

## BESPRECHUNGEN

Das Trecento — Italien im 14. Jahrhundert. Hrsg. von Walter Rüegg. Zürich und Stuttgart: Artemis Verlag 1960. 237 S.

Dieser kleine, ansprechende Band der Erasmus-Bibliothek enthält eine im Aufbau vorbildliche Ringvorlesung, die im Wintersemester 1959/60 an der Universität Zürich gehalten wurde. Die sechs Vorträge werden durch insgesamt 10 Seiten Bibliographie ergänzt und behandeln die kultur- und kunsthistorischen Aspekte der italienischen Geschichte des 14. Jahrhunderts aus der Sicht der verschiedenen Disziplinen. Dadurch entsteht ein vielschichtiges und beziehungsreiches Bild der in Italien beginnenden Wende zwischen Mittelalter und Neuzeit, einer Epoche, die uns wegen ihres Übergangscharakters heute besonders anzieht.

Hans Conrad Peyer schildert zu Beginn sehr lebendig die politische Entwicklung im Trecento mit ihren Krisen, Rückschlägen und mißlungenen Neuanfängen, beherrscht vom Rom- und Italiengedanken und überschattet vom Kirchenschema, das 1378 mit Papst Clemens VII. (nicht VIII.) begann.

Die sprachliche Einigung Italiens ging der politischen voraus. Der Vortrag Konrad Hubers zeigt, daß das Florentinische bereits gegen 1350, also viel früher als das Französische oder das Deutsche, weitgehend fixiert war, die Ausdrucksweise aber durch die sozialen Umwälzungen der Folgezeit eine von der Vulgärsprache ausgehende Auffrischung erfuhr.

Die literarhistorische Würdigung der Trecentodichtung Dantes, Petrarcas und Boccaccios stammt von Reto R. Bezzola. Er liebt Metaphern, formuliert schwungvoll und beherrscht seinen Stoff, der ihn spürbar enthusiastisiert. Seine Darstellung berührt aber mehrfach die Grenze eines Heroenkultes, der die historischen Fakten zu einseitig beleuchtet. Diese Gefahr ist besonders offensichtlich bei der Interpretation Boccaccios, der als der Schöpfer der Novellenform hingestellt wird. Bezzola spricht sie als „typische Form der Renaissance“ an. Er übersieht, daß es schon zuvor im gallo-romanischen Raum eine Vielzahl unterschiedlicher Novellentypen gab, die auch durch Boccaccio nicht auf eine einheitliche Formel gebracht wurden, so daß jede zu enge Definition des Idealtypus Novelle fragwürdig erscheinen muß.

34 Abbildungen illustrieren die kunsthistorische Abhandlung Peter Meyers. Sie stellt als spezifisch italienische Leistung die Hinwendung zu körperhafter, realistischer Formung besonders klar heraus, weil die den Italienern wesensfremde, nur äußerlich kopierte französische Gotik und die byzantinische Malerei ständig zum Vergleich herangezogen werden. Höhepunkt des Buches ist Walter Rüeggs Studie über die *scholastische und die humanistische Bildung*. Er demonstriert das von Petrarca und seinen Nachfolgern begründete Bildungsideal der Renaissance, indem er es kritisch mit den entsprechenden hochmittelalterlichen Vorstellungen der Pariser Nominalisten und Realisten vergleicht. Aus universellem Wissen schöpfend zeichnet er die vielfältigen Verbindungslinien zwischen Philosophie, Kunst und Politik des 14. Jahrhunderts nach.

Den Abschluß bildet eine Einführung in die Trecentomusik von Kurt von Fischer. Besonders fesselnd sind seine Ausführungen über die Rolle, welche die Musik in Kultur und Geschichte jener Zeit gespielt hat, sowie über die Darstellungen musikalischer Szenen in Literatur und bildender Kunst. Die für ein breiteres Publikum weniger interessanten Themata, wie Notation und handschriftliche Überlieferung, streift von Fischer nur kurz. Aus Zeitmangel verzichtet er auch weitgehend darauf, die einzelnen Komponisten und ihre Werke zu würdigen. Form und Stil aber werden treffend charakterisiert und den andersgearteten Merkmalen der *ars nova*-Werke gegenübergestellt. Von Fischer betont mit Recht die Eigenständigkeit der nach *dulcedo* strebenden, schmiegsamen und dissonanzarmen Trecentomusik, die sich erst gegen Ende des Jahrhunderts und meist nur äußerlich von der traditionsbelasteten, subtilen und intellektuelleren französischen Kunst beeinflussen ließ, im Grunde aber ihre Italianità bewahrte und eben dadurch eine nachhaltige Wirkung auf die im 15. Jahrhundert nach Süden strebenden Nordländer ausüben konnte.

Ursula Günther, Ahrensburg

Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento. Zweite, neubearbeitete und wesentlich erweiterte Ausgabe. Herausgegeben von Knud Jeppesen. Oslo—Stock-

holm—London—Frankfurt a. M. 1960. 2 Bde., 130; 32 und 103 S.

Im Jahre 1943 veröffentlichte Jeppesen unter dem Titel *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento* eine wertvolle Studie über die beiden frühesten Drucke italienischer Orgelmusik, die *Frottole intabulate da sonare organi* (1517) und die *Recerchari, Motetti, Canzoni, Libro primo* des Marco Antonio (Cavazzoni) da Bologna (1523). Im Jahre 1955 folgte der Aufsatz *Eine frühe Orgelmesse aus Castell'Arquato* (AfMw XII, S. 187), in dem er die von Gaetano Cesari entdeckten Handschriften aus Castell'Arquato beschrieb. Die gegenwärtige Veröffentlichung stellt eine Verbindung dieser beiden Publikationen dar. Bd. I enthält die textlichen Ausführungen der Erstausgabe, den Aufsatz aus AfMw und die Übertragungen aus den *Frottole*; Bd. II die Wiedergabe der Werke des Marcantonio sowie acht Kompositionen aus Castell'Arquato, alle aus Heft 5 (s. Bd. I, S. 115), wobei merkwürdigerweise das *Ricerchare di Jaches* (in F) ausgelassen ist.

Die meisten dieser Stücke (ebenso wie der Druck des Marcantonio) wurden schon 1941 von Benvenuti in *I Classici musicali italiani*, Vol. I veröffentlicht. Neu sind das *Ricerchare di Jaches* (in d) sowie die ebenfalls von Jaches (Brumel) stammende *Messa de la dominica* (Bd. II, S. 71, 82). Die Duplikation der übrigen Stücke rechtfertigt sich vielleicht durch den recht hohen Preis der Benvenuti-Ausgabe, der einer weiteren Verbreitung dieses Druckes im Wege steht. Immerhin enthalten aber die Handschriften aus Castell'Arquato noch manches andere, was ins Gebiet der italienischen Orgelmusik fällt, z. B. das auf die *Messa de la dominica* folgende *Patrem* oder die Orgelmesse *In solemnitatibus Beatae Mariae* aus dem Faszikel Nr. 3, auch noch ein weiteres *Patrem*, das in Jeppesens Inhaltsverzeichnis der fünf Sammlungen nicht vorkommt.

Schließlich sei bemerkt, daß sich außer diesen fünf Sammlungen noch vier weitere in Castell'Arquato befinden, von denen eine sechs *Ricercars* von Claudio Veggio enthält. Diese sowie andere bisher unveröffentlichte Stücke werden in absehbarer Zeit innerhalb einer Reihe *Corpus of Early Keyboard Music* vom American Institute of Musicology veröffentlicht werden.

Willi Apel, Bloomington/Indiana (USA)

Hannelore Gericke: *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*. Graz—Köln: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger 1960. 150 S. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, 5).

Schon 1954 hatte der Schreiber dieser Zeilen in seinem Aufsatz über den Nürnberger Musikverleger J. U. Haffner und dessen Publikationen (*Acta Musicologica* 26, 27 und 34, 1954, 1955 und 1962) darauf hingewiesen, daß unsere lückenhafte Kenntnis der Musikdrucke des 18. Jahrhunderts nur dann verbessert werden kann, wenn im Rahmen von Spezialarbeiten auch die lokalen Quellen, besonders die Inserate in Tageszeitungen, genügend berücksichtigt werden. Hannelore Gericke hat in ihrer Darstellung des Wiener Musikalienhandels dieses Schrifttum gründlich ausgewertet. Hinter dem unscheinbaren Titel verbirgt sich eine mit Akribie und großem Fleiß angefertigte Archivistudie, deren Ergebnisse weit über den üblichen Rahmen einer Doktor-Dissertation hinausführen. Die Verf. läßt ihre Abhandlung mit dem Jahre 1778 enden, weil zu diesem Zeitpunkt der Verlag Artaria seine erste eigene Publikation herausbringt und damit eine neue Ära für Wiens Musikalienhandel beginnt, hatte dieser doch bis dahin im 18. Jahrhundert überwiegend von dem Vertrieb außerhalb Wiens hergestellter Musikalien gelebt. Das am Schluß des Buches beigegebene Verzeichnis der von 1700 bis 1778 in Wien veröffentlichten Musikbücher und Noten umfaßt nur 79 Titel; durchschnittlich erschien also nur ein Titel pro Jahr — für eine Weltstadt wie Wien gerade keine imponierende Zahl! Der Schwerpunkt von Gerickes Arbeit mußte deshalb auf der Zusammenstellung der innerhalb des behandelten Zeitraumes in Wien verkauften Musikalien liegen. Da der Handel noch nicht spezialisiert war, besorgten den Vertrieb ausschließlich die Buchhändler. Die Verf. hat 25 Namen ermittelt, darunter so bedeutende Sortimentere wie A. Bernardi, van Ghelen, Krüchten, Monath und, nicht zuletzt, den „Fürst“ der Wiener Buchdrucker und Verleger zur Zeit Maria Theresias, von Trattner, ferner noch zwei Firmen. Ihre Hauptquelle zur Erfassung der gehandelten Noten ist das *Wiener Diarium*, eine seit 1703 wöchentlich zweimal erscheinende Zeitung, die vornehmlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zahlreiche Buchhandlungsanzeigen überliefert. Dieses Blatt richtet sich speziell an Hof- und Adelskreise. Sie be-

nutzte ferner die seit 1770 publizierte *Realzeitung* und die vereinzelt noch vorhandenen Musikalienkataloge verschiedener Händler. Das Ergebnis dieser gründlichen archivalischen Arbeit ist beachtenswert: die Studie verzeichnet nicht nur eine große Anzahl von bisher unbekanntem musikalischen Werken, sondern gibt auch auf Grund der Inserate sehr wertvolle Datierungshinweise. Gewisse Differenzen zwischen dem Erscheinungsjahr eines Musikdruckes und seiner Ankündigung in der Wiener Presse wird man gern in Kauf nehmen, bietet doch oft ein derartiges Inserat den einzigen Anhaltspunkt zur Datierung. Manchmal ist freilich Vorsicht geboten: so kündigt beispielsweise 1754 der Buchhändler Bauer die bei Haffner in Nürnberg erschienenen *Sei Duetti a Cembalo obbligato e Violino o Flauto trav. concertato* von Schaffrath für das Jahr 1755 an (S. 60), während der Rezensent in seiner Haffner-Studie das Werk sicher auf 1746 datieren konnte. Handelt es sich nun bei diesem Opus um eine neue Auflage oder um eine absichtliche Verfälschung des Erscheinungsjahres durch Bauer? Da Gericke dem Buchhändler einen zweiten, ähnlich gelagerten Fall nachweisen kann (S. 59), wird wohl eher die zuletzt genannte Vermutung zutreffen. Trotz dieser in der Natur der Anzeige begründeten Unsicherheitsfaktoren leisten Gericke's Ermittlungen eine wertvolle Hilfe zur Feststellung des Publikationsjahres. Dankbar begrüßt der Rezensent beispielsweise einige Ergänzungen zu dem oben erwähnten Verzeichnis des Verlegers Haffner (S. 41, 42, 55, 59, 60).

