

BESPRECHUNGEN

Heinrich Husmann: Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur. Berlin: W. de Gruyter 1961. 213 S.

Diese hervorragend gegliederte, wohl-durchdachte, logisch und rechnerisch mit letzter Konsequenz durchgeführte Arbeit ist bei allen Licht- und Schattenseiten einer gegebenen Methode ein Musterbeispiel exakter Musikwissenschaft. Aus der folgerichtigen Entwicklung der harmonischen Teilung konstruiert der Verfasser zunächst den „Stamm-*baum der Intervalle*“, bei dem er den Teilungsgrad vom Konsonanzgrad scheidet. Vom Quintenzirkel ausgehend betrachtet er das pythagoräische Komma als „*eine Art Ur-intervall*“, das sowohl die antike wie die arabische und die indische Musiktheorie bestimmt hat. Das pythagoräische System entsteht dadurch, daß zwischen die 5 Ganztöne je 2 chromatische Halbtöne geschoben werden. Daraus wächst die viel diskutierte siebzehnstufige „arabische“ Tonleiter, welche auch in der hellenistischen Kultur gebraucht wurde.

Von hier aus erläutert und schichtet der Verfasser rückblickend die einzelnen historischen Phasen des griechischen Tonsystems und seine Beziehungen zu der Enharmonik der östlichen Welt. Ebenso weist er die verschiedenen Entwicklungsstufen der Temperatur nach, die Aristoxenos wahrscheinlich in einer älteren Form schon vom Osten übernommen hat. Er zeigt, daß die enharmonische Diesis (Viertelton) „*nicht ein Melodie konstituierendes Intervall, sondern eine Maß-einheit*“ ist, eine Auffassung, die sich auch heute noch in der Musikpraxis des Orients nachweisen läßt. Auf Grund dieser Erkenntnis lassen sich nun endlich einige altpersische Elemente, die auch zur Technik der Antike gehörten, genau definieren.

Einen Fortschritt über diese griechisch-orientalische Schicht bedeuten Al Farabis Formulierung der Temperatur (in der das Komma nun gleichmäßig über alle Intervallschritte verteilt wird), die spezifisch arabisch-persischen Instrumentalleitern, insbesondere die durch Streckenteilung halbierte Quarte. Der Meinungsstreit um die siebzehnstufige Leiter (ob pythagoräisch oder temperiert) erledigt sich insofern, als die pythagoräisch berechneten Intervalle dieser Temperatur so nahe standen, daß die Differen-

zen in der Praxis vernachlässigt werden konnten.

Bei dem Versuch, die Maqamen in dem errechneten System unterzubringen, geht Husmann nun unweigerlich den Weg, den alle Theoretiker beschreiten und beschritten haben, um die Musik, diese freie Tochter der Natur, zu bändigen und zu „*rechtfertigen*“. Es gibt aber in fast allen Tonsystemen der Erde einen oder zwei Töne, für die die Musikpraxis grundsätzlich eine gewisse Freiheit der Intonation fordert. Diese labile Intonation ist für sie ein Mittel des Ausdrucks, dessen sich kein Virtuose berauben läßt. Solche „*Unstimmigkeiten*“ im System mußten die Theoretiker von Zalzals Zeiten bis zum Cairoer Kongreß immer wieder in Kauf nehmen, und man sollte sich einmal damit abfinden, daß ein bestimmter Tonraum in einem System ex natura flexibel bleiben muß. Theoretisch hat Husmann sicherlich recht, aber die Praxis nimmt sich die Freiheit, zwischen den pythagoräischen und den temperierten Tönen zu lavieren.

Beim indischen System, das die Oktave in 22 shrutis aufteilt, entscheidet sich der Verfasser für eine temperierte Materialleiter. Über die Grundjatis des Sa-Grama gelangt er zu einer Annäherung zum griechischen System (h-e-h), die jedoch angesichts der weiten Verbreitung der hemitonischen Pentatonik (auch Amerika und Neu-Guinea!) und der einseitigen Bevorzugung des Sa-Grama nicht unbedingt überzeugend ist. Von hier aus soll die Entwicklung zu der völlig anders gearteten temperierten Pentatonik Indonesiens und Afrikas gehen. Dies ist vielleicht möglich, aber in jedem Fall schwer zu beweisen, denn sowohl die alte Gramalehre wie das praktische indische Musizieren geben wenig Voraussetzungen zu einer Melodiebildung in fünfstufiger Temperatur, selbst wenn die Materialleiter temperiert ist. Sollte der Verfasser recht haben, so müßten sich die beiden Musikkulturen in genau gegensätzlicher Weise entwickelt haben: die indische nach einer stärkeren Herausbildung kleinster Intervallschritte, die indonesisch-afrikanische nach einer einförmigen Transposition mittelgroßer Schritte. Dies scheinen aber doch zwei grundsätzlich so verschiedene Praktiken zu sein, daß es schwer fallen dürfte, einen ge-

meinsamen Ursprung anzunehmen, zumal die erste, musikethnologisch, doch klar im einschrittigen Musizieren, und die zweite im „Fanfaren“- oder „dreiklanghaften“ Singen verankert ist.

Den ganzen Untersuchungen der afrikanisch-indonesischen Systeme stehen nach wie vor zwei große Hindernisse im Wege: erstens die tatsächlich sehr stark voneinander abweichenden Befunde und zweitens die Unpräzision vieler Messungen. Aber angesichts des tatsächlichen, wirklich sehr labilen Befundes wird es immer fraglicher, ob diese Systeme überhaupt so genau fixierbar sind, wie es der Physiker gerne haben möchte, denn es ist gar nicht unmöglich, daß sie überhaupt zunächst nur als mehr oder weniger labile Gegenstücke zu den vokalen Tonsystemen entstanden sind. Zwei Äußerungen zu dieser Frage sind jedenfalls sicher: ein Musiker aus Java erklärte mir, daß in der „Kammermusik“ die feine tonale Differenzierung des vokalen Systems von der Orchesterstimmung wesentlich sei. Dies bestätigen ja auch noch alle alten Grammophon-aufnahmen. Ein Dualamann (Westafrika), dem ich eine auf seine penta- oder hexatomischen Lieder abgestimmte Sanza zur eigenen Begleitung in die Hand gab, verstimmte sie, damit sich die instrumentale Begleitung von seinem Gesang abhebe. Dies soll kein Beweis gegen die Temperatur afrikanisch-indonesischer Instrumentalsysteme sein, wohl aber ein Hinweis auf eine eventuelle Abhängigkeit solcher Instrumentalsysteme von einem benachbarten vokalen Prinzip.

Marius Schneider, Köln

Walter Wiora: Die vier Weltalter der Musik. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1961. 185 S. (Urban-Bücher 56).

Das vorliegende, im äußeren Umfang verhältnismäßig schmale Buch greift ein umfassendes Thema an, das bisher noch kaum berührt worden ist: die Geschichte der Musik im Rahmen der Universalgeschichte. Wir besitzen eine Anzahl ausgezeichnete und umfassender Geschichten der abendländischen Musik und viele Spezialuntersuchungen der Musik des Orients, aber keine, die Musik als einen integralen Bestandteil der Universalgeschichte der Menschheit behandelt. Der Versuch einer so umfassenden Überschau konnte erst dann gewagt werden, als zwei hindernde Vorstellungen beiseite geräumt waren: erstens der alte Glaube, daß die

Musik jünger als ihre Schwesterkünste sei und diesen in einem gewissen Abstand, gleichsam synkopiert, folge; zweitens die Vorstellung, daß nicht-abendländische Musik im Verhältnis zu unserer eigenen und zu unseren musikalischen Systemen primitiv und wenig entwickelt sei. Der erstaunliche Aufschwung der Ethnomusikologie im letzten halben Jahrhundert hat unsere Augen für die Bedeutung der Musik der alten und der östlichen Kulturen geöffnet, und ein ähnlicher Reifeprozess musikwissenschaftlichen Denkens hat uns von einer Wahrheit überzeugt, die den Historikern der darstellenden Künste seit langem bekannt ist: Die Kunst schreitet, im Gegensatz zur Wissenschaft, keineswegs auf eine endliche Vollkommenheit zu, sie wandelt sich nur.

Diese beiden Gesichtspunkte konnten jedoch ohne einen dritten noch nicht fruchtbar gemacht werden. Die Kenntnis des ungeheuer weiten Feldes der alten Kulturen, der Kulturkreise Griechenland, Arabien, Indien und China erforderte so extensive Studien und die Beherrschung eines so großen Rüstzeuges in Musik- und Literaturwissenschaft, Vergleichender Sprachwissenschaft, Geschichte, Religionswissenschaft, Ethnologie und Soziologie, daß zu ihrer Beherrschung und Durchdringung ein Leben kaum auszureichen scheint. Ein Wissenschaftler, der sich mit solchen Studien beschäftigte, blieb normalerweise auf ihrem Spezialgebiet, und es hat nur wenige Versuche gegeben, den alten Osten mit dem jungen Westen zu versöhnen. In der älteren Generation haben Curt Sachs und einige wenige andere Bedeutendes zu dieser Versöhnung beigetragen. Ein jüngerer, moderner und ungewöhnlich qualifizierter Historiker hat nun einen entscheidenden Beitrag geleistet, den wir mit Bewunderung begrüßen. Wiora verliert keine Zeit mit Allgemeinplätzen und prunkt nicht mit seiner umfassenden Gelehrsamkeit, er schreibt klar und mit literarischem Geschick, und er nimmt vor allem keine Zuflucht zur Metaphysik, wenn schwierige Probleme sich der rationalen Lösung entziehen. Er bleibt ein Musiker und ein Humanist, auch wenn seine Arbeitsweise streng wissenschaftlich ist.

Daß die abendländische Musikgeschichte keine beherrschende Stellung einnimmt, ist die Grundidee des Buches, die streng eingehalten wird; die Einteilung der Universalgeschichte in vier Weltalter ist zugleich überzeugend und praktisch. Sie beseitigt das alte

Vorurteil vom Zurückbleiben der Musik im Reich der Künste und vermeidet zugleich die allzu spezialisierte Behandlung der alten Kulturen ebenso wie die nicht-historische Behandlung der Musik der Naturvölker. Die Einteilung ist einfallsreich und, wie das Buch beweist, außerordentlich nützlich: 1. Vor- und Frühgeschichte; Nachleben bei Naturvölkern; 2. Die Musik der antiken Hochkulturen; Weiterbildung in den Hochkulturen des Orients; 3. Abendländische Tonkunst; 4. Die Musik im Weltalter der Technik und Industriekultur.

So beginnt das Buch mit einem Vorspiel, ausgehend vom Problem des Ursprungs der Musik, und endet mit einem Nachspiel, das Wandlungen behandelt, die der Rezensent (nicht unbedingt der Autor) als die Kapitulation des schöpferischen Geistes vor der Maschine betrachtet. Es ist bezeichnend, daß Wiora nicht mit dem Anfang der Musik beginnt, sondern „die vielfältigen Ursprünge und Anfänge des Rhythmus, der Tonart, der Mehrstimmigkeit“ untersucht. Umgekehrt sucht er bei der Behandlung der frühen Hochkulturen nach einem vereinheitlichenden Motiv, das er in der „Kultur des Kultes“ findet. Bei der Behandlung des dritten Weltalters werden wir streng und mit Recht daran erinnert, daß „die abendländische Tonkunst . . . nicht der Inbegriff aller Musik in Europa von der Urzeit bis zur Gegenwart ist, sondern ein geschichtlicher Zusammenhang, der in der Karolingerzeit begann und in das heutige Weltalter hineinragt“. Dies führt zu einem bedeutenden Positionswechsel von einer primär geographischen zu einer primär historischen Konzeption, die den Weg für eine umfassende Betrachtung freilegt. Wiora betont, daß die abendländische Musik mit Gelehrsamkeit und wissenschaftlicher Theorie bis zu einem Grade gesättigt ist, der in anderen Musikkulturen unbekannt war; aber er betont ebenso, daß in keiner anderen Kultur das Liedprinzip, die Melodie so große Entwicklung und Bedeutung erlangte, und daß keine andere Kultur die Bestandteile der Melodie, Motiv und Thema, so architektonisch verwendete wie das Abendland. So muß der abendländischen Tonkunst eine Sonderstellung zugebilligt werden, aber im Gegensatz zu anderen Autoren betrachtete Wiora diese Sonderstellung nicht als immanent und vermeidet es, dem Abendland durch eine detaillierte Darstellung allzu viel Gewicht zu geben und dadurch den universal-

geschichtlichen Blickpunkt zu verstellen. Aus eben diesem Grunde erhält das vierte Weltalter beträchtlichen Raum und bildet in der Darstellung ein erfolgreiches Gegengewicht gegen das erste und zweite.

Obwohl Wiora die beispiellosen Veränderungen des industriellen Zeitalters sieht, betont er dennoch, daß eine beträchtliche Anzahl der älteren traditionellen Elemente der Musik in dieses Zeitalter übernommen werden; mit bedeutenden Denkern stimmt er darin überein, daß wir am Anfang einer neuen Menschheitsepoche stehen, die zu untersuchen ist, obwohl sie sich noch in ihrem Anfangsstadium befindet. Der Verfasser weigert sich mit Recht, das Feld „den Ideologien der politischen und Kunst-Parteien“ zu überlassen und hält mit Bestimmtheit daran fest, daß Wissenschaft sich selbst verantwortlich ist.

In der Tat ist es vor allem diese Integrität der wissenschaftlichen Methode, unbelastet von Parteilichkeit und nationalen oder anderen Vorurteilen, die diesen bemerkenswerten Beitrag zur modernen Musikgeschichtsschreibung auszeichnet. „Werden und Wandel“ und „Motive der Musikanschauung“ stehen überall im Mittelpunkt des Interesses. Ein so aufgeklärter und im höchsten Sinne besonnener Ansatz wird vor allem dort gerecht eingeschätzt werden, wo, wie bei uns in Amerika, die Musik als ein Teil der abendländischen Zivilisation und Kultur, zugleich aber besonders stark in ihrem Ausdehnungsprozeß zu einer Weltkunst erfahren wird.

Paul Henry Lang, New York
(Übersetzung: Ludwig Finscher)

Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: Ägyptische Rhythmik. Rhythmen und Rhythmusinstrumente im heutigen Ägypten. Straßburg, Baden-Baden: Heitz 1960. 70 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 40).

Im August 1955 unternahm der Herzog zusammen mit Hans Hickmann eine Studienreise durch Ägypten bis in den Sudan, wobei über 200 Stücke heutiger ägyptischer Volksmusik auf Tonband aufgenommen wurden. Ein Katalog dieser Aufnahmen mit Beschreibungen und Analysen ist bereits 1958 als Band 37 derselben Reihe erschienen. Hier liegt nun eine Auswertung dieses umfangreichen und wissenschaftlich bedeutsamen Materials im Hinblick auf die Rhyth-

mik vor. Orientalische Musik, im Prinzip einstimmig, ist von Haus aus Vokalmusik. Instrumente treten jedoch fast immer hinzu. Ihre Funktion ist die Verdeutlichung der rhythmisch-metrischen Anlage, die aus der stark kolorierten Gesangsstimme allein nicht klar genug erkennbar wäre.

Eine Untersuchung der rhythmischen Formen und Formeln wird sich also am leichtesten an der Instrumentalbegleitung durchführen lassen. Das ist hier versucht worden. Es bleibt jedoch festzustellen, daß der Begriff „Ägyptische Rhythmik“ so nicht ganz erfassbar ist. Es ist ja nicht so, daß die Singstimme allein melodische, die Instrumentalstimme allein rhythmische Funktionen zu erfüllen hätten. Auch die Singstimme hat zugleich rhythmische Aufgaben, und ihre Rhythmen korrespondieren keineswegs immer mit denen der Begleitinstrumente. Zugleich mit der melodischen gibt der Sänger auch eine rhythmische Verzierung der Kantilene, während die rhythmischen Figuren der Begleitinstrumente mehr der Hörbarmachung der metrischen Grundgestalt dienen. Die Studie erörtert also in der Hauptsache metrische Fragen. Die Instrumente werden vorgestellt und beschrieben, meist auch abgebildet. Danach wird eine Übersicht über die auf den Tonbändern festgehaltenen Rhythmusformen gegeben, wobei das Material in 28 ethnisch und soziologisch verschiedene Gruppen eingeteilt ist. Dieser Hauptteil der Arbeit ist mit großer Sorgfalt gemacht. Fast 200 Beispiele illustrieren die Vielfalt der rhythmisch-metrischen Formeln einschließlich der Änderungen im Verlauf der Stücke. Im Anhang wird eine Gegenüberstellung mit den Rhythmen lateinamerikanischer Volkstänze versucht — die gefundenen Übereinstimmungen sind aber offensichtlich zufällig und die abgeleiteten Schlüsse daher fragwürdig.

