

## BESPRECHUNGEN

Richard Schaal: Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1861—1960. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag 1963. 167 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. 19).

Vorliegende Arbeit wird allseitig dankbar begrüßt werden, erfließt doch die Wissensmehrung unserer Disziplin weitestgehend aus Dissertationen und bedeutet demnach deren bibliographische Erfassung einen bedeutsamen Schritt zur Überwindung der wenig befriedigenden Lage dieses musikwissenschaftlichen Literaturzweiges. Der Verfasser hat sein 1949 erschienenen Verzeichnis von in Deutschland erschienenen Dissertationen der Jahre 1885—1949 zeitlich auf ein volles Jahrhundert ausgedehnt und das Ausland mit einbezogen sowie die Habilitationsschriften berücksichtigt. So entstand unter umsichtiger und vielfach beachtender Auswertung der als Quellen aufgezählten Vorarbeiten, aber auch gründlicher Recherchen in Archiven und Bibliotheken ein sehr brauchbares Hilfsbuch, das etwa die lästigen Doppelbearbeitungen gleicher Themen ausscheiden hilft und die Bestellung in Bibliotheken wesentlich erleichtert. Übertrifft es doch in der Vielseitigkeit der Angaben, die im Hauptteil — 2819 Titel alphabetisch nach Autornamen gegliedert — vom Verfassernamen bis zur U-Nummer des deutschen Hochschulschriften-Verzeichnisses reichen und an Hand des Sachregisters leicht zu finden sind, alle bisherigen einschlägigen Veröffentlichungen. Instruktiv informiert die Einleitung über die Sonderstellung der Dissertation im Bibliotheksbestand und die zahlreichen Probleme, welche bei deren Erfassung in vorliegender Form sich ergeben.

Daß zu bibliographischen Arbeiten stets Ergänzungen und Berichtigungen beigebracht werden können, liegt wohl in der Natur der Sache, insbesondere in Zeiten unterbrochener internationaler Kontakte. Zum Quellenverzeichnis wäre zu bemerken: 9. *Wiener Diss.-Verzeichnis* ist kein Maschinen-Produkt, sondern Privatdruck (Wien 1935, 283 S.), ebenso der unter Nr. 10 angeführte Nachtragsband. 12. Die *Österreichische Bibliographie* erscheint schon seit 1945 mit Ergänzungen aus dem Jahre 1944.

Druckfassungen von Wiener Dissertationen nach 1945 sind in den Studien zur Musikwissenschaft seit Jahrgang (1955) nachgewiesen. Die Österreichische Hochschulzeitung bringt seit Jahrgang 5 (1953) Dissertationsverzeichnisse; ebenso *Das Schweizer Buch*, Bibliographisches Bulletin der Schweizerischen Landesbibliothek Bern, ab Jahrgang 1 (1900). Hinzuweisen wäre auch auf H. Hewitts *Doctoral Dissertations in Musicology* (1958) und auf die tschechischen *Miscellanea Musicologica XIV* (Prag 1960).

Unter Heranziehung dieser und anderer Quellen läßt sich Schaals Verzeichnis um folgende Titel (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) vermehren: Alpers, Paul: *Untersuchungen über das alte niederdeutsche Volkslied*. Göttingen 1911. — Arbatsky, Yury: *Das mazedonische Tupanspiel*. Prag 1944, masch. — 52. Arro, Elmar... im Buchh.: *Geschichte der estnischen Musik*, Tartu 1933. — Arnold, Christine Elisabeth: *Musik als Darstellungsobjekt der englischen Dichtung. Über die Kunst, eine Kunst durch die andere darzustellen*. Wien 1940, masch. — Beck, Max: *Vom waldeckischen Volkslied*. Greifswald 1933 [Druck 1933]. — Beyer, Werner: *Zu einigen Grundproblemen der formalistischen Ästhetik Eduard Hanslicks und A. W. Ambros'*. Prag 1957. — Bittner, Christof: *Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland*. Berlin FU 1959. Im Druck Regensburg 1961. — Bittner, Josef: *Der Abschlußcharakter von Tonfolgen in typologischer Betrachtung*. Wien 1949, masch. — Bräutigam, Wilhelm: *Die Wiedergeburt des evangelischen Kirchenliedes im 20. Jahrhundert und seine liedtypischen Ausprägungen*. Marburg 1952, masch. — Braun, Werner: *Die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert*. Halle-Wittenberg 1958, HabSchr. Im Buchh. Berlin 1960. — Brün, P.: *Das Urheberrecht am musikalischen Motiv*. Heidelberg 1913 (Diss. jur.). — Cotti, Jürg: *Die Musik in Goethes „Faust“*. Zürich 1957. Im Buchh. Winterthur 1957. — Engelke, Margrit: *Strukturen deutscher Volksballaden*. Hamburg 1960. — Ernst, Franz:

*Die Tiere der deutschen Anrufe und Ansinglieder.* Hamburg 1932. Teildr. — 573. Fischer, Hans: ... Auch im Buchh. Strasbourg 1958 = Sammlung musikwiss. Arbeiten 36. — 595. Floros, Constantin: ... Teildr. in Rivista di Livorno 1955/1 und 1959/3. — Fousek, Friedrich: *Die dramaturgischen Probleme in Richard Wagners „Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf Wartburg“.* Wien 1950. — Fruhwirt, Frida: *Das weltliche Volkslied in Oberösterreich.* Wien 1932. — Gallwitz, Ingeline: *Die Neuen deutschen Lieder von 1584 und 1586 des Gregorius Langius und deren Bearbeitung durch Christoph Demantius.* Wien 1960. — 664 Gatterer, Grete: ... Ausz. in Neue Chronik zur Geschichte und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer 20, 1954. — Glantschnig, Irmgard: *Geschichte des Schulmusikunterrichts in Österreich von 1848 bis 1918.* Wien 1950. — Graf, Max: *Die Musik der Frau in der Renaissancezeit.* Wien 1896. Im Buchh. umgearb. als *Musik und Gesellschaft der Renaissance.* Berlin 1905. — 787 Günther, Ursula: ... Teildr.: *Zehn datierbare Kompositionen der Ars nova*, hrsg. von Ursula Günther, Hamburg 1959 = Schriftenreihe des Musikwiss. Instituts der Universität Hamburg 2. — Haidmayer, Karl: *Roderich von Mojsisovics. Leben und Werk.* Graz 1951. — Hainz, Anton: *Hermann Kundigraber. Leben und Werk.* Graz 1950. — Haschler, Edith: *Friedrich Hebbel und die Musik.* Wien 1944, masch. — Hausegger, Friedrich von: *Die neue Entwicklungsphase der Musik.* HabSchr. Graz 1872. — Helbron, Hans: *Das Lied vom Grafen und der Nonne.* Kiel 1936. — Hermann, Albert Ritter von: *Antonio Salieri. Eine Studie zur Geschichte seines künstlerischen Wirkens.* Wien 1895. Im Buchh. Wien 1897. — Hoffmann, W.: *Der Gegenstand des musikalischen Urheberrechts, mit besonderer Berücksichtigung des Rechts an der Melodie.* Leipzig 1908. — Holz, Friedrich: *Die Mädchenräuberballade. Eine kritische Betrachtung von 120 Fassungen aus deutschen und fremdländischen Sprachgebieten.* Heidelberg 1929. — Horntrich, Herbert: *Das deutsche Volkslied Südmährens.* Prag 1937, masch. — 1012 Hueber, Kurt: Teildr. in Atti e memorie della Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena. Modena 1954. — Iklé, Gertrud: *Urheberrechtliche Befugnisse an Werken der Ton-*

*kunst und technische Entwicklung (nach schweizerischem Recht).* Zürich 1938. Im Buchh. St. Gallen 1938. — Jelinek, Werner: *Schubert und die poetische Lyrik seiner Klavierlieder.* Wien 1939, masch. — 1097 Kaff, Ludwig: ... Im Buchh. u. d. T. *Mittelalterliche Oster- und Passionsspiele aus Oberösterreich im Spiegel musikwissenschaftlicher Betrachtung.* Linz 1956 = Schriftenreihe des Institutes f. Landeskunde von Oberösterreich 9. — 1116 Kantner, Leopold: ... Teildr. in Mitteilungen der Ges. für Salzburger Landeskunde 98, Salzburg 1958. — 1141 Keh, Chung Sik: ... Straßburg 1935 (nicht 1934). — Klasinc, Roman: *Die konzertante Klaviersatztechnik seit Liszt.* Wien 1934, masch. — Koller, Ernst: *Muse und musische Paideia. Über die Musikaponeitik in der aristotelischen Politik.* Zürich 1956. Im Buchh. Zürich 1956 = Museum Helveticum 13. — Kommerell, Hilde: *Das Volkslied „Es waren zwei Königskinder“.* Tübingen 1931. Im Buchh. Stuttgart (?) 1931 = Tübinger Germanistische Arbeiten 15. — Kothe, Josef: *Die deutschen Osterlieder des Mittelalters.* Breslau 1938. — Kraus, Felix: *Biographie des k. k. Vice-Hofkapellmeisters Antonio Caldara.* Wien 1894, hs. — Kraus, Wolfgang: *Richard Wagner und Anna Bahr-Mildenburg.* Wien 1946, masch. — Kreiner, Viktor: *Leopold Hofmann als Sinfoniker.* Wien 1958, masch. — Krempel, Erika: *Anfänge der Grazer Konzertgeschichte. Beiträge und quellenkundliche Nachweise bis zur Gründung des Steiermärkischen Musikvereins im Jahre 1815.* Graz 1950. Ausz. gedr. in Neue Chronik zur Geschichte und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer, Graz 1954, s. n. Kaufmann. — Ledl, Johann: *Zum Dur-Moll-Problem.* Wien 1929, masch. — Lepa, Caius: *Die Musikinstrumente der südamerikanischen Indianer. Eine kulturhistorische Untersuchung.* Wien 1933, masch. — Marx, Joseph: *Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen.* Graz 1909. — Martin, Willy: *Urheberrecht an unsittlichen Werken der Literatur und der Tonkunst.* Jena 1910. Im Buchh. Borna-Leipzig 1910. — Mathei, J.: *Bearbeitung und freie Benutzung im Tonwerkrecht.* Leipzig 1928, jur. Diss. — Menczigar, Maria: *Julius Epstein.* Wien 1957, masch. — Mitschka, Arno: *Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms.* Mainz 1959.

Im Buchh. Gütersloh 1961. — Mohrmann, Julius: *Über Schallkonstanz im Wechsel der Entfernung*. Wien 1934, masch. — Nespi-tal, Margarethe: *Das deutsche Proletariat in seinem Lied*. Rostock 1932. — 1692 Nemeth, Karl: ... Teildrucke in Musik-Erziehung (Wien) 6, 1952/53; Neue Chronik. Beilage zur Südost-Tageszeitung, Graz, 24. 1. 1954. — Pauli, F.: *Das Recht an der Melodie und ihre freie Benutzung*. Köln 1929, jur. Diss. — Pakesch-Kaan, Gertie: *Zusammenstellung und vergleichende Untersuchung über Aufbau und Studien-gang sieben europäischer Musiklehranstalten* (Wien, Berlin, Köln, München, Paris, Rom, London). Graz 1950. — Poth, Hugo: *Die Stellung der Musik in den neuen deutschen Lehrplänen der deutschen Länder vom Standpunkt der Kunsterziehung betrachtet*. Wien 1929, masch. — Räber, Benjamin: *Modus-Studien. Mit besonderer Berücksichtigung der Melodien des sechsten Modus*. Freiburg/Schweiz 1938. — Reich, Wilhelm: *Padre Martini als Theoretiker und Lehrer*. Wien 1934, masch. — Renker, Gustav: *Das Wiener Sepolcro*. Wien 1913, masch. — Rogge, Wolfgang: *Studien zu den Quodlibets von Melchior Franck und ihrer Vorgeschichte*. Kiel 1960. — Rohlf, Eckart: *Die deutschsprachigen Musikperiodica 1945—1957*. München 1957. Im Buchh. Regensburg 1961 = Forschungsbeiträge zur Musikwiss. 11. — Schlusche, H.: *Stadt-pfeifer und Instrumentenbauer in Olmütz im 16. Jahrhundert*. Prag 1942, masch. — Simbriger, Heinrich: *Gong und Gong-spiele*. Wien 1937, masch. — Sonnleithner, Max: *Spohr's Violinkonzerte*. Graz 1946. — Steinitzer, Max: *Über die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen*. München 1885. — Sternitzke, Erwin (Paul): *Der stilisierte Bänkelsang*. Marburg 1933. — 2537 Tschulik, Norbert Friedrich: ... Teildruck in Schweizerische Musikzeitung 92, 1952 und Mf 6, 1953. — Weinmann, Alexander: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Co.* Innsbruck 1955, masch. Im Buchh. Wien 1952. — Werthemann, Helene: *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten*. Theol. Diss. Basel 1959. Im Buchh. Tübingen 1960 = Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik 3. — Westen, Klasine E. von: *Die Klage im neueren deutschen Volkslied*. University of Bloomington, Illinois

1938, masch. — Wiesner, Franz: *Das deutsche Volkslied im Bezirke Freiwaldau*. Prag 1928. Teildr. Jb. der Phil. Fak. der deutschen Universität Prag 6, 1931, 55—58. — Wolpert, E.: *Der Schutz der Melodie im deutschen Recht*. München 1952, jur. Diss. Erich Schenk, Wien

Hand-List of Music Published in some British and Foreign Periodicals between 1787 and 1848 now in the British Museum. London: The Trustees of the British Museum 1962. 80 S.

Das British Museum in London gehört zu denjenigen Bibliotheken der Welt, die nicht nur den selbständig erschienenen Musikausgaben, sondern auch den in Zeitschriften veröffentlichten Kompositionen ihr besonderes Interesse zuwenden. So weist der bereits 1912 publizierte *Catalogue of Printed Music published between 1487 and 1800 now in the British Museum* von W. Barclay Squire eine beträchtliche Anzahl derartiger Werke in verschiedenen periodischen Publikationen nach. Nun liegt eine Ergänzung in Form von insgesamt 1855 Titelaufnahmen vor, die in dem Katalog von Squire noch nicht berücksichtigt worden waren. Ausgewählt wurden 12 Zeitschriften, u. a. die *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig 1798—1848), die *Berlinische musikalische Zeitung* (1794, 1805/06), die *Cäcilia* (Mainz 1824—1848) und der *Musikalische Hausfreund* (Mainz 1823—1828), um nur die wichtigsten zu nennen. Den Wert der neuen Liste erkennt man an den zahlreichen Titeln bisher bibliographisch nicht oder nur unzureichend nachweisbarer Kompositionen aus den Berichtsjahren 1787—1848. Der Katalog ist eine Fundgrube für Kenner musikalischer Erstdrucke, darüber hinaus aber auch eine bibliographische Quelle ersten Ranges zur Ergänzung der Werkverzeichnisse zahlreicher Komponisten. Der Forschung wird die Veröffentlichung gute Dienste leisten.  
Richard Schaal, München

Hans Albrecht in memoriam. Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern. Hrsg. von Wilfried Brennecke und Hans Haase. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter 1962. 290 S.

Die Flut der musikwissenschaftlichen Sammelwerke in Form von Gedenk-, Fest- und Kongresschriften reißt nicht ab. Auch in der Gedenkschrift für den früh verstor-

benen Kieler Universitätslehrer Hans Albrecht sind die zahlreichen größeren und kleineren Artikel einem vielschichtigen Themenkreis verbunden, so daß hier nur die wichtigsten genannt werden können.

Ehrende Nachrufe gelten dem *Forscher und Musiker* (A. A. Abert) und dem *Lehrer Albrecht* (H. Haase). Eine *Bibliographie der wissenschaftlichen Veröffentlichungen des Verstorbenen* steuert M. Geck bei. Zu den fundiertesten wissenschaftlichen Beiträgen der Schrift gehören die Untersuchungen von W. Kahl † über *Das Geschichtsbewußtsein in der Musikanschauung der italienischen Renaissance und des deutschen Humanismus* und von L. Fincher *Zur Cantus-firmus-Behandlung in der Psalm-Motette der Josquinzeit*. Eine brauchbare Übersicht zum Leben und Werk des Stuttgarter Hofkomponisten *Ulrich Bräutel* liefert M. Bente, dessen sorgfältige Quellenuntersuchungen ebenso wie Umsicht und Besonnenheit im Urteil hervorgehoben zu werden verdienen. F. Peters-Marquardt geht der Frage nach, ob *Hainrich Lydtenfels* der spätere Musiktheoretiker *Heinrich Faber* war. Nach zwei kurzen Beiträgen von K.-G. Hartmann (*N. Borbonius in der Oden- und Motettenkomposition des 16. Jahrhunderts*) und Th. Dart (*Elisabeth Eysbock's Keyboard Book*) widmet sich K. Gudewill den *Laudes Dei Vespertinae von Melchior Franck*, dessen einschlägige Sammlung (Coburg 1962) „zumindest was ihren Umfang und ihre Anlage betrifft, völlig isoliert dasteht“. Der Verfasser berichtet mit dieser Untersuchung gleichzeitig seine im Artikel *Franck, Melchior* in MGG vertretene Ansicht über den „akkordischen Satz“ im Motettenschaffen und in den Choralbearbeitungen. O. Wesely publiziert als *Ein Musiklexikon von Francois de Cocq den Abregé Alphabetique des noms des Airs et des termes de Musique*, welcher dem *Recueil des pieces de Guitarre* (Manuskript in Brüssel, 1729/30 geschrieben) beigegeben ist. H. Federhofer setzt seine gediegenen Studien über J. J. Fux mit einem Beitrag über den *Musiktheoretiker* fort.

Dem Schaffen J. S. Bachs ist eine Anzahl kleinerer Beiträge gewidmet. G. von Daldens setzt seine Studien zur Bach-Chronologie mit dem kurzen Aufsatz *Originale Daten auf den Handschriften J. S. Bachs* fort. A. Dürr weist in seiner Untersuchung

*Der Eingangssatz zu Badis Himmelfahrts-Oratorium und seine Vorlage im Gegensatz zur Feststellung von J. Smend (Bach-Gedenkschrift 1950) und in Übereinstimmung mit A. Pirro (1907) den Eingangssatz, welcher keine Originalkomposition darstellt, dem Text der Thomasschul-Kantate BWV Anh. 18 zu (für einen neuen Fundort dieses Textdruckes vgl. Mf XVI, 1963, S. 45). Die sorgfältig bearbeitete Studie über Badis Fantasie und Fuge c-moll (BWV 562) von D. Kilian zeigt zugleich auch die Grenzen philologischer Handschriftenuntersuchungen. W. Neumann bietet eine Übersicht über die Handschriften Bachscher Werke, welche ehemals im Besitz der Berliner Singakademie waren. M. Ruhnke stellt die Frage *Telemann im Schatten von Bach?* Miszellen widmen C. Sartori *Sammartini* und J. LaRue *Dittersdorf*. Ein grundsätzlicher Artikel von H. Wirth würdigt C. Goldoni und die deutsche Oper. Grundfragen der Editions- und Aufführungspraxis des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts gelten die Ausführungen von K. von Fischer über *Mozarts Klaviervariationen*. Einen Hinweis auf F. N. *Parents Revolutionsgesänge (1799)* gibt K. G. Fellerer. In einem fundierten Beitrag *Goethes Wort über Bach* bemüht sich W. Wiora, die Ansicht J. Smends zu demselben Thema (1955) zu korrigieren. J. Müller-Blattau beleuchtet überzeugend den historisch geschulten Sinn des Musikschriftstellers *Friedrich Rochlitz*, während *Sentiment und Sentimentalität im volkstümlichen Liede F. Mendelssohn Bartholdys* von M. Geck erhellt werden.*

F. W. Riedel bietet in seinem Beitrag *Die Bibliothek des Aloys Fuchs* ein Verzeichnis der in Göttweig überlieferten theoretischen Bücher aus dem Nachlaß des Wiener Sammlers. Der Verfasser hat inzwischen Ergänzungen und Berichtigungen zu seinem Beitrag nachgeliefert (Mf XVI, 1963, S. 270f.), so daß hier nur noch ein summarischer Hinweis auf zahlreiche Irrtümer angebracht ist. Die mitgeteilten Titel beziehen sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, hauptsächlich auf Buchpublikationen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diese Bibliothek ist nicht zu verwechseln mit der überaus wertvollen Handschriftensammlung des A. Fuchs.

A. Orel berichtet über *Bruckner und Wien*, H.-P. Reinecke untersucht *H. Riemanns Beobachtungen von „Divisionstönen“ und*

die neueren Anschauungen zur Tonhöhenwahrnehmung. Neben Artikeln von F. Lesure (*Debussy et le XVIIe siècle*), H. F. Redlich (*G. Mahler's last Symphonic Trilogy*), G. Sannemüller (*Ravels Stellung in der französischen Musik*), H. Engel (*Der Komponist als Ästhetiker: Strawinsky*) und W. Schmieder (*Aphorismen zur Musikdokumentation*) gehört die Studie von W. Brennecke *Die Metarmophosen-Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith* zu den kennenswerten Beiträgen. Leider fehlt der Gedenkschrift ein Register, so daß die zahlreichen Namen und Sachbegriffe der einzelnen Studien kaum befriedigend erschlossen werden können. Das Inhaltsverzeichnis bietet dafür keinen Ersatz.

Richard Schaal, München

Anthony van Hoboken. Festschrift zum 75. Geburtstag, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg. Mainz: B. Schott's Söhne (1962). 160 S.

Es bedeutet ein hervorstechendes Ereignis, wenn eine nicht von Berufs wegen für die Musikwissenschaft tätige Persönlichkeit von einem Kreis namhafter Fachvertreter eine Festschrift erhält. Möglicherweise ist es kein Zufall, daß diese Ehrung nach Scheurleer jetzt ebenfalls der — in der Schweiz lebende — Holländer Anthony van Hoboken erfährt. In dem von Schmidt-Görg verfaßten Vorwort sind dessen Verdienste (u. a. Gründung des Wiener Phonogrammarchivs 1927 sowie der umfangreichsten Privatsammlung von Erst- und Frühdrucken unserer großen Meister, Herstellung des thematisch-bibliographischen Verzeichnisses der Instrumentalwerke Joseph Haydns) und die dem Jubilar bereits zuteil gewordenen Ehrungen angeführt, von denen hier nur die beiden Ehrendoktorate der Universitäten Kiel und Utrecht und die Ehrenmitgliedschaft unserer Gesellschaft für Musikforschung erwähnt seien.

Fast alle Festschriftbeiträge behandeln Themengebiete, die dem Jubilar besonders am Herzen liegen: Joseph Haydn, Fragen der Bibliographie und Philologie sowie der Sammlertätigkeit. — K. G. Fellerer untersucht das Joseph-Haydn-Bild des frühen 19. Jahrhunderts, H. Halm beschreibt eine unbekannte Münchener Handschrift der Kinder-Sinfonie, die hier durch Sandbergers Ergänzung des Vornamens Michael Haydn — wie gelegentlich auch in anderen Manuskrip-

ten — zugeschrieben wird. V. Luithlen gibt einen Überblick über die angeblich ehemals Joseph Haydn gehörenden Instrumente, die jetzt in dem von ihm geleiteten Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt werden, ohne jedoch die noch nachweisbaren Dokumente über diese Musikinstrumente einer kritischen Durchsicht zu unterziehen, wie sie etwa W. Hummel erst kürzlich für die Musikinstrumente im Mozart-Museum zu Salzburg (*Mozart-Jahrbuch 1959*, S. 188 ff.) vorgenommen hat. Es ist jedenfalls zu bezweifeln, daß das im Kunsthistorischen Museum befindliche Barytoninstrument ehemals im Besitz Haydns gewesen ist. — F. Grasberger geht gemeinsamen Zügen in den Werken Haydns, Schuberts und Bruckners nach. G. Feder behandelt einige Kriterien, mit denen die Entstehungszeit früher undatierter und im Autograph vorliegender Werke J. Haydns festgelegt werden kann; warum er jedoch in diesem Zusammenhang die Arbeiten von J. P. Larsen überhaupt nicht erwähnt, bleibt unverständlich. K. Geiringer geht auf einige eigenhändige Bemerkungen Haydns in dessen Musikhandschriften ein, die interessante Züge von Haydns Ansichten und Charakter erkennen lassen. Die Deutung der Anmerkungen „*fatto a posta*“ und „ *nihil sine causa*“ in Hob. XI: 109 dürfte wohl kaum zutreffen (S. 91); in seiner Haydn-Biographie von 1932 (S. 64) ist Geiringer dem Sinn dieser Haydn-Eintragung gewiß näher gekommen: Die Eintragung „*fatto a posta*“ kann nämlich auch noch in der jetzigen Umgangssprache „nach Maß gemacht“ heißen, wie sie an dieser Stelle wohl zu verstehen ist.

Dem zweiten Themenkomplex, der Bibliographie und Musikphilologie, gehören etliche bedeutungsvolle Aufsätze an: W. Weinmann berichtet von interessanten Beobachtungen und Ergebnissen, die er bei der Durcharbeitung der Wiener Zeitung machen konnte. L. Nowak stellt die Probleme dar, die sich bei der Wiedergabe von Notenskizzen großer Meister und vor allem bei Bruckner ergeben. Den wichtigsten Beitrag liefert hier jedoch E. Schenk, der die Spielarten des sogenannten tremolo und damit vor allem die schon längst anhängige Frage des Vortragszeichens der Wellenlinie untersucht. Schenk führt jedoch die früheren Erwähnungen dieses Vortragszeichens von Schering (J. Quantz) *Versuch einer Anwei-*

sung... Leipzig 1926, 17. Hauptst. II. Abschn. § 27 Anmerkung) und von Heinz Becker (*Klarinetten-Konzerte des 18. Jahrhunderts*, Das Erbe deutscher Musik, Abt. Orchestermusik Bd. 4, 1957, S. 95) nicht an und stellt die Verwirrungen der Terminologie und der dafür gewählten Signa nicht klar genug dar. Außerdem sind ihm einige Ungenauigkeiten unterlaufen (z. B. das Zeichen  $\overset{\sim}{p}$  steht erst in Petris 2. Auflage von 1782, während 1767 dafür noch  $\overset{\sim}{p}$  gedruckt worden ist; Crolls Worte „nicht befriedigende Lösung“ beziehen sich nicht auf Gerber, sondern nur auf die notations-technische Kenntlichmachung der vom Herausgeber ergänzten Wellenlinien [Gluck-G. A. III/17, S. 106]). Abgesehen von diesen Einschränkungen ist es Schenks Verdienst, endlich festgestellt zu haben, daß die Wellenlinie nur zweierlei Bedeutungen hat: nämlich 1. ein vibrato vorschreibt oder 2. für ein „simile“ stehen kann. In der zweiten Bedeutung des Wiederholungs- bzw. Fortsetzungszeichens kann die Wellenlinie sowohl für ein portato (nach Schenk entsprechend dem damals vorherrschenden usus „*ondeggiando*“ genannt) als auch für ein echtes tremolo stellvertretend stehen. Das ist wichtig für die Interpretation, aber nicht für die Herstellung einer kritisch-wissenschaftlichen Ausgabe oder eines Urtextes. Im Gegensatz zu Schenk, der zu einer Deutung des Vortragszeichens der Wellenlinie drängt, sollte bei einer Textedition dieses Vortragszeichen unverändert (also nicht umgedeutet) übernommen werden. Durch Fußnoten oder im Vorwort kann dann auf die notwendige und „wohl richtige“ Interpretation aufmerksam gemacht werden.