Neben den tabellarisch zusammengestellten Ankündigungen der einzelnen Buchhändler, über die die Verf. außerdem noch wichtige neue biographische Details mitzuteilen weiß, enthält das Buch ein Verzeichnis von den in Wien tätigen Kopisten und Kupferstechern. Die Tatsache, daß damals dort nicht weniger als 24 Notenschreiber beschäftigt waren, macht deutlich, wie stark im 18. Jahrhundert die handgeschriebene Musikalie mit dem Druck noch konkurrierte. Aus den Anzeigen der Notenschreiber lassen sich wiederum Schlüsse über die Verbreitung eines Werkes und über seine Entstehungszeit ziehen. Mehr als Kuriosum ist schließlich die Liste der von der Zensurbehörde Maria Theresias verbotenen musikalischen Veröffentlichungen zu werten. Unter den sechs Titeln befinden sich allein drei französische Chansonsammlungen. Der Schrift sind gute Register beigegeben,

die eine bequeme Benutzung gewährleisten. Man kann hoffen, daß Gericke's Buch die Anregung zu ähnlichen Arbeiten geben wird. Der Musikalienhandel der Städte Berlin und Augsburg beispielsweise würde eine Darstellung verdienen.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Alexander Weinmann: Verzeichnis der Musikalien aus dem K. K. Hoftheater-Musik-Verlag. Wien: Universal-Edition, o. J. 130 S. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 6).

Alexander Weinmann setzt mit dieser Publikation die bekannte und bewährte Reihe seiner Arbeiten über die Alt-Wiener Musikverlage fort, die nicht nur für die Musikphilologie, sondern auch für die Erkenntnis der Musikgeschichte der Klassik und Frühromantik unentbehrlich sind. Die Erfassung der gesamten Produktion dieses Wiener Hoftheater-Musik-Verlages, der die in den Wiener Hoftheatern aufgeführten Werke in Abschriften oder Drucken vervielfältigte und in den Handel brachte, war besonders schwierig; Weinmann löst diese Aufgabe durch seinen gewohnten Fleiß mit Geschick und der nötigen Vorsicht. Seine „*Bitte an die Bibliothekare aller Welt, ihn durch Hinweise auf hier noch fehlende Nummern unterstützen zu wollen*“ (S. 10), wird sicherlich nicht von ungefähr ausgesprochen, wie er auch sonst verschiedentlich auf die noch offenen Stellen der von ihm vorgelegten Verlagsliste aufmerksam macht. Dankbar wird der Benutzer dieser Schrift die vielen Signaturen der aufgefundenen Druck-Exemplare als Erleichterung für weitere Einzeluntersuchungen entgegennehmen. Die nicht sicher nachweisbaren, aber auf Grund von Rückschlüssen gewonnenen Angaben scheinen stets kenntlich gemacht zu sein. Daß alle noch nicht überprüfbar Anzeigen unterschiedlichen Wertes — übrigens nicht nur die der Theaterzettel, wie Weinmann auf S. 9 schreibt, sondern auch der Wiener Zeitung — besonders eingerückt werden, dürfte dem Benutzer dieser Publikation zwar nicht ganz glücklich erscheinen, jedoch keine Schwierigkeiten bereiten.

Ein Vorbericht, ein kurzer Abriss der Geschichte des K. K. Hoftheater-Musik-Verlages, die auszugsweise mitgeteilte Selbstbiographie Thaddäus Weigl's, die Wiedergabe des Schriftwechsels des Fürsten Lobkowitz mit Wranitzky und anderes geben einen ergän-

zenden Einblick in die Verhältnisse dieses Verlags. Interessant ist der Hinweis auf die amtliche Nachricht vom 7. August 1814, die festlegt, daß die Bühnenaufführungsrechte nicht auch sogleich die Verlagsrechte einbeziehen, sondern die Verlagsrechte von diesem Zeitpunkt ab besonders eingeholt werden mußten. Damit haben hier jene Bemühungen ihre Anerkennung gefunden, die zum erstenmal in etwas anderer Weise in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Leipzig 6. Jg. 1803/04, S. 365—377 und Intelligenz-Blätter No. XIII, XVI und XIX) vorgetragen worden waren. Im geschichtlichen Abriß fehlt der Hinweis auf das Hoftheaterkopistenbüro von Sukowaty, das zwar nicht rechtlich, aber doch praktisch als der Vorgänger des K. K. Hoftheater-Musik-Verlags anzusehen ist. Wünschenswert wäre ein Hinweis gewesen, ob es sich bei allen mit genauem Titel angegebenen Werken, die nicht als Abschriften gekennzeichnet sind, um Druckausgaben handelt. Bei den Literatur- und Quellenangaben (S. 30) ist der Katalog Schneider, Tutzing, No. 72 zu ergänzen (vgl. S. 53 f. bei Weinmann). Nicht ganz einleuchtend ist die Verlagswerbung „Wiener Urtext Ausgabe“ auf den Titelblättern, die den Eindruck erweckt, als ob es sich bei dieser Schrift Weinmanns um eine Urtextveröffentlichung handelt.

Zum Schluß sei der Wunsch ausgesprochen, daß Weinmann seine fleißigen und inhaltsreichen Arbeiten über die Wiener Musikverlage zu einem glücklichen Ende bringt und vielleicht sogar ergänzend eine zusammenfassende Gesamtstudie darüber vorlegen kann, zumal die finanziellen Publikations-schwierigkeiten offenbar jetzt überwunden sind. Hubert Unverricht, Mainz

Günter Bandmann: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag 1960. 196 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Band 12).

Davids Harfenspiel ist das Paradigma der Melotherapie. Die Beziehungen zwischen Melancholie und Musik aber sind, wie die von B. gesammelten Bilder zeigen, zu vielfältig, als daß sie sich in die einfache Formel von der Musik als Trost und Beschwichtigung fassen ließen. Die Dialektik der Bildmotive „Melancholie“ und „Musik“ ist manchmal kaum entwirrbar, und es ist B., obwohl sich

seine ikonographischen Studien durch Reichtum an Kenntnissen und Zurückhaltung im Urteil auszeichnen, nicht immer geeglückt, die sich durchkreuzenden Motive und Überlieferungen deutlich auseinanderzulegen.

Daß B. unter dem Titel *Melancholie als Leiden — Musik als Hilfe* Darstellungen Davids vor Saul, eine Illustration zu Psalm 42 im Stuttgart-Psalter des 9. Jahrhunderts und zwei Alchemistenbilder aus den Jahren 1508 und 1609 zusammenfaßt, wirkt verwirrend; die Formel „*Melancholie als Leiden*“ versperert die Einsicht in die Unterschiede zwischen Sauls Besessenheit, der „*compunctio cordis*“ des Psalmisten und der Alchemisten-schwermut, der „*melancholia heroica*“, die Melanchthon an Ficino rühmte. Die Kithara-Allegorik in der Psalmen-Illustration stützt sich, wie B. nachweist (24 ff.), auf Augustins *Enarrationes in Psalmos*; und es ist nicht ausgeschlossen, daß auch der Gedanke, in einer Illustration zu einem Trostpsalm die Fünzfzahl zu betonen — ein Motiv, das B. als allegorisch erkannte, ohne es erklären zu können (29 f.) —, durch Augustin inspiriert ist: „*5 . . . omnes animas intraturas in regnum dei significat*“ (zitiert nach F. Feldmann, AfMw XIV, 109). Rembrandt läßt in *David spielt vor Saul* den Akzent wohl nicht, wie B. meint (19), auf die „Macht der Musik“, sondern auf Sauls Schwermut fallen, auf das Barockmotiv des „Fürsten als Paradigma des Melancholischen“ (W. Benjamin, Schriften I, 226). Den Unterschied zwischen den Alchemisten-Bildern, die Trost versprechen (31 ff.), und den Darstellungen der „*Melancholie als Schicksal*“ (63 ff.), in denen astrologische Motive wirksam sind, hat B. gesehen, ohne ihn als Gegensatz zwischen zwei „Standesphilosophien“ zu erkennen: Die Alchemie war, grob formuliert, durch utopische Motive bestimmt, die Astrologie durch den Gedanken unentrinnbarer Schicksalsverfallenheit.

Illustrationen zu den *Consolationes* des Boethius aus dem 12. und 13. Jahrhundert (47 ff.) lassen die „*musica practica*“ als verführende, „dämonische Muse“ und die „*musica theoric*a“ als tröstende, „philosophische Muse“ erscheinen. Daß Aberts Generalisierung, „*musica humana*“ bedeute „menschlicher Gesang“, von B. übernommen wurde (50), verschuldete eine irrice Interpretation einer Miniatur aus der Florentiner Notre-Dame-Handschrift: Die Gruppe von zwei Klerikern und zwei Laien ist kein Ensemble

von Sängern (128), sondern repräsentiert die Harmonie von Seele und Leib.

Die drei Melancholiebilder von Cranach interpretiert B. (63 ff.) unter dem Titel „*Melancholie als Schicksal — Musik als weltliches Treiben*“. Das Resultat ausführlicher Exkurse ist die These (90), die spielenden und tanzenden Kinder seien das Sinnbild einer „*törichten, unbedachten Lebensfreude*“, die durch Saturn und sein Dämonengefolge bedroht werde; die weibliche Gestalt wird von B. (75 ff.) als „*Genius der Melancholie*“, der Stock, an dem sie schnitzt, als „*Zauberstab*“ gedeutet. Der düstere Aspekt des Saturnischen — der Zusammenhang zwischen dem griechischen Kronos, dem römischen Saatendämon und dem Tod als Sensenmann — ist nicht zu leugnen; doch war den Malern des 16. Jahrhunderts seit Giorgione auch das entgegengesetzte Moment des Saturnischen bewußt: Kronos als Gott des Goldenen Zeitalters. Und so ist es wahrscheinlich, daß Cranachs Bilder in der Gestalt eines „*Genius der Melancholie*“, der mit Schwermut der drohenden Dämonen und mit Sehnsucht des Goldenen Zeitalters gedenkt, den Doppelaspekt des Saturnischen darstellen.

