

Der Rhythmus als Stilelement im Cancionero de la casa de Medinaceli

Ein Beitrag zur Editionstechnik
und zum Verhältnis von Musik und Sprache

VON MARIUS SCHNEIDER, KÖLN

Nachdem der Verfasser wiederholt das Phänomen der komplexen Rhythmik in der spanischen Musik des ausgehenden 15. Jahrhunderts behandelt hatte¹, stellte sich bei der Untersuchung der Tonsätze des Cancionero de la casa de Medinaceli² heraus, daß auch diese späteren Kompositionen einer ähnlichen Gesetzmäßigkeit unterworfen sind. Während aber in den oben erwähnten Publikationen nur das spanische Volkslied als eine heute noch greifbare Parallele zur Rhythmik der spanischen Kunstmusik herangezogen wurde, muß nun trotz unseres einseitig auf Europa eingestellten Historizismus doch gesagt werden, daß wir ohne Zuhilfenahme der Regeln, die in der Rhythmik des gesamten Mittelmeergebiets geläufig sind, niemals im Stande sein werden, die Zeitgestaltung vieler spanischer und italienischer Kompositionen richtig zu verstehen. Daß wir ohne die Erkenntnis dieser Rhythmik geradezu am Wesen solcher Kompositionen vorbeigehen, werden die folgenden Beispiele zeigen.

Aus dieser Eingliederung der südeuropäischen Musik in die gemeinmediterranen Grundlagen darf aber nicht der Schluß gezogen werden, als ob die hier zu behandelnde spanische Musik unter irgendwelchen „arabischen“ Einflüssen entstanden wäre. Wie gering spezifisch arabische Einflüsse zu werten sind, ist schon an anderer Stelle³ mit zahlreichen Notenbeispielen gezeigt worden. Es kann aber kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß wir bei der spanischen Kunstmusik des 16. Jahrhunderts mit jenen gemeinmediterranen Zügen rechnen müssen, deren Auswirkungen man von der Südwestküste Europas und Westküste Afrikas (einschließlich Sudan) über Kleinasien bis nach Indien beobachten kann.

Im Hinblick auf den Rhythmus zeigt sich dieser kulturgeschichtliche Zusammenhang in einer ganz spezifischen Bindung von Musik und Sprache, insofern der Wortakzent, auch da, wo er (wie zum Beispiel in Spanien) keinen festen Platz im Metrum innehat, von primärer Bedeutung für die musikalische Konzeption ist. Eine zweite Eigenart liegt in der oft zu beobachtenden Sorgfalt, die vorliegenden Texte in mehrere Abschnitte, die jeweils einer bestimmten psychologischen Situation entsprechen, zu teilen und sie rhythmisch dem jeweils gegebenen Text gemäß individuell auszugestalten, gegebenenfalls auch ohne Rücksicht auf die Taktsymmetrie. Dies führt zwangsweise oft zu radikalen oder vorübergehenden Brechungen der metrischen Einheitlichkeit einer Komposition. Angesichts dieser Bewertung des

¹ M. Schneider, *Studien zur Rhythmik im Cancionero de Palacio*. Miscellanea en homenaje a Mons. H. Anglés, II, Barcelona 1958—61. *Gestaltimitation als Kompositionsprinzip im Cancionero de Palacio*. MF XI, 1958.

² M. Querol Gavalda, *Cancionero musical de la casa de Medinaceli*. 2 Bde., Barcelona 1956.

³ M. Schneider, *A proposito del influjo árabe*. Anuario musical I, 1946.

Sprachrhythmus sind die hier angeführten Musikbeispiele nicht in der herkömmlichen Weise ediert, sondern derart, daß der Sprachakzent immer an einer auch musikalisch metrisch betonten Stelle steht, widersinnige Synkopen verschwinden und (durch Beseitigung der üblichen hypothetischen Taktstriche und die relative Verkürzung der Notenwerte) das rhythmische Profil der Melodie sichtbar wird.

Die Regeln, die die Praxis der mediterranen Rhythmik bestimmen, sind folgende:

1. Dem Hauptteil einer Komposition kann eine Einleitung vorausgehen, die die wichtigsten Melodieschritte bereits enthält und die Zeitwerte ihres Grundmetrums nur in sehr lockerer Form andeutet.

2. Der Rahmen einer rhythmischen Gestalt darf — zumindestens dort wo eine relative Improvisation vorherrscht — nicht als eine Aneinanderreihung von soundsovielen theoretisch vorgeschriebenen Schlagzeiten verstanden werden, sondern als eine reine, primär gegebene Zeitspanne, die, je nach dem zu formulierenden Inhalt, auf die verschiedenste Weise ausgefüllt werden kann. Man könnte dies durch eine rein körperliche Bewegungsform umschreiben. Genauso wie man bei einem Weitsprung, schon bevor man ihn ausführt, das Ziel klar im Auge hat, so liegt auch der Zeitpunkt, mit dem eine melodische Phrase abschließen soll, schon von vorneherein fest. Chronometrische Messungen, die ich an spanischem und afrikanischem Material unternahm, zeigten, daß die absolute Dauer der einzelnen Takte oft völlig unverändert bleiben kann, obgleich sie zum Beispiel bald 14, bald 15 Achtel enthalten.

3. Größere Takteinheiten können einander kompensieren. So dürfen zum Beispiel zwei Takte zu 24 Vierteln auch als 22 + 26 erscheinen, selbst wenn sie durch einen oder mehrere $\frac{24}{4}$ -Takte voneinander getrennt sind.

4. Die Dauer der metrischen Grundeinheiten geht meist weit über die unserer üblichen Takte hinaus. Man muß meist mit Strukturgrößen (Takteinheiten) von 12 bis 42 und mehr Schlagzeiten rechnen. Sie entsprechen eher einer Phraseneinheit als unserem Takt. In der vorliegenden Studie muß jedoch angesichts der Beschaffenheit unserer Notenschrift ein Kompromiß zwischen Metrum (Taktgruppe) und Phrase (Rhythmusperiode) geschlossen werden. Das Kernstück einer Phrase liegt zwar immer innerhalb der Taktstriche einer größeren Einheit; aber Auftakte und betonte Schlußöne befinden sich schon außerhalb. Vor allem dürfen Rhythmus und Metrum nicht miteinander verwechselt werden. Der Rhythmus umschließt immer eine ganze Phrase. Das Metrum ist eine rein theoretische Vorlage, ein Zeitschema, das eine noch abstraktere Teilung der Zeit voraussetzt, nämlich die dem indischen Tala ähnliche, rein metronomische Teilung. (Damit nehme ich meinen früheren, irrtümlichen Versuch, den indischen Tala mit dem mittelalterlichen Begriff Tala zusammenzubringen, zurück.) Wie der Verfasser schon an anderer Stelle äußerte⁴, ist der Rhythmus ein lebendiges und originelles Geschehen, welches sich ein bestimmtes Zeitschema als Laufbahn wählt, ähnlich wie ein Fluß seine Ufer und sein Gefälle. Trotzdem hängt die Art, in der der Fluß Ufer und Gefälle durchströmt, von der ihm inwohnenden Dynamik ab. Seine Bewegung kann

⁴ M. Schneider, *Vier Klagegesänge aus dem Cancionero de Medinaceli*. Festschrift für Bruno Stäblein (im Druck). *Prolegomena zu einer Theorie des Rhythmus*. Kongreßbericht Köln 1958, Kassel 1959.

sich auf die vom Metrum vorausgesehenen Schwerpunkte beschränken; sie kann aber auch neue, vom Metrum nicht vorhergesehene Konzentrationspunkte schaffen, ohne daß solche Punkte durch einen besonderen Akzent gekennzeichnet werden müßten. Beide Vorgänge haben die Eigenschaft, die abstrakte Zeit zu qualifizieren und zwar dadurch, daß sie von Schritt zu Schritt die periodisch wiederkehrenden schweren und leichten Zeiten jeweils mit funktional verschiedenen Tönen realisieren.

5. Neben dem unter 2. erwähnten Ausgleich von zwei zahlenmäßig verschieden großen Takteinheiten spielt auch die bewußte Gegenüberstellung von ungleich langen Zeitgruppen innerhalb eines Taktes eine große Rolle. Eine solche Asymmetrie ist in ungeradzahligem Metren ipso facto vorhanden. Sie tritt aber auch in den durch 2 oder 3 teilbaren Metren häufig auf: Die 8 kann in $2 + 3 + 3$, die 7 in $2 + 5$ oder $3 + 4$, die 9 in $4 + 5$ oder $3 + 2 + 2 + 2$, die 10 in $7 + 3$ oder $6 + 4$ aufgegliedert werden.

6. Diese innere Organisation des Großtakts braucht nicht konstant zu sein. So kann sich z. B. die 8 abwechselnd aus $2 + 3 + 3$, aus $3 + 2 + 3$ oder aus $3 + 3 + 2$ zusammensetzen. Dies gilt für alle Metren, sowohl für die geradzahligem als für die ungeradzahligem.

1.

Es - tá - va - se Mar - fi - da con - tem - plan - do en su
 pecho al pas - tor por quien mo - ri - - a, en su
 pe-cho al pas - tor por quien mo - ri - - a, en su
 pe-cho al pas - tor por quien mo - ri - - - a.

Im Beispiel 1 (Band II, Nr. 68, S. 53; Komponist unbekannt) umschließen die nach einer kurzen Einleitung einsetzenden $\frac{8}{4}$ regelmässige Untergruppen zu $3 + 5$ oder $5 + 3$. (Der durchgezogene Taktstrich bezeichnet den Einsatz der „starken“ Zeit, die durchbrochenen Striche entsprechen den Unterteilungen. Die Zahlen über dem Fünfliniensystem weisen auf die jeweilige Zahl der Schlagzeiten in den Untergruppen.) Versucht man nun auch den ersten Vers „Estavase Marfida contemplando“ metrisch einzuordnen, so ließe er sich nur in eine Gruppe von $4 + 6 + 7$, d. h. in $\frac{17}{4}$ einschreiben. Ein derartiges Metrum ist an sich in dieser Musik nichts Ungewöhnliches. Da diese Takteinheit aber im Laufe des ganzen Satzes nicht wiederkehrt, so ist es wohl richtiger, diese Phrase als Einleitung zu den $\frac{8}{4}$ zu betrachten.

2.

E - sos tus cla - ros o - jos, Je - ro - mi - ca, Je - ro - mi - lla,
 si fue - sen tan pia - do - sos, si fue - sen tan pia - do - sos
 co - mo be - llos y her - mo - sos, y her - mo - sos, har - to se -
 ría di - cho - so él que los mi - ra, el que los mi - ra;
 más, co - mo son ra - vio - sos, más, co - mo son ra - vio - sos, ra -
 vio - sos, qual - que - ra que los vee, lue - go sus - pi - ra,
 qual - que - ra que los vee, lue - go sus - pi - ra, lue - go sus - pi - ra.

Im Beispiel 2 (Band II, Nr. 62, S. 27; Komponist Morata) bestehen die großen Takteinheiten aus 24 bzw. 20 Vierteln. Diese Einheiten sind durch diejenigen Taktstriche abgegrenzt, welche etwas über das Fünfliniensystem hinausragen. Im Text muß man zwei Abschnitte oder „Situationen“ unterscheiden. In der ersten, welche den Einheiten von $24/4$ entspricht, wird die Schönheit Jeromicas ohne Einschränkung gepriesen. Der zweite Teil aber führt eine andere Sprache: $20/4$. Ihre bezaubernden Blicke sind so gefährlich, daß jeder, der sie sieht („*qualquiera que los vee*“) nachher von Leid gequält wird („*luego suspira*“). Der erste, beschreibende Teil verläuft zunächst in Gruppen zu 6 Vierteln. Vom Beginn der zweiten Gruppe zu 24 Vierteln ab (bei der Wiederholung des Verses „*si fuesen tan piadosos*“) wird der Rhythmus progressiv abgewandelt. Noch besteht die Unterteilung aus $12 + 12$, aber in zwei Takten erscheinen neben der symmetrischen Gliederung in zweimal 6 ($2 + 2 + 2$) auch $4 + 8$ bzw. $3 + 3 + 3 + 3$. Die nächste Einheit zu 24 Vierteln setzt sich aus $8 + 8 + 8$ zusammen, die jeweils in $5 + 3$ aufgelöst sind. Der Rhythmus wird immer unruhiger. Er steigert sich im Laufe der Beschreibung der Schönheit Jeromicas in zunehmenden Asymmetrien, bis (mit dem Eintritt der $20/4$) die zweite Situation zur Darstellung kommt. Hier schließen sich zunächst $4 + 6$ (oder $6 + 4$) in Untergruppen zu $10/4$ zusammen. Sowohl die $4/4$ wie die $6/4$ sind dauernd in Kleinstgruppen zu 2 Vierteln aufgeteilt. Die vorherrschenden Zeitwerte sind

aber nicht mehr Viertel oder halbe Noten, sondern Achtel und halbe Noten. Die Zeitgegensätze werden stärker bis zu dem Vers „*qualquiera que los vee*“. Bei dem letzten Wort dieses Verses wird die Gruppe zu 6, die vorher in $2 + 2 + 2$ zerlegt war, plötzlich in $3 + 3$ umgliedert, so daß die Wendung der Situation („*luego suspira*“) wie ein rhythmischer Bruch musikalisch zum Ausdruck kommt. Die folgende Wiederholung dieses Verses verläuft in einer musikalisch durchaus analogen Form. Die Teilung in $2 + 2 + 2$ wird erneut aufgenommen, und auch das „*luego suspira*“ kehrt in der Teilung $3 + 3$ wieder; aber diesmal mit einer Verlängerung der Dauer des Seufzers durch eine halbe und eine ganze Note und eine Pause. Bei der nächsten Wiederholung füllt dieser Seufzer sogar die ganze Einheit von 20 Vierteln aus.

3.

Her - mo - sa pas - tor - ci - lla que, hu - yen - do pien - sas en - tre los
sau - ces es - con - der - te: no te mue - stres tan fuer - te en hu -
yr quien te a - do - ra, en hu - yr quien te a - do - ra; que, con el
vien - to que co - rrien - do has he - cho en - cien - des más la
lla - ma de - - mi pe - - cho, en cien des más la
lla - ma de mi pe - cho, de mi pe - cho, que, con el cho

Das Beispiel 3 (Band II, Nr. 87, S. 109; Komponist unbekannt) verläuft in Großtakten zu 20 Vierteln, geht dann in 30 über und kehrt wieder zu 20 Vierteln zurück.

Situation I: Die Hirtin möge sich nicht verstecken, noch entfliehen. Die 20 Viertel bestehen aus $10 + 10$, die in $4 + 6$ und $7 + 3$ bzw. $6 + 4$ und $3 + 7$ gruppiert sind. Bei der ersten Unterteilung wird der Gedanke des Versteckens vortragen, die zweite erfolgt bei den Worten „Mach dich nicht stark, entfliehen zu können“.

Situation II: Mit der dritten Einheit zu 20 Vierteln, die in $8 + 6 + 6$ aufzuteilen sind, werden Intensität und Zeitgegensätze gesteigert. Sie entspricht den Worten „Demjenigen zu entfliehen, der dich liebt („*adora*“), denn mit dem sausen den Wind, den du entfacht hast . . .“. Das Wort „*adora*“ wird zuerst in eine

Fünfer- und dann in eine Sechserunterteilung eingereicht, die nach der Zweiteilung (3 + 3) in die raschere Akzentfolge von 2 + 2 + 2 (der sausende Wind) übergeht. Mit der darauffolgenden Einheit von $30/4$ wird der Höhepunkt erreicht („mit dem Wind, den du entfacht hast, läßt du die Flamme in meiner Brust noch höher schlagen“). Zum ersten Male erscheint eine lückenlos aufsteigende Melodielinie. Ähnlich wie in Beispiel 2 („*qualquiera que los vee, luego suspira*“) schlägt die erste Unterteilung der 6 Viertel (2 + 2 + 2) auch hier in 3 + 3 um, so daß die erste Silbe des Wortes „*pecho*“ sogar zweimal akzentuiert ist. Dann wird die aufsteigende Linie in verkürzter Form erneut aufgenommen, und zwar wieder unter Auslassung der ersten Schlagzeit. Dieser Erregung scheint nun eine verzweifelte Ermattung zu folgen. Mit der Wiederkehr des $20/4$ -Takts fällt die Melodielinie ab. Anstelle der Untergruppen zu 6 Vierteln tritt die Teilung der 20 Viertel in 8 + 8 + 4, in deren Mitte die 8 in 5 + 3 aufgegliedert wird.

4.

Cuán blén a-ven-tu-ra-do a-qué puede lla-mar-se,
 que con la dul-ce so-le-dad se a-bra-za y bí-be des-cui-
 de-do, y le-jos de en-pa-char-se en lo que al al-ma im-
 pi-de y em-ba-ra-za, y em-ba-ra-za, y em-ba-ra-za. No
 ve la lle-na pla-za, ni la so-ber-bía puer-ta, ni
 la so-ber-bía puer-ta de los gran-des se-ñõ-res,
 ni los a-du-la-do-res, a quén la ham-
 bre del fa-vor des-pier-ta. No le se-rá for-
 zo so-ro-gar, fin-gir, te-mery es-tar que jo-so?

Das Beispiel 4 (Band II, Nr. 69, S. 54; Komponist Cevallos) beginnt mit den Worten: „Vom Schicksal beglückt kann man denjenigen nennen, der sich der wonnigen Einsamkeit erfreut, ohne Sorge lebt und sich in nichts verstrickt („*enpacharse*“), das die Seele quält („*embaraza*“). Der Rhythmus verläuft in Takten zu 16 Vierteln, die bei dem breiten melodischen Bogen zu den Worten „*la dulce soledad*“ auf $12/4$ verkürzt werden. Diese neue Takteinheit, die sich in $6 + 6$ gliedert, verändert sich bei der Vertonung von „*enpacharse*“ ($4 + 8$) und bei der Wiederholung des Wortes „*embaraza*“ ($7 + 5$). Im zweiten Teil ereifert sich der Dichter. „Den Neidlosen kümmern weder bereits besetzte Plätze noch die hochmütigen Pforten der großen Herren noch die Schmeichler.“ Bei dieser Aufzählung erweitert sich der Rhythmus von Takt zu Takt auf 13, 14, 15 und 16 Viertel. Im letzten Takt, bei der Erwähnung der Schmeichler („*aduladores*“) leitet der Gesang zu einem stark rhetorisch geformten Teil über. Fast rezitativisch wird die pathetische Frage vorgetragen: „Muß der, den der Hunger nach Gunst aufweckt, nicht zwangsweise dauernd bitten, heucheln, fürchten und verbittert sein?“ Mit diesem Satz entwickelt sich der Rhythmus in umgekehrter Weise. Während bis dahin der Satz immer breiter wurde (13 bis 16 Viertel), schrumpfen jetzt die Takte von 16 über 14 zu 12 Vierteln zusammen. Die Bewegung wird scheinbar schneller. Der ganze Ton-satz läßt sich also auf folgende Gruppen zurückführen:

- 16 Viertel: $8 + 8, 6 + 10$.
 12 Viertel: $6 + 6, 6 + 6, 4 + 8, 6 + 6, 7 + 5$.
 13 Viertel: $4 + 4 + 5$.
 14 Viertel: $6 + 8$.
 15 Viertel: $8 + 7$.
 16 Viertel: $8 + 8, 8 + 8$.
 14 Viertel: $6 + 4 + 4$.
 12 Viertel: $6 + 6, 4 + 4 + 4$.

Solche Reihungen von Takteinheiten, die sich allmählich erweitern oder verengen, sind auch in den an anderer Stelle veröffentlichten ⁴ Klageliedern des Cancionero de Medinaceli zu finden.

5.

A quén no ma-ta-rá so-lo un ol-vi-do? A
 quén un dis-fa-vor no lle-ga al ca-bo; qué me-dío a de-te-
 ner, quén no es que-ri-do pa-ra de a-mor su-frir do-lor tan

bra-vo? Pues, ay, de a-quél que fué fa-vo-re-ci-do!

Si un pen-sa-mien-to lle-ga de o-tro ca-bo y cau-sa en

lo que a-ma un mo-vi-mien-to, que a es-te mal no lle-ga su-fri-

mien-to. Que es ver un a-ma-dor, si lle-ga un ce-lo, a-

go-ra se-a con cau-sa, o-ra sin e-lla? A-que-lla

an-sia per-pe-tua y des-con-sue-lo, a-quél no ver-la

cau-sa y a-sir d'e-lla, a-quél sin o-ca-sión que-

jar-se al cie-lo, a-quél ver la dis-cul-pa y no cre-e-lla,

y a ve-ces, aun-que es mal pa-ra ma-ta-llo, te-nien-do

o-tro ma-yor, o-tro ma-yor, di-si-mu-la-llo, te-

nien-co, te-ni-en-do o-tro ma-yor, di-si-mu-la-llo.

Das Beispiel 5 (Band II, Nr. 56, S. 13; Komponist unbekannt) enthält eine reine Zustandsschilderung.

I. Es beginnt mit einer Klage über die Natur der Liebe. Unglücklich ist jener, der nicht geliebt wird; aber auch dem, der Gegenliebe gefunden hat, ist kein reines Glück beschert. Die Musik bewegt sich in breiten Werten im $10/4$ - und $8/4$ -Takt. Erst mit den Worten „Pues, ay de aquél fué favorecido“ wird die Bewegung — unter Auslassung des schweren Taktteils — lebhafter und mündet in $12/8$ ein.

II. „Wenn sich ein Verdacht einschleicht . . .“. Die Untergruppe zu 8 Achteln („de otro cabo“) teilt sich in 3 + 5 und geht in $11/4$ über, in denen die Unruhe und das Leiden des Liebhabers geschildert wird.

III. Der Ausdruck der Ruhelosigkeit steigert sich dadurch, daß die Einheit von $11/4$ auf $11/8$ reduziert wird. „Man sehe einen Liebhaber an, der mit oder ohne wirklichen Grund von Eifersucht geplagt wird.“ Diese $11/8$, die sich in 6 + 5 aufteilen, schließen mit einem Überschuß von 5 Achteln. Sie stellen offenbar einen Halbschluß dar, welcher der letzten Phrase dieser Komposition entspricht.

IV. „Jene ewige Angst, Trostlosigkeit und Uneinsichtigkeit“: der Gesang setzt mit $9/4$ ein, die nachher ebenfalls um die Hälfte gekürzt werden ($9/8$).

V. Zum Schluß verläuft der Satz in $12/8$ verschiedenster Untergliederung. Der Text spricht von „jenem verzweifelten Bestürmen des Himmels“ und jenen Entschuldigungsgründen, „an die der Unglückliche selbst nicht glaubt“.

VI. Die Komposition endet mit der Erwähnung des ärgsten Leids, aus anderen, schlimmeren Gründen zu allem schweigen zu müssen. Einheiten von 12 Achteln werden in Gruppen zu 6 + 6 und 5 + 7 aufgeteilt. Die ganze Komposition setzt sich also aus folgenden metrischen Einheiten zusammen:

$10/4$: 4 + 6, 4 + 6, 5 + 5, 10, 4 + 6.

$8/4$: 4 + 4, 5 + 3, 4 + 4.

$12/8$: 6 + 6, 4 + 8 (3 + 5).

$11/4$: 5 + 6, 4 + 7.

$11/8$: 6 + 5, 5 + 6, 5 + 6.

$5/8$ als Halbschluß.

$9/4$: 4 + 5, 6 + 3.

$9/8$: 4 + 5, 5 + 4.

$12/8$: 6 + 6, 5 + 7, 6 + 6, 6 + 6, 5 + 7, 5 + 7, 5 + 7.

Unsere Untersuchung zeigt, daß eine eingehende Analyse des Rhythmus, der sich aus der genauen Unterbringung der Sprachakzente im musikalischen Metrum ergibt, das Verständnis dieser Kompositionen ganz wesentlich vertiefen kann, vorausgesetzt, daß man sich mit dieser Art des Musizierens vertraut machen will. Als obersten Grundsatz muß man annehmen, daß jeder Text in verschiedene kleinere Situationen aufgeteilt wird, die dem Inhalt gemäß durch jeweils wechselnde Metren musikalisch gestaltet werden.

Aus den angeführten Beispielen geht ferner hervor, daß der Rhythmus dieser Musik zwar nicht an ein festes Schema gebunden, aber auch nicht gänzlich „frei“ ist. (Gibt es überhaupt einen „freien“ Rhythmus?) Die hier behandelten Sätze lassen erkennen, daß man jedenfalls mit dem Begriff „freier Rhythmus“ doch etwas vorsichtiger umgehen sollte, besonders dann, wenn man unter „frei“ nur einen nicht an eine strenge Einheitlichkeit des Taktes gebundenen Rhythmus verstehen möchte. Der Rhythmus, mit dem wir es hier zu tun haben, ist jedenfalls keineswegs frei, denn, obgleich das Metrum je nach den textgegebenen Situationen wechselt, so lassen sich doch auf Grund der Großtakte eine starke Einheitlichkeit oder progressive Erweiterungen bzw. Kontraktionen der Takteinheiten feststellen, welche

uns einen ganz bestimmten auditiven Rezeptionsprozeß verraten. Man hörte offenbar in Zeitspannen, die weit größer waren als unsere Takte. Die Zeitspanne aber war nicht in gleichmäßige Untergruppen geteilt, und der Kontakt mit der Dynamik der Komposition ergab sich aus dem Bewußtsein dieser größeren Zeitspanne, in der sich die dauernden metrischen Strukturwechsel vollzogen.

Angesichts dieser Lage wäre es wohl an der Zeit, bei künftigen Neuauflagen alter Musik die — sowieso hypothetischen — Taktstriche etwas mehr unter den tatsächlich gegebenen musikalischen Voraussetzungen anzubringen, statt sie nach der Taktordnung der Musik des 18. Jahrhunderts zu ziehen.

Zum Pedalspiel des jungen Johann Sebastian Bach

VON ERNEST ZAVARSKÝ, BRATISLAVA

Die Frage, wie Johann Sebastian Bach das Pedal spielte, wird vor allem von den ausübenden Organisten und noch dringender von den Orgelpädagogen gestellt. Es handelt sich um zwei mögliche Spielarten, nämlich um das Spiel mit den Fußspitzen allein und um das Spiel mit folgerichtiger Benutzung der Spitze und des Absatzes. Diese Spielarten werden oft als Gegensätze gegenübergestellt, obwohl sie es in der Praxis gar nicht sind und sein sollten. Zur Charakteristik beider Spielarten sei einiges festgestellt: Das Spiel mit den Spitzen allein kann rhythmisch viel präziser und schneller sein, fordert aber viel mehr Bewegung und mehr Energie des Spielers; die Applikatur ist im Grunde genommen sehr einfach, es ist die Abwechslung der Füße. Das Spiel mit den Spitzen und Absatz ist rhythmisch weniger präzise, aber bequemer, fordert nicht so viel Bewegung des Spielers, dagegen aber eine kompliziertere und gut ausgearbeitete Applikatur. Die romanischen Organisten bevorzugen meist das Spitze-Absatz-Spiel, wogegen jüngere deutsche Organisten das Spiel mit den Fußspitzen vorziehen. Wie war es in der Vergangenheit? Hans Klotz, einer der besten Kenner, schreibt darüber¹: „Die Blütezeit des deutschen Orgelspiels um 1500 kannte beim Pedalspiel den Gebrauch von Absatz und Spitze; Schlick spielte mit den Füßen 3- und 4stimmig. Bach scheint vorzugsweise mit abwechselnden Spitzen gespielt oder wenigstens damit gerechnet zu haben; Skalen bildet er fürs Pedal regelmäßig in Treppenfiguren um, und sein Schüler Tobias Krebs notiert Fußsätze, die das Spitze-Absatz-Spiel ausschließen. Nach Kittel war das Spiel mit abwechselnden Spitzen ein Fortschritt gegenüber der älteren Praxis, im unteren bzw. im oberen Pedal-Bereich nur mit dem linken bzw. mit dem rechten Fuß zu spielen und so gegebenenfalls ganze Partien mit nur einem Fuß herunterzustümpfern. Die alten französischen und italienischen Pedaltasten waren zu kurz fürs Absatzspiel; die deutschen waren länger.“

Mit der Frage nach dem Pedalspiel hängt aufs engste die Frage zusammen, wo Bach überhaupt das Orgelspiel gelernt hat. In Ohrdruf bei seinem Bruder konnte er kaum über Anfänge hinausgehen, besonders im Pedalspiel. In Lüneburg hatte

¹ MGG X, Sp. 389.

er auch nicht viel Gelegenheit, auf der Orgel zu üben. Er konnte den Kalkanten — ohne den es nicht ging — kaum regelmäßig bezahlen; so blieb sein Üben vor allem auf das Cembalo begrenzt, das nur selten ein Pedal besaß, oder auf andere pedallose Tasteninstrumente. Darüber geben Aufschluß auch die Partiten *Christ, der du bist der helle Tag* und *O Gott, du frommer Gott* (BWV 766 und 767), die in die früheste Schaffensperiode Bachs gehören. Erst in Arnstadt bekam Bach eine Orgel zur freien Verfügung und hatte Zeit und auch Geld genug, um sich dem Üben auf diesem Instrument zu widmen, was er sicher wenigstens in wärmeren Monaten reichlich ausnützte.

Welche Möglichkeiten des Spieles in technischer Hinsicht bot die neue Wender-Orgel in der Neuen Kirche zu Arnstadt? Wir wollen an Hand der Maße des Spielschranks der Orgel von Arnstadt und an Hand von Bachs Werken eine einigermaßen befriedigende Antwort finden. Eben dieser Spielschrank, der für uns so wichtig ist, blieb als der einzige von den „Bach-Organen“ erhalten.

Heute sind die Maße des Spieltisches und die Zuordnungen seiner einzelnen Teile seit dem Genter Regulativ ganz genau bestimmt; sie wurden 1931 durch den Verein der deutschen Orgelbaumeister geprüft und normalisiert, so daß die heute gebauten Spieltische dem Körperbau des Organisten sehr gut entsprechende Maße aufweisen. Das Spiel auf den Manualen und dem Pedal ist bequem, wobei der Organist fest auf der Bank sitzen kann. Die Pedalklavatur soll der Anatomie des Beines angepaßt sein. Die entfernteren Tasten muß der Spieler ohne große Mühe und ohne daß er von der Mitte der Bank rückt, erreichen können. Das Pedal soll soweit unter die Manualklaviaturen geschoben sein, daß der Organist sich nicht wegen seiner labilen Lage auf die Hände, die mit dem Spiel beschäftigt sind, zu stützen braucht. Die Länge der Pedaltaste ist wichtig besonders für das Spiel mit dem Absatz. Der Abstand der Tasten muß richtig bemessen werden: einerseits für die Lokalisation (Treffsicherheit für den Fuß), andererseits für das Spiel mit dem Absatz auf den Untertasten in der Mitte der Klaviatur, wo durch größere Abstände das Spiel mit Absatz erschwert wird. Von großer Bedeutung ist auch die Stellung der Orgelbank und ihre Höhe. Wenn der Abstand der Bankoberfläche von der Pedalklavatur die optimale Grenze übersteigt, wird das Spiel mit dem Absatz bedeutend schwieriger.

Dies sind einige Tatsachen, die im Auge behalten werden müssen, wenn wir nach dem Pedalspiel des jungen Bach fragen. Vergleichen wir nun die Normmaße des heutigen Spieltisches mit denen der Orgel aus Arnstadt².

	Normalspieltisch für 2 Manuale	Arnstädter Spielschrank
Länge der Untertaste der oberen Klaviatur	123 mm	120 mm
Länge der Obertaste der oberen Klaviatur	77 mm	77 mm

² Nach W. Ellerhorst, *Handbuch der Orgelkunde*, Einsiedeln 1936. Ich bringe auch die Maße der Arnstädter Manualklaviaturen, da sie noch nicht veröffentlicht wurden.

Länge der Untertaste der unteren Klaviatur	126 mm	117 mm
Länge der Obertaste der unteren Klaviatur	80 mm	77 mm
Überragen der oberen über die untere Klaviatur	25 mm	Abstand 8 mm
Senkrechter Abstand der Manualklavaturen	55 mm	65 mm

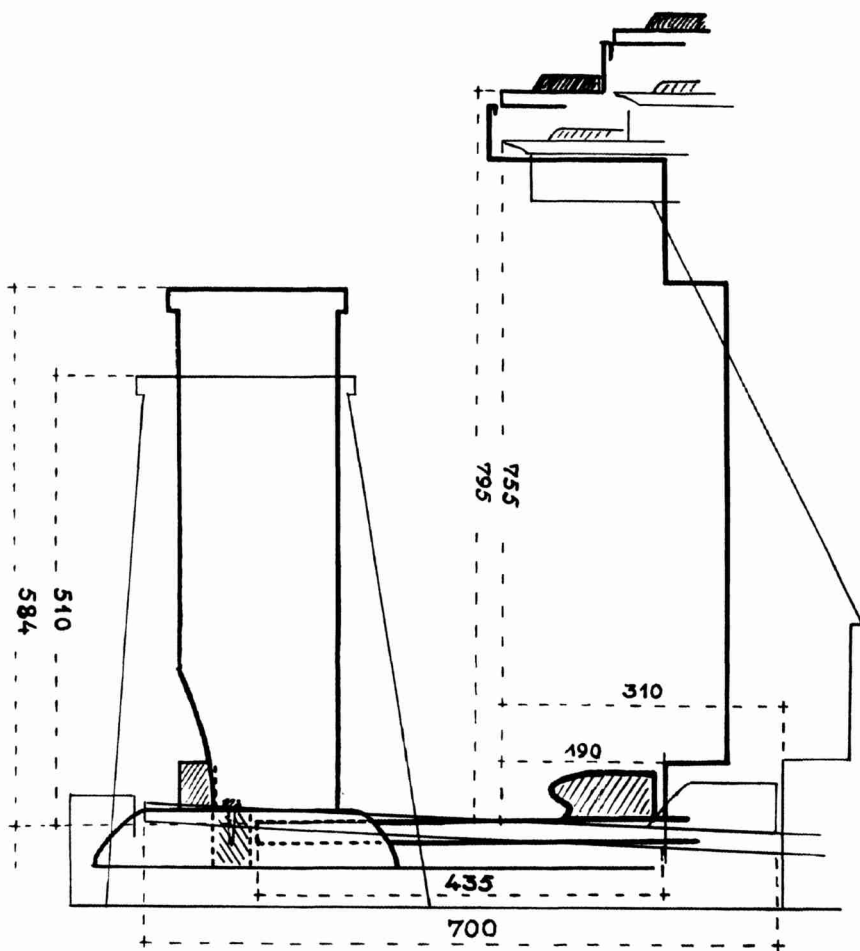
Tastengang läßt sich bei der Arnstädter Orgel nicht mehr feststellen, da die ursprüngliche Traktur abgebrochen wurde. Heute ist er folgender:

Tastengang der unteren Taste der oberen Klaviatur	10 mm	12 mm
Tastengang der unteren Taste der unteren Klaviatur	10 mm	10 mm

In der Arnstädter Orgel ist die tiefste Oktave die sogenannte kurze Oktave, das heißt, daß sie die Töne folgendermaßen geordnet hat: *C D E F Fis G Gis* usw. Im Barock findet man jedoch auch andere Anordnung der Tasten und Töne in der kurzen Oktave, wie z. B.: *C F D G E A B H*, was sogar der häufigere Fall ist.

	Normalspieltisch für 2 Manuale	Arnstädter Spielschrank
Breite der Pedalklavatur	1130 mm (30 Tasten)	1145 mm (25 Tasten)
Länge der Tasten	700 mm	435 mm
Länge der Obertasten	130–170 mm	115 mm
Höhenunterschied an der Vorderkante der Obertaste	50 mm	60 mm
Breite der Untertaste	26 mm	unterschiedlich, 35–37 mm
Breite der Untertaste mit dem Zwischenraum	65 mm	75–85 mm
Breite der Oktave (z. B. G–g)	466 mm	535 mm
Die Pedalklavatur unter der Kante der unteren Manualklavatur unterschoben	310 mm	190 mm
Abstand der unteren Manualklavatur vom Pedal (senkrecht)	755 mm	795 mm
Abstand der Bankoberfläche von der Pedalklavatur (senkrecht)	?	584 mm
Abstand der Bank von der Kante der unteren Manualklavatur (waagrecht)	?	möglich nur 200 oder 270 mm

Diese Zahlen sind sehr lehrreich. Damit wir die Unterschiede der Spieltische noch besser beurteilen können, haben wir sie in die Zeichnung eingetragen.



— = Arnstädter Spielschrank
 - - - = Heutiger Spieltisch

Hieraus sieht man auf den ersten Blick, daß

1. die Pedaltaste in Arnstadt kürzer ist,
2. die Pedalklavatur viel weniger unter die Manualklavaturen eingeschoben und
3. die Orgelbank sehr hoch ist.

Aus diesen Tatsachen folgen für das Pedalspiel wichtige Determinanten:

Die Länge der Arnstädter Pedal-Untertaste — ohne die durch die Obertaste beanspruchte Länge — beträgt nur 320 mm, was für einen Fuß (mit Schuh) von etwa 27–28 cm Länge sehr wenig ist. Heute verlangt man, daß man die Pedaltasten (an der Untertaste am vorderen Rand der Obertaste) mit einem Druck von 2 kg niederdrücken muß. Bei der mechanischen Traktur war es gewöhnlich noch mehr. Wenn wir die schräge Stellung des Fußes beim Übergang von einer Untertaste zu der anderen (A) in Betracht ziehen, so könnte der Absatz im besten Falle etwa 6 bis 8 cm von der Hinterkante der Arnstädter Pedaltaste entfernt aufsetzen. An dieser Stelle müßte der Fuß auf die Taste mit einem Druck von wenigstens 8 bis 10 kg niederfahren, um die Traktur in Bewegung zu setzen. Das ist auf die Dauer — beim Spiel mit Spitze-Absatz — nicht möglich, da noch dazu der Niedergang der Taste an dieser Stelle kaum 4 mm beträgt und nicht mehr gut kontrollierbar ist.

Bedeutend besser zeigt sich die Möglichkeit des Absatzspiels auf der Arnstädter Pedalklavatur, wenn der Fuß von der Obertaste (Spitze) zu einer Untertaste (Absatz) übergeht (B). Der Druckpunkt für den Absatz wird in diesem Fall um etwa 8 cm nach vorn verlegt, also etwa in die Mitte der Länge der Untertaste. Hier wird der nötige Druck nur ungefähr 4 kg betragen, und auch der Tiefgang der Taste ist ungefähr zweimal so groß wie in dem vorhergehenden Fall. Die umgekehrte Richtung, das heißt von der Untertaste zu einer Obertaste (C) ist — was den Druck anlangt — auch nicht schwieriger, kann jedoch mit einem Rutschen des Fußes nicht gut ausgeführt werden, da die Form der Arnstädter Pedal-Obertaste dies nicht bequem genug ermöglicht.

Die Arnstädter Pedalklavatur ist ungefähr so breit wie die heutige, und die extremen Lagen waren trotzdem schwerer zu erreichen, da die Klaviatur nicht vertikal gerundet war. Deswegen war am Rande der Klaviatur der Fußwechsel kaum gut möglich, und man mußte sich mit dem Spitze-Absatz-Spiel nur eines Fußes begnügen (D). Allerdings erlaubte der Abstand der Tasten in der Mitte der Klaviatur diese Spielart wiederum nur in begrenztem Maße, da der Fuß hier eine ziemlich schräge Stellung einnehmen müßte. Daß diese Spielart in der Mitte der Klaviatur wenig gebraucht werden konnte, bestätigt sich auch aus der Beschaffenheit der Arnstädter Orgelbank. Aus dem Bericht von Wilhelm His³ wissen wir, daß Bach 166,8 cm groß war. (Nach den Ausführungen von Wolfgang Rosenthal auf dem 34. Bachfest in Eisenach im Jahre 1957 können keine Zweifel mehr darüber bestehen, daß die von His gemessenen Gebeine diejenigen Bachs waren.) Wenn ein Mensch von dieser Statur gut und bequem das Pedal mit der Spitze und Absatz spielen will, so darf die senkrechte Entfernung der Orgelbankoberfläche von der Pedalklavatur nicht größer sein als 50 bis 52 cm (mitgerechnet auch die wahrscheinlich höheren Absätze des damaligen Spielers). Die Arnstädter Orgelbank war jedoch 58,4 cm hoch, was wenigstens um 7 bis 8 cm mehr ist, als man für das Absatzspiel benötigt und braucht. Andererseits aber begünstigt eben diese hohe Orgelbank das Überschlagen der Füße (E) auch auf den Untertasten, da die Fußsohlen mehr senkrecht auf die Tasten niederdrücken müssen. Diese Kreuzung

³ Wilhelm His, *Anatomische Forschungen über Johann Sebastian Bach's Gebeine und Antlitz* . . . Abhandlungen der math.-phys. Classe der Königl. Sächsischen Ges. der Wissenschaften, Leipzig 1895, S 381–421.

der FüÙe erwähnt beim Pedalspiel Bachs der *Critische Musicus* (14. Mai 1737), als er von einem „sonderbaren Ineinanderschränken der FüÙe“ spricht.

Aus diesen Tatsachen kommt man zu der Überzeugung, daß die Arnstädter Orgel im Pedalspiel auf andere Weise zu behandeln war als unsere Orgeln mit der normalisierten Pedalklaviatur. Die Materie hat hier also im starken Maß das Spiel des jungen Organisten beeinflussen müssen. Wie aber lagen die Dinge in seiner Komposition? Haben die begrenzten Möglichkeiten im Pedalspiel auf der Arnstädter Orgel irgendwie auch die kompositorische Gestaltung der Pedalstimmen Bachs beeinflußt?

Wir wollen daraufhin Orgelwerke untersuchen, die Bach in Arnstadt oder nicht viel später geschrieben hat, aber des Zusammenhanges wegen auch einige, die wahrscheinlich schon früher entstanden sind. Wir wollen kurz nachprüfen, ob sie mit den Spielarten, die die Arnstädter Orgel erlaubte und bevorzugte, gut, bequem und ökonomisch spielbar sind, oder anders: inwieweit die Beschaffenheit der Pedalstimme durch die begrenzten Spielmöglichkeiten dieser Orgel bedingt oder wenigstens beeinflußt wurde.

Zu den früheren Arbeiten Bachs kann man mit ziemlicher Sicherheit das Präludium c-moll BWV 549 zählen. Hier ist die Pedalstimme so komponiert, daß sie auf das Spiel mit abwechselnden Spitzen berechnet zu sein scheint. Eine einzige Stelle im Takt 15 vor dem Schluß der Fuge



läßt sich jedoch auf der Arnstädter Orgel überhaupt nicht spielen, da das Arnstädter Pedal den Ton *Es* nicht besaß. Dies scheint das Werk schon in die Lüneburger Zeit zu verlegen. Andererseits läßt sich daraus schließen, daß Bach schon vor Arnstadt das Spiel mit den Spitzen bevorzugt hat, jedoch nicht einseitig, was auch das Pedalexercitium bestätigt, das gleichfalls noch in Lüneburg entstanden sein soll. Hier rechnet Bach mit dem Gebrauch des Absatzes im Takt 19 und 20 auf die Arten (B) und (C), und das eben in einer ziemlich weiten Lage von der Mitte der Klaviatur. Das Übungsstück ist aber im Grunde für die abwechselnden Fußspitzen berechnet.

Als Bach nach Arnstadt kam und sich im Orgelspiel vervollkommen wollte, wurde eine Bereicherung seiner Spielarten im Pedal durch die dortige Pedalklaviatur eigentlich nicht wesentlich gefördert.

Das Präludium a-moll BWV 569 bevorzugt stark das Pedalspiel mit den Fußspitzen. Es finden sich aber hier einige Stellen, die das Spiel mit Absatz oder mit der oben unter (B) genannten Technik fordern (Takte 73 bis 76). Allerdings kann man auch solche Stellen nur mit den Spitzen spielen, was aber weder bequem noch ökonomisch in der Bewegung ist:



Das Doppelpedal gegen Ende verlangt auch den Einsatz des Absatzes.

Die langen Halbnoten im Präludium G-dur BWV 550 deuten auf stummen Wechsel der Füße — sonst ist das Präludium, wie auch die Fuge, sehr gut und einfach (und darauf kommt es an!) mit den Spitzen spielbar: das Werk scheint wie aus dieser Spieltechnik erwachsen. Vereinzelt trifft man hier die Notwendigkeit der Fußkreuzung (E), wie zum Beispiel bei den Dreiklangsbrechungen. Dies jedoch war eben das, was man an Bachs Spiel bewunderte.

Die Fantasie G-dur BWV 572 bereitet dem Spiel mit den Spitzen kleinere Schwierigkeiten, als man es auf den ersten Blick vermutet. Weniger bequem läßt sich das Pedal mit abwechselnden Spitzen in der Fuge c-moll BWV 574 (Legrenzi) spielen. Das würde dieses Werk eben in die Reihe der früheren Werke (oder auch die der späteren, wenn dagegen nicht innere Gründe sprächen) einordnen, zumal hier das Es verlangt wird, das im Arnstädter Pedal nicht vorhanden war. Die Beschaffenheit der Pedalstimme in dieser Fuge ist auch dadurch erklärbar, daß das Werk als Ganzes eben keine eigene Erfindung Bachs war. Vielleicht konnte oder richtiger wollte er daher seine Spielbarkeit für das Pedal nicht prüfen.

Präludium und Fuge D-dur BWV 532 sind — so könnte man unter diesem Aspekt sagen — fast eine Kräfteprobe für das, was man auf dem Pedal mit den Spitzen spielen kann. In wenigen Fällen kommt jedoch auch die Spielweise (B) in Betracht, in den Randlagen der Klaviatur auch (D). Auch in der Tokkatenfuge d-moll BWV 565 wird man bis auf ganz wenige Stellen in der tiefsten Lage mit den Spitzen gut auskommen können.

Von den zwei Fassungen des Präludiums und der Fuge BWV 566 ist für unsere Ausführungen die in C-dur als die für das Pedalspiel einfachere wichtiger. Hier zeigt sich die Pedal-Applikatur um einiges differenzierter, da einige Stellen anscheinend doch das Pedalspiel mit Absatz verlangen. Man kann sie allerdings auch nur mit den Spitzen spielen, aber man läuft Gefahr, daß man die Phrase durch das notwendige Absetzen des Fußes zerstückelt:



Diese Artikulation ist sicherlich nicht die einzig mögliche, aber auf dem Arnstädter Pedal die einfachste und am leichtesten ausführbare. Die Fassung des Werkes in E-dur bringt neue Probleme der Pedal-Applikatur und verlangt auch den Ton *Dis*, der auf der Arnstädter Orgel nicht vorhanden war (was vielleicht doch für die Priorität der C-dur-Fassung und für deren Entstehung in Arnstadt sprechen könnte).

Zu grundsätzlich anderen Ergebnissen führen uns auch weitere Untersuchungen nicht, doch wollen wir die Problematik noch an Präludium und Fuge C-dur BWV 531 beleuchten. Das Präludium wird mit einem großen Pedalsolo eingeleitet. Dieses Pedalsolo ist durchwegs mit den Spitzen zu spielen, so wie das ganze Präludium, wo es allerdings auf diese Spielweise zu dem „sonderbaren Ineinanderschränken“ der Füße kommt (E). Dies ist jedoch gar nicht so sehr sonderbar, ja sogar leichter zu bewältigen, als wenn man mit dem Absatz spielte. Auf dem Pedal der Arnstädter

Orgel konnte dieses Präludium kaum anders gespielt werden, als nur mit den Spitzen in folgender Applikatur:



Das mag auf den ersten Blick sonderbar erscheinen, doch trotz der Kreuzung der Füße, die solche Spielweise verlangt, ist hier doch eine gewisse Ökonomie der Bewegung erreicht (Ton c). Das Prinzip ist sehr einfach und logisch⁴. In der Fuge wird das Thema nur einmal im Pedal exponiert. Wenn man auf diesen Pedaleinsatz die Spielweise mit den Spitzen anwendet (die auch in diesem Fall auf der Arnstädter Orgel ihre Vorteile hatte), bekommt man wie von selbst eine Artikulation, die ganz richtig ist:



Am Anfang des zweiten Taktes wird nach der ersten Note (e) notwendig eine größere Zäsur entstehen, die das Thema in zwei Hälften teilt. Kleinere Zäsuren entstehen bei den wiederholten Tönen, bei denen der Fußwechsel angegeben ist. Solche Artikulation erscheint natürlich, begründet im Thema selbst und bedingt durch das Instrument und die Spielart. Zwar ist es nicht leicht, die Stelle e—G mit dem linken Fuß im Tempo zu spielen, aber auf der Arnstädter Orgel ist es stilgemäßer als die Alternative, das e mit dem rechten Absatz zu spielen. Es wird wohl richtig sein, wenn man diese Artikulation des Themas ins Manual überträgt. Aus diesem Fall könnte man behutsam den Schluß ziehen, daß Bach seine Fugenthemen in den Orgelkompositionen nicht nur nach ihrer Verwendbarkeit in den kontrapunktischen Künsten geprüft hat, bevor er an ihre Verarbeitung herantrat, sondern gelegentlich auch nach ihrer Spielbarkeit im Pedal. Manchmal, wie in der Fuge G-dur BWV 577 und auch in späteren Werken, findet man im Thema, wenn es dem Pedal zugeteilt wird, einige Änderungen, die durch die bessere Spielbarkeit bedingt sind.

Die Ergebnisse unserer Untersuchungen kann man in einigen Sätzen zusammenfassen:

I. Die Beschaffenheit der Arnstädter Orgel erlaubte nur begrenzte Möglichkeiten des Pedalspiels:

A. In der Mitte der Klaviatur war auf den Untertasten nur Spitze-Spiel gut möglich.

⁴ Ein ähnliches Pedalsolo bringt auch Georg Böhm im Präludium (und Fuge) C-dur (Karl Straube, *Alte Meister des Orgelspiels*, Neue Folge, Teil I.). Es bringt dieselben Probleme der Applikatur wie das Präludium von Bach, und es ist gut möglich, daß es sich auch hier um den Einfluß Böhms auf den jungen Bach handelt. — Die Klammern unter der Applikatur bedeuten, daß der linke Fuß die Stellung nicht ändert.

- B. Übergänge von Ober- zu Untertasten mit Benutzung des Absatzes waren leicht ausführbar,
- C. ebenso Übergänge in der umgekehrten Richtung, jedoch ohne Rutschen des Fußes.
- D. In den Randlagen war die Klaviatur viel besser mit der Spitze-Absatz-Applikatur spielbar als mit den abwechselnden Spitzen.
- E. Die Kreuzung der Füße wurde durch die hohe Orgelbank erleichtert.

II. In den Werken, die Bach um und in der Zeit des Arnstädter Aufenthaltes geschaffen hat, trägt die Pedalstimme diesen begrenzten Spielmöglichkeiten sehr weitgehend Rechnung; es finden sich kaum Stellen, die sich mit diesen Spielmitteln auf der Arnstädter Orgel nicht auf die beste Art bewältigen ließen. Allerdings erlauben unsere modernen Pedalklavaturen mehr und spieltechnisch bessere Möglichkeiten der Applikatur. Es ist leicht zu verstehen, daß besonders nach der Lübecker Reise die Arnstädter Wender-Orgel den jungen Künstler nicht mehr befriedigen konnte.

Aus unseren Ausführungen wird auch deutlich, wie materielle Bedingungen den Schaffensprozeß beeinflussen können. Doch muß hier sogleich ausdrücklich betont werden, daß die Bevorzugung einer Spielart in der Komposition natürlich nicht nur mit der Beschaffenheit der Orgel, sondern auch mit Bachs Streben, das Technische seiner Kunst vollkommen zu beherrschen, und auch mit seiner damaligen äußeren und inneren Lebenshaltung zusammenhängt. Der junge Künstler war in seinem Spiel- und Bewegungshabitus sicherlich nicht so ökonomisch, wie es ein älterer Spieler sein würde. Der Strebsame scheut keine Mühe, ja er sucht sogar die weniger bequemen Wege zur Erlangung seines Zieles. Man möchte sagen, daß ihm die „Mehr-Bewegung“ des Pedalspieles mit Fußspitzen die Genugtuung einer virtuos vollbrachten Leistung gibt. Das entspricht ganz seiner jugendlichen Natur und seinem Streben nach technischer Vollkommenheit im Spiel. Später, im Orgelbüchlein, war seine Spielart um einiges differenzierter. Hier wirkt schon viel stärker als die Spieltechnik das Kompositorische (nicht nur das Klangliche) in die Gestaltung hinein, und in den späteren Chorälen aus der Leipziger Schaffensperiode schreibt Bach gelegentlich sogar zweistimmigen Pedalsatz — das Kompositorische dominiert in dieser Zeit durchaus. Hier sind schon längst andere als die spieltechnischen Kräfte am Werk, und es wäre ganz verfehlt, diese späte Orgel-Schreibweise von materiellen Gegebenheiten her erklären zu wollen. Wenn die früheren Werke stärker von den materiellen Bedingungen, vom Klang, von der Virtuosität im Spiel, vom Instrument bestimmt sind, so schöpft in den reifen Werken der Geist aus dem Vollen, so daß die materiellen Möglichkeiten der Ausführung weniger, ja sogar überhaupt nicht mehr beachtet werden, ähnlich wie wir es schon in den Solo-Sonaten für Violine und später im *Musikalischen Opfer* oder der *Kunst der Fuge* finden.