O. Jonas geht in seinem bereits 1929 kurz nach der Gründung des Wiener Phonogrammarchivs verfaßten Beitrag auf die Wichtigkeit der Autographe für die Herstellung der Urtexte und damit auch auf die Notwendigkeit der Sammlung von erhalten gebliebenen Autographen großer Meister in Mikrofilmen ein. K. Dreimüller gibt viele Musikerbriefe an den rheinischen Musikliebhaber Ludwig Bishopinck in Mönchengladbach wieder. H. P. Schanzlin macht auf die Züricher Sammlung von Briefen des Haydn-Schülers Sigismund Neukomm aufmerksam, und V. Fëdorov berichtet über die Begegnungen V. V. Stasovs mit F. Santini in Rom und über den Einfluß Santinis auf Stasov. — H. Federho-

fer behandelt die harmonische Reduktionstechnik Schenkers, zu dem sich der Jubilar Anthony van Hoboken nicht nur als Schüler, sondern auch als Mensch hingezogen fühlte. E. Reeser stellt Johann Gottfried Eckard als Maler vor, und J. Schmidt-Görg weist nach, daß der Terz in Beethovens *Missa solennis* eine besondere Bedeutung zukommt. Aber nicht nur das Erlebnis der melodischen Terzen-, sondern ebenso der Mediantenverwandtschaft (in der Harmonik) hat hier seinen Niederschlag gefunden. Die Beweisführung von Schmidt-Görg ist methodisch nicht ganz befriedigend (z. B. werden einmal die metrischen Schwerpunkte als maßgebend angesehen, das andere Mal nicht).

Insgesamt ist in dieser Festschrift eine Fülle guter und gewichtiger Aufsätze mit zum Teil ganz neuen Ergebnissen zu Ehren des Förderers der Musikwissenschaft und außerordentlich namhaften Fachvertreter Anthony van Hoboken vereinigt. Grußbotschaften hervorragender Persönlichkeiten der verschiedensten Arbeitsrichtungen und eine Liste der Gratulanten runden diese reichlich bebilderte und geschmackvoll ausgestattete Festschrift ab.

Hubert Unverricht, Mainz

Festschrift für Erich Schenk, hrsg. von Othmar Wessely. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlau Nachf. 1962. 621 S. (Studien zur Musikwissenschaft, 25).

Die umfangreiche, vom Verlag mit Notenbeispielen und Tafeln reich ausgestattete, als 25. Band der altberühmten Studien zur Musikwissenschaft erschienene Festschrift ist unter der Fülle der vorhandenen etwas Besonderes. Denn sie enthält, von der Vielzahl der Beiträge aus ganz Europa einmal abgesehen, neben den üblichen kleinen, aber wichtigen Beiträgen über Einzelprobleme der Musikforschung so viele wesentliche Äußerungen zu wichtigen Themen unseres Faches, daß sie nicht nur den zu Feiernden ehrt, sondern auch das Fach, dem er seine Lebensarbeit gewidmet hat, entscheidend fördert. Für die Besprechung gliedern wir nach Fachgebieten. Eine grundsätzliche Abhandlung von Zofia Lissa über *Stille und Pause in der Musik* sei an den Anfang der Instrumentalmusik gestellt. Geschichtliche Studien von Hoffmann-Erbrecht über den „galanten

Stil“, von Klingenberg über Pleyels Streichquartett, Reindl über den Refrain der Kaiserhymne und Szabolcsi (s. u.) betreffen das 18. Jahrhundert; Sonderprobleme der Barockmusik behandeln Floros, H. C. Wolff, Pisk. Altmeister van den Borren skizziert als Besonderheit die Geschichte der Tombeaux. Die Beiträge zur Vokalmusik reichen von der Studie über eines der ältesten Weihnachtslieder (Smits van Waesberghe) und Husmanns und Stäbleins Choralstudien über Besseler (Übertragung von Mensuralmusik), Fellerer (Kirchenmusik des 16./17. Jahrhunderts), Gallico (über Tromboncino), Levi (Schubert) und Stephenson (Brahms) bis zu Opernproblemen, die W. Vetter und O. Wessely behandeln. Dieser Teil mündet in A. Welleks Grundsatzzbeitrag *Über das Verhältnis von Musik und Poesie*.

Die biographischen Beiträge können nicht alle aufgezählt werden, auch nicht alle Erstveröffentlichungen von Briefen und Tagebüchern, die reich vertreten sind. Ich hebe wegen ihrer besonderen geschichtlichen Bedeutung heraus: Dagmar v. Busch-Weise (Beethovens Bonner Tagebuch), W. Boetticher (R. Schumanns Wiener Kreis), Ingrid Kollpacher-Haas (Buffardin), Müller von Asow (Vieuxtemps), J. Schmidt-Görg (Wiener Tagebuch 1815/16), J. Racek (Beethoven und Goethe in Teplitz) und W. Tappolet (G. Becker).

Die Übersichten von H. Anglès (Musikalische Beziehungen zwischen Österreich und Spanien, 14.—18. Jahrhundert), von H. Feicht (Musikalische Beziehungen Wien-Warschau in der Zeit der Klassik), von C. Schoenbaum (Die böhmischen Musiker in Wien, 17.—19. Jahrhundert) bringen reiches geschichtliches Material. Es sei schließlich noch erwähnt, daß Debussy und Ravel in einem Beitrag von P. Mies behandelt sind, die Musik unserer Zeit in zwei kurzen Abhandlungen von G. Cogni (unbekannter Brief Furtwänglers von 1954) und F. H. Hartmann aus Johannesburg (Frage der Atonalität) wenigstens zur Sprache gebracht wird. — Daß musikalische Volks- und Völkerkunde vertreten sind, ist wohl auf die alte Tradition beider Fächer in Wien zurückzuführen. Hierher gehören die Abhandlungen von H. Graf (*Neue Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft*) ebenso wie die Studien von H. Erdmann

über Erzgebirgische Bergmusikanten, von Moberg über Fistula und Fidlha, von P. Nettl über Volksmusik bei Bach und auch Szabolczis *Kleine Beiträge zur Melodiegeschichte des 18. Jahrhunderts*. — Von der (notwendig lückenhaften) Aufzählung sei auf das Gesamtregister zurückverwiesen. Aber auch hier und jetzt erweist sich die wissenschaftliche Vielfalt und europäische Weite dieser Festschrift. Sie wird (so hoffen wir) schon aus diesem Grunde einen größeren Leserkreis finden, als es Fachbücher gemeinhin zu tun pflegen.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Leopoldo Gamberini: La parola e la musica nell' antichità. Confronto fra documenti musicali antichi e dei primi secoli del Medioevo. Florenz: Verlag Leo S. Olschki 1962. XII, 448 S. (Historiae musicae cultores. Bibliotheca. XV). Rezensionen: P. Frasinetti, *Le parole e le idee* 4, 1962, 196; A. N. Modona, *Atene e Roma* 7, 1962, 114—116.

So alt wie die Musikgeschichte ist die Frage nach dem Verhältnis von Wort und Ton. Freilich stellt sie sich für jede Epoche und für jede Sprache anders. Zwei Grundhaltungen lassen sich jedoch immer beobachten, die bereits die Antike formuliert hat: Platon möchte Melodie und Rhythmus vom Wort ableiten (*Staat* III, 398 ff.), Dionys von Halikarnaß aber stellt an einem Beispiel euripideischer Chorlyrik genau das Gegenteil fest, die Autonomie der Musik (*de compositione verborum* XI, 63 f.). Die Theoretiker der Florentiner Camerata — in bewußtem Anschluß an die genannte Platonstelle, wie etwa Giulio Caccinis Vorrede zu den *Nuove Musiche* (1602) erkennen läßt — wollen wieder Sprachmelodie und Wortsinn getreu in der Vertonung abbilden. Mozart dagegen meint in dem bekannten Brief an den Vater vom 13. 10. 1781: „bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein“. Solch gegensätzliche Aussagen ließen sich häufen. Selbstverständlich stehen „parola“ und „musica“ immer in einem Spannungsverhältnis, das jedoch einer Vielzahl historisch einmaliger Lösungen fähig ist.

Gamberinis Beitrag zu dieser Frage ist von der Tendenz bestimmt, die Abhängigkeit des Melos vom Logos im Sinne Platons in allen Bereichen antiker und mittel-

alterlicher Musik nachzuweisen. Daß eine solch einseitige Überbewertung der melodiebildenden Kraft des Worts der historischen Wirklichkeit nicht gerecht werden kann, ist selbstverständlich.

Zu Beginn zeigt Gamberini an Musikmagie und Musiktherapie die psychosomatischen Wurzeln und Wirkungen der Musik auf. Einheit von Musik und Magie, von Inhalt und Vertonung, Abhängigkeit der Melodie vom Wortakzent, Identität von Rhythmus und Metrum, Verzicht auf Melismatik zugunsten streng syllabischer Melodik werden als allgemeingültige Merkmale altgriechischer Musik hingestellt (S. 11 bis 15). Ferner sei auch die altgriechische Melodiebildung abhängig vom „Spiel der Vokale und Konsonanten“ des Texts, da die entsprechend der Artikulation schwankende Kehlkopfspannung die Höhenlage der Vertonung beeinflusse (S. 15, Anmerkung 28, S. 341). Gamberini illustriert diese durch nichts beweisbare Theorie später an eigenen ebenso einfühlsamen wie anfechtbaren Vertonungen und Interpretationen von Lyriker- und Tragikerstellen (S. 69–117) und zieht die Linie bis zur Gegenwart durch, wobei sich Aischylos und Webern die Hand reichen (S. 96 f.). Vor allem ist dabei übersehen, daß sich die Höhenlage einer Melodie nicht gut gleichzeitig nach dem Wortakzent und nach der Lautgestalt der Texte richten kann. Es folgt ein Abriß metrischer Nomenklatur (S. 18 ff.) — in dem etwa Phalaeceus, sapphischer und alkäischer Elfsilbler das gleiche metrische Schema erhalten — und schließlich eine umstrittene Beobachtung del Grandes (S. 21 f.), der viel Gewicht darauf gelegt hatte, daß bei Sapphos Aphrodite-Gedicht die Wortakzente aller sieben Strophen bevorzugt an vierter, siebter und zehnter Stelle stehen — wohl eher mechanische Folge der Metrik und Akzentregel als dichterische Bewußtheit.

Im Kapitel I (S. 23–119) sucht Gamberini nun seine Thesen an altgriechischen Musikfragmenten zu verifizieren. Er bespricht dabei auch Kirchers Pindarfälschung und die apokryphe Melodie zum dreizehnten homerischen Hymnus, es fehlen aber die neue Monodie aus Oxyrhynchos (Pap. Oxy 25, 1959, 113 ff.) und das Kairofragment (JHS 51, 1931, 91 ff.), aus dem jedoch einmal ungewollt zitiert wird (S. 44). Man wundert sich, in dieser Umgebung auch einige Zauberpapyri anzutreffen (Preisenz-

danz VII 520 f., XII 253 f., XIII 630 f., I 227, 229, II 14, XIII 848 ff.). Dort stehen bekanntlich nach kultischen Anrufungen gern die sieben griechischen Vokale in immer anderen Figuren. Gewiß gehört hierzu die neupythagoreische Lehre, die jedem Planeten eine Stufe der Tonleiter und einen Buchstaben zuordnet und so die Sphärenharmonie in Buchstaben abbildet. Aber weder Demetrius *de elocutione* 71 noch Nikomachos exc. 276 Jan noch gar Augustin CCSL 38, 254 beweisen, daß diese Vokalreihen so etwas wie Notenzeichen darstellen — eine Annahme, die schon ein Blick auf die merkwürdigen und ganz und gar unsanftlichen Tongruppen unmöglich macht, die Gamberini nach Gastoué als Übertragungen jener Vokalgruppen vorlegt (S. 185).

Ein Vergleich von Dokumenten altgriechischer, hebräischer, frühchristlicher, byzantinischer, ambrosianischer und gregorianischer Melodiebildung (Kap. II–VIII, S. 121 bis 348) führt Gamberini schließlich dazu, in der Musik der Antike und des Mittelalters eine große Einheit zu sehen. Doch schon die Grundlage ist brüchig, Gamberinis Bild altgriechischer Musik einseitig und anfechtbar. Gamberini will nicht sehen (S. 64 f.), daß es etwa auch Musikfragmente gibt, die nicht nach dem Wortakzent komponiert sind wie das Orestesfragment in Strophe und Antistrophe. Deshalb verkehrt er auch die eingangs genannte wichtige Äußerung des Dionys von Halikarnaß „Τὰς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἄξιόν ἐστι καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν (sc. ἡ μουσική)...“ genau ins Gegenteil: „*Il canto deve essere subordinato alle parole e non le parole al canto*“ (S. 115). Das Hauptproblem der ganzen Akzentfrage eben, der Unterschied der Vertonung von strophischer und unstrophischer Dichtung, wird daher nur gestreift (S. 20 f., 27, 114 f., 118). Ähnlich steht es mit dem zweiten Axiom, der Identität von Metrik und Rhythmik. Nicht erst mit dem christlichen Hymnus von Oxyrhynchos (S. 192), sondern bereits mit den bei Aristophanes faßbaren Neuerungen des Euripides hat sich die Musik von der Metrik emanzipiert. Und erkennt man die „Neue Musik“ um Euripides einmal als das an, was sie ist, nämlich ein Bruch mit der klassischen Tradition, der aber wesentlich früher liegt als die Mehrzahl aller Musikfragmente, so verbietet es sich von selbst,

ein Gesamtbild griechischer Musik zu zeichnen, geschweige denn von solch unsicherem Grunde aus weitere Schlüsse zu ziehen. So liegt es zwar auf der Hand, daß sich in einigen byzantinischen Melodien der jetzt längst dynamisch gewordene Wortakzent ausdrückt (S. 213, 216, 236), der aber bei längeren Stücken durch die autonom gewordene Melismatik überlagert wird. Doch kann sich hier kaum die antike Praxis bewahrt haben, die mit dem Verfall des musikalischen Akzents zu schwinden beginnt, wie die Musikfragmente zeigen. Mit Recht mahnt Winnington-Ingram in dieser Frage gegen del Grande zur Vorsicht (*Ancient Greek Music 1932—57*, Lustrum 3, 1958, S. 42).

Im Anhang findet sich ein Abriss griechischer, hebräischer, syrischer, byzantinischer und gregorianischer Notation (S. 351 ff.), der im einzelnen nicht immer zuverlässig ist. Schließlich stellt Gamberini der Form nach ähnliche Notenzeichen aus den genannten Bereichen zusammen (S. 395 ff.) und kommt zu folgendem Ergebnis: „*i segni grammaticalmente simile hanno avuto funzione simile e significato semantico simile pur nelle lingue diverse*“ (S. 397), wobei zu bedenken ist, daß einmal das Einzelzeichen immer erst in seinem System seinen semantischen Sinn erhält und daß es zwischen Ton- und Intervallnotenschrift — etwa zwischen altgriechischer und ekphonetischer Notation — keine Verbindung geben kann. Eine umfangreiche Bibliographie, die aber, wie das ganze Buch, recht druckfehlerreich ist (S. 405 ff.) und nicht mehr dem neuesten Stand entspricht (vergleiche Winnington-Ingrams genannten Forschungsbericht), Quellennachweis von 64 photomechanisch übernommenen Notenbeispielen, schließlich ein Namen-, Sach- und Abkürzungsverzeichnis erleichtern die Benutzung des umfangreichen Werkes.

Wenn Gamberini sein weitgestecktes Ziel auch wegen der Ungunst der Quellen und der Einseitigkeit seiner Fragestellung nicht erreicht hat, wenn auch die sachliche Zuverlässigkeit hinter dem immensen Umfang des verarbeiteten Stoffs zurücktritt, so liegt doch sein Verdienst nicht nur in der Bereitstellung verschiedenartigsten Materials, sondern auch darin, daß er vom Standort des Musikers Fragen aufgeworfen hat, über die nachzudenken sich lohnt.

Egert Pöhlmann, Erlangen

Ewald Jammers: Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Musik der Textausssprache. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter 1962. 344 S. (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Jahrgang 1962, Abhandlung 1).

Dieses Buch ist ein Bekenntnis. Man kann es wohl mit kritischen Augen lesen, aber nicht an seiner Grundkonzeption fassen, denn diese ist Konfession. Jammers hat hier die Summa Musicae Choralis seines Lebens gezogen und den Choral unter einem anderen, gewissermaßen außerphilologischen Aspekt gezeigt. Seit dem „*an sich vorzüglichen Peter Wagner*“ hat kaum jemand versucht, den Choral als einen Gegenstand der geschichtlichen Entwicklung zu betrachten. In der Selbstgenügsamkeit der Choralforschung (stimmt aber dieses pauschale Urteil?) suchte man nur die Formen des Chorals in ihrer Eigenart zu verstehen: „*Daher dieses Durcheinander der Meinungen in einem Augenblick, wo die Fragen nach der geschichtlichen Entwicklung des Chorals sich nicht mehr unterdrücken lassen. Es fehlen die Maßstäbe und die Linien der Entwicklung*“ (S. 117). Und schärfer in einer Anmerkung: „*Bisher hat sich die Musikwissenschaft kaum mit einer einheitlichen europäischen Musik befaßt, die als ein Ganzes gebildet wird von der antiken Musik, dem Choral und der ‚abendländischen‘ Musik*“ (S. 118, Anm. 38).

Was ist der Choral? Er will keine eigene Sprache, sondern „*feierliche Aussprache des Textes*“ sein, Vertonung des Wortes Gottes. Doch eine bewußte Vertonung ist als Choral undenkbar, ist als Opus Dei unmöglich. So wird der Choral keine Musik als „Kunst“, sondern eine Vortragsart (S. 27). Jammers stellt die Maxime auf: „*Die Dinge müssen zuerst in ihrem eigenen Bereich gesehen und von den ihnen gestellten Aufgaben aus beurteilt werden und dann erst in ihren Verhältnissen zur Umwelt*“ (S. 17). Diese Umwelt kannte aber bereits die Melismen (S. 148), so daß es unstatthaft ist, den melismatischen Gesang dem syllabischen folgen zu lassen.

Auf dieser Grundidee baut sich die Vorstellung einer nicht-autonomen Musik auf, denn das Gegenteil bedeutet nach Jammers eine „*Vergewaltigung der Grundidee des christlichen Gesanges durch eine neue Musikvorstellung*“ (S. 23). So ist der Anfang das

Rezitativ, das durch eine größere Anpassung an die Sprachmelodie umgestaltet wird. Das Organum kann kein Gegensatz zur Einstimmigkeit sein, sondern (auf dieser Basis) nur eine feierlichere Art des Textvortrages. Jammers läßt die Frage nach dem Ursprung dieses Organums offen: Ägypten oder Persien-Indien, sicher ist nur, daß mit Karl dem Großen das Halteton-Organum nach Gallien gekommen ist.

Jener Teil des Buches, der sich mit Byzanz beschäftigt, wird vielleicht am stärksten umstritten sein. Jammers stellt zwei Theorien in Frage: die These der restlosen Diatonik, die auch vom Choral nicht zu stützen ist, und die Gleichsetzung der mittelbyzantinischen gleich einer rhythmischen Schrift, was Jammers ablehnt. Unterschiede zwischen Byzanz und Rom werden einmal in der vermögigen Umgestaltung christlicher Texte (Byzanz), zum anderen in der unveränderten Beibehaltung des biblischen Textes gesehen (Rom).

So ist durch Negation ein Standpunkt gewonnen, der von anderen Arbeiten Jammers' besonders zur Rhythmik bekannt ist. Rhythmisch wird die Textsilbe das Grundmaß, sie hat im Prinzip die gleiche Länge. Drei Ausnahmen beobachtet Jammers: die Dehnungen der Schlußsilben und Kontraktionserscheinungen, die großen Melismen, und den Wechsel von langen und kurzen Silben.

Diese starre Bindung an den Text durchzieht das Buch, das eine Musik behandelt, über die nur aus ihrem liturgischen Vollzug geurteilt werden kann. Eine Interpretation des Textes aus musikalischen Mitteln heraus ist unmöglich. Sonderuntersuchungen gelten dabei den Antiphonen, vor allem der Hauptschwierigkeit, die sich im Komplex Sequenz und Tropus zeigt, „da ihre Melodien erst nachträglich textiert sein sollen“. Die Sequenz ist nicht zu verstehen ohne die außerliturgische Sequenz, eine Art Tropus („*Preldigtlied*“). Gerade hier lassen sich sehr fruchtbare Partien erkennen, da Jammers (gegen Cl. Blume und Handschin) für eine weitere Definition des Tropus eintritt. So ist der Tropus eine Einführung und Erklärung, aber auch Erweiterung, Übersteigerung der liturgischen Texte und spiegelt die Situation der mittelalterlichen Kirche: die Liturgie kann nicht mehr umgestaltet, sondern nur noch ausgeschmückt werden. Jammers geht den Ursprüngen dieser beiden

Arten gründlich nach. Gerade dieser Teil ist besonders wertvoll am ganzen Buch.

Der „*Gewinn einheitlicher Anschauung*“ (S. 332) steht gegen die Thesen dieses Buches. Rüttelt man an diesen Anschauungen, dann wird manches an diesem Buch hypothetisch, vielleicht sogar bis an die „*Grenze der Tragfähigkeit*“, wie Jammers selbst meint. Ein Bekenntnis — eine wissenschaftliche Arbeit letzter Reife: vor allem ein Markstein auf dem Weg der Choralforschung zu neuen Ufern.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Peter Josef Thannabaur: Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts. München: Walter Riecke 1962. 263 S. und 2 Notenbeilagen (Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft. 1).

Nach den Untersuchungen über das Kyrie (Margareta Melnicki, *Das einstimmige Kyrie im lateinischen Mittelalter*, Diss. Erlangen 1954) und das Gloria (Detlev Bosse, *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum „Gloria in excelsis Deo“*, Diss. Erlangen 1954) liegt nun auch über das Sanctus eine beachtliche Arbeit vor, die ebenfalls im Erlanger Seminar für Musikwissenschaft entstanden ist.

Mit Hilfe der reichhaltigen Mikrofilmsammlung Bruno Stäbleins wurde dem Verfasser die Untersuchung von 463 Handschriften aus dem 11. bis 16. Jh. ermöglicht. Sie entstammen den verschiedensten europäischen Sprachgebieten, weitaus die meisten aus dem deutschen (124) und dem italienischen (123) Raum. Ein sorgfältig ausgearbeitetes und übersichtlich dargestelltes Verzeichnis (S. 212 ff.) gibt über den Ursprung der Quellen Auskunft, wobei gegebenenfalls auch der Orden genannt ist, sowie die Art der Notation, die ungefähre Entstehungszeit und die Art der Hs. gemäß ihrem Hauptinhalt. Weitere Tabellen über den Ursprung, geordnet nach den Ländern bzw. Sprachgebieten und Orden (S. 237 ff.), über die Herkunftsorte (S. 240 ff.) und die Verteilung der Hss. auf die Jahrhunderte (S. 243 ff.) vervollständigen die Angaben des Verfassers über das benutzte umfangreiche Quellenmaterial.

Aus dem Repertoire dieser Codices hat Thannabaur 231 Sanctusmelodien zur Untersuchung gewonnen. In einem großen Initienkatalog sind sämtliche Melodiean-

fänge (meist bis „... Sabaoth“) und deren Varianten angegeben, in neue Notation mit oktavierendem Violinechlüssel übertragen und mit Bemerkungen über Modus, Ambitus und Überlieferungsdauer.

Eine sorgfältige Untersuchung widmet Thannabaur der quellenmäßigen Verbreitung dieser Sanctusmelodien und der Feststellung des Anteils der einzelnen Länder und Orden. Dabei kommt er zu dem Ergebnis, daß das 15. Jh. mit 52 Melodien auffallend hoch an der Spitze liegt; dasselbe Ergebnis bringt auch der Vergleich über die Anzahl der in den verschiedenen Jahrhunderten überlieferten Melodien.

Fast alle dieser Sanctusmelodien stehen in den mittelalterlichen Modi. Am häufigsten vertreten ist der *D*-Modus mit 70 Melodien; es folgen der *G*-Modus mit 59, der *F*-Modus mit 53 und der *E*-Modus mit 45 Melodien. Unter den 4 Melodien, die keinem bestimmten Modus zugewiesen werden können, befindet sich auch die Melodie Ed. Vat. XVIII (um 1 Ton tiefer transponiert), die allgemein als die älteste Sanctusmelodie bezeichnet wird. Thannabaur ist es gelungen den ältesten Beleg nachzuweisen: Cod. Benevent, Cap., VI 38, f. 167–167v; aus Benevent, 11. Jh. (Faks. S. 66, Übersicht über die Fassungen in den verschiedenen Quellen S. 67–71). Er vermutet, daß es sich „um die Spätform einer Sanctus-Melodie handelt, deren Urfassung vielleicht das älteste Sanctus ist“ (S. 72).

Das Neuschaffen von Sanctusmelodien setzte in Frankreich im 13. Jh. plötzlich aus. Thannabaur sieht den Grund hierfür darin, daß damals vor allem die aufkommende Mehrstimmigkeit die schöpferischen Kräfte der liturgischen Musik völlig in Anspruch nahmen.