Versteht man die Melancholie als Krankheit oder als Todsünde der „*acedia*“, der „*Trägheit des Herzens*“, so wirkt die Musik als Therapie oder Trost; wird dagegen die Melancholie als „*compunctio cordis*“, als „*reue Schwermut und Zerknirschung*“ begriffen, so erscheint ihr Gegensatz, die Musik, als Störung und Sinnbild profaner Eitelkeit (99 ff.). Das *Vanitas*-Bild Giovanni Serodines interpretiert B. (104 ff.) als „*trauernde Bacchantin*“. Seiner Deutung aber, die sich auf ein einziges Requisit, den Thyrsosstab, stützt, widersprechen Sphaira, Zirkel und Bücher. Das Motiv „*des Pressens der leeren, trockenen Brust*“ (105) bedeutet Unfruchtbarkeit; was als unfruchtbar verworfen wird, aber ist nichts anderes als der Inbegriff der antiken Musen: Der Thyrsosstab verweist auf Terpsichore, die Cetra auf Polyhymnia oder Erato, die Bücher auf Klio und die Sphaira auf Urania. Serodines Darstellung einer „*unfruchtbaren Muse*“ ist von antihumanistischen Tendenzen getragen. Das Schlußkapitel über „*Melancholie als Divination — Musik als Hilfe und Offenbarung*“ (120 ff.) fällt aus dem Zusammenhang, da das Thema der Bilder die Melancholie oder die Musik, aber nicht Melancholie und Musik ist. Carl Dahlhaus, Kiel

J. S. Laurenty: *Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*. Tervuren 1960. 230 S., 37 Tafeln, 5 Karten, 144 Abb. im Text. (Annales du Musée Royal du Congo Belge, Nouvelle Série in-4°, Sciences de l'Homme, volume 2.)

Mehrere der *Annales*, die das Musée du Congo Belge in Tervuren bei Brüssel herausgegeben hat und die die so reichen Sammlungen dieses Museums behandeln, wurden Musikinstrumenten gewidmet, angefangen von den *Annales* vom Jahr 1902, die einen Teil der Saiteninstrumente beschreiben, bis zu Olga Boones sorgfältigen Arbeiten über die Xylophone und Trommeln. J. S. Laurenty hat nun eine Arbeit gleicher Art über 457 Saiteninstrumente vorgelegt, die sich im Museum befinden und ein umfangreiches, vielförmiges und schwer zu bearbeitendes Material darstellen. Für denjenigen, der einmal mit Material aus diesem Museum gearbeitet hat, ist es auffällig, wie wenige dieser Gegenstände eine genaue Angabe ihrer Provenienz aufweisen. Bekanntlich setzen sich die Bestände des Museums zum großen Teil aus Gaben zusammen, und viele ihrer Stücke sind mit Angaben versehen wie „*Région de Bas-Congo*“ oder sogar nur „*Congo Belge*“.

Die Veröffentlichung ist in sieben Hauptabschnitte aufgeteilt. Der erste Abschnitt umfaßt eine morphologisch-systematische Darstellung der verschiedenen Instrumente, der die Systematik von André Schaeffner zugrunde gelegt wurde; Abschnitt 2 führt die europäischen und indigenen Namen der Instrumente auf; Abschnitt 3 behandelt die geographische Verbreitung der verschiedenen Typen, Abschnitt 4 deren Rolle im Leben der Eingeborenen, Abschnitt 5 die verschiedenen Materialien, aus denen die Instrumente gefertigt wurden, sowie deren dekorative und ornamentale Verzierung; Abschnitt 7 schließlich trägt die Überschrift „*La filiation — la diffusion*“ und bringt einige diffuse und nach Auffassung des Rezensenten recht überflüssige Erörterungen. Einigen zusammenfassenden Anmerkungen schließt sich ein Tafelband mit 457 Abbildungen von solchen Instrumenten an, die im Text behandelt werden. Alle Bilder wurden neu aufgenommen; sie sind von großer Schärfe und Klarheit und halten ungefähr den gleichen Maßstab ein. Im Text sind außerdem 144 technische Zeichnungen eingeführt, die klar und deutlich, wenn auch etwas amateurmäßig ausgeführt sind.

Was die Disposition der Arbeit betrifft, so meine ich, daß die verschiedenen Abschnitte etwas eigenartig angeordnet sind. Zu dem morphologischen Abschnitt gehören wohl auch solche Details wie das Material und der Dekor der Instrumente; manchmal sind gerade sie von großer Bedeutung für die systematische Betrachtungsweise. Ebenso dürfte wohl der Abschnitt über die geographische Verbreitung zu der kulturhistorischen Übersicht gehören. Man vermißt fernerhin Abschnitte über die Akustik und Spieltechnik der Instrumente, was allerdings mit dem musealen Charakter des Materials zusammenhängt. Der Verf. weist darauf hin, daß die Instrumente so zerbrechlich sind, daß irgendwelche musikalisch-akustischen Untersuchungen nicht anzustellen waren. Man vermißt außerdem Angaben über die Spielart der verschiedenen Instrumente. Auch wenn es sich hier um Museumsmaterial handelt, hätte ein gründlicher Durchgang der einschlägigen Literatur zahlreiche Aufschlüsse über die Spielart erteilen können.

Daß der Verf. seinem morphologischen Abschnitt unter den zur Auswahl stehenden Systemen dasjenige von Schaeffner zugrunde gelegt hat, gereichte in diesem Fall nur zum Vorteil. In diesem Zusammenhang dürften einige Ergänzungen angebracht sein: Die Harfenzither (*pseudo-arc*, *harpe-cithare*) ist im Museum nur durch ein einziges Exemplar vertreten. Es liegen jedoch viele Belege aus Congo-Brazzaville (u. a. bei Pepper in *Problèmes d'Afrique Centrale* 26, 1954, S. 289 bis 298) und vor allem von der Fan vor (bei M. F. Grebert, *Archives suisses d'Anthropologie* V 1, 1928, S. 83; *Au Gabon*, Paris 1948, S. 98; R. Avelot, *L'Anthropologie* 16, 1905, S. 290 f). Bezüglich Nummer 251 (S. 62), eine Bogenlaute (*pluriarc*), bei der der Bogen aus einem einzigen Stück besteht, das sich erst an der Spitze in mehrere einzelne Saitenhalter verzweigt, und deren Provenienz unbekannt ist, kann bemerkt werden, daß Montandon ein solches Exemplar aus der „*province de Baloumbo-Lango, près du Cap Lopez*“ (*Archives Suisses d'Anthropologie* III/1, 1919, S. 57, angeführt in der Bibliographie des Verf.) veröffentlicht hat; weiterhin gibt es ein ähnliches Exemplar aus dem „Congo“ im Museo Luigi Pigorini in Rom (P. Scotti in *Archivio per l'Anthropologia et la Etnologia*, vol. 70, 1940, Tf VIII:40) sowie im Staatl. Ethnographischen Museum in Stockholm (S. E. M. 54.1.2041).

Was schließlich ein „*instrument atypique*“ betrifft, das die morphologische Darstellung abschließt, so ist dieses die Nachbildung einer europäischen Gitarre, möglicherweise der portugiesischen Machete, die Modell für ähnliche Tongeräte in Südafrika (*ramkie*) gestanden hat. Ähnliche Typen gibt es auch in Congo-Brazzaville, vor allem bei den Bembe und anderen (Pepper 1954, S. 294; R. Jung, *Journal de la Société des Africanistes* 16, 1946, S. 21). Bezüglich der Benennungen kann gesagt werden, daß dem Verf. offensichtlich die Arbeit von B. Söderberg (*Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisantes*, Stockholm 1956) unbekannt war, die einen Teil sonst nur schwer zugänglichen Materials enthält, das von schwedischen Missionaren in Bas-Congo stammt (K. Laman u. a.).

Was die übrigen Abschnitte anbelangt, so wäre man dem Verf. dankbar gewesen, wenn er seine Aufgabe jeweils nicht nur auf Museumsmaterial aus dem Kongo begrenzt, sondern in größerem Umfang die einschlägige Literatur, nicht nur die Arbeiten von Schaeffner, Sachs, Wachsmann und einigen belgischen Kollegen, berücksichtigt hätte. Dies trifft z. B. auf Monographien und Reisebeschreibungen aus dem Kongo zu, die hier nicht angeführt werden können, die aber in zahlreichen Fällen lebendige und richtige Angaben über Musikinstrumente bringen. Direkt naiv wird die Darstellung dort, wo der Verf. auf die mondiale Verbreitung der Instrumente oder deren Kulturgeschichte zu sprechen kommt. Hier verrät die Darstellung, sich auf *Geist und Werden* . . . stützend, eine Mischung von Ahnungslosigkeit und Unkenntnis der nichtfranzösischen Literatur. Völlig uninteressant ist jetzt wohl, daß der *pseudoarc* von Schaeffner nach Sachs „*coudie* 12 (*age de pierre*)“ zugehört. Auch erfahren wir, daß „*l'arc en terre*“ in einer anderen Form in „*Annam (kai dan bao)*“ vorkommt. Nun sieht das Instrument durchaus nicht aus wie ein „*arc en terre*“, und wir erfahren nichts darüber, daß dasselbe z. B. auf Kuba und Haiti gespielt wird (s. H. Courlander, *The Musical Instruments of Haiti*, *The Musical Quarterly* 27, 1941, S. 378). worauf hinzuweisen vielleicht doch näher gelegen hätte. Aber all dies sind im Grunde nur Nebensächlichkeiten. Die Hauptaufgabe der Arbeit war, ein überaus reiches Museumsmaterial zu systematisieren, und diese Aufgabe wurde ausgezeichnet gelöst. Für den-

jenigen, der sich mit außereuropäischen Musikinstrumenten befaßt, stellt die Arbeit zweifelsohne ein unentbehrliches Handbuch dar. Carl Gösta Widstrand, Uppsala

Hans Ferdinand Redlich: *Alban Berg — Versuch einer Würdigung*. Wien, Zürich, London: Universal-Edition 1957. 392 S.

Noch immer gibt es nicht genügend ausführliche wissenschaftlich gearbeitete Standardbiographien der bedeutenden Komponisten unseres Jahrhunderts. Diese Lücken in der Literatur werden oft einseitig und allzu leichtfertig zum Anlaß genommen, der Musikwissenschaft Interesslosigkeit an aktuellen Fragen vorzuwerfen; die Ursache für das Fehlen größerer zeitgeschichtlicher Arbeiten ist jedoch weniger in prinzipieller Ablehnung als vielmehr in der Schwierigkeit geeigneter wissenschaftlicher Darstellungsmethoden zu suchen. Durch die geringe historische Distanz kann das Quellenmaterial weder vollständig erschlossen noch objektiv ausgewertet werden. Erst mit dem größer werdenden zeitlichen Abstand können wissenschaftlich fundierte Biographien der Avantgardisten der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts entstehen. Eine derartig großangelegte Biographie legt H. F. Redlich in seinem *Alban Berg* vor. Auf 392 Seiten wird die Fülle des erarbeiteten Materials ausgebreitet. Unveröffentlichte Manuskripte, Originalskizzen, Briefe (u. a. 15 Briefe Bergs an Schönberg aus den Jahren 1912—1933, die erhaltene Korrespondenz Berg-Webern) und andere bisher nicht bekannte wichtige Dokumente standen dem Verfasser für die Arbeit zur Verfügung und werden auszugsweise abgedruckt. Die Klaviervariationen über ein eigenes Thema, eine Jugendkomposition, und Bergs Wozzeck-Vortrag von 1929 werden erstmals vollständig veröffentlicht. Schon durch dieses neue Material ist es dem Verfasser möglich, die Chronologie der Werke zu korrigieren und das Bild des Meisters präziser darzustellen. 519 sich an den Text anschließende Anmerkungen geben der Darstellung den quellenkritischen Unterbau. Eine tabellarische Bibliographie, ein chronologisches Verzeichnis der Kompositionen, Bearbeitungen und Schriften Alban Bergs, eine Discographie und ein Quellenverzeichnis (in Auswahl) schaffen wesentliche Grundlagen für weitere spezielle Studien.

