

Dazu gehören freilich „gute naturalia“. Wer sie nicht hat, tut allerdings besser, sich mit Akkordspiel zu begnügen, wie es Oberdoerffer als einzig richtig nachzuweisen sucht. Wer die „guten naturalia“ aber hat, der täte gerade auch in Bachs Sinne Unrecht, dieses Pfund zu vergraben und es nicht „zur Ehre Gottes und zur Erbauung des Gemüths“ auch beim Accompagnieren anzuwenden, natürlich nicht wildlings, oder eigensüchtig prunkend, sondern Bachs Spuren folgend im Dienst des Werkes. Und wenn dem Generalbassisten dabei gelegentlich Motive aus Bachs Stimmen in die Finger kämen — sollte solche sympathetische motivische Verschwisterung von Werk und Accompagnement wirklich, wie Oberdoerffer meint, grundsätzlich vom Übel sein? Der stetigere, kantablere Klang der von Geige oder Flöte oder Oboe oder Violoncello gespielten Hauptstimmen dürfte zumal für die mit mehrstimmiger Musik Vertrauten nicht so leicht durch das nach Bachs Vorbild stimmig mitgehende Cembalo zu überwuchern sein, wenn es der Spieler nicht gar zu laut treibt. Oberdoerffer mag durch solche Übertreibungen veranlaßt worden sein, seine Warnung zu überspitzen. Aber wir wollen doch nicht das Kind mit dem Bade ausschütten! So wenig irgend ein Kammermusikspieler in die Extreme verfallen darf, seiner Phantasie „die Zügel schießen zu lassen“ oder „neutral“ zu musizieren, so sehr brauchen sie alle, auch die Generalbaßspieler, übereinstimmend mit den geschichtlichen Zeugnissen sympathetisch aktive musikalische Phantasie!

## Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Herausgegeben von Friedrich Blume. Band 5 (Gesellschaften—Hayne). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1956.

Nachdem vor etwas mehr als einem Jahr der 4. Band von MGG erschienen ist, liegt nun schon der umfangreiche und inhaltschwere 5. Band dieser zahlreiche neue Forschungsergebnisse umfassenden Enzyklopädie vor. Mit Genugtuung ist festzustellen, daß sich das Editionstempo in letzter Zeit beschleunigt hat. Freilich wird es noch eine Reihe von Jahren dauern und einer enormen weiteren Arbeit bedürfen, bis das ganze Werk von A bis Z geschlossen vorliegt. Doch ist diese sich über einen großen Zeitraum erstreckende Erscheinungsdauer nicht zuletzt in der Natur der Sache selbst zu suchen: Wenn auch nur einigermaßen enzyklopädische Vollständigkeit der Materie angestrebt werden will, so sind gerade heute äußerste Umsicht und oft zeitraubende Nachforschungen der Hrgs. und jedes Mitarbeiters nötig, haben doch in den letzten Jahren Aktivität und Produktivität der Musikforscher auf der ganzen Welt so sehr zugenommen, daß eine Übersicht über den gesamten Stoffkreis der Musikwissenschaft für den Einzelnen unmöglich geworden ist. Um so mehr erfüllt daher ein Werk wie MGG eine dringlich notwendige Aufgabe. Diese kann aber nur

dann erfüllt werden (und ist bis jetzt auch weitgehend erfüllt worden), wenn das Werk umfassend und auf den neuesten Stand der Forschung gebracht ist. Freilich werden bei Erscheinen des letzten Faszikels manche Arbeiten der ersten Bände bereits wieder mehr oder weniger veraltet sein. Es wird sich dann die schwierige Frage stellen, wie ein allfälliger Nachtragsband zu gestalten sein wird. Jedenfalls wird es sich niemals darum handeln können, alles und jedes nachzutragen. Vor allem hat ein Supplement Lücken zu schließen: Namen und Begriffe zu bringen, die im Hauptkorpus von MGG fehlen. An Nachträgen zu bestehenden Artikeln dagegen werden wohl nur diejenigen Tatsachen und Erkenntnisse Berücksichtigung finden können, die das Bild eines Meisters oder einer Sache wesentlich umzuformen imstande sind. Um das Nachtragsmaterial nicht ins Unendliche anwachsen zu lassen, wird man sich auch bei Werkverzeichnissen, Werkausgaben und Literaturangaben auf neu erschlossene Quellen, sowie auf wesentlichste Neuauflagen von Werken und auf die zur weiteren Forschungsarbeit wirklich notwendige und grundlegende Literatur zu beschränken haben.

Eine besondere Aufgabe wird sodann dem am Schluß von MGG geplanten Register zukommen. Die riesige Fülle des Materials fordert ein besonders geschickt und vollständig angelegtes, wenn möglich auch nach Sachgruppen und vielleicht sogar nach Epo-

chen gegliedertes Register. So wäre es z. B. wünschenswert, unter dem Stichwort „Oper“ nicht nur auf die unzähligen, in MGG genannten Opernkomponisten zu verweisen, sondern vielleicht schon im Register eine Differenzierung zumindest nach Jahrhunderten vorzunehmen. Unter dem Stichwort „Handschriften“ könnten sowohl die in einzelnen Artikeln besprochenen als auch die unter gewissen Städtenamen beschriebenen sowie die auf Abbildungen gebrachten Musik-Hss. aufgeführt werden. Wird aber ein nach solchen oder ähnlichen Gesichtspunkten aufgestelltes Register überhaupt möglich sein? Spiegelt sich vielleicht in einem solchen Wunschtraum nur die Illusion einer ordnungsdurstigen Seele?

Doch nun zur erfreulichen Realität des 5. Bandes von MGG! Die Rezension eines so umfangreichen und vielschichtigen Werks kann nur Stückwerk bleiben. Es muß den Spezialisten jedes einzelnen Sachgebietes überlassen bleiben, ins einzelne gehende kritische Betrachtungen anzustellen. Die folgenden Zeilen sollen, gewissermaßen aus der Vogelschau, einen knappen Überblick über das viele hier Gebotene vermitteln, und, im Anschluß daran, nur an gewissermaßen zufälligen Punkten einige Einzelheiten aufgreifen oder ergänzen.

Betrachtet man die große Menge von Komponistennamen, so sind es vor allem drei, die dem Band ihr Gepräge verleihen: Gluck, Händel und J. Haydn. A. A. Abert, die Verf. des Artikels *Gluck*, erweist sich, wie nun schon in einer ganzen Reihe von Publikationen, auch hier wieder als eine besonders feine Kennerin der Operngeschichte. Im Anschluß an die in flüssigem Stil geschriebene und sachlich doch konzentrierte Biographie findet Glucks Oeuvre eine Würdigung, die in vorbildlicher Weise historische und ästhetische Gesichtspunkte miteinander verbindet. Über *Händel* schreibt J. Müller-Blattau, der sowohl die Persönlichkeit, als auch die werkstilistischen Wesenszüge des großen Meisters plastisch herauszuarbeiten verstanden hat. Daß dabei immer wieder der Bachsche Stil zum Vergleich herangezogen wird, verleiht dem gehaltvollen Artikel ein ganz besonderes Gepräge. Die Bibliographie der Händel-Ausgaben besorgte mit gewohnter Sorgfalt W. Schmieder. Über die Geschichte der Händelpflege orientieren in glücklicher Ergänzung des Hauptartikels zwei Aufsätze über die *Händelgesellschaften* (G. Feder u. H. E.

Johnson). Die dritte große Biographie und Werkwürdigung von MGG 5 ist *Fr. J. Haydn* gewidmet. Dieser 75 Spalten füllende Artikel ist besonders wertvoll im Hinblick auf die vielen immer noch offenen Fragen der Haydnforschung. Ihr wissenschaftliches Gewicht erhält diese Monographie durch die beiden Hauptautoren J. P. Larsen und H. C. R. Landon, die heute wohl als die besten Kenner dieses Stoffes zu betrachten sind. Ohne sich in Details zu verlieren, gelingt es ihnen, ein umfassendes Lebens- und Werkbild des Meisters zu entwerfen. Beachtenswert ist dabei der Versuch, Haydns Stil in verschiedene Perioden aufzuteilen; ein Versuch, der einen Vorläufer in Blumes mehrfach auch von Larsen und Landon zitiertem Aufsatz über Haydns Streichquartette (Peters-Jahrbuch 1931) besitzt. Von den beiden Autoren wird die Stilanalyse nun auf alle Werkgattungen Haydns, insbesondere auch auf die Sinfonien und auf die Opern, ausgedehnt, so daß mit diesem Artikel ein bedeutender Grundstein für die noch zu schreibende Haydn-Monographie gelegt ist. Eine einzige Frage sei erlaubt: Wird von den beiden Autoren der Einfluß Mozarts auf Haydn so gering geachtet, daß von ihm überhaupt nicht die Rede ist? Für die umfassenden Ausgaben- und Literaturverzeichnisse zeichnen R. Schaal und W. Pfannkuch.

Neben den erwähnten „großen Drei“ findet sich eine Reihe gewichtiger weiterer Artikel über bedeutende Komponisten verschiedener Epochen. Ist es wohl eine Besonderheit von MGG 5 (bzw. der Buchstaben Ge—Ha), daß hier zahlenmäßig die Opernkomponisten hervortreten? Neben Gluck, Händel und Haydn finden sich *Glinka* (Abraham), *Gossec* (Wangermée), *Gounod* (Haraszi), den wir fragen möchten, ob wirklich Gounods und Faurés Klangkunst als „*morbid*“ zu bezeichnen ist [Sp. 603]), *C. H. Graun* (Frevtag), *Grétry* (Wangermée, Van der Linden), *Gyrowetz* (Landon), *Halévy* (Haraszi), *J. A. Hasse* (Abert), um nur die wichtigsten zu nennen. Weitere Hauptartikel (6 und mehr Spalten) sind den beiden *Ghiselin* (Van den Borren), *Glasunow* (Günther), *Gombert* (Schmidt-Görg), *Goudimel* (Gaillard), *Gretschaniow* (Abraham, von dem mit Recht besonders auf die bedeutenden liturgischen Kompositionen des Meisters hingewiesen wird), *Grieg* (Kahl, der den oft umstrittenen skandinavischen Meister historisch und ästhetisch ins rechte Licht zu rük-

ken weiß), *F. Guerrero* (Anglès), *Gumpelzhaimer* (Adrio), *Hässler* (Hoffmann-Erbrecht), *Hammerschmidt* (Adrio), *H. L. Hassler* (Wagner und Blume) und *M. Haydn* (Jancik) gewidmet.

Neben solchen bekannten und bekanntesten Persönlichkeiten erscheint eine ganze, lange Reihe von Komponistennamen, die oft nur dem Spezialisten vertraut sind und in verschiedenen Fällen hier zum ersten Mal eine monographische Würdigung erfahren. Besonders hervorzuheben sind in dieser Beziehung die sorgfältigen und ausführlichen Artikel *Marie Briquets* über kleinere französische Meister des 18. Jahrhunderts: *Gillier*, *Giraud*, *Gladiant*, *Granier*, *Grenet* und *Guédron de Presles*. Aber auch die Kleinmeister älterer und jüngerer Zeit aus anderen Nationen finden in oft nur knapp gehaltenen Abschnitten eine ihrer Bedeutung im allgemeinen entsprechende Würdigung. Daß sich hierbei die Ausdehnung des Artikels nicht immer proportional zur historischen und künstlerischen Bedeutung des behandelten Musikers verhält, mag vom Laien vielleicht als verwirrend, vom Fachmusiker aber kaum als störend empfunden werden.

Besonders wertvoll für den, der sich mit mittelalterlicher Musik beschäftigt, sind die zahlreichen Artikel über die höfischen Musiker der Feudalzeit, die von Gennrich mit gewohnter Akribie und unter Einbezug instruktiver Beispiele verfaßt sind. Hierzu kommt eine Reihe weiterer mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Persönlichkeiten, denen *Melnicki* (*Godescalcus*), *Reaney* (*Grimace*, *Guido*, *Hasprois*, *Haucourt*), *Rehm* (*Grenon*, *Grossin*), *Pirrotta* (*Gherardellus*, *Gratiosus*) u. a. aufschlußreiche Artikel widmen.

In willkommener Weise werden im Rahmen der Komponistenpersönlichkeiten auch ganze Musikerfamilien behandelt: *Godfrey* (Farmer), *Graf* (Scharnagl, Haase), *Grenser* (Rubardt), *Grua* (Komma), *Grützmacher* (Stephenson), *Guami* (Arnold), die Lübecker *Hasse* (Riedel), *Hassler* (Wagner, Blume) u. a. Bei solchen, mehrere Komponisten einer Familie behandelnden Artikeln wäre der Wunsch auszusprechen, daß in den künftigen Bänden von MGG die einzelnen Persönlichkeiten zumindest durch Alinea (und in besonderen Fällen zudem durch vergrößerten Zeilenabstand) voneinander abgehoben würden. Man vergleiche etwa die schlecht sichtbare Abhebung innerhalb des

Artikels *Hassler* (besonders Spalten 1799 und 1801).

Einer besonderen Erwähnung bedarf die oft eingehende und das Wesentliche im allgemeinen gut hervorhebende Behandlung der Musiktheoretiker. Neben kürzeren Artikeln über *Gresemund* (Hüschen), *Grosseteste* (Hüschen), *Guerson* (Haase), *Guilelmus Monachus* (Hüschen; hier wäre eine vergleichende Gegenüberstellung von *Guilelmus* und *Gafurius/Tinctoris* wertvoll gewesen), *J. Gunn* (Harman), *Guy de Châlis* (Hüschen), *Handlo* (Harman) u. a. finden sich umfangreichere Aufsätze über *Glarean* (Albrecht), *Guido von Arezzo* (Smits van Waesberghe), *Hanslick* (Blume) und *M. Hauptmann* (Ruhnke). Zu schätzen ist die kritische Würdigung *Glareans*, die einer Überbewertung dieses Mannes vorsichtig aus dem Wege geht und in anregender Weise auf noch offene Fragen weist. Eine Ergänzung dieses Artikels (besonders auch hinsichtlich Literaturangaben) wird unter dem Stichwort *Humanismus* zu erwarten sein. Ebenso erfährt *Guido von Arezzo* von sachkundiger Hand eine eingehende, auch die neuesten Spezialuntersuchungen einbeziehende Behandlung. Daß Blume die Formalästhetik *Hanslicks* ins rechte Licht zu rücken versteht und sich damit von einer allzu einseitigen Betrachtung dieses bedeutenden Kritikers distanziert, ist mit Genugtuung zu vermerken. — Zu den Musiktheoretikern gesellen sich Musikwissenschaftler: *Gombosi* (Albrecht), *Goovaerts* (Van der Linden), *Handschin* (Oesch), *Sir John Hawkins* (Scholes) u. a.

Neben Komponisten und Theoretiker tritt eine ganze Reihe weiterer Persönlichkeiten, die für die Musikgeschichte von Bedeutung sind: Interpreten, Instrumentenmacher (wesentliche Beiträge zu dem heute so aktuellen Thema altitalienische Violinen bringt Senn unter *Guadagnini* und *Guarneri*), Drucker und Verleger (u. a. *Haultin* [Lesure], *Giunta* [Sartori], *Haslinger* [Weinmann]). Doch wird der Kreis der Namen und Persönlichkeiten noch weiter gefaßt; Dichter, Musikschriftsteller und Philosophen erscheinen als große Anreger und Ausdeuter der Musik: Allen voran *J. W. Goethe*, dem Blume einen ebenso sachkundigen wie gehaltvollen Artikel widmet. Ferner sind zu finden: *Justiniani* (Ghisi), *Gleim* (Lorenzen), *Gogol* (Setchkareff), *Goldini* (Buck), *Gottsched* (Serauky, Haase), *Greban* (Bridgman), *Grillparzer* (Schaal), *F. M. Grimm*

(Haraszi), Groth (Wodtke), K. R. E. v. Hartmann (Wiora), N. Hartmann (Wiora), Harsdörfer (Hasselbrink) u. a. Drei aufschlußreiche Aufsätze über die Fürstenhäuser Gonzaga, Habsburg und Hannover von Schaal vervollständigen in echt enzyklopädischer Weise den Überblick über die Persönlichkeiten der Musikgeschichte im weitesten Sinne des Wortes.

Die Sachartikel lassen sich etwa in folgende Gruppen aufteilen: Musiktheorie und musiktheoretische Begriffe, liturgisch-musikalische Begriffe, Soziologisches, Tänze, Handschriften, Instrumente, topographische Sammelartikel. Besonders zu beachten sind die beiden großen, an Material und Gedanken überaus reichhaltigen Aufsätze *Harmonie* (Hüschen) und *Harmonielehre* (Rohwer). Während Hüschen in überlegener, große Belesenheit verratender Weise den Begriff „Harmonie“ durch die Jahrhunderte hindurch verfolgt und dabei jede kritische Auseinandersetzung (etwa mit Kayser) vermeidet, geht Rohwer einen anderen Weg. Sein über 50 Spalten füllender Artikel *Harmonielehre* ist, selbst in den historischen Abschnitten, voller kritischer Betrachtungen und persönlicher Äußerungen, die einerseits überaus anregend wirken, andererseits aber auch zu Einwänden herausfordern. Deshalb scheint es mir auch nötig, hier etwas länger zu verweilen. In einem ersten Teil wird versucht, die Begriffe nach historischen und systematischen Gesichtspunkten zu klären. Rohwer stützt sich dabei im wesentlichen auf die Bezugstonlehre und auf v. Oettingens Begriffe der Dissonanz (Dissonanz, Trisonanz, Quadrisonanz). Ob damit eine Klärung der Begriffe herbeigeführt wird, muß der persönlichen Auffassung des Lesers überlassen bleiben. Ein weiterer Abschnitt (Harmonie Musik) beschäftigt sich mit der Phänomenologie, Theoriegeschichte und theoretischen Harmonielehre des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Mit vollem Recht weist hier Rohwer (Sp. 1637/38) auf die Bedeutung der melodischen Schritte im Rahmen der Harmonielehre. Doch haben hierauf nicht erst Hindemith, Pepping und Rohwer, sondern schon Ernst Kurth hingewiesen (1917, vgl. u. a. den Begriff der „kinetischen Energie“). Besondere Aufmerksamkeit schenkt Rohwer den verschiedenen Analyse- und Systemen. Auch hier bekennt er sich zu v. Oettingen und verwirft sowohl Riemanns Funktionsbezeichnungen als auch die Terminologie der Stufenlehre. Rohwers

Einwände gegen diese beiden Methoden sind zwar gewiß teilweise berechtigt, doch vermag, zumindest methodisch-didaktisch gesehen, das komplizierte Analyse- und System v. Oettingens, kaum die Vorteile der einfachen Stufenbezeichnung aufzuwiegen. Wesentlich ist ja schließlich, daß eine Analyse die Grundfunktionen der Harmonik klärend zu erfassen imstande ist. So ließe sich Beispiel 11a (Sp. 1642) mittels einer von der gebräuchlichen Stufenbezeichnung etwas abweichenden Form am besten als I—16<sup>-5</sup> erfassen. Beispiel 11b würde dann wie folgt bezeichnet: II—V<sub>4-3</sub><sup>6-5</sup>, Beispiel 11c: VII<sup>7</sup>—I<sup>6-5</sup>. Mit diesen Beispielen sind wir im Grunde schon bei der praktischen Harmonielehre angelangt, der ein klar aufgebaute dritter Hauptabschnitt gewidmet ist. Sympatisch berührt Rohwers Satz: „Der Schüler soll vor allem die klassischen Verhältnisse kennenlernen und zwar in einer Form, die den hypothetischen Charakter der Regeln deutlich macht.“ Mit vollem Recht wird auf die bei aller Stilbedingtheit wichtige erzieherische und disziplinierende Bedeutung der sog. klassischen Harmonielehre hingewiesen. Ob aber wirklich eine „Erweiterung der Harmonielehre auf die Musik der Gegenwart kaum denkbar ist“ muß doch bezweifelt werden. Sicherlich ist die Harmonielehre zur Erfassung orthodox-dodekaphonischer und anderer rein serieller Strukturen nicht mehr in der Lage, doch bleibt neben solchen Konzeptionen die ganze Vielfalt der modernen nicht oder nur teilweise seriellen Musik. Solange eine harmonische oder melodisch funktionell auf einen Grundton gegründete Musik vorliegt, bleiben auch die Begriffe „Tonika“ und „Dominante“ (jetzt im weitesten Sinne eines zielstrebigem Tones oder Klangs) sinnvoll. Deshalb ist auch Peppings Begriff einer „Entdominantisierung“ (vgl. Sp. 1658) anzufechten. Dies gilt selbst dann, wenn modale Tonverhältnisse oder wesentlich lineare Bewegungszüge einem Musikwerk zugrunde liegen. Für das spezielle Gebiet der impressionistischen Harmonik wird die Funktionalität nur vorübergehend aufgehoben, doch wird diese durch andere, mehr assoziative Verfahren ersetzt, und überdies bleibt im großen gesehen, stets auch die formbildende Kraft der Tonika-Dominantbeziehung bestehen. — Dem trotz aller zu erhebenden Einwände anregenden Aufsatz ist ein ausführliches Literaturverzeichnis beigelegt (einge wünschens-

werte Ergänzungen siehe am Schluß dieser Rezension).

Unter den weiteren theoretischen Begriffen ist besonders Bukofzers Artikel *Gymel* (wohl eine der letzten Arbeiten des allzu früh Dahingegangenen) zu nennen. Mit überlegener Sachkenntnis werden die terminologischen und historischen Gesichtspunkte dargelegt. Im einzelnen noch zu untersuchen bliebe wohl die Frage, ob die in italienischen Quellen schon früh auftretenden Terzparallelen (vgl. z. B. Paduaner Offizien um 1300) nicht autochthon italienische Elemente darstellen, die sich dann möglicherweise im 15. Jahrhundert mit der englischen Praxis verbunden haben. Ein umfangreicher Artikel ist den *Handzeichen* gewidmet. Hier interessieren neben der klaren Darstellung der mittelalterlichen Verhältnisse durch Smits van Waesberghe, vor allem die viel neues Material bietenden Darlegungen von Hickmann über die Handzeichen im Altertum und in der außereuropäischen Musik. Über die in der europäischen Musik der Neuzeit zu neuer Bedeutung gelangten Handzeichen schreibt E. Noack. Ferner sind bei den formtheoretischen Begriffen die gut fundierten Artikel *Ground* (Meyer) und *Greghesca* (Pirrota) zu nennen (letzterer fehlt im Inhaltsverzeichnis).

Die umfangreichen, mit vielen Beispielen versehenen Artikel über liturgische Begriffe sind in gewohnt klarer und überlegener Weise von Stäblein verfaßt: *Gloria, Graduale* (Buch und Gesang), *Gregorianik* und *Gregor I.* Besonders zu begrüßen ist der dem Register vorgreifende Hinweis in dem der Geschichte der Gregorianik gewidmeten Aufsatz *Gregorianik* auf die verschiedenen Spezialartikel von MGG (Sp. 796 fehlt unter *D. Gesangsgattungen* der Verweis auf den Artikel *Passion*).

An Tanzformen sind *Gigue* (Feder) und *Habanera* (Fuchs) beschrieben. Ins soziologische Gebiet gehören die Artikel *Gesellschaften und Vereine* (Schulze, Schaal) und *Gesellschaftstanz* (Baresel). Wie in den vorigen Bänden von MGG werden auch in Bd. 5 wieder gewissen wichtigen Musikhandschriften eigene Artikel gewidmet. Diesmal begegnen wir zwei sachkundig abgefaßten Studien über das *Glogauer Liederbuch* (Salmen) und die *Gruythuyzer-Handschrift* (Lindenburg). Eine Gruppe für sich bilden die teilweise sehr umfangreichen, alle technischen, historischen und stilistischen Gesichtspunkte berücksichtigenden Aufsätze über Musik-

instrumente: *Gitarre* (Hickmann, Reinhard, Boetticher), *Glasharmonika* (Hoffmann), *Glocken* (Hickmann, Mahrenholz), *Gong* (Kunst), *Gusle* (Wünsch), *Hackbrett* (Dräger, Wünsch), *Harmonika* (Fett), *Harmonium* (Berner). Besonders weit angelegt ist der Artikel *Harfe* (Hickmann, Zingel), der besonders durch Hickmanns Beitrag über die ägyptische Harfe und deren Verwandte von großer wissenschaftlicher Bedeutung ist. Eine schöne, mit Recht vor allem auch ästhetische Gesichtspunkte einbeziehende Studie über die *Harfenmusik* gibt Zingel.

Als letzte Gruppe seien die musiktopographischen Artikel genannt. Im Zentrum von Bd. 5 steht der umfangreiche, in drei Teile gegliederte Beitrag *Griechenland: Antike* (Vetter), *Instrumente und Musikbücher* (Wegner), *Volksmusik und neuere Musik* (Dounias). Der 56 Spalten füllende Artikel gibt eine gute und klar disponierte Übersicht über den heutigen Stand der Forschung. Einzig wäre wohl eine etwas eingehendere Würdigung der griechisch-antiken Rhythmik und des Rhythmus-Sprachverhältnisses wünschenswert gewesen (vgl. hierzu insbesondere die Arbeiten von Georgiades). Die Besprechung der griechischen Notenschrift wird wohl unter dem Stichwort „Notation“ zu suchen sein. — An Stadtmonographien erscheinen in MGG 5: *Glasgow* (Farmer), *Görlitz* (Machatus), *Gotha* (Fett), *Graz* (Federhofer), *Den Haag* (Balfoort), *Hall-Tirol* (Senn), *Halle a. d. Saale* (Serauky), *Hamburg* (Stephenson), *Hannover* (Sievers). Endlich gibt Gudewill über die Bedeutung des Schlosses *Gottorf* für die schleswig-holsteinische Musikgeschichte erschöpfende Auskunft.