Bei der Untersuchung der Melodik fällt dem Verfasser auf, daß „selbst die ältesten Sanctus-Melodien ungregorianisch sind“; sie sind in ihrer Gesamthaltung „volksnaher, herkunftsbezogener, weniger stilisiert“ (S. 50ff.). Die schon von P. Wagner (*Einführung*, Bd. III) gemachte Beobachtung: „Seine musikalische Faktur stellt das Sanctus ungefähr zwischen Kyrie und Gloria“ konnte von Thannabaur bekräftigt werden: „Die meisten Sanctus-Melodien vermischen beide Elemente, Syllabik und Melismatik, und neigen bald dem einen, bald dem anderen mehr zu“ (S. 53–54). Es sind weder rein syllabische Sanctusmelodien zu finden, noch

kann man irgendwo von einer ausgeprägten Melismatik sprechen. Häufig zu finden ist jedoch die Hervorhebung einzelner Worte durch eine gemäßigte Melismatik: „*Sanc-tus*“, „*Sabaoth*“, sowie „*Hosanna*“ und „*excelsis*“ bei der Wiederholung nach dem Benedictus. Floskelhafte Wendungen, die schließlich in fast allen mittelalterlichen Melodien zu finden sind, treten auch beim Sanctus dauernd auf, besonders häufig in den Klauseln vor den Zäsuren.

Die sorgfältige Untersuchung der Struktur bringt Thannabaur zu der Einsicht, daß man von einer allgemeingültigen musikalischen Form bei den Sanctusmelodien nicht reden kann. Dagegen ist die Feststellung interessant, daß gelegentlich die textliche Gliederung der musikalisch-formalen Anlage entgegensteht, was der Verfasser an der Melodie Ed. Vat. XVIII erläutert (S. 77–78).

Zur Berücksichtigung der Tropierung wurde Thannabaur wohl allein schon durch die Art der Überlieferung gedrängt: „*Mehr als ein Drittel aller Sanctus-Melodien (82 von 231) ist tropiert (eine Reihe davon ausschließlich tropiert) überliefert*“ (S. 88). Die meisten der Sanctus- und Hosanna-Tropen sind Interpolationstropen, wobei die Sanctusmelodie ganz oder auch nur teilweise als Tropenmelodie Verwendung findet. Nie kann man jedoch Tropus und Sanctus als (untrennbare) Einheit auffassen, auch dann nicht, wenn die Sanctusmelodie nicht allein überliefert ist. Der Vollständigkeit halber bringt Thannabaur schließlich in einem Anhang ein Verzeichnis der Hss., die neben einstimmigen Sanctusmelodien auch mehrstimmige Sanctuskompositionen enthalten; einige Hss. überliefern die Melodien auch in rhythmischer Notation neben der einfachen. Auch die Übereinstimmung von einigen Sanctusmelodien mit Kyrie- und Agnusmelodien wird erwähnt, und einige Hss., welche hierfür Belege bieten, werden genannt.

Die Abhandlung stellt zweifellos einen wertvollen Beitrag zur Erforschung der mittelalterlichen Musik dar. Durch die vielen übersichtlich angelegten Tabellen hat dieses Buch den Wert eines Nachschlagewerkes gewonnen. Wohl mancher auf dem Gebiet der mittelalterlich-liturgischen Musik arbeitende Forscher wird es künftighin mit Nutzen zur Information heranziehen.

Josef Rau, Pirmasens

Robert White Linker: *Music of the Minnesinger and Early Meistersinger*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1962. 79 S.

Die Herausgabe von Bibliographien erfordert stets von philologisch geschulten Herausgeber eine besondere Sorgfalt und Quellenkenntnis. Diese vermißt man aber leider in dem von R. W. Linker veröffentlichten Verzeichnis der Werke von Minne- und Meistersängern des 12. bis 15. Jahrhunderts. Es enthält in alphabetischer Folge geordnet die Inzips von Dichtungen mit Musik aus 42 Quellen nebst Hinweisen auf deren wissenschaftliche Ausgaben sowie die Spezialliteratur. Da ein derartiges, von Friedrich von Husen bis zu den frühen Meistersingern reichendes Werkverzeichnis bisher fehlte, muß man dieses dennoch als nützliche Studienhilfe begrüßen. Indessen fehlen hierin die Werke von Eberhard Cersne von Minden (vgl. Rhein.-westfäl. Zs. f. Volkskunde 1, 1954, S. 103 ff.) oder Michel Beheim. Unvollständig ist das Verzeichnis der musikalischen Hinterlassenschaft des Mönchs von Salzburg, der unter dem zweifelhaften Vornamen Hermann zu finden ist (siehe MGG VI, Sp. 223 ff.). Auch sind nicht sämtliche Werke Oswalds von Wolkenstein genannt, z. B. fehlen die Lieder in Cgm 379 und „*Medlin zartt stein*“ (vgl. die Neuauflage von Klein und Salmen, Tübingen 1962). Das auf S. 38 als „1430?“ unbestimmt angegebene Todesdatum des ritterlichen Sängers ist jedoch Forschungen W. Senns zufolge genau bekannt, nämlich der 2. August 1445 in Meran (in: *Der Schlerm* 34, 1960, S. 336 ff.). Auch sind die fehlenden Lebensdaten zu Reinolt von der Lippe (siehe Zs. f. dt. Altertum 50, 1908, S. 124 ff.) sowie ungenaue Angaben zu Muscatblut (vgl. Zs. f. dt. Altertum 88, 1957, S. 160) zu bemängeln. Bei anderen schöpferischen Sängern des hohen und späten Mittelalters vermißt man außerdem Literaturangaben, wie etwa zu Neidhart v. Reuenthal den Hinweis auf *Annales Universitatis Saraviensis* 9, 1960, S. 65 ff. oder bei Hugo v. Montfort auf H. Walther, *Stilkritische Untersuchungen über Hugo v. Montfort*, Diss. Marburg 1937. Schließlich stören einige Druckfehler wie etwa auf S. 39 drittletzte Zeile, wo „*ergetet*“ statt „*ergetz*“ steht. Mithin ist diese Bibliographie

nur nach kritischer Überprüfung aller Einzelheiten uneingeschränkt benutzbar.

Walter Salmen, Saarbrücken

*L' Ars Nova italiana del Trecento* (Primo Convegno Internazionale 23–26 luglio 1959), hrsg. von Bianca Becherini. Certaldo: Centro di Studi 1962. 208 S.

Das wachsende Interesse an der Musik des 14. Jahrhunderts hat in den letzten Jahren zu einer Reihe von Zusammentreffen geführt, die der musikalischen Praxis dieser Zeit gewidmet sind. Nach dem großen Erfolg des ersten Kongresses dieser Art, der 1955 in Wégimont stattfand, kam in Italien der Wunsch auf, über den Rahmen der einzelnen Tagungen hinaus, ein bleibendes Zentrum der Trecentoforschung zu gründen. Als Ort dieses Unternehmens wählte man Certaldo, den Herkunfts- und Sterbeort Boccaccios. Dort wurde im Juli 1959 das neue Centro di Studi sull' Ars Nova italiana del Trecento mit einem internationalen Kongreß der Trecentoforscher eröffnet, dessen Bericht nun vorliegt.

Im Vergleich zu Wégimont sind die Grenzen des Fachgebietes enger gezogen, indem nicht die Ars Nova als Ganzes, sondern nur die italienische Musik des 14. Jahrhunderts zum Hauptgegenstand der Untersuchungen gemacht wird. Diese Einschränkung erlaubt zwar eine intensivere Beschäftigung mit einzelnen Fragen der Trecentoüberlieferung, sie verringert aber gleichzeitig die Möglichkeit, diese Praxis durch einen fruchtbaren Vergleich mit der französischen Musik zu erhellen. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß wenigstens ein Aufsatz über die französische Ars Nova (N. Bridgman, *La musique dans la société française de l' Ars nova*) im Kongreßbericht enthalten ist. Im Gegensatz zum ersten Kongreß in Wégimont sind die einzelnen Vorträge auch nicht unter bestimmten Fragenkomplexen gruppiert. Da die anschließenden Diskussionen im vorliegenden Band nicht mitgeteilt sind, läßt sich nicht feststellen, ob im Laufe des Kongresses Parallelen und Zusammenhänge unter den verschiedenen Beiträgen herausgearbeitet wurden.

Als Ganzes genommen erhebt dieses Treffen also nicht die Ansprüche des Wégimontkongresses, sondern verläßt sich mehr auf einzelne Vorträge. Diese sind, insofern sie konkrete Ergebnisse aus dem Forschungsbereich der Teilnehmer bringen und nicht

allgemein gehaltene „Kongreßabhandlungen“ darstellen, z. T. recht anregend. So führt N. Pirrotta (*Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*) neue Gesichtspunkte zur Frühgeschichte der Caccia an, indem er von den wenigen erhaltenen Stücken Pieros ausgeht. Es leuchtet ein, daß auch die im Codex Rossi anonym überlieferte Caccia „*Or qua compagni*“ von Piero stammen könnte und daß dieser Musiker an der Entstehung der Caccia allgemein wesentlich beteiligt war. Ob Piero dagegen im Sinn der späteren Musik als schöpferische Persönlichkeit zu verstehen ist, die eine neue Gattung spontan hervorbrachte, möchte ich bezweifeln. Sehr verdienstvoll ist Pirrottas Versuch, die Behandlung der Caccia im anonymen venezianischen Traktat zu deuten, wobei er auf sprachliche Zweideutigkeiten hinweist, die eine völlig zufriedenstellende Erklärung kaum erlauben. Da das Schlüsselwort „*pars*“ im übrigen Teil des Traktats Vers und nicht Stimme bedeutet (das stets durch „*cantus*“ ausgedrückt wird), bleibt aber fraglich, ob „*pars*“ ausnahmsweise bei der Caccia in diesem Sinn gedeutet werden kann. Wenn nicht, wird die betreffende Stelle allerdings noch rätselhafter.

K. von Fischers satztechnische Beobachtungen zu verschiedenen Arten der Dreistimmigkeit im Trecento (*Les compositions à trois voix chez les compositeurs du Trecento*) bilden eine wichtige Grundlage für weitere Untersuchungen (der Aufsatz ist 1961 in erweiterter Form im *Musical Quarterly* erschienen. Für eine sachliche Auseinandersetzung mit den dort vertretenen Meinungen über die Caccia vgl. meine Arbeit *Die Musik des frühen Trecento*, Tutzing 1963, 49 ff.).

S. Clercx-Lejeune bringt einen weiteren Beitrag zur Ciconia-Forschung (*Les debuts de la Messe unitaire et de la „Missa parodia“ au XIV siècle et principalement dans l'œuvre de J. Ciconia*). Auch hier muß man allerdings fragen, ob es sinnvoll ist, nach einem einzigen „Erfinder“ einer neuen musikalischen Gattung, in diesem Fall der Parodiemesse, zu suchen. Dies um so mehr, wenn es sich um ein vereinzelt Beispiel innerhalb des Schaffens eines Musikers handelt. Die Gemeinsamkeiten zwischen Credo und Gloria sind außerdem wesentlich auffallender als diejenigen zwischen den beiden Messensätzen einerseits und der Motette „*Regina gloriosa*“ andererseits. In diesem

Fall sind die Parallelen auf die Anfänge beschränkt und weisen selbst hier größere Abweichungen auf.

Als Ergänzung zu den sehr kurz gehaltenen Vorträgen des Kongresses selbst bringt der Band zum Schluß zwei längere Aufsätze. Im ersten, einer Ausarbeitung des in Cerialdo vorgelesenen Beitrags von A. Seay über *Paolo da Firenze: a Trecento Theorist* wird ein unter dem Namen dieses Trecento-musikers überlieferter Traktat besprochen und veröffentlicht. Sehr willkommen ist Seays Versuch, den Traktat, der an sich wenig Neues bringt, in einen größeren Rahmen einzuordnen und italienische Eigenheiten der Terminologie festzustellen. In den letzten Jahren sind mehrere italienische Traktate aus dem 14. und frühen 15. Jahrhundert veröffentlicht worden, die aber, für sich genommen, nichts Wesentliches zur Trecentoforschung beitragen. Es wäre eine lohnende Arbeit, sie jetzt zusammenzustellen und den französischen Traktaten sowie den Werken des Marchettus von Padua gegenüberzustellen.

Im zweiten Aufsatz versucht B. Bacherini, die Identität Antonio Squarcialupis und sein Verhältnis zum Codex Squarcialupi zu klären (*Antonio Squarcialupi e il Codice Mediceo-Palatino* 87). Die Verfasserin hat das Thema sehr gründlich untersucht und mehrere interessante Dokumente zusammengetragen. Ihr Zweifel an Squarcialupi als dem Kompilator der Handschrift ist wohl berechtigt, doch wird man der Übertragung dieser Funktion auf Paolo kaum zustimmen können, zumal die These, wie inzwischen festgestellt wurde, von einem Leseirrtum ausgeht („*a fato Paulus de florentia*“ anstatt „*abate paulus de florentia*“).

Marie Louise Martinez-Göllner, München

George Martin: *The Opera Companion. A Guide for the Casual Operagoer*. London: Macmillan & Co. 1962. XV, 751 gez. S.

Das vorliegende Buch, vermutlich der umfangreichste Opernführer neben Kobbés monumentalem *Complete Opera Book*, unterscheidet sich so wesentlich und so positiv von den meisten Veröffentlichungen des Genres, daß wenigstens eine kurze Besprechung auch in einer wissenschaftlichen Zeitschrift gerechtfertigt erscheint. Der Verfasser, ein Praktiker mit beträchtlicher

Repertoire- und Literaturkenntnis, beschränkt sich nicht auf die üblichen Inhaltsangaben der üblichen Repertoire-Opern, sondern stellt ausführlich und fundiert Einzelaspekte der Gattung Oper und ihrer Geschichte dar: Ouverture und Vorspiel, Arie und Rezitativ, die Stimme als „*artistic instrument*“ und als „*mechanical instrument*“, die Kunst der Kastraten, Opern-Orchester und -Instrumentation, Orchesterstimmung, das Ballett, die Geschichte der Claque, die Oper als öffentliches Unternehmen, Operngeschichte als Geschichte der großen Opernhäuser. Diesem ersten Teil folgen sehr ausführliche Inhaltsangaben von 47 Repertoire-Opern und kürzere Notizen über 26 moderne (meist amerikanische) Werke. Besonders wertvoll ist der Anhang mit ausführlichen Statistiken über das Repertoire einiger wichtiger Opernhäuser über längere Zeiträume, soweit Unterlagen erreichbar waren (New York, London, Hamburg, Parma, Rio de Janeiro, Berlin, Dresden, München, Leningrad, Moskau, Kopenhagen, Linz, Zagreb, Laibach, Budapest, Genua, Mailand, Buenos Aires), mit außerordentlich reichem und interessantem Material. Es ist die erste umfangreichere Statistik dieser Art, und es wäre dringend zu wünschen, daß sie ähnliche und umfassendere Statistiken, die für die Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Oper aufschlußreich sein könnten, anregt. Eine für Laien bestimmte, kritisch kommentierte Auswahlbibliographie, Titelverzeichnisse und Uraufführungs-Daten, ein Glossar für „*Basic Operatic Italian*“ und ein gutes Namensregister schließen das Buch ab und bezeugen noch einmal, wie sorgfältig es gearbeitet ist.

Als praktisches Handbuch (von allerdings sehr unhandlichem Format) für englischsprechende „*casual operagoers*“ ist die Arbeit natürlich ganz auf das angelsächsische Repertoire abgestimmt; daher finden sich unter den ausführlich besprochenen Werken solche, die in Deutschland kaum gespielt werden (*Manon, Samson et Dalila, Nabucco, Simone Boccanegra*), während andere, bei uns ins Repertoire eingegangene fehlen (*Freischütz, Salome* — von Strauss ist überhaupt nur der *Rosenkavalier* besprochen —, *Falstaff*). Die Inhaltsangaben zeichnen sich durch Genauigkeit, Übersichtlichkeit, nützliche Zeitangaben und oft originelle ästhetisch-kritische Bemerkungen

aus. Angelsächsischer Pragmatismus zeigt sich in der Hervorhebung derjenigen „*key words*“ des Librettos, „*that can be heard and understood in performance*“ (S. XIII), im Verzicht auf Notenbeispiele, die ein großer Teil der Benutzer ohnehin nicht lesen könnte, und in den kleinen „*vocabularies*“ für jede Szene, deren Lautumschrift abenteuerlich aussieht, aber ihren Zweck erfüllt (daß norddeutsche Sänger „*ik*“, süddeutsche dagegen „*ish*“ statt „*ich*“ singen, wird der deutschsprachige Leser allerdings bezweifeln).

In seinem konsequenten und geschickten, dabei niemals die Sachlichkeit und Zuverlässigkeit opfernden Zuschnitt auf musikalische Laien ist das Buch ein typisches Produkt jener angelsächsischen Tradition popularwissenschaftlichen Schreibens, die in vieler Hinsicht beneidenswert ist; zu ihr gehört auch ein literarischer Stil, der immer amüsant, gelegentlich hemdsärmelig, aber selten unsachlich und niemals trocken ist. Vor allem seiner Aufführungs-Statistiken wegen verdient es die Aufmerksamkeit auch der Musikwissenschaft.

Ludwig Finscher, Kiel

Wolfgang Becker: Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber 1817—1826. Berlin: Colloquium Verlag 1962. 179 S. (Theater und Drama. 22).

Um die Weber-Forschung ist es seit Jahrzehnten auffallend still geworden. Man muß heute weit in den musikwissenschaftlichen Fachorganen zurückblättern, ehe man auf einen entsprechenden Beitrag trifft. An die Arbeiten Hans Schnoors, insbesondere sein Weber-Buch (Dresden 1953), das in der vorliegenden Dissertation unerwähnt bleibt, mag hier wenigstens erinnert werden. Die Gesamt-Ausgabe der musikalischen Werke Webers, die Hans Joachim Moser 1926 in Gang brachte, blieb schon nach wenigen Bänden stecken. Die letzte Dissertation, die dem Schaffen Webers gewidmet ist, erschien vor 28 Jahren. Um so mehr ist es daher zu begrüßen, wenn jetzt von theaterwissenschaftlicher Seite her erneut der Ansatz gemacht wird, noch offenstehende Fragen zu klären. Dem Verfasser geht es in seiner Dissertation, die unter der bewährten Leitung von Hans Knudsen entstand, um den Theaterfachmann Weber, dessen Leistung und Wirken in der musikwissenschaftlichen

Literatur bisher kaum gewürdigt wurde. „Auf der Grundlage historischer Fakten und durch die Rekonstruktion praktischer Theaterbedingungen“ versucht der Verfasser, „zu einer Beschreibung des Stils in den Aufführungen der deutschen Oper am Dresdner Hoftheater unter der Leitung Carl Maria von Webers zu gelangen.“ Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die bisherigen operngeschichtlichen Darstellungen den kunstdiplomatischen Hintergrund, die rein bühnentechnischen und aufführungspraktischen Fragen, ja selbst den soziologischen Umkreis zugunsten einer musikalischen Werkbesprechung arg vernachlässigten. Auch die stoffliche Aufarbeitung der meisten Opernlibretti ist über schmale Ansätze nicht hinausgediehen. Hier bieten sich dem Forscher noch viele Möglichkeiten, die der Verfasser in reichem Maße nutzt.

Eine treibende Kraft für das Aufblühen der deutschen romantischen Oper erkennt er in der soziologischen Umschichtung des Publikums, wengleich seine Ansicht, die breite Schicht des Bürgertums habe keinen Zugang zur Barockoper gehabt (6), zu eng ist. Wäre die Barockoper wirklich ausschließlich Repräsentationskunst gewesen, wie der Verfasser meint, so blieben die zahllosen Drucke der Opernfavoritstücke im 18. Jahrhundert, die sich nur durch das Interesse breitester Publikumsschichten erklären lassen, unverständlich. Der Verfasser kann an Hand von Aufführungsstatistiken nachweisen, daß die Wirkung der deutschen Oper in Dresden hauptsächlich in der Initiative Webers gründet und mit dessen Tode verblaßt. Weber hielt als der eigentlich Spiritus rector alle Fäden in der Hand, und es ist aufschlußreich zu erfahren, mit welcher Zielstrebigkeit der Komponist die Inszenierungsarbeiten leitete. Der irrigen Ansicht, die deutsche Oper habe zugunsten einer seelischen Verinnerlichung auf Bühnenwirksamkeit und Theatereffekte verzichtet, weiß der Verfasser gewichtiges Material entgegenzustellen. Auch Weber hat dem optischen Eindruck seiner Bühnenwerke größte Aufmerksamkeit geschenkt und alle ihm zu Gebote stehenden Mittel eingesetzt. Für den Ablauf der Wolfsschluchtschrecken wurden in der Dresdner Inszenierung nicht weniger als 65 Bühnenarbeiter bemüht. An Hand der im Berliner Jähns-Nachlaß erhaltenen Handschrift des Euryanthe-Textbuches zeigt der

Verfasser, daß es bei Webers Eingriffen in den Bühnentext in erster Linie um eine Verstärkung der Effekte geht. Weber will „kräftige Farben“ erzielen, um sein Publikum zu fesseln, auf dessen Beifall und Zustimmung auch der Schöpfer der deutschen Oper nicht verzichten kann und mag.

In Ergänzung der Literaturangaben sei noch auf die Dissertationen von Erich Richter (*Die Dichtungen und die Dramaturgie der Opern C. M. v. Webers*, Bonn 1933. Kein Exemplar nachgewiesen) und Otto Schmid (*C. M. v. Weber und seine Opern in Dresden*, Dresden 1922) verwiesen. — Ansätze, die Weber-Forschung wieder zu beleben, sind neuerdings sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR geschaffen worden.

Heinz Becker, Hamburg

Barry S. Brook: La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris: Publications de l'institut de musicologie de l'Université de Paris, 1962. 3 Bde. XXIV und 684; VIII und 726; 231 S.

Es ist eine eigenartige Tatsache, daß sich die europäische Musikwissenschaft — mit einigen Ausnahmen — eher mit der Musik des Mittelalters und des Barocks, als mit der der Vorklassik oder dem klassischen Stil beschäftigt. Wenn man die deutsch geschriebenen und veröffentlichten Dissertationen der letzten 50 Jahre untersucht, ergibt sich das Bild, daß kaum ein Viertel davon Musik zwischen 1750 und 1800 behandelt; auch „Die Musikforschung“, die als Zeitschrift den Geschmack und das Interesse der deutschen Musikwissenschaftler in miniature widerspiegelt, räumt nur ein Fünftel ihres Platzes Artikeln über Musik des späten 18. Jahrhunderts ein.

Die einzige Ausnahme hierin bildet die Mozartforschung. Doch stellt man auch hier nicht ohne Überraschung fest, daß sich der Mozartexperte im Durchschnitt wenig bemüht, Symphonien, Quartette, Sonaten und Divertimenti von Mozarts Vorgängern und Zeitgenossen zu studieren. Was wissen wir schon z. B. von den 100 Symphonien Vanhals, den 140 Symphonien Dittersdorfs, den Fugen-Quartetten Ordoñez', den Messen Albrechtsbergers oder den Klaviertrios von Gyrowetz? Andererseits sind wir über die zahlreichen Kleinmeister des Barocks bis zu den reichlich uninteressanten Triosonaten von Cammerloher ziemlich gut informiert.

Von einer ernsthaften Haydnforschung konnte bis 1930 kaum die Rede sein, und wir dürfen nicht vergessen, daß uns heute noch ein grundlegendes Werk über Haydns Streichquartette fehlt, da Robert Sondheimers Buch (1950 erschienen) zu polemisch ist, um als zuverlässige wissenschaftliche Studie gewertet werden zu können. In den letzten Jahren intensivierte sich zwar die Haydnforschung und mit ihr die Anzahl der Veröffentlichungen, aber kaum jemand beschäftigte sich mit der Musik von Haydns unmittelbaren Vorgängern; die Symphonien eines Gaßmann und Leopold Hofmann, die frühen Quartette von Franz Dussek, die Kirchenmusik von Gregor Joseph Werner blieben weiter in der Anonymität. Wer jedoch studiert heute noch Bachs Musik, ohne Buxtehude, Böhm oder Pachelbel zu würdigen?

Warum die Forschung bisher Mozarts und Haydns Zeitgenossen stets zur Seite schob, ist mit wenigen Worten nicht zu erklären und würde den Rahmen dieser Rezension sprengen, es scheint aber das Fehlen von ausreichendem bibliographischem und musikologischem Material über die meisten Kleinmeister des späten 18. Jahrhunderts einer der Hauptgründe dafür zu sein. Nur der übertriebenen Wertschätzung der Mannheimer Schule verdanken wir den glücklichen Umstand, daß thematische Kataloge der Symphonien von Johann und Karl Stamitz, der Cannabichs und anderer veröffentlicht wurden, während sie uns für ebenso wichtige Komponisten anderer Schulen, wie Vanhal, Hofmann, Gaßmann etc. fehlen. Allein das Lokalisieren und Sammeln der Quellen zu den Symphonien von Vanhal würde ein Jahr angestrengter Forschung und zahlreicher Reisen bedeuten.

Die geringste Beachtung zollten die Musikwissenschaftler bisher zweifelsohne der italienischen Sinfonia aus der Periode zwischen 1740 und 1770 (später verringerte sich ihre Bedeutung) und der französischen Symphonie von 1740—1830. Torrefrancas richtunggebende Veröffentlichungen über die italienische Klassik bedürfen einer gründlichen Überarbeitung, um sie dem Stand der heutigen Wissenschaft angleichen zu können; um Wyzewas und de la Laurencies Studien über die französische Symphonie jener Zeit steht es ähnlich. Europas Musikwissenschaftler beschäftigen sich lieber mit Minnesängern, Neumen und Ars Nova, als mit der

glänzendsten und genialsten Zeit unserer Musik. So scheint es uns ein besonders ironischer Zufall zu sein, daß gerade die wichtigsten Experten dieser Musikperiode zwei Amerikaner sein sollen, nämlich Newell Jenkins, der demnächst ein umfangreiches, thematisches und bio-bibliographisches Buch über Sammartini veröffentlichen wird, und Barry S. Brook, Ordinarius für Musikwissenschaft am Queens College, New York, dessen dreibändiges Werk über die französische Symphonie uns zur Besprechung vorliegt. Die Bedeutung von Brooks Veröffentlichung läßt sich schon rein äußerlich an ihrem riesigen Umfang ermessen: 1410 Seiten Text und 231 Seiten Partitur (sechs Symphonien und zwei Sinfonie concertanti) geben dem Musikwissenschaftler ein bibliographisches Instrument von allergrößter Nützlichkeit in die Hand. Der komplette thematische Katalog, der alle Quellen von sämtlichen uns bekannten französischen Symphonien, die zwischen 1740 und 1830 geschrieben wurden (im ganzen 1200 Symphonien von 156 Komponisten), zusammenfaßt, zeugt von Brooks außerordentlicher Arbeitskraft und Fleiß, da er allein eine Arbeit bewältigte, die normalerweise ein großes musikwissenschaftliches Institut über einige Jahre beschäftigt hätte.

