

BESPRECHUNGEN

Keith E. Mixer: *General Bibliography for Music Research*. Detroit: Information Service Inc. 1962. XI, 38 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 4).

Die kleine Schrift bietet eine Auswahlübersicht über grundlegende allgemeine Bibliographien, welche für die Forschung von Bedeutung sind. Nicht berücksichtigt sind spezielle Musikbibliographien, denen gegenüber allgemeine Werke oft in ungerechtfertigter Weise zurückgesetzt werden. Allerdings ist der Vorteil allgemeiner Bibliographien nur dann gegeben, wenn der Benutzer den Wert dieser Werke klar zu beurteilen weiß. Man hat bei Durchsicht der Schrift den Eindruck, daß sich der Verfasser eifrig um die Erschließung allgemeiner Bibliographien bemüht hat, obwohl diese Gattung längst durch Bibliographien der Bibliographien bekannt gemacht wurde, etwa durch W. Totok und R. Weitzel, *Handbuch der bibliographischen Nachschlagewerke*, Frankfurt a. M. 1954 u. ö. (leider fehlt dieses wichtige Werk bei Mixer) usw. Die vorliegende Zusammenstellung wird vor allem dem Studenten und jungen Forscher eine Handreichung sein, zumal den Titeln begrüßenswerte Erläuterungen beigegeben sind. Allerdings ist das Material sehr lückenhaft, so daß die einschlägigen Bibliographien der Bibliographien trotzdem herangezogen werden sollten.

Richard Schaal, München

Code restreint. Limited Code. Kurzgefaßte Anleitung. Hrsg. von Yvette Fedoroff. Übersetzung von Simone Wallon. Translation by Virginia Cunningham. Frankfurt—London—New York: C. F. Peters 1961. 54 S. (Code International de Catalogage de la Musique. 2).

Nach dem ersten, durchaus geglückten Band des *Code International de Catalogage de la Musique* über den Autorenkatalog der Musikdrucke (vgl. die Besprechung Mf XIII, 1960, S. 246) legt die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken zusammen mit der Internationalen Kommission für Katalogisierungsfragen als Band 2 eine kurzgefaßte Anleitung zum Katalogisieren vor, die in mancher Hinsicht der Ergänzung bedarf. Im Vorwort der dreisprachigen Schrift wird mitgeteilt, daß sich der Geltungsbereich

der Anleitung auf eine neu gegründete Bibliothek oder auf die neu angelegte Musikabteilung einer allgemeinen Bibliothek erstreckt. Man könnte hinzufügen, daß sich in erster Linie Studenten und Volksbibliothekare angesprochen fühlen werden, da die Darlegungen wissenschaftlichen Bibliothekaren nichts Neues bieten. Außerdem dürfte der wissenschaftliche Beamte die in Vorbereitung befindliche große Ausgabe bevorzugen, falls er überhaupt in einer internationalen Katalogisierungsordnung Rat sucht.

In der vorliegenden Broschüre werden die wesentlichsten Teile der Titelaufnahme und der damit verbundenen Arbeitsgänge erläutert. Die Darlegungen reichen von der Wahl des Ordnungswortes über die Titelfassung, den Erscheinungsvermerk mit seinen Zusätzen bis zu den Inhaltsangaben und Nebeneintragen. Gesonderte Abschnitte sind Spezialkatalogen, der Einlegeordnung, der Handschriftenkatalogisierung, grundsätzlichen Bemerkungen über die Bildung normalisierter Titel und der wichtigsten Systematik des Sachkataloges (nach Hofmeisters *Jahresverzeichnis*) gewidmet. Richtig betont die Bearbeiterin in einzelnen Fällen, daß zahlreiche Institute eine andere Methode als die von ihr angeregte anwenden. Klärend wirkt im Vorwort (S. 7) der Satz „Auf alle Fälle bleibt es jedem freigestellt, die vorgeschlagenen Regeln dem Brauch seiner Bibliothek anzupassen.“

Während die Darlegungen über die Einzelheiten der Katalogisierung sehr viele nützliche Hinweise, speziell über die Technik der Titelaufnahme, enthalten, bedürfen einzelne Abschnitte der Ergänzung. In der Übersicht über die wichtigsten Musikalienverzeichnisse (S. 25), „die der Praxis die besten Dienste leisten“, sind außer dem neuen RISM und dem summarischen Hinweis auf die thematischen Kataloge sowie auf einige Spezialarbeiten noch die Lexika von Eitner und Pazdirek erwähnt, während die ebenso wichtigen, für die Datierung der Notendrucke des 19. und 20. Jahrhunderts geradezu „unentbehrlichen“ einschlägigen Verzeichnisse von W. Altmann fehlen. Es sei an dieser Stelle gestattet, auch auf den *Catalogue of Copyright Entries* (Washington seit 1906) aufmerksam zu machen, da die Jahres-

zahlen der älteren Copyright-Musikalien keineswegs immer auf der Titelfrückseite im Impressum des betreffenden Drucks genannt sind, so daß dieser Katalog unter Umständen ein wesentliches Hilfsmittel darstellt. Schließlich wäre auch ein Hinweis auf den monumentalsten, Musikalien mit einbeziehenden *Catalog of Books Represented by Library of Congress Printed Cards*, Washington 1942–1948 (167 Bände, 42 Supplement-Bände), auf den *Library of Congress Author Catalog* (1948 ff., laufende Fortsetzung des oben genannten Kataloges) und auf den speziellen *Library of Congress Catalog: Music and Phonorecords* (1953 ff., 5jährige Zusammenfassung als *The National Union Catalog*, 1958 ff.) angebracht gewesen. Sämtliche genannten Kataloge enthalten in reichem Maße Musikalien-Titel (der letztere neben Schallplatten sogar hauptsächlich); sie sind eine Datierungsquelle ersten Ranges, zumal bei ihrer Benutzung durch Fachleute andere Nachschlagewerke geringerer Rangordnung unberücksichtigt bleiben können.

Nicht immer verständlich genug sind die Angaben im Abschnitt *Der Sachkatalog* (S. 32 f.). Nach einem kurzen Hinweis auf den systematischen Katalog, für welchen im Anhang der Schrift das System von Hofmeisters Jahresverzeichnis als beispielhaft abgedruckt wird, nimmt die Bearbeiterin zu Sachkatalogen Stellung, indem sie schreibt: „Diese systematischen Kataloge werden aber mehr und mehr zugunsten von solchen aufgegeben, wo die verschiedenen Sachbegriffe in alphabetischer Reihenfolge erscheinen“ (S. 32). Es wäre zweckmäßig gewesen, in diesem Zusammenhang auch auf die Schlagwortkataloge hinzuweisen, da sich in der formalen Gestaltung dieser Kataloge mehrere Systeme herausgebildet haben. Auch die kleine Auswahl von Schlagwörtern als Beispiele für dieses Katalogsystem ist nicht glücklich. Die Schwierigkeiten, mit denen Ausländer bei der Abfassung deutscher Übersetzungen einer Fachsprache zu kämpfen haben, werden dabei besonders deutlich. So wird z. B. das Wort *Traktat* angeführt. Im Deutschen ist *Traité* (so lautet das französische Original) gleichbedeutend mit *Abhandlung* oder *Lehrbuch*. Offensichtlich soll aber mit dem Wort *Traité* mehr oder weniger die gesamte theoretische Literatur gemeint sein. Im deutschen Sprachgebrauch scheidet dafür aber *Traktat* aus, da dieses Wort in Sach- bzw. Schlag-

wortkatalogen der Bibliotheken entweder überhaupt nicht, oder ganz speziell etwa für mittelalterliche Traktate gebraucht wird, obwohl auch diese eher unter dem Schlagwort *Mittelalterliche Musiktheorie* zu finden sind. Kurze Hinweise sind dem Textdichter- und Titeltitelkatalog gewidmet.

Während für die Übersetzung der Schrift ins Englische eine Engländerin verantwortlich zeichnet, stammt die Übersetzung in die deutsche Sprache von einer Französin. Ein deutscher Fachmann scheint zur Kontrolle nicht zu Rate gezogen worden zu sein. Nur so ist es erklärlich, daß u. a. folgende Version der Übersetzung gedruckt werden konnte: „Einige Bibliotheken betrachten das Klavier mehr als ein Begleitinstrument und stellen infolgedessen ein Werk für ein Instrument mit Klavierbegleitung unter die Werke, die für dasselbe Instrument allein komponiert worden sind, anstatt daß sie es in die (!) Kammermusik unterbringen“ (S. 33). Derartige Übersetzungen geben der Schrift ein unvorteilhaftes Gepräge, was um so mehr zu bedauern ist, als die Veröffentlichung vor allem im französischen Original durchaus beachtenswert bleibt. Ein deutscher Fachmann sollte bei einer Neuauflage unbedingt herangezogen werden.

Richard Schaal, München

(Hans Peter Schanzlin:) Edgar Refardt. Bibliographie. Zum 85. Geburtstag am 8. August 1962. [Basel:] Schweizerische Musikforschende Gesellschaft 1962. 30 S. (Mitteilungsblatt Nr. 33).

Dem hochverdienten Nestor der Schweizerischen Musikforschung wurde mit einer sorgfältig bearbeiteten Bibliographie seines Lebenswerkes eine kleine Festgabe dargebracht, die auch für die Musikforscher anderer Länder eine nützliche Arbeitshilfe darstellt. Nach einem Geleitwort des Präsidenten der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ernst Mohr, sowie nach einer kurzen Einführung in das Lebenswerk des Jubilars von Hans Ehinger findet der Benutzer ein vielseitig aufgegliedertes Verzeichnis der Schriften, Aufsätze, Ausgaben und Bearbeitungen, der ungedruckten Arbeiten, der von Refardt angelegten Zettelkataloge und musikgeschichtlichen Materialsammlungen in der UB Basel sowie der Kopien und Sparten. Das außerordentlich vielseitige Schaffen des Jubilars dokumentiert sich nicht

nur in den Standardwerken, von denen das *Historisch-biographische Musikerlexikon der Schweiz* (Leipzig 1928) rasch weite Verbreitung und allgemeine Anerkennung gefunden hat, sondern auch in einer Fülle größerer und kleinerer kennenswerter Abhandlungen zur Musikgeschichte in zahlreichen Fachorganen und Zeitungen. Die Zusammenfassung dieses Materials kann in Anbetracht der Vielseitigkeit des Jubilars als ein kleiner bibliographischer Führer durch die Musikgeschichte der Schweiz gelten.

Richard Schaal, München

Hansjörg Pohlmann: Das neue Geschichtsbild der deutschen Urheberrechtsentwicklung. Mit einem Vorwort von Georg Roeber und einer Einführung von Kurt Bussmann. Baden-Baden: Verlag für angewandte Wissenschaften 1961. 48 Seiten. (Schriftenreihe der UFITA [Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht] 20.)

Hansjörg Pohlmann: Neue Materialien zum deutschen Urheberschutz im 16. Jahrhundert. Ein Quellenbeitrag zur neuen Sicht der Urheberrechtsentwicklung. Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe 17. Jg., 25. Mai 1961, S. 761—802; Archiv für Geschichte des Buchwesens XXVI.

Dankenswerterweise hat es Hansjörg Pohlmann in diesen beiden Publikationen, deren erste ein Sonderdruck seines Beitrags zum *Privilegienwesen und Urheber-Recht* in UFITA (33, 1961, S. 169—204) ist, unternommen, in mühevoller Arbeit entsprechend der Forderung von Hans Joachim Moser (Mozart-Jahrbuch 1955, S. 55) alte urheberrechtliche Dokumente für die Gebiete der Literatur, Kunst und Musik aus der Zeit von etwa 1500 bis 1700 zu sammeln, zu sichten und ihren häufig schwer lesbaren Text zu entziffern (vgl. auch die Aufsätze Pohlmanns in AfMw XVIII, 1961 und Mf XIV, 1961). Es geht dem Verfasser vor allem darum zu zeigen, daß im germanischen Rechtskreis schon seit 1500 auch Autoren- neben den Druckprivilegien im Sinne eines modernen Copyrightsystems üblich waren; er berichtigt damit die noch herrschende Meinung, daß es bis ins 19. Jahrhundert hinein vornehmlich nur ein Gewerbeprivilegien-, aber kein eigentliches Urheberrecht gegeben habe. Pohlmanns gelegentliche Andeutun-

gen, keinen Unterschied zwischen dem Urheberrechtsempfinden des 16. und 17. Jahrhunderts mit modernsten Ansichten erkennen zu können, sowie manche Formulierungen des Verfassers dürften wohl ihren Grund in der sehr stark zu spürenden Entdeckerfreude haben.

Die Bedeutung der Autorenprivilegien für das 16. Jahrhundert wird vor allem in dem Urteil des Nürnberger Stadt- und des Wiener Reichshofrats erkennbar, mit dem der Streit der beiden Verleger Adam Berg und Katharina Gerlach wegen einer Veröffentlichung der gleichen Kompositionen Lassos beendet wurde. In der Urteilsbegründung wird das Recht des Autors Lasso über die Druckprivilegien der Verleger gestellt. Interessant ist auch, daß im Zusammenhang mit den humanistischen Bestrebungen die Textausgaben antiker Klassiker wegen der damit verbundenen geistigen Leistung als privilegienschutzfähig angesehen worden sind, während sogar den Dichtungen von Hans Sachs wegen ihres angeblich geringeren geistigen Wertes ein Privileg versagt blieb. Gerade im Hinblick auf die jetzt etwas umstrittenen Paragraphen 75 und 76 des Ministerialentwurfes (von 1959) für ein neues deutsches Urhebergesetz müßten diese Hinweise zu denken geben.

Schade, daß die im Börsenblatt beigezeichneten Photokopien alter Privilegientexte so klein oder so undeutlich ausgefallen sind, daß sie kaum oder gar nicht zu entziffern sind. Aus historischen Erwägungen heraus wäre eine Erläuterung wünschenswert, nach welchen Umrechnungen alte Geldeinheiten in neuer Währung angegeben werden, wie überhaupt ein wenig mehr historisches Einfühlungsvermögen den Untersuchungen zutage kommen könnte.

Die Publikationen Pohlmanns mit ihren neuen Materialien bereichern wesentlich unser Wissen von der Geschichte des Urheberrechts. Künftigen Untersuchungen wird es vielleicht vorbehalten bleiben, das Nebeneinander bzw. das Verhältnis der Gewerbe- und der Autorenprivilegien und, soweit es möglich ist, die Ausstrahlungskraft der alten Rechtsurteile in den Fragen der Autorenprivilegien auf das allgemeine rechtssystematische Denken der damaligen Zeit noch näher und genauer zu beleuchten.

Hubert Unverricht, Mainz

Hansjörg Pohlmann: Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400—1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1962. 315 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. 20).

Ein neuartiger Forschungsgegenstand beginnt sich abzuzeichnen: das Autor-Gefühl vergangener Zeiten. Es interessiert u. a. den Historiker, den Soziologen, den Psychologen. In vorliegender Studie hat nun ein Jurist auf der Grundlage von Akten, Drucken der Münchener Staatsbibliothek und einigen Theoretikeraussagen bewiesen, daß die Komponisten schon im Zeitalter der Renaissance deutliche Vorstellungen von der geistigen, einmalig-persönlichen Bedeutung ihrer Schöpfungen besaßen und daraus wirtschaftliche Vorteile abzuleiten wußten. Ihr „Urheberrechtsbewußtsein“ hebt sich deutlich von mittelalterlichen Einstellungen zum Kunstwerk ab, die Verbindungen von Geistesleistung und Gelderwerb in Parallele zur „Simonie“ brachten (S. 122 f.). Das in zahlreichen Privilegien des 16. und 17. Jahrhunderts dokumentierte Bewußtsein nicht nur der merkantilen, sondern auch der immanent ideellen Seite einer musikalischen Autorschaft wird vom Verfasser als Nachwirkung germanischen Rechtsdenkens interpretiert und dem vorwiegend sachbezogenen römischen Recht entgegengestellt (zum Urheberrechtsgefühl in urtümlichen Musikverhältnissen vgl. neuerdings W. Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961, S. 33). Im 18. Jahrhundert ging das ideale Moment der renaissancehaft „urheberpersönlichkeits- und urheberverwertungsrechtlichen Vorstellungen“ (S. 259) teilweise wieder verloren. Unter dem Einfluß von Naturrecht und römischem Recht entstand der einseitig vermögensmäßig orientierte neuzeitliche Begriff des geistigen Eigentums (S. 152 f.).

Mit Dankbarkeit nimmt der Musikhistoriker den erstmals ziemlich vollständig erfaßten Bestand von beantragten und genehmigten Schutzrechten aus kleineren und großen Kanzleien (besonders des Wiener Reichshofrates) zur Kenntnis. Trotz vieler typisierter Formeln enthalten sie manche wertvolle Mitteilungen z. B. über den Inhalt verschollener Sammlungen (vgl. S. 283, Nr.

XX; ein weiterer ähnlicher Aktenvorgang über Johann Groppegißer und Melchior Vulpius befindet sich im Thüringischen Landesarchiv Weimar).

Pohlmann möchte seine Erhebungen als „Forschungsbeitrag“ und „erste Grundlegung“ verstanden wissen (S. 260). Ergänzungen werden sich vor allem aus der praktischen Musik gewinnen lassen. Die Hochschätzung der kompositorischen Leistung im 16. Jahrhundert bezeugen die z. T. in Abschriften sorgfältig bewahrten Kompositionsdaten (L. Hoffmann-Erbrecht in *Festschrift H. Osthoff*, Tutzing 1961, S. 48). Gewissenhafte Werkbezeichnungen wie „Parodia“, „super . . .“, „ad imitationem . . .“, „Anonymus“, „Ignoratus“, „Incertus“ künden von einem sehr fortgeschrittenen Bewußtsein für geistiges Eigentum im 16. und 17. Jahrhundert. Das 18. Jahrhundert verfuhr in dieser Beziehung vielfach sorgloser (vgl. u. a. J. LaRue in *JAMS XIII*, 1960, S. 181—196). Die Entwicklung scheint also noch weniger geradlinig verlaufen zu sein, als die ausgewählten Theoretikerzitate vermuten lassen (S. 80—94). Auch muß mit beträchtlichen gattungsgeschichtlichen Abstufungen gerechnet werden. Einfache Gebrauchskompositionen (z. B. Tänze, Kantionalsätze) sind länger anonym geblieben als „große“ Leistungen (z. B. Kantaten, Messen).

Einige kleine Beanstandungen an den speziell musikwissenschaftlichen Partien — für den juristischen Teil fühlt sich Rez. nicht zuständig — heben den grundsätzlichen Wert der Studie nicht auf. Von einer Rückkehr Heinrich Alberts zum mehrstimmigen Satz sollte heute nicht mehr kommentarlos gesprochen werden (S. 61, Anm. 114; vgl. Max Schneider in *AfMw I*, 1918/19, S. 212 f.). Wieso ist das oft recht schablonenhaft angelegte Solokonzert der Barockzeit „subjektiver“ als die Musik des 17. Jahrhunderts (S. 63)? Hier hätte stärker differenziert werden müssen. Die Angabe, Caspar Vincentius habe 1624 ein Schutzrecht für seine „Generalbaß-Aussetzung“ des *Magnum opus musicum* bekommen (S. 194, 218, 286, Anm. 1), kann Mißverständnisse hervorrufen. Vincentius' schutzwürdige Leistung bestand darin, aus den Lasso-Motetten eine bezifferte, einstimmige Baßstimme exzerpiert und der Allgemeinheit vorgelegt zu haben. Um den harmonischen Ablauf korrekt wiedergeben zu können, mußte er das *Opus* zuvor in Partitur (Tabu-

latur) bringen. Diese mühevoll Arbeit blieb nun allen denjenigen Organisten erspart, die über dem bezifferten Baß passende Kontrapunkte zu improvisieren verstanden. Erst in unserem Zeitalter der wiedererweckten alten Musik gilt die Existenz ausgesetzter Generalbässe als aufführungspraktische Notwendigkeit.

Manche Zeugnisse wirken ein wenig gepreßt. Die gekürzten Äußerungen auf S. 174 ff. sollen das „Bewußtsein der ideellen wie merkantilen Rechtsverletzung“ spiegeln. Sie sind aber vorher ausführlicher und z. T. richtiger als Belege für die Verwahrung gegen die Werkentstellung herangezogen worden (S. 107—112). Aber auch dieser Kategorie lassen sie sich nur teilweise einfügen. Das am 16. 5. 1642 abgefaßte Vorwort G. Voigtländers (nicht H. Alberts; vgl. die Namenverwechslungen auf S. 112 und 176) richtet sich gegen das „Gemein-Werden“ der für die „Ergetzlichkeit“ von „Hohen und Nieder[n] Standes Personen“ ausgearbeiteten Parodien, was mehr ist als eine bloß technische Werkentstellung. Die „Änderungen“, von denen Voigtländer spricht, beziehen sich dann auch nicht auf ein solch „umgangsmäßiges“ Umbilden durch andere (vgl. S. 110), sondern auf des Musikers eigene Eingriffe, durch die er seine Lieder aus der verachteten Sphäre volkstümlichen Gesanges herausheben wollte. Diese und andere verwandte Zeugnisse ergänzen die in Kap. 1 (S. 235—238) gesammelten Schutzbestimmungen einzelner Höfe des 16.—18. Jhs. gegen unbefugte „Kommunikationen“ der für den jeweiligen Hausbedarf entstandenen Werke. Offensichtlich ist die streng ständische Schichtung des deutschen Musiklebens erst seit dem Ende der Barockzeit von den Komponisten als Fessel empfunden worden.

Daß es neben dem Druck die handschriftliche Vervielfältigung z. T. auf gewerblicher Basis gab, wird nicht gesehen (S. 193). Sie brauchte sich nicht um die Privilegien zu kümmern. Vielleicht ist daher ihre unverändert große Rolle im deutschen Musikleben auch urheberrechtlich bedingt. Allerdings nahm man sich verhältnismäßig spät ihrer juristischen Problematik an (vgl. die irri- ge Auslegung des Buchtitels von C. G. Thomasius von 1778 auf S. 149). — Mitunter entsteht der Eindruck, die Fertigstellung des Buches sei in Zeitnot erfolgt. Allzuhäufige Wiederholungen überzeugen nicht, sondern ermüden. Bei dem Abdruck von Urkunden

sollte man entweder die originalen Abkürzungszeichen übernehmen oder konsequent auflösen (vgl. S. 265).

Werner Braun, Kiel

Rheinische Musiker. 2. Folge. In Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno Volk Verlag 1962. VII, 112 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 53).

Auch die zweite Folge des Lexikons rheinischer Musiker und Musikschriststeller entspricht allen Anforderungen, die an ein derartiges Unternehmen gestellt werden müssen (vgl. *Mf XV*, 1962, 194 f.). Zahlreiche bekannte und unbekannte Künstler und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart sind mit zum Teil sehr detaillierten Biographien und Bibliographien vertreten. Daß bei allen Artikeln der neueste Forschungsstand berücksichtigt ist, versteht sich von selbst, doch verdient die Publikation den Hinweis, daß sie in dieser Hinsicht manchem anderen Nachschlagewerk als Muster dienen kann. In mehreren Fällen scheint der quellenkundliche Apparat eher etwas zu ausführlich ausgefallen zu sein, doch nimmt jeder Fachmann ein Zuviel lieber in Kauf als ein Zuwenig. Hervorgehoben zu werden verdient nicht nur die Materialfülle, sondern auch die Zuverlässigkeit der Darstellung. Wer sich mit der rheinischen Musikgeschichte befaßt, kann auf die Angaben dieses Lexikons nicht verzichten.

Richard Schaal, München

Journal of the International Folk Music Council Vol. XIV. Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd. 1962. 189 S.

Dieses 14. Jahrbuch des Internationalen Volksmusikrates enthält wiederum die Referate des vorausgegangenen Kongresses, der 1961 in Quebec stattgefunden hatte. Den Beginn macht Walter Wioras Vortrag über die Musik im Zeitalter der paläolithischen Felsmalerei. (Da in Quebec nur Englisch und Französisch als Kongreßsprachen zulässig waren, ist der Aufsatz französisch abgefaßt.) Diese Felsbilder in den Höhlen Frankreichs und Nordspaniens und in Afrika enthalten Darstellungen ritueller Tänze und zeigen auch Musikinstrumente, von denen es Ausgrabungsbelege aus derselben Zeit und Umwelt gibt. Die Tierdarstellungen, das Hauptmotiv dieser Malereien, sind wohl

kaum nur Wiedergaben von Jagdszenen, sondern eine Art Jagdzauber. Die im Zusammenhang mit den Tierbildern dargestellten Tänze und die mit diesen verbundene Musik dürften also rituellen Charakter gehabt haben. Das erinnert an die Jagdzaubergesänge und -tänze heutiger Primitiver in Afrika (Pygmäen, Buschmänner) und in Nordeurasien (Lappen, Ostjaken, Wogulen u. a.). Daß die Jagdzaubermusik dieser räumlich so weit getrennten Gruppen stilistische Übereinstimmungen aufweist, ist seit langem bekannt und Anlaß zu weitreichenden Spekulationen. Die auch von Wiora vermutete gemeinsame Wurzel dieser Zeremonien müßte schon in paläolithischer Vorzeit zu suchen sein und also mit den Kultzeremonien, wie sie sich in den Felsbildern Afrikas und Europas aus dieser Epoche finden, in unmittelbare Beziehung zu setzen sein. (Freilich wird man nicht so weit gehen dürfen, die Liedstile dieser Jäger-völker unserer Zeit als tatsächliche Relikte aus der Steinzeit anzusprechen. Man wird sich damit begnügen müssen, sie als Mittel zur Veranschaulichung für die Art zu betrachten, in der bei den Jägervölkern der Spätsteinzeit der Jagdzauber musikalisch ausgestaltet wurde.)

Roger Pinon bietet eine interessante Studie über die Musik der Hirten von der Antike bis zur Gegenwart, Marius Barbeau findet in den Bestattungszeremonien der Indianer Alaskas Ähnlichkeiten mit buddhistischen Totenklagen aus der Mongolei und aus China. — Die Strukturanalysen, die Graham George an Indianermelodien aus British-Columbia vorlegt, sind Musterbeispiele methodischer Exaktheit, aber auch nicht mehr. Interessanter sind George Lists Beitrag über die Lieder der Hopi-Indianer in Vergangenheit und Gegenwart und Barbara Smiths Vergleich der Bon-Odori aus Hawaii mit dem japanischen Original.

Laurence Picken steuert einen kurzen aber bedeutsamen Aufsatz über die musikalischen Fachausdrücke in einem chinesischen Lexikon aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert bei. Eine ausführliche Darstellung der Hoquetus-Technik in afrikanischer Musik von Kwabena Nketia ist mit guten Notenbeispielen versehen. Allzu knapp ist die Darstellung der Musik Mauritaniens durch Nikiprowetzky, ausführlicher, aber kaum bedeutsamer der Bericht Ramon

y Riveras über die Negermusik Venezuelas.

Über den Gebrauch und die Form des Hackbretts der deutsch-russischen Siedler Kansas' unterrichtet S. J. Sackett, über Spottlieder in Maine und in den Seeprovinzen Kanadas Edward D. Ives, während F. L. Utley über die Figur Noahs im englischen und amerikanischen Volkslied Mitteilungen macht. Ein größerer Beitrag von Geneviève Massignon beschäftigt sich mit zwei französischen „chants de mer“ in alten und neuen Fassungen, die dankenswerterweise vollständig abgedruckt sind. Das Repertoire einer gälischen Volkssängerin vergleicht Francis Collinson mit Varianten ihrer Lieder in Kanada, und Ovidiu Varga erörtert die Überlieferungsbedingungen folkloristischer Melodien in Rumänien. Diese Kongreßvorträge füllen die Hälfte des Bandes, der Rest sind Besprechungen neuer Bücher, Schallplatten, Zeitschriften und Aufsätze sowie Kurzfassungen einiger weiterer Kongreßvorträge.

Fritz Bose, Berlin

Proceedings of the Royal Musical Association. 88. Session 1961/62. London 1962. 123 S.

Von den sieben Vorträgen des Bandes betreffen drei, fast gleichlange, die englische Musikgeschichte. Philip Brett behandelt auf Grund schwer erreichbaren bzw. ungedruckten Materials *The English Consort Song, 1570—1625*. Als wichtig für die Kenntnis dieser später vom Madrigal verdrängten Form, für die von 1530—1570 keine gedruckten Unterlagen bestehen, wird ein Partbook der Oxforder Christ Church, wahrscheinlich 1586 abgeschlossen, näher betrachtet. Aus der Reihe der Komponisten tritt W. Byrd hervor, dessen einschlägiges Schaffen dann auch unter Bezugnahme auf ein damals E. Paston gehöriges Ms. des British Museum beleuchtet wird. — Die, wenn auch nicht lückenlos erkennbare Entwicklung der Musik der *Easter Psalms of Christ's Hospital* für 1610—1682 schildert Susi Jeans. Eine Abbildung des ersten erreichbaren Stücks von 1610 ist beigegeben. Die Beschreibung des soziologischen, pädagogischen und musikalischen Milieus der Anstalt, die 1609/10 630 Waisenkinder beherbergte und deren bedeutendster Musiklehrer John Ferrant war, ist aufschlußreich. — Brian Trowell setzt die praktische Wir-

kung von *Handel as a Man of the Theatre* anhand der in ihrer dramatischen Bedeutung angeblich bisher verkannten Natur der Dacapo-Arie und des Rezitativs des Meisters auseinander; es folgen Ratschläge für eine zweckmäßige Neubearbeitung seiner Opern.

Emily Anderson gibt eine Übersicht über *Beethoven's Operatic Plans*. — David Drew behandelt unter Berücksichtigung der soziologischen, politischen, literarischen und allgemein künstlerischen Gegebenheiten der Zeit von 1920 bis 1933 das *Musical Theatre in the Weimar Republic*. Als besonders bedeutsam treten, neben Krenek, Hindemith und Weill hervor; die zeitweilige Parallelität ihres Schaffens und ihre Bedeutung für die Zeit- und Schulooper wird eingehend auseinandergesetzt. — Ein glücklicher und gut durchgeführter Gedanke von M. F. Robinson war es, anhand je einer von L. Vinci 1730, D. Perez 1755 und N. Piccinni 1774 komponierten Metastasio-Arie *The Aria in Opera Seria, 1725—1780* in ihren stilistischen Grundzügen darzulegen. Man bedauert, daß es nicht möglich war, diese Arien, deren Partituren in London bzw. Neapel liegen, wenigstens in ihren entscheidenden Zügen abzudrucken, wie man überhaupt angesichts des reichhaltigen ungedruckten Musikmaterials, das so vielen Vorträgen zugrundeliegt und das den englischen Zuhörern in Auswahl auch praktisch vorgeführt wurde, eine reichhaltigere Notenbeilage wünschen möchte. — Über *Compromises in Serialism* gibt Peter Evans einen angesichts der zahlreichen Versuche summarischen, aber ausreichenden Überblick. Gemeint sind „*composers who had reached maturity before the seminal force of Schoenberg's ideas had become apparent . . .*“; eingehender werden Strawinsky und Hindemith behandelt. „*Schoenberg's own progress*“ zur Zwölftonmusik erscheint dem Verfasser „*enigmatic*“. Immerhin hatten alle diese Meister das Verdienst „*to prepare the way for a future lingua franca*“.

