ (S. 225).

Ob sich freilich eine musikalische Ästhetik so vollständig von der musikalischen Technik trennen läßt, wie hier gefordert wird, bleibt doch recht fraglich. In früheren Epochen ist Musikkritik weitgehend Kritik des Handwerklichen, das eben selbst wieder jeweils Ausdruck eines bestimmten ästhetischen Bewußtseins ist. Wenn die heutige Musikkritik der des Mittelalters, aber auch noch der der Renaissance gegenüber das Handwerklich-Technische in der Musik vernachlässigt, dann liegt das wahrscheinlich weniger an einer Vertiefung des ästhetischen Gehalts als vielmehr an einem seit dem 17. Jahrhundert immer stärker hervortretenden journalistischen Akzent. Die Musikkritik, die sich vorher vorwiegend an den Kenner wandte (bei dem sie eben Kenntnisse auch des Handwerklichen voraussetzen konnte), wendet sich jetzt in erster Linie an den Liebhaber.

Dem Verfasser liegen solche soziologischen Aspekte der Musikkritik recht fern. Aber auch der historisch-geistesgeschichtlichen Grundlage einer ästhetischen Position vermag er nur wenig Interesse abzugewinnen. Er beurteilt eine jede kritische Äußerung danach, ob sie seinem eigenen Urteil entspricht: sie ist entweder falsch oder richtig. Bezeichnend dafür ist etwa das ausgedehnte Kapitel über Hanslick (S. 314–369). Auf über 50 Seiten wird dargetan, daß Hanslick sowohl Wagner als auch Verdi bitter Unrecht getan habe — seine Stellung zu Brahms dagegen, geschweige denn seine Überlegungen zum Musikalisch-Schönen werden kaum berührt. Auf diese Weise kann man einem Kritiker nicht gerecht werden.

Zweierlei bestimmt danach den Wert dieser Geschichte der Musikkritik. Dem Musikkritiker wird sie wertvolle Anregungen geben, wie er zu hören und zu schreiben habe. Der Autor bezieht sich dabei auf seine Erfahrungen als Kritiker für die Turiner „Stampa“. Dem Musikhistoriker aber ist sie

eine nützliche Materialsammlung, die einen reichen Zitatenschatz vor ihm ausbreitet. Daß sie unvollständig bleiben muß, erscheint evident. Dennoch ist es bedauerlich, daß viel Wichtiges fehlt. So hätte man sich ein Kapitel über die Musikästhetik der Antike gewünscht, das nicht nur für die Musikästhetik der Spätantike einen Schlüssel hätte geben können (Boetius ist der erste Autor, auf den Della Corte sich stützt), sondern auch für die des Hoch- und Spätmittelalters. Dann hätte man sich gewünscht, daß für die letzten beiden Jahrhunderte eine Darstellung der Musikkritik in osteuropäischen Ländern die der Musikkritik in Westeuropa ergänzt hätte. Sicherlich haben etwa die Kategorien des „sozialistischen Realismus“ im Bild der zeitgenössischen Musikkritik entscheidende Bedeutung. Endlich aber hätte man es begrüßt, wenn von den beiden Objekten der Musikkritik, der Komposition und der Interpretation, auch das zweite behandelt worden wäre. Die Kritik der Interpretation vermöchte viel zu einer Geschichte des musikalischen Vortrags beizutragen, vermöchte die musikalische Ästhetik herauszuheben aus ihrer Bindung an das abstrakte, geschriebene Kunstwerk.

Der Verlag hat das Buch reich ausgestattet. Zahlreiche, sorgfältig gedruckte Illustrationen sind dem Text beigegeben. Es ist daher sehr schade, daß — vor allem, aber nicht ausschließlich, in fremdsprachigen Zitaten — zahlreiche Druckfehler stehengeblieben und einige kleine Irrtümer (z. B. „Albert“ Dürer, Bildunterschrift S. 15; „Kaiser“ Friedrich der Große, S. 227 usw.) nicht korrigiert worden sind. Walther Dürr, Tübingen

Joseph Haydn: Konzert C-dur für Klavier (Cembalo) und Streicher, hrsg. von Horst Heussner. Kassel: Nagels Verlag (1959). Partitur 27 S., 3 Stimmen. (Nagels Musik-Archiv. 200).