Daß Redlich dieses umfangreiche Buch „*Versuch einer Würdigung*“ nennt, zeigt, daß er

um die angedeuteten Schwierigkeiten derartiger Arbeiten weiß. Daß er trotzdem die Aufgabe übernommen hat, ist außerordentlich schätzenswert.

Wie Redlich in dem offenen Brief an Willi Reich, der an Stelle eines Vorwortes steht, schreibt, wird die Anlage seines Buches von dem „*morphologisch-analytischen Element*“ bestimmt. Es ergibt sich eine klare dreiteilige Disposition: Zur Einführung Das Werk und Alban Bergs Lebensgang. Im Mittelteil sucht Redlich die Konsequenz der großen Schaffensentwicklung in den Werkstationen *Wozzeck*, Kammerkonzert und *Lyrische Suite — Lulu* und Violinkonzert zu deuten, ausgehend vom „*Romantischen Prolog der Jugendwerke*“. Sonst, wie auch bei dem auf dreißig Seiten zusammengedrängten Lebensabriß muß der Verfasser auf Grund der Materialfülle auf große Zusammenfassungen verzichten. Dieser Versuch stellt die analytische Dokumentation in den Vordergrund. Während der Mittelteil gelegentlich allzu stark ins Detail geht, wirkt die Einleitung zu sporadisch. Sie soll u. a. dazu dienen, „*genau den Platz zu bestimmen, der Alban Berg in jener Revolution des Hörens, die mit der Wiener Klassik ansetzt, vom rückschauenden Geschichtsbewußtsein anzuweisen ist*“. Indem der Verfasser auf der zwar gelegentlich verwendeten, aber nur schwer aufrecht zu erhaltenden Klassifizierung einer ersten Wiener Schule, „*die tragisch frühzeitig bereits am 19. November 1828 erlischt*“, fußt, bezeichnet er „*das Triumvirat der Schule Schönbergs als zweite Wiener Schule*“. Es geht dem Verfasser nun darum, die Verwurzelung der Tonsprache Bergs in der Tradition, besonders im Hinblick auf „*jene Revolution des Hörens*“, aufzuzeigen. Doch arbeitet er dabei gelegentlich mit sehr äußerlichen, nahezu formalistischen Entsprechungen. Der Riemannsche Begriff der Ellipse, zum Nachweis historischer Zusammenhänge herangezogen, wird als zeitlos anwendbar überbewertet. Auch die historische-genealogischen Ableitungen einzelner „*Grundelemente der Musik Alban Bergs*“ überzeugen durch die isolierte Betrachtung der Einzelphänomene wenig. Redlich neigt, wie es sich auch in der gelegentlich überladenen Ausdrucksweise kundtut, zu stark subjektiven Deutungen, die durch Heranziehung anderer geistesgeschichtlicher Aspekte anregend wirken, ohne dabei den Anspruch historischer Verbindlichkeit zu tragen, wie es der Verfasser selbst durch den Zusatz

„Versuch einer Würdigung“ bereits im Titel andeutet.

Das bei John Calder, London, 1956 erschienene Buch *Alban Berg — The Man and his Music* ist eine auf 316 Seiten konzentrierte Zusammenfassung der deutschsprachigen Ausgabe. Thomas-M. Langner, Berlin

Sobranija D. V. Razumovskogo i V. F. Odoevskogo. Archiv D. V. Razumovskogo. Opisanija. Pod redakcij I. M. Kuriavceva. Moskva: 1960. 261 S.

Im letzten Jahrzehnt merkt man nicht nur in slawischen, sondern vielleicht noch mehr in westlichen Ländern ein immer wachsendes Interesse für den kirchenslawischen Gesang. Die bedeutendsten Forschungsergebnisse verdanken wir dabei den an der Herausgabe der Monumenta Musicae Byzantinae beteiligten Forschern (Høeg, Wellesz, Jakobson, Palikarova-Verdeil, Velimirović) sowie dem Münchner Slawisten Erwin Koschmieder, dessen Arbeiten grundlegenden Wert haben und ein Vorbild und Ansporn für die slawische Musikwissenschaft sein sollten, die ja in erster Reihe berufen ist, sich der Erforschung des kirchenslawischen Gesanges zu widmen. Um so erfreulicher, daß wir jetzt einen wertvollen Beitrag von sowjetischen Wissenschaftlern begrüßen können. Es handelt sich um ein von den Mitarbeitern der Handschriften-sammlung der Staatlichen Leninschen Bibliothek in Moskau herausgegebenes Verzeichnis von zwei bedeutenden Quellensammlungen zur Geschichte des altrussischen Kirchengesanges. Die erste (Fond Nr. 379) gehörte Dmitrij Vasilievič Razumovskij (1818 bis 1889), dem ersten Professor für Geschichte und Theorie des russischen Kirchengesanges an dem neugegründeten Moskauer Konservatorium. Die zweite Quellensammlung (Fond Nr. 210) kommt aus dem Besitz des Fürsten Vladimir Fedorovič Odoevskij (1804—1869), der ein Freund Razumovskijs war und sich als Mäzen, Organisator und Publizist große Verdienste um die russische Musikkultur erworben hat (Odoevskijs Abhandlungen über Musik wurden im Jahre 1956, seine musikalischen Novellen drei Jahre später vom Staatlichen Musikverlag in Moskau neu herausgegeben).

Die Razumovskij-Sammlung umfaßt 135 Manuskripte, davon 11 theoretische Schriften, die sogenannten *Azbuki* (2. Hälfte des 17. bis 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts), 72 mit der *Krjuki*-Notation notierte Gesangs-

bücher (Ende des 15. bis 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts), 36 Gesangshandschriften in Liniennotation, eine notenlose Handschrift sowie 12 griechische (byzantinische) Manuskripte (Ende des 17. bis 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts).

Die Sammlung Odoevskijs ist ähnlichen Inhalts, umfaßt aber nur 35 Nummern, von denen 28 für die Geschichte des russischen Kirchengesanges von Interesse sind.

Nach der Beschreibung der Sammlung Odoevskijs folgt ein Verzeichnis der in Razumovskijs Nachlaß aufgefundenen Materialien zur Geschichte des russischen Kirchengesanges, z. T. unveröffentlichte Arbeiten. Über Razumovskijs Leben und Werk schreibt in der besprochenen Publikation B. B. Granovskij. Für den Musikwissenschaftler ist aber vor allem die Studie M. V. Bražnikovs von Bedeutung, in der die Handschriften beider Sammlungen genauer charakterisiert und ihrem musikhistorischen Werte nach beurteilt werden. Laut Bražnikov, dem bedeutendsten sowjetischen Kenner und Forscher auf diesem Gebiet, bereichern die Quellen unsere Kenntnisse von allen Zweigen des russischen Gesanges des 16. bis 19. Jahrhunderts. Er weist u. a. auf die verschiedenen *Azbuki* und die sogenannten *Dvoznamenniki* hin. Die *Azbuki* bieten wertvolle Informationen über die verschiedenen Notationen des altrussischen Kirchengesanges und wären sicherlich von großem Nutzen bei einer längst fälligen kritischen, kommentierten Ausgabe der *Azbuka* von Alexander Mezenec. Die *Dvoznamenniki* sind wohl das bedeutendste Hilfsmittel bei der Entzifferung der *Krjuki*-Notation, genauer ihrer letzten Entwicklungsform, da sie, aus der Übergangszeit stammend, die Gesänge gleichzeitig mit der *Krjuki*- und der Liniennotation aufzeichnen. Koschmieder hat bereits vor dem Kriege solche Handschriften zu seinen Forschungen benutzt, hatte aber nur wenige zur Verfügung.

Die Herausgabe des Verzeichnisses von den Sammlungen D. V. Razumovskijs und V. F. Odoevskijs, in jeder Hinsicht vorbildlich durchgeführt, muß als ein neuer Beweis für die Notwendigkeit eines möglichst vollständigen Quellenverzeichnisses zur Geschichte des kirchenslawischen Gesanges bewertet werden (vgl. meine Studie *Über den gegenwärtigen Stand und die nächsten Aufgaben der Erforschung des kirchenslawischen Gesanges*, Schriften der Philosophischen Fakul-

tät der Universität Komenský, Bratislava, Jg. IX, H. 72—80, 1958), das im Rahmen des RISM erscheinen sollte. Wichtige Vorarbeiten sind bereits geleistet worden, und die Zahl von interessierten Fachleuten wächst ständig; soweit aber bekannt ist, wurde noch keine Einigung über die Vorbereitung eines solchen Quellenverzeichnisses getroffen. Hoffentlich geschieht dies spätestens im Rahmen des Slawisten-Kongresses 1963 in Sofia, wo zum ersten Male auch eine musikwissenschaftliche Sektion arbeiten soll.

Ladislav Mokry, Bratislava

Josef Rufer: Das Werk Arnold Schönbergs. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag, 1959. XII und 208 S., mit 10 Abbildungen und 25 Handschriften-Faksimiles.

Daß man in Arnold Schönbergs Nachlaß in Los Angeles außer den Manuskripten gedruckter Werke auch eine große Zahl von Entwürfen und Fragmenten finden würde, war zu erwarten. Daß aber der Reichtum fast unabsehbar ist, zeigte sich erst, als Josef Rufer den Nachlaß 1957 im Auftrag der Berliner Akademie der Künste untersuchte. Es wird lange dauern, bis alle Teile, deren Edition sinnvoll ist, gedruckt sein werden. Daß die Aufgabe schwierig erscheint, sollte andererseits kein Grund sein, sie zu vernachlässigen.

Der Katalog, in dem R. die Resultate seiner Sichtung des Nachlasses zusammenfaßt, darf als feste Grundlage künftiger Untersuchungen gelten, obwohl er den Anspruch, „die bibliographische Darstellung des gesamten Werkes von Arnold Schönberg“ zu sein (VI), nicht lückenlos erfüllt. Man kann es R., der bei der Katalogisierung in Los Angeles zur Hast gezwungen war, nicht zum Vorwurf machen, daß er genaue Beschreibungen manchmal (113 ff., 117 f) durch flüchtige Notizen ersetzte. Doch sind nicht alle Mängel des Buches äußeren Einschränkungen zur Last zu legen.

In dem Verzeichnis der veröffentlichten Werke (3—81) werden die Erscheinungsjahre der Drucke verschwiegen. Der Titel *Drei Volkslieder* (76) läßt nicht erkennen, daß es sich um Sätze aus dem *Volksliederbuch für die Jugend*, Band II, Leipzig 1930 handelt. Die Beschreibung der Manuskripte krankt an terminologischer Unklarheit. „Vielfach war eine sichere Unterscheidung zwischen Originalmanuskript und Rein- bzw.

