

BESPRECHUNGEN

Otto Erich Deutsch: Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710–1900. Zweite, verbesserte und erste deutsche Ausgabe. Berlin: Merseburger 1961. 32 S.

Für die Datierung von Musikdrucken haben sich die Verlagsnummern, deren erstmalige Verwendung durch die Firma Estienne Roger (Amsterdam) um 1710 festgestellt ist, als aufschlußreiche Hilfen erwiesen. Deutschs Ansicht, daß „diese Nummern oft die einzige Handhabe dafür bieten, Notendrucke zu datieren“ darf allerdings nicht allzu eng ausgelegt werden, da der zünftigen Forschung auch noch andere Methoden zur Verfügung stehen. Trotzdem bieten die Nummern eine aufschlußreiche Informationsquelle, deren Handhabung allerdings große Erfahrung auf dem Gebiet der Musikbibliographie voraussetzt. Wie schwierig die ausschließlich nach den Verlagsnummern orientierte chronologische Einordnung von Notendruckern sein kann, beweist die vorliegende, äußerst kenntnisreich und gewissenhaft bearbeitete Neuauflage der ersten, 1946 (nicht 1947, wie in den Anzeigen des Verlags bekanntgegeben wird) in England erschienenen Ausgabe auf geradezu bestürzende Weise. Wer auf Grund der Angaben von 1946 Notendrucke datiert hat, wird sich in zahlreichen Fällen zu Korrekturen gezwungen sehen, da Deutsch inzwischen neue Daten festgestellt hat, welche zum Teil von den 1946 publizierten abweichen. Außerdem fallen, wie der Bearbeiter ausdrücklich erwähnt, einzelne datierbare Nummern aus der chronologischen Folge heraus (derartige Nummern wurden in der Aufstellung absichtlich übergangen, um Fehldatierungen zu vermeiden). Als Beispiel für das Risiko bei der Benutzung von Verlagsnummern seien die Angaben über den Verlag Hummel (Den Haag, Amsterdam, Berlin) gewählt. Die Nummer 321 wurde 1946 von Deutsch mit 1770 datiert, 1961 aber mit „ca. 1774“. Als weitere Abweichungen seien genannt: Nr. 412 = 1780 (1946: 1781), Nr. 511 = 1781 (1946: 1782), Nr. 825 fehlt 1961 (1946: 1792). Mehrfach verschoben wurden Jahreszahlen bzw. Nummern für die Verlage Artaria & Co. (Wien), Haffner (Nürnberg), Walsh (London) u. a. Welche Bedeutung derartige Änderungen haben, kann man daran ermesen, daß z. B. mehrfach

die Daten im *British Union Catalogue of Early Printed Music* (London 1957) durch die neuen Angaben von Deutsch überholt sind (als Beispiel sei Mozart, KV 511, erwähnt, dessen Erstdruck bei Hoffmeister in Wien die Plattennummer 109 trägt und den Angaben von Deutsch [Ausgabe 1946] entsprechend im *Catalogue* mit 1786 datiert wurde, nach Deutsch [Ausgabe 1961] jedoch mit 1787 bezeichnet werden muß). Es ist zu erwarten, daß weitere Untersuchungen auf dem Gebiet der Verlagsnummern weitere Verschiebungen innerhalb der Angaben über einzelne Verlage notwendig machen. Wünschenswert bleibt daher, daß die Schrift nur von erfahrenen Fachleuten benutzt wird, deren abwägende Anwendung des gebotenen Datenmaterials von vornherein garantiert ist. Dem Verfasser gebührt für seine mühevollen, undankbaren Aufgabe uneingeschränkte Anerkennung.

Richard Schaal, Schliersee

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1957. Hrsg. von Walther Vetter. Zweiter Jahrgang (49. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1958. 100 S.

Nachdem der erste Band dieses Jahrbuches vor allem grundsätzliche Beiträge aus den verschiedensten Bereichen der gegenwärtigen historischen und systematischen Musikforschung vereint hatte, beschränkt sich der zweite fast ganz auf kleinere, zum Teil durch musikgeschichtliche Gedenktage veranlaßte historische Untersuchungen. Dafür steht der Entwurf einer *Musikwissenschaft als Gesellschaftswissenschaft* von Walter Siegmund-Schultze programmatisch am Anfang des Bandes.

Zur *Reservata*-Diskussion der letzten Jahre — dem Muster eines besonnenen internationalen Streitgesprächs auf hohem wissenschaftlichem Niveau — liefert Hellmut Federhofer einen wesentlichen Beitrag (*Monodie und musica reservata*). Anhand eines neuen Beleges für das kräftige Fortleben des *Terminus musica reservata* im 17. Jahrhundert kommt er zu einer Definition, die die vielfachen Widersprüche der Dokumente zu versöhnen sucht. Danach ist *musica reservata* weder ein „*Universalstil*“ (34) noch eine eng umgrenzte Kompositionstechnik, sondern eine „für Kenner bestimmte

und ihnen gewidmete Vokalmusik der Renaissance und des Frühbarocks . . . , die sich durch Verwendung ungewöhnlicher Mittel . . . sowie manieristischer und exzentrischer Züge (Coclico) auszeichnet“ (34–35). Inzwischen sind neuere Arbeiten zum Thema, die teilweise zu ganz ähnlichen Ergebnissen kommen, zu vergleichen (B. Meier in AML 1958, C. V. Palisca in AML 1959). Eine Kleinigkeit, die das Hauptproblem nicht berührt: der „Iulius Caesar“ in der S. 33 zitierten Quelle, der dem Kasseler Christoph Cornet in Italien ein Clavicimbalum universale vorführte, wird kaum der Grazer Hofkapellsänger Giulio Cesare Rossini (Rossini) gewessen sein. Cornet war offenbar 1604–1606 in Italien, Rossini seit 1604 in Graz. Eher könnte Giulio Cesare Monteverdi gemeint sein.

Wilhelm Weismann (*Ein verkannter Madrigal-Zyklus Monteverdis*) gibt eine Ehrenrettung des *Ecco-Silvio*-Zyklus von 1605, indem er überzeugend die eigenartige musikalische Struktur des Werkes als einen frühen, durch den Text inspirierten Schritt zur Monodisierung und Dramatisierung des Madrigals interpretiert. Joseph Müller-Blattau (*Karl Friedrich Zelter, Maurermeister und Musiker*) schildert warmherzig Leben und Werke des Goethefreundes zu dessen 200. Geburtstag; der Hinweis auf die noch kaum ausgeschöpften Selbstbiographien und Tagebücher Zelters, musikgeschichtliche und menschliche Dokumente von höchstem Wert, verdient Beherzigung. Im Vorgriff auf die Chopin-Gedenktage 1959 und 1960 untersucht Zofia Lissa *Die Chopinsche Harmonik aus der Perspektive der Klangtechnik des 20. Jahrhunderts*; eine Fortsetzung dieser Arbeit folgte im 3. Band des Jahrbuches. Der vorliegende Teil der Studie untersucht parallele chromatische Akkordketten, die als a-funktionale, koloristisch-virtuose Einschübe in übergeordneten funktionalen Strukturen interpretiert werden, ihrerseits aber auch quasi-dominantische Spannungsfunktion haben können. Der Widerspruch, der uns im Nebeneinander dieser beiden Deutungen zu liegen scheint, bleibt ungelöst, ebenso bleibt bei der Darlegung der Gründe für die „organische“ Verschmelzung chromatischer Akkordketten und traditionell funktionaler Abschnitte in einem Werkganzen (83) unberücksichtigt, daß jede Abweichung vom normalen funktionalen Gefälle die Rückkehr zur Norm dialektisch pointiert. Der methodische Ansatz der Arbeit (die

strenge Unterscheidung zwischen dem „Selbstverständnis“ einer historischen Harmonik und ihrer Interpretation im Lichte unserer erweiterten Hör-Erfahrung — „aus der Perspektive der Klangtechnik des 20. Jahrhunderts“ —) ist bedenkenswert; überraschend wirkt nur die radikale Ablehnung allgemeingültiger harmonischer Gesetze im Sinne Riemanns, die uns geradewegs in einen historischen Relativismus zu münden scheint, der letzten Endes jeder harmonischen Interpretation die Grundlage raubt.

Im letzten Aufsatz des Bandes entwirft Willi Kahl ein anziehendes Bild von *Carl von Noorden als Musikschriftsteller*, dem frühverstorbenen und zu Unrecht vergessenen (weder in MGG noch im Riemann-Lexikon berücksichtigten) rheinischen Historiker und Musikschriftsteller, der als besonnener „Mann der Mitte“ in den Kämpfen um Wagner und Brahms einige Jahre lang eine erinnernswerte Rolle spielte. Am Ende des Bandes steht als sehr erfreuliche Neuerung ein *Verzeichnis aller im Berichtsjahr 1957 bei der Deutschen Bücherei in Leipzig registrierten musikwissenschaftlichen Dissertationen und Habilitationsschriften*. Aufmachung und Ausstattung des Jahrbuches sind wie gewohnt muster- und großartig und der großen Tradition des alten Peters-Jahrbuches würdig.

Ludwig Finscher, Kiel

Mozart-Jahrbuch 1959 des Zentralinstituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg (Bärenreiter-Verlag) 1960. 303 S.

Der zehnte Band des seit 1950 in lückenloser Folge erscheinenden Jahrbuchs enthält folgende Beiträge: W. Fischer, *Die „nachsichlagende Akkord-Begleitung“ bei W. A. Mozart*, O. E. Deutsch, *Neues aus Mozarts Leben*, A.-E. Cherbuliez, *Bemerkungen zu den „Haydn“-Streichquartetten Mozarts und Haydns „Russischen“ Streichquartetten*, H. Engel, *Haydn, Mozart und die Klassik*, K. G. Fellerer, *Zur Mozart-Kritik im 18./19. Jahrhundert*, R. Haas, *Ein polnischer Werther*, E. Hess, *Zur Ergänzung des Requiems von Mozart durch F. X. Süßmayr*, R. Steglich, *Bemerkungen zum ersten Duett in „Figaros Hochzeit“*, W. Plath, *Das Skizzenblatt KV. 467a*, P. und E. Badura-Skoda, *Zur Echtheit von Mozarts Sarti-Variationen KV. 460*, K. von Fischer, *Sind die Klaviervariationen KV. 460 von Mozart? (Eine Replik)*, Chr. Bitter, *Don Giovanni in Wien 1788*, E. W.

Böhme, *Mozart in der schönen Literatur*, W. Hummel, *Die wichtigsten Bildnisse und Musikinstrumente im Mozart-Museum zu Salzburg*, H. Heussner, *Zu den Quellen von Mozarts Klavierkonzert Es-Dur KV. 482*, István Kecskeméti, *Stußmayr-Handschriften der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest*, H. Klein, *Die Mozarts, der Ritter Esser und zwei junge Salzburger Theologen*, K. Marguerre, *Die Violinsonate KV. 547 und ihre Bearbeitung für Klavier allein*, R. Münster, *Mozart und Holzbauer*, F. Neumann, *Der Typus der Stufenganges der Mozartschen Sonatendurchführung*, P. Nettl, *Die spanische Seele des Don Giovanni*, L. Paneth, *Constanze — eine Ehrenrettung*, T. Volek, *Über den Ursprung von Mozarts Oper „La Clemenza di Tito“*, P. A. Wallner, *Die Erstaufführungen von Mozart-Opern in Graz und Mozarts Beziehungen zu Graz*, R. Schaal, *Mozart-Bibliographie für das Jahr 1958*.

Da es der Raum dieser Besprechung nicht zuläßt, der Fülle und Divergenz der einzelnen Beiträge auch nur mit jeweils wenigen Sätzen gerecht zu werden, sei dem Rezensenten gestattet, einige Ergebnisse herauszugreifen und zwar solche, welche die Entstehungsgeschichte und Quellen-Kritik Mozartscher Werke betreffen; ist doch die Diskussion gerade dieser Probleme für die zentrale Aufgabe heutiger Mozart-Forschung, die Arbeit an der Neuen Mozart-Ausgabe, von hoher Bedeutung.

In einer kritischen Studie über die Ergänzung des *Requiem*s weist E. Hess mit Nachdruck auf offensichtliche Satz- und Instrumentationsfehler Süßmayrs hin. Hess gibt verschiedene Verbesserungsvorschläge. Es wäre wohl zu empfehlen, solche Lösungen, besonders gekennzeichnet, als „Ossia“-Versionen in die Neue Mozart-Ausgabe aufzunehmen. — Mozarts Skizzen sind bisher größtenteils unbekannt geblieben oder nur ungenau transkribiert und gedeutet worden. Das Blatt KV. 467a erhält durch die präzise Analyse, die W. Plath vorlegt, besonderes Gewicht. Es überliefert nämlich — neben einer nicht identifizierbaren Melodie-Skizze von 22 Takten — einen ausgedehnten Entwurf zum 1. Satz des Klavierkonzerts KV. 414/386a, ferner, in einer zweiten Schicht, verschiedene Reihen von Taktzahlen, welche sich auf die einzelnen Szenen in der *Entführung* beziehen, aber offenbar eine bisher unbekannte Fassung der Oper meinen. —

Besonderes Interesse verdient die Kontroverse zwischen K. von Fischer und dem Ehepaar Badura-Skoda über die Echtheit der Sarti-Variationen. Die Diskussion wurde durch Fischers Aufsatz *Sind die Klaviervariationen über Sartis „Come un'angelo“ von Mozart?* im Mozart-Jahrbuch 1958 ausgelöst. In der Neuen Mozart-Ausgabe sind unlängst die von Fischer besorgte Edition der Klaviervariationen sowie der Kritische Bericht erschienen. Der Zyklus der Sarti-Variationen wurde nicht aufgenommen, sondern unter die Werke zweifelhafter Echtheit verbannt. Trotz der Abweichung des autographen Fragments von der vollständig ausgeführten Fassung können die Gründe, welche Fischer gegen die Echtheit des Zyklus vorbringt, nicht durchweg überzeugen. Man hätte gerne erfahren, in welcher exakten philologischen Beziehung die beiden handschriftlichen Hauptquellen aus den Klöstern Osek und Kremsier stehen und wie sie sich wiederum zum Erstdruck Artarias verhalten. Überliefern nämlich drei voneinander unabhängige Quellen das Werk unter Mozarts Namen, dann bedarf es schon schwerwiegender stilistischer Kriterien, um die Echtheit zu erschüttern. Daß sich solche Kriterien in einem von der Improvisation weitgehend bestimmten Variationszyklus bisweilen durchaus im Sinne Mozarts deuten lassen, das zeigt die Antwort von P. und E. Badura-Skoda. Fischer nimmt an, Sarti oder ein anderer Komponist habe das Werk „frei nach Mozart“ niedergeschrieben. Er konzidiert gewisse „Mozartismen“: es scheint fraglich, ob eine Stil-Kritik in diesem Fall wirklich überzeugend anzuwenden ist.

Ch. Bitter untersucht in seinem Beitrag (ein Vorabdruck des 2. Kapitels seiner inzwischen bei Bosse erschienenen Dissertation *Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787 bis 1928*) das bisher unbeachtete Ms. OA 361 der Österreichischen Nationalbibliothek. Diese Partitur zum *Don Giovanni*, 1788 datiert, enthält neben Eintragungen aus späterer Zeit eine Reihe alter, offenbar originaler Änderungen und Striche. Sie erweist sich dadurch als wichtige Quelle für die Wiener Erstaufführung. — Zum 1. Satz des Klavierkonzerts KV 482 sind zwei Takte separat überliefert. H. Heussner führt den Beweis — als Grundlage für seine inzwischen erschienene Ausgabe dieses Konzertes (NMA V/15/6) —, daß es sich hierbei um eine, nach

Takt 281 einzufügende, bisher unerkannte Ergänzung handelt. — Auf Grund eines stilkritischen Vergleichs der Violinsonate KV 547 und ihrer Bearbeitung für Klavier allein KV 547a kommt K. Marguerre zum Ergebnis, daß das Arrangement einem geschickten Musiker der Zeit, nicht aber Mozart selbst zuzuschreiben sei. Auch die Umarbeitung der Variationen KV Anh. 138a, die Einstein als letzten Satz der Sonate KV 547a deutet, gehe kaum auf Mozart selbst zurück. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die oben genannte neue Ausgabe der Klaviervariationen hingewiesen: dort ist eben dieser Satz — das Thema und fünf Variationen — unter den Fragmenten aufgenommen. Nach Fischers Ergebnissen, die Marguerres Untersuchungen in gewisser Weise ergänzen, muß man zwei Bearbeitungen der Variationen unterscheiden: die eine habe Mozart selbst vorgenommen; sie sei Fragment geblieben und nie erschienen; die zweite, welche die apokryphe vierte Variation und die Coda enthalte, werde nur durch Drucke überliefert und rühre kaum von Mozart selbst her.

Über die Entstehung des *Titus* berichtet T. Volek (Prag). Nach seiner Hypothese hat Mozart, von Guardasoni angeregt, bereits im Jahre 1789 die Komposition der Oper begonnen. Wenn auch das sorgfältig interpretierte archaische Material nicht ausreicht, diese Hypothese in allen Punkten zu erhärten: fest steht, daß die Aria der Vitellia „*Non più di fiori*“ vor dem 26. April 1791 entstanden ist: an diesem Tag hat Madame Duschek die Nummer in einem Konzert in Prag vorgetragen. Die Entstehungszeit von 18 Tagen, die Niemetschek als erster nennt, gehört damit in das Reich der Legende.

Andreas Holschneider, Hamburg

Journal of the International Folk Music Council. Vol. XIII. Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd. 1961. 151 S.