Reinhold Sietz, Köln

IV. Internationaler Kongreß für Kirchenmusik in Köln, 22.—30. Juni 1961 [im Vortitel statt Ort und Zeit: Dokumente und Berichte]. Herausgegeben von Johannes Overath. Köln 1962. 386 S. (Auslieferung: Sekretariat des Allg. Cäcilien-Verbandes, Köln, Burgmauer 1). (Schrif-

tenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für die Länder der deutschen Sprache. 4).

Der vorliegende Aktenband hat wie der Kongreß selbst, dessen Chronik er enthält, überwiegend dokumentarische Bedeutung. Man hat den Kongreß (mit freilich unzutreffender Nuancierung) ein „Musikfest“ genannt. Er war mehr, nämlich ein „Manifest“ der Kirchenmusik, in seiner Thematik wie in seinem Verlauf. Er sollte vor Beginn des II. Vatikanischen Konzils und sozusagen zu dessen Händen die Existenz und Relevanz der Kirchenmusik im innerkirchlichen Leben bekunden, nicht nur insofern sie ein historisches Erbe darstellt, sondern insofern sie den Anspruch erhebt, integrierender Teil des Gottesdienstes zu sein und einen fort-dauernden Verkündigungsauftrag zu haben. Angesichts der Umschichtung, die sich im geistigen, sozialen und liturgischen Gefüge der katholischen Kirche anbahnt, war ein solcher Hinweis notwendig, damit nicht mit deren Gefälle die gottesdienstliche Chor- und Kunstmusik kurzschlüssig als „nicht mehr liturgiefähig“ abgetan werde.

Indessen schloß das Programm des Kongresses außer den täglichen Gottesdiensten und Konzerten auch wissenschaftliche Referate ein, die teils grundlegender, teils berichtender Art waren. So sprach Abt Dr. Basilius Ebel OSB (Maria Laach) im ersten Hauptreferat der Sektion *Musik der römischen Meßliturgie* über die *Grundlagen des Verhältnisses von Kult und Gesang* und erwies mit religionsgeschichtlichen und patristischen Belegen, inwiefern die sinngemäße und traditionelle Schallform des Kultwortes nicht nur in außerchristlichen und primitiven Kulturen, sondern auch im christlichen Gottesdienst der Gesang ist. Für die römische Meßliturgie führte Prof. Dr. R. B. M. Lenaerts (Löwen) diesen Gedanken weiter, indem er im zweiten Hauptreferat *Problèmes de la Messe dans leur perspective historique* eine Reihe irriger Gegenthesen korrigierte. (Beide Referate werden wegen ihrer Bedeutung in vier Sprachen gedruckt. Auch andere Vorträge erscheinen in zwei oder drei Sprachen. Die Übersetzung ist eine Besonderheit dieses Aktenbandes und zeugt von der Sorge, in den Hauptanliegen über Sprachgrenzen hinweg verstanden zu werden; sie nimmt 115 Seiten, d. i. etwa ein Drittel des Umfangs, und wohl auch einen erheblichen Teil der Kosten in Anspruch.)

Für die byzantinische Liturgie ist der Gesang (im Gegensatz zur weitgehend nur noch gesprochenen römischen Liturgie) bis heute die unabdingbare Ausführungsweise. In seinem Referat *Dall'essenza della musica nelle liturgie orientali* legt B. di Salvo (Grottaferrata) dar, in welchen traditionellen Formen und Stilen und in welchen Graden der Festlegung oder der Freiheit dieser Gesang praktiziert wird (und worin er nach Meinung des Ref., die er gegen die Herausgeber der Monumenta Musicae Byzantinae vertritt, die antiken Prinzipien bewahrt hat). Als geistige Qualitäten hebt di Salvo anonyme Kirchlichkeit, Gestaltreichtum und die daraus resultierende Anpassung an die jeweiligen liturgischen Erfordernisse hervor. Die Eignung dieses Gesanges für den Zweck, zu dem er geschaffen wurde, ist damit anscheinend zur Genüge erwiesen. Freilich wird sie, trotz neuzeitlicher Einbrüche in den Bereich des ostkirchlichen Gesanges, dort überhaupt nicht in Frage gestellt; die Probleme, die die römische Kirche im Zusammenhang mit der „pastoral-liturgischen Erneuerung“ so intensiv beschäftigen, sind im Osten völlig inaktuell.

Von musikethnographischem Interesse sind zwei Spezialberichte über die Musik des Mossi-Stammes (Obervolta, Afrika) und die Musik Südindiens: R. Ouodraogho, *Rapport sur la musique religieuse au Mossi* und W. Albuquerque SJ (Mangalore), *Südindische klassische und Volksmusik*. Beide Berichte suchen Antwort auf die Frage nach der liturgischen Verwendbarkeit der volklichen Musikformen bzw. nach deren Affinität zum gregorianischen Choral, gehen aber in der Erfassung und Schilderung der Fakten darüber hinaus. Ein Kurzreferat zum gleichen Problem mit Bezug auf die japanische Musikpflege hielt Prof. Dr. F. Y. Nomura (Tokio). (Alle drei Referenten führten Beispiele vor, die in dem Aktenband entfallen mußten. Zu dem Untertitel des Berichtes von Albuquerque *Die Ursprünge der indischen Musik in der Legende* sei bemerkt, daß er dort wie im Register fälschlich erscheint; er ist nur die Überschrift des einleitenden Abschnitts. Dem Bericht über die Mossi-Musik ist eine deutsche Übersetzung beigegeben, deren Fehler und Mißverständnisse leider nicht korrigiert worden sind.) — Aus der Sektion *Musikerziehung* ist das Referat von Prof. Dr. J. Smits van

Waesberghe SJ (Amsterdam) über *Die Ausbildung des Kirchenmusikers* zu nennen, eine Folge von Reflexionen über Lehrplan und Prüfungsordnung katholischer Kirchenmusik-Schulen oder km. Abteilungen an staatlichen Instituten, bzw. ein (vom Verfasser selbst mit Vorbehalten eingeleiteter) Versuch ihrer Charakterisierung; er umfaßt Frankreich, Österreich, Belgien, Holland und die Bundesrepublik.

In den Kongreß war eine Reihe von Sonderveranstaltungen mit Vorträgen und Referaten eingebaut, die den Aktenband um einige wertvolle Beiträge bereichern. So hielt in einer eigenen Feierstunde zum 50jährigen Bestehen des Päpstlichen Instituts für Kirchenmusik in Rom Mons. F. Romita (Rom) einen ausgezeichnet dokumentierten Vortrag über die Vorgeschichte, Gründung und Entwicklung des Instituts als Frucht der Reformideen Pius X. und seiner Mitkämpfer: *Die Errichtung von Kirchenmusikschulen zur Erneuerung der Kirchenmusik im Sinne des hl. Papstes Pius' X.* Dr. A. Krings (Köln) sprach in einer Studio-Vorführung des NWDR *Zur Ausführungspraxis von Kirchenmusik des Mittelalters und der Renaissance*, speziell zur Instrumentalbesetzung mehrstimmiger Werke des 15. und 16. Jahrhunderts. Einen eigenen Hinweis verdient auch die aus Anlaß des Kongresses anberaumte Vortragsstunde der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht. Hier sprach Prof. Dr. E. D. Hirsch Ballin (Amsterdam) über *Urheberrecht am Scheidewege* und befaßte sich mit der „*aktuellen Bedrohung des Urheberrechts*“ durch zeitliche (und sonstige) Begrenzung und durch Geltendmachung der Ansprüche von Technik und Kommerz (Leistungsschutz-Urteile). Der Generaldirektor der GEMA Dr. E. Schulze (München) berichtete unter dem Thema *Kirchenmusik und Urheberrecht* über die mit der katholischen und evangelischen Kirche geschlossenen, für die Neugestaltung des Urheberrechts bahnbrechenden Verträge.

Aus dieser Übersicht wird deutlich genug hervorgehen, daß die Aktualität der auf dem Kongreß behandelten Themen keineswegs deren wissenschaftliche Beachtlichkeit ausschloß. Wenn der Kongreß auch nicht in dem Maß wie seine Vorgänger dem Forschungsaustausch diente, schließt sich der Aktenband in dieser Hinsicht doch würdig

denen von Wien (1954) und Paris (1957) an. Urbanus Bomm, Maria Laach

Helmut Kirchmeyer: Liturgie am Scheideweg. Betrachtungen zur Situation der katholischen Kirchenmusik aus Anlaß des Kölner Kongresses. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1962. 63 S.

Es ist nicht ohne Interesse, neben den Akten des Kongresses (vgl. oben) ein so „engagiertes“ Echo zu vernehmen, wie es in den Berichten zu Worte kommt, die hier in Buchform vorgelegt werden. Der Verfasser schreibt als Musikrezensent des Kölner Stadt-Anzeigers und als Mitarbeiter der Bosse'schen Musikzeitung *Musikalische Jugend — Jeunesse musicales*. Er erhebt für seine Kommentare keinen anderen Anspruch als den einer subjektiven Unverbindlichkeit. Doch möchte er gerade mittels ihrer seinen gemischten Leserkreis zur Anteilnahme an der geistigen Problematik, an den inneren Zusammenhängen und Zielsetzungen führen, die dem Kongreß Gestalt und Inhalt gaben. Er tut es freilich in einer Weise, die man bei derartigen Anlässen nicht gewohnt ist, unter journalistisch-zügigen Überschriften, mit Formulierungen, in denen Kontraste schärfer konturiert, „heiße Eisen“ um einige Grade mehr erhitzt, Probleme hochgespielt werden, die im Rahmen des Ganzen einen differenzierteren, abgewogeneren Aspekt boten. Die Schärfung des Gegenspiels von „musikfreundlichen“ und „musikfeindlichen Liturgikern“ zum Beispiel vereinfacht zu sehr die Standpunkte, so daß ein Brückenschlag fast unmöglich erscheint und aus dem erstrebten Dialog eine „Abrechnung“ wird. Eine solche Blitzlichtaufnahme kontrastiert zu sehr. Beiden Seiten geht es um die Musik als wesentlichen Teil des göttlichen Dienstes, nur daß ihre überlieferten Formen verschieden bewertet werden. Beide suchen, wenn auch auf verschiedenem Wege, nach dem Maße, in dem die Kunst als Bild und Ausdruck der „Herrlichkeit“ Gottes für die heutige Kirche verfügbar bleibt. Im Grunde offenbart sich hier, daß Kultfragen Kulturfragen sind und umgekehrt. Denn die Kultform erwächst auf dem Boden eines Gottes- und Menschenbildes und setzt voraus, daß darüber Einverständnis herrscht. Wie aber, wenn dieses Letztere nicht mehr der Fall ist? Hat nicht dann das Bewahren und echte Tradieren einen helfenden

und heilenden Wert? Diese Frage hielt der Kongreß den Neueren vor. Der Wert des Kirchmeyer-Berichtes liegt darin, daß er zu solchen Brennpunkten des Denkens und Sorgens über Kirchenmusik hinleitet. Wem an Musikkultur gelegen ist, wird sich beteiligen wollen. Urbanus Bomm, Maria Laach

Willis J. Wager und Earl J. McGrath: *Liberal Education and Music*. New York: Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University. 1962. 220 S.

Das Buch erschien in einer Reihe von Veröffentlichungen des Institute of Higher Education, die sich mit der Frage befassen, was die Universitäten in den einzelnen Disziplinen ihren Studenten außerhalb der eigentlichen Fachausbildung an Allgemeinbildung vermitteln. Da in den USA die Musikhochschule (School of Music) im allgemeinen ein Teil der Universität ist, bildet das Verhältnis der beiden Institutionen zueinander den Hauptteil der Untersuchung. Die historischen Entwicklungslinien sind sorgfältig nachgezeichnet; ausführliche statistische Informationen sind beigelegt. Thematische Verzweigungen ergeben Ausblicke auf die Musikerziehung in der Elementary und High School, auf die Bedeutung des Einbruchs der europäischen Musikwissenschaft in die amerikanische Universität und die Einführung des Masters' und Doctors' Degree in Musik. Zum Schluß der Studie werden Stimmen von Ausländern zur amerikanischen Situation diskutiert.

Für den deutschen Leser wird das Verständnis erleichtert, wenn man an einige unterschiedliche Wesenszüge zwischen dem deutschen und amerikanischen Bildungssystem erinnert. Der amerikanische Student hat beim Eintritt in die Universität nur 12 Schuljahre absolviert: 8 Jahre Elementary School und 4 Jahre High School (oder 6 Jahre Elementary School, 3 Jahre Junior High School und 3 Jahre Senior High School). Vom 7. (spätestens vom 9.) Schuljahr an gestattet die Wahlfreiheit eine großzügige Fächerreduzierung; damit ist aber die Möglichkeit einer weitgehenden Verengung des Prinzips der Allgemeinbildung gegeben. Im Vergleich zum deutschen Abiturienten hat der amerikanische freshman zu Beginn seines Studiums einen „Nachholbedarf“ von mindestens 2 Jahren in den allgemeinbildenden Fächern. Ferner muß beachtet werden, daß

keinem Absolventen der High School ein Musikstudium an einer Universität versagt werden kann: es gibt keinen Befähigungsnachweis und keinen numerus clausus.

Noch schwerer wiegt das Fehlen eines Staatsexamens für alle Lehrberufe, also auch für den Musikerzieher. Mit der Verleihung eines sehr unterschiedlich bewerteten Universitätsgrades (Bachelor of Arts, Bachelor of Music, Bachelor of Education) ist automatisch die Lehrbefähigung für öffentliche Schulen gegeben. Da in den USA nur noch verschwindend wenige Musikinstitute außerhalb der Universität existieren, fällt die gesamte Verantwortung für das Bildungsniveau des Musikers der Universität zu. Nur aus dem Geist dieser Verantwortung heraus ist der Kampf zu verstehen, den die Verfasser mit beredeten Zungen gegen eine Vernachlässigung der Allgemeinbildung (Liberal Education) in den Studienplänen der Schools of Music führen.

Der Ruf nach dem gebildeten Musiker klingt unseren Ohren vertraut. Auch die Feststellung, daß Konservatorien und Musikhochschulen Stätten der Spezialistenausbildung geworden (oder geblieben) sind. Es ist die Spannung zwischen einseitiger Berufsausbildung und umfassender Grundbildung, die nun auch die Gemüter unserer amerikanischen Kollegen bewegt. Neu ist für uns die Art, wie man in den USA zum Gegenzug ansetzt: eine übergeordnete Universitätsinstitution, das Institute of Higher Learning, nimmt sich der Frage an und schafft durch eine umfangreiche wissenschaftliche Untersuchung einen produktiven Beitrag zur Lösung. Nach genauer und weit ausholender Erforschung des historischen Sachverhalts werden Gespräche und Seminare mit Vertretern der Institute und der Musikorganisationen (National Association of Schools of Music, Music Educators National Conference etc.) gehalten; Studienpläne werden analysiert, Musikinstitute besucht und zahllose Interviews mit Direktoren, Professoren und Studierenden durchgeführt. Es wird viel gelobt und noch mehr getadelt — mit einer für uns ungewohnten Offenheit. Aber es bleibt nicht bei einer Analyse; die Untersuchung gipfelt in klaren Empfehlungen, wie die angesprochenen Institute selber in Zusammenarbeit mit ihren Organisationen und Behörden Abhilfe schaffen können.

Man kann jetzt schon feststellen, daß die gezielte Kritik an den Studienplänen der

amerikanischen Musikinstitute nicht umsonst erfolgt ist. In der 1963 erschienenen 2. Auflage des Buches wird mitgeteilt, daß die NASM, die für die Gestaltung von Studienplänen und Prüfungsanforderungen maßgebend ist, im Prinzip die Forderung der Verfasser anerkannt hat, den Anteil der allgemeinbildenden Fächer im Musikstudium zu erhöhen (30 bis 35 % der Gesamtstundenzahl wird als angemessen erachtet). Das ist für die amerikanische Entwicklung im Kampf professional versus liberal education ein entscheidendes Ergebnis, vor allem im Zusammenhang mit der weiterführenden Forderung, durch Intensivierung der schulischen Musikerziehung und durch Ausdehnung des Musikstudiums von 4 auf 5 Jahre eine allmähliche Hebung des Bildungsniveaus des Musikers zu erreichen.

Die Lektüre des Buches regt zu mancherlei Vergleichen an. Am Schluß bleibt der Wunsch übrig, daß ähnliche Untersuchungen in Deutschland durchgeführt werden möchten, entweder von den Musikhochschulen oder von den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten, am besten von beiden gemeinsam. Der Prozeß der zunehmenden Spezialisierung der musikalischen Berufsausbildung sollte für die Musikhochschulen Anlaß genug sein, über die Gefahren des Absinkens auf ein Fachschulniveau nachzudenken und ihren Standort zwischen Fachhochschule und Universität neu zu bestimmen. Den deutschen Universitäten würde es sicherlich nicht schaden, auch einmal einen praktischen Beitrag zur Lösung musikalischer Bildungsprobleme unserer Zeit zu leisten.

Egon Kraus, Köln

Festschrift Karl Gustav Fellerer. Zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962. Überreicht von Freunden und Schülern. Herausgegeben von Heinrich Hüschen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1962. XLVIII und 593 S.

Die Karl Gustav Fellerer zu seinem 60. Geburtstag dargebotene Festschrift bringt nicht nur die übliche Bibliographie der Veröffentlichungen des Jubilars, sondern auch ein Verzeichnis der von ihm betreuten Dissertationen und Habilitationsschriften. Beide schon quantitativ imponierende Listen spiegeln die bevorzugten Arbeitsgebiete Fellerers, und an ihnen orientiert sich auch die Mehrzahl der Festschriftbeiträge. So wird

der weite Umkreis der katholischen Kirchenmusik abgesteckt, der Fellerers wichtigste Studien von der Gregorianik bis zum Palestrinastil im 18. Jahrhundert galten. Der Herausgeber H. Hüschen berichtet über Regino von Prüm, A. Adrio über A. Profe als Herausgeber italienischer Musik, H. Federhofer über die Musik im Kloster Michaelbeuern, V. Fédorov über Santini-Briefe, K. v. Fischer über das Sieneser Domkantorenamt im frühen Duecento, H. Husmann über eine neue Quelle zur Augustinerliturgie, P. H. Lang über Palestrina im Spiegel der Nachwelt, R. B. Lenaerts über eine spanische Palestrina-Quelle, F. Lesure über die Kirchenmusikpflege in Südwestfrankreich um 1750, C.-A. Moberg über Äußerungen der hl. Birgitta von Schweden zur Musik, J. Müller-Blattau über Kontrafakturen im älteren geistlichen Volkslied, A. Orel über eine „*Dona nobis pacem*“-Fuge von Beethoven, F. Raugel über M.-A. Charpentier.

H. Anglès untersucht die Bedeutung der Plika, J. Chailley die Rhythmik der Sequenzen aus der Abtei St. Victor, E. Jammers die Tonalität des Chorals in den ersten 8 Jahrhunderten, L. Nowak symphonischen und kirchlichen Stil bei Bruckner, J. Smits van Waesberghe die Imitation der Sequenzentechnik in den Hosanna-Prosulen, B. Stäblein den Zusammenhang von Lai-Planctus-Sequenz; J. Schmidt-Görg weist auf eine eigenartige Quelle des sogenannten neu-gallikanischen Proprium Missae hin. Einige dieser Aufsätze sind zugleich Beiträge zur musikhistorischen Lokalforschung, die Fellerer in vielen Arbeiten gefördert und deren grundsätzliche Bedeutung er unterstrichen hat — eine nicht unnötige Mahnung gerade für die deutsche Musikwissenschaft mit ihrer Tendenz zu oft vorschneller geistesgeschichtlicher Synthese (ein Beispiel hierfür ist H. J. Mosers *Querverbindung zwischen bildender und Ton-Kunst* anhand Caravaggios; man wird an dem Schützforscher irre, dem bei „*Saul, Saul*“ die sensualistisch-realistische Darstellung des Italieners einfällt). Lokalhistorischer Art sind auch die Beiträge von G. Croll über die Düsseldorfer Opern A. Steffanis, A. Geering über einen Berner Mensuraltraktat von 1491, W. Kahl über Otto Jahn und das Rheinland, R. Reuter über den Orgelbau in Westfalen, C. Sartori über die Sängerin Barbara Riccioni,

J. Subira über spanische „*Concerts spirituels*“ im 18. Jahrhundert und W. Tappolet über den Flötisten Johann Kaspar Weiss.

Ferner schreiben G. Abraham über Tschaikowskys *Woïwoden*, F. Blume über eine deutsche Orgeltabulatur des 17. Jahrhunderts, W. Boetticher über eine französische Bearbeitung von Lasso-Bicinien, E. T. Ferand über die Schicksale des Rore-Madrigals „*Anchor che col partire*“, J. P. Fricke über die Innenstimmung der Naturtonreihe und der Klänge, W. Gerstenberg über den *Dictionnaire* Momignys und seine Lehre vom musikalischen Vortrag, F. Ghisi über das Monteverdi-Orchester und seine Vorgeschichte, R. Günther über die afrikanische Gutuðu-Musik, W. Gurlitt über ein Autorenprivileg für J. H. Schein, Z. Lissa über Filmmusik, F. van der Mueren über das Desinteresse der allgemeinen Geschichte an der Musikgeschichte, K. W. Niemöller über Joseph Aloys Schmittbaur, H. Osthoff über D. Mazocchis Vergilvertonungen, G. Reaney über Rondeau-, Virelai- und Balladenform, G. Reichert über den zyklischen Charakter von Giacomo Gorzanis' Lautentabulatur, Marius Schneider über die Modustransformation in einer spanischen Melodiegestalt, K. Stephenson über Brahms und Georg Dietrich Otten, W. Thoene über Artikulation auf Cembalo und Clavichord, E. Valentin über Mozarts Münchner „*Weinwirt Albert*“, W. Vetter über den deutschen Charakter der italienischen Opern Wagen-seils, W. Wiora über *Musica poetica* und musikalisches Kunstwerk und H. C. Wolff über Tagore und die Musik.

Festschriften dieser Art bieten ungeachtet der Beziehung zu ihrem Widmungsträger einen Querschnitt dessen, was der Forschung zu einem jeweiligen Zeitpunkt als aktuell gilt. Kennzeichnend für die heutige Musikwissenschaft scheint es zu sein, daß sie große Musik nur noch selten zu ihrem Gegenstand macht. Eher werden geringfügige oder auch nur konstruierte Lücken in den Biographien mit einem archaischen Eifer ausgefüllt, für den E. Schenks Aufsatz über Beethovens Reisebekanntschaft von 1787, Nannette von Schaden, ein extremes Beispiel bietet. Das einzige wahrhaft bedeutende Werk, das in der Fellerer-Festschrift behandelt wird, ist Schuberts Streichquintett, dessen Grundelemente von A. A. Abert als „*schillernder, aber in sich ruhender Klang*“

und vorwärtsstrebender Rhythmus“ umschrieben werden. Durch die Technik verschiedener Stimmgruppierungen „erhält das Werk jene kammermusikalische Durchsichtigkeit, die es vom Bruckner-Quintett und jene orchestrale Fülle, die es von den Brahms-Quintetten unterscheidet“. Ein fruchtbarer Ansatz zur Erkenntnis Schubertscher Instrumentalmusik, der weiter verfolgt zu werden verdient.

Werkbetrachtung wird von W. Korte mit Recht das eigentliche Ziel der Musikwissenschaft genannt und zugleich an einem Sinfoniesatz von J. Stamitz in Methode und Polemik anregend exemplifiziert. Die Bedeutung der Mannheimer Schule möchte J. P. Larsen andererseits auf die „Entwicklung des Orchesterspiels“ reduzieren, was dem historischen Sachverhalt wohl nicht gerecht wird. Quellenkritische Bedeutung haben die Untersuchungen von W. Apel zur handschriftlichen Überlieferung der Klavierwerke Frescobaldis und J. A. Westrup zu Purcells Musik für Timon von Athen. Beide Arbeiten zwingen zu einer Revision der bestehenden Ausgaben.

Neues bringen auch die Beiträge von K. Ph. Bernet Kempers (Fixierung des Todesjahres von Clemens non Papa 1555) und G. v. Daelen (Bachs Einschub einer mehrstimmigen Credo-Intonation in eine Bassani-Messe), vor allem aber K. Jeppesens Beschreibung eines altvenezianischen Tanzbuches, das sich zu den frühesten Quellen (ca. 1520) italienischer Klaviertabulatur gesellt und neben Tänzen bisher unbekannter Musik zu Liedern der Zeit überliefert. H. Druux' Feststellung von „Zwölftonordnungen“ in Rezitativen Bachs entspringt modischem Spekulieren und beweist für Bach nichts als seinen modulatorischen Reichtum.

Wolfgang Osthoff, München

Natalicia Musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata. Redigenda curaverunt Bjørn Hjelmberg & Søren Sørensen. Kopenhagen: Wilhelm Hansen Verlag 1962. 320 S.

Knud Jeppesens wissenschaftliches Werk gilt der Musik des Cinquecento. Die ihm gewidmete Festschrift enthält Beiträge international namhafter Forscher zur Musikgeschichte von Aribio Scholasticus bis Beethoven — Beweis dafür, daß Disziplin in der Begrenzung des eigenen Forschungsradius

und Charisma in der Kraft der Ausstrahlung auf Schüler und Kollegen einander nicht feind zu sein brauchen. Den Herausgebern ist zu danken, daß die dem Siebzigjährigen dargebotenen *Natalicia* nicht der eintönigen Strophenfolge einer Frottola, vielmehr dem reichhaltigen Zeilengefüge des Madrigals vergleichbar sind.

Dessen Rahmen bildet ein bemerkenswertes Thesenpaar, mit dem sich die Spezialforscher auseinandersetzen werden: Heinrich Husmann (*St. Germain und Notre-Dame*) vermutet, daß das innerhalb der Notre-Dame-Handschriften überlieferte Heiligenresponsorium „*Sancte Germane*“ seiner liturgischen Bestimmung nach nicht nach Notre-Dame, sondern nach St. Germain-l'Auxerrois weise und daß daher sein mutmaßlicher Komponist Perotin als Magister nicht an Notre-Dame, sondern an St. Germain-l'Auxerrois anzusehen sei. Jacques Chailley (*Sur la signification du quatuor de Mozart K. 465, dit „les dissonances“, et du 7ème quatuor de Beethoven*) bringt Entstehung und Besonderheit dieser beiden Werke mit konkreten freimaurerischen Ideen in Verbindung, welche zur Zeit der Komposition auf Mozart und Beethoven eingewirkt haben sollen.

Ein zweites Aufsatzpaar ist der Musiktheorie gewidmet: Conrad H. Rawski bringt *Notes on Aribio Scholasticus*, Bent Stellfeld schreibt über *Prosdocius de Beldomandis als Erneuerer der Musikbetrachtung um 1400*. Es folgt eine Gruppe von insgesamt sechs Abhandlungen über musikalische Gattungen: Paul Henry Lang (*Objectivity and Constructionism in the Vocal Music of the 15th and 16th Centuries*) beschäftigt sich grundsätzlich, Federico Ghisi (*Gli aspetti musicali della lauda fra il XIV e il XV secolo*) speziell mit der Kirchenmusik des 14. bis 16. Jahrhunderts; Jack Allan Westrup (*The Cadence in Baroque Recitative*) und Richard Engländer (*Zur Psychologie des Gustavianischen Opernrepertoires*) schreiben über Opernprobleme, Higinò Anglès (*Die Instrumentalmusik bis zum 16. Jahrhundert in Spanien*) und Macario Santiago Kastner (*Harfe und Harfner in der Iberischen Musik des 17. Jahrhunderts*) über Instrumentalmusik jenseits der Pyrenäen. Über drei Musiker des 17. Jahrhunderts — dem Alphabet nach: Albrici, Boxberg und Cavalli — berichten Carl-Allan Moberg (*Vincenzo Albrici und das Kirchenkonzert*), Søren Sørensen (*Über einen*

Kantatenjahrgang des Görlitzer Komponisten Christian Ludwig Boxberg) und Bjørn Hjelmbørg (*Aspects of the Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli*).

Fünf Beiträge gelten Quellenbeschreibungen und Notationsfragen: Henrik Glahn (*Ein Kopenhagener Fragment aus dem 15. Jahrhundert*) bespricht und überträgt eine um 1450 entstandene französische Musikhandschrift, die u. a. das Triplum von Dufays „*Supremum est*“ enthält; Oliver Strunk (*A Cypriote in Venice*) berichtet über einen im Katharinenkloster auf dem Sinai erhaltenen Traktat περί χορείας μουσικῆς γραικῶν χαρακτήρων, den der zypriische Grieche und Zarlino-Schüler Hieronymus Tragodistes um die Mitte des 16. Jahrhunderts für einen italienischen Kardinal verfaßt hat; Nils Schiørring schreibt über *Neue handschriftliche dänisch-norwegische Choralbücher aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*; Glen Haydon (*The Case of the Troublesome Accidental*) „kriminalistisch“ über ein schon in seiner Festa-Ausgabe angeschnittenes Akzidentienproblem, Jens Peter Larsen über das ♯ als *Ein Notationsproblem in Hans Thomissøns Psalmebog*. Den Abgesang macht die eingehende Analyse von Jepsens Orgelpassacaglia durch Finn Mathiasen.

Die dänische Musikforschung hat mit der großzügig ausgestatteten Festschrift zu Ehren ihres Nestors ihr internationales Ansehen gefestigt. Martin Geck, Kiel

Rose Brandel: *The Music of Central Africa. An Ethnomusicological Study*. Den Haag: Martinus Nijhoff 1961. 272 S.

Mit dieser Veröffentlichung sind wir — bei der großen Zahl sehr durchschnittlicher Werke über afrikanische Musik doppelt begrüßenswert — um ein gutes, wenn auch in manchen Dingen problematisches Buch der Musikethnologie bereichert worden, darüber hinaus um einen Beitrag zur musikalischen (oder musikwissenschaftlichen) Afrikanistik, wenn wir diesen Ausdruck analog zu dem von uns vor vielen Jahren geprägten Terminus einer „*égyptologie musicale*“ anwenden dürfen. Der Wert dieses Buches besteht darin, daß es weit über das, was ein abendländischer Geist analysierend und systematisierend über afrikanische Musik auszusagen hat, auch das Musikleben zu erfassen trachtet und es in Bezug auf die materielle und geistige Kultur der betreffen-

den Menschen und Völker zu setzen versucht. Diese lobenswerte Tendenz wird überall dort deutlich, wo die Bindungen der Musik zum Leben zur Sprache kommen.