Es folge nun noch in alphabetischer Reihenfolge der Artikel eine kleine Liste von Ergänzungen (z. T. nach der neuesten Literatur) und einige sachlich wesentliche Korrigenda:

zu Sp. 55/56 (*Gherardellus*): Beizufügen, daß nach Sacchetti 1 Madrigal und zwei Ballaten von Gherardellos Bruder Jacobus, und 2 Ballaten von *Giovannes Gherardelli* (Sohn Gherardellos) vertont worden sind (die Kompositionen sind leider verloren).

zu Sp. 92 (*Gibbons*): neue Literatur: Th. Dart, *The printed Fantasies of Orlando Gibbons*, in ML 1956, Oktober.

zu Sp. 161 (*Giraldus Cambrensis*): betr. Terzgesang vgl. Bukofzers Artikel *Gymel* (Sp. 1139 f.)

zu Sp. 205/06 (*Giustiniani*): „*Mercé, te diamo*“ steht auch in Hs. Escorial IV. a. 24,

fol. 82<sup>r</sup>/83. — Neue Literatur: vgl. Rubsamen in Oxford, Kongreßbericht 1955.

zu Sp. 260 (*Gletle*): Nach Mitteilung von H. P. Schanzlin (Basel) konnten Geburts- u. Todesdatum Gletles näher bestimmt werden: geb. Anfang Juli 1626 in Bremgarten (Schweiz, Aargau), gest. 6. September 1683 in Augsburg.

zu Sp. 604 (*Gounod*): Ergänzung zur Literatur F. Noske, *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, Paris 1954.

zu Sp. 703 (*Gratiosus de Padua*): Nach einer Mitteilung von S. Clercx-Lejeune muß Gratiosus um 1400 gestorben sein, da sein Sohn sich in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts als „Egidius quondam Gratiosi de Padua“ bezeichnet. Pirrottas Datierungen sind daher etwas vorzuverlegen.

zu Sp. 802 (*Greiter*): Neueste Literatur: Lowsky, *Greiters Fortuna . . .*, in MQ 1956, 4 und 1957, 1.

zu Sp. 814 (*Grenon*): Zum Werkverzeichnis: „*Je vous requier*“ steht auch in Hs. Mod. Est. lat. 568: „*Se je vous ay*“ auch in Paris B. N. n. a. 4917 (2stg.). Im Literatur-Verzeichnis zu ergänzen: Inventar der Hs. BU, Besseler in Mus. Disc. VI; Inventar der Hs. O, Reaney in Mus. Disc. IX; Inventar der Hs. Mod. Est. lat. 568, Pirrotta in Atti della R. Accad. di Scienze, lettere e arti di Palermo, Serie IV, vol. V, parte II, Palermo 1946. Ph. Möller, *Die französische Liederhandschrift Paris B. N. n. a. 4917*, Ms. Diss. Frankfurt a. M., 1944.

zu Sp. 958 (*Grossin*): Neue Literatur: Inventar der Hs. O, Reaney in Mus. Disc. IX.

zu Sp. 966 (*Ground*): Die nach Reese pg. 862 aufgestellten Typen des Ground sind schon bei Reese Zitat: nach Van den Borren, *The sources of Keyboard Music in England*, Translated by E. Matthew, 1914, pg. 201 ff. — Dies Werk ist im Literatur-Verzeichnis zu ergänzen.

zu Sp. 1042 (*F. Guerrero*): Zur Literatur zu ergänzen: O. Kade, *Die älteren Passionskompositionen bis zum Jahre 1631*, Gütersloh 1893, wo zwei der Passionen Guerreros beschrieben werden.

zu Sp. 1063 (*Guglielmo Ebreo*): Zur Literatur zu ergänzen: Gombosi, *Dance and Dance Music in the late Middle Ages*, in MQ XXVII, 289 ff.

zu Sp. 1078 (*Guido von Arezzo*): Die von Smits van Waesberghe zitierte Dissertation von Oesch ist eine Basler Dissertation, die in Bern erschienen ist.

zu Sp. 1439 (*Handlo*): Nach Besslers stichhaltigen Gründen (vgl. u. a. Artikel *Franko* in MGG III) ist Franko von Paris wohl identisch mit Franko von Köln. — Nicht der Wert einer Semibrevis, sondern der einer Brevis wird durch Divisionspunkte abgegrenzt.

zu Sp. 1597/98 (*Harmonie*): Abb. 4 stellt des *b* wegen keine harmonische Molltonleiter dar.

zu Sp. 1624 (*Harmonielehre*): Die Datierung von Marchettos *Pomerium* ist mit 1309 zu früh angegeben: Nach Strunk (und neuerdings auch nach Vecchi) 1318 für das *Lucidarium*, 1319 (evtl. etwas später) für das *Pomerium*.

zu Sp. 1664/65 (*Harmonielehre*): Die Harmonielehre von E. Appenzeller gehört unter die praktischen Harmonielehren. An Literatur ferner zu ergänzen: die ausgezeichnete, teilweise auch die moderne Harmonik mit einbeziehende Harmonielehre von W. Müller von Kuhl, *Grundriß der Harmonielehre*, Basel 1948, sowie die beiden besonders für die moderne Harmonik wesentlichen Bändchen, *A study of 20th. century harmony*, Vol. I von Lenormand, London 1915, Vol. II von M. Carner, London 1942. — Ferner ist unter Smits van Waesberghe auch dessen *Textbook of Melody* (American Institute of Musicology, 1955) anzuführen, das eine Reihe wichtigster Gesichtspunkte zur Entwicklung der Harmonik enthält.

zu Sp. 1951 (*Hayne van Ghizeghem*): Für die Konkordanz einiger Chansons vgl. vor allem die auch im Literatur-Verzeichnis zu ergänzende Arbeit von D. Plamenac, *A Reconstruction of the French Chansonier in the Bibl. Colombina Sevilla*, in MQ 1951, 4 und 1952, 1/2. — Marix' unter Literatur zitierte Publikation *Histoire de la Musique . . .* (Straßburg 1937) ist nicht identisch mit der Publikation von Marix, die ins Ausgabenverzeichnis gehört: *Les musiciens à la cour de Bourgogne*, Paris 1939.

Kurt v. Fischer, Bern und Zürich

Jacobi Leodiensis *Speculum musicae* liber primus, edidit Roger Bragard, Corpus Scriptorum de Musica III, Rom 1955, XX und 229 S., 5 Reproduktionen.

Die vollständige Textedition des *Speculum musicae*, des bei weitem umfangreichsten Musiktraktats des gesamten Mittelalters, bildet im Rahmen der geplanten Neuauflage des mittelalterlichen Musikschritttums seit langem eine der vordringlichsten Aufgaben.

Von dem sieben Bücher umfassenden und um 1330 vollendeten Werk hat bisher nur der dritte Teil in Druck vorgelegen, Buch VI—VII, veröffentlicht durch Coussemaker, *Scriptores de Musica* II, Paris 1867, 193 bis 433, und Kapitel 1—19 von Buch I, hrsg. durch W. Grossmann, *Die einleitenden Kapitel des Speculum musicae*, Leipzig 1924. Die Abhandlung ist Jahrhunderte hindurch als eine Schrift des Johannes de Muris angesehen worden, so von Mersenne (*Les consonances*, Paris 1635, 84), Rousseau (*Dictionnaire de Musique* I, Paris 1782, 331), Burney (*A General History of Music* II, London 1782, 199) und Forkel (*Allgemeine Literatur der Musik*, Leipzig 1792, 115). Die irrthümliche Vermutung, Johannes de Muris sei der Autor, findet ihre Erklärung in der Tatsache, daß in der einzigen Hs., die das Werk vollständig überliefert, dem *Speculum musicae*, bei dem das Explicit fehlt, die *Musica speculativa* des Johannes de Muris folgt, deren Explicit fälschlich als das der ganzen Hs. genommen worden ist. Während noch Coussemaker beide Traktate dem Johannes de Muris zuschreibt, gelangt Hirschfeld (*Johannes de Muris, seine Werke und seine Bedeutung*, Leipzig 1884) zu der Feststellung, daß das *Speculum musicae* und die *Musica speculativa* von zwei verschiedenen Autoren herrühren. Der Anschauung Hirschfelds beipflichtend, unterscheidet Riemann (*Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig 1898, 227 ff. u. 233 ff.) zwischen einem in Oxford wirkenden Johannes de Muris Normannus als Verfasser des *Speculum musicae* und einem in Paris wirkenden Johannes de Muris de Francia als Verfasser der *Musica speculativa*. Die Auffassung Riemanns, nach der Johannes de Muris Normannus das *Speculum musicae* geschrieben haben soll, wird auch noch von Grossmann geteilt.

Die endgültige Klärung der Frage der Verfasserschaft ist erst Gurlitt gelungen, der auf Grund eines Akrostichons, das sich aus den Anfangsbuchstaben des zweiten Kapitels des ersten Buches und der ersten Kapitel der übrigen sechs Bücher zusammensetzt, den Namen Jacobus ermittelt hat. Der Verfasser des *Speculum musicae* macht selbst am Ende des ersten Kapitels des ersten Buches auf dieses Akrostichon aufmerksam: „*Si cui autem hujus operis compilatoris nomen scire placet, librorum septem partialium litteras simul jungat capitales.*“ Die Annahme, daß die Heimat dieses Jacobus

höchstwahrscheinlich in oder bei Lüttich zu suchen sei, ist erstmals von Besseler (*Studien zur Musik des Mittelalters* I, Archiv für Musikwissenschaft VII, 1925, 180 ff.) zum Ausdruck gebracht worden.

Vom Leben und Wirken des Jacobus von Lüttich sind bisher keinerlei Einzelheiten bekannt, da seine Musikabhandlung nur sehr wenige biographische Anhaltspunkte bietet. Bragard, dessen eingehende Untersuchungen über den Autor und seinen Traktat (*Le Speculum musicae du compilateur Jacques de Liège*, Musica Disciplina VII, 1953, 59 ff. und VIII, 1954, 1 ff.) den gegenwärtigen Stand der Forschung darstellen, gibt folgenden Bericht: Jacobus von Lüttich, geboren vermutlich um 1260 in oder bei Lüttich, gestorben wahrscheinlich nach 1330 ebenda, hat sich allem Anschein nach an der Universität Paris dem Studium der Theologie, der Philosophie und der freien Künste, vor allem der Musik, gewidmet. In der Musik ist möglicherweise der um 1280 in Paris als Theoretiker und Komponist tätige Petrus de Cruce sein Lehrer gewesen. Im Alter scheint Jacobus Paris verlassen und sich wieder nach Lüttich begeben zu haben. Ob er mit Jacobus de Oudenarde, einem um 1325 begegnenden „*Canonicus majoris ecclesiae Leodiensis*“ personengleich ist, wie Smits van Waesberghe (*Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen* I, Tilburg 1936—1939, 361 ff.) annimmt, bleibt mangels eines gesicherten Nachweises vorerst eine offene Frage.

Das *Speculum musicae* ist in drei anonymen Handschriften italienischer Herkunft überliefert. Sie werden gegenwärtig in Paris (Bibl. Nat. Ms. lat. 7207 und Ms. lat. 7207 A) und in Florenz (Bibl. Laur. Plut. Ms. lat. XXIX 16) aufbewahrt. Die erste und die dritte stammen aus der Zeit zwischen 1430 und 1460, die zweite aus der Zeit zwischen 1480 und 1490. Von den drei Handschriften umfaßt nur die erste alle sieben Bücher des *Speculum musicae*, während die zweite nur die ersten fünf Bücher, die dritte lediglich einzelne Kapitel aus Buch I, II, V, VI und VII enthält.

Neben der Frage nach den biographischen Daten des Autors ist es namentlich die Frage nach der Entstehungszeit und nach dem Entstehungsort des Traktats, die Bragard zu klären sucht. Die Entstehungszeit wird von ihm (in Übereinstimmung mit Besseler) mit etwa 1330 angegeben. Aus einer Bemerkung des Verfassers am Ende des ersten Kapitels des ersten Buches geht

hervor, daß dieser sein *Speculum musicae* erst im Alter geschrieben hat: „*Stilo simplici de musica tractare disposui, quae inter ceteras scientias a iuventute mihi grata fuit et in senectute non me deseruit.*“ Als aufschlußreich für die Ermittlung des Entstehungsorts erweisen sich verschiedene Äußerungen des Jacobus, die sich teils auf Paris, teils auf Lüttich beziehen. Mehrfach verweist der Verfasser auf seinen Studienaufenthalt in Paris (I/25, II/56, VI/62 und VII/17), auf Petrus de Cruce (VII/17 und VII/26) sowie auf zwei an der Universität Paris wirkende Magister, den Mathematiker Jordanus Nemorarius oder Jordan le Forestier (III/25–47, III/50–51 und VII/14) und den Theologen und nachmaligen Erzbischof von Canterbury Robert Kilwardby I/2, I/7 und I/8). Von Jordan le Forestier (13. Jh.) stammt die Schrift *De elementis arithmeticae artis* (Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 7364, bisher ungedruckt), von Robert Kilwardby (gestorben 1279) das Werk *De ortu et divisione philosophiae* (Rom, Bibl. Vat. Ms. lat. 5328, daraus Kap. 18 = *De musica*, abgedruckt durch W. Grossmann, a. a. O., 94–96). Beide Abhandlungen scheinen Jacobus von Lüttich bekannt gewesen und von ihm als Quelle benutzt worden zu sein. Andererseits spricht der Verfasser mehrmals von der liturgischen Gesangspraxis in den Kirchen Lüttichs (VI/41, VI/83 und VI/85), vom Autor der in zwei Lütticher Hss. erhaltenen *Quaestiones in musica* (VI/47, VI/60, VI/75, VI/84 und VI/85) sowie auch einmal von zwei ebenfalls in einer Lütticher Handschrift überlieferten Motetten „*S'amours eust*“ und „*Aucun ont trouvé*“ (VII/17). Das *Speculum musicae* wird, so folgert Bragard aus allen diesen Mitteilungen des Autors, teils in Paris, teils in Lüttich geschrieben worden sein. Es sprechen jedenfalls viele Anzeichen dafür, daß der theoretische Teil der Abhandlung, d. h. Buch I–V, in Paris, der praktische Teil, d. h. Buch VI–VII, in Lüttich entstanden ist. In der Einleitung zur Textedition des ersten Buches des *Speculum musicae* beschränkt sich der Hrsg. auf eine kurze Zusammenfassung jener Forschungsergebnisse, die er in seinem vorerwähnten Aufsatz ausführlich dargelegt hat. Nach einem knappen Überblick über die Forschungsgeschichte (S. V ff.) und nach einer vergleichenden Beschreibung der drei erhaltenen Hss. (S. IX ff.) folgt gleich der Text (S. 3 ff.). Er ist, da der Autor zahlreiche Gewährsmänner, unter ihnen

Plato, Aristoteles, Augustinus, Boethius, Cassiodor, Isidor, Guido von Arezzo und Franco Teutonicus zitiert, mit vielen Quellen nachweisen versehen. Von den zur Illustration beigefügten 5 Reproduktionen scheint die Tafel zu S. XVIII bemerkenswert, auf der jene Kapitel zusammengestellt sind, deren Anfangsbuchstaben das Akrostichon mit dem Namen Jacobus zeigen.

B.s Ausgabe darf als in jeder Hinsicht vorbildlich bezeichnet werden. Es kann nur dem Wunsch und der Hoffnung Ausdruck verliehen werden, daß der Ausgabe des ersten Buches bald die Veröffentlichung der weiteren sechs Bücher dieses bedeutsamen Werkes folgen möge. Heinrich Hüschen, Köln

Guidonis Aretini *Micrologus*, edidit Joseph Smits van Waesberghe, *Corpus Scriptorum de Musica IV*, Rom 1955, 243 S., 16 Reproduktionen.

Der vierte und bisher letzte erschienene Band des *Corpus Scriptorum de Musica* bringt eine textkritische Neuausgabe des Hauptwerks Guidos von Arezzo, des *Micrologus de disciplina artis musicae*. Die Abhandlung hat, entsprechend ihrer hervorragenden Bedeutung im Musikschrifttum des Mittelalters, bereits früher mehrere Druckausgaben erlebt. Sie ist außer bei Gerbert, *Scriptores de Musica* (II, 2 ff.) und bei Migne, *Patrologia latina* (CXXI, 379 ff.) noch durch M. Hermesdorff (Trier 1876) und durch G. Amelli (Rom 1904) veröffentlicht worden. Ferner liegen von ihr zwei deutsche Übersetzungen vor, eine von R. Schlecht (Monatshefte für Musikgeschichte V, 1873, 135 ff.) und eine von M. Hermesdorff (a. a. O.).

Der Hrsg. hat sich in einem mehr als zwanzigjährigen, gründlichen Studium um die Erforschung von Leben und Lehre Guidos bemerkenswerte und allgemein anerkannte Verdienste erworben. Von seinen Veröffentlichungen über die Tätigkeit und Wirksamkeit des Aretiners seien hier hervorgehoben: *Een nog onbekend gebleven verslag van een les in de muziektheorie gegeven door Guido van Arezzo* (*Musica sacra* [Flämische Ausgabe Brüggel] XLII, 1935, 263 ff. und XLIII, 1936, 31 ff.); *Relazione inedita di una lezione di Guido d'Arezzo sulla teoria della musica* (*Note d'Archivio* XIII, 1936, 38 ff.); *The Musical Notation of Guido of Arezzo* (*Musica Disciplina V*, 1951, 15 ff.) und *Guido of Arezzo and musical improvisation* (*Musica Disciplina V*, 1951, 55 ff.). Auch



die zweibändige *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen* (Tilburg 1936—1939 und 1939 bis 1942) enthält ausführliche Darlegungen über diesen Theoretiker, der auf die Musikschriftsteller des Mittelalters nachhaltigsten Einfluß ausgeübt hat. Eine Gesamtwürdigung Guidos bietet Smits van Waesberghe in seiner großangelegten Monographie *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino ejusque vita et moribus* (Florenz 1953). In dieser umfassenden Untersuchung werden alle bisherigen Forschungsergebnisse sorgfältig zusammengetragen und ausgewertet.

Bei der textkritischen Neuausgabe des *Micrologus* stützt sich der Hrsg. auf nicht weniger als 77 Hss. Sie sind teils vollständig, teils fragmentarisch überliefert und stammen zumeist aus dem 11.—13., vereinzelt aber auch aus dem 14.—16. Jahrhundert. Sie finden sich gegenwärtig über viele europäische Bibliotheken verstreut, so in Rom (3), Mailand (3), Florenz (5), Paris (6), Brüssel (5), London (9), Oxford (4), Cambridge (2), Wien (5), München (9), Erfurt (2) und Göttingen (2), ferner in zwei amerikanischen Bibliotheken, Washington (1) und Rochester (1). Häufig ist der *Micrologus* mit den Musiktraktaten anderer Theoretiker zusammengebunden, so etwa mit den Abhandlungen von Boethius, Aurelianus, Odo, Berno, Frutolf von Bamberg, Bernhard von Clairvaux, Johannes de Grocheo, Petrus de Cruce, Johannes de Muris und Johannes Tinctoris.

In der Einleitung (S. 4 ff.) zur Textedition gibt Smits van Waesberghe eine Übersicht über die erhaltenen Hss. Diese Übersicht hat insofern besonderen Wert, als in ihr der gesamte Inhalt jeden Hs. mitgeteilt wird. Auf diese Weise werden auch die in der jeweiligen Hs. enthaltenen Musikabhandlungen anderer Autoren bibliographisch erfaßt und registriert, unter ihnen etliche anonymer Herkunft, die bisher noch völlig unbekannt sind. Es folgt (S. 74 f.) ein alphabetisches Verzeichnis der im kritischen Apparat zum Text verwendeten Bibliotheksabkürzungen.

Dem eigentlichen Text geht die *Epistola ad Theobaldum Episcopum* (S. 79 ff.) voraus. Der Brief an Bischof Theobald von Arezzo (1023—1036) (vgl. Gerbert, *Scriptores* II, 2 f.) gilt neben dem Brief an den Mönch Michael in Pomposa (vgl. Gerbert, *Scriptores* II, 43 f.) als das einzige überlieferte, autobiographische Zeugnis des Aretiners. Der erstere läßt auf den Aufenthalt Guidos

in Arezzo schließen, im letzteren berichtet Guido von seiner Reise nach Rom zu Papst Johann XIX. (1024—1033), dem er sein *Antiphonarium* zur Begutachtung vorgelegt habe. Der *Epistola* folgt der in einigen Hss. fehlende *Prologus* (S. 85 ff.), in dem der Autor seine neue Unterrichtsmethode ankündigt.

Der Text des 20 Kapitel umfassenden Traktats ist, der großen Zahl der herangezogenen Hss. zufolge, mit einem sehr umfangreichen kritischen Apparat ausgestattet. Aus ihm werden die verschiedenen Abweichungen der einzelnen Hss. ersichtlich. Die Ausgabe wird vervollständigt durch ein Verzeichnis der im Text aufgeführten liturgischen Gesänge (S. 235), ein Verzeichnis aller erwähnten Traktate (S. 237 ff.) und ein Verzeichnis aller genannten Theoretiker (S. 241 ff.). Als Illustration dienen 16 Reproduktionen, von denen jede einer anderen Hs. entnommen ist.

Dem Hrsg., der erst vor wenigen Jahren die Textedition der *Musica* des Johannes Affligemensis (*Corpus Scriptorum* I, Rom 1950, vgl. Besprechung: *Die Musikforschung* VI, 1953, 62 f.) und der *Musica* des Aribos Scholasticus' (*Corpus Scriptorum* II, Rom 1951, vgl. Besprechung: *Die Musikforschung* VII, 1954, 225 f.) besorgt hat, gebührt auch für die Neuausgabe des *Micrologus* Guidos von Arezzo Dank und Anerkennung. Es bleibt zu wünschen, daß die von ihm als Generaleditor geleitete Veröffentlichungsreihe des *Corpus Scriptorum* de *Musica*, die für die Erforschung der Musiktheorie und damit auch der Musikpraxis des Mittelalters höchste Bedeutung zu erlangen verspricht, erfolgreich weitergeführt wird.

Heinrich Hüschen, Köln

Klaus Wolfgang Niemöller: Nicolaus Wollick (1480—1541) und sein Musiktraktat. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 13), Arno Volk-Verlag, Köln 1956. III, 350 S.

Im Gegensatz zu den vor allem durch Gerbert und Coussemaker zugänglich gemachten Musiktraktaten des Mittelalters haben die theoretischen Schriften des 16. Jahrhunderts, von einigen Ausnahmen abgesehen, bisher nicht im selben Maß die Aufmerksamkeit der Forschung erregt. Für den gregorianischen Choral scheinen sie als Werke einer nicht mehr „klassischen“ Zeit von geringerer Bedeutung, und die Figuralmusik bedarf scheinbar keines theoretischen Kom-

mentars. Neuere Untersuchungen lassen jedoch erkennen, daß auch diese Musik noch des Unbekannten genug bietet, wofür eben die in musiktheoretischen Abhandlungen gebotene Handwerkslehre, vermittels rechten Verständnisses ihrer von langer Tradition erfüllten Terminologie, den Schlüssel bietet.

Unter diesen Umständen ist das Erscheinen der als Kölner Dissertation entstandenen Wollick-Studie Niemöllers aufs wärmste zu begrüßen. Mit Hilfe ausbreiteter Quellen- und Literaturstudien gelingt es dem Verf. zunächst, den Lebensweg des eigentlich Nicolaus Wolquier heißenden, aber auch unter dem Namen „Volcyr“ erscheinenden Gelehrten — von seinem Geburtsort Sérrouville über seine Kölner Studienjahre, seine Tätigkeit als Rektor der Kathedralschule zu Metz und als Professor an der Sorbonne bis zu seinem langjährigen Wirken als „Polygraph“ und Hofhistoriker der lothringischen Herzöge — anschaulich vor uns erstehen zu lassen und somit die bisher von der Musikwissenschaft einerseits, von der lothringischen Landesgeschichtsschreibung andererseits erarbeiteten Resultate, bereichert durch Ergebnisse eigener Forschung vor allem für die Zeit von Wollicks Aufenthalt in Metz und Paris, erstmals zu einem geschlossenen Ganzen zu vereinen. Aber auch die Umwelt Wollicks erfährt eine eingehende Schilderung: so wird als Musiklehrer Wollicks am „Gymnasium Cornelianum“ Melchior Schanppecher, der Verfasser von Buch III und IV des *Opus aureum*, namhaft gemacht und die Eigenart des Musikunterrichts an dieser Burse, der Wollick während seiner Kölner Studienzeit angehörte, ausführlich besprochen. Insbesondere werden Bildungseinflüsse aufgezeigt, wie sie sich unter der Einwirkung des an der Kölner Universität aufkeimenden Humanismus auf Wollick und die Anlage seines Traktates geltend machten; auch Spuren seines späteren Verkehrs mit dem Kreis der Pariser Humanisten (z. B. mit Jacobus Faber Stapulensis, zu dessen Charakterisierung der Verf. bisher wenig beachtete Literatur heranzieht) finden sich aus Eigenheiten des *Enditridion* nachgewiesen.

Das Kernstück der Arbeit bildet jedoch die Besprechung der aus Wollicks Feder stammenden Teile I und II des *Opus aureum*. Als besonders wertvolle Ergebnisse dieser Satz um Satz auf Herkunft und Bedeutung prüfenden und solcherart mustergültigen Interpretation möchten wir die Ermittlung der

hauptsächlichen Quellen des Werkes — Adam von Fulda, Hugo (Spechtshardt) von Reutlingen, Michael Keinspeck und einer der anonymen Traktate des Cochlaeus —, den Nachweis der weitreichenden Wirkung des *Opus aureum* (besonders bei den Theoretikern des Wittenberger Kreises), die sachgemäße Deutung einer schon durch Glarean mißverstandenen Stelle über die Eigenarten der sechs „voces“ sowie die durch zahlreiche Quellenbelege fundierten Darlegungen terminologischer Art ansehen, die zumal bei Behandlung der Musik-Klassifikation, der Solmisationslehre und der Theorie von den Kirchentönen geboten werden. Eine dieser speziellen Interpretation folgende Gesamtbetrachtung sucht das Wesen des *Opus aureum* — als eines Werkes, welches „geradezu als das Bindeglied der mittelalterlichen und humanistischen Musiklehre“ gelten dürfe — durch Gegenüberstellung des in ihm nebeneinander wirksamen scholastischen und humanistischen Ideengutes zu umschreiben. Beide Geistesrichtungen dokumentieren sich sowohl in der sprachlichen Formulierung (etwa im Auftreten von leoninischen Hexametern neben *Epigramma ad Lectorem*, panegyrischem Titel und dem von humanistischen Poeten bevorzugten Versmaß der Distichen) als auch in Umfang, Anordnung und Behandlung des Lehrstoffes. So erscheint als mittelalterliches Erbe die „Hingabe an die Autorität und der . . . immer wieder betonte Zusammenhang mit der Tradition“, die Übernahme herkömmlicher Etymologien und Allegorien (wie z. B. der Ableitung „*musica a moys*“ und der Deutung der Museen als der neun „*instrumenta vocis*“), das — in Definition, Kommentar, „Corollarien“ und Beispiele gegliederte — Schema der Stoffbehandlung in jedem Kapitel sowie die Anwendung der Disputationsform. (Besonders deutlich, so möchten wir vielleicht hinzufügen, zeigt sich die Traditionsgebundenheit des *Opus aureum* bei einem Vergleich mit Glareans *Isagoge*, die in radikalem Erneuerungs- und Vereinfachungsstreben viele der auch von Wollick vertretenen Lehren — so etwa die Formulierung vom „*numerus sonorus*“ als dem „*objectum musicae*“, die Unterscheidung der drei Hexachord-„*proprietaes*“ von den sieben „*deductiones*“ sowie die umständliche Abhandlung der Mutationslehre und der Psalm-Differenzen — ablehnt.) — Humanistische Tendenzen äußern sich hingegen in der „*Eliminierung der spekulativen Gebiete der Monochord- und Proportionen-*

lehre“ einerseits, andererseits in der Einbeziehung nicht nur der musica figuralis, sondern auch der Kontrapunkt- und Kompositionslehre, womit das *Opus aureum* als „ein neuer Typ eines Universitätslehrbuchs“ erscheint, immerhin nicht ohne auch in dieser durchaus praktisch gerichteten Zielsetzung an ältere Vorbilder („das für praktisch-liturgische Zwecke, also für den cantor bestimmte Lehrschrifttum des Mittelalters“) anzuknüpfen.