Im ganzen gesehen ist eine solche Untersuchung sehr nützlich. Zeigt sie doch die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Ausdrucksmöglichkeiten, von denen die abendländische Musik so wenig Gebrauch macht. Dabei ist das verwendete Instrumentarium im Grunde sehr dürftig und weder arten- noch formenreich. Die Untersuchung erstreckt sich nur auf metrisch-rhythmische Fragen, d. h. auf die Verteilung der Schläge pro Einheit und die Akzentverteilung. Die Frage der Tonhöhenunterschiede der Instrumente und ihrer Anschlagsarten ist zwar im Einleitungskapitel gestreift, aber nicht Gegenstand der

Untersuchung. Nun erscheinen dem Ohr aber die Klänge der Trommeln, Becken, Schlagröhren und -hölzer usw. nicht nur als tonfreie Akzentschläge, sondern auch in der Differenziertheit ihrer Tonhöhen als eine Art von Melodie. Wenn wir — und wohl auch die ägyptischen Hörer — sie nicht zugleich tonal identifizieren, so empfinden wir sie doch auch melodisch, zumindest im Sinne einer tonal indifferenten Hell-Dunkel-Melodik. Es wäre interessant, zu wissen, wie weit das Material aus Ägypten hierüber Aufschlüsse zu vermitteln vermag. Fritz Bose, Berlin

Herbert Kellertat: Zur musikalischen Temperatur, insbesondere bei Johann Sebastian Bach. Kassel: J. G. Oncken Verlag 1960. 80 und 18 Seiten.

Der unscheinbare Titel *Zur musikalischen Temperatur* verbirgt eine radikale These: K. ist überzeugt, daß Bachs Orgel- und Klavierwerke nicht die gleichschwebende, sondern die von Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes* publizierte ungleichschwebende Temperatur voraussetzen. Und die Temperatur, sei sie mitteltönig, ungleichschwebend oder gleichschwebend, dürfe nicht als physikalisch-äußerliches Moment abgetan, sondern müsse als Fundament des musikalischen Denkens begriffen werden. „Dem mitteltönigen Tonmaterial entspricht eine spezifisch mitteltönige Musik“ (17).

Die Temperaturen unterscheiden sich nicht nur in der Zahl brauchbarer Töne und im Ausdruckscharakter der Intervalle, sondern auch durch den Gesichtspunkt, unter dem sie das Verhältnis zwischen dem physikalischen Sein eines Tones und seiner musikalischen Bedeutung erscheinen lassen. In der mitteltönigen Temperatur fallen nach H. H. Dräger (*Zur mitteltönigen und gleichschwebenden Temperatur*, Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung, Leipzig 1950, S. 392) Sein und Bedeutung der Töne zusammen; in der gleichschwebenden werden sie getrennt. Die Distanz e-gis ist in der mitteltönigen Temperatur ausschließlich eine Terz und keine verminderte Quarte (e—as) und umgekehrt die Distanz gis—c ausschließlich eine verminderte Quarte und keine Terz (as—c). Dagegen wird in der gleichschwebenden Temperatur die Entscheidung zwischen Terz und vermindertes Quarte zu einer „Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens“.

Kirnbergers ungleichschwebende Temperatur soll in allen Tonarten brauchbar sein und enharmonische Verwechslungen zulassen. Sie setzt also, nicht anders als die gleichschwebende Temperatur, die Spaltung zwischen Sein und Bedeutung der Töne voraus, und K.s Hypothese, daß die von Bach geforderte „Wohltemperierung“ die ungleichschwebende Temperatur sei (15), ändert nichts an Bachs Entscheidung für den musikalischen Nominalismus, der die musikalische Bedeutung nicht im physikalischen Sein enthalten sein läßt, sondern sie ihm aufprägt.

In der mitteltönigen Temperatur erscheinen die verminderten Quartan h—es, fis—b, cis—f und gis—c als falsche, durch Schwebungen getrübe Terzen. Dennoch ist die Entscheidung, ob ein Werk des 18. Jahrhunderts die mitteltönige oder die gleich- bzw. ungleichschwebende Temperatur voraussetzt, oft schwierig, da die falschen Terzen zwar von manchen Theoretikern als unbrauchbare Intervalle verpönt, von anderen aber, wie Neidhardt und Holden (K. 18 und 20), als Ausdrucksmittel gerühmt werden. Die Feststellung des Intervallbestandes muß also durch eine Untersuchung über den expressiven oder nicht-expressiven Gebrauch der falschen Terzen ergänzt werden.

Noch verwickelter ist der Versuch, von der ungleichschwebenden Temperatur eine Charakteristik der Intervalle und Tonarten abzuleiten oder umgekehrt aus der Intervall- und Tonartencharakteristik eines Komponisten zu schließen, ob er die ungleichschwebende Temperatur voraussetzt. K. zitiert (58) die These R. Wustmanns (Bach-Jahrbuch 1911), daß man der Bach-Interpretation die Tonartencharakteristik Matthesons zugrundelegen dürfte; doch stützt sich Mattheson nach K.s Beobachtungen (58) auf die mitteltönige, nicht die ungleichschwebende Temperatur. Andererseits erwähnt K. (59), daß Schubart Kirnbergers ungleichschwebende Temperatur gerühmt habe; der Versuch aber, Bachs Werke nach Schubarts Ästhetik zu interpretieren, wäre verfehlt. Und so muß K. die Frage, ob Bachs Tonartencharakteristik die ungleichschwebende Temperatur voraussetzt, offen lassen.

Kirnbergs ungleichschwebende Temperatur, deren Intervallproportionen K. mitteilt (44), ohne sie zu analysieren, beruht auf einem Gerüst reiner Quinten: des—as—es—b—f—c—g—d. Die Töne e, h und fis werden als Terzen (4:5) über c, g und d bestimmt, der Ton

a als Mittelwert ($c-a = 161:270$) zwischen der Quinte über d ($c-a = 16:27$) und der Sexte über c ($c-a = 162:270 = 3:5$). Die Pointe der ungleichschwebenden Temperatur ist die Doppeldeutigkeit, daß die pythagoreisch bestimmten Halbtöne c—des, g—as und d—es (243:256) einerseits — wenn man im pythagoreischen System hört — als diatonische Halbtöne erscheinen und andererseits den chromatischen Halbtönen c—cis, g—gis und d—dis des natürlich-harmonischen Systems (24:25) so nahekommen, daß sie ihnen gleichgesetzt werden können. Die diatonischen Halbtöne e—f und h—c (15:16) sind in Kirnbergers ungleichschwebender Temperatur nicht als chromatische Halbtöne (e—eis oder f—fes, h—fis oder c—ces) brauchbar. K.s Behauptung aber, daß Bach „die nach Kirnberger nicht möglichen Intervallbilder“ vermeide (45), ist irrig. Die Halbtöne e—eis und h—his verwendet Bach in der cis-moll-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers (T. 48, 68, 71, 103), die Halbtöne ces—c und fes—f in der g-moll-Fantasie für Orgel (T. 34). Das Beispiel aus der g-moll-Fantasie versucht K. als „orthographischen Modernismus“ abzutun (46); das Resultat einer Verwandlung der nach Kirnberger unzulässigen Intervalle ces—c und fes—f in h—c und e—f aber wäre die absurde Akkordfolge gis-moll/As-dur/cis-moll/Des-dur.

Auch K.s These, Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* repräsentiere „die Bachsche Kompositionslehre“ (42), so daß man schließen dürfe, Kirnberger habe die ungleichschwebende Temperatur von Bach übernommen, ist brüchig. Denn Kirnbergers Akkordlehre beruht auf dem System Rameaus, das von Bach abgelehnt wurde.

Die ungleichschwebende Temperatur enthält außer natürlich-harmonischen auch pythagoreische Intervalle; und nach K. (68 f.) ist sowohl Bachs Überzeugung, daß die Musik eine „ars mathematica“ sei, als auch die „hochgespannte Alterationsharmonik“ mancher Werke ein Zeichen, daß Bach „pythagoreisch“ gedacht, also die ungleichschwebende Temperatur der mitteltönigen oder gleichschwebenden vorgezogen habe. Doch ist erstens die „Pythagoreik“ ein bloßes Teilmoment der ungleichschwebenden Temperatur. Zweitens ist auch die natürlich-harmonische Stimmung mathematisch begründet. Und drittens läßt die Manier mancher Geiger, die Terz zu erhöhen, wenn sie Leitton

ist, nicht den Schluß auf eine Affinität zwischen „Pythagoreik“ und „Alterationsharmonik“ zu; der *Tristan* ist kein Dokument der „ars mathematica“. Carl Dahlhaus, Kiel

Irmgard Herrmann-Bengen: Tempobezeichnungen. Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jahrhundert. Tutzing: Schneider 1959. 210 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 1).

Die musikalischen Tempobezeichnungen sind ein Thema, das wie kaum ein anderes dazu herausfordert, sich aus der Verwirrung, in die man durch die Vielfalt der Erscheinungen gerät, in die Konstruktion eines Systems zu retten. Um so höher ist die Gekuld einzuschätzen, mit der Irmgard Herrmann-Bengen in ihrer Münchener Dissertation auf der Beschreibung und Interpretation der einzelnen Phänomene beharrt, ohne der Versuchung zur Dogmatik nachzugeben. „In dieser Studie habe ich bewußt vermieden, Regeln und Definitionen zu geben. Als Ertrag dürfen vielmehr die für die verschiedene Anwendung der Tempobezeichnungen mitgeteilten Erfahrungen angesehen werden“ (199, vgl. auch 136). Daß die Studie als eine Summe von Beobachtungen erscheint, deren Gliederung keine Systematik, sondern nur eine äußere Disposition ist, die auch anders sein könnte, bedeutet keinen Mangel der Darstellung, sondern ist im Thema, in der Natur des Gegenstandes begründet.

„Für die Zeit bis ca. 1650 wurde Vollständigkeit des Materials angestrebt“ (9). Daß aus der späteren Zeit, der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18. Jahrhunderts, ausschließlich die Tempovorschriften der Tanzsätze berücksichtigt werden, ist nicht nur als Einschränkung notwendig, sondern auch methodisch unanfechtbar, da die Interpretation der Tempowörter an der Typik der Tanzsätze einen festen Halt findet.

Sowohl dem Verzicht auf eine geschlossene Dogmatik als auch der Bemühung um Lückenlosigkeit des Materials sind Einsichten zu verdanken, die anders kaum zu gewinnen gewesen wären: sei es über das Alter der einzelnen Tempovorschriften (41), über die Relation zwischen den Tempoüberschriften ganzer Sätze und den Tempoanweisungen für Satzteile (90, 100) oder über den Zusammenhang zwischen Tempowörtern, Affektbezeichnungen und Spielanweisungen (195). Die rigorose These, daß „die Tempowörter

bereits seit ihrem frühesten Aufkommen als ausdrückliche Tempo- und nicht als ‚Affekt‘-Bezeichnungen zu verstehen“ seien (39), wird an anderen Stellen (43, 62, 198) zu der Feststellung gemildert, daß die Tempowörter schon immer sowohl Tempovorschriften als auch Affektbezeichnungen sein konnten.

Aus Scheu vor dogmatischen Festsetzungen neigt die Autorin dazu, die Grenzen zwischen den Tempobezeichnungen eher zu verwischen als zu verschärfen. Doch hält z. B. die Leugnung einer Differenz zwischen „Allegro“ und „Presto“ bei Corelli (121 f., 163) einer genaueren Analyse nicht stand. Der Unterschied zwischen dem Allegro aus opus 4, 11 und dem Presto aus opus 4, 1, den die Autorin für unmotiviert und darum inexistent erklärt (121), beruht auf dem Gegensatz zwischen Moll und Dur; und in opus 4, 8 fordert Corelli „Allegro“ und nicht „Presto“, weil ein sehr rasches Tempo bereits durch die Schreibung des Allemandenrhythmus in verkürzten Notenwerten suggeriert wird, die Vorschrift „Presto“ also eine Überbestimmung wäre. Die Zählzeit des „Allegro“ aus opus 4, 8, die Viertelnote, ist „objektiv“ sogar rascher als die Zählzeit des „Presto“ aus opus 4, 1, die halbe Note; und dennoch wirkt das Presto schneller als das Allegro, weil der Unterteilungswert der Zählzeit schärfer ausgeprägt erscheint.

Unklar bleibt in der Darstellung die Funktion der Taktzeichen im 17. Jahrhundert. Einerseits wird vorausgesetzt, daß „der Zeitwert des einzelnen Notenzeichens“ um 1600 zu einer „gleichsam absoluten, festen Größe“ erstarrt sei (24), daß also ein Notenwert, sofern seine Dauer nicht durch eine Tempovorschrift modifiziert wird, in allen Taktarten den gleichen Zeitwert repräsentiere. Andererseits kann die Autorin nicht leugnen, daß im 17. und im frühen 18. Jahrhundert die halbe Note eines $\frac{3}{2}$ -Taktes oft der Viertelnote eines $\frac{3}{4}$ -Taktes gleichgesetzt wurde (97, 145). Und durch die Hilfhypothese, daß „im 17. Jahrhundert die eindeutige Tempobestimmung durch die Taktvorzeichnungen verlorengegangen“ sei (97), läßt sich der Widerspruch nicht auflösen, denn die Gleichsetzung der Dreiertaktarten ist nicht das Resultat einer Nivellierung, sondern entspricht dem Sinn der Zeichen C $\frac{3}{2}$ und C $\frac{3}{4}$ seit dem späteren 16. Jahrhundert: Sie bedeuten, daß die Dauer eines C-Taktes durch drei Halbe bzw. drei Viertel

ausgefüllt werden soll. Die beiden Dreiertaktarten haben also nach dem Buchstaben der Theorie das gleiche Tempo, mag auch in der Praxis das Zeitmaß durch die Suggestion des Notenbildes mitbestimmt worden sein.

Das Tempo eines Satzes besteht in der Dauer der Zählzeit oder Schlagzeit. (Die Termini „Zählzeit“ und „Schlagzeit“ bezeichnen also, entgegen ihrem Wortsinn, nicht einen Zeitwert, sondern einen Notenwert, der erst durch das Tempo zu einem Zeitwert wird.) Die Zählzeit aber wird nicht immer durch die Taktvorschrift eindeutig festgesetzt; und die Entscheidung, auf welchen Notenwert als Zählzeit eine Tempobezeichnung zu beziehen ist, kann zu einem schwierigen Problem werden. Manchmal ist die Autorin gezwungen, die Wahl zwischen zwei Interpretationen offen zu lassen: Ein Übergang von „Allegro“ zu „Adagio“ innerhalb eines Satzes kann als Dehnung des Zeitwertes der Zählzeit, aber auch als Ausfüllung der in ihrem Zeit- und Notenwert unveränderten Zählzeit durch längere Noten gemeint sein; im zweiten Fall erscheint die Tempobestimmung als bloße „Bestätigung des Notenbildes“ (44, 50, 53 f., 118). Eine dritte Möglichkeit — das Verfahren, zugleich mit der Tempovorschrift auch die Zählzeit, also die Bezugseinheit, zu wechseln, so daß die halbe Note eines Adagio zwar langsamer als die Viertelnote eines Allegro, aber rascher als die halbe Note des Allegro ist — wird von der Autorin zu selten berücksichtigt.