Das längere Zeit verschollene Konzert entdeckte der Herausgeber in einem Handschriftenbestand, der sich zur Zeit im Hessischen Musikarchiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Marburg befindet (vgl. *Mf* XIII, 1960, S. 451—457). Eine weitere Abschrift besitzt die Bibliothek Brunn. Es muß nach Hoboken (Gruppe XVIII Nr. 5) vor 1763 entstanden sein, gehört also zu jener recht zahlreichen Gruppe der frühen Konzerte, die sich durch ihre verspielte Leichtigkeit und betont kammermusikalische

Faktur auszeichnen und als Musterbeispiele des vorclassischen Konzerttyps anzusehen sind. Spieltechnisch ist es überaus einfach, in der Erfindung anmutig und gelöst. Von Tendenzen der Ausdruckssteigerung und Problemen der Sturm- und Drang-Gestaltung ist es noch unberührt, aber es gefällt in seiner sauberen und einfallsreichen Gestaltung. Für die Hausmusik ist es geradezu prädestiniert, zumal nur zwei Violinen und ein Cello als Begleitung gefordert werden. Da eine quellenkritische Edition des Werkes im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe wohl noch einige Jahre auf sich warten lassen wird, ist man dem Herausgeber dankbar, es schon jetzt in einer gut durchdachten und sorgfältig betreuten Ausgabe der Praxis zugänglich gemacht zu haben.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Joseph Haydn: Konzert für Violoncello und Orchester D-dur (1783), Partitur. Erstdruck nach dem Autograph mit Kadenzten von Enrico Mainardi, hrsg. mit Revisionsbericht von Leopold Nowak. Wien: Georg Prachner Verlag 1962. 53 und XI S. (Museion, Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek. Neue Folge. III/1).

Die Diskussion um die Echtheit dieses bekannten Werkes dürfte nach der Edition nach dem Autograph nun wohl endgültig verstummen. Vergleicht man die Ausgabe mit der heute in der Praxis fast allgemein eingeführten Bearbeitung von Gevaert/Zilcher aus dem Verlag Breitkopf & Härtel, wird der intim-kammermusikalische Charakter des Konzerts überaus deutlich. Sieht man einmal von dem hinzukomponierten effektvollen Schluß Gevaerts ab, der zwar gut gemeint, aber letzten Endes fehl am Platz ist, so erscheint die im Autograph von der praktischen Ausgabe am stärksten abweichende Führung des Soloinstruments als bemerkenswertesten. Die ersten acht Takte des 2. und 3. Satzes sollen beispielsweise nach dem Willen Haydns ohne Cello und Kontrabässe des Orchesters gespielt werden. Diese und zahlreiche weitere Einzelheiten zielen unmißverständlich auf den Einsatz eines sehr kleinen Ensembles. Auch bei den Verzierungen, in der Phrasierung und der Dynamik ergibt sich aufgrund der Originalpartitur ein wesentlich neues Bild. Nur schade, daß sie Haydn offensichtlich in großer Eile angefertigt hat, so daß bei ihm

eine Anzahl Inkorrektheiten und Versehen stehengeblieben sind. Sie wurden vom Herausgeber sorgfältig im Revisionsbericht erfaßt. Ein Studium dieser Partitur wird auch vom Praktiker tätige Mitarbeit erfordern, aber nach einer jahrzehntelangen Erziehung an Hand von Urtextausgaben sollte sie heute eine Selbstverständlichkeit sein. Enrico Mainardi schrieb für das Konzert stilvolle Kadenzten, die er nur als Vorschläge aufgefaßt wissen will. Der Band ist hervorragend gestochen — ein guter Auftakt für die neue Reihe der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek!  
Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Thomas Morley: *First Book of Aires*, ed. by Edmund H. Fellowes, revised by Thurston Dart. 70 S.

John Coprario: *Funeral Teares; Songs of Mourning; The Masque of Squires*, transcribed and ed. by Gerald Hendrie and Thurston Dart. 43 S.

Robert Johnson: *Ayres, Songs and Dialogues*, transcribed and ed. by Ian Spink. 75 S.

Thomas Greaves: *Songs*. George Mason and John Eardsen: *Ayres*, transcribed and ed. by Ian Spink. 48 S.