Als abrundende Ergänzungen genannt seien endlich die vom Verf. gegebenen Hinweise auf den Inhalt der von Melchior Schanpacher verfaßten Bücher des *Opus aureum* sowie auf Wollicks (durch Einbeziehung von Gafurius, Tinctoris und anderen Autoren bereichertes) *Endiridion* und seine nicht musiktheoretischen Schriften. Bibliographie und Fundortverzeichnis beschließen das Werk, welches nicht nur als Darstellung von Wollicks Lehre, sondern darüber hinaus auch als allgemeine Einführung in Denk- und Verfahrensweise der älteren Musiktheorie von überaus hohem Verdienst ist.

Bernhard Meier, Tübingen

Altman Kellner: Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster. Nach den Quellen dargestellt. [Mit Notenbeisp.] [Illustr.] Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag 1956. 826 S. Die Bedeutung der Musikpflege in den österreichischen Ordensniederlassungen gehört zu jenen Fakten, die in unserem Fachschrifttum immer wieder — und mit Recht — als gegeben angenommen werden, über die aber kaum noch erschöpfende und modernen Anforderungen entsprechende Untersuchungen existieren. Dies ist um so bedauerlicher, als sich gerade in den österreichischen Ländern, die über keine — dauernde oder zeitweilige — landesfürstliche Hofhaltung verfügten, die Klöster — vor allem die des Benediktinerordens — bis zum Durchbruch der bürgerlichen Musikkultur als die vornehmsten Repräsentanten und als außerordentlich starke Anregungsfaktoren des Musikgeschehens erweisen.

Ein Blick auf den Stand unserer Kenntnis von der musikalischen Vergangenheit der oberösterreichischen Benediktinerklöster ergibt folgendes symptomatische Bild: Über die durch den „Josephinischen Klostersturm“ aufgelösten Ordenshäuser Mondsee (gegründet 741; Archiv zum großen Teil erhalten im oberösterreichischen Landesarchiv Linz, Teile des Handschriftenbesitzes in der

Nationalbibliothek Wien und der Studienbibliothek Linz, Musikalien verschollen), Garsten (gegründet 1082; vom Archiv 573 Urkunden, 318 Aktenfaszikel und 13 Hss. wie oben, Reste des Handschriftenbesitzes und Musikalien wie oben) und Gleink (gegründet um 1120; vom Archiv 256 Urkunden, 199 Aktenfaszikel und 142 Hss. wie oben, Hss. wie oben, Musikalien verschollen, Einzelstücke im Besitz des Rezensenten) existieren keinerlei einschlägige Arbeiten. Von den heute noch bzw. (nach der Enteignung 1941—1945) wieder bestehenden Klöstern Lambach (gegründet 1056) und Kremsmünster ist ersterem ein einziger Zeitungsartikel von dem ausgezeichneten Kenner der Geschichte seines Hauses, P. Arno Eilenstein, gewidmet (*Zur Geschichte der Musik im Stifte Lambach*, in: Linzer Volksblatt, Linz 1933, Nr. 6—8).

Lediglich dem 777 von Tassilo III. gegründeten Stift Kremsmünster hat schon vor achtzig Jahren der Konventuale Georg Huemer einen monographischen „*cultur-historischen Beitrag*“ unter dem Titel *Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster* (Wels 1877) zugebracht, zu dem in den letzten Jahrzehnten an größeren Spezialuntersuchungen zwei Wiener Dissertationen von Walter Kaas (*Georg von Pasterwitz als Kirchenkomponist*, 1925) und Altman Kellner (*Benedikt Lechler. Seine Tätigkeit als Komponist und Leiter der Stiftsmusik von Kremsmünster*, 1931; gedruckt: P. Benedikt Lechler. *Ein Meister der Musik aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges* im 83—86. Jahresbericht des Obergymnasiums Kremsmünster, 1933—1936), sowie einige kleinere Abhandlungen über einzelne mittelalterliche liturgische Handschriften aus Besitz oder kulturellem Umkreis des Stifts hinzukamen. Eine modernen Anforderungen genügende Darstellung der Musikgeschichte von Kremsmünster gehörte nach dem oben Gesagten, aber auch allein nach dem, was Huemers Ausführungen oft nur ahnen ließen, zu den vordringlichen Aufgaben der musikalischen Lokalforschung in Österreich. Sie liegt nunmehr vor und der Verf. — dies sei vorausgeschickt — erfüllt in seiner quellen- und materialgeschichtlichen Arbeit alle Erwartungen, die man an ein derartiges Werk stellen kann.

Dem Inhaltsverzeichnis zufolge ist es in neun Hauptteile gegliedert — im Werk selbst fehlt deren Zählung ebenso wie ihre in der „Übersicht“ gegebenen Kapiteleinteilun-

gen —, die einen weiten Bogen von der Gründungszeit des Stifts bis zu der allerjüngsten Vergangenheit (Beginn der Drucklegung des Buches: Herbst 1955) spannen. Daß die mittelalterliche Musikgeschichte des Stiftes in drei Teilen (*Das hohe Mittelalter, Die Sängerschule um 1300, Das späte Mittelalter*, S. 13—109) sehr gründlich und mit dem ganzen Rüstzeug auch der Nachbardisziplinen, vor allem der Liturgiewissenschaft, behandelt wird, sei besonders hervorgehoben. Auch die erstmalige Beschreibung zahlreicher einschlägiger Hss. ist um so dankbarer zu vermerken, als bekanntlich von Hugo Schmid's „*Catalogus codicum manuscriptorum in bibliotheca monasterii Cremifanensis . . . asservatorum*“ (1877—1881) nicht einmal der erste Band zum Abschluß gekommen ist. Wenn diese außerordentlich kenntnisreichen Ausführungen einen Wunsch offen lassen, so wäre es nur der nach stärkerer Berücksichtigung der musikpaläographischen Probleme gewesen. Das Resultat der Ausführungen: Kremsmünster war vom Zeitpunkt seiner Gründung an Pflegestätte der Musik, zuerst des Choralgesangs cassinensischer (beneventanischer) Observanz, die mit der „*Admonitio generalis*“ Karls d. Gr. (789) allmählich dem gregorianischen Gesang zu weichen begann. Wesentlichen Auftrieb verlied sodann die Erneuerung des monastischen Lebens im Geiste von Gorze-Clugny, erster Höhepunkt der Musikpflege war unter der Regierung Abt Friedrichs von Aich (1274—1325) erreicht, zu dessen Zeit wohl auch bereits die Mehrstimmigkeit Eingang fand. Die Folgezeit ist durch allmähliches Abklingen dieser Höhenkurve und Verfall der Sängerschule charakterisiert.

Der zweite große Aufschwung erfolgte im Zeichen von Humanismus und Renaissance. Von diesem Zeitpunkt an erweist sich das Stift gleichsam als Brennpunkt des oberösterreichischen Musiklebens, als Zentrum von erstaunlich internationaler Anziehung- und Ausstrahlungskraft, und die Reihe von Trägern klingender Musikernamen, die unter der Regierung kunstsinziger Äbte dienten bzw. gebend oder nehmend zu Kremsmünster in Beziehungen mannigfacher Art standen, reißt durch Jahrhunderte nicht mehr ab. Der Durchbruch neuer Ideale am Beginn des romantischen Jahrhunderts hat die Bedeutung des Stifts als Hort der Musik zwar geschwächt, vermochte sie aber, ebensowenig wie die Ereignisse der Okkupationsjahre,

über die der Verf. eindrucksvoll aus eigenem Erleben zu berichten weiß, zu unterbinden. Erfreulicherweise hat K. es trefflich verstanden, die verwirrende Fülle des ihm zur Verfügung stehenden Materials klar und übersichtlich zu disponieren. Seine minutiöse Kleinarbeit wird — über den eigentlichen Zweck des Buches hinaus — vor allem biographischen Forschungen aus der Zeit der Renaissance und des Barock zugute kommen, die aus den auf umfassender Auswertung archivalischer Quellen beruhenden Abschnitten IV bis VI reichen Gewinn ziehen können.

Der Jahrhunderte währende Hochstand der Musikausübung bedingte zudem den durch manch erhaltenes Inventar verzeichneten reichen Musikalienbesitz des Stifts, von dem wesentliche (Eitner meist unbekannt gebliebene) Teile, darunter manches Unikum, noch heute in Bibliothek und Regenterei wohlverwahrt vorhanden sind. Sie werden, aufgeteilt auf die einzelnen Zeit- und Stilepochen, auch gewissenhaft vermerkt, doch wäre eine Zusammenfassung des Ganzen etwa als Anhang vielleicht übersichtlicher gewesen.

Nach Ausweis des Vorworts waren archivalische und musikalische Quellen „*die Fundstätten dieser musikhistorischen Darlegung*“, während Literatur nur in „*besonderen Fällen*“ herangezogen wurde. Letzteres bedingt freilich hin und wieder einen gewissen Unsicherheitskoeffizienten der Aussage, doch liegt es mir fern, dem Verf. eines so groß dimensionierten Werkes kleine sachliche Versehen oder den einen und anderen unkorrigiert gebliebenen Fehler des Setzers peinlichst nachzuweisen, wie es Führer der kritischen Feder vielfach als ihre vornehmste Pflicht erachten.

In die Freude an dem schönen Werk, das eine fühlbare Lücke im Musikschrifttum historischer Richtung schließt, mischt sich für den österreichischen Leser nur ein Wermutstropfen: daß es dem Autor anscheinend nicht gelungen ist, einen Verlag des Landes, dessen Vergangenheit seine jahrzehntelangen Bemühungen geadelt haben, für sein Buch zu interessieren.

Othmar Wessely, Wien

Anuario Musical. Vol. X, Barcelona 1955. Instituto Español de Musicología, 225 S.

Auch der 10. Band des vom spanischen Institut für Musikforschung in Barcelona herausgegebenen Jahrbuchs verdient wegen der reichhaltigen Fülle der Beiträge ungeteilte

Aufmerksamkeit. Das Jahrbuch wahrt in glücklicher Weise die Mitte zwischen spanischen Belangen der Musikgeschichte, die sich meist in Archiv- und Bibliotheksstudien manifestieren, und dem Blick über die Grenze, zu den allgemeinen Themen hin, die überregionale Bedeutung aufweisen.

Der einzige in deutscher Sprache abgefaßte Aufsatz von Gerhard Pietzsch *Der Unterricht in den Dom- und Klosterschulen von (= vor) der Jahrtausendwende* eröffnet den Reigen der Abhandlungen. Der Verf. geht von einer Korrektur an der bisherigen Sicht des mittelalterlichen Musikunterrichts aus, weil zwei Dinge nicht genügend beachtet worden seien: der Musica-Begriff in seinen verschiedenen Schattierungen und die Verschiedenheit der Kloster- und Domschulen als Schultypen. Für den Musica-Begriff (*musica = pars philosophiae*) sei nicht der vernehmbare Ton entscheidend, sondern „das Dahinterliegende, die Zahl bzw. die Zahlenverhältnisse“. Dem Gedanken einer theologischen Stufenordnung sei die Musik durch Jacobus von Lüttich nachweisbar verpflichtet, wodurch sie auf ihrer höchsten Stufe die Weltordnung spiegele. Der Musikunterricht sei nicht der Unterricht im musikalischen Wissensbereich, diese Funktion könnten nur die Schulen mit enzyklopädischem Bildungsideal erfüllen. Trotz den Bemühungen Karls d. Gr. scheiden die Domschulen bis zum 10. Jahrhundert dafür aus. Pietzsch hat in einem weiteren Aufsatz *Zum Musikunterricht vor und um die Jahrtausendwende* (Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 104, 1956, S. 361—389) wertvolle Ergänzungen zu diesen Unterscheidungen gegeben.

In Fortführung seiner Studien im 7. Band des *Anuario Musical* (S. 51 bis 76) wirft Dom Louis Brou OSB drei paläographische Probleme auf (*Notes de Paléographie Musicale Mozarabe*). Seine Beobachtung lautet: die neuimierten mozarabischen Gesänge tragen beinahe über jedem Wort oder jeder Silbe des gesungenen Textes Neumen. Der Verf. untersucht die Hss. Paris, Bibl. Nat., n. a. Lat. 2199, Madrid, Bibl. Nac. 10 001 und 10 110, Madrid, Académie d'Histoire 60 und Silos D. Dabei kommt er zu der Schlußfolgerung, daß die nichtneuimierten Silben, die gelegentlich in den Gesangstücken anzutreffen sind, den einfachen Neumen entsprechen, während die wichtigen Formeln in allen Hss. immer genau notiert sind. So ist den „*trous neumatiques*“ kein

gesteigerter Wert beizumessen. Brou teilt die neuimierten Handschriften Spaniens bis zum 11. Jahrhundert in zwei Kategorien ein, die paläographische Merkmale tragen: die Notation von Toledo („*notation horizontale très spéciale*“) und diejenige Nordspaniens, die auch auf das „*Orational wisigothique*“, das Brou früher untersucht hat, abfärbt. Als Kuriosum werden die vieldeutigen Zeichen der nordspanischen Notation angeführt, welche für nichtmusikalische Zwecke (Chiffrezeichen für Notare und Randbemerkungen) verwendet wurden. Für die Neumengeschichte ist auch dieser Beitrag von Wichtigkeit.

Higinio Anglés wendet sich in einer ausführlichen Untersuchung (*El 'Llibre Vermell' de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV*) dem auch von der deutschen Forschung (Ursprung, Ludwig, Spanke) stark beachteten Codex des Felsenklosters zu. Der führende Kenner der spanischen Musikgeschichte gibt zunächst eine mustergültige Beschreibung der Vorlage, um sich dann den einzelnen Gesängen zu widmen, die teilweise in Übertragungen beigegeben sind. Im Mittelalter herrscht in Katalanien eine „*cultura musical importante*“, im 14. Jahrhundert sorgen bedeutende Könige für musikalische Ereignisse. Daneben wird aber die „*polifonía sagrada*“ der Klöster von Wichtigkeit. Hier entsteht die Einrichtung der „*escolans*“ (= *pueri cantores*), die teilweise auch mit Instrumenten die Gesänge begleiten, wobei das Repertoire praktisch aus dem ganzen europäischen Kulturkreis bis zur Motette Philipp de Vitrys reicht. Die Notation erstreckt sich demnach von der gregorianischen Quadrat- bis zur Mensuralnotation (Modell Ivrea oder Apt). Anglés bespricht abschließend drei „*caça*“ (mittelalterliche Kanons in imitierender Polyphonie) und fünf Virelais (beide zu zwei oder drei Stimmen). Zum Begriff der „*peregrini*“ zitiert Anglés aus der Hs.: *Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia B. Marie de Montserrat volunt cantare et trepudiare*“. Eingehende Berücksichtigung erfährt in diesem Aufsatz auch der vielfach noch nicht untersuchte Begriff der Tanzmusik des Mittelalters, weil die Mönche in Montserrat auch „*honeste et parce*“ tanzten. Marius Schneider handelt in einer Miszelle über *Un villancico de Alonso de Mudarra procedente de la música popular granadina*, mit dem Text „*Dime adónde tienes las mientes*“, der in der Mitte des 16. Jahr-

hunderts zur Vihuela gesungen wurde. Durch den Gegensatz, den der Verf. mit der Gegenüberstellung zu einer anderen, anonymen Komposition desselben Textes erreicht, wird Mudarras „elegancia“ deutlich.

Santiago Kastner macht auf die *Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVI<sup>e</sup> siècle* aufmerksam. Es handelt sich hier weniger um eine *coexistence*, als um eine „*cocroissance*“, ein Miteinanderwachsen. Die Einflüsse sind schwer zu bestimmen, da die Fürstenhäuser miteinander verwandt waren, gleichen Geschmack und Stil besaßen („*Nous croyons pouvoir constater de bonnes intelligences entre la raison et la clarté cartésiennes des Français et l'intensité et l'imagination créatrices des Espagnols*“). Kastners Arbeit erstreckt sich vornehmlich auf die Klaviermusik, streift Karl V., dessen Gegner Franz I., der in Spanien die Musik seiner Zeit studierte, und Eleonore I., eine Schwester Karls V., wodurch die „*coopération musicale franco-espagnole*“ auch von königlichen Interessen entscheidend beeinflusst wird.

Aus der Geschichte der Romanze — *El romance es un género literario musical de gran longevidad* — bietet Miguel Querol eine sich auf die Hss. stützende Analyse der mehrstimmigen spanischen Romanze des 17. Jahrhunderts, deren Anfänge auf das Ende des 15. Jahrhunderts anzusetzen sind (*El romance polifónico en el siglo XVII*). Große Komödianten und Dramaturgen verpflanzten sie in das (Barock-)Theater, wo die Stücke selten die Bezeichnung Romanze trugen, vielmehr als „*Tonada humana*“, „*Tono humano*“, „*Solo humano*“, „*Pasacelle*“ oder „*Bailete*“ bezeichnet wurden. Dichter dieser Romanzen sind vornehmlich Lope de Vega, Góngora, Quevedo und der Graf von Villamediana. Drei Typen an Romanzen schälen sich heraus: solche mit einer oder zwei musikalischen Perioden und die „*Romances Villancicos*“.

Eine organologische Untersuchung unternimmt P. José Antonio de Donostia (*El órgano de Tolosa [Guipúzcoa], del año 1686*). Die Disposition und die Konstruktion werden aus dem noch ungesichteten Material des Pfarrarchivs von Tolosa mitgeteilt. Eine vollständige Liste der Organisten und Leiter der Kirchenmusik in Tolosa schließt den Aufsatz ab.

Für den Komponisten Sebastián Durón weist Nicolás A. Solar Quintes neue Dokumente zur Biographie nach (*Nuevos docu-*

*mentos para la biografía del compositor Sebastián Durón*). Durón kann in Organistenlisten nachgewiesen werden, das Testament liegt in einer gesicherten Fassung vor, ferner wird der Nachlaß veröffentlicht. Zur Kompositionstätigkeit des „*ilustre*“ Meisters werden Inventare zitiert, die einen für sich sprechenden Beleg für die Fülle seines Schaffens bieten.

Ganz in das Gebiet der spanischen Volkskunde führt schließlich Juan Amades *Las danzas de espadas y de palos en Cataluña, Baleares y Valencia*. Ferner gibt López Calo die Biographie des *Fray José de Vaquezano Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago (1681—1711)* mit einem Werkverzeichnis, das Motetten, Lamentationen, Psalmen und Villancicos umfaßt.

Beschlossen wird dieser Band mit der Chronik sowie dem Besprechungsteil, der u. a. eine eingehende Würdigung des ersten Bandes der *Études Grégoriennes* enthält.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Festschrift Wilhelm Fischer zum 70. Geburtstag überreicht im Mozartjahr 1956. Innsbruck: Selbstverlag des Sprachwissenschaftlichen Seminars der Universität Innsbruck. Hrsg.: Hans Zingerle, Schriftleiter: Hermann M. Ölberg. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Sonderheft 3) 177 S.

Festschriften können sich thematisch frei ergehen, sie können ihren Inhalt aber auch auf einen etwa dem besonderen Forschungsgebiet des Gefeierten angepaßten Themenkreis beschränken. Die vorliegende schlägt einen mittleren Weg ein, indem sie nicht ganz die Hälfte ihrer Beiträge unter das Zeichen des Mozartjahres 1956 stellt. Da sind zwei aufschlußreiche ikonographische Mozartstudien von O. E. Deutsch und R. Haas. W. Senn bietet *Mozartiana aus Tirol*. H. Engel geht Wagners Stellung zu Mozart nach. Wagners Mozartbild ist, wie das der Neudeutschen überhaupt, vom merklich empfundenen historischen Abstand geprägt, den vorher so sehr verehrten Opernkomponisten läßt Wagner später nur noch bedingt gelten. R. Tenschert (*Zwischen den Formen*) beschäftigt sich mit der Verquickung von Sonaten- und Rondoform bei Mozart. W. Gerstenberg entwickelt aus Mozarts Instrumentalmusik einen Typus des langsamen Einleitungssatzes. E. Valentins Studie über Mozarts *Fénélon*-Lektüre beleuchtet zugleich auch des Vaters systematische Sorge

um die menschliche Bildung und Erziehung seiner Kinder.

Die als „*Varia*“ gekennzeichneten Beiträge der Festschrift bewegen sich zwischen Mittelalter und Gegenwart. K. G. Fellerer beginnt mit einer kenntnisreichen Studie über den Musiktraktat des Wilhelm von Hirsau. E. Komorzynski berichtet über den ersten zufünftmäßigen Zusammenschluß der Wiener Musiker, H. J. Moser über den „Codex Rost“ als eine ergiebige Quelle zur Geschichte der Wiener Triosonate am Ausgang des 17. Jahrhunderts. Am Inhalt dieser Sammlung hat der Kölner Dom- und Ratskapellmeister C. Rosier den stärksten Anteil. Dankbar begrüßt man den Beitrag von J. Müller-Blattau über *Bindung und Freiheit*, nachgewiesen an W. F. Bachs Fugen und Polonäsen, in denen er mit Recht nächste Vorläufer des romantischen Charakterstücks erblickt. K. Geiringer erweitert unsere Kenntnis der Kompositionen des Bückeburger Bach um Werke aus Bibliotheken des Auslands, die G. Schünemann s. Z. nicht zugänglich waren.

Zwei inhaltsreiche Beiträge gelten Haydns Werk und Persönlichkeit. E. F. Schmid bringt neue Dokumente über Haydns „Jugendliebe“, die jüngere Schwester seiner späteren Frau, Theresia Koller, während J. P. Larsen einen originellen Versuch unternimmt, „*Haydns Größe von seinen eigenen Voraussetzungen her zu begreifen*“. In dieser Skizze von Haydns künstlerischer Entwicklung gelangt der Verf. zu einer Einteilung in acht Phasen, wobei die seit Sandberger immer wieder als Wendepunkt in seinem Schaffen gekennzeichnete „*neue besondere Art*“, d. h. die Einführung der thematischen Arbeit in das Streichquartett in ihrer Bedeutung für Haydns Gesamtstil in Frage gestellt wird.

R. Steglich kommt von der Beethoven durch Schindler zugeschriebenen Äußerung über die „*Zwei Prinzipie*“ in op. 14, der A. Schmitz 1923 bereits eine für die Beethovenforschung bahnbrechende Schrift gewidmet hatte, zu einer geistreichen Deutung der 5. Sinfonie und sozusagen zu einer Ehrenrettung für das von Schindler überlieferte Wort vom Schicksal, das an die Pforte klopft, als Beethovens Erläuterung des Sinfoniebeginns. Einem anderen sinfonischen Meisterwerk, Bruckners 7. Sinfonie, widmet L. Nowak eine gründliche Formstudie. H. Zingerle behandelt als Parallele zu den „*Ausdrucksmitteln*“ in stilkundlichem

Sinn die von ihm so genannten „*ästhetischen Qualitäten*“ als Kriterien des Eindrucks und der Auffassung eines Musikstücks nicht ohne Annäherung an hermeneutische Konzeptionen.

Eine andere Formstudie von A. Orel gilt der Wiener Ars nova, und zwar einem Instrumentalsatz von K. Schiske. Und schließlich gewährt uns P. Nettel einen fesselnden Einblick in den derzeitigen Stand der Musikwissenschaft in Amerika. So bringt die inhaltreiche Festschrift, indem sie „viele bringt“, „manchem etwas“, leider aber eines nicht: Man hätte in solchem Zusammenhang wohl gern auch eine Bibliographie von W. Fischers Veröffentlichungen gesehen.

Willi Kahl, Köln

Ingmar Bengtsson: J. H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll-och stilkritiska studier: Studia Musicologica Upsaliensia (Editio Carl-Allan Moberg) IV, 1955: 467 S.

Beschäftigte sich die in „*Die Musikforschung*“ IX (S. 349) besprochene Arbeit von I. Bengtsson und R. Danielson kritisch mit dem äußeren Bild des handschriftlichen Notenmaterials und der Autographen des schwedischen Hofkapellmeisters Johan Helmich Roman (1694–1758), so wird in der groß angelegten Monographie — der Upsalienser Dissertation Ingmar Bengtssons — das Problem Roman und damit ein Grundproblem der schwedischen Musikgeschichte in Breite aufgerollt: biographisch mit absichtlicher Akzentuierung aller zweifelhaften Momente, zeitgeschichtlich mit besonderer Beleuchtung der verschiedenen Milieueinwirkungen, denen der Komponist ausgesetzt war, bibliographisch und stilkritisch mit Beschränkung auf das instrumentale Gebiet. Das umfangreiche Material wird mit vorbildlicher Klarheit und in überzeugender Gruppierung dem Leser nahegebracht. Intelligenz und strenges Verantwortungsgefühl prägen die Darstellung, die dank der umfassenden Literaturkenntnisse des Autors über die spezifisch schwedische Bedeutung des Themas hinaus eine weitere Perspektive erhält.