Die drei Bände sind folgendermaßen eingeteilt: Band eins, die *Étude historique*, vermittelt dem Leser den nötigen historischen Hintergrund und reichliches biographisches Material — meist aus französischen Archiven und bisher unveröffentlicht — über die Komponisten, die verschiedenen Konzert-Gesellschaften, wie das *Concert Spirituel* oder das *Concert de la Loge Olympique*, die Männer, die diese Gesellschaften leiteten (z. B. viel Neues über Comte d'Ogny, der Haydn mit der Komposition der „Pariser“ Symphonien und der Nr. 90—92 der GA beauftragte), und die Verleger wie Venier, Sieber, Chevardière, Bailleux und andere. Brook teilte seine Arbeit außerdem in fünf Perioden ein, von denen er schreibt, „*Les limites temporelles de cette étude . . . ont une valeur plutôt pratique qu'historique*“ (S. 43): 1750—1756, 1757—1767, 1768—1777, 1778—1800. Diesem Mittelteil des Buches stellte er zwei Kapitel, *Le Milieu* und *Les Antécédents 1730—1749* voraus und folgt dann mit *Les Suites 1801—1830* — Berlioz' *Symphonie fantastique* bildet die zeitliche Begrenzung —

und einer Anzahl von Anhängen, die neben Dokumenten (wie z. B. der bisher unveröffentlichte Katalog der königlichen Musikbibliothek von 1780—1790) einen geschickt gemachten Katalog aller Werke aus Bd. II enthalten, die hier nach Tonart und Tempo geordnet sind. (Anhand dieses Katalogs ist es nunmehr leicht, ein Thema ausfindig zu machen, falls jemand z. B. eine anonyme Symphonie mit Hilfe von Brooks Liste zu identifizieren versucht). Weiter gibt Brook ein nützliches Verzeichnis aller Symphonien, die in C-dur oder c-moll transponiert wurden und versieht sie mit Buchstaben; eine gute Methode zum Bestimmen eines gegebenen Themas.

Im Zusammenhang damit möchten wir bemerken, daß Jan LaRue (New York) an einem *Union Catalogue of Eighteenth-Century Symphonies* arbeitet (bis heute wurden mehr als 10 000 Symphonien darin eingeordnet), der es Brook ermöglichte herauszufinden, ob irgendeine Symphonie bereits unter einem anderen Namen überliefert war (der Katalog ist so angeordnet, daß das neue Thema in einer Weise „eingefügt“ werden kann, die sofort sichtbar macht, ob das Thema bereits im Katalog aufgezeichnet ist oder nicht).

Band zwei, *Catalogue thématique et bibliographie* ist eine alphabetische Liste aller französischen Komponisten, die in Frankreich oder im Ausland lebten, sowie sämtlicher wichtiger Ausländer, wie Franz Beck und Ignaz Pleyel, die sich hauptsächlich im Lande aufhielten und dort komponierten. Alle bekannten Quellen-Drucke und Manuskripte (von denen es überraschend wenige gibt) wurden hier verzeichnet. Ein weiterer Vorzug ist der erste komplette und korrekte thematische Katalog von Becks (die kritische Neuausgabe der Symphonie d-moll in Nagels Musikarchiv scheint Book nicht gesehen zu haben) und Pleyels Symphonien, wobei es für Pleyel von Nachteil ist, daß die tschedischen Quellen nicht mit erfaßt wurden, wenn sie auch das Gesamtbild seiner Symphonien kaum wesentlich ändern dürften.

Der dritte Band enthält die Partituren von sechs Symphonien, je eine von F. Martin, F.-J. Gossec, F. Ruge, S. Le Duc, H.-J. Rigel und L.-C. Rague, die jede der oben benannten Perioden illustriert, sowie zwei Sinfonie concertanti von Saint-Georges und J.-B. Breval als Beispiele für die ge-

bräuchlichsten Formen in Frankreich (für zwei Soloviolen bzw. mit Solobläsern); außerdem finden wir hier sorgfältig detaillierte Inhaltsverzeichnisse und eine gute Bibliographie.

Nach diesem kurzen Resumé über die Einteilung des Stoffes seien uns einige Worte über die Ausstattung des Buches gestattet. Der Druck eines solchen Werkes ist in unseren Tagen so kostspielig, daß die meisten Dissertationen nicht mehr gedruckt werden, was sehr bedauerlich ist, da viele Wissenschaftler und Musikliebhaber z. B. Robert Münsters ausgezeichnete Dissertation über die Symphonien von Anton Filtz dadurch nie zu Gesicht bekommen haben. Brook entschloß sich daher für eine neue Methode, wobei die Seiten maschinengeschrieben und photographiert werden, während die ebenfalls photographierten musikalischen Beispiele später einmontiert sind; auf diese Weise erniedrigen sich die Druckkosten um mehr als die Hälfte, ein Vorteil, den nunmehr auch die Universal-Edition bei der Herausgabe von Revisionsberichten und Dokumentenpublikationen der Wiener Urtextausgabe nützt. So werden uns jetzt Bücher zugänglich, die wegen der hohen Druckkosten sonst niemals veröffentlicht worden wären.

Brook kompensiert das Manko an „Druckschönheit“ durch buchstäblich hunderte von Reproduktionen — Portraits, Titelseiten, Verlegerkataloge, Violinstimmen von ganzen Sätzen und dergleichen mehr, um so seinem Buch zusätzlich noch ikonographische Bedeutung zu geben. Wir finden allein in Band I 115, meist ganzseitige Reproduktionen, 95 in Band II und in allen drei Bänden schöne Teilansichten aus der Vogelperspektive von dem Paris des 18. Jahrhunderts (*Plan en Perspective de la Ville Paris gravé en Vingt Planches* von Turgot, 1739).

Zwei Entdeckungen, mit denen uns Brook neben vielen anderen in seinem Werk bekannt macht, scheinen uns besonders erwähnenswert: die Wiederauffindung der einzigen Kopie von Gossecs Sechs Symphonien Opus 3 und einiger Werke von Simon Le Duc in einer Pariser Privatbibliothek.

Gossecs Symphonien, *De l'imprimerie de Richomme l'Ainé*, wurden 1756 in Paris angekündigt — also einige Jahre vor Haydns ersten symphonischen Werken — und lassen sich, wie Brooks kompletter Abdruck der

Symphonie in D, Opus III, Nr. 6 (Bd. III) aufzeigt, unter die interessantesten der Zeit einreihen; besonders bemerkenswert ist neben einem starken Mannheimer Einfluß die unheimliche Ähnlichkeit des zweiten Satzes (d-moll) mit dem von Haydns Symphonie in D, Nr. 19 der GA, ebenfalls in d-moll (Haydn hat seine Symphonie ungefähr drei Jahre später geschrieben). Brook räumt Gossec (Bd. I, pp. 145 ff.) — der Flame schrieb in Haydns Todesjahr (1809) immer noch Symphonien — und dessen Schaffen einen großen Platz in seinem Buch ein und bringt uns neben vielen bibliographischen Daten eine wertvolle Chronologie; jene unveröffentlichte *Symphonie á 17 parties* aus diesem Jahr, „*parmi les plus ambitieux et les plus importants entrepris par un compositeur français de cette période*“ (I, 167), ist eine Neuausgabe wert. Als einziges vermißt man vielleicht eine wirklich kritische Würdigung von Gossecs Musik in Verbindung zu der des übrigen Europas.

Die zweite überragende musikalische Entdeckung Brooks ist Simon Le Duc, der 1777, kaum über 30 Jahre alt, starb und eine beachtliche Anzahl von guten Instrumentalwerken hinterließ, soweit man aus den Auszügen und Ganzabdruck einer Symphonie in Es, die „*a été [sic] composé par Le Duc L'Ainé pour le Concert de Mrs. les Amateurs ou elle á été exécutée en 1777*“ urteilen kann. Wie gefährdet unser Wissen um die Musik des 18. Jahrhunderts ist, läßt sich aus der Tatsache erhellen, daß uns z. B. keine Kopie einer Violino-primo-Stimme von Le Ducs Orchester-Trio, Opus II, erhalten geblieben ist; bedauerlich, da Brooks Extrakte daraus (I, 282 f.) sehr beeindrucken und sein Resumé über Le Duc (I, 289) „*A l'exception des symphonies des deux géants de la musique classique, elles [les symphonies de Le Duc] peuvent rivaliser avec les meilleurs de l'Europe*“ ansehend rechtfertigen.

Bibliographen werden die Wiederentdeckung eines thematischen Katalogs und einer großen Sammlung von überwiegend italienischer Musik begrüßen, die vom Château Colbert de Seignalay, etwa 50 Kilometer nördlich von Avallon, stammt, wo Filippo Ruge, ein interessanter Komponist, der in Paris und in der Provinz zwischen 1756 und 1775 wirkte, Musikmeister war und seine Musik aus Italien bestellte; viele Stücke seines Katalogs tragen den Vermerk „*Tea-*

*tro Capranica, Roma, 1757*“. Die Sammlung befindet sich nun in Privatbesitz in Kalifornien und besteht aus 357 Stücken; viele davon sind Unika.

Ein Gedanke vor allem drängt sich beim Studium des dreibändigen Werkes auf: daß nämlich 1750, 1760 und 1770 weder London noch Neapel — und auf keinen Fall Mannheim — die musikalische Hauptstadt der Welt war, sondern Paris, das 1783 bei einer Bevölkerungszahl von einer halben Million 194 Komponisten, 97 Musikverleger (!), 63 „*professeurs de chant*“ und 93 „*maitres de violon*“ (I, 22) in seinen Mauern beherbergte und laut Brook (I, 35) „*... était un Eldorado pour les compositeurs, professeurs et exécutants voyageant, á la recherche de gloire et fortune, ou bien d'un lieu ou s'établir*“. Das ist eine Tatsache, die viele Studenten der Musikgeschichte in Wien, Mailand, Berlin und London nicht gern wahr haben wollen. Brooks großangelegte Dokumentation wird die überwältigende Bedeutung von Paris in der europäischen Musikwelt zwischen 1750 und 1800 nennmehr ins rechte Licht gerückt haben.

Ein weiteres Kapitel des Buches beschäftigt sich mit der Sinfonia concertante, die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in Frankreich ihre Blütezeit hatte, weil — wie Brook meint — die französischen Komponisten auf diese Weise der Konkurrenz Haydns und seiner populären Symphonien zu entgehen hofften. So berühmt war diese Form, daß 1770 jemand „*des Symphonies Concertantes, genre infiniment supérieur aux Concertos*“ bezeichnete und selbst Mozart, angeregt durch seinen Pariser Aufenthalt, mehrere solche Werke begann und uns als schönstes Beispiel dafür eine Sinfonia concertante für Violine und Viola (KV 364) hinterließ. Auch Haydn konnte nicht länger abseits stehen; als sein Schüler Pleyel 1792 von Frankreich nach London kam, um einige dieser konzertanten Symphonien in „*Professional Concerts*“ aufzuführen (eines dieser Werke für zwei Soloviolen, Viola, Cello, Oboe, Fagott und Orchester wurde 1794 in Paris verlegt), ließ er sich ebenfalls zu einer Sinfonia concertante inspirieren (für Violine, Oboe, Cello, Fagott und Orchester, 1792). Nicht einmal die Revolution, die der französischen Symphonie so schadete, konnte die Sinfonia concertante verdrängen (I, 396 f.).

Im großen und ganzen gesehen, scheint uns das Buch mehr bibliographisch, als stil-kritisch wertvoll: nicht, weil man Brooks musikalisches Urteil in Zweifel ziehen müßte, sondern allein deshalb, weil er einer Allgemeinübersicht der französischen Symphonie in Vergleich zur europäischen (z. B. der italienischen Symphonie von 1740 und der österreichischen Kammersymphonie von 1760—1770) nicht genug Platz widmet. Man vermißt auch eine gründliche Untersuchung der Form: ob man z. B. von einer typisch französischen Instrumentation sprechen kann. Wir sind geneigt, an eine solch typische Instrumentation zu glauben, wenn man Mozarts Pariser Symphonie (KV 297) mit seinen früheren Werken vergleicht, abgesehen davon, daß sie Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken vorschreibt. Es muß auch ein großer intellektueller Unterschied zwischen einer typisch französischen Symphonie von 1779 und einer typischen Vanhal- oder Haydn-Symphonie in Wien, einer typisch J. C. Bachschen in London oder zwischen einem Werk von Ph. E. Bach und einer italienischen Opern-Ouvertüre in drei Sätzen aus Neapel gewesen sein. Gerade diesen Überblick enthält uns Brook in seinem dreibändigen Werk vor. Doch sicherlich würde dies zusätzliches Studium auf einem Gebiet bedeuten, das genau genommen mit der französischen Symphonie nicht direkt in Verbindung stand, weshalb wir dem Verfasser gleichwohl nachdrücklichsten Dank aussprechen müssen, eine so große Aufgabe so sorgfältig und genau ausgeführt zu haben.

H. C. Robbins Landon, Pistoia

Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem. II—III. knjiga (Histoire de la musique en Slovenie. Tome II et III). Ljubljana: Državna Založba Slovenije 1959/60. 446, 514 S.

Der Autor dieser dreibändigen Musikgeschichte Sloveniens (der erste Band erschien 1958, vgl. die Rezension in *Mf* XIII, 1960, 72—75) ist der erste Inhaber der Lehrkanzel für Musikwissenschaft in Jugoslawien, die 1962 an der Philosophischen Fakultät der Universität Laibach errichtet worden war. In den beiden vorliegenden Bänden führt er die Musikgeschichte seines Landes von der Zeit der Wiener Klassik bis zur Gegenwart weiter, wobei er die musikalischen Impulse berück-

sichtigt, die sein Land von den deutschen und italienischen Nachbarn erhielt. Die Arbeit ist die Frucht jahre-, wenn nicht jahrzehntelanger Forschungsarbeiten in in- und ausländischen Archiven und Bibliotheken: von den kirchlichen Archiven durchforschte er nicht nur das erzbischöfliche von Laibach, sondern auch die Klosterbibliotheken des Landes, wozu noch die städtischen Archive und Bibliotheken hinzukamen; so konnte er mit vollen Händen aus reichhaltigen, noch unerforschten Quellen schöpfen. Da er außerdem die künstlerische Tätigkeit vieler Slovenen im Ausland verfolgte, forschte er nach ihren Kompositionen, sofern sie aus literarischen Nachrichten zu eruieren, aber im Lande nicht vorhanden waren.

Diese Forschungsarbeit ist um so höher einzuschätzen, als sich der Autor auf keine literarischen Vorarbeiten (außer einer kleineren und nicht eben zuverlässigen Studie von J. Mantuani) stützen konnte. Einzelheiten seiner Forschungen veröffentlichte Cvetko allerdings schon während seiner Arbeit in in- und ausländischen Fachzeitschriften, wobei er vor allem über solche Persönlichkeiten aus der musikalischen Vergangenheit seiner Heimat berichtete, die auch für das internationale Musikleben Europas von Bedeutung waren.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir hier auf Einzelheiten seiner verdienstvollen Arbeit eingehen; wir wollen uns darauf beschränken, die Hauptzüge der musikalischen Vergangenheit Sloveniens hier kurz zusammenzufassen, wie sie uns vom Autor in ausgezeichnetem historischer und stilkritischer Sicht dargeboten wird.

Mittelpunkt der Pflege der weltlichen Musik ist die *Academia Philharmonicorum* und das Theater der Jesuiten, Mittelpunkt der kirchlichen die Kathedrale von Laibach, deren Archiv nun der Autor durchgeackert hat. Das Opernleben erfuhr durch die Opern- und Ballettaufführungen E. Schikaneders und E. Kuhnes eine Bereicherung; die Truppe von E. Berner vervollständigte das Repertoire durch italienische Opern und Ballette.

Noch reichere Auswahl hatte die Truppe Fr. Diwalds (1784—85) zu bieten: Anfossi, Benda, Haydn, Paisiello, Salieri standen auf dem Programm. Die Truppe G. Bartolinis ragte nicht nur durch die Quantität (im Jahre 1787 50 Aufführungen!), sondern

auch durch die Qualität des Dargebotenen hervor. Sie führte u. a. Werke von Dittersdorf, Gluck, Grétry, Martin y Soler, Paisiello und Salieri auf. Die Folgezeit wird durch die Pflege des Singspiels charakterisiert, und statt italienischer sind es nun deutsche Werke, die auf dem Programm stehen.

1790 wurde Pellegrino del Fiumo als Regenschori an der erzbischöflichen Kathedrale engagiert; er reorganisierte den Kirchenchor von Grund auf und führte mit ihm Werke nicht nur barocker Kirchenkomponisten, sondern auch der aufgehenden Wiener Klassik auf. Das genaue Datum des Beginns der Pflege der Wiener Klassik ist schwer festzulegen, doch wurde Haydns *Der neue krumme Teufel* durch die Truppe E. Berners schon 1768 aufgeführt.

Der größte einheimische Komponist dieser Zeit ist Janez K. Novak (ca. 1757–1833), der vor allem in der Philharmonischen Gesellschaft eine segensreiche Tätigkeit ausübte. Von seinen Werken sind zu erwähnen die Kantate *Krain's Empfindungen* (1801) und seine Oper *Figaro*, in der er dem Mozartschen Stile folgt. Sowohl seine Invention als auch seine schöpferische Tätigkeit beweisen sein Können. Neben Novak wirkte in Laibach F. B. Dusik, Instrumentalist im erzbischöflichen Chor; seine Werke wurden im Rahmen der Philharmonischen Gesellschaft aufgeführt.

Die im Jahre 1794 von K. Moos gegründete Philharmonische Gesellschaft diente durch ihre Darbietungen dem Bürgertum. In ihrem Orchester waren Berufsmusiker und Dilettanten vertreten. Wie der Katalog der Gesellschaft aus der Zeit von 1794–1804 beweist, machte sie die Laibacher in ihren Konzerten mit der Musik der Wiener Klassik vertraut. Auf dem Programm standen neben Orchesterwerken Kammermusik, Kirchenmusik und Klavierkompositionen von Beethoven, Dittersdorf, den beiden Haydn, Mozart, Cannabich, Capuzzi, Cherubini, Gluck, Hummel, Kozeluch und einer ganzen Reihe anderer zeitgenössischer Komponisten. Die Aufführungspraxis war die damals in aller Welt übliche, d. h. ziemlich frei. Im Jahre 1800 gab Haydn sogar Anweisungen zur Aufführung seiner Messen. Nach der Aufführung seiner *Schöpfung* wurde der Altmeister der Wiener Klassik zum Ehrenmitglied der Gesellschaft erwählt.

Im selben Jahr 1800 wurde auf die Initiative der Philharmonischen Gesellschaft in ihrem Rahmen eine Musikschule gegründet. Ihre Realisation verzögerte sich allerdings bis 1803. Einer der ersten Lehrer der Schule war Fr. Sokol; geführt wurde sie im Geist der damaligen westeuropäischen Pädagogik.

In der erzbischöflichen Kathedrale erklangen unter der Leitung von A. Höller, später von Gr. Rihar Werke von Eibner, J. B. Schiedermayer, J. Haydn, J. N. Hummel, V. Masek, I. Seyfried, K. Czerny und J. Gänsbacher — also auch auf kirchenmusikalischem Gebiete herrschte der klassische Stil vor.

Die Philharmonische Gesellschaft konnte auch ausländische Interpreten als Gäste begrüßen: so den Geiger K. Lipinski, den Pianisten J. B. Pixis, den Violonisten J. Böhm u. a. m. Das Theaterleben blieb nicht hinter den Konzerten zurück. Im Theaterorchester saßen neben Mitgliedern der Philharmonischen Gesellschaft Berufsmusiker. Seit 1790 werden ununterbrochen Theateraufführungen durch ausländische Theatergruppen geboten. Die Theater Laibachs wurden zumeist vom Adel unterhalten. Seit 1790 macht sich die Tendenz bemerkbar, die italienischen Truppen durch deutsche zu ersetzen, wenn auch zeitweise italienische Opernaufführungen überwiegen (Rossini, Donizetti, Bellini). Weder die Tätigkeit noch die Programme der deutschen Truppen sind ganz durchforscht. In den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts wirkten in Laibach die Truppen von Fr. Deutsch, L. Gindl, J. Hailler, K. Waidinger. Die Quellen sind bis ungefähr 1840 weiterhin spärlich. Während die italienischen Truppen vorwiegend die Oper pflegen, führen die deutschen auch Sprechstücke auf. Auf dem Programm finden wir das ganze zeitgenössische Opernrepertoire.

Während in Slovenien neben Slovenen auch Italiener und Deutsche wirkten, finden wir in dieser Zeit auch viele Slovenen im Ausland tätig, so z. B. Fr. Pollini und J. Mihevec. Die allgemeinen politischen Umstände boten in Slovenien dem nationalen Leben ziemlich breiten Raum, was sich auch im musikalischen Leben des Landes zeigte. Nun treten auf dem Gebiet der weltlichen Musik slovenische Komponisten hervor, an deren Spitze J. Fleišman und G. Mašek standen. Insbesondere Mašek verfügte über eine ausgezeichnete Komposi-

tionstechnik, die ihm eine Neuorientierung im einheimischen Musikleben ermöglichte. Das Revolutionsjahr 1848 in der Habsburgermonarchie unterstützte die nationalen Tendenzen des Landes, die die Einheit der Slovenen als politisches Ziel hatten. In der Musik zeigten sich diese nationalen Bestrebungen am besten. In den sog. „besede“, literarischen Abenden mit musikalischen Einlagen wurde der nationale Geist besonders gestärkt. Diese „besede“ wurden im Rahmen des sog. Slovensko društvo (Slovenische Gesellschaft) veranstaltet; wir finden sie nicht nur in Slovenien selbst, sondern auch in Wien und Graz, wo viele slovenische Studenten und Intellektuelle lebten. 1859 wurde in Wien der Slovenische Gesangsverein gegründet, dessen Dirigent der später als Komponist berühmt gewordene Davorin Jenko war.

Für die Kirchenmusik wurde die Gründung des Cäcilianischen Vereines (1858) von weitgehender Bedeutung. Neben den Tschechen und Kroaten waren es besonders die Slovenen, bei denen diese Bewegung der Kirchenmusik, die vom deutschen Sprachraum ausgegangen war, eine hervorragende Pflegestätte gefunden hatte. Aus der Cäcilianischen Bewegung ging eine ganze Reihe von Komponisten hervor, so Gr. Rihar, Bl. Potočnik, L. Belar, J. Levičnik und J. Miklošič.

Nationalen Geist atmen die sog. Budnice (Wecklieder, Freiheitslieder), Chöre mit nationalistischen Texten, die bei Vereinsversammlungen gesungen wurden. Der nationale Dichter dieser Zeit, Fr. Prešern (1800—1849) schuf mit seinen Texten die Grundlagen zu dieser musikalischen Gattung. Zu diesen Quasi-Vorläufern der Romantik im slovenischen Musikschaffen gehören J. Fleišman, M. Vilhar, G. Mašek, A. Iповec, J. Tomažević, K. Mašek u. a.

Wichtig für die Entwicklung des Musiktheaters wurde die Gründung der sog. Dramatischen Gesellschaft (1869) in Laibach, die zuerst reine Sprechstücke, später auch Theaterstücke mit Musikeinlagen aufführte; mit ihrer Sektion zum Studium des Gesanges leistete sie eine wichtige Vorarbeit zur Heranbildung des Sängernachwuchses. So konnten in den Jahren 1862—1892 Melodramen und Operetten aufgeführt werden. Als Fr. Gerbič 1886 die Leitung der Gesellschaft übernahm, schuf er auch die Voraussetzungen für die slovenische Oper. So

führte er Teile aus Verdis *Troubadour* und Tschaikovskijs *Eugen Onegin* in slovenischer Sprache auf.

Noch mehr Schwung in das slovenische Musikleben brachte die Gründung der Glasbena Matica (Musikgesellschaft) im Jahre 1872 in Laibach. Sie wurde im Laufe der Zeit zum Organisationszentrum des Musiklebens im ganzen Lande. 1882 wurde eine eigene Musikschule gegründet, die nicht nur Kirchenmusiker, sondern auch Instrumentalisten ausbildete. Der Cäcilianische Verein gründete 1877 eine eigene Orgelschule und gab auch eine Zeitschrift für Kirchenmusik (Cäcilia) heraus. Ihr Herausgeber, A. Foerster, und seine Mitarbeiter, so z. B. Sattner, Hribar, Kalinger, Laharnar usw. schufen ihre Werke in diesem neuen Geiste.

Zu den Komponisten der romantischen Richtung gehören A. Nedvčd (1829—1896) und vor allem D. Jenko (1835—1914), der Schöpfer der slovenischen Nationalhymne und vieler Chor- und Sololieder. Er verbrachte fast sein ganzes Leben unter den Serben, denen er die ersten Anregungen zur serbischen Musikromantik gab. In diese erste Generation der slovenischen Romantiker gehören G. Ipavec, A. Hajdri, J. Ajlaž, A. A. Leban, H. Volarič u. a., die der slovenischen Musik ihr Gepräge gaben.

B. Ipavic (1829—1908) stammte aus einer alten Musikerfamilie; er gilt als der Schöpfer des slovenischen Kunstliedes, schuf außerdem Melodramen und ist auch der Autor der ersten slovenischen Oper *Die Herren von Teharje*, der ein heimisches Thema aus dem 15. Jahrhundert zugrunde gelegt ist. Der zweite Autor dieser Generation ist Fr. Rebič (1840—1917). Er wirkte als Tenor an verschiedenen Opern, so in Zagreb, Lemberg und in Württemberg, blieb aber nicht im Ausland, sondern kehrte heim, wo er als Dirigent, Organisator und Komponist bald an der Spitze des slovenischen Musiklebens stand. Er komponierte Klavierwerke und mehrere Opern und ist der Schöpfer der ersten slovenischen Symphonie. Als Dritter im Bunde ist A. Foerster (1837—1926) zu nennen. Er entstammte einer alten tschechischen Familie, die schon lange in Slovenien ansässig war. Als Komponist trat er mit Klavierwerken, Chören, Szenenmusik und Operetten hervor.