London: Stainer & Bell 1959, 1959, 1961, 1962. (The English Lute-Songs. First Series 16—17. Second Series 17—18).

Die größten Verdienste um die Wiederbelebung der um 1600 nur für wenige Jahrzehnte blühenden English Lute-Songs hat sich bekanntlich Edmund Horace Fellowes (1870—1951) erworben; und die Publikationsreihen, die er auf diesem Teilgebiete begründet hat, laufen auch jetzt, nach seinem Hinscheiden, in zwei Serien weiter. Die erste Serie sucht die jeweilige originale Vorlage möglichst getreu wiederzugeben und reproduziert die Lautentabulatur mit, worauf die Serie II in der Regel verzichtet; diese hingegen verändert das Original weitgehend nach der heute üblichen Praxis hin, wobei die Stücke häufig transponiert und die Notentwerte verkürzt (halbiert) erscheinen. Ein wesentlicher Teil dieser musikalischen Schätze mag zwar dank der vielen bereits vorhandenen Einzelditionen gehoben sein; trotzdem glückt es nach wie vor, Neuland zu erschließen und sogar reizvolle Entdeckungen zu machen. Die Briten haben hier eigentlich alles gleich selbst getan; aber die Wert-

schätzung ihrer Lautenlieder nimmt auch anderswo mehr und mehr zu. Besonders zu begrüßen ist es, daß vor kurzem von deutscher Seite eine umfassende Studie über diesen Bereich vorgelegt werden konnte, die eine bisher fehlende Grundlage in sorgfältiger Weise erarbeitet hat (Ulrich Olshausen, *Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600*, Diss. Frankfurt a. M. 1963).

Schon frühzeitig ist Thomas Morley als einer der wichtigsten Meister jener Epoche erkannt worden; sein *First Book of Aires* von 1600, das leider nicht vollständig erhalten geblieben ist, hatte Fellowes schon 1932 erstmalig ediert. Thurston Dart kann das Opus nunmehr in einer revidierten Ausgabe aufs neue präsentieren, die zusätzlich sogar noch zwei bislang als vermißt geltende, in Oxford aufgefundene Stücke (Christ Church Library MS 439) einzufügen vermag. Die sonstigen Gesänge, 14 an der Zahl, werden hier gleich zweimal hintereinander abgedruckt: gemäß den oben erwähnten Editions-Richtlinien für die Serien I und II, deren Verschiedenartigkeit gerade diese unmittelbare Folge deutlich widerspiegelt.

Aus anderem Holze geschnitzt ist John Cooper, der sich nach der Rückkehr aus Italien Coprario nannte, bald zu einer geachteten Persönlichkeit im Londoner Musikleben wurde und vor allem auf dem instrumentalen Sektor Bedeutendes zu sagen hatte. Italienische Einflüsse sind in seinem Schaffen unüberhörbar, durch ihn dringt der rezzitativische Stil ins englische Lied ein (vornehmlich in seinen *Songs of Mourning* von 1613). Wesentlicher als die eigentlich musikalische Qualität ist für Coprario dieser modernistische Zug, durch den er seinen an John Dowlands Kunst orientierten Landsleuten mancherlei Nüsse zu knacken gab. Dieses achtzehn Nummern enthaltende Heft ist übrigens in Serie I das erste, für das als Herausgeber Gerald Hendrie und Thurston Dart verantwortlich zeichnen; sie haben wohlüberlegt ediert, ohne hier aber mit einem Kritischen Bericht im einzelnen aufzuwarten.

Inzwischen sind in Serie II gleichfalls zwei neue Hefte veröffentlicht worden, beide unter der wissenschaftlichen Obhut des jetzt an der Universität Sydney wirkenden Musikologen Ian Spink.