Das Journal of the IFMC ist nicht nur als Informationsquelle über Forschungsvorhaben und die in allen Teilen der Welt erscheinende Spezialliteratur von großem Nutzen, auch die hierin abgedruckten meist kurzen Aufsätze werden von Jahr zu Jahr ausgewählter und für die Wissenschaft gewichtiger. Einige Beiträge des diesjährigen Bandes sind gar für die gesamte Musikwissenschaft von grundlegender Bedeutung, so etwa der Aufsatz von E. Gerson-Kiwi über *Religious Chant: a pan-asiatic Conception of Music*, worin die sach-

kundige Verfasserin „*the solemn form of speech-melody*“ in den asiatischen Hochreligionen im Zusammenhang betrachtet, oder die Abhandlung von W. Wiora über *Die Natur der Musik und die Musik der Naturvölker*, in der die überzeitliche Gültigkeit einfacher musikalischer Gestalten dargelegt wird. R. Wolfram vermittelt einen Überblick über *Die Volkstänze in Österreich*, W. Graf beschäftigt sich kritisch mit den *Jodlertheorien*, während D. Etherington auf die Seltenheit eines *living Song-Composers in a scottish-gaelic oral tradition* hinweist. Die übrigen, z. T. stoffreichen und sehr anregenden Aufsätze von M. Barbeau, D. Christensen, C. Marcel-Dubois, K. Reinhard, W. Schrammek, L. Vikár berichten von Sammelergebnissen bzw. -erfahrungen. Die Ausführungen von J. Klima über *Tabulaturen als Quelle der Volksmusik alter Zeiten* sind wissenschaftlich ungenügend; dieses Thema sollte baldigst einer gründlicheren Untersuchung unterzogen werden. Auch die Bemerkungen von M. Barkechli über die *Necessité d'une coordination des différents techniques appliquées à la recherche du folklore musical* sind nicht sonderlich bemerkenswert, da auf die Dringlichkeit einer weltweiten Koordinierung bereits zu oft hingewiesen wurde, ohne daß sich aber bisher praktische Folgerungen gezeigt hätten. Dagegen ist der Vorschlag von K. Vetterl, eine *International Select Bibliography of Folk Music* herauszugeben, wärmstens zu unterstützen. Mehr als ein Drittel des Bandes füllen Rezensionen. Walter Salmen, Saarbrücken

Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones científicas 1958 bis 1961. 2 Bde., 1054 S.

Eine zweibändige Festschrift mit Beiträgen von 68 Autoren: da braucht nichts hinzugefügt zu werden, um die Bedeutung des Gefeierten hervorzuheben. Natürlich wird vor allem der Musikwissenschaftler gefeiert, aber zu oft schließen oder beginnen diese Beiträge mit einer Bezeugung des Dankes an Anglés, als daß nicht auch etwas von dem hilfreichen und anregenden Menschen sichtbar würde, und der Schreiber dieser Zeilen, der nicht an einen Beitrag erinnert wurde, der aber gleichfalls zu Dank verpflichtet ist, freut sich, daß er wenigstens als Rezensent Gelegenheit zur kurzen Erwähnung des Dankes für eine geleistete Hilfe hat.

Es ist ein weites Feld, das der Gefeierte selber betreut hat. Die Bibliographie zählt 31 Denkmälerbände und ähnliche Publikationen auf, 9 Monographien und 109 Aufsätze in Zeitschriften usw. Die Beiträge der Festschrift kommen aus der internationalen Forscherwelt und berühren fast die gesamte Musikwissenschaft: die Handschriftenkunde, die vergleichende Wissenschaft und Volksliedkunde, die Chorforschung und Byzantinistik, die mittelalterliche und neuzeitliche Geschichte. Es versteht sich bei so weiter Streuung und so vielsprachiger Textfassung von selber, daß hier alle Beiträge nicht einmal aufgeführt, geschweige denn gewürdigt werden können. So müssen, wenn Raum- und Zeitmangel zu dem beschränkten Wissen des Rezensenten hinzutreten, die spanischen Artikel (spanischer Sprache oder spanischen Inhaltes) sozusagen grundsätzlich außer Betracht bleiben, obwohl sie naturgemäß einen ganz wesentlichen Teil der Festschrift ausmachen.

Aus den anderen Gebieten seien folgende Beiträge herausgegriffen. E. Wellesz: *Zum Stil der Melodien der Kontakia*. Wellesz hat seine interessanten Einsichten vor allem bei der Beschäftigung mit dem von ihm herausgegebenen Akathistos-Hymnos gewonnen; er stellt die formelgebundene Technik der Kompositionsart fest. Er glaubt auch, weil eine ältere Fassung des Hymnos weniger melismatisch ist, daß die byzantinische Melismatik jüngerem Datums ist, wie manche ein junges Datum auch bei der gregorianischen annehmen möchten. Doch ist nach Ansicht des Rezensenten auch ein ursprüngliches Nebeneinander von einfachem und melismatischem Stil denkbar und sogar höchst wahrscheinlich — auch in Byzanz. In ungefähr diesem Sinne wenden sich auch C. A. Mobergs *Gregorianische Reflexionen* gegen Annahmen, allzu revolutionäre Annahmen, die die Entstehung des ausgebildeten lateinischen Choral in eine späte karolingische Zeit verlegen möchten. Die Stellungnahme Mobergs zu den verschiedenen Theorien über die zwei Chorfassungen stimmen weitgehend mit den Anschauungen des Rezensenten überein, dessen Thesen (*Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, 1962) Moberg allerdings noch nicht kennen konnte. H. Husmann (*Alleluia, Sequenz und Prosa im altspanischen Choral*) bringt weiteres Material zum Verhältnis zwischen Alleluia und Sequenz in der Richtung auf eine Ursequenz

hin. Der Rezensent hat in seinem eben zitierten Werk sich gegen diese These Husmanns gewandt, vielleicht zu scharf in der Formulierung: Husmann ist jedenfalls zuzustimmen, daß von Anbeginn neben dem Versalleluia ein Jubilus bestand. In diesem neuen Aufsatz bringt nun Husmann Beispiele für das Eindringen dieses Jubilus auch in den Vers. (Der Rezensent hofft, demnächst weitere Beispiele hierfür vorlegen zu dürfen.) Mit dem mozarabischen Choral befassen sich auch L. Brou und E. Werner. Brous Artikel, dessen Titel *Deux mauvaises lectures du Ch. Ortiz dans l'Édition du Breviaire Moz. de Ximenes „Lauda, Capitula“* zunächst nur rubrizistische Kleinigkeiten vermuten lassen möchte, gibt neue Erkenntnis über die Rolle des mozarabischen Alleluias. Werner veröffentlicht ein mozarabisches Neumenfragment aus der Zeit um 900. Er möchte den auch im Mozarabischen vertretenen 4. Psalmton mit den ältesten jemenitisch-hebräischen Melodien zusammenbringen; nach Ansicht des Rezensenten nicht ganz mit Recht, da die Tubae beider Töne verschieden sind. F. Zagiba erörtert die *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* (Ende des 9. Jhs.) als musikgeschichtliche Quelle, d. h. die lateinische Mission bei den Alpenlawen, und deckt Spuren eines lateinischen westlichen Ritus auf. Von O. Ursprung enthält die Festschrift noch posthum einen Artikel über *Hildegards Ordo virtutum*, an dessen Auf-führung anscheinend der ganze Convent wie bei einer Liturgie beteiligt war.

Eine große Zahl von Arbeiten ist dann der mittelalterlichen Musik im eigentlichen Sinne gewidmet. H. Hüschen weist den *Einfluß Isidors von Sevilla auf die Musikanschauung des Mittelalters* (Sphärenmusik, klangliche Musikauffassung, Zahlensymbolik) bis ins 15. Jh. auf. J. Chailley (*La naissance de la notion modale au M.-A.*) erörtert die geschichtliche Entwicklung des Begriffes Modus zu dem der strukturellen Tonart. Vom 11. Jh. ab werden die Gesänge nach strukturellen Regeln komponiert. Dieses Datum dürfte im ungefähren stimmen. Entsprechend entwickelt Wilhelm von Hirsau (im ersten Dezennium dieses Jhs. geboren?) in seiner vor 1069 verfaßten *Musica*, wie K. G. Fellerer in seinen *Untersuchungen zur Musica des Wilhelm von Hirsau* sehr klar darlegt, eine strukturelle Tonalität. F. Gennrich (*Wer ist der Initiator der Modaltheorie?*) klärt in einer Antwort auf Chailleys Artikel Quel

est l'auteur de la „theorie modale“ dite de Beck — Aubry? (AfMw 10, 1953, 213—222) den geringen Anteil von Aubry, die Rolle von Beck, vor allem aber die geistige Urheberchaft Fr. Ludwigs als „Initiators“ an der Modaltheorie. Er berichtet als Teilnehmer an entscheidenden Gesprächen, z. Tl. auch aufgrund eingehender Untersuchung der Aubry'schen Veröffentlichungen; so dürfte diese Frage nunmehr beantwortet sein. W. Salmens Beitrag *Zur Geschichte der ministriles im Dienste geistlicher Herren* erörtert anhand von archivalischen Quellen (die überhaupt noch vieles bisher vernachlässigte Material zur mittelalterlichen Musikgeschichte bergen) die Rolle der Spielleute im Mittelalter; sie waren nicht bloß verachtete und gar verfolgte Musiker, sondern standen auch im festen Dienstverhältnis der Bischöfe, Fürsten und Städte für deren weltliche Angelegenheiten, einschließlich der Botendienste oder der Tafelmusik. Zur Verwandtschaft zwischen Choralmelodien und Gesängen der weltlichen Einstimmigkeit bringen Br. Stäblein und W. Wiora Material. Stäblein (*Eine Hymnusmelodie als Vorlage einer provenzalischen Alba*) stellt den Hymnus *Ave maris stella*, vor allem in seiner provenzalischen Fassung, mit der *Alba Reis glorios* wegen des gleichen Beginnes zusammen. Wiora stellt *Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen* auf, deren 4. den gleichen Beginn wie Stäbleins Melodien aufweist. Die Frage bleibt also — eine sehr alte Frage —, wieweit Melodieverwandtschaft (oder allgemeiner: übereinstimmendes Kulturgut) auf unmittelbarer Entlehnung oder auf übernommenen Typen — oder vielleicht gar auf einer Strukturgemeinschaft beruht; sie wird selten zu klären sein. Beweiskräftig sind nach Meinung des Rezensenten äußere Fakten, wie etwa Berichte, Begegnungen usw., oder Übereinstimmungen, die nicht mit der Struktur, oder enger genommen, mit den Typen gegeben sind.

Im Bereich der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit muß auf die *Bemerkungen W. A p e l s zu den Organa von St. Martial* hingewiesen werden, der Stile, Probleme, Schwierigkeiten, wenn nicht gar naturgegebene Grenzen klar darstellt. A. G e e r i n g (*Retrospektive mehrstimmige Musik in französischen Handschriften des Mittelalters*) erörtert die Rolle der Choralmehrstimmigkeit im 13. Jh. und ihren nachwirkenden Einfluß auf die Verteilung der Kompositionsabschnitte auf Chor und Soli-

sten im 15. Jh. Diese erfolgt nicht nach ästhetischen Regeln, wie sie an sich der Renaissance zukommen könnten. L. S c h r a d e legt die Zusammenhänge zwischen *Guillaume de Machaut and the Roman de Fauvel* bloß. Machaut steht nicht isoliert; sein Verhältnis zu Roman de Fauvel wird geradezu als das eines Schülers zum Meister bezeichnet. Besondere Beachtung verdient auch H. B e s s e l e r s Artikel *Dufay in Rom*. B. befaßt sich, vom Quellenbefunde ausgehend, mit dem Stilwandel zwischen 1400 und 1450, insbesondere mit der Rolle der tonalen Harmonik und mit dem „Stromrhythmus“. Es ist ein wichtiger Artikel, den genau zu studieren sich lohnt.

Die vielen anderen Beiträge müssen notgedrungen und zum Bedauern des Rezensenten übergangen werden. Auch ihr Studium wird für die jeweiligen Spezialisten erforderlich sein. Hier sei — aus persönlichem Interesse — der Beitrag von L. N o w a k (*Anton Bruckners Formwille, dargestellt am Finale seiner V. Symphonie*) herausgegriffen: es handelt sich um die Rolle der Zahl beim Aufbau des Werkes. Wenn allerdings Nowak schreibt, daß über sie nichts veröffentlicht sei, dürfte er zwar Recht haben; doch darf der Rezensent aufgrund von Gesprächen mit W. Werker in den Jahren um 1940 sagen, daß diesem die Rolle der Zahl bei Bruckner wohl bekannt war. Sie dürfte sich aber von der Rolle der Zahl im Mittelalter unterscheiden wie der Aberglaube vom Glauben.

Ewald Jammers, Heidelberg

Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag. Herausgegeben vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1961. 540 S., 28 Abb.

Es ist kein Zufall, daß die Festschrift zum 60. Geburtstag Heinrich Besseler's thematisch Extremes zusammenfaßt. Man kann Besseler, dem nichts fremder ist als Befangenheit und Enge, eine Abhandlung über die japanischen Rajō (Hans Eckardt), über die Collégiale de Saint-Quentin (Félix Raugel) oder über Friedrich Schlegel's Literaturtheorie (Joachim Müller) widmen, ohne Interesselosigkeit fürchten zu müssen. Der scheinbar exzessive Umfang der Festschrift ist begründet.

Nach Edith Gerson-Kiwi (*Halleluia and Jubilus in Hebrew-Oriental Chant*) ist jüdische Provenienz des Alleluja-Jubilus nicht ausgeschlossen. Interpolationen des Alleluja-

Rufs zwischen einzelne Psalmverse werden im Talmud erwähnt und in Jemen bis heute tradiert. Zwar sind es kurze Akklamationen, keine „*longissimae melodiae*“; doch zitiert Edith Gerson-Kiwi melismatische Antiphonen aus Aleppo, die durch die Praxis, den Antiphontext durch „*Alleluja*“ zu ersetzen, in Jubili verwandelt werden konnten.

Heinrich Husmann untersucht die verwickelten und nicht restlos entwirrbaren Zusammenhänge zwischen der teiltextierten Sequenz „*Ecce puerpera*“, dem Alleluja „*Multifarie*“ und dem „*Planctus cigni*“. (Den „*Planctus cigni*“ analysiert auch B. Stäblein in der Festschrift für Karl Gustav Fellerer, 1962, 491.) Der unscheinbare Titel *Remarques sur le Winchester Troper* verbirgt einen Versuch Armand Machabey's, die linienlosen Neumen der Organa des Winchester Tropars zu entziffern. Der Organumtypus, den Machabey voraussetzt, ist eine Mischung aus den Beschreibungen Guidos und des Mailänder Traktats. Doch kann man einerseits zweifeln, ob es legitim ist, Guidos *Micrologus* und den Mailänder Traktat zusammenzufassen; und andererseits widerspricht der von Machabey postulierte Distinktionsanfang Oktave-Quinte nicht selten den Neumen des Winchester-Tropars.

Higinio Anglés überträgt mehrstimmige Sätze des Codex Calixtinus unter der Voraussetzung, daß nicht das Gleichmaß des Versrhythmus, sondern die Sangbarkeit sämtlicher Stimmen entscheidend sei. Walther Lipphardt ergänzt seine Untersuchungen über *Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana* (AfMw XII, 122). Die Versuche, zwischen den Melodiefassungen der Notre-Dame-Handschriften und den linienlosen Neumen des Codex buranus zu vermitteln, fordern manchmal zur Skepsis heraus, lassen sich aber nicht präzisieren. Ewald Jammers skizziert Zusammenhänge zwischen Lied und Choral im Mittelalter und deutet byzantinische und gallikanische Einflüsse an. (Aus seiner Übertragung der Akathistos-Hymne ist eher eine progressive Dehnung der „Takte“ als ein „modaler Dreierhythmus“ abzulesen.)

Nino Pirrotta (*Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*) beschreibt ein Traktatfragment *De vocibus applicatis verbis* aus dem frühen 14. Jahrhundert und interpretiert den Absatz über *Mandragalia*. Nach Gilbert Reaney (*Terminology and Medieval Music*) sind die Beziehungen zwi-

schen der Terminologie des Mittelalters und dem modernen wissenschaftlichen Sprachgebrauch unentwerrbar: „*What is the answer to this problem then? Obviously, as so often, one must seek a middle way. . .*“ (152). Ursula Günther zeigt, daß in den „manirierten“ Motetten des späten 14. Jahrhunderts die Zusammenhänge zwischen Text und Musik enger sind, als zu erwarten war, so daß der Gedanke an eine „*Personalunion von Musiker und Dichter*“ nicht haltlos ist (175). Peter Gülke ergänzt Besslers Thesen über *Liedprinzip und Kontrapunkt* im 15. Jahrhundert. Um 1430–1450 ist nach Gülke der Gegensatz zwischen den Lyrismen des Chanson-Superius und der Simplizität des Lied-Tenors als Reiz der Paradoxen empfunden worden. In der zweiten Jahrhunderthälfte aber sei aus der Vermittlung zwischen Chanson- und Liedmelodik eine „*Individuation des Liedes*“ hervorgegangen (188). Ob die Lied-Tenores Volkslieder sind, ist noch immer ungewiß; Gülkes Versuch (183), den Tenor in Dufays *Et in terra quaremiaulx* mit dem Volkslied „*Te voli donna*“ zu identifizieren, stützt sich auf vage Analogien.