So kommen wir auch aus der Betrachtung des Pedalspiels des jungen Bach zu der Schlußfolgerung, daß zwar das Materielle eine ganz unverkennbare Einwirkung auf das Kunstschaffen und die Kunstausbübung hat, daß jedoch der Geist, je reifer und souveräner er wird, sich um so weniger von materiellen Bedingungen bestimmen und beeinflussen läßt. So treten in Bachs späteren Werken immer mehr die Musik und der Geist, der sie schafft, in den Vordergrund.

Adolphe Appia und Houston Stewart Chamberlain

VON WALTHER R. VOLBACH, AMHERST, MASS.

Werden Adolphe Appia, der geniale Schweizer Bühnenbildner und Philosoph, und Houston Stewart Chamberlain¹ zusammen genannt, muß der Geist Richard Wagners berufen werden, denn nur mit Wagner als einigendem Band kann die langwährende Freundschaft der beiden Männer erklärt und verstanden werden. Dennoch bedeutete der Meister von Bayreuth für sie nicht das gleiche. Während Chamberlain sich offen als Bayreuthianer bekannte, kritisierte Appia die Inszenierungen der Festspiele aufs schärfste, obgleich er die Musikdramen über alles liebte. Appia konzentrierte sich besonders auf *Tristan und Isolde* und den *Ring des Nibelungen*; für Chamberlain dagegen war Wagner nicht nur der größte aller Komponisten, sondern auch unfehlbar als Autor und Bühnenfachmann.

Abgesehen von Wagner gibt es nicht viel, was diese beiden Männer über 30 Jahre lang in engster Freundschaft binden konnte, da sie im Grunde genommen unendlich verschiedene Persönlichkeiten waren. Chamberlains extreme politische Anschauungen fanden keinen Widerhall in seinem Freund, der zwar die deutsche Kultur unendlich schätzte, aber dennoch nicht gewillt war, sein Westschweizer Erbe zu negieren. Appia war so fern von jeder nationalistischen Einstellung, daß er am ehesten als Weltbürger bezeichnet werden darf.

Beide waren nervös, sehr sensitiv und reagierten scharf, wenn jemand ihre Ideen und Prinzipien nicht teilte; um so wunderlicher ist es, wie sie so lange ohne Streit miteinander auskamen, wenn man nicht hinzufügt, daß ihre Feinfühligkeit sich auch auf andere erstreckte und sie so alles vermieden, was diese beleidigen oder verletzen konnte. Viele Jahre hindurch hatten sie denselben Freundeskreis von Musikern und Musikfreunden, aber gleichzeitig verkehrten sie in Bezirken, die einander völlig fremd waren: Chamberlain, ein glänzender, wenn auch etwas eitler Plauderer, war stets bestrebt, Mitglied der besten Gesellschaft zu sein; Appia hatte gerade gegen diese eine tiefe Abneigung und zog die Umgebung einfacher Leute vor. Er war fast immer in seinem sehr individuellen, etwas sonderbaren, unmodischen Stil gekleidet, während Chamberlain ein sehr gepflegter Mann war. Appia zog sich mit den Jahren immer mehr von den Menschen zurück, hauptsächlich wegen seiner ausgeprägten Sprachhemmung, die ihn dazu trieb, so wenig wie möglich mit Unbekannten zu reden.

Eine Reihe von weiteren Gegensätzen fällt ins Auge. Chamberlain, der Zögling einer romantisch-humanistischen Schulung, widmete sich dem Studium der Wissenschaften. Appia ging nach Absolvierung der Mittelschule (Collège in Vevey) nicht auf die Universität, sondern studierte Musik, vor allem in Leipzig und Paris, und versuchte danach, sich im Zeichnen auszubilden. In seiner seltsamen Mischung von Asketentum und Sinnenlust könnte man ihn wohl einen Mystiker nennen.

¹ Adolphe Appia, geboren am 1. September 1862 in Genf; gestorben am 29. Februar 1928 in Nyon. Houston Stewart Chamberlain, geboren am 9. September 1855 in Portsmouth; gestorben am 9. Januar 1927 in Bayreuth. Zu ganz besonderem Dank bin ich Herrn Dr. Joachim Bergfeld, Richard-Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth, verpflichtet, der mir den größten Teil der Briefe Appias zur Verfügung stellte.

Chamberlain hatte keinerlei Schwierigkeiten, sich mündlich und schriftlich in drei Sprachen auszudrücken. Appia war nicht nur durch seinen Sprachfehler sehr gehemmt, er hatte auch große Mühe, seine Ideen klar niederzuschreiben, so daß selbst seinen besten Freunden manche symbolischen Erläuterungen unverständlich blieben. Er war ein Künstler, der sich immer tiefer und tiefer in ein ihn faszinierendes Problem verbohrt, während Chamberlain es verstand, in einfachen, aber schön gesetzten Worten und Sätzen komplizierte Fragen und Persönlichkeiten zu erörtern. Er selbst betonte, er sei „kein Wissenschaftler und kein Philosoph, sondern ein Weltanschauer“². Daß die so einschneidend verschiedene Erziehung und Entwicklung die beiden Männer nicht trennte, sondern im Gegenteil ihre Freundschaft befestigte, lag wohl zum großen Teil an Appias ungeheurer Wißbegierde. Für ihn war der ältere, hochgebildete Chamberlain eine Art Mentor.

Es ist nicht bekannt, wann und wo die beiden sich kennenlernten. Die Vermutung liegt nahe, daß dies 1884 geschah, als Chamberlain an der Genfer Universität immatrikuliert war und Appia auf Ferien in seiner Geburtsstadt weilte. Sicher ist, daß beide im Jahre 1886 ihren Wohnsitz in Dresden hatten, wo sie mehrere Jahre weilten.

Wenn auch Appia nicht so umfassend gebildet und gründlich ausgebildet war wie Chamberlain, sein Ziel kannte er seit seiner frühen Jugend. Er selbst berichtet ausführlich, wie entsetzt er über die realistisch bemalten wackelnden Leinwanddekorationen war, die er 1881 bei seinem ersten Theaterbesuch in einer Aufführung von Gounods *Faust (Margarete)* in Genf sah. Jahre ehe er diesen Schock erlitt, der ihm die innere Leere des damaligen Theaters enthüllte, hatte er schon von plastischen Bühnenbildern geträumt. Als Zwanzigjähriger kritisierte er Inszenierungen in Bayreuth, wo er 1882 den *Parsifal* hörte. Die schauspielerische Ausarbeitung in Bayreuth fand er bewundernswert, weniger die Dekorationen, die ihm, abgesehen von ihrem „*ungewöhnlichen Luxus*“, keiner Erwähnung wert schienen. Vor allem bemängelte er die oberflächliche Äußerlichkeit und den Widerspruch zwischen Bild und Darstellung, außer im Gralstempel. In diesen Jahren sah er nur zwei Vorstellungen, die ihn positiv beeindruckten: *Ein Sommernachtstraum*, den der Regisseur Hiltl in Braunschweig 1883 nach Ideen von Ludwig Tieck herausbrachte, und Goethes *Faust*, erster Teil, den Otto Devrient im selben Jahre in Leipzig mit großem Erfolg inszenierte³.

Appia und Chamberlain wurden ziemlich rasch gute Freunde, obwohl sie, soweit dies bekannt ist, nie das vertraute „Du“ benutzten, wie mit anderen Freunden. Alle Briefe Appias an seinen Freund zeigen das formelle „vous“, und in den wenigen bekannten Briefen von Chamberlain heißt es „Sie“. Diese etwas offizielle Haltung verhinderte aber nicht, daß Appia seine Briefe, jedenfalls seit der Mitte der neunziger Jahre, mit „*Romeo*“ unterschrieb. Keyserling war der erste, der diesen intimen Zug erwähnte⁴. Anscheinend erhielt Appia diesen Namen von Frau Chamberlain; er ist leicht zu erklären, denn Appia war ein besonders gut aussehender, sogar schöner Mann mit klassischen Gesichtszügen und einem südlichen Temperament.

² H. Keyserling: *Reise durch die Zeit*, Vaduz 1948, S. 132.

³ A. Appia: *Expériences de Théâtre et Recherches Personnelles*, Manuskript, Adolphe-Appia-Stiftung, Landesbibliothek Bern.

⁴ Keyserling, a. a. O., S. 177.

Chamberlain wird in den Briefen mit „Wotan“ angedet; auch dies dürfte nicht schwer zu deuten sein, wenn man sich bewußt ist, welche Bedeutung Appia der Figur des Wotan zumaß und welche große Hochachtung er für den allwissenden Freund hatte. Die gemeinschaftliche Verehrung für Wagner führte wohl auch zur Wahl eines Beinamens für Chamberlains Gattin, die von Appia mit „Wala“ angedet wird — sicherlich eine Anspielung auf Wagners „Urwala“ Erda. Anna Chamberlain, die etwa zehn Jahre älter war als ihr Gatte (woraus sich die Wala-Assoziation teilweise schon erklären dürfte), spielte geistig zwar keine bedeutende Rolle, aber Appia schätzte sie, und selbst nach der Scheidung des Ehepaars blieb er noch lange in Kontakt mit ihr ⁵.

In Dresden, wo die Chamberlains etwa vier Jahre blieben, lebte auch Appia bis 1889. Offiziell studierte er Musik, vor allem Theorie, aber einige Andeutungen erlauben die Vermutung, daß er, wenn auch nur kurze Zeit, Unterricht im Zeichnen oder Malen nahm. Im Grunde ist er aber als Bühnenbildner ein „self-made man“. Chamberlain, der überall gute Verbindungen besaß, erreichte offenbar, daß Appia Freikarten zu Vorstellungen in den Hoftheatern erhielt und außerdem Proben beiwohnen und den technischen Apparat besichtigen durfte. In ähnlicher Weise war Chamberlain wohl auch später, als er (bis 1908) in Wien wohnte, seinem Freund behilflich, wenn dieser ihn dort besuchte.

Appia kehrte von Dresden in die Schweiz zurück und lebte meistens in dem kleinen Ort Bière, im Kanton Waadt; er verbrachte aber auch viele Monate in Paris und München. Die Chamberlains traf er, außer in Wien, auch in München und einige Male in den Schweizer Alpen, wo sie gern ein paar Sommerwochen verweilten. Da beide Männer große Naturliebhaber waren, planten sie, sobald sie beisammen waren, Ausflüge, auf denen sie die Schönheiten der Natur genossen, ohne deshalb die vielen Kunstschätze der Vergangenheit zu vernachlässigen, die sie auf solchen Spaziergängen sahen.

Es gab wohl keinen Gedanken, keine Anregung oder Beobachtung, keine Bekanntschaft, kein Erlebnis, nichts, das in dem Briefwechsel der beiden nicht einen Widerhall gefunden hätte. Leider besitzen wir nur ganz wenige Briefe von Chamberlain, doch die Hunderte von Briefen Appias sind auch für sich allein sehr aufschlußreich. Appia schrieb sehr offen und impulsiv, und so geben sie mehr den Eindruck von Plaudereien mit einem abwesenden Freund als von wohlgeordneten Briefen; ehe Chamberlain antworten konnte — es dauerte sicherlich vier bis fünf Tage, ehe ein Brief von Wien kommen konnte — war oft schon ein weiteres Schreiben von Appia unterwegs. Je nachdem, was er erlebte oder auf dem Herzen hatte, wurde das Schreiben kurz oder lang, manchmal sehr lang, bis zu zwanzig Seiten. Wie in einer Konversation springt Appia von einem Thema zum andern und kehrt dann wieder zum ersten zurück. In derselben nonchalanten Weise wird ein Postskriptum hinzugefügt oder eine neue Seite angefangen, falls ein Schreiben über Nacht liegenblieb. Er bedient sich durchweg der französischen Sprache, flücht aber deutsche Worte, auch ganze Sätze ein.

Ein so eingehender langwährender Gedankenaustausch sollte nicht ohne Einfluß auf die Korrespondenten bleiben. Vielleicht trifft dies weniger auf Chamberlain,

⁵ Brief von Dr. Raymond Penel an den Verfasser, 14. Oktober 1961.

einen anerkannten Autor zu, als auf Appia, der zwar seine künstlerische Aufgabe klar vor sich sah, aber nicht den Weg, den er einschlagen sollte. Immerhin öffnete er Chamberlains Augen für die Möglichkeiten einer Reform im Theaterbau und in der Inszenierung; ob dieser allerdings tief im Innern wirklich Appias Ideen verstand und billigte, ist etwas zweifelhaft. Appia seinerseits lernte sehr viel von seinem Freund. Einen guten Teil seiner tieferen Bildung, sein Verständnis für Wagners Prinzipien, für Ästhetik, Literatur und Kultur im allgemeinen hatte er Chamberlain zu danken, der ihn zum Lesen anregte und viele Dinge mit ihm persönlich diskutierte. Man sollte deshalb annehmen, daß Appia so stark unter dem Einfluß des reiferen Mannes stand, daß er viele Gedanken und Zitate übernommen hätte. Das ist aber keineswegs der Fall. Appias Schriften zeigen eine Einstellung, die sich in vieler Hinsicht grundsätzlich von der Chamberlains unterscheidet. Nur wenige Aussprüche wurden direkt von Chamberlain übernommen, so etwa „*Apollo war nicht der Gott des Gesangs allein, sondern auch des Lichts*“⁶. Das ist nicht einmal ein origineller oder typischer Gedanke Chamberlains, aber Appia liebte ihn, da er seinem eigenen Gedankengang entsprach. In seinen ersten Büchern gebrauchte er den Ausdruck „*Wort-Ton-Drama*“. „*Den Ausdruck ‚drame wagnérien‘ hat er von mir*“, informierte Chamberlain Frau Cosima Wagner, „*und in meinem Sinn übernommen und versteht darunter das Wort-Ton-Drama überhaupt, nicht dieses oder jenes Werk. Er nimmt (ohne es zu wissen) eine Idee wieder auf, die schon Goethe beschäftigt hat . . . — wie die Musik durch ihre Mitwirkung am Drama, nicht bloß die Zeit, sondern implicite auch den Raum bestimmt . . .*“⁷.

Da sich Appia in seinem ganzen Leben eingehend mit dem Verhältnis von Raum und Zeit beschäftigte, war es interessant zu finden, daß er zuerst durch Chamberlain auf dieses Problem stieß. Dem jungen Künstler gefiel der Ausdruck „*Wort-Ton-Drama*“ so gut, daß er ihn in seinem französischen Manuskript einfach mit „*WTD*“ abkürzte. In die Kategorie von Chamberlain-Worten gehört auch „*Wort-Ton-Poet*“, das verschiedentlich bei Appia auftaucht.

Trotzdem würde die Annahme, Chamberlain habe Appias Auffassungen von Wagners Musikdramen entscheidend beeinflusst, zu weit gehen, denn sie würde die wichtige Tatsache der Grundverschiedenheit der beiden Persönlichkeiten außer acht lassen. Daß Chamberlain eine hohe Meinung von Appia gewann, kommt häufig zum Ausdruck. In seinem Werk *Richard Wagner* (S. 215) deutete er Ideen an, die Appia in *Die Musik und die Inszenierung* — das Buch ist Chamberlain gewidmet — ausführlich darlegte. Es darf als sicher angenommen werden, daß die Ausführungen über die Rolle des Darstellers in seinem Verhältnis zur Musik von Appia herühren. In einer Fußnote betonte Chamberlain dann, daß „*der nächste große Fortschritt in der Inszenierung nicht im Gebiet der Musik, sondern des Sehens gemacht wird*“. Auch hierin folgte er Appia. Später (S. 317) wies er auf Appias Bestreben hin, das Bühnenbild im *Tristan* auf ein Minimum zu beschränken. Sicherlich fügte der Autor diese Gedanken nicht bloß ein, weil Appia sein Freund war, sondern hauptsächlich, weil er sie für wertvoll hielt. In diesem Sinne half er ihm auch mit einer Empfehlung an den Verlag Leon Chailley in Paris, der 1895 Appias erstes

⁶ H. St. Chamberlain: *Richard Wagner*, englische Ausgabe, S. 196.

⁷ P. Pretsch: *Cosima Wagner und Chamberlain im Briefwechsel*, Leipzig 1934, S. 398.

Büchlein *La Mise en Scène du Drame Wagnérien* druckte. Es ist aber nicht ganz klar, ob er sich an den ihm bekannten Verleger wandte oder dies durch gemeinsame Freunde, Wagnerianer in Paris, einleitete. Als Appia keinen französischen Verlag für sein zweites Buch, *La Musique et la Mise en Scène* fand, wandte sich Chamberlain an seinen Freund, den Verleger Hugo Bruckmann in München, der auch sofort um Zusendung des Manuskripts bat. Es wurde von der Prinzessin Elsa Catacuzène (Frau Bruckmann) übersetzt und erschien 1899 unter dem Titel *Die Musik und die Inszenierung*.

Die gegenseitige Hochachtung schloß nicht ein, daß die Freunde sich beweihräucherten. An kritischen Bemerkungen ist kein Mangel, wenn der eine ein Manuskript von dem andern erhielt. Chamberlain war offensichtlich nicht immer mit Appias Stil einverstanden. Appia verteidigte sich gegen solche Vorwürfe und machte Gegenvorschläge. Es ist richtig, daß Appias Stil immer kompliziert blieb. Aber da er versuchte, eine vollkommen neue Inszenierungskunst zu beschreiben, darf der Leser nicht überrascht sein, wenn manche Stellen dunkel bleiben. Außerdem war er sich bewußt, daß er in erster Linie Bühnenkünstler war und nur gezwungen Schriftsteller. Wir wissen ferner, daß Appia nach dem Durchlesen eines Manuskripts seines Freundes verschiedene Änderungen vorschlug, um im allgemeinen und hinsichtlich einzelner Ausdrücke einen Gedanken zu verdeutlichen. In solchen Fällen benutzte er deutsche Worte. Stets handelte es sich aber um Fragen der Form, nicht des Inhalts; trotzdem ist es bemerkenswert, wieviel Kritik Chamberlain zweifellos von Appia annahm. Dieser lobte das Buch *Richard Wagner* sehr, das er ausgezeichnet fand — mit Ausnahme der Abschnitte, in denen Chamberlain Inszenierungsprobleme behandelte⁸. Über das eingefügte Bildmaterial war er sogar besonders unglücklich. Tatsächlich könnte man angesichts dieser Bilder fragen, warum Chamberlain seinen Freund nicht durch eine Auswahl aus dessen Entwürfen ehrte, statt die konventionellen von Brückner, Joukowsky und anderen zu nehmen. Die Erklärung dürfte sein, daß Chamberlain auf jeden Fall ein populäres, nicht ein „problematisches“ Buch veröffentlichen wollte und daß er außerdem die Abneigung Cosima Wagners gegen jede Änderung der Bayreuther Tradition kannte und einkalkulierte.

Nicht viele wissen, daß Chamberlain sein Glück auch als Dramatiker versuchte. Der Briefwechsel mit Appia zeigt, daß er seine Pläne, vor allem deren szenische Probleme, ausführlich mit seinem Freund durchging. In der Buchform der Schauspiele erscheinen zwei Bühnenbild-Entwürfe Appias für *Der Weinbauer*⁹. Sie erwecken allerdings nicht das Gefühl, als ob der Künstler mit vollem Herzen bei der Sache gewesen sei. Die leicht impressionistischen Bilder lassen von den revolutionären Reformen Appias nichts ahnen. Zweifellos war der Künstler in ihm mit einem solchen Auftrag nicht sehr glücklich, und er bat wohl, seinen Namen in der Buchform nicht zu erwähnen. So drückte denn Chamberlain im Vorwort seinen Dank nur im allgemeinen aus. Im April 1896 wurde *Der Weinbauer* im Züricher Stadttheater aufgeführt, und Appia fuhr hin, um der sogenannten Generalprobe und der Premiere beizuwohnen. Sein Bericht war vernichtend, obgleich er ver-

⁸ Appia, a. a. O.

⁹ H. St. Chamberlain: *Drei Bühnendichtungen*, München 1902.

sicherte, das Werk enthalte wunderbare Gedanken, die allerdings von den Schauspielern ruiniert worden seien. Seiner Meinung nach könnte das Drama wirkungsvoll sein, aber nicht in der gegenwärtigen Fassung, die keine rechte Stimmung aufkommen lasse. Eine kurze Zeitungsnotiz, man kann sie kaum eine Kritik nennen, gab nicht einmal die Namen der Mitwirkenden, deutete nur an, daß diese „Nullität“ wohl ihre erste und letzte Aufführung hatte¹⁰. Chamberlain muß diese Vorstellung im Sinn gehabt haben, als er von einer „Hinrichtung“ schrieb, für die er den Dramaturgen und Regisseur verantwortlich hielt. Schließlich machte Appia auch Entwürfe für eines der anderen Dramen, *Der Tod der Antigone*. Chamberlain übernahm sie nicht in sein Buch, weil, wie er sich ausdrückte, Gruppenbildung und Beleuchtung eine so große Rolle spielten, daß eine bloße Dekoration nicht den rechten Eindruck gebe¹¹.

Die Bühnenmusik für den *Weinbauer* stammte von einem andern guten Bekannten des unglücklichen Dramatikers, Friedrich Klose, der 1902 mit seiner „dramatischen Sinfonie“ *Isebill* Erfolge gehabt hatte. Chamberlain versammelte um sich einen großen Kreis von Freunden oder vielleicht besser gesagt von Bekannten; seine faszinierende Persönlichkeit, seine Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft lockten viele an, aber nur wenigen trat er näher. Die Eintagsfliegen verschwanden, wenn es zu Meinungsverschiedenheiten kam. Andere waren nicht bereit, seine übertriebene Bewunderung für Bayreuth oder seine pangermanischen Ideen zu teilen. Wenn es zu Unstimmigkeiten kam, gegen die Vermittlungsversuche keinen Erfolg erbrachten, war Appia stets auf der Seite Chamberlains.

In diesem Kreis fanden sich junge Komponisten, Dirigenten und Schriftsteller, die fast alle einen guten Namen hatten oder erwarben. So traf man bei den Chamberlains außer Klose auch Siegmund von Hausegger und Felix von Weingartner, den Appia schon aus seinen Leipziger Jahren kannte. 1903 wurde Appia, wohl auf Veranlassung der ungarischen Gräfin Zichy, einer Bekannten von Chamberlain, aufgefordert, eine Vorstellung in dem Pariser Privattheater der Gräfin Martine de Béarn vorzubereiten. Für diesen Abend schlug er zuerst Szenen oder einen Akt aus *Tristan* mit Weingartner als Dirigenten vor. Dieser zog sich jedoch vor der endgültigen Entscheidung zurück, und Appia wandte sich an Hugo Reichenberger, der offensichtlich die musikalische Leitung der drei Aufführungen übernahm, die Szenen aus *Manfred* und *Carmen* brachten.

Unter den jungen Schriftstellern um Chamberlain ist der Name von Arthur Seidl bekannt. Nicht vergessen sei Robert Godet, der Chamberlains *Grundlagen des XIX. Jahrhunderts* ins Französische übersetzte. Zu der Gruppe gehörte auch Agénir Boisier, der aus einer angesehenen Genfer Familie stammte und Appia in jenen Jahren in Verlagsfragen beriet. Hier erschien auch Hans von Wolzogen, der treue Jünger von Bayreuth. Trotz der Antipathie, die Cosima Wagner gegen Appias Reformideen zeigte, schrieb er eine im ganzen anerkennende Besprechung über dessen *La Mise en Scène du Drama Wagnérien*, die ausführlichste Kritik, die dieses Werk erhielt. Wolzogen legte die Hauptpunkte gut und klar dar, fügte aber hinzu, Appia sei nicht

¹⁰ Neue Zürcher Zeitung, gez. sk, 10. April 1896.

¹¹ Chamberlain: *Drei Bühnendichtungen*, S. 1.

ganz auf dem richtigen Wege, da er die genauen szenisch-dramatischen Vorschriften des Meisters zu symbolisch auslege¹².

Eine der interessantesten Persönlichkeiten im Chamberlain-Kreis war Graf Hermann Keyserling. Er teilte in keiner Weise den politischen Fanatismus Chamberlains, den er seit seiner Studentenzeit in Wien 1901 kannte, aber er gibt in seinen Memoiren zu, daß er unendlich viel von ihm lernte, und so nannte er ihn seinen „bestmöglichen Wegweiser und Wegbereiter“¹³. Es ist erstaunlich, daß Keyserling und Chamberlain so lange miteinander auskamen, da sie sich in einigen peinlichen Eigenschaften sehr ähnlich waren: beide wurden leicht überschwenglich, leicht doktrinär, und beide hörten sich selbst gern reden. 1903 führte Appia den jungen Grafen in seinem Pariser Freundeskreis ein. Bei ihren täglichen Zusammenkünften muß Appia gegenüber dem stets das Wort führenden Keyserling sehr tolerant gewesen sein. Später äußerte er sich jedoch ironisch: „Man muß zuhören und schweigen, als ob man Gott Vater zuhörte“¹⁴. In einem langen Abschnitt seiner Memoiren zollte Keyserling der eigenartigen und bedeutsamen Persönlichkeit Appias tiefen Respekt. Er half auch bei den früher erwähnten Pariser Aufführungen und schrieb einen ausführlichen Bericht über sie für eine Münchener Zeitung. Der drei Seiten umfassende Artikel beschränkte sich nicht auf eine Besprechung der Inszenierung, sondern erstreckte sich auf eine Bewertung von Appias Prinzipien im allgemeinen. So teilte Keyserling Appias Widerwillen gegen die bestehende Illusionsbühne und unterstützte dessen Bestreben, den Darsteller zum Mittelpunkt und Maßstab der Inszenierung zu machen. Aus diesen Gründen mußte das szenische Bild einfach und plastisch gestaltet und dem Licht eine wesentliche Rolle zugestanden werden. Keyserling wies auf die erfolgreiche Erprobung dieser Theorien in Paris hin und schloß seinen Bericht mit dem Wunsch, ein deutsches Theater möge Appia einladen, eine große Inszenierung in seinem Sinne auszuführen¹⁵.

Die bedeutendste Gestalt in Chamberlains Kreis war Frau Cosima Wagner. Eigentlich wäre es richtiger zu sagen, daß er ihrem Kreis angehörte, zu dem er bereits Ende der achtziger Jahre als treuer Wagnerianer und vor allem als begeisterter Bayreuthianer zugelassen wurde. Bei verschiedenen Gelegenheiten machte er den Versuch, seinen Freund Appia und dessen Bühnenbilder zu empfehlen, hatte aber keinen Erfolg. Offenbar hielt es Frau Cosima, die Hüterin des Erbes von Richard Wagner, zwar für angebracht, den einen oder anderen Brief, den sie von Appia erhielt, zu beantworten; diese Korrespondenz ist jedoch nicht erhalten. Ob Appia je Wagners Witwe sprach, ist sehr fraglich. Die anderen Mitglieder des Hauses Wahnfried lernte er durch seinen Freund Chamberlain kennen.

Appia und Chamberlain besuchten die Festspiele seit 1882 beinahe regelmäßig. Chamberlain konnte sich das ohne Schwierigkeiten leisten; für Appia war es ein großes finanzielles Opfer, 400 Goldmark für alle Aufführungen des *Ring* zu bezahlen, da sein Einkommen aus einer monatlichen Rente von etwa 180 Schweizer Franken bestand, die sich nach 1900 auf nicht mehr als 240 erhöhte¹⁶. Wir haben schon

¹² Bayreuther Blätter 1895, Stück IV/V.

¹³ Keyserling, a. a. O., S. 117.

¹⁴ Brief von Dr. Raymond Penel an den Verfasser, 27. März 1962.

¹⁵ Keyserling: Die erste Verwirklichung von Appias Ideen zur Reform der Bühne, Allgemeine Zeitung, München, 6. April 1903.

¹⁶ W. R. Volbach: A Profile of Adolphe Appia, Educational Theatre Journal XV, 1963, Nr. 1.

oben festgestellt, daß Appia trotz aller Begeisterung für die Musikdramen — fast möchte man sagen, gerade wegen dieser Begeisterung — deren Inszenierung in Bayreuth für falsch hielt. So suchte er mit Chamberlains Hilfe jeden Weg, um Cosima zu überzeugen, daß er die wahre Lösung für das Gesamtkunstwerk besitze. Cosima erhielt Exemplare seiner ersten zwei Bücher, wohl von Chamberlain. Schon 1892 sandte Appia Entwürfe für stilisierte Dekorationen der Musikdramen nach Bayreuth, deren Empfang aber nie bestätigt wurde¹⁷. Einige Jahre danach bat Appia seinen Freund, ihm zu ermöglichen, den Festspielproben beizuwohnen; er fragte zugleich, ob Chamberlain bei seiner etwaigen Anwesenheit dort vielleicht von sich aus Änderungen und Ausmerzungen erreichen könne. Etwa 1895 brachte Chamberlain dann eine Mappe mit Entwürfen für den *Ring* zu Frau Cosima, die sich aber weigerte, diese auch nur anzusehen, mit der Begründung: „*Genau so als ob Richard noch am Leben wäre, nichts wird an seinen ästhetischen Prinzipien geändert*“¹⁸.

Aus dem Briefwechsel zwischen Cosima und Chamberlain ersieht man deutlich, wie er immer wieder auf Appia hinwies. So entschuldigte er sich einmal dafür, daß er nicht zu Hause war, als sie ihn besuchen wollte, da er gerade bei seinem „*lieben Freunde Appia*“ saß, der ihm erklärte, wie die Beleuchtung in den *Meistersingern* behandelt werden müsse, „*damit Licht und Musik eine Einheit bildeten*“¹⁹. Später schrieb er Cosima, wie er sich darauf freue, *Tannhäuser* zusammen mit Appia zu genießen (Briefwechsel S. 51). Nicht nur künstlerische Erlebnisse, sondern auch persönliche wurden in diesen Briefen erwähnt; so beschrieb er, wie er mit Appia Kletterpartien in Österreich nicht weit von Wien unternahm (Briefwechsel S. 171, 174). Die kargen Reaktionen von Frau Cosima ließen keinen Zweifel, daß kein noch so diskreter Versuch ihre Haltung ändern werde. Im Winter 1895 las sie Appias erste Schrift, hielt jedoch an ihrer vorgefaßten Meinung fest, daß „*die Inszenierung in den Partituren genau angegeben ist und daher diese Arbeit keinen Wert habe*“. Ironisch fügte sie hinzu, das Büchlein möge in Frankreich vielleicht etwas Gutes tun (Briefwechsel S. 396). Als Trumpf spielte Chamberlain dann darauf an, Appia habe die Chance, an einer Operninszenierung in Paris mitzuwirken (Briefwechsel S. 405). Aber auch diese Neuigkeit veranlaßte Cosima nicht, ihre Reserve aufzugeben. Im Mai 1896 las sie Appias *Essay Notes sur l'Anneau du Nibelung* und kam wiederum zu einer negativen Entscheidung. Die einzige Anerkennung, die sie dem Künstler zollte, bezog sich auf Fragen der Beleuchtungstechnik, aber auch hier kritisierte sie Appias Wahl von Hell und Dunkel. Alle seine anderen Vorschläge über die Aufteilung des Bühnenraums, die Vereinfachung der Kostüme, die Eliminierung von Requisiten, die Placierung der Charaktere, kurz, die dramatische Wiedergabe im allgemeinen wurde von ihr schroff abgelehnt (Briefwechsel S. 464—465). Aus Cosimas Briefen geht hervor, daß sie Appias revolutionäre Ideen grundsätzlich verwarf, sie als vollblütige Romantikerin aber wahrscheinlich nicht ganz verstand. Zu einem kurzen Austausch von Briefen zwischen Cosima und Appia kam es nur im Jahre 1902 anläßlich eines Artikels, in dem er das Bayreuther Festspielhaus pries und die unbefriedigende Lösung des neuen Münchener Prinzregententheaters unter-

¹⁷ Appia, a. a. O.

¹⁸ Brief von Jean Mercier an den Verfasser, 30. April 1960.

¹⁹ Pretsch, a. a. O., S. 19.

strich²⁰. Aber sie lehnte es entschieden ab, weiter auf die von Appia angeschnittenen Fragen einzugehen, was verständlich ist, ihn jedoch sehr bedrückte.

Trotz des Mißerfolges aller seiner Versuche, von Frau Cosima erhört zu werden, und der daraus resultierenden Depression blieb seine Beziehung zu Chamberlain ungetrübt. Als bald nach der Jahrhundertwende Spannungen in der Ehe der Chamberlains eintraten, war er bereit, alles zu tun, um sowohl seinem Freund als auch dessen Frau zur Seite zu stehen. Es gelang ihm, auch nach dem Bruch, der kurz nach 1905 kam, die Freundschaft mit beiden aufrecht zu erhalten. Chamberlain bedeutete ihm natürlich mehr; trotzdem gab er dessen Frau nicht auf, sondern wechselte noch Jahre lang Briefe mit ihr. Im Jahre 1908 heiratete Chamberlain Eva, die Tochter Wagners, und übersiedelte nach Bayreuth. Während der Festspiele war Appia meist Gast im Hause Chamberlain. Man gewinnt aber den Eindruck, daß der früher so rege Gedankenaustausch in dem Maße aufhörte, in dem Chamberlain ein offizielles Mitglied des Hauses Wahnfried wurde.

Obwohl äußerlich zunächst nichts zu merken war, muß bereits nach 1906 eine leichte Änderung in Appias innerer Einstellung gegenüber Chamberlain eingetreten sein. In dieser Zeit traf er Emile Jaques-Dalcroze, mit dem er in den folgenden Jahren energisch an der Entwicklung der rhythmischen Gymnastik arbeitete. Hier findet man nicht mehr das Verhältnis von Lehrer und Schüler, sondern das von zwei gleichberechtigten Kollegen, die gemeinsam alle Theorien und Taten analysierten, verwarfen oder billigten. In der von Dalcroze geplanten musikalisch-rhythmischen Ausbildung junger Menschen fand Appia die Lösung für seine eigenen Ideen über die Führung der Darsteller. Dalcroze seinerseits übernahm von Appia Vorschläge für die Anwendung von Podesten, Treppen, Rampen und der Beleuchtung. Zusammen bemühten sie sich, den menschlichen Körper zu höherer Ausdrucksfähigkeit zu erziehen. Der Höhepunkt ihrer gemeinsamen Arbeit wurde erreicht, als sie Glucks *Orpheus und Euridice* 1913 bei den Festspielen in Hellerau bei Dresden aufführten²¹. Chamberlain war über diese Entwicklung informiert, kam aber nicht zu den Festspielen; sein Name erscheint nicht in der Liste der berühmten Gäste. Abgesehen von Besuchen in Bayreuth, um die Musikdramen zu genießen und seinen Freund zu sprechen, hat sich Appia in diesen Vorkriegsjahren wenig mit Wagner beschäftigt; seine Essays und Entwürfe sind ganz und gar den Problemen gewidmet, die er gemeinsam mit Dalcroze zu lösen versuchte. In dieser Arbeit fand er ein ihn vollkommen beherrschendes Thema, das ihn von Chamberlain unabhängig machte. Auch dies trug wohl zur Lockerung des engen Kontaktes bei.

Einen schweren, unheilbaren Schlag erlitt die Freundschaft, die sich so lange bewährt hatte, durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges. Chamberlain, der gebürtige Engländer, der nun deutscher Staatsbürger wurde, verteidigte die Ziele der extremen pangermanischen Gruppe. Appia wiederum war entsetzt über die Brutalität der deutschen Kriegsführung. Einige Freunde nahmen an, er sei bereit gewesen, den Protest von alliierten und neutralen Gelehrten und Künstlern gegen die Be-

²⁰ Pretsch, a. a. O., S. 638. Adolphe Appia: *Der Saal des Prinzregententheaters*, Die Gesellschaft III, Dresden 1902.

²¹ W. R. Volbach: *The Collaboration of Adolphe Appia and Emile Jaques-Dalcroze*. Festschrift für Dr. Pisk, Austin 1965.

schießung der Kathedrale von Reims und der Bibliothek von Loewen zu unterschreiben, wie dies Dalcroze tat. Die Unvereinbarkeit der Standpunkte Appias und Chamberlains führte so zwangsläufig zu einem Erkalten der alten Freundschaft, aber dennoch nie zum offenen Bruch. In den Kriegsjahren lebte Appia in dem aus dem 12. Jahrhundert stammenden Château de Glérolles bei Vevey, direkt am Genfer See. Von dort schrieb er an Chamberlain, er habe die Tauben (er meinte vielleicht Möven?) an seinem Fenster vorbeifliegen sehen, und sie hätten die Wahrheit gesprochen, im Gegensatz zu den deutschen Tauben (ein Typ der deutschen Militärflugzeuge waren die Rumpfer-„Tauben“)²². Die drei Briefe von Chamberlain an seinen Freund, die veröffentlicht sind, stammen alle aus der Kriegszeit. Das freundschaftliche Gefühl ist in ihnen noch lebendig, aber eine fremde Atmosphäre wird deutlich bemerkbar. Chamberlain war betrübt, „daß im Augenblick keine Spur einer dem Verständnis Brücken bauenden Sympathie zwischen uns besteht. Manchmal ist Schweigen das Freundschaftlichste, was man dem Freunde antun kann...“²³. Briefe wurden auch nach dem Weltkrieg ausgetauscht, aber die beiden Freunde haben sich nicht mehr getroffen²⁴; die zwei Bände von Chamberlains Briefen enthalten keinerlei Hinweise auf Appia, die von Belang sind. So ist man auf die Korrespondenz mit Cosima Wagner angewiesen, wenn man eruieren will, wie Chamberlain über Appia dachte und fühlte. Und die spärlichen Bemerkungen dort erlauben kein definitives Urteil über seine Haltung.

Von Appia dagegen besitzen wir eine Reihe von Äußerungen, die uns ein abgerundetes Bild seiner Bewunderung für Chamberlain geben. Trotz der offenkundigen Kühle, die im Kriege entstand, hat er nie aufgehört, seinen Dank an Chamberlain auszudrücken. Nur Chamberlain konnte er im Sinne haben, wenn er die wichtige Rolle des Lehrers als „intermédiaire“ erörterte; wie er schrieb, übernahm ein Freund diese Rolle, der „ein sehr gebildeter Mann war, ein Humanist und Wissenschaftler“. Appia versicherte, daß dieser Lehrer nur jene geistigen Eigenschaften, die er vollkommen erkannte, vertiefte, aber „das Innerste meiner Persönlichkeit unberührt ließ“. Und dann fährt er fort: „Der ideale Vermittler gab mit einer Hand, während er bereit war, mit der andern zu empfangen . . . Glücklicherweise muß der junge Mann genannt werden, der einem solchen Freund begegnet!“²⁵. Selten wurde einem Freund eine größere Anerkennung gezollt. Wieviel Appia Chamberlain verdankte, erklärte er in seinem noch unveröffentlichten Essay *Expériences de Théâtre et Recherches Personnelles*, in dem er auseinandersetzte, daß Chamberlain ihm „ein prägnantes und dokumentiertes Bild von Wagners Persönlichkeit“ gab, „verklärt durch die Begeisterung und Bewunderung eines durch und durch informierten künstlerischen Schülers“. Und er betont, er hätte diese Kenntnis auf keine andere Weise erlangen können.

Ob Chamberlain wirklich ein großer Segen für Appia war, ist eine Frage, die nicht ohne weiteres beantwortet werden kann. Daß er dessen Augen und Ohren für viele Dinge öffnete, darüber besteht kein Zweifel. Aber seine Einseitigkeit und Neigung zur Dogmatik bargen auch Gefahren, von denen Appia sich nicht befreite,

²² Brief von Dr. Raymond Penel an den Verfasser, 18. Februar 1961.

²³ H. St. Chamberlain: *Briefe (1882—1924)*, München 1928, Band I, S. 268.

²⁴ Karl Reyle: *Briefe von Adolphe Appia*, Manuskript.

²⁵ A. Appia: *L'Intermédiaire*, Manuskript, Adolphe-Appia-Stiftung, Landesbibliothek Bern.

bis er Dalcroze traf. Ohne Dalcroze wäre er vielleicht sogar in eine Richtung getrieben, die seine Weiterentwicklung gestört hätte, trotz seiner gesunden Natur, die es ihm ermöglichte, ihm nicht zusagende Einflüsse abzuschütteln. Auf jeden Fall hat Chamberlain im Leben und in der künstlerischen Entwicklung Appias einen unendlich wichtigen, dennoch aber nur vorübergehenden Einfluß ausgeübt.

Das Werk Chamberlains war zeitgegeben und zeitgebunden, während Appias Kunst zeitlos ist. Die politischen und rassen-ideologischen Prinzipien von Chamberlain — die meisten waren nicht einmal seine eigenen — hatten noch zu seinen Lebzeiten eine furchtbare Wirkung. Aber wir dürfen ihm, dem Ästheten, nicht die Schuld für die grauenhafte Nutzenanwendung seiner Theorien geben. Heute sind sie nur noch Material für den Historiker. Von seinen Schriften werden die über Richard Wagner noch zitiert, aber auch ihre Bedeutung, so maßgebend sie für die Popularisierung des Bayreuther Meisters waren, liegt in der Vergangenheit.

Zu seinen Lebzeiten hat Appia nicht den Ruhm geerntet, den sein Freund erlebte. Zwar wurde er von Arturo Toscanini nach Mailand geholt, um 1923 an der Scala die szenische Neugestaltung von *Tristan und Isolde* zu übernehmen; aber seine Bühnenbilder wurden von der gesamten Presse abgelehnt. Ein Jahr darauf sollten seine Ring-Entwürfe für eine Neuinszenierung am Stadttheater in Basel verwendet werden. Trotz aller Bemühungen des Regisseurs Oskar Waelterlin, eines Schülers von Appia, und seiner eifrigen Mitarbeiter drang die Reform nicht durch. Konservative Wagnerianer aus der Stadt entfesselten nach der Premiere der *Walküre* einen halbstündigen Skandal, so daß das Experiment abgebrochen wurde²⁶. So war Appia der persönliche Erfolg versagt. Statt dessen erlebte er, daß vor allem nach 1918 manche Regisseure eindrucksvolle Inszenierungen auf seinen Ideen aufbauten, ohne ihm Dank zu wissen. Sein Prinzip der Beleuchtung, wie er es bereits vor 1900 festgelegt hatte, wird heute von allen Sachverständigen anerkannt und benutzt.

Appia war auch der erste, der auf eine durchgreifende Stilisierung der Dekoration und auf die systematische Anwendung von Podesten drang. Diese Idee und seine Bestrebungen, das Proszenium zu eliminieren, das Zuschauer und Schauspieler unnötigerweise voneinander trennt, sind jetzt nicht mehr umstritten. Sogar sein Wunsch, den Darsteller zum lebenden Mittelpunkt der Aufführung zu machen, nach dem sich alles andere richten müsse, wird nun weitgehend befolgt, allerdings mehr im Bereich des Tanzes als in dem des Schauspiels und der Oper. Nach dem zweiten Weltkrieg erinnerte sich seiner selbst das Haus Wahnfried, dessen Tore ihm so lange verschlossen geblieben waren. Die Vereinfachung der Festspieldekorationen, vor allem die wichtige Rolle, die der Beleuchtung zuteil wird, lassen deutlich den Ahnherrn erkennen.

Adolphe Appias hundertster Geburtstag im Jahre 1962 schließlich wurde zum Anlaß für internationale Ehren. In den Vereinigten Staaten begann man bereits zwei Jahre früher, seine Schriften zu publizieren, und ein ähnlicher Plan besteht in Italien. Endlich hat sich auch die offizielle Schweiz ihres genialen Sohnes erinnert, ihm einen Raum in der Berner Landesbibliothek eingeräumt und beschlossen, seine Gesammelten Schriften zu veröffentlichen.

²⁶ W. R. Volbach: *Appia's Productions and Contemporary Reaction*, Educational Theatre Journal XIII, 1961, Nr. 1.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

War Gregor der Große doch Musiker?

VON HELMUT HUCKE, FRANKFURT a. M.

Durch den Vorwurf eines Rezensenten, daß er in der erweiterten Fassung seiner Prager Dissertation von 1947, T. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* „auf die Ausführungen Helmut Huckes keine Rücksicht genommen habe“, sah sich Antonin Burda „gezwungen“, in Jg. XVII, 1964, S. 388–393 der „Musikforschung“ zu der Frage „Gregor der Große als Musiker“ Stellung zu nehmen. Leider teilt er weder Titel und bibliographische Daten der erweiterten Fassung seiner Dissertation mit, noch den Namen des Rezensenten, auf den er sich beruft, noch wo die Rezension erschienen ist.

Burdas Ausführungen beziehen sich auf F. A. Gevaerts Untersuchung *Les Origines du Chant liturgique de l'Église latine* (Gand 1890), die er in der Übersetzung von Hugo Riemann *Der Ursprung des römischen Kirchengesanges* (Leipzig 1891) benutzt, und auf meinen Aufsatz *Die Entstehung der Überlieferung von einer musikalischen Tätigkeit Gregors des Großen* in der „Musikforschung“ Jg. VIII, 1955, S. 259–264. Er charakterisiert diese Arbeiten vorweg: „Beiden Autoren ist . . . gemeinsam, daß sie den Quellen vorwerfen, nicht das zu bringen, was sie gern in ihnen finden möchten“ und „Es bedarf nicht der Erörterung, daß auf einer solchen Argumentation nicht gebaut werden kann“¹. Sodann wendet er sich der Erörterung dreier Punkte zu, die er aus Gevaerts und meiner Argumentation herausgreift.

1. Gevaert habe seine Zweifel (an Gregors musikalischer Tätigkeit) „letzten Endes . . . nur deshalb ausgesprochen“, weil Johannes Diaconus in seiner *Vita Gregorii Magni* „etwas verwechselt“ habe. „Offenbar hat Gevaert den Johannes Diaconus nicht sehr gründlich gelesen, denn sonst hätte er feststellen müssen, daß es sich um eine in den Grenzen der Zeit nahezu wissenschaftlich genaue, auf Zitate gegründete Arbeit handelt.“ Johannes Diaconus habe aus guter benediktinischer Tradition schöpfen können, er bezeuge selbst zweimal, daß er wahrheitsgetreu berichte, von ihm werde als „*peritissimo et scientiae claritatis notissimo*“ geurteilt, und andere positive Zeugnisse über seine Glaubwürdigkeit fänden sich bei Migne². Da von niemandem erwartet werden kann, daß er den Migne daraufhin durcharbeitet, werden diese positiven Zeugnisse wohl dort begraben bleiben, falls Burda sich nicht noch entschließt, sie näher zu benennen.

Aber es ist unfruchtbar, mit dergleichen Argumenten über die Glaubwürdigkeit einer mittelalterlichen Heiligenvita zu diskutieren. Zur Unzuverlässigkeit des Johannes Diaconus vergleiche man die Belege, die Gevaert in seiner von Burda kritisierten Schrift S. 77 f. und die Urteile, die Stäblein in seinem von Burda zitierten Artikel *Gregor I.* in MGG V, 777, zusammenstellt. Zur Glaubwürdigkeit dessen, was er über Gregors musikalische Tätigkeit berichtet, lese man diesen Bericht. Johannes Diaconus schreibt, Gregor der Große habe das Antiphonar „*propter musicae compunctionem dulcedinis*“ zusammengestellt, die Schola cantorum gegründet und dort werde „*usque hodie lectus ejus, in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius, quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico Antiphonario*“ gezeigt³. Will Burda uns wirklich zumuten, das alles zu glauben? Beispielsweise mag ich, bei aller Liebenswürdigkeit der Vorstellung des — wir würden wohl sagen: auf dem Diwan komponierenden und singenden Gregor, solcher Nachricht doch

¹ Mf. 17, 388.

² Mf. 17, 389.

³ Migne, Ser. lat. 75, 91.

nicht mehr als kulturhistorisches Interesse zubilligen. Übrigens wurde das fragliche Bett — ich wiederhole mich — im 7. Jahrhundert als Gregors Sterbebett verehrt.

Vermutlich hat der Bericht des Johannes Diaconus über die Verdienste Gregors des Großen um den Kirchengesang einen historischen Kern. Aber dieser historische Kern läßt sich nur mit Hilfe anderer, besserer Quellen herausarbeiten.

2. Meine eigene Kritik an der Überlieferung von einer musikalischen Tätigkeit Gregors des Großen stützt sich nach dem (irrigen) Urteil Burdas „im Grunde“ auf die Kritik des Agobard von Lyon an der Schrift *De ordine antiphonarii* des Amalar von Metz. Und da scheint es Burda, daß ich die entscheidenden Sätze „nicht aufmerksam genug gelesen“ hätte. Denn es ginge dem Agobard nicht um die Gesänge, sondern um die Texte, und in seinem Vorwurf „*Gregorii praesulis nomen titulus praefati libelli praetendit*“ ziele das „*praetendit*“ „nicht auf Gregor den Großen, sondern auf Amalar“: Agobard beschuldige den Amalar, „sein eigenes Antiphonarium für dasjenige Gregors“ auszugeben⁴.

Auf „dasjenige Gregors“ findet sich aber bei Agobard nicht der geringste Hinweis. Im Gegenteil, Agobard hält Gregor den Großen offenbar weder für den Autor eines Antiphonars, noch — und darum geht es eigentlich — für einen Musiker. Auch hier muß ich mich wiederholen: Agobard⁵ moniert zunächst, daß er den Namen des „*Gregorius praesul*“ im Titel des Antiphonars findet (und das „*Gregorius praesul*“ ist eine Anspielung auf den Antiphonarsprolog, mit dem ich mich in meinem Aufsatz beschäftigt habe). Sodann moniert er die Identifizierung dieses „*Gregorius praesul*“ mit Papst Gregor dem Großen: „... et hinc opinione sumpta putant eum quidam a beato Gregorio Romano pontifice et illustrissimo doctore compositum“ (und dieser Identitätszweifel wird auch anderwärts belegt durch eine Fassung des „*Gregorius praesul*“-Prologs, in der die ausdrücklich auf Gregor den Großen hinweisenden Worte „*Unde genus ducit . . .*“ gestrichen sind). Schließlich beruft Agobard selbst sich auf die auctoritas Gregors des Großen, aber nicht etwa im Zusammenhang mit dem Antiphonar, sondern indem er fortfährt: „*Videamus quod sanctus ille vir de cantu ecclesiastico ordinaverit, vel quid ejus tempore Romana Ecclesia decantaverit . . .*“ Bis hierher hat Burda den Agobard zitiert, aber er sagt nicht, was folgt: Agobard beruft sich auf Gregors Verordnung über den Kirchengesang von 595, von der gleich die Rede sein wird. Übrigens stehen die beiden Zitate Burdas aus Agobards Schrift dort nicht zusammen. Burdas Quellenangabe zum zweiten Zitat gehört zum ersten Zitat und beim zweiten Zitat ist die Quellenangabe zu ergänzen „Ebd. 336“.

3. „Ein weiterer und grundsätzlicher Fehler Huckes“ ist laut Burda meine Deutung der Verordnung Gregors des Großen über den Kirchengesang aus dem Jahre 595⁶. Gregor sage nicht etwa, „daß der Kirchengesang Textvortrag und keine Beschäftigung für den höheren Klerus sei“, wie Huke meint“. Vielmehr schreibe er den Sängern, die die Diakonatsweihe empfangen haben, vor, „das Evangelium vor dem Volke nur laut zu rezitieren und nicht zu singen“.

Gregor der Große bestimmt, daß die Diakone „*solum evangelicae lectionis officium inter missarum solemnias exsolvant; psalmosque vero ac reliquas lectiones censeo per subdiaconos, vel si necessitas exigit, per minores ordines exhiberi*“. Es handelt sich also nicht um die Vortragsweise des Evangeliums, sondern um eine Aufgabenverteilung, und Burdas Interpretation geht am Text vorbei. Außerdem hat er versäumt, sich die liturgiehistorischen Voraussetzungen zu vergegenwärtigen. Burda hält mir vor, „in Festmessen, um die es sich hier handelt, gibt es ungesungene stille Rezitative (z. B. die Stufengebete), antiphonale Chor-

⁴ Mf 17, 389 f.