Robert Johnson hat sich wohl eine gewisse britische Spezialforschung zugewandt, von der allgemeinen Musikgeschichte jedoch ist er bisher etwas stiefmütterlich behandelt

worden. Seine Hauptbegabung liegt zweifels- ohne auf dem Gebiet der Schauspielmusiken, die er den Werken so berühmter Autoren wie Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher gewidmet hat. Johnsons Ruhm reichte zu seinen Lebzeiten weit, ja so weit, daß ihm auch Gesänge fürs Theater zugeschrieben wurden, die er vermutlich gar nicht selbst verfaßt hat (hiervon teilt Spink ein paar Beispiele vollständig mit). Eine beträchtliche Anzahl hier zur Verfügung stehender, jedoch nicht immer übereinstimmender Quellen-Vorlagen wirft für jeden neuen Editor schwierige Fragen auf (vgl. die Besprechung gerade dieser Publikation in *Music and Letters* 44, 1963, S. 188/189); Spink ist solchen Problemen nicht ausgewichen und hat sie recht befriedigend zu lösen gewußt. Gab es vordem für Johnsons Gesänge schon einige Einzel-Editionen, so ist doch erst Spinks Ausgabe zu einer Art von Gesamt-schau über das vokale Schaffen dieses gediegenen Musikers geworden.

Die gleiche, schöne Würdigung ist Thomas Greaves zuteil geworden, der im Dienste des Landadels stand, über dessen Leben sonst man aber kaum etwas weiß. Sein Sammelwerk von 1604 enthält, neben Madrigalen, neun Lautenlieder, die mit zu den hübschesten Stücken ihrer Art gehören. Was bisher von Greaves schon einzeln veröffentlicht worden war, erscheint nun in dieser leicht zugänglichen Kollektion erweitert und erstmalig zusammengefaßt.

Noch weniger weiß man über George Mason und John Earsden, deren schöpferische Anteile an den zehn Ayres von 1618 überhaupt nicht säuberlich zu trennen sind. Die These eines absoluten und augenfälligen Kontrastes zwischen Greaves einerseits und Mason-Earsden andererseits, die Spink im Vorwort entwickelt, mag etwas überspitzt anmuten; aber die allgemeine stilistische Richtung vom „Elizabethan“ zum „Jacobean“ scheint hier immerhin deutlich zu werden. Insgesamt: man ist froh, diese Ausgaben zu haben, die von einer höchst verfeinerten Kammerkunst frische Kunde geben.

Werner Bollert, Berlin

Francis Pilkington: *Second Set of Madrigals and Pastorals of 3, 4, 5 and 6 Parts* (1624), ed. by Edmund H. Fellowes, revised by Thurston Dart.

Michael East: *Third Set of Books* (1607), ed. by Edmund H. Fellowes,

revised by Thurston Dart, Philip Brett und Alexis Vlasto.

Michael East: *Fourth Set of Books* (1618), ed. by Edmund H. Fellowes, revised by Thurston Dart und Philip Brett.

Robert Jones: *First Set of Madrigals* (1607), ed. by Edmund H. Fellowes, revised by Thurston Dart.

John Mundy: *Songs and Psalms Composed into 3, 4, and 5 Parts* (1594), ed. by Edmund H. Fellowes, revised by Thurston Dart und Philip Brett.

London: Stainer & Bell 1958, 1962, 1962, 1961, 1961 (*The English Madrigalists*. 26, 31 A, 31 B, 35 A, 35 B).

In der Reihe *The English Madrigalists*, die in den Jahren von 1913 bis 1924 zuerst herauskam, brachte E. H. Fellowes den gewaltigen Schatz englischer weltlicher Vokalpolyphonie der Shakespeare-Zeit erstmalig in repräsentativer und einigermaßen umfassender Form ans Licht der Öffentlichkeit. Hier liegen nun fünf Bände der seit 1956 neu aufgelegten Reihe vor, wobei zu bemerken ist, daß die oben genannten Revisoren lediglich Fellowes' Werk noch einmal überprüften und in mehreren Fällen um die Stücke der betreffenden Originalausgaben bereicherten, die Fellowes als nicht zur engen Madrigalliteratur gehörig weggelassen hatte. Es sind dies bei Pilkington eine Violentfantasia und ein Stück für Stimmen, Violon und Laute, bei Easts *Third Set* drei sogenannte *Verse Pastorals* und vier *Verse Anthems*, beide Gattungen für Stimmen und Violon, und acht Violentfantasien, in Easts *Fourth Set* ein *Anthem*, fünf *Verse Anthems* und zwei Stücke für Stimmen und Violon sowie ein Stück für Stimmen und Violon aus dem *Sixth Set of Books*, und bei Mundy 15 mehrstimmige Psalmvertonungen und ein violonbegleitetes Lied.