Franz Krautwurst (*Konrad Paumann in Nördlingen*) und Lothar Hoffmann-Erbrecht (*Paul Hofhaimer in Salzburg*) publizieren Archivmaterial. Hans Albrecht beschreibt *Ein quodlibetartiges Magnificat aus der Zwikkauer Ratsschulbibliothek*. Das Stück ist ein Sonderfall: die Lieder oder Liedfragmente stehen — im Gegensatz zu der Tradition des Weihnachts-Magnificats, auf die Bach sich stützte — nicht zwischen den Magnificat-Versen, sondern sind mit ihnen vermischt. (Vgl. auch M. Geck in *Musik und Kirche* 1961, 257.) Siegfried Hermelink sammelt Theoretikerzeugnisse über zwei Arten der *Tabula compositoria* im 16. und 17. Jahrhundert: das 10-Linien-System (Scala decemlinealis) und die Einzelstimmen-Partitur. Eine dritte Manier ist nach Johann Andreas Herbst die Buchstabennotation. (Zu ergänzen wäre, daß Herbsts Beschreibung eine Übersetzung aus Wolfgang Schönsleders *Architectonice Musices universalis . . .*, 1630, pars I, caput 2, zu sein scheint.) Edward E. Lowinsky (*A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas*) berichtet über einen von Paul O. Kristeller entdeckten Traktat des Salinas-Schülers Kaspar Stocker („*Gaspar Stoquerus Germanus*“) *De musica verbali*. Stockers Normen der Textlegung ergänzen Zarlinos

Regeln und sind wegen der Unterscheidung zwischen älterem und neuerem Stil (Josquin und Willaert) von Bedeutung. Denis Stevens (*German Lute-Songs of the Early Sixteenth Century*) deutet die fragmentarischen, auf Tenor und Baß beschränkten Lautenintavolierungen deutscher Lieder im 16. Jahrhundert als Begleitungen gesungener Oberstimmen. „Companion volumes containing the cantus may have existed at one time, for it is unlikely that the singer knew this music by heart and improbable that recourse was had to small sections of the multitudinous part-books from which this collection was originally compiled“, bemerkt Stevens in Bezug auf analoge englische Sammlungen (254). Der Einwand, die Rekonstruktion werde dem Tenor-Prinzip nicht gerecht, träfe ins Leere, denn der Widerspruch zwischen deutscher Satztechnik und italienischer Arrangementspraxis ist auch von Arnolt Schlick vernachlässigt worden.

Walter H. Rubsamen (*Scottish and English Music of the Renaissance in a Newly-Discovered Manuscript*) erschließt den Raitt-Codex, eine um 1680 entstandene Handschrift mit schottischen und englischen Liedsätzen und Instrumentalstücken aus dem späten 16. Jahrhundert, die 1957 von der Bibliothek der University of California erworben wurde. Guglielmo Barblan (*Venezia e Roma son le uniche scuole del Barocco musicale Italiano?*) unterscheidet von der römischen und der venezianischen „Schule“ eine lombardisch-emilianische Tradition. Ihr Kennzeichen sei „una autoctona sensibilità ariosa e popolare“ (286) oder „un' espressione più profondamente patetica, realistica e drammatica“ (287). Hellmuth Christian Wolff zeichnet die Umrisse einer Musikgeschichte Venedigs. Jaroslav Buzga faßt tschechische Forschungen über den *Barockkomponisten Adam Michna z Otravovic (um 1600 bis 1676)* zusammen.

Rudolf Eller (*Die Entstehung der Themenzweiheit in der Frühgeschichte des Instrumentalkonzerts*) beschreibt die Voraussetzungen und die Bedeutung der „Themenzweiheit“ in Vivaldis opus 3, 8. Johannes Krey rekonstruiert in einem lückenlosen, bestehenden Argumentationszusammenhang die *Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts*. Die F-dur-Sinfonia ist nach Krey keine Bearbeitung, sondern eine Vorform des Konzerts, und es scheint, als sei die erste Fassung für die Hofkapelle

in Weißenfels, die zweite für die Hofkapelle in Dresden geschrieben worden. Hellmut Federhofer (*Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach*) versucht zu zeigen, daß weder die Stufen- noch die Funktionstheorie, sondern einzig die Reduktionsmethode Heinrich Schenkers der Harmonik Bachs gerecht werde. Paul Rubardt vergleicht die Orgeldispositionen, die nach den Forschungen Reinhold Jauernigs und Hans Löfflers auf Entwürfe Bachs zurückgehen. Die Nähe zur Dispositionspraxis Schnitgers, nicht Silbermanns, ist unverkennbar. Walter Salmen skizziert eine Biographie des Bach-Schülers Johann Gottfried Mülhel.

Hans Grüß untersucht die Funktion chromatischer Sequenzen in Mozarts Sinfonien KV 550 und 551. Motivbeziehungen zwischen Beethovens *Fidelio* und dem Violinkonzert oder der vierten Symphonie bilden nach Harry Goldschmidt (*Motivvariation und Gestaltmetamorphose*) den Schlüssel zum „Inhalt“ der Instrumentalwerke. „In Beethovens Verfahren manifestiert sich weder Hegels absoluter Geist noch ein formal-dynamischer Gestaltungswille, der an sich selbst Genüge findet“; vielmehr „handelt es sich um wesentliche, inhaltliche Identitäten, die in unlöslicher Beziehung zum Leben stehen“ (406). Einem Leser aber, dem ein zu geringer Teil der melodischen Analogien einleuchtet, müssen die hermeneutischen Konsequenzen als Phantasmagorie erscheinen. Rudolf Steglich (*Motivischer Dualismus und thematische Einheit in Beethovens Neunter Sinfonie*) interpretiert Beethovens Freude-Thema als Erfüllung eines Postulats, das im Thema des ersten Satzes ausgesprochen sei. Die Polemik gegen Dehnungen des Tempos im Adagio molto e cantabile, die den Takt auseinanderbrechen lassen, ist begründet. (Zu erwähnen wäre auch, daß Beethoven im Adagio cantabile aus opus 13 eine ähnliche Melodie in halb so großen Werten notiert.)

Erich Schenk publiziert den Auktionskatalog der Musiksammlung des Grafen Fuchs zu Puchheim und Mitterberg (1760–1838). Karl-Heinz Köhler stellt aus dem Weber-Nachlaß der Deutschen Staatsbibliothek die Notizen über *Carl Maria von Webers Beziehungen zu Berlin* zusammen.

Walther Vetter (*Das Wissen um die soziale Rolle der Musik*) reflektiert, in „Streiflichtern auf das Wirken Hanns Eislers“, über notwendige und überflüssige Kompromisse mit

der musikalischen Dummheit. Eberhardt Klemm, der Redakteur der Festschrift, zentriert seine *Notizen* zu Mahler um eine Analyse des Schlußsatzes der 6. Symphonie. (Einen Kommentar zur 6. Symphonie bilden auch Th. W. Adornos *Epilegomena zu Mahler*, Forum 1961, 335). Vermittlungen zwischen philosophischer Interpretation, Formanalyse und informationstheoretischem Kalkül werden angedeutet, ohne daß sie in gedrängten „Notizen“ näher begründet werden könnten.

Zofia Lissa (*Zur historischen Veränderlichkeit der musikalischen Apperzeption*) sucht nach einem Ausgleich zwischen Psychologie und Historie. Sie skizziert verschiedene Möglichkeiten melodischen Hörens — die Orientierung an einem Zentralton, einem Melodiemodell, einer Skala oder einem Akkordfundament —, um deutlich zu machen, daß der Rezeption von Musik zwar immer eine Differenzierung in primäre und sekundäre Momente zugrundeliege, daß aber die Entscheidung, welche Momente als primär gelten sollen, dem geschichtlichen Wechsel unterworfen sei. Peter Schmiedel (*Einiges über Konsonanz und Tonverwandtschaft*) zeigt, daß die einzelnen Momente des Konsonanz- und Dissonanzphänomens, die Schwebungen, die Kombinationstöne und die Koinzidenz von Partialtönen, „verschiedenen Seinsgebieten angehören“ (493). „Während nämlich die Koinzidenz das Zusammenfallen ist, entstehen Schwebungen und Kombinationstöne erst aus den auseinandergetretenen Teilen der Töne. Sie sind also nicht das Auseinandergetretene selbst, sondern entstehen nur an und aus ihm“ (490). Die „ontologische Differenz“ der Momente, aus der H. Husmann die Konsequenz zog, man solle als „Konsonanz“ die Koinzidenzgrade (bis zum Halbton 15:16) und als „Dissonanz“ die Schwebungsgrade bezeichnen (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft, 1956, 66), wird als Voraussetzung der Möglichkeit einer „Multiplizitätstheorie“ der Konsonanz (A. Wellek) verstanden.

Walter Wiora (*Einsichten Hegels in das Wesen der Musik*) betont den „Wert der Lehre Hegels für die musikalische Grundlagenforschung“ (509). Er rühmt Hegels „abwägende Sachlichkeit“ und demonstriert an Zitaten, daß es hochmütige Befangenheit in begriffsloser Empirie wäre, sich den Einsichten Hegels zu verschließen.

Carl Dahlhaus, Kiel

Lydia Schierning: Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Kassel: Bärenreiter 1961. 147 S. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel. XII).

Die Arbeit ist eine Parallelarbeit zu der von uns in *Mf XV*, 1962, 285 besprochenen Arbeit von Riedel, der sie laut Vorwort um zwei Jahre voraufgeht. Sie hat also das Prioritätsrecht. Wie dort die Musik für Tasteninstrumente der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts untersucht ist, so hier die der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Damit ist nun ein ganzes Jahrhundert Klaviermusik vorläufig quellenkundlich neu erfaßt. Auch das Ergebnis beider Arbeiten entspricht sich, wie das bei der Sachlage gar nicht anders sein kann. Die Problematik der Überlieferung, der Datierung und der Konkordanzen, und damit die Zusprechung an bestimmte Autoren ist hier so groß wie dort. Damit erhebt sich generell die Frage, was in Zukunft Gesamtausgaben einzelner Klaviermeister des 17. Jahrhunderts noch bedeuten können, da die *Incerti* denselben Raum einnehmen werden wie die gesicherten Werke. (Selbst für Vokalmeister erwächst mehr und mehr dies Problem; man vgl. zum Beispiel Martin Geck, *Das Vokalwerk Buxtehudes*, *Mf XIV*, 1961, 395 ff.) Hier wird die Frage besonders dringlich für so bedeutende Meister wie Sweelinck (die Sweelinck-GA bedarf völliger Neugestaltung; vgl. S. 71 ff.) und Heinrich Scheidemann, dessen GA durch Gustav Fock bevorsteht; aber auch Meister wie Gabrieli, Erbach, von der Hofen, Haßler, Frescobaldi, Merulo, Siefert, Holtzner, Luython, Labarre und Gautier — ob la Vigon nicht ein Widmungsadressat ist? — sind mitbetroffen.

Auch das bei Riedel hochinteressante Ergebnis, das der norddeutschen Orgelmusik, zumindest bis ins spätere 17. Jahrhundert, den Vorrang zugunsten der süddeutschen nahm, ist hier bei Schierning schon vorausgenommen. Es erweist sich einmal darin, daß etwa Sweelinck in norddeutschen Handschriften entgegen allen Erwartungen kaum überliefert ist (S. 23), dagegen wie Scheidt und norddeutsche Meister reichlich in süddeutschen Hss., zum andern in der Beschränkung auf wenig polyphone Choralbearbeitungen (Variationen, Choralfantasien und c. f.-Bearbeitungen) und bescheidenere Präludienarten. Das heißt also, groß angelegte Tokkaten, Fantasien und Fugentypen fehlen zumeist in Norddeutschland und sind, wo

vorhanden, aus dem niederländischen oder südlichen Raum übernommen, wo sie reichlich in den Hss. vertreten sind (S. 20f.). Die oft ausgedehnte Echoarbeit in diesen größeren Anlagen (S. 36) will Kittler übrigens — der Gedanke liegt nahe — an den Motetten-intavolierungen erarbeitet sehen.

Wie stark diese vertreten sind, zeigen die rund 20 Hss., die Schierning — allerdings in sehr knapper Form — S. 101 ff. zitiert. Sie sind eine Fundgrube, um die Beliebtheit bestimmter Vokalmeister in bestimmten Gegenden zu erweisen. Auch dürften manche kleinere Autoren hier als Unica erhalten sein. Die Verbindungen in gewissen Hss. (wie Lüneburg, KN 209 und Wien, Minoriten-Ms. 8 [S. 45 f.]) mit reinen Instrumentalkompositionen könnten beweisen, daß sie mit Präludien, Fantasien, Fugen (als Einleitung oder Schluß) in Verbindung standen.

Bei den Präludien ist übrigens interessant, daß auch Schierning (S. 21) ihre Ähnlichkeit untereinander auffällt. Wir sind zu der Vermutung gekommen (Lüneburg KN 208², Vorwort; in Vorbereitung), daß über Modelle gearbeitet worden ist. Das scheint uns näher zu liegen als nur angenehme Anregungen vorauszusetzen (S. 21).

Mißverstanden ist die Rezensentin bezüglich der Fassung der HSM-Tokkata in Ly B⁰ und Lüneburg Kn 208¹ (S. 26/27) und neuerlich in der Hs. Zellerfeld (dank Auskunft von W. Breig). Sie hat die Gestalt der Tokkata in KN 208¹ nicht als Originalfassung betont sehen wollen, sondern nur Zweifel für alle übrigen HSM-Stücke in KN 208¹ angemeldet, wenn man Ly B⁰ für das Original nehmen will; die Konkordanz in Wolfenbüttel, Ms. 227, die Schierning aufweisen kann, und in Zellerfeld sprächen nun dafür (trotzdem noch einmal daran erinnert sei, daß auch Parodien abgeschrieben worden sein können). Dann aber scheint uns die Datierung zwischen 1615 und 1625 wieder sehr früh angesetzt für dies reife Stück, wir sähen denn Scheidemann als eine erstaunliche Frühbegabung an. Die Autorangabe *Henricus Scheid*, entgegen der häufigeren HSM, dürfte kaum für die frühe Datierung ausreichen. Auch die Hs. Lüneburg KN 209, für die als frühestes Datum 1634 festliegt, die aber doch wohl im ganzen später geschrieben ist, nennt den Meister „*Henricus*“ oder „*Hinricus Scheidemann*“.

Bezüglich der Frage der Terminologie melden wir Vorsicht an (S. 9, 59, 62 f., 114).

Wir glauben nach unseren terminologischen Arbeiten doch, daß den Termini feste Vorstellungen zugrunde liegen. Hier hatte uns auch Riedel mißverstanden. Ein „*Versiculus*“ ist eben primär ein Versikel; ein ähnlich gearbeitetes, „*Fuga*“ oder „*Präludium*“ genanntes Stück dagegen zieht von vornherein den Verwendungskreis weiter, und eine „*Fantasia*“ (S. 65) nimmt eben die Gestalt der Form an, die sie nachbildet. Für „willkürlich“ (S. 62), das hieße ziellos oder sinnentleert, halten wir die Bezeichnungen keineswegs.

Der Hss.-Kreis (die Drucke haben das geringere Interesse) ist, soweit wir die Quellenlage übersehen können, mit vollkommenem Radius gezogen; neu hinzu kommen die Turiner Mss. und die Hs. Zellerfeld, deren Inhalt Fock zum ersten Male im Programm der Hamburger Kirchenmusiktage 1961 erwähnt, was Schierning noch nicht wissen konnte. Diese Hss. harren noch der Bearbeitung. Die Turiner Mss. scheinen nach dem Inhaltsverzeichnis von großer Bedeutung vor allem für italienische Meister zu sein. Zellerfeld will Fock, laut brieflicher Mitteilung an die Rezensentin, herausgeben. Die Hss. sind sämtlich nach Schichtung, Handschriften, möglichen Schreibern und Autoren besprochen — allerdings nicht immer mit demselben Interesse (sehr knapp etwa das Ms. Padua 1982 und der hs. Adnex zu Neusiedlers Lautenbuch). Die Inhalte sind mit den erreichbaren Konkordanz geboten, so daß klare Übersicht gewährleistet ist. Besonderes Interesse ist dabei Ms. Ly A¹ gewidmet, dessen Schreibung durch Weckmann mit triftigen Gründen abgelehnt wird. Für die Gesichtspunkte, nach denen die Hss. geordnet sind, verweisen wir auf das Register. Diese Ordnung ist einerseits nach landschaftlicher Zusammengehörigkeit, andererseits nach Gattungen (Intavolierungen, Lied- und Tanzsätze usw.) aufgestellt. Was die Celler Tabulatur angeht (S. 5), so hat sich 1941 die Rezensentin erneut um ihre Entzifferung bemüht, und zwar nach den Photokopien des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, dessen damaliger Leiter sie im EdM veröffentlichen wollte. Die ersten übertragenen Stücke zeigten leider solch unmögliche Satzgebilde, daß das Institut, etwas übereilt, die Absicht wieder fallen ließ. Man hätte erst nach Übertragung des ganzen Bandes ein endgültiges Urteil fällen sollen. Ähnlich primitive Sätze kennt nämlich KN

208 auch. Ob die Photokopien „Moder- oder Tintenfraß“ erkennen ließen, ist Rf. nicht mehr erinnerlich. Jedenfalls ist nun die Hs. als verloren zu betrachten, was bei ihrer frühen Datierung doppelt schmerzlich ist.