Das erste Kapitel, *Biografisk-kronologiska studier*, bemüht sich vor allem um die Klärung des Verhältnisses Romans zum englischen Musikleben und zum London Händels. Von besonderem Interesse ist Kapitel II, *Musikalisk orientering*. Die Bibliothek des Komponisten (Stand von 1734) wird einer eingehenden Analyse unterzogen. Die Übersicht über Abschriften und über offizielle

Einkäufe für die Hofkapelle verdichtet sich zu einem lebendigen Bild von Musikübung und Musikanschauung des Spätbarock. In der theoretischen und lexikalischen Literatur sind u. a. Heinichen, J. Walther und besonders Mattheson vertreten, aber auch ältere Autoren, wie J. Playford und Werckmeister, tauchen auf. Im Abschriften- oder Skizzenmaterial erreichen Händel, G. B. Bononcini, A. Scarlatti und Porpora Höchstziffern. Bei den Einkäufen für die Hofkapelle zwischen 1727 und 1752 stehen die Namen G. Ph. Telemann, Händel und B. Marcello (dessen *Estro poetico-armonico* 1731 bruchstückweise in schwedischer Übersetzung in Stockholm aufgeführt wurde) obenan. In musikästhetischer Hinsicht ist der Zusammenhang mit Hamburg deutlich. In Kapitel III knüpft Verf. an seine oben erwähnte Vorstudie an und schildert die Entstehungsgeschichte der Romansammlung, die zum bedeutendsten Besitz der Bibliothek der Kgl. Musikalischen Akademie in Stockholm gehört. Dieser Abschnitt kommt auch der Telemann-, Vivaldi- und Hasseforschung zugute. In Kapitel IV und V widmet sich B. einer methodischen Quellenbeschreibung. In Kapitel VI werden Besetzungsprobleme und die Frage der Werkbezeichnungen eingehend behandelt. Auch Konventionen der Notierung und der Partitur-Disposition werden dabei in der Diskussion berücksichtigt. Kapitel VII interessiert vor allem durch die Ausführungen über die Bearbeitungstechnik Romans, wobei sich eine Parallele zur Bearbeitungsfrage bei Vivaldi ergibt. In Kapitel VIII und IX wendet sich Verf. mit enzyklopädischem Ehrgeiz stilistischen und kunstästhetischen Grundfragen zu, insbesondere der Frage nach dem Verhältnis von Zeitstil und Personalstil. Ein breiter Exkurs ist der Typenlehre im Sinne von Becking und Danckert gewidmet. B. spürt bei diesen beiden Autoren eine „*methaphysische Belastung*“, die ihm zunächst verdächtig erscheint, möchte aber doch ihre Anschauungen, mit gewissen Retuschen versehen, seinen Zwecken dienstbar machen. Grundsätzlich ist zu sagen, daß die Ausführungen, die die Titel *Stilpsykologi och personkonstanter* und *Det musikaliska objektet och notbilden* tragen (S. 256 ff.), als Grundriß einer selbständigen Studie besser zu ihrem Recht kommen würden. In der Form, wie sie jetzt geboten werden, fügen sie sich nur schwer in den Gesamtrahmen des Buches ein. Namen wie Wölfflin oder

Schenker dürften in diesem Zusammenhang nicht fehlen, und was den Fragenkreis Becking-Danckert betrifft, so wäre es gerade im vorliegenden Falle zweckmäßig, wieder einmal auf den Ausgangspunkt der Debatte, nämlich E. Sievers' *Rhythmisd-melodische Studien* von 1912, direkt zurückzugehen, steht doch in Bengtssons Arbeit die Forderung nach eindeutigen „*Echtheitskriterien*“ dauernd im Mittelpunkt des Interesses.

Den Abschluß der Arbeit bildet ein thematischer Katalog der Instrumentalwerke Romans, nachdem in einem kurzen — im Verhältnis zum Gesamtumfang des Buches fast zu kurzen — Schlußabschnitt *Människan och verket* (Der Mensch und das Werk) nochmals die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang mit Vivaldi, Händel und dem frühen Tartini im allgemeinen und auf die instrumentalen Hauptleistungen des Komponisten im besonderen gelenkt worden ist. Es handelt sich dabei um die sogenannte Drottningholmsmusik, um die Flötensonaten mit basso continuo von 1727, mit deren „antibarocker“ Grundtendenz sich schon eine wertvolle Studie von S. Walin (*Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1945) beschäftigte, um Musik für Violine solo und um Sinfonien, die sich von dem neapolitanischen Durchschnittston distanzieren.

Die Arbeit B.s, quantitativ wie qualitativ imponierend, wird ohne Zweifel der jungen Generation schwedischer Musikforscher auf lange Zeit hin stofflich und methodisch starke Impulse geben.

Richard Engländer, Uppsala

Richard Engländer: Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik. Uppsala Universitets Årsskrift 1956: 5 (Acta Universitatis Upsaliensis). A.—B. Lundequistska Bokhandeln, Uppsala, und Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1956, 160 S.

Dresden, eine der vornehmsten Musikstädte Europas, konnte erst vor kurzem sein 750-jähriges Stadtjubiläum feiern. Wenn auch das musikalische Leben von „Elbflorenz“ eigentlich erst 1548 mit der Gründung der Hofkantorei durch Moritz von Sachsen für den Historiker unmittelbar greifbar wird, so hat es doch in den vergangenen 400 Jahren eine derartige Fülle von bedeutenden musikalischen Ereignissen, Persönlichkeiten und Daten aufzuweisen, daß es schwer hält, ihm etwas annähernd Vergleichbares in Deutschland gegenüberzustellen. Man wun-



dert sich nicht, wenn heute noch eine ausführliche und lückenlose Darstellung der Musikgeschichte Dresdens aussteht. Schuld daran trägt der Reichtum des Materials, das trotz kaum zu überblickender Verluste in den Jahren 1760 und 1945 noch immer nicht so ausgewertet werden konnte, wie es ein derartiges Unternehmen erheischt. Um so dringender ist es, Einzelstudien zu fördern, die sowohl wichtige Erkenntnisse für die Musikgeschichte der Stadt Dresden, als auch für die größeren musikhistorischen Zusammenhänge liefern. Nichts zeigt vielleicht die Lücken in der Erforschung der zur Verfügung stehenden Quellen deutlicher als die Tatsache, daß 1956 im Jenaer Musikwissenschaftlichen Institut allein drei Dissertationen abgeschlossen wurden, die zu diesem Problemkreis in engerster Beziehung stehen: über die Konzerte Johann Georg Pisendels von Hans-Rudolf Jung, über die Dresdner Triosonate zur Bachzeit von Karl-Heinz Köhler und über die musikästhetischen Anschauungen Christian Gottfried Körners von Wolfgang Seifert. Die zuletzt genannte Arbeit soll im Rahmen der Jenaer Beiträge zur Musikforschung gedruckt werden.

Auch Engländer, einer der besten Kenner der Dresdener Musikgeschichte, hat ein Teilgebiet aus dem riesigen Komplex zum Gegenstand seiner detaillierten Untersuchungen gemacht. Sein Buch beschäftigt sich mit der Instrumentalmusik Dresdens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, behandelt also die nach außen hin wenig glanzvolle Zeit nach Hasses Weggang bis zum Auftreten Webers. Die fünf Kapitel gehen auf Studien zurück, die einzeln schon früher in deutschen und schwedischen Zeitschriften erschienen sind. Sie sind beträchtlich erweitert und auf den neuesten Stand der Forschung gebracht worden. Man freut sich, diese oft schwer erreichbaren Arbeiten in einem Bande vereinigt zu sehen, wenn auch nicht verschwiegen werden kann, daß die Verbindung einzelner Studien zu einem Ganzen nicht die Geschlossenheit einer vollkommen neu geschriebenen Geschichte der Dresdner Instrumentalmusik dieser Zeit erreichen kann. Diese Bemerkung betrifft jedoch lediglich die Gesamtkonzeption des sonst glänzend geschriebenen Buches, nicht den Inhalt selbst; denn was E. hier an reichhaltigem Material verwerten konnte, ist ebenso überraschend wie die aus ihm gewonnenen Ergebnisse.

Zu den vier Musikern, deren Werkbesprechung E. verhältnismäßig großen Raum einräumt, gehört in erster Linie Johann Gottlieb Naumann (1741—1801), was um so verständlicher ist, als der Verf. schon früher dessen Operschaffen ausführlich gewürdigt hat. Naumanns Instrumentalkompositionen stehen allerdings nur am Rande seines Gesamtwerkes und umfassen im wesentlichen violinbegleitete Cembalosonaten sowie einzelne Klavierkonzerte und -stücke. Nur in den Duetten für zwei Violinen und in den sechs Sonaten für Glasharmonika sind originellere Züge zu bemerken. Allgemein hat sich Naumann an Tartinis Instrumentalstil wie an den Bestrebungen der Mannheimer und Wiener Schule orientiert.

Ergiebiger ist deshalb die Würdigung der Kompositionen von Joseph Schuster (1748—1812), dessen genialische Leichtigkeit des Schaffens, dessen originelle, wenn auch häufig sprunghafte Wendungen und oft naiver Ton unmittelbar zu Mozart hinführen. Seine Quartette, vor allem aber seine vom Klavier begleiteten Violinsonaten, haben denn auch Mozarts Violinsonaten um 1778 ohne Zweifel beeinflusst, was E. mit aufschlußreichen Belegen (S. 80/81) vor Augen führen kann.

Im Gegensatz zu Schusters improvisatorisch gestalteter Musik ringt Franz Seydelmann (1748—1806) hartnäckig um das Problem der thematisch-kontrapunktischen Durchführung seiner Sätze. E. macht wahrscheinlich, daß sich auch der junge Beethoven an den 1786 erschienenen drei Violinsonaten des schwerblütigen, grüblerischen Norddeutschen geschult hat.

Unverkennbar österreichischen Geist bringt schließlich, wenn auch nur für kurze Jahre, Anton Teuber (1754—1822) nach Dresden. Neben einer Sinfonie sind vornehmlich seine drei ganz in Wiener Manier geschriebenen Klaviertrios bemerkenswert.

Reiche Belehrung vermitteln auch die anderen Kapitel des Buches, in denen Kompositionen von Chr. S. Binder, P. August und G. A. Homilius neben vielen anderen kurz behandelt werden. Ein Sonderabschnitt ist der Dresdner Klaviermusik dieser Zeit gewidmet, ohne allerdings wirklich Bedeutsames registrieren zu können. Zu sehr stehen diese Stücke heute im Schatten der dominierenden Werke der Großmeister. Aufschlußreich sind auch die Repertoireuntersuchungen zur instrumentalen Musikpflege am

sächsischen Hofe unter August III., die E. auf Grund der peinlich genauen Rechnungsakten des Dresdner Hauptstaatsarchivs für die Zeit 1777–1810 durchführen konnte. Das Einleitungskapitel gibt über die besondere Stellung der Instrumentalmusik in Dresden zum Ausgang des 18. Jahrhunderts in einem großen Überblick Auskunft. Wertvolle thematische Verzeichnisse der Instrumentalkompositionen von Naumann und Schuster sowie der vollständige Abdruck eines Duos für Laute und Glasharmonika von Naumann und einer Violinsonate von Schuster runden die Veröffentlichung ab. Das wichtigste Ergebnis dieser Schrift ist wohl die Erkenntnis, daß sich Riemann gründlich geirrt hat, als er 1901 in seiner *Geschichte der Musik seit Beethoven* schrieb: „Die mächtig aufblühende Instrumentalmusik wurde in Dresden kaum bemerkt.“ Dort wurden zu dieser Zeit nicht nur alle Gattungen eifrig gepflegt, sondern es wurde auch komponiert, und zwar so, daß es Meister wie Mozart und Beethoven nicht verschmähten, sich mit den Werken auseinanderzusetzen. Dresden war also vor 1800 nicht nur eine Stadt, die auf Grund ihrer zentralen geographischen Lage die musikalischen Anregungen von Nord, Süd, Ost und West aufzunehmen bereit war, sondern in gleichem Maße auch befruchtende Anstöße zu geben vermochte. Wenn man unter diesem Gesichtspunkt die Rolle der Dresdner Instrumentalmusik jener Zeit betrachtet, möchte man die gerade hier so besonders geschätzte Gattung der Klaviersonate mit Violinbegleitung in noch größere Zusammenhänge eingebettet wissen, etwa so, wie es E. Reeser in seiner grundlegenden Studie *De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart* (Rotterdam 1939) getan hat. Auch kann der Einfluß der Wiener Klaviermusik, den E. schon stark hervorhebt, nicht hoch genug bewertet werden, denkt man an die zahlreichen noch heute in der Landesbibliothek Dresden aufbewahrten *Divertimenti* und ähnlichen Kompositionen eines Wagenseil und vieler anderer.

Die Ausstattung des Buches ist vorbildlich. Glücklicherweise ist jeder Autor zu preisen, der wie E. bei einem Gesamtumfang von 160 Seiten seine Worte mit annähernd 150 Notenbeispielen vertiefen kann.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Bibliographie des Musikschritfttums. Hrsg. im Auftrage des Institus für Musikforschung Berlin von Wolfgang Schmieder. 1952. 1953. Frankfurt a. M. 1956, Friedrich Hofmeister. XII, 269 S.

Alles, was zum Lobe einer Bibliographie gesagt werden kann, trifft für die Arbeit Schmieders zu. Sorgfalt der Titelauswahl und Gewissenhaftigkeit in der Titelaufnahme sind besonders hervorzuheben. Mit Rücksicht auf den weiten Benutzerkreis ist für die anonymen Titel das mechanische Ordnungsprinzip, wie es vor allem im angelsächsischen Sprachgebiet üblich ist, eingeführt worden. Das Verweissystem wurde weiter ausgebaut. Auch die Register, insbesondere das Sachregister, zeigen, daß sich der Hrsg. bemüht, die Sucharbeit möglichst leicht und erfolgreich zu gestalten. Über die Gruppierung des Stoffes in Haupt- und Nebengruppen mag man, was die Systematik dieser Übersicht angeht, verschiedener Ansicht sein, zumal vor allem im Ausland sich die in Form des Schlagwort- oder Kreuzkataloges angelegten Bibliographien großer Beliebtheit erfreuen. Es wäre wünschenswert, wenn diese Form der Bibliographien bzw. Kataloge auch bei uns Eingang fände (was auf anderen Fachgebieten z. T. bereits der Fall ist), da mit ihr ein Höchstmaß an Wendigkeit des Titelnachweises verbunden ist. Betont werden muß, daß in Sch.s Bibliographie auch die Randgebiete der Musik, insbesondere Recht und Wirtschaft, gut vertreten sind. Es bleibt zu hoffen, daß diese im wahrsten Sinne des Wortes unentbehrliche Bibliographie nach ihrem erfolgreichen Start auch weiterhin jährlich erscheinen kann.

Richard Schaal, Schliersee

Remo Giazotto: Giovan Battista Viotti. [Mit Notenbeisp.] [Illustr.] Milano: Curci (1956). 390 S.

Den Anlaß zu dieser längst notwendigen ersten großangelegten Würdigung von Leben und Werk des Piemonteser Violinvirtuosens und Komponisten G. B. Viotti (1755 [!]-1824) bot wohl die zweihundertste Wiederkehr seines Geburtstages. Diesen erstmals eindeutig festgelegt zu haben, ist das Verdienst des Autors, dem es dank gründlicher Archivstudien gelungen ist, die bisherigen Kenntnisse über das Lebensbild Viottis wesentlich zu bereichern und bisher Zweifelhafte dokumentarisch zu klären. Besondere Beachtung verdient die Wiederauffindung

des seit dem Tode des letzten Besitzers, des Viotti-Biographen E. Heron-Hallen (1931), verschollenen autobiographischen *Précis de la vie de G. B. Viotti depuis son entrée dans le monde jusqu'au 6 mars 1798* und anderer hochwertiger Viottiana (das autographe Testament, Briefe etc.) im Londoner Royal College of Music. Als nicht minder bedeutend muß der Fund eines anonymen Ms. in Fontanella Po, dem Geburtsort des Meisters, bezeichnet werden, das vor allem zu dem noch in Italien verbrachten Lebensabschnitt Authentisches (darunter auch das richtige Geburtsdatum) bringt und so glücklich den als Verteidigungsschrift des in England politisch Verdächtigten verfaßten *Précis* ergänzt. Auf Grund dieser Quellen und vor allem der älteren französischen Literatur (Baillot, Eymar, Miel und Pougin) legt Giazotto nun eine allen modernen Anforderungen entsprechende Biographie Viottis vor und belegt sie mit dem Abdruck aller auf ihn bezüglichen Dokumente (auch der bereits veröffentlichten) in den umfangreichen *Appendici documentarie*, die den dritten Teil des Buches (S. 229—288) bilden. Besonders wertvoll ist der chronologisch angelegte thematische Katalog der Werke, der allerdings trotz der Versicherung des Autors („*La nuova numerazione pertanto, allo stato delle attuali ricerche e dei loro risultati, può essere considerata completa e definitiva*“) Anspruch auf restlose Vollständigkeit nicht erheben kann. Obwohl G. erklärt, „*tutte le opere musicali manoscritte e a stampa del Viotti esistenti presso le biblioteche, gli archivi e i musei pubblici e privati d'Europa e d'America*“ herangezogen zu haben, sind etwa von den acht in The Hirsch Library (British Museum, London) vorhandenen Viotti-Drucken fünf im Verzeichnis nicht genannt. Unangesehen dieses Umstandes, ist die Anlage nach Köchelschem Vorbild, die Entstehungsort und -zeit, Widmungsträger, Ausgaben und Fundorte angibt, sehr verdienstlich. Die Mitteilung der Taktzahlen der einzelnen Sätze sowie Hinweise auf die in Variationssätzen verarbeiteten Themen zeugen für die Gewissenhaftigkeit der Arbeit.

Im zweiten, kürzesten Teil (S. 185—226) findet das Schaffen Viottis, den G. als „*romantico artista, classico artigiano*“ bezeichnet, zunächst eine allgemein gefaßte Würdigung unter geistesgeschichtlichem Blickwinkel. In den anschließenden „*analisi*“ scheidet er Viottis Kompositionen in „*forme salottistiche*“ (Duette, Trios, Quartette und Sonaten)

und „*forme concertistiche*“ (Sinfonie concertanti und Konzerte). Sie sind vor allem durch die historische Einordnung der einzelnen Musiziergattungen beachtenswert. Hier faßt der Autor die Ergebnisse älterer Forschung geschickt zusammen: bei Betrachtung der Trios läßt er als gründlicher Kenner Albinonis und der italienischen Triosonate neue Aspekte aufleuchten. Er stellt sich betont der „*critica tedesca*“ Wasielewskis und Riemanns (*Präludien und Studien*) entgegen, die seiner Meinung nach zu Unrecht die Triosonate als „*più caratteristico aspetto*“ der Barock-Epoche ansprach. Abgesehen davon, daß Riemann selbst schon die von G. ins Treffen geführten immanenten Triebkräfte der Triosonate, die „*hinüber zur durchbrochenen Arbeit Beethovens führen*“ erkannte (*Handbuch der Musikgeschichte* II/2, Leipzig <sup>2</sup>/1922, S. 139), dürfte G.s Protest „*... no affatto. È anzi la reazione al barocchismo musicale, e liberazione meditata e sofferta di tutti i pesi e gli orpelli di esso, nessuno escluso*“, vielleicht nicht überall widerspruchslos aufgenommen werden — um so mehr, als G. keine weitere deutsche Fachliteratur herangezogen hat.

Im Hinblick auf die Wurzeln des Viottischen Konzerts findet G. für den Meister, den er Somis, Pugnani, Giardini, Borghi, Chabran, Celoniat und Bruni gegenüberstellt, „*nessun esempio concreto*“. Schering, der bereits zu ähnlichen Ergebnissen gelangt war (*Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig <sup>2</sup>/1927, S. 270 ff.), wies darüber hinaus auf nicht zu übersehende Beziehungen Viottis zu Lolli und J. M. Jarnovichi hin. Der Verf. geht — von gelegentlichen Seitenblicken auf Themenähnlichkeit abgesehen — darauf aber nicht ein, vergleicht hingegen Viottis historische Situation mit der seiner Meinung nach ganz ähnlichen Stellung Albinonis: Dieser habe eine Brücke zwischen der Tradition Corellis und dem „*preromanticismo vivaldiano*“ geschlagen, Viotti zwischen der „*scuola tradizionalistica italiana, quella che ha inizio con i Bassani e i Bononcini, e la scuola rinnovata nel segno del romanticismo*“. Großzügig zusammenfassende Formulierungen dieser Art kennzeichnen die breite, oft ins Rhetorische fallende Diktion des Buches (z. B. S. 44: „*Chi era Jarnowick? Un violinista . . .*“), dessen Autor sich nicht einer systematisch vergleichenden Methode bedient, sondern sich auf das Herausgreifen der ihm essentiell erscheinenden Eigenheiten Viottis beschränkt.

So geht es ihm vor allem darum, die geistige Brückenstellung des Piemontesers zur Romantik herauszuarbeiten: „*Viotti è il primo artista moderno, che acquisì coscienza romantica attingendo ogni risorsa di vita, d'azione e d'amore, alla inesauribile sorgente della vita. Romantico in quanto vitale; e vitale in quanto romantico*“ (S. 226). Hierin und in der liebevollen, anschaulichen Schilderung von Viottis Lebensweg ist auch die besondere Bedeutung des Buches zu erblicken, das eine seit langem bestehende Lücke in unserem Fachschrifttum schließt.

Helene Wessely, Wien

The Music Index 1954. Annual Cumulation. Detroit/Michigan 1956, Information Service. [10], 581 S.

Der im 6. Jahrgang erscheinende *Music Index* ist, trotz mancher Unzulänglichkeiten, zweifellos eine der wichtigsten Musikbibliographien. Er enthält vor allem aus der englischsprachigen Welt eine Fülle wertvollen Materials. Seine Anlage ist die eines Dictionary-Katalogs, d. h. die einzelnen Titel erscheinen nicht in Hauptgruppen geordnet, sondern, wie in einem Lexikon, jeweils unter einem Schlagwort. Diese im amerikanischen Buchwesen übliche Form der Nachschlagewerke ermöglicht ein besonders rasches Nachschlagen. Zahlreiche Verweise erleichtern die Sucharbeit. Meines Wissens ist der *Music Index* die einzige der laufenden Musikbibliographien, die Rezensionen über Theoretica und Practica verzeichnet, jedoch leider in ungleichmäßiger Zuverlässigkeit. Stichproben ergaben, daß aus unserer Zeitschrift folgende Rezensionen des Jahres 1954 nicht verzeichnet sind (angeführt werden die Verf. der besprochenen Werke): M. Dean-Smith, N. Fraser, A. Geering, G. Kinsky, R. Kirkpatrick, Rothschild, F. Winckel. Bemerkenswerterweise werden die Rezensionen der Bücher nicht nur unter dem Schlagwort *Book Reviews*, sondern auch unter dem engeren Schlagwort des betreffenden Fachgebiets im Anschluß an die Titelaufnahme des Buches angeführt.

Nicht sehr überzeugend sind die Schlagworte zur Lokalgeschichte ausgewählt, da ihnen der Ländername vorausgeht. Wer also z. B. einen Beitrag über die Stadt Flint sucht, muß wissen, daß es sich um eine Stadt im Staate Michigan handelt und der Beitrag nur unter dem Schlagwort *Michigan* (Unterabteilung *Flint*) gefunden werden kann. Eine

Ausnahme bilden lediglich Beiträge über Konzerte und Solovorträge, welche jeweils unter dem Städtenamen als Hauptschlagwort zu finden sind. Da dem Werk ein (der Anlage des Dictionary-Katalogs widerstrebendes) Register nicht beigegeben ist, dürfte das Aufsuchen lokalen Musikschrifttums auf Hindernisse stoßen. Dem Charakter des amerikanischen Musiklebens entsprechend, gewinnen die Nachweise über *Commercial Applications, Moving Picture Music, Phonographs, Televising* und ähnliche Themen erhöhte Bedeutung.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der *Music Index* eine Fülle wertvollen bibliographischen Materials enthält. Sein Wert wird schon bei Durchsicht des Verzeichnisses der berücksichtigten Zeitschrift offenkundig, enthält dieses doch eine sehr beträchtliche Zahl von Periodica, die von Schmieders Bibliographie nicht erfaßt werden. Obwohl wir nunmehr zwei wichtige Bibliographien des Musikschrifttums besitzen, ist die Situation der Musikbibliographie noch nicht annähernd befriedigend. Ein großer Teil des Musikschrifttums der Welt, insbesondere Aufsätze in den außerordentlich zahlreichen Zeitschriften des asiatischen Raumes, bleiben in Musikbibliographien unberücksichtigt, obwohl bedeutende Ansätze (wie z. B. die *Bibliography of Asiatic Music* in *Notes* 1947 ff.) hoffnungsvolle Aussichten bieten. Es bleibt zu hoffen, daß sowohl internationale Zusammenarbeit als auch die nach wie vor sehr hoch zu bewertende Initiative einzelner Forscher und Bibliographen dazu beitragen, das Fundament jeglicher wissenschaftlichen Arbeit weiter zu festigen.

Richard Schaal, Schliersee

Chopin-Jahrbuch. Hrsg. Franz Zagiba. Wien 1956, Amalthea. 256 S.

Die Chopinforschung hat nach dem letzten Weltkrieg einen erheblichen Aufschwung genommen, besonders seit der Säcularfeier 1949, nicht zum wenigsten durch die rührige Teilnahme polnischer Gelehrter. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß die Internationale Chopin-Gesellschaft Wien (gegründet 1952 als Österreichische Chopin-Gesellschaft) durch ihren Präsidenten, den verdienten Chopinkenner Zagiba, nun ein Jahrbuch vorlegt, dessen Zweck es ist, „*Anregungen zu weiteren Untersuchungen zu geben, die einen bisher vernachlässigten oder ungenau idealisierten Stilkomplex europäischer Musik tiefer zu erschließen vermöchten*“.

Über die Hälfte des gut ausgestatteten Bandes ist dem Werke Chopins gewidmet. Nach einigen herzlichen Begrüßungsworten Alfred Cortots („on n'interprète pas Chopin avec les doigts, mais avec son cœur et son imagination“) diskutiert P. Badura-Skoda die Busonische Forderung, Chopin „schlanker“ zu spielen — wir sind wohl schon auf dem Wege dazu. — L. Bronarski führt eine Reihe z. T. verblüffender Reminiszenzen bei Chopin (an Mendelssohn, Cramer und Schubert) vor. — E. Haraszti's ausführlicher Aufsatz *L'élément latin dans l'œuvre de Chopin* hat hohes Gewicht, er behandelt u. a. Chopins Stellung zur deutschen Musik, zu Zeitströmungen wie der Melancholie, dem Impressionismus und dem Katholizismus, zur Romanzen- und Nocturnenform und zur italienischen Oper, zu Liszt und Couperin, unter teilweise neuen Aspekten und mit Diskussionen einer reichen, in Deutschland kaum bekannten Literatur. Leider bricht der vielversprechende Aufsatz von H. Zeller über *Chopins Satztechnik* nach der Behandlung des Dur-Mollproblems ab. Ist es empfehlenswert, in einem Jahrbuch, das immerhin als ein Abgeschlossenes gedacht ist, den Leser mit einem „Wird fortgesetzt“ zu trösten?

Über Chopins modern wirkendes „kontrapunktisches Denken“ orientiert F. Ebner, als Beispiel wird die Mazurka op. 33, 1 analysiert. — Mit rhythmischen Fragen beschäftigen sich K. Hlawiczka (Etüde op. 10,5) und R. Steglich (Etüde op. 10,3). — Aufschlußreich für tiefere stilistische Erkenntnis ist die Untersuchung von O. Jonas über die z. T. nicht unwesentlich voneinander abweichenden Mss. und Ausgaben.

Im biographischen Teil bringt die Nachlaßarbeit von J. Miketta neues Material über die „lothringischen Vorfahren“ Chopins. — Zagiba beschränkt sich in der Darstellung Chopins „als Mozartverehrer“ mit gutem Grund auf die dokumentarische Seite, dankenswert ist der Exkurs über Delacroix. — Ein Empfehlungsschreiben Chopins an Haslinger für Gounod (kommentiert durch Zagiba) und eine gründliche lokalhistorische Studie über *Chopin in Böhmen* (J. Prochazka) runden das Bild ab, zu dem die C. Nemetische fleißige Aufzählung der Chopinentlehnungen und -anpassungen in dem Maderschen Machwerk *Der weiße Adler* nicht recht passen will. — Der bibliographische Teil ist durch A. Vidakovič's *Bibliographie über Chopin in Jugoslawien* würdig vertreten.