Die vier Komponisten gehören in jenes zweite Glied, dessen Vertreter man gerade noch nicht mit dem etwas abwertenden Wort „Kleinmeister“ bezeichnen möchte. Daß sie in weiten Kreisen unbekannt sind, liegt nicht am Niveau ihrer Musik, sondern an der unverständlichen Vernachlässigung englischer Musik seitens der kontinentalen Musikwissenschaft.

Die Editionstechnik entspricht dem englischen Sinn für die Praxis. In der Zeit, in der Fellowes die Bände bearbeitete, wäre eine rein wissenschaftliche Ausgabe aus kommer-



ziellen Rücksichten auch kaum möglich gewesen. Fellowes hat aber fast alles getan, den Kompromiß so annehmbar wie möglich zu machen. So gibt er die vollen Titel, Widmungen und Vorworte der ursprünglichen Ausgaben in originaler und die Texte, sowohl in der zusammengefaßten als auch in der unterlegten Form, in modernisierter Schreibweise. Verbesserungen fehlerhafter Textunterlegungen und falscher Noten werden in Fußnoten auf den jeweiligen Notentextseiten angezeigt. Am Kopf jeder Komposition sind Originalschlüssel und Ambitus der Einzelstimmen verzeichnet. Hier wünscht man sich noch die Setzung der Vorzeichen, der Taktvorschrift und der ersten Note des Originals, wie dies in den oben angeführten Ergänzungen geschehen ist. Gegen die hinzugefügten Tempo- und Dynamikbezeichnungen kann man schwerlich etwas einwenden, da es sich von selbst versteht, daß sie nur Vorschläge des Herausgebers sind. Den der Partitur angefügten Klavierauszug werden Chordirigent und Wissenschaftler gleichermaßen begrüßen.



In seiner Taktierung ist Fellowes mit viel Geschick dem Sprachrhythmus nachgegangen und schafft viele Spannungen zwischen musikalischem Akzent und Wortakzent aus der Welt, die bei regelmäßiger Taktierung auftreten würden. Diese Spannungen hat es aber zweifellos gegeben, und die richtige Einstellung zu der Ausgabe gewinnt man nur dann, wenn man Fellowes' Taktstriche wiederum nur als Vorschlag ansieht und sich die Entscheidung selbst vorbehält, ob der Sprach- oder Musikakzent an der betreffenden Stelle ausschlaggebend ist, ob es sich um einen Taktwechsel oder eine beabsichtigte Synkopenwirkung handelt. Fellowes' Taktstriche sind vor allem deshalb keine Bevormundung des Benutzers der Ausgabe, da die Originale, anders als die englischen Lautenlieder der Epoche, untaktiert sind und der Urtext deshalb ohne Schwierigkeiten im Geist hergestellt werden kann.

Ulrich Olshausen, Frankfurt a. M.

The Works of Henry Purcell. Vol. XXXI: Fantazias and other Instrumental Music. Edited under the supervision of the Purcell Society by Thurston Dart. — Vol. XXXII: Sacred music Part VII. Anthems and Miscellaneous Church Music. Edited . . . by Anthony Lewis and Nigel Fortune. London: Novello (1959) und (1962). XV, 112 und XX, 191 S.

Mit diesen beiden Bänden ist nun die Purcell-GA — mit Ausnahme von Bd. 30 — vermutlich abgeschlossen. Ein großer Teil der in Bd. 31 vorgelegten Stücke ist bereits in englischen oder deutschen Verlagen erschienen: Die 13 *Fantazias*, 2 *In Nomines*, *Fantazia upon One Note*, *Pavan* [and] *Chacony*, die Trauermusik für Königin Mary, endlich die *Examples of Counterpoint and Canon* aus dem Sammelwerk *An Introduction to the Skill of Musick*, London 12/1694 (vgl. W. B. Squire in *SIMG* VI, 1904/05, 521–567). Der Text Purcells konnte wegen seiner Länge nicht übernommen werden. Auch fehlen die 12 *Psalm Tunes* (die in Bd. 32 ihre Stelle gehabt hätten), die Squire „an important addition to his church music“ (531) nennt; der *Catalogue* von F. Zimmermann hat sie allerdings nicht aufgenommen, auch nicht unter die zweifelhaften oder untergeschobenen Werke. Was neu hinzukam, ist nicht minder wichtig: Die vier dreistimmigen Pavanen in der englischen dreiteiligen Form, nicht ganz so polyphon gearbeitet wie die vierstimmige in g (S. 49), aber harmonisch interessant (besonders die in A, S. 47, letzter Teil); eine vierstimmige Suite mit Französischer Ouvertüre, *Air*, *Borry*, *Minuet* und *Jigg*; drei Französische Ouvertüren (zwei dreiteilig); eine dreisätzig *Sonata for Trumpet and Strings*, in deren Adagio das Soloinstrument schweigt, während es in den beiden anderen Sätzen mehr respondierend als konzertierend eingreift; zwei *Preludes* für Geige bzw. Flöte; ein vierstimmiges *Fantazia*-Fragment und eine Triosonate.