Wesentlichen Aufschluß bieten die Hss.-Inhalte auch für die Suite der Zeit, die, mit Ausnahme der reinen Lied- und Tanzsammlungen, am stärksten in Kopenhagen Ms. 376 vertreten ist. Sie zeigt die übliche Überlieferung: Einzeltänze (in Bündeln oder einzeln) neben Suitenanlagen, für die man nur durch Tonartgleichheit entscheiden kann. Leider sind Tonarten nie genannt, und die Inhaltsangaben dieser Hss. (S. 110 ff.) lassen die Ordnung der Tänze nicht erkennen. Die Aufzählung scheint die originale Reihenfolge nicht einzuhalten. Hier dürften vorausgehende Tokkaten und Fantasien usw. meist als Einleitungen mitzurechnen sein, wenn die Tonart dieselbe ist. Daß hier öfter auch Lautenübertragungen vorkommen, zeigen die Autorennamen (S. 77, 90, 110). Bei Anonyma raten wir zur Vorsicht. Man denke an die Mischung von Lauten- und Klaviermeistern im Ms. Bauyn. Die Satzweise allein (S. 110) ist nicht Beweis genug, da die frühen Klavier-tänze, als dem getanzten Tanz noch nahe, von Haus aus primitive Homophonie zeigen. Lauteneinfluß im allgemeinen ist aber hier, wie zweifellos auch in den Intavolierungen, einzubeziehen. (Ob die *Paduana lagrima* im Adnex bei Voigtländer und in Upsala 408 die eines englischen Meisters ist [Dowland?], was nahe liegt, ist nicht gesagt.)

Dank den Arbeiten von Schierning und Riedel liegt jetzt also auch das Material für eine Geschichte der Klaviersuite im 17. Jahrhundert vor. Es scheint sich im Prinzip kaum von dem von uns gewonnenen Bild des französischen 17. Jahrhunderts zu unterscheiden, ein weiterer Beweis für die im Barock noch wenig geltenden Nationalunterschiede.

Zusammenfassend: Die Arbeit ist systematisch klar angelegt, genau und sauber in Angaben und Formulierung und überall den Problemen auf der Spur — ein tüchtiger Erstling!
Margarete Reimann, Berlin

Neville Cardus: Sechs deutsche Romantiker. München: A. Langen—G. Müller 1961. 212 S.

Diese Essays sind der Sammlung des Verfassers *A Composers Eleven*, London 1958, entnommen. Der 71jährige Autor, langjähriger Musikreferent des „Guardian“ und als

solcher auch in Österreich und Australien tätig gewesen, hatte offenbar nicht die Absicht, eine erschöpfende Darstellung der deutschen Musikromantik in ihren hervorragendsten Vertretern zu geben, denn es fehlen so entscheidende Persönlichkeiten wie R. Schumann und F. Liszt, die auch im Zusammenhang mit den behandelten Meistern wenig erwähnt werden, auch hebt Cardus mehrfach hervor, daß weder Bruckner noch Strauss Romantiker gewesen seien. Es handelt sich also in dem vorliegenden Buche um sechs Musiker aus der Zeit der Romantik, diesen Begriff weitherzig genommen. Von den drei Deutschen und drei Österreichern — von ihnen nehmen Schubert und Bruckner den geringsten, Wagner und Strauss den größten Raum ein, während Brahms und Mahler in der Mitte stehen — wird nun jeweils eine Seite ihres Schaffens, und meistens nur deren Höhepunkte, scharf beleuchtet, während ihre anderen Leistungen samt den zu ihnen führenden Entwicklungsstufen fast unbeachtet bleiben, was bei Wagner, obwohl gerade dieser Aufsatz deutschem Empfinden am nächsten kommt, angesichts der fast völligen Ignorierung der früheren Werke wie *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*, besonders spürbar wird. Nun sind unter den sechs Meistern vier, denen Cardus' Auswahlmethode gut angepaßt ist: Bruckner und Mahler sind auch für uns in erster Linie Symphoniker, Wagner und Strauss Opernkomponisten; Schubert wird vorwiegend als Liedmeister, Brahms als Instrumentalkomponist gewürdigt. Über die Anschauungen des Verfassers und ihre Begründungen soll hier nicht im einzelnen gestritten werden: Man soll sie aufmerksam lesen, und man wird, auch an den zahlreichen Stellen, die zum Widerspruch herausfordern, nirgends etwas sachlich Unrichtiges finden. Cardus schreibt mehr geistvoll als geistreich, klar und konzentriert, stets auf Begründungen bedacht, zudem, auch wo er ablehnt, voll Ehrfurcht und Ergriffenheit. Unnötig entscheiden zu wollen, ob hier ein Sprecher „typisch“ englischer Einstellung vor uns steht, so sehr auch die nationalen Unterschiede in vielen Urteilen fühlbar werden. Jedenfalls sei dem Verlag, der auch für eine tadellose Übersetzung sorgte, dafür gedankt, daß er den Deutschen, wie W. Abendroth im Nachwort schreibt, „die unschätzbare Gelegenheit bot, unsere eigene geistige Welt einmal durch ein Fenster von außen her zu betrachten“.
Reinhold Sietz, Köln

Paul Frederick Foelber: *Bach's Treatment of the Subject of Death in His Choral Music. A Dissertation.* Washington D. C.: The Catholic University of America Press (1961). 435 S.

Unzweifelhaft nimmt das Thema des Todes in der Kunst des Spätbarock im allgemeinen und bei Bach im besonderen eine zentrale Stellung ein, und eine Untersuchung der damit zusammenhängenden Probleme verspricht wertvolle Aufschlüsse. Wenn die vorliegende Arbeit unsere Erwartungen nicht in allen Punkten erfüllt, so liegt das vor allem an der angewendeten Methode. Das Werk ist ein Triumph der Statistik; alle Stellen, an denen das Wort „Tod“ oder ein Synonym im komponierten Text erscheint, sind mit Fleiß erfaßt und ausgewertet. Allein, eine Statistik bewährt sich noch nicht in der vollständigen Erfassung eines Phänomens, sondern erst in der klaren Abgrenzung des Erfassten gegenüber andersartigen Erscheinungen. Und hier bleiben beträchtliche Lücken offen:

1. Der Inhalt der von Bach komponierten Texte darf nicht vorbehaltlos mit Bachs eigener Anschauung identifiziert werden; wir erfahren sonst wohl Salomo Francks, Picanders oder Mariane von Zieglers Ansichten über den Tod, aber nicht Bachs. Das romantische Bild des in seinen Gedichtbänden blätternen Künstlers, der zu komponieren beginnt, wenn der göttliche Funke gezündet hat, beherrscht unsere Bach-Literatur noch allzusehr.

2. Nur solche Stellen sollten Berücksichtigung finden, an denen wirklich vom Tode selbst die Rede ist; Stellen, die z. B. von der Überwindung des Todes handeln, müssen, wenn der Verfasser schon nicht auf ihre Erfassung verzichten will, getrennt behandelt werden, um das Bild nicht völlig zu verunklaren.

3. Eine isolierte Betrachtung der einzelnen Stilmittel ohne abschließende Zusammenschau führt zu nichts. Wir erfahren nirgends, ob die in Verbindung mit dem Wort „Tod“ auftretenden Intervalle, Harmonien und Rhythmen auch auf andere Texte auftreten oder nicht. Auch die Frage nach Typik oder Individualität der angewendeten Stilmittel wäre zu stellen (so scheint z. B. das komponierte Adagio auf die Worte „*Sterben ist mein Gewinn*“ in BWV 95/1 einem alten Leipziger Brauch zu entsprechen — vgl. A. Prüfer, *J. H. Schein*, Leipzig 1895, S. 85 f.,

Anm. 2). Endlich wäre auch zu unterscheiden, ob die angewendeten Stilmittel direkt auf den Begriff des Todes zielen — so etwa die Generalpause am Ende des Satzes „*Es ist der alte Bund*“ aus dem *Actus tragicus* — oder auf Assoziationen wie Sterbeglocke, Schlaf, Kreuz usw.

4. Es ist sinnlos, in Choralätzen cantus-firmus-bedingte Intervalle für Bachs Todesdarstellung auszuwerten, wie dies vom Verfasser mehrfach praktiziert wird (BWV 4, 8 und öfter). Wenn so am Beispiel des Satzes BWV 8/6 demonstriert wird, daß die reine Quarte (wo tritt sie wohl nicht auf?) Freude und Gottvertrauen angesichts des Todes ausdrücke (S. 22 f.), so ist dem entgegenzuhalten, daß weder der Text noch die Melodie, ja nicht einmal der Satz an dieser Stelle von Bach stammen. Demgegenüber wäre es sehr viel interessanter zu erfahren, wo Bach die gegebene Melodie aus Textgründen abwandelt — dies geschieht z. B. im Satz 1 derselben Kantate auf „*sterben*“ —; und wenn gleich solche Stellen in den Einzelanalysen des Anhangs erfaßt sind, so fehlt doch deren Auswertung im Textteil.

5. Endlich wären alle Stellen, bei denen Parodie vorliegt, auszuscheiden oder gesondert zu behandeln. Wenn so etwa der Schlaf der „*satten Schafe*“ aus der Schäfer-Kantate BWV 249a zum Beispiel Bachscher Todesdarstellung wird, weil in der Parodie, dem Oster-Oratorium BWV 249, hier der Tod mit einem Schlummer verglichen wird, so sagt das über Bachs Begriff vom Tode nur sehr indirekt etwas aus. Wichtiger wäre zu wissen, ob Bach das Vorbild beim Auftreten des Begriffs Tod etwa gelegentlich änderte, um dem Text besser gerecht zu werden; aber diese Frage wird nirgends gestellt.

Was bleibt, ist eine mit Fleiß zusammengetragene Stellensammlung, die als Grundlage für weitere Forschungen von Wert sein kann. Dabei bleibt die Frage offen, ob man dem Problem überhaupt mit Hilfe der Statistik gerecht werden kann oder ob nicht eine Auswahl von extremen Beispielen aufschlußreicher wirkt. An ihnen läßt sich Bachs Individualität leicht beweisen: Ein Satz wie der Choral „*Wenn ich einmal soll scheiden*“ aus der *Matthäus-Passion* ist in der barocken Musikkultur ohne Parallele, und die Gefahr einer Verwechslung von Zeit- und Personalstil fällt weg. Hier freilich müßte sich dann auch die Musikalität des Verfassers erweisen. Alfred Dürr, Göttingen

Béla Bartók: Weg und Werk / Schriften und Briefe. Zusammengestellt von Bence Szabolcsi. Budapest: Corvina Verlag 1957. 371 S.

Béla Bartók: Ausgewählte Briefe. Gesammelt und herausgegeben von János Demény. Budapest: Corvina Verlag 1960. 292 S. (Auslieferung für den Westen jeweils Bärenreiter-Verlag, Kassel.)

Das erstgenannte Buch ist ein Sammelband, in dem Schriften von Bartók selbst sowie verschiedene Aufsätze über ihn zusammengestellt sind: Autobiographisches und Biographisches, Aufsätze über Bartóks folkloristische Arbeit, eine Einführung in seine Kompositionstechnik, eine kurze Studie über Bartóks Oper, sowie 40 Briefe; dazu ein Werkverzeichnis und eine Bibliographie seiner Bücher und Aufsätze.

Mit dieser Auswahl wendet sich das Buch wohl an alle, die handlich in einem Band zusammengestellt, authentische Information über den Menschen, den Komponisten, und den Wissenschaftler Bartók suchen. Leider ist nicht ersichtlich, ob hier ausschließlich bereits anderweitig veröffentlichte Abhandlungen zusammengestellt wurden, oder ob einige — etwa die Studie über Bartóks Kompositionstechnik — eigens in Hinblick auf diesen Buchtypus geschrieben worden sind. Jedenfalls ist zu fragen, ob Art und Auswahl der Aufsätze so getroffen sind, daß sie dem Außenstehenden umfassende und instruktive Informationen über Bartók geben können.

Der biographische Abriss von Bence Szabolcsi erfüllt diese Aufgabe sicherlich ausgezeichnet. Sehr lebendig — nur persönliche Bekanntschaft kann solche Anschaulichkeit vermitteln — skizziert er auf knapp 40 Seiten den Lebensweg Bartóks. Man spürt die Vertrautheit Szabolcsis mit den Verhältnissen in Ungarn zur Zeit Bartóks, etwa in der kurzen Schilderung des Gegensatzes Kunstmusik — Volksmusik am Anfang des Jahrhunderts. Die schwierige Situation, in die Bartók mit seiner Entdeckung der Bauernmusik kam, wird damit erst richtig verständlich.

Es folgt eine zweite, vielleicht etwas trockenere geschriebene Biographie, mehr im Ton einer Verteidigungsschrift, von Zoltán Kodály. Man fragt sich, ob es im Rahmen so eines Sammelbandes sinnvoll ist, gleich zwei Biographien zu präsentieren?

Die gleiche Frage drängt sich bei den Aufsätzen über den Folkloristen Bartók auf

(Kodály: *Bartók als Folklorist*, Szabolcsi: *Bartók und die Volksmusik*). Selbst bei Bartóks eigenen Aufsätzen über die Volksliedforschung hätte man noch sparsamer auswählen können; Bartók schrieb über die gleichen Probleme für verschiedene Gelegenheiten eben verschiedene Aufsätze.

Der umfangreichste Aufsatz des Buches ist eine *Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks* von Ernő Lendvai. Eine Einführung in die Kompositionstechnik gehört außer dem Biographischen, außer einigen Aufsätzen von Bartók selbst, außer Briefen, einem Werkverzeichnis und einer Bibliographie durchaus in den Rahmen eines solchen Sammelbandes. Problematisch aber ist Lendvais Einführung deswegen, weil sie nicht allgemein mit den Problemen der Satztechnik von Bartók bekannt macht, sondern ein festgefügt, an sich sehr problematisches System der Interpretation darlegt. Bartóks Kompositionen werden nämlich unter dem Aspekt des Goldenen Schnittes betrachtet. Dabei werden nicht nur die äußeren Proportionen mit den Maßen des Goldenen Schnittes gemessen, sondern auch die Intervalle und damit die Zusammenklänge. Die einfachsten, durch ganze Zahlen ausdrückbaren Werte des Goldenen Schnittes 2, 3, 5, 8, 13, 21 etc. werden auf die Halbtonschritte umgerechnet, so daß die Zahl 2 eine große Sekunde, die 3 eine kleine Terz, die 5 eine Quarte, die 8 eine kleine Sexte, die 13 eine übermäßige Oktave usw. bedeutet. Dieses System scheint doch zu problematisch, zu eigenwillig und zu konstruiert, als daß es als Grundlage für eine Einführung in die Klangstruktur von Bartóks Musik geeignet sein könnte.

Sehr willkommen wird das ausführliche Werkverzeichnis der Kompositionen von Bartók sein. Es informiert über alle wichtigen Daten, wie Ausgaben, Bearbeitungen, Uraufführungsdatum, Widmung.

Mit den Ausgewählten Briefen liegt zum ersten Male eine größere Sammlung von insgesamt 185 Briefen und einigen anderen kleinen Schriften (Autobiographie, Skizze zum Programm der *Kossuth-Symphonie*, Gedichtfragment *Die drei Welten* etc.) in deutscher Sprache vor. Bisher waren, außer einzelnen Veröffentlichungen, nur in dem oben besprochenen Sammelband 40 Briefe in deutscher Übersetzung vorhanden; 25 davon finden sich auch wieder in den Ausgewählten Briefen. Über die bisher in Ungarn veröffentlichten Briefe gibt der Herausgeber in

seinen Bemerkungen *Zur Geschichte des Bartók-Archivs* auf Seite 239 ff. genaue Auskunft.

Die Briefe sind aus allen Epochen von Bartóks Leben ausgewählt, sie reichen von Berichten aus Budapest an seine Mutter bis zu den Briefen aus dem Exil in Amerika. Sie sind meistens sehr sachlich und nüchtern gehalten und dienen anscheinend vorwiegend der Information; fast alle stehen in Zusammenhang mit Beruf und Arbeit. Dabei überwiegen sehr stark die, die sich mit seiner folkloristischen Arbeit befassen. Ausführlich berichtet er über Schwierigkeiten und Probleme des Sammelns, über die wissenschaftliche Auswertung des Materials, über Fragen der Aufzeichnung der Volksmusik, über die Möglichkeiten der Herausgabe der Lieder. Im organisatorischen Verhandeln zeigt Bartók übrigens einen ausgeprägt praktischen Sinn: Er gibt detaillierte Berechnungen der Kosten, wägt die verschiedenen Möglichkeiten gegeneinander ab und findet oft sehr geschickte finanzielle Lösungen.

An seine Familie berichtet er vor allem von seinen Reisen, etwa aus Paris, Spanien, Rußland, Amerika. Nur drei Briefe (von 1905 und 1907) der vorliegenden Sammlung gehen über den sachlichen Bericht hinaus und entwickeln religionsphilosophische Gedankengänge.

Über seine Kompositionen äußert sich Bartók seltener, meist findet sich nur ein Hinweis über Vollendung oder Aufführung eines Werkes. Ausnahmen sind zwei Briefe mit genauen Metronomanweisungen für das 1. und 4. Streichquartett und Hinweise an Menuhin für die Ausführung der Soloviolinsonate.

Pädagogische Fragen etwa im Zusammenhang mit dem Mikrokosmos werden nie erörtert, dagegen einmal der Wunsch, seine Lehrtätigkeit als Pianist an der Musikakademie zu Budapest aufzugeben.

Sehr willkommen sind die genauen Anmerkungen des Herausgebers zu genannten Personen oder Fakten, sowie Hinweise auf weitere Literatur. Angenehm ist eine Konkordanztafel der erwähnten Ortsnamen mit ihrer früheren und heutigen Bezeichnung (auch im Sammelband von Szabolcsi). Leider fehlt aber beiden Büchern ein Namen- und Sachregister. Das Deutsch der Übersetzung ist sprachlich manchmal ungewandt und unklar. Roswitha Schlötterer-Traimer, München

Leon Vallas: Debussy und seine Zeit. Aus dem Französischen übersetzt von Karl August Horst. Vorwort, Werk- und Literaturverzeichnis von Alfons Ott. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1961. 477 S. und 13 Abbildungen.