⁵ Migne, Ser. lat. 104, 336.

⁶ Mf 17, 390 f. Burda gibt als Quelle der Verordnung deren Zitat bei Agobard. — Bei Burdas Wiedergabe des „*praedicationem officii*“ durch „Kanzleidienste“ sind wohl „Kanzleidienste“ gemeint. Mit seinen Übersetzungen möchte ich mich nicht weiter auseinandersetzen.

gesänge (z. B. das Kyrie), Sologesänge des Zelebranten (z. B. die Praefation) . . .⁷. Aber das Stufengebet gab es zu Gregors Zeit noch nicht, das Kyrie war sicherlich kein antiphonaler Chorgesang und wahrscheinlich eine Litanei, die Sologesänge des Zelebranten sind nicht Gesänge im eigentlichen Sinn, um sie geht es auch gar nicht, und von Gesang und Gebet des Zelebranten ist überhaupt nicht die Rede. Bei den „*Psalmen und den übrigen Lektionen*“ handelt es sich um Teile der Liturgie, die nicht vom Priester vorzutragen sind, denn sonst würden sie nicht dem niederen Klerus zugewiesen. Und es handelt sich nicht um Gesänge des Chorus clericorum oder der Schola cantorum oder der ganzen liturgischen Versammlung, sondern um solistisch vorzutragende Stücke. Also sind die Lesungen außer dem Evangelium (das dem Diakon zugewiesen wird) und die Verse der Gesänge zwischen den Lesungen (vielleicht auch des Offertorium?) gemeint. Es ist sehr viel jüngerer Brauch, daß auch der Zelebrant die Texte dieser Gesänge spricht. Daß die Psalmenverse zwischen den Lesungen vom Diakon vorgetragen wurden, ist vielfach belegt. Gregors Verordnung deutet darauf hin, daß der Psalmus responsorius zwischen den Lesungen schon zu einem musikalisch anspruchsvollen Responsorium geworden war. Denn es handelte sich ja um Gesänge, für deren Vortrag seinen Worten zufolge „*blanda vox quaeritur*“ und in denen der Kantor „*populum vocibus delectat*“. Gregor nennt diese Gesänge mit den Lesungen in einem Atemzuge „*psalmos et reliquas lectiones*“, und deshalb habe ich konstatiert, daß er den Kirchengesang als Textvortrag begreift. Weil er die „*psalmos et reliquas lectiones*“ den Subdiakonen oder dem niederen Klerus an Stelle der Diakonen zuweist und bestimmt, daß die „*sacri altari ministri cantare non debeant*“, habe ich festgestellt, daß ihm der Kirchengesang keine Beschäftigung für den höheren Klerus gewesen ist.

4. Schließlich hat Burda „versucht, über die bekannten Stellen hinaus weitere Belege aus den Schriften Gregors des Großen“ für seine musikalische Tätigkeit zu finden, und er glaubt, „gefunden zu haben, was Gevaert suchte und was zu Huckes Mißfallen Johannes Diaconus nicht verzeichnet hatte“⁸. Er meint eine Stelle in dem Brief an Leander von Sevilla, den Gregor seinen *Moralia sive Expositio in librum beati Job* voranstellt, und gibt den Text in der verderbten Fassung bei Migne wieder. Gregor schreibt über seinen schlechten Gesundheitszustand bei Abfassung des Werkes und gebraucht ein Bild (ich beschränke mich auf das Zitat der wesentlichen Stelle): „. . . Et quamlibet peritus sit cantandi artifex, explere artem non valet, nisi ad hanc sibi et ministeria exterlorum concordent: quia nimirum canticum, quod docta manus imperat, quassata organa proprie non resultant: nec artem faltus exprimit, si scissa rimis fistula stridet. Quanto itaque gravius expositionis meae qualitas premitur, in qua dicendi gratiam sic fractura organum dissipat, ut hanc peritiae ars nulla componat? . . .“⁹. Laut Burda sagt Gregor mit diesem Bild von sich selbst, daß er „die Kirchenmusik beherrsche“, „wohl auch imstande war, Gesänge schriftlich aufzuzeichnen“, „ein guter Sänger sei“, „ein Blasinstrument oder die damalige Orgel zu spielen wisse“, „zusammenfassend also, daß er ein Musiker sowohl in der Praxis als auch in der Theorie sei“¹⁰.

Eine Untersuchung, die die Rhetorik der Briefe und Schriften Gregors weiter und nicht nur auf seine musikalische Tätigkeit hin mit dieser Methode durchleuchtet, wird ganz gewiß noch überraschende Resultate zeitigen. Aber die hier vorgelegten Ergebnisse sind schon erstaunlich genug. Es fällt ja nicht nur „Huckes aus einer falschen Interpretation abgeleitete Beweisführung in sich zusammen“, auch hinsichtlich der Geschichte der Neumen-

⁷ Mf. 17, 391.

⁸ Mf. 17, 391 f.

⁹ *Sancti Gregorii Papae cognomen Magni Opera omnia . . . Johanne Baptista Galliccolli . . . Iocupletata . . . J. Venedig 1768, 5 f.*

¹⁰ Mf 17, 393.

schrift, der Geschichte der Orgel und der Anschauungen kirchlicher Schriftsteller über den Instrumentengebrauch, insbesondere den der Blasinstrumente, sind Burdas Erkenntnisse nicht weniger als sensationell.

Er schreibt im gleichen Zusammenhang: „Niemand bestreitet heute noch ernsthaft (wie Gevaert es tat) die Echtheit seiner Offiziumshymne“¹¹ (seiner bezieht sich auf Gregor). Aber Burda verschweigt, welche Hymne er eigentlich meint. Bei Gevaert heißt es: „Ich weiß nicht, woraufhin man dem hl. Gregor die Komposition der Hymnen ‚Lucis creator optime‘, ‚Audi benigne conditor‘ u. a. zuschreibt“¹². Dazu Bertolt Altaner, *Patrologie*, Freiburg i. Br. 3/1951, S. 421: „Unglaublich ist die im Mittelalter verbreitete Ansicht, daß Gregor sogar . . . auch Hymnen gedichtet habe.“ Und Bruno Stäblein in seinem — von Burda zitierten — Artikel Gregor I. in MGG V, 777: „Wie fasziniert noch die neuere Forschung die Tatsachen an Gregor heftet, mag man daraus ersehen, daß Cl. Blume, obwohl er der ‚greg. Tradition‘ mißtrauisch und mit Vorbehalt gegenübersteht, ihm die gänzlich unbegründete und heute längst aufgegebenen Autorschaft einer wichtigen Gruppe von Hymnen des ma. Stundengebets zuschreibt.“

Zum Organum des Codex Calixtinus

VON JOHANN SCHUBERT, FRANKFURT a. M.

Die Ausführungen Walther Krügers in dieser Zeitschrift (Mf XVII, 1964, S. 225 ff.) *Zum Organum des Codex Calixtinus* und die in diesem Zusammenhang gebotenen Übertragungen zweier Organa des Kodex — Krüger nennt sie Interpretationen im Gegensatz zur streng wissenschaftlichen Übertragung — können in einigen wesentlichen Punkten nicht unwidersprochen bleiben.

Unter dem Einfluß von Ewald Jammers' Aufsatz *Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik* (AfMw XIV, 1957, S. 230 ff.) sieht sich Krüger vor die Entscheidung gestellt, „sich entweder mit einer diastematischen Übertragung der Stimmen zu begnügen und damit der Forderung der wissenschaftlich strengen Quellenedition gerecht zu werden, oder aber darüber hinaus eine rhythmische Deutung der Stimmen zu unternehmen“. Er entscheidet sich für den zweiten Weg, weil dieser nach seiner Ansicht den Vorteil hat, „der authentischen Gestalt mit einem mehr oder weniger großen Wahrscheinlichkeitsgrad zu entsprechen“. Diese Begründung fußt auf den Ausführungen Jammers' (a. a. O., S. 250): „Nur durch immer neue Interpretationsversuche kommen wir der Wahrheit, der idealen Interpretation, näher.“

Ein Vertrautsein mit der Musik des Mittelalters ist allemal unerlässlich. Die Interpretationsversuche Krügers veranschaulichen eindringlich, welche Gefahren die oben erwähnten Theorien Jammers' in sich verbergen, wenn solche Versuche nicht auf wissenschaftlicher Grundlage und nicht in einer bestimmten Richtung, die nur vom Wissen und der Erfahrung bestimmt werden kann, unternommen werden. Jammers selbst fordert eine Richtung, wenn er ausführt (a. a. O., S. 233): „Soweit es sich um historische Werke handelt, muß das Wissen alle feststellbaren Einzelheiten erfassen.“ Dadurch daß Krüger noch nicht einmal das bereits Erforschte als Ausgangspunkt für seine Interpretationen verwendet, demonstriert er, daß der Verzicht auf wissenschaftliche Objektivität niemals zur Wahrheit führt, sondern uns davon weiter entfernt.

¹¹ Mf 17, 392.

¹² F. A. Gevaert, *Der Ursprung des römischen Kirchengesanges*, deutsch von Hugo Riemann, Leipzig 1891, S. 17, Anm. 3.

Die Erschließung der Rhythmik eines nicht mensural aufgezeichneten Musikstücks des Mittelalters kann man nicht davon abhängig machen, daß ein „Interpret“ zufällig „die Wahrheit, die ideale Interpretation“ findet. Hätte er sie mit viel Glück gefunden, wer sollte dann feststellen, daß es sich in diesem Falle um die Wahrheit handelt?

Diese Wahrheit kann doch durch nichts anderes ermittelt werden als durch eine kritische Übertragung, die mit streng wissenschaftlichem Nachweis hergestellt ist. Wenn Krüger glaubt, daß man wegen unzureichender wissenschaftlicher Voraussetzungen nicht in der Lage sei, die rhythmischen Verhältnisse klar und eindeutig zu erkennen, dann gibt es nur einen Weg zur Wahrheit, nämlich diese rhythmischen Verhältnisse zu erforschen, nicht zu erraten. Man kann Unerforschtes nicht durch Subjektives ersetzen; vermischt man nämlich Objektives und Subjektives wie im vorliegenden Falle, dann ist das Produkt kein wissenschaftliches mehr. Es kann nicht mehr als Übertragung, sondern bestenfalls als Neukomposition bezeichnet werden. Damit wäre dann aber der wissenschaftliche Bereich verlassen.

Krüger versucht sich von der Beweispflicht zu entbinden, indem er den Terminus „Übertragung“ durch „Interpretation“ ersetzt; er verlangt aber von demjenigen, der „dem Codexschreiber den Vorwurf der unexakten, nachlässigen Schreibweise machen will“, Beweise für die Unexaktheit. Konsonanz- bzw. Dissonanzgrade, die sich aus dem handschriftlichen Befund ergeben, will er als Beweise nicht anerkennen. Es wäre um die musikwissenschaftliche Mittelalterforschung schlecht bestellt, wenn der Zusammenklang der Stimmen das einzige Kriterium für ihre Koordination wäre. Hier ist vor allem die musikalische Textkritik heranzuziehen. Sie ist nur eine der zahlreichen Disziplinen der musikwissenschaftlichen Mittelalterforschung; jede ist von großer Wichtigkeit, und der ernsthafte Forscher bedient sich all dieser Disziplinen, um durch ein Höchstmaß an Kritik seine Übertragung wissenschaftlich zu fundieren.

Man könnte den Eindruck gewinnen, daß die Organa des Codex Calixtinus Krüger nicht modern genug sind, und daß er in dieser Richtung etwas nachhelfen wollte. Es ist aber eine nicht zu ändernde Tatsache, daß das Organum in diesem Kodex noch nicht die Qualität hat wie bei den Meistern der Notre-Dame-Epoche, sonst wäre das Lob, das der Anonymus IV an die Namen Leonin und Perotin knüpft, nicht zu verstehen.

Selbst die Notre-Dame-Epoche verfügte noch nicht über die musikalischen Mittel, die Krüger seinen Interpretationen stillschweigend voraussetzt. Das Mittelalter kannte den Viervierteltakt nicht, und die Mensuralnotation wäre zwei Jahrhunderte nach der Entstehung des „*Vox nostra resonet*“ noch nicht imstande gewesen, die rhythmischen Differenzierungen, die Krüger bei der Rhythmisierung des Duplums dieses Organums verwendet, wiederzugeben. Ebenso wenig, wie man auf die kritische Übertragung verzichten kann, kann man die Geschichte der Musik, das organische Wachsen dieser Kunst, verleugnen. Da die Epoche, der der Codex Calixtinus angehört, der Notre-Dame-Epoche unmittelbar vorausgeht, kann für die ältere Zeit nur eine Rhythmik in Frage kommen, aus der sich die der jüngeren Zeit organisch entwickeln konnte.

Wie eng der Calixtinus mit der Ile de France, dem Entstehungsgebiet des Notre-Dame-Stils, verbunden ist, vermutete schon Friedrich Ludwig, als er in Bezug auf die Autorenangaben des Kodex schrieb: „Besonders charakteristisch ist es, daß die kunstvollste dieser Kompositionen angeblich (oder in der Tat?) ein Pariser Magister Albertus schuf, dessen Werk schon bald zwei größere Meister in Notre-Dame in Paris selbst fortsetzen sollten: Leoninus und Perotinus Magnus“¹. Auch wenn die Autorenangaben nicht zutreffen, beweisen sie doch, daß man dem Stil der Ile de France nacheiferte und ihn als verbindlich betrachtete. Das gilt dann auch für die rhythmische Gestaltung. Ausführlicher noch stellt

¹ F. Ludwig, *Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, in G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M. 1924, S. 181.

Bruno Stäblein² die Beziehungen zu St. Martial und darüber hinaus zum Herzen Frankreichs her und teilt mit, daß Albertus nachweislich von 1147 bis 1172 der Vorgänger Leonins war; er wurde noch 1188 erwähnt. Stäblein nimmt für die Entstehung der Jacobus-Liturgie die Jahrhundertmitte an; die Kopie erfolgte 1173.

Damit ist auch zeitlich der Anschluß an das sogenannte Zeitalter der modalen Rhythmik hergestellt; die weltliche Liedkunst, die ja auch modal war, stand damals schon in Blüte. Im übrigen wird man sich von dem Gedanken freimachen müssen, daß die modale Rhythmik plötzlich entstanden sei. Das System der Modi, das uns die Theoretiker teils sich widersprechend, teils unvollkommen überliefern, kann nur das Ergebnis einer langen, konsequenten Entwicklung sein. Die Musikforschung hat bisher viel zu wenig ihr Augenmerk auf eventuelle Vorstufen oder früheres Auftreten der modalen Praxis gelenkt. Friedrich Gennrich³ hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die modale Rhythmik im 12. und 13. Jahrhundert nur deshalb zu solcher Macht kommen konnte, weil Hunderte von Jahren, bevor von Troubadour- oder Trouvèrekunst die Rede sein konnte, der Boden für die modale Interpretation des lyrischen Verses durch den Kirchenhymnus bereitet worden ist. Auf die engen Beziehungen zwischen weltlicher und geistlicher Lyrik braucht wohl nicht mehr besonders hingewiesen zu werden; die Erforschung des Kontrafaktur-Wesens hat hier ganz eindeutige Resultate erzielt.

Ein Teil der Modi und auch der rhythmischen Schemata, die von den Theoretikern nicht erfaßt wurden⁴, ist zweifellos älter als die Notre-Dame-Epoche⁵. Darum ist die modale Übertragung geistlicher Lyrik, die älter ist als die Notre-Dame-Epoche, gar nicht abwegig, besonders dann nicht, wenn es sich um die Komposition einer Epoche handelt, die jener unmittelbar vorausgeht.

Der erste Modus ist — wie die Entwicklung des Kirchenhymnus aufzeigt — das folgerichtige Produkt aus der Verbindung der quantifizierenden Metrik mit der akzentuierenden Rhythmik. Der jambische Dimeter der Ambrosianischen Hymne, den Augustinus als eine regelmäßige Folge kurzer und langer Werte beschreibt, wobei der Länge die doppelte Zeit der Kürze zukommt, ergibt bei Entsprechung von metrischer Länge und rhythmischem Akzent den auftaktigen ersten Modus



Ebenso wie der erste Modus dürfte auch der fünfte, der aus einer Folge gleicher Longae besteht, die sich in einen binären Rhythmus einordnen, schon aus vor-leoninischer Zeit stammen. Der fünfte Modus ist besonders geeignet für die Art der Mehrstimmigkeit, wie sie in den vorliegenden Kompositionen praktiziert wird; die langen Notenwerte in der Unterstimme gestatten eine rhythmische Differenzierung in der Oberstimme.

Krüger verstößt gegen die wichtigste Forderung der mittelalterlichen Liedkunst, wenn er die Reimsilben, die den Hauptakzent des Verses tragen, auf leichte Taktteile fallen läßt: Text und Weise müssen korrespondieren; darum muß dem Akzent der Reimsilbe ein schwerer Taktteil entsprechen (F. Gennrich, *Grundsätzliches* . . . , a. a. O., S. 152). Da die Melodie nicht mensural überliefert ist, kann — wie es auch bei den meist in nicht mensuraler Quadratnotation überlieferten Denkmälern der weltlichen Monodie der Fall ist — die Rhythmik der Melodie vor allem aus der Metrik des Textes erschlossen werden.

² B. Stäblein, *Modale Rhythmen im St. Martial-Repertoire?* in *Festschrift H. Bessler*, Leipzig 1961, S. 335 f.

³ F. Gennrich, *Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit*, in *Zeitschrift für deutsches Altertum* 82, 1948, S. 372.

⁴ Bekanntlich war die Modaltheorie ursprünglich zu eng gefaßt. Die erweiterte Modaltheorie sieht in der modalen Rhythmik kein starres System primitiver rhythmischer Formeln mehr. Vgl. F. Gennrich, *Streifenzüge durch die erweiterte Modaltheorie*, in *AfMw* 18, 1961, 126 ff.

⁵ F. Gennrich, *Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie*, in *Mf* VII, 1954, S. 151.

Doch scheint sich Krüger mit der Metrik des Textes wenig befaßt zu haben, sonst wäre ihm nicht entgangen, daß er für den letzten Vers von „*Vox nostra resonet*“ die unmögliche Betonung „*Dicamus Domino*“ voraussetzt, denn dadurch, daß er diesen die vierte Strophe beschließenden männlichen Sechssilbler kritiklos den die vorangehenden Strophen abschließenden weiblichen Fünfsilblern gleichstellt, ergibt sich entsprechend „*Laudes créatori*“ bzw. „*Cantet redemptori*“ bzw. „*Id est solatori*“ für den letzten Vers der vierten Strophe obige unmögliche Akzentverteilung.

Das gleiche Versehen hat sich schon der Schreiber des Kodex zuschulden kommen lassen. Auch er bemerkte nicht die von den vorangehenden Strophenabschlüssen abweichenden metrischen Verhältnisse in der letzten Strophe; er notierte über dem Abschlußvers der letzten Strophe, also über dem männlichen Sechssilbler, die Neumen in der gleichen Anordnung wie über den Schlußversen der vorangehenden Strophen, die aber weibliche Fünfsilbler sind. Wenn dieselbe Melodie für alle Strophenabschlüsse Geltung haben soll — und das geht aus der Überlieferung klar hervor —, so kann die erforderliche Anpassung des männlichen Sechssilblers an den weiblichen Fünfsilbler nur dadurch statthaben, daß der Sechssilbler einen Auftakt hat, der den Fünfsilblern fehlt. Es ist also zu betonen „*Dicamus Domino*“.

Auch die beiden ersten Verse der im ganzen aus drei Versen bestehenden Strophen sind auftaktige männliche Sechssilbler. Aus der Aufzeichnung des Duplums geht klar hervor, daß dem Strophenauftakt in der Melodiestimme ein langer Notenwert entsprechen muß: über der ersten Silbe des ersten Verses, über dem Textwort „*vox*“, ist im Duplum ein sechstöniges Melisma notiert, das sich über den Zeitwert einer Longa verteilen muß. Gleichzeitig erfüllt das Melisma die Forderung der Organumpraxis, daß sich beide Stimmen aus dem Einklang entwickeln. Da der Auftakt am Anfang der Strophe in der Regel vermieden wurde, ist die Rückgliederung des Auftakts in den Volltakt angebracht, so daß für die beiden Textsilben des Wortes „*nostra*“ nur der Zeitwert einer Longa zur Verfügung steht. Im Innern der Strophe, also am Anfang des zweiten Verses, bleibt der Auftakt erhalten.

Leider ist das Faksimile, das Krüger seiner Arbeit dankenswerterweise beigegeben hat, teilweise undeutlich, so daß nicht alle Einzelheiten klar zu erkennen sind. Über die Lautung einzelner Stellen, besonders der Schlußkadenz, kann man geteilter Meinung sein.

8

1. Vox nos-tra re-so-net Ja-co-bi in-to- -
 2. Cle - rus cum or-ga - no Et plebs cum tym-pa - -
 3. Car - mi-ne de - bi - to Psal - lat pa - ra - cli - -
 4. Hoc om-nes ter-mi - no Lau-des in can-ti - -

8

1. net Lau-des cre - a - to - - - ri
 2. no Can-tet re - demp - to - - - ri
 3. to Id est so - la - to - - - ri
 4. co Di - ca - mus Do - mi - no

Die Tonhöhe des Duplum ist keinesfalls ungewöhnlich. In den Notre-Dame-Organen steigen die Oberstimmen mitunter noch eine Terz höher. Deshalb an eine instrumentale Aufführung des Duplum zu denken, ist abwegig. Man wird die Qualitäten des geschulten mittelalterlichen Sängers nicht unterschätzen dürfen.

Das Lied hat die Form

$$\begin{array}{cc|c} \alpha & \alpha & \beta \\ \#6 & \#6 & b_5 \end{array}$$

Es ist die einfachste Form der Laisstrophe; das Strophenende hat keinen Refrain. Diesen wird man aber für das eventuelle weltliche Vorbild annehmen müssen. Den gleichen Bau hat das geistliche Lied „*Christe patientia*“ der Handschrift Las Huelgas, fol. 20v⁶. Auch in diesem geistlichen Lied ist der Strophenabschluß nicht als Refrain ausgebildet.

Als zweites Beispiel aus dem Codex Calixtinus wählt Krüger „*Gratulantes celebremus festum*“ aus. Er vermerkt, daß der Text sich in vier Strophen gliedere, die jeweils aus zwei Zehnsilblern bestünden. Die abschließende Kadenz über dem Textwort „*Domino*“ mag zunächst unbeachtet bleiben. Der Text gliedert sich nicht in vier Strophen, sondern in vier Reimpaare. Die Verse sind keine Zehnsilbler, sondern weibliche Neunsilbler (da die weibliche Endung des Reims keinen Silbenwert hat). Wieso die Verse aus einer „*Folge von 8 (= 2 x 4) Kürzen und Längen*“ bestehen und dieser Gliederung musikalisch drei Viervierteltakte entsprechen sollen, ist unverständlich. Wahrscheinlich macht Krüger keinen Unterschied zwischen der Metrik des Verses und dem von ihm angestrebten Rhythmus der Musik. Wenn er von acht Kürzen und zwei Längen spricht, dann ist damit vermutlich die Dehnung des weiblichen Reims gemeint, die bis auf einige Divergenzen in der Lesung einzelner Noten oder Notengruppen der einzige wesentliche Unterschied zwischen Krügers Interpretation und der älteren Übertragung von H. Anglès (Festschrift H. Besseler, Leipzig 1961, S. 96 f.) ist.

Der Vers ist wie folgt zu betonen: „*Gratulantes celebrémus festum.*“ Die Rhythmisierung im Viervierteltakt ist auch hier aus den oben bereits erörterten Gründen abzulehnen. Das Nächstliegende ist für den vorliegenden Neunsilbler die Rhythmisierung im ersten Modus. Zieht man aber die Verteilung der größeren Tongruppen im Duplum in Betracht, so können den vier ersten Silben nur lange Notenwerte entsprechen⁷. Unterschiedlich sind in den einzelnen Versen die zweite, dritte und vierte Silbe im Duplum mit Ternariae und Quaternariae belegt. In den zweiten Hälften der Distinktionen dagegen erscheinen keine größeren Tongruppen bzw. solche nur über den betonten Silben, so daß bei diesen Melodieteilen einer Rhythmisierung im ersten Modus nichts im Wege steht. Auch die vereinzelt Binariae in der Melodiestimme fügen sich in diese Ordnung.

Es hat sich erwiesen, daß die Modaltheorie ursprünglich zu eng gefaßt war. Die Denkmäler selbst haben gezeigt, welche Freiheiten sich die Komponisten genommen haben. Gerade volkstümliche Weisen — und es ist nicht unwahrscheinlich, daß das vorliegende Lied ein Kontrafaktum eines weltlichen Vorbildes ist — benutzen Rhythmen, die mit den sechs Modi der Theoretiker nicht zu erfassen sind. Sie sind deswegen nicht unmodal; denn sie lassen sich auf die Grundformen der Modi ♩ ♩ oder ♩ ♩ durch Unterteilung des längeren Modalwertes oder durch Kontraktion zweier Modalwerte zurückführen⁸. So weisen die größeren Tongruppen am Anfang der einzelnen Distinktionen in diesem Fall darauf hin,

⁶ Übertragung und Formbestimmung bei F. Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, S. 46 f.

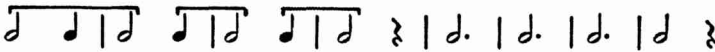
⁷ Auf die Verteilung der Notengruppen als Kriterium zur Erschließung der Rhythmik hat zuerst H. Husmann hingewiesen in seinem Aufsatz *Zur Rhythmik des Trouvèresangs*, in *Mf* 5, 1952, S. 110–131.

⁸ Vgl. die Ausführungen von F. Gennrich, *Rhythmik der Ars antiqua*, in *Musikwissenschaftliche Studienbibliothek*, Heft 8, Darmstadt 1954, S. 5 ff.

daß die beiden Modalwerte des ersten Modus jeweils über einer Textsilbe vereinigt werden, und es ergibt sich folgender volkstümlich anmutender, aber logisch empfundener Rhythmus⁹:



Ähnliche Rhythmen (Verbindung von erstem und fünftem Modus) begegnen mitunter in den Motettentenores, so z. B. in der Motette [446], die aus der St. Viktor-Klausel Nr. 34 hervorgegangen ist. Der Tenor dieser Motette hat folgende rhythmische Gestalt:



Die Gliederung des Textes wurde bereits behandelt. Zur Form der Melodie vermerkt Krüger selbst, daß es durch „vielfältige melodische Entsprechungen“ zu einer „weitgehenden melodischen Vereinheitlichung“ kommt. Dann noch von Durhkomposition zu sprechen, ist unlogisch. Geht man nämlich den sich entsprechenden Melodieteilen nach, dann stellt sich heraus, daß ein Laiausschnitt (vgl. F. Gennrich, *Formenlehre* . . . S. 222 ff.) vorliegt. Die Reimpaare sind dann keine Strophen, sondern Versikel bzw. Doppelversikel.

Leider ist das Faksimile nicht so aufschlußreich, wie das Original es wahrscheinlich wäre. Es läßt sich aber erkennen, daß offensichtlich eine spätere Hand die Notation geändert oder ergänzt hat, wie z. B. die kleinen Punkte im Duplum zwischen dem Ende der vierten Distinktion und dem Anfang der fünften vermuten lassen. Auch deuten die vereinzelt und unerwartet auftretenden Intervallsprünge innerhalb der Distinktionen auf Verlagerungen hin, die mit Hilfe der musikalischen Textkritik einzurichten wären. Voraussetzung für die Einregulierung ist die Aussonderung späterer Einträge anhand einer gut leserlichen Photographie oder des Originals. Da diese Voraussetzungen nicht erfüllt sind, wird auf eine Gesamtübertragung verzichtet.

Die Rhythmisierung der „Domino“-Kadenz muß sich natürlich dem Rhythmus des Laiausschnitts anpassen. Den Longae über den ersten Silben der einzelnen Verse entspricht in der Kadenz ein langes sequenzierendes Melisma, wobei auf eine Longa eine Ternaria und eine Binaria kommen, d. h. die Longa zerfällt wieder in die Modalwerte des ersten Modus: der lange Modalwert wird durch die Ternaria, der kurze durch die Binaria ersetzt. Die zweite Hälfte der Kadenz entspricht rhythmisch voll und ganz den vorangehenden Distinktionen:



⁹ Der erste Ton muß C sein in Analogie zum Anfang der dritten Distinktion. Das in der Hs. über dem C notierte G ist ein Schreiberversehen, das durch Verwechslung des F-Schlüssels mit dem c-Schlüssel zustande kam. Der Schreiber hat sein Versehen sofort bemerkt und durch die richtige Schreibung korrigiert.

Zu den von Krüger erwähnten und als Hinweis auf eine Borduntechnik gewerteten übereinander stehenden Notenzeichen sei noch vermerkt, daß solche Erscheinungen auch in den Denkmälern der Trouvèrekunst auftreten. Sie haben eine ganz einfache Erklärung darin gefunden, daß der Notenschreiber sich im Schlüssel geirrt hat. Das wird oft durch Parallelüberlieferungen bestätigt. Meist handelt es sich um Quint- oder Quartintervalle, die am Anfang eines Liedes oder nach einem Schlüsselwechsel auftreten, weil der Schreiber F- und c-Schlüssel verwechselt hat. Niemand hat diese Erscheinungen bisher als Hinweis auf eine Bordun- oder gar mehrstimmige Praxis in der weltlichen Liedkunst des Mittelalters gewertet.

Zur Vorgeschichte der Oktavsprungkadenz

VON WOLFGANG MARGGRAF, MEININGEN

Im ältesten, fünften Faszikel der Handschrift Oxford, Bodl. Libr., can misc. 213 (O) begegnet bei Frühwerken von Gilles Binchois erstmals die sog. „Oktavsprungkadenz“, die dann bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts die vorherrschende Kadenzform im dreistimmigen Kantilenensatz wurde¹. Sie ist die erste Schlußform, die auf Dominanzbeziehung beruht. Alles spricht dafür, daß die Oktavsprungkadenz „erfunden“ worden ist. Wann und wo dies geschah, konnte bisher nicht aufgeklärt werden.

Die Oktavsprungkadenz hat jedoch eine Vorgeschichte, die mindestens bis zu den Werken Guillaume de Machauts zurückzuverfolgen ist. In seinen Balladen und Rondeaux vollzieht der Kontratenor im Innern des Satzes, also nicht kadenzierend, mehrfach einen Oktavsprung bei gleichzeitiger dominantischer Akkordfortschreibung:

Insgesamt lassen sich in sechs Chansons von Machaut derartige Klangfolgen nachweisen².

Die Kenntnis dieser Fortschreitungsart ging den Meistern der auf Machauts Tod folgenden „ars subtilior“³ nicht verloren. In der Handschrift Chantilly, Musée Condé 1047 (Ch) dient zwar bei den nicht sehr zahlreichen dominantischen Klangverbindungen meist der Tenor als Fundament, doch findet sich einige Male auch der Oktavsprung des Kontratenors⁴. Wesentlich öfter begegnet er in der etwas jüngeren, zur „vorniederländischen Übergangszeit“ hinleitenden Handschrift Modena, Bibl. Estense, M. 5. 24 (Mod), besonders in Werken Matheus' de Perusio⁵. Das häufige Vorkommen des Oktavsprungs in einer Quelle,

¹ Nachweis bei H. Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 37.

² Nach der Zählung der GA von F. Ludwig, Bd. I, Leipzig 1926: Ballade 4, T. 3/4, 7, 20; Ballade 23, T. 4/5, 14, 18/19; Ballade 27, T. 49/50; Ballade 33, T. 10/11; Ballade 34, T. 5/6, 6/7; Rondeau 7, T. 5/6, 27/28.

³ Zu diesem Begriff vgl. U. Günther, *Das Ende der ars nova*, Mf XVI, 1963, S. 105.

⁴ Z. B. in Solage, „S'aincy estoit“ (Ch f. 36; NA: W. Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge/Mass. 1950, Nr. 34), T. 65; Solage, „Calectone qui fut“ (Ch f. 50; NA: Apel, Nr. 33), T. 3/4; Jacob de Senleches, „Futons de ci“ (Ch f. 17; NA: Apel, Nr. 47), T. 4, 33.

⁵ „Belle sans per“ (Mod f. 42; NA: Apel, Nr. 11), T. 4/5, 11/12, 41/42; „Dame que j'aim“ (Mod f. 10'; NA: Apel, Nr. 5), T. 39; „Dame souverayne“ (Mod f. 38; NA: Apel, Nr. 8), T. 13/14; „Puisque je sui“ (Mod f. 44; NA: Apel, Nr. 6), T. 41; „A qui fortune“ (Mod f. 43; NA: Apel, Nr. 17), T. 2/3, 37/38; „Dame de honneur“ (Mod f. 51; NA: Apel, Nr. 14), T. 16, 23/24; „Jusques a tant“ (Mod f. 48'; NA: Apel, Nr. 16), T. 25/26; „Pour bel acueil“ (Mod f. 44'; NA: Apel, Nr. 12), T. 5/6, 19/20, 23; „Trover ne puis“ (Mod f. 46; NA: Apel, Nr. 13), T. 11/12, 18.

die nur kurze Zeit vor den ersten Belegen für die Oktavsprungkadenz (O) zu datieren ist⁶, verstärkt die Wahrscheinlichkeit, daß zwischen den hier aufgezeigten Beispielen und der Kadenzform tatsächlich ein Zusammenhang besteht. Die der Oktavsprungkadenz zugrunde liegende Stimmführung wäre demnach lange bekannt gewesen; es bedurfte nur der Einsicht in die schlußbildende, kadenzierende Kraft der dominantischen Klangverbindung, um sie als Kadenzform zu legitimieren. Diese Einsicht scheint im Kreise burgundischer Musiker um 1420 gereift zu sein⁷.

Sieht man den aufgezeigten Zusammenhang als erwiesen an, so bedarf Heinrich Besslers Erklärungsversuch der Oktavsprungkadenz als einer „Übergangsformel, die das neue Gefühl für Akkordfolgen mit der traditionellen Mittellage des Kontratenors verband“⁸, zumindest einer Modifizierung. Die Verwendung des aus Stimmführungsrücksichten nicht zu erklärenden Oktavsprungs kann nicht mehr mit der Rückkehr des Kontratenors in die Mittellage motiviert werden, da diese im Innern des Satzes von der Theorie nie durchgängig gefordert wurde. Was aber waren dann die Gründe für seine Entstehung?

Zur Biographie von Homer Herpol

VON MANFRED SCHULER, BADEN-BADEN

Dank der archivalischen Forschungen Arnold Geerings¹ sind wir über den Aufenthalt und die Tätigkeit des flämischen Komponisten Homer Herpol in Freiburg in der Schweiz verhältnismäßig gut unterrichtet. Die Jugendzeit und die späteren Jahre Herpols liegen indessen noch immer im geschichtlichen Dunkel. Neue archivalische Funde gestatten es nun, wenigstens die Zeit von der Vertreibung Herpols aus Freiburg in der Schweiz bis zu seinem Tod aufzuhellen.

Homer Herpol, vermutlich um 1520 in St. Omer geboren, wurde 1554 als Kantor an das Chorherrenstift St. Nikolaus in Freiburg in der Schweiz berufen². In dieser Stellung hatte er die Singknaben — nach den Statuten sechs an der Zahl — bei sich aufzunehmen und zu unterrichten³. Sicher war Herpol bereits damals schon Geistlicher. Von 1555 bis 1557 erhielt er Urlaub, um seine Studien bei Glarean in Freiburg i. Br. fortsetzen zu können, 1563 weilte er wiederum in Freiburg i. Br. Nachdem er noch 1563 an der Ausarbeitung eines Statuts zur Sittenreform des katholischen Klerus in Freiburg in der Schweiz beteiligt gewesen war, stolperte er 1567 selbst über Sittenparagrafen und mußte Freiburg in der Schweiz sittlicher Vergehen wegen (Besuch des Frauenhauses, Konkubinat, mehrfache Vaterschaft) verlassen⁴. Wahrscheinlich kurz vor seiner Ausweisung und die Dinge bereits ahnend, die auf ihn zukamen, hatte er sich im Sommer 1567 um das Kapellmeisteramt

⁶ Zur Datierung von *Mod* vgl. K. v. Fischer in *Mf* XII, 1959, S. 226.

⁷ E. Apfel, *Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität*, *Mf* XV, 1962, S. 217, erwähnt das Vorkommen entsprechender Fortschreitungen mit Oktavsprung in Motetten John Dunstables, leider ohne genaueren Nachweis, und glaubt (Anm. 8) an eine Wandlung der Chansonsatztechnik im 15. Jahrhundert „nach dem Vorbild des motettischen Satzes“. Hinsichtlich der Oktavsprungkadenz dürfte diese Vermutung unhaltbar sein, nachdem hier ihre Vorbilder im kontinentalen Kantilenensatz schon des 14. Jahrhunderts aufgezeigt wurden.

⁸ H. Besseler, *Bowdon*, S. 34.

¹ *Homer Herpol und Manfred Barbarini*, in: *Festschrift Karl Nef zum 60. Geburtstag*, Zürich/Leipzig (1933), S. 48 ff.

² Vgl. A. Geering, a. a. O., S. 50; G. Zwick, *Artikel Freiburg in der Schweiz*, *MGG* IV, 1955, Sp. 882; W. Brennecke, *Artikel Herpol*, *MGG* VI, 1957, Sp. 260. Nach K. G. Fellerer (*Zur Musikgeschichte Freiburgs i. Ue. im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, Jg. I, 1934, S. 47) wurde Herpol erst 1555 zum Kantor ernannt.

³ Vgl. K. G. Fellerer, a. a. O., S. 44; ders., *Mittelalterliches Musikleben der Stadt Freiburg im Uechtland*, *Freiburger Studien zur Musikwissenschaft*, 2. Reihe, Heft III, Regensburg 1935, S. 94; G. Zwick, a. a. O., Sp. 882.

⁴ A. Geering, a. a. O., S. 51 f.

am Augsburger Dom beworben; seine Anstellung dürfte an den in Aussicht gestellten niedrigen Einkünften gescheitert sein⁵. Herpol scheint sich daraufhin nach Konstanz begeben zu haben, von wo aus er jedenfalls am 28. Januar 1568 einen Brief an den Rat der Stadt Freiburg in der Schweiz richtete⁶. Darin bat er um Gnade und ersuchte um die Auslieferung seiner Möbel sowie jener vier Notenbücher, die einige noch unvollendete Motetten „*de Sanctis*“ enthielten. Diese Motetten versprach er nach ihrer Fertigstellung in einigen Exemplaren zurückzuschicken. Seine übrigen Gesangbücher schenkte er dem Rat der Stadt. Die Auslieferung seines Mobiliars wurde ihm darauf zugesagt, falls er willens sei, sämtliche Schulden abzuführen, seine Kinder von Freiburg in der Schweiz wegzunehmen und seine Gesangbücher der Freiburger Kantorei zu überlassen.

In Konstanz fand Homer Herpol — zunächst wohl nur probeweise — eine Stellung als informator choralium am Münster Unserer Lieben Frau, der Kathedrale des Bistums Konstanz⁷. Das Konstanzer Domkapitel war offensichtlich mit ihm zufrieden und versprach ihm am 1. August bzw. am 1. Oktober 1568 zum Herbst ein Fuder neuen Weines⁸. Am 19. November beschloß das Domkapitel, ihm auf seine Bitte hin für die Zeit von November 1568 bis November 1569 acht Mutt (Scheffel) Kerne „*propter pueros*“ zu schenken, „*ditz aber auss kheiner gerechtighait, sonnder allein vß gnaden*“. Gleichzeitig sollte Herpol ermuntert werden, die Gesänge, die er dieses Jahr komponiert habe, in ein Buch zu schreiben und dieses dem Domkapitel zu offerieren; man wolle sich ihm gegenüber dann auch erkenntlich zeigen⁹. Im Laufe der Zeit hatte Herpol zwei Pfründen erhalten, deren Einkünfte jedoch vermutlich gering waren¹⁰. Das Domkapitel versprach ihm am 21. April 1569 eine wohl reicher dotierte Pfründe, nämlich die praebenda S. Barbarae des verstorbenen Priesters Melchior Scheufelin (Schüfelin)¹¹. Am 3. Oktober 1569 schließlich erfolgte die vertragliche Anstellung Homer Herpols¹². Danach sollte er zum 11. November die Pfründe S. Barbarae bekommen, deren jährliche Einkünfte sich auf insgesamt 137 fl. beliefen. Die bisher in seinem Besitz befindlichen beiden Pfründen mußte er wieder abgeben. An weiteren Einkünften standen ihm zu: die Präsenzgelder sowie die Gefälle der Dombruderschaft; jährlich 20 fl. für jeden Sängerknaben; jeweils an Quatember das übliche Lehrgeld der Sängerknaben; vom Fabrikoberpfleger ungefähr 12 fl. jährlich „*ex eleemosina*“ der Sängerknaben; ferner jährlich insgesamt zehn Mutt Kerne, ein neuer Rock sowie für das Jahr 1569 ausnahmsweise ein Fuder Wein. Dafür sollte Herpol die Sängerknaben „*nach jrer guten notturfft in Zucht vnnnd leer sauber vnnnd wol vnnnderhalten, auch fürohin an ain ThumbCapittl verer nichtz meer begern, vnnnd zu dem Capitulo das gsanng buch seiner Composition so baldt es sein mag Danndegparlichen presentirn vnd züstöllen*.“ Ausdrücklich war festgelegt, daß Herpol diese Pfründe resignieren müsse, wenn er die Sängerknaben abgebe, da diese Pfründe „*fürohin der vnnnderhaltung der Senger Knaben Connectirt sein*“ solle.

So bekleidete Homer Herpol in Konstanz dasselbe Amt wie Sebastian Virdung 1507/08 und Sixt Dietrich von 1517 bis 1519¹³. Die Zahl der Sängerknaben, die der Konstanzer Domkantorei angehörten und ihm anvertraut waren, belief sich der Stiftungsurkunde von 1502 zufolge auf acht¹⁴.

⁵ Vgl. O. Ursprung, *Jacobus de Kerle (1531/32—1591)*, Diss. München 1913, S. 67.

⁶ Siehe A. Geering, a. a. O., S. 52.

⁷ Siehe Protokolle des Konstanzer Domkapitels, Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe (im folgenden abgekürzt GLA), 61/7244, S. 838; 61/7245, S. 26.

⁸ GLA 61/7244, S. 818 und 829.

⁹ GLA 61/7244, S. 833.

¹⁰ Vgl. GLA 61/7245, S. 33.

¹¹ GLA 61/7245, S. 10.

¹² GLA 61/7245, S. 33 f. („*Articul auff welche sich ain Erw. Thumb Capittel mit domino Homero von wegen sein vnnnd der Senger Knaben vnnnderhaltung endtlichen verglichen*“); dazu 61/7245, S. 35.

¹³ Vgl. M. Schuler, *Der Personalstatus der Konstanzer Domkantorei um 1500*, AfMw XXI, 1964, S. 266 und 272 f.

¹⁴ Vgl. M. Schuler, *Die Konstanzer Domkantorei um 1500*, AfMw XXI, 1964, S. 30.

Vielleicht durch Vermittlung und Empfehlung Herpols erhielt Martin Wolf aus Konstanz im Jahre 1569 die Organistenstelle an dem einstigen Wirkungsort Herpols, der Stiftskirche St. Nikolaus in der Schweiz¹⁵.

Auf die Dauer scheint es Herpol in Konstanz indessen nicht zugesagt zu haben: im Herbst 1572 bewarb er sich vermutlich um eine andere Stelle, und Ende 1573 versuchte er — freilich erfolglos — die Erlaubnis zur Rückkehr nach Freiburg in der Schweiz zu erlangen¹⁶. Da sich alle diese Pläne zerschlugen, mußte er in Konstanz bleiben, wo er Ende 1573 oder in den ersten Tagen des Januar 1574 starb. „*In laudem defuncti Homerij*“ verfaßte ein gewisser M. Valentin Rotmayer ein *Carmen* und widmete es dem Konstanzer Domkapitel, was ihm laut Kapitelbeschuß vom 8. Januar 1574 eine Verehrung von sechs Talern eintrug¹⁷. Die Pfründe Herpols verlieh das Domkapitel am 7. Mai 1574 einem an der Universität Dillingen studierenden ehemaligen Sängerknaben¹⁸.

Damit ist die Vermutung, Herpol habe nach seiner Ausweisung aus Freiburg in der Schweiz im Kloster Reichenau Unterschlupf gefunden¹⁹ und sei dort nach 1573 auch gestorben²⁰, hinfällig geworden. Anlaß zu dieser Vermutung gab ein scheinbar aus dem Jahre 1575 stammendes Chorbuch des Klosters Reichenau²¹. Es enthält neben den Werken verschiedener Komponisten sieben *Magnificat*, ein *Salve regina*, ein *Regina coeli* sowie *Responsiones* von Homer Herpol²². Die Jahreszahl 1575 rührt von der Aufschrift des jetzt abgelösten Pergament-Umschlages dieses Chorbuchs²³. Tatsächlich aber findet sich in dem Chorbuch als früheste Jahreszahl 1584, und zwar am Ende des ersten *Magnificat octavi toni* von Herpol²⁴. Der Kopist dieses *Magnificat* ist der Reichenauer Konventuale Frater Sebastianus Leinsenbollinus (Leinsenboll)²⁵, der von Herpol außerdem je ein *Magnificat secundi toni*, *septimi toni*, ein weiteres *Magnificat octavi toni* und möglicherweise auch das *Regina coeli* eintrug²⁶. Während die Kopie der *Magnificat secundi toni* und *septimi toni* vermutlich gleichfalls im Jahre 1584 oder etwas früher erfolgte, beendete Leinsenboll die Abschrift des letztgenannten *Magnificat octavi toni* am 1. Juni 1585²⁷. Für die Kopie der übrigen Kompositionen Herpols gibt der anonyme Schreiber keine Datierung. Der Anordnung der *Magnificat* nach zu schließen, dürfte die Niederschrift der restlichen drei

¹⁵ Martin Wolf gab diese Stelle bereits am 1. 8. 1572 auf. Siehe K. G. Fellerer, *Zur Musikgeschichte Freiburgs i. Ue.*, im 15. und 16. Jahrhundert, a. a. O., S. 50.

¹⁶ A. Geering, a. a. O., S. 52.

¹⁷ GLA 61/7245, S. 150.

¹⁸ GLA 61/7245, S. 154.

¹⁹ Siehe A. Geering, a. a. O., S. 52.

²⁰ Siehe W. Brennecke, a. a. O., Sp. 260.

²¹ Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Mus. Hs. 10, gr. 2°, 125 Bl.; vgl. R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Bd. V, Leipzig 1901, S. 125, ferner *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Vol. IV, 8/1954, S. 255.

²² Alle diese Kompositionen sind vierstimmig. Die in MGG (Bd. VI, 1957, Sp. 262) angegebene Follterung ist ungenau. Sie sei hier deshalb nochmals mitgeteilt. Bl. 6v—12r: *Magnificat primi toni*; Bl. 13v—19r: *Magnificat secundi toni*; Bl. 24v—30r: *Magnificat quarti toni*; Bl. 33v—39r: *Magnificat sexti toni*; Bl. 40v—46r: *Magnificat septimi toni*; Bl. 46v—52r: *Magnificat octavi toni*; Bl. 52v—58r: *Magnificat octavi toni*; Bl. 116v—121r: *Salve regina*; Bl. 121v—123r: *Regina coeli*; Bl. 123v—125v: *Responsiones ad praefationes, ad orationes dominicas, in missis defunctorum* (nicht sechs *Responsiones*, wie MGG und das *Riemann Musiklexikon*, Bd. I, 12/1959, S. 779, angeben). Für die Zuweisung von mehreren in diesem Chorbuch enthaltenen (z. T. unvollständigen) *Dixit dominus* an Homer Herpol (vgl. A. Geering, a. a. O., S. 55) fehlt eine sichere Grundlage. — Die Angabe in *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Vol. IV, 8/1954, S. 255), das Karlsruher Chorbuch enthalte von Herpol auch Gesänge zu 5 und 6 Stimmen, ist ebenso wenig zutreffend wie der Hinweis auf 52 lateinische und deutsche Gesänge dieses Komponisten im British Museum London.

²³ Die Aufschrift des einem Missale des 14. Jh. zugehörenden Pergament-Umschlages lautet: „*Liber Monasterij / Augtae maioris / 1575.*“ Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Frg. Aug. 201; vgl. *Die Handschriften der Großherzoglichen Badischen Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe VI, Die Reichenauer Handschriften*, Bd. II, beschrieben und erläutert von A. Holder, Leipzig/Berlin 1914, S. 682.

²⁴ Bl. 52r.

²⁵ Nicht F. Sebastiani, wie W. Brennecke (a. a. O., Sp. 261 f.) angibt. Sebastian Leinsenboll war zeitweilig Propst im Kloster Schönen (so um 1621) und starb wohl bald nach 1621. Vgl. O. F. H. Schönhuth, *Chronik des ehemaligen Klosters Reichenau*, Konstanz 1835, S. 326.

²⁶ Siehe Anm. 27; vgl. das Monogramm auf Bl. 19r, 44r, 45r, 47r, 50r, 51r, 52r 56r, 57r und 57v.

²⁷ Siehe Bl. 58r: „*Finiunt foeliciter Magnifi: Homerij Herpoli per manus F. Sebastiani Leinsenbollini, Anno 1585. 1. Junij.*“ Vgl. auch Bl. 56r.

Magnificat Herpols jedenfalls vor 1584 erfolgt sein. Sebastian Leinsenboll ist als Kopist in diesem Chorbuch noch einmal vertreten: die im Jahre 1589 angefertigte Abschrift von drei *Magnificat* Orlando di Lassos stammt von seiner Hand²⁸. Man darf annehmen, daß diese Kopien der Kompositionen Homer Herpols und Orlando di Lassos nach Vorlagen aus dem Noteninventar der Konstanzer Domkantorei entstanden²⁹.

Ein weiteres Werk Homer Herpols, ein vierstimmiges *Officium in die sancto penthecostes*, ist in einem Augsburger Chorbuch auf uns gekommen³⁰. Frater Johannes Torneus (Tornarius, Treer) schrieb dieses Chorbuch 1575 für das Benediktinerstift St. Ulrich und Afra in Augsburg³¹.

Das Konstanzer Domkapitel ließ Anfang 1575 noch Kompositionen Herpols von dem Schulmeister zu Kreuzlingen (bei Konstanz), M. Mathis N., kopieren³².

Zur Formtechnik in Titelouzes „Hymnes de l'Eglise“

VON WILLEM ELDERS, UTRECHT

Als 1623 bei Pierre Ballard in Paris der erste Band Orgelwerke von Jean Titelouze erschien, ging aus dem Vorwort hervor, daß der Komponist diese Musik veröffentlichte, weil seine Freunde ihn dazu angeregt hatten und weil gedruckte Orgeltabulaturen in Frankreich fehlten¹. Zwar hatte Attaignant 1531 sieben Orgeltabulaturen gedruckt, aber Frankreich hatte um 1600 sicherlich nicht wie Deutschland, Italien und Spanien eine reiche Literatur aufzuweisen. Titelouze ist also in der Reihe der französischen Orgelmeister des 17. Jahrhunderts, deren Namen uns bekannt sind, der erste; sein Werk ist im Entwicklungsgang der französischen Orgelmusik ein wichtiger Markstein.

²⁸ Siehe Monogramm und Jahresangabe auf Bl. 65r, 71r und 77r. Bl. 62v—65r: *Magnificat octavi toni*, 4 v.; Bl. 65v—71r: *Magnificat primi toni*, 6 v. (wohl nach der vorliegenden Handschrift neu herausgegeben von Heinrich von St. Julien, Karlsruhe 1835); Bl. 71v—77r: *Magnificat primi toni*, 4 v. Von anderer, anonym Hand kopiert, findet sich auf Bl. 59v—62r ein weiteres *Magnificat primi toni*, 4 v., Orlando di Lassos (Neuausgabe: C. Proske, *Musica Divina*, Tom. III, Regensburg 1859, S. 253 ff.). W. Boetticher (*Orlando di Lasso und seine Zeit 1532—1594*, Bd. I, Kassel und Basel 1958, vgl. S. 825) scheint das vorliegende Chorbuch nicht näher gekannt zu haben.