Abschrift nicht möglich . . . Dagegen waren die ersten Niederschriften als solche eindeutig zu erkennen, insbesondere wenn sie als Particell vorliegen, einer Form, der sich Schönberg fast ausnahmslos bediente“ (VIII). Der Terminus „Originalmanuskript“ ist unglücklich gewählt, wenn die Partitur eines Orchesterwerkes von der ersten Niederschrift als Particell unterschieden werden soll, denn die Ausdrücke „Originalmanuskript“ und „erste Niederschrift“ sind synonym; auch kann man bei Liedern und Klavierwerken von den drei Stufen „erste Niederschrift“, „Originalmanuskript“ und „Reinschrift“ nicht sinnvoll sprechen. Vor allem aber hält R. an seiner Terminologie nicht fest. Manchmal spricht er von einer „ersten Niederschrift“ oder, tautologisch, von einer „ersten Niederschrift des Manuskripts“ (10), oft aber nur von einem „Manuskript“ oder einem „ersten“ und einem „zweiten Manuskript“, ohne die „eindeutig erkennbare“ (VIII) Differenz zwischen „erster Niederschrift“ und „Reinschrift“ zu berücksichtigen. Die Kategorie *Verschiedenes* (110—12) dürfte überflüssig sein; denn daß man angesichts mancher „Gelegenheitskompositionen und -instrumentationen“ wünschen mag, Schönberg hätte sie nicht geschrieben, ist kein genügender Grund, um den patriotischen Mänerchor *Der deutsche Michel* oder die Instrumentierung von *Santa Lucia* aus der Gruppe der vollendeten, aber unveröffentlichten Werke auszuschließen. Die Skizzenbücher werden von R. nur kursorisch beschrieben. In den Notizen über das II. Skizzenbuch (113) erwähnt er „Anfänge von Hölderlin-Liedern“, die in dem Kapitel *Unvollendete Werke (auch Anfänge)* nicht genannt werden; umgekehrt wird der Anfang des Liedes *Nächtlicher Weg*, der im III. Skizzenbuch steht, als „unvollendetes Werk“ klassifiziert (93), fehlt aber in der Beschreibung des Skizzenbuches (113).

Daß Rufer in dem Katalog der Dichtungen, Vorträge und Aufsätze (145—173) Schönbergs Ordnung trotz ihrer Inkonssequenzen übernahm, war notwendig, weil das Verzeichnis seinen Zweck, den Nachlaß benutzbar zu machen, sonst kaum erfüllen würde. Die Druckvermerke scheinen sich ausschließlich auf Schönbergs Notizen zu stützen, ohne daß R. versucht hätte, sie zu ergänzen, denn daß der Aufsatz *My Evolution in Musical Quarterly* 1952, 517—527, erschienen ist, wäre bei bibliographischen Bemühungen

wohl kaum übersehen worden. Unter den gedruckten Aufsätzen fehlt auch Schönbergs offener Brief an Thomas Mann, Saturday Review of Literature, Vol. XXXII, 1949, S. 22 f. Carl Dahlhaus, Kiel

Harold E. Johnson: Sibelius. London: Faber & Faber (1960). 255 S.

Dieses vorwiegend biographisch orientierende Buch des Associate Professor of Musicology in Indianapolis ist ein Ergebnis zweijähriger eingehender Studien in Finnland. Ohne sich in Anekdotisches zu verlieren, reich an wenig bekannten Pressestimmen, bringt es mancherlei Neues an Tatsächlichem über Sibelius, z. B. über die seltsame Geschichte seiner Bewerbung um das Amt des akademischen Musikdirektors (74 ff.), gibt aufschlußreiche Briefstellen, Gespräche und — oft ziemlich scharfe — Urteile über Zeitgenossen, dann eine Übersicht der zahlreichen Konzertreisen und Ehrungen, auch eine einleuchtende Begründung für die Geschichte seines von Deutschland rasch nach den angelsächsischen Ländern abgewanderten Ruhmes. Der ernsthafteste, aristokratisch zurückhaltende, vielleicht auch schwierige Mensch Sibelius tritt uns in Johnsons Darstellung plastisch entgegen. Seinen Selbstaussagen ist, schon in Anbetracht seiner dreißigjährigen Abgeschiedenheit und Zeitferne sowie seines sehr hohen Alters, keine letzte Zuverlässigkeit zuzusprechen.

Verf. sieht in Sibelius in erster Linie den Symphoniker und symphonischen Tondichter, dessen Programme, meist aus der *Kalewala*, wiedergegeben werden, obwohl der Komponist später „made frequent attempts to minimize the programmatic significance of his tone poems“ (195). J. nennt die zahlreichen Miniaturen „trifles“, auch die Vokalwerke sind nicht „essential“, dagegen wird den 15 Bühnenmusiken — man wundert sich, wie viele seiner Werke ihre Entstehung direkten Aufträgen verdanken — ein ziemlich hoher Rang zugewiesen. Das „Sibelius-Problem“ (189 ff.) wird besonders an Hand von sieben Symphonien sowohl nach der melodischen Seite — es sind keine direkten Entlehnungen aus der finnischen Folklore nachgewiesen — wie nach der formalen Seite erörtert. Sibelius nannte sie, im Gegensatz zu Tschairowskys Symphonien, „hard ones“. Die Schwierigkeiten, die sie dem Hörer, zumindest dem nichtfinnischen, bereiten, definiert J. gut als „abrupt changes of thought and the long

periods of uncertainty out of which new ideas slowly and painfully emerge“ (193); Sibelius selbst sagt: „As usual I am a slave to my themes and submit to their demands“ (192). Kein Wunder, daß ihre Bewertung von übertriebener Bewunderung (C. Gray 1935, S. 171) zu verächtlicher Ablehnung (R. Leibowitz, der 1955 ein Buch „Sibelius le plus mauvais compositeur du monde“ schrieb) geht. Die vieldiskutierte Achte (und womöglich noch Neunte) Symphonie hält J. für nicht (mehr?) vorhanden, der Nachlaß soll überhaupt nichts Neues mehr erbracht haben, doch ist darüber noch nicht das letzte Wort gesprochen. Die wohl erstmalige „Complete List of Compositions and Arrangements“ (hier fällt die unregelmäßige Numerierung auf; sie berücksichtigt auch die vielen Mss.), die fast 100 Nummern umfassende Bibliographie, das sorgsame Register und die 16 z. T. unbekanntenen Bildbeigaben erhöhen den Wert der gewissenhaften Veröffentlichung.

Reinhold Sietz, Köln

Richard-Strauss-Jahrbuch 1959/60. Hrsg. von Willi Schuh. Bonn: Boosey & Hawkes (1960). 152 S., 4 Abb.

Zum 10. Todestag des Meisters haben Hrsg. und Verlag ihrem ersten Strauss-Jahrbuch (vgl. „Die Musikforschung“ VIII, 1955, S. 242 f.) ein zweites folgen lassen, das sich seinem Vorgänger würdig anschließt. Den Menschen Strauss (bis zum Beginn der Weimarer Jahre) schildern in frischem Ton gehaltene Jugenderinnerungen seiner einzigen Schwester Johanna von Rauchenberger-Strauss (geb. 1867) und ein von E. Krause mitgeteilter Brief des Dreiundzwanzigjährigen an Dora Wihan-Weis (1862–1938), die Gattin des Widmungsträgers der Cellosone op. 6; das Bemerkenswerte an diesem als einzigem erhaltenen Brief an die verehrte Frau — Strauss hatte sie als Neunzehnjähriger kennengelernt und war ihr eine Zeitlang eng verbunden — ist, daß trotz der Trennung „der Künstler Rich. Str. . . . sich ausgezeichnet“ befand und keineswegs verzweifelte. Wertvoll für die näheren Kenntnis seiner literarischen Bedürfnisse und Wünsche ist der aus späterer Zeit stammende und, soweit erhalten, vollständig abgedruckte Briefwechsel mit dem Inhaber des Leipziger Insel-Verlages Anton Kippenberg (1874–1950), durch den Strauss Stefan Zweig kennengelernt hat. Die Briefe umfassen die Zeit vom 1. Mai 1925 (Strauss an Kippenberg)

bis zum 9. Dezember 1948 (Kippenberg an Strauss' Schwiegertochter Alice); beide Schreiber, der „*Schnorrer*“ Strauss (wie er sich selbst zweimal bezeichnet) und der „*Bereicherer meiner Bücherständer*“ trafen sich in ihrer Liebe zu den Meistern der Musik und ihrer Verehrung für Goethe. — Ein ausführlicher Beitrag über Franz Strauss (1822—1905), den Vater Richards, stammt von F. Trenner; dankenswerterweise ist ein Werkverzeichnis beigegeben. — Neben Familiengeschichtlichem, neben Briefen und Erinnerungen kommt jedoch der Künstler Strauss nicht zu kurz. H. Friess beschreibt eine (vollständig mitgeteilte) Bühnenmusik zu Shakespeares *Romeo und Julia* aus dem Jahre 1887, eine bisher fast unbekannte, wohl aus Gefälligkeit geleistete Nebenarbeit für das Münchner Nationaltheater. Sein Gewicht erhält dieses zweite Strauss-Jahrbuch in erster Linie durch den Abdruck des Ballettentwurfs *Kythere* und einer Anzahl dazugehöriger musikalischer Skizzen, kommentiert von W. Schuh. Das Szenarium ist im Anschluß an eine Reise nach Paris im Frühjahr 1900 entstanden, wo Strauss gemeinsam mit R. Rolland den Louvre besuchte und sich von der Welt Watteaus fesseln ließ. Aus den aus dem Sommer des Jahres stammenden Skizzen wird deutlich, daß eine musikalische Hinwendung Straußens zum Rokoko schon damals, d. h. vor *Elektra* und *Salome* erfolgte; mehrere der skizzierten Themen treten (original oder leicht verändert) später in *Feuersnot* (Walzer Ziff. 79, Liebesszene Ziff. 216), in *Josephslegende* (4. Tanzfigur Josephs Ziff. 142 und 147, Josephs Traum Ziff. 192), in der *Bürger als Edelmann*-Musik (Tanzmeister-Szene: *Ariadne*, I, 6, Auftritt der Schneider: *Ariadne* I, 8) und in *Ariadne auf Naxos* (B-Dur-Arie der Ariadne: „*Bald aber naht ein Bote*“ Ziff. 62) wieder auf. Der *Kythere*-Entwurf gehört zu den später ausgeführt gebliebenen Theaterplänen zwischen *Guntram* und *Feuersnot*; Strauss hat ihn in einem Brief an W. Schuh (2. Juni 1939) als „*viel zu umfangreich. Füllt drei Ballettabende*“ bezeichnet, ist aber 1945 Joseph Gregor gegenüber nochmals auf die Figuren des 2. Aktes zurückgekommen (Briefwechsel S. 262 und später). — Interesse verdient auch der Beitrag von R. Tenschert, welcher an Hand des Straußschen Handexemplars von H. Lachmanns *Salome*-Übersetzung untersucht, was und wieviel — nämlich knapp die Hälfte des Ori-

naltexes! — hier gestrichen (Textwiederholungen, unwesentliche Nebenhandlungspartien usw.) und geändert (Ausmerzung von Nebensätzen, Tilgung schwacher Wortendungen, „musikalische“ Wortumstellungen usw.) worden ist und unterstreicht, daß Strauss mit der *Salome* keineswegs ein Werk der Sprechbühne „mit Haut und Haar“ komponiert hat. G. Haubwald stellt Betrachtungen über die Interpretationsmöglichkeiten der *Salome* an; verschiedene Schallplatteneinspielungen des Werkes (C. Krauss auf Decca, R. Moralt auf Philips, J. Keilberth auf Concert Hall) lassen eine Rückdämmung des „*rauschhaft-diffusen Erlebnisses*“ und eine Abkehr vom Heroinen-Ideal der Jahrhundertwende zugunsten äußerster Klangtransparenz erkennen und kommen dadurch der von Strauss selbst praktizierten, von W. Schuh bezeugten Interpretations-„*Distanz*“ nahe. — Den Beschluß des Bandes bilden drei bisher nur abgelegen oder noch gar nicht veröffentlichte Goethe-Kompositionen (von denen es außer den Liedern op. 67, 4—6 noch insgesamt sechs gibt), vorgelegt von W. Schuh: *Sinnspruch*. „*Alle Menschen groß und klein*“ (1919 für Singstimme und Klavier) und „*Durch allen Schall und Klang*“ (1925 für Singstimme und Klavier) aus dem *West-östlichen Divan* sowie *Xenion*. „*Nichts vom Vergänglichen*“ (1942 für Singstimme und Klavier) aus den *Zahmen Xenien*.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Jack M. Stein: Richard Wagner and the Synthesis of the Arts. Detroit: Wayne State University Press 1960. 229 S.