Die slovenische romantische Musik stand unter verschiedenen Einflüssen, wobei die tschechischen und deutschen über den ita-

lienischen standen. Die Glasbena Matica entwickelte unter der Direktion von M. Hubad seit 1892 eine sehr rege Konzerttätigkeit, so daß die musikalischen Spitzenwerke in Laibach auf dem Programm standen; ich erwähne nur Mozarts, Dvořáks und Verdis *Requiem* sowie Werke von Bach; die slovenische Philharmonie führte in der Zeit von 1890—1912 unter der Leitung von V. Talich und Fr. Reiner die Werke der klassischen symphonischen Literatur auf. Zu diesen beiden Klangkörpern gesellte sich die noch heute aktive Philharmonische Gesellschaft mit ihren Veranstaltungen, in denen sie vornehmlich Werke deutscher Autoren zu Gehör brachte. Auf dem Repertoire des slovenischen Theaters standen neben Sprechstücken die Opern von Verdi, Meyerbeer, Humperdinck, Bizet, Gounod, Moniuszko, Smetana, Dvořák, Wagner, Leoncavallo, Flotow, Donizetti und Tschaikovskij.

Die Zeit zwischen der Romantik und der Moderne füllt das Schaffen bedeutender slovenischer Autoren aus, so z. B. die Opern von V. Parma (1858—1924) und die Szenenmusik zu Theaterstücken, als deren Autoren wir A. Sachs, Pahor, Kositar und Hilarij kennen. Hierher gehören noch die Chorkomponisten Schwab, Pavčič, Prelovec, Jereb u. a. Als Neuromantiker gelten H. Sattner (1851—1934) mit seinen Oratorien und Kantaten, ferner E. Beran, S. Vilhar u. a. Der bedeutendste Komponist unter ihnen aber ist Risto Savin (1859—1948), der den neuromantischen Stil mit allen seinen Feinheiten in das slovenische Musikschaffen eingeführt hatte. In seinem Schaffen war er selbst von Brahms, Mahler und Debussy beeinflusst, was sich vor allem in seiner Oper *Lepa Vida* zeigt. Neben ihm ist noch J. Ipavec zu nennen (1873—1921).

Als Ideologe und Schöpfer der zeitgenössischen slovenischen Moderne ist G. Krek (1875—1942) zu nennen, doch war er mehr Theoretiker als Praktiker; hierher sind noch zu zählen A. Lajovic (1878—1960) mit Orchester-, Vokal- und Klavierwerken, E. Adamič (1877—1936), J. Ravnik (geb. 1891) und M. Kogoj (1895—1956), der als erster in Slovenien dem Expressionismus huldigte. Die weitere Entwicklung der Moderne hat Cvetko in seinem Werke nicht mehr berücksichtigt, weil sie nicht mehr zum Aufgabenbereich des Musikhistorikers gehöre: Mit

ihr habe sich der Musiktheoretiker, -ästhet und -kritiker zu beschäftigen.

Die reichhaltigen Quellen- und Literaturangaben am Ende der beiden Bände geben jüngeren Forschern Ansatzpunkte zur Bearbeitung von Einzelfragen und informieren den nichtslovenischen Forscher über den Stand der heutigen slovenischen Musikwissenschaft. Das Werk ist ein würdiger Repräsentant der neuen slovenischen Musikwissenschaft, und man kann nur wünschen, daß auch die anderen Nationen Jugoslawiens dem Beispiel Cvetkos folgen. Hier wollen wir nur erwähnen, daß in Kroatien nach gründlichen Quellenforschungen A. Vidaković die Musikgeschichte seines Landes in synthetischer Sicht zu bearbeiten begann. Er hatte vor kurzem erst ein Extradinat an der Theologischen Fakultät in Agram erhalten, als ihn der Tod aus unseren Reihen riß. RIP.

Franz Zagiba, Wien

Donald W. MacArdle: *An Index to Beethoven's Conversation Books*. Detroit: Information Service Inc. 1962. (Detroit Studies in Music Bibliography. 3).

Diese neueste Veröffentlichung des schon früher mit anderen Publikationen seiner Beethovenforschung hervorgetretenen amerikanischen Wissenschaftlers bildet eine wertvolle Hilfe bei der sonst so mühsamen Durcharbeitung der Konversationshefte. Dankbar begrüßt man die klaren und knappen Darstellungen zur Entstehung, zur Geschichte und Bedeutung dieser Quellen aus den Jahren, da Beethoven auf diese Mittel zur Verbindung mit seiner Umwelt angewiesen war. Der Verfasser weist mit Recht auf die überaus großen Schwierigkeiten hin, die sich aus den vielen in den Aufzeichnungen nur angedeuteten Namen und Begriffen ergeben. Vielleicht würde eine gewissenhaft kommentierte Gesamtausgabe der Briefe Beethovens zusammen mit einer gründlichen Untersuchung aller Konversationsbücher eine Menge der heute immer noch bestehenden Unklarheiten beseitigen.

Es war ein glücklicher Gedanke, diesem kleinen Nachschlagewerk nicht nur die wichtigste Literatur voranzusetzen, sondern dem Benutzer auch eine Konkordanz Schüemann—Nohl an die Hand zu geben. Das übersichtliche Register ist nicht einfach nach dem Schema Stichwort—Seitenzahlen aufgebaut. Vielmehr erhalten die Namen in

vielen Fällen einen kurzen, erläuternden Hinweis, der einem manches unnötige Suchen erspart. Außerdem geben die Unterstreichungen dem Auge beim Überfliegen den nötigen Halt bei der oft sehr großen Zahl der Fundstellen, den man durch den in vielen Registern zu findenden Kursivdruck nicht erreichen kann. Denn immerhin finden sich die Seitenzahlen ja zu zwei Ausgaben. Alles in allem ein vorbildliches Register!  
Johannes Herzog, Kassel

Alan Tyson: *The Authentic English Editions of Beethoven*. London: Faber and Faber (1963). 152 S., 12 Tafeln. (Oxford: All Souls Studies. I).

Als „Außensteiter“ (Mediziner) ist Mr. Tyson ins Zentrum der bekanntlich auch für die Beethovenforschung höchst schwierigen Quellenfragen vorgestoßen. Er hat sich seit 1961 mit einer Reihe von Zeitschriftenaufsätzen über Haydn, Beethoven und ihre Verleger bereits als ebenso findiger wie gewissenhafter Forscher legitimiert. Nunmehr gibt er in seinem schmalen, aber ergebnisreichen Buch die Zusammenfassung seiner an Ort und Stelle erworbenen Kenntnisse über Beethoven und dessen authentische englische Ausgaben. Vieles verdankt er C. B. Oldman und neben ihm Hirsch, Hopkinson u. a., aber er erweitert und verbessert ihre Angaben beträchtlich und damit auch zahlreiche unzulängliche Titel und Datierungen im Beethoven-Verzeichnis von Kinsky-Halm.

Das Buch ist in drei Hauptstücken angelegt: *Introduction* mit den Kapiteln *Beethoven and England*, *Simultaneous Publications*, *Authentic Editions*, *The Textual Significance of the Authentic Editions*. Es folgt *The Bibliography* mit ausführlichen Angaben zu den einzelnen Werken, genauer Titelbeschreibung, Kollation, Fundorten von Druckexemplaren, Datierung, Kommentar des Verfassers und mit seinen Listen der Textabweichungen. Von den zwei Appendices stellt der erste, *Entry at Stationers Hall*, ein Kernstück der ganzen Arbeit dar. Den Beschluß bilden Literaturverzeichnis und Register. Druck und Ausstattung sind sehr sorgfältig gewählt. Die Tafeln, die nicht nur einen Schmuck darstellen, sind hoffentlich nur im Exemplar der Rezensentin unvollständig; dort fehlen Nr. III und IV.

„Authentisch“ will der Verfasser folgendermaßen verstanden wissen: „*An authen-*

*tic edition is one which has the authority of the composer behind it: it is an edition published with his approval and assistance.*“ Folgt man dieser Definition streng, so läßt sie sich zwar auf die meisten der von Tyson aufgeführten Beethovenwerke anwenden, bei einigen von ihnen (etwa schon beim ersten, WoO 125, und auch bei den zwei letzten, op. 132 und 135 z. B.) sind aber restlos zuverlässige Beweise nicht erbracht, wenn gleich mehrere Gründe für ihre Einreihung unter die authentischen sprechen (vgl. Tyson, S. 23). Tyson selbst zieht in dieser Hinsicht hauptsächlich op. 95, op. 104 und op. 120 seiner Liste in Zweifel. Er akzeptiert rund 40 Beethovenwerke mit und ohne Opuszahl, die vom Dezember 1799 bis Oktober 1827 in England erschienen sind. Es zählen hierunter die Sonaten für Klavier und Violine op. 47 und op. 96, die Streichquartette op. 59, op. 74 und op. 95, das Violinkonzert op. 61 und Beethovens Übertragung dieses Werkes als Klavierkonzert, die Sechs Gesänge op. 75, das Klaviertrio op. 97.

Beethoven lag sehr daran, seine Kompositionen in England gut und einträglich unterzubringen. In vielen Briefen bestürmte er deswegen Ferdinand Ries und seine englischen Freunde Neate, Salomon und Smart. Als Verleger werden schließlich Dale, Clementi und Birchall gewonnen, außerdem erscheinen hier Broderip & Wilkinson, Regent's Harmonic Institution, Chappell & Goulding.

Beethoven beabsichtigte das gleichzeitige Erscheinen der Werke auf dem Kontinent und in England. Tyson konnte nachweisen, daß über ein Dutzend Drucke schon vor den kontinentalen Ausgaben in England erschienen sind, darunter das Klavierkonzert op. 73 Es-dur, das Streichquartett op. 74, die Chorfantasie op. 80 und die Klavier-sonate op. 81a.

Wie kommt Tyson zu den exakten Datierungen der Drucke? Er machte sich die Mühe, die bisher nicht untersuchten umfangreichen Register der Company of Stationers in London (Stationers Hall) gründlich zu durchstöbern. Mit kriminalistischem Spürsinn kann er in seinem Appendix I gänzlich glaubhaft machen, daß die Eintragungen in Stationers Hall, die in die Frühgeschichte des Copyright gehören, in den allermeisten Fällen als Tag der Herausgabe angesehen werden dürfen. Damit

bleibt für die Datierung dieser englischen Beethoven drucke fast nichts mehr zu wünschen übrig. Eine Verfeinerung der Datierungsmethode möchte man sich noch bei der Heranziehung von Wasserzeichen wünschen (vgl. S. 38).

Schwierig werden die Probleme bei der Bewertung des Notentextes: Welchen Quellenwert haben die zum Teil früheren und von den kontinentalen Ausgaben häufig unabhängigen englischen Drucke bzw. ihre Vorlagen, die jedoch zumeist verschollen sind? Das wird man nach gründlichem Studium aller noch vorhandenen Quellen von Werk zu Werk und innerhalb der einzelnen Werke von Fall zu Fall klären müssen. Damit erwächst der neuen Gesamtausgabe der Werke Beethovens eine mühevoll Aufgabe. Es ist Tysons Verdienst, eindringlich auf die englischen Quellen hingewiesen zu haben, die etwa bei der neuen Ausgabe von op. 76 nicht berücksichtigt sind und nicht länger außer acht gelassen werden sollten.

Tyson hat jedes einzelne Werk in seiner Bibliographie beschrieben und die Abweichungen von den entsprechenden kontinentalen Drucken in Listen verzeichnet. Autographen wurden von ihm nur in einigen Fällen herangezogen (vgl. S. 33). Wie der Verfasser selbst bemerkt, sind diese Listen leider nicht vollständig (vgl. S. 34, 44, 60, 89 u. a.). Dem Bearbeiter in der neuen Gesamtausgabe bleibt es also nicht erspart, den gesamten Text nochmals zu überprüfen. Auch muß er die Entscheidung fällen über den Wert der einzelnen Quellen und Abweichungen, die nicht immer so eindeutig zugunsten der englischen Ausgabe sprechen wie z. B. bei op. 78 (S. 63), op. 111 (S. 111), op. 119 (S. 114) und op. 121a (S. 122). Wenn Tyson manche Abweichungen mit Sternchen versieht, um ihre Bedeutung hervorzuheben, so mag man ihm in vielen Fällen gern folgen. In anderen hingegen kann man zu anderen Ansichten gelangen als er (vgl. S. 44). Nach seinen eigenen Worten legt er beim Vergleich z. B. mehr Gewicht auf Differenzen in der Dynamik als in der Phrasierung. Tyson selbst erkennt, daß die früheren englischen Ausgaben noch nicht immer die letzten Absichten Beethovens wiedergeben, der ja, solange es irgend möglich war, auch im Stich noch zahlreiche Änderungen anbrachte.

Wertvoll sind auch zahlreiche „Nebenprodukte“, die das Beethovenverzeichnis über das Gesagte hinaus korrigieren, z. B. Tysons Angaben zu op. 74 (S. 72) und mehrere Nachweise von Druckexemplaren in englischen Bibliotheken, die Kinsky-Halm unbekannt sind (vgl. op. 111, S. 110 und op. 120, S. 126 bei Tyson). Der Verfasser verzichtete darauf, sich jedesmal mit Kinsky-Halm auseinanderzusetzen, und so ist es dem Benutzer seines Buches überlassen, die Verbesserungen selbst vorzunehmen.

Dank seiner ebenso scharfsinnigen wie gründlichen Sucharbeit sind Tyson reichlich neue Ergebnisse zugefallen. Er verstand es außerdem, den etwas spröden Stoff geradezu spannend darzubieten. Er erweist sich schließlich als Fachmann im englischen Quellengebiet, und man wünscht sich bald noch mehr solcher Lektüre zur Anregung und Bereicherung der Beethovenforschung.

Dagmar von Busch-Weise, Bonn

Fryderyk Chopin: Selected Correspondence. Ed. by Arthur Hedley. London, Melbourne, Toronto: Heinemann 1962. XXX, 400 S.

Jeder Herausgeber des Chopinschen Briefwechsels sieht sich vor die Frage gestellt, ob er die Korrespondenz in „Urtext“ oder in Übersetzung veröffentlichen soll. Da der Komponist Briefe und Mitteilungen in drei Sprachen geschrieben und empfangen hat, wird bei einer Ausgabe in einer dieser drei Sprachen immer nur ein Teil original wiedergegeben werden können, während der Rest Übersetzung bleibt. Trotzdem wird es sich mit Rücksicht auf ein breiteres Publikum nicht empfehlen, eine Originalausgabe zu veranstalten, da bei dem überwiegenden Anteil der außerhalb Polens doch nur wenig verbreiteten polnischen Sprache an dieser Korrespondenz ein wesentlicher Teil der Briefe dem Leser nicht zugänglich sein würde. Dieser polnische Anteil betrifft vor allem den Schriftwechsel mit der Familie und den engsten Freunden aus der Heimat. Ein nicht unbedeutender schriftlicher Verkehr in französischer Sprache ergab sich aus der künstlerischen und gesellschaftlichen Stellung Chopins, die er in Paris einnahm. Ziemlich unbedeutend ist der deutschsprachige Anteil.

Eine umfassende von E. Sydow vorbereitete Ausgabe der Korrespondenz in zwei Bänden erschien 1955 — drei Jahre nach dem Tod dieses bekannten Chopin-Bio-

graphen und Initiators der Ausgabe — in polnischer Sprache. Eine dreibändige französische Ausgabe war in Zusammenarbeit mit Suzanne und Denise Chainaye vorbereitet worden und kam 1960 heraus.

Parallel zu diesen Arbeiten und in engem Kontakt zu ihren Herausgebern hatte der bekannte englische Chopin-Forscher, -Sammler und -Biograph Arthur Hedley (*Chopin*, London 1947) begonnen, eine englische Ausgabe vorzubereiten, die er nun vorgelegt hat.

Hedley, dessen Sammeleifer — um nur ein Beispiel zu nennen — so intensiv war, daß er heute bei festlichen Gelegenheiten mit Brillanten besetzte Manschettenknöpfe, die schon von Chopin getragen worden sind, anlegen kann, und der zusammen mit seinen polnischen und französischen Kollegen noch viel unbekanntes Material zutage gefördert hat, ist bei seiner editorischen Arbeit von der Überlegung ausgegangen, daß vieles von dem, was sich in der vollständigen polnischen Ausgabe findet, für den Durchschnittsleser ohne Belang ist; handelt es sich hier doch vielfach nur um schnell hingeworfene kurze Notizen auf Visitenkarten, Einladungen zu Dinern usw. Ebenso sieht der Herausgeber manche Briefe, in denen z. B. nur Fragen des Hauspersonals — diese Sorgen kannte man damals auch schon — zur Sprache kommen oder über heute völlig unbekannte Personen berichtet wird, als überflüssigen Ballast an, den er nicht in seine Ausgabe aufnehmen wollte. Er hat sich für eine „*Selected Correspondence*“ entschieden. Diese in der Auswahl liegende Beschränkung wird aber voll aufgewogen durch die Aufnahme von Briefen, die weder von Chopin geschrieben noch an ihn gerichtet sind, sondern in denen Menschen seiner Umgebung für eine Charakteristik seiner Persönlichkeit und den Ablauf der Ereignisse bedeutungsvolle Aussagen machen. Darüber hinaus versucht Hedley — und zwar mit Erfolg —, aus dieser Korrespondenz ein lebensvolles Bild Chopins und seiner Umwelt zu entwerfen. Durch Einschaltung kurzer biographischer Angaben zwischen einzelnen Briefen werden manche sonst nicht erkennbare Zusammenhänge deutlich gemacht. Natürlich sind diese Einschübe wie auch kurze erklärende Hinzufügungen innerhalb einzelner Briefe durch Kursivdruck und Klammern als Zusätze gekennzeichnet.

So läßt der Herausgeber auf der Grundlage der Korrespondenz, die — wo immer es möglich war — anhand der Originale noch einmal überprüft worden ist, mit den Mitteln der Aussparung und der Anreicherung ein ungemein lebendiges, anregendes Charakter- und Zeitbild vor dem Leser stehen. Weder die polnische noch die französische Ausgabe enthält eine Anzahl von Briefen, die von Karl und Josef Filtsch 1842 an ihre Eltern geschrieben wurden (Karl — mit 15 Jahren gestorben — war Chopins vielversprechendster Schüler) und die hier zum ersten Male veröffentlicht werden. Vorangestellt ist dem Band eine biographische Tabelle, die mit der Geburt der Eltern Chopins beginnt und die wichtigsten Ereignisse der einzelnen Jahre zusammenfaßt, und eine chronologische Zusammenstellung der mitgeteilten Briefe unter Angabe der Originalsprache. Ein Anhang stellt ausführlich die Problematik der Potocka-Briefe dar, die jahrelang die Gemüter erregten und auf dem Chopin-Kongreß 1960 in Warschau noch zu heftigen Kontroversen geführt haben. Inzwischen ist von einer polnischen Kommission im Oktober 1961 das endgültige Verdikt über die apokryphen Schriftstücke gesprochen worden (vgl. *Mf XV*, 1962, 341—353). Ein Namens- und Werkregister schließt den Band ab, der als ein zuverlässiger Ratgeber in vielen Chopin betreffenden Fragen betrachtet werden kann.

Ewald Zimmermann, Duisburg

*La Correspondance Générale de Grétry, Augmentée de nombreux documents relatifs à la vie et aux œuvres du compositeur liégeois, rassemblée et publiée avec une introduction et des notes critiques par Georges de Froidcourt.* Bruxelles: Editions Brepols 1962. 440 S.

Die vorliegende Veröffentlichung der Briefe Grétrys umfaßt den Zeitraum von 1762 bis 1813 und besitzt für diese Zeit, vom 21. Jahr des Komponisten an bis zu seinem Tod, den Wert einer ganz besonders lebendig geschriebenen Autobiographie, um so mehr als Grétry ja nicht nur Komponist, sondern auch ein sehr gewandter *Homme de lettres* war. Sie spiegelt sein äußeres Leben wider, seine großen Erfolge und die vielen Ehrungen, die ihm je länger je mehr zuteil wurden, seine häuslichen Verhältnisse, vor allem aber seine Persönlichkeit mit ihrem lebenswürdigen Selbstbewußtsein.

ihrer Bereitwilligkeit, auch im Schaffen anderer stets das Beste zu sehen, ihrer Hilfsbereitschaft und ihrem starken Bedürfnis nach menschlichem Entgegenkommen und Freundschaft.

Sehr lebendig erscheint die Wandlung vom im Schaffen seiner Zeit mitten inne stehenden Opernkomponisten zum immer noch und sogar besonders verehrten, aber etwas beiseite geschobenen Meister der älteren, vorrevolutionären Generation, der an Wiederaufführungen früherer Werke eine geradezu kindliche Freude hat. Besonders bezeichnend für diese Situation ist der Brief vom 14. Februar 1796 an den Literaten L. P. de Croix, in dem Grétry auf die Aufforderung, eine neue Oper zu schreiben, antwortet, man mache jetzt nur noch „*de la musique révolutionnaire*“ und der Augenblick, dieser eine „*belle simplicité*“ entgegenzusetzen, sei noch nicht gekommen.

Dementsprechend spielen in den Briefen bis etwa zum Anfang der 90er Jahre Sorgen des Komponisten die Hauptrolle, darunter der immer wieder auftauchende Ärger über die Verletzung der Autorenrechte. Ihm verdanken wir den sehr instruktiven Brief vom 18. August 1791 an Caron de Beaumarchais, in dem Grétry diesen auffordert, dafür einzutreten, daß weder der Text einer Oper mit anderer Musik, noch die Musik mit anderem Text versehen werden dürfe, so lange noch einer der beiden Autoren am Leben sei. Bald danach äußert der Komponist sich begeistert über Beaumarchais' *La Mère coupable* und schlägt, mit dem Hinweis auf eine Steigerung des Erfolges, Musikeinlagen dazu vor, die er sich zu komponieren erbietet.

In späteren Briefen treten Grétrys literarische Schriften mehr in den Vordergrund des Interesses. In den Jahren 1794 bis 1797 beschäftigen ihn vor allem die Finanzierung, Herstellung und der Vertrieb seiner *Mémoires ou Essais sur la Musique*, 1801 gewinnt seine neue Abhandlung *De la Vérité*, von der er am 15. Oktober an den Literaten J. H. Hubin schreibt, sie werde wohl erst nach zehn Jahren Beifall finden, besondere Bedeutung. Noch später berichtet er hie und da über seine letzte, erst nach mehr als 100 Jahren erschienene Schrift *Réflexions d'un solitaire*, die sein geistiges Testament werden sollte. Von der Komposition hatte er sich im Alter ganz abgewandt. Stattdessen war, wie es im Brief vom 25. Juli

1810 an seinen Freund, den Diplomaten und Literaten Alexandre Rousselin heißt, jetzt die Philosophie sein Trost.

Die Fülle von 484 Briefen, Dedikationschreiben und Dokumenten, unter ihnen auch einige Antwortbriefe der Adressaten und auf Grétry bezügliche Schriftstücke, hat der Herausgeber teils zum ersten Male veröffentlicht, teils aus den verschiedensten verstreuten Veröffentlichungen zusammengetragen und, soweit möglich, mit den Originalen verglichen. Es wurden auch Hinweise auf nur in Katalogen und Karteien angeführte Briefe aufgenommen, so daß hier wirklich erstmalig eine „*correspondance générale*“ vorliegt. Jeder Brief ist mit genauen Quellenangaben und mit eingehenden Anmerkungen über Empfänger und darin erwähnte Persönlichkeiten, Ereignisse und Tatsachen und deren Beziehungen zu Grétry versehen. Der Herausgeber hat dergestalt einen soliden, weit gesteckten Rahmen zur Autobiographie des Meisters geliefert. Der hübsch ausgestattete Band ist eine wertvolle Bereicherung der opern- und allgemein kulturgeschichtlichen Literatur zur Epoche der Revolution und des Empire.

Anna Amalie Abert, Kiel

Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Band I: 1755 bis 1776; Bd. II: 1777–1779; Bd. III: 1780 bis 1786; Bd. IV: 1787–1857. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1962–63. XXVII und 534, XV und 555, XXIII und 631, XXIII und 539 S.

Von kaum einem Meister erfahren wir aus Briefen über sein Leben und Schaffen so viel wie von Mozart. Seine Schilderungen sind so vielseitig und so lebendig, so scharf beobachtend und wissend, daß man sie als bleibendes Zeitdokument verehren darf. Das Zustandekommen einer so reichen Briefsammlung verdankt man nicht nur dem starken Mitteilungsbedürfnis der Familie Mozart, sondern auch dem ausgeprägten Ordnungssinn von Vater Leopold, der größten Wert auf autobiographische Aufzeichnungen legte und erstaunlicherweise auch ihre Bedeutung für die Nachwelt erkannte. So ließ er z. B. Kopien von den Reisebriefen an die Familie Hagenauer anfertigen, wo-

durch uns die meisten dieser Briefe erhalten geblieben sind.

Zusammen mit der im Erscheinen begriffenen Neuen Mozart-Ausgabe bilden die nunmehr abgeschlossenen vier Bände von „Aufzeichnungen“ der Familie Mozart ein höchst wertvolles und leicht zugängliches Fundament für die Mozartforschung. Nachdem die erste kritische Gesamtausgabe der *Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie* von Ludwig Schieder mair, die unvollendet gebliebene Ausgabe (2 Bände) von Erich H. Mueller von Asow und nun auch die englische von Emily Anderson vergriffen sind, füllt die vorliegende Gesamtausgabe des Mozarteums nicht nur eine empfindliche Lücke aus, sondern erweitert und ergänzt auch die Bestände der bisherigen Veröffentlichungen. Außer den Briefen im engeren Sinne enthält die Ausgabe auch Aufzeichnungen aus Tagebüchern, Reise-notizen, Werkverzeichnisse, Stammbucheintragungen usw. Dabei sind Briefe und Aufzeichnungen aller Mitglieder der Familie Mozart berücksichtigt, und zwar sowohl an Familienglieder gerichtete Briefe als auch an Außenstehende adressierte. Die „möglichste Vollständigkeit“ wurde hier nach drei Richtungen versucht: dem Aufspüren aller direkt und indirekt erreichbaren Stücke, dem Heranziehen dessen, was als „Aufzeichnungen“ schlagwortartig bezeichnet ist, und schließlich Vollständigkeit in jedem einzelnen Stück. Alle verschollenen oder verschollen geglaubten Stücke wurden mit Absender und Empfänger innerhalb der chronologischen Reihe verzeichnet. Weitere für verloren gehaltene Briefe und Aufzeichnungen werden im später erscheinenden Kommentar erwähnt werden. Manche Briefe, die bisher nur bruchstückweise bekannt waren oder die teilweise nur in englischer Übersetzung gedruckt waren, liegen nun vollständig und zusammenhängend vor.