²⁹ Das Kloster Reichenau hörte 1540 auf als freie Reichsabtei zu bestehen und wurde dem Hochstift Konstanz inkorporiert (vgl. H. Baier, in: *Die Kultur der Abtei Reichenau*, hrsg. von K. Beyerle, 1. Halbband, München 1925, S. 238 ff.). Damit kam das Kloster in direkte Abhängigkeit von der bischöflichen Administration. Die Bischöfe von Konstanz selbst wählten das Kloster zeitweise zu ihrem Aufenthaltsort (vgl. H. Baier, a. a. O., S. 244; ferner GLA 61/7245, S. 9). Für die Annahme, daß die Vorlagen zu den Abschriften der *Magnificat* Orlando di Lassos in Konstanz zu suchen seien, könnte ein Eintrag in den Protokollen des Konstanzer Domkapitels sprechen. Orlando di Lasso schickte nämlich im Dezember 1587 durch einen Boten dem Konstanzer Domkapitel „*etliche gesang*“, worauf ihm laut Protokoll vom 19. 2. 1588 eine Verehrung von 4 Gulden zuteil wurde (GLA 61/7245, S. 326 und 339). Ein Inventarverzeichnis der Konstanzer Domkantorei aus dieser Zeit hat sich bisher nicht gefunden. Die Pflege Lassoscher Werke in Konstanz ist indessen auch bezeugt durch das Inventarverzeichnis der im Domherrnhof des Domherrn von Stadion befindlichen Kapelle S. Lucii; es wurde am 9. 9. 1606 angelegt und führt u. a. „6. *truchhte Orlandisch gesang*“ auf (GLA 5/343, 1606 IX 9, Bl. 4v; vgl. O. zur Nedden, *Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Heft IX, Kassel 1931, S. 72).

³⁰ Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2^o Cod. Tonk. Schl. 23, Nr. 12.

³¹ Johannes Torneus (Treer), geboren um 1520 zu Füssen im Allgäu, gestorben 1616, war Konventuale und Regens chori im Kloster St. Ulrich und Afra zu Augsburg. Er betätigte sich hier als Kopist besonders von Kompositionen Orlando di Lassos. Vgl. O. Ursprung, a. a. O., S. 85; W. Boetticher, a. a. O., passim, besonders S. 162 f. Die Angabe in MGG (Bd. VI, 1957, Sp. 262), der zufolge Gregor Castellus als Kopist dieses Chorbuches anzusehen ist, trifft nicht zu. Frater Castellus (Gastellus) ist vielmehr der Verfasser des Gedichtes zu dieser Handschrift, die von Frater Johannes Torneus unter dem damaligen Abt des Klosters St. Ulrich und Afra, Jacob Köpplius (Köpplin), geschrieben wurde (freundliche Auskunft der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg). Die Handschrift ist also nicht im Kloster Reichenau entstanden, wie das *Riemann Musiklexikon* (Bd. I, 12/1959, S. 779) angibt.

³² GLA 61/7245, S. 190.

¹ Vgl. die Einleitung zu den *Hymnes de l'Eglise*, hrsg. von A. Guilmant und A. Pirro in *Archives des Maitres de l'Orgue* (1898), S. 3. Die Ausgabe enthält sämtliche Orgelwerke Titelouzes.

Dem Druck von 1623 folgte 1626, gleichfalls bei Ballard, noch ein zweiter Band. Von beiden Ausgaben findet sich je ein Exemplar in der Bibliothèque Nationale in Paris. Die Titelseiten lauten:

Hymnes de l'Eglise / pour toucher svr l'orgue, / avec les fvgves et recherches / svr levr plain-chant. / par I. Titelovze, / Chanoine, & Organiste de l'Eglise de Rouën / A Paris, / Par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant / rue S. lean de Beauuais, à l'enseigne du mont Parnasse / 1623. / Avec Priuilége du Roy².

Le / magnificat, / ov / Cantique de la vierge / pour toucher svr l'orgue, / svivant les hvit tons / de l'Eglise / par I. Titelovze, / Chanoine & Organiste de l'Eglise de Rouën / A Paris, / Par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant / rue S. lean de Beauuais, à l'enseigne du mont Parnasse. / 1626. / Avec Priuilége du Roy³.

Das Format dieser Typendrucke ist Querquart, die Anzahl der paginierten Seiten beträgt 48 und 56. Sowohl zu den *Hymnes* wie auch zu dem *Magnificat* schrieb Titelouze Vorworte; auch einige dem Komponisten gewidmeten Gedichte wurden aufgenommen.

Den *Hymnes de l'Eglise*, deren Formstruktur wir uns in dieser Studie zuwenden, hat Titelouze folgende oft gesungene Hymnen für eine Reihe von drei oder vier Versetten zugrunde gelegt:

I „*Ad coenam Agni providi*“, II „*Veni Creator Spiritus*“, III „*Pange lingua gloriosi*“, IV „*Ut queant laxis*“, V „*Ave maris stella*“, VI *Conditor alme siderum*“, VII „*A solis ortus cardine*“, VIII „*Exultet coelum laudibus*“, IX „*Annue Christe saeculorum*“, X „*Sanctorum meritis*“, XI „*Iste confessor*“, XII „*Urbs Jerusalem beata*“⁴.

Die Hymnenmelodie liegt als Cantus firmus in einer der Stimmen oder wird in kurze Zeilen geteilt, die das thematische Material für kurze fugierte Expositionen liefern. Demzufolge ist in den Versetten zu unterscheiden zwischen

- a) Cantus firmus-Versetten: I 1 und 4, II 1, 2 und 3, III 1 und 3, IV 1 und 2, V 1 und 3, VI 1 und 2, VII 1 und 3, VIII 1 und 2, IX 1, X 1 und 3, XI 1 und 3, XII 1;
 b) Themen-Versetten: I 2 und 3, II 4, III 2, IV 3, V 2, VI 3, VII 2, VIII 3, IX 2, X 2, XI 2, XII 2 und 3.

Wiewohl man aus dem Titel folgern könnte, daß der Band drei Formen enthält, Präludien, denen der Hymnus als Cantus firmus zugrunde liegt, Fugen und Ricercare, zeigt es sich, daß die Themen-Versetten in ihrer kontrapunktischen Struktur vollkommen identisch sind, so daß sich kein Unterschied zwischen „*fugues*“ und „*recherches*“ machen läßt. Zweifellos haben wir es also mit einem Titel zu tun, der nach einem Brauch des 16. und 17. Jahrhunderts den benutzten Formtyp doppelt benennt⁵. Titelouze spricht in den Einleitungen zu den *Hymnes* und dem *Magnificat* denn auch nur über „*fugues*“.

Das erste Versett jedes Hymnus ist ein Cantus firmus-Versett mit der Chormelodie im Baß. Bei den übrigen Cantus firmus-Versetten liegt der Hymnus einmal im Sopran (II 2), zweimal im Alt (IV 2, VIII 2) und fünfmal in verschiedenen Stimmen (I 4, III 3, VII 3, X 3 und XI 3). Neben diesen vierstimmigen Cantus firmus-Versetten finden wir drei Kanon-Versetten, in denen der Cantus firmus von zwei Stimmen kanonisch *in diapente* (V 3, VI 2) oder *in diapason* (II 3) geführt wird.

² Nach der Titelseite des Exemplars aus der BN Paris. Das Titelblatt eines Exemplars in der Bibliothèque Ste. Geneviève in Paris gibt als Jahreszahl 1624 an. Offenbar handelt es sich um eine Titelaufgabe.

³ Sowohl bei dem Exemplar in der BN wie auch bei dem im Conservatoire National de Musique in Paris fehlt das Titelblatt. In der Landesbibliothek in Kassel befindet sich ein Exemplar mit schwer beschädigtem Titelblatt; die rechte Hälfte fehlt ganz. Die Bibliothèque St. Geneviève in Paris besitzt ein Exemplar mit der hier übertragenen Titelseite.

⁴ Im weiteren werden die Hymnen und ihre Versetten mit römischen und arabischen Zahlen angegeben (z. B. I 3: drittes Versett von „*Ad coenam*“).

⁵ Vgl. M. Reimann, *Zur Deutung des Begriffs Fantasia*, AfMw X, 1953, S. 261 ff.

Die Frage, aus welchem Grunde Titelouze, im Gegensatz etwa zu Sweelinck⁶, den Cantus firmus vorzugsweise in den Baß legt, läßt sich nicht leicht beantworten; ebensowenig die Frage, ob uns hier vielleicht ein typisch französischer Gebrauch begegnet. Wiewohl nämlich in Attaingnants Orgeltabulaturen vom Jahre 1531 die liturgische Melodie in den dreistimmigen Messen-Versetten ebenfalls meist im Baß liegt, war in beiden Fällen die Triebfeder dazu doch gewiß nicht dieselbe. Nach Rokseth ist für die Franzosen um 1530 der Cantus firmus weniger eine Inspirationsquelle für die anderen Stimmen als „un obstacle à surmonter“ oder „une base d'harmonie“⁷. „L'invention de mélodies qui se superposent à une basse obligée offre donc plus de facilité aux organistes de 1530 que la création d'une basse pour soutenir un chant donné“⁸. Bei Titelouze nun gestalten sich die in großen Notenwerten klingenden Hymnen in den Anfangs-Versetten zwar auch als eine feste Basis für die Oberstimmen, aber in fast allen Cantus firmus-Versetten ist das thematische Material für die kontrapunktierenden Stimmen teilweise dem Hymnus entnommen. Weiter findet man in den Versetten, in denen der Cantus firmus vagierend auftritt, sechsmal eine Zeile des Hymnus im Sopran, sechsmal im Alt, siebenmal im Tenor und nur einmal im Baß, während die verschiedenen Lagen kaum eine Änderung in der Kompositionstechnik hervorrufen. Deshalb ist es wahrscheinlich, daß die Vorliebe für eine tiefe Lage des Cantus firmus sich nicht aus technischen, sondern vielmehr aus rein musikalischen Gründen erklären läßt. Einer dieser Gründe könnte sein, daß Titelouze bei den Anfangs-Versetten an die imponierenden Klänge eines *plein jeu* dachte; um diese verwirklichen zu können, war eine Schreibweise, in der die kontrapunktierenden Stimmen von langen Pedaltönen getragen werden, wirksamer als eine solche, in der diese Stimmen einer Melodie in höherer Lage gegenübergestellt sind.

Für die Cantus firmus-Behandlung ist wesentlich, daß der Cantus firmus immer als Ganzes auftritt; nur in einem Versett, IV 2, T. 27 ff., fällt die 2. Zeile zugunsten einer Exposition aus, die auf einem mit dieser Zeile identischen Thema aufgebaut ist. Auch verzichtet Titelouze völlig auf Kolorierungen, vielleicht um die Strenge des polyphonen Gewebes nicht zu beeinträchtigen. Wenn wir an die deutschen, italienischen und englischen Orgelwerke des 16. Jahrhunderts (etwa von Schlick, Hofhaimer, G. Cavazzoni, Redford, Blitheman) wie auch an Attaingnants Tabulaturen denken, in denen die liturgische Melodie nur allzuoft mehr oder weniger koloriert wurde, so ist eine solche Behandlung des Cantus firmus auffällig, zumal Scheidt im Jahre 1624 schreibt, daß er den dritten Teil seiner *Tabulatura Nova* komponiert hat „in gratiam potissimum eorum . . . qui purè & absque ullo colore Organo ludere gaudent“⁹. Führte Scheidt also mit dem unkolorierten Cantus firmus-Vortrag und mit choralverarbeitenden, nicht freien Gegenstimmen einen für seinen Wirkungsbereich neuen Formtypus ein¹⁰, so scheint eine ganz ähnliche Neuerung in Frankreich von Titelouze entwickelt worden zu sein.

Eine besondere Form der Cantus firmus-Behandlung findet man in den Versetten, in denen Titelouze die Melodie abwechselnd von der einen Stimme in die andere wandern läßt. Bukofzers Untersuchungen zeigen, daß die erste wichtige Quelle dieser Technik sich in England findet, und zwar in der Musik des Old-Hall-Manuskripts¹¹. Während diese „Vagans-Technik“ in der Vokalmusik also schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

⁶ Vgl. B. van den Sigthenhorst Meyer, *Jan P. Sweelinck en zijn Instrumentale Muziek*, Den Haag 1946, S. 205 und 207.

⁷ Y. Rokseth, *La Musique d'Orgue au XVI^e siècle et au début du XVII^e*, Paris 1930, S. 251 und 253.

⁸ *Ibid.*, S. 253.

⁹ S. Scheidt, *Tabulatura Nova*, DDT I, S. 155.

¹⁰ F. Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932, S. 24.

¹¹ M. F. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, S. 46. Bukofzer spricht von einem „wandering“ oder „migrant“ Cantus firmus. Da es sich jedoch um eine Kompositionstechnik handelt, wäre es empfehlenswert, die Bezeichnung „Vagans-Technik“ für diese besondere Cantus firmus-Behandlung einzuführen, neben der Bezeichnung „Vagans“ in dem für die vokale Musik des 16. Jahrhunderts gebrauchten Sinne.

auftritt, wird sie in der Musik für Tasteninstrumente vor Titelouze, soweit uns bekannt ist, kaum gebraucht, so daß sich die Frage erhebt, wo er sie kennenlernen konnte. Das Prinzip findet sich bei Titelouzes Zeitgenossen in Hexachord-Phantasien, in denen das Thema in verschiedenen Stimmen erscheint; auch werden beim Alternatim-Musizieren in der Liturgie die einzelnen Zeilen des Chorals bald hoch, bald tief auf der Orgel eingesetzt, doch diese Passagen bilden immer ein geschlossenes Ganzes. In beiden Fällen ist also nicht die Rede von einer Kompositionstechnik, wie sie im folgenden Beispiel (III 3, T. 15 ff.) erscheint:



In den Versetten, in denen der Cantus firmus vagierend auftritt, werden die verschiedenen Zeilen meist eingeleitet durch eine Passage, die auf einem diesen Zeilen entlehnten Motiv aufgebaut ist. Gute Beispiele dieser Technik geben uns die Versetten X 3 und XI 3. Zur Erläuterung folgen hier aus X 3 T. 32 ff.:

Das Prinzip dieser Vorimitations-Technik war schon etwa ein Jahrhundert zuvor von Buchner in seinem *Fundamentum* beschrieben worden¹²; im 16. Jahrhundert wurde sie in

¹² Vgl. Dietrich, a. a. O., S. 13.

verschiedenen Ländern angewandt, etwa von Hofhaimer, Jan von Lublin, G. Cavazzoni, Bermudo und Sweelinck¹³. In den von Attaingnant veröffentlichten Messen-Versetten kommt aber nur einmal ein Sanctus vor, dessen anschließendes Benedictus mit einer kurzen Vorimitation des Cantus firmus beginnt¹⁴. Du Caurroy hingegen, dessen Kompositionen Titelouze zweifellos gekannt hat¹⁵, wendet diese Technik in seinen Phantasien (P. Ballard 1610) durchaus an.

Auch wenn der Cantus firmus in nur einer Stimme durchgeführt wird, läßt Titelouze die kontrapunktierenden Stimmen meist mit einem Motiv anfangen, das mit der 1. Zeile des Hymnus verwandt ist. Nur die Versetten III 1, V 1 und 3 sind Ausnahmen. In VII 3 und X 3 besteht dieses Thema aus der Umkehrung der 1. Zeile. Weiter sind die kontrapunktierenden Stimmen im allgemeinen zusammengesetzt aus Zeilen, die gewöhnlich nicht länger als 10 Takte sind. Die Imitations-Technik spielt eine wichtige Rolle; kurze Motive kommen oft in der Engführung vor, aber selten in der Umkehrung — ein Beispiel gibt Versett IV 2, T. 56 ff.:



Durch die zahlreichen Imitationen in den kontrapunktierenden Stimmen wird die sonst ruhige Rhythmik sehr komplementär. Passagen aus Sechzehntelfiguren sorgen für eine lebhaftere Abwechslung (III 3) oder bilden einen glänzenden Abschluß (I 4). Nur in den Cantus firmus-Versetten gebraucht Titelouze zu Belebung der Rhythmen auch die *proportio sesquialtera*. Frotscher nennt VII 3 als Beispiel „logischer Gliederung und Steigerung“ durch eine Aufeinanderfolge von $c-c-3-c$; in diesem Versett kommt Titelouze „zur verschieden oder gegensätzlich gestalteten Behandlung der einzelnen Abschnitte, deren Differenzierung auf die *Fantasia* zurückgeht“¹⁶. Man muß hier fragen, welche Phantasien Frotscher meint. Diejenigen Frescobaldis und Sweelincks zeichnen sich zwar durch eine ähnliche Abwechslung aus, aber die Zeitspanne, die zwischen der Veröffentlichung dieser Werke und den *Hymnes de l'Eglise* Titelouzes liegt, ist so kurz, daß man kaum annehmen kann, daß der französische Meister auf sie zurückgegangen wäre. Überdies hat die Phantasie zu jener Zeit sicherlich keine festumrissene Struktur, was nicht nur aus den zahllosen Titeln hervorgeht, in denen sie als Äquivalent einer anderen Form genannt wird, sondern auch aus dem Umstand, daß

¹³ Zu dieser Technik vgl. auch R. Tusler, *The Organ Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, Bithoven 1956, I, S. 42 und 43.

¹⁴ *Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531, transcrits et publiés avec une introduction par Y. Rokaeth*, Paris 1925, S. 16.

¹⁵ Siehe die Einleitung zu den *Hymnes de l'Eglise*, a. a. O., S. 3.

¹⁶ G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin 1936, II, S. 671.

Theoretiker wie Brossard und Mersenne in Phantasie und Ricercar sogar identische Formen sehen¹⁷. Frotischer zieht also eine Linie, die sich historisch nicht einwandfrei belegen läßt.

Die Sequenz-Technik wird von Titelouze öfter in den Cantus firmus-Versetten als in den Themen-Versetten angewandt. Dies leuchtet ein, da der Cantus firmus mit seinem stufenweisen Steigen und Fallen eher Anlaß zu ihr gibt. Gelegentlich wird, wie das Versett IV 2, T. 44 ff. zeigt, das Steigen wie das darauffolgende Fallen der Hymnenmelodie durch die kontrapunktierenden Stimmen mit einer Sequenz abgefangen:



Gewöhnlich wird die Sequenz-Technik nicht in allen Stimmen streng durchgeführt.

Die Länge der Cantus firmus-Versetten variiert zwischen 19 (VIII 1) und 90 (I 4) Takten. In den Anfangs-Versetten ist die Anzahl der Takte durch die Länge des Cantus firmus bedingt, in den übrigen Versetten können die Zeilen durch eine Anzahl Pausentakte getrennt werden, so daß die meisten umfangreicher sind. Der Ambitus der Anfangs-Versetten ist nicht groß. Denn wiewohl für all diese Versetten, VIII 1 ausgenommen, die maximale Höhe *a* ist, so fällt der im Baß gelegene Cantus firmus meistens nicht tiefer als *c*. Dieses *c* ist dann immer der tiefste Ton in der nicht transponierten Hymne, d. h. in der dorischen Hymne eine Sekunde, in der phrygischen eine Terz unter dem Grundton. Ausgenommen im Versett XII 1, in dem die dorische Hymne ein Quart unter den Grundton fällt, ist der Ambitus höchstens zwei Oktaven und eine Sexte. Die anderen Cantus firmus-Versetten erreichen manchmal einen Ambitus von drei Oktaven und einer Quart (IV 2 und VII 2).

Neben den Cantus firmus-Versetten finden wir, wie schon bemerkt wurde, Themen-Versetten. Wiewohl auch hier für Titelouze die Hymnenmelodie der Ausgangspunkt ist, verfährt er bei ihrer Bearbeitung ganz anders. Diese „fugues“ oder „recherches“ bestehen nämlich aus drei, vier oder fünf Teilen, die kontrapunktische Durchführungen eines Themas aus einer der Hymnus-Zeilen sind. Die Durchführungen gehen ineinander über; ihre Begrenzung fällt zusammen mit dem ersten und letzten Auftreten der betreffenden Zeile als Thema. Durch den Umstand, daß die Expositionen ineinander übergehen und manche Themen melodische Verwandtschaft zeigen, bemerkten sowohl von Werra als auch Dufourcq die feiner nuancierten Unterschiede zwischen einzelnen Durchführungen nicht, und sie beschrieben diese Versetten als zwei- oder dreiteilig¹⁸. Untenstehende Analyse zeigt, daß

¹⁷ M. Reimann, a. a. O., S. 263 und 264; vgl. auch O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, S. 132 ff., und Ch. van den Borren, *Les Origines de la Musique de Clavier en Angleterre*, Bruxelles 1912, S. 155 ff.

¹⁸ E. von Werra, *Beiträge zur Geschichte des französischen Orgelspiels*, KmJb XXIII, 1910, S. 42; N. Dufourcq, *La Musique d'orgue française*, Paris 1949, S. 43.

die Anzahl der Durchführungen in diesen Versetten zwischen drei und fünf schwankt, und die Richtigkeit dieser Analyse bestätigt Titelouze selbst, wenn er in der Einleitung sagt: „*Pour la longueur des vers qui traitent les fugues, je ne pouvois les rendre plus courts, y avant trois ou quatres fugues repetées par toutes les parties sur le sujet.*“

Versett	Takte	Durchführungen	zu den Cantus firmus-Zeilen	Anfang in Takt
I 2	61	4	a, b, c, d	1, 17, 27, 48
I 3	59	3	a, b, c	1, 20, 35
II 4	71	4	a, b, c, d	1, 28, 41, 52
III 2	52	5	a, b, c, d, f	1, 18, 24, 32, 37
IV 3	58	3	a, b, c	1, 22, 35
V 2	56	4	a, b, c, d	1, 11, 19, 29
VI 3	63	4	a, b, c, d	1, 26, 38, 49
VII 2	81	4	a, b, c, d	1, 22, 29, 59
VIII 3	80	4	a, b, c, d	1, 25, 46, 59
IX 2	58	3	a, c, h	1, 11, 35
X 2	58	4	a, b, e, f	1, 16, 34, 47
XI 2	63	4	ab, cd, e, g	1, 20, 30, 42
XII 2	71	5	a, b, c, e, f	1, 10, 17, 23, 52
XII 3	66	3	a, c, e	1, 24, 51

Der Anfang der Durchführungen läßt sich an Hand dieses Schemas und der untenstehenden, mit Buchstaben bezeichneten Hymnen-Zeilen leicht finden.

The image displays six musical staves, labeled I through V, each showing a rhythmic pattern of notes. Vertical lines with letters above them indicate the starting points of various fugue entries. Staff I has markers 'a', 'b', 'c', and 'd'. Staff II has 'a', 'b', and 'c'. Staff III has 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', and 'f'. Staff IV has 'a', 'b', 'c', and 'd'. Staff V has 'a', 'b', 'c', and 'd'. The patterns consist of eighth and sixteenth notes, often with rests, creating a specific rhythmic signature for each entry.

The image displays six systems of musical notation, labeled VI through XII. Each system consists of two staves. The notation is a sequence of notes, often beamed together, with vertical lines indicating measure boundaries. Letters 'a' through 'h' are placed above the notes to label specific measures or groups of notes. System VI has labels 'a', 'b', 'c' on the top staff and 'd' on the bottom staff. System VII has labels 'a', 'b', 'c' on the top staff and 'd' on the bottom staff. System VIII has labels 'a', 'b', 'c' on the top staff and 'd' on the bottom staff. System IX has labels 'a', 'b', 'c', 'd' on the top staff and 'e', 'f', 'g', 'h' on the bottom staff. System X has labels 'a', 'b', 'c', 'd' on the top staff and 'e', 'f', 'g' on the bottom staff. System XI has labels 'a', 'b', 'c', 'd', 'e' on the top staff and 'f', 'g' on the bottom staff. System XII has labels 'a', 'b', 'c', 'd' on the top staff and 'e', 'f' on the bottom staff.

Es zeigt sich, daß in der erwähnten Ausgabe Guilmants die Formanalyse, die man aus den Registrierungs-Vorschlägen rekonstruieren kann, manchmal ziemlich willkürlich ist (V 2, XII 2), und daß in vielen Versetten eine Änderung der Registrierung bei neuen Durchführungen nicht folgerichtig durchgeführt wird. Bei der Analyse sollte man sich vergegenwärtigen, daß sowohl die Beschaffenheit als auch die Länge des Durchführungs-Themas mehr oder weniger von den Cantus firmus-Zeilen abweichen können. Zur Erläuterung folgt hier neben den betreffenden Hymnen-Zeilen das erste Thema aus einigen Expositionen:

Aus diesen Beispielen darf man folgendes schließen:

1. die Anfangsnoten der Cantus firmus-Zeile treten deutlich hervor (a, d);
2. die ersten Noten der Cantus firmus-Zeile können aber auch wegfallen (b);
3. der melodische und rhythmische Verlauf der Cantus firmus-Zeile kann eine wichtige Änderung erfahren (c, d);
4. die Choral-Melodie ist nur ein Gerüst, das ausgefüllt wird (e).

Wie oft ein Thema innerhalb einer Durchführung auftritt, ist sehr verschieden und variiert z. B. von vier- bis elfmaligem Erscheinen im 2. und 3. Teil von I 2, von sechs- bis dreizehnmaligem im 3. und 1. Teil von VIII 3. Auch kommt es vor, daß nicht alle Zeilen des Hymnus als Themen verwendet werden. Von den aus vier Zeilen bestehenden Cantus firmi fällt in den Versetten I 3 und IV 3 Zeile d aus. Von den Hymnen III, IX, X, XI und XII, die aus 6, 8, 7, 7 und 6 Zeilen bestehen, fällt im Versett III 2 Zeile e aus; in IX 2 Zeile b, d, e, f, g (b = d); in X 2 Zeile c, d, g; in XI 2 Zeile f; in XII 2 Zeile d; in XII 3 Zeile b, d, f. Vornehmlich werden also die längeren Hymnen nicht vollständig verarbeitet. Zweifellos hat Titelouze aus diesen Vorlagen eine Auswahl getroffen, weil die betref-

fenden Versetten sonst zu lang geworden wären¹⁹; vielleicht auch, weil die Zeilen dieser Hymnen geringe Kontraste geboten und die melodische Abwechslung zwischen den einzelnen Durchführungen gehemmt haben würden.

In VII 2 finden wir den Ausnahmefall, daß zwischen der dritten und vierten Durchführung die Umkehrung eines steigenden Pentachords aus der ersten und vierten Cantus firmus-Zeile in Engführung gebracht wird (T. 50 ff.). Der Längen-Unterschied zwischen den Themen-Versetten beträgt höchstens 29 Takte und ist damit durchweg weniger variabel als in den Cantus firmus-Versetten. Der Ambitus dieser Versetten variiert zwischen zwei Oktaven und einer Sext (IX 2) und drei Oktaven und einer Terz (XII 2).

Der dritte Formtypus, dem man in den *Hymnes de l'Eglise* begegnet, ist das Orgelpunkt-Versett (V 4 und IX 3). Das erstgenannte Stück beginnt als ein vierstimmiges Themen-Versett mit einer auf Zeile Va aufgebauten Durchführung. Nach dem 14. Takt setzt ein Pedal-Orgelpunkt ein, über dem die drei Oberstimmen mit zahlreichen Imitationen, von denen nur ein einziges Motiv an den Hymnus erinnert, kontrapunktieren. Das zweite Versett läßt den Orgelpunkt gleich zu Beginn im Sopran einsetzen; sein *e'* kann, wie Guilmannt bemerkt, gehalten werden, indem man ein kleines Gewicht auf die Taste legt²⁰. Auch hier findet sich ein Motivspiel, in dem die Imitationstechnik eine große Rolle spielt. Nur das fallende Tetrachord der einsetzenden Stimmen wird der Choralmelodie entnommen. Möglicherweise hat Titelouze dieses Versett mit „Amen“ überschrieben, weil sein Anfang in der ganzen Sammlung einzigartig dasteht.

Übersetzung: Hans Simons

Ein angeblihes Flötenkonzert von Tommaso Albinoni

VON HANS ENGEL, MARBURG

In der Bibliothek der Musikalischen Akademie in Stockholm soll, wie die Herausgeber J. Brinkmann und Jon Ponten glauben, ein Flötenkonzert Albinonis aufgefunden worden sein (Tommaso Albinoni, Konzert in G-dur für Flöte, 2 Violinen und Basso continuo, Edition Sikorski Nr. 455, 1957). Bei diesem sogenannten Flötenkonzert hätte den Findern und Herausgebern verdächtig sein müssen, daß die Flötenstimme pausenlos allein die Oberstimme bläst, obwohl sich die (in der Ausgabe nicht gekennzeichneten) Tutti- und Solostellen thematisch deutlich abgrenzen. Es handelt sich bei diesem „Fund“ um kein Flötenkonzert, sondern um das Konzert Nr. 4 aus Albinonis gedrucktem op. 7, in einer ersatzweisen Bearbeitung für Flötenquartett.

*Bemerkungen zu zwei Telemann-Neuausgaben**

VON MARTIN RUHNKE, ERLANGEN

Wer die Ausgabe der Kantate „Gott sei mir gnädig“ flüchtig durchblättert, wird erstaunt darüber sein, daß hier die ersten drei Sätze in *h*-moll, die folgenden vier dagegen in *C*-dur stehen. Nur der Herausgeber hat sich über diese Tatsache offenbar nicht gewundert. Der

¹⁹ Siehe die Einleitung zu den *Hymnes de l'Eglise*, S. 5: „Pour la longueur des vers traitent les fugues, je ne pouvois les rendre plus courts . . .“.

²⁰ Nach Frotzcher, a. a. O., S. 673, ist dies im französischen Orgelspiel ein alter Brauch.

^{*)} G. Ph. Telemann: *Gott sei mir gnädig*. Kantate für Chor und Orchester, hrsg. von Traugott Fedtke, in: Die Kantate, Nr. 186, Stuttgart-Hohenheim 1963, Hänssler-Verlag.

G. Ph. Telemann: *Orgelwerke*. Band I: Choralvorspiele, Band II: 20 Kleine Fugen und Freie Orgelstücke, hrsg. von Traugott Fedtke, Kassel 1964, Bärenreiter-Ausgabe 3581/3582.

Übergang vom *h*-moll zum C-dur wird in den letzten beiden Takten des Rezitativs Nr. 3 ein wenig gemildert durch eine allerdings etwas abrupte Modulation von A-dur über *e*-moll und C-dur nach G-dur. Zu den Schlußtakten sagt aber der Kritische Bericht: „Von der dritten Zählzeit dieses Taktes ab“ (d. h. angefangen von der Modulation nach C-dur) „sind Singstimme mit Text und Basso continuo Ergänzung des Herausgebers, da ein dem Originalmanuskript an dieser Stelle anhängender Zettel mit der Vervollständigung dieses Rezitativs verlorengegangen ist“. In W. Menkes Bibliographie der Vokalwerke Telemanns, die in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main aufbewahrt wird, kann jeder lesen (oder auf Anfrage erfahren), daß in dem Autograph, das der vorliegenden Neuausgabe zugrunde liegt, die Fragmente von zwei verschiedenen Kantaten zusammengeheftet worden sind. Die Kantate „Gott sei mir gnädig“ ist vollständig erhalten in der Bibliothek Frankfurt, Sign. 1071/340. Das Berliner Autograph bricht mitten im Rezitativ Nr. 3 ab. In der Frankfurter Handschrift folgen nach dem hier vollständigen Rezitativ eine Sopranarie und ein Schlußchor, beide in *h*-moll. Auch ein Textdruck der vollständigen Kantate ist erhalten. Der Herausgeber hatte sein Manuskript ursprünglich einem anderen Verlag angeboten, der sich aber zunächst über die Quellenlage beraten ließ und die Neuausgabe dann ablehnte.

Vor einigen Jahren wurde angekündigt, daß innerhalb der Telemann-Auswahlausgabe eine sogenannte Gesamtausgabe der Orgelwerke Telemanns erscheinen solle. Der Notenteil war bereits gestochen, als mir die Gesellschaft für Musikforschung die Redaktion der Telemann-Ausgabe übertrug. Ich muß (da das Vorwort der Neuausgabe hierüber nichts aussagt) mich daran schuldig bekennen, daß die Orgelwerke jetzt mit einigen Änderungen in einer zweibändigen Einzelausgabe vorliegen. Die Gründe, aus denen ich seinerzeit vorgeschlagen habe, die Orgelwerke nicht in die Telemann-Ausgabe aufzunehmen, haben den Herausgeber zu einigen Änderungen veranlaßt, die der jetzt vorliegenden Neuausgabe zugute gekommen sind. Die „Gesamtausgabe“ enthielt damals die Choralvorspiele, die 20 Kleinen Fugen und 12 „freie Orgelstücke“; diese umfaßten die jetzt im Anhang des Bandes II gebrachte *Fantasia* (deren Echtheit Käthe Schäfer-Schmuck in ihrer Dissertation über Telemanns Klavierwerke aus guten Gründen bezweifelt) und 11 Stücke, in denen Telemanns Kompositionsstil „in neuer Beleuchtung“ erscheinen sollte, von denen aber die Einleitung heute sagt: „Sie stellen abschnittsweise Bearbeitungen der *Fugues légères* dar, die offenbar von einem Laien vorgenommen worden sind und stark dilettantische Züge neben eigenwilligen Abänderungen aufweisen“. So konnte der Herausgeber es in der Dissertation von Käthe Schäfer-Schmuck lesen. Auf diese Arbeit und auf die Kataloge von Graeser und Schnapper habe ich ihn seinerzeit aufmerksam machen müssen, nachdem er sein Manuskript einer Gesamtausgabe eingereicht hatte, ohne die grundlegende Literatur ausgewertet zu haben. Auf diese Hinweise gehen alle bibliographischen Erörterungen der jetzigen Fassung zurück. An die Stelle der Orgelbearbeitungen aus den *Fugues légères* hat der Herausgeber jetzt eine Sonate für 2 Klaviere und Pedal gesetzt. Er hält es für möglich, daß die Komposition ursprünglich für 2 Soloinstrumente und Basso continuo entworfen sei. Diese Vermutung kann bestätigt werden: Jeder Kenner der Kammermusik Telemanns weiß, daß die (nach Ansicht des Herausgebers hier zum ersten Male veröffentlichte) Triosonate aus den *Essercizii musici* stammt, ursprünglich in E-dur steht und 1928 von Rolf Ermeler in Nagels Musik-Archiv Nr. 47 herausgegeben worden ist.

Was von den Quellenstudien des Herausgebers zu halten ist, mögen einige Beispiele zeigen. Band I, Kritischer Bericht: „Als Vorlage diente der neu aufgefundene Druck aus der Kirchenbibliothek Itzehoe/Holstein . . . Er ist identisch mit den Drucken des British Museum London und des Kgl. Konservatoriums Brüssel . . . Ms. 2030“. In Brüssel, Conservatoire, befinden sich a) unter der Sign. U 15884 ein Exemplar des Drucks, in dem aber einige Seiten, u. a. auch das Titelblatt, durch handgeschriebene Blätter ersetzt sind, und

b) unter der Sign. U 14968 eine Abschrift der Choralvorspiele. Ein vollständiges Druckexemplar besitzt die Königliche Bibliothek Brüssel (nicht das Conservatoire) unter der Sign. 2030 R. P. Band I, Vorwort: „Auch die Schreibweise im Titel ist unterschiedlich. Itzehoe (und somit London und Brüssel) notieren . . . fugirte . . . Choräle“. In Brüssel, Kgl. Bibliothek, 2030 R.P. lautet der gedruckte Titel: „Telemanns Fugirende und verändernde Choräle,“ in Brüssel, Conservatoire, der handgeschriebene Titel „XXIV Variierte Choräle“. Band II, Kritischer Bericht zu den 20 kleinen Fugen: „Quellen: Druck Bibliothèque du Conservatoire Royal, Brüssel, U 14968 (olim Litt. U. No 19533).“ U 14968 enthält, wie eben erwähnt, die Choralvorspiele. Die alte Signatur des Exemplars der 20 Kleinen Fugen lautete U 11533, die jetzige FA VI 49. Im Vorwort zum Band II wird zwar die originale Vorrede abgedruckt, in der Telemann den Hinweis gibt, daß die Fugen „nach den Modis, so ich im Unterrichte meines Lieder-Buches pag. 185.186 bemerket“ eingerichtet seien. Hätte der Herausgeber einen Blick in den Anhang des Liederbuchs geworfen, so hätte er hier eine Erklärung für die merkwürdigen offenen oder wahlweise verschiedenen Schlüsse zahlreicher Fugen gefunden (Näheres darüber in Musica AfH-Ausgabe 1964, Beiheft Practica, 103 ff.). Band II, Vorwort: „Die Fughetta (in D) hat sich nur in einer Überlieferung erhalten, in Clementis Selection of Practical Harmony . . .“ Als einzige Quelle der Fughetta (in F) wird eine Berliner Handschrift genannt. Beide Fugen finden sich in einer Sammelhandschrift Brüssel, Conservatoire, U 6322. Die D-dur-Fuge ist, abgesehen von Clementis Sammlung, in mindestens 4 weiteren Neudrucken überliefert, die F-dur-Fuge, abgesehen von den beiden erwähnten Neudrucken, in mindestens sechs weiteren Ausgaben.

Die vorstehenden Zeilen stellen keine Rezension dar; sonst hätten die verdienstvollen aufführungspraktischen Hinweise und Vorschläge des Herausgebers gewürdigt, aber auch einige Seltsamkeiten im Notentext kritisiert werden müssen. Nur zu Quellenfragen mußte hier Stellung genommen werden. Viele Editoren und Editoranden zählen Telemann offenbar noch zu den Komponisten, deren Werke man ohne Risiko publizieren kann. Es ist zu hoffen, daß nach Erscheinen des in Vorbereitung befindlichen Telemann-Werkverzeichnisses die Flut der unkritischen praktischen Neuausgaben ein wenig eingedämmt wird.

Neues zur Lebensgeschichte von Johann Spech

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, MAINZ

Der MGG-Artikel *Johann Spech* von E. Major¹ gestattet einige biographische Ergänzungen. Bereits H. C. R. Landon² weist darauf hin, daß Spech in Oberlimbach (heute Grad/Slowenien, nahe der jetzigen österreichisch-ungarischen Grenze) in der Familiengruft der Familie Nadasdy seine letzte Ruhestätte gefunden hat. Auf entsprechende Anfrage hat sich das bisher unbekannte Sterbedatum feststellen lassen. Spech starb am 24. November 1836 in Oberlimbach. Die Eintragung in den Sterbematrikeln³ lautet: „Dom. Joannes Bapt. Spech, Corrarum Compositor, Suae Excellentiae D. Comitum Leopoldi Senioris a Nadasdy⁴ familiaris, aetas 68 annorum“. Diese Altersangabe stimmt mit dem bereits bekannten Geburtsdatum überein.

¹ Vgl. Lieferung 114/115, 1021 f.

² Vgl. H. C. R. Landon, *The collected correspondence and London Notebooks of J. Haydn*, London 1959, 174. Während der Drucklegung dieses Aufsatzes ist obiger Brief im Originalwortlaut auch von D. Bartha, *J. Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, (Budapest) 1965, 351 f., Nr. 251, veröffentlicht worden.

³ *Liber mortuorum (1778—1855)*, Tom. II. Nach Auskunft des Pfarramtes ist die Familiengruft Nadasdy nicht mehr erhalten.

⁴ Leopold d. Ä. lebte von 1772—1836. Zur Familie Nadasdy vgl. C. v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 36, Wien 1878, 118 f.

Das von Landon in englischer Übersetzung mitgeteilte Zeugnis⁵, das Joseph Haydn seinem Schüler Spech ausgestellt hat, lautet im Originalwortlaut nach dem Autograph Haydns⁶: „*Ich Endes Unterschriebener Beckenne und Bezeuge, daß Herr Johann Spech / mein Schüller unter meiner Leitung und aufsicht die höhere Setzkunst / folglich alles, was in das Sing- und Instrumenten Fach einschlägt, erlernet / und darin solche Fortschritte gemacht habe, daß er einer jeden Musickschule / sowohl als Directeur, theils auch als Lehrer im Clavier, und der Orgel / vorstehen könne, welches htemit Bescheine. Eisenstadt, den 28: ten Augustj 1800 / Joseph Haydn mpia / Fürst: Esterhaz: CapellMeister [Siegel]*“. Auf der Rückseite dieses Haydn-Briefes befindet sich nachfolgender Vermerk, den Major Adolf Ritter von Schubert, der zweite Mann von Caroline Spech, einer Enkelin von Johann Spech, verfaßt hat: „*Johann Spech, geboren 1764 [!] in Budapest [!], Schüler Haydns, widmete sich nach vollendetem juristischen Studium über Anraten seines Freundes Grafen Leopold Nadasdy, mit welchem er auch in der Gruft zu Oberlimburg [!] ruht, ganz der Musik, frequentierte durch vier Jahre das Konservatorium in Paris, wo ihm bei seinem Scheiden die nebenstehende Schale von seinen Freunden gewidmet wurde und erwarb sich nach seiner Rückkehr große Verdienste um die Hebung der Kirchenmusik in Ungarn, wo er bis zu seinem Ableben (1836) tätig war*“.

Aus dieser Notiz, die zwar aus authentischer Hand stammt, aber falsche Angaben über Geburtsjahr und -ort sowie Sterbeort macht⁷ geht hervor, daß Spech ein juristisches Studium absolviert hat, was seine Tätigkeit als Beamter in Ofen (1792) erklärt. So wird auch verständlich, daß ihn die Allgemeine musikalische Zeitung (Lpz. 1810, Nr. 24, 14. März, 375 f.) zu den Dilettanten zählt: „*Vorzügliche Dilettanten in der Musik, von denen manche Virtuosen genannt werden könnten sind hier . . . Hr. Specht [!]*“. Sein von Major bereits erwähnter Aufenthalt in Paris veranlaßte ihn zu dem Aufsatz *Über den heutigen Zustand der Musik in Paris, und den Geschmack in derselben* in der Allgemeinen musikalischen Zeitung (Wien 1822, Nr. 22–25, 16.–27. März), den er mit „*Pesth, den 15. Februar 1822, Johann Spech, Compositeur*“ unterzeichnete. Die Redaktion fügte diesem Beitrag nachstehende Bemerkung hinzu: „*Der Verfasser dieses Aufsatzes ist selbst musikalischer Autor; nebst mehrern von ihm hier erschienenen Werken, liess er auch in Paris drey Quartetten für Saiten-Instrumente, zwey Trios für Fortepiano, nebst einigen französischen Gesängen, welche sämmtlich in Herrn Mechetti's Kunsthandlung zu haben sind, auflegen. Er war in den Jahren 1816, 17, 18 in Paris und schöpfte folglich seine Bemerkungen an der Quelle*“⁸.

⁵ Wie Anm. 2.

⁶ Das Schreiben befand sich bis 1962 im Besitz von Oberstudienrat i. R. F. Boccalli sen., Kempten/Allg. Nunmehr verwahrt es dessen Sohn F. J. Boccalli jr. (St. Hilaire Station, Quebec/Kanada). Caroline Spech war die Urgrömmutter von F. Boccalli sen. — Die Verfasserin dankt den Herren Boccalli für die Überlassung einer Photokopie dieses Dokuments sowie für verschiedene freundliche Auskünfte. — Unter den im Besitz von Boccalli sen. befindlichen Werken von Spech hat sich auch der Diabelli-Druck erhalten *Zwei rhapsodische Allegri im freien und gebundenen Styl für das Pianoforte zu 4 Händen gewidmet dem wohlgeborenen Herrn Johann Vesque von Pöttlingen und dessen Frau Gemahlin Marie von Vesque geb. von Markus*. Mit diesem um über 30 Jahre jüngeren Komponisten des Biedermeiers scheint er daher in näherer Verbindung gestanden zu haben.

⁷ Dieses falsche Datum beruht offenbar auf den Angaben im oben genannten *Liber mortuorum*, in dem ebenfalls fälschlich Budapest als Geburtsort und 1764 als Geburtsjahr angegeben wird, was auch dem dort angeführten Alter widerspricht.

⁸ Zu der in MGG, wie Anm. 1, angeführten Literatur wäre zu ergänzen: Eitner Q, Fétis B, A. Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien (1952), 46, Nr. 714 (= Beitr. z. Gesch. d. Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 2); ders., *Vollständiges Verzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien 1801–1819*, StMw 22, Wien 1955, 251; Wurzbach, op. cit., Bd. 36, Wien 1878, 118 f. (mit älterer Lit.).

Die Arbeitsgemeinschaft für Geschichte der Musikpublikation

VON FRIEDRICH W. RIEDEL, KASSEL

Die Erforschung des Musikpublikationswesens ist bisher nur ein Randgebiet der Musikwissenschaft gewesen. Zwar hatte Friedrich Chrysander bereits 1879 eine knappe Geschichte des Notendrucks verfaßt und Robert Eitner ein Vierteljahrhundert später sein umfangreiches Verzeichnis der *Buch- und Musikalienhändler, Buch- und Musikalien-drucker, nebst Stecher, nur die Musik betreffend* vorgelegt. Daneben gab es eine nicht geringe Anzahl einzelner, aber vielfach verstreuter und wenig beachteter Veröffentlichungen. Erst die Entdeckung der Plattennummern als Hilfsmittel für die Datierung von Musikdrucken hat das allgemeine Interesse mehr auf dieses Gebiet gelenkt. Otto Erich Deutsch hat hier mit seiner kleinen Schrift *Musikverlagsnummern* die entscheidenden Anregungen gegeben. Studien für die Musikpublikation in einzelnen europäischen Ländern (Humphries für Großbritannien, Johansson für Frankreich, Sartori für Italien, Weinmann für Österreich) brachten detailliertere Übersichten. Zudem hat die intensive archivalische Forschung mit mehreren bereits publizierten Monographien oder Katalogen einzelner Drucker und Verleger eingesetzt. Zu nennen wären hier vor allem die Arbeiten von François Lesure und Claudio Sartori sowie als erstes weitgespanntes Unternehmen die *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages* von Alexander Weinmann. Hingegen zeigt der weitgehende Mangel an Dissertationen, daß die wissenschaftliche Bedeutung dieses Forschungsgebietes noch viel zu wenig erkannt worden ist. Und doch handelt es sich um viel mehr als bloße bibliographische Arbeiten, zeigt sich doch gerade hier eine interessante Verknüpfung von Musik-, Territorial-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte.

Um nun im deutschen Sprachgebiet die Arbeiten zur Geschichte des Musikpublikationswesens zu intensivieren, in kollegialem Zusammenwirken zu koordinieren und größeres Interesse in weiteren Kreisen sowohl der Musikwissenschaft als auch der landeskundlichen Forschung zu wecken, hat sich jetzt ein Kreis von Spezialisten zusammengefunden. In einer am 1. September 1964 in Salzburg stattgefundenen Besprechung, an der als Gäste Fräulein lic. fil. Cari Johansson (Stockholm) sowie die Herren Professor Barry S. Brook (Flushing, N. Y.), Professor Dr. Otto Erich Deutsch (Wien), Albert Dunning (Amsterdam) und Dr. Ludwig Finscher (Kiel) teilnahmen, wurde die Gründung einer Arbeitsgemeinschaft beschlossen. Die wissenschaftliche Leitung hat Dr. Alexander Weinmann, Wien XVIII, Währingerstraße 115/18, Österreich, übernommen. Die Schriftführung liegt in den Händen von Dr. Friedrich W. Riedel, Internationales Quellenlexikon der Musik, Zentralsekretariat, 35 Kassel, Ständeplatz 16, BRD.

Aufgaben und Bestrebungen der Arbeitsgemeinschaft sind:

1. Bearbeitung von drei größeren Unternehmen:
 - a) Neubearbeitung von Robert Eitners obengenanntem Verzeichnis der Musikalien-Händler und Drucker für den deutschsprachigen Bereich, wobei die Möglichkeit einer internationalen Zusammenarbeit zwecks Neubearbeitung des ganzen Verzeichnisses offengelassen wird.
 - b) Herausgabe einer Bibliographie originaler Verlagskataloge deutscher und österreichischer Musikverlage (Redaktion Alexander Weinmann).
 - c) Herausgabe einer Bibliographie des Schrifttums zur Geschichte des Musikverlagswesens in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Redaktion: Hans-Martin Pleßke).
2. Planmäßige Erfassung der Materialien zur Geschichte der Musikpublikation im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis gegen das Ende des 19. Jahrhunderts zur Herstellung von Verlagsmonographien und (möglichst genau datierten) Verlagskatalogen (siehe die Liste der individuellen Arbeiten).

Da diese Aufgaben und Ziele in erster Linie in das Gebiet der landeskundlichen Musikforschung fallen, steht die Arbeitsgemeinschaft in Verbindung mit den regionalen Vereinigungen und Arbeitsgemeinschaften für Musikgeschichte, woraus sich auch in vielen Fällen die Publikationsmöglichkeiten ergeben. Der wissenschaftliche Austausch mit Forschern anderer Länder wird angestrebt, besonders wenn sie Themen zur Musikverlags-geschichte im deutschsprachigen Raum bearbeiten.

Musik- und Lokalforscher sind zur Mitarbeit herzlich eingeladen. Mitglied der Arbeitsgemeinschaft kann jeder werden, der sich aktiv wissenschaftlich auf diesem Gebiet betätigt. Auch für Dissertanten ergibt sich ein reiches Betätigungsfeld. Die Anzeige solcher Arbeiten ist der Arbeitsgemeinschaft sehr erwünscht (an die Adresse des Schriftführers zu richten), um Überschneidungen und Doppelarbeit zu vermeiden. Unterstützung bei der Materialbeschaffung kann im Rahmen des Möglichen geleistet werden.

Verzeichnis der Mitglieder (mit Publikationsliste¹ und Arbeitsprogramm):

Ernst Ludwig Berz, 6 Frankfurt/M., Robert-Mayer-Straße 31.

Dissertation (in Vorbereitung):

Musikdrucker und Verleger des Rhein-Main-Gebietes von den Anfängen bis gegen 1750 (Veröffentlichung in den Beiträgen zur mittelrheinischen Musikgeschichte vorgesehen).

Dr. Hannelore Dehnhard, geb. Gericke, 463 Bochum-Querenburg, Auf der Aspei 34.

Publikation:

Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778, Graz—Köln 1960.

Dr. Rudolf Elvers, 1 Berlin 19, Stuhmer Allee 2.

Publikationen:

Die bei J. K. F. Rellstab in Berlin bis 1800 erschienenen Mozart-Drucke, in: Mozart-Jahrbuch 1957.

Altberliner Musikverleger, Berlin 1961.

Rudolf Werckmeister. Ein Berliner Musikverleger 1802—1809, in: Kgr.-Ber. Kassel 1962.
Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger, in: Festschrift O. E. Deutsch zum 80. Geburtstag, Kassel 1963.

Musikdrucker, Musikalienhändler und Musikverleger in Berlin 1750—1850. Eine Übersicht, in: Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag, Wolfenbüttel—Zürich 1964.

Arbeitsprogramm:

Monographien oder Kataloge der in den obengenannten Publikationen erwähnten Berliner Musikdrucker und -verleger.

Dr. Horst Heussner, Hessisches Musikarchiv, 355 Marburg/Lahn, Biegenstraße 11.

Publikation:

Der Musikdrucker Balthasar Schmid in Nürnberg, in: *Die Musikforschung* XVI/1963.

¹ MGG-Artikel und sonstige lexikalische Artikel wurden in das vorstehende Verzeichnis nicht aufgenommen.

Arbeitsprogramm:

Johann Michael Schmid

Hessische Musikdrucker und -verleger (besonders in Kassel).

Dr. Ernst Hilmar, Internationales Quellenlexikon der Musik, Zentralsekretariat, 35 Kassel, Ständeplatz 16.

Arbeitsprogramm:

Musikdrucker und -verleger in Graz.

Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht, 6 Frankfurt/M., Georg-Voigt-Straße 4.

Publikation:

Der Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner, in: *Acta Musicologica* XXVI/1954, XXVII/1955, XXXIV/1962.

Dr. Adolf Layer, 888 Dillingen, Örtelstraße 10.

Publikationen:

Musik und Musiker der Fuggerzeit. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt Augsburg 1959, Augsburg 1959; darin S. 54 ff.: Musikdrucker (und Herausgeber musikalischer und musiktheoretischer Werke).

Katalog des Augsburger Verlegers Lotter von 1753 (= *Catalogus Musicus II*), Kassel 1964. *Die Augsburger Musikaliendrucker Lotter*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1964.

Lotter und Mozart — Die Geschichte einer Freundschaft, in: *Die 7 Schwaben*, Jg. XIV, Kempten 1964.

Augsburger Musikkultur der Renaissance (mit eingehender Berücksichtigung der Musikdrucker), in: *Musik in der Reichsstadt Augsburg*, hrsg. v. L. Wegele, Augsburg 1965.

Augsburger Musikdrucker der frühen Renaissancezeit, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1965 (im Erscheinen).

Arbeitsprogramm:

Vollständiger Katalog der Verlagswerke der Firma Lotter in Augsburg (gemeinsam mit Dr. Theodor Wohnhaas).