Die aufstrebende amerikanische Musikwissenschaft, die erstaunliche Leistungen auf fast allen Gebieten aufweisen kann, hat sich Wagner gegenüber bisher recht kühl verhalten. Das neueste Verzeichnis der *Doctoral Dissertations in Musicology* (3. Aufl. 1961) führt z. B. nur eine Dissertation über Wagner auf, und die spärlichen Bücher und Artikel über Wagner stammen etwa zur Hälfte von Germanisten. Damit sei keinesfalls die Forderung erhoben, daß der fast unübersehbaren Wagnerliteratur nun laufend neue Arbeiten hinzugefügt werden sollten. Aber muß nicht jede Generation von neuem zum Phänomen Wagner Stellung nehmen und sich mit ihm auseinandersetzen? Die hier zu besprechende Arbeit stammt aus der Feder eines Germanisten der Harvard University. Als ihre Aufgabe bezeichnet der

Verf. das Herauskristallisieren von Wagners Beitrag zum Thema „Synthese der Künste“. Dieser besteht einmal im Kunstwerk selbst. Wenn Wagner nie theoretisiert hätte, wäre die Analyse das einzige Mittel, die Beziehungen zwischen Text und Musik zu bestimmen. Aber die umfangreichen theoretischen Schriften, sein zweiter Beitrag, lassen eine isolierte Betrachtungsweise des Kunstwerkes nicht zu. Der Verf. ist sich dessen bewußt. Er gibt sich auch nicht der Illusion hin, daß die Theorie zuerst vorhanden sein müsse, auf die dann das Kunstwerk als ihre Verwirklichung zu folgen habe. Die Wechselwirkungen zwischen Theorie und Praxis sind weit komplizierter. Wagner war in erster Linie intuitiver Künstler, und oft bedingte die Praxis ein späteres Theoretisieren. Von dieser Voraussetzung ausgehend untersucht der Verf. alle theoretischen und musikalisch-dramatischen Werke Wagners in fast chronologischer Ordnung, wobei immer die Idee des Gesamtkunstwerkes den Rahmen absteckt.

Was der Verf. über Wagners frühe Schriften und Kunstwerke zu sagen hat bedarf keines Kommentars, da es über das bereits Bekannte nicht hinausgeht. Die ersten Ideen zu einer Ästhetik für die Synthese der Künste (eigentlich sollte es immer heißen: von Drama und Musik) sieht der Verf. in *Das Kunstwerk der Zukunft*, die dann in *Oper und Drama* detaillierter ausgeführt wurden. Die letztgenannte Abhandlung war als theoretische Ergänzung oder Rechtfertigung zum Ringzyklus gedacht, dessen Dichtung erstmals den drei Postulaten Wagners nach Stabreim, Sprachverdichtung durch Häufung von Wurzelsilben und freiem Rhythmus folgte. Aber der Text stellt nur die eine Hälfte eines Ganzen dar. Der Musik, der zweiten Hälfte, fiel mit all ihren reichen Mitteln die Aufgabe zu, den Inhalt nachzuzeichnen, um die zwei Hälften zu einer unlösbaren Einheit zu verschmelzen. Sie mußte das aussagen, was in Worte nicht mehr zu fassen war. Wagner beschreibt diesen Vorgang in all seinen Einzelheiten.

Hier wie auch bei der Diskussion der späteren Schriften (*Zukunftsmusik*, *Beethoven* etc.) hat es der Verf. verstanden, die wesentlichen Ideen Wagners klar herauszuarbeiten, so daß sich ein kontinuierliches Bild von der Ästhetik Wagners und ihres Wandels ergibt. Als besonders verdienstvoll erscheint mir die Untersuchung der Leit-

motivtechnik, deren Verfall oder Umdeutung, wenn man so will, oft übersehen worden ist.

Der Bedeutung Schopenhauers für das Schaffen Wagners widmet der Verf. ein eigenes Kapitel, das der Ergänzung bedarf. Wenn man sich nämlich Wagners Briefe an Röckel und Liszt genauer ansieht, lassen sich mühelos Widersprüche feststellen, die einmal mehr bezeugen, daß Wagner sich über seine philosophischen Leitbilder durchaus nicht immer im klaren war. In jenem bekannten Brief an Röckel vom 5. Februar 1855, den der Verf. zitiert, heißt es: „*Ich gestehe, daß ich mit meinen eigenen Lebenserfahrungen gerade soweit gekommen war, daß nur noch Schopenhauer's Philosophie mir gänzlich angemessen und bestimmend werden konnte . . . und wiewohl er mir eine . . . ziemlich abweichende Richtung gegeben hat, entsprach doch diese Wendung einzig meinem tiefleidenden Gefühle vom Wesen der Welt.*“ An Liszt aber hatte es geheißen: „*Mir kam er [Schopenhauer] natürlich nicht neu.*“ Noch 1853 und 1854 preist Wagner Feuerbach in Briefen an Röckel. Gewiß, hier und dort finden sich bereits Anklänge an Schopenhauers Pessimismus, besonders in dem Brief vom 8. Juni 1853, aber schon der nächste, in dem Wagner seine „neue“ Weltanschauung darlegt und in ihr der Erotik eine zentrale Stellung zuweist, deutet in keiner Weise auf Schopenhauer. Später freilich, in dem Brief vom 23. August 1856, sagt Wagner dann schließlich von sich: „*Selten ist wohl ein Mensch in seinen Anschauungen und Begriffen so wunderbar auseinandergegangen und sich selbst entfremdet gewesen, als ich, der ich gestehen muß, meine eignen Kunstwerke erst jetzt, mit Hilfe eines andren [Schopenhauers] . . . wirklich verstanden zu haben. Die Periode, seit der ich aus meiner inneren Anschauung schau, begann mit dem fliegenden Holländer; Tannhäuser und Lohengrin folgten, und wenn in ihnen ein poetischer Grundzug ausgedrückt ist, so ist es die hohe Tragik der Entsagung [!] . . .*“ Schlimmer läßt sich der „poetische Grundzug“ der frühen Werke nicht entstellen und zurechtbiegen. Leider widmet der Verf. diesen mit Wagners philosophischem Dilettieren in Zusammenhang stehenden Fragen nicht genügend Raum. Besonders Feuerbachs Einfluß wird nur ungenügend untersucht. Als amüsante Zugabe hätte der Leser bestimmt die bissigen Randbemerkungen Scho-

penhauers in dem ihm von Wagner zugesandten Exemplar der Ringdichtung begrüßt (vgl. R. Grisson, *Beiträge zur Auslegung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“*, S. 25—30).

In den Kapiteln, die den Opern gewidmet sind, versucht der Verf., das musikalische Kunstwerk als Ergebnis oder Ursache der theoretischen Bemühungen zu deuten. Es versteht sich, daß eine derartige Aufgabe nur von jemand bewältigt werden kann, der die Technik einer umfassenden Analyse beherrscht. Der Verf. begibt sich jedoch von vornherein mancher Möglichkeit, indem er nur Klavierauszüge benutzt. Damit ist die gute Gelegenheit vertan, die wichtige, ja revolutionisierende Funktion der Instrumentation und des Orchesters innerhalb des Gesamtkunstwerkes zu untersuchen. Da der Verf. — von wenigen Ausnahmen abgesehen — auch die Harmonik aus seiner Vorstellung von der Synthese der Künste verbannt, verbleiben ihm schließlich weiter nichts als die nackten, d. h. ihres harmonischen und instrumentalen Kleides beraubten vokalen Partien zur Untersuchung. Und nicht einmal diese werden mit der nötigen Sorgfalt analysiert. Ein Beispiel möge das verdeutlichen. Der Verf. behauptet, daß Wagner melodische Bildlichkeit („*melodic pictorialization*“), von der schon viele „*stunning examples*“ in älterer Musik und besonders bei Bach vorkämen [!], zum ersten Male im *Tannhäuser* anwendet. Das klingt fast so, als ob Bach und Wagner aus derselben Quelle geschöpft hätten, und als ob zwischen Bachs Bildlichkeit, in der über die *musica poetica* noch ein Hauch des Humanismus nachklingt, und der Wagners, des Jüngers Feuerbachs bzw. Schopenhauers, nicht eine ganze Welt läge! Was der Verf. unter Bildlichkeit versteht, sollen die Beispiele auf den Seiten 47, 48, 87, 88, 107 und 108 verdeutlichen. Bildlich darstellbar ist nur das Sichtbare. Die *musica poetica* kannte auch für Abstrakta verbindliche Figuren. Wenn Wagner jedoch einen Begriff wie „*hehr*“ einmal als Oktavsprung (S. 88), ein andermal aber als Melisma komponiert, so beweist das nur, daß er bedeutungsschwere Wörter durch musikalische Mittel hervortreten läßt. In dieser musikalischen Darstellung eines Abstrakts Bildlichkeit zu sehen, scheint mir verfehlt. Nur die Notenbeispiele in den Kapiteln über *Lohengrin* und die *Götterdämmerung* habe ich gleichsam als Stichprobe mit den in der

Bibliographie angegebenen Klavierauszügen verglichen. Es fehlen durchgehend die Tempoangaben; S. 55 fehlen die meisten Augmentationspunkte; S. 52 (unten), S. 56 und S. 59 einige Akzente über den Noten; S. 56 steht der Punkt bei der Note über „*Falschen*“ auf der falschen Seite; S. 193 fehlt die Angabe der Tonart beim Eintritt Siegfrieds; S. 195 (unten) fehlt  $\frac{3}{4}$  vor dem letzten Takt; S. 198 müssen die Vorzeichen für die Tonart D-dur auflösen und B-dur einführen; S. 200 muß die zweite Note b sein.

Zum Schluß noch ein Wort über die Bibliographie. Die Arbeitsweise des Verf., möglichst direkt aus den Quellen zu schöpfen, birgt bei einer Studie über Wagner die Gefahr der Einseitigkeit in sich, weil die Auseinandersetzung mit der bereits existierenden Literatur vermieden wird. Es nimmt daher nicht wunder, daß die Bibliographie eine Reihe von bedeutsamen Arbeiten nicht enthält, deren Fehlen fast ein wenig peinlich wirkt.