Gelegentlich, allerdings nur selten, klingt eine Bezugnahme auf abendländisches Hören auf, so wenn von einer dramatischen „Spannung“ („*dramatic tension*“) der verminderten Septime mit Tritonus-Effekt (S. 63 f.), von einem „*lowered leading tone*“ (S. 65) oder gar von einem „*raised leading tone*“ (S. 91) die Rede ist, eine bedauerliche Gleichschaltung von Begriffen der abendländischen Musiktheorie mit afrikanischem Musikempfinden, auch wenn der erste der erwähnten Fachausdrücke in Anführungsstrichen erscheint. Das sind gewiß Dinge, die der Abendländer in die ihm vorliegende Musik hineinhört, die aber nicht unbedingt hineingehören. Wir dürfen a priori nur feststellen und nicht werten, und auch nur das, was das Material an sich und allein durch sich selbst aussagt, während der eingeborene Musiker vielleicht ganz andere „Spannungen“ empfindet. Auch hochkultiviertes arabisches Musikempfinden verweigert sich dem Gefühl für Leitöne oder dissonantische Effekte, wöglich Auflösungen erfordernde Effekte. So haben wir im Vorderen Orient beobachten können, daß vielen Konzerthörern und Musikstudenten beiderlei Geschlechts der Sprung von der eigenen Musik zum europäischen Mittelalter oder, noch krasser, zur Zwölftonmusik besser gelungen ist als zur Klassik oder Romantik. Freilich wissen wir aus eigener Erfahrung, wie schwer es ist, von solchen Dingen Abstand zu nehmen, von sich selbst zu abstrahieren, etwa ein Musikinstrument lediglich aus seiner archäologischen oder musikethnologischen „Situation“ heraus zu verstehen. Wieviel mehr ist man in Versuchung, beim Anhören einer exotischen Melodie Dinge in sie hinein zu projizieren, die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden sind.

Problematisch ist und wird immer bleiben, wenn es dem Autor nicht vergönnt gewesen ist, die musikalischen Tatbestände an Ort und Stelle zu prüfen und ihm lediglich Schallplatten oder Tonbänder aus zweiter Hand vorliegen. So haben wir stets dafür Sorge getragen, daß von einer Gruppe getrommelte Rhythmen sogleich protokollarisch festgelegt worden sind, damit man späterhin auf Grund dieser Notizen die Elemente des kollektiven Generalrhythmus bei der

Transkribierung auf die einzelnen Instrumente verteilen kann. Dieses Verfahren konnte hier nicht angewendet werden, was in der Art der der Autorin vorliegenden Dokumentation begründet ist. Natürlich sind aber gerade die Handhaltung und die Spielweise der einzelnen Musiker, die jeweils verschiedene Verteilung der dunklen oder hellen Klangfarben je nach dem ausgeführten Rhythmus auf Mitte oder Rand des Fells, besonders aber die von den einzelnen ausgeführten Teilrhythmen wichtig für die Erfassung des Ganzen. Wieviele der bei Brandel vorliegenden Transkribierungen einer evtl. Überprüfung zu unterziehen sind, bedarf einer den Rahmen dieser Besprechung sprengenden Untersuchung.

Abgesehen von diesen wenigen einschränkenden Bemerkungen hat die Autorin jedoch erwiesen, daß ihr Werk sich einer kritischen Lektüre als würdig erweist. Nach einigen einleitenden Bemerkungen genereller Natur (Kap. 1 und 2) über die ethnologischen und musikalischen Gegebenheiten des Problems beginnt der für unsere Begriffe und unsere Zeit wertvollste Teil des Werkes (Kap. 3) unter dem Titel *Musical Ethnology of Central Africa*, in dem die Bindungen der Musik und des Tanzes zum Leben der Menschen gezeichnet werden, mit einem interessanten Exkurs über das Thema Sprechmelodie und Trommelsprache, letztere besonders im Zusammenhang und Vergleich mit Solmisationssystemen der Völker in Geschichte und Gegenwart. Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit der Musik selbst (Analyse und Diskussion von Melodietypen, Rhythmik und Form, unter besonderer Berücksichtigung primitiver Mehrstimmigkeit), das fünfte wohl zum ersten Male in dieser dankenswert ausführlichen Form mit dem Gesangstil. Dieses Problem ist in Wahrheit noch viel zu wenig studiert worden (so bei F. Bose, *Klangstile als Rassenmerkmale*), womit wir nicht nur das Erfassen der physiologischen und gesangstechnischen Vorbedingungen für bestimmte Vokalstile außereuropäischer Völker, sondern auch die Untersuchung unseres eigenen, musikhistorisch und volkskundlich sonst so fleißig durchforschten Raumes, also Europas meinen. Möge der vorliegende, sich auf Zentral-Afrika beschränkende Vorstoß in dieser Richtung recht viele ähnliche Studien anregen. — Zahlreiche Notenbeispiele im Text und 10 Bildtafeln runden den ersten Teil ab, während der

zweite 52 Transkribierungen und einen überaus fleißigen wissenschaftlichen Apparat enthält (Index von Melodietypen, Tabellen von Stimmungen und Skalen diverser Instrumente, Listen der veröffentlichten Umschriften und der besprochenen Stämme, unter Angabe ihrer geographischen und linguistischen Zugehörigkeit, endlich, neben dem Sachregister, eine gute und praktische bibliographische Übersicht).

Hans Hickmann, Hamburg

Christopher Welch: *Lectures on the Recorder in Relation to Literature*. London University Press 1961. 191 S., 63 Abb.

Mit dem Neudruck der ersten drei von den insgesamt sechs *Lectures on the Recorder* Christopher Welchs liegt eine der frühesten neuzeitlichen Studien zur Historie, Bauart und Literatur der Blockflöte vor. Das Buch erschien erstmalig 1911 und zählt noch heute nach rund 50 Jahren zu den Standard-Werken der Blockflöten-Literatur. Anerkennung und Dank Edgar Hunt, der dieses wichtige Werk, das jahrelang vergriffen war, neu edierte und mit einer Einführung versah!

Ihr Entstehen verdanken die *Lectures* einem Vortrag über das Auftreten der Blockflöte in der Literatur, den Welch im Jahre 1898 vor der Musical Association hielt, um — wie er schreibt — „einen Teil der Dunkelheit aufzuhellen, in die das Instrument zu jener Zeit noch gehüllt war“. Im Jahre 1902 folgte ein zweiter Vortrag über *Hamlet* und die Blockflöte. Da das allgemeine Interesse an seinen Forschungsergebnissen wuchs, fügte Welch wenige Jahre später seinen zwei *Lectures* vier weitere hinzu und faßte sie zu dem Buch *Six Lectures on the Recorder and other Flutes in Relation to Literature* zusammen.

In seiner *Lecture I* geht es Welch darum, verschiedene zweifelhafte Stellen in der Literatur aufzuklären und anhand zahlreicher Zitate aus alten Schriften Einblick zu vermitteln in die Geschichte des Instrumentes. Mit großer Gründlichkeit versucht er aufzuzeigen, daß der Name Recorder sich zurückverfolgen läßt bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts, und daß er sich auf das für die europäische Musikgeschichte bedeutendste Glied aus der großen Familie der Kernspaltflöten bezieht, auf die Blockflöte mit acht oder (bei rechts- und linksseitiger Bohrung des Kleinfinger-Griffloches) neun Griff-

löchern. Besondere Abschnitte dieser ersten Lecture sind der Geschichte der Blockflöte zur Zeit Heinrichs VIII., der Beschreibung des Instrumentes bei Viridung, Agricola, Praetorius und Mersenne, dem Wechsel der Namen für die Blockflöte und dem Unterschied zwischen Recorder und Flageolet gewidmet.

In Lecture II geht Welch auf die Lieblichkeit und den Charme des Blockflötentones ein und schildert in zahlreichen Beispielen höchst anschaulich die außerordentlichen Wirkungen, die der Klang des Instrumentes auf die Menschen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts auszuüben im Stande war. Welch wird nicht müde, den großen Blockflöten-Enthusiasten des 17. Jahrhunderts, Samuel Pepys, zu zitieren und viele andere, denen Blockflöten-Musik zu den „*allerkostbarsten Klängen gehörte, die jemals von den Ohren Sterblicher eingetrunken worden sind*“. Es wird berichtet, diese Musik sei von so überwältigender Wirkung gewesen, daß sie beispielsweise im Theater bei der Darstellung überirdischer Erscheinungen „*auf vollkommene Art die Vorstellung hervorrief, als musizierten Legionen von Engeln so herrlich, daß es wie Sphärenklänge anmutete*“. — Welch ein Ansporn ist die Lektüre solcher Zeilen für die unzähligen neuzeitlichen Blockflöten-Spieler, deren Musizieren leider nur in den allerseltensten Fällen an die Freuden der Engel im Paradiese Gottes erinnert! — Drei Abschnitte der gleichen Lecture befassen sich eingehend mit der Blockflöte in den Werken G. F. Händels. Welch zeigt, wie bewußt Händel in seinen Opern, Oratorien, Kantaten und Kammermusik-Werken die klangmalerischen Möglichkeiten der Blockflöte auskostet, und wie sorgfältig er sie von der Traversa zu unterscheiden weiß. Überwiegend nimmt er die Blockflöte zur Untermalung überirdischer, geheimnisvoller, lieblicher oder auch trauervoller Szenen meist in mehrfacher Besetzung, die Traversa dagegen mehr zur Darstellung kriegerischer, triumphierender, kräftiger Bilder.

Lecture III behandelt die Blockflöte bei *Hamlet*. Welch versucht nachzuweisen, daß Shakespeare im *Hamlet* an das Auftreten einer Gruppe von mindestens vier Blockflöten-Spielern gedacht hat und beleuchtet ausführlich den originalen Text der Recorder-Szene mit ihren verschiedenen Interpretations-Möglichkeiten, wobei er Zeile für Zeile durchgeht und auf ihnen tieferen sym-

bolischen Gehalt überprüft. Es ist erstaunlich, wie intensiv er in jedes Wort hineinhorcht. Die Zeile „*Give breath it with your mouth*“ erklärt er beispielsweise u. a. folgend: Durchatme das Instrument, inspiriere es, beseele es, erfülle es mit Leben, so wie das höchste Wesen, Gott, das Universum und die Kreaturen mit Atem und Leben erfüllt.

Während die ersten drei Lectures ganz besonders eingehend dem Recorder gewidmet sind, behandeln Lecture IV, V und VI Flöten und Flötenspiel im allgemeinen. Es wäre erfreulich und wünschenswert, wenn auch diese drei Abhandlungen bald in einem Neudruck vorliegen würden.

Die Vielfalt und Farbigkeit des zusammengetragenen Quellengutes und die Sorgfalt und Eigenwilligkeit, mit der die verschiedenen Probleme angegangen werden, machen den besonderen Wert und Reiz der vorliegenden Arbeit aus. Auf einige Errata des Verfassers macht der Herausgeber in seiner Einleitung aufmerksam. Die Lektüre des Werkes sei jedem an der Blockflöte Interessierten empfohlen. Es ist ein Buch, das in die Bibliothek jedes Liebhabers der Blockflöte gehört und dessen Erscheinen man begrüßt wie einen lang vermißten Freund.

Hildemarie Streich-Peter, Berlin

Egon Wellesz: *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Second edition, revised and enlarged. Oxford: At the Clarendon Press 1961. XIV u. 461 S., 7 Tafeln.

In den letzten zehn Jahren hat die musikalische Byzantinistik bedeutende Forschungsergebnisse vorweisen können. Nachdem die grundlegenden Voraussetzungen für die Transkription der mittelbyzantinischen Melodien erarbeitet und zahlreiche heilmologische und sticherarische Gesänge transkribiert und untersucht worden waren, konzentrierte sich die Forschung in letzter Zeit vorwiegend auf die Untersuchung der frühbyzantinischen Notation wie auch auf das Studium der in mancher Hinsicht komplizierten melismatischen Gesänge, ferner der Psalmtöne. So ist die zweite Auflage des vorliegenden, zuerst im Jahre 1949 erschienenen Werkes von Egon Wellesz vor allem durch Einbeziehung der Forschungsergebnisse auf den angeführten Gebieten, wozu besonders eine Reihe wertvoller Studien des Verfassers selbst zählt, erweitert und vervollständigt worden.

Als Ergebnis jahrzehntelanger eingehender Untersuchungen ist das Buch eine zusammenfassende und bisher die ausführlichste Gesamtdarstellung der byzantinischen Musikgeschichte. Dabei wurden die wichtigsten der bisher bekanntgewordenen Musikhandschriften ausgewertet, literarische Quellen weitgehend herangezogen, Studien auf dem Gebiet der vergleichenden Liturgiewissenschaft einbezogen; alles wurde durch Berücksichtigung von Ergebnissen der allgemeinen Byzantinistik wohl und sicher fundiert. Und die Leistung ist um so bedeutender, als das Gebiet der byzantinischen Kirchenmusik, verglichen mit dem des gregorianischen Choral, weit weniger erforscht wurde und eine Reihe prinzipieller Fragen immer noch ungeklärt ist.

Das Buch, in der vorliegenden Auflage 14 Kapitel umfassend, läßt eine Zweiteilung erkennen. In den ersten sieben Kapiteln werden allgemeine Probleme besprochen: so die Frage nach dem Ursprung der byzantinischen Musik, das Fortleben der griechischen Musiktheorie, die Musikauffassung der Byzantiner, die Stellungnahme der Kirche zur heidnischen Musik, die Ablehnung der Instrumentalmusik, die Rolle der Musik bei Staatszeremonien, die Akklamationen zu Ehren des Kaisers und hoher Würdenträger des Hofes und der Kirche, die Verwendung der Orgel, die byzantinische Liturgie, die frühchristlichen Hymnen und die religiös-philosophischen Anschauungen der Byzantiner bezüglich Kirchendichtung und Musik. Die letzten sieben Kapitel behandeln die Formen byzantinischer Kirchendichtung, die einzelnen Stadien der Notation, die Transkriptionstechnik der mittelbyzantinischen Melodien, die Struktur der Gesänge und das Wort-Ton-Verhältnis. Etliche Exkurse bringen Ergänzungen zur ersten Auflage. In fünf Appendices sind Übertragungen ausgewählter Gesänge aus dem Heirmologion, Sticherarion und Psaltikon als Beispiele mitgeteilt, ferner Tabellen der Intonationsformeln sowie der für die Heirmen des 1. Echos stereotypen Melodieformeln. Eine ausführliche Bibliographie und sieben Tafeln mit Handschriftenproben sind beigefügt.

Schwierig zu beantworten — vor allem mangels musikalischer Dokumente — ist die Frage nach dem Ursprung frühchristlicher Musik. In welchem Ausmaß haben spätantike Musik und synagogaler Gesang zur Ausbildung und Entwicklung frühchristlicher Musik

beitragen? Wurzelt der frühchristliche Gesang im synagogalen oder haben die ersten christlichen Gemeinden die Musik der hellenistischen Spätantike übernommen? Wellesz vertritt die oft verfochtene These, daß sowohl die byzantinische als auch die gregorianische Musik auf eine gemeinsame Wurzel zurückzuführen seien, nämlich auf den Gesang der syro-palästinensischen Kirche, das heißt, letzten Endes auf die Musik der Synagoge. Zwar konnten bekanntlich gelegentliche „*Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen*“ (A. Z. Idelsohn) nachgewiesen werden. Trotzdem bleibt dieses Problem immer noch umstritten. Schwerwiegende Argumente gegen diese auch von Wellesz vertretene Auffassung hat vor allem J. Handschin vorgebracht.

Das älteste Denkmal frühchristlicher Musik ist bekanntlich das Fragment einer Trinitätshymne aus Oxyrhynchos in griechischer Buchstaben-Notation mit Zusatzzeichen (2. Hälfte des 3. Jahrhunderts). Wellesz legt eine Transkription des Fragments vor (S. 152 ff.), die gegenüber anderen Übertragungen (vgl. hierzu die synoptische Tabelle bei B. Stäblein, Art. *Frühchristliche Musik* in MGG) den Vorzug hat, auch den rhythmischen Zusatzzeichen Rechnung zu tragen, obwohl die Bedeutung einiger dieser Zeichen nicht ganz geklärt ist. Ist nun diese Hymne ein Beispiel „*christlicher Kitharodie*“ (Handschin) oder „*a melody whose structure and expression already show the features characteristic of Byzantine ecclesiastical music*“ (Wellesz, S. 156)? Die Argumente, die Wellesz vorbringt, sind die bescheidene Melismatik der Hymne und das Kompositionsprinzip, eine Anzahl wiederkehrender melodischer Formeln durch Zwischenglieder miteinander zu verbinden; beides sei für die byzantinische Musik charakteristisch, unbekannt hingegen in der antiken griechischen.

Eine Andeutung über die frühchristliche Gesangspraxis gibt der Apostel Paulus, indem er den Gesang von „*Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern (odai pneumatikai)*“ empfiehlt (Eph. 5, 19; Kol. 3, 16). Außer Zweifel steht, daß hier Psalmodie und Hymnodie gemeint sind; dunkel bleibt dagegen die Bedeutung des Terminus „*odai pneumatikai*“. Wellesz meint, die *odai pneumatikai* seien die melismatischen Melodien der Alleluias und anderer Lobgesänge, „*which, again, the Jewish Christians brought with*

them from the Temple and the Synagogue into the Christian Church" (S. 41). Demnach bezögen sich die vom Apostel Paulus gebrauchten Wendungen auf die liturgische Praxis seiner Zeit und entsprächen sogar den drei verschiedenen Gesangsarten, die später im byzantinischen Ritus üblich wurden.

Die Hymnen und Gesänge der byzantinischen Kirche müssen als Bestandteile der Liturgie stets im Zusammenhang mit ihr betrachtet werden. Dementsprechend widmet Wellesz der byzantinischen Liturgie ein besonderes Kapitel, in dem die drei Liturgien angeführt, die Entwicklungsgeschichte des byzantinischen Ritus skizziert, die liturgischen Bücher und die Gesangbücher besprochen werden. (Die vorliegende Auflage enthält zusätzlich eine Besprechung des Menologion, Prophetologion, des Psaltikon und Asmatikon). Allerdings hätte — besonders im Hinblick auf den westlichen Leser — eine Darstellung des Aufbaues von Messe und Offizium unter Eingliederung der Gesänge den Wert dieser Ausführungen vielleicht noch erhöht. Die „Ordinariumsgesänge“ der Messe und des Offiziums, so vor allem die Meßantiphonen, das Eisodikon, das Trishagion, die Prokeimena, die Alleluarien, das Cherubikon, die Koinonika usf. werden nicht weiter behandelt, vermutlich, weil das Studium dieser Gesänge erst in letzter Zeit aufgenommen wurde und sie somit noch nicht genügend erforscht sind.

Das Kontaktion und der Kanon, als die bedeutendsten Gattungen byzantinischer Kirchengedichtung, nehmen innerhalb der Gesamtdarstellung breiten Raum ein. An einigen Strophen aus Kontakien des Romanos, am Osterkanon des Johannes von Damaskus und an weiteren gut gewählten Beispielen aus den Kanones des Andreas von Kreta, des Theodoros Studites und des Joseph von Studios wird die Struktur der beiden Großformen gezeigt, ferner die Technik der Hymnographen in ihrer Anlehnung an die Heilige Schrift oder an ältere Vorbilder. Indessen, auch auf dem Gebiet der Hymnographie sind noch lange nicht alle Fragen geklärt. Erinnerung sei nur an das entwicklungsgeschichtliche Problem des Kontaktions, wie auch an die Frage nach dem Ausmaß der Abhängigkeit des Romanos von syrischen und griechischen Vorbildern. (Vgl. zum Letzteren N. B. Tomadakis, *Εἰσαγωγή εἰς τὴν βυζαντινὴν φιλολογοίαν*, 2. Aufl., Bd. I, Athen

1958, S. 262 ff.). Als entscheidenden Faktor für die Verdrängung des Kontaktions durch den Kanon im ausgehenden 7. Jahrhundert nimmt Wellesz eine Änderung in der Liturgie an: durch den 19. Kanon des Konzils von Trullo (691) wurde nämlich die tägliche Predigt, besonders an den Sonn- und Feiertagen, für den höheren Klerus obligatorisch. Infolgedessen sei die liturgische Aufgabe des Kontaktions, das ja ursprünglich eine gesungene Predigt war, fraglich geworden. (Zur Entstehungsgeschichte des Kanons vergleiche noch die Prolegomena von P. N. Trempelas zur *Ἐκλογή ἐλληνικῆς ὀρθοδόξου ὑμνογραφίας*, Athen 1949). Nicht ganz unmißverständlich ist vielleicht die Formulierung „replacement of the Kontaktion by the Kanon“ (S. 204). Das Kontaktion wurde nämlich vom Kanon zunächst nur in den Hintergrund gedrängt; bekanntlich wurde es zur Zeit des Theodoros Studites (759—826) noch sehr gepflegt, worauf aber auch Wellesz selbst hinweist (S. 229). Sehr umstritten ist schließlich die Frage nach der Autorschaft des Akathistos, der berühmtesten Hymne der Ostkirche. Wellesz schreibt ihn in der Nachfolge von P. Maas vor allem aus dogmatischen und stilistischen Gründen Romanos zu, während andere Forscher ebenfalls aus gewichtigen Gründen die Autorschaft des Romanos ausschließen.

Die Systeme und Stadien der byzantinischen Notation (ekphonetische Notation, früh-, mittel- und spätbyzantinische Notation), ferner die zahlreichen Intervall-, Rhythmus- und Vortragszeichen, zudem die Martyriai, Intonationsformeln und die Phthorai werden in einem umfangreichen Doppelkapitel behandelt. Dabei wird der frühbyzantinischen Notation in der vorliegenden zweiten Auflage ein eigener Abschnitt gewidmet. Im Gegensatz zum voll ausgebauten mittelbyzantinischen System, durch das ja Melodien genau fixiert werden konnten, ist die frühbyzantinische Notation, besonders in den ältesten Handschriften, eine Art Kurzschrift, die dem Sänger eine mnemotechnische Stütze lieferte. Melodien in frühbyzantinischer Notation können daher nur dann mit Sicherheit transkribiert werden, wenn zur Kontrolle die korrespondierenden mittelbyzantinischen Versionen herangezogen werden. Dennoch ist das Studium dieser Notation wichtig, nicht nur um dadurch Aufschluß über das Alter einzelner mittelbyzantinischer Versionen zu bekommen, sondern

darüber hinaus, weil eine große Anzahl an Melodien — worauf O. Strunk hinwies — nur in frühbyzantinischer Notation überliefert ist. H. J. W. Tillyard unterscheidet vier Stufen der frühbyzantinischen Notation: die esphigmenische, die Chartres-Notation, die andreatische und die Coislin-Notation. Die meisten Handschriften gehören zum Typ der Chartres- und vor allem der Coislin-Notation. Nach Untersuchungen von Strunk ist jedoch wahrscheinlich, daß die Chartres-Notation nicht von der Coislin-Notation abgelöst wurde, sondern daß es sich dabei vielmehr um zwei parallellaufende Entwicklungen handelt. Hinsichtlich der andreatischen Notation, so genannt nach dem verlorengegangenen Codex 18 der Skete des St. Andreas auf dem Athos, äußert Wellesz (S. 280 ff.) die Vermutung, daß sie sich aus esphigmenischen Neumen und ekphonetischen („rhetorischen“) Zeichen zusammensetze. Nun fragt es sich aber, wann ist zum Beispiel die Oxeia ein reines Akzentzeichen und wann ein Intervallzeichen?

Zur Transkriptionstechnik der mittelbyzantinischen Melodien, die Wellesz an je einem Beispiel aus dem Heirmologion und Sticherarion erläutert, wäre zu bemerken, daß die dynamische Bedeutung und somit die Ausführungsweise etlicher Neumen nicht eindeutig geklärt ist. Darüber hinaus verfügt der semeiographische Apparat unserer Notenschrift für die Mehrzahl der byzantinischen Neumen, besonders für die „großen Hypostasen“, über keine Zeichen, die ihnen entsprechen oder wenigstens geeignet wären, sie wiederzugeben. Angesichts dieser Schwierigkeiten schlagen wir vor, zunächst mit modernen Zeichen nur jene Neumen wiederzugeben, deren Ausführungsweise geklärt ist. Für die Wiedergabe der übrigen wäre es vielleicht zweckmäßig, die graphischen Originalformen beizubehalten.

Ein Wort noch zu den melismatischen Gesängen (S. 329 ff.). Die Transkription der Kontakia, Alleluiarien, Koinonika usw. bereitet bisweilen große Schwierigkeiten, zumal diese Gesänge auch modale Eigenheiten aufweisen. So kadenzieren seltsamerweise die Kontakia des 2. Echos regelmäßig auf *d* und *g*, jedoch nicht auf *e*. Die Emendation auf S. 404 wäre daher nicht nötig. Zur Übertragung des Prooimions aus dem Weihnachtkontakion des Romanos (S. 334 ff. und 401 ff.) vgl. noch E. Wellesz, *Die Hymnen der Ostkirche*, Basel 1962, ferner meine

Übertragung in: *Das Kontakion*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1960. Da die Intonationsformel des 3. Echos, die dem Prooimion vorangeht, hier als Initialton *a* angibt, wäre die Emendation auf S. 335 nicht nötig.

Wellesz' Buch gibt einen ausgezeichneten Überblick über den derzeitigen Stand der Forschung. Es zeigt den Weg, den die Forschung gegangen ist, und das Ausmaß der geleisteten Arbeit und ist nicht nur eine vorzügliche Geschichte der byzantinischen Musik, sondern gibt der musikalischen Byzantinistik fruchtbare und entscheidende Impulse. Eine systematische Untersuchung des gesamten Melodienschatzes der byzantinischen Kirche wird noch die Arbeit mehrerer Forschergenerationen beanspruchen, worauf auch Wellesz in früheren Publikationen hingewiesen hat. Die Anzahl der noch nicht ausgewerteten Handschriften ist groß, und etliche wichtige Fragen bleiben immer noch offen. Auch müßte das Feld der Forschung erweitert werden. Neben der Erforschung der ältesten byzantinischen Neumenschriften und dem Studium der melismatischen Gesänge müßte notwendigerweise auch die spät- und nachbyzantinische Kirchenmusik untersucht werden. Zwar zeigt ein Vergleich der byzantinischen Melodien mit den neugriechischen Kirchengesängen, daß sie großenteils nicht übereinstimmen. Es wurde aber noch nicht gründlich untersucht, wann, aus welchen Gründen und auf welche Weise sich ein Bruch in der Tradition spätbyzantinischer Kirchenmusik vollzogen hat. Das Studium der spät- und nachbyzantinischen Kirchenmusik würde auch zur endgültigen Lösung einiger prinzipieller Fragen wesentlich beitragen, so in erster Linie zur umstrittenen Frage nach dem diatonischen oder chromatischen Charakter spätbyzantinischer Kirchenmusik.

Constantin Floros, Hamburg

Egon Wellesz: *Die Hymnen der Ostkirche*. Basel: Bärenreiter 1962. 27 S. (Basilienens de musica orationes, Heft 1).

Die kleine Schrift ist ein Vortrag, den der Verfasser am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel gehalten hat, und gibt eine kurze Einführung in die byzantinische Kirchendichtung. Mitgeteilt sind Transkriptionen des Prooimions aus dem Weihnachtkontakion und des ersten Heirmos aus dem Osterkanon. Beigefügt ist eine Bildtafel mit einer Illustration aus einer

Akathistos-Handschrift des 16.–17. Jahrhunderts, die aus der St. Andreas-Skete stammt und in der Princeton University Library aufbewahrt wird.

Constantin Floros, Hamburg

Georg Knepler: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band I: Frankreich. England. Band II: Österreich. Deutschland. Berlin: Henschelverlag 1961. 1033 gez. S. und 60 S. Notenbeilage.

Das vorliegende Werk ist, wenn man von Alfred Einsteins *Music in the Romantic Era* und von den Handbüchern Riemanns, Adlers und Bückens absieht, der erste umfassende Versuch einer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nach Hugo Riemanns *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Umfang und Ausstattung zeigen einen enzyklopädischen Gesamtplan (ein weiterer Band oder weitere Bände sollen folgen); die Methodik der Untersuchung und Darstellung wird nachdrücklich als marxistisch bezeichnet; ein Motto aus den Schriften Johann Gottfried Seumes betont, daß es sich um ein politisches Buch handelt. Ein „politisches“ Buch ist Kneplers Darstellung zweifellos, und insofern wird ihr eine „unpolitische“ Rezension, wie sie den Gepflogenheiten nichtmarxistischer Wissenschaft entspricht, vom Standpunkt des Verfassers aus nicht gerecht werden können; ihre enzyklopädischen und methodischen Ansprüche erfüllt sie dagegen nicht ganz.

Beide grundsätzlichen Mängel des Werkes hängen eng miteinander zusammen. Eine wirklich umfassende Darstellung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, wie sie dem anspruchsvollen Titel entspräche, bietet es nicht, da einerseits das Musikleben, das politische Kampflied und die bürgerliche Unterhaltungsmusik, andererseits das Schaffen der großen Meister ausführlich behandelt werden, die „Mittelschicht“ der Musikkultur aber, die Domäne der kleineren und mittleren Talente stark vernachlässigt wird (das in anderer Hinsicht verständliche und akzeptable Argument, unsere „Landkarte“ des 19. Jahrhunderts weise noch allzu viele „weiße Flecken“ auf, ist hier nicht stichhaltig, da es auch über dieses Gebiet nicht wenige Vorarbeiten gibt, deren Auswertung sich lohnen würde). Hinzu kommt, daß auch die ausgewählten Teilbereiche der darzustellenden Musikkultur nicht konsequent behandelt werden: die ländliche und städtische Volks-

musik wird im Kapitel England ausführlich, im Kapitel Österreich wenigstens kursorisch, in den übrigen Kapiteln nur andeutungsweise nach Schichtung, Gestalt und Funktion dargestellt; Chopin und Liszt werden aus der Darstellung Frankreichs und Deutschlands ausgeklammert, da sie in erster Linie der Musikgeschichte ihrer Geburtsländer zuzurechnen seien (dagegen wird Händel der englischen Musikgeschichte zugeordnet). Bei den behandelten Großmeistern werden ganze Werkgruppen nicht oder nur beiläufig erwähnt und für ein Gesamtbild der betreffenden Komponisten, das gleichwohl intendiert ist, nicht ausgewertet (bei Berlioz das Lied, bei Beethoven die *Missa solemnis*, bei Schubert und Bruckner die Kirchenmusik — zu berichtigen der Lapsus „Requiem“ für „Te Deum“ bei Bruckner, S. 700 —, bei Mendelssohn die Oratorien und die Kirchenmusik, bei Brahms das *Deutsche Requiem* und die Kammermusik). So entsteht ein Bild der Meister, dessen Akzente allzu einseitig auf Oper, Lied und Symphonie liegen.

Problematisch ist ferner die Abgrenzung der Epoche durch die „politischen“ Jahreszahlen 1789, 1848/49 (als „Wendepunkt“) und 1871, was zur Folge hat, daß „die Generation, die die bürgerliche Revolution nicht mehr bewußt miterlebt hatte“ (S. 10), von der Darstellung ausgeklammert wird, daß also die Generation Brahms' die jüngste noch berücksichtigte ist (S. 9). Daraus entsteht die Schwierigkeit, daß die nach 1871 geschriebenen Werke Brahms', Bruckners, Wagners, Johann Strauß', Offenbachs oder César Francks ohne ausführlichere Darstellung der Zeitverhältnisse und der „ideologischen Situation“ behandelt werden müssen (S. 9). Traditionelle Heroen-Geschichtsschreibung und marxistischer methodologischer Anspruch geraten hier in deutlichen Widerspruch, ganz abgesehen davon, daß sich die Gliederung der Epoche mit der Gliederung des Stoffes nach Nationen nicht konfliktlos verträgt, da die Jahre 1789, 1848/49 und 1871 natürlich keineswegs die gleiche (oder auch nur eine unmittelbar vergleichbare) Bedeutung und Wichtigkeit für die behandelten Nationen haben.