In manchen Fällen ist es nicht nur schwierig, die gemeinte Zählzeit zu erkennen, sondern auch zweifelhaft, ob eine eindeutige Festsetzung dem musikalischen Sachverhalt gerecht wird. Eine „dichtere Ausfüllung“ des Taktes (101) oder eine schärfere Profilierung der Unterteilungswerte (108, 123) kann, ohne Änderung des Zeitwertes der Zählzeit, den Eindruck eines lebhafteren Tempos hervorrufen und sogar einen Wechsel der Tempovorschrift veranlassen. Die Zählzeit bleibt gleichsam in der Schwebe zwischen einem längeren Notenwert als primärer und einem kürzeren als sekundärer Bezugseinheit des Tempos; und einige verwirrende Tempoangaben werden erst verständlich, wenn man sie auf die sekundäre Zählzeit, z. B. auf die Achtelnote einer $\frac{3}{8}$ -Gigue, bezieht (166).

Daß die Unbestimmtheit der Bezugseinheit des Tempos zum rhythmischen Charakter

eines Satzes gehören kann, ist eine der ebenso überraschenden wie einleuchtenden Einzelbeobachtungen, die als das wesentliche Ergebnis der Untersuchungen gelten dürfen und von denen eine kurze Rezension kaum einen Begriff zu vermitteln vermag.

Carl Dahlhaus, Kiel

Miscellanea Musicologica, hrsg. vom musikwissenschaftlichen Institut der Prager Karlsuniversität, redigiert von M. Očadlík. Band IX—XV, Prag 1959—1960.

Die 1956 begonnene Reihe musikwissenschaftlicher Spezialuntersuchungen, die, im billigen Rotaprintverfahren hergestellt, nur an Interessenten abgegeben wird (vgl. zu Bd. I—VIII *Mf.* 1960, S. 475 f.), ist bereits auf 15 Bände angewachsen. Wie bei den früher besprochenen ist zu bedauern, daß die hier abgedruckten Studien nicht auch in Übersetzungen in eine der Weltsprachen vorgelegt worden sind.

Bd. IX (1959) enthält zwei Studien des Schriftleiters M. Očadlík. Die erste, *Über die Aktualität von Richard Strauss*, ist eine Auseinandersetzung mit Ernst Kraus (R. Strauss, *Gestalt und Werk*, 1955), die zweite, ebenfalls polemisch zugespitzt, befaßt sich mit *75 Jahren des Nationaltheaters in Prag*.

Bd. X (1959) bringt Studien *Zur Geschichte der zeitgenössischen ausübenden Kunst*, betreffend das *Prager Kammerorchester ohne Dirigent* (M. Novotný), die um 1930 gegründete *Gambenvereinigung Pro Arte Antiqua* (H. Oplatková), die *Prager Posauenbläser* (O. Jírovcová) und das *Tschechische Nonett* (L. Vrkočová-Štěpánková). Die Geschichte dieser Ensembles, deren Repertoire, Programme und Mitgliederverzeichnisse wurden übersichtlich, z. T. in Tabellen, aus dem mühsam gesammelten Material zusammengestellt. Bemerkenswert ist, wie lückenhaft solche Ensembles oft über ihre eigenen Programme und Konzertreisen informiert sind. Ein Grund mehr, in solchen Studien Material für die Zukunft zu sammeln.

Bd. XI (1959) umfaßt drei recht verschiedene Arbeiten. R. Mužíková veröffentlicht und kommentiert zwei wichtige *Dokumente zur Geschichte des vorhussitischen Gesanges*, die *Statuta metropolitanae ecclesiae* (1350) und die *Regula bonifantium* (1406), beide aus dem Codex Mikulov. Die den Kirchengesang betreffenden Ab-

schnitte (im Original und in Übersetzung auf S. 20–31 abgedruckt) dokumentieren, daß die allgemein angenommene Hochblüte des liturgischen Gesanges zur Zeit Kaiser Karls IV. im Gegenteil eine Zeit des Verfalls war. In diesem Sinne hat allerdings bereits Z. Nejedlý (*Geschichte des vorhussitischen Gesangs*, Prag 1904) das erste Dokument interpretiert. Ivan Vávra befaßt sich mit einem Versuch, die Frage nach dem wirklichen Autor der sog. *Musica des Josquin* (S. 33–60) zu lösen. Die *Musica*, ein tschechisches, 1561 in Olmütz gedrucktes Werk, ist nur in einem Exemplar, versehen mit Marginalbemerkungen des Jan Blahoslav, überliefert. Als Verfasser hat man u. a. die böhmischen Brüder Jan Trnka, Jan Červenka u. a. vorgeschlagen. Vávra meint den Autor im utraquistischen Priester Jan Facilis aus Boleslau gefunden zu haben und begründet diese Annahme durch eine ausführliche Beweisreihe. Die Frage nach der Identität des Jan Josquin, die die tschechische Musikwissenschaft seit O. Hostinskýs Edition der *Musica des Jan Blahoslav* beschäftigt hat (1896), dürfte jedoch auch weiterhin ungelöst sein. Vávras Hypothese setzt nämlich ganz unwahrscheinlicherweise voraus, daß der genannte Jan Facilis mit einem Jan Facilis Byčkovský (an Wittenbergs Universität als Johann Leicht von Bitzkow eingetragen) identisch war. Als Ergänzung der früher besprochenen Studie (Bd. V) veröffentlicht schließlich Eva Tomanlová einen *Katalog der Musikalien* (aus der Bartholomäuskirche) in Bakov (Böhmen). Der Katalog ist nach den erhaltenen Musikalien zusammengestellt und enthält 56 Messen, 8 Requiem, 67 Offertorien und Arien, zahlreiche Litanen und andere Kirchenkompositionen, Sinfonien u. a. m., vor allem von tschechischen Komponisten. Die Zuschreibung und Identifikation der Komponisten läßt bedauerlicherweise einiges zu wünschen übrig. Keine Nachrichten fand die Verf. über „von Seyfried Ritter“ (Ignaz X. Ritter von Seyfried) und „B. Komberger“ (Romberger); Georg Böhm (der Lüneburger) kommt für die ihm zugeschriebenen Werke nicht in Frage, A. I. Müller ist wohl mit August Eberhard M. identisch, der „in *Musiklexika unbekannt* Jules Schubert“ (VI/118) ist nicht der Komponist eines *Andante et Rondino*, sondern der im Titel genannte Franc. Prume, der dem Verleger Schubert(h) das Werk gewidmet hat, u. s. w. Von nichttschechischen Komponisten

interessieren vor allem die aufgezählten Werke von Mozart (ohne Vornamen), Pleyel, Rossini, Holzbauer, Haydn, Beethoven u. a. m.

Bd. XII (1960) umfaßt fünfzehn Miscellen unter der Überschrift *Bohemica aus bisher unerschlossenen Quellen*. Jan Kouba und J. Bužga repräsentieren die hymnologische Sparte mit Beiträgen über den *Codex des Nikolaus Kozel als hymnologische Quelle*, Eine neuentdeckte Ausgabe des *Brüdergesangbuchs* (1569), das Lied „*Kristus příklad pokory*“ (Kouba) und über *Die zweite Strophe des Hussitenliedes* „*Ktož jsú boží bojovníci*“ (Bužga) (S. 5–32). E. Tomanlová berichtet über einen *Sammelband von Orgelkompositionen aus Bakov* und über eine dreistimmige Version der auch unter Mozarts Namen bekannten Komposition „*Venerabilis barba capucinatorum*“, die Verf. unter den Musikalien des Kantors J. I. Linek aufgefunden hat (S. 33–56). Bei der Übersicht der Vertonungen dieses scherzhaften Textes hat Verf. den ausgezeichneten Kanon von J. L. Dusík (Dussek) übersehen. Aus einer bisher unbekanntens hdschr. Notiz des B. J. Dlabáčz teilt R. Mužíková die *Zusammensetzung der fürstlich-lobkowiczschen Kapelle* mit (S. 58–68), unter deren Musikern wir Joseph Weigel (1811), den italienischen Hornisten Camillo Belloli, Anton Kraft und Sohn u. a. m. finden, von deren Tätigkeit in lobkowiczschen Diensten man bisher nichts gewußt hat. T. Volek ediert einen *Brief des J. H. Voříšek* an seinen Vater, L. Vrkočová-Štěpánková zwei *Dokumente aus dem Nachlaß des Jindřich Kaán*. M. Očadlík ist mit den Miscellen *Kleine Smetaniana*, u. a. über Oehlenschlägers *Hakon Jarl*, und *Zwei Kapitel zu Janáčeks Ausflügen des Herrn Brouček auf den Mond* vertreten.

Bd. XIII (1960) enthält drei größere Studien zur tschechischen Hymnologie. R. Mužíková ediert den *Musiktheoretischen Traktat des Nikolaus von Kozel* (1416–1421) als älteste in Böhmen entstandene Kompilation der Solmisationslehre (S. 5–26). Bemerkenswert ist M. Bohatcovás Versuch, das verschollene *Brüdergesangbuch von 1519* aus Untersuchungen über den Buchdrucker Pavel Olivetský und aus Mitteilungen der Brüder zu rekonstruieren (S. 28–60). Die Rekonstruktion ist sehr überzeugend, nur steht die Frage noch offen, ob das Gesangbuch bei einem Umfang von mindestens 340 Bll. wirk-

lich nur Texte enthalten hat. Die von Verf. zitierte Zeugenaussage des Pavel Severin (1514) ist in dieser Hinsicht nicht eindeutig. Den umfangreichsten Beitrag lieferte J. Kouba über *Václav Klejch und dessen „Historia der Gesangbuchausgaben der tschechischen Nation“* (S. 61–203). V. Klejch, ein protestantischer Emigrant in Zittau, edierte 1708–1737 zahlreiche Gebet- und Gesangbücher im Taschenformat, die er auf gefährvollen Reisen in Böhmen, Mähren und der Slowakei an heimliche Protestanten verteilte. Der 2. und 3. Ausgabe seines Gesangbuches schickte Klejch eine umfangreiche Studie zur Geschichte der tschechischen Gesangbücher voraus, zu der ihm noch viele Quellen, die heute nicht mehr auffindbar sind, vorlagen. Koubas Studie enthält den Klejchschen Lebenslauf, die Textedition der *Historia*, ein chronologisches Verzeichnis der von Klejch genannten Gesangbücher mit deren heutigen Fundorten sowie ein Verzeichnis der 31 bekannten Klejchschen Drucke.

Bd. XIV (1960) enthält fünf kürzere Studien und ein Verzeichnis der 1957–1960 eingereichten Diplomarbeiten. T. Volek hat das *Repertoire der Spenglerschen Theatergesellschaft in Prag 1793–1794* untersucht und übersichtlich zusammengestellt. Unter über siebzig Werken hatte die Gesellschaft zwanzig Opern und Singspiele im Repertoire. Zu den größten Erfolgen zählten nach W. Müllers Singspielen *Das neue Sonntagskind* und *Die Zauberzither*, Mozarts *Zauberflöte* und — überraschenderweise — *Così fan tutte* (S. 5–26). J. Bužga berichtet über das *Don Juan-Motiv in Schulspielen* (S. 27–36), M. Očadlík veröffentlicht bemerkenswerte *Dokumente über Beethovens Konzert in Karlsbad 1812* (S. 37–44) und O. Loulová ein *Liedfragment „Der Frühlingsregen“ von J. H. Voříšek* (S. 45 bis 54). R. Budiš befaßt sich mit einer Untersuchung der *Entwicklung der Violintechnik* des frühverstorbenen Josef Slavík (S. 55–70). Unter den in kurzen Auszügen mitgeteilten 25 Diplomarbeiten sind nur wenige der älteren Musikgeschichte gewidmet, u. a. J. Koteks *Beiträge zur Frage der tschechischen musikalischen Deklamation vor Smetana* (1957, Sign. D 6), N. Dlouhá-Mikotová *Klavierkonzerte des J. B. Vaňhal* (1958, Sign. D 16), E. Tomandlová *Grabmusiken des J. I. Linek* (1958, Sign. D 11) und H. Oplatková *umfang-*

reiche Arbeit über die *Musikalien der Archive in Kuttenberg* (1960, Sign. D 33).

Bd. XV (1960) füllt M. Očadlíks *Verzeichnis der Briefe B. Smetanas* (134 S.), chronologisch geordnet, mit Fundorten und Angaben über Veröffentlichungen sowie Registern versehen. Mit diesem Verzeichnis ist Smetanas Korrespondenz zum ersten Male systematisch erfaßt worden.

Camillo Schoenbaum, Dragør

The Letters of Beethoven. Collected, Translated and Edited with an Introduction, Notes and Indexes by Emily Anderson. 3 Bde. London: Macmillan & Co Ltd., New York: St. Martin's Press 1961. LIII und 484; XXXVII und 500; XXXIII und 505 S.

Die vorliegende englische Ausgabe der Briefe Beethovens (mit 1570 Briefen und 82 Dokumenten wie Quittungen, Anzeigen, Verträgen, Widmungen u. v. a.) darf unbestritten als die umfangreichste von allen bis heute erschienenen Sammlungen angesprochen werden. Die reiche Ausstattung (klarer Druck auf bestem Papier, zahlreiche Bilder und Faksimilia) wie auch das ansprechende Äußere zeichnen diese Bände vor vielen anderen Publikationen aus. Dieses jüngste Unternehmen in der langen Reihe der deutschen und englischen Veröffentlichungen (Nohl, Kalischer, Kastner-Kapp, Shedlock usw.) ist das Ergebnis einer mehr als fünfzehnjährigen Arbeit. Sie will nicht nur die Lücken in den vorhandenen Sammlungen füllen, sondern auch die schon früher anderweitig edierten Briefe und Dokumente möglichst verbessert und kommentiert herausgeben. Es war daher ein sehr guter Gedanke, die Vorlage für den jeweiligen Text beim Briefkopf anzugeben (Autograph, Abschrift, Druck). Leider sind manche Autographe wohl für immer verschollen. Sehr zu begrüßen ist auch der Anhang mit Dokumenten, die nicht eigentlich unter den Begriff „Briefe“ fallen; ferner *Appendix B* mit zwei Briefen, deren Authentizität bezweifelt wird. Man mag darüber streiten, ob — wie bei Kastner-Kapp — auch einzelne Sätze aus den Skizzenbüchern in den Anhang bzw. überhaupt in ein solches Werk gehören. Immerhin mit denselben Argumenten, mit denen die *Appendices* aufgenommen wurden (speziell die Entwürfe in *Appendix J*), könnte man die vereinzelt Gedanken aus den Skizzenbüchern heranziehen. — Im Grunde genommen ist ein solches Opus wie das vorliegende natürlich nie fertig (vgl. da-

zu die Autorin in ihrer Vorrede), weil immer wieder einzelne Briefe aufgefunden werden; man braucht dazu nur die Auktionskataloge einzusehen!

Die Vorzüge dieser dreibändigen Veröffentlichung liegen auf der Hand: Nachdem über viele Jahre hinweg in den verschiedensten Zeitschriften und Büchern manche Beethoven-Briefe herausgegeben wurden, ist hier alles Vertraute zusammengefaßt, was der Autorin bis zum Erscheinen ihres Werkes bekannt und erreichbar war. Zugleich aber verdienen an dieser Stelle jene Ausführungen in den Kommentaren besonders hervorgehoben zu werden, die Erläuterungen zu zeitgenössischen Personen oder Verlagen bringen. Diese Anmerkungen sind gerade dann wertvoll, wenn sie dazu beitragen, Datierungsprobleme zu lösen.

Zu Recht weist die Autorin darauf hin, wieviel Mühe und Arbeit dem Erscheinen der drei Bände vorausgingen. Am Beginn der Arbeit steht die detektivische Suche nach den Autographen, die ja leider über alle Welt verstreut sind. Manche Handschrift konnte die Autorin aufspüren oder den endgültigen Verlust des Manuskripts wahrscheinlich machen, so daß irgendeine Abschrift als Vorlage dienen mußte. Unverständlich ist, daß einzelne Besitzer nicht bereit waren, „ihr Eigentum“ zur Veröffentlichung freizugeben. Ebenso wenig darf man die langwierigen Untersuchungen vergessen, die soviel Akribie und Erfahrung verlangen, um Fälschungen zu erkennen. Denn auch dem Fachmann werden Fälschungen weitaus häufiger angeboten, als der Außenstehende glaubt. Dazu kam die Aufnahme des genauen Wortlauts einer jeden Quelle, ihre Übersetzung und Kommentierung, ja in manchen Fällen auch noch die Zuordnung eines früher als selbständig angesehenen Briefes zu einem anderen als dessen zweiter Teil (siehe z. B. Nr. 939). Schließlich wollten auch die laufenden Veröffentlichungen von und über Autographen im Auge behalten sein, weil gerade dies für die Kommentierung und die Vervollständigung unerläßlich war. Um so mehr wundert es den Leser, daß nirgendwo ein wirklich vollständiges Verzeichnis der benutzten Literatur zu finden ist. Es sollte nicht nur jene so häufig benutzten Quellen enthalten, für die ein Siglum angebracht ist. Schließlich möchte der ernsthafte Benutzer diese Ausgabe kritisch lesen und dazu u. a. auch die Kommentare anderer Veröffentlichungen her-

anziehen. Aus diesem Grunde wäre es sehr vorteilhaft gewesen, wenn zu jedem Brief die wichtigsten anderen gedruckten Ausgaben genannt worden wären. Daraus hätte sich dann zwangsläufig der Vergleich sowohl mit anderen Übersetzungen wie auch mit anderen Kommentierungen und Datierungen ergeben.