Hoffen wir, daß der durch gründliche Anmerkungen und passend gewählte Notenbeispiele besonders wertvollen Publikation sich bald ein weiterer Band anschließen möge!  
Reinhold Sietz, Köln

M. D. Calvocoressi: Modest Mussorgsky. His Life and Works. Rockliff Publishing Corporation, London 1956. XX, 324 S.

Michel Dimitri Calvocoressi (1877—1944) war einer der wenigen Musikkritiker unseres Jahrhunderts, für die nationale Grenzen nichts Wesentliches bedeuteten. Geboren in Griechenland, wirkte er für das Verständnis Mussorgskys in Frankreich und England. Eine erste Biographie erschien 1908, eine dritte, fragmentarisch hinterlassen und von Gerald Abraham vollendet, 1946; die zweite, 1938 abgeschlossen, konnte erst 1956, nach manchem verzögernden Mißgeschick, gedruckt werden. Sie sollte (wie die erste) ins Deutsche übersetzt werden; denn daß C. nach 30 Jahren noch einmal ein Buch über Mussorgsky geschrieben hat, bedeutet nicht leere Wiederholung oder bloße Korrektur von Einzelheiten, sondern notwendige Fortsetzung: Seit 1908 sind unbekannte Werke, Werkfassungen und Dokumente veröffentlicht worden, und vor allem mag es fast hoffnungslos schwierig scheinen und zu wiederholter Anstrengung herausfordern, Mussorgsky gerecht zu werden. Unklar ist die Entwicklung seines musikalischen Bewußtseins, schwer verständlich der Entschluß (1857), Komponist zu werden, kaum lösbar die Frage nach den Voraussetzungen seines Stils. C. sieht die Probleme, pointiert sogar die Schwierigkeiten. Er formuliert genau und doch einfach; seine Liebe zu Mussorgsky ist vorurteilslos, sein Enthusiasmus braucht keine Lyrismen und keinen apotheotischen Eifer, um fühlbar zu sein.

Er verschmäht die bequemen Formeln und Vorurteile. Aus russischer Volksmusik, Geschichten von Baba Yaga und „slawistischem“ Widerwillen gegen westliche Kunst ist eine musikalische Charakteristik Mussorgskys nicht zusammzusetzen. Die oft zitierte Phrase aus Mussorgskys dritter Autobiographie, den Märchen seiner Amme verdanke er „la passion de dire au monde en sous musicaux le tout de l'homme“, verblaßt vor C.'s Einwand, die Bedeutung des Deskriptiven in Mussorgskys Musik sei nur gering (14). Gegenüber der Legende, Mussorgsky habe die alten Modi gründlich studiert, betont C., wie schwach die Kenntnis orthodoxer und katholischer Kirchenmusik

war, die dem jungen Mussorgsky von seinem Religionslehrer Krupsky vermittelt werden konnte (17). In der großrussischen Volksmusik sieht C. zwar „*fons et origo of Mussorgsky's art*“ (304, ähnlich 33 und 82), aber er fügt hinzu: „*To establish a genealogy of his musical style remains an almost insoluble problem*“ (83). Dem Vorwurf eines hochmütigen Dilettantismus der „jungrussischen“ Komponisten hält C. entgegen, daß es vor der Gründung von Konservatorien in Petersburg (1862) und in Moskau (1864) keinen musiktheoretischen Unterricht in Rußland gab (20) und daß Balakirew tat, was er konnte, um die Kompositionstechnik seiner Schüler zu verbessern (23). Auch verraten Briefe und Berichte ein verständnisvolles Studium von Werken Schuberts, Berlioz', Liszts und vor allem Schumanns (15, 30, 36, 40) — Mussorgskys ungerechter Abscheu galt nur Mendelssohn und dem dürren Klassizismus der deutschen Konservatorien (35, 69). C. erwähnt (302 ff.) Berlioz' Einfluß auf die symphonische Dichtung *Eine Nacht auf dem kahlen Berge*, das Vorbild der Tonartendispositionen Schuberts und der Motiv- oder Thementransformation Liszts. (Schon *Eine Nacht auf dem kahlen Berge*, nicht erst das Opernfragment *Heirat*, zeigt Motivtransformation im Sinne Liszts: Aus der Violinfigur T. 1 und 36 entwickelt sich zunächst das Baßthema T. 14 und 49, dann das Hauptthema T. 67.) Mussorgsky, Offizier und später Subalternbeamter, war nach C. (34 ff. und 46 ff.) noch 1857, als er „Komponist wurde“, ein Dilettant, der Kompositionen in verblaßtem Schumann-Stil schrieb (33 und 51) und an dessen Begabung und Intelligenz Balakirew und Stasof zweifelten (25). Wie konnte sich Mussorgsky um 1863 zu einem bedeutenden Komponisten entwickeln? C. betont die Fremdheit Mussorgskys in dem „mächtigen Häuflein“ der „jungrussischen“ Komponisten, die um 1857 in Dargomyshsky ihr Vorbild sahen (28, 50, 66, 116). Auch zeigen Mussorgskys Kompositionen vor 1863 kaum Spuren seines eigenen, „realistischen“ Stils. So schätzt C. den Einfluß der künstlerischen und wissenschaftlichen Ideen einiger Freunde, mit denen Mussorgsky 1863 zusammenwohnte, sehr hoch ein (62, 83 ff., vgl. auch 124). Allerdings stammt die erste Formulierung der realistischen Doktrin von Dargomyshsky, und Mussorgsky bekannte später: „*Mein musikalisches Leben begann in dem Augenblick, als ich Dargomyshsky kennen lernte*“ (21).

Was aber ist musikalischer Realismus? „*The ideal of realism is a maximum of efficiency in veracity, and a minimum of formalization. The realistic artist is he who aims at accurate expression, not generalized expression; and, when he has achieved it, does not attempt to add to it*“ (88, vgl. auch 234). Doch besagen die Begriffe Wahrhaftigkeit und Genauigkeit nicht, welche Bedeutung ein musikalischer Realismus haben soll — als bloße Verdoppelung der Wirklichkeit mit notwendig unzulänglichen musikalischen Mitteln wäre er sinnlos. Die Wirklichkeit und die Wahrheit, die Mussorgsky meint, sind die menschliche Wirklichkeit und die Wahrheit über die Menschen; und sein musikalischer Realismus will — wenn ich ihn verstehe — eine Entdeckung menschlicher Züge und Charaktere mit musikalischen Mitteln sein; der Ausdruck „Entdeckung“ (nicht nur „Wiedergabe“) mag befremden, doch beruht das ästhetische Recht eines musikalischen Realismus auf dem paradoxen Sachverhalt, daß wir vieles erst „wirklich“ sehen und hören, wenn es uns in einem sprachlichen oder musikalischen „Abbild“ gezeigt wird. Nach C. reicht die musikalische Nachahmung von Geräuschen, Rhythmen und Bewegungen nur zur Erfindung kurzer Phrasen und Motive aus (90); und so sieht er das wesentliche Prinzip des musikalischen Realismus in der Wiedergabe der Sprachmelodie (91 ff., 234 ff., vgl. auch 99, 101, 126 und 186). Allerdings sei der Einfluß der russischen Sprache auf Mussorgskys Musik „*für Nichtrussen ein Buch mit sieben Siegeln*“ (235).

Sofern musikalischer Realismus einseitige Aufmerksamkeit für das Einzelne und Besondere bedeutet, hängt der Realismus Mussorgskys mit der heiklen Frage nach seinen „technischen Fähigkeiten“ zusammen. Der Streit über Mussorgskys „Dilettantismus“ ist mit einer Rechtfertigung von Quintenparallelen (245 ff.) und „falschen“ Akkordverbindungen (249 ff.) kaum zu lösen; denn Mangel an Technik zeigt sich weniger am Detail als am Zusammenhang. Mussorgsky komponierte keine „Übergänge“ und polemisierte gegen die „deutsche“ Technik der motivischen Arbeit (104, vgl. aber auch 58 und 111); er entwickelte nicht musikalisch — pointiert ausgedrückt —, sondern disponierte nach dem Sinn des Textes und der szenischen Wirkung. Wenn aber Einzelheiten nicht Teile eines formalanalytisch bestimmbaren Zusammenhangs sind, ist es schwierig oder unmöglich, musiktheoretisch

über ihr Recht oder Unrecht zu entscheiden. Daß Mussorgsky z. B. die Stufenfolge I-II<sub>n</sub>-V in Quintenparallelen auskomponierte, erscheint durchaus nicht als „besonders glücklicher“ Einfall (250 u. 274 f.), sondern als Nachlässigkeit (als Verstoß gegen den „logischen“ Zusammenhang zwischen einfachen harmonischen Funktionen und „korrekter“ Stimmführung) — aber der Einwand gilt nur, wenn die Auffassung der Akkorde über F, Ges und C als I-II<sub>n</sub>-V richtig ist, und ob sie richtig ist, läßt sich kaum entscheiden, weil in Mussorgskys Musik die verschiedenen tonalen Konzeptionen (Funktionalität, Modalität, moderne Afunktionalität) nicht zu trennen sind. C. behauptet (257) die Widerspruchslosigkeit von Modalität und Dur-Moll-Tonalität bei Mussorgsky, aber er vermittelt zwischen den Systemen nur durch den vagen Begriff der „variablen Skala“, der außer variablen Stufen in modalen Leitern auch die chromatisch verdoppelten Stufen II, VI und VII des harmonisch entwickelten Moll umfaßt.

Nach C. war es Mussorgskys „Problem“, einen Ausgleich zwischen den Traditionen der westlichen Kunstmusik und der großrussischen Volksmusik zu finden, d. h. musikalisch-technisch: zwischen der harmonischen Dur-Moll-Tonalität und der melodisch-kontrapunktischen Modalität zu vermitteln (236 ff., 255 ff. und 268 ff.). C.s Gedanke an einen Zusammenhang zwischen Mussorgskys Kontrapunkt und dem Kontrapunkt der russischen Volksmusik (242) ist bestechend, aber ein Nachweis fehlt. Noch ungelöst sind auch die schwierigen Fragen nach den Grenzen zwischen Moduswechsel und Chromatik, nach den Möglichkeiten harmonischer Auslegung modaler Melodien, nach dem Einfluß der Modi auf die Harmonik der westlichen Musik — den C. leugnet (236) — und schließlich nach den verschiedenen harmonischen Konzeptionen in der Musik des 19. Jahrhunderts. (Daß Mussorgsky den übermäßigen Dreiklang und den Dominantseptakkord mit verminderter Quinte nicht wie Wagner „for effects of glitter“ gebrauchte, besagt nicht, daß Mussorgskys Harmonik von dem, sondern nur, daß sie von einem westlichen Stil der Harmonik abweicht.)

Eine frühere, zu enge Erklärung des Taktwechsels bei Mussorgsky als Nachahmung der Sprachmetrik wird von C. erweitert (243 f. und 257 ff.): Durch Taktwechsel (ein Merkmal realistischen Stils) berücksichtigt Mussorgsky außer der Form auch den Inhalt des Textes. Doch wäre nicht nur zu fragen,

was der Taktwechsel in Beziehung zum Text, sondern auch, was er musikalisch besagt. In dem Lied „Mit der Njanja“ (Kinderstube I) — dessen Bedeutung schon Liszt erkannte, der stets mehr kluge Gerechtigkeit übte als fand — wechselt in 53 Takten 23mal das Taktmaß. Dabei sind  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{4}$  offenbar feste metrische „Einheiten“, die nicht in gegebene Takte eingefügt, sondern aus denen variable Takte zusammengesetzt werden:  $\frac{5}{4}$  aus  $3+2$ ,  $\frac{7}{4}$  aus  $2+3+2$ ,  $\frac{4}{4}$  aus  $2+2$ . Die  $\frac{2}{4}$ -Einheit wird als Auftakt manchmal zu  $\frac{1}{4}$  verkürzt; und eine weitere Komplizierung entsteht durch „tote“ Pausen, die nur trennen — so kann etwa ein notierter  $\frac{6}{4}$ -Takt ein  $\frac{5}{4}$ -Takt mit „toter“ Pause zwischen den metrischen Einheiten  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{4}$  sein.

Am *Boris Godunow* untersucht C. die Leit motive (142 ff. und 166 f.). Die Differenz von Wagners Technik läßt er etwas unbestimmt — man könnte sagen, daß sich Mussorgskys Leit motive nicht nur durch geringere Bedeutung für die musikalische Form und kleinere Zahl, sondern auch und vor allem durch einen anderen Gehalt von Wagners Leit motiven unterscheiden: Sie sind — in einem „realistischen“ Musikdrama — ausschließlich Motive für Charaktere, Charakterzüge und Beziehungen zwischen Menschen. Einige Leit- oder Erinnerungsmotive hat C. offenbar übersehen: Ein Motiv des Warlaam (in der Schenken- und in der Revolutionszene), ein chromatisches Motiv, das Boris' Angst ausdrückt (2. und 4. Akt), Motive für Marina (1. Bild des 3. Aktes) und Rangoni (1. und 2. Bild des 3. Aktes), für Dimitris Liebe zu Marina (2. Bild des 3. Aktes) und für seinen Machttraum (in der Klosterszene und in Schuiskys Erzählung von Dimitris Auftreten).

Carl Dahlhaus, Göttingen

Ilmari Krohn: Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt. I (Symphonien 1–3). Helsinki 1955. Suomalaisen Tiedekatemian Toimituksia, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Serie b, Tom. 86. 370 S.

Krohn hat sich in diesem auf mehrere Bände berechneten, weitausholenden Werk zunächst „die Aufgabe gestellt, über die Werke eine bis ins einzelne gehende Analyse auszuführen, um alle kleineren und größeren Bestandteile des Formenbaus in einheitlicher Weise klarzulegen“. Weiter betont er, daß sein System und seine Methode sich bereits in dem zweibändigen Werk über die Sym-

phonien von Sibelius als „ergiebig“ erwiesen habe. Er hat sein im wesentlichen auf Westphalschen Anregungen beruhendes System in einem knappgefaßten, durch Beispiele wirksam belebten Aufsatz *Einheitliche Grundzüge musikalischer Formgebung* (Acta musicologica 25, 1953, S. 20 ff.) niedergelegt, dessen Kenntnis zum Verständnis des vorliegenden, in einem klaren und übersichtlich periodisierten, aber etwas fremdartig gefärbten Deutsch geschriebenen Buches notwendig ist, das für seinen Zweck mit den „Baustufen“ Taktfuß, Reihe, Strophe, Periode und Zeile auskommt. Die Analyse ist in minutiösem, tabellarischem, formelhaftem (auf 61 Abkürzungen fußendem) Aufbau durchgeführt, mit deren in langjährigem Bemühen erarbeiteten, nicht leicht nachprüfbareren Ergebnissen sich die Brucknerspezialforschung wird auseinandersetzen müssen. Jedenfalls liegt hier — eigenartigerweise von nichtdeutscher Seite — der bisher größtangelegte Versuch vor, dem Phänomen Bruckner von der analytischen Seite her nahe zu kommen. Sehr dankenswert ist der Vergleich der verschiedenen Fassungen in Formenbau, Motivik und Klangfarbe, obwohl K. hier nur auf die bezeichnendsten Stationen eingehen kann.

Zeigen sich in diesen Teilen der Scharfsinn, die Kombinationsgabe, das Feingefühl und der Sinn des Verf. für die Imponderabilien der Formgebung im besten Lichte, so wird man diese Eigenschaften in den Kapiteln *Stimmungsgehalt* und *Entwicklungsgang* gewiß nicht vermissen; K. gibt aber zu, daß „die daraus sich ergebenden Einblicke . . . zwar nicht einen unwiderleglichen Anspruch auf objektive Geltung erheben können, aber sie dürften dennoch einen relativen Wert für eine einheitliche Wiedergabe jener Werke besitzen, die einstweilen noch vielfach von den ausführenden Dirigenten recht heterogen aufgefaßt werden.“ K. weiß auch, daß er „Bruckner gegenüber der Vortheile entbehrt, die ihm bei Sibelius als Landsmann und Jugendgenosse zu Gebote stehen.“

Die wohlthuende Bescheidenheit des Verf., der stets die Vorgänger befragt und sich auch da, wo er anderer Meinung ist, jeder scharfen Polemik enthält, läßt aber doch nicht verkennen, daß hier an einem großen Beispiel die alte Frage: Programmmusik oder absolute Musik? erneut gestellt wird. Den „Mißbrauch dilettantischer Machie“ in allzu deutlicher programmatischer Untermahlung lehnt Verf. ab. Aber „es bleibt doch

nicht ausgeschlossen, daß dem Tonwerk ein bestimmter Inhalt zu Grunde liegt und sogar alle Teile desselben zusammenfassend beherrscht, obgleich alles im Unterbewußtsein des schaffenden Künstlers geblieben ist . . . Obgleich die künstlerische Aufgabe musikalischer Ausdrucksmittel sich nicht auf die . . . Vorgänge selbst bezieht, sondern nur auf die darin enthaltenen oder hervorgerufenen Gefühlswerte, ist es . . . einfacher, kürzer und leichtverständlicher, sich so auszudrücken, als sei man dieser Unterscheidung nicht bewußt.“ Mit diesen Leitsätzen soll hier nicht gerechnet werden, es ist nur zu entscheiden, ob sie annehmbare oder diskutabile Ergebnisse zeitigt haben.

Verf. bemüht sich nun, mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln seinen Assoziativen Überzeugungskraft zu verleihen. Er schickt dem Entwicklungsgang jedes einzelnen Satzes eine „Übersicht der spannenden und treibenden, beruhigenden und mäßigen Elemente“ voran, er bemüht sich in der Einzelbehandlung, die den Gesamtbau klar gegliedert erkennen läßt, um die Einordnung eines jeden rhythmischen, harmonischen, dynamischen Details in die psychologische Entwicklung, die stets in Zusammenhang mit Bruckners eigener Erlebniswelt gesetzt wird. Das Ergebnis ist eine (vorsichtig in den Anhang verwiesene) „Zusammenfassung des Stimmungsgehalts (musikalische Vision des Verfassers)“. Kein Zweifel, daß sie der heutigen, aller Hermeneutik abholden Zeit als überflüssig, wunderbar, gesucht, womöglich als schädlich erscheinen wird, und daß sie ihren Zweck, auf die Aufführungspraxis einzuwirken, kaum erreichen wird.

Gleichwohl wird man diesem aufrechten, um Begründung und Verständigung ehrlich bemühten Bekenntnis des Nestors der finnischen Musikwissenschaft ebensowenig die Hochachtung und Teilnahme versagen können wie der „neuen Deutung“, die seinerzeit Schering den Werken Beethovens zuteil werden ließ. Möge es K., der Ende dieses Jahres sein 90. Lebensjahr abschließt, noch beschieden sein, dieses Alterswerk zu vollenden, über das dann, über den vorläufig gebotenen Rahmen eines Referats hinaus, zusammenfassend zu urteilen sein wird.

Reinhold Sietz, Köln

Udo Unger: Die Klavierfuge im zwanzigsten Jahrhundert (Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Karl Gustav Fellerer). Verlag Gustav Bosse, Regensburg, 1956. 147 S.



Der Verf. fundiert seine Arbeit zur Schaffung einer sicheren Ausgangsbasis mit einer durch klare Gliederung und logischen Aufbau gekennzeichneten Kritik an den in Schemata niedergelegten, zwangsläufiger Weise stets nur die äußere Erscheinungsform einiger weniger Beispiele erfassenden Theorien zur Fuge (Hugo Riemann, Hugo Leichtentritt, Joseph Müller-Blattau) sowie einer durch philosophische Sicht (Nikolaus von Cues: „coincidentia oppositorum“, Leibniz: Monadologie) und mathematische Denkweise bestehenden Abhandlung über Wesen, Form und Logik der Fuge. Die getroffene Auswahl aus den Fugen der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts begründet er mit dem Hinweis auf die aus intonationsmäßigen, klanglichen und spieltechnischen Eigenschaften herrührende Stellung des Klavieres als des Exponenten der Fugenkomposition in diesem Zeitabschnitt. Die Untersuchung, gestützt einerseits auf das erreichbare Material und andererseits auf präzise Definitionen (Unterscheidung z. B. von diatonisch-tonal und -real, chromatisch-tonal und -real wie weitergehenden Modifikationen in der Themenbeantwortung) und gründliche (z. T. graphisch veranschaulichende und tabellarisch systematisierende) Analysen, gelangt zu dem Ergebnis einer vierfachen, durch wesentliche Kriterien begründeten Klassifizierung: Klavierfugen 1. schulmäßiger Prägung: schematischer Bau nach Fugen-Kompositionsregeln; 2. einer Bach-Nachfolge: Struktur, Motorik; 3. romantischer Prägung (Schumann, Liszt-Nachfolge, Max Reger): Virtuosität, Dynamik; 4. der Neuen Musik (Zwölftonmusik, serielle Kompositionen, Jazz-Fugen): eigenständige Chromatik. Diese Fugentypen erweisen sich nach Darlegung des Verfassers im Hinblick auf das Wesentliche der Fuge, d. h. die durch das gegebene Thema in der Fuge angelegte Entfaltbarkeit nach den „zwingenden Möglichkeiten“, als unterschiedlich: während in diesem Sinne die reine Schulmäßigkeit unerheblich sei, die Bach-Nachfolge ihm aber weder diene noch schade, werde das Wesen der Fuge sowohl durch das Erbe der ausgehenden Romantik als auch durch die Neue Musik begünstigt: bei dem „romantischen“ Typus dank der zentralen Stellung der Dynamik, bei dem „modernen“ auf Grund der Gleichwertigkeit der chromatischen Töne als des Gebrauchsmaterials und der in engstem Zusammenhang damit stehenden Bereicherung durch spezifische Fugentechniken (wie

Verkleinerung und Vergrößerung, Engführung und Permutation: Grundgestalt, Umkehr, Krebs, Krebs der Umkehr) als vollwertiger Kompensation für die Einbuße an der tonalen Fugen eigenen Polarität von Dux und Comes wie der dualistischen Spannung von Tonika und Dominante. (Hier hätte sich die Möglichkeit zu einem abschlußreichen Ausblick auf die ähnlich geartete Situation der dodekaphonisch konzipierten Sonate geboten!) Erfreulich an dem Buch schließlich ist auch die klare, gedrängte Ausdrucksweise eines (von wenigen Versehen abgesehen) gepflegten und prägnanten Stiles.

Gerd Sievers, Wiesbaden

Alfred Cortot: Französische Klaviermusik. Bd. 1. Wiesbaden (1956) Limesverlag. 216 S.

Die fünf Aufsätze dieses Bandes, zuerst bis 1927 in der Revue musicale erschienen, sind „vornehmlich Aufzeichnungen eines Interpreten, der das Verlangen hat, seine Eindrücke mitzuteilen und die Hörer der von ihm geschätzten Werke in einen dem seinen ähnlichen Zustand der Empfänglichkeit zu versetzen. Man erstrebt hier weniger die strenge musikalische Analyse und die scharfsinnige ästhetische Betrachtung als den Ausdruck des poetischen Charakters der besprochenen Kompositionen.“ Gibt das Kapitel über Debussy nicht eigentlich Neues, so gehört die 68 Seiten lange Abhandlung über C. Franck zum Gründlichsten und Umfassendsten, was bisher über diesen Meister gesagt wurde; besonders dankenswert ist die ausführliche Behandlung der Jugendwerke. Die Aufsätze über Fauré und Chabrier, sehr klar und übersichtlich gefaßt, sind wohl geeignet, für diese in Deutschland kaum bekannten Klaviermeister zu werben. Was über die beiden — hochbedeutenden — Klavierwerke von Dukas gesagt wird, ist ein Meisterstück schöpferischer Analyse, keineswegs das von Cortot so verpönte „Kastasterverfahren, das darin besteht, vibrierende Gedanken in die eisigen Felder der Berechnung und des Vorbedachtes einzuzugrenzen.“ (191) Das Buch enthält durch mancherlei biographische, text- und editionskritische Bemerkungen auch wertvolles Material für den Historiker; von der technischen Seite der musikalischen Gestaltung spricht der große Interpret leider nur sehr wenig, auch vermißt man oft Notenbeispiele (so im Falle Dukas). Das Buch, das

sich doch in erster Linie an die klavierspielende Welt wendet, liest sich nicht leicht. Das liegt vor allem an Cortots oft recht umständlicher, ja feierlicher Diktion (bezeichnend das häufig wiederkehrende „Evokation“), die die überaus wortgewandte Übersetzerin Gisèle Grub manchmal allzugetreu nachzuformen bestrebt war. Für die suggestive, ein wenig vage poetisierende Schreibart Cortots eine Probe: „Hier in (Debussys) *Reflets dans l'eau* ist es bei der köstlichen Transparenz zart gehauchter Akkorde und Arpeggien das lichte, dahingleitende Schlummern vertauschter Aspekte und das Auseinanderdehnen träger Bilder im klingend wogenden Spiegel.“ (23). Der nächste Band soll Ravel, Saint-Saëns, d'Indy, Roussel, Strawinsky und Satie bringen.

Reinhold Sietz, Köln

Victor Zuckerkandl: *Sound and Symbol. Music and the External World.* Translated from the German by Williard R. Trask. Bollingen Series XLIV. Published for Bollingen Foundation by Pantheon Books, New York 1956. X und 399 S.

*Sound and Symbol* ist eine umgekehrte Musikphilosophie: Z. betrachtet die Musik nicht als Gegenstand, sondern als Organon der Philosophie; die unmittelbare musikalische Erfahrung, ohne gedankliche Zutaten aus der Musiktheorie oder -ästhetik, soll uns philosophische Einsichten verschaffen. Z.s Hauptthese ist erstaunlich einfach: Musik ist äußere, aber nicht physikalisch bestimmbare Natur. Nicht nur der Stoff der Wahrnehmung, sondern auch die musikalische Bedeutung (*meaning*) der Töne soll uns „von Natur gegeben“ sein (371). Z. leugnet also den Anteil des Menschen und der Geschichte an dem „qualitativen Sprung“, der die Töne von physikalisch bestimmbaren Phänomenen zu musikalisch „bedeutenden“ macht. — In seiner Argumentation aber steckt ein philosophischer Fehler (an dem auch andere „ontologische“ Bemühungen kranken): Z. benutzt die phänomenologische Methode, ohne ihre Grenzen zu kennen oder zu beachten. Sein Verfahren ist die „phänomenologische Reduktion“: Wenn ein „gebener“ Gegenstand unmittelbar und objektiv erfaßt werden soll, müssen alle subjektiven und alle theoretischen Momente „ausgeklammert“ werden. Doch vergißt Z., daß die Phänomenologie das, was sie außer acht läßt, nicht etwa leugnet und daß sie über die reale Existenz des in unmittelbarer Anschauung „Gegebenen“

nicht urteilt. Es ist illegitim, aus der phänomenologischen Methode zunächst Nutzen zu ziehen und von allem Subjektiven, theoretisch Abgeleiteten oder historisch Vermittelten abzusehen (weil es in der unmittelbaren Anschauung nicht „gegeben“ sei), um dann über den Schatten der Methode zu springen, das nur „Ausgeklammerte“ schlicht zu leugnen und so folgern, Musik sei „äußere Wirklichkeit“.