Problematisch ist schließlich die Beschreibung des Gesamtwerks der meisten Komponisten nach „Ausdruckssphären“, wobei der von der sowjetischen Musikwissenschaft entwickelte Begriff der „Intonation“ teilweise ausgezeichnete, erhellende Dienste

leistet, wobei aber selten der Personalstil eines Meisters, fast nie das einzelne Kunstwerk als musikalische Gestalt, fast nie auch die Entwicklung der musikalischen Mittel (in ihrer autonomen oder wie auch immer gesellschaftlich gebundenen Dynamik) angemessen dargestellt werden können. Hinter dieser Haltung steht die bekannte quasi-marxistische Variante der alten Form-Inhalts-Ästhetik, die dem Künstler die Aufgabe stellt, „die Welt für uns (zu) interpretieren“ (S. 892) und aus der Verwendung gleicher musikalischer Mittel in Vokal- und Instrumentalmusik schließt, hier wie dort müßten gleichermaßen und in gleicher Weise konkrete Inhalte ausgedrückt sein (wobei der konkrete Wortausdruck geistlicher Vokalmusik gern vernachlässigt, außerdem die spezifische Leistung des Wortes für die Konkretisierung der Inhalte übersehen wird). Charakteristisch für diese Ästhetik ist die Fehlinterpretation des bekannten Mendelssohn-Zitats über die für eine sprachliche Formulierung „zu bestimmten Gedanken“ in Musik (S. 752) — obwohl Mendelssohns (in extenso mitgeteilte) Worte ausdrücklich die Schwierigkeiten darzustellen suchen, Musik in Worten zu deuten oder auch nur zu beschreiben („Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht“), nimmt Knepler die metaphorische Wendung „Gedanken“ unreflektiert beim Wortinhalt, den sie gerade nicht meint.

Ist schon diese Ästhetik höchstens marxistisch in dem Sinne, daß sie dem 19. Jahrhundert recht unkritisch verpflichtet ist, so scheinen dem Rezensenten auch andere wesentliche Züge des Werkes weniger marxistisch im strengen methodologischen Sinne, vielmehr marxistisch im verwaschenen Sinne einer sozialgeschichtlichen Darstellung mit klassenkämpferischem Vorzeichen zu sein. Der Einseitigkeit des analytischen und des ästhetischen Ansatzes entspricht eine deutliche Neigung, selbst komplizierteste Vorgänge schematisch monokausal zu interpretieren, zwischen politischer und künstlerischer Entwicklung kurzschlüssig direkte Verbindungen zu konstruieren und so die angemessene Darstellung dialektischer Prozesse unmöglich zu machen. Die Folge ist in vielen Fällen nicht die Klarheit großer historischer Linien, sondern die künstliche Simplizität eines Geschichtsbildes, das die Möglichkeiten einer konsequent dialektisch-

materialistischen Geschichtsschreibung nicht erschöpft und der differenzierten historischen Wirklichkeit nicht gerecht wird. So wird der an sich glückliche Gedanke, Symphonik und Kammermusik entwickelten sich im späten 18. Jahrhundert zugleich zu größerer Subtilität und zu größerer Volkstümlichkeit, in seiner Dialektik nicht fruchtbar gemacht und auf seine mögliche Differenzierung nach Publikums- und Auftraggeber-Kreisen hin kaum untersucht; die Tendenz zur Massierung musikalischer Effekte in der französischen Revolutionsmusik wird kaum behandelt und kaum gesellschaftlich gedeutet; das komplizierte Verhältnis des französischen Revolutions- und des deutschen Arbeiterliedes zum Bänkelgesang wird nicht berücksichtigt; die „List der Vernunft“, die die englischen Musikvereine entgegen ihrem ursprünglichen politischen Nebenzweck einer Zementierung frühkapitalistischer Zustände zu Keimzellen einer großartigen musikalischen Volkskultur werden ließ, wird nicht deutlich herausgearbeitet; die puritanische „Geschäfts-Ethik“, ohne die die wirtschaftliche und politische Entwicklung Englands im 18. und 19. Jahrhundert kaum verständlich ist, wird nicht behandelt; wieso der „Gifthauch der bürgerlichen Umwelt“ (S. 451) nur die englische Musik im 19. Jahrhundert, nicht auch die Dichtung lähmte, wird nicht erklärt; bei der Analyse der französischen „Schreckensoper“ und der deutschen Gruselromantik wird nur nach den kapitalistischen, feudalistischen oder „fortschrittlichen“ Zügen der Libretti, nicht nach ihrer offenkundigen Beziehung zur englischen Schauerromantik gefragt; die schablonisierte Scheinwelt des österreichischen Operetten-Librettos (S. 677) wird einseitig unmittelbar politisch gedeutet, während sie offenkundig primär kommerziellen, erst indirekt politischen Gegebenheiten folgt. Das Wagner-Kapitel enthält, teilweise Hans Mayers Wagner-Essay (in: Sinn und Form, 1953) folgend, ausgezeichnete Beobachtungen, erledigt aber das Verhältnis Wagner—Nietzsche mit einem einzigen Satz und mit einer schlechthin unsinnigen Charakterisierung des Philosophen (S. 882 f.); im Brahms-Kapitel wird die Religiosität des Komponisten, deren eigenartige Wendung doch auch eine (für das späte 19. Jahrhundert höchst bezeichnende) gesellschaftliche Komponente hat, überhaupt nicht berücksichtigt; César Francks kompositorische Schwächen

werden auf seinen Katholizismus zurückgeführt.

Dort, wo einzelne Kunstwerke höchsten Ranges sich einer unmittelbaren gesellschaftlichen Deutung entziehen, kommt es zu programmatischen Interpretationen, denen auch nach den Maßstäben einer differenzierteren marxistischen Ästhetik jede Verbindlichkeit fehlen dürfte — etwa bei Mozarts g-moll-Quintett (S. 109) oder bei Méhuls g-moll-Symphonie (S. 242; übrigens ist das Stück nach Barry S. Brook, *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris 1962, Bd. II, S. 470 f. bereits 1797 aufgeführt worden, wodurch Kneplers gesellschaftliche Analyse noch revisionsbedürftiger wird). Daß jedes große Kunstwerk seine gesellschaftlichen Bedingungen letztlich transzendiert, kann in einer solchen Darstellung wohl nicht zugestanden werden — dort, wo sich solche Einsicht dem Verfasser fast aufdrängt, im Wagner-Kapitel (S. 891), wird sie relativiert, indem die seelischen Grundsituationen, aus deren suggestiver Darstellung Wagners Werk den besten Teil seiner Wirkung schöpft, in Situationen umgedeutet werden, „die typisch für den bürgerlichen Menschen des 19. Jahrhunderts sind“ (auf einer ähnlichen Ebene liegt die Vorstellung, daß der Kampf zwischen Gut und Böse im Volksmärchen ein „Widerschein... des Klassenkampfes“ [S. 816] sei).

Die Vorzüge des Buches braucht man trotz solcher grundsätzlicher Bedenken keineswegs zu verkennen; sie liegen einerseits dort, wo eine, neutral ausgedrückt, „sozialgeschichtliche“ Darstellung dem Material am ehesten angemessen ist und gerecht werden kann, also bei der Würdigung solcher Musik, die ihre gesellschaftlichen Bedingungen nicht transzendiert, und bei der Darstellung des Musiklebens, andererseits in zahlreichen musikalischen Einzelbeobachtungen und Analysen, die trotz der angedeuteten Einseitigkeit manchen Gewinn abwerfen. Ausgezeichnet ist die Darstellung der nationalen Töne in der komischen Oper des 18. Jahrhunderts, der französischen Revolutionsmusik, der Rolle Bérangers, der französischen und der österreichischen Operette, der deutschen Musikfeste und ihrer politischen Rolle (mit viel neuem Material), des deutschen Arbeiterliedes; einer ausführlichen Diskussion wert wäre die radikale Begrenzung des Begriffes Romantik; vorzügliche Beobachtungen finden sich zur „sinfonischen“ Motivarbeit in der Oper,

zum Einfluß der vormärzlichen Zirkelbildung und weltflüchtigen Geselligkeit auf das Schaffen Schuberts, zu Mendelssohns Kammermusik, zur quietistischen (allerdings wohl auch als Krankheits-Symptom zu wertenden) Weltflucht des späten Schumann, zu Wagners Leitmotiv-Techniken und Personen-Charakteristik. Die reichlich eingestreuten Einzelanalysen bringen eine Fülle anregender Beobachtungen und sind, wie weite Partien des ganzen Werkes, oft bestechend formuliert.

Der Rezensent hofft, daß sich ein wenig von der Problematik wie von der Bedeutung der besprochenen Arbeit schon im außergewöhnlichen Umfang der Rezension spiegelt und daß dieser Umfang so zugleich seine Rechtfertigung erfährt. Wie immer man zu Kneplers Grundanschauungen stehen mag, man wird an seinem Buch als an einem wesentlichen Versuch zur Erhellung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts und einem aufschlußreichen praktischen Beitrag zur Methodologie der Musikgeschichtsschreibung nicht vorübergehen können.

Ludwig Finscher, Kiel

Ann Phillips Basart: *Serial Music. A classified Bibliography of Writings on Twelve-Tone and Electronic Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1961. 151 S.

Titel und Untertitel stimmen nicht mit dem Inhalt dieser Bibliographie überein. Denn sie umfaßt nicht nur die serielle Musik, die noch immer mit der Zwölftonmusik verwechselt bzw. als identisch angesehen wird; sie umfaßt nicht nur die Zwölfton- und elektronische Musik, sondern die gesamte Entwicklung, die die Musik seit der ersten atonalen Komposition (1909, Arnold Schönberg) bis heute genommen hat. Also auch den Expressionismus in Form der freien Atonalität, d. h. die Zeit vor der Erfindung der Zwölftonkomposition; die *musique concrète*, die aleatorische Musik, aber auch Randerscheinungen wie J. M. Hauer oder die Vierteltonmusik von Alois Hába. Ein halbes Jahrhundert Musikgeschichte, und zweifellos eines ihrer interessantesten und erregendsten Kapitel, spiegelt sich in diesem Verzeichnis von 823 Titeln (Bücher, Essays, Aufsätze, Rundfunk- und andere Vorträge) aus dem deutschen, englischen, französischen, italienischen, spanischen, holländischen, skan-

dinavischen und russischen Sprachraum. Nur die japanische Literatur fehlt, wohl aus sprachlichen Gründen. Verschwindend wenige Publikationen, etwa Weberns Vorträge *Der Weg zur neuen Musik* und einiges in Musikfestschriften und Zeitungen Verstreute sind der Aufmerksamkeit der Autorin entgangen. Das mindert nicht die uneingeschränkte Bewunderung sowohl für die geleistete Arbeit wie für die fachliche Bewältigung des wahrhaft gewaltigen Stoffes durch die Verfasserin, die als Bibliothekarin in der Musikbücherei der University of California tätig ist.

Die Übersicht wird durch zweifache Auflagerung erreicht: durch die — in sich wieder chronologisch geordnete — Aufteilung in allgemeine, philosophische, ästhetische, handwerkliche, kritische und biographische Inhaltsbereiche, die ihrerseits wieder in vier großen Kapiteln zusammengefaßt werden: I. *Zwölftonmusik*, II. *Elektronische Musik*, III. *Die Wiener Schule*, IV. *Andere Komponisten*. Bei jedem Titel finden sich Angaben über Umfang, Platzierung (in Sammelbänden), evtl. Vorhandensein von Musikbeispielen und eine kurze Angabe über Inhalt bzw. Art der Darstellung. Numerisch — mit über 300 Titeln — wie inhaltlich bildet das dritte Kapitel den Kern des Buches. Im vierten, alphabetisch geordneten nehmen Pierre Boulez, Luigi Dallapiccola, Ernst Krenek und Igor Strawinsky (nur die letzte Periode seiner Reihenkompositionen vom Septett an) jeweils einen größeren Raum ein. Die Nennung von John Cage ist wohl nur aus amerikanischer Sicht zu verstehen, wenn es sich hier auch grundsätzlich nicht um eine kritisch wertende Bibliographie handelt. Der eingangs der Besprechung gemachte Einwand ist hinsichtlich des ersten Kapitels zu wiederholen, wo unter der irreführenden Überschrift *Zwölftonmusik* sich Atonales und Serielles, Zwölfton- und konkrete Musik kunterbunt mischen; wo Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* angeführt ist, aber auch ein polemisches, jeder Sachlichkeit entbehrendes Pamphlet.

Ungeachtet aller kritischen Vorbehalte: diese Bibliographie war längst fällig. Sie ist ein überaus sorgfältig gemachter, instruktiver Führer durch das erstaunlich umfangreiche Schrifttum über das Thema Neue Musik im 20. Jahrhundert.

Josef Rufer, Berlin

Frank Labhardt: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*. Teil 1: Textband. Teil 2: Notenband. Bern: Verlag Paul Haupt 1959 und 1963. 272 und 122 Seiten. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Vol. 8.)

Die Handschrift St. Gallen 546, der die vorliegende Arbeit gewidmet ist, stellt eine voluminöse Tropen- und Sequenzensammlung aus den Jahren 1507—1514 dar, deren Bedeutung nicht zuletzt in der Tatsache liegt, daß sie das einzig erhaltene St. Galler Sequentiar mit Linienneumen darstellt. Schubiger nahm einst für seine *Sängerschule* diesen Codex neben der Hs. Einsiedeln 366 als musikalische Vorlage.

Labhardt hat ein Tabu der Choralforschung gründlich gebrochen: als ob nur Texte und Melodien aus einer relativen Frühzeit für die Forschung interessant und fruchtbar wären. Er studierte diesen *Codex Brander* (eine Bezeichnung, die verfehlt ist, weil der Schreiber der 1515 verstorbene Joachim Cuontz war) mit einer Intensität, die jedem Objekt aus dem 10. oder 11. Jahrhundert gleich gut angedanden hätte. Damit stößt er in so dunkle Bereiche wie die der musikalischen Tradition vor. Korrigenda waren fällig, denn viele Exegeten (bis zu Moser und Cherbuliez) glaubten, im Cod. 546 hätten sich die alten Melodien unverändert erhalten. Doch schon die kirchengeschichtlichen Tatsachen sprechen anders: nach einem kurzen Gastspiel Hersfelder Mönche trat St. Gallen um 1440 in den Bannkreis der weiterhin noch unerforschten Kastler Reform, der, durch Wiblinger Mönche vermittelt, bald die Einflüsse der Sublacenser Regeln folgten. Diese Übersichtungen im monastischen Leben zogen ein z. T. anderes Gesangsrepertoire nach sich. Jüngere und auswärtige Sequenzen traten zur einheimischen Vergangenheit.

Um diese Fragen klären zu können, untersuchte Labhardt die Ablösung der linienlosen „St. Galler“ Neumen durch die Liniennotation, die in St. Gallen an dem wahrscheinlich erst nach 1404 geschriebenen Cod. 472 ablesbar ist, womit das früheste Beispiel St. Galler Liniennotation gegeben ist. Er zog auch die Fundstellen, die sich ihm in der reichen St. Galler Inkunabelsammlung boten, heran; schließlich enthält diese Handschrift, was man hier erstmals erfahren kann,

auch gedruckte Teile. Mag auch Labhardt dem Cod. 546 nicht mehr als den Wert einer fleißigen Kopistenarbeit beimessen, so zeigen seine Ausführungen und vor allem das reiche, auf Dutzenden von Seiten tabellarisch zusammengefaßte Material, wie wichtig die Handschrift für die Sequenzenüberlieferung seit Notker ist.

Den reichen Musikeil hat der Verfasser, leider mit einer längeren Verspätung, in einem gesonderten Band zusammengefaßt, wo er von 441 Sequenzen 71 in musikalischer Transkription bietet. Dabei wurden vornehmlich Gesänge aufgeschürft, die örtliche Verbreitung genossen oder der Quellenforschung noch Anregungen geben können. Reizvoll sind besonders die beiden Nummern 76 und 99 der Sammlung, die vom St. Galler Humanismus des 15. Jahrhunderts angeregt wurden (wobei schmerzlich deutlich wird, wie weit wir von einer Erfassung dieser Zeit und ihrer Neuschöpfungen entfernt sind). Andere verdanken ihre Melodien einem Dekan und Klosterkustos Johannes Longus. Sind auch in anderen Klöstern solche freien Nachschöpfungen bekannt, so ist der Hinweis darauf und vor allem auf die Freilegung der Quelle höchst beachtenswert. Man kann dieses ausgewählte Corpus sequentiae Sancti Galli nur mit Freude in die Hand nehmen. Wolfgang Irtzenkauf, Stuttgart

Edward E. Lowinsky: *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. With a Foreword by Igor Stravinsky. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2. Auflage 1962. XIII und 101 S.

Der Terminus „Tonalität“ hat in den letzten 50 Jahren durch die Entwicklung der Kompositionstechnik und die Entdeckungen der Historie seine festen Umrisse verloren; wer ihn gebraucht, muß also sagen, was er meint. Andererseits ist es schwierig, ihn unmißverständlich zu definieren, wenn man wie Edward E. Lowinsky Vor- und Frühformen der Tonalität im 15. und 16. Jahrhundert untersucht, also Phänomene beschreibt, die zwar den Normen der tonalen Harmonik des späten 17. Jahrhunderts nicht widersprechen, von denen aber nicht feststeht, wie sie im frühen 16. Jahrhundert verstanden worden sind.

Die Anfänge der harmonischen Tonalität entdeckt Lowinsky einerseits bei Dufay und Dunstable, andererseits in der Frottola und

im Villancico. „In secular vocal music tonality emerged, especially as it opened itself to popular sources of inspiration; but in the instrumental dance literature it had the strongest representation right from the beginning of the century“ (75). Lowinskys Kriterium, um Zusammenklänge, Akkordfolgen oder Kadenzdispositionen als tonal zu klassifizieren, ist die Möglichkeit, nicht die Notwendigkeit einer Interpretation als Dur oder Moll. Ein Beispiel: In Josquins „Ave Maria“ wird der c-jonische Modus weder lydisch noch mixolydisch alteriert. Ihn als C-dur zu verstehen, ist also möglich (20); aber notwendig ist es nicht, denn die Ordnung der Kadenzen auf den Stufen I, V und III entspricht der von Zarlino formulierten „modalen“ Norm — eindeutig „tonal“ wäre erst die Hierarchie I—V—IV statt I—V—III.

In die gleiche Schwierigkeit, nicht entscheiden zu können, ob der jonische Modus in das System der Modi einzuordnen ist oder ob er die „Tonalität“, das Gegenprinzip zur „Modalität“, repräsentiert, gerät man bei der Interpretation von Akkordfolgen. Lowinsky bezeichnet den jonischen Modus des Passamezzo moderno als „tonal“ und die „Zefiro“-Variante des Passamezzo moderno — die Einfügung der „mixolydischen“ VII. Stufe — als „a hybrid between a tonal and a modal cadence“ (10). Daß die „Zefiro“-Variante möglich war, läßt aber außer Lowinskys Deutung auch den Schluß zu, daß der jonische Modus des Passamezzo moderno als Teil des modalen Systems und nicht als Dur, als Repräsentant des Gegenprinzips, verstanden wurde.

Daß Akkorde im frühen 16. Jahrhundert unmittelbar als Einheit und nicht als Resultat der Stimmführung aufgefaßt wurden, wird von Lowinsky vorausgesetzt (3), ohne durch satztechnische Analysen begründet zu werden. So beruht, um ein Beispiel zu nennen, die anonym überlieferte Chanson „*Le iaulne et blanc*“ nach Lowinsky (30) auf einem Baß als Akkorträger. Nach satztechnischen Kriterien aber ist auch eine entgegengesetzte Interpretation, die Annahme eines primären Diskant-Tenor-Gerüsts, nicht ausgeschlossen; die Kadenz der ersten Zeile wäre dann keine Modulation zur Dominante, sondern eine phrygische Klausel im Diskant und Tenor mit substruierter Unterquinte im Baß.

Ähnliche Zweifel erregt Lowinskys Interpretation irregulärer Dissonanzen als „*liberties in the treatment of dissonance expli-*

cable only by the harmonic and tonal character of the piece" (10). Die Beispiele, die Lowinsky zitiert (5 f., 18, 20 ff., 57), sind eher Archaismen als Zeichen einer „*advanced attitude*" (6). So ist z. B. das Zusammenreffen einer Durchgangsdissonanz mit der Auflösung einer Synkopendissonanz eine Technik des Intervallsatzes, nicht des Akkordsatzes; daß das Resultat manchmal dem Notenbild eines „Terzquartakkordes“ gleicht (23, Nr. 26), ist sekundär, denn auf derselben Technik der Dissonanzverschränkung beruhen auch Zusammenklänge, die nicht tonal interpretierbar sind (23, Nr. 29). Andererseits soll die Möglichkeit einer Umdeutung des nach Kontrapunktnormen „Archaischen“ in ein Moment des harmonisch „Modernen“ nicht gelegnet werden; nur bei dem Sprung zur Dominantseptime, einer Manier der englischen Komponisten um 1600 (57), aber ist der Umschlag des Zurückgebliebenen ins Avancierte wahrscheinlich.

Manchmal scheint es, als ziele Lowinsky die Grenzen der „tonalen“ Harmonik zu eng. In seiner Analyse einer g-jonischen Frottola von Tromboncino bezeichnet er die Stufen II und VI als „*modal degrees*" (58); „*modal*" aber ist in Tromboncinos Frottola nicht die Stufe II als solche, sondern nur die Fortsetzung der Stufenfolge II—V durch IV (Takt 20) statt durch I. Läßt man die Stufenfolgen IV—V—I und II—V—I und das Vermeiden der Umkehrungen V—IV und V—II als genügendes Kriterium der Dur-Bedeutung jonischer Sätze gelten, so ist der tonale Charakter mancher Lied- und Tanzsätze des 16. Jahrhunderts, die Lowinsky zitiert (14, 63, 65, 66, auch 27 und 57), nicht zu leugnen. Die deutliche Ausprägung der harmonischen Tonalität aber war im 16. Jahrhundert auf periphere Traditionen beschränkt, und sie trifft, wie erwähnt, oft mit einer Dissonanzbehandlung zusammen, die eher roh und veraltet als avanciert wirkt. Einflüsse des tonalen Empfindens auf die Kompositionstechnik des Madrigals und der Motette sind selten und schwach.

Die extreme Chromatik des 16. Jahrhunderts wird von Lowinsky als „*triadic atonality*" (39) — nicht „*triadic amodality*" — beschrieben. Die Bedeutung der Definition ist ungewiß; denn daß die Tonalität — nicht die Modalität — die Voraussetzung der chromatischen Technik gewesen sei, kann nicht gemeint sein. Die Notation des chromatischen Madrigals von Rosetti (47 ff.) scheint

in der Vorstellung des 16. Jahrhunderts vom Tonsystem begründet zu sein: Daß Rosetti zwar *ces*, aber nicht *fes* notiert, kann als Scheu, das 17tönige System zu überschreiten, verstanden werden. Chromatische Stufen galten als legitim, wenn sie durch die Teilung von Ganztönen, nicht von Halbtönen, der diatonischen Skala entstanden; in der Skala mit *b*, die Rosetti zugrundelegt, ist also *ces* der letzte legitime und *fes* der erste illegitime chromatische Ton.

Carl Dahlhaus, Kiel

Peter Benary: Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Im Anhang: Johann Adolph Scheibe, Compendium Musices. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag 1961. 162 u. 86 S. (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, 3).

Hugo Riemann hatte es unternommen, „*die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des geregelten mehrstimmigen Tonsatzes an der Hand der auf uns gekommenen Darstellungen der Satzregeln durch die Theoretiker zu verfolgen*". Seine *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert* (1898), die für ihre Zeit gültige Interpretation „*der Geschichte der Regelstellungen des mehrstimmigen Satzes*", ist noch immer nicht zu ersetzen. Riemanns Wunsch, seine Arbeit möge „*recht viele Spezialstudien hervorruufen*", blieb zunächst unerfüllt. Erst in den letzten Jahrzehnten wandte sich — angeregt vielleicht auch von den Problemen der Komposition in der Gegenwart — das Interesse mehr der historischen Satzlehre zu.

Für die Zeit vom 9. bis zum 15. Jahrhundert konnte Riemann versuchen, alle Schriften ausführlich zu behandeln, für die späteren Jahrhunderte war dies unmöglich. Immerhin war er „*bestrebt, wenigstens nichts wesentlich den Gang der Entwicklung Bestimmendes auszulassen und eine zusammenhängende Darstellung der Genesis der einzelnen Begriffe der heutigen Lehre zu geben*". Diese Darstellung wird neu zu schreiben sein. „*Spezialstudien*", besonders zum 18. Jahrhundert sind erschienen, die Zusammenfassung steht aus — aber wer vermöchte auch schon wieder zusammenzufassen, da die Aufgabe eben erkannt, die Arbeit gerade aufgenommen ist? So greift man zugleich gespannt und ein wenig skeptisch nach dem Buch mit dem anspruchsvollen Titel *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhun-*

ders. Sollte, was Wilibald Gurlitt für das 16. und 17. Jahrhundert in einem Kongreßreferat — gleichsam als Postulat und in programmatischer Kürze — vortrug (*Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts*, Kongreßbericht Bamberg 1953), für das 18. Jahrhundert „buchreif“, sollte es doch schon möglich sein, das Jahrhundert Bachs und Händels, Haydns und Mozarts darzustellen, und sei es auch „nur“ unter Beschränkung auf die Kompositionslehre?

Benary unternahm, was unmöglich erscheinen will. Dabei sind die Voraussetzungen für ihn weniger gut als sie sein müßten: Unter Musiktheorie verstand Riemann „die Theorie des mehrstimmigen Satzes“, „die überkommene Satzlehre“, Benary dagegen möchte zwischen Musiktheorie, Kompositionslehre und Satzlehre unterscheiden, allerdings ohne den Leser über Unterscheidungsmerkmale aufzuklären. Selbst was Kompositionslehre sei, bleibt unklar. Kontrapunkt, Harmonie-, Melodie- und Generalbaflehre sind jedenfalls nur „angrenzende Gebiete“ (7) und ergeben auch zusammen nicht die Kompositionslehre (127).

„J. G. Walther ist der Ausgangspunkt der Abhandlung, von einem knappen Rückblick ins 17. Jahrhundert abgesehen, und mit H. Chr. Koch schließt sie ab“ (6). Benary glaubt aber, auf Walther „die neuen Ergebnisse der stilistischen Zuordnung und Sicht bei Bach *mutatis mutandis* übertragen“, ihm „eine Mittlerstellung zuweisen“ zu sollen (36), und fürchtet, bei Koch „die Neuartigkeit der kompositorischen Unterweisung über Gebühr betont zu haben“ (151): Ausgangs- und Endpunkt sind also unscharf gesehen, „der Umschwung“ (151) kann deshalb kaum hinreichend deutlich und seiner Bedeutung für die Geschichte der Musiktheorie entsprechend beschrieben sein. Benary hat auch leider auf „Einzelheiten“ verzichtet, und so mußte es bei dem „Versuch“ bleiben, „die fortschreitende Entwicklung und die charakteristischen Wandlungen zu erfassen“, denn auch „der Einbezug der tragenden geschichtlichen Tendenzen“ (6) hat wenig geholfen. Schließlich: Wenn die Aufgabe so weit gespannt ist, fragt sich der Leser, warum dann Gedanken wie etwa der W. Gurlitts, daß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die beiden getrennten Ströme der Kompositionslehre des Kantors und des Organisten zusammenfließen (a. a. O. S. 113), oder der

H. H. Eggebrechts, daß man im 17. Jahrhundert *Arten des Generalbasses* zu unterscheiden habe (AfMw XIV, 1957), nicht aufgegriffen und für die Betrachtung des 18. Jahrhunderts fruchtbar weitergeführt sind. Nur im zweiten Fall kann der Grund sein, daß Benary sein Manuskript schon Anfang 1957 (!) abschließen mußte und deshalb die seither erschienenen Arbeiten nicht berücksichtigen konnte.

Das Verzeichnis der Quellen und der Literatur ist unvollständig (z. B. fehlt Kochs *Handleitung bey dem Studium der Harmonie*, 1811, die im Text S. 99 f. besprochen ist), die Ungenauigkeit der bibliographischen Angaben stört (z. B. ist für Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* S. 63 richtig angegeben 1771/79, im Quellenverzeichnis S. 154 dagegen 1774; für den Wiener Nachdruck S. 123 1793 statt 1798; außerdem für den zweiten Teil S. 123 1771/79 statt 1776/79), Sprache und Formulierung lassen Wünsche offen.

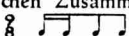
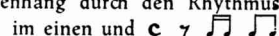
Dankenswert ist der Erstdruck (im Anhang) eines *Compendium Musicæ* (zwischen 1728 und 1736) von J. A. Scheibe, auf das Benary Mf X, 1957, S. 508—515 hingewiesen hat. Arnold Feil, Tübingen

Guglielmo Barblan: Guida al Clavicembalo ben temperato di J. S. Bach. Milano: Edizioni Curci 1961. 161 S.

Die Wandlungen des Bach-Bildes und der Auseinandersetzung mit seinem Schaffen lassen sich besonders deutlich am Schrifttum über das Wohltemperierte Klavier (im folgenden: WK) verfolgen. Neben der Strenge kontrapunktischer Observanz steht der jedem Schema sich entziehende und damit jeder Akzentuierung zugängliche Reichtum des Einfalls, des Stils und der Form. Dieses Reichtums bewußt, vermeidet Barblan in seiner betontermaßen mit pädagogischer Absicht verfaßten Schrift, die sich an jugendliche Leser wendet, einen nur auf den Notentext gerichteten Kommentar; vielmehr geht er auch auf Bachs Lebensweg, auf Titel und Quellen des WK, die Instrumentenfrage, Sekundärliteratur u. a. ein. Knapp zwei Drittel bleiben für die eigentliche Behandlung der Präludien und Fugen (im folgenden: Pr. u. F.), der originalen Anordnung folgend, übrig. Etwas wenig, will uns scheinen, zumal man bezweifeln darf, ob einem wenn auch jugendlichen Leser dieser Schrift Bachs Lebensweg erzählt werden muß.

Ob Bach Schüler Georg Böhms war (S. 10), ist nicht erwiesen; Böhm mit dem Rokoko in Verbindung zu bringen (S. 10), erscheint fragwürdig. Eine Kopie der *Fiori musicali* Frescobaldis erwarb Bach 1713, nicht fertigte er sie selbst an. Werkmeister büßt sein c ein, Arnold Schlick bleibt beim historischen Rückblick unerwähnt.