Die beiden ersten Bände der Jahre 1755 bis 1776 bzw. 1777–1779 umfassen den größten Teil von Mozarts Salzburger Zeit und damit die Zeit der wichtigen Reisen. Groß ist hier der Anteil von Briefen Vater Leopolds mit den anschaulichen, für uns heute äußerst wertvollen Schilderungen damaliger Musikverhältnisse. Der dritte Band enthält die Aufzeichnungen des letzten Salzburger Jahres und diejenigen der ersten Wiener Zeit; der vierte Band die Wiener Jahre bis Mozarts Tod und darüber hinaus

die Korrespondenz der Witwe Mozart und der Schwester Maria Anna. Hier erhalten wir Aufschluß über Mozarts Nachlaß und über die Verhandlungen mit den Verlegern Breitkopf und André. Ferner befinden sich in diesem Band undatierbare Brieffragmente, Gedichte und literarische Entwürfe Mozarts; ebenso das Fragenprogramm Schlichtegrolls an Maria Anna und als Antwort deren Aufzeichnungen über das Leben ihres Bruders.

Den beiden Wissenschaftlern, die mit großer Akribie sich um die Aufzeichnungen der Familie Mozart bemüht haben, Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, darf man für ihre überaus gewissenhafte, vorbildliche und hingebungsvolle Arbeit höchstes Lob spenden. Bei der Übertragung der Handschriften in einen leicht lesbaren Text waren Probleme verschiedenster Natur zu lösen. Die Orthographie der Schreiber wurde mit peinlicher Genauigkeit nachgebildet. Daß oft ein und dasselbe Wort in kurzen Abständen verschieden geschrieben vorkommt, liegt in dem Umstand, daß die Rechtschreibung auch für Gebildete damals nicht so streng war; eine Vereinheitlichung der Schreibweise erübrigte sich aus diesem Grunde. Daß die verschiedenen S-Laute und die Groß- und Kleinbuchstaben aus der Handschrift sehr oft nicht eindeutig zu ermitteln sind, weiß jeder, der mit den Manuskripten jener Zeit vertraut ist. Mozarts Geheimschrift wurde aufgelöst. Zweifellos trägt diese Maßnahme viel zu einem übersichtlich und klar gestalteten Text bei. Daß im später erscheinenden Kommentar auf diese verschlüsselten Textstellen hingewiesen wird, versteht sich von selbst. Jedoch wäre es sicherlich angebracht gewesen, wenn der Leser auch im Textband selbst, etwa durch Fußnoten, auf diese Stellen aufmerksam gemacht worden wäre, da sie Personen und Dinge betreffen, die mit einer gewissen Diskretion behandelt wurden und in einem begrenzten Zeitabschnitt vorkommen. Ähnlich verhält es sich mit der damaligen Gewohnheit, Fremdwörter in lateinischen Buchstaben zu schreiben. Sie ist leider — vermutlich aus drucktechnischen Gründen — nicht berücksichtigt worden. Doch sind dies nur zwei kleine Einwände, die bei der vorzüglich gedruckten und mit mehreren faksimilierten Beilagen bereicherten Ausgabe kaum ins Gewicht fallen.

Franz Giegling, Zürich

Mozart-Handbuch. Chronik, Werk, Bibliographie. Hrsg. von Otto Schneider und Anton Algtzy. Mit 24 Tafeln und 1 Beilage. Wien: Verlag Brüder Hollinek (1962). XV, 508 S.

Die Idee eines Mozart-Handbuches ist nicht neu. Otto Keller hatte bereits mit seinem Werk *W. A. Mozart. Bibliographie und Ikonographie* (Berlin 1927) einen handbuchartigen, leider unkritisch bearbeiteten Behelf vorgelegt. Aus neuester Zeit ist *The Mozart Handbook* von Louis Biancolli zu nennen (Cleveland und New York 1954), ganz abgesehen von Köchels Mozart-Werkverzeichnis (6. Auflage, Wiesbaden 1964), dessen Bedeutung als „Handbuch“ nicht zu übersehen ist.

Die Herausgeber des neuen Mozart-Handbuches hatten den Plan, „ein Handbuch zu schaffen, das alle wesentlichen Ergebnisse der Mozartforschung verzeichnet und nachweist und damit die Überfülle der Mozartliteratur in übersichtlicher Gliederung geordnet einer praktischen Benützung erschließt...“ (Vorwort, S. XI). Die Bibliographie bildet daher den integrierenden Teil der Publikation, deren übrige Abschnitte, *Chronik und Werk*, sehr wesentlich auf die Bibliographie Bezug nehmen. In der *Chronik* werden alle nennenswerten Ereignisse aus dem Leben des Komponisten nachgewiesen und durch entsprechende Hinweise auf Quellen und Literatur belegt. Die bibliographischen Angaben (für die Literatur wird auf die Nummern der Bibliographie verwiesen) dürften jedem Benutzer des Werkes höchst willkommen sein. Besonders vorteilhaft erweist sich in der *Chronik* die Berücksichtigung der Kompositionen, so daß jedem Werk sein entsprechender Standort in der zeitlichen Abfolge zugewiesen wird.

Eine besondere Hilfe für die Forschung bietet das *Werkverzeichnis* (S. 80–270), welches nach Gattungen angelegt ist und innerhalb der einzelnen Abteilungen neben dem Titel und der Nummer des Mozart-Verzeichnisses von Köchel (in Klammern außerdem die von Einstein eingeführten Nummern sowie diejenigen von Wyzewa-Saint Foix) einen ganz ungewöhnlichen Reichtum an Forschungsergebnissen zu den Kompositionen nachweist. So sind z. B. die wichtigsten Feststellungen der Revisionsberichte zur alten Gesamtausgabe der Werke Mozarts wesentlich ausführlicher berücksichtigt als im Köchel-Verzeichnis. Auch

die z. T. sehr ausführlichen Hinweise auf die thematischen Beziehungen der Werke untereinander geben über das gewohnte Maß hinaus präzise Auskunft. Die detailliert verzeichneten, nicht nur bibliographisch, sondern auch inhaltlich erschlossenen Publikationen einzelner Forscher zu einer Komposition Mozarts sichern dem Werkverzeichnis den Rang einer seriösen, wissenschaftlich einwandfrei belegten Dokumentation zum neuesten Stand der Mozartforschung (1962). Wer als Forscher oder Bibliothekar die Schwierigkeiten kennt, die in zahlreichen verstreut erschienenen Einzeluntersuchungen gebotenen Detail-Forschungen zu einer Komposition des Meisters zu ermitteln, wird dem Bearbeiter dieses Abschnittes (Anton Algtzy) nicht nur großes Geschick in bibliographischen Arbeiten, sondern vor allem in der objektiven Durchdringung des umfangreichen, selbst für Kenner geradezu verwirrenden Quellenmaterials bescheinigen müssen. Hervorzuheben bleibt ferner die sachliche Qualität der Darstellung, welche auch bei der Verzeichnung gegensätzlicher Ansichten stets neutral wirkt. Dem Werkverzeichnis nach Gattungen schließt sich ein *Systematisches Verzeichnis nach Besetzungen* (S. 271 ff.), ein *Verzeichnis nach gebräuchlichen Namen* (S. 287) und ein *Verzeichnis nach Gesangstexten* (S. 288 ff.) an. Wichtiger für die Benutzung des Werkverzeichnisses ist das ihm Rahmen des Generalregisters ausgearbeitete *Verzeichnis nach Köchelnummern*. Wer ein Werk sucht, von dem ihm nur die Köchelnummer bekannt ist, wird nur über das Generalregister zum Ziel seiner Wünsche gelangen, da das Werkverzeichnis nach Gattungen, also nicht chronologisch geordnet ist.

Der kurze Abschnitt *Familien- und Verwandtenkreis* (S. 301–318) bietet eine einprägsame genealogische Übersicht über die einzelnen Glieder der Familie mit Hinweisen auf die einschlägigen Quellen. Er leitet etwas unvermittelt über zum dritten Hauptteil des Buches, zur *Bibliographie*, für welche Otto Schneider verantwortlich zeichnet. Mit Recht wird dieser Abschnitt im Vorwort als das „Gerüst“ des Handbuches bezeichnet, da seine Nummern in allen übrigen Abteilungen zitiert sind. Diese Bibliographie darf ohne Übertreibung als eine für die Forschung außerordentlich wertvolle Zusammenstellung wichtiger Arbeiten über Mozart

bezeichnet werden. Berücksichtigt man den fast unübersehbaren zahlenmäßigen Umfang des Mozartschrifttums, so darf man auch diesem Bearbeiter des Handbuches für seine imponierende Arbeitsleistung Dank sagen. Kein Einsichtiger wird den Hinweis übersehen (S. XII), „daß das Mozart-Handbuch in dieser Hinsicht keineswegs mit dem Anspruch absoluter Vollständigkeit auftritt“. Die getroffene Auswahl von 3871 Titeln berücksichtigt daher in erster Linie wissenschaftlich wichtige Arbeiten und läßt mit Recht aktuelle Zeitungsartikel und unbedeutende Feuilletons unerwähnt. Den lobenswerten Eifer des Bearbeiters macht auch die Verzeichnung maschinenschriftlicher Ausfertigungen von Dissertationen erkenntlich. Daß mehrere durchaus wichtige Titel fehlen, darf an dieser Stelle erwähnt werden, ohne daß dadurch der Wert der Bibliographie im geringsten geschmälert würde. Ein besonders nützliches Register als *Bibliographie nach Sachgebieten, Personennamen und Orten* verzeichnet die einzelnen Nummern der Titel chronologisch, so daß die zuletzt genannten Nummern jeweils die neueste Literatur bezeichnen.

Einen besonderen Hinweis verdient das *Generalregister* des Handbuches, das die Personen- und Ortsnamen, aber auch alle Köchelnummern aus den Abschnitten *Chronik* und *Werkverzeichnis* berücksichtigt. Allerdings ist der Benutzer daneben auf die übrigen, oben genannten Spezialregister angewiesen, da deren Inhalt in der Regel nicht in das Generalregister eingearbeitet wurde. Auf die Akribie, mit der das Register erstellt wurde, möchte der Rezensent ausdrücklich aufmerksam machen, ebenso auf die ganz ungewöhnlich hohe Zuverlässigkeit der Verweise.

Musikpraxis und Musikforschung verfügen in Gestalt des Mozart-Handbuches nunmehr nicht nur über ein nützliches Nachschlagewerk zum Leben und Werk des Komponisten, sondern darüber hinaus über eine sehr wertvolle Dokumentation zur Geschichte der Mozart-Forschung. Die österreichische Musikforschung hat mit dieser wertvollen Publikation erneut ihre ungebrochene Leistungsfähigkeit unter Beweis gestellt. Herausgeber und Verlag darf man zu der gewaltigen Leistung uneingeschränkt beglückwünschen.

Richard Schaal, München

Dag Schjelderup-Ebbe: *Purcell's Cadences*. Oslo: Oslo University Press 1962. 66 S.

Eine Studie über Purcells Harmonik muß schon deshalb Interesse wecken, weil sich in den Schaffensjahren des Meisters die für die Bachzeit gültige Harmonik herausgebildet hat. Mehr noch als der stilgeschichtliche Standort aber ist es die bedeutende Rolle der Harmonik im Personalstil Purcells, die eine Beschäftigung mit diesem Gegenstand lohnend erscheinen läßt. Der Verfasser steigert das Interesse des Lesers dadurch, daß er mit den Autoren einschlägiger Literatur recht hart ins Gericht geht. Hamburger, auf dessen Arbeit *Subdominante und Wechsel-dominante* er methodisch fußt, wirft er die Vernachlässigung barocker Musik (besonders des Purcell'schen Oeuvres) vor, Whitaker und de Quervain „a certain broadness of scope“, dem ersteren überdies Leichtfertigkeit („somewhat amateurish outlook“) bei der Wahl des Untersuchungsmaterials; Bukofzers Stilanalyse („in one of his less convincing arguments“, S. 16) wird in knappen Sätzen widerlegt, den übrigen Vorarbeiten wird summarisch „a rather meagre treatment to harmonic questions“ bescheinigt. So erwartet der Leser Forschungsergebnisse, welche die aufgezeigten Lücken zu schließen geeignet sind, und ist zugleich gespannt, wie der Verfasser auf so engem Raum sein Vorhaben verwirklichen wird.

Bereits die erste Untersuchung läßt Bedenken aufkommen. Um einen Überblick über Purcells Akkordvorrat zu gewinnen, vergleicht der Verfasser eine Anzahl von Schlußkadenzen — als ob nicht gerade in den Binnenkadenzen die entscheidenden Wandlungen sichtbar würden! Das Ergebnis ist nicht überraschend (90% authentische Kadenzen, s. Tafel I), wohl aber die Tatsache, daß die Statistik nur 180 Kadenzen umfaßt. Der Verfasser versichert zwar, es handele sich um „a fair cross-section of the composer's production“, läßt jedoch über Herkunft und Zusammensetzung des Materials den Leser im Ungewissen. Dabei unterschätzt er offensichtlich die Schwierigkeiten, welche die Handhabung statistischer Methoden bietet. Beispielsweise gibt die Tabelle den Anteil plagaler Kadenzen in Moll mit 2,2% an. Hat aber der Leser erst einmal die Gesamtzahl untersuchter Kadenzen (180) sowie den Anteil der Dur- und Mollkadenzen (104:76) errechnet, so sagt

ihm die Angabe 2,2% noch immer nichts. Der Prozentsatz ist nämlich auf die Gesamtzahl (180) bezogen und somit abhängig von der willkürlich angesetzten Zahl der Mollkadenz (76). Der eine Denkfehler hat insofern Konsequenzen, als drei weitere Tabellen von dieser ersten abgeleitet und im Text ausgewertet werden.

Insgesamt ist je ein Abschnitt einem Akkord gewidmet: Tonika, Dominante, Leittonakkord usw., der Abschnitt über den „*supertonic chord*“ wiederum ist sechsfach unterteilt; durchschnittlich drei Beispiele illustrieren jeden Abschnitt. In der Zusammenfassung werden auf acht Seiten nochmals Äußerungen von Whittaker, de Quervain, Westrup und Bukofzer kommentiert.

Überblickt man die Darlegungen in ihrer Gesamtheit, so ist man veranlaßt, einen grundsätzlichen Irrtum des Verfassers anzunehmen. Er hält offenbar die herkömmliche Akkordlehre für unzureichend, weil sie „nur“ das Akkordgerüst erfaßt und akkordfremde Töne aussondert. Seine Bemühungen richten sich darauf, auch die durch Vorhalte, Durchgänge, Vorwegnahmen u. ä. verursachten Zufallsklänge als selbständige Akkorde zu etablieren. Folgerichtig geht er auf früheste Generalbaßversuche zurück und nimmt z. B. ein Gebilde, das in der Bezifferung als „4“ erscheinen müßte, als „*eleventh chord*“ in die Reihe autonomer Akkorde auf, die Schlußformel der antizipierten Tonika oder Tonikaterz ergibt das Funktionszeichen  $D_{11}$  oder  $D_{13}$ . Natürlich schafft dieses Verfahren eine große Zahl neuer Akkorde, die bisher vernachlässigt wurden. Andererseits fließen unvermittelt modernere Betrachtungsweisen ein, Akkorde werden als Vorahnung des Impressionismus bezeichnet, in transponierbaren Funktionschiffren wird  $\sharp$  verwendet, das schon deshalb unangemessen ist, weil es  $\#$  und  $\flat$  bedeuten kann.

Leider hat sich der Verfasser Hamburgers Methode der Beweisführung durch reiches Vergleichsmaterial nicht zu eigen gemacht, sein Untersuchungsergebnis ist daher fragwürdig, es erschöpft sich in der Feststellung, Purcell habe bei großem Reichtum der harmonischen Mittel die Kadenzharmonik mit sehr freier Dissonanzbehandlung zu verbinden gewußt. Daß dies fast immer durch die Kombination harmonisch eindeutiger Melodieformeln geschieht, verbindet Purcells Satztechnik mit der seiner Zeitgenossen. Die Bemerkung „*unlike that in much of the*

*music of his era*“ ist in diesem Zusammenhange falsch. Nicht nur Buxtehude, auch Bruhns, Lübeck oder Pfleger dürfen die gleichen Charakteristika für sich in Anspruch nehmen.

Einige Versehen wären leicht zu korrigieren: S. 8, Fußnote 14 ist „und Leipzig“ zu tilgen, Fußnote 16 „Favre-“ zu ergänzen; S. 35, 3. Zeile muß „Ex. 22“ heißen; S. 37, Ex. 25, Takt 1 soll die 2. Note im Alt wohl *c* („*cis*“) sein; S. 40, Fußnote 50 wird R. Eitners Vorname „E“ abgekürzt, Fußnote 51 sind Name und Titel nicht korrekt; S. 51, 2. Zeile nach Ex. 40 ist offenbar „*mediant*“ gemeint; S. 56, drittletzte Zeile „a“ (vor IV<sup>o</sup>), S. 57 bei Ex. 49 „*Song*“.

Zu danken ist dem Verfasser der Hinweis auf die Wichtigkeit und Fruchtbarkeit des gewählten Themas. Weiteren Forschungen wird seine Arbeit vielerlei schätzenswerte Anregungen geben können.

Lars Ulrich Abraham, Braunschweig

Martin Vogel: Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1962. 163 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 2).

Martin Vogel knüpft seine Arbeit an die naturwissenschaftlich-mathematische Richtung der Musiktheorie, die mit Euler und Helmholtz annimmt, daß von Physik und Akustik her musiktheoretische Probleme geklärt werden können (S. 46—47, 118). „*Mit der Berechnung der Tonverhältnisse bietet sich der Musiktheorie die Möglichkeit, wissenschaftliche Genauigkeit zu erreichen*“ (S. 97). Sie bedient sich dazu des „*Quint-Terz-Schemas*“ (S. 41), das im Sinne des harmonischen Dualismus Ober- und Untertonverwandtschaften darstellt (S. 119). Wie schon einige seiner Vorgänger will Vogel auch die Naturseptime 4:7 als Oberwie als Unterseptime einführen (S. 46 ff., 98, 100) und so das Quint-Terz-Schema zu einem Quint-Terz-Sept-Schema erweitern. Aus Gründen der „*Substitution*“ eines nur indirekt verständlichen Intervalles durch ein direkt verständliches nimmt Vogel auch für die übermäßige Sext (z. B. *f—dis*), die nach dem Quint-Terz-Schema mit 125:72 zu berechnen wäre, die Naturseptime an, die sich nur durch das Komma 126:125 von dem vorgenannten Verhältnis unterscheidet (S. 46). Für den „Tristan-Akkord“, d. h.

für den Akkord zu Anfang des zweiten Taktes des Tristan-Vorspiels bedeutet das:  $f-h-dis-gis$  kann durch  $eis+—h-dis-gis$  oder  $eis+—gis—h-dis$ , den „Unterseptimenakkord der Wechseldominantparallele“ von  $a$ -moll ersetzt werden (S. 93). In zwei Punkten unterscheidet sich diese Deutung von der Auffassung Mayrbergers, Kurths und Distlers:

1. Die enharmonische Umdeutung des  $f$  zu  $eis+$  (natürliche Unterseptime von  $dis$ ) stützt der Verfasser auf das „klangliche Empfinden“, das den „akustisch vorhandenen“ Terzenaufbau gegenüber irgendwelchen konstruierten „ideellen Grundlagen“ durchsetzt (S. 81) und damit dem Grundsatz einer „Ökonomie des Hörens“, „je einfacher das Zahlenverhältnis, desto leichter die Apperzeption“, entspricht (S. 65). Dieses klangliche Empfinden faßt, wo irgend tunlich, die Akkorde in ihrer „Klangform“ (S. 75) als selbständige Akkorde auf, „das Ohr hört“ also „den Tristan-Akkord in erster Linie vertikal, nicht horizontal“ (S. 90), das „akustische Hören“ wird dem „dynamischen Hören“ Kurths und anderer vorgezogen (S. 124–125). Hauptproblem der akustisch-kanonischen Analyse aber ist die Frage: Wie sind die vom Komponisten gesetzten Töne zu intonieren?

2. Da nun die Regeln, die das Setzen der Töne als solcher, die Faktur des Satzes betreffen, von akustisch-physikalischen Gesichtspunkten aus bis heute noch nicht begründet werden konnten, so müssen diese Regeln als „historisch gewordene Begriffe“ von außen her aufgenommen werden mit dem unbehaglichen Bewußtsein, daß die „Grenzen ihrer Anwendbarkeit“ noch nicht festgelegt sind (S. 127f.). Von den Vorhalten beispielsweise, die viele Deuter in den Anfangstakten des Tristan-Vorspiels annehmen, läßt Vogel nur  $ais$  vor  $h$  im dritten Takt als übermäßige Quarte vor der Quinte des Dominantseptakkordes  $e-gis—h—d$  gelten. Kurth, Distler und Mayrberger fassen im zweiten Takt  $gis$  als Vorhalt der großen Sexte vor  $a$ , der Septime des Septakkordes der Wechseldominante mit tieferer Quinte  $h-dis—f—a$  auf (für Sechter-Mayrberger ist dieser Akkord ein Zwitterakkord, der Elemente der Tonarten  $a$ -Moll und  $E$ -Dur vereinigt); Takt 2 und 3 stehen ihnen demnach im Verhältnis eines Quintschrittes von der Wechseldominante zur Dominante. Diese Deutung „rückwir-

kend vom Auflösungsakkord  $e^7$  her“ (S. 74) würde nun offenbar weit mehr Gedächtniskraft verlangen, als Vogel dem Hörer zubilligt. Der Unterschied von Konsonanz und Dissonanz überhaupt läßt sich ihm exakt nur auf das „einfache Zahlenverhältnis“ der ersten stützen (S. 123). Die innere Beziehung und Gegenseitigkeit von Dissonanz und Konsonanz als Spannung und Lösung muß der Akustiker ignorieren, will er das Aufbrechen weiterer ungesicherter „Grenzen der Anwendbarkeit“ verhüten. Ein Zurückführen des Satzes auf einfachere ideelle Grundformen möchte er am liebsten ganz ausschließen (S. 20, 128).

Höchst bemerkenswert nun, daß das Ideelle in ganz anderer Form anerkannt wird da, wo die Klangform des Tristan-Akkordes zum Leitmotiv mit einem bestimmten „Eigencharakter“ des Klanges und einem darin wurzelnden „Symbolgehalt“ wird (S. 113f.). Das ursprünglich geschlossene Gebiet der Satzlehre zerfällt damit in eine objektive Akustik und eine subjektive Ästhetik; zwischen diesen Extremen aber behaupten sich noch einige Reste „historisch gewordener Begriffe“. Vogel versteht die zum Teil einander widersprechenden Deutungen des Tristan-Akkordes als Zeichen einer Krise der modernen Harmonielehre, die er durch „akustisches Hören“ und durch Einführung des 7. Obertones beheben will. Ist aber nicht vielmehr der ganze Zustand der Theorie, wie er sich nicht nur in Vogels Schrift widerspiegelt, ein krisenhafter? Um ihn zu beheben, müßte zuerst die Grundfrage gestellt werden: Wie verhält sich in unserer Tonvorstellung und -wahrnehmung das Ideelle als Gedächtnis und Denken zum Reellen der Tonempfindung oder kürzer: Wie werden Töne gedacht? Wer diese Frage zu beantworten versucht, wird nicht nur den Begriff der Tonika als „ideelles Zentrum“ (S. 137), sondern noch viele andere musiktireoretische Begriffe aus ihren historischen Schubfächern zu nehmen und auf die Grenzen ihrer Anwendbarkeit hin zu untersuchen haben. Dazu dürften wohl kaum die „mitteleuropäischen Konzerbesucher“ als, wie Vogel meint, „unvoreingenommene Allgemeinheit“ (S. 84), besser statistische Durchschnittlichkeit, berufen sein, sondern nur die, die selbst fähig sind, im Medium der Töne zu denken. Hier aber liegt wohl der eigentliche Grund der Krise der Harmonielehre: in der Krise des musikalischen

Denkens selbst, dem es noch nicht gelungen ist, quantitative Exaktheit mit einer erneuerten und vertieften Einsicht in das Bleibende der traditionellen Begriffe zu verbinden.

Friedrich Neumann, Salzburg

Max Adam: Akustik. Eine Einführung für Radio- und Baufachleute, Musiker und Tontechniker. Bern: Verlag Paul Haupt 1958. 87 S.

Das vorliegende Buch zeigt wie kaum ein zweites, welch vage und zwiespältige Vorstellungen über das Gebiet der Akustik herrschen. Es zeigt auch, daß Akustik wohl nicht jedermanns Sache ist. Der Verfasser, Lehrer an der Musikakademie in Basel, hat mit großem Fleiß eine Reihe von Einzel-fakten aus dem akustischen Bereich zusammengetragen, doch genügt das allein offensichtlich noch nicht, um daraus ein geschlossenes Ganzes zu machen, geschweige denn es so zu gestalten, daß dem Laien eine — wenn auch oberflächliche — Übersicht über dieses Gebiet ermöglicht wird. Das Buch besteht aus 14 Kapiteln, in denen in bunter Folge nicht zusammenhängende Dinge angesprochen werden. Vorweg sei gesagt, daß es sehr hübsch ausgestattet ist. Die Idee, eine Schallplatte mit Beispielen beizugeben, kann als vorbildlich bezeichnet werden. Leider steht der Inhalt in einem seltsamen Mißverhältnis zu dem ansprechenden Äußeren.

Lassen wir die ersten Absätze, überschrieben „Zum Geleit“ und „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis (Goethe)“, beiseite. Über deren pseudophilosophischen Inhalt breite sich besser Schweigen aus („Bau-leute und Musiker tragen innere Werte ins Sicht- und Hörbare...“ [S. 7], „Vergiß Rosthaar und Darmseite und höre Musik“ [S. 8] oder die Erkenntnis „Ursache und Wirkung, Inhalt und Gestalt, Substanz und Form, Raum und Zeit sind untrennbar. Eines ist im anderen enthalten; im letzten ist alles enthalten, bis hinauf zur ersten Ursache und der zugehenden Idee [Zweck]“). Bleiben wir bei der Akustik.