Der Herausgeber dieser Ausgabe, die, im Jubiläumsjahr des Meisters erschienen, Wert auch auf praktische Brauchbarkeit legt, hatte es nicht immer leicht. Daß Schlüssel, Takt- und Tonartbezeichnungen modernisiert, Schreibfehler berichtigt und Akzidentien u. a. hinzugefügt wurden, ist selbstverständlich; ebenso wird man den Vorschlägen für die Besetzung beistimmen, wenn es auch zweifelhaft bleiben mag, ob z. B. in der *Fantazia upon a Ground* und gar in den Pavanen die Orgel, noch dazu mit der Bass-Viol, das gegebene Instrument ist; auch wäre zu erwägen, ob nicht in der eben genannten *Fantazia* doch die Violinen (und nicht die Recorders) die geeigneten Instrumente sind (vgl. die *Chacony* mit der Violinbesetzung). Die dynamischen und Tempozusätze sind auf ein Minimum beschränkt. Hie und da hat Dart, als Akzente oder in Kadenznähe, Orna-

mente hinzugesetzt; das mag angehen, es sind „verlorengangene Selbstverständlichkeiten“. Die „*large number of alterations of [dotted] rhythms*“ in der *Chacony*, die der Herausgeber hinzugefügt hat, „*since he believes that these have been introduced by a good orchestra of Purcell's own time*“ (S. 110), zählt mit ebensogroßer Wahrscheinlichkeit zu solchen Selbstverständlichkeiten. Ob aber, wie es ebenda heißt, „*the players in such an orchestra would have played*  *as* “, war vermutlich der

jeweiligen Übereinkunft überlassen, allgemeine Übung war es wohl kaum. Abgesehen von diesen „*Suggestions*“ waren oft Ergänzungen nötig, so in den Fällen fehlender Mittelstimmen, z. B. in der Suite. Hier hat Dart angesichts offen gebliebener Seiten im Original es sogar für geboten gehalten, ein einer Purcell'schen Schauspielmusik entnommenes Stück (S. 74) einzusetzen. Ein dem Herausgeber wohl bewußtes Wagnis war es vollends, die bekannte g-Violinsonate, deren Manuskript seit 1917 verschwunden ist, nur auf Grund stilistischer Indizien (besser Vermutungen) zu einer Triosonate neu zu gestalten. — Der B. c. ist überall mit Feinfühligkeit und — stellenweise allzu betontem — Geschick gestaltet, manchmal ist er nahezu ein eigenes Stück geworden (S. 42 f.), ja, gelegentlich wagt er sich etwas weit vor (S. 64, Takt 69). Der *Commentary* gibt über die Quellenlage und alle — im Notentext mustergültig hervorgehobenen — Zusätze ausreichenden Bescheid.