Während die genannten Bemühungen mehr oder weniger deutlich ins Auge fallen, übersieht man gar zu leicht nicht nur die Beherrschung der deutschen und englischen Sprache, die nötig ist, um die Übersetzung solcher Texte zu bewältigen, sondern auch die zeitraubende Arbeit, die auf die Übertragung verwendet werden muß. Und gerade weil für den Eindruck von der Originalfassung des Textes soviel abhängt, ist es gut, des öfteren in den Anmerkungen den deutschen Originaltext zitiert zu sehen. Denn es handelt sich ja hier nicht um Redewendungen, die in allen Sprachen unmißverständlich wiederkehren, die also nahezu mechanisch durch geläufige Ausdrücke in der Fremdsprache wiedergegeben werden könnten. Leider ist hier kein Raum, um näher auf die Übersetzung und etwa einen Vergleich mit anderen Übersetzungen einzugehen. Auch bei der besten Übertragung gehen beispielsweise die von Beethoven so häufig gebrauchten Wortspiele verloren.

Es spricht für die Ausgabe, daß die Autorin in ihrem Vorwort auf die Richtlinien eingeht, nach denen die Briefe herausgegeben wurden. Es liegt auf der Hand, daß es andere Richtlinien sein müssen als die, die für eine deutsche Briefausgabe maßgebend sein müssen. In diesem Zusammenhang sei noch auf ein Problem am Rande hingewiesen, das die Autorin zur Sprache bringt: es gibt Namen, die sowohl bei Beethoven als auch bei den Namenträgern in den verschiedensten Formen erscheinen, beispielsweise „Rasoumowsky“. Die Autorin entschied sich für die Schreibweise, die am häufigsten anzutreffen ist. Ob aber gerade „Razumovsky“ die richtige Schreibweise ist, muß doch wohl mit einem Fragezeichen versehen werden.

Für eine Neuauflage wünschte man sich einige Änderungen. Da ist zunächst einmal das Sachregister, das dringend einer Erweiterung bedarf, denn die wenigen Stichwörter, die sozusagen mit der Klammer „Beethoven und . . .“ erfaßt werden, reichen nicht aus. Für den Wert eines Buches ist nicht nur der Inhalt ausschlaggebend, sondern auch das

Register, d. h. sein Aufbau und seine Ausführlichkeit. Je übersichtlicher und ausführlicher es ist, also je mehr Gesichtspunkte darin verarbeitet sind, desto besser kann man das im Buche selbst enthaltene Material erreichen. So müßten in einem Sachregister die Begriffe nach dem Alphabet geordnet werden und nicht nach der Ordnungszahl des Briefes, in dem sie erscheinen. Denn werden, um nur ein Beispiel zu nennen, Beethovens Wohnungen gesucht, dann doch bestimmt nicht ausgehend von dem Zeitpunkt, wo Beethoven dort wohnte. Hingegen ist im Register eine Anmerkung „Erster Brief an Breitkopf und Härtel“ überflüssig, da ja unter dem Stichwort „B & H“ (S. 1456) der erste Brief an erster Stelle steht. Andererseits fehlt aber wiederum ein Hinweis im Register auf eine ganze Reihe von Personen in den *Appendices* wie *Grünbaum*, *Herzfeld* S. 1443, Brief Nr. 18. Offensichtlich sind die Personen im Anhang nicht in das Register aufgenommen worden.

Wer das Unglück hat, einen Brief suchen zu müssen, der nicht datiert ist, darf sich bei manchen Personen durch unzählige Seitenangaben hindurcharbeiten. Wieviel geschickter war doch darin die Ausgabe von W. MacArdle und Ludwig Misch, *New Beethoven Letters*, University of Oklahoma Press 1957. Durch ein einfaches deutsches Incipitregister — denn in der Übersetzung sind oft Wortumstellungen nötig — konnte man sofort ermitteln, ob und wo ein Brief vorhanden war. An dieser Stelle stößt man auf die Problematik einer solchen Übersetzungsarbeit. Der Fachmann, der sich mit den Briefen befaßt, wird sich nicht mit der Übersetzung begnügen können. Ihn werden mehr die Anmerkungen interessieren. Er muß also aufs Original zurückgreifen. Ihm wird die Übersetzung in vielen Fällen nur eine Hilfe sein. Deshalb sollte man ihm ein doppeltes Register an die Hand geben: das der Originalincipits mit gleichzeitiger Gegenüberstellung der Übersetzung. Gerade wegen der fehlenden Daten, wegen der Umdatierung vieler Briefe und wegen mangelnder Adressen muß der Briefanfang und vor allem der Beginn solcher Briefe, die jetzt anderen Briefen als zweiter Teil zugeordnet sind, alphabetisch eingefügt, in einer besonderen Zusammenstellung erscheinen. Man versuche einmal, den jetzigen zweiten Teil des Briefes E. A. Nr. 297 nur mit den hier gebotenen Hilfsmitteln zu suchen! Daraus geht hervor,

welche Mühe es macht, eine Synopse zwischen früheren Ausgaben (besonders der von Kastner-Kapp) und der von E. Anderson herzustellen, gleichgültig ob man von der vorliegenden englischen Ausgabe der Briefe (nämlich als der vollständigsten) ausgeht oder die Briefnummer der englischen Ausgabe einer deutschen zuordnen will. In der englischen Ausgabe stehen ja leider auch Seitenzahlen statt der Briefnummern im Register.

Aber davon einmal abgesehen, läßt sich gegen das Register auch rein optisch etwas einwenden: die Hinweise, wo sich in den Anmerkungen das Stichwort findet, heben sich viel zu wenig von den Seitenzahlen der Briefe ab. Ein beliebiges Beispiel: *Beethoven, Caspar Anton Carl van (brother)*, 5 n. 3, 23, 74 n. 4, 76, 78, 79, 92 n. 6, 93, 95 n. 4, 101 n. 1, 107 usw. Ferner ist kein Unterschied zwischen den Seitenzahlen von Briefen an Personen und jenen Seitenzahlen, die auf das Vorkommen in Briefen und Anmerkungen aufmerksam machen. Warum nicht Fettdruck für Briefe an Personen? Mit einem kurzen Hinweis im Vorwort konnte man sich dann begnügen, daß beim ersten Auftauchen des Stichwortes ausführliche Daten gegeben werden, und man hätte diesen Fettdruck eingespart.

Weiterhin wäre es besser, wenn die Anmerkungen zu den Briefen nicht auf jeder Seite durchgezählt, sondern bei jedem Brief neu begonnen würden.

Was für das Personenregister gesagt wurde, gilt entsprechend für das Werkregister, dessen Opuszahlen sich im Druck zu wenig von den nachfolgenden Angaben (oft noch in der gleichen Zeile) unterscheiden. Aber auch sonst hat der Benutzer noch Wünsche für die Ergänzung künftiger Auflagen. Ein Wort zu den Notenbeispielen und den dazugehörigen Anmerkungen. Das Notenbeispiel im Brief Kastner-Kapp 796 = E. A. Nr. 843 steht ohne jeden Kommentar da. Beim Vergleich mit dem Autograph fällt indes auf, daß 1. das ganze Notenbeispiel dick durchgestrichen ist; 2. nur vier statt fünf Notenlinien gezogen sind (und dementsprechend überträgt jeder Herausgeber andere Tonhöhen, über die man durchaus diskutieren kann!); 3. sich vor der ersten oberen Note mit größter Wahrscheinlichkeit noch eine Viertelnote befindet; 4. die Höhe des vorgezeichneten Violinechlüssels nicht mit absoluter Genauigkeit festzulegen ist, da er

sehr flüchtig geschrieben wurde. Der Violinschlüssel fehlt hier im Druck aber ganz!

In der Anmerkung zu diesem Brief liest man: „*The autograph is dated November 28th.*“ Zu op. 137 — auf dieses Werk bezieht sich der Brief — gibt es aber zwei Autographe. Bei dem hier erwähnten (vollständigen!) handelt es sich um Beethovens Abschrift, die sich heute in Paris befindet. Generell vermißt man oftmals die Begründung für die Datierung (s. z. B. E. A. Nr. 671), denn die Datierung durch neu aufgefundene Dokumente ergibt gegenüber früher vielfach erhebliche Verschiebungen. Ganz zu schweigen von den noch auszuwertenden Wasserzeichen. Daß der Herausgeberin bei der großen Zahl der Briefe Versehen bei der Datierung unterliefen, ließ sich wohl kaum verhindern. So dürfte es sich bei der Angabe Kastner-Kapp Nr. 483 im vorliegenden Druck durch E. A. wohl um einen Druckfehler handeln: statt 7. II. 1815 muß es eindeutig 9. II. 1815 heißen. Natürlich wären auch Datumsänderungen von einigem Interesse gewesen, nicht allein eine Zusammenstellung der in dieser Ausgabe anders datierten Briefe, sondern auch Schreibverbesserungen Beethovens (z. B. Kastner-Kapp Nr. 711, wo aus einer 13 eine 15 gemacht wurde). Andere Wünsche für die Kommentare können hier nur angedeutet werden: Wie gelangt etwa op. 40 in den Brief Kastner-Kapp Nr. 263? Endlich aber vermißt man zu Anfang der Briefe die Anschrift von Beethovens oder von fremder Hand, wie z. B. bei dem Brief E. A. Nr. 553 (Beethoven schreibt „*Ruprecht*“ statt „*Rupprecht*“).

Beschäftigt man sich mit der vorliegenden Briefausgabe als Quelle zu den Kompositionen Beethovens, so vermißt man manchen Brief zu einem Werk (z. B. Kastner-Kapp Nr. 92 an Simrock zu op. 47, unter dem Adressaten, dem Datum und der Opuszahl nicht zu finden). So fehlt auch im Werkregister zu op. 137 ein Hinweis auf E. A. Nr. 1539 — Kastner-Kapp 1443. (Nähere Angaben s. Max Unger, *Ludwig van Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner und Tobias Haslinger in Wien, Adolf Martin Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel*. Berlin und Wien 1921, Seite 16 bzw. der entsprechende Kommentar.) Ferner findet sich keine Begründung für die Datierung zu dem Brief E. A. Nr. 1411 = Kastner-Kapp Nr. 15: Die Entwürfe, zwischen denen sich diese Worte finden, gehören offensichtlich in

die Jahre 1794/95. Auch die sonst in den Briefen anzutreffenden Notenbeispiele sind oft ungenau übertragen in Bezug auf die Bögen und die Notenhäule.

Interessant wäre ein ausführlicher Einblick in die Werkstatt gewesen. Das Problem der Datierung und seine Lösung (Hinweise liefern u. a. Inhalt, Schrift, Papier, Wasserzeichen) streift die Autorin nur kurz.

Abschließend sei gesagt, daß die vorliegende Ausgabe der Briefe Beethovens trotz aller Mängel und Beanstandungen nicht nur ein sehr reiches Material an die Hand gibt, sondern auch zahllose Verbesserungen gegenüber früheren Publikationen bringt.

Johannes Herzog, Bonn

Dénes Bartha und László Somfai: Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1960, Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1960. 470 S. Dazu: Musikbeilage und Schallplatte.

Bis heute wurde in keiner der inzwischen so zahlreichen Biographien und Spezialarbeiten der praktischen Opernkapellmeistertätigkeit Haydns gebührend gedacht. Wohl wußte man etwas von diesem Zweig seines umfangreichen Dienstbereiches, aber ein tieferer Einblick war bisher nicht möglich gewesen. So konnte man die Bedeutung des Opernbetriebes nicht nur für das Haus Esterházy, sondern auch für Haydns eigene künstlerische Entwicklung nur ahnen. Die nunmehr vorliegende, äußerst gewissenhafte Arbeit der beiden ungarischen Forscher holt das Versäumte in großem Stile nach. Dabei hat, laut Einleitung des gut gegliederten Buches, Bartha einen wichtigen Anteil mit dem historischen Kapitel der Chronik von Haydns Opernarbeit, während Somfai ausführlich über die musikalischen Quellen, Kopisten u. v. a. m. berichtet. Die Fülle des aus dem Esterházy-Archiv zutage geförderten Materials hat ihren sichtbaren Ausdruck auch in dem stattlichen äußeren Format des Buches gefunden. Manches ist ein wenig weit-schweifig ausgedrückt oder auch doppelt gesagt worden, was dem ohnehin nicht ganz einfachen Studium des Werkes nicht immer zuträglich ist. Aber das läßt sich bei einer Arbeit, die von zwei Autoren stammt, wohl nicht ganz vermeiden. In der Hauptsache ist die neue Veröffentlichung ein großes Nachschlagewerk mit sehr exakten Kommentaren.

Dabei kann der Gewinn aus den philologischen Untersuchungen durch die historischen und ästhetischen Kapitel nur vermehrt werden. Bartha möchte den Abschnitt *Haydns Arbeit als Opernkapellmeister* als Auszug einer der Zukunft vorbehaltenen Studie über *Haydn und das Opernschaffen seiner Zeit* gewertet wissen. Wenn man erfährt, daß Haydn von 1776 an, dem eigentlichen Beginn seiner ständigen Operntätigkeit, bis 1790, dem Jahr der Auflösung der Operntruppe, 88 vorwiegend italienische Opern, darunter 6 eigene, in Premiere einstudiert hat, oder daß er allein im Jahre 1786 in 125 Bühnenvorstellungen das fürstliche Haus unterhalten mußte, dann stellt man mit Recht die Frage, wie und wann er noch zum Komponieren gekommen ist. In der Tat zeigt gerade das Jahr 1786 einen auffallenden Rückgang im eigenen Schaffen! Dem reichen Repertoire des Esterházy-Theaters steht die Wiener Opernbühne mit nur 79 italienischen Premieren im gleichen Zeitraum gegenüber. Die rund 200 Opern der einstigen Esterházy-Sammlung, die heute in der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest liegen, sind ein deutlicher Beweis für Haydns zumindest zeitweilig großes Interesse am Theater, auch wenn viele dieser Opern zu seinen Lebzeiten nie aufgeführt worden sind. Ein wichtiger Teil des ausführlichen Buches ist Haydns Bearbeitertätigkeit gewidmet. Was Bartha und Somfai da an Material zusammengetragen und ausgewertet haben, ist geradezu überwältigend. Viel Zeit von Haydns Kapellmeisterarbeit beanspruchte das Einrichten der Opern für die praktische Aufführung. Die von seiner Hand stammenden Kürzungen, Änderungen und Streichungen revolutionieren nicht gerade das Bild seiner Persönlichkeit, aber sie ergänzen und beleben es in einer Weise, die dem Theatermenschen volle Gerechtigkeit widerfahren läßt. Daß Haydn es an „servilen Gesten“ gegenüber dem Fürstenhaus fehlen ließ, wirft ein helles Licht auf die sich allmählich vollziehende Loslösung aus der aristokratisch-patriarchalischen Gesellschaftsordnung.