In den vier Kapiteln des Buches („Tone“, „Motion“, „Time“, „Space“) deutet Z. den musikalischen Ton als „dynamische Qualität“ (21), die musikalische Bewegung als „Bewegung dynamischer Qualitäten in einem dynamischen Feld“ (95), die musikalische Zeit als Erscheinung der „wirkenden Zeit“ (200) und den musikalischen Raum als den „von außen auf uns zukommenden Raum“ (290). — In einer tonalen Melodie („Freude, schöner Götterfunken“) erscheint der Grundton als das Ziel der II. Stufe, die II. Stufe als auf das Ziel „gerichtet“ (20). Den Richtungssinn der Stufen nennt Z. „dynamische Qualität“, und in einer Analyse der Durskala (32 ff.) bestimmt er die verschiedenen dynamischen Qualitäten der einzelnen Stufen als Beziehungen zum Grundton: Die II., III., V. und VII. Stufe sind direkt, die IV. und die VI. Stufe indirekt (über die III. bzw. V. Stufe) auf den Grundton gerichtet. Die dynamische Qualität soll als die eigentlich musikalische Eigenschaft der Töne gelten; und da sie weder physikalisch (durch die Analyse von Schwingungskurven) noch psychologisch (als Produkt unserer Einbildungskraft) bestimmt werden könne, sei die dynamische Qualität, also die Musik überhaupt, „von Natur gegeben“. — Die Argumentation ist allerdings lückenhaft.

1. Die dynamische Qualität entspricht etwa der Tonqualität; daß aber die Tonhöhe, von der die Tonqualität mühsam abgespalten worden ist, keine „musikalische“ Toneigenschaft sei, wird nicht begründet.

2. Von allen Versuchen, die Tonqualität (die „Tonigkeit“ oder den „Toncharakter“) direkt oder indirekt auf physikalische oder mathematische Sachverhalte zurückzuführen, berücksichtigt Z. nur die Theorie der „Schwingungsrhythmen“ (Lipps). Er wendet ein, Lipps habe sich, um die Tonqualität zu erklären, weniger auf einen physikalischen Sachverhalt als auf eine seelische Tätigkeit (das Vergleichen von Schwingungsrhythmen) berufen, also die Tonqualität, die etwas „Gegebenes“ sei, verfehlt (25 ff.).

Aber die Pointe der Polemik setzt voraus, was erst zu beweisen wäre: daß die dynamischen Qualitäten, ohne physikalisch bestimmbar zu sein, aus der „äußeren Natur“ stammen und kein Produkt einer bewußten oder unbewußten seelischen Tätigkeit sind.

3. Z. verzichtet auf eine Charakteristik der verschiedenen dynamischen Qualitäten der einzelnen Tonstufen, weil die Unterschiede für musikalisch Begabte selbstverständlich seien (36). Aber ein Versuch, das „Selbstverständliche“ (weil Gewohnte) zu verstehen, würde außer ursprünglich melodischen auch harmonisch vermittelte Qualitäten zeigen, und Z.s Programm, eine von der Geschichte unabhängige „Natur“ der Musik nachzuweisen, bliebe unerfüllbar.

4. Gegen die Assoziations- oder Gewöhnungstheorie hat Z. scheinbar leichtes Spiel mit dem Einwand (41 ff.), daß man entweder die dynamischen Qualitäten (Stufencharaktere) als immer schon gegeben voraussetzen müsse (sich also in einem logischen Zirkel bewege), — denn gewöhnen könne man sich nur an schon Vorhandenes — oder gezwungen sei, die bloße Willkür einer menschlichen creatio ex nihilo an den Anfang zu setzen. Aber die Alternative, daß Tonqualitäten entweder von Natur gegeben oder Produkte der Willkür seien, unterschlägt die Geschichte, die weder das eine noch das andere ist.

5. Die dynamischen Qualitäten sind nach Z.s Eingeständnis nur in einem „gegebenen System“ wirksam (37). Die Dursskala aber, die Z. analysiert, ist das Resultat einer geschichtlichen Entwicklung; in den Stufencharakteren steckt also Geschichte, die sich nicht in Natur verwandelt, wenn man davon absieht, daß sie Geschichte ist.

6. Daß die dynamische Qualität (die musikalische Bedeutung der Töne) „gegeben“ ist, heißt phänomenologisch, daß sie uns (in Husserls Sprache „mir“) gegeben ist, nicht aber, daß sie außer uns „da“ ist. Das Gegebene, der Gegenstand phänomenologischer Deskription, ist kein „Ding an sich“. Vergeblich leugnet Z. den Anteil menschlicher Spontaneität und Aktivität an der musikalischen Bedeutung der Töne. Die dynamische Qualität der II. Stufe ist (als Eigenschaft aller II. Stufen) etwas Allgemeines; etwas Allgemeines aber kann nicht ohne „kategoriale Leistung“ des Hörers (ohne Verknüpfung des Wahrgenommenen mit früheren Eindrücken, ohne Vergleich) „unmittelbar gegeben“ sein. Daß sich in den tatsächlichen Bewußtseinsakten

die Empfindungsdaten als der „Stoff“ der Wahrnehmungen von den „formenden“ Gestalt-Wahrnehmungen und kategorialen Leistungen kaum trennen lassen, berechtigt nicht zu dem Schluß, alles im Bewußtsein „Gegebene“ stamme wie die Empfindungsdaten aus der „äußeren Natur“ und werde von uns nur passiv hingenommen.

In den Kapiteln über Bewegung, Zeit und Raum ändert sich Z.s Methode nicht. — Sofern die Töne als dynamische Qualitäten auf einen Grundton „gerichtet“ sind, weisen sie über sich hinaus als „hörbare Bewegung“ (89 ff.). Z. trennt (nach H. Bergson und M. Wertheimer) die Bewegung als solche von den Dingen, die sich bewegen, und von den Stellen im Raum, zwischen denen sie sich bewegen (129 ff.). Die „wirklichen“ Bewegungen seien ein reines „Dazwischen“ (between), die musikalischen Intervalle demnach keine Strecken zwischen Punkten (Tonstufen), sondern „reine Übergänge“ dynamischer Qualitäten (136 ff.). Die musikalische Zeit „erscheint“ in der Wahrnehmung von „Rhythmen, gebunden an Taktmetren“ (160). Z. beschreibt (166 ff.) den Zweiertakt (1–2–1–2) als „wellenförmige Bewegung“ mit dem Richtungssinn „weg von“ (1–2) bzw. „zurück zu“ (2–1). Der Richtungssinn der Taktzeiten sei eine dynamische Qualität, die metrische Ordnung also eine dynamische Ordnung. — Z.s philosophische Interpretation des Taktes (180 ff.) soll zeigen, daß er kein Ereignis „in“ der (leeren) Zeit, sondern eine Manifestation „der“ (wirkenden) Zeit sei. Beim Zweiertakt sei die Wahrnehmung der dynamischen Qualität „zwei“ unabhängig von der Erinnerung an „eins“, die Wahrnehmung von „eins“ unabhängig von der Erwartung der „zwei“ (226 ff.). „Eins“ sei nicht „eins“, weil wir „zwei“ erwarten, sondern weil „eins“ selbst „auf Zukünftigkeit gerichtet“ sei (233). Töne seien also nicht „in der Zeit“, sondern seien „hörbar gewordene Zeit“ (248 ff.). — Es ist unbestreitbar, daß die metrisch-rhythmische Ordnung nicht restlos auf physikalisch bestimmbare Sachverhalte (Unterschiede der Zeitlängen und Lautstärkegrade) zurückgeführt werden kann und daß auch der Rekurs auf den Pulsschlag nicht genügt, um die Hierarchie der Klangfüße, Takte, Taktgruppen und Perioden verständlich zu machen. Aber Z.s Folgerung, das Metrum sei ein „effect of time“ (204), unabhängig von der Aktivität und Spontaneität des Hörers, ist eine leere Behauptung. Auf der Suche nach der „reinen

Natur“ der Musik vergißt Z. die Geschichte und verleugnet die Erfahrungen des Hörers mit den Zusammenhängen zwischen Metrik, Rhythmik, Harmonik und Melodik, ohne die es eine metrische Hierarchie nicht gibt. Nicht nur „die“ Zeit, sondern auch „der“ Raum soll sich nach Z.s Spekulation, die als Beschreibung von Sachverhalten gelten möchte, in der Musik offenbaren. Z. unterscheidet den „fließenden Raum“ der musikalischen Erfahrung von dem sicht- und tastbaren, teil- und meßbaren Raum der Physik, dem bloßen „aggregate of places“ (276). Der Hörraum, auch im einzelnen Ton ganz gegenwärtig, sei kein Raum, „in“ dem uns die Töne erscheinen, sondern durch die Töne komme „der Raum selbst“ von außen auf uns zu (277).

Carl Dahlhaus, Göttingen

Casper Höweler: *Rhythme in Vers en Muziek*. Mouton & Co., Den Haag 1952, 349 S.

Das vorliegende Werk des niederländischen Publizisten, der besonders durch sein *XYZ der Muziek*, seine *Inleiding tot de Muziek-geschiedenis* und den *Platen Atlas* bekannt ist, wurde mit dem „Thiemepreis“ ausgezeichnet, der jährlich für die beste Buchveröffentlichung auf kunstwissenschaftlichem Gebiet in den Niederlanden verliehen wird. Das äußerst tüchtige Buch greift ein nicht sehr oft bearbeitetes Thema auf und bezeugt die systematische Gründlichkeit, aber auch die eigenwillige Streitbarkeit seines Verf. Höweler geht es um die sach- und wesen gemäße Wiedergabe der westeuropäischen Musik seit 1600; des näheren befaßt er sich mit dem Vergleich von Dicht- und Tonkunst, namentlich im Hinblick auf die Akzentlehre und Metrik. In der Musik stellt er eine Verbindung zwischen der antiken „Längenmetrik“ und der späteren „Stärkemmetrik“ fest und untersucht die Art dieser Verbindung im einzelnen, wobei sich ergibt, daß Längen- und Stärkemmetrum bald gleichgerichtet, bald gegeneinander wirken.

Das Ziel H.s ist, die Einsicht in die rhythmischen Werte der Musik zu vertiefen und dem Musikstudierenden eine Anweisung zu geben, das Notenbild gerade in seinen interpretatorischen Hinweisen zu erfassen. Damit wendet sich H. an den „ästhetischen Verstand“ des Ausführenden; er will den Vortragenden veranlassen, sich bei der Interpretation nicht nur auf sein mehr oder weniger klares Gefühl und Empfinden zu verlassen. „Nicht Geist noch Inbrunst wollen

wir vermissen“ — um beides geht es H. Damit richtet sich der Verf. gegen die unter dem Etikett der Werktreue recht verbreitete, mechanistische Auffassung des Notenbildes und begegnet sich im entscheidenden Punkt mit Fritz Winkel, der in seiner *Klangwelt unter der Lupe* (Berlin und Wunsiedel 1952) eingehend nachweist, daß die „absolut exakte Ausführung von Musik und ihre völlige Reinigung von allen Verzerrungen und Verstimmungen dem Klangbild die Substanz nimmt“ und daß „Ungenauigkeiten der Musikaufführung bis zu einem ganz bestimmten Maß nicht nur unbedenklich, sondern naturgesetzlich bedingt und unausbleiblich notwendig“ sind, „um energetisch und ästhetisch eine Wirksamkeit zu erzeugen“ (S. 6). Hier setzt H.s Begriffssystem ein. Das korrekt-rational Meßbare faßt er unter dem Begriff der Metrik zusammen; das Unwäg- bare, davon Abweichende, das der Interpretation die Substanz bringt, bezeichnet er als „Rhythmus“. Sein Anliegen kennzeichnet sich als ein doppeltes: einmal, die allgemeingültigen, objektiven Werte des Notenbildes in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen und dann: bei der Ausführung die persönlichen, subjektiven Modifikationen im Sinne einer lebendigen Wiedergabe zu beherrschen.

Die Einsicht in die metrisch-rhythmischen Probleme entwickelt H. mit großer Gründlichkeit, wobei er immer wieder auf die Notwendigkeit hinweist, die musikalische Terminologie der Gegenwart zu klären. Er baut diese noch aus und fügt etwa zu unserem bekannten *Ritardando* und *Ritenuto* die entsprechenden Begriffe „*ritardato*“ und „*ritenendo*“ hinzu. In ähnlicher Weise supponiert er, von der Verslehre her kommend, analog zu „Versfuß“, „Verszeile“ usw., „*Tonfuß*“, „*Tonzeile*“. Häufig sieht sich H. der Notwendigkeit gegenüber, die heutigen Komponisten und Theoretiker wegen ihrer nicht immer konsequenten und sachgemäßen Ausdrucksweise zu tadeln, wobei selbst Gewährsmänner, auf die er sich stützt, wie beispielsweise Verwey, bei Gelegenheit eine Rüge erteilt bekommen.

Andererseits ist aber auch er mit seinen Ausführungen nicht immer über jede Kritik erhaben; wenn er Riemann wegen seiner Termini „schwer“ und „leicht“ mit der Begründung tadelt, daß die Musik keine Angelegenheit des Gewichtes sei, dann darf er selbst auch nicht von „Höhe“ und „Tiefe“ reden, denn die Musik ist ja auch keine Angelegenheit des Raumes. — Aber das

ändert nichts an dem grundsätzlichen Wert des Buches, dessen Bedeutung auch dadurch nicht geschmälert wird, daß man über diese oder jene seiner Begriffszuordnungen streiten kann. H.s Thema scheint wichtig genug, und die Gediegenheit seiner Durchführung darf als vorbildlich bezeichnet werden. Das Buch bringt viele treffende Notenbeispiele und ist in wohltuend sachlicher Sprache geschrieben.

Renate Königs, Köln

Felix Hoerburger: Die Zwiefachen, Gestaltung und Umgestaltung der Tanzmelodien im nördlichen Albayern, Berlin 1956, Akademie-Verlag (= Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde Bd. 9), IX und 195 S., 24 synoptische Melodietafeln, 151 Tanzmelodien im Anhang, 1 S. Faksimile.

Während die Volksliedforschung, in den letzten Jahrzehnten stetig wachsend, sich zu einem unentbehrlichen Zweig der Musikwissenschaft entfalten konnte, wird die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Volkstanz immer noch stiefmütterlich vernachlässigt. Da sich in der Vergangenheit meist nur Liebhaber mit diesem Gegenstand zu beschäftigen pflegten, sind auf diesem Felde in mancher Hinsicht noch die Grundlagen für eine systematische und erkenntnisreiche Arbeit zu entwickeln. Ein hervorzuhebender Wert der vorliegenden, bestens ausgestatteten Veröffentlichung liegt darin, daß nicht, wie meist üblich, lediglich Rohmaterial beschreibend mitgeteilt und angehäuft wird, sondern die Suche nach sachgerechten Ordnungsprinzipien, erhellen Kriterien und spezifischen Gestaltungsqualitäten im Mittelpunkt der Ausführungen steht. Außerdem muß bemerkt werden, daß die Oberpfalz und Niederbayern zu den volkskundlich am wenigsten durchforschten deutschen Landschaften in Grenzlage gehören, aus denen wir an Sing- und Spielgut nur wenig kennen. Hoerburger erschließt nun wenigstens eine (dort dominierende) Seite des Volkstanzes, die Zwiefachen, nicht nur durch Abdruck vieler Melodien, sondern auch durch jüngst gewonnene Eindrücke von deren Werden und Verkümmern. Die Studie beruht großenteils auf Sammelergebnissen des Verf. und damit auf unmittelbarer Anschauung, denn das Tanzen von Zwiefachen ist selbst in Städten noch gegenwärtig lebendig, was auch der Rezensent z. B. im Sommer 1956 in Rosenheim beobachten konnte.

H. bietet keine zusammenfassende Monographie über die Zwiefachen, sondern beschränkt in Anbetracht der noch ergänzungsbedürftigen Quellenlage seine Darstellung im wesentlichen auf zwei Kernräume und verzichtet außerdem auf eine Untersuchung der noch verschleierte geschichtlichen Herkunft. Wechselrhythmen begegnen zwar im altdeutschen Liede schon im 15. Jahrhundert etwa in der Folge von  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{6}{8}$ - oder  $\frac{4}{4}$ -,  $\frac{3}{2}$ -,  $\frac{6}{4}$ -Takten innerhalb einer Melodiezeile, ob und wie jedoch dazu getanzt wurde, liegt im Dunkel. Erst seit dem 19. Jahrhundert liegen, von vereinzelten früheren literarischen Andeutungen abgesehen, verlässliche Zeugnisse dafür vor, daß es Tanzweisen mit Taktwechsel gab, denen ein Schritartwechsel entsprach. Da beides zusammengehen muß, lehnt der Verf. mit Recht den geläufigen und nur auf die Musik bezogenen Begriff vom „taktwechselnden Volkstanz“ als unzureichend ab, denn im „Zwiefachen“ wechseln Zweier- und Dreiertakte gleichzeitig mit Walzer- und Dreierschritten. Doch geschieht dies nicht schematisch, sondern vielfach in einem komplizierten Verhältnis zwischen Musikanten und Tänzer, wozu sich (besonders S. 58) hier wichtige Hinweise finden, die dazu auffordern, künftig Tanzweisen möglichst im Zusammenhang mit der Gliederung und Ordnung des Tanzgeschehens und nicht abstrahiert davon zu behandeln.

Nicht minder beachtenswert sind, da die Frage nach dem Wie der nach dem Was vorangestellt wird (S. VII), die Mitteilungen über die irrationalen Eigentümlichkeiten dieser Tänze, die sich im lebendigen Vollzug zeigen und einer rationalen Festlegung entziehen, falls man nicht neueste physikalische Meßverfahren heranzieht. Wie bei den oberösterreichischen Landlageigern alter Schule gibt es auch hier ein Spielen in Ordnungen und Stilen, die der Kunstmusik gegenüber eigentümlich volksmäßig sind. Das zeigt sich weniger im melodischen Ablauf als in einer unerschöpflichen Fülle rhythmischer Wandlungen und Varianten. Rationale Schemata, landläufige Schablonen werden von den kundigen Musikanten phantasievoll überformt, trotz aller bindenden Typik im melodischen und harmonischen Verlauf.

Für diese Typik Ordnungskriterien zu finden und gefundene zu erläutern, das ist der zentrale Inhalt des Buchs. H. vermittelt in mehreren synoptischen Melodietafeln seine Vorstellungen, wie man, ungeachtet der re-

lativ unwichtigen Tanznamen, aus der musikalischen Gestalt sachgegebene Prinzipien dafür zu entwickeln hat. Da das behandelte Material aus der süddeutschen Tradition der letzten 200 Jahre stammt, ergaben sich Gesichtspunkte, die Beachtung und Erprobung auch anderwärts verdienen, und zwar in bezug auf Verwandtschaftsverhältnisse, die vornehmlich auf der Klang- und Rhythmusstruktur beruhen, weniger hingegen auf dem melodischen Profil. Man wird jedoch im vergleichenden Studium zu methodisch streng erarbeiteten Ergebnissen nur dann gelangen, wenn Parallelen in mehr als nur einem dieser Teilmomente beobachtet werden können, denn z. B. lediglich die Berücksichtigung der latenten Harmoniefolge spezifisch profiliert. Allem Vergleichenen von Tonika und Dominante ist zu wenig muß eine gemeinsame Qualität eigen sein, die die ganze Gestalt umgreifen kann oder aber auch nur den normierten Nachsatz oder eine typisierte Initialanwendung betrifft, an die variierend angeknüpft wird. Von der jeweiligen Fragestellung hängt dabei viel ab. Davon zeugen anschaulich mehrere Melodietafeln, an denen auch der Nachweis von Gattungstypen deutlich gemacht wird, ähnlich wie es solche im Bereich des Heldenliedes oder des Tageliedes gibt. Daß man der Gefahr des tendenziösen Vergleichs dabei stets ausgesetzt ist, zeigen z. B. Nr. 12 in Tafel IX, Taf. XIV oder Nr. 5 auf Taf. XVI. Die Einordnung dieser Melodien in die vorliegenden Zusammenhänge vermag nicht vollends zu überzeugen. Hier wird ebenso wachsende Überschau noch Klärung zu schaffen haben wie auch die landschaftstypologische Untersuchung mit den künftigen Anstrengungen um die Sammlung von Zwiefachen noch ins Detail hinein zu vertiefen und aus punkthaften Ansätzen heraus in räumlicher Ausweitung zu entwickeln ist. Eine stoffreiche und in mancher Hinsicht für die Volkstanzforschung neue Aspekte aufweisende Studie, die wegen mancher trefflichen Einzelbeobachtung wie auch wegen grundsätzlicher Fragen und Ergebnisse über den engeren Forschungszweig hinaus von Bedeutung ist.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra. Curant B. Rajeczky et L. Vargyas adiuvantibus Z. Kodály et L. Lajtha. Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae Budapestini MCMLVI, 544 S.

Die zum 75. Geburtstag Béla Bartóks von der Ungarischen Ethnographischen Gesellschaft herausgegebene umfangreiche Gedenkschrift ist dem bedeutenden Forscher und unermüdeten Sammler ungarischer, aber auch slowakischer, rumänischer, jugoslawischer, türkischer und arabischer Volksmusik gewidmet, dessen fruchtbares Wirken auf diesem Gebiet seiner kompositorischen Leistung an Bedeutung kaum nachstehen dürfte. Namhafte Musikethnologen aus elf Ländern behandeln in 26 Beiträgen, denen gerecht zu werden in diesem Rahmen nicht möglich ist, die verschiedensten Probleme der musikalischen Volks- und Völkerkunde. Untersuchungen zu einem Zentralthema Bartóks, „Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker“ (Ungarische Jahrbücher 1935), nehmen den größten Raum ein. Zwei davon würdigen seine Verdienste um die Erforschung der osteuropäischen Volksmusik. So berichtet Jozef Kresánek über „Bartóks Sammlung slowakischer Volkslieder“, deren in Vorbereitung befindliche Publikation in drei Bänden von jedem Volksmusikforscher begrüßt werden wird. K. gibt eine kurze mit Notenbeispielen illustrierte Analyse des ersten Bandes, der über 700 Melodien aus der Südslowakei enthält. Wie 1906 in der Slowakei, wurde Bartók auch drei Jahre später in Rumänien zum Anreger und Lehrer für eine Reihe von Wissenschaftlern und Komponisten, die sich nach seinem Vorbild mit der Volksmusik ihres Landes zu beschäftigen begannen. Zu ihnen gehört der jetzige Leiter des Instituts für Folklore in Bukarest Sabin V. Dragoi. Sein anschaulicher Bericht („Musical folklore research in Rumania and Béla Bartóks contribution to it“) wird ergänzt durch eine interessante Gegenüberstellung von Melodien, die 1914 von Bartók und 40 Jahre später von Mitarbeitern des rumänischen Instituts z. T. bei den gleichen Sängern aufgenommen wurden. Drei weitere Untersuchungen zeugen von der regen Arbeit der rumänischen Volksmusikforscher. Den Volksliedlandschaften Siebenbürgen und Moldau, die von Bartók als vierter Dialekt der von Ungarn besiedelten Gebiete bezeichnet wurden, widmet János Jágamas seine „Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusik in Rumänien“. Auf Grund neueren Materials kommt er zu weiteren Differenzierungen. „La ballade populaire roumaine“ beleuchtet Emilia Comisel. Der beste Kenner rumänischer Volksmusikinstrumente, Tiberiu Alexandru, unterrichtet

über Herstellung, Verwendung, Tonvorrat und Spielweise der in Rumänien nur noch selten anzutreffenden kern- und grifflochlosen Hirtenflöte „*Tiliuca*“, die er als „*ein uraltes rumänisches Volksinstrument*“ bezeichnet. Ergänzend sei erwähnt, daß diese primitive Flöte noch heute in der mährischen Walachei (dort „*Koncowka*“ genannt) gespielt wird, wie Rez. 1954 feststellen konnte. — Den einzigen Beitrag zur Volkstanzforschung liefert Raina Kacarova-Kukudova. Sie verfolgt „*Verbreitung und Varianten eines bulgarischen Volkstanzes*“ und kommt u. a. zu dem Ergebnis, daß von den drei Elementen des Volkstanzes — Choreographie, Melodie und Text (denen noch die volkskundliche Funktion hinzuzufügen wäre) — die Tanzform die wenigsten Veränderungen erfährt. — Der im vorigen Jahr verstorbene verdiente jugoslawische Forscher Božidar Širola bietet, die Ergebnisse von Kuhač und Kuba ergänzend, eine zusammenfassende Darstellung der „*Volksmusik der Kroaten*“. Besondere Beachtung verdienen die Ausführungen von Lajos Vargyas über „*Die Wirkung des Dudelsacks auf die ungarische Volkstanzmusik*“. An Hand von zahlreichen Beispielen kann er überzeugend nachweisen, wie sich aus ursprünglicher Instrumentalmusik gesungene Tanzweisen entwickeln, während bisher nur der umgekehrte Prozeß beobachtet wurde.

Von grundsätzlicher Bedeutung sind auch die kurzen Ausführungen Zoltán Kodály's, des Nestors der ungarischen Volksmusikforschung. Er fordert nach musikalischen Gesichtspunkten geordnete Sammlungen als eine „*Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung*“. Könnte sein weiterer Vorschlag, daß jedes Sprachgebiet „*seinen einheitlichen, vollständigen ‚Catalogue raisonné‘ sämtlicher gedruckten, eventuell auch handschriftlichen Sammlungen redigieren*“ sollte (S. 8), durch die Zusammenarbeit aller Volksliedforscher realisiert werden, so wäre der Weg für internationale Typensammlungen, wie sie die Märchenforschung mit Aarne-Thompsons Katalog und Thompsons Motiv-Index schon besitzt, geebnet. Einen entscheidenden Vorstoß in dieser Richtung unternahm Walter Wiora mit seinem *Europäischen Volks-gesang*.

Über das Editionsverfahren der von Kodály herausgegebenen großen ungarischen Volksliedgesamtausgabe, die eine systematische Ordnung des ungarischen Materials anstrebt, gibt György Kerényi Auskunft („*System*

*of Publishing the Collection of Hungarian Folksongs: Corpus Musicae Popularis Hungaricae*). Seine auf Kodály's Notizen fußenden einleitenden Bemerkungen zur Geschichte der musikalischen Volksliedausgabe reizen zum weiteren Ausbau.