Hier ist es schlimm bestellt. Es stehen nicht beieinander: die physikalisch-akustischen Kapitel (sofern man sie hier überhaupt so bezeichnen möchte): *Zur Schwingungslehre und Resonanz*; an verschiedenen Stellen stehen ferner *Das Hörvermögen* und *Das Gehör*. Es stehen nicht zusammen *Die*

*Schallwellen und ihre Ausbreitung* und *Raumakustik*. Überspitzt ausgedrückt, es steht eigentlich nichts beieinander, was zusammen gehört, ein roter Faden läßt sich nicht finden. Neben kuriosen Definitionen im Kapitel *Teiltöne, Klangfarbe, Zahlenverhältnisse* — 65 halbe Druckzeilen kurz — (Die „mitschwingenden Teiltöne erfüllen den Ton mit Leben und Charakter; jetzt erst heißt er Klang und sein Charakter die Klangfarbe. Die Klangfarbe ist der Kleidung vergleichbar...“) steht ein Kapitel, das sich mit den historischen Bemühungen um die Ableitung von Tonsystemen aus Zahlenproportionen seit Pythagoras befaßt. Darauf folgen wieder physiologische Erörterungen über das Hörvermögen, dann ein raumakustisches Thema, dann wieder allgemeine Physik (*Resonanz*) und so fort. In den Abschnitten tummeln sich irreführende Definitionen wie z. B. die für die Nachhallzeit, die ja wohl unzweifelhaft als die Zeiteinheit festgelegt ist, in der die Schallenergie in einem Raum auf den millionsten Teil ihres Ausgangswertes absinkt, nicht aber das ist, für was Adam sie hält, nämlich das Ergebnis einer Messung, „wie lange es dauert, bis ein starker Impuls unter die Hörschwelle gesunken ist“ (S. 56). Es hat wenig Sinn, die Vielzahl solcher Ungenauigkeiten aufzuzeigen, sie sind nicht das eigentlich Schwache an dem Buch. Was traurig stimmt, ist, daß dieses Mosaik nicht verknüpfbarer oder nicht verknüpfter Einzelaussagen der Akustik einen Bändeneinstreue erweist. Sie erscheint hier als Tummelplatz unverbindlicher Erörterungen im Niemandland zwischen Musik und empirischen Wissenschaften. Das aber hat sie eigentlich nicht verdient.

Hans-Peter Reinecke, Hamburg

Wolfgang Laade: Die Struktur der Korsischen Lamento-Melodik. Strassbourg/Baden-Baden: Éditions P. H. Heitz / Verlag Heitz GmbH 1962, 126 S. (Collection d'études musicologiques/Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 43).

Die Arbeit ist durch eine übersichtliche Anlage ausgezeichnet. Die Terminologien, mit welchen Laade seine Strukturuntersuchungen vornimmt, sind so formuliert und auf das Thema bezogen, daß die Studienergebnisse klar hervortreten. Man kann also verhältnismäßig leicht den Liedlegenden, den Notenbeispielen und den damit verbundenen Analysen mit deren Auswertung an-

hand von Tabellen folgen. In der Einleitung berichtet Laade u. a. über den Stand der Forschung, über die Gattungen des korsischen Liedes und über den Stand der vorliegenden Schallplatten und Bänder: Eine Zusammenfassung und eine kritische Stellungnahme zur Fachliteratur runden in allerdings knapp gehaltenen Kapiteln das Thema ab. Obwohl naturgemäß die Analysen den Hauptteil der Strukturuntersuchung ausmachen, gewinnt man einen guten Einblick in das durch die Lamento-Melodik bestimmte korsische Volkslied.

Obwohl Laade in der Einleitung feststellt, daß jede Klangdokumentation, die er als Beispiel untersucht, eine Realisierung einer nicht wiederholbaren einmaligen Interpretation ist, zu der sich noch die Schwierigkeiten der Notation gesellen, verzichtet er im Wesentlichen auf den Text, auf das Wort, auf die Silbe. Die Spannungen zwischen der Wort- und Melodieschöpfung im Augenblick der Realisierung des Liedes durch einen Sänger (bzw. eine Sängerin) macht z. B. bei den albanischen, montenegrinischen und burgenländisch-kroatischen Klageliedern oft das Wesentliche aus: In ihr verbirgt sich die Variantenbildung; aus Diskrepanzen zwischen der Melodik, dem gemeinten Melodiegerüst und der Sprache.

Von Laade wurden allein 60 Klangdokumentationen in den Jahren 1955/56 und 1958 in Marseille und auf Korsika auf Bändern festgehalten: Sie stellen ohne Zweifel eine wertvolle Bereicherung dar und berechtigen den Verfasser zum Kapitel *Materialkritik* (S. 5).

Walther Wunsch, Graz

Kurt Reinhard: *Türkische Musik*. Berlin: Museum für Völkerkunde 1962. 94 S. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 4, Musikethnologische Abteilungen [ehemals Phonogramm-Archiv] 1.)

Mit dieser Veröffentlichung legt der Verfasser für einen Teil der heutigen Bestände des Berliner Phonogramm-Archivs einen Katalog vor. Gegenstand sind die dort vorhandenen Volksmusikaufnahmen aus der Türkei, die mit rund 1000 Nummern eines der zahlenmäßig umfangreicheren Materialien des Archivs bilden. Reinhard selbst hat in den Jahren 1955/56 in der südlichen Türkei gesammelt und — unterstützt von seiner Frau und Dieter Christensen — rund 800 Tonaufnahmen (mit zusätzlichen Text-

aufzeichnungen, die für die wissenschaftliche Auswertung unerlässlich sind) zusammengebracht; das übrige Material stammt aus den Sammlungen Béla Bartóks (1936, Südtürkei), Wolfram Eberhards (1951, Südtürkei), Dieter Christensens (1956 und 1958, Südosttürkei und Mazedonien) und vom Folklore-Archiv zu Ankara (Tonbandumschnitte aus verschiedenen Gegenden des Landes).

Reinhard gliedert den Stoff in Vokalmusik (alphabetisch geordnete Lieder, Lieder ohne Text und Titel, Epen) und Instrumentalmusik (instrumental ausgeführte Lieder, Tänze, Hirtenstücke, Instrumentalerzählungen) sowie einen kurzen Anhang Kunstmusik. Zu jeder Nummer werden außer Textanfang, Titel und Archivsignatur wenn möglich folgende Angaben gebracht: Gattung — Inhalt — Funktion, Silben-, Zeilen- und Strophenzahl, Melodietyp (makam), Herkunft und Autor, Gewährspersonen (Stammeszugehörigkeit, Alter und Geschlecht), Instrumentalbegleitung, vergleichende Anmerkungen. Eine Reihe von ergänzenden Tabellen und Verzeichnissen stellt das Material unter verschiedenen Gesichtspunkten zusammen. Interessant ist vor allem eine Übersicht über die Gattungen, die die große Zahl der Liebes- und Tanzlieder und nicht zuletzt der Totenklagen deutlich macht. Ein numerisches Register enthält außer den Seitenverweisen auch Aufnahme-Ort und -Datum für jede Aufnahme.

Dem Katalog-Teil wird (neben einleitenden Bemerkungen über Geschichte und Bestände des Berliner Phonogramm-Archivs und die darin enthaltenen türkischen Sammlungen) ein aus eigener Anschauung und Sammelerfahrung des Autors gespeister Aufsatz über *Die Volksmusik in der Südtürkei* vorausgeschickt (S. 12—28). Die später in gedrängter tabellarischer Form dargestellten Fakten werden hier unter verschiedenen Blickpunkten behandelt und durch interessante Details erhellt: Sing- und Musiziergelegenheiten, Frauen- und Männer-Repertoire, Bedeutung und Charakter des makam-Begriffs, Vortragsstil und Ornamentik, Textstruktur und musikalische Form, Wort-Ton-Verhältnis, Volkssänger und -dichter, Berufsmusikertum, Instrumente, Spieltechnik, Ensemblebildung u. ä. In diesen inhaltsreichen Ausführungen, denen vier Transkriptionen beigegeben sind (erwäh-

nenswert die vorzüglichen Textübertragungen S. 16 und 18; S. 21 muß die vorletzte Note wohl ein punktiertes Achtel sein), liegt vielleicht der Grund, warum Reinhard den nicht näher spezifizierten Buchtitel *Türkische Musik* gewählt hat, der eher an eine Monographie oder etwa an eine Edition denken läßt, während das Hauptgewicht dieses Bandes auf dem Katalog-Teil liegt. Man möchte wünschen, daß diesem in seiner Detailliertheit sehr nützlichen Überblick über die türkischen Sammlungen die Veröffentlichung des Materials selbst bald folgt.

Doris Stockmann, Berlin

Musikerhandschriften von Palestrina bis Beethoven. Eingeleitet und kommentiert von Walter Gerstenberg. Zürich: Atlantis Verlag 1960. 175 S.

Als der Atlantis-Verlag im Jahre 1936 in Zusammenarbeit mit Georg Schünemann, dem damaligen Leiter der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, den Band *Musikerhandschriften von Bach bis Schumann* herausbrachte, fand er nicht nur bei Fachleuten und Laien ungeteilte Zustimmung, sondern er gab mit dieser Veröffentlichung auch den eigentlichen Anstoß zur systematischen Beschäftigung mit den Fragen der musikalischen Autographenkunde. Mit sicherem Instinkt für das Wesentliche hatte Schünemann die Grundlinien für die Beschreibung und Deutung musikalischer Schriftbilder festgelegt und mit ungewöhnlichem Einfühlungsvermögen das Individuelle im Schriftduktus der einzelnen Meister erfaßt. Der aus einem einhundertseitigen Textteil und einem 96 Notenbeispiele umfassenden Tafelteil bestehende Band erlebte in wenigen Jahren drei Auflagen, dann stoppte der Krieg die Produktion und vernichtete die Offsetvorlagen.

Der nunmehr, nach fast einem Vierteljahrhundert, wieder aufgegriffene Verlagsplan knüpft zwar an Schünemanns Standardwerk an, läßt aber Raum für eine neue Konzeption, die sich schon im Titel („von Palestrina bis Beethoven“) ankündigt. In Walter Gerstenberg hat der Verlag für Georg Schünemann einen Nachfolger gefunden, der schon auf Grund der ausgedehnten schriftkundlichen Arbeiten seines Tübinger Instituts wie kein zweiter geeignet ist, von heutiger Sicht aus dem Band eine neue Gestalt zu geben. Zunächst erfuhr das Thema eine Erweiterung durch Rückverle-

gung des zeitlichen Ausschnittes bis zum 16. Jahrhundert, der im Fortsetzungsband die Weiterführung bis zur Gegenwart entspricht. Dadurch ergab sich für den hier vorliegenden Teil die Möglichkeit, einerseits seltene Schriftproben von Palestrina, Lasso, Praetorius, Schütz, Purcell einzubeziehen, andererseits das Bachzeitalter durch Beispiele Scarlattis, Vivaldis, Rameaus, Telemanns, Pergolesis u. a. auszubauen. Das Bemühen um Systematik und Ausgleich ist vielerorts spürbar, so besonders bei Händel, der in Schünemanns Buch mit zwei Abbildungen gegenüber dem favorisierten Beethoven (34 Abbildungen) allzusehr im Hintergrund bleibt. Dies hatte allerdings seinen Grund darin, daß Schünemann seine 96 Abbildungen ausschließlich den Beständen der Berliner Staatsbibliothek entnahm, während Gerstenbergs 159 Abbildungen nunmehr auch auf Bibliotheksbesitz von London, Paris, Wien, Dresden, Rom und anderen Städten zurückgreifen können. Die Auswahl der Beispiele nach dem Prinzip der Aussagekraft des Schriftbildes ist mustergültig gelungen. Bei den reicher berücksichtigten Meistern (Bach, Mozart, Beethoven) läßt sich an Hand der chronologischen Anordnung die Genese des individuellen Schriftduktus leicht verfolgen. Dabei treten die zweckgebundenen Typen der schriftlichen Kompositionsfixierung (Skizze, Konzeptpartitur, Gebrauchshandschrift, kalligraphische Kopie) klar zutage.

Bildwiedergabe und äußere Buchgestaltung genügen hohen Anforderungen. Die meisten Aufnahmen, insbesondere die der in Tübingen lagernden Berliner Bestände, wurden neu angefertigt. Für einige inzwischen verschollene Autographe standen glücklicherweise die erhaltenen Originalaufnahmen der Erstauflage zur Verfügung. Daß der Verlag aber einen Rückgriff auf ältere Vorlagen auch in anderen Fällen für zweckmäßig hielt, muß man vom Standpunkt ästhetischer Einheitlichkeit aus bedauern; denn die neuen Aufnahmen sind durch ihre plastische Herausarbeitung des Notenblattcharakters den flach wirkenden Ausschnittgedrucken des Schünemann-Buches künstlerisch weit überlegen.

Im Textteil ist der neue Band wesentlich kürzer als der alte. Gerstenberg ersetzt Schünemanns umfängliche Beschreibung, Deutung und biographische Einordnung der Einzelbeispiele durch ein knappes Vorwort

mit grundsätzlichen Ausführungen zur Problematik der musikalischen Autographenkunde; dagegen erweitert er dessen dürftigen Quellennachweis zu einem exakten Quellenverzeichnis und aufschlußreichen Sachkommentar, die den Anforderungen des Wissenschaftlers in jeder Weise gerecht werden.

Werner Neumann, Leipzig

Early English Church Music. I. Early Tudor Masses I. Transcribed and edited by John D. Bergsagel. Published for the British Academy. London: Stainer and Bell Ltd. (1962). XV, 131 S.

In der Reihe *Early English Church Music* legt John D. Bergsagel als ersten Band eine gründlich bearbeitete Ausgabe zweier Werke aus der früheren Zeit englischer Polyphonie vor: Richard Alwoods *Missa Praise Him Praiseworthy* und Thomas Ashewells *Missa Ave Maria*. Die Einleitung bemerkt mit Recht den gegenüber dem Festland wesentlich geringeren Bestand an polyphonen Meßzyklen, eine Erscheinung, die durch die Ablösung der lateinischen Liturgie durch die englische im Jahre 1549 bedingt ist. Somit fehlt, mit Ausnahme einiger weniger Exemplare von Sheppard, Mundy, Byrd u. a., das englische Gegenstück zur festländischen Vokalmesse der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Umstellung der Liturgie hatte aber auch zur Folge, daß ein Teil des älteren Bestandes, soweit er in englischen Handschriften vorhanden war, verloren ging. Umso dankenswerter erscheint es deshalb, wenn sich die Herausgeber der vorliegenden Reihe unter anderem der erhaltenen englischen Quellen bis 1550 annehmen und die in ihnen überlieferten Meßzyklen und andere liturgische Kompositionen in wissenschaftlich einwandfreien Publikationen der Forschung zugänglich machen.

Die beiden vorliegenden Messen von Alwood und Ashewell hat der Herausgeber einer der umfanglichsten älteren Messenhandschriften auf englischem Boden, der sogenannten Forrest-Heather-Handschrift Oxford/Bodleian Library Mus. Sch.e 376 bis 381, entnommen. In sechs Stimmbüchern enthält sie insgesamt achtzehn fünf- bis sechsstimmige Messen, in ihren älteren Teilen vor allem von John Taverner, Robert Fayrfax, Hugh Aston und Thomas Ashewell, in ihren jüngeren auch von Christopher Tye und John Sheppard. Aus der

Tatsache, daß John Taverner 1526 als „*informator*“ und Chormeister an das Wolsey Cardinal College in Oxford kam, für seine Aufgabe eine solche Sammlung benötigte und die erste Messe von Taverner selbst stammt, schließt Bergsagel, daß die Handschrift zu dieser Zeit begonnen wurde. Ein auf den Stimmbüchern vorhandenes Emblem der Katharina von Aragon sowie Vergleiche der Wasserzeichen mit denen datierter Handschriften bestätigen die Annahme. 1530, als Taverner Oxford verließ, kam die Handschrift zunächst in den Besitz von William Forrest, der sie weiterführte. Die letzten Eintragungen erhielt sie endlich von John Baldwin, 1594 bis 1615 Mitglied der Chapel Royal, und 1626 wurde sie von William Heather der Universität vermacht.

Von den beiden in der Ausgabe vertretenen Meistern ist Thomas Ashewell (1508 als „*informator choristarum*“ an der Kathedrale von Lincoln bezeugt) der ältere, was auch der stilistische Befund bestätigt: Die überaus vielgestaltige, verzweigte Rhythmik und die Verwendung einer choralen Vorlage als Tenor-cantus-firmus zeigt das Fortwirken der gotischen Tradition, das der Herausgeber auch mit dem Blick auf die englische Baukunst erläutert, überscharf. Demgegenüber tendiert der jüngere Meister, über den biographische Daten fehlen, zu glatter Rhythmik, stellenweise recht plastischer Deklamation und weicherer Klanglichkeit. Eigenartig ist sein cantus-firmus, ein Fünfnotenmotiv, das in fortlaufendem Ostinato vorwiegend im *Medius* (*Altus*) erklingt.

Insgesamt zeigen beide Meister das hohe Niveau der englischen Polyphonie jener Zeit. Es bleibt zu hoffen, daß weitere Ausgaben derselben Güte bei der Forschung das Interesse wecken, das die englische Musik zwischen Dunstable und den jüngeren Meistern des fortschreitenden 16. Jahrhunderts verdient. Hermann Beck, Würzburg

Hans Engel: Das Concerto grosso. Köln: Arno Volk Verlag 1962. 119 S. (Das Musikwerk. 23).

Seit Jahrzehnten gilt der Verfasser auf Grund mehrerer einschlägiger Arbeiten als vorzüglicher Kenner des Instrumentalkonzerts. Das vorliegende Heft der so praktischen und wohlgeplanten Reihe gibt einen guten Überblick, und die entwicklungsgeschichtlich so interessanten und wichtigen

Zeitabschnitte des Überganges aus dem Concerto grosso in die Sinfonia concertante wie der Renaissance der Gattung seit etwa Reger scheinen besonders gut gelungen. Die Anschaulichkeit der Darstellung ist dadurch erhöht, daß den schon stark mit Notenbeispielen durchsetzten 45 Textseiten ein Notenanhang von 62 Seiten beigegeben ist, der u. a. ein vollständiges Concerto à 6 von G. Ph. Telemann aus der Darmstädter Landesbibliothek (Ms 1033/32) bringt. Einige kritische Bemerkungen, bzw. Hinweise auf notwendige Korrekturen, können den guten Gesamteindruck nicht stören.

Engel geht von der italienischen Vokabel concertare aus, die er vom gleichlautenden lateinischen Verb ableitet, womit er sich in Gegensatz zu Giegling (G. Torelli, S. 10 ff. und Kongreßbericht Basel 1949, S. 129 ff.) setzt, der den Nachweis der Herkunft von lat. *concertus* bzw. *conserere* versucht. Der Hinweis auf Giegling fehlt in den Fußnoten ebenso wie der auf Boydens Polemik gegen Giegling *When is a Concerto not a Concerto?* (MQ 1957, S. 220 ff.). Im Gegensatz zu Engel steht auch Eggebrecht (*Studien zur musikalischen Terminologie*, S. 129), der geradezu von irrtümlicher Etymologie spricht. Die Frage wird wohl noch gründlich untersucht werden müssen, auch von der sprachgeschichtlichen Seite her.

Auf S. 8 sind die 1621 und 1629 erschienenen *Sonate concertate* von Castello mit dem Titel von 1629 und der Jahreszahl 1621 angeführt.

Wenig glücklich gerade vom terminologischen Standpunkt erscheint Engels Satz (S. 8) „Concerto grosso heißt wörtlich starkes, großes Konzert, Concertino kleines Konzert“. Die Gleichsetzung des so vieldeutigen Begriffes Concerto mit Konzert verwirrt nur; gerade an dieser Stelle heißt Concerto nicht Konzert, sondern Klangkörper. Muffat hat in seinem viersprachigen Vorwort von 1701 in der deutschen Version den Ausdruck „Chor“ gebraucht!

Den entscheidenden Schritt „in einer zur Formbildung führenden Grundsätzlichkeit und Regelmäßigkeit“ schreibt Engel Corelli zu, womit Alessandro Stradella, der im Text nie erwähnt wird, aus der Darstellung der Entwicklung eliminiert ist. Das ist um so eigenartiger, als in einer Werkübersicht S. 118 das Concerto grosso Nr. II in der Ausgabe von Bonelli, Padua 1957, auf-

geführt ist. Zwar hat im Jahre 1682, dem Todesjahre Stradellas, Muffat auch schon Corellis einschlägige Werke in Rom gehört, bei der häufigen Verwendung konzertierender Gruppen im Werk Stradellas dürfte diesem aber wahrscheinlich doch die Priorität zukommen. Die einseitige Betonung Corellis drückt sich auch im Notenanhang aus, die ersten 10 Beispiele stammen von Corelli. Gerade im Hinblick auf Stradella dürfte sich auch Engels Behauptung „Corelli hat . . . einen neuen, für das Concerto grosso so vorbildlichen Typus der Konzertfuge geschaffen“ (S. 11), kaum aufrecht erhalten lassen. Übrigens erhält Georg Muffat bei dieser Gelegenheit (und wiederum S. 25) das gerade hier überflüssige Epitheton „der Deutsche“. Seit 1954 ist jedoch bekannt, daß er 1653 in Megève (Savoyen) geboren wurde (siehe u. a. auch Federhofer, MF 1960, S. 130).

Gelegentlich wird ungenau zitiert (S. 9 aus Titel und „Vorred“ zu Muffats *Instrumental-Musik*) und verbindender Text mit zwischen die Gänsefüßchen eingeschmuggelt. Dabei wäre es sicherlich reizvoll gewesen, die originale Orthographie beizubehalten und von einer Modernisierung des Vokabulars abzusehen. Das den Zitaten folgende, offenbar aus DTÖ XI/II, S. 120 entnommene und auf 7 Systeme ausgeschriebene Beispiel ist nicht aus der *Instrumental-Musik*, sondern aus dem *Armonico tributo*, die Kontrabaßstellen des Concerto grosso in den Takten 49 und 54/55 entsprechen nicht den eindeutigen Intentionen des Komponisten.

Corellis Concerti grossi op. VI, die im Jahre 1714 und nicht 1712 erschienen sind (Pincherle, *Corelli et son temps*, S. 169 f.), waren zum Teil wohl schon vor 1709 handschriftlich verbreitet. Bereits 1689 erwähnt Angelo Berardi (*Miscellanea musicale*, Bologna) Corellische Orchesterwerke so selbstverständlich als Beispiele der Gattung, daß man annehmen kann, sie seien damals schon in weiten Kreisen bekannt gewesen. Ein kleines Versehen ist auch bei der Behandlung von Torelli (S. 14) unterlaufen: das beschriebene und mit Notenbeispielen belegte Concerto aus op. VI ist nicht Nr. 1, sondern Nr. 2.

Mit der eigenartigen Stellung Albinonis hat sich der Autor dieser Zeilen kürzlich näher beschäftigt (Kongreßbericht Kassel 1962). Das von Engel erwähnte op. II ent-

hält aber keine Concerti grossi. Das unmittelbar im Anschluß besprochene und nicht näher bezeichnete „Konzert in C“ ist nicht aus op. II und scheint auch im Werkverzeichnis bei Giazotto nicht auf. Die „dreitaktigen langsamen Sätze“ und das „mehrgriffige Solo der Violen“ dürften wohl ebenfalls Irrtümer sein.

Von Lorenzo Gregori sagt Engel (S. 16) „den wir als den ersten Herausgeber eines Concerto-Druckes erwähnt haben“. Das ist ungenau, Concerto-Drucke gab es vor Giovanni Lorenzo Gregoris Concerti grossi op. II (1698) schon viele. Außerdem ist dieser Komponist im Text bis dahin nicht erwähnt.

Daß Heinrich Kaminski mit seinem *Concerto grosso*, gedruckt 1923, nach MGG 1922 entstanden, „als erster den alten Namen“ aufgegriffen hat, ist unwahrscheinlich. Ernst Krenek schrieb sein *Concerto grosso I*, op. 10 — Engel erwähnt nur das zweite — schon 1921 und hat damit vielleicht die neobarocke Welle der Zwanzigerjahre ausgelöst. Engel führt aber S. 52 noch ein *Concerto grosso* von K. v. Wolfurt (nicht Wohlfurt) mit der Jahreszahl 1921 an, das demnach auch vor jenem Kaminskis liegen muß.

In den tabellarischen Übersichten (S. 118 bis 119) ist irrtümlich A. C. Veracini angeführt, womit wohl Antonio gemeint ist. Das entsprechende Werk heißt mit dem genauen Titel *Concerto a otto stromenti* und stammt vom Neffen Francesco Maria. In den Literaturangaben hätte man vielleicht auch A. Bonaccorsis *Contributo alla storia del Concerto grosso* (RIM XXXIX, 1932) anführen sollen. Scherings Geschichte des Instrumentalkonzerts erschien erstmalig 1905 und in 2. Auflage 1927.

Im Kapitel „Das italienische *Concerto grosso* mit Bläsern“ und auch an anderen Stellen fällt auf, daß auch viele Solokonzerte in den Kreis der Betrachtung mit einbezogen sind, womit der Rahmen der Publikation gesprengt wird. Dadurch wird aber auch die klare Abgrenzung zwischen Gattung und Form getrübt. Wilhelm Fischers vor Jahrzehnten geprägter Satz, *Concerto grosso* sei keine Form, sondern eine Instrumentationsweise, muß Leitgedanke der analytischen Betrachtung sein. Diese Instrumentationsweise wurde in der Kirchen-sonate ebenso angewendet wie in Suite, Opernsinfonia und deren Mischformen. Mit

dem Entstehen der Solokonzertform kompliziert sich die Terminologie etwas, weil es nunmehr Werke in Solokonzertform, aber mit *Concerto-grosso*-Instrumentation, gibt. Das von Engel so häufig verwendete und gerade für die in Frage stehende Periode eigentlich recht nichtssagende Wort Konzert trägt keineswegs zur Klärung der Relation von Gattung und Form bei, auf die es bei einer didaktisch angelegten Veröffentlichung im Interesse der Studierenden (und der Lehrenden!) so sehr angekommen wäre.

Walter Kolneder, Gießen

Georg Benda: Kantate „*Erschallet, ihr Himmel!*“. Philipp Heinrich Erlebach: Kantate „*Der Herr hat offenbaret!*“. Hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Lippstadt: Kistner & Siegel & Co. 1962. (Organum. Erste Reihe: Geistliche Gesangsmusik. 32 und 33).

Die Editionen geistlicher Vokalwerke in der Sammlung Organum hat Lothar Hoffmann-Erbrecht mit je einer Komposition aus der Früh- und aus der Spätzeit der Kantatengeschichte fortgeführt. Die Vorlagen zu den beiden Werken von Ph. H. Erlebach und G. Benda gehören der Stadt- und Universitäts-Bibliothek Frankfurt/M. Beide Ausgaben verzichten — der Tradition der Organumreihe folgend — auf einen Revisionsbericht und wollen primär praktischen Zwecken dienen, wodurch sich einige Fragen ergeben. Sie beginnen bei der Zuschreibung der Kompositionen.