In jeder Minute tritt Haydn, der sich übrigens kaum über seine Opernkapellmeistertätigkeit geäußert hat, als souveräner Kenner der künstlerischen Forderungen und Möglichkeiten hervor. Als Feind schleppender Tempi allgemein bekannt, hat er in fremden Partituren z. B. ein Andante in Allegro verwandelt. Verfeinerungen der Dy-

namik finden sich ebenso wie Verbesserungen der Instrumentation, wobei man immer an das ihm zur Verfügung stehende kleine Orchester denken muß! Als Sinfoniker von Hause aus hat er auch den oft etwas simplen Orchesterstil manches italienischen Zeitgenossen satztechnisch durchgeformt. Vor allem aber hat er oft ziemlich rigoros gekürzt. Allerdings blieben Ouvertüre, Introduction und Finale weitgehend verschont. Sein Hauptanliegen war auf eine sinngemäße Beschneidung der oftmals allzu umfangreichen Arien gerichtet (darunter fielen sogar Teile aus seinen eigenen Opern!). Mit zunehmender künstlerischer Reife hat H. sich auch gegen das Übermaß der Koloratur gewandt. Seine „drastische Kürzungswut“ (S. 54) ließ er besonders an Opern von Cimarosa und Anfossi aus, zwei Musikern, die er sonst durchaus zu schätzen wußte. Interessant ist der Hinweis auf die textlichen Gemeinsamkeiten in Cimarosas *L'infedeltà fedele* und Haydns *La fedeltà premiata* (S. 95/96), wonach Haydn den Text der ihm musikalisch nicht zusagenden Oper von Cimarosa selbst benutzt hat, um eilig eine eigene Oper fertigzustellen. Im Falle Anfossis aber darf man nicht etwa an Ressentiments denken, die wegen der Bevorzugung von dessen Oper *La vera costanza* in Wien vor Haydns übrigens besserem Werk durchaus verständlich gewesen wären. Haydn hat auch Mozarts Einlagearie „*Un bacio di mano*“ zu Anfossis *Le gelosie fortunate* gestrichen. Ob es sich dabei aber um eine mindere Einschätzung seines Freundes gehandelt haben muß, darf füglich bezweifelt werden. Allerdings mutet es ein bißchen merkwürdig an, daß Haydn nicht ein einziges Bühnenwerk des Jüngeren in Esterház herausgebracht hat. Das scheint aber in erster Linie an dem hauptsächlich auf das Italienische gerichteten Geschmack des Fürsten gelegen zu haben. Daß gerade Familientrauer herrschen mußte, als Haydn endlich (und das auch noch am 14. Juli 1789!) den *Figaro* dirigieren wollte, gibt dem Ganzen noch jene schicksalhafte Funktion, die einen geradezu belletristischen Anstrich hat. — Manche Kürzungen dürfte Haydn sicherlich aus Zeitgründen veranlaßt haben, weil ihm eine Oper zu lang schien oder ein Fingerzeig seines Fürsten ihn bewogen haben mochte, eine Aufführung mit Rücksicht auf die Gäste nicht allzu sehr auszudehnen. Bartha gesteht Haydn in bezug auf die schon sehr über-

lebten Typen der italienischen Oper „eine starke innerliche Ungeduld“ zu, die alle Eingriffe als „wertvolle Dokumente für die Beurteilung von Haydns eigenem Geschmacksurteil“ gelten läßt (S. 57). So können sie geradezu als ein Symbol für sein Hinauswachsen über den Stil und Geschmack seiner Zeit dastehen, und es muß, auch heute noch, dem Fürsten Esterházy hoch angerechnet werden, daß er seinen Hofkapellmeister gewähren ließ. Findet man auf der einen Seite die fast erbarmungslos erscheinenden Kürzungen und Änderungen (nur wenige Opern von Paisiello und Grétry blieben davon verschont), so trifft man den Meister auf der anderen Seite als einfühlsamen Mehrer eines Werkes. Damit greifen die beiden ungarischen Forscher das Problem der Einlage-Arien auf, die während der Jahre 1779 bis 1790 entstanden sind. Nach diesen neuesten Untersuchungen darf man sagen, daß „die Stücke aus der Zeit zwischen 1785—1790 . . . mit der Reife der musikalischen Diktion und ihrer lebensvollen Dramatik um ein Bedeutendes die ähnlichen Stücke aus Haydns eigenen älteren Opern überragen; es handelt sich um eine lebendige dramatische Musik von manchmal hinreißender Verve, — wenn auch nicht in jener zugespitzten populären Form von Theatralik, wie in den Buffoopern der italienischen Zeitgenossen oder den Spitzenwerken Mozarts.“ (S. 59). Nicht ohne Rührung liest man, daß die meisten dieser Arien für Luigia Polzelli geschrieben wurden, deren gesangliche Vorzüge sicher hinter anderen zurückstanden, denn niemals hat diese Sängerin eine führende Rolle in einer Oper gehabt. Ob nun freilich die bedeutende Arie „Sono Alcina“ für Gazzanigas *L'isola d'Alcina* ihr zgedacht war, ist nicht genau zu ermitteln. Andere Arien schrieb Haydn für Barbara Sassi, Luigi Rossi und Leopold Dichtler, bewährte Mitglieder des Esterházy-Ensembles.

Mit lobenswerter Vorsicht haben beide Forscher sich bei der Zuerkennung der Autorschaft Haydns für viele dieser Arien sehr zögernd verhalten, denn „es ist nur allzu gut bekannt, wie oft ‚Entdeckungen‘ . . . vorschnell bekanntgegeben wurden“ (S. 59). Die deutliche Anspielung auf Sandberger rückt den Namen des Mannes in das Blickfeld, dem das Buch gewidmet ist: Jens Peter Larsen, der in seinen Veröff. nachdrücklich auf Haydn als Opernkomponisten hingewiesen hat, ohne indessen das Wirken des

Opernkapellmeisters schon entscheidend einbeziehen zu können. Die von ihm — gemeinsam mit Landon — in MGG aufgestellte Liste der Einlage-Arien, von denen etliche schon seit längerer Zeit bekannt sind, ist durch die vorliegende Arbeit „erstmalig überholt“ (S. 30) und wesentlich bereichert worden. Damit wird eine Frage angeschnitten, die noch einiger Worte bedarf. An mehreren Stellen der neuen Veröff. (dabei gibt es auch Duplizitäten!) wird die Haydn-Forschung seit Pohl bis in die jüngste Zeit sehr deutlich, wenn auch freundlich auf mangelnde Orientierung hingewiesen. Allein man darf nicht vergessen, daß die ungeheure Materialfülle in der Verstreutheit der Originale und Abschriften ohnehin schon kaum zu bewältigen ist. Bei Bartha-Somfai heißt es (S. 23, Fußnote 23) anlässlich der sehr kritischen Wertung von J. Háríchs Arbeit über die Esterházy-Musikgeschichte: „Als subjektiven Entschuldigungsgrund . . . wollen wir gerne gelten lassen, daß Hárích zur Zeit der dringlichen Abfassung dieser Arbeit offenbar nicht in der Lage war, das in Budapest aufbewahrte Notenmaterial der Opernsammlung einsehen zu können“. Mit diesem Satz, der übrigens einem an der Quelle sitzenden ungarischen Autor gilt, wird eigentlich die ganze Schwierigkeit der bisherigen, meist aus Deutschland und Österreich gebürtigen Haydnforschung belichtet. Wann hat man schon „einsehen“ können? Wenn nicht Hárích im Archiv zu Budapest, wohin die Esterházy-Schätze nach dem Kriege geschafft worden waren, wie sollte es Nicht-Ungarn s. Zt. im Hause Esterházy gelungen sein? Umgekehrt heißt es nämlich auf S. 32: „Die Eisenstädter Archivalien (also in österreichischem Besitz!) sind in ihrer Gesamtheit für uns unzugänglich gewesen“. Im Grunde steht die Haydn-Forschung trotz beachtlichen Ergebnissen noch am Anfang. Die vor dem letzten Kriege entstandenen Arbeiten waren — mit Ausnahme der für die neuesten Forschungen bahnbrechenden Veröffentlichungen von Larsen — mehr stilistischen als biographischen oder bibliographischen Zielen gewidmet. Wäre es so einfach gewesen, in der Vorkriegszeit an die Sammlung heranzukommen, dann hätten vielleicht auch schon die Verf. des vorliegenden Buches ihre grundlegenden Arbeiten verrichten können. Wie dem auch sei, noch ist es nicht zu spät! Die Haydn-Forschung hat durch Bartha und Somfai einen wichtigen neuen Auftrieb bekommen. Das

mit großer Liebe zu Haydn verfaßte Werk, das eine Unsumme von philologischer Arbeit einschließt, ist eine wesentliche Bereicherung der Kenntnis von einem bisher fast unbekanntem Zweig der Tätigkeit Haydns. Viele Notenbeispiele und Faksimiliewiedergaben aus Haydns Kompositionen, Abschnitte über die Kopisten und Papiere mit Fragen der Wasserzeichen, Indices der Operntitel, Rollen, Arienanfänge sowie ein Personen- und Sachregister runden das Ganze ab. Besondere Erwähnung verdient die Musikbeilage, die Partitur-Erstaussage der wertvollen *Scena di Pedrillo* aus dem Pasticcio *La Circe ossia L'isola incantata* (1789), die außerdem — zusammen mit einer Einlage in Anfossis *La Metilda ritrovata* (1779) — in sauberen Aufnahmen von Judith Sandor und Joseph Réti mit dem Ungarischen Staatlichen Konzertorchester unter Erwin Lukács als kleine Langspielplatte beigelegt ist.

Helmut Wirth, Hamburg

Jaroslav Vogel: Leos Janáček. Leben und Werk. Deutsche Fassung von Pavel Eisner. Prag: Artia-Verlag und Kassel: Alkor-Edition, 1958. 531 S.

Leos Janáček, zehn Jahre vor Richard Strauss geboren, ist in Deutschland als Komponist Neuer Musik, wenn auch einer durch Folklore gemilderten, rezipiert worden. Die Entdeckung, daß er außer *Jenufa* noch andere Opern, *Das schlaue Füchslein*, *Die Sache Makropulos*, *Die Ausflüge des Herrn Brouček*, geschrieben hat, präsentiert sich in unseren Theatern als Bemühung um die musikalische Moderne, und die Entscheidung, ob man von Repertoireoperen sprechen könne oder nicht, wird suspendiert. So ist das Urteil über Janáčeks kompositorischen Rang im allgemeinen Bewußtsein noch immer unsicher und unbestimmt; und um ein Buch wie das von Vogel erscheinen zu lassen, hätte man kaum einen glücklicheren Zeitpunkt wählen können.

Allerdings bilden, obwohl Vogel Dirigent am Prager Nationaltheater ist und sich auf reiche Erfahrungen mit dem Werk Janáčeks berufen kann (312 ff., 494 ff.), die musikalische Analyse und die ästhetische Kritik den schwächsten Teil des Buches. Vogel ist ein Biograph älteren Stils, erfüllt von Enthusiasmus und von Anhänglichkeit ans Detail — ohne falsche Neugier nach Privatem (344). Und vor allem: Er kann erzählen. Die An-

sätze zu Analysen aber bleiben fast immer in der Manier der thematischen Leitfäden stecken. Und so rigoros Vogel in seinen Urteilen über Operntexte ist — über die Handlung der Oper *Das Schicksal* spricht er (232 ff.) in ironischem Pointenstil —, so befangen erscheint er gegenüber ästhetischen Differenzen zwischen Janáčeks Kompositionen.

Andererseits dürfte sein Verdikt über Janáček als Musiktheoretiker zu schroff formuliert sein. Termini und Theoreme, die von Fétis oder Sechter stammen — der Ausdruck „kleine Quinte“ oder die Reduktion der Quartvorhalts auf einen fiktiven Undezimenakkord —, werden Janáčeks „Eigenbrötelei“ (220) zur Last gelegt; und die Polemik gegen Janáčeks Theorie der „Verflechtung von Nachempfindungstönen des ersten Akkords mit den Empfindungstönen des zweiten“ (221) stützt sich auf Argumente, die ein bereits entwickeltes Bewußtsein der harmonischen Tonalität voraussetzen, während Janáčeks Bemühungen auf die Entdeckung von Entstehungsbedingungen gerichtet waren.

Die Geltung des musikalischen Nationalitätenprinzips ist für Vogel von keinem Zweifel angekränkt. Zwar betont er, „daß Janáček ungeachtet seiner Herkunft aus dem Volke nicht anders als Smetana und Dvořák sich erst auf dem Umweg über die internationale Kunstmusik in der Vokalmusik findet, worauf er dann über die Brücke nationaler Volksmusikalität selbst vice versa international wird“ (13); andererseits aber verschmäht er auch dürftige Anlässe nicht, um Janáčeks Nationalismus und Panslawismus hervorzukehren und zu pointieren (243, 258 f., 290). Umgekehrt bemüht sich Vogel, den religiösen Charakter der Werke mit geistlichen Texten zu geringfügigen Resten schrumpfen zu lassen. Mit dem falschen Lob, daß Janáček „das christliche Urgebet mit der gleichen Erlebniskraft auszudrücken vermag wie sein eigenes soziales und menschliches Fühlen“ (214), leugnet Vogel indirekt die religiöse Authentizität des Werkes. Janáček aber schrieb: „Wir verlangen, daß ein Komponist Kirchenkompositionen unter dem Eindruck religiösen Empfindens komponiere“ (441).

Vogels Buch wurde von Pavel Eisner in ein fast immer makellores Deutsch übersetzt und durch Anmerkungen ergänzt.

Carl Dahlhaus, Kiel

Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern. Begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von Otto Erich Deutsch. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter-Verlag 1961. XXVI, 404 S., davon 294 S. mit Abbildungen. (W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X, Supplement. Werkgruppe 32).

Der Mozartforschung standen bisher bereits mehrere gediegene Bildwerke zur Verfügung. Besonders L. Schiedermairs Mozart-Ikonographie (Band 5 der Mozart-Briefausgabe, München 1914) galt als Standardwerk wissenschaftlicher Prägung. Bedeutsam auch für Abbildungen aus der Umwelt des Komponisten wurde die Bild-Ausgabe des Schweizer Juristen Robert Bory (Genf 1948). So umfassend beide Ausgaben auch gestaltet waren, der Wunsch nach einer wissenschaftlich fundierten, modernsten Ansprüchen genügenden Darstellung im Sinne einer „Gesamtausgabe der Mozart-Bildnisse“ blieb noch offen. Mit dem neuen repräsentativen Bild-Band der Neuen Mozart-Ausgabe wird dieser Wunsch, von unvermeidbaren Lücken und methodischen Eigenwilligkeiten des Hrsg. abgesehen, weitgehend erfüllt.

Der Band wird eingeleitet von dokumentarischen Nachrichten zur Mozart-Ikonographie aus verschiedenen zeitgenössischen Quellen (Briefen, Buchpublikationen u. a.). Daran schließt sich eine Bibliographie des Schrifttums zur Mozart-Ikonographie an, in welcher jedoch wichtige Arbeiten fehlen (E. Speyer, *Some Notes on the Iconography of W. A. Mozart* in *Musical Quarterly* V, 1919; ders., *Mozart at the National Gallery* in *Burlington Magazine*, März 1916; H. Prunières, *Un portrait inconnu de Mozart* in *Revue Musicale* VI, 1925; R. Schade, *Ein neuentdecktes Bildnis Mozarts* in *Die Musik* 1926; W. Krieg, *Um Mozarts Totenmaske* in *Neues Mozart-Jahrbuch* III, 1943). Als wissenschaftlich bemerkenswertester Teil folgt die Abteilung mit den historischen Bildnissen Mozarts (23 S.). Ihr schließen sich die den breitesten Raum der Publikation einnehmenden Bilder zu Mozarts Leben an, gefolgt von Mozart-Reliquien, Apocrypha und den als Anhang bezeichneten Teilen mit angeblich historischen sowie mit den angeblichen Mozartbildnissen und einer Auswahl von Fälschungen. Der Kommentarteil sowie mehrere Register beschließen den zweisprachig (deutsch-englisch) abgefaßten Band.

Wie der Hrsg. im Vorwort darlegt, kam für die Auswahl der Bilder u. a. die umfangreiche Mozart-Bildersammlung des Münchner Arztes Dr. Maximilian Zenger († 1955), welchen die Internationale Stiftung Mozarteum seinerzeit mit der Veröffentlichung einer Bildbiographie betraut hatte, in Betracht. Außer Photographien dieser Sammlung zog der Hrsg. Vorlagen aus Beständen des Mozart-Museums in Salzburg und aus zahlreichen übrigen Sammlungen und Bibliotheken heran, so daß insgesamt ein Material von etwa 1500 Unterlagen zusammenkam, von denen, nach den Worten des Hrsg., 659 für den Bildband benutzt wurden.