Dr. Wolfgang Matthäus, 633 Wetzlar, Burgweg 2.

Publikationen:

Die Frühdrucke der Londoner Sinfonien Joseph Haydns. Ein Versuch der Darstellung ihrer Zusammenhänge, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXI, 1964.

Die Elemente des Titelblattes im 18. Jahrhundert, in: *Fontes Artis Musicae* XII, 1965.

Die Haydn-Drucke des Verlages Johann André zu Offenbach/M., in: *Haydn-Jahrbuch* 1964 (im Erscheinen).

Die Mozart-Drucke des Verlages Johann André zu Offenbach/M. (druckfertiges Manuskript).

Arbeitsprogramm:

Monographien oder Kataloge der Musikverleger des Mittelrheingebietes ab ca. 1770, insbesondere Amon, André, Götz, Haueisen, Schott, Zulehner, ferner Gombart und Simrock; Materialsammlung über Bossler.

Hans-Martin Pleßke, Deutsche Bücherei, 701 Leipzig, Deutscher Platz.

Publikationen:

Leipzigs Musikverlage einst und jetzt, in: Jahrbuch der Deutschen Bücherei, Jahrgang I, Leipzig 1965.

Namhafte Komponisten des 19. Jahrhunderts und ihre Leipziger Verleger, in: Beiträge zur Geschichte des Buchwesens, Jahrgang I, Leipzig 1965 (im Erscheinen).

Im wesentlichen druckfertiges Manuskript (Drucklegung noch nicht geklärt):

Das Schrifttum zur Geschichte des Musikverlagswesens in Deutschland, Österreich und der Schweiz (ca. 830 Titel, ohne alte Verlagskataloge).

Arbeitsprogramm:

Ludwig Spohr und der Verlag C. F. Peters (Auswertung der noch nicht publizierten, jetzt im Staatsarchiv Leipzig liegenden Briefe und sonstigen Materialien).

Ludwig van Beethoven und seine Verleger (als Gemeinschaftsarbeit geplant, hier nur die Leipziger Verleger).

Dr. Friedrich W. Riedel, Internationales Quellenlexikon der Musik, Zentralsekretariat, 35 Kassel, Ständeplatz 16.

Publikation:

Ein Kremser Musikaliendruck aus dem 17. Jahrhundert, in: Aus der Heimat, Kulturbeilage zum Amtsblatt der Bezirkshauptmannschaft Krems, Jahrgang II/1963.

Arbeitsprogramm:

Notensteher des frühen 18. Jahrhunderts, u. a. Friedrich, Leopold.

Liesbeth Weinhold, Répertoire International des Sources Musicales, Deutsche Arbeitsgruppe, Sitz München, 8 München 34, Bayerische Staatsbibliothek, Schließfach.

Arbeitsprogramm:

Münchener Drucker und Verleger (besonders Falter).

Dr. Alexander Weinmann, Wien XVIII, Währingerstraße 115/18, Österreich.

Publikationen:

Die Wiener Zeitung als Quelle für die Musikbibliographie, in: Festschrift für Anthony van Hoboken zum 75. Geburtstag, Mainz 1963.

Zur Bibliographie des Alt-Wiener Musikverlages, in: Festschrift O. E. Deutsch zum 80. Geburtstag, Kassel etc. 1963.

Anton Bruckner und seine Verleger, in: Bruckner-Studien, Leopold Nowak zum 60. Geburtstag, Wien 1964.

Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien, Leopold Koželuch, Wien 1950.

Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria u. Comp., Wien 1952.

Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien, in: Studien zur Musikwissenschaft XXII/1955.

Verzeichnis der Musikalien des Verlages Johann Traeg in Wien, 1794—1818, in: Studien zur Musikwissenschaft, XXIII/1956; *Ergänzungen und Berichtigungen*, ebenda XXVI/1964. *Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860. Ein Firmen-*

geschichtlicher und topographischer Behelf, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte der Phil.-Hist. Klasse, 230. Band, 4. Abhandlung, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 2, Wien 1956.

Verzeichnis der Musikalien aus dem K. K. Hoftheater-Musik-Verlag, Wien 1961.

Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella, Wien 1962.

Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister, Wien 1964.

Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo, Wien 1964.

Arbeitsprogramm:

Sämtliche Wiener Musikverleger von ca. 1770 bis ca. 1860 (ausgenommen Diabelli).

Ignaz Weinmann, Wien XV, Mariahilfstraße 167, II, Österreich.

Arbeitsprogramm:

Verlag Anton Diabelli, Wien.

Dr. Theodor Wohnhaas, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Erlangen-Nürnberg, 852 Erlangen, Schloß.

Publikationen:

Die Schöning, eine Augsburger Druckerfamilie, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens V/1964 (Vorabdruck im Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel v. 29. Sept. 1964).

Simon Halbmayr (1587—1632), Buchdrucker in Nürnberg (gemeinsam mit L. Sporhan-Krempel), in: Archiv für Geschichte des Buchwesens VI/1965 (Vorabdruck im Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe vom 31. Juli 1964).

Jeremias Dümler, ein Nürnberger Verleger im Dreißigjährigen Krieg (gemeinsam mit L. Sporhan-Krempel), in: Archiv für Geschichte des Buchwesens VI/1965 (im Erscheinen).

Die Nürnberger Gesangbuchdrucker und -Verleger des 17. Jahrhunderts, in: Festschrift für Bruno Stäblein (in Vorbereitung).

Druckfertiges Manuskript (erscheint voraussichtlich 1965 in den Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Nürnberg):

Studie über den Nürnberger Notendruck des 17. Jahrhunderts.

Eine neue Volksliedkommission

VON FRITZ BOSE, BERLIN

Auf dem zweiten Deutschen Volkskunde-Kongreß in Marburg (26.—30. April 1965) wurde die Wiedererrichtung der 1945 erloschenen Volksliedkommission des Verbandes der Vereine für Volkskunde beschlossen. Deren Aufgabe war es gewesen, die Sammelarbeit am Volkslied in Deutschland zu koordinieren und die Herausgabe landschaftlicher Liedausgaben anzuregen und zu fördern. Sie setzte die Arbeit der schon vor dem ersten Weltkrieg ins Leben gerufenen Volksliedkommission fort, die bis 1912 von Rochus Freiherr von Liliencron und danach bis 1933 von Max Friedlaender geleitet wurde und die Herausgabe praktischer Volksliedsammlungen zum Gebrauch in Schulen und Vereinen zur Aufgabe hatte. Ihr verdanken wir das sogenannte Kaiser-Liederbuch und das Jugend-Liederbuch mit mehrstimmigen Volksliedbearbeitungen aller damals führenden deutschen Komponisten. Die zweite Kommission, die von John Meier geführt wurde, erlosch mit dessen Tod. Erst jetzt, durch die Gründung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, ergab sich

die Möglichkeit, sie wieder ins Leben zu rufen. Freilich sollen ihre Aufgaben nun der inzwischen gewandelten Situation der folkloristischen Sammel- und Forschungstätigkeit angepaßt werden. Die Sammeltätigkeit der regionalen Archive und des Deutschen Volksliedarchivs sind inzwischen im wesentlichen abgeschlossen. Neues deutsches Volksliedgut kann innerhalb der heutigen Landesgrenzen kaum noch gefunden werden. Das Schwergewicht des Interesses liegt heute mehr auf der Seite der Forschung. Da diese aber immer spezialisierter wird, besteht die Gefahr der Zersplitterung und Isolierung. Auch ist heute die Volksmusikforschung komplexer als in ihren Anfängen. Sie lehnt sich enger an die Nachbargebiete der allgemeinen Volkskunde an, wie die Brauchtumsforschung, die Sprachforschung, die Erzählforschung, die Volkskunstforschung und die volkskundliche Soziologie.

Über das Volkslied hinaus erstreckt sich der Aufgabenkreis auch auf die instrumentale Volksmusik, den Volkstanz und die Volksmusikinstrumente, Gebiete, die früher kaum berücksichtigt wurden. Es ist heute nicht mehr möglich, diese Erscheinungsformen in ihrer heutigen Gestalt und in ihrem geschichtlichen Werdegang zu studieren, ohne sie in den gesamt europäischen Zusammenhang zu stellen. Vielfach wird man auch die Volksmusik des Orients und anderer Überseegebiete heranziehen müssen, sei es auch nur zu Vergleichszwecken. All das erfordert heute eine so bedeutende Ausweitung des Stoffgebietes und der Arbeitskapazität, wie sie kein einzelner Volkskundler noch ein einzelnes Institut leisten kann. Daher ist eine Aufteilung der Aufgaben und eine Zusammenfassung der Spezialforschungen heute dringend erforderlich. Dieser Aufgabe soll die neue Kommission dienen, die als loser Zusammenschluß aller an der Volksmusik-Forschung, -Sammlung und -Pfleger interessierten Persönlichkeiten gedacht ist und deren Teilnahme jedermann offen steht. Sie wird keinerlei dirigistische Ambitionen haben, vielmehr nur die an der Sache Arbeitenden und Interessierten in Kontakt bringen. Rundschreiben und Mitteilungen und möglichst häufige zwanglose Zusammenkünfte sollen dies ermöglichen. Es ist weder beabsichtigt, eine eigene Zeitschrift herauszugeben, da die bestehenden Jahrbücher für Volksliedforschung und für musikalische Volks- und Völkerkunde hierfür ausreichen, noch ist an eigene Tagungen und Kongresse gedacht. Die neue „Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung“ innerhalb der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde ist auch nicht vereinsmäßig organisiert. Sie wird paritätisch geleitet von Dr. Rolf W. Brednich (Deutsches Volksliedarchiv Freiburg), Dr. Fritz Bose (Staatliches Institut für Musikforschung Berlin) und Prof. Dr. Ernst Klusen (Pädagogische Hochschule Neuß).

Der Marburger Kongreß, der eine überraschend große Beteiligung aus dem In- und Ausland hatte, sah seine Hauptaufgabe in der freien Diskussion der verschiedenen Probleme der einzelnen Fachsparten. Referate dienten mehr der Kontaktaufnahme und als Diskussionsgrundlage. Sie waren unter das Generalthema *Die Bedeutung der Arbeit für den Menschen* gestellt. In der Arbeitsgruppe für Lied-, Musik- und Tanzforschung sprach Ernst Klusen über *Musik zur Arbeit heute*, wobei er zwischen Liedern aus der Arbeit, Liedern zur Arbeit und Liedern über die Arbeit unterschied. Wolfgang Suppan unterbreitete *Volks- und völkerkundliche und soziologische Gedanken zum Thema Musik und Arbeit* und sah in den Arbeitsliedern stimulierende, den Arbeitsprozeß rhythmisch ordnende und schließlich unterhaltende Funktionen. Erich Stockmann sprach über *Musikinstrument und Arbeit*. Er teilte die Instrumente in Arbeitsgeräte, die zugleich Klänge erzeugen, wie den Hammer und den Dreschflegel, in Arbeitsgeräte, die zu Musikinstrumenten umgestaltet werden, z. B. Sensen, denen man mancherorts Schellen anhängt, in Lärminstrumente wie Rasseln und Schellen, die zur Arbeit erklingen können, und in regelrechte Musikinstrumente zur Arbeit wie die Hirtenflöte u. a. ein. Schließlich berichtete Hermann Strobach über *Die Arbeit des Volkes an seinen Liedern*, d. h. über die Vorgänge der Variantenbildung an Hand eines reichen Materials an Arbeits- und Ständeliedern aus dem Institut für deutsche Volkskunde Berlin.

DISSERTATIONEN

Giacomo Baroffio: Die Offertorien der Ambrosianischen Kirche. Vorstudie zur kritischen Ausgabe der mailändischen Gesänge. Diss. phil. Köln 1964.

Dem ambrosianischen Gesang wurde bis heute weniger Aufmerksamkeit geschenkt als dem gregorianischen. So mußte sich der Verfasser teilweise mit einer allgemeinen Einführung in die Problematik der mailändischen Gesänge begnügen. Die Arbeit beschränkt sich auf die Untersuchung der musikalischen Überlieferung der Offertorien. Eine kurze Einleitung berichtet über den heutigen Stand der Forschung. Gegen die übliche Meinung zeigt der Verfasser, daß die berühmte und immer wieder angeführte Stelle Augustins (*Retractiones* 2, 37) in unserem Fall wenig aussagt. Wahrscheinlich gab es den Offertorialgesang in Mailand schon zur Zeit des hl. Ambrosius. Das mailändische Offertorium, „Offerenda“, wird — im Gegensatz zu Rom — vor dem apostolischen Glaubensbekenntnis gesungen.

Es wurden alle Offerendae untersucht, die in mehr als 60 mailändischen Hss. überliefert sind. Von den 104 Offerendae der heutigen Ausgabe der Messgesänge (*Antiphonale Missarum juxta Ritus S. Ecclesiae Mediolanensis*, Rom 1935, hrsg. von G. M. Suñol) kommen in den alten Hss. nur 48 als Offerendae vor. 28 von ihnen haben in Rom, einige in der mozarabischen und eine einzige hat in der beneventanischen Liturgie Parallelen. Mit Vorsicht kann man nach einem ersten Eindruck sagen, daß die mailändischen Offerendae den spanischen und auch den altrömischen Fassungen nach mehreren Gesichtspunkten näher stehen als die gregorianischen.

Im Gegensatz zu Rom haben die meisten Offerendae keine Psalmentexte. Es gibt dann Rom gegenüber verhältnismäßig viele Offerendae, deren Wortlaut freie Bearbeitung biblischer wie außerbiblicher Texte ist. Einige Texte weisen, sowohl in Mailand als auch in Spanien, mehr oder weniger starken Einfluß der afrikanischen Tradition auf.

Im Vergleich zu den römischen Offertorien zeigen die mailändischen einen Mangel an Versen. Die meisten Offerendae haben heute keine, nur zwei haben zwei Verse, die übrigen einen Vers. Als Offerenda-Antiphon kommen Stücke vor, die in Rom bzw. Spanien Verse sind. Solche Spaltungen sind in Mailand vorgenommen worden, wo man anfangs die Stücke noch ganz verwendet hatte. Aus der Tatsache, daß die Stücke in Mailand nicht von vornherein geteilt gesungen wurden, läßt sich aber nicht ersehen, ob Mailand diese Offerendae aus Rom bzw. Spanien eingeführt hat, oder ob die Gesänge insgesamt oder zum Teil anfänglich Gemeingut der verschiedenen Kirchen waren. In einzelnen Fällen kann man den römischen Ursprung nachweisen; es zeigt sich jedoch, daß die mailändische Fassung, der liturgischen Zeit und der Melodik nach, der römischen Ursprungsform näher ist als die heutige römische Fassung.

In einem Excursus wird die Frage der Cantatorien und der Verse in der römischen Kirche behandelt. Es wurden über 350 römische Hss. untersucht. Der Verfasser konnte feststellen, daß — abgesehen von den späteren Ordenshandschriften und vielen Missalen — auch alte Gradualien die Offertorienverse nicht haben, vor allem aber, daß die ältesten Cantatorien nur Graduale, Alleluia bzw. Tractus enthalten. In die Cantatorien werden die Offertorienverse gleichzeitig mit Tropen und Sequenzen aufgenommen.

Will man die musikalische Überlieferung der mailändischen Offerendae näher kennen lernen, so darf man sich nicht auf die Ausgabe von Suñol verlassen. Von der Veröffentlichung der Melodien nach der bearbeiteten handschriftlichen Überlieferung wurde hier jedoch abgesehen, weil eine in Vorbereitung befindliche italienische Ausgabe der Arbeit sie enthalten wird.

Eine Gesamtcharakteristik der mailändischen Offerendae ist deshalb schwer zu geben, weil die Stücke keine einheitliche Gestalt haben. Es wurden einzelne Aspekte der musi-

kalischen Überlieferung näher betrachtet, weil eine genaue Beurteilung der Gesamtheit nur nach präziser Kenntnis der Teile möglich scheint. So sind kleinere Abschnitte besonderen Neumen gewidmet, deren Verständnis auch für die Aufführung die Wiederherstellung der alten, womöglich ursprünglichen Fassung wichtig ist. Auf die Behandlung der Intonationen und Kadenzen folgt ein Abschnitt über die Melismen, worin hauptsächlich die eigenartigen langen Melismen, „melodiae“ und „tractus“ untersucht werden. Endlich wird noch auf melodische Zusammenhänge, Reime und neumatische Formeln hingewiesen, die eine bestimmte melodische Figur zeigen. An Hand eines Beispiels wird dargelegt, wie das Prinzip der Gestaltvariation in den mailändischen Offerendae durchgeführt ist. Es folgen Tabellen der Hss., der Offerendae und ein für vergleichende Untersuchungen wichtiges Verzeichnis aller Gesänge der ambrosianischen Messe, ein Torso der geplanten Konkordanztafel sämtlicher Gesänge der mailändischen Kirche.

Die Arbeit wird in erweiterter Form im Druck erscheinen.

Werner Breckhoff: Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers. Diss. phil. Tübingen 1964.

Die Bachforschung hat in den letzten fünfzehn Jahren überraschende Ergebnisse vorgelegt. Beiträge zur Bearbeitungstechnik (Siegele), zur Stilkritik (Gerstenberg, Bessler), zur Schriftanalyse (Emery, Dadelsen), zur Wasserzeichenkunde (Weiss), zum Quellenmaterial (Dürr, Schmieder, Neumann) geben den philologisch-kritischen Arbeiten neue Impulse. Alfred Dürr und Georg von Dadelsen haben dank dieser Methoden das Bachsche Kantaten-schaffen chronologisch geordnet; im Zusammenhang damit lenkt sich der Blick auf die Instrumentalmusik.

Hier nimmt das zweite Wohltemperierte Klavier einen besonderen Platz ein. Bis ins 19. Jahrhundert ist es nur handschriftlich überliefert; zahlreiche Varianten und Lesarten, etwa achtzig voneinander abweichende Quellen geben Rätsel auf und fordern zu Fragen heraus: aus welcher Zeit stammen die ersten Entwürfe und die frühen Fassungen? Wann verbesserte sie Bach, und tat er das im Zusammenhang mit dem geplanten neuen Zyklus? Wann faßte er überhaupt den Gedanken, zum ersten Teil ein Gegenstück zusammenzustellen, und wie weit gediehen seine redaktionellen Arbeiten? Schließlich: welche Fassungen stellen die „letzte“ Überarbeitung dar?

Im Vergleich aller erreichbaren Quellen, beim Kollationieren, beobachten wir das Wachsen der Sätze, die Herkunft der Varianten mit ihren speziellen Lesarten und das Entstehen des gesamten Werkes von der ersten Niederschrift bis zu Bachs wahrscheinlich letzter Überarbeitung. Die Stemmata aller Handschriften ordnen sich nach ihrer Provenienz in Zeugnisse für frühe Fassungen (*F*), nach ihrer Herkunft vom Londoner Manuskript (*L*, s. u.), nach ihrer Zugehörigkeit zu Kirnbergers Kreis (*K*) und Altnikols Kopien (*A*).

Zu den Autographen: hatte Franz Kroll um 1866 noch zahlreiche Quellen für autograph gehalten (BG 14), so äußerte schon Spitta hiergegen Bedenken. Bald wurde offenbar, daß tatsächlich nur eine einzige Niederschrift, das *As-dur*-Paar (BB Mus. ms. P 274), von Bachs Hand stammt; indes sind im Jahre 1889 die „Autographie zum zweiten Teil fast vollständig wieder zu Tage gekommen“ (Westlake). In diesem Londoner Manuskript (*L*) unterscheidet Walter Emery im Jahre 1953 zwei verschiedene Schriftsphären: eine verdanken wir Johann Sebastian, die zweite spiegelt Anna Magdalenas Handschrift wider. Trifft dies zu, so sind bis heute 34 autographie Sätze bekannt, die übrigen 14 sind verschollen.

Die Auflagebogen dieser Quelle ordnen sich nach diplomatischem Befund (Papiernaße, -beschaffenheit, Wasserzeichen, Schriftbild, Titelüberschrift) in zwei Gruppen, deren erste auf die Jahre 1738/39 zu datieren ist. Dazu gehören die Autographie der Sätze in *Es*, *e*, *F*, *fs*, *g*, *A*, *a* und *h*, ebenso Anna Magdalenas Reinschriften der Paare in *c*, *d*, *E* und *G*. Die zweite Gruppe gehört in die Jahre 1742/43; sie besteht aus verschiedenen Papieren,

doch tragen die Niederschriften äußerliche Zeichen der Gemeinsamkeit: den neuen Titel *Prelude* an Stelle von *Praeludium*, gleichartige Hinweise auf die Stimmenzahl; hier finden sich nur Reinschriften von Bachs eigener Hand, keine Redaktionsexemplare wie in Gruppe 1.

Stellt man alle Beobachtungen in Zusammenhang mit den biographischen Daten der Schüler und Kopisten, und zieht man ferner die neueren Erkenntnisse über Bachs kompositorische Tätigkeit in den späteren Leipziger Jahren zu Rate, so ergibt sich: dreimal innerhalb von sechs Jahren widmet sich Bach seinem neuen Zyklus intensiv. Um 1738/39 ist er mit der Überarbeitung älterer Sätze beschäftigt. Er ordnet sie zu jener Reihenfolge, die er 1722 seinem Wohltemperierten Klavier zugeteilt hatte; die Lücken füllt er mit Transpositionen früherer Vorlagen, den größten Teil komponiert er neu. Um 1741/42 entstehen die Reinschriften der übrigen Sätze. Nun besitzt er für jede Tonart ein Präludium und eine Fuge in redigierter Fassung (K). Nochmals nimmt er die Sammlung zur Hand, als er die Kompositionsschriften so weit bearbeitet, daß sie 1744 Altnikol als Vorlage dienen können (A).

Daraus folgt: jeder Satz hat seine besondere Überlieferung; sie reicht gelegentlich bis 1726/27 zurück. So spiegeln die Quellen das Zusammenwachsen des Werkes und seiner Einzelsätze in verschiedenen Stadien wider. Bach selbst hat das zweite Wohltemperierte Klavier niemals einer „endgültigen“, alle Sätze umfassenden Redaktion unterzogen.

Jürgen Elsner: Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers. Diss. phil. Humboldt-Universität Berlin 1964.

Unter Vortragsweise wird der einen diskreten Musikbereich kennzeichnende Komplex von Vortragsmitteln der allgemeinen Charakteristik verstanden. Als integrierender Faktor der musikalischen Aussage ist die Vortragsweise den dramaturgischen Komponenten und Gestaltungsweisen zu koordinieren. Sie unterscheidet sich von ihnen in Strukturiertheit und Wirksamkeitsebene. In der europäischen artifiziellen Musikpraxis hat die Vortragsweise Doppelcharakter, der sich aus der historisch gewachsenen Trennung von Kompositions- und Interpretationssphäre ergibt.

Durch Untersuchung der historischen Voraussetzungen seiner künstlerischen Position und seines Schaffens, durch Untersuchung seines Verhältnisses zur zeitgenössischen Musikpraxis, durch Analyse seiner Kampfmusikwerke und aus den Vortragsanweisungen in Notentext und Literatur wurden die Grundzüge der vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusikwerke Eislers erarbeitet.

Besonderes Gewicht wurde dem Problem einer quantitativen und qualitativen akustisch-musikalischen Bestimmung der Vortragsweise beigemessen. Sie war möglich auf Grund des besonderen, schöpferischen Verhältnisses Eislers zu Ernst Busch, dem wichtigsten und besten Interpreten seiner Kampflieder. Die durch Schallplatte und Tonband erhaltenen Interpretationen Buschs dienten verschiedenen analytischen Verfahren als Grundlage. Zum Vergleich wurden entsprechende Interpretationen Eislerscher Kampfmusik durch Sänger der artifiziellen Vortragstradition herangezogen.

Zur Analyse wurden Transkriptionen sowie auditive und elektro-akustische Messungen durchgeführt. Die Transkriptionen zielten auf die Feststellung von Variantenbildungen und von verwendeten Vortragsmitteln (nach Tongebung, Feinrhythmik und Dynamik) ab. Durch die auditiven Messungen, die mit einem Segmentiergerät durchgeführt wurden, sollte die durchschnittliche Dauer der Vokale bzw. der Konsonanten festgestellt werden. Mit einem Neumann-Pegelschreiber wurden Hüllkurven des Schalldruckes insgesamt und einzelner Oktavbereiche zwischen 0,07 und 12,8 kHz aufgezeichnet. Es interessierten daran die Verteilung der Intensität, Merkmale des sängerischen Vokaleinsatzes und Dichte und Ausdehnung der Schwankungen des Pegelduktus. Auf Grund der statistischen Tabellen und der Berechnung von Verhältniswerten konnten über die allgemeine Charakterisierung

hinausgehend einige Merkmale der vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Eislers und ihr Unterschied zur artifiziiellen Vortragstradition quantitativ und qualitativ bestimmt dargestellt werden. Die Vortragsweise der Kampfmusik Eislers wird gegenüber der artifiziiellen Vortragstradition unter anderem durch folgende Merkmale charakterisiert: Verdopplung von Frequenzcrescendi und Häufung von Frequenzkonstanten, Verlagerung des Intensitätsmaximums in höhere Frequenz-Bereiche, akzentuatorische Schärfung durch Häufigkeit „stiller Zeiten“, der fallenden Tendenz des Pegelduktus sowie seiner Impuls- und Volltoneinsatzformen, relative Längung der Konsonanten bzw. relative Kürzung der Vokale („antivokalisches Prinzip“).

Werner Kaden: Die Entwicklung der Arbeitersängerbewegung im Gau Chemnitz des Deutschen Arbeitersängerbundes von den Anfängen bis 1933. Diss. phil. Humboldt-Universität Berlin 1964.

Als Quellen konnten umfangreiche Materialien der örtlichen Archive des Bezirkes Karl-Marx-Stadt, zentraler Archive und Bibliotheken der Deutschen Demokratischen Republik benutzt werden. Außerdem wurden viele Unterlagen bei Vereinen und Einzelpersonen aufgefunden.

Die Arbeit konzentriert sich auf die bedeutendste kulturelle Massenorganisation des deutschen Proletariats vor 1933, den Deutschen Arbeitersängerbund, und untersucht dessen organisatorische, politisch-ideologische und künstlerische Entwicklung am Beispiel des damaligen Gaues Chemnitz, der etwa die Hälfte des heutigen Bezirkes Karl-Marx-Stadt umfaßte. Das Untersuchungsgebiet war bis 1933 ein Zentrum der allgemeinen Arbeiterbewegung und der Arbeiterchorbewegung.

Der Verfasser mußte sich wesentlich auf die allgemeine Entwicklung der deutschen Arbeiterklasse vor 1933 stützen, weil Arbeitersängerbewegung und politische Arbeiterorganisationen eine enge organisatorische und ideologische Bindung eingehen. Viele stilistische, ästhetische und ideologische Fragen lassen sich von da aus ableiten. Etwa um das Jahr 1848 befreit sich die deutsche Arbeiterklasse aus bürgerlicher Abhängigkeit; zum gleichen Zeitpunkt entsteht auch der organisierte Arbeiterchorgesang, dessen Wurzeln in Arbeiterbildungsvereinen, Handwerker- und Gesellenvereinen, bürgerlichen Gesangsvereinen und später auch in den Organisationen der Arbeiterparteien liegen.

Ursprünglich dient die Arbeitersängerbewegung der politischen Agitation und Propaganda, dem ordnen sich alle künstlerischen Faktoren unter. Erst unter dem Einfluß der Arbeiterbildungsbestrebungen und der revisionistischen Tendenzen in der sozialdemokratischen Partei wird um die Jahrhundertwende das Konzertieren zum dominierenden Anliegen des Deutschen Arbeitersängerbundes.

Für den Zeitraum 1918—1933 können die künstlerischen und ästhetischen Erscheinungen auf die ideologische und organisatorische Spaltung der deutschen Arbeiterklasse zurückgeführt werden. Beweismaterial dafür sind die gesamte Haltung der Sängerverorganisationen, deren ästhetische Grundsätze und Veröffentlichungen, die herausgegebene Chorliteratur und die Programme der Veranstaltungen. Der Verfasser berücksichtigt besonders, daß sich unter dem Einfluß der Kommunistischen Partei Deutschlands nach 1918 revolutionäre Auffassungen und Gruppierungen in der Arbeitersängerbewegung zeigen, die auf Wiederherstellung der verlorengegangenen proletarischen Traditionen und auf politische Aktualisierung der künstlerischen Betätigung drängen.

In der Arbeit war es erforderlich, die allgemeine deutsche Entwicklung mit der lokalen zu verbinden. Eine notwendige detaillierte Untersuchung des Arbeiterchorliedes versucht, durch eingehende Analysen dieses zentralen Genres der Arbeiterchorbewegung den Zusammenhang von sozialdemokratischer Ideologie und künstlerischer Äußerung darzulegen. Durch Anwendung einer dialektischen Methode gelang es, das Verhältnis zwischen Führung

und Mitgliedschaft im Arbeitersängerbund zu bestimmen und bei der Einschätzung der künstlerischen und ästhetischen Äußerung des Bundes einseitige Standpunkte zu meiden. Den politisch-ideologischen und ästhetischen Schwächen des Deutschen Arbeitersängerbundes stehen künstlerische und organisatorische Verdienste gegenüber. Dazu zählen die künstlerisch sehr leistungsfähigen Volkschöre (bedingt durch die systematische Eingliederung der Frauen in die Chorbewegung), die Kinder- und Jugendchöre, die Entwicklung einer proletarischen Chorliteratur und die Pflege des humanistischen musikalischen Erbes. Unter den Bedingungen der imperialistischen Gesellschaftsordnung versuchen die Arbeitersänger, die spürbare Kluft zwischen der Kunst und dem Volk zu überbrücken.

Dieter Krickeberg: Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors. Diss. phil. Freie Universität Berlin 1963.

Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß hier jenes zuweilen als „Protestantisches Schulkantorat“ bezeichnete Amt behandelt wird, das meist die vier Ämter des wissenschaftlichen und des musikalischen Lehrers, des Choral- und des Figuralkantors in sich vereinte; die Arbeit befaßt sich also mit jenen Kantoren, die im allgemeinen die leitenden Musiker der Städte des lutherischen Deutschland waren.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts wandelte sich das Kantorat. Der Aufschwung der Kirchenmusik, der in großen Städten häufig schon vor dem Dreißigjährigen Krieg, in mittleren oft erst danach sein höchstes Niveau erreichte, führte dazu, daß die Kantoren in immer stärkerem Maß zu städtischen Musikdirektoren wurden. In einigen Städten erleichterten ihnen die Behörden ihre Aufgaben als wissenschaftliche Lehrer und als Choralkantoren oder erließen sie ihnen. Die Ausbildung der Kantoren stand immer mehr im Zeichen der Musik; immer häufiger erwartete man von ihnen, daß sie tüchtige Komponisten seien. Von einer Vorstufe zum Pfarramt, die das Kantorat um 1600 in sehr vielen Fällen war, wurde es zur Lebensstellung. Der gesellschaftliche Rang des Kantors, der offiziell der Stufe des außermusikalischen Schulunterrichts entsprach, den er erteilte, dürfte inoffiziell höher gewesen sein: In größeren Städten fiel etwas von dem Glanz des höfischen Kapellmeisteramtes auf den Kantor, zudem konnte er sich als „gelehrter“ Komponist etwa mit den Magistern oder sogar den Doktoren vergleichen.

So entwickelten sich die Dinge allerdings nicht überall. In kleineren Städten konnte sich der Kantor der gottesdienstlichen Figuralmusik nicht so stark widmen wie in großen; die Zahl seiner wissenschaftlichen Stunden wurde manchmal vermehrt statt vermindert, im Einklang mit dem wachsenden Gewicht des außermusikalischen Unterrichts. Daher fielen hier den Organisten zunehmend Aufgaben der kirchlichen Vokalmusik zu. Das war oft auch in Städten der Fall, in denen es mehrere Kantorate gab, ferner in Südwestdeutschland, und zwar hier schon bald nach 1600. Wohl im Zusammenhang mit dem Einfluß, den Zwingli und Calvin im deutschen Süden zur Zeit der Reformation ausübten, war das Kantorat hier nicht sehr fest gegründet. Auch in großen Städten des deutschen Nordens traten die Organisten schon früh als Komponisten und Leiter vokaler Kirchenmusik hervor. Wo Organisten und Kantoren miteinander wetteiferten, pflegten die Organisten oft die neuere, konzertierende Musik. Sie kamen damit dem Rat und den gebildeten Bürgern entgegen, während die Kantoren den Wünschen der geistlichen, landesherrlichen Behörden entsprachen, die im Gottesdienst mehr Wert auf die „Gravität“ der Motetten legten.

Die angedeuteten Verhältnisse werden zunächst am Beispiel des Freiburger Kantorats geschildert; dieser Teil der Arbeit behandelt im einzelnen Ausbildung, Vorgesetzte, Pflichten und Rechte, Einkommen und gesellschaftliche Stellung des Kantors. Der zweite Teil beschreibt weitere Kantorate im Vergleich mit dem in Freiberg. Im Anhang finden sich Hinweise auf das deutsche Titelwesen im 17. Jahrhundert (das die gesellschaftliche Stellung

der Musiker beleuchtet) und ein Verzeichnis der Kantoren, die in den 41 hauptsächlich berücksichtigten Städten zwischen 1570 und 1730 dienten.

Die Arbeit ist 1965 als Band 6 der Berliner Studien zur Musikwissenschaft im Druck erschienen.

Monika Lichtenfeld: Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer. Diss. phil. Köln 1964.

Zum Thema Zwölftontechnik ist im Laufe der letzten Jahrzehnte eine verwirrende Fülle von technischen Beschreibungen, Lehrbüchern, Analysen und ästhetischen Betrachtungen erschienen. Die systematische Erfassung des Phänomens aus theoretischer Sicht blieb jedoch meist im Ansatz stecken. In der vorliegenden Arbeit wird versucht, diese Ansätze aufzugreifen und weiterzuentwickeln, das Material möglichst konzentriert darzubieten und aus dem Vergleich der Auffassungen eine kritische Übersicht zu gewinnen.

Ausgangspunkt der theoretischen Grundlegung ist eine Betrachtung zur Musiktheorie im 20. Jahrhundert, insbesondere zum Verhältnis von Theorie und Praxis und zur Entwicklung des Stilbegriffs in der Neuen Musik. Mit der Theorie der Atonalität und des Melos wird das Vorfeld der Zwölftontechnik aus historischer und terminologisch-systematischer Sicht abgesteckt. Die Hauptstücke der Arbeit sind den Verfahren der Materialdisposition, der Komposition des vorgeformten Materials und einzelnen kompositorischen Aspekten der Zwölftontechnik gewidmet. Aus der Abgrenzung der verschiedenen Methoden wie auch aus der Untersuchung der Abweichungen von theoretischer Ansicht und praktischer Verwirklichung ergeben sich neue Kriterien zur Wertung und systematischen Einordnung.

Die vorwiegend technischen Erläuterungen befassen sich mit Wesen und Bildung der Reihe, mit den Regeln ihrer Systematik und den Möglichkeiten ihrer Gestaltveränderung und Manipulation. Bei der Diskussion um die kompositorische Organisation des vorgeformten Materials stehen die Satztechniken Hauers im Vordergrund; nur zum theoretischen Résumé über das Prinzip des Kontrapunkts in der Zwölftontechnik werden Details der als bekannt vorausgesetzten Konzeption Schönbergs herangezogen. Wie sich die zwölftontechnische Organisation auf die verschiedenen Dimensionen der Komposition — auf Melodik und Harmonik, auf Rhythmus, Klangfarbe, Dynamik und Form — auswirkt und wie sich die in jenen Dimensionen ablesbaren Resultate zum theoretischen Ansatz verhalten, wird in einem gesonderten Abschnitt eingehend untersucht. Dabei wird der spezifisch theoretische Gehalt der Zwölftontechnik nicht nur von der Vergangenheit her, aus der Tradition des 19. Jahrhunderts, sondern auch vom zukünftigen Aspekt, aus der Sicht der seriellen Technik, erfaßt und gedeutet. Eine notationstechnische Skizze erläutert die verschiedenen Zwölftonschriften und versucht, sie in den allgemeinen Rahmen der Bemühungen um eine Notenschriftreform im 20. Jahrhundert einzugliedern.

Josef Matthias Hauer, dessen Rolle als Initiator der Zwölftontechnik kaum je eingehend untersucht und gewürdigt wurde, steht dabei im Mittelpunkt der Arbeit, da sich gerade an seinem theoretischen Werk — gewissermaßen aus der Außenseiterperspektive — besonders interessante Entwicklungszüge aufzeigen lassen. Dem Leben und dem Weltbild des Komponisten sind die einleitenden Kapitel gewidmet. Ein umfangreiches, bisher unveröffentlichtes Material über Hauers Theorien und Kompositionsverfahren, vor allem über seine Tropenlehre und seine Technik des Zwölftonspiels, ist dabei derart in die einzelnen Kapitel eingeordnet worden, daß aus der Gegenüberstellung im Detail — insbesondere mit den Verfahren Schönbergs — auch die Relationen von Einfluß, Analogie und Differenz zwischen den beiden frühen Antipoden zwölftontechnischer Entwicklung weitgehend geklärt werden. Ein

Verzeichnis der Werke Hauers, das auch unveröffentlichte Manuskripte berücksichtigt, mag dazu anregen, Leistung und Wirken des Autors weiter zu erschließen.

Die Arbeit ist 1964 als Band XXIX der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck erschienen.

Eckhard Maronn: Untersuchungen zur Wahrnehmung sekundärer Tonqualitäten bei ganzzahligen Schwingungsverhältnissen. Diss. phil. Köln 1964.

Frühere Untersuchungen an getrenntohrig dargebotenen Sinusschwingungen der Verhältnisse 4 : 5 und 3 : 4 haben gezeigt, daß bei dieser Darbietungsweise sehr häufig Hörphänomene auftreten, denen kein unmittelbares Substrat im primären Schwingungsvorgang zugeordnet werden kann (H.-P. Reinecke, *Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens*, Hamburg 1964). Diese Versuche wurden um 660 binaural dargebotene Schwingungspaare in 11 verschiedenen Frequenzverhältnissen innerhalb einer Oktave in der vorliegenden Arbeit erweitert. Außer den bei den gegebenen Frequenzen zu erwartenden Tonhöhen bzw. Intervallqualitäten wurden wiederum in sehr vielen Fällen weitere Tonqualitäten („Binauraltöne“) bemerkt. Die Versuchsergebnisse wurden quantitativ und qualitativ ausgewertet und graphisch dargestellt.

Die zusätzlich gehörten „sekundären“ Tonqualitäten wurden in allen Schwingungsverhältnissen fast ausschließlich innerhalb oder oberhalb der Primärtöne wahrgenommen. Die binauralen Qualitäten verändern trotz gleichbleibender Reizbedingungen oft Tonhöhe oder Klangfarbe. Da bei der getrenntohrigen Darbietung keine Kombinationstöne entstehen (allenfalls sogenannte „Ohrobertöne“), müssen Reizbedingungen in höheren Bereichen der Hörbahn für diese Erscheinungen verantwortlich sein, und zwar Bereiche jenseits des mittleren Kniehöckers (corpus geniculatum mediale), da hier erst die Nervenbahnen beider Ohren zusammenlaufen. Klangfarben- und Tonhöhenwerte gehen oft ineinander über; sie sind mehr die verschiedenen Seiten ein und desselben Klangobjektes, und zwar die synthetische gegenüber der analytischen, bewußten Seite.

Die Versuche und ihre Ergebnisse haben wieder bestätigt, daß eine rein physikalisch-akustische oder physiologische Betrachtungsweise der Klangphänomene allein nicht weiterführt, weil die musikalischen Eigenschaften, wie Tonhöhe, Klangfarbe und Lautstärke, in keinem direkten Zusammenhang zu physikalischen Größen, wie Frequenz, spektraler Zusammensetzung und Amplitude, stehen.

Die Arbeit ist 1964 als Band XXX der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck erschienen.

Hans-Jakob Pauly: Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes. Diss. phil. Köln 1964.

Die Buxtehude-Forschung hat sich in den letzten Jahrzehnten vornehmlich mit den Vokalkompositionen des Lübecker Meisters beschäftigt, eine Folge der umfangreichen Handschriftenfunde von Werken aus diesem Bereich seines Schaffens. Erst Josef Hedars Neuausgabe der Orgelwerke (Kopenhagen 1952), die auch von Hedar in den Musiksammlungen Wenster und Engelhardt der Universitätsbibliothek in Lund neuentdeckte Handschriften berücksichtigt, hat die Diskussion über den Standort des Orgelkomponisten Buxtehude wieder etwas belebt.

Bei den freien Orgelwerken ist die Quellenlage indessen noch immer denkbar ungünstig. Kein einziges Autograph ist erhalten geblieben, und die vorhandenen Abschriften aus zweiter und dritter Hand widersprechen sich häufig. Zudem hat die meisterhafte textkritische Arbeit Philipp Spittas, des ersten Herausgebers, keine gleichrangige Fortsetzung erfahren.

In Anbetracht dieser Quellenlage scheint es sinnvoller, zunächst einmal zu versuchen, auf dem Weg über die Stilkritik weiterzukommen. Die Fuge bietet sich hier als Ansatzpunkt an, weil ihre Geschichte im einzelnen sowieso noch wenig erforscht ist und weil sie für die Musik des Barockzeitalters zentrale Bedeutung hat.

Wichtig ist dabei die Unterscheidung zwischen dem Begriff „Fuge“ als einer bestimmten musikalischen Form und dem Begriff „Fugierung“ für die nicht nur im Rahmen der Fuge benutzte Satztechnik. Während Buxtehudes Bedeutung für die Ausbildung der Form Fuge oft überschätzt wird, kann sein Beitrag zur Ausbildung der Fugentechnik kaum hoch genug eingeschätzt werden. Auf diesem Gebiet ist Buxtehude unstreitig die eindrucksvollste Gestalt vor Bach gewesen. Bei ihm vollzieht sich endgültig der für die Fuge so wichtige Durchbruch zur Dur-Moll-Tonalität, er nutzt als erster alle spieltechnischen Möglichkeiten, die die Orgel bietet, auch für die Fuge aus, und er schreibt schließlich auch in dem Sinne die ersten wirklichen Orgelfugen, als bei ihm das Pedal als völlig gleichberechtigte Stimme auftritt.

Formal lassen sich die Orgelwerke, die Fugen enthalten, in drei Gruppen einteilen: Toccaten, zweiteilige Werke (Praeludium und Fuge oder Toccata und Fuge) und Canzonen. Die von Spitta und Hedar übernommenen Formbezeichnungen, die letztlich wohl auf Ph. E. Bach zurückgehen, sind allerdings revisionsbedürftig, da sie fast alle nicht von Buxtehude stammen und den formalen Charakter der Stücke nur selten richtig wiedergeben.

Als Nebenergebnis dieser stilkritischen Untersuchung dürfte endgültig festgestellt worden sein, daß die Toccata *d*-moll (Hedar II, 20) nicht von der Hand Buxtehudes stammt, während die wiederholt geäußerten Zweifel an der Authentizität zweier anderer Werke (II, 12 und II, 16) nicht fundiert genug erscheinen.

Die Arbeit ist 1964 als Band XXXI der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck erschienen.

Eberhard Rudolph: Der junge Felix Mendelssohn. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Berlin. Diss. phil. Humboldt-Universität Berlin 1964.

Zu Lebzeiten gegen seinen Willen glorifiziert, nach dem Tode umstritten und schließlich von Rassisten verhöhnt: Das sind die Extreme, zwischen denen die Beurteilung Felix Mendelssohn-Bartholdys in der Vergangenheit schwankte. In der Dissertation wird nur der Versuch unternommen, anhand eingehender Werkanalysen und Quellenstudien ein wahrheitsgetreues Bild des Komponisten zu entwerfen und in der Literatur weit verbreitete Fehlrteile und Voreingenommenheiten zu widerlegen. Grundlage der Untersuchungen bilden die in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin lagernden, von der Forschung bisher wenig beachteten Autographenbände aus den Jahren 1820 bis 1828, die neben einer Fülle von Kompositionsversuchen eine Reihe bedeutsamer, zum Teil noch unveröffentlichter Werke aller Genres (unter anderem Lieder, Chorwerke, Singspiele, Solosonaten, Solokonzerte, Sinfonien und Ouvertüren) umfassen. Anhand dieser umfangreichen Materialien wird Mendelssohns Entwicklungsweg von ersten naiven musikalischen Äußerungen über mehr oder weniger selbständige Arbeiten bis zu den originellen Meisterleistungen des Jünglings (wie das Streichoktett op. 20 und die Ouvertüre zu Shakespeares *Sommer-nachtstraum*) aufgezeigt. Dabei stellt sich heraus, daß sowohl die politischen Ereignisse der Zeit, als auch die geistige Atmosphäre Berlins und die engere Umwelt (Elternhaus, Lehrer, Freundeskreis) wesentlichen Einfluß auf das Werden des Komponisten nahmen. Die Betrachtungen führen zu der Überzeugung, daß die Begriffe des Klassizismus und der Romantik, die so oft auf Mendelssohn angewandt wurden, unzutreffend sind, und daß das Werk dieses Komponisten die Leistungen der Klassiker, insbesondere Bachs, Händels, Mozarts und Beethovens fortsetzt.

Die Vision des begnadeten Jünglings, dem in einer Sternstunde die geniale Idee der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre eingegeben ward, ist dem Bildnis des bewußt schaffenden Künstlers gewichen, eines Künstlers, der seine Aufgabe darin sah, durch rastlose schöpferische und organisatorische Tätigkeit zum gesellschaftlichen Fortschritt und zur Humanisierung der Menschheit beizutragen.

Mendelssohns Schaffen zeigt den Aufstieg und den Leidensweg eines hochbegabten, überaus vielseitig gebildeten Menschen, der sein Bestes zur Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft gab und der schließlich zum Opfer einer widerspruchsvollen Zeit werden sollte.

Heinz Wagener: Die Begleitung des gregorianischen Chorals im 19. Jahrhundert. Diss. phil. Köln 1964.

Im Anschluß an die Abhandlung Leo Söhners über die Begleitung des gregorianischen Chorals im 17. und 18. Jahrhundert wurde in der vorliegenden Arbeit das Wesen der Choralbegleitung im 19. Jahrhundert dargelegt. Im Gegensatz zu Praktiken der vergangenen Epochen erweist sich diese als eine schlichte Harmonisierung der Melodie im Satz Note gegen Note, wenn man von Einzelperscheinungen wie Praefationsbegleitungen J. G. Voglers und J. N. Neubigs absieht. Bei den zuletzt genannten zeigt sich die Eigenart in einer freien instrumental-klavieristischen Untermalung der gegebenen Praefationsmelodie. Neben Lokalfassungen einzelner Diözesen bildet durchweg der Reformchoral die melodische Grundlage zu den Begleitungen. Ausgehend von den restaurativen Bemühungen der französischen Benediktiner von Solesmes wurde die theoretische und praktische Literatur französischer Choralspezialisten hinzugezogen.

Die Arbeit ist 1964 als Band XXXII der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck erschienen.

BESPRECHUNGEN

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1961. Hrsg. von Walther Vetter. Sechster Jahrgang (53. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1962. 124 S.

Das bekannte Jahrbuch, das durch seinen vielseitigen Inhalt und seine gediegene Ausstattung für sich einnimmt, wird eröffnet durch zwei Beiträge über Mahler. Walther Vetter gibt eine skizzenhafte Einführung in Mahlers sinfonischen Stil. Sehr fein die Beobachtung, daß die Stellen mit großer Trommel und Becken im dritten Satz der ersten Sinfonie (Ziffer 6 und vor Ziffer 8) an das Finale der Beethovenschen Neunten „*erinnern*“. Eberhardt Klemm bietet im Anschluß an seinen Beitrag zur Besseler-Festschrift eine eindringende Analyse des berühmten Adagio der unvollendeten zehnten Sinfonie, vor allem der unvergleichlichen motivischen Variantentechnik, sowie allgemeine Betrachtungen über Mahlers Spätwerke. „*Es ist vielleicht die tiefste Einsicht des späten Mahler, daß Musik von sich aus nicht mehr vermöchte, die Idee zu verwirklichen, die Idee des Durchbruchs, der Erfüllung, der Ankunft*“ (21). — Heinrich Schüen bespricht *Die schönen neuen Lieder der Fliegenden Blätter in Mecklenburg 1864—1869*, also Drehorgellieder. Ein Gegenstand, so trostlos wie das Milieu, in dem er gebraucht wurde.

Fritz Feldmann versucht in seinen *Untersuchungen zur Courante als Tanz, insbesondere im Hinblick auf die Klaviersuiten-Courante J. S. Bachs*, einen historischen Überblick aufgrund der Theoretikerzeugnisse von Arbeau (*Orchésographie*, 1588) bis Gottfried Taubert (*Rechtschaffener Tanzmeister*, 1717). Für Musikhistoriker am wichtigsten ist sein Versuch, „*Kriterien einer tanzgerechten Courante im Sinne Tauberts*“ zu gewinnen. Die beiden wesentlichsten Kriterien sind: die „*Betonung der Zählzeit 1*“ und „*die Tanz-Cadence-gemäße Phrasierung*“ (darunter ist die Intercision nach sechs Zählzeiten zu verstehen). Feldmanns Untersuchungen bieten manche Anregung, aber, um weiter zu kommen, müßten eindringende metrisch-rhythmische Analysen nicht nur von Tanzsätzen aus Suiten, sondern vornehmlich von wirklicher Tanzmusik durchgeführt werden.

Karl Gofferje bespricht *Artostis Lezioni für die Viola d'amore* nach dem Dresdener Exemplar des Erstdrucks von 1724. Da die einzelnen Sonaten, je nach der Tonart, verschiedene Stimmungen der Viola d'amore voraussetzen, die Sonaten aber so geschrieben sind, daß ein Violinist sie einfach abspielen kann, als ob er eine Geige in der Hand hätte, ergeben sich interessante Teiltranspositionen. (Warum Gofferje S. 59 und 73 Anm. 11 die Oper *Die Hugenotten* wohl Berlioz zuschreibt? Vielleicht ist's nur ein Lapsus, dann aber hätte der Herausgeber seines Amtes walten sollen. Übrigens bietet das *Viole-d'amour-Solo* dieser Oper Probleme. Für den berühmten Virtuosen d'Urhan geschrieben, kann es sinnvollerweise nicht nur die paar von Berlioz zitierten Takte zum Raoul-Rezitativ umfassen, sondern muß auch die Begleitung der folgenden Romanze einschließen. In der Tat ist das Solo so eingerichtet, daß es bequem auf der einfachen Bratsche und auf der *Viole d'amour* gespielt werden kann. Die Partitur gibt leider keine nähere Auskunft. Jedenfalls haben E. Teuchert und E. W. Haupt, *Musikinstrumentenkunde* 1, 1910, 29, als Stimmung *A da d' fis' a' d'* empfohlen, und dies sicher mit Rücksicht auf das nur in der Romanzenbegleitung vorkommende *cis*.

Im ersten Abschnitt der bedeutenden Abhandlung *Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie* beschreibt ihr Autor, Lukas Richter, den Stand der Forschung und fixiert Aufgaben und Probleme künftiger wissenschaftlicher Bemühungen; im zweiten, *Lehrtraditionen des Späthellenismus*, wird das Verhältnis der Schulen der Kanoniker (Pythagoreer, Platoniker) und Harmoniker (Aristoxeneer) zu einander bestimmt; im dritten wird versucht, „*die Kontinuität der musiktheoretischen Studien in Byzanz, die die erhaltenen Quellen nicht immer belegen, an Hand von Nachrichten über den Unterrichtsbetrieb nachzuweisen*“ (88); im vierten und letzten werden die Nachweise für die Quellen der Harmonik des Pseudo-Psellos, der des Georgios Pachymeres, sowie der des Manuel Bryennios zusammengestellt und schließlich Einzelnachweise zu Schriften des Nikephoras Gregoras und des von Vincent

teilweise publizierten Manuskripts Hagio-polites (Paris, graec 360, 4^o) geboten. Dabei wird stets der Verschiedenartigkeit der Übernahme gedacht, ob es sich um einfache Exzerpte, um „*paraphrasierende Erläuterungen einer Vorlage*“ oder um „*relativ eigenständige, subtile Verarbeitung*“ (94) der überlieferten Gedanken (oder Sätze) handelt. Gerechtigkeit könnte der, wie mir scheint, grundlegenden und sehr übersichtlichen Arbeit Richters nur durch Spezialstudien widerfahren, für die hier nicht der geeignete Platz ist. Auf jeden Fall sollte sie nicht nur von Byzantinisten gelesen werden, sondern auch von Musikhistorikern. Ihr hervorragender Anmerkungsapparat läßt sie, zusammen mit anderen Eigenschaften, auch als Einführung in die musikalische Byzantinistik geeignet erscheinen.