Der Rückgriff auf ältere Analysen des WK war unumgänglich; deren Verwertung ohne Berücksichtigung neuerer Arbeiten überrascht, da Barblan die Arbeiten von Czaczkes, Gray, Fuller-Maitland u. a. anführt und z. T. inhaltlich gutheißt. Dennoch fügt er den Besprechungen der Pr. u. F. jeweils ein Formschema gemäß den analytischen Ergebnissen Riemanns und Busonis an. Riemanns These einer prinzipiellen Dreiteiligkeit der Bachschen Fuge ist jedoch heute nicht mehr aufrecht zu erhalten. So kann in formaler Hinsicht Barblans Darstellung der Fugen des WK heutigen Ansprüchen nicht genügen.

Wer zu einem Werk wie dem WK einen Führer schreibt, ist wohl in jedem Fall mancherlei Widerspruch ausgesetzt: die Divergenz zwischen dem Anspruch des Werks und der jeweiligen Begrenzung einer derartigen Schrift ist unaufhebbar. Um so sachbezogener und „strenger“ müßte zumal unter pädagogischem Aspekt vorgegangen werden. „Poetische“ Vergleichsbilder sind bei Barblan dankenswert selten; immerhin werden das Fugenthema As (I) als Glockengeläut, das Pr. Fis (I) als „*ninna-nanna*“, C-dur mit olympischer Ruhe, h-moll mit „*nostalgica pensosità*“ nahegebracht. Derartige Tonarten-Charakteristiken, sofern überhaupt bei Bach angebracht, kann nicht immer überzeugen: Barblan nennt As-dur beim Pr. im WK I „*amabile e dolcemente festosa*“, bei As-dur im WK II ist dagegen von „*serena atmosferica tonale*“ die Rede, beides ohne typische Gültigkeit, denkt man etwa an das modularisch deutlich herausgehobene As-dur des „*Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen*“ in der Matthäus-Passion. Auch auf den motivisch-thematischen Zusammenhang zwischen Pr. u. F. gleicher Tonart lenkt der Verfasser sein besonderes Augenmerk; so hält er bei Pr. u. F. a-moll (I) einen solchen Zusammenhang durch den Rhythmus  im einen und  im anderen Fall für gegeben; u. E. nicht sehr überzeugend; dafür bleibt die

motivische Verklammerung zwischen Pr. u. F. cis-moll (I) unerwähnt.

Auf den Nachweis gewisser typischer Formen im WK geht Barblan nur pauschal (S. 24 f.) ein. Daher sind unverbindliche Adjektiva („*bellissimo*“, „*notevole*“, „*stupendo*“) zur näheren Kennzeichnung der einzelnen Stücke unausbleiblich. Eine Auswertung des Vortrags von Hermann Zenck über das WK (1959) wäre in dieser Hinsicht von großem Nutzen gewesen. Auch vermißt man im Hinblick auf den angesprochenen Leserkreis eine Darstellung des typischen Formablaufs einer Fuge sowie Erläuterungen zur einschlägigen Terminologie. Nur so könnten die vom Verfasser erwähnten Besonderheiten sowie die nicht erwähnten (z. B. der dreifache Kontrapunkt in der F. B-dur (I), der Parallelismus im Thema der F. gis-moll (II), das Dux-Comes-Verhältnis in der F. Es-dur (I) u. a. das ihnen zukommende Gewicht erhalten.

Die hier geäußerten Bedenken finden ihre Relation in der oben schon geäußerten Meinung, es sei eine Arbeit wie die hier besprochene in jedem Fall dem Widerspruch anderer Liebhaber der Materie ausgesetzt. Doch scheint die Methode, in den Geist eines Werkes vom Rang des WK einzuführen, grundsätzlich diskutabel. Der Leser, im Bestreben, ersten Kontakt zu Bachs WK zu gewinnen, wird in Barblans Schrift manchen hilfreichen Hinweis finden. Großzügiger, sauberer Druck auch der Incipits zu fast allen Pr. u. F. sind zu rühmen.

Peter Benary, Luzern

Johann Nepomuk David: Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1962. 92 S.

Wie in seinen früheren Arbeiten (über die Jupiter-Sinfonie und über die zwei- und dreistimmigen Inventionen, vgl. Mf. VII, 1954, 231; Mf. X, 1957, 587; Mf. XIII, 1960, 480) geht es David auch hier um eine thematisch bedingte Einheit der Kompositionen. Es kommt ihm darauf an nachzuweisen, daß im Wohltemperierten Klavier „*das gesamte Material der Fuge aus dem Thema herausgebildet und von ihm substantiell abhängig ist*“ (6), und daß eine grundsätzliche musikalische Zusammengehörigkeit sowohl der gleichtonartigen Präludien und Fugen jedes Teils als auch beider Teile be-

steht. Davids Vorgehen beruht darauf, die thematischen Verwandtschaftsbeziehungen in „der Vielzahl verwandter bzw. gleicher Noten“ (8) aufzuzeigen. Er läßt hierzu im wesentlichen das Notenbild selbst sprechen, wobei er die gemeinsamen Noten der gegenübergestellten Stimmen- oder Satzausschnitte durch Verbindungslinien kennzeichnet. Der erläuternde Text beginnt jeweils mit einer stichwortartigen Orientierung über die Stimmenzahl, den Umfang, die Taktart und die formale Anlage des Präludiums und der Fuge. Jede Tonart wird in zwei bis maximal vier Seiten behandelt. Die Abschnitte schließen fast durchweg mit der — immer wieder neu formulierten — Feststellung, daß der Präludien-schluß die kommende Fuge motivisch vorwegnehme. Der übersichtliche Aufbau des Buches begünstigt das Nachschlagen sowie die Lektüre in Ausschnitten. Davids Deutungen sind — wie weit auch immer man ihnen folgen will — anregend.

Haupteinwand zum Grundsätzlichen: Geht David in der Auswertung seines Ansatzes nicht zu weit? Die Anwendung einer an Einzelfällen gewonnenen Idee auf eine Gesamtheit, das Verallgemeinern individueller Phänomene führt leicht dazu, daß sie degradiert und nivelliert werden. So erweisen sich — neben manchen überzeugenden — viele Auslegungen als künstlich. Der Verfasser deutet zwar mehrmals die Möglichkeit dieses Einwands, ihn vorwegnehmend, an (etwa 8 f. oder 22), ohne ihn jedoch zu entkräften. Der kompositorische Sinn wird zu einseitig in der thematischen Einheit gesucht, wobei David, indem er lediglich vom Noten-Vorrat ausgeht, den Begriff „thematisch“ nicht nur einengt, sondern ihn auch inadäquat erweitert: eine thematische Tonfolge muß nach David keineswegs hörbar oder sichtbar zu erkennen sein, vielmehr können ihre einzelnen Töne, ungebunden an rhythmische Werte, an eine bestimmte Stimme oder Stimmlage, mitten unter den übrigen Tönen des betreffenden Satzes verteilt sein. Unabhängig davon, wo die Grenze der Einsichtbarkeit solcher „getarnter“ Thematik liegt, stellt sich dem Leser immer wieder die Frage, ob eine derartige Betrachtungsweise wirklich dem Verständnis des Wesentlichen in Bachs Werk dient. Im Vorwort ist davon

die Rede, „daß im Wesen der einzelnen Tonarten eine strukturbildende Kraft bereits vorgesehen ist, die . . . ganz bestimmte Themenformen bildet bzw. unmöglich macht“. Auf eine Struktur der Tonarten und ihrer Themen im eigentlichen Sinn geht David aber nicht ein, auch dort nicht, wo es nahe läge, eine von der Tonart geprägte thematische Verwandtschaft durch eine Struktur-analyse zu bekräftigen und zu unterbauen. Man vermißt ein auf breitere Basis gestelltes Einbeziehen auch anderer musikalischer Kriterien und, untrennbar davon, ein Beleuchten der Tonarten als geschichtliche Erscheinungen anhand von Kompositionen vor, um und nach Bach. Daher bleiben Formulierungen wie die folgenden unverständlich oder unverbindlich: „Hier [bei den h-moll-Fugenthemen] — wie sonst so oft — ist die Tonart an der Bildung des Themas mitverantwortlich; das sieht man vor allem dort, wo der Sekundengang mit der Melodieführung kongruent ist“ (89); oder: „Hier [im E-dur-Fugenthema / I] hat Palestrina seine Grammatik an der Modulation eines ihm neuen Systems orientiert“ (41); oder: „Daß die Schlußakte der Fuge [G-dur / I] ganz denen der ersten C-dur-Fuge ähneln, dort etwas und hier nichts bedeuten, will einem schwer eingehen“ (61).

Der spekulative Charakter der Darstellung geht Hand in Hand mit einer zuweilen etwas manieriert anmutenden Sprache; vgl. Ausdrücke wie „merksam“ (21, 37, 50), „Angelegentlichkeit“ (33), „eigenschaftliche Engführungsfuge“ (81), oder verbale Bildungen wie „tonleitern“ (33, 47) und „achteln“ (74). Ihre Bilder wirken oftmals als — nicht befriedigender — Ersatz für eine unmittelbar den Sachverhalt umschreibende — ich sage ausdrücklich nicht „wissenschaftliche“ — Mitteilung („Die Fugenthemen beider Teile sind entfernte aber genaue Vettern“, 34; „Die Ebenmäßigkeit der Subjekte, deren keines vor den anderen hervorragen will, wirkt sich aus wie eine Blumenlandschaft, ein Blumenlob des Daseins“, 54). — Druckfehler: S. 8 ist das Bach-Thema verdruckt; S. 65 unten fehlt wohl ein Beispiel; S. 78 unten ist der Anfang des dritten Präludiumtakts B-dur-I verdruckt; S. 82 oben, über b-moll-Präludium/II: ♯ (nicht c).

Irmgard Bengen, Eberbach

Zenetudományi tanulmányok
Bartók Béla emlékére.

Musikwissenschaftliche Studien B. B. zum Gedenken, hrsg. von B. Szabolcsi und D. Bartha. Budapest: Akademischer Verlag 1962. 727 S. (Zenetudományi tanulmányok. X).

Mit dem vorliegenden Band wird eine Reihe abgeschlossen, welcher eine wichtige Rolle im musikwissenschaftlichen Leben der Nachkriegszeit zufiel: zum ersten Male stand den jungen ungarischen Musikwissenschaftlern ein Organ zur Verfügung, in dem auch Studien größeren Ausmaßes erscheinen oder mehrere solche eine gemeinsame Thematik von verschiedenen Seiten beleuchten konnten. So dienten Bd. V und VIII als Mozart- und Haydn-Zentenarstudien, Bd. I und VI als Kodály-Festschriften; Bd. IX behandelte Themen der Operngeschichte, Bd. IV die ungarische Musikgeschichte. Anerkennung verdient, daß ein Großteil der Serie die Bartók-Literatur bereichert (Bd. II, III, VII und X) oder zur Tilgung anderer musikwissenschaftlicher Schulden beiträgt (Bd. II und IV Erkel-, Bd. III und VII Liszt-Themen). Nicht nur die Mozart- und Haydn-Bände, sondern auch die Bartók-Studien machten den Nachteil der ungarischen Sprache für den Kontakt mit dem Ausland fühlbar; so hat die Reihe ihren verdienten Ehrenplatz der fremdsprachigen Zeitschrift *Studia Musicologica* abtreten müssen (umfangreiche Artikel in ungarischer Sprache erscheinen künftig in der Monatschrift *Magyar Zene* [Ungarische Musik]).

In der einleitenden Studie des Bandes (*Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt*) stellt uns B. Szabolcsi den Humanisten Bartók vor, der in und mit der Natur lebt, untrennbar von ihr Umwelt, Mitmenschen und Kunstwerk betrachtet und in ihrer organischen Entfaltung den Grundzug seiner eigenen Kunst: die immer höher steigende Variation erkennt.

Szabolcsis Feststellungen werden von seinem Schüler Gy. Króó aus drei Bühnenspielen Bartóks belegt (*Monothematik und Dramaturgie in Bartóks Bühnenwerken*). Was in *Herzog Blaubarts Burg* noch symphonisch bearbeitetes Motiv, im *Holzgeschnitzten Prinz* characterschaffendes Thema ist, erscheint im *Wunderbaren Mandarin* als mehrfach sich wandelndes Material, Personen und ihre dramatischen Beziehungen darstellend.

Der namhafte Ästhetiker J. Ujfalussy bespricht *Inhaltsfragen der Brückenform in Bartóks Kunst*, wobei er auch das zyklische Formschaffen der Klassiker und Romantiker ins Auge faßt, das eng mit gesellschaftshistorischen und philosophisch-ästhetischen Beziehungen durchwoben ist. Von ihnen, aber auch der Natur und der umgebenden Gesellschaft hat Bartók die Bauweise in Gegensatzpaaren bzw. in der nach innen gerichteten, aus ungeradzahligem Elementen bestehenden Spiegelsymmetrie gelernt.

Gleicherweise historische Parallelen bietet J. Kárpáti Arbeit *Über die gemeinsamen Züge der Streichquartette von Beethoven und Bartók*. Parallelen, welche sich in der Bauart, in den Themen und kontrapunktischen Formen der späten Streichquartette Beethovens und denen Bartóks kundtun.

E. Lendvai's Studie *Bartóks Pantomime und Tanzspiel* fährt auf den im Jahre 1955 gelegten Gleisen fort (*Bartók stilusa* [Der Stil Bartóks]): sie bietet hauptsächlich auf Tonart- und Klangsymbolik gerichtete Analysen der *Sonate für 2 Klaviere und Schlaginstrumente* sowie der *Musik für Saiten-, Schlaginstrumente und Celesta* nebst einem Versuch, die Proportionen dieser Werke mit dem Goldenen Schnitt in Zusammenhang zu bringen. Es wird wohl der organisch-freieren Natur der Bühnenspiele zuzuschreiben sein, daß Lendvai's Untersuchungen weniger die mathematische Betrachtungsweise in den Vordergrund stellen und mehr auf das Musikalische gerichtete Formanalysen bevorzugen. Wir wollen hoffen, daß die stauenswerte Akribie des Verfassers sich nicht erschöpft, bevor er die Elemente der typisch Bartókschen Klangwelt in seinem ganzen Oeuvre nachgewiesen haben wird (wobei es äußerst interessant wäre, die achsenmäßige Gruppierung der Tonarten auch in Werken wie z. B. Violinkonzert, Divertimento, Concerto usw. festzustellen, deren Tonika nicht zur C-Fis-A-Dis-Achse gehört).

J. Demény, der unermüdete Biograph Bartóks, bringt den vierten Teil seiner Bartók-Dokumente (*Béla Bartók auf der Höhe seiner Laufbahn: Dokumente aus der Zeit 1906–1940*). Seine gewissenhafte Arbeit bietet uns die Gewähr, daß nach Veröffentlichung der Quellen der Kinder- und Amerika-Jahre der Bartók-Forschung bald die unentbehrliche dokumentarische Unterlage

zur Verfügung gestellt wird — ohne Zweifel der wichtigste Dienst, den die ungarische Musikwissenschaft der internationalen Musikforschung unserer Tage zu erweisen hat.

Benjamin Rajeczky, Budapest

Imogen Fellingner: Über die Dynamik in der Musik von Johannes Brahms. Berlin und Wunsiedel: Max Hesses Verlag 1961. 106 S.

Spezielle Studien über die musikalische Dynamik, besonders am Werk eines Meisters, sind schon insofern zu begrüßen, als dieser wesentliche musikalische Gestaltungsfaktor bislang von der musikwissenschaftlichen Forschung stark vernachlässigt worden ist. Abgesehen von Hinweisen auf allgemeine zeitstilistisch bedingte dynamische Erscheinungsformen oder auf herausstechende Besonderheiten im Werke eines Meisters wurde dieses musikalische Phänomen wenig beachtet. Die Gründe dafür sind sicher zum Teil in der allzu großen Relativität aller dynamischen Angaben zu suchen. Nun haben allerdings schon bedeutende Interpreten wie Wilhelm Furtwängler und Edwin Fischer darauf hingewiesen, daß die sparsamen Bezeichnungen von Brahms „das Wesentliche des Vortrags angeben“ und Brahms mit seiner Zeichensetzung entscheidend praktisch-reale Vorstellungen verbindet. Diese Beobachtungen werden auch von der vorliegenden Studie mit dem Satz, daß in der Musik von Brahms „die Formbezogenheit des Dynamischen über die charakterisierende Funktion dominiert“ bestätigt. Briefstellen, vor allem aber die vielfältigen, häufig nach der ersten Aufführung vorgenommenen Korrekturen — so daß nicht das Autograph, sondern der von Brahms redigierte Erstdruck die authentische Quelle darstellt — weisen auf die bewußte Handhabung dieses Gestaltungsfaktors hin. Die Beschreibung der Auswahl der verwendeten Bezeichnungen, die Häufigkeit, Kontinuität und Simultaneität ihrer Anwendung vermitteln bereits wichtige Einblicke. Die spezielle Bedeutung der Dynamik, sei es als mehr oder minder praktischer Realisationsfaktor zur Präzisierung der Klang- und Satzbilder oder als dominierender, von der Struktur nahezu unabhängiger Ausdrucksträger aber ist allein aus der Stellung dieses Faktors zum musikalischen Material zu erkennen. Immanent mit der musikalischen Substanz verbunden erweist

sich die Dynamik einmal als Ausdruck der Struktur und dient außerdem dem Komponisten zur Wertung und Ergänzung der substantiellen Ordnung. In dieser akzessorischen Funktion, wie sie in den dynamischen Bezeichnungen angedeutet wird, dient sie dem Komponisten zur Selbstinterpretation. Damit wird die Dynamik zum Stilträger, so daß die Auffassung, von der auch diese Studie ausgeht, Bestätigung findet, daß auch die Dynamik ein entscheidender Faktor der Ganzheit eines musikalischen Kunstwerkes ist, „Eigenart und Charakter einer Musik und eines Komponisten wesentlich ausprägt“.

Allerdings fordert eine derartige Arbeit eine plastische terminologische Abgrenzung der Einzelphänomene. Diese ist der Verfasserin nicht immer gelungen. Abgesehen davon, daß ihr, wie es die Einleitung erweist, entgangen zu sein scheint, daß sich unter dem Begriff des „Klanglichen“ unterschiedliche Auffassungen verbergen, führt diese Unklarheit im folgenden dazu, daß Dynamik und Klang häufig gleichgesetzt werden. Da die Verfasserin sich meist mit der Beschreibung der Beispiele begnügt, wird die Frage der Bedingtheit der Dynamik größtenteils umgangen. So übersieht sie auch gelegentlich die Wirksamkeit der von Brahms berücksichtigten immanenten Dynamik. Erst diese methodische Konsequenz würde die Erfüllung der Absicht der Arbeit, „Brahms' Kompositionstechnik von diesem Aspekt her zu beleuchten und damit zugleich Hinweise für die Aufführungspraxis Brahms'scher Werke zu geben“, bedeuten.

Thomas M. Langner, Berlin

Shlomo Hofman: L'œuvre de clavecin de François Couperin le grand. Étude Stylistique. Paris: Editions A. & J. Piccard & Cie. 1961. 299 S.

Wenn man den umfangreichen Band nach mühseliger Nachprüfung all seiner peinlich genauen, überflüssigen Analysen in bezug auf Form, Rhythmik, Melodik, Agogik, Harmonik, Periodik, Tempo, Tonalität usf. aus der Hand legt, ist man betroffen über das, was hier auf lange Strecken an Kraft, Hingabe und gutem Willen vergeudet und wie wenig an wirklich positiven, sinnhaften Ergebnissen erreicht worden ist. Zugleich haben wir ein Musterbeispiel vor uns, wie schwer es ist, eine echte „Étude stylistique“ zur tieferen Werkkenntnis eines Meisters zu liefern. Mit Beschreibungen, Aufzeichnungen von

harmonischen Wendungen, Zergliederungen, Aneinanderreihungen von Perioden und Phrasen, immer am Geländer des Notentextes entlang, was die Hauptleistung des Buches ausmacht, ist jedenfalls wenig erreicht, wenn es nicht zugleich zu einer Gesamtschau kommt.

Schon ein Blick in das Literaturverzeichnis zeigt das Problematische der Arbeit, die sich in engstem Kreise bewegt. Von Riemanns Musiklexikon ist noch die alte Auflage erwähnt, obwohl die neue bereits greifbar war. MGG fehlt allen Ernstes gänzlich. Damit fehlen zugleich alle neuesten Ergebnisse und Zusammenfassungen über Froberger (S. 8, 10, 20), die Familie Gaultier (S. 11), und Chambonnières (S. 13, 14), die Familie Couperin, besonders den für François so wichtigen Louis (S. 14, 15) und über die einzelnen Tänze. Was über diese (S. 106f.) gebracht wird, ist nur das Primitivste, Allbekannte. Der Unterschied zwischen italienischen und französischen Couranten, Giguen und Allemanden — wir zitieren nach der zweibändigen Ausgabe von Chrysander-Brahms, Hamburg, 1887/1888 — (wie z. B. *La Milordine*, I, S. 10, und die *Courante I*, S. 82) wird nicht erkannt, obwohl der Autor doch (S. 174) italienische Stilelemente vermerkt. $\frac{3}{2}$ -Vorzeichnung bei den Couranten älteren Typs (S. 152) bedeutet zweifellos kein schnelles Tempo: sie sind nie und nimmermehr „*allantes*“ (S. 154), sondern schwere, ausdrucksstiefe Prunkstücke, und nicht jede Gigue ist „*allègre*“ (S. 155).

Nach welchen Gesichtspunkten das Literaturverzeichnis zusammengestellt ist, bleibt überhaupt schwer erkennbar. Selbst bei einseitiger Beschränkung auf Stilkritik dürften Titel etwa von Écorcheville, Daquin, Raguenet, Leцерf de la Viéville, Taskin, Titon du Tillet, die gelegentlich passim erwähnt werden, nicht fehlen. Sie liefern zuviel zum Gesamtbild. Auch eine Arbeit wie die Chrzanowskis (*Das instrumentale Rondo und die Rondoformen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1911) ist zur Erkenntnis von Rondo- und Alternatimformen unentbehrlich. Hier, wie bei den 1^{re} und 2^{me} *Parties*, ist gar kein Versuch unternommen, zu Sinndeutungen zu kommen. Chaconnen und Passacailen haben übrigens im französischen Raum der Zeit überall dieselbe Form und sind keine Couperinschen „*essais*“ (S. 53), ebenso wie die „*petites Reprises*“ (S. 63) Zeitbrauch, keine Spezialität von Couperin sind. Weiter-

hin fehlt fast alles an Literatur über die Verzierungen in Frankreich. Zu den „*Notes inégales*“ z. B. ist allein der Aufsatz von Borrel in RdM 1958 genannt. Die Angaben über die Ausführungen der Verzierungen in Couperins Klavierwerk sind allerdings sauber und instruktiv und mögen manchem Spieler gute Dienste leisten (S. 97f.). Unsere eigenen *Untersuchungen* . . . sind zwar im Verzeichnis aufgeführt, scheinen aber nicht gelesen. Sonst bleibt es unerklärlich, wieso sie an den maßgeblichen Stellen nirgend zitiert und diskutiert wurden; so z. B. S. 7, Fußnote 1; 39 f.; bei den vielen Erörterungen über die Doppelbehandlungen von großer und kleiner Terz, Sext und Septime (S. 44) und an anderen Orten mehr. Wir werden uns folglich hier aller Erörterungen über die Form und Gestalt der französischen Suite im allgemeinen und Couperins Ordres im besonderen (1. Kapitel des Buches), sowie der Bedeutung der Tonalität für sie enthalten. Es hat keinen Sinn, ständig auf der Stelle zu treten. Daß die Tonalität nicht nur die Suite, sondern auch Messen, Motetten usw. gebunden hat, daß *Préludes*, wo sie nicht den Suiten vorgesetzt sind, improvisiert oder von anderen Meistern hergenommen werden konnten, wissen wir längst. Louis Couperins *Préludes* sind übrigens dem Typ nach italienische Tokkaten mit fugierten Zwischenteilen. Auch das ist nichts Neues. Wir tragen Eulen nach Athen. So kann auch die Anlage der Untersuchung der Ordres nach „*Pièces initiales*“ (S. 30), „*centrales*“ (S. 35), „*terminales*“ (S. 36) nicht überzeugen. Zur Tonalität sei nur noch einmal erwähnt, daß chromatische Gänge, wie *La Couperin* (II, S. 121, 2—5) sie bietet, Zeiteigenheit sind, und das Schillern von großen und kleinen Terzen, Sexten und Septimen charakteristisch ist für die barocke, noch nicht klassisch geklärte Tonalität, was wir in unseren *Untersuchungen* . . . (S. 70) schon aufgewiesen haben, und was hier weiterer Aufdeckung und Erläuterung bedurft hätte. Vor allem wäre die so gewichtige Ästhetik der Zeit zu Rate zu ziehen gewesen, sowohl für die Wahl der Tonarten, wie für die der Rhythmik, der Intervalle wie der Harmonik, der Ausführungsbestimmungen wie der Verzierungen. Bei all diesen Elementen denkt der Autor nur selten des Programms, das doch gerade maßgebend ist und die Ästhetik hervorruft. Allein Rameaus Schrifttum wäre hier eine gründliche Quelle ge-

wesen. Zur Tonalität der 25. *Ordre* (S. 136) vgl. man unsere *Untersuchungen* . . . (S. 106). Der Autor sucht gar nicht nach einem Sinn dieser auffallenden Folge. Er registriert nur, wie meistens.

Gut erkannt ist der Modulationsreichtum Couperins und dessen Eigenart (S. 89 f.) Um so unbegreiflicher, daß der Autor (S. 91) gerade hier in Couperin nur den „*Précurseur du classicisme*“ erkennen will, wo doch einer selbständigen, zeiteigenen Tonalität die höchsten Feinheiten abgelauscht sind (S. 126, S. 152 f.). Ebenso geglättet sind die rhythmischen Untersuchungen (S. 93 f.), wenn uns auch (S. 100) Hauptakzent und Auftakt wechselt scheinen. Ein später liegender Hauptakzent braucht nicht die vorausgehenden Takte zum Auftakt zu stempeln. Es gibt auch Nebenakzente. Als gut hervorgehoben sei auch das Bildmaterial (wenngleich wir schon in MGG, Tafel 58, wahrscheinlich machten, daß das Portrait (S. XI) eher Charles als François darstellt), und die Ausführungen über Agogik und Dynamik (S. 155), wie den *Style pointé* (S. 172). Dagegen bieten die Ausführungen zu den Titeln und *Goûts réunis* (S. 183 f.) nichts Neues. Eine Diskussion kann dafür wieder der Versuch hervorrufen, Couperins Form- und Motivarbeit auf die spätere Klassik hin zu deuten, ein Vorgehen, das immer die Gefahr in sich birgt, einen so kostbaren Meister wie Couperin zu einem Zwischenglied zwischen Barock, Rokoko und Klassik hinabzudrücken, während in ihm doch sein eigener, selbständiger Zeitgeist zum Ausdruck kommt. Dreiteilige Anlagen, wie *La Visionnaire*, II, S. 187 (entgegen der Meinung des Verfassers S. 47), wie sie sich auch in der Länge der zweiten Teile der Stücke äußern, kennen viele Werke der Zeit, schon in Angleichung an die Da-Capo-Arie. Allerdings liegt hier zweifellos einer der Ansatzpunkte für die spätere Durchführung und Reprise. Dagegen will uns Bithematik, wie der Autor sie oft zu erkennen glaubt (so S. 40 f.), ferner in *La Babet*, I, S. 40 in der 1^{re} und 2^{me} *Partie*, und S. 48/49 im zweiten Teil von *Les Chérubins*, II, S. 110, nicht recht überzeugen. Wir erkennen hier eher enge, selbständige Motivarbeit, gewonnen an der Kleingliedrigkeit der italienischen Buffothematik — daher auch die Vorliebe für die Wiederholungsmotivik melodischer wie rhythmischer Art (S. 112 f.) — oder eigenwillige, barocke Fortspinnung der älteren

Technik, ohne ausgeprägte neue Gedanken. Alles hängt noch zu dicht ineinander.

Interessanter sind die vielen unregelmäßigen Perioden, die der Verfasser vielfach entdeckt (S. 43 f.), bezeichnenderweise aber auch hier zumeist in Allemanden und Couranten, denen eben die größte künstlerische Reife und Komplizierung eignet, entgegen den modernen Tänzen, die den getanzten Tänzen und somit der Regelmäßigkeit der Perioden viel eher unterliegen. Gerade das wäre zu erkennen gewesen. Mit bloßer Aufzählung und Beschreibung ist nichts gewonnen. Einer getrennten Aufstellung von Thema und Entwicklung im Sinne des Verfassers (S. 67) können wir schon deshalb nicht das Wort reden, weil nun einmal dem Rokoko (dem vor allem der späte Couperin schon untersteht) primär die Melodie, der Klassik die Entwicklung entspricht. Und dieser Entwicklung kommt allerdings Couperin in seiner Motivarbeit, wie z. B. Bach in seiner Arbeit in den Inventionen, schon oft sehr nahe. Sie ist ja der Klassik viel dichter vorgelagert, als es z. B. Haydns frühe Arbeiten erkennen lassen. Trotzdem spielt sich das alles noch auf dem Boden der barock-rokokohaften Gegebenheiten ab.

Margarete Reimann, Berlin

Andrzej Ciechanowiecki: Michał Kazimierz Orgiński und sein Musenhof zu Słonim. Köln—Graz: Böhlau 1961. VIII, 212 S. (Beiträge zur Geschichte Osteuropas. 2).