Für die Forschung stellt die Publikation als wichtigstes Material sämtliche Mozartbildnisse, sowohl die historischen wie die zweifelhaften, bereit. Von Fälschungen wird eine Auswahl geboten. Nach den Forschungen des Hrsg. existieren lediglich 12 historisch als echt verbürgte Mozartbildnisse, nämlich das Knabenbild (Anfang 1763, vielleicht von Lorenzoni), das bekannte Gruppenbild von Carmontelle (1763), das Ölbild von Ollivier (1766), das Ölbild von della Rosa (1770; früher einem der Brüder Cignaroli zugeschrieben), die anonyme Elfenbeinminiatur (etwa 1773), das anonyme Ölbild mit Mozart als Ritter vom Goldenen Sporn (1777), die anonyme Miniatur von 1777, das Familienbild von della Croce (1780), das Lange-Porträt (1782/83), die Silhouette von H. Löschenkohl (1785), das Wachsrelief von L. Posch (1788) sowie die Silberstiftzeichnung von D. Stock (1789). Außerdem nahm der Hrsg. zwei wertvolle, jedoch posthume Arbeiten, nämlich das Ölbild von Barbara Krafft (1819) und das Aquarell aus dem Album von Mozarts Schülerin Barbara Ployer (1795) in den Bildband auf. Bedauerlicherweise werden die angeblich historischen sowie die angeblichen Mozartbildnisse erst im Anhang am Schluß des Bandes anstatt in Fortsetzung der historischen Bildnisse gezeigt, so daß der Betrachter beim Vergleich der echten und unechten Bildnisse jeweils den erheblichen Bildteil über das Leben Mozarts überschlagen muß, um zu den gesuchten Abbildungen zu gelangen.

In Anbetracht der großen Unsicherheit selbst in Fachkreisen bei der Beurteilung des Echtheitsgrades von Mozart-Bildnissen stellt der vorliegende Band ein ideales Kompendium dar, dessen Wert für die Bestimmung

der Bildnisse durch die lückenlose Abbildung aller in Frage kommenden Darstellungen festgelegt wird. Wer die strittigen Probleme der Mozart-Ikonographie kennt, wird sich nicht wundern, wenn der Hrsg. in vielen Fällen eigene Entscheidungen treffen mußte, deren Ergebnis zum Teil im Widerspruch zu den bisherigen Forschungen von Fachgenossen steht. So wurden mit Recht nicht weniger als 8 bildliche Darstellungen, welche zu Unrecht als zeitgenössisch bezeichnet wurden, in die Abteilung der angeblich historischen Bildnisse verwiesen. Das größte Interesse der Forschung dürfte aber die Bestimmung der angeblichen Mozartbildnisse erwecken, da nach Meinung des Hrsg. keines der zahlreichen Bilder dieser Abteilung Mozart darstellt, die genannten Künstlernamen oft nicht zutreffend und die angegebenen Entstehungszeiten meistens dem Lebenslauf Mozarts willkürlich angepaßt sind (S. 369). Die stattliche Porträt-Galerie ist außerordentlich übersichtlich geordnet. Neben bekannten, seit längerer Zeit in die Gruppe der zweifelhaften Bildnisse eingestuftten Arbeiten, von denen hier nur die Schöpfungen von Battoni, Greuze, Helbling, Tischbein, Zoffany, herausgehoben seien, findet man auch Bildnisse, deren Bestimmung erst in jüngster Zeit gelungen ist.

Zu den Arbeiten, welche der Hrsg. im Gegensatz zur neuesten Forschung in die Reihe der angeblichen Mozart-Bildnisse einordnet, gehört die Miniatur von della Croce (Nr. 637) aus der Privatsammlung Fiala (Wien). Leider versäumt der Hrsg. im Kommentar zu dieser Abbildung (S. 372) den Hinweis auf die Untersuchungen von Robert Haas (*Ein unbekanntes Mozartbildnis*, Wien 1955 und in Festschrift W. Fischer, Innsbruck 1956, S. 15–20), welcher die Darstellung als authentisches Bild nachweist. Begrüßt man auch die Entscheidungs- und Verantwortungsfreudigkeit des Hrsg., so hat der Betrachter doch auch ein Recht auf objektive Information. Während bei anderen Bildkommentaren die neuesten Forschungen zitiert werden (z. B. für Helbling, Nr. 617, der richtige Hinweis auf die Arbeit von Felmayer), fällt der Verzicht auf den Haas-Titel bei Nr. 637 doch sehr auf (in der Bibliographie zu Beginn des Bandes ist er erwähnt), wie überhaupt die zum Teil allzu kurze Kommentierung der Porträts überrascht. Als sinnvolle Ergänzung der Mozart-Bildnisse werden in einer eigenen Abteilung ausgewählte Fälschungen (Gravie-

rungen und Tuschzeichnungen als sogenannte „Hinterglas-Radierungen“ und „Hinterglas-Malereien“) geboten.

Den Hauptteil des Bandes füllen Bilder zum Leben Mozarts. Der Hrsg. stand vor der schwierigen Aufgabe, aus der Fülle von Porträts der Angehörigen, Freunde, Gönner und Bekannten Mozarts sowie von Ansichten der Orte und Häuser, die der Komponist besuchte, von Dokumenten, Drucken usw. eine charakteristische Auswahl zu treffen. Zahlreiche Lücken allerdings, besonders in den Porträts der Freunde, konnten trotz der Mitarbeit einer großen Anzahl von Bibliotheken und Sammlungen nicht geschlossen werden. Trotzdem ist das Bildmaterial, welches chronologisch dem Lebensweg Mozarts entsprechend geordnet wurde, höchst vielseitig und für die jeweilige Lebensstation mit Geschmack ausgewählt. Bedenkt man die Mühen der Materialzusammenstellung und -beschaffung, so gebührt dem Hrsg. uneingeschränkter Dank für seine bewunderungswürdige Leistung. Programmzettel von Mozarts Konzerten und Opernaufführungen fehlen ebenso wenig wie Titelbilder der Libretti und zahlreicher Notendrucke. Von ganz besonderem Interesse sind frühe Szenen- und Rollenbilder zu den Opern. Jeweils eine kleine Abteilung mit Abbildungen von Reliquien sowie Apocrypha rundet die sehr repräsentative Publikation ab. Ein gesonderter Kommentar am Schluß des Bandes liefert die Bilderklärungen und damit eine fortlaufende Lebensgeschichte des Komponisten. Außerdem sind die Besitzer der Bilder verzeichnet.

Der außerordentlich wirkungsvolle Bildband, hergestellt in makelloser Reproduktionstechnik (im Farbdruck sind mehrere Mozart-Bildnisse wiedergegeben), ist in doppelter Hinsicht wertvoll: für den großen Kreis der Musikfreunde stellt er ein umfangreiches und in seiner Art mustergültiges „Bilderbuch“ über das Leben Mozarts dar, für die Forschung ist er als Dokumentation sämtlicher erreichbaren Mozart-Bildnisse eine höchst wertvolle Arbeitsgrundlage und ein Bild-Nachschlagewerk von Rang. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen in diesem Zusammenhang die mit Akribie von G. Pasch zusammengestellten Register, mit deren Hilfe der Betrachter alle gesuchten Persönlichkeiten (Dargestellte, Künstler, Bildbesitzer), Sachen und Orte bequem auffinden kann. Ein eigenes umfangreiches Register ist den

im Band erwähnten Werken Mozarts gewidmet. Der Mozart-Bildband wird dazu beitragen, falsche Vorstellungen über die äußere Erscheinung des Komponisten beseitigen zu helfen und die breite Öffentlichkeit in wissenschaftlich einwandfreier Form mit dem Lebensweg des Salzburger Genius besonders anschaulich bekannt zu machen.

Richard Schaal, Schliersee

Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter-Verlag 1961. IX, 606 S. (W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie X: Supplement. Werkgruppe 34).

Die große Fülle der von O. E. Deutsch in jahrelangem Fleiß gesammelten Dokumente zu Mozarts Leben hat eine Aufspaltung in drei getrennte Publikationen notwendig gemacht, die den eigentlichen Dokumentenband zahlreicher biographischer Elemente beraubt. Der sich unmittelbar aufdrängende Vergleich mit den beiden „dokumentarischen Biographien“ von Schubert (1947) und Händel (1955) — ein Vergleich, den das Vorwort des Herausgebers selber heraufbeschwört — muß zu Ungunsten des Mozart gewidmeten Bandes ausfallen. Nicht nur fehlen diesem alle Briefe Mozarts und seiner Familie (deren separates Erscheinen der im Jahre 1962 angelaufenen Gesamtausgabe der *Briefe und Aufzeichnungen* in vier Bänden, mit ein bis zwei Bänden Kommentar, vorbehalten bleibt); auch alle faksimilierten Dokumente sind, zusammen mit den echten und mutmaßlichen Portraits Mozarts und seiner Familie, in einem kürzlich veröffentlichten Separatbande *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern* (vgl. die Besprechung in diesem Heft der „Musikforschung“) vereinigt worden. Die hierdurch völlig motivierte Abwesenheit jeglicher Illustration trägt unlegbar manches dazu bei, den vorliegenden Dokumentarband trockener und unpersönlicher wirken zu lassen, als er tatsächlich ist. Diese Lebensdokumente enthalten nur wenig von Mozarts eigener Hand — Anstellungsgesuche ausgenommen. Dafür beleuchten sie mit unheimlicher Schärfe die dramatischen Wendepunkte seines Lebens, dessen traditionelles Legendespinnst der Unerbittlichkeit dokumentierter Realität weichen muß.

Zeitgenössische Tagesblätter, Korrespondenzen, Theaterzettel, Annoncen wechseln ab

mit Privatbriefen über Mozart und mit offiziellen, auf seine Karriere bezugnehmenden Dokumenten, mit dem Ergebnis, daß Mozarts bürgerlich-professioneller Lebenslauf erstmals mit der geometrischen Klarheit eines bautechnischen Grundrisses zu überblicken ist.

Die phänomenale Urbegabung des Kindes spiegelt sich in den 1792 niedergeschriebenen Jugenderinnerungen des Salzburger Trompeters J. A. Schachtner wie in den sehr persönlichen, einen schweren Angriff auf Konstanz enthaltenden Memoiren der Schwester Nannerl, die gleichfalls von 1792 stammen und weder von Schlichtegroll (1793) noch von Nissen (1828) voll ausgewertet worden sind. Die erstmals vollständige Publikation aller, auf Mozarts kaiserliche Anstellung vom 7. Dezember 1787 bezugnehmenden Dokumente (a. a. O. S. 269/70) nebst Deutschs äußerst wertvollem Kommentar dazu beweist einwandfrei, daß Mozart niemals ein Recht auf den Titel eines k. k. Kapellmeisters hatte und daß er auch besoldungsmäßig nicht nur hinter Gluck, sondern auch hinter Leopold Kozeluch zurückblieb. Die näheren Umstände von Mozarts Beerdigung erfahren gleichfalls dokumentarische Klärung. Regen und Schneewetter können die Leidtragenden nicht davon abgehalten haben, dem Sarg das letzte Geleit auf den Friedhof zu geben, denn Graf Zinzendorfs Tagebuch verzeichnet „schönes Wetter“ für die Tage des 5. und 6. Dezembers 1791. Die vollständig veröffentlichten Akten des Mozartschen Nachlasses mit der, absichtlich niedrig gehaltenen, Schätzung des Inventars geben ein erschütterndes Bild von der Bescheidenheit seines Haushaltes.

Der Abschnitt *Nachklang* ist besonders willkommen. Er bringt in Dokumenten und gesammelten Memoirenfragmenten eine Kurzgeschichte von Mozarts posthumem Ruhm, der zu einem nicht geringen Teil der unternehmungslustigen Energie und Beharrlichkeit Konstanzes zu danken ist. Ihre allmählich von Erfolg gekrönten Bemühungen, den noch unpubliziert gebliebenen Teil von Mozarts schöpferischem Nachlaß an die Öffentlichkeit zu bringen, aber auch das stete Anwachsen der Schätzung Mozarts in den Augen einer gebildeten Nachwelt lassen sich in diesem Schlußabschnitt mit Spannung verfolgen.

Der Anhang des vorliegenden Bandes bildet eine Höchstleistung des Bibliographen

Deutsch. Er enthält nicht nur die bereits erwähnten Akten des Mozartschen Nachlasses, sondern auch die Liste der Subskribenten der drei Privatkonzerte Mozarts von 1784, ferner den originalen Wortlaut der im Bande selbst in deutscher Sprache wiedergegebenen holländischen, dänischen und ungarischen Dokumente, endlich auch eine Liste der im Bilderband faksimiliert reproduzierten Dokumente. Der vorbildliche Index ist in ein Werkverzeichnis und in ein Generalregister unterteilt. Diese mit größter Akribie durchgeführte Aufteilung ermöglicht es dem Leser, ohne jeden Zeitverlust die Standorte der von ihm gesuchten Personen und Werke zu lokalisieren.

Der Dokumentenband ist somit eine für den Mozartforscher und Mozartbiographen unerläßliche Informationsquelle geworden und als solche ein Ereignis in der reichhaltigen Mozartliteratur unserer Tage. Seine volle Bedeutung wird er jedoch erst in funktionellem Zusammenwirken mit den *Briefen und Aufzeichnungen* erhalten können, die bis Ende 1963 greifbar vorliegen sollen.

Hans F. Redlich, Manchester

Horst Scharschuch: Analyse zu Igor Strawinskys „Sacre du Printemps“. Regensburg: Verlag Gustav Bosse 1960. 244 S. und 25 S. Notenanhang. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Bd. VIII).

Der Titel des Buches ist eine Hyperbel; denn die Kommentare zu Zitaten aus Strawinskys *Sacre du printemps* bilden einen bloßen Anhang zu dem Versuch, die Entwicklung einiger Akkorde zu zeigen, die Sch., nach dem Vorbild H. Erpfs, *Doppelleittonklänge* nennt. Ein „Doppelleittonklang“ entsteht, wenn ein Akkordton durch seinen oberen und seinen unteren Leitton ersetzt wird; nach der Theorie der „Doppelleittonklänge“ ist c-es-fis-as ein c-moll-Akkord „mit gespaltener Quinte“ und H-des-e-g ein C-dur-Akkord „mit gespaltener Prim“ (34 f.). Als Vorform des „Doppelleittonklangs“ soll der „übermäßige Sextakkord“ gelten, der im 15. und 16. Jahrhundert zwar selten, aber nicht illegitim gewesen sei. Allerdings ist der Zusammenklang B-d-gis nicht, wie Sch. meint (37), eine Nebenform der dorischen, sondern der phrygischen Penultima; auch wäre zu fragen, ob die übermäßige Sexte als Absicht des Komponisten oder das Subsemitonium als Irrtum eines Schreibers gel-

ten soll, der an den Baß nicht dachte, als er die Sopranstimme notierte.

Der übermäßige Quintsextakkord ist nach Sch. (34 f.) als Nonenakkord der Doppel-dominante mit tiefalterierter Quinte zu verstehen, wenn ihm ein Dominantakkord ($D \frac{5}{3}$ oder $D \frac{6}{4}$) folgt. Um 1785 aber sei der übermäßige Quintsextakkord zum „Doppelleittonklang“ umgedeutet worden (16, 55–63). Sch. stützt seine These auf einen brüchigen Syllogismus: Einerseits müsse dem übermäßigen Quintsextakkord, wenn er als Doppel-dominante wirken sollte, ein Dominantakkord folgen; andererseits könne er einzig in der Funktion einer Doppeldominante als alterierter Akkord gelten; also sei er, wenn ihm kein Dominantakkord folge, kein alterierter Akkord und müsse als „Doppelleittonklang“ erklärt werden.