Das Jahrbuch wird beschlossen durch die bekannten biobibliographischen Anhänge, die von Heinz Alfred Brockhaus und von Ortrud Landmann zusammengestellt wurden. — Nur ein Schönheitsfehler bleibt zu bedauern: die am Ende einer jeden Abhandlung zusammengestellten Anmerkungen. In wissenschaftlichen Publikationen sollten Anmerkungen stets als Fußnoten gesetzt werden.

Rudolf Stephan, Göttingen

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1962. Hrsg. von Walther Vetter. Siebenter Jahrgang (54. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1963. 76 S.

Die fünf Aufsätze des Bandes behandeln, mit Ausnahme des fünften, Themen aus der Musikgeschichte der letzten 200 Jahre. W. Weismann setzt in *Der Deus ex machina in Glucks „Iphigene in Aulis“*, den vielen kritischen Stimmen gegen das „völlig unmotivierte happy end“ gegenüber, auseinander, daß die Handlung dank der Überlegenheit des Kalchas, der nicht nur „Regisseur“, sondern auch Herr der Situation ist, „*nirgends den Boden der Realität verläßt*“. Die spätere Fassung wird dadurch begründet, um nicht zu sagen, entschuldigt, daß ein solches realistisches Einsprengsel der klassischen Atmosphäre des Dramas abträglich sein mußte und Gluck daher den theatralischen Schluß sanktionierte. Auch leitmotivische Züge scheinen das zu bestätigen.

Über *Das Jugendwerk Felix Mendelssohns* berichtet K. H. Köhler. In dem von ihm

betreuten Nachlaß (zur Zeit noch 39 Bände und drei ungezählte Stücke in der Berliner Staatsbibliothek) betreffen das Jugendschaffen (bis August 1826) ganz oder teilweise insgesamt 18 Bände. Anhand einer klar gegliederten, quellenmäßig fundierten Übersicht des Bestandes, aus dem schon manches in der neuen Leipziger Ausgabe (seit 1960) gedruckt ist und aus dem die Orgelwerke und Kirchenwerke bereits von R. Werner in seiner Frankfurter Dissertation von 1930 besprochen wurden (vgl. auch die Ausführungen Eric Werners im Kasseler Kongreßbericht 1962), unterscheidet Köhler vier Phasen, die bis zum 12., weiter zum 13. und 14. und abschließend bis zum knapp 15^{1/2}. Lebensjahre reichen. Die erste Phase soll „*eine große dramatische Begabung*“ ankündigen, die ja wohl nicht zufällig und nur aus Mangel an Gelegenheit nicht zur Entfaltung kam; die zweite ist den strengen und klassischen Formen zugewandt; die dritte vertieft und erweitert sie; die vierte bringt die Reife und das „*eigene Stilbewußtsein*“. Diese, S. 33 bündig charakterisierte „*vergessene Kindheitsentwicklung eines Genies*“ ist in ihrer rapiden Zielstrebigkeit nur mit Mozart zu vergleichen und, so sei hinzugesetzt, mit Schubert, über dessen früheste Werke wir ja aus manchen Gründen noch nicht genug wissen — wobei die gewandelten geistesgeschichtlichen Grundlagen (besonders im Falle Mozart) keineswegs übersehen werden. Weiteres Licht wird die inzwischen abgeschlossene Berliner Dissertation von E. Rudolph (vgl. in diesem Heft S. 429) bringen.

Den größten Umfang unter den Aufsätzen des Bandes hat der *Versuch einer Analyse von Cl. Debussys musikalischer Ästhetik* durch H. Heyer. Von gut gewählten, zum Teil wenig bekannten Zitaten unterstützt, setzt sich der Verfasser besonders mit der Zugehörigkeit des Meisters, der nie ein Doktrinär und immer selbständig war, zum „*impressionistischen Stil*“ auseinander, der als „*Generalnenner*“ trotz Debussys eigener vorsichtiger Distanzierung doch sein Werk in vielen Anzeichen bestimmt. Debussys ehrliche, manchmal etwas launische und angriffslustige Natur (vgl. Stellung zu Wagner und vor allem gegen Gluck, S. 54/55) verleugnet sich auch nicht in der persönlichen Kritik an anderen Meistern, in seinen Beziehungen zur Literatur (und Malerei) und zum Publikum. Als wesentlich

wird herausgehoben, daß Debussy, ohne patriotischen Snobismus, sich immer als „*musicien français*“ fühlte. Es folgt eine Übersicht seiner bedeutendsten Nachfolger bis Boulez.

Die „*Entfaltung einer umfassenden (musikalischen) Volkskultur aus dem Geist der Geschichte*“ verdankt Ungarn nach B. Szabolcsi Z. Kodály als einem „*Erzieher zum historischen Bewußtsein*“. Das Neuland, das er fand, wird in der Entwicklung seines vielfältigen Schaffens umrissen.

E. Harich behandelt auf Grund eines längeren Aufenthalts und persönlicher Quellenforschungen Saibara, die Lieder der japanischen Pferdeträger, anhand mehrerer Notenbeispiele in allen Einzelheiten. Hervorgehoben wird u. a. die Wichtigkeit des Textes in dieser Musik, über deren „*Steifheit sich der europäische Hörer wundern mag*“. — Den gut ausgestatteten Band beschließt wie immer ein von O. Landmann bearbeitetes *Verzeichnis des im Berichtsjahr 1962 bei der Deutschen Bücherei in Leipzig registrierten musikwissenschaftlichen Dissertationen und Habilitationsschriften*.

Reinhold Sietz, Köln

Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte. Bd. I, hrsg. von Paul Kast. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1963. 112 S.

Mit diesem in vorbildlicher Gediegenheit ausgestatteten Band hat die musikgeschichtliche Forschungsstelle am Deutschen Historischen Institut in Rom ihre Publikations-tätigkeit begonnen. Der leitende Gesichtspunkt ist sinnvoll auf die Hauptaufgabe des römischen Instituts bezogen und sichert den Veröffentlichungen, ohne sachlich einengend zu wirken, eine Ausnahmestellung unter den musikwissenschaftlichen Periodica. Der vorliegende erste *Analecta*-Band vereinigt nicht nur bio-bibliographische Arbeiten, Quellenforschung und deutende Analyse, sondern verschafft dem Leser auch Einblick in die Arbeit der Musikabteilung in Rom und vor allem ihres ersten Leiters P. Kast. Von ihm stammen allein drei Beiträge. In einem von ihnen bietet Kast die Edition des Traktats *De musica* von Joachim Woltersdorf aus einer Sammelhandschrift der Biblioteca Comunale zu Palermo. Durch die Identifizierung des bislang unbekannt-

Autors läßt sich der Traktat ins zweite Viertel des 16. Jh. datieren. Er gehört, wie Kast überzeugend nachweist, in die Tradition der Schultraktate aus den protestantischen Gebieten Nord- und Mitteleuropas. Zwar bringt er inhaltlich nichts Neues, doch ist an sich die Tatsache bemerkenswert, daß er sich in Sizilien fand. — Als Nebenergebnis seiner Quellenstudien in römischen Bibliotheken gibt der Herausgeber weiterhin *Biographische Notizen zu römischen Musikern des 17. Jahrhunderts*, darunter z. B. zu G. Allegri, H. J. Kapsberger, St. Landi, M. E. Marazzoli und B. Pasquini. — Ganz besonders zu begrüßen ist die am Schluß des Bandes ebenfalls von Kast besorgte regionale *Bibliographie der Aufsätze zur Musik in außermusikalischen italienischen Zeitschriften* (Parma, Sizilien), die künftig weitergeführt werden soll. Der Forschung entsteht dadurch ein unentbehrliches bibliographisches Hilfsmittel.

Der Beitrag von M. Just unternimmt es, die Motetten Heinrich Isaaks in italienischen Handschriften aufgrund eingehender Prüfung der gesamten Quellenlage zeitlich einzuordnen und in kompositionstechnischen Analysen dem „*Kräftepiel zwischen Italienischem und Niederländischem*“ (S. 17) nachzugehen. Die „*Synthese verschiedener Setzweisen*“ (S. 18) scheint dabei insbesondere die Motetten in italienischen Quellen zu kennzeichnen. Als nicht ganz glücklich empfindet man, gerade wegen der musterhaft gestochenen Notenbeispiele des Bandes, die leider schwer leserlich geratene Wiedergabe der Motette „*Alma Redemptoris Mater*“. Die Bezeichnung „*überstimmig*“ (S. 2), wohl im Sinne von „mehr als vierstimmig“, ist m. E. sachlich zu wenig präzise, um die sprachlich unschöne Bildung zu rechtfertigen.

Mit einem von der Forschung bisher so gut wie unbeachteten Schaffenszweig von G. Carissimi, den vier- bis sechzehnstimmigen Messen — darunter wohl eine der letzten Vertonungen über *L'homme armé* — macht die Studie von G. Massenkell bekannt. Auffallend ist einerseits das Überwiegen mehr als vierstimmiger Stücke, andererseits die Nähe zum instrumental-vokalen Concerto mit Generalbaßbegleitung (*Missa a quinque et a novem*). Für die Frage, wie der polyphone, durchimierte Satz sich durch die nicht nur aufführungstechnischen Gegebenheiten des Generalbasses im Laufe

des 17. Jahrhunderts verändert, verdienen die Messen Carissimis zweifellos besondere Aufmerksamkeit.

Verdi ist der Beitrag von W. Osthoff gewidmet. An den beiden *Boccanegra*-Fassungen (1857 und 1881) veranschaulicht Osthoff nicht zuletzt durch eine Fülle von Beispielen den Beginn von Verdis Spätwerk, als dessen Kriterien u. a. die „*musikdramatische Polarität aus instrumentalem Gedanken und Sprechgesang*“ (S. 73), „*Konturierung der Bauelemente, stilisierte und präzisierte Gestik . . . sprechende Motivik, konstruktiver Rhythmus, konstruktive Melodieführung, verschiedenartige (nicht nur harmonische) Klangtechniken*“ angeführt werden. Mit Recht erwähnt Osthoff (S. 71) im Zusammenhang mit dem späten Verdi auch Mussorgskijs *Boris Godunow*, denn auch hier geht der opernhafte Gesang über in eine Art musikalisches Sprechen, das dem musikalischen Drama neue Wege eröffnet. Die charakteristische Verwendung der verschiedenen Register der menschlichen Stimme wird man indessen vielleicht nicht so ausschließlich für die italienische Musik in Anspruch nehmen dürfen (S. 85). Ich erinnere hier nur an den 2. und 3. Akt von Wagners *Tristan*. — Vor allem die drei zuletzt genannten Arbeiten berühren jede auf ihre Weise zentrale Fragen der Musikgeschichte: die Begegnung der niederländischen Musik mit Italien um 1500, das Weiterbestehen polyphoner Techniken aus dem 16. im 17. Jahrhundert, der entscheidende strukturelle Wandel in der Musik seit der Mitte des 19. Jahrhunderts (Wagner, später Verdi, Mussorgskij).

Stefan Kunze, München

Musik des Ostens. Sammelbände für historische und vergleichende Forschung, [Band] 2. Hrsg. von der J.-G.-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. Kassel usw.: Bärenreiter 1963. 234 S.

Die erst seit wenigen Jahren bestehende J.-G.-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte legte 1962 den ersten Band dieser Publikationsreihe der Öffentlichkeit vor; daß sie es ermöglichen konnte, bereits 1963 einen nicht minder stoff- und gedankenreichen Sammelband zusammenzustellen, ist dem Schriftleiter besonders zu danken. Jeder neue Jahrgang wird künftig deswegen mit lebhaftem Interesse erwartet werden, weil unser Wissen um die geschichtlichen und

völkerkundlichen Probleme der Musikulturen Ost- und Südosteuropas im allgemeinen weniger zureichend ist als dasjenige, welches man sich gewöhnlich etwa über Stilentwicklungen in Italien oder Burgund aneignet. Diese Sammelbände ermöglichen es nun auch den in den slawischen und anderen Sprachen nicht bewanderten Lesern, ihr Blickfeld auszudehnen auf diejenigen weiten Gebiete, deren Kenntnis zur Gewinnung eines umgreifenden Geschichtsbildes von Gesamt Europa unumgänglich notwendig ist.

Mittelungen neu erschlossenen Stoffes finden sich im vorliegenden Band neben Abhandlungen von allgemeiner Bedeutung. Dem Abdruck von belanglosen Kleinigkeiten und Lesefrüchten gibt man erfreulicherweise keinen Raum. Welch beträchtliche Horizont-erweiterung heute von jedem verantwortungsbewußt forschenden Musikhistoriker gefordert werden muß, ersieht man anhand von Beiträgen wie denen von H. Feicht über *Mittelalterliche Choralprobleme in Polen* oder G. Birkner über eine Sequenz aus Dalmatien. Diese legen es ebenso wie der Aufsatz von J. von Gardner über das *Problem des Tonleiter-Aufbaus im altrussischen Neumengesang* nahe, daß der liturgische Gesang des Mittelalters in einer auch geographisch größeren Weite als bisher zu erfassen ist. R. Quoika bereichert beträchtlich unser Wissen vom Prager Orgelbau im 18. Jahrhundert, während E. Zavarický ein Bild vom mittelalterlichen Musikleben in der damals von Deutschen besiedelten slowakischen Stadt Kremnitz entwirft, das insbesondere auch in Hinblick auf den süddeutsch-österreichischen Raum etliche neue Aspekte erschließt. W. Schwarz legt unveröffentlichte Aufzeichnungen zum Thema *Robert Schumann und der deutsche Osten* vor. E. Kemmler gelang es, das Testament J. G. Müthels aufzufinden (vgl. dazu dessen Diss. Saarbrücken 1964), *Erinnerungen an Gerhard von Keußler* aus der Feder P. Nettls schließen sich an.

Unter den Abhandlungen im engeren Sinne zieht nach Umfang und Themenstellung der einleitende Beitrag von E. Arro das größte Augenmerk an. Er versucht Das *Ost-West-Schisma in der Kirchenmusik* zu klären aus der Wesensverschiedenheit der Grundlagen kultischer Musik in beiden Teilen Eurasiens sowie Afrikas. Der Verfasser macht eine stupende Fülle bislang kaum beachteter historischer Quellen zu Fragen

der Intonisation, der Psalmodie, der Motodik, Choreutik, des Tanzens in der Kirche, der Kultinstrumente u. a. m. zugänglich. Selten wurde in der Vergangenheit Kirchenmusik derart umsichtig unter Einbeziehung auch des völkerkundlich gewichtigen Traditionsgutes untersucht und bestimmt. Selbst die Verhältnisse in der äthiopischen und koptischen Kirche wurden zur Klärung der Grundverschiedenheiten in Ost und West sachkundig interpretiert herangezogen, die seit dem 4. Jh. historisch in der Auseinandersetzung in Erscheinung treten. Die von Arro beschriebenen Unterschiede sind gewiß vorhanden, entweder als prinzipielle oder aber als durch geschichtliche Entwicklungen sich ergebende. Indessen sind nicht sämtliche Differenzen derart schroff entgegengesetzt, wie hier dargestellt, z. B. betreffs der „*Auffassung von einer Magie der Töne und Klänge*“ (S. 26), oder in Bezug auf Tanz in der Kirche, den es auch in Westeuropa noch im Mittelalter in erheblichem Umfange gegeben hat, oder im Hinblick auf die gottesdienstliche Verwendung von Idiophonen sowie Membranophonen, die gegenwärtig gar noch in Sizilien oder in Südfrankreich anzutreffen ist. Zu der Anregung S. 16, daß die psalmodischen Intonationspraktiken in den Ostkirchen mehr als bislang anhand von Schallaufnahmen analysiert werden sollten, sei angemerkt, daß in letzter Zeit etliche dazu geeignete Schallplatten erschienen sind (z. B. CGLP 73704—73705, AMS 5004, HM 17007 oder 30641).

Die mit Belegen angereicherte Studie von G. Szomjas-Schiffert über *Die finnisch-ugrische Abstammung der ungarischen Regös-Gesänge und der Kalewala-Melodien* führt an eine der Wurzeln der europäischen Musikgeschichte in der Frühzeit heran. In streng vergleichender Arbeitsweise vermag der Verfasser Übereinstimmungen zwischen den ältesten Schichten des finnischen sowie des ungarischen Volksliedes aufzudecken, die überzeugend sind. Zur Regös-Frage sei ergänzend hingewiesen auf *Studia Musicologica* 1, 1961, 29 ff. L. Fincher kommt das Verdienst zu, erstmals in sämtlichen Bereichen des Musiklebens skizzenhaft das wechselvolle Geflecht der *Deutsch-polnischen Beziehungen in der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts* erhellt zu haben. Dieser aufschlußreiche Ansatz sollte unbedingt weiter verfolgt werden (siehe dazu auch *Zs. f. Ostforschung* 3, 1954, 40 ff.). Zur Ge-

nesis des ‚Promethischen Akkords‘ bei A. N. Skrjabin vermag schließlich Z. Lissa mit trefflichen Bemerkungen beizutragen. Die Autonomsetzung dieses sechstönigen, auf Chopin zurückzuführenden Quartakkords machte nämlich den Weg frei für eine vertikale „Serialität“, die es neben derjenigen Schönbergs als eine eigenständige zu beachten gilt. Das wird oft verkannt oder nicht gewußt. Somit enthält dieser Sammelband etliche die Forschung z. T. bedeutend fördernde Beiträge über Musikprobleme von der Frühzeit bis hin zur Moderne. Nach dieser ertragreichen Lektüre wartet man auf den nächsten Band gewiß mit Spannung.

Walter Salmen, Saarbrücken

Journal of the International Folk Music Council. Volume XV, 1963. Ed. by Laurence Picken, Cambridge: W. Heffer and Sons, Ltd. 1963. 171 S.

Der vorliegende Band enthält zur Publikation ausgewählte Referate, die im Juli 1962 auf der 15. Jahreskonferenz des International Folk Music Council in Gottwaldov (ČSSR) gehalten wurden, und zahlreiche Rezensionen.

Victor Belaiev, der Nestor der russischen Volksliedforschung, leitet den Band mit einer lesenswerten Spekulation über Tonsysteme ein. Sehr anregend ist auch Willard Rhodes' Artikel über Akkulturationserscheinungen in Gesängen nordamerikanischer Indianer. Abhandlungen über die *griots*, senegalesische Berufssänger (Nikiprowetzky), und über Reste vorspanischer Musik in Mexiko (Henrietta Yurchenco) wecken das Bedürfnis des Lesers nach umfassender Unterrichtung.

Die meisten der kurzen Referate sind Themen aus dem südosteuropäischen Raum gewidmet, in dem die Folklore und ihre Erforschung eine beträchtliche staatliche Fürsorge genießen, was nicht ohne Einfluß auf den Personenkreis geblieben ist, der sich mit dieser Materie beschäftigt. Der Gehalt der einzelnen Beiträge ist in aufschlußreicher Weise unterschiedlich. Es lassen sich daraus manche Hinweise auf den Stand und die Bestrebungen der volks- und völkerkundlichen Musikforschung in Ländern entnehmen, deren Fachliteratur im allgemeinen nur schwer zugänglich ist. Die Rezensionen von Büchern, Artikeln und Schallplatten, die genau die Hälfte der Publikation einnehmen, tragen wesentlich dazu bei, auch diesen Band

der bewährten Reihe zu einer Quelle vielfältiger Anregungen und Informationen zu machen. Dieter Christensen, Berlin

Gesellschaft für Musikforschung, Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962. Hrsg. von Georg Reichert und Martin Just. Kassel usw.: Bärenreiter 1963. XV, 392 S.

Nachdem J. Eppelsheim und H. Schmid in Jg. XVI, 1963, S. 168 der „Musikforschung“ über Struktur und Verlauf dieses (9.) Kongresses der GfM berichtet hatten, wird nun mit gewohnter Pünktlichkeit die gedruckte Fassung vorgelegt. Die insgesamt 136, von 125 Verfassern (darunter 23 aus dem nichtdeutschen Sprachbereich) stammenden, etwa gleichlangen Referate, von denen vier überhaupt nicht, zwei nur im Auszug mitgeteilt werden konnten, enthalten auch Arbeiten von osteuropäischen Gelehrten, die persönlich nicht anwesend waren. Nicht wenige Vorträge bringen Ankündigungen neuer oder Fortsetzungen und Ergänzungen bereits veröffentlichter Arbeiten. Die Quellenangaben sind mit ganz geringen Ausnahmen (S. 210, nähere Angaben für das Lisztzitat, 223 für Verdi) mustergültig.

Der Vorschlag im vorerwähnten Bericht, alle „Referate schon vor Tagungsbeginn zu veröffentlichen“ erscheint auch hier als begründet, weil eine Rede keine Schreibe ist und weil man annehmen möchte, daß selbst der Fachmann in manchen Fällen bei unvorbereitetem Hören dem Vorgetragenen nicht sofort gerecht werden konnte. Ähnlich ist es mit den, auch im Druck eingeschränkten, Notenbeispielen. Auch hier kommt es vor, daß eine praktische Demonstration, wenn auch nur durch Projizierung des Notenbildes (vgl. 101), unerlässlich gewesen wäre. Daß dies aber in anderen Fällen geschah, wird mehrfach erwähnt.

Über die Diskussionen, denen auch in unserm Band, aus welchen Gründen immer, nicht viel Raum gegönnt wurde, war bereits von Eppelsheim und Schmid gesprochen worden. Man kann ihnen wohl nicht einen eigenen Band zugestehen, wie es beim New Yorker Kongreß geschehen ist, der ja z. T. auf etwas anderen Voraussetzungen beruhte. Polemik (bis auf den amüsanten Fall auf S. 14) wurde überall vermieden. Einführung und Schlußwort, nur in zwei Fällen mitgeteilt, werden in Anbetracht der Fülle der Themen und der zugewiesenen Zeit

anderswo nicht ausführlicher gewesen sein. — Es wäre nahezu ungebührlich, die Niveaufrage auch nur anzurühren, wenn man auch hie und da vielleicht fragen könnte, ob alle Themen gerade für einen Kongreß geeignet waren; doch ist auch denen, die mehr zusammenfassender Natur waren, zuzuerkennen, daß sie durch Neuordnung, -wertung und -beleuchtung z. T. bekannten Materials ihren wissenschaftlichen Rang behaupten.

Über die Struktur dieses Kongresses hatten bereits Eppelsheim und Schmid berichtet. Sie entsprach im wesentlichen derjenigen des Kölner Kongresses von 1958. Das übersichtlich angeordnete Inhaltsverzeichnis (dem dankenswerterweise noch ein Autorenregister beigegeben ist) nennt einen Öffentlichen Vortrag (in Köln drei), zwei Generalthemen (Köln drei) mit Haupt- und Spezialreferaten, Freie Forschungsberichte, hier gegliedert in acht Abteilungen, endlich vier Arbeitsgruppen (Köln zehn), von denen diejenige über *Berufsfragen des jungen Musikwissenschaftlers* hier besonders herausgehoben sei.

Überblicken wir das Register (in dem die originalen Titel meist gekürzt wiedergegeben wurden), so läßt schon die Fülle der Methoden, deren Brauchbarkeit und passende Anwendung hier nicht diskutiert werden kann, die, wenn auch noch nicht unübersehbaren, Möglichkeiten und Aufgaben der musikwissenschaftlichen Forschung von heute repräsentativ erkennen. Sie führen von dokumentarischen, historischen, stilkritischen, geisteswissenschaftlichen und philosophischen Gesichtspunkten zu pädagogischen, aktuellen, experimentellen und technologischen Aspekten. Interessant und erfreulich ist es, festzustellen, daß das eine oder andre Referat auch gut in eine andere Abteilung gepaßt hätte — auch ein Beitrag zur „wechselseitigen Erhellung“! Gewiß wird mancher manches vermissen. Daß der Länderbericht über Italien und Vorträge über Schumann, Wagner, Bruckner, R. Strauss und Reger „fehlen“, dagegen Brahms viermal erscheint, daß die akustischen Probleme sehr zurücktreten, dies und anderes ist weder ein Mangel noch Ausdruck der augenblicklichen Musikforschung: Jeder weiß ja, daß das Zusammenkommen derartiger Beiträge seine Bedingungen hat. Wichtiger ist, daß die Wahl der beiden, durchaus aktuellen Generalthemen (*Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hin-*

tergrund und *Die Musik von 1830 bis 1914*) vielen Wünschen entgegenkam und bedeutungsvolle und weitreichende Anregungen verspricht.

Einige Druckfehler-Teufeleien erfordern eine Restitutio in integrum. In dem Referat von B. Meier S. 127 geht es nach Zeile 11 (endend mit „Mögen“) so weiter: „nun aber (um nur einige Beispiele zu nennen) Worte wie „malum“ durch übelklingende Dissonanzen“, dann folgt S. 127, Z. 13 (beginnend mit „Dissonanzen. Begriffe . . .“) bis zu Zeile 17 (endend mit „ermöglicht“). — S. 128 muß es nach Zeile 8 (endend mit „dies übrigen“) heißen: „in Parallele mit der bildenden Kunst, welche den Engel der Verkündigung seit dem 14. Jahrhundert oft in verneigter oder knieender Haltung zeigt.“ — Auf S. 191, Z. 19 v. u. (endend mit „Die in C“) folgt: „und H 6 in der Dominante beginnenden Reprisen sind sämtlich verkürzt. HT fehlt in H5“; dafür ist Z. 18 v. u. zu streichen. Z. 17 v. u. (beginnend mit „St fehlt in H1“) stimmt wieder. — S. 248 Mitte wäre zu lesen: „Perihelische“ statt perhelitische (= melodieumkreisend). — S. 11, Anm. 18 ist das proleptische „Nie“ wohl in dem Sinne zu verstehen: „Nie ist es möglich, daß“ . . .

Endlich noch eine Anregung. Der vorliegende Band weist eine solche Fülle von Erkenntnissen und Quellenhinweisen auf, daß man vorschlagen möchte, daß möglichst alle in den Referaten vorkommenden Namen (und evtl. auch gewisse Spezialbegriffe) in das (oder in ein) Register aufgenommen werden.

Reinhold Sietz, Köln

Paul Collaer, Albert Vander Linden und Frans van den Breemt: *Bildatlas der Musikgeschichte*. Deutsche Ausgabe Hans Schnoor. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 1963. 191 S.

Die Musik-Ikonographie hat in den letzten Jahren wie nie zuvor an Umfang und Bedeutung zugenommen. Von den volkstümlichen Bilderbüchern zur Musikgeschichte reicht der Bogen bis zur monumentalen, streng wissenschaftlichen Musikgeschichte in Bildern, wie sie eben von H. Bessler und Max Schneider herausgegeben wird. Bücher wie das vorliegende wollen nicht nur den Kreis der Fachleute ansprechen. „Bildung“, „solides Wissen“, „Information“ sind vor allem der großen Liebhaberschicht zuge-

dacht, die durch Schallplatte, Tonband und Funk mit weiten Bereichen der Musikgeschichte in Berührung gekommen ist. Daß ein solches, gestuften Interessen dienendes Werk auf wissenschaftlicher Grundlage beruhen muß, ist heute selbstverständlich. Die Besprechung erfolgt zunächst getrennt für den Karten-, Bild- und Textteil.

Mit 16 Karten wird der Versuch gemacht, von der Verbreitung der Tonsysteme bis zu den Mittelpunkten des gegenwärtigen Musiklebens der Welt geographisch anschauliche Bilder zu geben. Leider wirkt der Kartenteil aber nur wie eine beiläufige Zugabe. Die Karten sind meist zu klein im Maßstab, gelegentlich verwirrend, wiederholt fehlerhaft, unvollständig oder gar nicht erläutert. Es seien nur die größten Mängel herausgegriffen: Karte 7 (*Zentren der Polyphonie in Europa / Ars antiqua und ars nova*) hebt u. a. St. Gallen / 9.—10. Jh. und Einsiedeln / 12. Jh. hervor. Wolfenbüttel / 13. Jh. und Berlin / 14. Jh. kommen in den durch nichts bewiesenen Ruf, so früh zentrale Musikstätten gewesen zu sein. Karte 8 (*Ausgangspunkte und Einflußbereiche abendländischer Polyphonie im 15. und 16. Jh.*) verwirrt durch mangelnde Chronologie in der Namensordnung sowie durch die Überzahl der Zeichen. Auch die Wanderwege der „Niederländer“ sind z. T. nicht einwandfrei eingezeichnet. Isaac wird nicht mit Ferrara in Beziehung gebracht. Wenn schon Augsburg nicht gedacht wird, so wäre für Konstanz (1503, 1514!) Berechtigung und Platz vorhanden gewesen. Lassos Linie führt von Rom aus nach London, obwohl der Nachweis für den englischen Aufenthalt des Meisters bis heute nicht gelungen ist. Die Zahl der Mängel auf Karte 9 (*Zentren musikalischen Lebens im Europa des 17. und 18. Jh.*) kann in diesem Zusammenhang nur angedeutet werden. Bei Mannheim sind wohl die Söhne Karl und Anton, nicht aber der epochemachende Johann Stamitz genannt. Giuseppe Toeschi wird in „J. Tösch“ umbenannt. Bei Lübeck fehlt Buxtehude, bei Hamburg Keiser, bei Stuttgart Jommelli. Die *Reisewege Bachs* (Karte 11) sind mehr als ungenau. Bei Leipzig sind die Jahre 1717—23—51 (!) angegeben. Der Potsdamer Aufenthalt (1747) ist vergessen. Karte 10 läßt Händel schon 1705 statt 1706 von Hamburg nach Italien ziehen. Karte 12 (*Die Reisen Mozarts*) ist trotz des größeren Maßstabs ebenso fehlerhaft. Mozart weilte 1766 nicht

in „Biberach“, sondern in der Fuggerschen Wallfahrtskirche Biberbach. Der Reiseweg 1771 in Italien kommt nicht klar genug zum Ausdruck. Die Reise von 1777 (Hinreise) ist irreführend eingezeichnet. Prager Aufenthalte sind auf den Linien für 1789 und 1791, nicht aber für das entscheidende Jahr 1787 angegeben. Karte 13 (*Die romantische Musik des 19. Jh.*) verzeichnet Webers Wirkungsorte, vergißt jedoch London. Stephen Heller wird zweimal „Stephan“ genannt. Aus Wagners Leben wird Venedig ausgeklammert. In Karte 15 ist das thüringische Rudolstadt an die südböhmische Grenze verlegt. — So zeigt sich der Kartenteil mehr als Andeutung oder Fragment denn als aufschlußreiche Sammlung von Tatsachen. Man vermißt z. B. kartographische Darstellungen der Herkunft unserer Instrumente, der Entwicklung der italienischen Oper, der Ausstrahlungsländer Italien und Böhmen für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, der westlichen Beeinflussung Rußlands vor der Erweckung der Nationalmusik, des Wirkens der europäischen Emigranten unseres Jahrhunderts in Übersee u. a. m.

Aus der unübersehbaren Zahl der Musikbilder wurde ein Auswahl getroffen, in der allbekannte Darstellungen nicht fehlen, jedoch auch wenig gesehene Bilder in fast durchwegs hervorragender Reproduktion erscheinen. Collaers musikethnologisches Interesse bekundet sich in den ersten 91 Bildern, die Szenen der Volksmusik und Instrumente in einer menschheitlichen Überschau bringen. Die Gegenüberstellung von abend- und morgenländischen Bilddokumenten ist reizvoll, wenn auch nicht immer überzeugend. S. 21 beginnt die Reihe unzutreffender Überschriften, die sich durch das ganze Buch hinzieht. Xylophone gehören nicht unter „Alte Metallinstrumente“. Der Rummelpott (S. 25) ist keine Rührtrommel. Abb. 58 und 59 zeigen je eine Seitenansicht und eine Draufsicht, die Bemerkung „zwei Ausführungen“ ist falsch. Bei der Gusla (Abb. 60) ist sie völlig sinnlos. Abb. 95 zeigt nicht „Zithern“, sondern spezifisch asiatische Leiern. Die Wandmalerei aus dem Tempel zu Medinet Habu stammt nicht aus dem 14. Jh. v. Chr., sondern aus der Zeit der XX. Dynastie. Wie der alte Orient ist auch die griechische Antike nur spärlich mit Bildern (7) bedacht. Die Auswahl wirkt zufällig. Die Beschreibungen sind zum Teil fahrlässig. So wird der berühmte Wettstreit des

Apollon Kitharodos mit dem doppelaulosblasenden Marsyas (11) aus dem Athener Nationalmuseum als „Phrygischer Sklave zwischen Harfenspielerin (1) und Aulosbläser“ bezeichnet. Das Relief des Titusbogens (Abb. 116) zeigt nicht „zwei Trompeter“, sondern die gekreuzten silbernen Halljahrstrompeten aus dem Tempelschatz von Jerusalem. Guidos Schüler Theodaldus (Abb. 129) wird in der Beschriftung „Theodal“, in den Bemerkungen S. 168 (wo Guido übrigens nur noch als „Arezzo“ bezeichnet wird) „Theodat“ genannt. Von Abb. 131 an wird die Fidel über viele Seiten hin meist mit ihrem italienischen Namen „viola“ oder mittelfranz. „vielle“ genannt. Das ist für die deutsche Übersetzung eines wissenschaftlichen Werks unzulässig. König David (Abb. 137) spielt Harfe, nicht „Psalterium“ (vgl. Handstellung, offener Rahmen!). Abb. 139 stammt nicht aus einem „Psalterium“, sondern aus einem katalanischen Psalter des 11. Jh. Was soll ein Laie mit der Bemerkung zu Abb. 156 („Spielleute am Hofe von Anjou; Miniatur aus »De musica« von Boethius“) anfangen?

Kleine Ungenauigkeiten und Fehler können im Rahmen dieser Rezension nicht berücksichtigt werden. Einen argen Mißgriff offenbart S. 69 (*Orlando und seine Zeitgenossen*). Mit Abb. 232 ist Heinrich Finck († 1527) unter die Zeitgenossen Lassos eingereiht! Eine recht problematische Zusammenstellung bringt S. 70, ebenso S. 81 (*Musik und Tanz*). S. 88 (*Die italienische Oper*) stellt den englischen Hofkomponisten Matthew Locke neben Monteverdi. Ähnlich fragwürdig ist die Seite „Lantere (1) und Lulli (1)“. Nicholas Lanier (Laneare, Laneyere) steht trotz seiner Kompositionen für Masques in keinem Verhältnis zu J. B. Lully, der im Bildatlas ausschließlich „Lulli“ geschrieben wird. Ist die Seitenüberschrift *Vom Oratorium zur Oper* lediglich durch Abb. 306 (Innenansicht der Westminsterabtei) zu begründen? Auch der Tafeltitel S. 91 *Die Kirchenmusik im 17. und 18. Jh.* ist zu eng im Verhältnis zu den Bildern 312 bis 322. Mit welcher Berechtigung erscheint Adam Krieger (Abb. 329) unter *Die Instrumentalmusik im 17. und 18. Jh.*? — J. S. Bachs Kantate BWV 116 heißt *Du Friede Fürst*, das kann man mühelos aus der Handschrift erkennen. Abb. 348 („*Back in reifem Alter*“) ist keineswegs das Porträt von E. G. Haubmann! Was soll man aber

mit einer Seitenbenennung anfangen, die als *Entwicklung des Konzerts* folgende Bilder zusammenfaßt: Musizierende Damen, 15. Jh., hier als „Frauenorchester“ bezeichnet; Titel des *Theatrum instrumentorum* von M. Praetorius (1620); Musikanten aus dem Breviaire des Herzogs René II. von Lothringen; Lautenmacherwerkstatt des 18. Jh.; Tempelmusik aus *Encomium musices*, Antwerpen um 1595 (hier in „*Economium Musices*“ verändert!); Händel, ein Oratorium dirigierend? Die drei Seiten Das 18. Jh. bringen Bilder ohne jede innere Ordnung. Die Tafel *Johann Sebastian Bachs Söhne* bezieht Boccherini und Chr. Cannabich mit ein. — Die Seite Chopin-Berlioz weist wieder einen groben Fehler auf. Das letzte Autograph (Abb. 444) ist nicht „*Grande Valse Symphonique von Berlioz*“, sondern — wie auch deutlich aus der Handschrift zu ersehen — *Grande Valse Brillante* op. 18 von Chopin. Emil Orlik (zu Abb. 560) wird fälschlich „*Orlick*“ geschrieben. Bruno Walter (Abb. 592) ist nicht in Breslau, sondern in Berlin geboren.

Der Textteil leidet vor allem unter den Mängeln einer unbeholfenen Übersetzung. Schon Collaers Anfangskapitel *Vorgeschichte der Musik*, das eine eindrucksvolle Beispielsreihe von archaischen Melodien und Polyphonien bietet, wird dadurch stellenweise schwer lesbar. Freilich wirkt solch ein Präludium an sich isoliert, da im weiteren Verlauf des Werks nirgends mehr Beispiele der Volksmusik gegeben werden. Der Zwang, die musikgeschichtlichen Fakten auf kleinem Raum zusammenzudrängen und in geschlossenem Text zwischen die Bildfolgen einzuschieben, führt immer wieder zu Verzeichnungen. Hier soll nur auf die offensichtlichen Fehler eingegangen werden. Der als Gegensatz zur *Ars nova* zu verstehende Begriff der *Ars antiqua* wird heute allgemein für die Zwischenepoche von etwa 1230—1320 gebraucht. Die Erklärung S. 40 ist irreführend. Die Mensuralnotation hätte sich wohl durch sachgemäße Erläuterung der Bildbeispiele belegen und erklären lassen. Der Satz: „*Tonart, Rhythmus und Notenwert wurden mit Hilfe eines Systems von Vierecken, Kreisen und Halbkreisen angegeben*“, kann nicht als plausible Erläuterung genommen werden. Die gedrängte Darstellung führt auch zu Fehlmeinungen wie: „*Die volkstümlichen Sänger der Reformation . . . öffneten dem Gemeindelied die*

Zukunft. Der Größte unter ihnen war Heinrich Schütz“ (S. 74). S. 76 ff. wird in der Übersetzung das polyphone französische Lied konstant „*das chanson*“ genannt. Haßler (S. 77) entstammte keineswegs einem „*vogtländischen (!) Organistengeschlecht*“. Bei Gruppennennung von Komponisten wird selten die chronologische Reihenfolge eingehalten. Wie kann die Opéra-comique „*eine aus den Possen und Parodien der Pariser Jahrmärkte geborene Gattung*“ sein, wenn sie „*von italienischen Komödiantentruppen nach Paris gebracht*“ wurde? (S. 99). Die Melodie des Variationensatzes des Kaiserquartetts wurde nicht nur „*als Deutschlandlied populär*“, Haydn hatte sie als österreichisches Kaiserlied „*Gott erhalte Franz den Kaiser*“ komponiert (S. 109). Von Weber, Schubert, Schumann wird gesagt, daß sie „*ausnahmslos Bewunderer der klassischen Leistungen gewesen sind*“ (S. 111). Wie soll man aber den nächsten Satz verstehen: „*Aber für sich selbst leiteten sie daraus keine Folgerungen ab . . .*“? Daß A. Webers Werke „*die tiefe Verachtung für jegliche Ausdrucksnuance verraten*“ (S. 130), darf auch nicht unwidersprochen bleiben.

Der dritte Teil des Werks trägt den Titel *Die Elemente der Musik*. Darin ist alles zusammengefaßt, was der Laie über das Musikwesen erfahren soll. Elementar sind allenfalls die akustischen Phänomene und die Klangwerkzeuge zu nennen. Konzerte und Konzertgesellschaften, Musikunterricht, Musikbibliotheken und Feste werden vom genannten Titel nicht erfaßt. In der Einteilung der Instrumente wird unter den gezupften Saiteninstrumenten fälschlich die Gusla genannt. Bei den Streichinstrumenten werden sogar Chrotta und Rebec genannt, die Gamben fehlen. Die Orgel erscheint nur unter den elektrischen Instrumenten!

Auch die Bemerkungen zu den Abbildungen (S. 165 ff.) wimmeln von Ungenauigkeiten und Fehlern. Es ist nicht möglich, hier auf die ungenauen Jahreszahlen u. a. einzeln einzugehen. Einige Beispiele: C. Ditters von Dittersdorf war nicht „*erzbischöflicher Hofkapellmeister in Preßburg (1764—1769)*“, sondern in dieser Stellung beim Bischof von Großwardein (1765—1769); C. Ph. E. Bach wird in der Biographie (S. 175) ausdrücklich „*Berliner*“ genannt, von seiner Tätigkeit am Hofe Friedrichs des Großen wird kein Wort erwähnt. Seines Vaters *Wohltemperiertes Klavier* wird (zu Abb. 344—349)

„eine Sammlung von 24 (!) Präludien und Fugen“ genannt. Dvořák schöpfte seine Werke nicht nur „aus der böhmischen Volksmusik“ (S. 178), wie die Slawischen Tänze beweisen. Mussorgskis Oper heißt nicht *Der Jahrmarkt von Sarotschinski*, sondern ... von *Sorotschinzy*. — Der Anhang *Musikalische Fachausdrücke* ist unzulänglich nach Auswahl und Erläuterung.

So wird ein reich ausgestattetes, drucktechnisch vorzügliches Buch in seiner Wirkung ernstlich beeinträchtigt durch die Nachlässigkeiten der Planung, des Aufbaus, der Bearbeitung und Übersetzung. Ein fachkundiger Lektor hätte vieles von dem vermeiden können, was hier um der Sache willen, wenn auch nur andeutend, bemängelt werden mußte.

Karl Michael Komma, Reutlingen

Karl Michael Komma: Musikgeschichte in Bildern. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1961. 332 S., 743 Abb.

Seit der *Geschichte der Musik in Bildern* von Georg Kinsky, Robert Haas und Hans Schnoor (Leipzig 1929) sind zwar Bilder einiger bestimmter Epochen (in der 1961 begonnenen Reihe *Musikgeschichte in Bildern* von Bessler und Schneider) oder Gebiete (wie in Alexander Buchners *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, Prag 1956) vorgelegt worden, aber kein dem erstgenannten ähnliches Werk.

Diese Lücke füllt nun Kommas Buch aus. Mit Sachkenntnis und Fleiß ist hier ein umfangreiches Bildwerk zusammengestellt, in dem zu blättern ein Vergnügen ist, und das nicht nur dem Verfasser, sondern auch dem in diesem Falle eigens zu nennenden Verlag Kröner zur Ehre gereicht, denn die Ausstattung ist trefflich. Freilich wäre in vielen Fällen ein größeres Format wünschenswert gewesen, doch steht diesem Wunsch die Fülle der Darstellung gegenüber. Der Verfasser hat sich nicht nur auf bereits früher veröffentlichte Bilder beschränkt, obwohl natürlich sehr viele Abbildungen schon öfters veröffentlicht sind, besonders da heute sowohl die vielen Kalender mit Musikdarstellungen, als insbesondere die MGG einen kaum zu übertreffenden Reichtum an Bildbelegen bieten. Jede Auswahl ist nach Stoff und Inhalt beschränkt. Im Mittelalter gibt es mehr allegorische Darstellungen, die im Barock nur noch wenige Themen (wie David, Orpheus, Caecilia, Musen) kennen, während

erst die moderne Kunst sich wieder an allegorische Musikdarstellungen wagt. Das Mittelalter kennt keine realen, sondern nur sozusagen legendäre Portraits; Darstellungen von Musikerguppen werden im 18. Jahrhundert selten, sie werden im 19. Jahrhundert seltener und fehlen im 20. ganz. So schreibt allein schon der Befund einen Wechsel der Objekte vor (Instrumente wurden ausgeschlossen). Die Neuzeit wird nur noch durch photographische Portraits und Szenenbilder vertreten.

Der Verfasser, der in eine solche Folge zu jedem Bild einen kurzen erläuternden Text zu schreiben hat, muß sich also an die durch die Bilder bedingte Auswahl halten. In solcher Nummernfolge historische Erläuterungen zu geben, ist schwierig, schwierig ist es, der Simplifikation zu entgehen, und man kann nicht sagen, daß der Verfasser dieser Schwierigkeit durchaus Herr geworden ist. Er gibt zu den Meistern kurze, oft trefende Charakteristika, auch mit Zitaten aus Musikgeschichten (von Moser und Bessler), diese nicht immer in glücklicher Auswahl. Sätze, die im fortlaufenden Text ihren Sinn haben, wirken als kurze Zitate oft phrasenhaft. Auch werden, allerdings auch bedingt durch die sich darbietenden Bilder, Bewertung und Charakteristik der Meister vom Zufall abhängig und die Gewichte willkürlich verteilt. Da bekommen der Stuttgarter Karl Marx 99, Strawinsky dagegen nur 96, Pepping und Webern je 29, Schostakowitsch 42 Worte zugebilligt. Von den Komponisten in den USA z. B. werden überhaupt nur Mc Dowell, daneben Gershwin (dieser allerdings mit 94 Worten!) und W. Piston genannt. Ein so ausgezeichnete Komponist wie etwa der Schweizer Frank Martin erhält nur 28 Worte. An solchen Mißverhältnissen ist nun nicht nur die Beschränkung durch das Bildmaterial schuld.

Es sei darauf verzichtet, auf alle Einzelheiten einzugehen. Ein paar Beispiele: Die Sammlung des Königs Alfonso el Sabio enthält 450 Lieder, die aber nicht alle vom König stammen (Nr. 112–114). Der Geburtsort des Walther von der Vogelweide steht nicht fest (154). Statt „Lieder“ müßte es bei den *Carmina burana* (101) heißen: „die Texte der Lieder“ seien zu neuem Leben (allerdings auf der Bühne) erweckt, weil die Weisen, insbesondere die Vagantenlieder, selbst nicht lesbar sind (103). Der „Sängerkrieg in der Jenaer Liederhandschrift auf

der Wartburg" ist ein Streitgedicht nach Art des Jeu parti, zwar kein „historisches Ereignis“, könnte aber sehr wohl vorgetragen worden sein. Weiter kann man z. B. kaum sagen, daß Liszt den französischen Impressionismus „herangeführt“ hat. Busoni berichtet, daß Debussy verblüfft gewesen sei, als er zum ersten Mal (sic!) *Les jeux d'eaux* von Liszt hörte. („Ja, dieser letzte Liszt war prophetisch“, schreibt Busoni dazu.) Oder wenn in der Notiz 263 zum Madrigal richtig von adeligen „dichtenden Dilettanten“ gesprochen wird, aber nicht ganz richtig dabei „der Kardinal Pietro Bembo und sein Kreis“ genannt wird, denn Bembo ist ein ernst zu nehmender Literat. Als „Hochleistung der Renaissance“ sollte man nicht das erst 1530 einsetzende Madrigal bezeichnen (von dem die Rede ist, nicht vom Madrigal des Tre- und Quattrocento), das in seinen großen Leistungen durchaus zum Frühbarock gehört. Rores Madrigale (264) werden wegen besonders rhythmischer Vielfalt hervorgehoben — das ist gewiß nicht ihr eigentliches Kennzeichen! Gesualdo (265) wird (nach Redlich), keineswegs berechtigt, als „genialer Psychopath“, seine Musik als „Antithese aus schwelgerischer Erotik und flagellantischer Todessehnsucht“ bezeichnet. Sein Leben erhielt durch den Eifersuchtsmord an der Gattin „einen düsteren Schatten“. Eine solche Tat galt in der Renaissance nicht als Mord, sondern als gerechtfertigte Strafe der schuldigen Frau; auch dem nur angestellten Musiker Tromboncino wurde sie 1499 nachgesehen! Selbst heute sieht das Volk im Süden Italiens in einer solchen Tat keinen Mord, worauf der Verteidiger eines süditalienischen Gastarbeiters, der bei uns wegen derselben Tat vor Gericht stand, seine Verteidigung stützte.

Doch lassen wir Einzelheiten, freuen wir uns an der schönen Bildersammlung. Vielleicht sollte der Titel doch besser heißen: Bilder, Bilderbuch oder Bilderatlas zur Musikgeschichte. „Geschichte“ verlangt eine wertende Interpretation, eine zusammenfassende, abwägende und den Stoff entwickelnden Darstellung: davon kann in einer durch die Zufälligkeit des Bildbestandes erzwungenen Auswahl, in einer chronologischen Nummernfolge von Notizen, keine Rede sein.
Hans Engel, Marburg/Lahn

Jacques Handschin: Musikgeschichte im Überblick. Hrsg. von Franz

Brenn. 2. ergänzte Auflage. Luzern: Räber 1964. 442 S., 8 Bildtafeln.

Dieses Buch ist, wie wir alle wissen, weit mehr als ein „Überblick“; es ist eine vollgewichtige Darstellung der Geschichte der Musik aus der Feder eines Forschers, der noch den „Überblick über das Ganze“ hatte. Da war auch im Grunde nichts zu ändern oder zu erweitern. Hanna Stäblein-Harder und Bruno Stäblein taten recht daran, behutsam nur Fehler zu verbessern und die Bibliographie auf den neuesten Stand zu bringen. Sie haben damit dem Werk des Verewigten den besten Dienst geleistet. Denn es ist auch heute noch die knappste Gesamtdarstellung und zugleich die reichste und bestgegliederte. Handschin hat es gewagt, in seiner wohlbegründeten Periodisierung mit der Musik des alten Ostens (Mesopotamien und Ägypten, China und Indien) zu beginnen und in sie die griechische Musik einzubauen. Höhepunkt ist die glanzvolle Darstellung der Musik des Mittelalters und (im Ausklang) die der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, wobei England vielleicht etwas zu kurz kommt. Für Handschin ist das Jahr 1600 dann der eigentliche Einschnitt, die Wende. Was nun noch folgt, erscheint zunächst etwas knapp; man fragt sich, ob die europäische Musik des 17./18./19. Jahrhunderts nicht zu kurz gekommen ist — und entdeckt, daß die Proportion (bis in die Seitenzahl) historisch genau richtig ist. An der Schwelle des 20. Jahrhunderts wirft er noch einen kurzen Blick auf das sich anbahnende Neue „am äußersten Rand der Geschichte“, dort wo die Historie in erlebte Gegenwart übergeht. Sollen wir noch die Zeittafel und das Nachwort über unser Verhältnis zur alten Musik eigens rühmen und die reiche Bibliographie und die schöne Ausstattung besonders loben? Es ist wohl nicht nötig. Denn hier lobt das Werk den Meister. Wir wünschen es vor allem in die Hände der jungen Generation. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

John Horton: Scandinavian Music. A short History. London: Faber and Faber 1963. 180 S.

Daß eine Geschichte der skandinavischen Musik von den ältesten Zeiten bis zur Mitte unseres Jahrhunderts, dargestellt auf 180 Seiten, nur eine Übersicht sein kann, ist einleuchtend. Hier wird über die wichtigsten Tatsachen berichtet, kurz werden Stilrich-

tungen und die Musik der bedeutendsten Komponisten charakterisiert, und soweit wie möglich werden diese für sich und auch im Zusammenhang zu ihrer Zeit gewürdigt.

Diese Aufgabe hat Horton durchaus zufriedenstellend gelöst. Im Gedanken an seine Arbeit hat er die skandinavischen Länder besucht und hier mit den Sachverständigen Fühlung genommen. Für die wesentlichen Züge der älteren und neueren skandinavischen Musik zeugt seine Darstellung von Verständnis. In der Wiedergabe des rein biographischen Stoffes beschränkt er sich auf das Notwendigste, seine Form ist klar und sachlich. Das für Nicht-Skandinavier verfaßte Buch vermittelt dem Leser eine gute Orientierung.

Unter gerechter Stoffverteilung wird die Musik in Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden behandelt, indessen gerät Island allzusehr in den Hintergrund. Das Land wird zwar im Zusammenhang mit Dänemark und Norwegen mehrmals erwähnt, aber Island ist immerhin seit 1944 eine selbständige Republik. Möglicherweise hat der Verfasser Island nicht zu Skandinavien gerechnet, denn in engerem Sinne ist Skandinavien nur die skandinavische Halbinsel, also Norwegen und Schweden. Wenn der Verfasser aber Dänemark und Finnland mitbehandelt und damit unter Skandinavien den gesamten Norden versteht, sollte die isländische Musik auch ihr eigenes Kapitel erhalten, namentlich aus dem Grunde, weil dieses Land über eine ihm ganz eigene Tonkunst verfügt.

Einige kritische Bemerkungen: wenn es auf S. 24 heißt, im Jahre 999 sei im Nidarosdom Gottesdienst gehalten worden, sind Zweifel berechtigt, denn der Dom ist an der Stelle gegründet worden, wo Olav der Heilige begraben wurde, und er starb erst im Jahre 1030.