Der Verfasser, ein Kunst- und Kulturhistoriker, kein Musikologe, widmet seine Abhandlung dem Großhetman von Litauen und seinem ca. 300 km ostnordöstlich von Warschau gelegenen Hof in Słonim, in dessen Besitz Orgiński (1728—1800) 1761 durch seine Heirat mit der Witwe des Vizekanzlers Sapieha, Aleksandra geb. Czartoryska, gelangt war. Besaß Słonim schon unter Sapieha eine gewisse kulturelle Bedeutung, so machte es Orgiński, seit er es 1774 als seine Hauptresidenz wählte, zu einem der musikalisch bedeutsamsten und interessantesten Höfe Polens im 18. Jahrhundert. Reiche Materialien des Hausarchivs von Orgiński, die 1958 aus Privatbesitz in die Bibliothek der Akademie der Wissenschaften in Krakau gelangt sind, gestatten es, neben einer Reihe neuer biographischer Daten das persönliche Verhältnis des Großhetman zur Musik wesentlich präziser zu

bestimmen, als dies bisher möglich war. Nach wie vor ungeklärt bleibt die Verbindung von Ogiński zu seinem entfernteren Verwandten Michał Kleofas Ogiński (1765 bis 1833), ebenso auch die Frage nach der kompositorischen Tätigkeit des Großhetman und der Zuweisung einiger Werke, die beiden Ogiński zugeschrieben werden. Im Spiel mehrerer Instrumente gewandt, verfügte der Fürst in Bezug auf die Musikliteratur seiner Zeit über beträchtliche Kenntnisse, die er bei mehreren Aufenthalten in Deutschland (vor allem Berlin) und auf weiteren ausgedehnten Reisen (u. a. nach Wien, St. Petersburg und wiederholt nach Paris) erwarb. Das Repertoire der in Słonim aufgeführten Werke spiegelt getreu die allgemeine musikgeschichtliche Situation mit dem Hervortreten von Komponisten aus den Bereichen der sog. Mannheimer, Berliner und Wiener Schulen wider. Dabei stehen die Mannheimer Musiker so stark im Vordergrund, daß nach Ansicht des Verfassers „*der musikalische Hof Ogińskis in gewisser Hinsicht eine Übermittlungsstelle oder eine Expositur der Mannheimer in Polen gewesen ist*“ (S. 157). Der Vergleich mit den musikalischen Sammlungen von Świsłocz und Łañcut läßt die ohne Zweifel von Ogiński bestimmte Tendenz im Repertoire seiner Kapelle noch deutlicher hervortreten. Dennoch bleibt gegen die Meinung des Verfassers zu fragen, ob vom Ganzen der weltlichen und geistlichen Magnatenhöfe her gesehen und bei Berücksichtigung anderer polnischer Kapellen (wie etwa der der musikalischen Burse der Jesuiten in Krakau) diese Sonderstellung von Słonim erhalten bleibt, oder ob sich hier ein für die polnische Musikgeschichte allgemein charakteristischer Zug ausprägt, demzufolge Polen immer wieder — eine bezeichnende Parallele findet sich z. B. am Beginn des 17. Jahrhunderts — eine große Aufgeschlossenheit und Aufnahmebereitschaft neuen Stilelementen gegenüber bewiesen hat. Diese Feststellung wird nicht berührt von der Tatsache, daß gerade zur Lebenszeit von Ogiński die Ideen der Aufklärung sich erst relativ spät im polnischen Musikleben ausgewirkt haben, was in der soziologischen Struktur des damaligen Polen begründet ist. Erst die genauere Kenntnis über die Verhältnisse an den anderen Zentren des polnischen Musiklebens wird hier schlüssige Antwort gestatten.

Das vom Verfasser bescheiden formulierte Ziel einer „*Sammlung und Inventarisierung des Materials*“ ist in der Arbeit weit übertraffen. Vor dem Hintergrund der allgemeinen europäischen und der polnischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts wird historisch einwandfrei und philologisch exakt die Entwicklung von Orchester, Vokalensemble, Theater und Ballett in Słonim mit allen erreichbaren und wünschenswerten Details dargestellt. Die beigegebenen Inventare der Instrumente und Musikalien in Słonim sind von über die lokale Bedeutung hinausgehendem Interesse. Ein Lexikon der am Hof Ogińskis tätigen Musiker sowie des Personals von Theater, Oper und Ballett bringt in 138 kurzgefaßten Artikeln weitere Angaben, die Chybińskis *Słownik muzyków dawnej Polski* (Krakau 1948) wesentlich ergänzen. Man darf diese Veröffentlichung von Ciechanowiecki als einen reichen Beitrag zu einer fundierten Darstellung der polnischen Musikgeschichte begrüßen, dem man wegen der häufigen Unkenntnis über Kultur und Geistesleben unseres östlichen Nachbarn eine ihm zukommende allgemeine Beachtung wünscht.

Günter Birkner, Freiburg i. Br.

Pietro Berri: Paganini. Documenti e testimonianze. Genua: Sigla Effe 1962. 189 S., 41 Abb.

Der Name Paganinis hat noch heute seine außerordentliche Faszination nicht verloren und zieht immer wieder und immer kräftiger die Aufmerksamkeit auf sich. Ein Jahrhundert hindurch haben Phantasien, Legenden und Erdichtungen die historische Gestalt so dicht umhüllt, daß man oft kaum entscheiden kann, wo die Wirklichkeit beginnt und wo sie endet. Dieses so problematische Erbe der älteren Paganini-Literatur belastet nicht nur die heutige Paganini-Forschung und macht jeden Fortschritt schwer; es lebt sogar in neuen Publikationen wie *Paganini und die Frauen* von K. Reis, *Liebe, Ruhm und Leidenschaft* von Ch. Waldemar und anderen ähnlichen weiter. Die Pionierarbeiten, die Arturo Codignola mit seinem *Paganini intimo* und Federico Mompellio mit seiner kommentierten Ausgabe der älteren Paganini-Biographie von G. C. Conestabile brachten, zeigen jedoch schon klar den rechten Weg. Langsam und geduldig beginnt man, das wahre Antlitz des Künstlers in authentischen

tischen Dokumenten zu suchen, wie es z. B. G. de Courcy in ihrem *Paganini the Genoese* getan hat.

Unter denen, die um dieses neue Leben in der Paganini-Forschung Verdienste haben, nimmt Pietro Berri einen Ehrenplatz ein. Von Beruf Arzt, Primarius des Krankenhauses in Rapallo und Dozent an der Universität in Genua, ist er Autor mehrerer Beiträge zur genuesischen und ligurischen Geschichte (mit besonderer Berücksichtigung der Medizin) und nimmt am italienischen Musikleben als Musik- und Schallplatten-Kritiker und Musikschriftsteller teil. Von seinen zahlreichen Veröffentlichungen auf diesem Gebiete sind hier namentlich sein Buch *Il calvario di Paganini*, seine periodischen Berichte *Paganiniana* im *Bollettino Ligustico* (seit 1949) und Aufsätze über Paganini zu nennen, von denen eine Auswahl jetzt im vorliegenden Buche in erweiterter und revidierter Fassung erscheint.

Der erste Aufsatz, *Un testamento inedito*, betrifft Paganinis Testament, datiert in Wien am 10. August 1828, in dem er seinen Sohn Achilles zum Universalerben ernannte. Das Dokument war bis 1959 praktisch unbekannt. Berri gibt seine ausführliche Analyse und druckt zugleich neue Dokumente zu den Beziehungen zwischen Paganini und Antonia Bianchi (die Mutter von Achilles) ab. In *Paganini e la Russia* verfolgt er in Briefausschnitten und anderen Belegen Paganinis Plan einer Konzertreise nach Rußland, mit dem der Künstler sich so viele Jahre befaßte, ohne daß er ihn schließlich zur Ausführung brachte. Die zweite Hälfte des Aufsatzes enthält eine kritische Würdigung der russischen Literatur über Paganini, besonders des bekannten Romans *Verurteilung Paganinis* von A. K. Vinogradov, der auch in deutscher Übersetzung erschien. In *Testimonianze e contributi elvetici* finden wir eine ähnliche kritische Übersicht der schweizerischen Beiträge; der Hauptteil stellen jedoch die Erinnerungen des Komponisten Xaver Schnyder von Wartensee an Paganini (mit welchem er in Frankfurt a. M. zusammentraf), die bisher im Druck nur teilweise erschienen; dazu Schnyers wenig bekannter Aufsatz von 1849, *Ein Neujahrs-Geschenk an Paganini*, der Berri Veranlassung gibt, die Grundlosigkeit einer der häufigsten Verleumdungen, die den Künstler noch heute begleiten, nämlich seiner angeblichen Geld-

sucht zu beweisen. Zwei andere Zeugnisse, die in der Paganini-Literatur bisher unbekannt waren, runden diese *testimonianze* ab: ein Ausschnitt aus den *Lady Morgan's Memoirs*, in denen über „a dinner and soirée for Paganini“ in Dublin am 1. Oktober 1831 berichtet wird, und ein Ausschnitt aus den *Carnets* des französischen Bildhauers David d'Angers, der uns das Antlitz des Künstlers in einer Büste und auf einer Medaille aufbewahrt hat.

Ganz besonders bedeutend ist der Beitrag *Ricette e segreti di Paganini*, da hier Berri eine terra incognita mit jener Fachkenntnis betritt, die ihm als Arzt und Kenner der italienischen Medizingeschichte eigen ist. Die „klinische Odyssee“ spielte in Paganinis Leben eine wichtige Rolle: Dutzende von Ärzten (und leider auch Scharlatanen) behandelten ihn, er unterzog sich nach und nach verschiedenen Heilkuren. Diese traurige menschliche Geschichte hat Berri schon in seinem *Il calvario di Paganini* in aller ihrer Tragik dargestellt. Hier, im Aufsätze, behandelt er das Thema von einem anderen Standpunkte aus: er analysiert ärztliche Rezepte, die sich in Paganinis Notizbüchern befinden, und andere Dokumente dieser Art, gibt scharfe Profile der Ärzte und ihrer Heilmethoden, nimmt zu fremden Hypothesen Stellung und vergift nicht, auch die psychologischen Aspekte mit vielem Takt zu berühren. An dieses Thema knüpft sich harmonisch der letzte Aufsatz *Una strana visita a Pammatone* an, eine Erzählung über Paganinis Besuch im genuesischen Krankenhaus, wo er „*le mani fredde a vari ammalati attaccati dal cholera-morbus*“ berührt hat.

Eine bemerkenswerte Ergänzung des Buches stellen 41 Abbildungen dar, unter anderen z. B. ein schönes, wenig bekanntes Porträt Paganinis von G. Patten, eine meisterhafte Büste von S. T. Konienkov, zwei Seiten einer frühen *Sonata a violino scordato*, eine Kopfzeichnung von J. Turmeau, ärztliche Rezepte, einzelne Seiten aus Notizbüchern usw.

Zu viel hat man über Paganini schon geschrieben und doch zu wenig, wenn wir nur seine ersten Veröffentlichungen zählen. Dutzende von Romanen und Biographien nützen das fesselnde Thema des Hexenmeisters der Violine aus, um ihren Lesern einen geizigen, misanthropischen, durchaus egoistischen Menschen, einen Abenteurer und Scharla-

tan zu malen. Desto mehr freut es, nach längerer Pause wieder ein wirklich gutes Buch über Paganini begrüßen zu dürfen. „*Januensis harmoniae decus unus in orbe*“, so konnte man auf den Programmen des ehemaligen Teatro Paganini in Genua lesen. Es will gelegentlich scheinen, daß weder Genua noch Italien sich heute dieser Worte erinnern. Wir wollen hoffen, daß das Buch von Pietro Berri einen Wendepunkt in der Einschätzung Paganinis auch in seinem Vaterlande bedeutet und daß es nicht allein bleiben wird, „*a mantenerne vivo il culto, onorandolo nella forma più appropriata, e in modo — si spera — non indegno*“.

Zdeněk Výborný †, Jihlava

Albert Dunning: Joseph Schmitt. Leben und Kompositionen des Eberbacher Zisterziensers und Amsterdamer Musikverlegers (1734—1791). Amsterdam: Edition Heuwekemeyer 1962. 135 S. (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte. 1).

Der Verfasser gibt in seiner auf Anfragen und Anregungen von A. Gotttron entstandenen gründlichen Studie zunächst einen umfassenden Abriss der Biographie Joseph Schmitts. Da über diesen Musiker, Komponisten und Verleger bisher nicht sonderlich viel und nur wenig Gesichertes bekannt war, blieb es nicht aus, daß Dunning durch die zusammengetragenen reichlichen Materialien auch eine Anzahl von Vermutungen und Angaben berichtigen konnte. Der anschließende kurze Bericht über Karl Joseph Schmitt, mit dem der Amsterdamer Musikverleger häufiger verwechselt wurde, trägt zur Klärung der Person dieses ehemaligen Eberbacher Zisterziensers bei. Im Kapitel III würde jedoch der Leser gern etwas mehr über die Verlagstätigkeit Joseph Schmitts und seines Nachfolgers Vincenzo Springer erfahren. Die auf S. 36 f. angeschnittene Frage, ob der Schmitt- oder der André-Verlag den Erstdruck von W. A. Mozarts Linzer Sinfonie herausgebracht hat, dürfte sich anhand eines Vergleichs dieser beiden Ausgaben untereinander sowie mit der Donauerschinger Kopie und mit der Ausgabe dieses Werkes (von Fr. Schnapp, Bärenreiter-Verlag Kassel u. Basel, BA 4704) klären lassen.

Neben dem biographischen Teil liegt die Stärke dieser Arbeit in der kritischen Bewertung der musikalischen Quellen, der wohlabgewogenen Besprechung der Kompo-

sitionen Schmitts und in dem abschließenden Werkverzeichnis. Schon die Fülle der von Dunning herangezogenen zeitgenössischen Kataloge besticht, die im Vorspann seiner Publikation ausführlich angegeben werden. Daß unter anderem neues Licht auf einige J. Haydn zugeschriebene Werke fällt, ist eine schöne Nebenfrucht dieser Studie. Auch die Heranziehung der einschlägigen Literatur zeugt von guter Sachkenntnis. Hier wäre vielleicht lediglich die maschinenschriftliche Dissertation von Eduard Schmitt, *Die Kurpfälzische Kirchenmusik im 18. Jahrhundert* (Heidelberg 1958) einzufügen. Ansonsten wäre nur noch zu bemerken, daß die Bestände der ehemaligen Kgl. Hausbibliothek in Berlin wieder zugänglich sind und jetzt von der Deutschen Staatsbibliothek betreut werden (vgl. Karl-Heinz Köhler, *Die Musikabteilung*, in Deutsche Staatsbibliothek 1661—1961, Leipzig 1961, Bd. 1. Geschichte und Gegenwart, S. 241—274, speziell S. 270, sowie bei Dunning S. 45); ferner, daß vielleicht die vom Harburger Archiv Dr. Volker von Volkammer aufgefundenen Schuldenprotokolle (um 1800) und die von ihm bereits durchgesehenen Quittungsbelege einen Hinweis geben könnten, ob es sich bei den auf S. 48 angeführten Sinfonien um einwandfreie Werke Joh. Mich. Schmidts handelt. Die Bezeichnung Hauptsatz für Hauptthema (S. 62) ist wenig gebräuchlich. Jedoch können diese Bemerkungen und einige versehenlich stehengebliebene Druckfehler sowie Ungenauigkeiten im Cramer-Zitat (S. 54) den Wert dieser fleißigen und gründlichen Studie nicht schmälern. Man darf der Arbeitsgemeinschaft für mittelhheinische Musikgeschichte gratulieren, daß sie ihre Publikationsreihe mit dieser gediegenen Arbeit eröffnet hat.

Hubert Unverricht, Mainz

Ernst Tanzberger: Jean Sibelius. Eine Monographie. Mit einem Werkverzeichnis. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1962. VII, 296 S.

Dieses in die vier Hauptabteilungen *Grundlagen*, *Persönlichkeit*, *Werk* und *Stilkritisches* gegliederte Werk, durch den abschließlichen Bezug auf das Thema wahrhaft eine Monographie, ist das Wesentlichste, was bisher in deutscher Sprache über den finnischen Meister erschienen ist. Der Verfasser, durch eine wertvolle Jenaer unge-

druckte Dissertation (1942) über die Symphonischen Dichtungen von Sibelius und einen bis zum Tode des Komponisten währenden, mehrfach zitierten Briefwechsel vollständig ausgewiesen, legt zunächst knapp aber ausreichend die allgemeinen Grundlagen des Schaffens des Meisters dar. Es folgt auf 55 Seiten im Anschluß vor allem an die (in Deutschland kaum vollständig erreichbare) finnische und amerikanische Literatur ein Lebens- und Charakterbild, doch kann auch Tanzberger keine plausible Erklärung für das Schweigen der letzten 30 Jahre geben. Der Hauptteil (176 Seiten) ist in erster Linie dem Orchesterschaffen gewidmet, gilt Sibelius doch (neben dem nicht genannten Carl Nielsen) als der größte nordische Symphoniker; die anderen Werke erfahren eine abgekürzte Würdigung, was der Verfasser für die wertvollen Lieder selbst bedauert (S. 21). Bedenkt man, daß von Sibelius im deutschen Musikleben eigentlich nur die Zweite Symphonie, das Violinkonzert und die *Valse triste* wirklich leben, so erscheint die eingehende analytisch-stilkritische Beschäftigung Tanzbergers mit den Orchesterwerken als notwendig und verdienstvoll. Der Verfasser enthält sich jeden Poetisierens, vor dem ihn der Meister noch in einem einen Tag vor seinem Tode abgeordneten Briefe gewarnt hatte (253). So hätte Sibelius Tanzbergers Ablehnung der Krohnschen Deutungen sicherlich zugestimmt. Für die Formanalyse stützt sich der Verfasser auf die von A. Lorenz seinen Untersuchungen über R. Wagner zugrundegelegten Typen, die ihre Brauchbarkeit, z. B. für die vierteilige, bisher nicht enträtselte Großbarform der Vierten Symphonie, aufs beste erweisen. Doch wird zugegeben, daß angesichts „*der starken Labilität vieler Formen der untersuchten Werke*“ (247) auch andere Deutungen möglich sind. Im Schlußkapitel wird dann eine Zusammenfassung der im Lauf der Analysen festgestellten und an mehreren Beispielen aufgewiesenen stilistischen Eigenheiten geboten.

Aus den glücklich gewählten, ein umfassendes Bild gebenden Notenbeispielen könnte man vielleicht noch einige stilistische Züge als bedeutsam vermuten: Die Abwandlung eines Kernmotivs (213/14), die Themenumwandlung (228 I zu 229 I, rhythmische Umwertung), die Orgelpunkte (2. Symphonie!), die intensive Tonrepetition (83, 84, 89). Besonders auffällig erscheinen die

rhythmischen Verhältnisse, nicht so sehr die Neigung zu Taktwechsel, Großtakten, durchgeführten Modellen (117 u. 89) und Atempausen als die den Sinn des Grundrhythmus bedrohenden Umformungen (105, Var. a 1), besonders die vielartigen, suggestiv notierten, synkopischen, die Taktsektoren wie -Grenzen angreifenden (147), auch hemiolischen (98) Bildungen. Wesentliche stilfornehmende Beziehungen werden festgestellt zu Beethoven, Pfitzner, Liszt, Wagner, R. Strauss und Bartók; der impressionistische Einschlag wird als gering veranschlagt, auch der folkloristische Ertrag erscheint als unbedeutend. Trotzdem war Sibelius kein Epigone, davor bewahrte ihn die Liebe zu seinem Volke (263).

Für eine hoffentlich baldige Neuauflage des von Sibelius' deutschem Hauptverleger mustergültig ausgestatteten, mit 5 Abbildungen, einem Quellennachweis und einer Ahnentafel versehenen Werks noch einige Vorschläge: vielleicht könnten dem sorgfältig gearbeiteten Werkverzeichnis Seitenzahlen beigegeben werden, da auch die Biographie mehrfach auf die Werke Bezug nimmt und Zusammengehöriges hie und da an verschiedenen Stellen eingereiht ist (z. B. für op. 45). Ferner würde es sich empfehlen, da Sibelius' Harmonik wohl ein noch ungeklärtes Kapitel ist, in manchen Fällen die Tonart anzugeben (steht z. B. der Anfang von 184 in H-dur oder gis-moll?) bzw. die Bässe durch Buchstaben anzudeuten.

Tanzberger nennt sein Buch bescheiden „*den Anfang einer deutschen Sibeliusforschung*“, zumal da der Stoff „*unergründlich und unerschöpflich*“ sei. Das Buch ist aber zu gutem Teil schon Erfüllung. Keiner, der sich ernsthaft mit dem finnischen Meister beschäftigen will, sollte an einer vollständigen Lektüre des klar und überzeugend geschriebenen Buches vorübergehen.

Reinhold Sietz, Köln

Eric Sams: *The Songs of Hugo Wolf*. Foreword by Gerald Moore. London: Methuen (1961). XII, 268 S.

Die Pflege der Kunst Hugo Wolfs ist, zum mindesten in Deutschland, nach dem Ersten Weltkrieg zurückgegangen, dagegen scheint sie in England zuzunehmen, wie die rührige Tätigkeit der Hugo Wolf Society und die wertvolle Biographie von Fr. Walker (deutsch Graz 1953) erkennen lassen. Auch das vorliegende Werk, dem im deutschen

Sprachbereich, auch für andere Meister des Liedes, nichts Gleichwertiges zur Seite zu setzen ist (nur für Brahms versuchte Max Friedländer 1922 mit geringerem Glück etwas Ähnliches), ist ein Zuwachs in der Erkenntnis des Liederkomponisten Wolf. Sams bespricht in Einzeldarstellung sämtliche 242 veröffentlichten Gesänge des Meisters, mit Ausnahme des Nachlasses. Obwohl das Buch offenbar in erster Linie für die Praxis gedacht ist und der Verfasser streng wissenschaftliche Untersuchungen nicht beabsichtigt, enthält es doch viel des auch für die Forschung Wissens- und Bedenkenswerten, wenn es auch fraglich erscheinen mag, ob sich eine deutsche Übersetzung in der vorliegenden Form lohnt, da z. B. in den Einleitungen zu den Zyklen viel für deutsche Benutzer Entbehrliches steht und wir in den Arbeiten von G. Bieri (Bern 1935) und in der ungedruckten Frankfurter Dissertation von W. Salomon (1925) beachtenswerte, ja grundlegende Beiträge zur Wolfforschung besitzen. Besonders wichtig erscheint die 23 Seiten lange Einleitung *Wolf as a songwriter*; sie bemüht sich, alle Elemente des Wolf'schen Liederschaffens vorzuführen. Doch ist eine ganze Anzahl wertvoller, z. T. neuer Feststellungen über die Einzelbesprechungen hin verstreut, deren wenigstens kurz zusammenfassende Erwähnung in dieser Einleitung nützlich gewesen wäre.

Wie verständlich, geht Sams von der Grundannahme aus, daß „*the formal perfection . . . is derived directly from the poem*“ (S. 2), später heißt es, für Wolf ganz besonders zutreffend: „*It is not enough to present poetry; the mood and the scene must be recreated fresh*“ (168). Daraus läßt sich jede der Einzelfeststellungen über Form, Rhythmik, Deklamation, Melodik, Harmonik, Tonartlichkeit und Begleitung eigentlich ableiten. Eine ausführliche Darstellung dieser Faktoren findet man in der wertvollen Dissertation von Salomon, die Sams wohl unzugänglich war, aber auch Bieri unbekannt geblieben zu sein scheint. Anregend ist die von Sams aufgestellte Liste von 24 Nummern gewisser, wohl nur für Wolf typischer, beherrschender stilistischer Einzelzüge (2–18), deren Zufälligkeit und Unvollständigkeit dem Verfasser bewußt ist. Er nennt sie auch „*correspondences*“ oder „*stereotypes*“; „*motifs*“, wie es meist heißt, sind sie eigentlich nicht (sie erschließt das auch sonst gute Register). Angesichts ihres

labilen Charakters sind überzeugende Notenbeispiele nicht immer zur Hand. Manche haben eine gemeinsame Grundlage, so die Nrn. 3, 4, 19, 20, 22 den Halbton, andere sind gute Bekannte, so 6 (Webers ritterliche Rhythmen) oder 10 (Arie „*Frohsinn und Laune*“ in Nicolais *Lustigen Weibern*). In der Zuweisung im Hauptteil ist der Verfasser oft recht großzügig. Die summarische Charakterisierung der Zyklen kann angesichts deren universaler Artung nicht erschöpfend sein. Sams' Annahme dreier stilistischer Perioden ist nicht unbegründet. Übrigens lehnt er eine tiefergehende Beeinflussung Wolfs durch Wagner deutlichst ab (31).

Die Besprechung des Hauptteils, der Einzellieder — jeweils mit Angabe des Entstehungsdatums, aber leider nicht der für Wolf so wichtigen Originaltonart, über die der Verfasser S. 6 Wertvolles zu sagen hat — kann nicht ins Detail gehen. Sams erkennt klar die Schwierigkeit, jedem Lied in der angepaßten Form und im Umfang gerecht zu werden, wie ja jede Musikbeschreibung problematisch sei. Nirgends begnügt er sich indessen damit, den musikalischen Verlauf, soweit er vor Augen liegt, nachzuerzählen. Er verfolgt vielmehr und deutet auf der Basis des — auf Stimmungsgehalt, Form und Komponierbarkeit sowie die literarische Situation (z. B. die Wilhelm-Meister-Lieder, 117/26) hin diskutierten — Gedichts, meist in feinfühligster Weise, die musikalische Gestaltung, vergleicht Stücke ähnlicher Stimmung miteinander, schlägt Brücken von einem Lied zum andern, und deckt Wolfs oft tief versteckte Assoziationen auf. Er ist, immer um Begründung bemüht, auch nicht blind für Fehlleistungen, z. B. im Falle des bekannten *Heimweh* („*borring*“, „*insipid*“), gibt zu, daß es Beispiele dafür gibt, „*where is no window to let music in*“, erkennt Symptome nachlassender Kraft (239) und mühsamen Gestaltens (165). Als Beispiele kongenialer Deutungen seien die des *Prometheus* (156) und des geistlichen Teils des *Spanischen Liederbuchs* (165 ff.) genannt. Auf Vergleiche mit Fassungen anderer Meister läßt sich Sams, wohl aus Platzmangel, meist nicht ein. Wertvolles Material enthalten die fast jeder Nummer beigegebenen *Notes*. — Noch ein Wort über die von Sams stammenden Übersetzungen; sie sind entweder wörtlich, zusammenfassend oder paraphrasiert. Es wäre, gerade für englische Verhältnisse, besser gewesen, es bei der wört-

lichen Übertragung (wie sie korrekt, aber nicht schwunglos, die Petersausgabe bietet) zu belassen, zumal es für fast alle Dichter Wolfs in England künstlerisch einwandfreie Übersetzungen gibt. Wie dürr ist z. B. der Schluß des Mörikeschen *Er ist!* durch „*That is Spring himself*“ wiedergegeben; das berühmte „*Wenn du zu den Blumen gehst*“ (180) findet ein gar kümmerliches Äquivalent, und von der Poesie der zweiten Strophe des Eichendorffschen *Liebesglücks* (111) ist kaum noch etwas zu erkennen. Glücklicherweise wird bei Zitierungen die deutsche Fassung bevorzugt.

Doch wollen diese Bemerkungen den Wert des Samsschen Werks keineswegs beeinträchtigen. Vielleicht ist es nicht gerade „*a masterpiece*“, wie das Vorwort will, aber es ist einheitlich konzipiert, sachlich und klar geschrieben und daher „gut und nützlich zu lesen“. Reinhold Sietz, Köln

Fourteenth-Century Italian Caccia, edited by W. Thomas Marrocco. Second Edition, revised. Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America (Publication No. 39) 1961. XXIII S. Introductory Study. 114 S. Notenteil, VI Faksimile-Tafeln.

Es sind ziemlich genau zwanzig Jahre her, daß W. Th. Marrocco eine erste zusammenfassende Ausgabe der italienischen Caccien vorgelegt hat. Nun ist dieses verdienstvolle Werk in zweiter und zugleich wesentlich erweiterter Auflage erschienen. Nicht weniger als sechs Stücke sind mit Recht neu in die Sammlung aufgenommen worden, und auch der Einleitungsteil hat einige bedeutsame Verbesserungen und Erweiterungen erfahren. Marroccos Ausgabe umfaßt damit nun nicht nur die Caccien im engeren Sinne des Wortes, sondern alle italienischen Trecentolieder, deren Bauprinzip auf dem Kanon beruht: Caccia, kanonisches Madrigal, kanonische Ballata, das der französischen Chace nachgebildete „*Apposte messe*“ von Lorenzo (hier fehlt allerdings der Hinweis, daß der Strophenteil auch dreistimmig gelesen werden kann, vgl. Pirrottas Ausgabe), und Landinis „*De, dimmi tu*“, das einen Unterstimmenkanon aufweist. Diese z. T. schon in der ersten Auflage vorgenommene Erweiterung des Caccia-Begriffes ist durchaus zu rechtfertigen und ergibt sich aus der Tatsache, daß literarisch-inhaltlicher,

literarisch-formaler und musikalisch-satztechnischer Caccia-Begriff nicht immer miteinander übereinstimmen. Nicht in die Sammlung mit aufgenommen sind einzig diejenigen Madrigale, die bloße Ansätze zu kanonischer Bildung aufweisen wie Lorenzos „*Dà, dà a chi avaregia*“, Gherardellos „*Intrand'ad abitar*“, Giovannis „*Per ridd'andando*“ und das anonyme „*Nel prato pien de fiori*“. Ebenfalls aus verständlichen Gründen fehlt das nur in der Einleitung erwähnte *Gloria* des Matteo de Perusio (Hs. Modena), das einer Caccia nachgebildet ist.

Die von Marrocco veröffentlichten Werke erstrecken sich ihrer Entstehung nach über einen Zeitraum von rund 60 Jahren (etwa 1340 bis 1400). Die Blütezeit der Caccia liegt jedoch eindeutig in der ersten Hälfte dieser Periode. Auch scheint sich diese Form besonders in Oberitalien großer Beliebtheit erfreut zu haben. Darauf hin weisen nicht nur die erhaltenen Werke, sondern auch die große Jagdlust der oberitalienischen Signori, der Visconti und der Scaligeri. Es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß auch Landini sein „*Così pensoso*“ — sicherlich ein Frühwerk des Meisters — für einen oberitalienischen Hof geschrieben hat. Es muß zudem auffallen, daß alle diejenigen Caccien, die sicherlich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verfaßt worden sind (Werke von Nicolò, Donato, Andrea, Zacharias) keine Jagdszenen im realistischen Sinne des Wortes mehr darstellen. Aus diesen Feststellungen ergibt sich, daß der von Marrocco als Hauptepoche („*greatest diffusion*“) der Caccia angegebene Zeitraum von 1350 bis 1380 um etwa zehn Jahre nach rückwärts zu verlegen ist. Hieraus ergeben sich dann vielleicht auch gewisse Umstellungen der „*approximately chronological*“ Ordnung (S. XIX/XX), indem z. B. das im Cod. Rossi als Unicum überlieferte „*Or qua, compagni*“ als ein ausgesprochenes Frühwerk der Gattung an den Anfang der Liste zu stellen wäre. Daß Zacharias „*Cacciando per gustar*“ an letzter Stelle zu stehen hat, ist keineswegs so sicher. Marrocco irrt nämlich, wenn er auf S. XVIII diesen Komponisten mit dem von Haberl um 1420 nachgewiesenen päpstlichen Sänger Nicolaus Zacharie identifiziert (vgl. hierzu meine Trecentostudien, S. 7/8). Ebenfalls zu korrigieren ist die von Pirrotta als Irrtum nachgewiesene Organistentätigkeit Giovannis in Florenz (vgl. Pirrotta, Artikel *Johannes de Florentia*, in MGG 7, Sp. 90).