Die aufgezeigten Mängel des Buches, das übrigens hervorragend gedruckt ist und der Wayne State University Press zur Zierde gereicht, werden durch die lebendige Darstellung des ästhetischen Werdeganges Wagners z. T. wettgemacht. Das letzte Wort über „*Wagner and the Synthesis of the Arts*“ ist mit dieser Arbeit freilich noch nicht gesprochen. Joachim Birke, De Kalb (Illinois)

Johann Sebastian Bach: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722 und 1725), hrsg. von Georg von Dadelzen. Kassel—Basel—London: Bärenreiter-Verlag 1957. XII und 140 S., 14 Faks. Dazu: Kritischer Bericht, 124 S. (Neue Bach-Ausgabe, Serie V, Bd. 4.)

Der vorliegende Band nimmt insofern eine Sonderstellung innerhalb der NBA ein, als es sich hier um die Veröffentlichung von zwei Sammelhandschriften handelt, deren Repertoire nur zum Teil von Werken Sebastian Bachs bestritten wird. Die BG hatte sich die vollständige Ausgabe des ersten Klavierbüchleins erspart und die des zweiten nur aus wissenschaftlichen Gründen vorgenommen. Letzteres ist jedoch mittlerweile durch verschiedene praktische Neuauflagen zu einem wahren Volksbuch geworden. So mochte eine wissenschaftliche Edition als besonders wichtig erscheinen, damit eine Reihe allgemein verbreiteter Fehlauflagen und

Legenden über die Entstehung und den Inhalt der Quelle richtiggestellt werden konnten (erfreulicherweise hat v. Dadelsen inzwischen die Klavierbücher auch in einer bibliophilen praktischen Ausgabe breiten Kreisen zugänglich gemacht). Überraschenderweise ist nun der Hrsg. bei seinen Untersuchungen zu Ergebnissen gekommen, die über den vorliegenden Band hinaus bedeutungsvoll für die Bachforschung und wegweisend für den weiteren Fortgang der NBA sind.

Der Notenband bietet den vollständigen Inhalt der beiden Quellen in originaler Reihenfolge. Da die Handschrift Mus. ms. Bach P 224 (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin) nur fragmentarisch überliefert ist, wurden aus Gründen der praktischen Verwendbarkeit der Neuausgabe die fehlenden oder unvollständigen Sätze der Suiten BWV 812 bis 814 nach Quellen ergänzt, die ebenfalls frühe Fassungen dieser Kompositionen enthalten, so daß eine annähernde Rekonstruktion des ursprünglichen Textes ohne Zutaten des Hrsg. gelingen sein dürfte. Wo keine Konkordanz zu ermitteln waren (BWV 573 und 991), wurde die fragmentarische Fassung abgedruckt. Zu der vom Hrsg. (Kritischer Bericht S. 22) erwähnten Ergänzung der *Fantasia pro Organo* (BWV 573) von H. Keller sei noch auf eine zweite von A. Strebel hingewiesen (veröffentlicht in: *Alte Orgelmusik*, hrsg. von Walter Supper, Berlin-Darmstadt 1952, Merseburger). Soweit die Autoren der Stücke in der Handschrift Mus. ms. Bach P 225 (Westdeutsche Bibliothek, Marburg) bisher eruiert werden konnten, sind ihre Namen vom Hrsg. zugefügt worden. Ergänzungen zu zwei Kompositionen von Ph. E. Bach (Nr. 19 und 27) finden sich im Anhang, die ursprüngliche Fassung des *Rondeau* von Couperin als Faksimileabdruck im Kritischen Bericht. Das Gedicht „*Ihr Diener werthe Jungfer Braut*“ in der Handschrift der A. M. Bach ist ebenfalls als Faksimile wiedergegeben, die Generalbaßregeln am Schluß dagegen in Übertragung unter Beibehaltung der originalen Schreibweise.

Der Wissenschaftler wird in erster Linie seine Aufmerksamkeit dem Kritischen Bericht zuwenden, der durch die minutiöse Genauigkeit der Untersuchungen, den Scharfsinn der Beobachtungen und Beweisführungen sowie durch die Übersichtlichkeit der Darstellung als eine wissenschaftliche Leistung ersten Ranges gewertet werden kann.

Die ausführlichen Beschreibungen der beiden Hauptquellen sind jeweils durch eine tabelleartige Übersicht zusammengefaßt, aus der neben den verschiedenen Papierlagen, Folierungen und Paginierungen auch der Wechsel der Raster und der Schreiber ersichtlich ist. Die Quellenbeschreibungen, bei welchen der Hrsg. jedes Stück behandelt und von Seite zu Seite jede Einzelheit festgehalten hat, ist vom eigentlichen Kritischen Bericht, der die Konkordanz und abweichenden Lesarten verzeichnet und Bemerkungen zu den einzelnen Sätzen enthält, getrennt. Dadurch ergeben sich zwar manche Verdoppelungen (jedes Stück ist mit der Angabe der BWV-Nummer, des Komponisten und des Schreibers zweimal aufgeführt), die sich aber als praktisch erweisen, da auf diese Weise ein klares Bild über die Anlage der Quellen gewonnen wird. Die Ausführungen zur Geschichte, zur Chronologie und zum Inhalt der Quellen basieren vorwiegend auf schriftkundlichen Studien, die der Hrsg. zusammen mit W. Plath unternommen hatte. Ihre für die gesamte Bachforschung wichtigen und zum Teil geradezu umwälzenden Ergebnisse hat von Dadelsen in zwei besonderen Arbeiten veröffentlicht (Tübinger Bach-Studien, Heft 1 und Heft 4/5; vgl. auch die Besprechung der zweiten dieser Arbeiten durch U. Siegele im vorliegenden Heft). Nur wer den dornenvollen Weg derartiger Untersuchungen selbst einmal wanderte, wird ermessen können, welche Leistung hier vollbracht worden ist. Gewiß, die musikalische Handschriftenkunde steht noch in den Anfängen und spätere Bearbeiter mögen vielleicht da und dort zu anderen Deutungen kommen, aber die Sachlichkeit und Beweiskraft der Ausführungen des Hrsg., der keinen Beleg schuldig bleibt (es sei besonders auf die zahlreichen und gut ausgewählten Faksimile-Beigaben im Notenband hingewiesen) und keine allzu hypothetischen Folgerungen zieht, bestätigen den Eindruck der Vertrauenswürdigkeit, die ihm als Kapazität auf diesem Gebiet ohnehin zukommt.

Ist das Klavierbüchlein von 1722 bis auf zwei vermutlich von Anna Magdalena eingetragene Stücke durchgehend von Sebastian selbst geschrieben, so unterscheidet von Dadelsen im Klavierbüchlein von 1725 sieben verschiedene Schreiber. Der Hauptanteil fällt Anna Magdalena zu, für deren Schrift das Buch eine der wichtigsten Quellen ist. An zweiter Stelle kommt Sebastian, als

dritten Schreiber konnte von Dadelsen den jugendlichen Philipp Emanuel ermitteln, der mehrere eigene Kompositionen eingetragen hat, die bisher in den meisten Ausgaben unter Sebastian's Namen geführt wurden (BWV Anh. 122–125). Hinzu kommen vier anonyme Schreiber, zum Teil wahrscheinlich Mitglieder der Bach-Familie. Anonymus II könnte nach von Dadelsen's These Gottfried Heinrich Bach gewesen sein, der vielleicht auch die erste Form der Melodie der Aria „So oft ich meine Tobacks-Pfeife“ (BWV 515) komponiert hat. Es ist zu hoffen, daß die fortschreitenden Arbeiten an der NBA noch weiteres Licht in die Schreiberfrage bringen werden.

Wichtige Konsequenzen ergeben sich aus der Datierung der Eintragungen. Bisher hatte man angenommen, der Inhalt der Handschrift sei um das Jahr 1725 in ziemlich rascher Folge niedergeschrieben worden. Demgegenüber weist von Dadelsen überzeugend nach, daß die Stücke des Buches, das mehr den Charakter eines Stammbuches als den eines Übungsbuches trägt, in einem Zeitraum von etwa fünfzehn Jahren zusammengetragen worden sind. Die späteste Niederschrift scheint die Aria in G (BWV 988) zu sein, die Anna Magdalena vielleicht aus dem ca. 1742 erschienenen IV. Teil der Klavierübung kopierte, die also nicht — wie bisher angenommen — von Bach dem Repertoire des Klavierbüchleins entnommen und als Thema für die Goldberg-Variationen verwendet wurde. Damit schwinden auch weitgehend die von manchen Forschern geäußerten Zweifel an Bachs Urheberschaft.

Wie die Identifizierung der Stücke von Ph. E. Bach zeigt, stammt ein großer Teil des Repertoires aus den 1730er Jahren. Vielleicht wäre bei einer Durchsicht der zeitgenössischen gedruckten und geschriebenen Klavierbücher noch der eine oder andere Autor der anonymen Sätze zu ermitteln und unsere Kenntnis der im Hause Bach musizierten Komponisten zu erweitern. Wohl mit Recht bezweifelt von Dadelsen, daß Georg Böhm der Autor des *Menuet fait par Mons. Böhm* gewesen sei. Böhm ist 1661 geboren, also noch vor François Couperin (geb. 1666), dem ältesten nachweisbaren Autor im Klavierbüchlein von 1725 (das *Rondeau* Nr. 6 stammt aus seinem *Second livre de pièces de Clavecin*, das 1717 erschien; Anna Magdalena dürfte als Vorlage jedoch eine der in Deutschland offenbar ziemlich verbreiteten

und sicherlich auch in Sebastian Bachs Besitz befindlichen späteren Auflagen benutzt haben). Obgleich Sebastian in seiner Jugend Werke von Georg Böhm „geliebt und studirt“ haben soll, ist es kaum wahrscheinlich, daß er in späteren Jahren einen Satz von ihm in ein im übrigen wesentlich „moderneres“ Repertoire aufgenommen hat. Jener *Mons. Böhm* dürfte wohl einer jüngeren Generation angehört haben. Außer den durch von Dadelsen genannten Musikern dieses Namens kommt noch Gottfried Böhm in Frage, der bei Balthasar Schmid in Nürnberg eine *Clavier Uebung, bestehend in einer Ouverture . . .* veröffentlichte. Für die Aria „Bist du bei mir“ konnte J. H. Stoezel als wahrscheinlicher Autor ermittelt werden. Ungeklärt bleibt weiterhin die Herkunft der *Aria di Giovannini*. Neue Gesichtspunkte ergeben sich auch für die Entstehung der Vokalsätze, vor allem für das Rezitativ „Ich habe genug“ und die Aria „Schlummert ein“, die von Anna Magdalena ca. 1733/34 aus der ursprünglichen c-moll-Fassung in eine ihr bequeme Stimmlage transponiert wurden (nach bisheriger Auffassung wurde die e-moll-Fassung als die ältere angesehen).