Aus dem Vorwort und dem Verzeichnis des Buchschrifttums entnimmt man, daß Leon Vallas (1879 bis 1956) die Zeit des Aufstiegs Debussys in nächster Nähe und als dem Komponisten Nahestehender erlebt hat; daß er seit 1927 selbständige Bücher über ihn veröffentlicht, außerdem die damit zusammenhängenden Probleme in zahlreichen Spezialarbeiten erörtert hat. Das hat große Vorteile; das Werden und Arbeiten des Meisters ist in allen Phasen bekannt; das Für und Wider der Meinungen ist in allen Einzelheiten miterlebt; verlorene und verschollene Werke sind wieder entdeckt und in die Entwicklungen einbezogen; die Erscheinungen des „Debussismus“, die nicht immer dem Komponisten selbst zum Vorteile gereichten, sind auseinandergelagt. Vallas ist ein Verehrer Debussys. Das gibt die Wärme des Buches. Und wenn gelegentlich seine Einschätzung eines Werkes zu hoch erscheinen mag, wenn er andersdenkende Kritiker etwas scharf anfaßt, so versucht er doch immer, auch gegenteiligen Ansichten gerecht zu werden und sie zu verstehen. Bei den vielen Kämpfen und Streitigkeiten zwischen Anhängern und Gegnern der neuen Formen Debussys, bei den Eigenarten seiner künstlerischen Neuerungen, bei den Schwierigkeiten, die auch in Debussys Natur und Arbeitsweise lagen, ist für eine historische Darstellung ein großes Maß von Objektivität nötig. Und das muß man bei Vallas anerkennen.

Das Werk ist zur Hauptsache historisch. Es gibt Debussys Entwicklung im Künstlerischen und Persönlichen; es bespricht bekannte und unbekanntere Werke, auch kaum begonnene oder nicht vollendete Werkpläne; es erörtert die vielfach gelagerten Beziehungen des Komponisten zu seinen Zeitgenossen; es schildert im einzelnen Debussys Kämpfe um den Rompreis und seine Folgen. Besonders eindringlich ist die Wiedergabe zahlreicher Auszüge aus zeitgenössischen Kritiken, die ein sicheres Bild der jeweiligen Situation ergeben, auch die Schwierigkeiten, Zufälligkeiten und Unsicherheiten solcher Kritiken klar beweisen. Aber diese Erscheinung ist wohl zu allen Zeiten die gleiche.

Selbstverständlich werden auch stilistische Fragen erörtert und die sich wandelnden Eigentümlichkeiten der Werke erfaßt. Vallas widerspricht auch einmal denen, die den Versuch machen, den künstlerischen Inhalt eines Werkes in Worten zu vermitteln. Seine Darstellungen sind im allgemeinen sachlich, manchmal sehr treffend, wenn er z. B. aus einem nicht veröffentlichten Manuskript eine Stelle zitiert, die aufs deutlichste den Eindruck widerspiegelt, den Moussorgskis *Bilder einer Ausstellung* auf Debussy gemacht haben. Überhaupt wird auf die Verarbeitung fremder Einflüsse wie der Massenets, Gounods, der Russen, der Exotik starker Wert gelegt, vielleicht manchmal etwas zu viel. Einige weitere Notenbeispiele wären zweckmäßig gewesen, hätten den so schon großen Umfang aber wohl etwas gesprengt.

A. Ott hat genaue Verzeichnisse der schriftstellerischen Arbeiten Debussys mit Erscheinungsort, ein chronologisches Verzeichnis der Buchschriften über den Komponisten und ein ausführliches Verzeichnis der Werke mit Angabe der Widmungen, der Uraufführungen, des Erscheinungsortes und der zur Zeit vorhandenen Schallplatten beigefügt.

Bei Vallas' ungemeiner Kenntnis dieser Zeit aus eigener Anschauung, der Wiedergabe der sonst schwer erreichbaren Quellen zur Geschichte Debussys und dessen, was man heute kurz meist als „Impressionismus“ bezeichnet, stellt das Buch eine wichtige Erscheinung dar. Man kann dem Schlußsatz des Vorwortes recht geben: „Als Zeitbild aus einem ganz und gar französischen Aspekt macht es Entwicklungslinien sichtbar, die über nationale Grenzen und zeitliche Schranken hinauslaufen.“ Paul Mies, Köln

Michail Glinka: *Aufzeichnungen aus meinem Leben*. Herausgegeben von Heinz Alfred Brockhaus. Berlin: Henschelverlag 1961. 324 S. mit 8 Abbildungen.

Dokumentarisches Material zur russischen Musikgeschichte ist im deutschen Musikschritttum gegenwärtig noch wenig anzutreffen. Um so begrüßenswerter ist die von dem Oberassistenten des Musikwissenschaftlichen Instituts der Humboldt-Universität Berlin herausgegebene deutschsprachige Fassung der Autobiographie des Begründers der klassischen russischen Musik, Michail Glinka. Der Band enthält abgesehen vom Text der *Aufzeichnungen* ein Vorwort, das über die

bisher vorliegenden russischen Ausgaben der Autobiographie Glinkas berichtet, eine vom Herausgeber geschriebene Einführung *Michail Glinka — Vater der russischen Musik*, in welcher der Verfasser eine kurze anschauliche Darstellung der Umwelt, des Lebens und Schaffens des russischen Meisters, verbunden mit einigen Bemerkungen über die *Aufzeichnungen* bietet, sowie einen umfangreichen Anmerkungsapparat, ein Personenregister und Literaturhinweise.

Die *Aufzeichnungen aus meinem Leben*, mit deren Niederschrift Glinka als Fünfzigjähriger Mitte Juni 1854 begann, die er im Frühjahr 1855 abschloß und die den Zeitraum von 1804 bis zum Frühjahr 1854 umspannen, erschienen in Rußland in ungekürzter Form erst nach dem Tode des Komponisten in der Zeitschrift *Russisches Altertum*, Jahrgang 1870, Heft I und II und ein Jahr später als Buch. Die vom deutschen Herausgeber vorgelegten *Aufzeichnungen* Glinkas entsprechen in ihrem Text, den Anmerkungen und dem Namensverzeichnis der von W. Bogdanow-Beresowski 1953 im Staatlichen Musikverlag der UdSSR in Leningrad veröffentlichten sowjetischen Ausgabe, die im Unterschied zu den vor der Oktoberrevolution in Rußland erschienenen Ausgaben nicht nach einer von Glinkas Schwester L. I. Schestakowa gefertigten Abschrift, sondern nach Glinkas Autograph gedruckt wurde.

Nachdem im deutschsprachigen Bereich bislang lediglich Oskar von Riesemann in seiner Biographie Glinkas (*Monographien zur russischen Musik* I, München 1923, S. 63 bis 226) den Inhalt der *Aufzeichnungen* weitgehend, zum Teil sogar wörtlich wiedergegeben hatte, liegt Glinkas Autobiographie nunmehr erstmalig vollständig in deutscher Sprache vor. Wie der Herausgeber in seiner Einführung (S. 8) mit Recht bemerkt, sind die *Aufzeichnungen* Ausdruck der kritischen Selbstprüfung, der Glinka die Prinzipien des schöpferischen Wirkens und seine bereits geschaffenen Werke unterzog. Daneben läßt sich an Hand der *Aufzeichnungen* die Entwicklung Glinkas zum „Vater der russischen Musik“ anschaulich verfolgen. Bei der Lektüre fällt auf, wie selten und knapp der russische Meister von seiner künstlerischen Arbeit berichtet. In seinen meist skizzenhaften Beschreibungen und in bildhaft-lebendiger Sprache erzählt Glinka weniger von sich selbst als vielmehr darüber, was er in seinem an Ereignissen reichen Leben in Ruß-

land, Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland und Österreich sah und erlebte und erweist sich in seinen Urteilen nicht nur als vielseitig interessierter, klug urteilender Musiker, sondern auch als leidenschaftlicher Patriot. Die Art, wie der Autor das Musikleben seiner Zeit beurteilt, die Fülle von Episoden und eingestreuten Bemerkungen bieten unschätzbare dokumentarisches Material über den Menschen und Künstler Glinka und darüber hinaus über das russische und westeuropäische Musikleben der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das macht die *Aufzeichnungen* zu einer wertvollen musikgeschichtlichen Quelle, die in Zukunft von der deutschen und internationalen Musikgeschichtsforschung mehr als bisher berücksichtigt zu werden verdient.

Die von Ena von Baer besorgte deutsche Übertragung des russischen Originals ist flüssig und ansprechend im Stil. Herausgeber und Verlag haben den Band, der durch die Beigabe klug ausgewählter und gut reproduzierter Abbildungen noch an dokumentarischem Wert gewinnt, sorgfältig vorbereitet und solide ausgestattet. Unsauberkeiten im Druck kommen nur ganz vereinzelt vor (z. B. im französischen Text S. 190). Bei der Erwähnung der von A. N. Rimski-Korsakow besorgten ersten sowjetischen Ausgabe der *Aufzeichnungen* muß es (S. 28) statt „dreiundzwanzig Jahre später“ offensichtlich „dreiundvierzig Jahre später“ heißen. Einige Ungenauigkeiten sind im Personenregister festzustellen: Alexej Fjodorowitsch Lwow lebte von 1798 bis 1870. Der erste russische Volksliedforscher hieß Nikolai Alexandrowitsch Lwow. Seine 1790 erschienene Schrift trägt den Titel *Über den russischen Volksgesang*. Abschließend sei noch vermerkt, daß bei der Zitierung polnischer Namen fälschlich die russische Schreibweise in deutscher Umschrift angeführt ist. So muß es (S. 323) statt „Wolski, Wlodsimesh“, „Wolski, Włodzimierz“ und statt „Stanislav Monjushko“ „Stanisław Moniuszko“ heißen.

Dieter Lehmann, Berlin

Walter G. Armando: Franz Liszt. Eine Biographie. Hamburg: Rütten & Loening Verlag 1961. 379 S.

Der Verfasser sagt im Vorwort, daß es sich nicht um eine sachlich kühle, sogenannte wissenschaftliche Darstellung des Lisztschen Lebens und Schaffens handle, so sehr Objektivität und historische Treue gewahrt seien.

So muß man seine mangelnde wissenschaftliche Einstellung bei der Lektüre von vornherein einkalkulieren. Leider wird der alte Unsinn wiederholt, der Name Liszt gehöre zu den ungarischen Adelsnamen, „die das Praedikat ‚von‘ nicht kannten“. Der Verfasser weiß also — wie viele Schreiber von Liszt-Büchern — überhaupt nichts von den seit 27 Jahren veröffentlichten eindeutigen Dokumenten in Raiding, die Liszts rein deutsche Abstammung beweisen. Bei seiner unwissenschaftlichen Einstellung darf man sich nicht wundern, wenn er manches Detail zur Ausschmückung selbst erfindet, um die romanhafte Darstellung abzurunden. Viele Dinge wären zurechtzurücken, etwa die Behauptung, *Funerailles* („ergreifendes Klavierstück“) sei ein Abschiedsgruß an den Freund Chopin. Schon der dramatisch-heroische Inhalt stünde dieser Behauptung entgegen — das Werk ist auf den Tod des Fürsten Felix Lichnowsky und der ungarischen Grafen Ladislaus Teleky und Ludwig Batthyani komponiert, letzterer ein Opfer der ungarischen Revolution, ersterer ein demokratischer Abgeordneter des Frankfurter Parlaments, der vom Pöbel erschlagen wurde. Und so wäre manches zu berichtigen. Trotz dieser Irrtümer muß gesagt werden, daß Liszt als Mensch, als Frauenheld, daß er in seiner Vereinsamung der späteren Jahre richtig und lebendig geschildert wird, ohne sentimentale Beschönigung und ohne nationalistische Verzerrung. Vor allem nimmt ein ehrlicher Enthusiasmus für den Autor ein. So mag das Buch seinen Zweck erfüllen.

Hans Engel, Marburg/Lahn

Michaela Maria Keane: The Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau. Washington D. C.: The Catholic University of America Press 1961. XIII, 265 S. (The Catholic University of America Studies in Music. Nr. 9.)

Das theoretische Werk Rameaus ist mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Forschung gewesen. Von den einschlägigen Arbeiten seien unter den älteren die Monographien von Fr.-J. Fétis (*Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, Paris 1840) und von L. de La Laurencie (*Rameau*, Paris 1908), unter den neueren die grundlegende Studie von M. Shirlaw (*The Theory of Harmony*, De Kalb/Ill. 1955) hervorgehoben, während die umfassende Arbeit von C. Girdlestone (London 1957) nur verhältnismäßig kurz auf das theoretische Schaffen des Franzosen eingeht,

um dem künstlerischen Werk um so mehr Raum zu widmen. Sehr willkommen ist daher die Dissertation von Keane, die die theoretischen Schriften Rameaus ausführlich darstellt und durchaus umfassend in Blickrichtung und Durcharbeitung genannt zu werden verdient.

Das biographische Kapitel (S. 1–37) faßt alle belegbaren Fakten mit den notwendigen Quellenhinweisen zusammen, ohne Neues zu bieten. In den folgenden Kapiteln werden die Schriften des französischen Theoretikers chronologisch untersucht, vom grundlegenden *Traité de l'harmonie* (1722) bis zu den *Vérités intéressantes* (1763). Allerdings werden diejenigen Leser der Studie enttäuscht sein, die spezielle Analysen der Theorien erwarten. Die Verfasserin gibt vielmehr an Hand zahlreicher zum Teil sehr ausführlicher Zitate eine sorgfältig ausgearbeitete Einführung in das jeweilige Werk, läßt aber vor allem die Kritiken von Rameaus Zeitgenossen durch Heranziehung zahlreicher Originalquellen zu Wort kommen. So erhält die Arbeit den hoch einzuschätzenden Wert einer Quellensammlung zur Kritik von Rameaus Theorien im 18. Jahrhundert, für dessen Durchforschung die Arbeit von erheblichem Nutzen ist. Die Polemiken werden in englischer Übersetzung geboten, was man in Anbetracht der nicht immer leicht zugänglichen Originale bedauern mag. Ein vorzüglicher Anhang mit einer Übersicht über die herangezogenen primären und sekundären Quellen sowie ein Register schließen die aufschlußreiche Arbeit ab.

Richard Schaal, Schliersee

Erika Gessner: Samuel Scheidts geistliche Konzerte. Ein Beitrag zur Geschichte der Gattung. Berlin: Merseburger 1961. 215 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. Band 2.)

Dem verhältnismäßig umfangreichen Vokalschaffen des hauptsächlich als Instrumentalkomponist bekannten Samuel Scheidt versucht die Verfasserin zur Anerkennung und Wertschätzung zu verhelfen; dabei genügt die geschichtliche Einordnung, die auch erreicht wird. Mit außerordentlichem Fleiß, der sich besonders in den der Arbeit beigegebenen Anhängen und Tabellen dokumentiert, bemüht sie sich, den bekannten Formulierungen von Blume, Adrio und Mahrenholz über den Vokalkomponisten Scheidt einige neue Nuancen hinzuzufügen. Die Verfasserin stützt

sich dabei auf die Ergebnisse der Arbeit von Forchert über das Spätwerk des Michael Praetorius. Bereits die ausgiebige Verwendung c. f.-gebundener Texte gibt dazu Veranlassung. Trotz Konzertbesetzung mit Generalbaß schreibt Scheidt motettisch und madrigalisch wie sein Vorbild Praetorius. Im Gegensatz zu Schein und Schütz, die die stilistischen Neuerungen direkt an italienischen Vorbildern studierten, ist Scheidt der deutschen Tradition verhaftet. Die Verfasserin zeigt, „wie weit Scheidt von einer *monodischen . . . Textdeklamation entfernt ist*“, auch wenn er nicht c. f.-gebundene Texte vertont. Wo er sich in der musikalischen Durchformung von Praetorius unterscheidet, ist das bedingt durch die kleinere Besetzung, für die Scheidt der Zeitläufte wegen schreiben muß. Daß diese Werke nur scheinbar wegen der Geringstimmigkeit dem Konzert des 17. Jahrhunderts, dagegen stilistisch der Motette des 16. Jahrhunderts nahe stehen, geht aus der Arbeit klar hervor; dennoch sind in den verschiedenen besetzten und stilistisch gegensätzlichen Abschnitten der Kompositionen Tendenzen erkennbar, die später in der Kantate wesentlich werden.

Harald Kümmerling, Lüdenscheid

Sir Arthur Sullivan: An Index to the Texts of his Vocal Works. Compiled by Sirvart Poladian. Detroit: Information Service Inc., 1961. XVIII, 91 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 2.)