Die Übertragungen Marroccos sind im ganzen gut gelungen und im Anhang mit einem Kritischen Bericht versehen. Trotzdem empfiehlt es sich, Pirrottas Übertragungen in den bisher erschienenen vier Bänden seiner Ausgabe im *Corpus mensurabilis musicae* vergleichend zu benutzen. Für die beiden Landini-Stücke leistet die Ausgabe von Schrade gute Dienste. Marroccos Bevorzugung der Squarcialupi-Fassungen ist nicht unbedingt zu begrüßen. Handelt es sich doch bei dieser Quelle um eine relativ späte Überlieferung, die an Qualität vielfach hinter der Hs. Florenz Panc. 26 (FN) zurücksteht. Irreführend ist auch die Behauptung, daß die Squarcialupi-Notation kaum italienische Taktpunkte und Divisionszeichen aufweise. Dies ist zwar für einzelne Stücke richtig, trifft aber keineswegs für den gesamten Kodex zu. Unerfindlich ist ferner, weshalb Marrocco bei einzelnen Stücken die Oberstimmen oktavierend, bei anderen aber in der Originallage notiert. Wer die kleine diesbezügliche Bemerkung auf S. XXI übersieht, wird aus der Stimmage nicht klug werden. Ebenfalls nicht ohne weiteres aus dem Notentext ersichtlich ist die von Marrocco angewandte Verkürzungspraxis der rhythmischen Werte: meist reduziert er im Verhältnis 1:4, zuweilen aber auch im Verhältnis von 1:2. Einzig bei Nr. XI findet sich am Anfang des Stückes ein Hinweis auf die Wertrelation von Original und Übertragung. Es zeigt sich einmal mehr, daß die Angabe des Incipits jeder Stimme in Originalnotation einer Notwendigkeit entspricht. In Marroccos Ausgabe können einzig die sechs schönen Faksimile-Tafeln für die entsprechenden Stücke über diesen Mangel hinweg trösten. Was die Akzidentensetzung betrifft, betont der Herausgeber, daß er keinen Anspruch auf Lösung dieser schwierigen Frage erhebe. Zusätzliche Akzidentien sind denn auch überaus spärlich gesetzt und fehlen selbst an Stellen, wo sie selbstverständlich zu erwarten wären (z. B. S. 15, T. 34 und 46: *cis*; S. 28, T. 24: *cis*; S. 37, T. 6 und T. 22: *fis*; S. 38, T. 58: *fis*; S. 39, T. 140 *Superius*: *b*; S. 40, T. 5: *cis* usw.). Nicht über alle Zweifel erhaben ist die Textierung. So fragt man sich z. B., weshalb auf S. 64, 1. Zeile der Text „*quà con*—“ schon in Takt 2 gebracht wird, während er doch im Original (vgl. Plate V) eindeutig erst im vierten Takt zu stehen hat. Auch wäre es in diesem Stück nötig gewesen, anzugeben, daß die letzte

Achtelnote in Takt 1 und in der Kanonstimmme von Takt 10 eine *Plica* ist. Endlich sei bemerkt, daß auch die *Cross Reference Table* einige kleine Irrtümer und Lücken aufweist:

- Nr. 1: („*Apposte messe*“), Stimmzahl: 2 oder 3.
 Nr. 2: („*Cacciando*“): Der Tenor dieses Stückes steht auch im Fragment *Macerata*; der *Superius* in der Hs. *Straßburg* zum Text „*Salve mater*“.
 Nr. 23: („*Segugi a corta*“) ist in beiden Hss. anonym überliefert. Pirrotta vermutet, daß dieses Stück, wie auch Nr. 18 („*Or qua, compagni*“) von Piero stammen könnten.
 Nr. 25: („*Tosto che l'alba*“): hier fehlt Hs. FN fol. 86 (vgl. aber den Krit. Bericht, wo diese Hs. genannt ist).
 Nr. 26: Das *Ritornell* dieser *Caccia* findet sich auch in der Hs. *Pad. C* (Padua, *Bibl. Univ. Ms. 658*).

Trotz dieser kritischen Bemerkungen kann der in sauberer Aufmachung erschienene und mit ausgezeichneten Faksimile-Tafeln versehene Band als Beispielsammlung zur Geschichte der *Caccia* und des Kanons gute Dienste leisten.

Kurt von Fischer, Erlenbach (Zürich)

Ludwig van Beethoven: Ein Skizzenbuch zur *Pastoralsymphonie* op. 68 und zu den *Trios* op. 70 I und II. Vollständige, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe von Dagmar Weise. 1. Bd.: Einleitung, Verzeichnisse und kritischer Bericht. 2. Bd.: Übertragung des Skizzenbuches und Faksimile-Tafeln. Bonn: Beethovenhaus 1961. 161, 124 S., 2 Faks. (Beethoven, Skizzen und Entwürfe. Erste kritische Gesamtausgabe heraus gegeben von J. Schmidt-Görg).

Ludwig van Beethoven: Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1802–1803, herausgegeben von N. Fischmann. 1. Bd.: Einleitung, historische und stilkundliche Untersuchungen, Verzeichnisse und Kommentar (russisch). 2. Bd.: Übertragung. 3. Bd.: Faksimile des ganzen Skizzenbuches. Moskau: Staatlicher musikalischer Verlag 1962. 341, 189, 174 S.

Diese beiden umfangreichen Veröffentlichungen stellen einen sehr wichtigen Beitrag zur Kenntnis von Beethovens Arbeitsweise dar. Dem Plan der auf über 5000

Blatt berechneten Gesamtausgabe entsprechend gibt das Werk des Beethovenhauses die Übertragung des 120 Seiten umfassenden Skizzenbuches aus dem Besitz des Britischen Museums nach einem besonderen Verfahren, das möglichst genau die räumliche Verteilung und Anordnung der Skizzen beibehält (vgl. meine Besprechung *Mf VII*, 1954, S. 95). Ein minutiöser kritischer Bericht, eine kurze Einleitung über die Schicksale der Handschrift und Verzeichnisse der vorkommenden Werke ermöglichen die weitere Verwertung der Ausgabe. Die Moskauer Veröffentlichung gibt eines der beiden in Rußland befindlichen Skizzenbücher als Faksimile, in Übertragung, mit Verzeichnissen, umfang- und inhaltreichen historischen und stilkundlichen Darlegungen und Kommentar in russischer Sprache. Mit seinen 174 Seiten ist es das bislang umfangreichste faksimilierte Skizzenbuch. Sein Herausgeber N. Fischmann hat über die *Autographe Beethovens in der UdSSR* auch in einer deutschsprachigen Publikation berichtet (Beiträge zur Musikwissenschaft 1961); auch gab er *Einleitende Bemerkungen zur Entzifferung des Skizzenbuches Beethovens von 1802 bis 1803* heraus (Moskau 1963).

Das Londoner Buch enthält auf rund 120 Seiten Skizzen zur Pastoralsymphonie op. 68, zu den Trios op. 70, der Cellosonate op. 69, schließlich eine Anzahl kurzer Bruchstücke zu unbekanntem Werken. Das Moskauer Buch ist zur Hauptsache den Variationen op. 34 und 35, der Kreuzersonate op. 47, der Klaviersonate op. 31 III, dem Oratorium *Christus am Ölberg* op. 85 und dem 1939 erstmalig von W. Hess nach einem Berliner Autograph veröffentlichten Duett „*Ne' giorni tuoi felici*“ aus *Metastasio's Olympiade* gewidmet. Neben kleinen Entwürfen zur *Eroica* op. 55 und unbekanntem Werken enthält es zwei bislang nicht veröffentlichte Stücke: den Kanon „*Languisco e moro*“ und einen textlosen unendlichen zweistimmigen Kanon in G-dur. Eine Skizze zu op. 119 III, hier „*tedesco*“ genannt, nicht „*à l'Allemande*“ wie in den Bagatellen, gibt einen Anhalt zur Datierung. Interessant sind auch Ansätze, die Beethoven „*Fuga antique*“ nennt. Wie umfangreich Beethovens Skizzieren war, stellen etwa die 30 Seiten zum op. 35, die fast 40 zu dem Duett dar. Da dem Bande auch eine moderne Partitur dieses Stückes beigegeben ist, bietet ihr Ver-

gleich mit Faksimile und Übertragung leicht tiefe Einblicke.

Einiges Bemerkenswerte sei angedeutet. Gerade bei den Skizzen zur Pastorale fällt die Vielzahl der zum Teil sogar veränderten Phrasierungsangaben und dynamischen Zeichnungen auf. Sie hatten also für Beethoven hier eine besondere Bedeutung, da sie sich in seinen andern Skizzen in viel geringerem Maße finden.

Beide Ausgaben zeigen, daß sich Skizzen zum gleichen Werk in verschiedenen Büchern, an verschiedenen Orten befinden. Das *Pastorale*-Buch ist nur ein Bruchstück, aus dem etwa 30 Seiten herausgenommen wurden, die sich nun in einem andern Sammelband befinden. Ein vollständiger Begriff von der Entstehung der Sinfonie müßte beide Quellen, vielleicht noch weitere in Betracht ziehen. Eine zur Zeit noch kaum mögliche Inhaltsangabe aller Skizzen wird einmal notwendig werden. Das zeigt auch das Moskauer Buch für op. 35. Meine Arbeit *L. van Beethovens Werke über seinen Kontretanz in Es-dur* (Beethoven-Jahrbuch 1953/54) hatte für sie das sogenannte Keßlersche Skizzenbuch benutzt. Auf den dort dem op. 35 gewidmeten 15 Seiten fehlten Vorarbeiten zu den Variationen 6, 7, 12, 13. Ich hatte auf die besondere großformale Bedeutung gerade dieser Teile hingewiesen. Das Moskauer Buch stellt die weitere Entwicklung dar und bringt Skizzen zu den Variationen 6, 12, 13. Es fehlt noch Nr. 7, der Kanon; für ihn gibt es vielleicht noch eine andere Quelle. Dafür findet sich eine Disposition zu op. 35, die fast nur noch von Skizzen zur Fuge gefolgt ist. Sie entspricht in vielem der endgültigen Anordnung. Auf die Bedeutung solcher Dispositionen habe ich schon früher hingewiesen (*Die Bedeutung der Skizzen Beethovens*, S. 127 ff.).

Entwürfe zur 3. Sinfonie sind nur kurz und spärlich. Fischmann erörtert ihre Beziehungen zu dem von Nottebohm 1880 besprochenen Skizzenbuch (Neuausgabe von P. Mies, 1924) in seinem Kommentar ausführlich. Dieser bringt weitere Darlegungen über die Urmelodie des *Prometheus*, über op. 34, 35, das Duett aus *Olympiade* und das Oratorium op. 85.

Das *Pastorale*-Skizzenbuch gibt auch einen Begriff von der Plötzlichkeit der Einfälle, die doch immer im Ganzen des Beethovenschen Stils bleiben. S. 14r bringt gleich zu Anfang

das Wort „*Donni*“ (= Donner) mit einem Tremolo auf dem Baßton *des*. Die Regenfigur der Sinfonie tritt dagegen zuerst in 16teln, dann in Achteln auf, zwischen denen geschwankt wird. Noch bezeichnender ist S. 29v, wo oben, ganz für sich, steht „*Bliz*“, musikalisch dargestellt durch die Reihe $d^{\sharp}-e^{\sharp}-f^{\sharp}$, deren erste beiden Noten 16tel, die letzte ein Viertel sind; dazu ein akkordisches Tremolo und die Dynamik *ff pp*. Schon wenig später wird diese vorschlagsmäßige Figur in die Dreiklängsbrechung der Endfassung gereckt. Betrachtet man nun T. 17 ff. der *Introduzione* des II. Aktes im *Fidelio* vor den Worten „*Gott, welch Dunkel hier*“, dann findet man die ursprüngliche Blitzfigur, nur als Vorschlag geschrieben, über dem Tremolo mit der Dynamik *sf > p*. Es handelt sich in der *Pastorale* also gar nicht so sehr um ein tonmalerisches Motiv, sondern um ein „Schreck-Motiv“ Beethovens. Die Gefühlsbedeutung ist zentraler als die realistische. Solche Ganzheit Beethovenscher Motivik ist oft erwähnt; etwa in meinem genannten Buch S. 111 ff. Fischmann weist in seinem Kommentar auf Beziehungen zwischen op. 85 und dem *Fidelio*, zwischen op. 31 III und op. 47 hin. Harry Goldschmidt hat das Problem für die Werke 59, 60, 61, 72 in dem Aufsatz *Motivvariation und Gestaltmetamorphose* (Besseler-Festschrift 1961) eingehend untersucht. Die Vogelstimmenszene hat in dem Skizzenbuch noch nicht ihre endgültige Form gefunden; vielleicht findet sich das in den abgesprengten Seiten.

Eine Beobachtung sei erwähnt. Sieht man ein Skizzenblatt in seiner originalen Form an, dann macht es trotz seiner vielfach schweren Lesbarkeit, seinen seltsamen Aneinanderreihungen von Bruchstücken doch immer einen ganzheitlichen, ich möchte fast sagen, ästhetisch wirksamen Eindruck. Der verschwindet auch in der räumlich gleichen Bonner Übertragung völlig. Das ist nicht anders möglich. Aber es zeigt, wie schon der Anblick der Skizzen einen Einblick in Beethovens Größe und Eigenart geben kann.

Beethovens kompositorische Arbeitsweise ist wohl eine einmalige Erscheinung. Romain Rolland schrieb mir seinerzeit, daß das Eindringen in Beethovens Skizzen nicht nur den Musikern, sondern auch den Psychologen von großem Nutzen sei. Jede neue Ausgabe, die das Studium durch eine lesbare Wiedergabe erleichtert, ist daher von größter Be-

deutung. Faksimiles sind zu begrüßen, schon zur Erhaltung der Originale. Eindringliche Studien, wie die Fischmanns, können als Grundlage und Anregung dienen.

Paul Mies, Köln

John Bull: Keyboard Music. I. Ed. by John Steele and Francis Cameron with introductory material by Thurston Dart. Published for the the Royal Musical Association. London: Stainer and Bell Ltd. 1960. 171 S. (Musica Britannica. XIV).

John Bull: Keyboard Music. II. Transcribed and edited by Thurston Dart. Published for the Royal Musical Association. London: Stainer and Bell Ltd. 1963. 238 S. (Musica Britannica. XIX).

Die beiden Bände stellen einen der vielen Versuche dar, eine Gesamtausgabe eines einzelnen Meisters des 17. Jahrhunderts vorzulegen, bieten aber als solche neue, beachtliche Aspekte, die sehr wohl zu einem Anstoß für einen Neuanatz auf diesem Gebiet werden könnten, wenn man Gesamtausgaben dieses Stils angesichts der komplizierten Quellenlagen noch für sinnvoll erachtet. Interessant ist, daß die Quellsituation der Virginalmusik sich kaum von der nord- und süddeutscher oder französischer Tabulaturen unterscheidet. Für Einzelheiten sei der Benutzer, wo sie hier nicht angeführt sind, auf den sorgfältigen Kritischen Bericht, sowie auf Einleitung und Beschreibung der Editionsgrundsätze der vorliegenden Ausgabe verwiesen.

Die Methode, die angewandt wird, ist die, von den vielen Quellen — es handelt sich um rund 30 — die zur Grundlage zu wählen, die entweder über den anscheinend besten Text (der sehr häufig mit dem ausführlichsten identifiziert wird) oder über den anscheinend verlässlichsten Schreiber verfügt, von den übrigen Quellen sehr wesentliche Varianten im Notentext selbst in kleinen Typen einzufügen, die übrigen im Kritischen Bericht (nicht mehr als Notentext) zu bringen und einzelnen, besonders fragwürdigen Quellen überhaupt keinen Einfluß auf den Text zuzubilligen. Es sind also wenig Kompilierungen vorgenommen. Diese Grundsätze scheinen zunächst viel für sich zu haben. Bezüge man selbst fragwürdige Quellen mit ein und gäbe man den Bänden etwa einen Beiband mit, der jede Abweichung ausgeschrieben böte, mit dem Wahr-

scheinlichkeitsgrad ihrer Gültigkeit, so gewänne der Benutzer ein ziemlich vollständiges Bild. Zweifelsfälle sind in zwei Appendices untergebracht, je nach dem Echtheitsgrad ausgeschrieben oder nur mit Incipits angegeben. Hinzu kommen biographische Daten, die einmal als Grundlage für eine Biographie von Bull dienen können. Merkwürdigerweise existieren für Bulls Werke 10 Quellen weniger als für Gibbons, doppelt erstaunlich bei seinem Wirken auf dem Festland. Was ihm etwa an weiteren deutschen Anonymi zukommt, steht noch aus. Ein zusätzlicher Hinweis ist mit dem *Englischen Bauern Dantz* aus KN 146 (Vgl. Bull II, S. 126) gegeben, ein zweiter mit der Behandlung des Themas von „*God Save the King*“ in Lüneburg KN 208¹ (vgl. unsere Miscelle in Mf XVI). Da die Lüneburger Hss. viel Sweelink nahestehende Meister bieten und Sweelink auch in süddeutschen und norditalienischen Hss. genannt ist (Padua Ms. 1982, Giordano 7, Wien, Minoritenkloster, Ms. 8), könnte noch manches sich anfinden.

Betrachtet man die Quellenverwertung im einzelnen, so ergeben sich Fragen und Zweifel. Die rund 30 Quellen sind leider auch da, wo Ausgaben von ihnen oder Literatur über sie nicht vorliegen, nur knapp besprochen, so daß ein kontrollierbarer Befund nicht immer vorliegt. Eine Quellenkunde, wie Riedel (*Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente...*, Kassel—Basel 1960) sie neuerlich gefordert hat, ist auch hier erst noch zu leisten. *Bu* (vgl. für alle vorkommenden Abkürzungen I, S. 159 f.; II, S. 225 f.) gehörte nach Angabe der Herausgeber ebenso *Cosyn* wie *Co*; trotzdem sind im Index von *Bu* offensichtlich die wenigsten Stücke mit Autorangaben versehen, in *Co* alle. Andererseits könnte gerade die Tatsache, daß eben der ältere Teil, der aus manchen Konkordanzen Bull zugewiesen werden kann, keine Autornamen enthält, doch für Bulls Autograph sprechen, was in den Vermerken des II. Bandes vom Herausgeber aus textlichen und stilistischen Gründen auch vermutet wird. Schrieb er nämlich die Hs. zu seinem eigenen Gebrauch, so wären Signierungen unnötig gewesen. Bei *El* könnten die Initialen auf dem Deckel ebensowohl den Besitzer wie den Sammler andeuten. Das würde das Datum in Frage stellen. *P 2* erscheint von Haus aus sehr ungewiß, da das Ms. alles anonym bringt.

Im I. Band sind rund 25 Stücke nur nach einer Quelle aufgenommen. Von diesen rät der Herausgeber bei *Me* und *Co* selbst zur Vorsicht. Weiter ist gleich das erste Stück von *Vi* fragwürdig in der Zuspriechung, was auf weitere Vorsicht schließen läßt. Daß *Tr* öfter andere Autoren nennt und andere Fassungen zeigt, weiß man. All diese Stücke müssen also ungesichert bleiben. *To* sollte man (nach den Angaben in *Musica Britannica V*, S. 155 ff.) für zuverlässig halten. Ob aber die Korrekturen und Revisionen in der Hs. wirklich von Tomkins selbst sind, kann nur entscheiden, wer seine Handschrift in allen Phasen kennt. Die verschiedenen Tinten könnten ebensowohl auf zeitlich verschiedene Korrekturen wie auf verschiedene Korrektoren deuten. Wo aber die Autorangabe nur im Index erscheint, der (S. 160) von späterer Hand ist, wird man zweifeln müssen.

Auch, wo nur nach stilistischen Gründen vorgegangen ist (vgl. auch II, S. XV), müssen wir angesichts der Vielfalt der Fassungen Bedenken erheben. Wir halten sie hier wie in deutschen und französischen Tabulaturen am ehesten für Eingriffe der Schreiber und Spieler, weniger für Revisionen der Autoren (vgl. II, S. XVI), diese natürlich nie ausgeschlossen. In I fallen die vielen *In nomines* (fast durchweg in denselben Quellen und auf einander naheliegenden Seiten) auf. Sollte hier nicht nach Gattungen gesammelt sein, was die Autorangaben doppelt fragwürdig macht? Für *Bu* bestätigt das II, S. XIV. Selbst Aneinanderfügungen wie Nr. 20 und 21 in *To* brauchen nicht für denselben Autor zu bürgen. In den meisten Fällen ist der Autor ohnehin nur in *El* genannt. Leider ist gerade diese Hs. wenig erläutert. Nach Hendrie zeigt auch sie Fehler, wie es natürlich ist. Wie lässig die Quellen ihr Material nun einmal handhaben, zeigt für I die Koppelung von Präludium und Fuge von verschiedenen Meistern bei Nr. 6 und 14, und zeigen ebenso die verschiedenen Bearbeitungen ein und desselben Stücks in derselben Hs. für Nr. 9, 17, 14, 20, 22. Bei Nr. 14, 20 und 22 könnte man bei den geringen Varianten annehmen, der Schreiber habe vergessen, daß er das Stück schon notiert hatte. Geht man vom Stilkritischen aus, so könnten die *In nomines*, entgegen dem, was wir philologisch gegen den gleichen Autor einwandten, sehr wohl einem Autor angehören — aber ist ihre Kompositions-

weise überhaupt je sehr unterschiedlich? Dagegen sind Nr. 17 und 18 stilistisch sehr verschieden, philologisch aber haltbar, wenn man bei Nr. 18 nicht annehmen darf, daß *To* sich nach *Tr* gerichtet hat, und *Tr* den Autor falsch nennt. Die Verschiedenheit der Kompositionen läßt das fast vermuten. Gesichert scheinen solche Stücke wie I Nr. 30, 31, 34, 7, 44. Manche Stücke zieht der Herausgeber in I, trotzdem er sie aufgenommen hat, selbst in Zweifel, so Nr. 39, 51, 57 bis 60. Was ist im Endeffekt erreicht, wenn die *Editorial Method* von I erklärt, kein Kommentar ersetze das Studium der Quellen? Wie soll der Benutzer erkennen, wann und ob *Cosyn*, wann *Tregian*, wann *Messaus* am Werk waren, da, wo nicht alle Varianten gegeben werden können? Eingeweiht bleibt jeweils nur der Herausgeber, solange die Quellen nicht ediert sind.

Die *Editorial Method* ist in beiden Bänden gleich einleuchtend. Notenwerte sind in I da, wo die Struktur es erforderte, halbiert; nicht so in II. Die Verzierungsfrage bleibt ungeklärt und muß es bleiben. Die Anordnung erfolgt in beiden Bänden sinnvoll nach Gattungen und Tonarten, vorausgesetzt, daß in II (vgl. *Introduction* S. XIV) nicht Tänze zu Suiten gepreßt sind. Ebenso ist der Bestimmung der Stücke für Klavier wie Orgel Genüge getan, die den Inhalt beider Bände sinnvoll geteilt hat. Ein Teil der Hss., die in II vermerkt sind, enthält nur weltliches Spielmaterial. Die Hervorhebung der Kammerorgel als ausführendes Instrument, für die in II Beispiele gegeben sind, ist zu begrüßen. Die Beschreibungen und Dispositionen zeitgenössischer Klaviertypen und Orgeln werden die Benutzer dankbar registrieren, hoffentlich auch beherzigen.

Die Quellenliste des zweiten Bandes macht als gewichtiges Novum mit einer Photokopie von Berlin, Deutsche Staatsbibl. Ms. 40 316 bekannt, die für Schierning, deren Arbeit nicht genannt ist, noch als verschollen galt. (Laut Auskunft von Fr. Dr. Schierning hat sich inzwischen eine zweite Photokopie der Hs. in der Staatsbibliothek Berlin angefund.) Schierning nennt mit Seiffert übrigens 3 Schreiber, nicht 2. Insgesamt kommen 15 weitere Quellen zu Wort. Die Quellenlage bleibt auch hier im ganzen dieselbe wie im I. Band. Bezeichnungen wie *French* oder *German* oder *Welsh Dance* könnten gerade beweisen, daß *Bu*, auch wenn man die Hs. für autograph halten will, auch fremder

Länder Tänze gesammelt habe. Warum sollten sie einen Mann wie Bull nicht interessiert haben? Andererseits kann Bull natürlich auch solche Stücke bearbeitet haben. Wie stark die Werke gerade in späteren Hss. und Drucken zerspielt sind, beweist Nr. 121 (S. 226). Bei langen Variationsreihen, wie Nr. 85, oder wo Variationen als selbständiges Stück angehängt sind, wie in Nr. 127c, wäre selbst im autographen *Bu* Aufnahme fremder Variationen als Kompliment vor dem Autor oder aus Interesse am Spiel möglich. Selbst *Bu* also, das für die meisten Stücke als Vorlage dient, bietet keine absolute Sicherheit, weder in bezug auf die Fassung noch den Autor. Der Herausgeber macht das selbst sehr schön klar an Nr. 141, einem Stück, das wir zu den korrekten rechnen, bei dem er alle 4 Fassungen gibt, und wo *Bu* das kürzere Stück bietet. Kannten hier die restlichen 3 Quellen, die als unsicherer gelten müssen, dennoch die reinere Fassung? Oder haben sie weiterkomponiert? Alle Fassungen sind in ihrer Weise gut und im Stil ähnlich. Daß bei Datierungen der Stücke, wie der Indices, wie der Hss., immer fraglich bleibt, ob sie das Datum der Abfassung oder der Niederschrift oder der Inbesitznahme meinen, sei auch hier betont. Alle Stücke, deren Signierungen nur auf einer Quelle basieren oder aus nur stilistischen Gründen geschätzt sind (für die übrigens *Me* wie *Tr* oder *El* dann ebenso in Anspruch genommen sind wie *Bu* — man vgl. Nr. 77, 80, 81, 83, 106, 107, 118, 137), müssen wir auch hier in Zweifel ziehen. So gut der Herausgeber Bulls Handschrift auch zu kennen meint, er selbst liefert Beweise für die Antastbarkeit der Stilkritik, wenn er im Appendix 11 Stücke des I. Bandes, von denen er dort nur zwei beanstandet hatte, schon wieder in Zweifel ziehen muß, und wo er im Kritischen Apparat die Möglichkeit offen läßt, daß das Stück auch von einem andern Autor sein könne (Nr. 122, 134), zeigt es keinen stilistischen Unterschied zu anderen Stücken von Bull. Es darf nicht vergessen werden, daß Stile auch nachgeahmt werden können, und daß die Personalstile der Zeit sich nicht so stark unterscheiden wie später. Daß Autoren auch selbst das Stück eines Kollegen bearbeitet haben, bleibt nie ausgeschlossen (Nr. 122). Deshalb übrigens zwei Autoren nicht dasselbe Tanzstück bearbeiten sollten (Nr. 126c), ist nicht recht ersichtlich. Eben das scheint uns

wahrscheinlich. Das könnte auch für Nr. 132c gelten. Für eindeutig halten wir die Autorschaft z. B. bei Stücken wie Nr. 73, 86a, b, 87a, b, 88a, b, 90, 93 u. a. m., weil hier meist Titel wie Autorangabe in den Quellen übereinstimmen. Bei der gebotenen Lesart kann man immer verschiedener Meinung sein. Bei Nr. 103 und 104 hätten wir umgestellt, weil schon Pepusch das „*voorgaende*“, das, wie oft, Zufall ist, mißverstanden haben kann. Bei 102a könnten die 7 Variationen in Oxford, Bodleian Ms. Mus. Sch. D 217, trotz des mageren Textes vielleicht die fehlenden Variationen darstellen? Der Schreiber könnte sie vereinfacht haben.

Wir geben zu, daß wir die Ausgabe bewußt von der einen, uns zumeist am Herzen liegenden Seite her beleuchtet haben, auf die Gefahr hin, manchmal überzubelichten. Es ging uns darum, klarzumachen, daß auch Ausgaben englischer Virginalmusik vor demselben Problem stehen, das Ausgaben intavolierter Musik heute nun einmal darstellen, und daß auch hier Quellenveröffentlichungen den Vorrang vor Einzelausgaben haben. Betrachtet man die Ausgabe als praktische Spielausgabe, so ist alles geleistet, was zu leisten möglich ist — nur wissenschaftliche Ausgaben können das nicht mehr sein. Nicht weil den Herausgebern die Fähigkeit dazu ermangelt — niemand wird uns diese Meinung unterstellen wollen —, sondern weil auch die größte Mühe an so wenig tauglichem Objekt nicht zu reinem Ergebnis führen kann.

Bezüglich des Inhaltes der beiden Bände an und für sich wird man mit den Herausgebern den Nachdruck auf den II. Band legen. Der I. enthält nur geistliches Material, bescheidene, zeitübliche Präludien, Fantasien verschiedener Setzweise, d. h. strenge, gelehrt wie Nr. 17 und 19, beweglich gefällige wie Nr. 7, 11, 12, harmonisch betonte wie Nr. 3, mit gewohnter Themendurchnahme in allen Abschnitten. Am abwechslungsreichsten und reizvollsten erscheinen Nr. 13 und Nr. 10 mit eigenartig behandeltem Orgelpunkt. Die *In nomine*s sind im ganzen interessanter durch häufigen Taktwechsel der Abschnitte, selbst fortlaufend im Text, wie Nr. 28, wo beständiger Wechsel zwischen geradem und ungeradem, $\frac{3}{4}$ - und $\frac{3}{8}$ -Takt statthat. Der c. f. liegt meist in der Oberstimme. Die Sprache ist manchmal fast lieblich und geschmeidig (Nr. 20/21).

Dagegen wirken die *Misereres* fast tot. Die Hymnen zeigen keine sehr persönliche Handschrift, am ehesten noch *Vexilla regis*. Bezeichnend ist, wie frisch sofort die Sprache wird, wenn es sich um liedhafte Texte handelt wie bei den Carols. Die beständig ausgleichende Rhythmik, die auch bei Gibbons auffällt und an den Stile brisé der Franzosen erinnert, beweist hier wie im II. Band, wie sehr auch dieser Zeiteigentum und am Lautenklang gewonnen war. Nicht zufällig bringt der II. Band auch Bearbeitungen von Lautenwerken wie Nr. 89. Vieles im ersten Band ist zweifellos Schulwerk, zu reinem Gebrauchszweck bestimmt. Im II. Band dominieren die Pavenen und Gagliarden, die ein hohes Gesamtniveau zeigen, aus dem man kaum Stücke herausheben kann. Wir weisen besonders auf die Nr. 77, 127b, 129a, 70, 72, 127d, 129b. Jedes Stück ist eine Kostbarkeit im Satz, in der Harmonik und im Variationsreichtum. Bulls Sprache liebt vor allem weitgriffige Akkordzerlegung von reicher Klangfülle. Die übrigen Tänze, Couranten, Allemanden und andere sind natürlich dem getanzten Tanz und dem reinen Volkslied näher, zeigen aber auch schon manchmal trotz des frühen Zeitpunktes anspruchsvollere Setzweise, wie Nr. 79, 104. Bei den häufigen Tonwiederholungen (*Ionic Alman*, *Country Dance*) fragt man sich, ob hier nicht Triller gemeint sind. Zweimalige Wiederholung eines Tons ist aber überhaupt beliebt. In Nr. 108, einem zeitüblichen Schlachtgemälde mit Glockengeläut, sind die Wiederholungen zweifellos als Effekt gesetzt. Ein Gegenstück dazu bildet das Jagdstück Nr. 125. Die übrigen Programmstücke sind, mit Ausnahme der beiden *Jewels*, bescheiden. Von den für England so typischen Liedvariationen muß Nr. 85 hervorgehoben werden, weil hier alle nur denkbaren Möglichkeiten der Variation abgehandelt sind. (Wir haben die Stücke hier ohne Rücksicht darauf, ob sie tatsächlich von Bull sind, besprochen.) Margarete Reimann, Berlin

Orlando Gibbons: Keyboard Music. Transcribed and edited by Gerald Hendrie. Published for the Royal Musical Association. London: Stainer and Bell Ltd. 1962. 104 S. (Musica Britannia. XX).