Nur zwei Autoren befassen sich mit westeuropäischer Volksmusik. Margaret Fay Shaw veröffentlicht aus ihrer Sammlung 17 „*Gaelic Folksongs from South Uist*“, ohne auf ihre musikalische Struktur näher einzugehen. Auch Maud Karpeles begnügt sich in ihrer verständnisvollen Würdigung von „*Cecil Sharp, Collector of English Folk Music*“ mit der Edition der aus dem Notizbuch des großen Sammlers gewonnenen Melodien.

Im Mittelpunkt einiger weiterer Untersuchungen stehen die zur gegenseitigen Erhellung beitragenden Wechselbeziehungen zwischen Volks- und Kunstmusik. So bringt Benjamin Rajeczky aufschlußreiche „*Parallelen spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volkslied*“. Vinko Zganec („*Die Elemente der jugoslawischen Folklore-Tonleitern im serbischen liturgischen Gesange*“) kann nachweisen, wie stark die Volksmusik den serbischen Kirchengesang in tonaler Hinsicht beeinflusste. Samuel Baud-Bovy glaubt, daß „*La strophe de distiques rimés dans la chanson grecque*“ ihren Ursprung im französischen Lied des ausgehenden Mittelalters habe und rückschließend über dessen modale und rhythmische Beschaffenheit Aufschluß zu erhalten sei. Für die Erforschung volkstümlicher mehrstimmiger Singpraktiken ist Viktor Beljaev's instruktive Arbeit über „*Early Russian Polyphony*“ im geistlichen Gesang von großer Bedeutung. Mit höchster Akribie behandelt Constantin Brailoiu an Hand von 182 Notenbeispielen „*Pentatonismes chez Debussy*“, eine Fragestellung, die auch für Bartóks kompositorisches Schaffen ihre Berechtigung besitzt.

Nur wenige Abhandlungen befassen sich mit außereuropäischer Musik. Unter ihnen verdient Paul Collaers Studie „*Musique caraïbe et maya*“ wegen ihrer sorgfältig gehandhabten vergleichenden Methode besondere Aufmerksamkeit. Laurence Picken analysiert „*Twelve Ritual Melodies of the Tang Dynasty*“, von denen er annimmt, daß sie einer älteren volksmusikalischen Stilschicht entstammen. Werner Dankert untersucht „*Melodiestiche der finnisch-ugrischen Hirtenvölker*“. Stimmung und Spiel-

weise zweier verbreiteter brasilianischer Volksmusikinstrumente beschreibt Luis-Heitor Corrêa De Azevedo („*La guitare archaïque au Brésil*“). In seinem „*Fragment of an Essay on „Music and Sociology*““ gibt Jaap Kunst Beispiele für die Funktions- und Geschlechtsgebundenheit außereuropäischer Musikinstrumente.

Eine besondere Gruppe von Beiträgen behandelt Probleme der tonalen Struktur in der Volksmusik. Von größter Bedeutung sind Walter Wioras grundlegende Ausführungen („*Älter als die Pentatonik*“) über die zwei- bis vierstufigen Tonarten in Alt-Europa und bei Naturvölkern. Wiora versteht diese frühesten tonalen Gebilde, die allzu oft fehlgedeutet wurden, als „*usuelle Tonarten*“, „*elementare „Ideen“ tonaler Ordnung*“, die uns „*die Natur des tonalen Logos*“ erkennen lassen. Für das gleiche Problem, (zwei- bis vierstufige Tonarten, Kinderliedformel aus großer Sekunde und kleiner Terz) sucht Lajos Bárdos („*Natürliche Tonsysteme*“) auf dem Wege spekulativer Betrachtung und mühsamer akustischer Rechenkünste eine Erklärung. Aus „*sprachgemäßer Engstufigkeit*“, „*akustischer Quintenverwandtschaft*“ und Lü-Maß (Quintenreihe der ganzen untersuchten melodischen Formel) errechnet er eine Indexresultante, die mehr oder weniger natürlich empfundene tonale Gebilde durch ihre einfache oder komplizierte Beschaffenheit als solche erweist. Wie „*Tonsysteme aus Intervall-Permutationen*“ entstehen können, zeigt Béla Avasi mit Hilfe von umfangreichen Tabellen. Praktische Hinweise für „*The Determining of Scales and Solmisation in Hungarian Musical Folklore*“ gibt Pál Jár-dányi.

Besonders zu begrüßen ist es, daß die Hrsg. von der in den letzten Jahren geübten Praxis abweichen, nur in ungarischer Sprache zu publizieren. Gern nimmt man dafür durch die Übersetzung bedingte stilistische Unebenheiten und Druckfehler, die in einer zu erwartenden 2. Auflage leicht zu beseitigen sind, in Kauf, zumal sie nur selten das Verständnis der Darlegungen beeinträchtigen.

Die Fülle und Vielseitigkeit der Beiträge, unter denen allerdings eine Bibliographie der wissenschaftlichen Arbeiten Bartóks vermißt wird, machen die auch äußerlich repräsentative Publikation zu einem wichtigen Sammelband neuerer Volksmusikforschung. Die Gedenkschrift stellt nicht nur ein beredtes Zeugnis der alleinigen Ver-

ehrung des Wissenschaftlers Bartók dar, sondern erweist sich auch dieser überragenden Forscherpersönlichkeit würdig.

Erich Stockmann, Berlin

Bruno Nettl: *Music in primitive Culture*. Harvard University Press Cambridge (Mass.) 1956.

Ein neuer Versuch, das Gebiet der Naturvölkermusik in einem eigenen Band und nicht nur in der üblichen und kläglichen Beschränkung auf ein Kapitel in einer allgemeinen Musikgeschichte darzustellen, liegt hier vor. Der Verf. teilt allerdings gleich zu Anfang mit, daß er mit dieser Arbeit kein anderes Ziel verfolge als das, die seit rund fünfzig Jahren erworbenen und in der Literatur sehr zerstreuten Kenntnisse in systematischer und gedrängter Form niederzulegen. Dies ist insofern nicht ganz richtig, als er selbst einen eigenen und bislang unveröffentlichten, recht ansehnlichen Ansatz dazu macht, das Problem der Rhythmusdarstellung mit erfreulicher Präzision aufzugreifen. Sehr bedauerlich ist es hingegen, daß er das brennendste methodologische Problem der vergleichenden Musikwissenschaft überhaupt nicht erwähnt, nämlich die Frage der Musiktypologie, obgleich diese schon wiederholt und seit längerer Zeit sehr ernsthaft aufgegriffen worden ist. Von dieser Lücke abgesehen, ist das Buch für jeden Anfänger ein willkommenes und nützliches Werkzeug, weil es aus wirklicher Materialkenntnis entstanden ist und ein erfreuliches Bestreben zur Präzisierung der Begriffsbildung zeigt. Begrüßenswert ist auch der Versuch, endlich einmal über die allgemeine Darstellung hinaus zu der Beschreibung bestimmter Kulturareale zu kommen. Hier allerdings tritt auch die Schwäche vieler Kriterien heraus, die zu sehr aus der äußeren Erscheinung und nicht aus der musikalischen typologischen Substanz abgeleitet sind. Die nun folgenden Bemerkungen möchten den Wert dieses Buches in keiner Weise herabsetzen. Sie sollen lediglich dazu dienen, kleine Irrtümer richtigzustellen oder einige Gesichtspunkte etwas anders zu beleuchten.

1. Schwer verständlich ist, warum oft sehr wichtige Literatur unzitert bleibt und andererseits völlig sekundäre oder veraltete Arbeiten erwähnt werden.

2. Es ist heute Mode geworden, sich von der (leider meist nur schlecht verstandenen) Kulturkreislehre abzusetzen. Tut man dies, so muß man aber auch die Konsequenz ziehen,



die aus dieser Methode gewonnenen Zusammenhänge (S. 12 und 98, 51) kritisch neu zu sichten, und davon absehen, ein Schema von Entwicklungsreihen in der Skalenbildung zu postulieren, dessen Evolutionismus zumindest ebenso völlig theoretisch konstruiert ist (S. 49) wie der extremste historisierende Schematismus in der Kulturkreislehre.

3. Es ist merkwürdig, daß der Verf. den musikalischen Aspekt des ethnographisch und kulturgeschichtlich gesicherten Zusammenhangs zwischen der kaukasischen und der europäisch-mittelalterlichen Kultur, nämlich der in der Welt völlig singulär dastehenden Mehrstimmigkeit (Organum und Motettenkultur), glaubt, mit G. Reese ablegen zu müssen (S. 83), während er nicht zögert, die „Ähnlichkeit“ (?) afrikanischer und europäischer Volksmelodik und Mehrstimmigkeit auf eine gemeinsame prähistorische, also zumindest steinzeitliche Wurzel in Zentralasien zurückzuführen (S. 123). Ebengegen bleiben die musiktypologisch und ethnographisch völlig eindeutigen Beziehungen zwischen europäischer und turanider Musikkultur unerwähnt. Ich glaube, daß bei einer guten typologischen Untersuchung diese in jeder Beziehung viel nähere Verwandtschaft weit mehr in den Vordergrund treten würde als diese für meine Begriffe doch allzu gewagte prähistorische Hypothese. Ebenso würde man dann die Melodie der Ibo, die, nicht nur in Frankreich, sondern auch in Kenya und Moçambique gesungen wird, zunächst eher auf einen weltverbreiteten melodischen Elementartyp zurückführen.

4. In dem Kapitel Polyphonie, welches sich im wesentlichen auf meine Geschichte der Mehrstimmigkeit stützt, vermissen ich den im Areal der mutterrechtlichen Bantukulturen so typischen „tonal gebundenen Parallelismus“ und die an anderer Stelle schon versuchte und keineswegs kulturkreismäßig entworfene kartographische Abgrenzung der afrikanischen Chorformen und der Weltverbreitung der Mehrstimmigkeit. Auch fehlt jeder Versuch, die eindeutige Gesetzmäßigkeit des harmonischen Geschehens auf Grund ihrer tonalen Basen zu formulieren, denn damit, daß wir „tonality“ durch „tonal organisation“ ersetzen, wird unsere Erkenntnis nicht konkreter.

5. Das Überlappen der Stimmen als den „spontaneous beginning of imitative polyphony“ (S. 85) zu bezeichnen, ist wohl angesichts der Verbreitung der Mehrstimmigkeit nicht möglich. Auch dürfte die gleichzeitige Behandlung von Vokal- und Instrumental-

polyphonie leicht zu Fehlschlüssen führen, weil beide meist sehr verschiedenen Gesetzen gehorchen und oft sogar auf geographisch verschiedenen Sektoren vorkommen.

6. Was die Beziehung zwischen Tonsprache und Musik angeht (S. 10, 136), so möchte ich den Verfasser auf meine Ewe-Arbeit (Archiv für vergleichende Phonetik VII) und die Duala-Publikation (Anthropos 1952) hinweisen und bemerken, daß das relativ junge Alter der Tonsprache durchaus nicht erwiesen ist und daß selbst die Melodiebildung bei den kleinwüchsigen Bacwa im Kongo durch die Tonsprache bestimmt wird.

7. Der von R. Lach stammende und vom Verf. wieder aufgenommene Ausdruck „Litaneiprinzip“ sollte eigentlich doch nicht wieder aufgegriffen werden, weil er sowohl inhaltlich wie formell den Stücken, die er charakterisieren soll, nicht gerecht wird.

8. Von der Bibliographie möchte ich fast annehmen, daß sie nicht vom Verf. selbst gemacht worden ist. Neben den unbegreiflichen Lücken ist die wichtigste Arbeit (Kunst, *Ethno-Musicology*) nicht in der Rubrik „Bibliographie“ zitiert, sondern steht bei „Allgemeines“. Hammerichs Studien über isländische Musik figurieren unter Asien und Oceanien. Die russische Literatur wird überhaupt nicht erwähnt. Der Autor der *Musique chez les Mongols des Urds* heißt v. Oost. Zu Hornbostels Bericht über das Berliner Phonogrammarchiv fehlt die im Archiv für vergleichende Phonetik 1938 (II, 1) erschienene Fortsetzung.

Das Buch ist im wesentlichen der Ausdruck der Problemstellung der vergangenen fünfzig Jahre. Es entspricht also genau dem Ziel, das sich der Verf. gestellt hat. Es ist nur schade, daß dieses an sich recht schöne Buch schon heute überholt ist, weil es keinen Anschluß an die moderne Betrachtungsweise bringt.

Marius Schneider, Köln

Ernest T. Ferand: Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik. Mit einer geschichtlichen Einführung. Das Musikwerk, hrsg. von Karl Gustav Fellerer. 1956, Arno Volk Verlag, Köln. 165 S., davon 140 S. Musikbeispiele.

Ferand war auf Grund seines umfangreichen Buches über die Entwicklung und Bedeutung der Improvisation (s. meine Rezension in „Die Musikforschung“ V) die gegebene Persönlichkeit für die Zusammenstellung dieser wertvollen Beispielsammlung. Er betont im Vorwort mit Recht, daß es sich in hohem

Maße dabei um eine pädagogische Aufgabe handele. Nach der höchst einfachen Definition von Petri (S. 22), der Improvisation erklärt als „höchsten Grad der Komposition . . . wo Meditation und Exekution unmittelbar miteinander verbunden sind“, ist in den Augenblick der Ausführung alles zusammengefaßt. Schriftliche „Improvisation“ ist entweder nur nachträgliche Festlegung oder pädagogische Vorbereitung und praktisches Beispiel.

Läßt man die 39 teilweise umfangreichen Beispiele an sich vorbeiziehen, so drängt sich der Gedanke auf, worin musikalische Improvisation bestehen kann, welchen Raum sie im Ganzen einer Komposition einnehmen kann. Dabei scheint mir folgende Gruppierung möglich, wobei natürlich, wie immer im Reiche der Kunst, die Grenzen fließend sind.

1. Das Werk steht als Ganzes fest; die Improvisation bezieht sich auf einzelne Stimmen, die hinzugesetzt oder verändert werden können — das führt zu mannigfachen Techniken der Verzierung; oder sie bezieht sich auf die Grundierung wie etwa beim Generalbaß. Auch die in die Sammlung nicht eingeschlossene Jazzimprovisation mit ihren Taktgruppen und obstinaten Bässen gehört hierher.

2. Das geht beim Partimentospiel so weit, daß nur noch der Baß gegeben ist, womit aber Form und Entwicklung des Werkes vorbestimmt sind. Mit Pasquins Sonate für zwei Klaviere mit nur zwei gegebenen Baßstimmen liegt da ein besonders interessantes Beispiel vor. Eine schriftliche, gedruckte Aussetzung zerstört Sinn und Reiz des Werkchens.

3. Bei dieser Gruppe ist nicht mehr die Form als Ganzes gegeben, sondern nur das Material, ein Formenschema, eine stilistische Richtung. Hierher gehören auch die aus der Lebensgeschichte unserer großen Meister bekannten freien Improvisationen. Meist war das Thema gegeben, oft wurde die Form — als Fuge, als Variationenreihe — vorbestimmt. Wir wissen, daß Meister dieser Kunst, wie Bach, Beethoven, Bruckner, feste Schemata hatten, nach denen sie solche Improvisationen aufbauten. Beethovens Klavierphantasie op. 77 und die Chorphantasien enden mit Variationen; beide Werke spiegeln und entstammen Beethovens Improvisationskunst. Auch die Kadenz des klassisch-romantischen Solokonzerts gehören hierher; bei ihnen ist zwar nicht die Form, aber das motivische Grundmaterial gegeben.

4. Als Letztes kämen die Improvisationen, die nach Form und Material ganz willkürlich nur dem Augenblick der „Exekution“ entspringen. Man könnte sie Stimmungs-improvisation nennen.

Von Gruppe 1 bis zu 4 nimmt die Möglichkeit schriftlicher Fixierung ab; zudem geschieht sie nur aus pädagogischen Gründen. So gehören fast alle Beispiele Ferands der Gruppe 1 an. Für Gruppe 3 sind schon schwer Muster zu finden. Von der Improvisationskunst unserer Meister läßt sich nur ein ungefähres Bild gewinnen. Es fehlt eben der Augenblick der Entstehung. Hierhin kann man etwa die „Fantasie für Clavichord“ von Thomas da Sancta Maria (Nr. 19) rechnen im imitierend-kontrapunktischen Stil und die „Freie Fantasie für Klavier“ von C. Ph. E. Bach (Nr. 38) in tokkatenhaft kadenzierendem Stil bei gegebenem Baßgerüst. Bei der Anzeige der *Beethovenstudien* von L. Misch und der *Essays und Lectures* von D. F. Tovey (beides „Die Musikforschung“ Jahrg. IV) habe ich erwähnt, wie wenig sich die Musikwissenschaft mit dem Problem der Kadenzgestaltung des Solokonzerts beschäftigt hat. Weitere Versuche beweisen, wie schwierig hier ein Eindringen in die Prinzipien der Strukturen ist.

Czernys „Capriccio“ (Nr. 39) aus „Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte“ vertritt allein die Gruppe 4. Motive, Tempo und Inhalte wechseln ständig, wobei die Gruppen meist in zweifacher, steigender Wiederholung gebracht werden. So entsteht eine Reihenform, die ausgeschrieben kaum die Wirkung hat, die sie als Improvisation vielleicht hatte. Es fehlt eben die bei der „Exekution“ vorhandene gleiche Gefühls- und Stimmungslage von Ausführendem und Hörern. An sie ist die Wirkung zu stark gebunden.

Ferands Beispiele, von denen die meisten sonst nur schwer erreichbar sind, sind mustergültig gewählt. Ausgezeichnet sind die mehrfachen Veränderungen einer Grundgestalt. Eine „Geschichtliche Einführung“ gibt in knapper Form die Entwicklung, in welche die Beispiele eingefügt sind.

Paul Mies, Köln

Kurt v. Fischer: Die Variation. Das Musikwerk, hrsg. von K. G. Fellerer. Arno-Volk-Verlag, Köln, 1955. 78 S.

Eine solche Urform des Musizierens wie die Variation, die vom Altertum bis zur Moderne unvermindert andauert, in all ihren wechselreichen Gestalten und Abwandlungen

gen auf 78 Seiten in Beispielen abzuhandeln, scheint auf den ersten Augenblick ein geradezu unmögliches Unterfangen. Dennoch wird man zugeben müssen, daß es dem Autor geglückt ist, soweit ein solches Experiment — und Beispielsammlungen stellen immer Experimente dar — überhaupt glücken kann. Das Opfer, mit dem das fast Unmögliche erreicht wurde, nennt der Verf. im Vorwort selbst: Verzicht auf Orchestervariationen, auf Variationen für mehrere Instrumente und vor allem auf umfangreiche Variationenreihen, die dem Benutzer die unendliche Möglichkeit des Variierens gerade bedeutender Meister allererst hätten vor Augen führen können. Dafür wurde neben manchem auch leichter Greifbaren viel wenig Bekanntes oder noch nicht Veröffentlichtes ans Licht gezogen (Nr. 5, 8, 12, 13, 14, 15), das nicht nur den Laien zu interessieren vermag; gleichzeitig aber wurde durch das immer künstlerische Format der Stücke der Gefahr allzu trockener Gelehrsamkeit aus dem Wege gegangen.

Die Methodik der Gesamtanlage des Bandes läßt an Übersichtlichkeit und Klarheit der Aufteilung nichts, der Inhalt wenig zu wünschen übrig. Auch der ungeübte Benutzer wird sich leicht zurechtfinden können. Besonders zu begrüßen, gerade für den musikinteressierten Laien und Studierenden, ist das unter verschiedenen Gesichtspunkten dargebotene Literaturverzeichnis und der Quellennachweis, in dem jedes Beispiel noch einmal gesondert Analyse und Besprechung erfährt. Die Reihe der Beispiele ist, gemäß der Disposition der Einleitung, die in eine *Systematik der Variation* und einen *Historischen Überblick* zerfällt, jeweils in historischer Folge geboten, ohne damit zugleich der Reihung der in der Einleitung aufgestellten Variationstypen zu folgen; sie sind jedoch aus den Bemerkungen zum Quellennachweis immer erkennbar. Auf diese Einleitung sei der Benutzer maßgeblich gewiesen, da sie einmal den gebotenen Beispielen eine Fülle weiteren Materials zur Ergänzung zuträgt, zum anderen den Begriff des Variierens untersucht und schließlich eine gedrängte, aber zuverlässige Übersicht über die möglichen Variationstypen und deren historische Entwicklung bietet. Im einzelnen wird man immer einiges vermissen oder eine abweichende Meinung entwickeln.

So haben wir — trotz der oben anerkannten Notwendigkeit der Einschränkung — schmerzlich ein Beispiel für den Typ der Variationsuite des 17. Jahrhunderts entbehrt, die

der Verf. nicht recht zu werten scheint, wenn er sie entweder (S. 4, Nr. 4) als Melodievariation mit konstanter Harmonik auffaßt oder (S. 5) ihr Prinzip im Umtaktieren erkennt oder sie (Bemerkung zu Nr. 23) unter die Tanzpartita reiht. Gewiß kann die Variationsuite immer auch in diesen Gestalten auftreten, aber gerade in ihren großartigsten Beispielen (Schein) stellt sie einen Typ *sui generis* dar, der in keines der aufgestellten Typenschemata hineinpaßt, da in ihren Variationen wechselweise alle Elemente zugleich variabel sind (auch die Harmonik). Offenbar genügen eben die aufgestellten Schemata immer noch nicht. Auch eine Variation wie die 5. aus Nr. 19 geht ja in ihnen nicht eigentlich rein auf. Bei dieser Gelegenheit hätten wir gern auch der Parodiemesse wenigstens gedacht gesehen, deren Arbeitsweise, wenn auch in ungleich erweiternder Form, in ganz ähnlicher Richtung läuft, und vielleicht hätte gelegentlich des „Variierens“ auch der romantischen Leitmotivtechnik Erwähnung geschehen können, in der das Variieren eine geringere Rolle spielt als in der Zwölftontechnik, die doch behandelt ist. Sehr begrüßen wir, daß die Ostinatovariation in der Beispielsreihe gesondert auftritt. Sie scheint (entgegen Nelson) ein Sonderfall der Variation, da hier sehr viel mehr über einen gerüst- oder besser skelettbildenden Baß und in eine mehr oder minder konstante Harmonik hineinimprovisiert und -komponiert als eigentlich -variiert wird. Gerade daß die einzigen gegebenen Elemente, der Baß und mit ihm die Harmonik, meistens konstant bleiben, während doch erst die Abwandlung von Konstanten den Sinn der Variation bildet, ist der Beweis dafür. Von Ostinatovariation dürfte im eigentlichen Sinn nur da geredet werden, wo der Baß selbst oder mit diesem zugleich eine mitgegebene Melodie, was ja gelegentlich statthat (Nr. 24) oder die Harmonik variative Behandlung erfahren. Wo, wie meist, der Oberbau über dem Ostinato nur immer neu erfunden wird, wie in Nr. 22 oder z. B. ganz selbständige Bauten über ihm errichtet werden, wie in Nr. 26 (es handelt sich um einen Bar aab), da fällt es schwer, noch von Variation zu sprechen, so sehr der Sprachgebrauch sich daran gewöhnt hat. Der spanische Terminus „*Diferencia*“ ist da von vornherein viel unverbindlicher und Ortiz (Nr. 4) nennt seinen Ostinato „*Recercada*“, d. h. Fantasie! (Übrigens finden wir hier den Ostinato nur zweimal, nicht dreimal, wie die Bemerkungen zum Quellenbericht

angeben.) Wenn (S. 3) für den Ostinato als variable Elemente Melodie, Mittelstimmen und Rhythmik angegeben sind, so ist das irreführend, denn eben diese sind ja als Konstanten, die variiert werden könnten, nicht vorhanden und müssen erst erfunden werden. Dagegen handelt es sich zweifellos um Variationen bei einer Komposition wie Nr. 23, die den Ostinato frei variiierend einverwebt.

Hier erhebt sich zugleich die hochinteressante, schwer lösbare Frage, inwieweit auch Cantus-firmus-Kolorierungen z. B. der Dunstable-Dufay-Zeit, die der Verf. nicht einbezieht, und generell Cantus-firmus-Bearbeitungen unter die Variation subsumiert werden dürfen. Klar liegt der Fall bei den mit Ersatzclausulae versehenen mittelalterlichen Organa, in etwa auch noch bei tropierten Kompositionen (nicht aber beim Tropus selbst); hier wird ein Gesamttext tatsächlich abgewandelt. Erst recht wird man bei Choralbearbeitungen zustimmen müssen, denn hier wird durch die jeweils anders behandelten Zusatzstimmen der Cantus firmus in immer neue Beleuchtung gerückt, und es wird immer andere Sinnggebung aus ihm herausgelöst. Aber ist — besonders bei gedehnten Cantus firmi — z. B. im Leoninischen Organum oder in frühen Meßzyklen wirklich primär der Trieb am Werk, den Cantus firmus zu variieren? Hier scheint eher das Bedürfnis vorzuliegen, ähnlich wie in obigen Fällen des Ostinato, sich von Allgemeingültigem, Konstantem tragen zu lassen und an ihm entlang zu komponieren. Das gilt sicher auch für viele Cantus-firmus-Kolorierungen, besonders für solche, welche nur noch wenig Cantus-firmus-Töne aufweisen und sie mehr als Haltestäbe für ihre Koloraturgirlanden einzusetzen scheinen. Man könnte hier eher sagen: es wird koloriert, um vom Cantus firmus loszukommen. Diese Sachlage dürfte auch auf die Sequenz zutreffen. Eine Stütze dieser Auffassung könnte man in der historischen Entwicklung erkennen, die ja in beiden Fällen bei immer größerem Verschwinden und schließlich bei der völligen Aufgabe des Cantus firmus, nicht bei seiner immer reicheren Variation endet. Die allzu dichte Annäherung von Improvisation und Variation, die der Verf. für all diese Fälle vornimmt (S. 1, Spalte 1) entbehrt deshalb nicht ganz der Gefahr, so sehr sie auf der Hand liegt. Improvisation meint in erster Hinsicht Phantasieren, Komponieren aus dem Stegreif — nicht Variieren, was keineswegs ausschließt, daß gerade die

Variation der Improvisation sehr entgegenkommt. So würden wir die Beispiele Nr. 3, 5, 7 lieber als Variation denn als Improvisation bezeichnet sehen.

Einige Kleinigkeiten dürfen wir noch anmerken. In Beispiel Nr. 9 würden besser die Wiederholungszeichen nicht gestrichen, da nach dem Zeitbrauch die Variation zur Wahl gestellt ist und der Spieler ebensowohl auch ohne Variation wiederholen kann. Ferner sollten für das italienische 17. Jahrhundert unter den „wichtigsten Variationsformen“ auch Variationsricercar und Variationskannzone genannt werden (S. 6, Spalte 1), bei der Lied- und Tanzliedvariation des 16. und 17. Jahrhunderts auch die Niederlande, und bei Schubert (S. 5, Spalte 2) hätte man vielleicht noch seiner so eminent romantischen, rhythmisch-zerlösten Variationen gedenken können (*Der Tod und das Mädchen*).