Die Detroit Studies in Music Bibliography, „A series devoted to the publication of bibliographical contributions“, beweisen nach der Veröffentlichung von Bruno Nettls *Reference Materials in Ethnomusicology* mit dem vorliegenden Index schlagend, daß „its scope . . . broad and limited only by bibliographical interests“ ist. Musikwissenschaftler und selbst eingefleischte Bibliographen außerhalb des angelsächsischen Sprachbereichs werden Zweifel an der Notwendigkeit dieser Veröffentlichung kaum unterdrücken können; immerhin ist aber zu bedenken, daß Sir Arthur Sullivan im viktorianischen England eine nationale Institution und auch in den USA vor der Jahrhundertwende „the rage“ (S. VIII) war; eine historische Gestalt, die angelsächsischen Musikwissenschaftlern, die nicht die Vorurteile ihrer mitteleuropäischen Kollegen gegen die Beschäftigung mit der Operette teilen, durchaus würdig einer gründlichen Untersuchung erscheinen muß (vgl.

auch Gervase Hughes, *The Music of Arthur Sullivan*, London 1960). Für eine solche Untersuchung bietet der vorliegende Index eine bequeme Arbeitshilfe. Er enthält ein (nach Stichproben zu urteilen zuverlässiges) alphabetisches Verzeichnis der Anfangszeilen und Titel geschlossener musikalischer und textlicher Nummern und Abschnitte aus Sullivans vielen Operetten und wenigen Kantaten und sonstigen Vokalwerken (etwa 3000 Eintragungen), dazu ein sehr nützliches Verzeichnis der Erstaufführungsdaten der Hauptwerke, durch das alle älteren Angaben überholt werden. Unter den Liedtexten finden sich bezeichnend viele wertlose viktorianische Reimereien, aber andererseits Gedichte von Burns, Cowper, Herrick, Swinburne und Shelley — auch dies ein indirekter Kommentar zu der merkwürdigen Persönlichkeit eines Komponisten, der neben auch heute noch reizvoller, sehr feiner Musik flachste Gebrauchsware produzierte, und der mit George Grove in Wien unbekannte Werke Schuberts ausgrub. Ludwig Finscher, Kiel

Reiner Kirchrath: *Theatrum Musicae Choralis* das ist Kurze und gründlich erklärte Verfassung der Aretinischer und Gregorianischer Singkunst, Köln 1782. Eingeleitet und im Faksimile herausgegeben von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno Volk Verlag 1961. IV, 88 gez. S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 46.)

Das *Theatrum musicae choralis* des aus Bonn stammenden Reiner Kirchrath (1747 bis 1826) ist eines der interessantesten Spätzeugnisse für den „deutschen Choralidialekt“. Kirchrath war seit 1773 Succentor am Bonner Cassiusstift, trat dann in den Benediktinerorden ein und wirkte nach der Säkularisation als Pfarrer in Gladbach. Seine Choralschule weist ihn als einen Mann der Praxis aus. Ihre Besonderheit ist, daß sie der Kölner Tradition immer wieder die „römische Sing-Art“ gegenüberstellt. Der Traktat beginnt mit einer ausführlichen Darlegung der Hexachord- und Mutationslehre, gibt Solmisationsexempel, behandelt die Lehre von den Intervallen und Tönen und sodann die Psalmstöne, Intonationen, Lektionstöne usw., und zwar immer mit dem Blick auf die praktischen Bedürfnisse des Klerikers. Der Herausgeber hat der Faksimileausgabe ein Vorwort beigegeben, das die Person Kirchraths und die Bedeutung seines Traktats in Kürze umreißt.

Helmut Hücke, Rom

Joseph Molitor: *Chaldäisches Brevier* (Ordinarium des ostsyrischen Stundengebetes) Düsseldorf: Patmos-Verlag 1961. 172 S.

Während wir über die Liturgie der Ostkirchen vorzügliche Werke, zum Teil von deutschen Autoren, in lateinischer Sprache besitzen und andererseits französische Autoren sich mit großer Energie dieses Gebietes angenommen haben, ist die deutsche Literatur, wenn man von den bahnbrechenden Arbeiten Baumstarks absieht (von dessen Studie *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie* die letzte Neuauflage bezeichnenderweise in französischer Sprache erschienen ist), nur wenig zahlreich und in der Gesamtheit der internationalen Publikationen von keinem allzuschweren Gewicht — unter Ostkirchen sind hier immer die eigentlichen orientalischen Kirchen gemeint unter Ausschluß der byzantinischen Kirche, die gerade der deutschen Wissenschaft eine Menge grundlegender Werke verdankt. Hinzu kommt, daß der Osten uns die Arbeit wenig leicht macht: moderne Untersuchungen erscheinen dort in arabischer Sprache; die alten Texte aber werden, wie bei uns im Mittelalter, noch heute vorwiegend mit der Hand abgeschrieben und die gedruckten Ausgaben sind zumeist von europäischen Missionen gemacht, vor allem von den Dominikanern in Mossul. Letztere versorgen also höchstens die mit Rom unierten Kirchen — daß ihre Texte mit denen der orthodoxen Urkirchen übereinstimmen, wird zwar immer wieder versichert, scheint aber doch nicht in allem richtig zu sein. Aber auch diese Ausgaben, meist im vorigen Jahrhundert gemacht, sind selbst im Orient heute nur noch schwer erreichbar. So ist es außerordentlich verdienstvoll, daß die Päpstliche Kongregation *Pro ecclesia Orientali* auf Initiative ihres berühmten Sekretärs Cardinal Eugène Tisserant 1938 einen Nachdruck der 1886 von Paul Bedjan besorgten dreibändigen Ausgabe des Breviers der chaldäischen (d. h. ostsyrisch-unierten) Kirche veranstaltete. Gewiß hätte man lieber die Herausgabe eines Meßtextes gesehen — aber einerseits ist eine ältere Ausgabe noch öfter erreichbar, andererseits kommen neuerdings sehr schöne Drucke, insbesondere der maronitischen Kirche, im Osten (Beirut) heraus. So ist es verständlich, daß Joseph Molitor, der Bearbeiter des vorliegenden Büchleins, an diese einzige europäische Edition einer östlichen Liturgie anknüpfte — trotzdem schade, daß er nicht die wichtigere Aufgabe einer

Übersetzung etwa syrischer Anaphoren unternahm. Aber darüber läßt sich nicht streiten — auch das Brevier hat seine eigentümlichen Reize, die es ebenso verehrens wert machen.

Das kleine Buch Molitors bringt zunächst eine Einleitung, die einerseits über die Geschichte der Ostkirche, insbesondere der Chaldäer, unterrichtet, andererseits „Aufbau und Geist“ des chaldäischen Breviers analysiert. Der eigentliche Hauptteil des Buches gibt nicht etwa eine Übersetzung des ganzen chaldäischen Breviers, wie der Obertitel vermuten lassen könnte (eine solche wäre von den insgesamt etwa 2000 Seiten syrischen Textes der Bedjan-Ausgabe auch wohl weder von einem Verfasser zu erwarten noch von einem Verleger zu verkaufen), sondern, wie der Untertitel andeutet, nur eine solche des Ordinariums, d. h. der täglich gleichbleibenden Texte. Ein Anhang endlich bringt Anmerkungen und Register. Die Einleitung ist sehr instruktiv und teilt alles Wesentliche in kurzer Prägnanz und objektiver Schilderungsweise mit. Die Übersetzung ist sehr genau und folgt dem Text Wort für Wort, so daß der Leser auch einen Eindruck von den Eigentümlichkeiten der syrischen Sprache erhält. Reichliche Ergänzungen erhöhen die Deutlichkeit und Verständlichkeit derart, daß wirklich nicht der geringste Wunsch offen bleibt. Der Anmerkungsenteil bringt nicht nur die Erklärungen chaldäischer Termini, sondern zieht überall Querverbindungen zu anderen orientalischen und zur lateinischen Liturgie und stellt das chaldäische Brevier so in seinen historischen Zusammenhang, wobei man der Kenntnis des gelehrten Verfassers die höchste Achtung zollen muß. Alles in allem ist das Büchlein mit scharfer Intelligenz wie mit warmem Gefühl geschrieben und eine der sympathischsten Veröffentlichungen, die ich kenne. Möchte der Verfasser diesem Werk bald ein ähnliches über die Messe folgen lassen. Heinrich Husmann, Göttingen

Eric Werner: Hebräische Musik. Köln: Arno Volk Verlag 1961, 66 S. (Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von K. G. Fellerer. Heft 20).

Das wachsende Interesse an vor- und nichtrömischer liturgischer Musik hat der Beschäftigung mit dem synagogalen Gesang neuen Auftrieb gegeben. Als Quellenwerk ist A. Z. Idelsohns *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz* (10 Bde.) überall zur Hand; doch das sonst gedruckte, reichhaltige Mate-

rial ist weit verstreut und schwer zugänglich geblieben. Daher ist es zu begrüßen, daß gerade der Verfasser der *Sacred Bridge* (1959) einen Beispielband hebräischer Musik — den ersten seiner Art — vorlegt. Er zeigt die Einheit östlicher und westlicher synagogaler Überlieferung in der Gemeinsamkeit typischer Formen und Stile, deren hohes Alter durch Analogien im Kirchengesang bestätigt wird.

Das musikalische Erbe aller jüdischen Landsmannschaften umfaßt an grundlegenden Stilelementen: Lektionstöne, die entweder an die Neumen-Akzente des Bibeltextes gebunden (Werner Nr. 10, 12) oder unabhängig von diesen sind (W 2, 8); Psalmödien mit Initial- und Kadenzklauseln (W 1, 4, 6), häufig mit multiplem Tenor; responsorialen Vortrag von Psalmen und Hymnen (W 5, 26; Beginn des Chorperts nicht bezeichnet); Antiphonie zweier Chöre hat sich im Jemen erhalten (W 5 ist jedoch responsorial). In wortgebundenen wie in freien Formen findet sich sowohl der streng syllabische (W 59) wie der „neumatische“ Stil (W 12, 15), Melismatik hauptsächlich in den freien Formen. Zu den Eigenarten der Solistenkunst gehört die grundsätzliche Variation wiederholter Melodienphrasen, das „Motivmosaik“ (W 61, vollst. bei Idelsohn), und die musikalische Tropierung feststehender Melodien (keine Beisp. bei W). Für die hochgezuchtete Improvisations- und Variations-technik der ostaschkenasischen Vorsänger vermissen wir leider Belege, ebenso für die charakteristische Aufführungspraxis: Vorbeter mit „Singer“ und „Baß“ (W Einl. S. 20). Die Hymnenmelodien der häuslichen und Nebengottesdienste sind oft Kontrafakte oder aus solchen entwickelt (W 40). Die synagogalen Modi Europas erscheinen in W 60 und 61b (S. 61 oben), orientalische Makamât in W 63a und W 68.

Diese Hinweise auf einige Stileigenarten der hebräischen Musik sind als ein kleiner Wegweiser für diese Beispielsammlung gedacht: Denn ihre Benutzung wird dem Leser nicht gerade leicht gemacht. Das Fehlen jeglicher Texte ist ein bedauerlicher Rückschritt gegenüber den bisherigen Musikwerk-Bänden. Es ist umso schwerer zu rechtfertigen, als gerade Lektionen und Psalmödien nur als die melodische Nachzeichnung bestimmter Bibelverse recht zu begreifen sind; auch das Ausmaß ornamentaler Verzierungen kann nur durch Vergleich mit dem Worttext

erkannt und beurteilt werden. Die (als Schlüssel gedachten?) Termini der römischen Liturgie (z. B. Kaddisch = Gr. Doxologie) können Text und Textübertragung nicht ersetzen, sondern eher irreführen.

Der Leser wird sich an W.s Einleitung und an die Überschriften im Notenteil halten müssen, welche den musikalischen oder liturgischen Charakter der Beispiele kurz umschreiben. Leider stehen die Gesangsbeispiele nicht immer im Einklang mit der zugehörigen Überschrift: Nr. 2 ist keine Psalmodie, sondern freie Lektion des Esther-Buches; Nr. 5 ist weder Psalmodie noch Antiphone, sondern Gemeindegesangsmelodik, die aus rein liturgischen Gründen responsorial vorgetragen wird; Nr. 30–31 sind keine Gebetsweisen, sondern periodisch gebaute Hymnenmelodien; Nr. 59 ist nicht melismatisch; Nr. 62 (enthält 2 Melodien) bringt nicht Kantoren-, sondern Gemeindegesang; Nr. 64–65 sind nicht weltliche, sondern häusliche Sabbat-Lieder.

Somit wird der Benutzer auf einen Vergleich mit W.'s Quellen nicht verzichten können; jedes ernsthafte Interesse an dem ebenso anziehenden wie schwierigen Stoff wird auf andere Sammlungen zurückgreifen müssen. Ein Thema z. B. wie „Melismatischer Kantoren-Gesang“ (S. 60–61) kann nicht annähernd mit der Wiedergabe der Beispiele aus MGG 7, Sp. 236 u. 242 (mit den dort raumbedingten Kürzungen) ausgemessen werden. Ebenso entsprechen die israelischen volkstümlichen Lieder (sämtlich der Sammlung von J. Schönberg, Berlin 1935, entnommen) nicht mehr der heutigen Wirklichkeit.

Zur Ergänzung mögen folgende Sammlungen (nebst Idelsohn) empfohlen werden: G. Ephros, *Cantorial Anthology of traditional and modern synagogue music*, 5 Bde., New York 1929–1957. Aus der *Out-of-print Series of Synagogue Music* die Bde. 1, 6–8, 13–15, 19–21, 24–25, New York (Bloch) 1953–1955; O. Camhi, *Liturgie Sephardie*, London (Valentine-Mitchell) 1959; Z. Kwartin, *S'miroth Zebulon*, Bd. 1, New York 1928. Über den volkstümlichen Gesang in Israel führt das Museum for Ethnology and Folklore, Haifa (P. O. B. 5333) einen Kartenindex und eine Bibliographie.

Von einer Reihe störender Druckfehler sei hier nur berichtet: Die einzige Stelle in der jüdischen Liturgie, wo der Gong vorkommt, ist der Druckfehler auf Seite 51, Zeile 2.

Hanoch Avenary, Tel Aviv

The Eton Choirbook. Transcribed and edited by Frank Ll. Harrison. 3 Bde. London: Stainer and Bell Ltd. 1956, 1958, 1961. XXVII und 149, XIII und 185, XIV und 185 S. (Musica Britannica. X–XII).

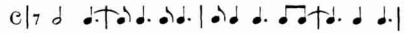
Das Eton-Chorbuch (Eton College Ms. 178) ist neben den kleineren Handschriften Lambeth Palace 1 und Caius College und dem schottischen Carver-Chorbuch die wichtigste Quelle für die insulare Musikgeschichte zwischen Dunstable und Taverner; seine Ausgabe, die jetzt vollständig vorliegt, ist wahrscheinlich das wichtigste Publikationsereignis der letzten Jahre für die Erforschung der Musikgeschichte der Josquinzeit. Der Herausgeber, einer der besten Kenner der englischen Musikgeschichte dieser Epoche, hat die Handschrift mehrfach gewürdigt (Kongreßbericht Utrecht 1952, 224–232; *Annales musicologiques* I, 1953, 151–175) und ihren Inhalt in größere Zusammenhänge gestellt (*An English „Caput“*, ML XXXIII, 1952, und *Music in Medieval Britain*, London 1958). Die in jeder Beziehung vorbildliche Ausgabe krönt nun diese Bemühungen.

Das Pergament-Chorbuch in Großfolio enthielt ursprünglich 93 Kompositionen, von denen nur 43 vollständig und 21 teilweise erhalten sind. Das Repertoire besteht aus Marientexten, die in nicht-liturgischen Abendandachten, meist in den vorreformatorischen Colleges, verwendet wurden, außerdem aus Magnificat-Kompositionen und einer Matthäus-Passion. Die Marientexte (im englischen Sprachgebrauch, auch vom Herausgeber, etwas verwirrend „antiphon“ in Parallelbildung zu „antheim“ genannt) und ihre Bevorzugung stehen offenbar im Zusammenhang der großen Welle von Marienkulten, die alle Länder der katholischen Kirche im Spätmittelalter überflutete; die Art und Weise, wie diese Texte komponiert wurden, ist jedoch von der kontinentalen sehr verschieden: während dort die Marienverehrung vor allem in der intimen, wohl hausmusikalisch-privaten dreistimmigen Liedmotette musikalisch fruchtbar wird und repräsentativer Glanz offenbar seltener gesucht wird (flandrische Marienmessen und -Motetten, Salve-Regina-„Stiftungen“ und das Münchener Salve-Regina-Chorbuch 51), ist der englische, organisatorisch verfestigte Marienkult (die Verpflichtung zu Marien-Andachten wurde gelegentlich in den Statuten der Colleges schon bei der Stiftung festgelegt bzw. diese waren selbst Colleges „of Our

Lady“) Anlaß zu außerordentlicher musikalischer Prachtentfaltung in vier- bis achttimmigen, umfangreichen und betont kunstvollen Kompositionen. Ihr Stil und ihre musikalische Qualität sind die Überraschungen der vorliegenden Edition.