Die Quelle zu Bendas Werk ist nur mit dem Nachnamen „Benda“, die zu Erlebachs Kantate mit „Aut: P. H. E.“ signiert. Der Argumentation, daß „eigentlich nur Georg Benda in Betracht“ kommt, kann man sich kaum verschließen, doch hätte man hierbei und bei der an sich zutreffenden Interpretation der Initiale P. H. E. den Versuch einer stil- oder quellenkritischen Begründung begrüßt. Das Werk Erlebachs liegt in einer vom Hrsg. nicht genannten zuverlässigen Quelle aus der ehem. Fürstenschule Grimma vor (U 87/0 59, undatierter Stimmensatz, Hs. Samuel Jacobis, jetzt in SLB Dresden). Hier ist der Autor mit „di E“ angegeben, die Hs. gehört zu einer Reihe von 17 ebenso und 7 mit Erlebachs vollem Namen signierten Mss., und in beiden Gruppen bestehen mehrfach Konkordanzen zu andernorts unter Erlebachs Namen erhaltenen bzw. inventarmäßig belegten Werken, für deren

Aufzählung hier kein Raum ist, durch die aber Erlebachs Urhebererschaft auch für das vorliegende Stück zu erhärten ist.

Die Ausgaben unterlassen auch den Nachweis von Text- oder Melodievorlagen. Im Fall des Bendaschen Werks ist das leicht begreiflich, weil die Kantatentexte dieser Zeit so gut wie ganz unerforscht sind; in der Mitte der symmetrischen Gesamtform steht ein schlichter Kantionalatz, der den c. f. „*Komm heiliger Geist*“ zu einer deutlich rationalistisch gefärbten Dichtung benutzt. Erlebachs Kantate hat die Form einer Concerto-Aria-Kantate (wie man statt des vom Hrsg. benutzten rein textlichen Terminus „*Spruchodenkantate*“ sagen darf), der Concertosatz ist über Jes. 52, 10, die Aria über eine sonst nicht belegbare Variante des Textes „*Meinen Jesum laß ich nicht*“ geschrieben. Wenn auch diese Aria nicht direkt einen c. f. benutzt, so läßt sich doch das Instrumentalritornell nach Strophe 1 und 3 als Satz über den c. f. „*Adi was soll ich Sünder machen*“ (Zahn 3573 a–b) nachweisen. Das ist interessant, weil der Fall bei Erlebach einmalig ist, sich aber in eine kleine Gruppe von Werken mit vergleichbaren Choralzitatzen bei seinen Zeitgenossen einfügt. Wichtiger für die vorliegende Kantate ist noch, daß dies c. f.-Zitat durch seinen Einfluß auf die Ariamelodik und seine Beziehung zum Ariatext formal vereinheitlichend und inhaltlich interpretierend wirkt.

Beide Editionen geben die Werke nach den Frankfurter Vorlagen allgemein sorgfältig wieder; diese bestehen für Bendas Kantate in einer genau geschriebenen und reichlich bezeichneten Partitur und für Erlebachs Werk aus einem Stimmensatz und einer danach geschriebenen Direktionsstimme (nicht „*Chorpartitur*“), in der die Systeme der Instrumentalstimmen freibleiben. Schreibfehler und Zweifelsfälle wurden vom Hrsg. in zutreffender Weise bereinigt, wenn auch stillschweigend. Darauf und auf die kleineren Differenzen zur substantiell gleichlautenden Grimmaer Quelle, die das Stück außer für den 3. Advent noch für den 12. Sonntag post Trinitatis bestimmt und eine in Frankfurt fehlende Fagottstimme bietet, kann nicht eingegangen werden. In der Wiedergabe der Bezifferung wäre eine einheitliche Markierung der Zusätze und Änderungen zu wünschen. Die von G. Feder besorgte Aussetzung ist flüssig

und abwechslungsreich. In den Rezitativen der Bendakantate schreibt die Quelle lange Haltetöne im Bc., der Hrsg. schlägt Ausführung durch kurze Stützakkorde vor und druckt beides nebeneinander in verschiedenen Notentypen, ohne die in der zweiten Fassung erforderlichen Pausen — ein Kompromiß von verwirrendem Ergebnis für das Auge des Benutzers. Im selben Sinn stören hier auch die zwischen bezifferten Baß und Aussetzung gedruckten Ziffern.

Es wäre zu überlegen, wieweit die fast überreichliche originale Dynamik in Bendas Werk und die entsprechenden Zusätze in Erlebachs Musik der Praxis wirklich dienlich sein können und wieweit der rationalistische Text, den Benda benutzte (vgl. z. B. den Choral S. 23), ohne Änderungen verwendbar ist. Die Aufteilung von Erlebachs vierstrophiger Aria in drei numerierte Sätze, wobei der Hrsg. Vers 1 und 4 als selbständige „*Nummern*“ auffaßt, Vers 2 und 3 aber zu einer „*Nummer*“ koppelt, widerspricht den Gegebenheiten. Keine Quelle des Stücks trennt durchweg alle Verse mit Doppelstrichen, die Frankfurter Particella vielmehr schreibt die Verse zusammenhängend ohne Doppelstriche hintereinander, und ein solches Verfahren empfiehlt sich auch für die praktische Edition, damit man der Aufführung nicht nahelege, die Verse auseinanderzureißen, die ja eben nicht selbständige Nummern-Arien sind, sondern Liedverse einer Strophenaria-Kette.

Vergleicht man schließlich die hier vorgelegten Werke ihrer musikalischen Qualität nach mit den früher in Organum edierten, so bleibt zu bedauern, daß nicht eine von Erlebachs großangelegten, mit Tripelfugen, Psalmtonbearbeitungen oder Choralinlagen versehenen Kantaten ausgewählt wurde. Es scheint zweifelhaft zumindest, ob gerade diese Stücke die praktische Wertschätzung der nach- bzw. vorbachschen Kantate heben könnten und ob sich nicht für die Praxis andere Werke beider Meister und ihrer Zeit bevorzugt anböten.

Diese Fragen zeigen nur, daß die von Seiffert für Organum gewählte Editionsweise nicht mehr ganz zweckmäßig ist. Das hohe Verdienst der Sammlung liegt bei der derzeitigen Editionsfrage darin, daß sie sowohl der Praxis als auch der Forschung unschätzbare Material liefert. Beiden Erfordernissen wäre also gerecht zu werden. Könnte man darum nicht einen

praktisch verwendbaren Text herstellen, wo nötig auch mit den unumgänglichen Eingriffen, ihm aber einen Kritischen Bericht begeben, wie es schon bei so vielen praktischen Ausgaben üblich ist? So ließen sich in weiteren Ausgaben die originalen Besetzungsangaben, der Wortlaut der Titel, die Fundortsignaturen oder die charakteristischen, den Sprachgebrauch der Zeit erhellenden Quellenvermerke berücksichtigen (z. B. „*Fondam*“ für den Bc. bei Benda oder „*ab initio repetatur*“ für das Concerto bei Erlebach u. a.). Vielleicht ergäbe sich auch die Möglichkeit, die von Seiffert verstümmelt edierten, aber nur hier zugänglichen Werke (Hefte 1, 12, 17 u. a.) revidiert erscheinen zu lassen.

Friedhelm Krummacher, Berlin

Johannes Benn: *Missae concertatae*. Hrsg. von Max Zulauf. Basel: Bärenreiter-Verlag 1962. 180 S. (Schweizerische Musikdenkmäler. 4).

Von den Werken des aus der Gegend von Messkirch (Baden) gebürtigen und sehr wahrscheinlich im Kloster Muri (Aargau) verstorbenen Komponisten Johannes Benn (um 1590—um 1660) lagen bis jetzt keine Neudrucke vor. Um so erfreulicher ist es, daß vor kurzem der Berner Musikhistoriker Max Zulauf im Auftrage der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft als Band 4 der Reihe der Schweizerischen Musikdenkmäler fünf Messen von Benn herausgegeben hat.

Über Leben und Wirken Benns orientiert vor allem die Basler Dissertation von Walter Vogt (*Die Messe in der Schweiz im 17. Jahrhundert*, Schwarzenburg 1940). Nachdem Benn zunächst bei Georg Wilhelm von Helfenstein und später beim Grafen Wratislaus von Fürstenberg als Kapellmeister tätig gewesen war, wirkte er von 1638 bis 1655 als Stiftsorganist zu St. Leodegar in Luzern. Dort sind 1644 seine in der anzuzeigenden Edition enthaltenen *Missae concertatae trium vocum, adiuncto choro secundo sive Ripieni a IV . . . & una Missa ab Octo* bei David Hautt gedruckt worden, während eine *Missa non turbetur cor vestrum* und einige Motetten bereits zwischen 1623 und 1628 in den Donfridschen Sammelwerken erschienen waren. Wie F. Hirtler im AfMf II, 1937, 92 ff. nachweisen konnte, hat Benn auch Orgelstücke komponiert.

Die dem Schultheißen und dem Rat von Luzern gewidmeten *Missae concertatae* finden sich in einem vollständigen Exemplar in der ehemaligen Bürgerbibliothek (heute Zentralbibliothek) in Luzern. Wie aus dem Originaltitel hervorgeht, handelt es sich durchwegs um doppelchörige Werke, denen als instrumentale Stütze ein „*Bassus ad Organum*“ beigegeben ist. In den vier ersten Messen wird ein dreistimmiges Solistenensemble in abwechselnder Besetzung als erster Chor dem vierstimmigen Ripienchor (Chor II) gegenübergestellt. Die fünfte Messe ist für vierstimmigen ersten und vierstimmigen zweiten Chor gesetzt. In der *Missa pro defunctis* (Nr. 4) zieht Benn eine dunklere Färbung vor, indem er auf die Mitwirkung der Sopranstimmen verzichtet: zwei Tenöre und Baß bilden hier den ersten, Alt, zwei Tenöre und Baß den zweiten Chor. Die Anlage der einzelnen Messesätze beruht, wie es für den konzertierenden Stil in der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts bezeichnend ist, auf dem Alternieren des mehr oder weniger polyphon gesetzten ersten Chores mit dem meist akkordisch-homophon deklamierenden zweiten Chor, wobei sich jedoch an Schlüssen und an textlich bedeutsamen Stellen Soli und Tutti gerne vereinigen. Im Unterschied dazu fällt die achtstimmige Messe (Nr. 5) durch das Konzertieren zweier gleichwertiger, koordinierter Chöre auf. Dem klaren Aufbau entsprechen eine schlichte, kantable, Koloraturen nur sparsam verwendende Melodik und eine einfache, gelegentlich kirchentonalliche Züge verratende Harmonik. Um so mehr gewinnen einige an Schütz erinnernde chromatische Stellen an Bedeutung, wie etwa „*passus et sepultus est*“ in der *Missa über das Geistliche Meyenlied* (Nr. 1) oder das ausdrucksvolle „*Dies irae*“ der Totenmesse. Die feierliche, liturgische Haltung ist durchwegs gewahrt. Da und dort fallen allerdings Verstöße gegen den Wortakzent auf (vgl. etwa S. 7, 45 und 106).

Benns Messen haben durch Zulauf eine sehr sorgfältige und korrekte Übertragung erfahren, und die Ausgabe entspricht allen Erfordernissen der modernen wissenschaftlichen Editionspraxis. Hervorgehoben sei namentlich auch die stilgerechte Realisierung des Continuo parts. Der mit Vorwort, Kritischem Bericht und zwei Faksimiles versehene Band präsentiert sich äußerlich ganz vorzüglich.

„Die Musik Benns verdient einen Neudruck. Hinter der Einfachheit des harmonischen Satzes, aber auch hinter der Schlichtheit der melodischen Deklamation liegt eine eigentümliche Schönheit verborgen, die ... noch heute zu ergreifen vermag.“ Diesen Äußerungen Zulaufs im Vorwort kann nur lebhaft beigepflichtet werden.

Hans Peter Schanzlin, Basel

Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke. Serie III, Band 1: Motetten und Antiphonen für Sopran mit Instrumentalbegleitung, hrsg. von Hellmuth Federhofer und Renate Federhofer-Königs, Continuobearbeitung von Karl Trotzmüller. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter und Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (1961), X und 193 S.

J. J. Fux ist einer der vielzitierten und hochgepriesenen Altmeister, die selten ediert und kaum gespielt werden. Die Grazer Fux-Gesellschaft will nun erfreulicherweise sein Werk in einer GA zugänglich machen in der Hoffnung, daß auch die praktischen Musiker (und nicht zuletzt die Schallplattenerzeuger, die Fux bisher so gut wie ignoriert haben) sich der Wiederbelebung dieser Musik widmen werden.

Der schön ausgestattete und hervorragend gedruckte 1. Band der dritten Serie enthält 12 Motetten und Antiphonen für Sopran mit Instrumentalbegleitung und (Nr. 1—3) abschließenden Chorsätzen. Die ersten elf Werke sind von L. v. Köchels Fux-Biographie her bekannt (Nr. 162, 167, 173, 176, 185—187, 205—208), das abschließende „Laetare“ (E 80) gehört zu den neuentdeckten Kompositionen. Der Notentext (S. 1—186) ist mit einer allgemeinen und einer speziellen Vorrede (S. VI—X), vier Seiten Abbildungen und einem eingehenden Revisionsbericht (S. 187—193) versehen.

H. Federhofers Vorrede ist in ihrem speziellen Teil polemisch gegen den betreffenden Abschnitt der Wiener Dissertation (1951) des Rezensenten zugespitzt, nicht zuletzt, weil unsere Anschauungen über den musikalischen Wert der Fuxschen Solomotetten sehr verschieden sind. Die Mängel der Fuxschen melodischen Erfindungsgabe, die auch anderen — wenn auch in bezug auf andere Werke — aufgefallen sind (vgl. K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil*, S. 294 bis 295), lassen sich allerdings durch zwei

Beispiele nicht so einfach widerlegen. (Ergänzung der unvollständigen Angabe in Anmerkung 1 der Vorrede: die Diss. des Rezensenten zählt V + 322 S., der Abschnitt über die Solomotetten von Fux ist auf den S. 98—135 zu finden. Die neutschedische Schreibweise des Namens Planický im gedruckten Auszug [Acta Musicologica] bedarf des von Federhofer hinzugefügten [!] nicht.)

Einer allgemeinen Besprechung der Fuxschen Solomotetten folgt eine Erwähnung der Quellen (mit einem kleinen Schönheitsfehler, der im Revisionsbericht wiederholt wird: Kroměříž ist nicht Krumau/Böhmen, sondern Kremsier/Mähren) und eine umfangreiche Anmerkung (18) zur Auführungspraxis. Die vier Abbildungen sind von geringem Interesse, da sie nur in der Österreichischen Nationalbibliothek reich vertretene Kopistenhandschriften zeigen.

Der gründlich korrigierte Notentext enthält keine Druckfehler, die dem Rezensenten aufgefallen wären. Auch zeigte ein Vergleich mit den Vorlagen die größte Akribie in der Übertragung. Die Generalbaßbearbeitung, der die überwiegend floskelhafte Fuxsche Baßführung kaum größere Probleme geboten hat, ist korrekt und ohne auffallende Freiheiten. Einige Details hätten vermieden werden können, so z. B. die Terzverdoppungen im Sextakkord und einige ungeschön klingende Fortschreitungen (vgl. S. 9, T. 2; S. 10, T. 6 und mehrmals in diesem Satz; S. 20, T. 53; S. 41, T. 9), die überflüssigen Tenorschlüssel (S. 40, T. 7; S. 42, T. 12), die „romantischen“ Septimen (z. B. S. 45, T. 71; S. 46, T. 20; S. 48, T. 47; S. 49, T. 63) und einige leere Stellen mit Oktavparallelen-Charakter (S. 88, T. 48 ff.).

Die erstmals veröffentlichten Werke, in denen sich „die stärkste Annäherung an den Stil der älteren neapolitanischen Schule“ vollzog (Vorwort, S. VII), sind von unterschiedlicher Qualität. Am wertvollsten erscheinen uns die schlichten Solomotetten mit überwiegend ungeradtaktigen Sätzen, vor allem das naive „*Pia mater fons amoris*“ (K. 176, S. 65 ff.). In vielen der übrigen Werke, deren Vorbild (vgl. „*Alma Redemptoris*“, K. 186!) uns schwer in den gleichartigen Kompositionen Marc' Antonio Zianis zu finden ist, tritt die schematische melodische Invention stark in den Vordergrund. Interessante harmonische Fortschreitungen — ein Erbe der venezianischen Schule, nicht

zuletzt Zianis — vermögen diese Schwäche ebensowenig zu überbrücken, wie die kurzatmigen Imitationen.

Obwohl seltener als in den Solomotetten für Baß, sind auch hier einzelne Sätze mit trockenen Koloraturen durchflochten, die oft gegen die gute Sitte der dreimaligen Sequenzwiederholungen verstoßen. Das „*Alma Redemptoris*“ K. 185 und 187, das „*Ave Regina*“ K. 206—208 und das „*Lactare*“ E. 80 enthalten viele solcher virtuoser Koloratursequenzen, die, wie bei den meisten Komponisten der Zeit, von Violin- und Bläserfigurationen abgeleitet sind. Betrachtet man die Fuxschen Werke von dieser Seite, dann zeigt sich bald, daß ihnen weder die interessante, expressive Formulierung der Bachschen Koloraturen, noch die virtuose Kantabilität der guten italienischen Meister der Zeit eigen ist. Die Herausgeber sahen auch ganz richtig, daß (nur) „*einzelne Stücke bestens geeignet sind*“ in Hausmusikkreisen „*Verbreitung zu finden*“ (Vorwort, S. IX). Die oben genannte Werkgruppe zählt weder zu diesen Stücken, noch dürfte sie genügend musikalische Substanz enthalten, um den Gesangvirtuosen zu interessieren. Der Dank, den die Herausgeber für die Erschließung und Bewahrung der Fuxschen Musik verdienen, steht jedoch außer Zweifel.

Camillo Schoenbaum, Dragor

Joseph Haydn: Kleines Konzert für Klavier/Cembalo mit Begleitung von zwei Violinen, Viola, Baß und zwei Hörnern (ad lib.) (F-dur). Herausgegeben von Franzpeter Goebels und Vladimír Šrámek. Partitur. Heidelberg: Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag (1962), 27 S.

Das Thema des 1. Satzes lautet:



Im Vorwort (August 1961) von Goebels heißt es: „*Auf die Echtheitsfrage kann hier nicht eingegangen werden, da die Nachforschungen noch im Gange sind. Hoboken (Themat. Verzeichnis) erwähnt das Stück nicht. Dem Stil nach kann es sich nur um eine frühe Gelegenheitsarbeit des Meisters oder aus der Umgebung desselben handeln.*“ Die einzige den Herausgebern bekannte Quelle ist eine Abschrift aus dem ehem. Elisabethinerinnenstift in Prag, jetzt im Na-

tionalmuseum daselbst (L-A-86). Die Autorbezeichnung lautet: „*del Sigre Hayden*“. Auf dem Titel heißt das Soloinstrument „*Organo*“, auf der Stimme selbst „*Clavecín*“.

Rezensent hat 1961, nachdem er die Prager Kopie kennengelernt hatte, an Hand der ausgezeichneten thematischen Karteien im Mährischen Landesmuseum in Brünn festgestellt, daß das Konzert in der Sammlung Kremser, die für die österreichische und böhmische Klaviermusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders reichhaltig ist, in zwei Abschriften unter dem Namen Leopoldo Hoffmann vorkommt: die eine (II F 66 Nr. 3) weist die Besetzung Cembalo / 2 Violinen / Baß auf, die andere (II F 57) zusätzlich eine Viola. Daraufhin hat Herr Vratislav Bělský in Brünn, der dem Rezensenten freundlicherweise auch einen Mikrofilm der Prager Quelle für das Joseph Haydn-Institut Köln zur Verfügung stellte, die Kremser Abschriften eingesehen und festgestellt: „*Das eine Exemplar [offenbar II F 57] ist schon ursprünglich mit dem Namen Hoffmann bezeichnet, das andere, das mit zwei anderen Konzerten von Hoffmann zusammengebunden ist, scheint wohl später so bezeichnet worden*“ zu sein. 1962 fand Rezensent bei Untersuchung der oberösterreichischen Quellen für die Haydn-Gesamtausgabe eine Abschrift desselben Konzerts im Musikarchiv des Prämonstratenser Chorherrenstifts Schlägl, wieder unter dem Namen Leopoldo Hoffmann, datiert 1775, in der Besetzung wie Kremser II F 66, wohl zufällig ohne den Finalsatz, aber mit teils besseren Lesarten als die Prager Kopie, mit Generalbaßziffern und einer kleinen Kadenz zum 1. Satz. Und schließlich steht das Konzert auch noch im „*Supplemento V. dei catalogi delle sinfonie, partite . . . e concerti . . . che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia. 1770*“, p. 30. Dort wird unser Thema unter „*V. Concerti di Leop. Hoffmann*“ als „*IV. a Cemb. conc. 2 Viol. V. e B.*“ angeführt.

Nach alledem scheint es sich um ein Konzert des mit Haydn ungefähr gleichaltrigen Wiener Komponisten Leopold Hofmann zu handeln. Die Minimalbesetzung besteht aus Cembalo, 2 Violinen und Streichbaß, aber vielleicht gehört auch die Viola schon ursprünglich dazu. Die 2 Hörner dürften erst später hinzugefügt worden sein. Die Zuschreibung an Haydn in einer Abschrift der

letzten Fassung ist auf Grund der Quellenlage nicht glaubwürdig. Auch die musikalische Beschaffenheit läßt nicht unbedingt auf Haydn schließen, obgleich die Komposition recht hübsch und der Stil dem des frühen Haydn verwandt ist. Als Vergleichsobjekt verdient das Werk Interesse und scheint zu bestätigen, daß Hoffmann, Ordóñez, Vanhal, Steffan und Albrechtsberger in ihrem frühen, wenig bekannten Instrumentalschaffen noch ungefähr auf einer Linie mit Haydn liegen, um bald immer mehr hinter ihm zurückzubleiben.

Die Revision läßt zu wünschen übrig. Seite 8 Takt 37 rechte Hand: 2.—5. Note lies 32stel- statt 16tel-Noten; S. 9 T. 46 V. II: 1. Note lies  $f^2$  (so Schlägl und die musikalische Logik) statt  $e^2$  (Schreibfehler in Prag); S. 13 T. 74 Baß: Statt 1. Note lies Viertelpause; S. 15 T. 4 V. I/II: 8.—9. Note lies 16tel- statt 8tel-Noten; S. 17 T. 13 r. H.: vorletzte Hauptnote lies  $g^1$  statt  $f^1$ ; S. 21 T. 4 und Parallelstellen: 1. Akkord der r. H. falsch ausgesetzt (vgl. Viola); S. 23 T. 47 Baß: 2. Note lies  $g^1$  statt  $e^1$ ; S. 25 T. 85—90: Hörner falsch, lies Pausen. Es fehlen auch wesentliche Versetzungszeichen, z. B. auf S. 13 T. 77 vor  $c^2$ , S. 17 T. 13 vor  $f^1$ , S. 18 T. 16 vor  $c^3$ , S. 20 T. 29 vor  $b^1$ . Dafür wimmelt es von überflüssigen Akzidenzien, die der heutigen Regel nicht entsprechen. Der Notentrich ist vorzüglich. Georg Feder, Köln

## Mitteilungen

Die Jahrestagung 1964 der Gesellschaft für Musikforschung, zu der sich 124 Mitglieder aus der Bundesrepublik und 105 Mitglieder aus der DDR angemeldet hatten, fand vom 23. bis 25. Oktober 1964 in Halle statt. In seiner Sitzung vom 23. Oktober erteilte der Beirat dem Vorstand für den Geschäftsbericht 1963 sowie für den nachgetragenen Geschäftsbericht 1962 der Zweiggeschäftsstelle Leipzig Entlastung. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 25. Oktober standen die Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters, die Arbeit an Zeitschrift und Publikationen, die Arbeit der Fachgruppen und Arbeitskreise sowie die Jahresversammlung 1965 und der Kongreß 1966 zur Diskussion. Entsprechend

den Beschlüssen der Mitgliederversammlung 1963 wurden die seinerzeit neu gegründeten Arbeitsgruppen als Fachgruppen von der Mitgliederversammlung anerkannt. Es handelt sich um folgende Bereiche: Fachgruppe Musikinstrumentenkunde (Leitung Berner); Fachgruppe Volkslied-Edition (Wiora); Fachgruppe Musikalische Volks- und Völkerkunde (Leitung noch offen); Fachgruppe Musikerziehung (Hella Brock); Fachgruppe Musiksoziologie und Rezeptionsforschung (Leitung noch offen); Fachgruppe musikwissenschaftliche Ausbildung der Schulmusiker (Kolneder); Fachgruppe „Das Verhältnis der Neuzeit zu älteren Musikaufzeichnungen“ (Georgiades). Für den Kongreß der Gesellschaft in Weimar 1966 wurde eine vorbereitende Kommission gegründet, die ihre Arbeit bereits aufgenommen hat. (Dahlhaus, Kluge, E. H. Meyer, Wiora). Eine Einladung, die Jahresversammlung der Gesellschaft 1965 in Coburg abzuhalten, wurde mit Beifall von der Versammlung aufgenommen; als Termin der Jahresversammlung sind der 22.—25. Oktober 1965 vorgesehen.

Das wissenschaftliche Rahmenprogramm bildete ein Vortrag von Herrn Professor Dr. Georg Knepler, Berlin, „Zur Konzeption einer Musikgeschichte unserer Zeit“, der eine lebhaft diskutierte Diskussion über grundsätzliche methodologische und wissenschaftstheoretische Fragen auslöste. Die Vielzahl der angeschnittenen Probleme und die gerade im Grundsätzlichen sehr deutlichen Verständigungsschwierigkeiten machten eine Fortsetzung dieser Diskussion am nächsten Vormittag notwendig.

Besonders reichhaltig war in diesem Jahr das künstlerische Rahmenprogramm der Jahrestagung. Es umfaßte ein Kammerkonzert von Lehrkräften und Studenten des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Halle mit Werken zeitgenössischer Komponisten, eine Aufführung von Händels „Tolomeo“ im Theater der Stadt Halle und eine besonders reizvolle Aufführung von Goethes „Was wir bringen“ und Goethe-Reichardts „Jery und Bäteli“ im historischen Theater Bad Lauchstädt. Außerdem konnte neben den reichen Beständen des Händel-Hauses eine Ausstellung von Handschriften und Frühdrucken besichtigt werden, die die Universitäts- und Landesbibliothek Halle aus Anlaß der Jahrestagung veranstaltet hatte. Finscher