Bd. 32 vereinigt 13 vollständige und 3 unvollständige *Anthems*, eine Szene, 3 Motetten (davon eine inkomplett), 7 *Canons* und 4 *Hymn Tunes* bzw. *Chants*. Von diesen 31 Nummern sind 11 *Anthems* und 8 sonstige Stücke bei Novello und in anderen Neuausgaben zu finden. Die Edition entspricht dem über Bd. 29 Gesagten (vgl. Mf. XV, 1962, 409 f.). Die 16 *Anthems* entstammen bis auf 5 nicht näher datierbare den 1680er und 1690er Jahren. Sie sind zum großen Teil für eine oder mehrere Solostimmen, manchmal refrainartig eingeführten Chor und B. c. gesetzt. Größeren Umfang und höhere Bedeutung hat „*They that go down to the sea*“, der Erinnerung an ein gefährliches Erlebnis von Purcell's Freund Gostling gewidmet, das zwei Solisten und Chor teilweise vom Orchester begleiten läßt,

dem auch die Ouvertüre und ausführliche Ritornelli zugewiesen sind. Zwei liturgiegebundene Stücke erscheinen in schlichtem fünf- bzw. vierstimmigem Satz. Von den bisher ungedruckten zwei *Anthems* (beide zu den Anfangsworten „*The Lord is king*“) sind die Chorwirkungen des ersten gehaltvoller als die etwas leer geschäftigen Alleluja-Bekräftigungen des zweiten. Von den 3 *Anthem*-Fragmenten waren zwei, da in nicht allzu polyphoner Anlage überliefert, leicht zu ergänzen, das erste ist stark lückenhaft. Von den übrigen Stücken zählen die die Hexe von Endor betreffende Szene (128) und die beiden Motetten „*Beati omnes*“ und „*Jehova quam multi*“, nicht nur in England, zu Purcell's bedeutendsten Werken. Zu den bekannten Kanons kommen ein dreiklangesättigter über gleichbleibendem Baß (S. 170) und ein „*Miserere mei*“ (171) — „*4 in two*“ — neu hinzu.

Reinhold Sietz, Köln

Jan Ladislav Dusík, Josef Rösler, Jan Václav Voříšek: *Pisně. Auswahl aus der Vokalmusik*, hrsg. von Oldřich Pulkert und Milan Pašťolka. Praha: Statni nakladatelstvi krásné literatury, hudby a umění 1961.

13 Lieder böhmischer Komponisten sind hier vereint; lehreiche, bislang unbekannte Beispiele zur Entwicklung des Liedes um 1800, darunter eine ganze Anzahl musikalisch wertvoller Stücke. Der in ganz Europa bekannte Klaviervirtuose Dusík und der in Wien lebende Voříšek gehören zur böhmischen Musikeremigration; Rösler dagegen blieb in Prag. Für einen stilistischen Vergleich bieten sich der Band 79 der DTÖ und Schuberts Lieder an. Der Textwahl nach stehen die Wiener Lieder im allgemeinen auf höherer Stufe. Nur bei Rösler finden sich bekannte Dichter: Hölty, Goethe, Tieck, der bei dem *Herbstlied* in der Ausgabe nicht genannt ist. Die Texte sind deutsch oder italienisch, da „*die tschechisch nationalbewußte Liedschöpfung bis auf vereinzelte Ausnahmen erst eine Erscheinung der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts ist*“ (S. 14). Formal und im Ausmaß sind die Lieder fortgeschrittener als die im DTÖ-Band, wo es sich meist um Strophenlieder handelt. In ihrer Abhandlung *Das Wiener Lied von 1789—1815* (Studien zur Musikwissenschaft 10) schreibt E. Alberti-Radanowicz dem Komponisten Niklas von Krufft (1779—1818) frei durchkompo-

nierte kantatenartige Formen nach Art der Jugendwerke Schuberts zu. Bei den vorgelegten böhmischen Liedern handelt es sich seltener um Strophenlieder als um durchkomponierte in zwei- und dreiteiligen Formen. Dusík fällt einmal durch seine langen Klaviervorspiele auf, die mit der Thematik des Liedes wenig Verbindung haben. Das mag eine Folge seiner Tätigkeit als Klavierkomponist sein, die P. Egert (*Die Klaversonate im Zeitalter der Romantik*) eingehend gewürdigt hat. Manche der dort angeführten Stilelemente finden sich auch in den Liedern; etwa reiche, wechselnde Harmonik, die sich z. B. in *Klage der Liebe* in mehrfacher Harmonisierung der gleichen melodischen Wendung bemerkbar macht. Charakteristisch sind häufige, emphatische Voreinsätze der Singstimme z. B. in *Sehnsucht der Liebe*. Schöne Gegensätze finden sich in dem letztgenannten Lied, das rondoartig gebaut ist; dann in *Hoffnung*, wo ein Teil fast streichquartettmäßiger Satzart gegen einen mit bewegter Begleitung steht. Die taktlichen Strukturen sind zumeist quadratisch. Schon daraus ergibt sich, daß Dusík mehr der Gesamtstimmung des Textes folgt als den Einzelheiten seiner Worte und Strukturen.