Die erhaltenen Werke der Handschrift entstammen einem Zeitraum von mindestens 50 Jahren; die Anlage des Manuskripts war vermutlich spätestens 1502 bis auf wenige Nachträge abgeschlossen. Eine ursprünglich vorhandene fünfstimmige Motette von Dunstable ist verloren; unter den sonst genannten Komponisten sind Banester († 1487), Horwood, Hygom (zuerst nachweisbar 1459) offenbar die ältesten; Davy, Walter Lambe, Hacomplaynt gehören etwa der Josquingeneration an; Fayrfax und Wylkinson (von dem zwei Werke nach Anlage des originalen Index nachgetragen wurden) sind etwas jünger. Dieser Komponistenkreis, zu dem noch die biographisch wenig faßbaren Kellyk, John Browne, Cornysh, Turges und einige andere treten, hat ausgehend von Dunstable und offenbar fast abgeschlossen von fremden Einflüssen einen Stil entwickelt, der in der abendländischen Musik der Zeit einzigartig ist. Während auf dem Kontinent, vor allem in Italien, Textdarstellung, Textinterpretation, sinnfällige Gliederung des Tonsatzes durch Imitation und Bildung korrespondierender Abschnitte im Vordergrund des Interesses stehen, spielen alle diese Elemente eines übergreifenden Stilzugs in der Musik des Eton-Chorbuchs fast keine Rolle. Die Textbehandlung ist weitgehend formal; plastische, gleichrhythmische Deklamation ist selten und wird kaum je (außer in der Matthäus-Passion von Richard Davy) emphatisch betont; Imitationen sind nicht ganz selten, aber kaum strukturbestimmend, da sie auffallend oft zwischen freien Stimmen versteckt eingeführt oder ungenau, mit wesentlichen Änderungen der Rhythmik und Diastematik des Motivs durchgeführt werden. Genauere Untersuchungen könnten vermutlich zeigen, daß diese Komponisten eine konsequente Imitationstechnik bewußt zu vermeiden suchten. Der Satz vor allem der vielstimmigen Werke wirkt in seinem lockeren Wechsel ungegliedert vollstimmiger und (wohl solistischer) geringstimmiger, syllabischer und melismatischer Partien eigentümlich irrational; schweifende Melismatik, dreiklangbetonte „Dur“-Harmonik und die sehr häufige Einführung der großen Terz in Abschnitts- und

Werkschlüssen (oft in Terzlage!) geben den Werken, die allgemein keine personalstilistischen Eigenarten zeigen, häufig eine schwärmerische Note, die im äußersten Gegensatz etwa zu den reifen Werken Josquins und seines Umkreises steht (ein gutes Beispiel für diesen „schwärmerischen“ Ton bietet Nr. 2, „*Gaude flore virginali*“ von Hugh Kellyk, ein besonders bedeutendes Stück). Am auffallendsten an diesem Stil sind schließlich die ganz ungewohnt sprunghaften, zu großem Ambitus ausholenden Melismen, eine Rhythmik, die besonders im weitgehend bevorzugten tempus perfectum mit einer wahren Synkopen-Manie aufwartet — Bildungen wie



(Bd. III, S. 46, Mensur 88—92, Baß gehen über alles hinaus, was man bei Ockegehem findet — und endlich der weitgehende Verzicht auf die kontinentalen Klauseln und Klauselkombinationen (und damit auf die subsemitonium-Regeln). Man wird im späten 15. Jahrhundert wenig Kompositionen finden, die origineller und zugleich ästhetisch reizvoller sind als diese englischen Marienmotetten.

Die Edition folgt der Anlage der Quelle, stellt aber die Fragmente an den Schluß und kennzeichnet ihren originalen Platz sowie alle Lücken der Handschrift nur in der Inhaltstabelle am Schluß des dritten Bandes. Die originalen Notenwerte sind durchweg auf $\frac{1}{4}$ verkürzt; Ligaturen und Imperfektionen (original rot in der schwarz-rot-weißen Mischnotation der englischen Quellen dieser Zeit) sind bezeichnet, rote Textschreibung (für wahrscheinlich solistische Partien) ist durch Kursivdruck markiert. Statt der üblichen Mensurstriche verwendet der Herausgeber Taktstriche, was angesichts der Kompliziertheit der Partitur besonders in den vielstimmigen Sätzen eine vertretbare Orientierungshilfe ist. Im Hinblick auf die Praxis, die sich dieser Musik hoffentlich annehmen wird, sind in einigen Werken einzelne Stimmen-Abschnitte ergänzt, wobei sich das Stilgefühl des Herausgebers glänzend bewährt. Nur wenige Einzelheiten der Editionstechnik stören. So sollten bei im Sinne der kontinentalen Praxis und Theorie regulären Klauselkombinationen doch \sharp und \natural ergänzt werden, und die Ausmerzung von Quinten und Oktaven, die doch wohl zum Stilbild ge-

hören, ist in einer wissenschaftlichen Ausgabe kaum zu vertreten. Eher wäre es dagegen erlaubt, Inkonsistenzen und unsangliche Stellen der Textunterlegung zu emendieren (Bd. III, S. 6, Mensur 128—131, Imitationsmotiv, S. 6—7, Mensur 137—138, Treble 2, Tonwiederholung ohne neue Textsilbe). Der Kritische Bericht (für jeden Band gesondert) ist durch reichlich abgekürzte Ausdrucksweise verschlüsselt, aber sachlich erschöpfend und bringt auch die Choralvorlagen sowie im Anhang zu Bd. III die bisher nicht publizierten Texte in diplomatischem Abdruck und die nötigen Register. Bei der schönen Ausstattung und dem großzügigen Stich der Ausgabe hätte man bessere, vielleicht auch farbige Faksimile-Tafeln dankbar begrüßt. Kleine Schönheitsfehler sind jedoch leicht zu verschmerzen bei einer sonst muster-gültigen Edition, die uns eine bisher kaum bekannte, eigenwüchsige und faszinierende Musik zum ersten Male wieder näher bringt.

Ludwig Finscher, Kiel

Parthenia. William Byrd, John Bull, Orlando Gibbons, transcribed and edited by Thurston Dart. London: Stainer & Bell (1960). 40 S.

Der Stainer & Bell-Verlag, London, der uns schon mit so vielen wertvollen Neuausgaben altenglischer Virginalisten bedacht hat, legt uns nun die berühmte *Parthenia* von 1612/13 vor, über deren Bedeutung kaum etwas gesagt zu werden braucht. Über den Inhalt unterrichtet der Index S. 4. Schade, daß der Verlag sich nicht entschlossen hat, ein Faksimile des Notentextes und Titelkupfers beizugeben, trotz des vorhandenen Faksimiles (Nr. 3 der Harrow Replicas, London 1942) und des Aufsatzes von O. E. Deutsch in *Musical Times*, November 1959, S. 591—92. Das Werk ist bekanntlich ein Hochzeitsgeschenk für das Brautpaar Friedrich V., Kurfürst von Rheinpfalz, und Prinzessin Elisabeth, einzige Tochter Jakobs I. von England. Über die verschiedenen Ausgaben, ihre Fundorte, den Drucker (für den Hauptherausgeber hält Dart Gibbons), die mögliche Datierung unterrichten die *Notes* am Ende des Bandes. Weshalb Pavanen hauptsächlich als „*Tombeaux*“ zu gelten hätten, ist nicht recht einzusehen. Das müßte erst definitiv belegt werden. Dasselbe gilt auch für die angegebene Ausführung der Ornamente oder gar für die Behauptung „*They are sometimes best omitted altogether*“ (?). Die *Notes* bringen auch den ge-

nauen Kritischen Bericht über editorische Maßnahmen und Errata. Notenwerte sind genau übernommen — mit Recht. S. 14, T. 13 und S. 38, T. 19 würden wir trotz des Querstandes *gis* und *fis* lesen. Am Ende der *Notes* findet sich auch der interessante Bericht über die willkürlichen Umgestaltungen des Titelkupfers (s. o., Deutsch). Man sieht, wie sehr die Zeit auch solche Gegebenheiten dem Gebrauch anglich, und wie sorglich Folgerungen aus ihnen zu ziehen sind (hier Haltung der Hände für das 17. Jh.). Der Inhalt des Sammelbandes zeigt die für diese englische Zeit typische Gestalt, Einzelreihung neben der einzigen Suitenform Pavane und Galliarde (2, 3; 6, 7; 10, 11). Zweifellos ist aber weder die Tatsache, daß je ein Präludium den ganzen Inhalt beginnt und schließt, und zwar in derselben Tonart, ein Zufall, noch auch die tonartliche Zusammengehörigkeit von Nr. 1, 2, 3; 9, 10, 11. Die Gestalt der einzelnen Tänze ist die übliche: zwei bis drei Teile mit Variationen. Die Werke selbst sind zu bekannt, um der Wertung zu bedürfen. Dennoch sei noch einmal auf so prachtvoll Stücke hingewiesen, wie Nr. 3, 6 (Byrd), 13, 14, 15 (Bull), 20 (Gibbons). Präludien wie Nr. 4 und 21 wirken dagegen rein etüdenhaft.

Margarete Reimann, Berlin

Parthenia In-Violata or *Mayden Musicke* for the Virginals and Bass-Viol selected by Robert Hole. Facsimile of the Unique Copy in The New York Public Library. Historical Introduction by Thurston Dart, Bibliographical Note by Richard I. Wolfe. Foreword by Sydney Beck. New York: The New York Public Library 1961. 103 S. Dasselbe in praktischer Ausgabe für Harpsichord or Piano with Bass-Viol or Violoncello ad libitum, edited by Thurston Dart. New York—London—Frankfurt: C. F. Peters Corporation 1961. 23 S.

Wir sind wieder um ein bisher fast unbekanntes, wenn auch kleines Sammelwerk englischer Virginalmusik reicher; allerdings ist es mit Begleitung der Baßviolen versehen, die aber kaum je den Virginalbaß verläßt und fehlen kann. Spätere Anthologien gehen auch so vor. Das Werkchen ist von drei Herausgebern besorgt, von denen vor allem Dart kein Unbekannter ist. Das Vorwort von Beck bietet die Übersicht über literarische Vorkommen (frühestens 1846), Besitzer, Fundorte, Auszüge bis zu *Musica Britannica IX* und Literatur bis zu G. Reese, *Music in the*

Renaissance 1954. Es existiert nur ein Exemplar (New York Public Library, Music Division Reserve Collections, Drexel 1512), dessen Datum Dart (S. 46 f.) zwischen 1624 bis 1625 ansetzt. Das ist zugleich die Zeit der Mitgliedschaft des aus der bedeutenden Stecherfamilie der Holes stammenden Robert (1620—1629) zur „Company“. Er tritt auf dem Titel als Sammler auf und kommt vielleicht auch als Stecher in Frage (S. 31). S. 33 ff. beweist Dart mit äußerster Scharfsinnigkeit und Sachkenntnis, daß und warum dies erhaltene Exemplar der *Parthenia In-Violata* nicht das Original sein kann, sondern eine spätere Ausgabe sein muß: Fehlen einer Widmung, die oft in späteren Ausgaben fortgelassen wurde, verschiedene Schriften des Titelblattes, leere Vorsatzblätter, die vielleicht ursprünglich Widmung und Index aufgenommen hatten, Art der jetzigen Widmung der Titelseite und die Namen der Komponisten, die, wie alle der drei fast gleichzeitigen frühen englischen Stich-Ausgaben, zum erlesenen höfischen Kreis gehören (Bull, Coperario, Hooper). Der Inhalt der Widmungsstrophen läßt wie in der älteren *Parthenia* ein Hochzeitgeschenk vermuten, am wahrscheinlichsten für Prinz Charles, Sohn von König James, und Henrietta Maria von Frankreich. Prinz Charles war ein tüchtiger Baß-Viola-Spieler, und seine Lehrer (Bull, Coperario) sind in der Sammlung vertreten (so erklärt sich das oben genannte Datum). Für Frankreich und England gleicherweise zeugt die Vorliebe für Stücke aus Masques, für Frankreich speziell die Schreibung „Musique“ in den Widmungsversen, vielleicht auch das Papier (S. 98).

Der Inhalt ist der für solche Sammlungen übliche, d. h. teils Einzeltänze, teils Suitenansätze, davon hier zweimal *Almaine Coranto* — nämlich Nr. 11/12 und 16/17, was dann die *Almaine* dieses letzten Paares für Bull reklamieren lassen könnte; Nr. 17 ist ja im Ms. *Drexel* ohnehin als *Coranto* bezeichnet — neben einem *Miserere* und Charakterstücken, die Dart, den wahrscheinlichsten Zweck der Sammlung doppelt bestätigend, für Stücke aus *Masques* erweist. Die Tanztitel sind fast sämtlich von Dart zugesetzt, die angegebenen Autoren nach Konkordanz, die die praktische Ausgabe bringt, erschlossen. Daß auch auf diesem Boden Parodien vorkommen, erweist der Kritische Bericht ebendort zu Nr. 1, 2, 3, 15, 18. Auf S. 20 des Faksimiles ist für jedes Stück ein

Formschema geboten. Daß Nr. 15 und 16 nur aus praktischen Gründen des Stiches zwischen die Variationsanlagen geraten sind, glauben wir nicht. Solche bunten Anlagen sind eben typisch, und Nr. 10, der Vortanz zu Nr. 11, ist seinerseits ohne Variation, die Nr. 11 dagegen hat. Schade, daß Wolfe in den *Bibliographical Notes* keine Folierung der Blätter vorgenommen hat, da so der Vergleich sehr erschwert ist. Das Vorsatzblatt vor dem Titel, das aus neuerer Zeit stammt, ist nicht mitgezählt. Die Folierung beginnt also mit dem Titelblatt. Wolfe lehrt uns erneut, wie wichtig die Kenntnis von Wassermarken und der Art der Blattverwendung ist. Könnten sich die so leer gebliebenen Blätter, die Dart seinerseits nicht berührt, nicht vielleicht so erklären, daß sie Stücke enthielten, die nur das königliche Paar interessieren konnten, nicht aber den größeren Kreis, an den die Zweitausgabe sich wandte? Die regelmäßige Wiederkehr der Blankoseiten ist allerdings auch damit nicht geklärt.

Die Stücke stehen im Format — nicht in der Liebesswürdigkeit — hinter denen der *Parthenia* zurück und sind am stärksten in den Tänzen, vor allem den *Corantos*, wegen die den *Masques* entnommenen oft verblüffenden Volksliedcharakter zeigen (Vgl. Nr. 1, T. 15—20; Nr. 2 und 3). Der einfachere Satz mag Folge der Bearbeitung sein. Nach heutiger Einstellung zur Quellenlage würde man Strukturelemente (hier Rhythmen; vgl. Nr. 4 und 7) nicht mehr ändern. Härten wie Nr. 5, T. 25; 6, 14; 7, 21 würden wir in *gis, fis, dis* ändern.

In der Verzierungsfrage sind wir mit dem Herausgeber, hier wie in der *Parthenia*, nicht einig. Er selbst macht (Praktische Ausgabe S. III) auf die hohe Bedeutung der Verzierungen aufmerksam und kann somit nicht empfehlen „to omit them altogether“. Anders ist es mit der „own selection“. Wie groß das Problem aber ist, wissen wir.

Margarete Reimann, Berlin

Georg Rhau: Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe. Bd. IV: *Vesperarum Precum Officia* (Wittenberg 1540), hrsg. von Hans Joachim Moser. Kassel — Basel — London — New York und St. Louis: Bärenreiter-Verlag und Concordia Publishing House (1960). XXI und 207 S. und eine Tafel.

Bis zum Erscheinen der *Psalmodia* des Lukas Lossius 1553 wurden im einstimmigen

protestantischen Offiziumsbesang anscheinend ausschließlich römische Bücher weiterbenutzt. Die erste uns bekannte reformatorische Sammlung erscheint aber 13 Jahre früher und bietet eine mehrstimmige Version: Rhau's Vesperoffizien von 1540. Diese für die Kenntnis reformatorischer Liturgie und Musik gleichermaßen wichtige Quelle legt nunmehr Moser in einem sorgfältigen Neudruck vor. Seinem Vorwort zufolge hat Rhau den Druck mit zunehmender Eile durch zwei Setzer besorgen lassen, wodurch die Übertragung oft schwierig wurde.

Rhau lag vor allem daran, einen vollständigen Vesper-Psalter und eine ausreichende Zahl von Magnificat für die ganze Woche bereitzustellen. Den Psalter mit 5 Psalmen für jeden Tag ordnete er unabhängig vom römischen Brevier, von dem die Reformation ja nur Teile übernommen hatte, indem er Ps. 109—147 (ohne Ps. 117, 118, 133) über die Woche verteilte. Er verband aber auch jeden Psalm und jede Magnificatkomposition fest mit einer Antiphon (kompositorisch zuweilen in doppelter Version) und schuf damit eine Art „Wochenproprium“, welches das „Jahresproprium“ an wichtiger Stelle ablöste. Ein Falsobordone-Ingressus dürfte für alle Wochentage vorgesehen sein. Samstag/Sonntag wird das Magnificat figural ausgeführt, hinzu kommen Responsorium, Hymnus, Versikel, ferner Antiphon, Hymnus und Canticums-Antiphon für eine Komplet. Am Schluß des Bandes sind zwei Detempore-Benedicamus nachgetragen. Ob von Montag bis Freitag außer dem Versikel auch Responsorium und Hymnus einstimmig zu ergänzen sind, ist nicht ersichtlich. S. 83 sind kleine Responsionen geboten. Alles übrige fiel natürlich Hebdomadur und Lektor zu.

Wie aus den Vorreden im Tenorstimmbuch zu erkennen, wertet Rhau die Psalmodie als den eigentlichen Kern des Tagzeitengottesdienstes. Ihr muß also — nachdem Luther in der *Deutschen Messe* die Vesper zum Schulgottesdienst erklärt hatte — ein pädagogischer Wert zukommen, und zwar in zweifacher Hinsicht: 1. als Memorierhilfe, damit die Schüler die Psalmen (wenigstens in Auswahl) im Kopf haben, und 2. als einfaches Übungs- und Anschauungsmaterial für den Musikunterricht. Die Leitfäden etwa von Listenius, Galliculus und Rhau zeigen das Bestreben, den Elementarunterricht in der Mehrstimmigkeit bereits unter den einfachen rhythmischen Verhältnissen des ersten, die

musica plana betreffenden Teiles der musica practica zu beginnen. Dieser nur für modernes Empfinden homophone, generalbaßartige Contrapunctus simplex konnte nach Art jener Lehrbücher in Neumen (z. B. Jenaer Chorbuch 34) oder in geschwärzten Breven und Longen (quasi-choral) notiert sein, so im vorliegenden Druck. Den Ursprung dieser Falsobordone-Psalmodie („Falsobordone“ meines Wissens erst Ende 16. Jh. in Italien in dieser Bedeutung, Coclico sagt „Faubordon“) hat man weniger in Italien (etwa Modena) als in Musiktheorie und -praxis an den deutschen Lateinschulen zu suchen. Rhau erzählt im Vorwort, daß auf den Torgauer Kantoreifesten zwischen den einzelnen Gängen üppiger Mahlzeiten (bei denen große Mengen „torgisch Bier“ geflossen sein sollen) solche Falsobordonepsalmen „memoriter“ angestimmt wurden. Hier wie wohl auch im Unterricht war die Grenze zur Improvisation kaum scharf zu ziehen. Um „altertümlichen Liturgieprunk“ (Moser) dürfte es sich demnach also nicht handeln.