Doch kann einerseits der übermäßige Quintsextakkord auch als Subdominante wirken, und andererseits läßt Schs. Argumentation die Voraussetzungen, die in dem Begriff des „Doppelleittonklangs“ stecken und über seine Legitimität oder Haltlosigkeit entscheiden, nicht deutlich werden. Riemanns Theorem, daß man Akkordtöne durch ihre obere oder untere Sekunde ersetzen könne, soll den Eindruck erklären, daß verschiedene Akkorde die gleiche Funktion repräsentieren: Um zu begründen, warum der a-moll-Akkord in C-dur als „Vertretung“ der Tonika wirkt, interpretiert Riemann den Ton a als Ersatz für g. Um als Hypothese gelten zu können, die ein Phänomen erklärt, setzt also der Begriff des „Doppelleittonklangs“ voraus, daß der Akkord c-e-g-ais in e-moll als „Vertretung“ der Tonika gehört wird. Schs. Beobachtungen zu teilen aber fällt oft schwer. Ein Beispiel: Um die Akkordfolge g-b-e/gis-h-d-f in d-moll verstehen zu können, muß man nach Sch. (62) den Ton b als ais auffassen, als Leitton, der die Quinte h ersetzt; dem Rezensenten liegt es näher, g-b-e als II. Stufe zu interpretieren. (Die Berufung auf „Höreindrücke“ mag oft fragwürdig sein, ist aber kaum zu vermeiden; denn die Möglichkeit und sogar der Nutzen von Experimenten, die den einen oder den anderen „Höreindruck“ als „Norm“ erweisen, ist ungewiß.)

Sch., der sich durch musikalische Belesenheit auszeichnet, analysiert 355 Beispiele. Um aber die Brüchigkeit seines Prinzips zu zeigen, genügt es, den Analysen von Mollakkorden „mit gespaltener Quinte“ und von Dur-

akkorden „mit gespaltener Prim“ andere Interpretationen entgegenzusetzen; denn von der Kritik an den einfachen Analysen sind die komplizierteren mitbetroffen.

Schs. „Mollakkorde mit gespaltener Quinte“ bilden fünf Gruppen (die Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Nummern der Beispiele in Schs. Notenanhang): 1. Daß der Quartsextakkord, der dem übermäßigen Quintsextakkord folgt, nicht als Vorhaltakkord in den Dominantdreiklang aufgelöst, sondern als Tonika-Akkord festgehalten wird (47, 48, 56, 59, 63, 74), ist als „Ellipse“ zu erklären, als Auslassung des Dominantakkords in einer Formel, die nicht vollständig zu sein braucht, um verstanden zu werden. 2. Der übermäßige Quintsextakkord wirkt als Subdominante (67, 68). 3. Der Akkord c-e-g-ais vor H-dur (70) erscheint als Alteration, der Akkord B-c-e-g vor A-dur (56, 57) als Nebenform der phrygischen Penultima — die Intervallfolge Sexte-Oktave ist das primäre, die Ausfüllung der Sexte ein sekundäres Moment der phrygischen Kadenz. 4. Der Ton h ist als Zusatz zum neapolitanischen Sextakkord f-as-des (60, 62) kein zweiter Leitton zur Quinte der Mollsubdominante, sondern eine Dominanterz, die den Subdominantakkord durchkreuzt. 5. Die von Sch. zitierten enharmonischen Verwandlungen sind in ihrer tonalen Funktion zu unbestimmt, um die Doppelleitton-Hypothese zu stützen. In der Progression f-a-c-es-ges/e-fis-ais-cis (54) kann der zweite Akkord als „Doppelleittonklang“ (b-des-e-ges), aber auch der erste als verminderter Septakkord der VII. Stufe in e-moll mit f als Orgelpunktdissonanz erklärt werden; und der Deutung des zweiten Akkords der Progression es-fis-a-c/ es-g-b-des als g-moll-Doppelleittonklang (76) wäre eine Interpretation des ersten Akkords als es-ges-a-c entgegenzusetzen.

Noch verwirrender sind die Unterschiede zwischen den Akkorden, die Sch. (89–97) unter dem Titel „Durdreiklang mit gespaltener Prim“ zusammenfaßt. Nur in vier Fällen (163, 164, 176, 179) leuchtet die Interpretation als „Doppelleittonklang“ ein; die übrigen 26 Beispiele fordern andere Erklärungen heraus (die Akkorde sind so transponiert, daß der „Doppelleittonklang“, den Sch. von ihnen abliest, immer h-des-e-g heißt):

Cis-e-g-h = h : II⁷ (151, 152, 162, 165) oder g : (V⁷)V (157, 158, 160) oder h : VII⁷

mit h als Vorhalt zu ais (178, 180); e-g-h-cis = e : I mit sixte ajoutée; H-e-g-c/cis = C : I über dem Orgelpunkt H mit cis als Durchgang (167); g-h-des-e = C : V $\flat \frac{7}{5}$ mit e als Vorhalt zu f (159, 173, 174); des-e-g-b/h = f : VII⁷ mit h als Durchgang (181); ces-des-e-g = F : VII \flat^7 mit ces als Durchgang zu b (154); g-h-des-fes = As : V $\sharp \frac{9}{5}$ (172); fes-g-ces-des = es : (VII⁷) IV mit ces als Vorhalt zu b (169, 177); des-fes-as-as-ces = as : IV $\flat \frac{7}{5}$ (170).

Carl Dahlhaus, Kiel

Erich Valentin: Telemann in seiner Zeit. Versuch eines geistesgeschichtlichen Porträts. Hamburg: Musikverlag Sikorski 1960. 51 S. (Veröffentlichungen der Hamburger Telemanngesellschaft, Heft 1).

Der Verf. hat mit einer kleinen, inhaltsreichen Biographie (3/1952) in der Telemann-Forschung schon längst seinen guten Platz. Sein Versuch, nunmehr zur Skizze eines geistesgeschichtlichen Gesamtbildes (auf 40 Druckseiten) vorzustoßen, bietet dem, der eine ebenso gedrängte wie sprachlich geschliffene Kurz-Darstellung zu schätzen weiß, vielerlei Anregung. Vielleicht ist es nicht zuletzt der Mut zu diesem Versuch, der unsere Teilnahme herausfordert. Das abwertende Wort vom Vielschreiber Telemann, einst im Stadium völlig unzureichender Sachkenntnis autoritativ ausgesprochen, klingt uns noch in den Ohren. Seit etwa 1920 haben jedoch etliche Spezialstudien, zumeist von tüchtigen Doktoranden, Breschen geschlagen in das riesige, vielverzweigte Lebenswerk und damit auch in jenes Früh-Urteil. Daneben wurden zahlreiche Stücke durch praktische Ausgaben für den gegenwärtigen Gebrauch bereitgestellt. Als vortreffliches Musiziergut haben sie ihren Weg zu den Spielern gefunden. Eine stattliche Reihe von Schallplatten ergänzt das Bild. Sogar das Wort „Telemann-Renaissance“ ist ausgesprochen worden.

Die Erforschung der großen Hinterlassenschaft ist jedoch noch nicht am Ziel. Nicht abgeschlossen sind die bestmögliche Erfassung der Werke, ihre kritische Sichtung und ihre erreichbare chronologische Ordnung. Somit fehlt noch immer die Grundlage für die umfassende Monographie, die auch das geistesgeschichtliche Porträt des in seiner Zeit berühmten Bach-Händel-Generationsgenossen soweit miterhellen könnte, wie es der musikgeschichtlichen Forschung möglich ist.

Valentin versäumt denn auch nicht, den vorläufigen Charakter seiner Studie zu betonen. Er zieht eine Zwischenbilanz, indem er zusammenfaßt, was schon gesichert erscheint, und Wegweiser für weiteres aufstellt. Aus dem Persönlichkeitsbild Telemanns stellt er den unruhigen, wendigen, experimentierfreudigen Denker und Musiker in den Vordergrund, den Mann mit dem feinen Gespür für alle Kräfte und Wandlungen in einer ungewöhnlich langen Lebenszeit — nicht nur im Bereich der Tonkunst, im Auslauf der Barockmusik, im Schaffen der Zwischen-Generation Hasse-Graun-Tartini, im Werden der Wiener Klassik, sondern auch in der Dichtkunst, in der Philosophie und Ästhetik. Es geht dem Verfasser um die Profilierung seines Helden als eines kritisch auswählenden (auch selbstkritischen) Aneigners und zugleich Anregers als Komponist, Theoretiker und Pädagoge; um den lebensnahen Praktiker mit gelehrter Bildung, dessen kulturpolitische Denkweise auf das kommende Jahrhundert vorausweist, z. B. als Vorkämpfer musiksoziologischer Wandlungen (Liebhabertum, Konzertwesen, Urheberrecht) oder als früher musikalischer Folklorist.

Es versteht sich, daß unter diesem Blickwinkel die Forderung nach möglichst weitgreifender „Zusammenschau“ aller Zeiterscheinungen, die auf Telemann eingewirkt haben, besonders dringlich wird. Valentin wird nicht müde, diese Forderung auszusprechen und ihr auch in aussichtsreich erscheinenden Ansätzen nachzukommen. Doch darf wohl angemerkt werden, daß nicht alle lockenden „Querverbindungen“ halten, was sie dem ersten Blick versprechen. Dagegen sei es erlaubt, einige andere Fragen an die Darstellung Valentins anzuknüpfen, als leise Reaktion auf seine durchaus berechtigte und erfreuliche Verteidigungsstellung für den Meister. Ist eine durch alle Jahrzehnte anhaltende, temperamentvolle Wachheit für das jeweils „Neue“ an sich schon ein Kennzeichen schöpferischer Größe? Ist die erstaunliche Leichtigkeit Telemanns in der Assimilation seiner Vorbilder bis in das Alter hinein nicht auch als Mangel an künstlerischer Eigenständigkeit deutbar? Sind Telemanns mindere Leistungen (neben dem Hochwertigen), sind die bloßen Routine-Arbeiten, von denen Valentin freimütig spricht, nur als Folge der Überbeanspruchung zu verstehen? und schließlich: worin besteht die „höchst persönlich gefärbte Prägung“ in den Werken Telemann? Diese Fragen wollen

verstanden werden als positive, helfende Abwandlung jener Riemannschen „in Grund und Boden-Verurteilung“, die ja schließlich nicht auf völliger Unkenntnis oder Leichtfertigkeit beruhte und deren kritischer Kern der Telemann-Forschung nicht verloren gehen sollte. Kurt Stephenson, Bonn

Hymnen der Ostkirche. Dreifaltigkeits-, Marien- und Totenhymnen. Übertragen aus dem griechischen Originaltext von Kilian Kirchhoff. Überarbeitet von Chrysologus Schollmeyer. Münster: Verlag Regensberg 1960. 271 S.

Es ist kaum zu ermessen, was die Erforschung der Hymnen der Ostkirche P. Kilian Kirchhoff OFM verdankt, der von 1930 bis 1940 die Hymnen des Oster- und Pfingstzyklus, ferner die vorliegenden Toten-, Marien- und Dreifaltigkeitshymnen in musterergültiger Übersetzung mit Kommentar veröffentlichte. Wie der Herausgeber bemerkt, verfielen die letzten Bände 1940 der Beschlagnahme; P. Kilian selbst wurde am 24. April 1944 hingerichtet.

Wer, wie der Schreiber dieser Zeilen, die poetischen Übertragungen Kirchhoffs seit dessen Veröffentlichung *Symeon der Theologe. Licht vom Licht* (1930, 2/1951) mit den griechischen Originalen verglichen hat, weiß, was diese Übersetzungen für die Verbreitung des Verständnisses der byzantinischen Poesie bedeutet haben, und wie schwer ihr Verlust wiegt. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß mit dem vorliegenden Bändchen der Verlag eine Neuauflage des Hymnenwerkes P. Kilian Kirchhoffs beginnt. In seinem Vorwort sagt der Herausgeber, daß die Überarbeitung der Erstauflage fast ausschließlich stilistischer Art sei. Aus dem Vergleich der Übertragung des Akathistos im 3. Band von *Die Ostkirche betet* (1936) mit der revidierten Fassung kann man ersehen, daß der Herausgeber mit großer Pietät vorgegangen ist. Nur ziehe ich in dieser Hymne Kirchhoffs „Gegrüßt du“ — als Übersetzung des griechischen „Chaire“ — Schollmeyers „Freude dir“ vor. Nennt doch auch Meerssemann sein Werk *Der Hymnus Akathistos im Abendland. eine Studie über Gruß-Psalter und Gruß-Orationen*.

Der vorliegende Band ist musterergültig auf Kunstdruckpapier hergestellt. Angesichts des wachsenden Interesses an allen Zweigen der Byzantinistik wäre es wünschenswert, wenn

die Hymnen in einer weiten Kreisen der Studierenden zugänglichen Ausgabe veröffentlicht würden. Nicht nur die Musikhistoriker, sondern auch die Theologen, Literatur- und Kunsthistoriker würden von solch einer Ausgabe Nutzen ziehen.

Egon Wellesz, Oxford

Albe Vidaković: Vinko Jelić (1596 bis 1636?) i njegova zbirka duhovnih koncertata i ricercara „Parnassia Militia“ (1622) [V. J. und seine Sammlung geistlicher Konzerte und Ricercari „Parnassia Militia“]. Zagreb: Verlag der jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste 1957. XCIII S. Einleitung [mit Auszug in deutscher, französischer und englischer Sprache], 148 S. Musik.

Nach den ausgewählten Motetten des Ivan Lukačić, die Dragan Plamenac 1935 herausgab, liegt nun eine Neuauflage des einzigen vollständig erhaltenen Werkes des aus Rijeka (Fiume) stammenden und in Graz (bis 1617) und im elsässischen Zabern wirkenden Vinko Jelić (Jelisch, Jelich) vor. Dieser Meister, auf dessen Bedeutung u. a. H. Federhofer hingewiesen hat (AfMw XII, 1955, S. 215—227), gehört zusammen mit dem Lautenisten Franciscus Bossinensis (Bosanac) und den Komponisten A. P. Cresanin, J. Skjatević (Schiavetto) und dem bereits erwähnten Lukačić zu den bedeutendsten kroatischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts. Jelićs Karriere war typisch für die Musiker des 16. Jahrhunderts: Sängerknabe (in der Grazer Hofkapelle), Tenorist und Instrumentist (in der Hofkapelle Erzherzog Ferdinands in Zabern), Priesterweihe (1618) und Betätigung als Komponist, Musiker und Mann der Kirche. Außer einigen wenigen Werken in Sammlungen geistlicher Musik hinterließ Jelić nur drei opera, die *Parnassia Militia* (24 geistliche Konzerte für 1—4 Solostimmen und Generalbaß — zwei davon mit 2 Violinen — und 4 Ricercari für Kornett und Posaune), den *Arion primus* (33 ein- bis vierstimmige geistliche Konzerte) und *Arion secundus* (vierstimmige Vesperpsalmen, Magnificat und Salve regina). Das erste Werk hat A. Vidaković mit einer sehr umfangreichen und gründlichen Einleitung versehen, in der mit größter Akribie alles Ermitteltbare über Jelić zusammengefaßt ist. Einer ausführlichen Besprechung der drei erhaltenen Sammelwerke folgen eine sehr ein-

gehende Untersuchung der *Parnassia*, ein Abdruck der erhaltenen Dokumente und Briefe (S. LXVII—LXX), der Revisionsbericht und 9 Seiten Abbildungen.

Die Edition des Notentextes ist auf den ersten Blick eine durchaus praktische. Die dynamischen (sehr zahlreiche *crescendi* und *decrescendi*) und agogischer Vorschriften sind, ebenso wie die konsequent durchgeführten Phrasierungsbögen, in der Einleitung ausdrücklich als Zusatz des Herausgebers bezeichnet. Bemerkenswert sind die originalen Tempovorschriften des Komponisten, vom Herausgeber in Klammern differenziert und mit Metronomzahlen versehen. Die Generalbaßaussetzung, für Orgel oder Klavier bestimmt, ist überwiegend orgelmäßig im „gebundenen“ Stil gehalten. An einigen Stellen beteiligt sich der Generalbaß thematisch, was im Sinne der frühbarocken Praxis wohl gutzuheißen ist. Die hier benützten Figurationen entstammen der zeitgenössischen Musik für Tasteninstrumente, der Satz ist — entgegen den Anweisungen der Zeit — fast durchweg drei- bis vierstimmig.