Diese Hinweise auf die wichtigsten Neuerkenntnisse mögen genügen. Man hätte wohl kaum erwarten können, daß ein Kritischer Bericht so spannend zu lesen sei. Es zeigt sich hier wiederum, daß nur eine exakte quellenkundliche Untersuchung ein sicheres Fundament für alle Datierungsversuche und stilkritischen Betrachtungen bieten kann. Man kann es nur begrüßen, daß die Veröffentlichung dieser Quellen, die mit Ausnahme der „Französischen Suiten“ keine bedeutenden Werke von Bach enthalten, mit an den Anfang der NBA gestellt wurde und somit einen wichtigen Ausgangspunkt für weitere Ausgaben und Forschungen bietet.

Friedrich Wilhelm Riedel, Kassel

Henry Purcell: The Works of Henry Purcell. Vol. IX: Dioclesian, edited 1900 by J. Fr. Bridge and J. Pointer, revised under the supervision of the Purcell Society by Margaret Laurie. — Vol. XXIX: Sacred Music Part V, Anthems. Edited under the supervision of the Purcell Society by Anthony Lewis and Nigel Fortune. London: Novello. 1961 bzw. 1960. XXVII, 163 S. bzw. XX, 201 S.

Die Gesamtausgabe der Purcell Society, nach fast dreißigjährigem Stillstand nach Bd. 26

(1928) in raschem Tempo zum Abschluß (für Bd. 32 geplant) eilend, bringt in Bd. 9 die Bühnenmusik „*after the manner of an opera*“ zu Bettertons *The Prophetess or the History of Dioclesian*, zu der Purcell eine oft zitierte Vorrede schrieb. Der Notentext ist der gleiche wie der von 1900, nur die dekadische Taktzählung ist neu dazugekommen; ebenso hat sich in der Vorrede und am Abdruck des Textbuchs nichts geändert. Verglichen wurden gegenüber der ersten Ausgabe neben zahlreichen Sammelwerken der Zeit elf „*corrected copies*“, über deren, nicht wesentlich abweichende Lesarten der *Commentary* am Schluß berichtet. Für neun von diesen Vorlagen wird Frances Purcell, für den Rest der Meister selbst als verantwortlich vermutet. Größeres Interesse werden die 15, in der Reihenfolge der Textanfänge abgedruckten Anthems des Bandes 29 erregen; mit Bd. 32 soll dann die Reihe der *Sacred music* abgeschlossen werden. Der Notentext beruht auf einer „*collation of the best available sources*“; für die bereits erschienenen Bände 28 und 29 sowie für den angekündigten Band 32 sind es 65. Sie sind fast alle handschriftlichen Vorlagen aus öffentlichem und privatem Besitz entnommen, davon aus dem British Museum allein 12, deren Abweichungen, wie vorher, der *Commentary* wiedergibt. Die Schlüssel, dynamischen Vorschriften (meist „*soft*“ und „*loud*“), Taktbezeichnungen und -striche, sowie Rechtschreibung und Interpunktion sind nun völlig modernisiert. Die Datierung, nach Arkwrights heut noch unangefochtenen Angaben in Bd. 13, verweist neun in die Zeit von 1680 bis 1685, in der der größte Teil der Purcell'schen Kirchenmusik entstand. Bis auf zwei sind sie sämtlich in der Ausgabe Novellos enthalten, die bisher (in Deutschland vollständig wohl nur in der Santinibibliothek in Münster) die einzige gedruckte Quelle darstellt, die aber wegen ihrer Unzuverlässigkeit hier nicht berücksichtigt wurde. Es handelt sich vorwiegend um Verse-Anthems mit B. c. und gelegentlicher Teilnahme der Streicher. Besonders ausdrucksvoll sind die beiden bis auf einige Chorbekräftigungen solistisch gehaltenen „*My song*“ und das — nicht bei Novello befindliche — „*O Lord rebuke me not*“, das nur vom B. c. begleitet wird, während „*My song*“ eine unvollständige Französische Ouvertüre voranschickt. Der Band enthält dann noch zwei schon von Burney bewunderte und seither in der gesamten englischen

und deutschen Literatur gerühmte Motetten: „*Man that is born*“ und „*O God thou hast cast us out*“. Das bei Novello fehlende „*O God the king*“ ist dagegen im schlicht akkordischen Satz gehalten. Der B. c. ist — hier wären Vergleiche mit der Übung vor 60 Jahren lehrreich — sparsam und geschickt gesetzt und individuell gestaltet. Der Druck ist klar und scharf, die Ausstattung großzügig. Reinhold Sietz, Köln

Drie Missen van Pierre de la Rue. Hrsg. von René Bernard Lenaerts und Jozef Robijns. Antwerpen 1960. XIV, 72 S. (Monumenta Musicae Belgicae, Bd. VIII).

Die Vereniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen greift mit dem achten Bande der *Monumenta Musicae Belgicae* die seit dem Tode Watelets unterbrochene Reihe wieder auf und erweitert zugleich den bisherigen, auf Musik für Tasteninstrumente beschränkten Editionsreich. René Bernard Lenaerts, der jetzige Schriftleiter, folgt dem anwachsenden Interesse für die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, indem er, gleichsam als ersten Band einer neuorientierten Serie, drei Messen de la Rues vorlegt: *Missa de Beata Virgine*, *Missa de Virginibus* („*O quam pulchra est*“) und *Missa de S. Anna*.

Die Einleitung — flämisch und französisch abgefaßt — führt den Leser mit einer musterhaften biographischen Skizze ein. Weitere Abschnitte informieren über das Gesamtwerk und dessen quellenmäßige Verbreitung sowie über die wichtigsten Neuausgaben. Die kurzen Bemerkungen zu de la Rues Stil hätten allerdings durch Beispiele, der Ausgabe selbst entnommen, gewinnen können (vgl. etwa zur „nicht stets geklärten Konsonanz“ S. 34, Mensurabschnitt 51/52). Besonders vermißt man aber eine spezielle Einführung in die vorgelegten Werke, z. B. eine Interpretation der Quellenlage, mit der zugleich motiviert wird, warum diese oder jene Quelle vornehmlich herangezogen wurde; eine Einordnung der Werke in biographische oder sonstige Zusammenhänge; einen Vermerk über ein- oder mehrstimmige Vorlagen u. ä. Dafür kann der Verweis auf die Studie von J. Robijns: *Pierre de la Rue (Circa 1460 bis 1518). Een bio-bibliographische Studie*, Brüssel 1954, dem Benutzer kaum genügen. Den Transkriptionen liegt jeweils eine Quelle zugrunde, an deren Fassung der Herausgeber auch festhält, wo andere Handschriften bessere Lesarten bieten (z. B. fehlt

dem Baß auf S. 17 im Mensurabschnitt 90 die Paenultima c; die Fassungen Subiaco/Jena oder Rom/Wien sind dagegen korrekt). Einzig Quint-, Oktav- und Einklangsparellen werden nach anderen Quellen emendiert. Weitere Parallelen hätten leicht in gleicher Weise korrigiert werden können, z. B. S. 3, 55/56 (Fassung Jena/Wien ohne Quintparallelen); S. 13, 161–63 (Fassung Rom/Subiaco/Wien ohne Quintparallelen mit besserer Führung zum Einklang).

Die Anordnung der Lesarten im *Kritischen Bericht* nach Meßteil — Stimme trennt musikalisch zusammengehörige Varianten und erschwert dem Benutzer, die Fassung einer bestimmten Quelle zu rekonstruieren. Diesen Nachteil würde die Disposition: Quelle — (Meßteil) — Mensurabschnitt vermeiden. Daß dabei gelegentlich eine Variante mehrmals erscheinen müßte, wiegt gering; denn eine Filiatio, die sich aus solcher Parallele klären läßt, wäre nach der oben geforderten Interpretation der Quellenlage bereits bekannt. Auch dem Anwachsen des kritischen Apparates ließe sich begegnen: einmal dürfte nur die Abweichung, nicht aber die im Notenteil ohnehin ersichtliche Fassung erschei-

nen, zum andern könnten fortwährend wiederkehrende Lesarten herausgezogen werden. Ein Beispiel aus der *Missa de S. Anna*: Mo[ntserrat] ersetzt 18mal die Antepaenultima (◊) einer Diskantklausel durch folgende, die Paenultima mit einer Semimini- ma antizipierende Notenwerte: ◊.◊ (Kyrie: 90, 3 S; 92, 4 S; Gloria: 65, 4 B; 83, 1 A etc.). Kurz, der *Kritische Bericht* sollte bei aller Akribie adäquat vereinfacht sein, d. h. musikalisch Wichtiges herausstellen. Einen Schritt tun die Herausgeber bereits in dieser Richtung: sie entlasten die Anmerkungen von allen Schreibvarianten, die das Notenbild nicht antasten.

Wie in der Einleitung mit Recht betont, gehört Pierre de la Rue neben Josquin, Obrecht und Isaac zu den größten Meistern der Generation 1480–1520. Da eine Gesamtausgabe nicht greifbar und vergleichsweise Weniges neu erschienen ist, dürfen wir dankbar begrüßen, daß mit dem vorliegenden Band drei Messen zugänglich geworden sind — mit der *Missa de Beata Virgine „eine der schönsten . . . und bedeutendsten des Meisters“* (J. Robijns, a. a. O., S. 80).

Martin Just, Würzburg

## Mitteilung an alle Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung\*

Die Gesellschaft für Musikforschung ist im Jahre 1946 gegründet worden. Weder eine Bundesrepublik Deutschland noch eine Deutsche Demokratische Republik existierten damals. Die in der späteren DDR wohnenden Mitglieder waren anfangs offiziell nur Postbezieher der Gesellschaftspublikationen, genossen aber praktisch dieselben Rechte wie die in der späteren Bundesrepublik ansässigen. Im Jahre 1955 ist dieses Verhältnis dadurch legalisiert worden, daß durch die ständigen Bemühungen des Vorstandes von den zuständigen Behörden in der DDR die Einrichtung einer Zweiggeschäftsstelle in Leipzig genehmigt wurde und die bisherigen Postbezieher als Vollmitglieder in die Gesellschaft aufgenommen werden konnten. Sie sind seither im Vorstand, im Beirat und in den Ständigen Kommissionen der Gesellschaft angemessen vertreten (vgl. Mitgliederverzeichnis 1961, S. 18–20). Dieses Verhältnis hat seinen Ausdruck u. a. darin gefunden, daß die Mitgliederversammlung der Gesellschaft bisher regelmäßig den Vizepräsidenten aus den Reihen der DDR-Mitglieder gewählt hat, ohne dazu satzungsmäßig verpflichtet zu sein.

Die Zusammenarbeit im Rahmen der Gesellschaft für Musikforschung ist jahrelang ungestört und nahezu reibungslos verlaufen. Erst seit dem Ende des Jahres 1961 ist der Vorstand von seiten einiger DDR-Mitglieder in zunehmendem Maße ungerechtfertigten Angriffen und Unterstellungen ausgesetzt worden. Sie wurden in laufenden Verhandlungen entkräftet und zurückgewiesen. Um dem wiederholt erhobenen, wengleich unberechtigten Vorwurf zu begegnen, die DDR-Mitglieder seien mit wissenschaftlichen Arbeiten im Rahmen der GfM nicht genügend zum Zuge gekommen, wurde die gemeinsame Planung des Kasseler Kon-

\* Diese Mitteilung wurde als Vorabdruck aus der „Musikforschung“ Ende September 1962 an alle Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung gesandt.