Die vorliegende Ausgabe folgt in den Editionsprinzipien derjenigen der *Keyboard Music* von John Bull (Musica Britannia

XIV und XIX), auf deren Rezension (vgl. oben) wir uns beziehen. — Gehen wir auch hier ins einzelne, so bietet sich trotz der Gewissenhaftigkeit der Autoren Problem über Problem. Dem schmalen Band liegen rund 40 Quellen zugrunde, von denen 3 Hauptquellen allein für 34 von 50 Stücken bestimmend sind (vgl. S. XV). Sie werden gebildet von der *Parthenia*, also einem Sammeldruck, von Dart mit guten Gründen auf 1612/13 geschätzt, Benjamin Cosyns *Virginal Book*, für das 1620 durch den datierten Index als gesichertes Datum vorliegt, und das Ms. British Museum Add. 36 661, das in *Musica Britannica* XIV von Dart Thomas Tunstall als Sammler zugesprochen und in seinem ersten Teil auf 1630 festgelegt ist. (Für alle abgekürzten Quellenbezeichnungen vgl. man immer die Abkürzungsliste S. 91 ff.). Daß Sammeldrucke wie die *Parthenia* nicht verläßlich sind, bestätigt sich auch hier. Unter Nr. 12 (S. 96) erklärt der Herausgeber, wie in der Einleitung, daß andere Quellen z. T. frühere Lesarten zu kennen scheinen, und daß generell „a revision for virginals“ wahrscheinlich ist. Bei Nr. 18 scheinen die Lesarten von *Tr* oft die älteren und reineren, wie auch oft bei Bulls Stücken, und bei Nr. 2 die von *C* 2 und *Be* ebenso gültig als ruhiges Auslaufen zum Schluß. Daß Gibbons selbst verschiedene Überarbeitungen in Umlauf gebracht habe, wie der Herausgeber für Nr. 2, 12, 15 annehmen möchte, scheint uns sekundär gegenüber der Wahrscheinlichkeit, daß Schreiber, Sammler und Spieler entsprechend dem Gebrauchszweck selbsttätig eingegriffen haben, und nur selten, wie in Nr. 50 (S. 103), wo die stilkritische Begründung einleuchtend ist, dürfte man mit Stilkritik allein gute Ergebnisse erzielen, da auch Wandel im Stil der Autoren selbst einzubeziehen ist. Bezeichnend ist auch hier, daß öfter eine Quelle zwei Versionen desselben Stücks gibt (Nr. 43, Nr. 2), was wir so deuten, daß der Sammler oder Schreiber die authentische Fassung selbst nicht kannte. Allerdings spricht gerade dieser Umstand auch für die Meinung der Herausgeber, daß der Autor selbst verschiedene Fassungen billigte.

Bedenken bestehen auch gegenüber der Authentizität der Fassungen in *Co*, deren Echtheitsbegründung wegen der frühen Datierung und vielen Autorangaben zuerst so einleuchtet. In Nr. 28 (S. 99) meint der Herausgeber selbst, eine Überarbeitung durch Cosyn zu erkennen. Das legt nahe, daß er

öfter eingegriffen und auch Autoren wechselt hat, wie ja auch die Herausgeber von John Bull betonen (I, S. 159). Für Nr. 35 z. B. (S. 100) ist die Lesart von *D* 2 ebenso gut wie die von *Co*. Könnte nicht *D* 2 eine bessere Vorlage gehabt und darum den Schluß von *Co* ausgestrichen haben? Gerade *Co* bildet aber eine der Hauptstützen der Ausgabe, und ihre Autorangaben hat man meist widerspruchslos akzeptiert. *Tu*, die gleichfalls als Hauptquelle behandelt ist, bringt gleichwohl ein Stück wie Nr. 38, das am ehesten einem französischen Autor zu gehören scheint, wenn man nicht so früh schon französischen Einfluß annehmen will. Dasselbe gilt für *Tu* und *Bu* in bezug auf Nr. 39, und wenn *Tu* für Nr. 29 mehr variierte Wiederholungen bringt als *Be*, so könnte eben das gegen ihre Originalität sprechen, da sie ja vielfach hinzuimprovisiert und -komponiert wurden. Auch für Nr. 43 geben neben dem Text die Variationen den Ausschlag für die Wahl von *Tu*, die unter 9 Quellen die einzig signierte ist, obwohl *Cr*, *PB* und *Ro* ihrerseits ernst zu nehmen sind. Weiter ist *D* 2 z. B. als schwache Quelle beleuchtet. Wo sie aber die einzige Quelle darstellt, z. B. für Nr. 26, 16, und den Namen des Autors verzeichnet, wird sie vollgültig benutzt, ebenso andere zweit- und dritrangige Quellen wie *Cu* für Nr. 17.

Stücke, für die nur eine Quelle vorhanden ist, dürften, selbst mit Autornamen, auch hier als ungesichert zu betrachten sein. Die Autorangaben werden auch aus andern Hss. als *Co* meist willig akzeptiert. Wie prekär aber die Lage ist, beleuchtet Nr. 28, wo von 7 Quellen 2 Gibbons, 2 einen anderen Autor nennen, 2 anonym sind und eine 2 Autoren nennt. Hier rettet *Pa*, die aber selbst nicht ganz einwandfrei ist, die Situation. Bei Nr. 31 bringen von 5 Quellen nur 2 Gibbons' Namen, bei Nr. 34 von 7 Quellen nur 3 und gerade *Bu*, eine der Primärquellen, bringt als einzige Hs. Variationen und nennt einen anderen Autor. Selbst das so naheliegende Vorgehen, sich in solchen Zweifelsfällen auf den besten oder auch reichsten Text zu stützen, hat seine Tücken, da eben auch dieser bereits verarbeitet sein kann.

Ebenso werden manchmal Titel der Stücke Quellen entnommen, die sonst nicht primär zugrunde gelegt sind, dann aber doch plötzlich völlig ernst genommen werden. Man vgl. neben Nr. 34 Nr. 27. Wir wollen bei

dieser Gelegenheit verzeichnen, daß der Herausgeber gelegentlich Nr. 18 und 19 glaubhaft macht, daß der Schreiber von *Ly 2 Pa* gekannt hat und daß ferner *Ly 1* wie *Ly 2* oft Stücke anonym bringen, die andere Quellen mit Autorangaben versehen (Nr. 28, 30, 31, 37); ferner, daß *El* auch Werke von Frescobaldi und Sweelinck enthält.

Mit all dem soll nicht ausgeschlossen sein, daß in vielen Fällen tatsächlich Gibbons und Gibbons' Text geboten ist, nur ist oft keine letzte Sicherung dafür vorhanden. Das Problem von Gesamtausgaben einzelner Meister ist also hier wie bei John Bull dasselbe. Was die Anlage des Inhalts des Bandes angeht, so ist der Gruppierung nach Tonarten und Formen zuzustimmen, obgleich bekannt ist, daß bunte, gemischte Folgen in den Hss. ebenso häufig sind. Die Stücke selbst, die sicher nur einen Bruchteil von Gibbons' Gesamtwerk darstellen, zeigen das bekannte Bild der geschätzten Virginalmusik. Präludien (Nr. 4 hätte man als Versus stehen lassen sollen) mehr handwerklicher Natur, Fantasien, an denen, wie an vielen Stücken Bulls, das intrikate rhythmische Gefüge, das an Lauteneinfluß erinnert, auffällt, mit so guten Vertretern wie Nr. 9, 11, 12 — in der Satzdicke entspricht „*Woods so wild*“ —, Allemanden, die mit Ausnahme von Nr. 37 noch das schlichte, liedhafte Gefüge der Frühzeit zeigen, Couranten, die fast alle französischer Provenienz scheinen (die englisch wirkende Rep. bei Nr. 40 z. B. könnte in englischen Quellen hinzugekommen sein) und reizvoll volksliedhafte Grounds, wie der *Italian Ground* und Nr. 28. Die Nrn. 43 und 44 scheinen fast zu primitiv, um von Gibbons' Hand sein zu können; auch die Quellenlage kommt dieser Meinung entgegen, obgleich Nr. 45, die gesichert zu sein scheint, nicht differiert. Natürlich können die Stücke immer auch simplifiziert worden sein. Das größte Format haben auch hier Pavanen und Gagliarden, wo allerdings manche Variation lehrhaft wirkt. Die Fassungen von *Tr* wirken auch hier immer als die früheren. Interessant, daß bei Co eine Pavane als Allemande erscheint, wie auch die $\frac{3}{4}$ -Mask Nr. 42 in PB, wogegen Nr. 41 einer französischen Allemande wenig gleich sieht. Offensichtlich liegt zu diesem Zeitpunkt der Begriff Allemande noch wenig fest. Unter den Gagliarden fallen Nr. 21 und 23 durch ihre Lieb-

lichkeit auf. Auf die Stücke der beiden Indices gehen wir nicht ein, da Gibbons' Autorschaft bei ihnen ziemlich ungesichert ist. Margarete Reimann, Berlin

Joseph Haydn: Werke. Reihe XXXII, Bd. 1: Volksliedbearbeitungen. Nr. 1—100, Schottische Lieder, hrsg. von Karl Geiringer. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1961. X, 105 S.

Von den insgesamt 445 Bearbeitungen schottischer, walisischer und irischer Volksweisen, die Joseph Haydn zwischen 1791 und 1805 verfertigte, werden in dieser Ausgabe jene hundert Lieder vorgelegt, die der Verleger William Napier im Jahre 1792 in einem elegant ausgestatteten Druck herausbrachte. Unter den insgesamt 396 Subskribenten dieses Bandes waren die Königin und der Thronfolger, aber auch Walter Scott und die gefeierte Sängerin Mrs. Billington. In ihrer zum Teil auf keltische Elemente zurückzuführenden Originalität stießen gerade die schottischen Volksweisen auf das Interesse einer in England schon früh an musikalischer und dichterischer Folklore interessierten Gesellschaft.

Mit der Bearbeitung der Volksweisen für Singstimme, Klavier, Violine und Violoncello ad libitum folgte Haydn einer Tradition schottischer Volksliedbearbeitungen (vgl. Vorwort, Anmerkung 10), zugleich aber auch einer spezifisch englischen Mode. Offensichtlich war das Klaviertrio-Spiel in der englischen Musikpflege der damaligen Zeit besonders verbreitet (vgl. auch etwa Haydns vom 11. 1. 1790 datierten Brief an Artaria).

Da die Originalhandschrift Haydns für diese schottischen Volksliedbearbeitungen fehlt, lag der vorliegenden Ausgabe der zweite Band von Napiers *A Selection of Original Scots Songs* zugrunde. Auf Grund dieser einfachen Quellenlage war die musikalische Revision, bei der nur einige offensichtliche Notenfehler korrigiert wurden, relativ einfach. Ungleich größere Probleme stellten sich demgegenüber bei der textlichen Gestaltung. Inkongruenzen zwischen dem bei Napier der Melodie unterlegten Text und der dann nochmals mit dem ganzen Gedicht abgedruckten Anfangsstrophe zwangen für die vorliegende Ausgabe zu Kompromissen. — Der unter Mitarbeit von Paul G. Buchloh verfaßte Kritische Bericht Karl Geiringers — besonders wertvoll durch den Nachweis der

Textdichter von verschiedenen Liedern — enthält am Schluß Napiers Vorwort zur Originalausgabe der hundert Lieder und ein Glossar dieser Ausgabe.

Hans Christoph Worbs, Hamburg

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X, Supplement, Werkgruppe 28, Abt. 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels. Band 2: Der *Messias*, dazu: Kritischer Bericht; Band 3: Das *Alexander-Fest*. Vorgelegt von Andreas Holschneider. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter-Verlag 1961 und 1962. XVIII und 314; 115; XVI und 198 S.

Die vorliegenden ersten Bände der Händel-Bearbeitungen Mozarts im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe sind von größter Bedeutung, da sie erstmals eine vollständige Dokumentation der Geschichte und Quellen dieser Bearbeitungen ebenso wie der Arbeitstechnik Mozarts bieten und gleichzeitig neues Licht auf die Frage werfen, wie der reife Mozart das zu seiner Zeit veraltete Barockorchester und dessen Aufführungsstil beurteilte. Puristen, die mit gutem Grund Zusätze Mozarts oder anderer Komponisten bei Aufführungen von Händel-Oratorien ablehnen, sollten zweierlei bedenken: Es war die Aufgabe des Herausgebers, Mozarts Bearbeitung vollständig und genau darzustellen, und er hat diese Aufgabe mit Erfolg gelöst; ferner aber ist zu bedenken, daß Händel einzelne Teile des *Messiah* von Aufführung zu Aufführung je nach den zur Verfügung stehenden Solisten und nach anderen Umständen veränderte, so daß es unmöglich ist, eine „Urtext-Ausgabe“ einer endgültigen und authentischen Fassung gerade dieses Oratoriums vorzulegen.

Händel selbst leitete alle Aufführungen des *Messiah* bis zu seinem Tode. Später führten Geschmackswandlungen zu mancherlei Zusätzen und Änderungen, und der Massenchor und das Massenorchester der Händel-Feier von 1784 setzten die Norm für die Mammutaufführungen im Kristallpalast während des 19. Jahrhunderts, die mit der Ausbreitung des Händelkults ihr Gegenstück in Deutschland und Österreich fanden. Daß dieser Händelkult sich in Deutschland ausbreitete, ist vor allem Mozarts Bearbeitungen (*Acis und Galatea* 1788, *Der Messias* 1789, *Das Alexander-Fest* und die *Cäcilien-Ode*, beide 1790) zu verdanken, obwohl be-

reits Starzer den *Judas Makkabäus* (Wien 1779) und Hiller den *Messias* (Berlin 1786) bearbeitet hatten.

Der Herausgeber weist nach, daß Mozarts Vorlage zum *Messias* der erste vollständige Druck des Werkes von Randall & Abel (London, 4. Juli 1767) war, der die Stichplatten von Walshs Ausgabe *Songs in Messiah* (um 1749) benutzte. Von dieser Vorlage stellte ein Kopist eine „Grundpartitur“ her, die die Soli und die Chor- und Streicherstimmen mit den dynamischen Zeichen usw. enthielt; hiernach trug Mozart die neuen Bläserstimmen in die Systeme ein, die zu diesem Zweck freigelassen worden waren. Die sechs Faksimiletafeln geben einen sehr guten Eindruck von dieser Arbeitsweise (Händel selbst arbeitete ähnlich, als er die Arie „*Rejoice greatly*“ im Autograph des *Messiah* umarbeitete: Ein Kopist schrieb die Schlüssel, die Vorzeichen und die Continuo-Stimme, worauf Händel die Singstimme und die Streicher vom $\frac{12}{8}$ -Takt in den $\frac{4}{4}$ -Takt umschrieb). Von dieser Originalpartitur Mozarts ist nur der dritte Teil erhalten; daneben existieren eine Kopie des ganzen Werkes, die etwa zehn Jahre später von Haydns Hauptkopisten Johann Eißler jun. geschrieben wurde, sowie Mozarts Aufführungsmaterial. Dies sind die Hauptquellen.

Der *Messias* entstand, wie die anderen Händel-Bearbeitungen Mozarts, auf Anregung Gottfried van Swietens und wurde im Hause des Grafen Johann Esterházy am 6. März 1789 zum ersten Male aufgeführt. Wie der Herausgeber betont, waren der *Messias* und das *Alexander-Fest* für Privataufführungen bestimmt, und Mozart dachte keineswegs an eine Veröffentlichung, die tatsächlich auch erst nach seinem Tode erfolgte.

Mozarts Eingriffe in Händels Partitur sind bedeutend und vielschichtig; sie können hier im Einzelnen nicht verfolgt werden. Die obligate Trompete in der Arie „*Sie schallt, die Posaun!*“ machte Mozart viele Schwierigkeiten, da die Technik des Clarinblasens mit dem Niedergang der Stadtpfeifereien in Vergessenheit geraten war. So existieren drei Fassungen (die erste und zweite im Anhang), in denen drastische Kürzungen und Uminstrumentierungen vorgenommen wurden. Es war nur natürlich, daß Händels barockes Orchester Mozart veraltet und nicht akzeptabel erscheinen mußte; so war er subjektiv durchaus im Recht, als er Flöten, Klarinetten und Hörner hinzufügte und die

Oboen- und Fagottstimmen umschrieb. Sicherlich aber gereichen diese Eingriffe dem Werk nicht immer zum Vorteil. Händels Streicher-unisono in „Das Volk, das im Dunkeln wandelt“, „presents a vivid picture of the indeterminate wanderings of unbelief“ (J. Herbage in *Handel — A Symposium*, London 1954, S. 97), während mit Mozarts Streichquartett- und Holzbläsersatz „the Valley of the Shadow of Death has become a well-kept cemetery garden“ (J. P. Larsen, *Handel's Messiah*, London 1957, S. 119). Noch weniger gerechtfertigt erscheint die Neukomposition von „Wenn Gott ist für uns“ als Rezitativ.

Für die Bearbeitung des *Alexander-Fests* diente der Originaldruck Walshs (London, 8. März 1738) als Vorlage. Die Bearbeitungstechnik war dieselbe wie beim *Messias*; als Hauptquellen haben sich die vollständige Originalpartitur Mozarts und die Originalstimmen erhalten. Wiederum stand keine Orgel zur Verfügung, aber Mozart behielt das Cembalo bei den Secco-Rezitativen bei. Die Clarinistimmen sind umgeschrieben oder (in der Arie „Gib Rack'!“) ganz fortgelassen, aber während Händel Trompeten und Pauken für den Anfang des zweiten Teiles aufspart, führt Mozart sie schon zu Beginn des ersten Teils (Arie und Chor „*Bacchus, ewig jung und schön*“) ein. Die übrigen Bläser werden fast durchweg im Sinne des klassischen Orchesters verwendet.

Der Herausgeber hat den Text der Bearbeitungen Mozarts zuverlässig wiedergegeben, und die Vorworte zu den Notenbänden wie der Kritische Bericht zum *Messias* sind Muster wissenschaftlicher Klarheit und Genauigkeit. Mit Recht betont er, daß letzten Endes nur eine Ausgabe des *Messias* mit einer Gegenüberstellung des Originals und der Mozartschen Bearbeitung von Seite zu Seite alle Einzelheiten der Bearbeitungstechnik Mozarts zeigen könnte. Für diesen Vergleich steht die Kritische Ausgabe des *Messias* innerhalb der Hallischen Händel-Ausgabe noch aus; ob eine wirklich definitive Ausgabe dieses Werks überhaupt möglich sein wird, steht aus den oben genannten Gründen dahin, doch könnte sie bei dem Druck von 1767 ansetzen. Die Originalfassung des *Alexander-Fests* ist durch Konrad Amelns Ausgabe im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe leicht vergleichbar.

Schließlich sei ein kurzer Kommentar über die Wasserzeichen-Abbildungen im Kritischen Bericht zum *Messias* (S. 109/110) gestattet. Sie sind aus technischen Gründen „um ein Drittel verkleinert“ dargestellt, was den Vergleich mit anderen (datierten oder durch diesen Vergleich zu datierenden) Wasserzeichen unverhältnismäßig erschwert. Edward Heawood hat festgestellt, daß die Lebensdauer einer Wasserzeichenform und damit eines Wasserzeichens am Ende des 18. Jahrhunderts überraschend kurz war und wahrscheinlich nicht mehr als zwei bis drei Jahre umfaßte (vgl. auch die *Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, Hilversum 1950 ff., die von der Musikwissenschaft mit Gewinn konsultiert werden könnten).

Frederick Hudson, Newcastle upon Tyne

Pavel Josef Vejvanovský: Compozizioni per orchestra, hrsg. von Jaroslav Pohanka. 4 Bde. Prag: Artia-Verlag (Auslieferung für die Bundesrepublik Deutschland, Skandinavien, Niederlande und Schweiz: Bärenreiter-Verlag Kassel) 1958, 1960, 1961, 1962. VIII und 33. XII und 107, IX und 103, XI und 89 S. Partitur. (*Musica Antiqua Bohemica*. 36. 47. 48. 49.)

P. J. Vejvanovský (vor 1640—1693) war der bedeutendste und fruchtbarste unter den einheimischen Komponisten der Liechtenstein-Kastelkornschen Kapelle in Kremsier und Olmütz. Von 1664 an „*tubicen campestris*“ des erzbischöflichen Orchesters, übernahm er 1670 nach Bibers Abgang die Leitung. Unter seinen zahlreichen, durchweg in Kremsier erhaltenen Werken befinden sich vierunddreißig Sonaten, Serenaten und Balletti für verschiedene Instrumentalbesetzungen, die meisten nach venezianischem Muster für zwei bis drei klanglich kontrastierende Streicher- bzw. Bläserchöre. J. Pohankas Verdienst ist es, die oft schwer lesbaren Autographe und Abschriften übertragen und ediert zu haben. Als „Probeheft“ erschienen drei ausgewählte Werke 1958, die restlichen einunddreißig dann chronologisch geordnet in drei umfangreichen Bänden 1960—1961. Eine sehr informative Einleitung ist dem Bd. 47 der MAB vorangestellt.

Die vier Bände enthalten eine Fülle überraschend guter Musik, nicht zuletzt, wenn man die Qualität mit dem herabsetzenden Urteil P. Nettls (vgl. *ZfMw* IV, 1922, S. 485 ff.), der V. als ungebildeten Trompeter

und flachen Nachschreiber charakterisiert, vergleicht. Bemerkenswerterweise kommen in einem Drittel der Werke überhaupt keine Trompeten oder Clarinen vor, ja einige der bedeutendsten Werke sind unter den Kompositionen für Streicher zu finden (XXVIII *Offertur ad duos choros*, XIX *Harmonia romana* — ein verkapptes Violinkonzert mit fünfstimmiger Begleitung —, XIV *Sonata a 6 campanarum*). Unter den frühen „Sonaten“ (Bd. 47, I—X, Bd. 48 XI—XVIII, komponiert 1765—1767) sind die Streicherwerke besonders zahlreich (11 von 18), und die Besetzung schwankt zwischen 3 (XVIII *Sonata tribus quadrantibus* für Clar., Pos., Viol. m. Gb.) und 10 Stimmen. Außer Violinen, Violen, Posaunen und Trompeten (in den datierten Werken bis 1679 immer nur 2 Clarinen) finden wir an weniger üblichen Instrumenten Gamben (II, ausdrücklich „*violae da gamba*“, sonst nur „*violae*“ oder „*brazze*“). Von 1670 an erweitert sich das Instrumentarium mit „*piffari*“ (3 in XXII, 1679; 3 „*schalamiae ó piffarae*“ in XXV, 1688), Fagott (zum ersten Mal in XXII, 1679) und „*cornetti*“ (XXX, undatiert). Die zwei konzertierenden Clarinen werden durch 3 „*trombe*“ zum fünfstimmigen Trompetenchor erweitert (XXXII, 1680; XXVIII, 1691). Bemerkenswert sind Vejvanovskýs konzertierende Werke mit Solovioline, besonders die Sonaten XXVI (1689), XIV (1666) und XIX (*Harmonia romana*, 1669). Das letztgenannte Werk ist ein veritables Concerto grosso mit der Satzfolge Sonata-(Allegro bzw. Presto mit eingeschobenen Adagiotakten) — Courante — Fuga (!) — Passagio (virtuoses Violinsolo mit Begleitung von 3 Violinen!) — Saltarello — Allemanda — Gigue. Insbesondere im Saltarello ist die Muffatsche Concerto-grosso-Technik ganz verblüffend vorweggenommen. Beachtenswert ist auch die programmatische *Sonata a 6 campanarum* (XIV, für 3 Violinen, 2 Violen und Orgel-b.c., 1666) mit einem virtuosen Solo der drei Violinen und imitierenden Arpeggios im letzten Allegroabschnitt. Schließlich wollen wir noch die *Sonata paschalis* (V, 1666 f. 2 Violinen, 3 Violen und b. c.) hervorheben. Hier wechseln zwei- und dreitaktige Perioden; ein eingeschobener „Echo“-satz besteht nur aus Dreitakttern mit „verschobenen“ Akzenten.

Vejvanovskýs Motive und Themen sind — besonders in den Werken mit Trompeten — manchmal etwas kurzatmig, jedoch von einer volkstümlichen Frische. In einer

Serenada (1670, MAB Bd. 36) bringen die Trompeten im ersten Satz sogar ein tschechisches Weihnachtslied, das im 18. Jahrhundert von mehreren Komponisten und noch von B. Smetana (in der Oper *Der Kuß*) verwendet wurde. Sowohl die Melodik wie auch die Rhythmik und Harmonik sind oft deutlich von der Clarine her beeinflusst. Modulationen werden den Streichergruppen überlassen, während die Trompeten starr an ihren Naturtönen festhalten. In den mehrchörigen Werken ergibt sich hieraus eine homophone Flächenwirkung von bedeutendem klanglichem Interesse.

Neben den Wiener Instrumentalkomponisten der Zeit, die in Kremsier reich vertreten sind, behauptet sich Vejvanovský nicht nur durch einige der hier aufgezählten Vorzüge, sondern nicht zuletzt auch durch die Virtuosität, mit der er die Clarinen- und sonstigen Bläserstimmen behandelt.

Der Herausgeber hat, soweit dem Rezensenten Vergleichsmaterial zur Verfügung stand, die Vorlagen mit größter Akribie übertragen und alle Korrekturen und Ergänzungen deutlich hervorgehoben. In den ersten beiden Bänden (36 und 47), deren Notentext geschrieben ist, sind zahlreiche Noten etwas verschoben oder undeutlich in die Systeme eingetragen. Der Notentext der Bände 48 und 49 ist gestochen. Einige größere Übertragungsfehler in der *Intrada con altre arie* (XXII, 1679): Intrada, Takt 7, Clarine II, c"; Takt 16, Viola I hat der Herausgeber eine Viertelnote g' übersehen, wodurch der Rest der Phrase um einen Vierteltakt verschoben wurde und unschöne Quintenparallelen entstanden. Ganz unverständlichlicherweise hat der Herausgeber die Überschrift des letzten Satzes (C-Takt) als *Saltarello* gedeutet, obwohl in den Stimmen ganz deutlich *Sonatella*, *Sonatina* bzw. *Sonata* steht. Im *Canario der Balletti pro tabula* (XX), Clarino II, Takt 22, muß die erste Note natürlich e" heißen. Die Datierung der *Serenada* XXVII soll 1691 statt 1679 lauten. Die Generalbaßaussetzung des Herausgebers ist überwiegend schlicht akkordisch, manchmal (in den Orgelstimmen der vielstimmigen Werke) etwas zu dünn, insbesondere dort, wo der drei- oder gar zweistimmige Satz sogar auf die wichtige Terz verzichtet, die im (dreistimmigen) Sextakkord hingegen nicht nur unzulässig, sondern auch unschön ist. Im Gegensatz zu dieser akkordischen Aussetzung erscheinen uns plötzlich auftretende

virtuose Passagen und Figuren (Sonata XIV, Largo) etwas zu überraschend.

Diese kleinen Einwände sollen jedoch die Verdienste des Herausgebers um diese wichtige und ausgezeichnete Ausgabe keinesfalls schmälern. Wir wollen hoffen, daß noch weitere Werke aus den Kremsierer Beständen, nicht zuletzt die zahlreichen Kirchenwerke, auch ihren Platz in der MAB finden mögen.
Camillo Schoenbaum, Dragør

Mitteilungen

Am 25. November 1963 verstarb in Bonn Professor Dr. Walther Holtzmann, von 1953 bis 1961 Direktor des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Die deutsche Musikwissenschaft ist Walther Holtzmann zu großem Dank verpflichtet. Durch seine Bereitschaft, eine musikwissenschaftliche Arbeitsstelle unter seine Obhut als Institutsdirektor zu nehmen, wurde die Gründung der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom ermöglicht. Walther Holtzmann war ein Kenner und Liebhaber der Musik. Er hat sich unermüdlich für seine Musikabteilung eingesetzt und ist ihrem Aufbau mit seinem Rat zur Seite gestanden. Eines der zuerst in Angriff genommenen Unternehmen der Abteilung, die Bibliographie des musikalischen Schrifttums in nichtmusikalischen italienischen Zeitschriften, geht auf seine Initiative zurück. Der Name Walther Holtzmanns wird mit der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in besonderer Weise verbunden bleiben.

Helmuth Hücke

Am 30. Mai 1964 verstarb in Bonn im Alter von 96 Jahren der Nestor der deutschen Beethoven-Forschung, Professor Stephan Ley.

Im Alter von 71 Jahren verstarb in Berlin Dr. Erich H. Müller von Asow.

Am 15. August 1964 verstarb in München im Alter von 65 Jahren Professor Dr. Eberhard Preußner (Salzburg).

Am 3. Juli 1964 feierte Professor Dr. Alfred Orel (Wien) seinen 75. Geburtstag.

Professor Leo Schrade, Basel, starb im Alter von 60 Jahren.

Am 30. August 1964 feierte Professor Dr. Kurt Stephenson (Bonn) seinen 65. Geburtstag.

Am 2. August 1964 feierte Professor Dr. Bence Szabolcsi (Budapest) seinen 65. Geburtstag.

Am 17. August 1964 feierte Hofrat Professor Dr. Leopold Nowak (Wien) seinen 60. Geburtstag. Eine Festschrift *Bruckner-Studien* ist dem Jubilar überreicht worden und gleichzeitig im Buchhandel erschienen.

Herr Dr. Manfred Sader hat sich an der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz mit dem Thema „Lautheit und Lärm. Gehörpsychologische Fragen der Schallintensität“ für das Fach Psychologie habilitiert.

Dr. Wilhelm Pfannkuch (Kiel) ist am 22. Juli 1964 zum Wissenschaftlichen Rat an der Universität Kiel ernannt worden.

Professor Dr. Walter Wiora (Kiel) hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität des Saarlandes erhalten.

Dozent Dr. Hans Hickmann (Hamburg) hat in der Zeit vom 9.—12. Juni 1964 auf Einladung der Universität Leicester, des Coventry Teachers Training College, des West Hill Training College Birmingham, des City of Birmingham Teacher Training College und des Deutschen Kultur-Instituts London fünf Vorträge über das Thema „Vocal Style and Sound Ideal before Bach“ gehalten.

Professor Dr. Walter Wiora (Kiel) wurde zum stellvertretenden Vorsitzenden des Deutschen Musikrates gewählt.

Unter der Präsidentschaft von Guglielmo Barblan ist Anfang dieses Jahres in Mailand die Società Italiana di Musicologia neu gegründet worden.

Die Newberry Library hat mit Hilfe einer Spende der Carnegie Corporation in Höhe von 250 000 Dollar ein „Humanities Seminar“ gegründet, das die Bestände der Bibliothek für Forschungs-Teams und einzelne Untersuchungen besonders auf dem Gebiete der Geschichte, Literaturwissenschaft, Philosophische Geschichte und Musikwissenschaft nutzbar machen will. Für das erste Arbeitsjahr ist eine Konzentration auf Renaissance-Forschungen vorgesehen.