Auf S. 40 ist die Melodie des Volksliedes „*Der er så mange i Danmark*“ wiedergegeben, die E. Tang Kristensen 1869 aufzeichnete, nicht aber so, wie Kristensen sie veröffentlichte, sondern leider in der Form des Thomas Laub, d. h. so, wie dieser sich dachte, daß sie im Mittelalter gesungen worden sei.

Auf S. 82 finden sich mehrere Fehler. Waldemar Thrane starb 1828 (nicht 1838), sein Singspiel *Fjeldeventyret* wurde 1825 (nicht 1850) uraufgeführt und in Bergen 1831 (nicht 1851) gespielt. Das Lied „*Sole*

går bak Åse ned“ im *Fjeldeventyr* weist nicht schon auf *Solveigs sang* im *Peer Gynt* hin, sondern das tut die *Värmlandsvisa* aus Fryxells *Värmlandsflickan*, die Horton auch erwähnt. Daß eine Konzertaufführung des *Fjeldeventyr* im Jahre 1824 stattgefunden haben soll, ist völlig unbekannt. Es dürfte sich um einen Irrtum in der Jahreszahl handeln.

Die schwedische Schlüsselfiedel (Nyckelharpa), heißt es S. 95, hätte „*a rotary bow*“ und entspräche der mittelalterlichen „*hurdy-gurdy*“-Leier oder dem Organistrum, aber die Schlüsselfiedel wird mit einem Haarbogen gestrichen und ist eine erheblich mehr entwickelte Instrumentform als die *Hurdy-gurdy*-Leier.

S. 106 betont der Verfasser den starken Einfluß in nationaler Richtung, den Rikard (nicht Rikaard) Nordraak auf Grieg ausgeübt haben soll, der sich von einem Anhänger der Leipziger Schule in einen glühenden Nationalisten gewandelt habe. Diese nationale Beeinflussung war schon erheblich früher erfolgt, wie neuere Untersuchungen nachgewiesen haben (vgl. Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg 1858—1867. With special Reference to the Evolution of his harmonic Style*, Oslo 1964).

Der Verfasser verwechselt (S. 107) Aasmund Vinje und Ivar Aasen. Beide waren zwar Dichter, aber Aasen war Philologe und Vinje Jurist. Wenn (S. 122) behauptet wird, Johan Svendsen hätte in seinem Heimatland nie eine seiner Begabung entsprechende Anerkennung gefunden, liegt eine Übertreibung vor. Namentlich in den Jahren seiner letzten Periode (1879—1883) fand Svendsen als Komponist wie als Dirigent in Norwegen volle Anerkennung, aber die Verhältnisse in der kleinen Stadt Christiania waren für seine große Begabung zu bescheiden. Deshalb nahm er 1883 den Ruf als Kapellmeister an das Kgl. Theater in Kopenhagen an. Zu S. 137: Harald Sæverud erhielt das staatliche Künstlergehalt nicht 1933, sondern erst 1955. Auch ist seine Komposition *Galdreslåtten* keine Passacaglia. Horton denkt hier vermutlich an Sæveruds *Sinfonia Dolorosa*. Olaf Gurvin, Oslo

Werner Braun: Die mitteldeutsche Choralpassion im achtzehnten Jahrhundert. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1960). 228 S.

Bisher stellte sich die Geschichte der Choralpassion, für die neuerdings die Bezeichnung *responsoriale Passion* eingeführt worden ist (vgl. den MGG-Artikel *Passion*), als Vorläuferin der oratorischen Passion dar. Zwar wußte man vor allem durch Max Schneider, daß neben der letzteren auch jene noch weiterlebte, aber doch, wie man meinte, nur ganz vereinzelt und ohne Bedeutung. Dieses Bild findet in Werner Brauns Arbeit eine grundlegende Korrektur; ja, man kann sagen — um dies gleich vorweg auszusprechen —, daß der Verfasser die Geschichte der responsorialen Passion in ein weitgehend völlig neues Licht gerückt hat. Auf zwei Wegen ist er seinem Forschungsgebiet nachgegangen, einmal durch das Aufsuchen bisher nicht bekannter Notendenkmäler und zum andern durch die Ermittlung von Textdenkmälern. Beide Wege führten zu überraschend reichen Ergebnissen. Dabei war der zweite Weg der relativ einfachere; denn es handelt sich hier um zunächst meistens selbständig gedruckte liturgische Textbücher, die dann vor allem im 18. Jahrhundert in den landeskirchlichen Gesangbüchern Aufnahme fanden, sei es in den Liedteil selbst oder in einen Anhang. Braun hat nicht weniger als 32 Textbücher, die mit Ausnahme von Görlitz, Schweidnitz, Goslar, Minden und Schleswig-Holstein aus dem sächsisch-thüringischen Bereich stammen, erfaßt. Der Rezensent konnte bei eigenen hymnologischen Forschungen die Gründlichkeit von Brauns Arbeitsweise spüren; es sind mir bisher keine Orte und keine Gebiete begegnet, auf die der Verfasser nicht gestoßen wäre. (Die am Schluß der Besprechung beigefügten Anmerkungen betreffen lediglich zusätzliche Auflagen von erfaßten Textbüchern.)

Zwei spezielle Aufgaben verbindet der Verfasser mit den Textdenkmälern: die Darstellung ihrer Entstehungsgeschichte sowie vor allem die Identifizierung der Passionen, deren Autoren hier durchweg ungenannt bleiben. Die letztere Aufgabe ist selbstverständlich von ganz besonderer Wichtigkeit, vermittelt sie doch ein Bild der Weiterentwicklung der verschiedenen Typen von responsorialen Passionen, deren Ursprung im 16. Jahrhundert liegt, bis ins 18. und 19. Jahrhundert. Braun konnte nachweisen, daß dabei die Matthäus-Passion von M. Vulpus am einflußreichsten gewesen ist. Von hohem Interesse ist auch die

Feststellung vom Weiterleben der Auf-erstehungshistorie (in erster Linie im Anschluß an den Scandello-Typus) an verschiedenen, wenn auch längst nicht so zahlreichen Orten und zwar ebenfalls bis in das 18. Jahrhundert. Bemerkenswert ist weiterhin, daß die Tradition der „Singe-Passion“ in einer sicherlich nicht geringen, aber doch begrenzten Zahl von Städten und gelegentlich auch von Dörfern (z. B. im Mansfelder Seekreis) offenbar von einer gewissen Zufälligkeit, die sich sicherlich durch die Initiative von bestimmten Kantoren ergab, abhing, während sie — ebenso zufällig — in anderen Orten, wie in Thüringen z. B. in so wichtigen Städten wie Altenburg, Gotha und Rudolstadt im Unterschied etwa zu Weimar, Eisenach und Jena, nicht bestand (völlig gesondert läuft daneben freilich die Pflege der oratorischen Passion durch Hofkapellen). Das schließt nicht aus, daß die responsoriale Passion dort, wo sie üblich war, liturgischen Rang hatte, wofür eben die Aufnahme ihres Textes in das offizielle Gesangbuch spricht.

Hinsichtlich der Notendenkmäler hat Braun eine ganze Reihe bisher völlig unbekannter handschriftlich überlieferter Passionen und zwar von Freyburg (Unstrut), Geithain, Glashütte, Großenhain und Mügeln, wobei es sich bei den einzelnen Orten zu meist noch wieder um mehrere Passionen handelt, entdeckt. Allein diese reichen Funde bezeugen die außerordentliche Ergiebigkeit von Brauns Forschungen. Selbstredend werden sie vom Verfasser auch eingehend musikalisch untersucht und beschrieben und dabei die älteren Werke des 17. und frühen 18. Jahrhunderts neben der „*Choralpassion der Empfindsamkeit*“ gesondert behandelt. Hierbei wird deutlich, in welchem Maße sich die responsoriale Passion im Laufe der Jahrhunderte stilistisch gewandelt hat, wie es zu Berührungen mit der oratorischen Passion gekommen ist und wie nicht allein die Turbae Veränderungen erfuhren, sondern wie es bei den drei Mügelner Passionen sogar zu einem neuen Passionston gekommen ist. Besonders einschneidend für das Gesamtgepräge der Passionen wurde die Einfügung von Liedeinlagen (bis zu 30 und mehr an der Zahl), die von einer Einzelstimme mit Instrumentalbegleitung, dem Chor oder auch der Gemeinde gesungen werden sollten (sämtliche Möglichkeiten kommen vor), ein Verfahren, das, wie Braun mit Recht hervorhebt, in Norddeutschland

seinen Ursprung hatte. Diese Zusammenhänge behandelt der Verfasser in dem nicht minder instruktiven 3. Abschnitt seines Buches, *Die Choralpassion im Gottesdienst*.

Ohne auch nur annähernd die Fülle aller Einzelergebnisse mitgeteilt zu haben, darf zusammenfassend gesagt werden, daß die Kenntnis von der Geschichte der protestantischen responsorialen Passion durch die vorliegende Arbeit eine ungemein große und wichtige Bereicherung erfahren hat. Folgende Anmerkungen seien noch hinzugefügt: die *Passio sine titulo* im Missale von M. Ludecus (1588) ist keine Passionsharmonie, sondern eine Johannespassion; es bleibt unklar, warum Ludecus sie als *sine titulo* bezeichnet hat (vgl. Braun S. 22). — Das von Ph. Spitta (*J. S. Bach* II, 339) erwähnte und nach Braun nicht mehr auffindbare Textbuch Gotha 1707 konnte der Rezensent vor wenigen Jahren in der Landesbibliothek Gotha, deren Bestände zu der Zeit, als Braun seine Forschungen trieb, noch nicht wieder voll zugänglich waren, ausfindig machen (vgl. Braun, S. 63), und von dem vom Verfasser aufgeführten Arnstädter Gesangbuch von 1726 u. ö. entdeckte ich ebenda eine Ausgabe von bereits 1707, die die betreffende Passion ebenfalls schon enthält (vgl. S. 78). Die Zahl der Gesangbuch-Nach- oder Neudrucke, seien es unveränderte oder mehr oder weniger veränderte, ist allgemein wohl weit größer, als es nach Braun erscheinen könnte. Von folgenden Orten besitze ich in meiner eigenen Gesangbuchsammlung von Braun nicht aufgeführte, jeweils aber die von ihm erfaßten Passionen enthaltende Drucke: Eisenach 1763 (vgl. S. 88), Halle 1792 (vgl. S. 94), Leipzig 1758 und 1763 (vgl. S. 99), Schmalkalden 1787 (vgl. S. 109 f.) sowie das *Neue vollständige Zwicausche Gesangbuch* o. J. (vgl. S. 121). Es wäre zwar eine recht mühsame, aber doch lohnende Aufgabe, für die verschiedenen Orte den terminus usque ad quem der Pflege von „Singe-Passionen“ auf Grund der Gesangbuchsdrucke wenigstens annäherungsweise und vielleicht auch durch andere Nachrichten zu ermitteln. Braun teilt z. B. das amtliche Verbot aus dem Jahre 1803 für Halle und den Mansfelder Seekreis mit (S. 96).

Walter Blankenburg, Schlüchtern

Marion Rothärmel: Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann.

Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1963. 179 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. XXV).

„ . . . Zeitgefühl, Zeitgegebenheit, Zeitgeräusch, Zeitgeschehen, Zeitgestalt, Zeitgestaltung, Zeitgewicht, Zeitglied, Zeitgliederung, Zeitgliederungserlebnis, Zeitgliederung, Zeitgrad, Zeitgrenze, Zeitgröße, Zeitgrund, Zeitgruppe . . .“ (167). Die Tabelle zeitbezogener Termini (160), mit der Marion Rothärmel ihre Kölner Dissertation über den musikalischen Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann abschließt, füllt neun Seiten: eine bestürzende Vokabelserie. Daß die Autorin die Lust, Ordnung in das Chaos zu bringen, nicht verloren hat, ist bewunderungswürdig.

Den ersten beiden Kapiteln liegt der Gedanke zugrunde, daß zwischen Hypothesen über Schwingungsrhythmen, Philosophemen über das Zeitbewußtsein und Methoden des Komponierens Beziehungen bestehen, die sich in einer Systematik musikalischer Zeitbegriffe darstellen lassen. Das gemeinsame Merkmal der verschiedenen und scheinbar zusammenhanglosen Theorien und Praktiken ist nach Marion Rothärmel die Vorstellung einer „proportionalen Identität von Tonhöhen und Tondauern“ (64). Doch impliziert eine „proportionale Identität“ keinen sachlichen Konnex: Die Analogie zwischen einem musikalischen Rhythmus, der wahrnehmbar ist, und einem Schwingungsrhythmus, der unhörbar bleibt, ist abstrakt. (Und „proportional identisch“ mit den Frequenzen einer Quinte ist auch eine Gruppierung von zwei gelben und drei roten Punkten.)

Der Begriff der „proportionalen Identität“ genügt also nicht, um die These zu stützen, daß zwischen den Theorien und Methoden, die Marion Rothärmel darstellt, sachliche Beziehungen bestehen. Th. Lipps' Theorie der Schwingungsrhythmen (65 ff.) ist eine wissenschaftliche (physiologische) Hypothese. Dagegen ist F. W. Opelts Behauptung (14 ff.), daß die Proportion 2:3 die „Ursache“ sei, aus der als „Wirkung“ im „Tongebiete“ die Quinte, im „Tactgebiete“ die Verschränkung einer Duole und einer Triole hervorgehe, ein metaphysischer (platonisch-pythagoreischer) Satz. Und H. Cowells Verfahren (71 ff.), verschiedene Zeitteilungen übereinanderzuschichten — Triolen, Quartolen und Quintolen, $\frac{3}{4}$ -, $\frac{4}{4}$ - und $\frac{5}{4}$ -Takte oder Tempi, die sich wie 3:4:5 zueinander verhalten —, ist eine Kompositionstechnik,

die ausschließlich ästhetischen, nicht wissenschaftlichen oder metaphysischen Kriterien unterworfen ist.

Allerdings glaubt Marion Rothärmel in der Musiktheorie M. Hauptmanns ein Prinzip entdeckt zu haben, das eine Vermittlung zwischen Akustik, Kompositionstechnik und Philosophie des Zeitbewußtseins zuläßt: Hauptmann bestimme „das Intervall als Begriffsmoment der Zeit“ (30, 42). Doch wird Hauptmann mißdeutet. Er erklärt nicht „das Intervall“ als „Begriffsmoment“, sondern bezeichnet Begriffsmomente — unmittelbare Einheit, Entzweiung und vermittelte Einheit — metaphorisch durch Intervallnamen: Oktave, Quinte und Terz. Und er spricht nicht von „Begriffsmomenten der Zeit“, sondern von Begriffsmomenten, die sowohl in Tondauer- als auch in Tonhöhenbeziehungen (Dreiklang, Dissonanz, Akkordfolge) enthalten sind.

Das Thema des dritten Kapitels bilden Begriffe wie „Zeitbewußtsein“, „Erlebniszeit“, „Zeitgestalt“ und „raumanaloge Zeit“. Daß die Darstellung von Problemen manchmal zu einer Sammlung von Exzerpten verblaßt, ist angesichts der verwirrenden Vielfalt von Theorien und Terminologien begreiflich. So bleiben z. B. die Differenzen zwischen E. Husserls und N. Hartmanns Auslegungen des Zeitbewußtseins (104 ff.) unkenntlich.

Der Begriff der „Zeitgestaltung“ provoziert Marion Rothärmels Widerspruch. „Gestaltet“ werde ein Ereignis in der Zeit, nicht die Zeit selbst (123). H. Bergsons Philosophie der Zeit und G. Brelets Musikästhetik fallen unter das Verdikt, „Mystifikationen“ zu sein (119). Ob allerdings ein Russell-Zitat genügt, um Bergson abzutun (121), ist zweifelhaft. (Der Hohn, den Russell über M. Hauptmann ausgießen würde, wenn er ihn läse, ist ohne Mühe vorstellbar.)

In einem Abschnitt über die „räumlich gedachte Zeit“ (128) untersucht Marion Rothärmel die Übertragung des Symmetriebegriffs auf Musik. Die „Gegensätze“ (138) zwischen E. Mach (der zu den Gestaltpsychologen gezählt wird) und M. Hauptmann sind nicht so schroff, wie Marion Rothärmel meint. Die Symmetrie, deren musikalisches Daseinsrecht E. Mach leugnet, ist die bilaterale, auf eine Mittelachse bezogene; dagegen denkt M. Hauptmann, wenn er von Symmetrie spricht, an ein bloßes Gleichmaß der Dauer.

Den Versuchen, Unterschiede des Zeitempfindens als Stilmerkmale zu deuten, begegnet Marion Rothärmel (140 ff.) mit einer Skepsis, die sich in harten Urteilen über F. Dietrich, A. Briner und Th. W. Adorno äußert.

Carl Dahlhaus, Kiel

Lothar Kraft: Martin Deutinger. Das Wesen musikalischer Kunst. Diss. phil. Bonn 1963. 178 S. Dissertationsdruck.

Wer bei einem Streifzug durch die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts an Martin Deutinger nicht vorbeigegangen ist, erinnert sich seiner Äußerungen über Musik, wie sie sich vor allem in der *Kunstlehre* von 1845 auf knapp einhundert Seiten finden, kaum mehr als beiläufig: Deutinger dilettiert ohne gedankliche und sprachliche Schärfe. Das Unternehmen der vorliegenden Dissertation, den Äußerungen des katholischen Religionsphilosophen eine liebevolle Paraphrase unter dem anspruchsvollen Titel *Das Wesen musikalischer Kunst* angeheihen zu lassen, erscheint problematisch. Denn den „hinter unklaren und unständlichen Formulierungen versteckten Gehalt des Textes“ (16) vermögen weder die vom Autor „hinzugefügten Begriffe“ noch seine Rekurse auf Alois Dempf, Theodor Haecker, Wilhelm Weischedel, Hans Sedlmayr, Ernesto Grassi, Hannah Arendt, Rudolf Krämer-Badoni und andere Stimmen der Zeit wesentlich zu erhellen. Zwar hat man Verständnis dafür, daß Kraft auf eine philosophiegeschichtliche Interpretation verzichtet und Hegel, Schelling, Baader und Görres, denen Deutinger verpflichtet ist, höchstens aus der Sekundärliteratur zitiert; denn zum einen liegt über Deutingers allgemeine Ästhetik eine Habilitationsschrift Max Ettlingers vor, und zum anderen würde speziell die Musikästhetik dadurch kaum bemerkenswerter. Doch hätte der Verfasser dann auch seine erbaulich-philosophische Sicht aufgegeben und statt dessen unter zeit- und wissenschaftsgeschichtlichem Aspekt fragen sollen: Wie urteilt um die Jahrhundertmitte ein Religionsphilosoph, der von Musik wenig versteht, über Oper und Oratorium, absolute und Programmmusik, alte und neue Kirchenmusik, über Bach, Beethoven und Meyerbeer; welches Maß an musikalischer Bildung hält er für sich und seine Leser für notwendig; in welchem Umfang nimmt er von der musikalischen Fachliteratur Kenntnis; spielt die Musik für den

Entwurf seiner allgemeinen Ästhetik eine substantielle Rolle, oder wird sie in ihn nur nachträglich eingebaut? Wo der Verfasser auf diese Fragen eingeht — meist tut er es nur in den Fußnoten —, bietet er dem Leser die meisten Anregungen.

Martin Geck, Kiel

Deryck Cooke: *The Language of Music*. London — New York — Toronto: Oxford University Press 1959. XIV, (2), 289 S.

Die vorliegende Rezension mag trotz ihrer großen Verspätung nicht überflüssig erscheinen, da sie einem Buch gilt, das jenseits der bloßen Aktualität Aufmerksamkeit beanspruchen darf. Seine Aktualität bewies, bald nach dem Erscheinungstermin, eine ganze Reihe von Würdigungen, Angriffen, Verteidigungen und weiterführenden Aufsätzen (vor allem in *The Music Review* XXI, 1960, 236 ff.; XXII, 1961, 34 ff. und 39 ff.; XXIII, 1962, 30 ff.) mitsamt einem Briefwechsel (ebenda, XXII, 1961, 260 ff.; XXIII, 1962, 176 und 258 f.), der die Frage, ob der Autor sein eigenes Buch überhaupt verstanden habe, nur knapp umging. Seine Bedeutung liegt darin, daß es den topos, Musik sei eine Sprache, beim Wort statt beim üblichen metaphorischen Gebrauch nimmt und versucht, den Sprach-Charakter und die Sprach-Elemente der Musik, den Sinnbezirk und die Vokabeln dieser Sprache in einer regelrechten Grammatik nachzuweisen und darzustellen. Daß der Verfasser dabei vor seinem Thema den größten Respekt hat, mit größter Vorsicht zu Werke geht und sich stets bewußt bleibt, „*that . . . I have only scratched the surface of a problem of well-nigh infinite depth*“ (272), macht das Buch sympathisch und seine Lektüre angenehm, so oft und so grundsätzlich der Rezensent ihm auch widersprechen möchte.

Cooke begrenzt seine Untersuchung auf das „*in the widest sense of the word*“ tonale musikalische Kunstwerk im Abendland, das heißt, für ihn, auf etwa den Geschichtsabschnitt von Dufay bis Strawinsky. Innerhalb dieser Begrenzung gilt als Prämisse, daß Musik Ausdruck von Empfindungen ist. Diese Empfindungen sind nicht identisch mit den „*every-day emotions*“ des Komponisten; dennoch gehören sie seiner persönlichen Empfindungswelt an. Mitteilbar und verständlich werden sie durch das Medium einer musikalischen Sprache, deren Vo-

kabeln und Inhalte genau definiert sind, allerdings mit einer Genauigkeit und in einem Sinnbezirk, die der Genauigkeit und den Sinnbezirken der abendländischen Sprachen korreliert, aber nicht analog sind — so daß der Versuch ihrer sprachlichen Fixierung doch wieder metaphorisch wird (dieser deprimierende Zirkelschluß wird nicht explizit gezogen, ist aber in den ständigen Vorbehalten, die die sprachliche Fixierung der Gedankengänge des Verfassers durchziehen, latent). Der sprachlichen Grammatik korreliert ist die musikalische „Form“; „Form“ und „Inhalt“ in der Musik sind nicht zwei Bausteine eines Bauwerkes, sondern zwei Seiten eines unteilbaren (nur in der Analyse zerlegbaren) Ganzen.

Als „*Elements of musical expression*“ versteht Cooke die Elemente des Einzeltons — Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke, Tonfarbe und ihr Verhältnis zueinander. Konstitutiv für den Ausdrucks-Charakter ist jedoch die harmonische Position des Tones innerhalb seiner Tonart: eine große Terz vermittelt „*pleasure*“ und „*happiness*“, eine kleine Terz wirkt „*depressed*“ und „*unhappy*“ usw.: Entsprechendes gilt für mehrtönige Motive, und eine steigende kleine Sexte kann je nach dem harmonischen Stellenwert ihrer Töne verschiedene Ausdrucks-Charaktere vermitteln, die je nach der Gestaltung der Tondauer, Lautstärke und Tonfarbe differenziert werden können. Absolute Tonhöhe und, in zusammengesetzten Bildungen, Zeitmaß und Rhythmus treten als differenzierende Faktoren hinzu. Im Abschnitt *Some basic terms of musical vocabulary* wird das Zusammenwirken aller dieser verschiedenen Faktoren in komplizierten musikalischen Gestaltungen erörtert.

Der Abschnitt *The process of musical communication* geht der Frage nach, wodurch Musik als Ausdruck der Empfindungen mitteilbar und verständlich, also zur Sprache wird: „*How, precisely, does music communicate the composer's feeling to the listener?*“ (168). Zur Antwort dient der Begriff der Bekanntheits-Qualität (ohne daß er expressis verbis eingeführt würde): „*What we call 'inspiration' must be an unconscious creative re-shaping of already existing materials in the tradition*“ (171). Der Ausdrucks-Charakter dieser „*materials*“ ist weder durch historische Konvention (topoi) noch durch elementar-menschliche Haltungen (Urphänomene) allein, son-

dem durch ein kompliziertes Ineinanderverwirken dieser Faktoren festgelegt.

Der Schlußabschnitt — *The large-scale functioning of musical language* — exemplifiziert den Sprach-Charakter der Musik in zyklischen Großformen an zwei Beispielen: Mozarts g-moll-Symphonie KV 550 und Vaughan Williams' 6. Symphonie. Dabei wird folgerichtig geschlossen, daß die Einheit eines zyklischen Werkes aus der Einheit seiner (wie auch immer im Detail differenzierten) emotionalen Grundhaltung entspricht, sich also in der Einheit des musikalischen Vokabulars und in der Gerüst-Einheit seiner Thematik manifestiert; ebenso folgerichtig macht sich Cooke hier die Methode der „*Functional Analysis*“ (Rudolf Reti, Hans Keller) zunutze, wobei die Ergebnisse im Falle der Mozart-Symphonie bemerkenswert, im Falle der Williams-Symphonie (vermutlich mangels musikalischer Qualität und Stringenz des Werkes) unverbindlich sind.

Die grundsätzlichen Mängel des Systems, das Cooke entworfen hat, liegen trotz der imponierenden Konsequenz der Gedankenführung und des Reichtums an glücklichen Einzelbeobachtungen auf der Hand. Zwischen „*emotion of the music and that of the appreciative experience*“ (Elsie Payne, *The Music Review* XXII, 1961, 39) wird nicht methodisch unterschieden; die Setzung des harmonischen Stellenwertes eines Tones oder Intervalls als des konstitutiven Ausdrucksfaktors ist willkürlich und zusammen mit der historischen Begrenzung des Materials eine *petitio principii* und widerspricht außerdem allen einigermaßen gesicherten Erkenntnissen der Musikpsychologie; die (oft genug höchst scharfsinnig) analysierten musikalischen Gestalten, auf denen Cooke aufbaut, sind eben „Gestalten“ und als solche psychologisch wirksam, sie sind nicht verschiedene Ausprägungsformen eines „*basic pattern*“, sondern das „*pattern*“ ist umgekehrt eine analytische Gerüst-Reduktion gänzlich verschiedener Gestalten (wenigstens bei der Untersuchung „*musikalischer Elementarmotive*“ wird uns nur die Gestaltpsychologie weiterhelfen können — sie wird, wie überhaupt weite Bezirke der seriösen musikpsychologischen und musikästhetischen Literatur, von Cooke nicht berücksichtigt); die das ganze Buch durchwaltende Anschauung, der Komponist erlebe erst eine Empfindung und versuche

dann, sie kommunizierbar darzustellen, ist ein Rückfall in die mechanistische Schaffenspsychologie und formalistische Form-Inhalts-Ästhetik, die der Verfasser gerade überwinden möchte. — Am Ende eine Marginalie: die Vorstellung, es sei das „*general judgement of the twentieth century*“, etwa Mozarts Musik als „*impersonal*“ und „*not connected in any way with human attitudes and feelings*“ zu betrachten (234), ist absurd und um so unpassender, als Cookes Buch einen solchen synthetischen Prügelknaben gar nicht nötig hätte. Auch hinter dem Berg wohnen Leute, nur wird, gerade wer von ihnen Mozarts Musik als „*Sprache des menschlichen Herzens*“ empfindet, doppelt vorsichtig sein, wenn es darum geht, diese Sprache ohne Worte und Begriffe in Worte und Begriffe umzusetzen. — Trotz aller Vorbehalte aber verdient Cookes Buch, als ein ernsthafter Versuch, das schwierigste und größte Thema der Musikwissenschaft zu formulieren und abzuhandeln, Anerkennung und Dank.

Ludwig Finscher, Saarbrücken

Franz Müller-Heuser: *Vox humana*. Ein Beitrag zur Stimmästhetik im Mittelalter. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1963. III, 188 gez. S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. XXVI).

Die Fragen nach der sogenannten „*Auführungspraxis älterer Musik*“ werden bekanntlich um so komplizierter, je weiter wir in der Geschichte zurückgehen. Handelt es sich doch dabei um Phänomene wesentlich schriftloser Natur, die nicht in der Notation bewahrt sind. Sie sind verklungen. Während wir immerhin mit einigem Erfolg alte Musikinstrumente zu Rate ziehen oder nachbauen können, um den ihnen angemessenen Klang zu ermitteln, sind wir in Bezug auf Gesang und Stimmklang in einer weit schwierigeren Situation, da wir ja nicht den singenden Menschen einer vergangenen Epoche rekonstruieren können. Auf die Frage: wie hat man gesungen, bzw. wie haben die Stimmen geklungen, gibt uns bis zur Erfindung der Schallkonservierung keine Quelle eine erschöpfende Auskunft. So sind wir, streng genommen, bis herauf in die klassisch-romantische Zeit auf Vermutungen und Hypothesen angewiesen. Keinesfalls dürfen wir der Gefahr erliegen, mit einem geschichtslosen, angeblich ursprünglichen Begriff des „*Vokalen*“ zu operieren und etwa

den Belcanto als „natürliche“ Stimmgebung für den Gesang aller oder doch der meisten Epochen zu postulieren. Auch der Belcanto ist nur eine geschichtliche Variante des Vokalen.

Für die mittelalterlichen Jahrhunderte haben u. a. Sachs, Bessler und (monographisch) Paul Marquardt (*Der Gesang und seine Erscheinungsformen im Mittelalter*, Diss. Berlin 1936) auf Grund von literarischen und bildlichen Zeugnissen, sowie im Blick auf noch heute lebendige volkstümliche Singpraktiken und Stimmphänomene, vor allem im orientalischen und mediterranen Raum, auf eine besondere Vorliebe für den näselsenden, bzw. falsettierenden, vergleichsweise starren Stimmklang geschlossen. Der Verfasser der vorliegenden Arbeit bestreitet indes den Erkenntniswert dieser Methode und ihr Ergebnis, indem er sich auf seine eigenen sängerischen Erfahrungen beruft (!), ohne näher auf die einschlägigen Probleme einzugehen, was man doch wohl gegenüber den genannten Forschern von Rang hätte erwarten dürfen.

Für seine eigenen Untersuchungen stützt er sich ausschließlich auf literarische Quellen des Mittelalters, d. h. er beschränkt sich im wesentlichen auf die Kirchenväter und Musiktraktate. So wichtige literarische Quellen, wie die lateinischen liturgischen und nicht-liturgischen Dichtungen, die in den *Analecta hymnica* leicht zugänglich sind, werden nicht herangezogen, ebensowenig die nichtliturgische und volkssprachliche Literatur. So kann das Bild nur unvollständig sein. Da zudem die herangezogenen Quellen nahezu ausschließlich vom Choralgesang handeln, erfahren wir aus ihnen kaum etwas über die weltliche Musik oder gar die Stimm- und Singpraktiken der Mehrstimmigkeit. Die Arbeit handelt also ausschließlich vom Choral. Was aber ist, vom Stimmlichen her, „der Choral“? Darf man von ihm, wie es in der Arbeit geschieht, als von etwas Einheitlichem sprechen? Sind so verschiedene „Gattungen“ wie Psalm, Hymnus, Sequenz, Jubilus in Bezug auf Stimmgebung und Stimmklang nicht vielleicht auch verschieden gesungen worden?

Wie aber steht es überhaupt mit dem „stimmästhetischen“ Quellenwert der einschlägigen Äußerungen in den herangezogenen Dokumenten? Handelt es sich dabei um verwertbare Angaben? Bekanntlich eröffnen sich hier große methodische und ter-

minologische Probleme. Wer sich mit dem Mittelalter abgibt, sollte sie kennen und berücksichtigen. Es geht nicht mehr an, mittelateinische Worte und Begriffe einfach ins Deutsche zu übersetzen und sie dann etwa „stimmästhetisch“ zu interpretieren, ohne ihren jeweiligen Bedeutungshorizont peinlich genau zu ermitteln und vor allem, ohne ihren meist völlig toposartigen Charakter zu berücksichtigen. Dieser ergibt sich schon aus dem Phänomen des Immerwieder-Abschreibens von den auctoritates. Der empirische Wert der Quellen ist also äußerst fragwürdig. Diese Zusammenhänge werden, wie mir scheint, in der Arbeit nicht konsequent genug berücksichtigt. Die Folge ist, daß es leicht zu Überinterpretationen kommt, wohl weil der Verfasser (verständlicherweise) auf die gestellten Fragen eine praktikable Antwort haben möchte.

Doch bleibt die Arbeit trotzdem von Belang. Sie hat das Verdienst, die einschlägigen Äußerungen gesammelt und leicht zugänglich gemacht zu haben. Die aufgestellten Hypothesen zwingen, auch wo sie zum Widerspruch reizen, zur genaueren Prüfung. Das aber mag uns vielleicht ein Stückchen weiterbringen, und sei es auch nur in der Resignation gegenüber der gestellten Frage. In diesem Sinne sind auch unsere Anmerkungen zur Sache gemeint.

Recht unklar (und unvollständig) bleibt die eingangs gegebene Erörterung des Begriffs *vox*. Die folgenden Kapitel über allgemeine Begriffe zur Choralauffassung (und -gesinnung) des Mittelalters (*non voce sed corde; compunctio cordis; psallite sapienter; bona opera; mores; cantare et canere; psalmi et hymni; cantrix*), sowie zum Verhältnis von *cantor* und *musicus* referieren übersichtlich und zuverlässig den Stand unseres Wissens.

Der eigentliche Hauptteil geht aus von dem „Stimmideal“ im Mittelmeerraum. Während die jüdische Tempelmusik „laut“ und „unverhalten“ gewesen sei, habe in der Synagoge das Ideal der „angenehmen“ und „schönen“ Stimme geherrscht — und nicht eine nasal-orientalische Praxis. Die „römische Musik“, einschließlich der der ersten christlichen Jahrhunderte, wird anhand von Quintilianstellen dahingehend gedeutet, daß dort der Klang der Stimme „arm an Obertönen“ (so übersetzt der Verfasser S. 64 sehr kühn „obtusa“!); hoch, vollklingend, leicht biegsam, hell gewesen

sei. Daraus schließt er, das Ideal der römischen Gesangspraxis sei schlechthin „*der lyrische Tenor mit überwiegendem Gebrauch der Kopfstimme*“ (S. 66) gewesen. Weiterhin sei ihr „*Pianoideal*“ für „*das ganze mittelalterliche Musizieren entscheidend*“ (S. 68) geworden. Isidors Satz „*perfecta vox est alta, suavis et clara*“, der doch nur recht allgemeine Aussagen enthält, wird S. 70 so interpretiert: „. . . *der lyrische, koloraturfähige Tenor mit einer strahlkräftigen Stimme!*“ Da dieser Satz im ganzen Mittelalter immer wieder abgeschrieben und zitiert wird, schließt der Verfasser ohne weiteres auf die Gültigkeit seines angeblichen Inhalts, die z. T. bis ins 16. Jahrhundert reiche. Dafür aber ist meiner Meinung nach weder der zitierte Satz selbst noch seine Überlieferung tragfähig genug.

Erst seit dem Ende des Mittelalters habe man das „*Pianoideal*“ zugunsten einer stärkeren Stimmgebung verlassen. Als Beleg dient dem Verfasser u. a. der Ausdruck „*sonorus*“, bzw. „*sonora vox*“ in einer päpstlichen Bulle von 1488 oder 1492, der „*wohl schon auf einen vollen, resonanzreichen Klang*“ (S. 80/81) hindeute. Wie ungesichert und brüchig solche Behauptungen sind, zeigt eine kleine Probe aus Exempel. Abgesehen davon, daß der Verfasser „*sonorus*“ als synonym mit „*sonor*“ versteht, was sicher falsch ist, lehrt ein vergleichender Blick in die *Analecta hymnica*, daß sich „*sonorus*“ auch schon vorher und durch das ganze Mittelalter vielfach belegen läßt: so z. B. „*voce sonora*“ (Bd. 7, S. 239) und „*sonori hymni*“ (Bd. 53, S. 258) im 10. Jahrhundert, „*voce sonora*“ (Bd. 14⁹, S. 64) und „*voce cum sonora*“ (Bd. 7, S. 209) im 10./11. Jahrhundert, „*vox sonora*“ (Bd. 40, S. 60) im 11. Jahrhundert, „*cum sonoris vocibus*“ (Bd. 17, S. 193) im 12. Jahrhundert, „*sonora organa*“ (Bd. 9, S. 165) im 13. Jahrhundert, „*sonorae vocis carmina*“ (Bd. 4, S. 167) im 14. Jahrhundert!

Dem Stimmideal des Mittelmeerraums wird dann das „*germanischen Raums*“ gegenübergestellt. Es war, unter Berufung auf die bekannten abschätzigen oder rügenden Zeugnisse, „*rauh, laut und tief*“ (S. 85) und trat in Auseinandersetzung mit dem römischen. Die angebliche Vorliebe der Germanen für tiefe Stimmen wird durch eine Stelle aus den *Instituta patrum de modo psallendi* (St. Gallen um 1000) belegt, wo es heißt, die Psalmodie solle „*rotunda, virili*

viva et succincta voce“ gesungen werden. Während Marquardt (a. a. O., S. 68) angesichts dieser und anderer Stellen glaubt, daß der Gesang der mittelalterlichen Choral-sänger eher starr und unexpressiv geklungen habe, konstatiert Müller-Heuser geradezu „*Übereinstimmung*“ mit dem Belcanto! Um 1000 gelte als vorbildlich die „*biegsame, klanglich runde, männliche, natürlich geführte und wohltimbrierte Baritonstimme, deren Lautstärke das mf nicht überschreitet*“ (S. 6). Auch aus Conrad von Zabern (1474) glaubt der Verfasser auf die Baritonlage als Ideallage schließen zu dürfen. Die so schwer wiegende und schwer glaubhafte Behauptung, daß man schon vor der jungen Oper (und ante terminum) im Choralgesang dem Ideal des Belcanto und der Baritonlage gehuldigt habe, ist jedoch auf diesem Weg nicht evident bewiesen.

Die Kapitel über die Vorstellungen des Mittelalters von der Stimmerzeugung, Stimm-schulung und chorischen Disziplin, die sich anschließen, stehen auf tragfähigerem Boden. Sie bringen eine Fülle neuer und interessanter Einzelheiten. Leider sind die Literaturangaben vielfach ungenau und fehlerhaft.

Zwei Einzelheiten zum Schluß. Auf S. 117 spricht der Verfasser unter der Überschrift *Frauengesang* von dem Gesang der Frauen am Grabe im liturgischen Spiel, ohne zu beachten, daß es sich dabei um männliche Darsteller und also um Männerstimmen handelt. S. 102 lesen wir: „*Der erste christliche Kastrat der orientalischen Kirche . . . war Origines.*“ Was soll das heißen? Da Origines sich erst als Erwachsener selbst entmannte, hätte er sich in einen Sopran zurückverwandelt? Das wäre ein medizinisches Wunder!

Reinhold Hammerstein, Heidelberg

Giuseppe Massera: La „*Mano musicale perfetta*“ di Francesco de Brugis dalle prefazioni ai corali di L. A. Giunta (Venezia 1499—1504). Firenze: Leo S. Olschki Editore 1963. 111 S. („*Historiae musicae cultores*“ Biblioteca. 18).

Casa Olschki, die sich mehr und mehr als zuverlässigste Stütze der musikgeschichtlichen Publikationen Italiens erweist, stand diesem Buch auch in anderer Hinsicht Pate: einer der so seltenen wie kostbaren Choraldrucke Giuntas gehört zur Privatbibliothek A. Olschkis. Der Bibliophile findet

denn auch in Masseras Schrift mehr, als der Titel verspricht, nämlich auf S. 17–33 einen Katalog der Choral Ausgaben Giuntas mit Nachweis der erhaltenen Exemplare, Fundorte, Provenienz, Erhaltungszustand sowie der Zitierung in älterer Literatur (dies auch für heute nicht bekannte Exemplare). Und er erhält mit diesem Kapitel einen sehr modernen Text: ganz präzise in den Einzelheiten, aber so organisiert, daß der Leser sich eingeladen findet, an der Synthese des ausbreiteten Stoffes selbst mit teilzunehmen.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien einige Wege gewiesen, die zur Wahrnehmung der in Masseras Text verborgenen Schätze führen. Die Liste der erhaltenen Gradualien (S. 20 f.) ist mit Hilfe der auf S. 29 genannten Literatur um mindestens zwei Exemplare zu vermehren: 11) New York, American Type Founders Library, on deposit at Columbia University (s. Stilwell G 301); 12) Washington, Library of Congress (nur Band I; f. 2–3, also der Traktat, fehlt); dieses Exemplar stammt aus der Bibliothek H. Landaus in Florenz, deren Katalog Massera auf S. 29 ebenfalls zitiert; es ist auf Pergament gedruckt wie das Exemplar der Marciana (S. 20, Nr. 2; daß dies Pergamentbände sind, sagt Massera auf S. 13 und 29; vgl. Library of Congress, Author Cat. 1948–52, IV, 329). Einen franziskanischen Anhang zu Band III des Antiphonariums, erhalten einzig im Londoner Exemplar, nennt der Verfasser auf S. 23, nicht aber in der Beschreibung des Drucks S. 31 f. Als Literatur nennt Massera auf S. 29 den Katalog der Marcelliana in Florenz; der Leser muß sich von S. 21 erinnern, daß das hier verzeichnete Exemplar nicht nachzuweisen ist.

Masseras Herstellung des Traktattexts beruht auf der Voraussetzung, daß zwei originale Fassungen vorliegen. Francesco de Brugis hat den Text des Graduale von 1499/1500 (G) für das Antiphonar von 1503/04 (A) ab Kapitel 4 nur wenig, in Kapitel 1–3 dagegen sehr stark verändert, so daß diese in beiden Fassungen vorgelegt werden. Der Sachverhalt ist jedoch komplizierter, denn ein Vergleich mit dem Londoner Exemplar des Graduale (GLo) ergibt: Massera hat einige Fehler der Vorlagen stehen lassen: S. 92, Z. 9 richtig; *tenor vero quarti* (G hatte Z. 8 und 9 denselben Fehler, A und M. tilgen ihn Z. 8,

nicht aber Z. 9); 93,11 *homints*. Dies mögen Druckfehler sein, die auch anderwärts stehen blieben; es muß heißen 71,2 *observantium*; 77, 7–8 *cum quarto . . . tonum*; 84, 33 *cum*. Bei einigen Abkürzungen ziehe ich andere Auflösung vor: 78,9 *non tam bona omittenda* (damit entfällt Anm. 9); 86, 12 *quam natura*; 101,33 *quod*. Ferner: 79, 22 wird klarer, wenn man schreibt: *digiti, durus*; 80, 7 halte ich Masseras Korrektur des originalen *adjicimus* für unnötig. GLo zeigt Fehler, die der Verfasser nicht berücksichtigt: 81, 33 *He . . . triemtonium*; 84, 33 *cum d gravi pentam et cum d acuto tesseram*; 93, 31 *coaptione*; auch die Beispiele S. 88 sind dort von anderen Druckstöcken genommen, wobei peinlicherweise im 2. Beispiel des unteren Systems *c* statt des notwendigen *b* steht. Andere Lesungen in GLo, die gegenüber Masseras Text weder als schlechter noch als besser zu werten sind: 83, 11 *in proportione*; 86, 9 *una . . . incorporatur*; 87, 8 *Quoniam*; 87, 25 *scilicet*. In folgenden Fällen halte ich GLo für besser als Masseras Vorlagen: 83, 9 und 37 *acumine*; 84, 7 *et de litteris*; 84, 13 *diatesseron*; 87, 7 *ij enim*; 87, 9, 11, 12 *acuta*; 87, 27 *Ergo et cum ratione tantum . . . ipsa diapason scilicet f-f*; 91, 1 *finale scilicet*; 94, 26 *diliniunt*; 95, 36 *insitam*; 99, 5 *Secundo*; 99, 32 *dissonantiamque*; 101, 39 *q vero habens*.

Zum Apparat: bei Anm. 18 fehlt in GLo: *et hoc quo ad harmoniam*; bei Anm. 46 heißt es GLo: *cum eis per secundum c et secundum f . . .* Besonders zu beachten ist, daß GLo bei Anm. 33, 39, 58 nicht mit G sondern mit A übereinstimmt. Am Schluß (vgl. Anm. 64) bringt GLo das von Massera auf S. 36 abgedruckte Gedicht Manteis; Vers 14 heißt es dort: *sustulit inde notas*, so daß Masseras „*sici*“ entfallen kann. Die Fassung des Traktats in GLo steht also zwischen G und A; sie dürfte die (im allgemeinen bessere) Vorgängerin von G gewesen sein, also die 1. Fassung des Texts. Das heißt: die Überlieferung des Traktats muß unabhängig von der der Choralbücher geprüft werden, denen diese zwei Folia vorangestellt sind; Massera hat dieses Problem zwar auch gesehen (vgl. S. 104, Anm. 64–65), aber nicht weiter verfolgt.

Daß Massera im begleitenden Text die Beziehung des Traktats zu der von Francesco de Brugis gebotenen Fassung der Choralweisen sowie die geschichtliche Ein-

ordnung der Schrift nur skizziert, ist gewiß zu vertreten. Einmal mehr macht sich schmerzlich bemerkbar, daß eine zusammenhängende Darstellung der mittelalterlichen Choralgeschichte fehlt. Sie wird den von Massera ans Licht gezogenen Traktat nicht übergehen dürfen. Die Hauptfrage, die der Text stellt, wird — so viel ich sehe — vor allem unter zwei Gesichtspunkten weiter zu verfolgen sein: 1. Ist in diesem *Tractatus de tonis* (dies der Titel, der sich aus den Kapitelüberschriften ablesen läßt) wirklich die *Manus perfecta* das wichtigste, oder bezeichnet nicht vielmehr die Chromatisierung des Tonsystems nach Art der mitteltönigen Temperatur (dies verbirgt sich hinter dem Ausdruck *Manus perfecta*) den Vorgang, durch den die für das diatonische System erfundene Solmisation im Hexachord ihre eigene Bedeutung verliert und ihre weitere Berechtigung fragwürdig wird? 2. Hat Massera recht getan, den Anspruch des Francesco de Brugis auf Vervollkommnung der guidonischen Hand ungeprüft zu übernehmen? Ist nicht vielmehr diese Vervollständigung äußerlich und der Sänger, der nun (statt bis zu drei) für jeden Ton (mit seiner Alteration) sechs Solmisations-Silben zur Verfügung hat, dadurch gezwungen, sich allein an der Tonart zu orientieren, um mit dieser *Manus perfecta* zurechtzukommen?

Christoph Stroux, Freiburg i. B.

Dom Bedos de Celles: *L'art du facteur d'orgues*. Bd. I, Paris 1766. Facsimile-Druck, hrsg. und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Christhard Mahrenholz. Kassel usw.: Bärenreiter 1963. 142 S., 52 Taf. (*Documenta musicologica*. Reihe I, Bd. 24).

Bei der Neuausgabe von wissenschaftlichen Werken sind drei Hauptpunkte von Bedeutung: die Wirkung des Buches bei der Erstausgabe, die Breitenwirkung, die es erzielte, und schließlich die Bedeutung des Werkes für die Gegenwart. Das Fachbuch des Dom Bedos kann ein Beispiel für alle diese Punkte sein, zumal es zu einer Zeit erschien, die ein solches Werk sehnlichst erwartete, und daher sofort in die Breite wirkte. Die erste Neuausgabe durch Chr. Mahrenholz (1932–34) kam ebenfalls zu rechter Zeit, denn damals begann der deutsche Orgelbau, Instrumente in klassischer Manier zu erstellen, und deshalb begrüßte

man auch die Neuausgabe des Dom Bedos. Wieweit man auch in der erfassbaren Literatur umherblickte, sei es bei Praetorius, M. Mersenne oder bei Adlung, nirgends fand man jenes fachtechnische Wissen, das man verwenden und durch das man sich sofort auf sicherem klassischem Boden wissen konnte.

Dom Bedos konnte ein wissenschaftlich und zugleich technisch-methodisches Werk wohl erstellen, denn er kam aus dem Kreise der Mauriner, und hier, mitten im Kreise der Enzyklopädisten, hatte man wissenschaftliche Grundlagen genug, um auch ein Fachbuch erstehen zu lassen. Es kam nicht zuletzt auf den Geist an, aus dem man ein neues Ziel ansteuerte, und auch auf die nötige Vorbereitung, die vorausgehen mußte. Dom Bedos fand sich zurecht; er sammelte seine Unterlagen in den Klosterbibliotheken und bei Gesinnungsfreunden ebenso, wie er bei den Orgelbauern ein- und ausging. Und gerade bei diesen, in den Werkstätten der L'Épine oder A. Thierry fand er das, was alle Welt suchte: die handwerkliche Tradition ebenso wie die Aussicht auf eine zeitgenössisch angewandte Orgelbautechnik. Schließlich war das Material so umfänglich, daß man auch nach weiteren Mitautoren des Dom Bedos suchte und in Fr. Monniet OSB auch einen gefunden zu haben glaubte. Die Autorschaft des Dom Bedos ist aber verbürgt.

Erstlich erfreut man sich an der glänzend wissenschaftlich-methodischen Haltung des Buches, dann aber auch an der gemästerten Fülle des Stoffes über die Orgelbaukunst an sich. Der Autor rechnete mit zwei Arten von Lesern, mit den Dialektikern, denen der Text genügte, und mit den Praktikern, denen man in Tafeln das Gesamtwissen wiederholen mußte. So gelang es, alle Interessenten zu befriedigen. Dom Bedos stellt zuerst die mechanischen Grundlagen des Orgelbaues fest, dann beschreibt er die Werkzeuge seiner Zeit und geht dann zum eigentlichen Stoff über. Genetisch reiht er Erscheinung um Erscheinung aneinander und berührt neben den Hauptsachen auch nebensächliche Dinge: Windlade, Gebläse, Traktur, Pfeifenbau, Mensurationsvorschriften; schließlich gelangt er zum Orgelgehäuse und bespricht auch die Grundsätze der Dekoration. Die Messurenvorschriften gibt Dom Bedos augenscheinlich nach praktischen Rezepten, doch baut er diese in wis-

senschaftlich anmutende Diagrammtafeln ein und bietet auch Ausweichbeispiele; in der klassischen Orgel nehmen die Prinzipale die erste Stelle ein, dann folgen gemischte Stimmen und Aliquote, Gedackte und Flöten. Der Leser wird bald erkennen, daß die Maße des Dom Bedos untereinander große Verwandtschaft zeigen, doch ist ihm gerade das eine Bestätigung des Prinzips der klassischen Orgel (die man nicht ganz mit Recht als Barockorgel darstellt). Aus Text und Tafeln spricht die Liebe zum Gegenstand, beide sind aber auch Beispiele für eine hochstehende Editionspraxis, die heute noch erfreuen darf.

Wenn das Werk nun zum zweitenmal als Facsimile-Druck erscheinen darf, dann ist das nur eine Bestätigung dafür, daß die alte Forderung von Neueditionen alter Werke eine unbestrittene Notwendigkeit war. Die deutsche Literatur zum Orgelbau und die neuen Orgeln selbst bestätigen das in prächtiger Weise. Der neue Dom Bedos, als Facsimile-Druck auf zwei Drittel der Originalgröße verkleinert, wird allen Interessenten und den Liebhabern der echten Orgel eine seltene Gabe sein, die ein ganzes Fachgebiet krönt.

Rudolf Quoika, Freising

Joseph Müller-Blattau: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Zweite Auflage. Kassel: Bärenreiter (1963). 156 S.