Die Tuba konnte in den Vershälfen verschieden harmonisiert werden. Überall herrscht der Grundakkord vor. Der im ersten Vers festgelegte Satz wird in den anderen Versen nur selten einmal modifiziert. Lag die Tuba-Behandlung einmal fest, so mußte sich der übrige Verlauf der einfachen Sätzchen fast zwangsläufig ergeben. Wenn dennoch die meisten Psalmen mit Namen versehen sind (Walter 8, Stoltzer 5, Renner 4), so ist hier wie bei Konkordanzen Vorsicht am Platze. Bis auf drei stimmen die andern Sätze mit einem der signierten überein. Zwei von Walter sind mit Beispielen in Rhau's *Endiridion* „identisch“, als deren Autor dieser einen gewissen „Venceslaus“ angibt. Alle Sätzchen von Walter stimmen mit solchen für deutsche Canticen bei Klug 1533 ganz oder teilweise überein (vgl. HDEKM I, 1, S. 404 ff.). Daß Walter diese nicht nur als Vorlage benutzt, sondern ebenfalls bearbeitet habe, ist ein unbegründetes Postulat. Es wäre natürlich interessant, zu wissen, was für Falsobordonesammlungen aus der Tradition Reners und Stoltzers Rhau zur Verfügung gestanden haben könnten. Das Jenaer Chorbuch 34 bietet da kaum Anhaltspunkte.

Eine mehr figurale Weiterentwicklung erfuhr die Falsobordone-Psalmodie in den Magnificatsätzen, die Walter für Montag bis Freitag in den 8 Tönen beisteuerte. Ein gelockerter Contrapunctus simplex sollte

musikpädagogisch die Funktion einer Überleitung in die *musica figuralis* erfüllen. Meisterhaft hat Walter in diesen „Kinderstücken“ einen „Vorgeschmack der Komposition“ gegeben: Imitationen, sukzessive Einsätze, wandernder c. f. und sogar c. f.-Kanons bringen Leben in das starre Schema. Die Harmonik der Tuba wechselt jetzt zwischen Tonika, Submediante und Subdominante hin und her. Gelegentlich tritt eine quinta vox als pompöse Füllstimme hinzu.

Weiter auf dem Wege zur figuralen Kunstmusik führen die 58 vierstimmigen Antiphonen. Davon tragen 36 den Namen Joh. Stahels, und wenigstens vier weitere sind ihm stilistisch zuzuweisen. Zwei Drittel der Antiphonen also, deren satztechnische Fehler und Mängel aufzuzählen der Kritische Bericht nicht müde wird, überwies Rhau dem sonst unbekanntem Kleinmeister. Moser vermutet sicher richtig, daß wir die im nächsten Jahr erschienenen 36 Antiphonen Sixt Dietrichs „*Klagen der Benutzer über die nicht ganz einwandfreie Qualität zumal Stahelscher Sätze*“ zu verdanken haben. Allerdings sollten diese kleinen Sätze keine hohe Kunst, sondern Einführung in die Mensuralmusik bieten. Die nur 7 Mensuren lange Antiphon „*Facti sumus*“ (S. 117) ist noch fast reiner Contrapunctus simplex und unmittelbar aus dem Falsobordone entwickelt. Dieses Schema konnte dann rhythmisch-melodisch etwas aufgelockert werden. Es beherrscht fast sämtliche Antiphonen von Montag bis Freitag. Dagegen sind Stahels Beiträge für das „Wochenende“ und zu den Magnificat größer angelegt und am imitativen Stil der Zeit orientiert. Erst recht führen die schönen Magnificat-Antiphonen G. Forsters und die großen Kompositionen zum „Wochenende“ in den ganzen Reichtum damaliger Figuralmusik hinein.

Die Ausgabe stützt sich auf das Kasseler Exemplar, verwertet aber im Kritischen Bericht eine große Zahl vor allem mitteldeutscher Sekundärquellen, für zwei Hymenbeiträge Stoltzers auch die Budapester Bártfa-Manuskripte. Wenige Bemerkungen zur Edition: S. 22 divergieren die Originalschlüssel-Angaben für den Diskant in Notentext und Bericht. S. 47 Mens. 7/8 scheinen mir die Akzidentien problematisch. S. 57 Mens. 12 Disk. letzte Note # ergänzen, ebenso S. 62 Mens. 4; S. 150 Mens. 18 Ten. kein ♯. S. 127 Schluß 5. Zeile einfacher Strich. Irrführend ist die Anwendung des Begriffes

„Halbvers“ auf den aus zwei Halbversen zusammengesetzten ganzen Psalmvers.

Der choralwissenschaftliche Kommentar Walter Lipphardts ist besonders für die Antiphonen aufschlußreich.

Zum Vorwort sei noch kritisch bemerkt: Der *Liber antiphonarius* enthält in der Regel nicht die Gesänge der Matutin, diese stehen im Responsoriale. — Der Terminus „altkirchlich“ darf nicht auf die römische Kirche des 16. Jhs. angewandt werden. — Die Torgauer Walter-Handschriften sind nicht im Auftrage Luthers angelegt worden. — Ein „*liturgisches Prinzip in der Wahl der (Psalm-) Töne*“ braucht man nicht zu vermissen, da diese sich nach den Melodien der Antiphonen richtet, welche dem neuen Psalter nach textlichen Gesichtspunkten zugeordnet wurden.

Joachim Stalmann, Bremke b. Göttingen

Ludwig van Beethoven: Supplement zur Gesamtausgabe. Band IV. Werke für Orchester. Herausgegeben von Willy Hess. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1961. 102 S.

Die ersten Hefte dieser in der bisherigen Gesamt-Ausgabe nicht vorliegenden Werke Beethovens sind in der Mf. bereits besprochen worden. Über Absicht und Plan braucht deshalb hier nicht mehr berichtet zu werden, auch nicht über Genauigkeit und Vorsicht der Textherstellung und Revisionsberichte. Die in diesem Band zusammengestellten Stücke — sie liegen in Einzelausgaben an verstreuten Stellen zum Teil schon vor — seien kurz genannt und nach den Möglichkeiten praktischen und wissenschaftlichen Gebrauchs charakterisiert. Die 12 *Menuette* aus dem Jahre 1799 (WoO 12), die für eine Maskenball-Redoute bestimmt waren und aus unbekanntem Gründen nicht aufgeführt wurden, der *Entre-Act zu einem unbekanntem Schauspiel* (WoO 2b), der von G. Schünemann vielleicht etwas unvorsichtig als zum Schauspiel *Tarpeja* zugehörig veröffentlicht wurde, sind ohne weiteres für die musikalische Praxis verwertbar. Das Gleiche gilt für die 3 *Zapfenstreiche für Harmoniemusik* (WoO 18—20), die hier zum ersten Male in ihrer endgültigen Form erscheinen, nachdem Hess im Beethoven-Jahrbuch des Beethovenhauses Bonn 1953/54 und 1955/56 darüber berichtet und sie teilweise vorgelegt hatte. Das Werk ist ein Beispiel, wie eng Beethoven mit der Gattung Marsch verbunden war; zum Teil

1809/10 für bestimmte Gelegenheiten komponiert, entstammt diese dreiteilige Endform dem Jahre 1823. Tonartlich, auch inhaltlich stellen sie in dieser Form einen geschlossenen Zyklus dar und könnten als solcher verwertet werden. Marschformen spielen in dem Band überhaupt eine ziemliche Rolle. Der *Entre-Act* gehört hierher, auch der II. Teil der *Schlacht von Vittoria* in der Urfassung für Mälzels Panharmonikon. Hier handelt es sich tatsächlich um eine Erstveröffentlichung, und um eine wichtige dazu, nicht für die Praxis, aber für die Kenntnis Beethovens. Ich habe vor langen Jahren in dem Aufsatz *Stilkundliche Bemerkungen zu Beethovens op. 91* (Neue Musikzeitung 1927, Heft 23) auf die richtige Einschätzung dieses Werkes hingewiesen. Durch die neue Veröffentlichung besteht jetzt die Möglichkeit, im Vergleich mit der Orchesterfassung Beethovens Eigenart und Sorgfalt zu studieren. Das kann allerdings nur von einem Kenner mechanischer Musikinstrumente durchgeführt werden. Eine stilkundliche Untersuchung von Beethovens Marschmusik hat inzwischen Renate Beling geliefert (*Der Marsch bei Beethoven*, Diss. Bonn 1960).

Theoretische Bedeutung hat auch die Mitteilung des ersten vollendeten Schlusses des 1. Satzes der 8. Sinfonie. Man kann nun drei Fassungen dieses Schlusses vergleichen: einen fünftaktigen nicht fertig instrumentierten — Hess gibt ihn im Revisionsbericht —, diesen zehntaktigen und den endgültigen, viel längeren mit einer besonderen Codabildung. Eine solche Schlußänderung bringt Hess auch für den dritten Zapfenstreich. Für den Schlußsatz der III. Sinfonie habe ich auf Ähnliches in meinem Aufsatz *Beethovens Werke über seinen Kontretanz in Es-dur* (Beethovenjahrbuch 1953/54) hingewiesen. Und bei Untersuchung der Streichquartette habe ich beim 1. und 4. Satz des op. 59/1, dem 2. und 4. Satz des op. 59/2 und dem 2. des op. 59/3 ebenfalls mehrfache Entwürfe und Versuche zu Schlüssen festgestellt. Gerade das, was uns heute in den Endformen so selbstverständlich erscheint, hat offenbar Beethoven mannigfache Überlegung gekostet. Eine Untersuchung aller solcher Fälle dürfte wertvolle Ergebnisse zeitigen für die Gründe der Änderungen und die besonderen Eigenschaften der Endformen.

So gibt auch der IV. Band der Supplement-Ausgabe für Praxis und Wissenschaft mannigfache Anregung. Paul Mies, Köln

Frédéric Chopin: Etüden. Nach Eigenschriften, Abschriften und Erstaussagen herausgegeben von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hermann Keller. Urtext. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1961. 127 S.

Wie Beethovens Klaviersonaten gehören Chopins Werke zu den am häufigsten herausgegebenen der Musikkultur. Trotz neuerer, ernsthafter Ausgaben hat auch diese Urtextausgabe ihre Berechtigung. Erfreulich ist, daß sie in einem etwas umfangreicheren Vorwort als in den früheren Ausgaben des Verlages auf die Schwierigkeiten dieses besonderen Editionsproblems hinweist, die Wege ihrer Überwindung weist und für die einzelnen Etüden die benutzte Quellenbasis angibt. Ausführlicher hat der Herausgeber das in dem Aufsatz *Probleme der Chopin-Edition* (Mf. XIV, 1961, 155–165) getan, auch nicht in einem Kritischen Bericht, aber in einer gut gegliederten und fundierten Gruppenbildung der Fälle. Zimmermanns Vorgehen scheint mir richtig und konsequent. Daß bei jeder solchen Ausgabe etwas Subjektivität mit einfließt, bemerkt er selbst. Das zeigt sich auch, wenn man die von ihm vorgeschlagenen Lesarten mit einigen von P. Wackernagels *Handschriften Chopins* (Chopin-Almanach 1949) vergleicht. Zum Teil liegt der Unterschied daran, daß Wackernagel die Reinschriften von op. 10 Nr. 1 und 2 noch für Autographen Chopins hielt, während sie nach neueren Feststellungen möglicherweise Kopien von Chopins Schwester sind, und daß sich Wackernagel, wie früher Paderewski, auf die Pariser Ausgabe von Lemoine stützte, während Zimmermann die ursprüngliche Ausgabe des Verlages Schlesinger von 1833 nachweisen konnte. Solche Unterschiede müssen schon die Entscheidung beeinflussen.

Zimmermanns Entscheidungen scheinen mir begründet und sinngemäß. Sie beleuchten aber zugleich das so oft aufgeworfene Problem nach dem Vorrang von Handschrift oder Erstaussage. Diese Alternative ist eben falsch. Die Quelle ist je nach dem Einzelfall und seinen Besonderheiten zu bestimmen. Ich bin überzeugt, daß die Komponisten mit ihrem Werk und seinen Einzelheiten am engsten im Moment der Niederschrift verbunden sind. Vor allem gilt das für Komponisten wie Beethoven und auch wohl Chopin, die während der Niederschrift noch eigentliche Kompositionsarbeit leisten (vgl. P. Mies,

Textkritische Untersuchungen bei Beethoven, 29 ff.). Es gilt auch sicher für die Mehrheit des Geschriebenen, vor allem für Phrasierung und Dynamik. Bei jeder Edition ist die Zahl der fraglichen Noten verblüffend gering im Verhältnis zum Gesamtumfang.

Es gibt aber durchaus Fälle, in denen der Erstdruck die zweifellos endgültige Meinung des Komponisten gibt. Und Chopins Etüden enthalten einige erstaunliche. Die Etüde op. 10 Nr. 5 trägt im Autograph die Bezeichnung „*leggierissimo et legatissimo*“; der Erstdruck hat „*Vivace, brillante*“ und fügt im ersten Takt *f*, im zweiten *p* hinzu. Noch „*verwirrender*“, wie Wackernagel sagt, ist die Änderung in op. 10 Nr. 3, die in zwei Eigenschriften die Bezeichnungen „*Vivace ma non troppo*“ und „*Vivace*“ trägt, sie im Erstdruck aber in „*Lento ma non troppo*“ wandelt. Steglich, Jonas (im Chopin-Jahrbuch 1956, hrsg. von F. Zagiba) und Wackernagel haben sich damit auseinandergesetzt. Chopins kompositorische „Gewissenhaftigkeit“, von der George Sand spricht, blieb auch auf dem Gebiet der schriftlichen Fixie-

rung bis in Korrekturen und Erstaussgaben wirksam. Vielleicht wäre es gut gewesen, solch schwerwiegende Unterschiede, deren Anweisungen nach beiden Seiten hin für den Spieler von Bedeutung sind, etwas deutlicher herauszuheben. Auch wer das Vorwort liest, sieht über die einfachen Angaben leicht hinweg. Jonas erwähnt, daß in T. 50 von op. 10 Nr. 4 die vier abwärts laufenden 16tel entsprechend dem Auftakt zu T. 1 sich erst im Druck finden. Es ist kein Zweifel, daß Zimmermann recht hat, wenn er in solchen Fällen als Quelle den „*Erstdruck unter Heranziehung der Eigenschrift*“ nimmt.

Die wichtigsten Unterschiede der jeweils gewählten Quelle werden vom Herausgeber angegeben. Sein Vorgehen, „*Anpassung an die für jede Etüde gegebene Lage*“, scheint mir das einzig Mögliche, besonders da ja die Etüden, ähnlich wie bei Walzer, Mazurken, Nocturni, nicht ursprünglich komponierte Zyklen darstellen, sondern zu verschiedenen Zeiten komponiert wurden und überarbeitet erst in den Drucken gesammelt erschienen.

Paul Mies, Köln

Mitteilungen

Die Jahrestagung 1963 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 12. bis 14. Oktober in Tübingen statt. Der Beirat hat dem Vorstand für den Geschäftsbericht 1962 Entlastung erteilt mit der Einschränkung, daß der Haushalt 1962 der Zweiggeschäftsstelle Leipzig, der wegen Erkrankung des Geschäftsführers nicht rechtzeitig eintraf, dem Beirat bei der nächsten Jahrestagung 1964 vorgelegt wird. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 13. Oktober standen die Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters, die Auflösung der bisherigen Fachgruppen, eine Satzungsänderung sowie Nachwahlen zur Diskussion. Die Auflösung der Fachgruppen Musikerziehung, Musikalische Volks- und Völkerkunde, Instrumentenkunde und Rundfunk und Schallplatte wurde von der Mitgliederversammlung gebilligt. Dies wurde verbunden mit einer Empfehlung des Vorstandes, freie Arbeitskreise mit gezielter Themenstellung zu bilden, in denen praktische Arbeit am ehesten möglich sein wird. Nach erfolgreichem Anlaufen der Arbeit können diese Gruppen durch die nächste Mitgliederversammlung als neue Fachgruppen anerkannt werden. Als Satzungsänderung wurde vom Vorstand die

Erweiterung des Vorstandes um einen zweiten Vizepräsidenten und einen Beisitzer vorgeschlagen und von der Mitgliederversammlung beschlossen. Danach wurden in geheimer namentlicher Wahl die Herren Professor Dr. Karl Laux, Dresden, zum zweiten Vizepräsidenten der Gesellschaft für Musikforschung und Professor Dr. Hellmuth Christian Wolff, Leipzig, zum Beisitzer im Vorstand gewählt. Beide Herren haben die Wahl angenommen. Als neuer Wahlausschuß wurden gewählt: Professor Dr. Anna Amalie Abert, Kiel, Dr. Martin Ruhnke, Berlin, Dr. Erich Stockmann, Berlin. Ebenfalls neu gewählt wurde der Publikationsausschuß, dem nunmehr außer den ständigen Mitgliedern die Herren Professor Dr. Rudolf Eller, Rostock, Professor Dr. Kurt Reinhard, Berlin, und Dr. Hans-Peter Reinecke, Hamburg, angehören. Einladungen an die Gesellschaft von der Stadt Halle für die Jahrestagung 1964 und von der Stadt Weimar für den Kongreß der Gesellschaft 1966 wurden mit Beifall von der Versammlung aufgenommen.

Das wissenschaftliche Rahmenprogramm bildeten ein Vortrag von Professor Dr. Wilhelm Fucks, Aachen, über „*Mathematische Methoden der musikalischen Analyse*“, an