Zum Schluß dürfen wir bitten, diese Ausführungen nicht als neidisches Kritteln an der schönen Arbeit des Verf. zu nehmen, sondern — um beim Thema zu bleiben — als „Variationen“ über seinem trefflich errichteten Ostinato.

Margarete Reimann, Berlin

Early Fifteenth-Century Music I: Baude Cordier—Johannis Cesaris—Johannis Carmen—Johannis Tapissier, hrsg. von Gilbert Reaney (Corpus Mensurabilis Musicae 11. American Institute of Musicology 1955 [o. O.], XXI und 82 S.).

Reaney legt mit diesem eine neue Sammelreihe des Corpus Mensurabilis Musicae eröffnenden Band die Werke der unmittelbaren und viel zitierten, jedoch wenig bekannten Vorgänger von Dufay und Binchois vor; er setzt damit die systematische Bestandsaufnahme der Musik des 15. Jahrhunderts fort und schließt mit seiner Ausgabe eine Lücke, die für das frühe 15. Jahrhundert noch bestanden hat. In Verbindung mit der von W. Apel veröffentlichten *French Secular Music of the late Fourteenth Century* (1950) ist es nunmehr möglich, die musikgeschichtliche Entwicklung, insbesondere auf dem Gebiet der weltlichen Liedkunst, vom späten 14. Jahrhundert, also von den Nachfolgern Machauts, bis zu Dufay und Binchois wesentlich genauer zu verfolgen, als es bisher möglich war. Zwar war die Bedeutung der vier Komponisten, von denen drei (Tapissier, Carmen und Cesaris) nach Martin Le Franc vor dem Auftreten der beiden großen burgundischen Musiker „ganz Paris in Erstaunen versetzten“ (*Le Cham-*

pion des Dames, 1440) u. a. durch E. Danemanns Studie *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays* (1936) und vor allem durch Besslers Arbeiten (in erster Linie seine Beiträge in MGG) schon erkannt worden; da aber eine gesammelte Ausgabe der z. T. verstreut und in den meisten Fällen nur fragmentarisch veröffentlichten Werke noch fehlte, konnte man sich von ihrem kompositorischen Schaffen kein umfassendes Bild machen.

Biographisch ist über die vier Musiker, die in dem Zeitraum von ca. 1400 (vielleicht schon etwas früher) bis 1430 gewirkt haben, wie bei den meisten Komponisten dieser Zeit, sehr wenig oder nichts bekannt; R. geht daher in seiner knappen, instruktiven Einleitung, die sich hauptsächlich mit kurzen, eindringlichen Stiluntersuchungen der einzelnen Kompositionen befaßt, auf biographische Details nicht näher ein, sondern verweist auf Besslers umfassende MGG-Artikel.

Lediglich für Johannes Carmen weiß R. ein neues, d. h. das nunmehr einzig belegte Datum zu nennen: 1403 war Carmen — vermutlich als junger Mann — in Paris „*escripvain et nocteur de chant*“, und zwar erhielt er eine Bezahlung für das Schreiben eines „*livre des notes de la chapelle dudit seigneur* (Philipp der Starke) *certaines himes nouvellement faiz*“. Bisher hatte man lediglich auf Grund seiner vierstimmigen isorhythmischen Motette „*Venite adoremus dominum — Salve sancta eterna trinitas*“, die, wie Tapissiers gleichfalls vierstimmige isorhythmische Motette „*Eya dulcis adque vernans rosa — Vale placens peroratrix*“, auf das Ende des großen Schismas (1417) Bezug nimmt, den Hinweis auf eine bestimmte Zeit von Carmens Tätigkeit als Komponist: den etwas merkwürdigen Ausdruck „*varioso modo*“ aus dem Text dieser Motette bezieht Bessler auf die Zeit zwischen 1409 und 1415, als nach dem Konzil von Pisa drei Päpste gleichzeitig regierten. R. hat Bessler wohl falsch verstanden, wenn er schreibt, dieser lege die Entstehungszeit der Schismamotette Carmens in den Zeitraum zwischen 1409 bis 1415; er selbst will die beiden Schismamotetten von Carmen und Tapissier, die in der Hs. Oxford Bodl. can. misc. 213 unmittelbar hintereinander aufgeschrieben sind, „vor 1417“ entstanden wissen, jedoch wird man sagen müssen, daß ihre Entstehungszeit am besten mit dem Jahr 1417 selbst gegeben ist (am 11. November 1417

wurde auf dem Konzil zu Konstanz Martin V. gewählt und damit das Schisma beendet).

Das Werk der vier Komponisten ist nicht sehr umfangreich, soweit man dies auf Grund der heute namentlich überlieferten Stücke sagen kann; ohne Zweifel war ihr Schaffen nicht auf diese wenigen Stücke beschränkt, weitere Werke wird man ihnen an Hand stilkritischer Untersuchungen aus dem großen Bestand der anonym erhaltenen Stücke zuweisen können, und schließlich darf man mit Bessler hoffen, daß verlorene Quellen wieder auftauchen. Cesaris, wohl der älteste und neben Cordier der bedeutendste Vertreter der Gruppe, ist mit sechs Rondeaux, zwei Balladen und einer isorhythmischen Motette vertreten; allerdings ist seine Autorschaft für das Rondeau „*Se vous scaviés, ma tres douce maistresse*“ zweifelhaft, da dieses Werk in der recht zuverlässigen Hs. Bologna, Bibl. G. B. Martini Q. 15 unter dem Namen „*Paset*“ steht und lediglich in dem Codex Straßburg, Bibl. municipale M 222 C. 22 Cesaris zugeschrieben wird. R. hat das Werk dennoch aufgenommen und damit zum ersten Mal veröffentlicht, wengleich der Stil, wie er selbst meint, nicht annähernd dem der anderen Werke von Cesaris entspricht. Schließlich ist vom dreistimmigen Rondeau „*Le dieus d'amours, sires de vrais amans*“ in der einzigen Überlieferung in Chantilly, Musée Condé, 1047 nur der Tenor mit „*Johannis Cesaris*“ bezeichnet, so daß der tatsächliche Werkbestand Cesaris' nur sieben Kompositionen umfaßt. Von Tapissier, der 1408 am Hofe des Herzogs von Burgund als „*Jean de Noyers dit Tapicier*“ nachzuweisen ist, liegen lediglich zwei Messensätze vor, ein „*Patrem*“ und ein „*Sanctus*“, sowie die bereits erwähnte isorhythmische Motette. In Zusammenhang mit Tapissiers „*Patrem*“ macht R. mit einem in der Handschrift Bologna vor diesem Satz notierten und offenbar zu ihm gehörenden „*Et in terra*“ mit der Bezeichnung „*Tomas fabri scolaris tapissier*“, also mit dem Werk eines Schülers von Tapissier, bekannt. Dem nach eigenen Aussagen aus Reims stammenden Baude Cordier sind neun Rondeaux, darunter das berühmte in Herzform notierte und die Hs. Chantilly eröffnende „*Belle, bonne, sage, plaisant et gente*“ (vgl. MGG II, Tafel 55), eine Ballade und ein „*Et in terra*“ zuzuschreiben, während Carmen, der jüngste der vier Komponisten, wiederum mit nur

drei Werken, und zwar vierstimmigen isorhythmischen Motetten, vertreten ist.

Zur Edition: R.s Ausgabe ist mustergültig, die stichtechische Wiedergabe des Notentextes großzügig und übersichtlich. R. hat es vermieden, den Notentext mit dem sonst bei Ausgaben mittelalterlicher Musik üblichen „Beiwerk“, wie z. B. Angaben für Ligaturen und für die Kolorierung zu überladen, ebenso verzichtet er auf die Mitteilung der Mensurzeichen und auf die Wiedergabe einiger Perfektionen der originalen Notierung zu Beginn eines jeden Stückes. Er hat diese Angaben in den Kritischen Bericht verwiesen und somit einen Text geliefert, der zwar genau den Hss. folgt, aber in einer modernen Übertragung (der Originalwert ist meist auf ein Viertel gekürzt, d. h. Brevis = halbe Note) in Verbindung mit einer genauen Textunterlegung vornehmlich für die Aufführungspraxis gedacht ist. Der Wissenschaftler wird durch den Kritischen Bericht, der in klarer Form alle zum eingehenden Studium der abgedruckten Werke notwendigen Angaben enthält, in die Lage versetzt, sich über die originale Überlieferung zu unterrichten; die Ausgabe ist also ein Musterbeispiel für die Verbindung von Wissenschaft und Praxis. — Die einzelnen Werke der vier Komponisten sind nicht chronologisch angeordnet — eine chronologische Reihenfolge könnte sich nur auf stilkritische Untersuchungen, nicht aber auf feste Daten stützen —, sondern in der Reihenfolge ihrer Formen, ausgehend von der kleinsten, dem von Cesaris und Cordier bevorzugten Rondeau, über die Ballade und den Messensatz zur isorhythmischen Motette. Die Reihenfolge der vier Komponisten entspricht der Bedeutung der Quellen, in denen ihre Werke überliefert sind: So stehen Cordier und Cesaris (hauptsächlich in Oxford vertreten) an erster Stelle, ihnen folgen Carmen und Tapisser (letzterer vornehmlich im Codex Apt). Man erwartet die von R. vorbereitete, im Prospekt zum zehnjährigen Bestehen des Corpus Mensurabilis Musicae angekündigte *Unpublished Music from Ms. Can. Misc. 213* mit Interesse. Wolfgang Rehm, Kassel

Intavolatura di Liuto di Michele Carrata a cura di Benvenuto Disertori. Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1957. 3 S. und doppelseitiges Folio-Blatt.

Die Einführung Disertoris erklärt Stellung und Methode der Lautentabulatur Carratas, die als Facsimile mit rückwärts stehender Entzifferung wiedergegeben wird. Der Verf.

bringt 1585 mehrstimmige Sätze zu verschiedener Stimmzahl, ein Abbild der Laute und ihrer Notengriffe mit nebenstehender guidonischer Hand und der Intavolierungen in verschiedenen, italienischen, neapolitanischen, französischen u. a. Tabulaturen. Eine verdienstliche und schön ausgestattete Veröffentlichung.

Hans Engel, Marburg

Begräbnisgesänge Nürnberger Meister für Exulanten aus der Steiermark. Hrsg. von Hellmut Federhofer (Musik alter Meister. Beitr. zur Musik- und Kulturgeschichte Innerösterreichs, hrsg. v. H. Federhofer, Heft 3). Graz 1955, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, (VIII und) 23 S.

Die hübsche, auch über den musikalischen und lokalen Gesichtskreis hinaus beachtenswerte Publikation enthält Werke von Nürnberger Kantatenmeistern des 17. Jahrhunderts, Erasmus Kindermann (1), David Schedlich (4), Paul Hainlein (2) und Heinrich Schwemmer (2). Sie bildet so eine kleine, aber wertvolle Ergänzung zu Max Seifferts *Nürnberger Meister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* in DTB VI, 1 (= 10), wengleich nicht verkannt werden darf, daß bei vielen Kompositionen das historische Interesse über dem künstlerischen Wert steht. Es handelt sich um die Musikbeigaben zu Leichenpredigten „für Mitglieder der durch die Gegenreformation aus Steiermark vertriebenen und in Nürnberg ansässig gewordenen steirischen Adelsfamilien Ragknitz, Praunfalk und Stubenberg“, also um Gelegenheitsgesänge, wie sie vor allem aus dem 17. Jahrhundert in großer Zahl erhalten und namentlich aus den Leichenpredigtensammlungen bekannt sind (Vgl. A. Werner in AfMf I, 1936, 293 ff.). Die Veröffentlichung verdient gerade insofern besondere Aufmerksamkeit, als alle Werke erstmals im Neudruck zugänglich und so auch der praktischen Musikpflege wieder erschlossen werden.

In formaler und gattungsgeschichtlicher Hinsicht überwiegt die strophische Generalbaß-Arie mit drei bis vier Instrumentalstimmen und Ritornell. Daneben steht etwa der einfache, akkordisch-homophone Kantionalsatz zu vier vokalen Stimmen (Nr. 4). Als einziges größer und tiefer angelegtes Werk hebt sich der choralkantatenhaft mehrteilige 103. Psalm „Nun lob, mein Seel, den Herren“ von David Schedlich (1658) ab (Nr. 3); er ist hier nicht über die bekannte spätmittelalterliche und durch Johannes Ku-

gelmann (1540) geistlich eingebürgerte Weise, sondern „in einer absonderlichen *Melodey componiert*“, die man wohl, mit Walter E. Buszin (vgl. Notes XIII, 1956, 350), Schedlich selbst zuschreiben darf.

Die Quellen führt der Hrsg. in der gehaltenen Einleitung auf. Als Vorlagen dienen ihm Drucke der Landesbibliothek Graz. Über Abweichungen gibt ein kleiner Revisionsbericht Auskunft. Die gediegene Editions-technik opfert der praktischen Verwendbarkeit nichts von der wissenschaftlichen Exaktheit. Zur Quellenlage sei ergänzend bemerkt, daß alle Stücke (außer Nr. 6 und 7) auch in der Stadtbibliothek Nürnberg vorhanden sind. Ferner besitzen das Landeskirchliche Archiv Nürnberg und die Ratschulbibliothek Zwickau (vgl. R. Vollhardt, *Bibliographie der Musikwerke . . . zu Zwickau*, Leipzig 1896, 241 und 248) die Nummern 2, 3, 8 und 9. Nr. 2 und 3 liegen außerdem in der Universitätsbibliothek Halle, Nr. 8 und 9 in der Staatsbibliothek München und im Stolbergischen Hausarchiv (Vgl. F. Wecken, *Katalog der fürstlich Stolberg-Stolbergischen Leichenpredigtsammlung*, Leipzig 1927—1935, Bd. II, 269 f., Nr. 13716; A. Werner, a. a. O. 304). Auch die seltenen Kompositionen Nr. 6 und 7 von Paul Hainlein befinden sich im Landeskirchlichen Archiv Nürnberg [Fen. II 497 4° (b)], so daß keine der Grazer Druckvorlagen als Unicum gelten kann. In diesem Zusammenhang darf schon jetzt auf die an der Cornell University, Ithaca, N. Y., vorbereitete Dissertation von Harold E. Samuel, *The Nuremberg cantata during the 17th century*, hingewiesen werden. Franz Krautwurst, Erlangen

Antonio Vivaldi: Zwei Konzerte für 2 Hörner, Streicher und Cembalo. Ausgaben des Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Band 91 und 121. Hrsg. von Gian Francesco Malipiero. Mailand 1950 und 1951, Ricordi.

Mit der Veröffentlichung der Konzerte für 2 Hörner und Streichorchester mit Generalbaß von Vivaldi werden von Malipiero zwei bedeutsame Zeugnisse frühen solistischen Auftretens des Waldhorns vorgelegt. Erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelt sich in Frankreich und, nach neueren Forschungen von Wörthmüller, auch in den Nürnberger Werkstätten das Horninstrument, das über die ganze Skala der Obertonreihe bis zum 16. Naturton verfügen konnte.

Die vorliegenden Konzerte, beide in F geschrieben, nutzen die ganze Tonleiter der Klarinlage von  $c''$  bis  $c'''$  (notiert) aus und bewegen sich im übrigen nur auf den Tönen der Naturtonreihe mit Einschluß des zu  $h'$  erhöhten 8. und zu  $f''$  herabgestimmten 11. Naturtons, die sich beide verhältnismäßig leicht durch Veränderung der Lippen- spannung erzwingen lassen. Vivaldi bleibt somit in der Verwendung des Tonmaterials noch gebundener als Bach, der häufiger Gebrauch von chromatischen Zwischentönen macht.

In der Anlage der Stimmen stehen die beiden Solohörner der Klarinübung auf den Trompeten nahe, zeigen indessen trotz dieser noch dem frühen zeitlichen Gebrauch des Horns entsprechenden Technik eine reiche Abwechslung in den Solofiguren, die — zumeist kanonisch gehalten — beiden Bläsern gleiche Entfaltung bietet. Die Konzerte sind dreisätzig mit der üblichen Folge Allegro — Largo — Allegro. Der konzertierende Part der Hörner ist den Streichern gegenübergestellt und bildet als geschlossene Klanggruppe mit eigenem motivischen Material ein kontrastreiches Concertino zum Tutti, das sich in gewissen rhythmischen und melodischen Eigenheiten der Sologruppe zutreffend einordnet.

Lebhafter und entwickelter noch in der Ausstattung der Parte stellt sich das Konzert Nr. 2 vor, in dem das Hornduo auch im Larghetto-Teil bedacht ist, während in Nr. 1 der langsame Mittelsatz von einem Violoncellosolo getragen wird. Schwer erklärbar ist im 2. Konzert der Einsatz zweier C-Hörner, wie sie die Notierung in der Partitur verlangt. Abgesehen davon, daß das in reinem F-Dur stehende Stück der Naturtonreihe des C-Horns wenig entspricht, ist der Ambitus bis zum  $a''$  (klingend) auf hohen C-Hörnern nicht darstellbar.

Hier erscheint eine Umschrift auf F-Hörner überzeugender, obwohl dann die anerkannte Höhe  $c'''$  einige Male bis  $e'''$  überschritten wird. In ihrem klanglichen Erscheinungsbild bieten beide Konzerte treffliche Beweise des farbigen und hochentwickelten Klangsinnes Vivaldischer Kunst.

Georg Karstädt, Mölln

Christoph Förster: Konzert für Waldhorn, 2 Violinen, Viola und Basso continuo. In Partitur hrsg. von Kurt Janetzky, Klavierauszug dazu von Manfred Schlenker. Leipzig 1956, Friedrich Hofmeister.

Das Hornkonzert von Christoph Förster ver-rät, wie gut der Rudolstädter Konzert- und Vizekapellmeister über Art und Natur des Instruments unterrichtet ist. Er entwickelt bereits für das damals erst neu aufkom-mende Soloinstrument einen Stil, der sich von der reinen Trompetenthematik frei macht und in Triolenbewegungen und ge-wissen diatonischen Abläufen eine echte Hornstimme gestaltet. In dieser Hinsicht ist das vorliegende Konzert ein unmittelbarer Vorläufer des 2. Haydnkonzerts für Horn, das in typischen Melodiegruppen manche Ähnlichkeit aufweist.

Die verlangte Höhe für das in *Es* stehende Soloinstrument berührt nur einmal das *d'''* (notiert), bleibt aber sonst in den bekann-ten Grenzen. Der Part ist für einen ausdauernden Bläser gut darstellbar und erfordert die jedem Hornisten geläufige Technik der frühklassischen Solokonzerte, mit denen dieses Konzert auch die Dreisätzigkeit gemein-sam hat. Obwohl formal dem Barock noch nahestehend, lebt es melodisch schon ganz in der Sphäre des neuen aufkommenden Stils. In den Vor- und Zwischenspielen von eigenem Leben erfüllt, begleitet das Streich-orchester in den Soloperioden in einfachen Akkorden.

Eine Interpretation auf dem Stopfhorn (wie der Hrsg. annimmt) ist nicht zwingend und weder zeitlich noch nach Anlage der Stimme begründet. Vielmehr möchte bei der Bezeichnung „*Cornu de Chasse*“ an ein einfaches Jagdhorn in *Es*-Stimmung gedacht werden, das alle vorkommenden Töne dieser Komposition ohne Handstopfen ange-ben konnte. Bei der Spärlichkeit der Solo-literatur aus dieser frühen Zeit ist die Her-ausgabe des Försterschen Konzerts beson-ders begrüßenswert, zumal es aus der Feder eines Komponisten stammt, dessen Bedeu-tung für die Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von der For-schung des öfteren hervorgehoben wor-den ist. Georg Karstädt, Mölln

#### Erwiderung

Da durch die in Jahrgang X, S. 195b—197a veröffentlichte Besprechung der ersten Lie-ferung der Gafurius-Ausgabe der Eindrücke entstehen könnte, als seien die aufgezeigten Unzulänglichkeiten der Ausgabe durch Ver-schulden des Hrsg. entstanden, ist eine kurze Erklärung zur Entstehung dieser Unzuläng-lichkeiten notwendig.

Die Lieferung wurde durch eine italienische Firma hergestellt, die es leider nicht für nö-

tig hielt, die von mir in einem Korrektur-abzug eingetragenen zahlreichen Fehlerver-besserungen und gelegentlichen Ergänzung-en in den Satz und Stich zu übernehmen. Da offenbar auch keine Hauskorrektur vor-genommen worden war, kam die Lieferung in völlig unkorrigiertem Rohzustand auf den Markt. Meine Belegexemplare erhielt ich erst einige Wochen später, so daß es un-möglich war, die Auslieferung rechtzeitig zu verhindern und ein Errata-Verzeichnis nachzudrucken und beizufügen. Ein solches Verzeichnis wird aber wenigstens mit der nächsten Lieferung erscheinen. Ich lege Wert auf die Feststellung, daß dieses Verzeichnis von mir am 22. 12. 1956 an die römische Anschrift des American Institute of Musi-cology geschickt wurde.

Ludwig Finscher, Göttingen

Erwiderung. It is not my practice to reply to reviewers, but when I am mis-quoted as writing nonsense I am forced to protest. Your reviewer of 'Handel: a Sym-posium' (Die Musikforschung, X, p.165) says:

*Übrigens wird Abrahams Erklärungsversuch, daß Händel so viel „borgte, weil er jede Musik-Art seiner Zeit in seiner Musik verkörperte im Gegensatz zu Bach, der nur die deutsche Art verkörperte“, widerlegt schon durch Bachs Bearbeitungen vor allem Vivaldischer Konzerte und durch die Bedeutung, die die „französische Art“ für sein Schaf-fen und seinen Unterricht hatte.*

What I actually wrote was this:

*Despite his [Handel's] obvious individuality, he was so much the man of his time that these borrowings are completely assimilated, and suspected as such only when someone comes across the original . . . Nor was that simply because Handel . . . worked wonders with borrowed material. The explanation is that Handel was completely the man of the age, a supreme figure embodying every aspect of its music in his own work, while Bach — at least equally great, just as firmly rooted in the age — embodies only certain aspects of its music, the essentially German ones. Whatever Bach learned from Italian and French masters — and he certainly learned a great deal from Italians — he remained through and through a German composer writing German music . . .*

Since Dr. W. G. Whittaker is no longer alive to defend himself, perhaps I may be permitted to point out that your reviewer



has similarly misunderstood his remark about 'Ombra mai fù'.

On the other side of the account, I must express my gratitude to your reviewer for enriching the English language with the new word 'conventious'. Perhaps he will be good enough to tell us what it means.

Gerald Abraham, Liverpool

Zur Erwidering Gerald Abrahams:

Zunächst muß ich den liebenswürdigen Dank für eine Bereicherung der englischen Sprache durch ein neues Wort beschämt zurückgeben. Das Wort „conventious“ ist leider nur durch ein Schreibversehen aus „conventional“ entstanden und mir als solches entgangen, weil es sprachlich an sich wohl immerhin möglich wäre. Sollte es sich als eine Bereicherung erweisen, wäre mir das eine unverdiente Freude! — Was jene Meinungsverschiedenheit betrifft: sie ist wohl mit darin begründet, daß das betreffende Problem je nach dem geographischen Standpunkt leicht in verschiedenem Licht erscheint. Deutschen Ohren klingen z. B. Händels Ouvertüren keineswegs französischer als Bachs Ouvertüren. In beiden Fällen erscheint das Französische — wie in andern Fällen das Italienische — nicht eigentlich „verkörpert — embodied“, sondern als Gewandung eines vom Wesen des Komponisten bestimmten Körpers (vgl. z. B. die Gegenüberstellung von Themen Händels mit solchen von Pergolesi und Steffani in G. Beckings *Der Rhythmus als Erkenntnisquelle* S. 109 ff., 116). Das mag anderwärts wohl nicht so stark empfunden werden.

Rudolf Steglich, Erlangen

Hans Joachim Moser nimmt zu der Verlautbarung des Vorstandes über sein Buch *Die Musik der deutschen Stämme* (vgl. S. 334) wie folgt Stellung:

Ich kann die Äußerung des Vorstandes nicht unwidersprochen lassen, schon da die Formulierung „das Judentum betreffende Bemerkungen des Buchs“ den Eindruck erwecken muß, als hätte ich dort antijüdische Äußerungen getan. Das bestreite ich und kann mich auf die vorangegangene Korrespondenz mit dem Herrn Präsidenten berufen, der mir gerade vorwarf, die Wörter „Jude“ und „Judentum“ ohne Kommentar benutzt zu haben. — Wie kann sich der Vorstand von Bemerkungen distanzieren, die nicht gefallen sind? Niemand wird in meinem Buch die geringste abwertende

Äußerung finden, es sei denn, daß man jene zwei Begriffe schon als feindselig an sich auffassen wollte. So ist das mit ihnen 1933—1945 gewesen, seitdem aber nicht mehr. Andererseits wäre es mir aus der Themensetzung meines Werks ungehörig erschienen, Leistungen deutscher Künstler israelitischer Abkunft, also auch eines Stammes (aber ohne geschlossenes Siedlungsgebiet), einfach jeweils für den Stamm, in dessen Raum sie wohnten, zu verbuchen. Gewiß war der Grad solcher Rezeption fallweise sehr verschieden, aber die Stofffülle zwang zur Kürze. So verfuhr ich mit unbefangenen Feststellen der Herkunft genau wie ein Werk, für dessen „richtige“ Sprachregelung zu Mendelssohn, Heine, Marx, Mahler, Schönberg Verlag wie Herausgeber jeden Verdacht des Antisemitismus verbieten: die beim Propyläen-Verlag (Ullstein) erschienenen „Großen Deutschen“, betreut von B. Reifenberg, H. H. Heimpel und Th. Heuß.

Hans Joachim Moser, Berlin

## Mitteilungen

### Bekanntmachung des Präsidenten

*Unüberwindlicher Termindschwierigkeiten halber kann die Mitgliederversammlung 1957 nicht in Berlin stattfinden. Ich ziehe daher meine Bekanntmachungen in der „Musikforschung“ (Jahrgang X, 1957, S. 206 und S. 335) zurück. Gleichzeitig darf ich mitteilen, daß die Mitgliederversammlung am Dienstag, dem 22. Oktober 1957, 9.15 Uhr, im Hause E1 der Neuen Universität zu Kiel stattfindet. Besondere Einladung geht den Mitgliedern noch zu.* Blume

Am 15. Mai 1957 verstarb der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Utrecht, Professor Dr. Albert Smijers, im Alter von 68 Jahren. „Die Musikforschung“ beklagt den Tod dieses hochverdienten Forschers tief. Sie wird in Kürze eine Würdigung seines Wirkens bringen.

Am 26. Mai 1957 verschied in Plauen/Vogtland Dr. Ernst Flade im Alter von 73 Jahren. Der Verstorbene ist vor allen Dingen durch seine Arbeiten über den deutschen Orgelbau weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannt geworden. „Die Musikforschung“ wird in Kürze noch eine Arbeit über die Musikgeschichte der Stadt Plauen aus seiner Feder veröffentlichen.