Von Rösler sagt das Vorwort richtig, daß seine „Arbeiten den Stempel zeitlicher Mittelmaßigkeit, epigonenhafter Unbestimmtheit und Anpassung“ tragen. So ist die italienische Arie *Il niente* etwas flach; Goethes *An die Entfernte* etwas zu ausgedehnt, wenn auch durch die Art der Begleitung in Sechzehnteln ziemlich geschlossen. Vergleicht man das polonäsenartige *La verita* mit der *Serenade* von Krufft aus den DTÖ, so scheint es sich um einen damals beliebten Typus gehandelt zu haben. Auch bei Rösler dominiert der allgemeine Charakter des Textes. Ein Muster des humorvollen Liedes aber ist Hölty's *Die frühe Liebe* mit einer fast haydnischen Thematik, hübschen Motivbeziehungen und köstlichen textbedingten Wendungen wie die beiden parallel absinkenden verminderten Quinten bei „im kühlen Grab“.

Voříšek kann nur mit Schubert verglichen werden, eine Parallele zu der von W. Kahl vor 40 Jahren gemachten Entdeckung seiner Bedeutung für das lyrische Klavierstück. Voříšek folgt nicht nur der allgemeinen Stimmung des Textes, sondern bezieht Worte und Strukturen in die Musik ein.

Daher seine mannigfaltigen, oft nicht quadratischen Taktverhältnisse. Reiche Harmonik, Terzmodulationen, sinnvolle Motivvariation, welche Einheitlichkeit über längere Entwicklungen gewährleisten (z. B. in *Liebe* und *Das Täubchen*), Bedeutung der Begleitung (die z. B. in der Coda von *Das Täubchen* ganz selbständig wird): alles das sind Momente, die sich dann bei Schubert in noch reicherer Form finden. Mit diesem teilt er auch die Fähigkeit zum kurzen, das Lied stimmungsmäßig vorbereitenden Vorspiel. Das gilt für die pittoresken Anfangsfiguren in *An Sie* und *Die Abschiedsträne*, dessen Vorspiel direkt an Schuberts *Daß sie hier gewesen* op. 59 II von 1823 gemahnt.

Die Neuausgabe verfolgt wissenschaftliche und praktische Zwecke. So ist auch eine tschechische Übersetzung unterlegt. Die Ergänzungen der Phrasierung sind manchmal selbst für die Praxis etwas reichlich. Der angegebenen Ausführung der Verzierungen ist im allgemeinen zuzustimmen; ob die in T. 46 von *Sehnsucht der Liebe* erklingenden Quintenparallelen richtig sind, bezweifle ich. (Angeklebt an T. 103 wäre besser gewesen.) In *Il niente* T. 42 fehlt ein Kreuz in der Singstimme; das ist eine Folge der damals in Handschriften und Drucken geübten Gewohnheit, die Gültigkeit von Versetzungszeichen bei Tonwiederholungen in den folgenden Takt zu verlängern. In *Das Warum* Takt 27–28 hat das in der linken Hand zu einer Einschaltung geführt, der man zustimmen kann, die aber nicht unbedingt sicher erscheint.

Ein die Komponisten und ihre Zeit sinngemäß beurteilendes Vorwort in tschechischer Sprache mit russischem und deutschem Resumé leitet den Band ein. Ein Kritischer Bericht, eine kurze Lebensbeschreibung der Komponisten und ein sehr dankenswertes Verzeichnis der ihnen gewidmeten Literatur schließen ihn ab.

Paul Mies, Köln

## Mitteilungen

Die Jahrestagung 1964 der Gesellschaft für Musikforschung wird, wie bereits im Bericht über die Tübinger Tagung angekündigt, vom 23. bis 25. Oktober 1964 in Halle stattfinden. Die Tagung beginnt am 23. Oktober abends mit einem geselligen Beisammensein. Die Mitgliederversammlung findet am Sonntag, dem 25. Oktober, 10.30 Uhr statt. Be-