Größere Druckfehler sind vom Rezensenten nicht entdeckt worden. An kleineren Versehen wären zu korrigieren: 1., 3. Takt, Achtelpause statt Sechzehntelpause; 2., 5. Takt, 4. Note fehlt Punkt; 7., S. 31, letzter Takt, vor der viertletzten Note fehlt (b); 9., 4. Takt, die Baßstimme irrtümlicherweise mit Violinschlüssel; 18., S. 93, vor dem 5. Halbtakt fehlt ein Baßschlüssel in der Orgelstimme; 20., S. 105, letzter Takt ist das (#) vor g im 1. Sopran und in der Orgelstimme nicht nur harmonisch und melodisch unbegründet, sondern klingt auch im Tritonus ganz abscheulich; 21., 5. Takt, Viol. II, vorletzte Note fehlt (b). Über einige unklare Stellen ist es unmöglich zu urteilen, da dem Rez. die Vorlage nicht zugänglich ist.

Von den recht trockenen Ricercari abgesehen bieten die *Parnassia Militia* eine Fülle bemerkenswerter Musik. Sequenzen kurzatmiger Imitationen kommen hier viel seltener vor, als es sonst in den „Concerti“ jener Zeit der Fall ist. Die Vokalstimmen sind sehr sangbar, an vielen Stellen fast dramatisch konzipiert und lebhaft rhythmisiert. Auch die Stimme des „*Bassus ad organum*“ beteiligt sich am wohlausgewogenen Konzentieren. Interessant ist die Vermischung der Stile im Gegenüberstellen von kontrapunktischen, imitierenden Partien und aus-

gesprochenen Tanzsätzchen in reiner Homophonie. Einige der Konzerte sind durchkomponiert, andere bringen recht komplizierte Formen, darunter die bemerkenswerte „Spiegelform“ ABCDBA, die der Herausgeber mit Recht hervorhebt.

Camillo Schoenbaum, Dragør

Josquin des Prés: Motetten, Bundel XXI und XXII, hrsg. von Myrosław Antonowycz. Amsterdam 1958 und 1959. S. 54–84 und 85–108. (Werken van Josquin des Prés, uitgegeven door... A. Smijers †, 47. und 48. Aflevering).

Unter der Leitung von M. Antonowycz wird die Gesamtausgabe der Werke von Josquin des Prés kontinuierlich fortgesetzt, so daß es sicher keiner weiteren Jahrzehnte mehr bedarf, um sie zu Ende zu führen. Bei dem Umfang des Gesamtwerkes, der keineswegs immer eindeutigen Quellenlage und mancher ungelösten stilkritischen Fragen ergeben sich fast für jedes Heft neue Probleme, die von dem Hrsg. oft schwierige Entscheidungen verlangt.

Bdl. XXI enthält als Nr. 77 und 78 der Motetten die beiden Magnificat im 3. und 4. Ton. Helmuth Osthoff (AfMw 15, 1959, S. 220–231) zufolge handelt es sich um die zwei einzigen mit Sicherheit echten Magnificat Josquins; denn das in späten deutschen Quellen auftauchende Werk im 7. Ton, das der Schreiber dieser Zeilen erstmals in dem Rostocker Manuskript Mus. Saec. XVI–49 vollständig nachweisen konnte (AMI 28, 1956, S. 96–121) und das auch in Ms. 49 der Thomasbibliothek zu Leipzig unter Josquins Namen verzeichnet ist, muß auf Grund seiner Überlieferung zu den zweifelhaften Werken gerechnet werden. Von den beiden echten vierstimmigen Magnificat — Osthoff vermutet ihre Entstehung in Josquins römischer Zeit (1486–1494) — vertritt das im 3. Ton den choralisch-polyphonen Alternatim-Typ, während das Magnificat im 4. Ton ganz durchkomponiert ist. Charakteristisch für diese zwei Kompositionen ist die engmaschige polyphone Struktur, die unsystematisch gehandhabte Imitationstechnik, das Hervortreten konstruktivistischer Tendenzen und das unscharfe Wort-Ton-Verhältnis.

Auch in Bdl. XXII (Nr. 79–81 der Motetten) stehen zwei offensichtlich ältere Werke Josquins: das fünfstimmige „Ave verum“ und die sechsstimmige Sequenz „Victimae

paschali laudes“. Im „Ave verum“ wirkt die Linienführung instrumental. Auch begegnet man hier den für eine Gruppe älterer Werke des Meisters bezeichnenden Dominantklauseln, bei denen gleichzeitig Leitton und Leittonvorhalt erklingen. Nach dem Revisionsbericht wurde für die Neuauflage nur der Ulhardsche Druck von 1545 benutzt, nicht dagegen Stephanis *Cantiones triginta selectissimae* von 1568. Für die Sequenz „Victimae paschali laudes“ erscheint dem Rezensenten die Autorschaft Josquins nicht in jeder Weise gesichert: zwei Quellen nennen Josquin als Komponisten, eine den sonst unbekanntem Jo. Brunet und die vierte Handschrift verzeichnet das Werk anonym. Auch stilistisch lassen sich trotz einiger Parallelen zu Josquins Schreibweise der römischen Zeit gerade im Hinblick auf die sehr differenziert gestaltete Rhythmik Zweifel an der Echtheit der Kompositionen nicht ganz unterdrücken. Hingegen glaubt der Hrsg. in einer seiner letzten Veröffentlichungen (Tijdschrift 19, 1960/61, S. 6–31), in der auch die anderen Kompositionen der hier besprochenen zwei Hefte behandelt werden, auf Grund stilistischer Details Josquins Verfasserschaft mit Sicherheit vertreten zu können. Zweifellos wird später die speziellere Josquinforschung Fragen dieser Art noch genauer zu untersuchen haben.

Gegenüber den genannten Werken zeigt die vierstimmige Motette „In illo tempore assumpsit Jesus duodecim discipulos suos“ den Spätstil des Meisters. Der Text wurde offensichtlich vom Komponisten zusammengestellt. Die Komposition besteht aus zahlreichen kleinen miteinander verzahnten und stets von Imitationen eingeleiteten Abschnitten. Wort und Ton bilden in ihr eine vollendete Einheit. Werke wie das vorliegende haben in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts viele kleinere Komponisten zu Nachahmungen angeregt, weil dieser Stil verhältnismäßig einfach zu kopieren war.

Der Revisionsbericht sollte über die quellenkritischen Bemerkungen hinaus auf die Herkunft der Texte, ihre liturgische Verwendung sowie die Nachweise der in den Kompositionen benutzten liturgischen Melodien eingehen. Auch die bisherigen Neudrucke verdienten eine kurze Erwähnung. Die proportio tripla (2. Teil von „Victimae paschali laudes“, S. 107–108) sollte man wohl doch besser im $\frac{3}{2}$ -Takt übertragen; eine punktierte Ganze entspricht dann tempomäßig

einer Ganzen der vorhergehenden Takte. Auch das Erbe deutscher Musik hat vor einigen Jahren seine Richtlinien in diesem Punkt geändert. Diese kleinen Verbesserungen würden die Benutzung der Ausgabe erleichtern.
Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Cyprian de Rore: Opera Omnia. Edidit Bernhard Meier. I. Motetta. Rom 1959: American Institute of Musicology. VI und 154 S. (Corpus Mensurabilis Musicae 14).

Der niederländisch-venezianische Schüler und Nachfolger Willaerts an San Marco in Venedig, Cyprian de Rore, gehört zu den besonders phantasievollen, eigenwilligen und somit fesselnden Musikerpersönlichkeiten des 16. Jahrhunderts. Um so mehr bedeutete der Mangel einer umfänglicheren Ausgabe seiner Werke eine empfindliche Lücke, die zu schließen sich Bernhard Meier durch die Herausgabe des Gesamtwerkes von de Rore im Rahmen des Corpus Mensurabilis Musicae vorgenommen hat. Der Umfang des Roreschen Werkes und die Fülle der Quellen stellen den Herausgeber vor eine beachtliche Aufgabe. Die Qualität des Komponisten macht die Ausgabe besonders notwendig und verdienstvoll.

Das Vorwort des ersten Bandes der Gesamtausgabe gibt zunächst eine Vorschau auf die geplante Disposition. Die Gattungen sollen in der Reihenfolge: Motetten, Messen, Psalmen, Magnificat, Madrigale, Chansons erscheinen. Es folgt weiter die Liste der Quellen, denen die Motetten des ersten Bandes entnommen sind: Zwei Sammeldrucke Gardanos, Venedig 1544 und 1549 (S 1544a, S 1549c) und einem Rore-Druck, ebenda 1545. Den vollständigen Titeln sind jeweils die Tonarten beigegeben, woraus ersichtlich ist, daß vor allem der Rote-Druck von 1945 nach Modi angeordnet ist.

Der anschließende Teil des Vorworts gibt eine Anzahl instruktiver Hinweise auf die Wort-Tonbeziehung in den Motetten, vor allem die Verwendung von musikalisch-rhetorischen Figuren, ein Gebiet, auf dem sich der Verfasser hier wie an anderer Stelle als besonderer Kenner erwiesen hat. Der Kritische Bericht ist aus dem Vorwort ausgeklammert und soll für jede Werkgruppe gesondert erscheinen.

Der Notenteil enthält 29 größtenteils geistliche und einige wenige weltliche Motetten. Die Texte entstammen vorwiegend Psalmen. Einige Stücke sind Responsoriumsvertonun-

gen, wobei der *Corpus* auf die *prima pars* entfällt, *Versus* und *Repetitio* in der *secunda pars* vertont sind. Mit der textlichen Wiederholung geht dabei im allgemeinen eine musikalische des entsprechenden Teils der *prima pars* parallel, die gegen Schluß abgewandelt ist.

Die Motetten, die zum musikalisch Wertvollsten der Zeit gehören, liefern der Chorpraxis eine Fülle neuen Materials. Der Wissenschaft öffnen sie vielfache wichtige Einblicke. Vor allem sind sie Bausteine zur besseren Kenntnis der bislang noch teilweise in Dunkel gehüllten Übergangsphase der Motettenkomposition zwischen Willaert und Giovanni Gabrieli. Schon der erste Band, dessen Werke der Zeit des Unterrichts bei Willaert entstammen dürften — Cyprian de Rore war 1542 bis 1546 Sänger an San Marco und in dieser Zeit vermutlich Schüler Adrian Willaerts —, läßt die Eigenart des Komponisten annähernd erkennen. Allein der Verzicht auf *cantus firmi* zeigt den Schüler in seinem Erstlingswerk bereits auf eigenen Wegen. Die Satztechnik ist weder dem strengen kontrapunktischen Stil altniederländischer Herkunft verpflichtet, noch nähert sie sich merklich dem flächenhaft klanglichen Stil der späteren Venezianer. Obwohl die Motetten fast durchweg imitierend beginnen, überrascht doch die Freiheit, mit der die alten Techniken oft nur dem Scheine nach angewandt sind. Meist bleiben im Verlauf eines sukzessiven Einsetzens der Stimmen weder Einsatzabstand noch Rhythmus und selbst Bewegungsrichtung konstant. Auch im Verlauf der Stücke dominiert ein freies Wechselspiel der Stimmen, die seltener in Gruppen aufgeteilt als alle vereint sind. So ergibt sich das Bild eines dichtgefügteten, versponnenen linearen Satzes, der die Hand des Niederländers nicht verleugnet und doch den Einfluß des klang-sinnlichen Elements aus dem venezianischen Umkreis spüren läßt. Es scheint eine souveräne Freiheit im Verfügen über die musikalischen Mittel am Werk, wie sie für die Madrigale de Rores und seiner Zeitgenossen so typisch ist. Der Einsatz aller musikalischen Mittel zur Nachzeichnung der Textgehalte rückt de Rores Motetten in ein Stadium der Angleichung von Motette und Madrigal. Man vergleiche etwa den schmerzhaften Ausdruck, den de Rore zu Anfang der Motette „*Plange quasi virgo*“ ebenso mit melodischen wie mit rhythmischen und klanglichen Mitteln erreicht.

Die Edition selbst läßt keine Wünsche offen. Die vorbildliche Wiedergabe des Notentextes, die fachkundige Setzung der Akzidenzien wie die Unterlegung des Textes zeigen, daß die Ausgabe des Gesamtwerkes von Cyprian de Rore in den denkbar besten Händen liegt.

Hermann Beck, Würzburg

Thomas Morley: Collected Motets. Transcribed and edited by H. K. Andrews and Thursten Dart, London: Stainer & Bell 1959. 98 S.

Diese Sammlung der bisher nur einzeln vorliegenden Motetten Morleys ist zweifellos ein Verdienst, zumal die Kirchenmusik dieses Meisters in der allgemeinen Schätzung hinter den Madrigalen etwas zurücksteht. Von den zehn vollständig und zwei (leider hier nur andeutend wiedergegebenen) fragmentarisch überlieferten Stücken hat Dart sieben, Andrews vier herausgegeben. Von den vollständigen Werken sind sieben bereits bekannt, besonders die als Beigaben zu Morleys *Introduction* von 1597 bzw. 1608 veröffentlichten vier. Es ist übrigens bezeichnend, daß Morley nur diese wenigen Kirchenmusikwerke zum Druck bringen konnte, und dann auch nur als Anhang (*Peroratio*) seines Lehrbuchs. David Brown (*The Styles and chronology of Thomas Morley's Motets in Music and Letters* 41, 1960, und *Thomas Morley and the Catholics in Monthly Musical Record* 1959, mit Antwort von Dart) hat sich um die historische Einordnung und Datierung dieser Werke bemüht und auf die stilistische Andersartigkeit der vier zur *Introduction* gehörenden Motetten hingewiesen. Tatsächlich treten die Anzeichen seines Madrigalstils hier deutlicher hervor, so der Sinn für präzise Gliederung, Oberstimmenmelodik und tonale Kadenzierung, für effektiv auslautende Schlüsse, Tonrepetitionen und Austerzung melodischer Linien, wenn auch diese Züge, ebenso wie das eigentlich tonmalerische Element, bei dem im Grunde konservativ gebliebenen Byrdschüler Morley nicht so häufig zu finden sind wie bei Weelkes und Wilby. Ganz Byrdschüler ist der Meister in „*Domine, Deus noster*“ und „*Domine, non est exaltatum cor meum*“, dieses das längste Stück der Sammlung, beide in der herben Polyphonie und Aussageintensität erstaunliche Talentproben des Neunzehnjährigen. Hier fallen die tiefen Altstimmen (bis d!) auf, die dem Herausgeber den Vorschlag nahelegten, auf S. 39 für neun Takte einen

Stimmtausch mit dem Tenor vorzuschlagen. Den durchgängigen Bußcharakter des Bandes betont besonders eindrucksvoll „*Nolo mortem peccatoris*“, zu einem halb englischen, halb lateinischen Text, mit der fast leitmotivisch viermal hervorgehobenen Wiederholung der Anfangsworte ein ergreifendes Funeral Anthem. Höchste Satzkunst und tiefste Ausdruckskraft vereinigen die beiden sechsstimmigen Motetten, die Brown zwischen 1568 und 1590 ansetzt und mit Recht „*Morley's masterpieces*“ nennt.

Die Herausgeber haben ihre Aufgabe (acht Stücke erscheinen transponiert) mit Genauigkeit und Umsicht gelöst, nur die dynamischen Angaben wünschte man sich vermindert. Eine englische Übersetzung ist beigegeben. Die handschriftlichen Quellen stammen aus London (British Museum) und Oxford (Bodley-sammlung).
Reinhold Sietz, Köln

Mitteilungen

Gesellschaft für Musikforschung

Am 12. April 1963 vollendet unser Ehrenmitglied, D Dr. hc. Karl Vötterle, sein 60. Lebensjahr. Die Gesellschaft für Musikforschung dankt ihm mehr, als in kurzen Worten zu sagen wäre. Sie faßt alles, was sie an diesem Tage bewegt, in dem Wunsch zusammen: *Ad multos annos*.

Die diesjährige Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 12. bis 14. Oktober in Tübingen statt. Ort, Zeit und Tagesordnung der Mitgliederversammlung und die sonstigen Veranstaltungen werden den Mitgliedern noch durch besondere Drucksache bekanntgegeben.

Die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung erhalten zusammen mit Heft 1/1963 der „Musikforschung“ kostenlos als Mitgliedsgabe für 1962/1963 Nr. 19 der Reihe musikwissenschaftlicher Arbeiten: Richard Schaal, „Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1860—1962“.

Diesem Heft der „Musikforschung“ liegt die Jahresrechnung 1963 bei. Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet um baldige Überweisung der Beiträge.

*