Diese Arbeit von Joseph Müller-Blattau hat sowohl in ihrem kommentierenden Teil wie als Druckausgabe der Bernhardschen Musiktraktate (*Von der Singe-Kunst oder Manier; Tractatus compositionis augmentatus; Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*) seit ihrer Veröffentlichung vor fast vier Jahrzehnten für jede musiktheoretische Abhandlung und die angrenzenden Fragen des Kontrapunkts, der Kompositions- und Figurenlehre als unentbehrlich sich erwiesen. Insbesondere für die Erhellung der deutschen Traditionslinien der Kontrapunktlehre des 17. Jahrhunderts und für die spezielleren Studien zur Figurenlehre und musikalischen Oratorie (H. Brandes, H. H. Unger, W. Gurliitt, A. Schmitz u. a.) hat sie wichtige Dienste geleistet. Eine zweite Auflage konnte nur willkommen sein. Sie präsentiert sich, abgesehen von einem hinzugekommenen Nachwort (1963), als Nach-

druck der ersten. Das verstand sich für die Bernhardschen Traktate ohne weiteres, nicht unbedingt aber auch für die ersten zwei Kapitel der Einleitung, die über Schütz als Lehrer, sein Verhältnis zu Chr. Bernhard und „Schützens Lehre in Chr. Bernhards theoretischen Schriften“ handeln. Denn manches, was dort nach wie vor zu lesen ist, wird im Nachwort korrigiert. Vor allem die Annahme, daß der von Schütz in seiner Vorrede zur *Geistlichen Chormusik 1648* erwähnte und im Voraus empfohlene Traktat der *Tractatus compositionis augmentatus* von Bernhard sei, erwies sich als „vorschnell“. Schütz' Hinweis bezieht sich vermutlich auf Scacchi. Was hierzu biographisch zu berichtigen und nachzutragen war, bringt nun in knapper Form das Nachwort (3 S.). Beibehalten blieb, allein schon vom Titel her, die grundsätzliche Sicht einer weitgehenden Abhängigkeit des Theoretikers Bernhard von Schütz, die zweifellos bestand, wenn sie auch in ihrem Grad sich nicht nachweisen läßt. Denn was Schütz in der erwähnten Vorrede als „zu einer Regulirten Composition notwendige Requisite“ aufzählt, war in den meisten der damaligen Schriften zur Kompositionslehre mehr oder weniger vollständig enthalten. In dieser Aufzählung sieht Müller-Blattau „im Grunde den vollständigen Plan seines (sc. Schütz') Kompositionsunterrichtes“ (S. 2); es waren aber die „Requisite“ eines jeden Kompositionsunterrichtes zu jener Zeit. Das bestätigt sich ja gerade darin, daß der *Tractatus* von Bernhard diese Disposition aufweist, ohne doch der von Schütz „sollicitirte“ Traktat zu sein. Hinzu kommt, daß Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* „frühestens 1657“ (B. Grusnick in MGG) entstanden sein dürfte, also nicht vor der zweiten Italienreise Bernhards, die ihn vor allem zu Carissimi führte. Sweelinck, Scacchi und Carissimi dürfen ebenso wie Schütz als die Autoritäten gelten, denen Bernhard folgte, oder aber, von denen er mit seiner letztlich durchaus eigenständigen Leistung abwich. Peter Benary, Luzern

Daniel Gottlob Türk: Klavierschule. Faksimile-Nachdruck der 1. Ausgabe 1789, hrsg. von Erwin R. Jacobi. Kassel etc.: Bärenreiter 1962. 408, 15 S. (Documenta musicologica. Reihe I. Bd. 23).

Die in Neuauflage vorliegende Klavierschule Türks aus dem Jahre 1789 ist eines

der wesentlichen Unterrichtswerke des 18. Jahrhunderts. Nachdem „man fast in allen Wissenschaften und Künsten den Unterricht gemeinnütziger und zweckmäßiger einzurichten suchte, bessere Methoden empfahl“, war Türk bestrebt, eine „vollständige Anweisung zum Klavierspielen mit kritischen und erläuternden Anmerkungen“ zu geben. Übereinstimmend mit dem, „was Sulzer, Bach, Marpurg und Andere schon gelehrt haben“ (Vorerinnerung) bietet er eine der bedeutendsten klaviermethodischen Schriften. Ihre „Vollständigkeit, Gründlichkeit und Faßlichkeit“ machten nach J. Fr. Reichardt „alle bisher im Gebrauch gewesenen Anweisungen zum Klavier entbehrlich“, zu denen J. N. Forkel „in Rücksicht auf den eigentlichen Unterricht . . . (auch) den Badischen Versuch“ rechnete. Bestimmen die „rechte Fingersetzung, die guten Manieren, und der gute Vortrag“ C. Ph. E. Bachs „wahre Art das Clavier zu spielen“, forderte Türk „außer . . . der nöthigen Anlage zur Musik . . . natürliches Gefühl für das Schöne“ (10).

Seine Darstellung ist für „drey Klassen von Lesern“ bestimmt: die „Lernenden“, die „Lehrer“ und den „forschenden Musiker“ (Vorerinnerung). Bemerkenswert sorgsam — das Werk war bereits 1785 abgeschlossen, ehe es wiederholt ergänzt und umgeformt 1789 zum Druck kam — handelt Türk in den Kapiteln von der Applikatur, die dem fortschreitenden Klaviersatz entsprechend einen freieren Gebrauch des kleinen Fingers und des Daumens zuläßt (Kapitel 2), den Verzerrungen und Manieren (Kapitel 3–5), deren rein technische Erläuterungen er durch wissenschaftlich ästhetisierende Wertungen erweitert. Das abschließende (6.) Kapitel ist dem Vortrag gewidmet, der nun über die exakte Wiedergabe der „Affekte“ hinaus dem „Charakter“ der Musik Ausdruck zu verleihen hat.

In seinem Nachwort umreißt der Herausgeber den historischen Standort der *Klavierschule* sowie deren Stellung innerhalb der theoretischen Arbeiten Türks, womit zugleich die Relevanz dieses für Praktiker und Forscher gleichermaßen wertvollen Neudrucks unterstrichen wird. Bleibt ein Wunsch zu dieser von Herausgeber und Verlag trefflich betreuten Edition, gilt er einem den Band leichter erschließenden Inhalts- und Personenverzeichnis.

Horst Heussner, Marburg/Lahn

Edith Gerson-Kiwi: *The Persian doctrine of Dastgah-Composition. A phenomenological study in the musical modes.* Tel Aviv: Israel Music Institute 1963. 46 S.

Mit dieser kleinen, aber sehr inhaltsreichen Studie legt die Autorin eine Untersuchung der persischen Dastgah-Kompositionstechnik vor. In der Einleitung skizziert sie Grundlagen und Anfänge der persischen Musik und wendet sich dann der gegenwärtigen „*Persian Conception of the Maqam*“ zu. Aus diesem Abschnitt geht hervor, daß in der persischen Kunstmusik kleine Melodieformeln (oft mit dem Ambitus nur einer Terz), die Kernzellen der Komposition, den strukturierenden, modus-tragenden Quart- (selten auch Quint-) Intervallen eingelagert werden. Eine solche Melodieformel, deren Intonation in gewissen Grenzen schwanken kann, verändert doch nie ihre Lage innerhalb des Strukturintervalls und wird nicht in ein anderes Strukturintervall transponiert.

Die folgende Analyse je eines Violinstücks im Dastgah *Shur* und im Dastgah *Abu-'Ara* zeigt, wie man in der Praxis mit der Melodieformel verfährt: Sie wird ständig wiederholt, doch ist keine ihrer Metrisierungen gleich der anderen. Vergrößerung des Ambitus bis auf einen Nebenton oberhalb und auf die Subfinalis unterhalb des Strukturintervalls sowie Wechsel in der Abfolge der Töne verleugnen nicht die Melodieformel noch verwischen sie die in ihr angelegte Linienführung.

Ein vollständiger Dastgah besteht aus mehreren Abschnitten. Jeder dieser Abschnitte beruht auf einer eigenen Melodieformel, die ihrerseits jeweils einem anderen Tetrachord eingelagert ist. Die Tetrachorde selbst liegen manchmal ineinander, meist jedoch — wie in den hier mitgeteilten Stücken — übereinander. Indem also ohne Pause der Übergang von einem Abschnitt in den anderen erfolgt, wechselt auch die Melodieformel und damit die Höhenlage der Melodie. Da die Melodie nicht sprunghaft, sondern kontinuierlich über etwa drei bis vier Tetrachorde an- und dann wieder absteigt, bewegt sie sich während des Verlaufs einer ganzen Dastgah-Komposition auf eine Spitze zu und darauf zurück zum Grundton. In einigen Abschnitten pendelt sie auch innerhalb des Ambitus zweier Tetrachorde.

Nur eine Bemerkung ist nicht ganz verständlich: daß nämlich das Tonsystem der

persischen Musik „*basically diatonic*“ wäre, und daß die Mikro-Töne (Vierteltöne) durch „*growing diminution and splitting of intervals in ever smaller units*“ entstünden (S. 11, vgl. S. 8). Denn einmal müßten dann während der größten Dichte der melodischen Linie noch kleinere Werte als Vierteltöne oder zumindest eine große Anzahl von Vierteltönen zu finden sein, und zum anderen wäre damit nicht mehr die Melodieformel selbst Grundlage des Dastgah, sondern ihre Tonreihe. Beides ist jedoch nicht der Fall, wie die Darstellung S. 8–9 sowie ein Blick auf die Transkriptionen und auf die ihnen nachgestellten *Tables of Root-Motives* (S. 38 und 42–43) lehren. Vielmehr enthalten die Reihen der beiden mitgeteilten Dastgah-ha das erhöhte *b* (die neutrale Terz, Abstand von *a* ist $\frac{3}{4}$ Ton), einige Abschnitte des Dastgah Shur außerdem neben dem Ton *e* das erhöhte *es*, und nur diese Töne — wenn auch mit etwas schwankender Intonation — werden in der sonst diatonischen Reihe verwendet, gleichviel, ob in der Melodie schnelle oder langsame Bewegung stattfindet.

Kleinräumigkeit der Melodieformel und die ständige Bewegung der Melodie innerhalb oder im Umkreis dieser Formel bei äußerster metrischer Vielgestaltigkeit charakterisiert das persische Musizieren gegenüber dem arabischen, bei welchem die Tonreihen ebenfalls durch Schichtung von Tetrachorden (oder Pentachorden) gebildet werden (vgl. R. d'Erlanger, *La musique Arabe*, Bd. V, Paris 1949), die Melodie jedoch bei Bedarf gleichzeitig mehrere Tetrachorde, ja den ganzen Tonbereich in Anspruch nehmen kann. Diese Freiheit führt zu ausladenden Melodiebögen, während es wahrscheinlich Ziel des persischen Dastgah ist (S. 24), „*no themes of a song-like structure*“ zu bilden, sondern „*a lonely grace-note blossoming like a lotos in the dark sea of sounds*“ hervorzuheben. Beobachtungen wie diese ergeben sich aus der genauen Analyse der Kompositionen, und gerade der Analysen wegen liest man das Buch mit besonderem Gewinn. Josef Kuckertz, Köln

Elizabeth May: *The Influence of the Meiji Period on Japanese Children's Music*. Berkeley and Los Angeles und London: University of California Press und Cambridge University Press 1963. 88 S. (University of California Publications in Music. 6).

Ein fleißiges Werk, dessen Hauptverdienst in der Zusammenstellung einer reichhaltigen Bibliographie von japanischen Schulliederbüchern und anderen Kinderliedersammlungen aus der Meijizeit (1868–1912) besteht. Auch das Thema der Arbeit, der Versuch einer Darstellung der Unterrichtsmethoden, die zu einer fruchtbaren Verschmelzung von westlichen und japanischen Elementen in der Schulmusik Japans führen sollten, ist sehr interessant. Die Meijizeit ist uns noch nahe genug und die Quellen sind so vollständig erhalten, daß der Vorgang der Verschmelzung durchleuchtet werden könnte. Ferner könnte auch ein Vergleich mit der Übernahme chinesischer Musik im 8. Jahrhundert zu interessanten Schlüssen führen.

Vorbedingung für die Durchführung einer solchen Arbeit wäre allerdings die Kenntnis der überlieferten japanischen Musik und die Kenntnis der japanischen Sprache und Literatur. Diese Voraussetzungen besitzt die Verfasserin nicht. Ohne Sprach- und Landeskennntnisse machte sie ihre Untersuchungen an Hand von Materialien in der ostasiatischen Bibliothek der University of California, Berkeley, und benutzte und beschrieb außerdem drei Bändchen der Erstausgabe von Shogaku Shoka (*Lieder für Elementarschulen*), die 1892 und 1893 von Shuji Izawa herausgegeben worden waren.

Ihre Studie zeigt die Mentalität einer wohlwollenden Ausländerin auf „good will tour“, die sich an japanischem Reispapier und hübschen Illustrationen begeistert und jede Information, die ihr von japanischer Seite zuteil wird, gläubig und ungeprüft annimmt.

Das erste Kapitel, *Japanese Children's Folksongs*, handelt von Volksliedtexten und Melodien. Hier wäre die Möglichkeit vorhanden gewesen, vom Text her das Alter der Lieder zu untersuchen. Das geschieht nicht. Statt dessen versucht die Verfasserin, an Hand von modernen Arbeiten europäischer Autoren wie Noël Péri und Philippe Stern die japanischen Modi zu erklären und aus der Melodie der Lieder auf deren Alter zu schließen. Ihre Schlüsse sind rührend naiv: „*Twenty songs are in the ritsu mode. This leads to the speculation that they must be very old*“. Verwirrend für einen nicht informierten Leser ist auch Miss Mays Unvermögen, in den von ihr benutzten Arbeiten von Péri und Alexandre Kraus fils zwischen reiner Übermittlung japanischer altherge-

brachter Theorien und den eignen Interpretationen der modernen Verfasser zu unterscheiden. So bilden denn richtige, halbverkehrte und völlig irriige Angaben ein Unlust erregendes Sammelsurium.

Das zweite Kapitel, *The Teaching of Music in Pre-Meiji Japan*, ist viel brauchbarer, denn es ist das Ergebnis fleißiger Lektüre zuverlässiger Autoren. Das gebotene Resumé ist eine verläßliche historische Übersicht. Das gleiche gilt für die Kapitel III, IV und V im zweiten Hauptteil der Arbeit, *The Meiji Period*. Pädagogische Gesamtsituation, neue Bestrebungen, Berufungen von Ausländern und deren Tätigkeit, pädagogische Experimente sind sorgfältig geschildert und ergeben eine sehr lohnende Lektüre, wenn auch die von der Verfasserin eingestreuten Interpretationen mit Vorsicht aufzunehmen sind.

Erst da, wo es sich wieder um rein musikalische Fragen handelt, sieht die Sache von neuem bedenklich aus. Die sogenannten „Analysen“ der Meiji-Schullieder (S. 68—83), die fast nur in Zuordnung zu der einen oder anderen der Périschen Tonleitern bestehen, sind häufig mißverstanden, gehen aber auch an einer wirklich sinnvollen Beobachtung des Assimilationsvorgangs vorbei. Es ist z. B. schade, daß die Verfasserin in den von den Hofmusikern für Schulzwecke „komponierten“ Melodien einige nur leicht modifizierte alte gagaku-Melodien nicht erkennen konnte. Denn die Unbedenklichkeit, mit der in Japan damals (und eigentlich immer) adaptiert wurde, ist ein besonders interessanter Punkt.

Immer wieder, und mit vollem Recht, weist die Verfasserin auf den geringen künstlerischen Wert der moralisierenden und stark nationalistischen Texte der Schullieder hin. Leider waren ihre japanischen Helfer bei den Übersetzungen ins Englische nicht gerade um Aufwertung bemüht. Miss May hätte doch aber erwähnen sollen, daß das zur Nationalhymne erhobene *waka* „*Kimi ga yo*“ in eine höhere Qualitätsstufe einzuordnen wäre. Dies herrliche, bereits im *Kokinshū* (Gedichtsammlung der Heianzeit) enthaltene Gedicht würde auf Englisch sinngemäß heißen:

„*Thy Reign, o my Lord,
A thousand ages, ten thousand ages,
So long that a tiny pebble
Will grow into a rock
All covered with moss*“.

Miss May offeriert stattdessen: „*Our glorious nation will flourish for a million years, / Just as (!) pebbles become a rock, and moss grows on it*“. Ein gutes Beispiel für die verharmlosende Ahnungslosigkeit, die das ganze Buch charakterisiert.

In einem kurzen Vorwort plaudert Shigeo Kishibe von eigenen Aktivitäten und gibt im letzten Absatz der Verfasserin eine wohlwollende Ermutigung. Er tut das in einem Englisch, das der Hand eines guten Stilisten dringend bedurft hätte.

Eta Harich-Schneider, Wien

William P. Malm: *Nagauta. The Heart of Kabuki Music*. Tokyo: Charles Tuttle Company 1963. 239 S., 6 Illustrationen, 5 Zeichnungen von Instrumenten, 54 musikalische Beispiele und Sonderheft mit 2 vollständigen Transkriptionen von *naga-uta* des 19. Jahrhunderts.

Die Arbeit schildert die gegenwärtige Situation der *naga-uta*-Praxis auf Grund von praktischen Studien des Verfassers unter Leitung der besten *naga-uta*-Musiker der Gegenwart und unter Zuhilfenahme moderner japanischer Veröffentlichungen zum Thema.

Kapitel I bietet in gedrängter Form einen klaren und zuverlässigen Überblick über die Geschichte des *naga-uta* von der Einführung des *shamisen* in Japan (um 1560) bis zur Jetztzeit.

In Kapitel II wird die von Kasho Machida und Gyokuto Asakawa allgemein gültig aufgestellte Klassifizierung der *naga-uta*-Formen detailliert dargestellt, da sie in ihrer dem Westländer oft unlogisch erscheinenden umständlichen und weitschweifigen Art ein gutes Beispiel für die in Japan gebräuchlichen Einteilungen überkommener Kunstformen ist. Erfrischend unabhängige und konzise Erläuterungen des Verfassers stellen dann aber das Wesentliche zusammen.

Die dreiteilige Form *jo-ha-kyū* (Einleitung—Auseinanderfaltung—schnelles Finale) stammt von der chinesischen Musik, die zur Nara- und Heian-Zeit (Nara 645—794; Heian 794—1185) eingeführt wurde; sie wurde vom *nō*-Theater übernommen und bestimmt auch den Aufbau des *naga-uta*. Die letzten Ausweitungen der Standardform durch westlichen Einfluß sind an dem 1911 komponierten *Kibun Daijin* erläutert und tabellisiert. Die Transkription einer charak-

teristischen *shamisen*-Begleitung ist beigefügt.

Der zweite Teil des Werks, *Music and Instruments*, behandelt die zeitgenössische Praxis und beginnt mit einer genauen und sehr interessanten Beschreibung der vokalen Technik, Lehrmethode und allgemeinen Ästhetik. Die Einflüsse älterer musikalischer Formen auf *naga-uta* werden nicht behandelt; diese sind aber ganz erheblich; z. B. ist die Gleichheit der vokalen Ornamentik und des in ältesten Quellen beschriebenen Stimmtrainings in *rōei*, *shōmyō*, *saibara*, *nō* und endlich auch der Spätform *naga-uta* sehr interessant. Ferner ist die rhythmische Beziehung zwischen Vokalpart und begleitendem *shamisen* im *naga-uta* genau die gleiche wie diejenige zwischen Vokalpart und begleitenden Bläsern in *rōei* (vgl. E. Harich-Schneider, *Rōei, The Mediaeval Court Songs of Japan*, Monumenta Nipponica, Tokyo 1957).

Die Beschreibung des *shamisen*, seiner Struktur, seiner Spieltechnik und seines Repertoires ist von einem Überblick über Herkunft und Geschichte des Instruments eingeleitet.

Zu Malms Behandlung der *naga-uta*-Skalen möchte die Referentin wieder auf interessante Parallelen zu älteren Vokalmusiken hinweisen. Die *naga-uta-yo*-Leiter (S. 61) ist ja, wie jeder sieht, identisch mit der klassischen *gagaku-ritsu*-Leiter: Grundton, große Sekunde, reine Quarte und Quinte, große Sext. In den Quellen vom 13. Jahrhundert an werden die *rōei* der Hofmusik immer in dieser Tonart notiert. Tatsächlich gesungen werden sie aber in der *naga-uta-in*-Tonart (S. 61), d. h. mit kleiner Sekunde und kleiner Sext. Auch die Identität der „subtle-grace-note“ (Malm, Transkription von *Tsuru-kame*, Takt 86/87) mit dem *hajiki-tataku* der höfischen *biwa*-Praxis (Harich-Schneider, *Koromogae, One of the Saibara of Japanese Court Music*; Monumenta Nipponica, Tokyo 1952, S. 404) beweist die Abhängigkeit der Musik der Tokugawazeit von den älteren Formen und die erstaunliche Langlebigkeit der japanischen Tradition.

In ihrer ausführlichen Besprechung von Malms Erstlingswerk *Japanese Music and Musical Instruments* (T'oung Pao, Vol. XLVIII, Livr. 1—3, S. 187—194) hat die Referentin bereits auf Malms großes Talent für Beschreibung von instrumentalen Tech-

niken eindrücklich hingewiesen. Auch in dem jetzt vorliegenden, so viel selbständigeren Werk sind die Abhandlung über die drei *naga-uta*-Trommeln und die Beschreibung der reichhaltigen „off-stage music“ (*geza*) ein reines Vergnügen für den Leser. Wieder erscheinen auffallende Abhängigkeiten von älteren Techniken: das als *osaeru* bezeichnete (S. 77) Anhalten des Trommelstabes an die Membran nach erfolgtem Schlag, welches ein ganz zartes Nach-Vibrieren erzeugt, ist von der *gagaku kakko* übernommen (beschrieben in Harich-Schneider, *The Rhythmical Patterns in Gagaku and Bugaku*, Leiden 1954, S. 4) und das den Ton abdämpfende *kesu* von der *gagaku taiko* (*ibid.*, S. 6 oben). Auch beschreibt Malm zwar die Entwicklung des Gesamtkomplexes der „*naga-uta percussion patterns*“ aus dem *nō*, erwähnt aber nicht, daß beide von den stereotypen Schlagzeugmustern der alten Hofmusik abstammen (Harich-Schneider, *The Present Condition of Japanese Court Music*, MQ XXXIX, 1953, S. 58—59).

Besonders wertvoll ist der Auszug aus Taiinosuke Mochizukis *Nagauta Hayashi Hayawakari* (Erklärung der *naga-uta*-Schlagzeug-Kombinationen), die 1936 in Tokyo erschienen sind (Malm S. 91 ff.).

Zwei nach Angaben von Malms Lehrern vollständig transkribierte *naga-uta*-Stücke können an Hand der sehr ausführlichen Analysen (S. 118—219) studiert werden. Es sind die Nummern *Tsurukame*, komponiert 1851, und *Gorō Tokimune*, komponiert 1841. Inhaltsangaben des Textes sind in summarischer Form beigefügt.

Bei seinen Beschreibungen der Gegenrhythmen in „*shamisen patterns*“ wie auch der überraschenden rhythmischen und klanglichen Überschneidungen in der „off-stage music“, vor allem aber im letzten Kapitel, *Conclusion*, nimmt Malm Anlaß, seine Lieblingsthese, nämlich die Gleichsetzung der standardisierten „Ordnungen“ der „horizontalen“ östlichen Musik (er zählt auf: Melodie, Rhythmus, Dynamismus) mit den Funktionen der „vertikalen“ westlichen Musik (er zählt auf: Melodie, Rhythmus, Harmonie) ausführlich zu ventilieren. Die Referentin steht diesen wohl nur für Dilettanten bestechenden vereinfachenden Methoden skeptisch gegenüber. Sie haben schon Malms Jugendwerk belastet, und es wäre zu wünschen gewesen, daß der Autor jetzt in

seiner so viel besseren, in vieler Beziehung ganz vorzüglichen Arbeit nicht mehr darauf zurückgekommen wäre.

Interessant wäre es, die *naga-uta* in ihrem historischen Zusammenhang zu behandeln und ihre totale Abhängigkeit (vokale und instrumentale Ornamentik, rhythmische und melodische „patterns“, Stimmentraining, Instrumentalmusik usw.) von den frühesten in Japan erhaltenen Musiken Punkt für Punkt an Beispielen nachzuweisen. Eta Harich-Schneider, Wien

Ursula von Rauchhaupt: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 1963. 208 S.

Eine Studie zum Thema „Musik und Gottesdienst“ nennt die Verfasserin dieses Buch. In der Tat erhält der Leser tiefe Einblicke in die Beziehungen zwischen Liturgie und Kirchenmusik. Unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse an St. Jakobi in Lübeck, wo Hugo Distler 1931–1937 als Organist und Kantor wirkte, wird aus Akten und Aufzeichnungen die liturgische Praxis bis in Einzelheiten genau dargestellt. Es wird gezeigt, wie sich aus den großen Strömungen vom Beginn des Jahrhunderts, der Singbewegung und der Orgelbewegung, auch die liturgische Erneuerung entwickelt, mit dem Ziel einer neu aktivierten hörenden und antwortenden Gemeinde. Distlers Berufung fiel mit dem Beginn dieser Bestrebungen zusammen, und es kam mit dem Pastor Axel Werner Kühl und dem Chorleiter Bruno Grusnick zu einem seltenen „Zusammenklingen zwischen Altar, Chor und Orgel“ (S. 46, Anm. 97). Was die Kirche für ihre neue Ordnung fordert, das sind die beiden Grundelemente des lutherischen Gottesdienstes: Verkündigung und Anbetung. Nur in ihrem Dienste sieht Distler die Aufgabe der neuen Kirchenmusik. Die Verfasserin leitet aus ihren sehr sorgfältigen Untersuchungen der im Hauptgottesdienst und in der „Vesper“ gegebenen Möglichkeiten und Grenzen für liturgische Musik, und aus ebenso sorgsam analysierten von Distler für diese Praxis geschaffenen Werke, wechselseitige Beziehungen ab. Eindeutig geht daraus die „kultische Bezogenheit“ von Distlers den Erfordernissen von St. Jakobi angepaßten Vokalkompositionen hervor; sie sind nicht als autonome Kunstwerke konzipiert worden.

Die hier gewonnenen Einsichten bilden die Grundlage für die im zweiten und dritten Teil der Arbeit vorgenommenen stilkritischen Untersuchungen, die sich erst dem Deklamationsstil Distlers im einstimmigen Gesang, dann der mehrstimmigen Gestaltung zuwenden. In diesen Untersuchungen spielt die Frage der Textinterpretation eine wesentliche Rolle. Die Textanlage in Distlers Werken ist niemals zufällig, sondern stets schon bewußte Auslegung des Schriftwortes. Es wird nunmehr nachgewiesen, und mit vielen Notenbeispielen belegt, daß Distler eine sehr differenzierte Rhythmik (z. B. Überlagerung zweier Taktarten), auch bestimmte formale Gliederungen und vor allem kleine Ausweitungen der von der Gregorianik oder von Luthers Evangelienton übernommenen Melodiebögen in den Dienst der Textaussage stellt. Daß die vielfach offenbare Anknüpfung an Schütz nicht einfach als „Historismus“ abgetan werden kann, wird in vergleichenden Analysen gezeigt. Besonders interessant ist die Untersuchung der *Choralpassion*, mit dem überraschenden Ergebnis, daß Distler bestimmten Worten und Begriffen bestimmte Intervalle zuordnet, so daß die Intervalle Symbolbedeutung erhalten. Damit wird das Wort-Ton-Verhältnis gegenüber dem historischen Vorbild zu einer ganz neuen begrifflichen Deutung geweitet. Wenn im letzten Teil der Arbeit noch die mehrstimmigen Teile in Distlers Werken daraufhin geprüft werden, inwieweit die verschiedenen polyphonen und homophonen Satztechniken als Funktion der Wortnachgestaltung zu werten sind, so schließt sich der Kreis der Untersuchungen: denn auch Schriftwort- und Choralmotette werden als reiner Verkündigungsauftrag erkannt.

Distler, den sein Lebensweg mit der Berufung an die Staatl. Musikhochschule in Stuttgart aus dem Bereich der Kirche herausführte, sah sich in seinen letzten Lebensjahren in Berlin, als Dirigent des Staats- und Domchors und der Hochschulkantorei, nochmals vor Aufgaben kirchenmusikalischen Schaffens gestellt, jedoch unter sehr veränderten Voraussetzungen. Er empfand selbst, nach der beglückenden, kompromißlosen Eindeutigkeit der Lübecker Jahre, die ernste Krise. Die Verfasserin sieht beim Vergleich der in Berlin entstandenen Werke mit den früheren eine tiefgehende Wandlung und kennzeichnet den „Spätstil“ Distlers als

eine Neigung zur Kontemplation mit stark verinnerlichtem Ausdruck.

Abgesehen von kleinen, nicht recht motivierten Inkonssequenzen in der Gliederung und gelegentlichen Unklarheiten in Ausdruck und Argumentation ist die Arbeit übersichtlich angelegt. Läßt zuweilen durch Häufung von Beispielen und Analysen die Beantwortung einer aufgeworfenen Frage allzu lange auf sich warten, so bleibt die große Linie doch erkennbar. Vor dem Hintergrund der liturgischen Erneuerung der dreißiger Jahre hebt sich die lautere Gestalt Hugo Distlers ab. Mit dem menschlich-warmen Vorwort von Oskar Söhngen ist das Buch ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der positiven künstlerischen Leistungen im makabren Geschehen dieser Zeit.

Cornelia Schröder-Auerbach, Berlin

Watkins Shaw: *The Story of Handel's Messiah*. London: Novello 1963. 80 S.

Der Verfasser beschenkt uns mit einem handlichen Büchlein über Händels *Messias*, die Geschichte seines Entstehens, seine ersten Aufführungen und sein Weiterleben bis zu der Monumental-Aufführung anlässlich des Händel-Gedenkfestes von 1784. Man spürt schon beim ersten Lesen, daß die Darstellung auf einer langen und eingehenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit Händels großem Werk beruht. Der Verfasser selbst weist auf eine ausführliche wissenschaftliche Darstellung und Dokumentation aus seiner Feder hin, die unter dem Titel *An Historical Companion to Handel's Messiah* im Drucke sei. Wir haben sie vergeblich beim Verlag angefordert und müssen uns darauf beschränken, den kleineren Vorläufer zu würdigen. Er berichtet in Kap. 1 über wichtige Einzelheiten bei der Entstehung der Komposition, in Kap. 2 über die Original-Gestalt des Werkes von 1741. Die „Uraufführung“ in Dublin 1742 wird ausführlich behandelt, desgleichen die erste Londoner Aufführung des „*New Sacred Oratorio*“ (1743) mit neuen und aufschlußreichen Einzelheiten auch für die weiter hier folgenden Aufführungen. Durch die Verbindung des Werkes mit den Zwecken der Caritas war über alle Wechselfälle der Publikumsgunst das Schicksal des *Messias* gesichert. Das zeigen die berühmte Aufführung im Foundling Hospital 1754, über die der Verfasser manches Neue beibringt, und die letzten Jahre

Händels, in denen der *Messias* auch außerhalb Londons viel aufgeführt wird. Noch wichtiger erscheint mir die Schilderung des Nachlebens in den folgenden 24 Jahren (1760–1784) und die Wirren um eine authentische Überlieferung, endlich der Vorgeschichte des großen Händelfestes von 1784. Mit ihr endet das aufschlußreiche Büchlein, nicht ohne daß der Verfasser bedauert hätte, daß die Aufführungspraxis durch jene Monumentalaufführungen in andere, falsche Bahnen gerät. Acht gute, z. T. unbekannte Abbildungen sind zur Verlebendigung beigegeben. Das Ziel des Verfassers, eine wissenschaftlich fundierte und doch populäre Einführung zu geben, ist erreicht.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Francesco Bussi: *Umanità e arte di Gerolamo Parabosco, madrigalista, organista e poligrafo* (Piacenza, 1524 c. — Venezia, 1557). Piacenza: Edizioni del Liceo Musicale „G. Nicolini“ 1961. (XI), 198 S. und 80 S. Notenanhang.

Dazu: Gerolamo Parabosco: *Composizioni a due, tre, quattro, cinque e sei voci trascritte di Francesco Bussi*. Ibid. 1961. 70 S.

Unter den italienischen Schülern und Nachfolgern Willaerts ist der frühgestorbene Gerolamo Parabosco einer der interessantesten, weniger wegen seines schmalen musikalischen Oeuvres als wegen seiner literarisch-musikalischen Vielseitigkeit, seiner Rolle im Kultur- und Gesellschaftsleben Venedigs im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts und seines pittoresken und durchaus anrühenden Lebenswandels im Umkreis der venezianischen Lebewelt aller Schattierungen. Paraboscos Leben und Dichtungen sind von der italienischen Literaturwissenschaft häufiger und relativ ausführlich dargestellt und behandelt worden; dagegen hat sein musikalisches Schaffen, abgesehen von der einfühlsamen und für die historische Einordnung des Komponisten grundlegenden kurzen Darstellung Alfred Einsteins (*The Italian Madrigal*, bes. S. 444–448), bisher wenig Beachtung gefunden. Die vorliegende Monographie versucht zum ersten Mal, die vielfach widersprüchlichen bisher bekannten Einzelheiten aus dem Leben und Werk des Dichterkomponisten zu einem lebendigen und realistischen Gesamtbild zu vereinen. Sie erreicht dieses Ziel dank der umsichtigen und vor-

sichtigen Arbeitsweise des Autors und seiner gründlichen Vertrautheit sowohl mit dem literarischen als auch mit dem musikalischen Schaffen Paraboscos und seinem kulturgeschichtlichen Hintergrund und Umkreis.

In drei großen Kapiteln behandelt Bussi die Biographie Paraboscos und ihre „moralische“ Kernfrage (*L'uomo nella „moralità“ del '500*), den Dichter (*Il Letterato*) und den Komponisten (*Il Musicista*). Den Abschluß der Darstellung bildet eine konzis zusammengefaßte Würdigung der musikalischen als der historisch und ästhetisch wichtigsten Seite des Gesamtbildes (*Fisionomia e significato dell' arte musicale di Gerolamo Parabosco*). Ein Werkverzeichnis, reiche musikalische Beispiele und, in einem separaten Band, neun sorgfältig edierte Kompositionen Paraboscos schließen sich an.

Für die Biographie Paraboscos wertet der Verfasser neben den spärlichen belegten Daten und Fakten auch die *Lettere famigliari* (1551) aus, soweit sie — als eine literarisch gemeinte modische Briefsammlung — Schlüsse auf das tatsächliche Leben ihres Schreibers erlauben. Die Frage nach der „Moral“ des Lebenswandels Paraboscos, die die Gemüter der Literaturwissenschaftler bewegt hat, beantwortet Bussi auf die einzig vernünftige Weise — mit den Kategorien der venezianischen Renaissance-Kultur, für die zur Wiedergeburt der Antike auch die Wiedergeburt der „klassischen“ Hetäre und ihrer Lebenssphäre gehörte. Daß der elegante, elegisch-sinnliche junge Organist in Tizians berühmter *Venus mit dem Organisten* wahrscheinlich Parabosco ist, erscheint für das Verständnis dieser Welt weit wichtiger als die moralische Abwertung der Details eines nach den Begriffen des 19. Jahrhunderts ausschweifenden Künstlerlebens.

Historisches Verständnis und Besonnenheit des Urteils prägen auch Bussis Darstellung des literarischen Schaffens Paraboscos, die bei dem erstaunlichen Umfang und der Vielgestaltigkeit dieses Schaffens natürlich kursorischer bleiben muß als diejenige des kompositorischen Werkes. Nur gelegentlich hat man Anlaß, Qualitätsurteile nach Kategorien einer normativen Literatur-Ästhetik zu bedauern, die der Theorie und Praxis der italienischen Cinquecento-Dichtung kaum angemessen sind. Doch wird die Stellung Paraboscos im Übergang vom Petrarkismus zum Manierismus deutlich herausgearbeitet;

auch die Textwahl des Komponisten für seine Madrigale (und der Zusammenhang zwischen literarischer und musikalischer Qualität) werden nicht vergessen.

Paraboscos schmales kompositorisches Schaffen (rd. 30 Madrigale und 3 Instrumentalsätze) gibt dem Verfasser die erwünschte Gelegenheit, jedes einzelne der Werke ausführlich zu analysieren; liebevolle Einführung in den Gegenstand und technische Exaktheit halten sich in diesen Analysen, nach dem großen und häufig zitierten Vorbild Einsteins, die Waage. Grundsätzlich wird Einsteins Darstellung bestätigt, in Einzelheiten differenziert und modifiziert. Das frühe dreistimmige Madrigal „*Ben madonna a che siamo*“ wirkt mit seinem „trockenen“ Ton wie eine sehr bewußte Synthese von Stilmodellen der Frottola und der Pariser Chanson; die vier- bis sechsstimmigen Madrigale sind deutlich von Willaert beeinflußt, bemerkenswert ernst und konservativ in ihrer quasi-motettischen Satztechnik, in deren Grenzen aber so subtil differenziert im Ausdruck, wie es nur eine vom Vorbild Willaert aus gesehen späte — nicht epigonale — Kunst sein kann. Die Instrumentalwerke sind gegenüber diesen Kompositionen, besonders dem fünfstimmigen Madrigaldruck von 1546, von sehr viel geringerer Bedeutung. Ihre für den ersten Organisten an San Marco merkwürdige qualitative und quantitative Spärlichkeit scheint darauf hin zu deuten, daß Parabosco sich vor allem als weltlichen Komponisten sah, jedenfalls aber sein Repertoire für den Orgeldienst improvisierend oder aus Instrumentalsätzen und „abgesetzten“ Vokalwerken anderer Meister bestritt.

Bussis sorgfältige und ergiebige Monographie ist nicht nur die „Ehrenrettung“ eines Dichters und Komponisten, der unter der moralischen Strenge der älteren Geschichtsschreibung und unter der mangelnden Erschließung seines Oeuvres zu leiden hatte; sie gibt im lebendigen Gesamtbild ihres „Helden“ auch ein nicht minder lebendiges Bild einer Epoche. Den notwendigen Studien über andere, größere Meister der Zeit könnte sie zur Anregung und zum Vorbild dienen. Ludwig Finscher, Saarbrücken

Karl Heinrich Ehrenforth: *Ausdruck und Form. Arnold Schönbergs Durchbruch zur Atonalität in den George-Liedern* op. 15. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag

1963. IV, 161 S. (Abhandlungen zur Kunst- und Literaturwissenschaft. 18).

Arnold Schönberg schrieb zur Uraufführung seiner George-Lieder op. 15 im Januar 1910: „Mit den Liedern nach George ist es mir zum ersten Mal gelungen, einem Ausdrucks- und Form-Ideal nahezukommen, das mir seit Jahren vorschwebt.“ Schönbergs „Ausdrucks- und Form-Ideal“ zu bestimmen, ist das Ziel, das sich Karl Heinrich Ehrenforth in seiner Untersuchung, die aus einer Hamburger Dissertation hervorgegangen ist, gesetzt hat.

Der Akzent fällt nicht auf das Neue in Schönbergs op. 15, sondern auf die „Um- und Abwandlung der bestehenden Gestaltungsmittel“ (144); Schönberg, schreibt Ehrenforth, habe „den Formwillen von Brahms mit dem Ausdrucksstreben Wolfs“ verbunden (142). „Ausdruck und Form“ werden als „Freiheit und Bindung“ bestimmt (123); die ästhetische Idee, die Ehrenforth seinen Interpretationen zugrundelegt, ist die des „Gleichgewichts beider Pole“ (128).

Der Versuch, das Verhältnis zwischen Georges Gedichten und Schönbergs Kompositionen zu analysieren, krankt an einem Mangel an Sprachgefühl. Über das Gedicht „Hain in diesen Paradiesen“ (nicht „Hallen“) schreibt Ehrenforth: „Der erste Abschnitt huldigt der pflanzlichen Welt, der zweite wendet sich der tierischen zu und ist im ganzen erregter als der erste. Der letzte Satz zerschneidet das Idyll“ (32).

In den Untersuchungen über „thematisch-motivische Beziehungen und Zusammenhänge“ (50 ff.) steht Geglücktes neben Mißlungenem. Da Widerspruch, im Unterschied zu Einverständnis, begründet werden muß, sei die Analyse des Liedes „Saget mir, auf welchem Pfade“ (55 f.) zitiert. Die Behauptung, das Lied werde „nur akkordisch begleitet“, wird durch die kanonische Imitation in den Takten 10–12 widerlegt. Daß der Anfang der Melodie durch den Tritonus $f-h$ „geprägt“ sei, leuchtet nicht ein, denn der Tritonus ist ein totes Intervall. Die erste Gesangszeile, $fs'-f'-h'-cis"-dis"-e'-d'$, besteht nach Ehrenforth aus den gleichen Intervallen wie der erste Klavierakkord, $A-g-c'-fis'$: Tritonus ($f'-h'$ und $c'-fis'$), Quarte ($fs'-h'$ und $g-c'$), kleine Septime ($f'-dis"$ und $A-g$), große Septime ($e'-dis"$ und $g-fis'$) und kleine Sexte ($fs'-dis"$ und $A-fis'$). Doch ist erstens der Vergleich zwischen Zusammenklängen und indirekten Me-

lodieintervallen musikalisch sinnwidrig; und zweitens ist die Analogie logisch brüchig, weil in der Gesangszeile sämtliche Intervalle, die es gibt, vom Halbton bis zur großen Septime, als indirekte Tonabstände vorkommen.

In dem Kapitel *Emanzipation der Dissonanz* stellt Ehrenforth einige „faßbare Ordnungskonstanten“ (97), Reste tonaler Harmonik, Ostinati und Sequenzen, zusammen und interpretiert dann Schönbergs Theorie. Zwischen der Anerkennung der Konsonanzgrade und der Behauptung, daß die Dissonanzen, nicht anders als die Konsonanzen, direkt verständlich seien, besteht nach Ehrenforth ein Widerspruch (105). Man kann aber die große Septime als scharfe Dissonanz empfinden und sie dennoch nicht indirekt, als Zusammensetzung von Quinte und großer Terz, sondern unmittelbar begreifen.

Die These, daß durch die Dynamik und die Rhythmik der „Verfall“ der Harmonik und Melodik ausgeglichen werde (110), ist unverständlich, wenn man an Ehrenforth's Analysen thematisch-motivischer Zusammenhänge zurückdenkt.

Carl Dahlhaus, Kiel

Karl H. Wörner: Schoenbergs „Moses and Aron“. Translated by Paul Hamburger. With the Complete Libretto in German and English. London: Faber and Faber 1963. 208 S.

Karl H. Wörners Einführung in Schoenbergs nachgelassenes Opernfragment *Moses und Aron* erschien 1959 in Heidelberg. Die hier zur Diskussion stehende englische Ausgabe von 1963 unterscheidet sich nicht wesentlich von der Erstveröffentlichung. Zunächst ist der Text des deutschen Originals durch Wiedergabe der Eindrücke des Verfassers von der Berliner Erstaufführung im Oktober 1959, aber auch durch stärkere Einbeziehung des gleichfalls unvollendet gebliebenen Oratoriums *Die Jakobsleiter* (dessen Erstaufführung in einer praktischen Einrichtung von Winfried Zillig in Wien 1961 stattfand) wie auch durch einen bemerkenswert vertieften, historischen Unterbau der psychologischen Grundlagen des religiösen Musikers Schoenberg erweitert worden. Dazu kommen noch dankenswerterweise in der englischen Ausgabe der vollständige zweisprachige Abdruck des Textbuches, ein erweiterter Literaturhinweis, ein

dringend nötiges Inhaltsverzeichnis, und schließlich, ein nützliches Namens- und Sachwortregister. Auch enthält die englische Ausgabe mehrere Szenenbilder von der Berliner Aufführung von 1959. Dafür sind die eindrucksvollen Reproduktionen einer amerikanischen Fotografie Schoenbergs sowie seiner Totenmaske leider weggefallen. Als besonders erfreulich zu bezeichnen ist die Tatsache, daß die Druckfehler in den Notenbeispielen der Originalausgabe größtenteils verbessert worden sind. Größtenteils, aber leider nicht gänzlich! Noch immer wird Moses' letztes Wort in dem berühmten Schlußsatz „O Wort, Du Wort, das mir fehlt!“ in sinnentstellender Wiedergabe als gesungene halbe Note reproduziert, statt der rhombischen Notation der Schoenbergschen „Sprechstimme“, die für fast die ganze Partie des Moses Gültigkeit hat und auch so bis zu jener letzten Note in Partitur und Klavierauszug wiedergegeben ist. Noch immer fehlt das Kreuz vor der ersten Note der Singstimme auf „Sät“, die „Cis“ heißen muß, und hat das untere System des Harmoniums im Beispiel 52 (S. 97), das dem Klavierauszug von Schoenbergs *Herzgewächsen* Opus 20 entnommen ist, einen Baßschlüssel im ersten Takt statt des Violinschlüssels, der sich erst im nächsten Takt in einen Baßschlüssel verwandelt. Auch verabsäumt die englische Ausgabe noch immer den Aufsatz in Grove's Dictionary näher zu bezeichnen, gegen dessen Exegese der Gegenüberstellung Moses' und Arons sich Schoenberg kurz vor seinem Tode so scharf verwahrt hat. Der betreffende Aufsatz steht im Supplementband (4. Auflage) London, 1940 auf S. 573—74, und stammt von Gerald Abraham.

Von diesen Schönheitsfehlern abgesehen hat Wörners Text in der vortrefflichen, auf sprachliche Konzentration bedachten Übersetzung Paul Hamburgers nur gewonnen. Alles impressionistisch Vage des deutschen Textes ist hier in klare Sprachgestalt umgegossen worden. Dies ist besonders den analytischen Partien des Buches zugute gekommen, in denen Schoenbergs höchst eigenartiger Versuch, die Kompositionsmethode der Zwölftontechnik einem großangelegten, religiösen Operntext dienstbar zu machen, zum Objekt einer detaillierten, formpsychologischen Studie erhoben wird. Hierbei ist dem Unterzeichneten ein generelles

Mißverständnis Wörners aufgefallen, das erst so recht bei einer Gegenüberstellung der englischen Übersetzung seines Textes mit einem grundlegenden, englisch geschriebenen Artikel Schoenbergs ins Auge fällt:

In Kapitel XII (*The 12-note character of the music*) bemüht sich Wörner darum, nachzuweisen, Schoenberg habe sich immer leidenschaftlich dagegen verwahrt, seine Kompositionen ausschließlich unter dem Aspekt der Zwölftonmusik betrachtet zu wissen. Das bekannte Zitat Schoenbergs „Der erste Einfall einer Reihe erfolgt stets in Form eines thematischen Charakters“ wird zur Verstärkung seines Arguments angeführt. Daraus folgert Wörner, daß die schöpferische Phantasie absolute Priorität besitze und daß die Reihe erst nachträglich aus der Thematik abgeleitet sei. In Hamburgers Übersetzung heißt es: „The series is derived a posteriori from the themes, not the themes from the series. The series therefore is an abstraction, not the idea of the work. Schoenberg, then, did not base the composition of ‚Moses and Aron‘ on a 12-note series, but, on the contrary, abstracted the series from the themes“. Bestünde diese Folgerung zurecht, dann hätte Schoenberg gewiß nicht die Funktion der Zwölftontechnik in *Moses und Aron* mit den folgenden, seinem am 26. März 1941 an der University of California gehaltenen, 1950 in New York als Teil seines Buches *Style and Idea* veröffentlichten Vortrag *Composition with Twelve Tones* entnommenen Worten beschreiben können: „... I could even base a whole opera ‚Moses and Aron‘ solely on one (basic) set [d. h. Grundgestalt der Reihe], and I found that, on the contrary, the more familiar I became with this set the more easily I could draw themes from it... One has to follow the basic set; but, nevertheless, one composes as freely as before...“. Schoenberg macht hierdurch die absolute schöpferische Priorität der Reihe (in ihrer Grundgestalt) ganz deutlich, widerspricht also Wörners Behauptung durchaus, der aus der Reihe ein Abstraktum a posteriori machen möchte.

Die Grundgestalt der Reihe ist nichts anderes als eine bestimmte Konstellation von Intervallverhältnissen. Daß sie im „Ureinfall“ thematisch — d. h. unterbaut durch Rhythmus, akzentuiert als melodisches Agens — erstmals auftritt, ändert nichts an der Tatsache ihrer Priorität. Ihr diese Pri-

orität gegenüber den eigenen thematischen Derivaten streitig machen zu wollen, wie das Wörner hier versucht, wäre genau so abwegig wie die Behauptung, der „Ureinfall“ zum *Rheingold*-Vorspiel, und damit zur Fundamentalthematik des *Ring* überhaupt, wie ihn Wagner so drastisch in seiner Selbstbiographie beschreibt, sei unabhängig von der Tonalität *Es-dur* erfolgt. Wagner jedoch betont, daß der „Urton“ *Es* und die Verhaftung des „Rhein“-Themas in der *Es-dur*-Tonalität im engeren wie im Zirkel der *b*-Tonarten im weiteren Sinne als die Vorherbestimmung für alle hieraus resultierende dramatische Motivik aufgefaßt werden müssen.

Der Versuch, für die freischaffende schöpferische Fantasie eine Lanze brechen zu wollen, im Interesse einer Verkleinerung der Rolle des konstruktiven Elements in Schoenbergs Schaffen, ist im Grunde überflüssig. Denn das konstruktive Element ist im Falle Schoenbergs fast durchweg identisch mit dem „Ureinfall“. — Es wäre zu wünschen, daß eine Neuauflage der Originalausgabe von Wörners wertvoller Studie sich der englischen Ausgabe von 1963 textlich angleiche und den Operntext des Schoenbergschen Originals zum Mitabdruck brächte. Hans F. Redlich, Manchester

I diporti della villa in ogni stagione. Di Francesco Bozza. Posti in musica a cinque voci da diversi famosi autori. Trascrizione in notazione moderna di Siro Cisilino. Milano: Carisch 1961. XX, 116 S.

I diporti della villa (1601), eine Sammlung von zwanzig Madrigalen und einem Prooemium, sind der erste musikalische Zyklus über die vier Jahreszeiten. Der Herausgeber, Siro Cisilino, spricht von einem „ciclo glorioso“ (X), der von den *Diporti* bis zu Haydns Oratorium reiche. Doch kann man zweifeln, ob der Einfall des venetianischen Patriziers Lionardo Sanudo, die Texte Francesco Bozzas unter fünf Komponisten zu verteilen, ein glücklicher Gedanke war; es fällt schwer, Cisilinos Enthusiasmus über den „stile di rara perfezione“ (X) zu teilen.

So verschieden die Komponisten nach Herkunft und Alter sind, so schroff sind die Divergenzen im Stil und Niveau. Giovanni Maria Nanino (*Proemio*) exponiert einen effektvollen Motivkontrast, verfällt aber in der Durchführung in Pedanterie. Giovanni

Croce (*La primavera*) ist ein Formtalent; deutlich voneinander abgesetzte Zeilen werden plastisch disponiert. Der schwächste der fünf Komponisten ist Lelio Bertani (*L'estate*); „*Un altro*“ flicht er aus Formeln zusammen, die als Kontraste gemeint sein mögen, aber beziehungslos nebeneinanderstehen. Ippolito Baccusi (*L'autunno*), den Zacconi neben Giaches de Wert stellte (A. Einstein, *The Italian Madrigal*, 512), kopiert nicht ohne Geschick den Stil Luca Marenzios. Der Altersstil Philipp de Montes (*Il verno*) ist von Widersprüchen zwischen der Neigung zu gemessenem Kontrapunkt und der Adaption einzelner Merkmale des modernen Madrigalstils durchzogen; dennoch ist die Überlegenheit über Komponisten wie Bertani und Baccusi in keinem Augenblick zweifelhaft.

Das Chroma in Bertanis „*E ne la calda estate*“ T. 34 ist musikalisch sinnwidrig; das Kreuz muß vor dem zweiten Viertel stehen. In Baccusis „*Poi 'l dolce*“ hätte der Widerspruch zwischen den Vorzeichen in den analogen Takten 2 und 8 aufgelöst werden müssen; im selben Madrigal ist im Alt T. 41 *b* statt *h* zu lesen.

Im Umgang mit Zahlen ist der Herausgeber großzügig. Die Geburts- und Todesjahre der Komponisten werden zweimal genannt, in der Einleitung und im Text. Vier der zehn Zahlen stimmen an den beiden Stellen überein. Carl Dahlhaus, Kiel

The Wickhambrook Lute Manuscript. Transcribed and Edited by Daphne E. R. Stephens. New Haven: Yale University 1963. (Collegium Musicum. 4).

Das *Wickhambrook Lute Manuscript* ist eine jener Sammlungen, die, von einem Lautenisten zum persönlichen Gebrauch angelegt, einen Querschnitt durch die englische Lautenmusik um 1600 bieten. Es befindet sich seit 1952 in Amerika und enthält 25 Kompositionen (Tänze, Fantasien, Variationen) von John Dowland, Anthony Holborne, John Johnson, Peter Philips und unbekanntem Meistern. Drei Stücke sind Unica.

Die Editionstechnik des vorliegenden Bandes läßt keinen Wunsch offen. Man findet die Angabe der Konkordanz und der Form, eine Beschreibung der äußeren Erscheinung des Originals und knappe und kompetente Anmerkungen über die vermutliche Geschichte und Entstehungszeit des

Manuskripts. Die Lautentabulatur ist mitabgedruckt, und das erste Stück, eine *Pavan* von Johnson, ist, da im Original nur teilweise vorhanden, nach einem Manuskript der Folger Shakespeare Library ergänzt.

Die Zeiten, da man sich über die Art, wie Lautentabulaturen zu übertragen seien, lange Wortgefechte lieferte, sind vorbei. Schrade und Gombosi hatten sich einst für und gegen die rein vertikale Übertragung ausgesprochen. Heute wird die freistimmige Transkription, bei der man nur da, wo es angebracht erscheint, also nicht konsequent, stimmig schreibt, allgemein und auch von der Herausgeberin verwendet.

Soweit 25 Kompositionen einen repräsentativen Überblick über die Lautenmusik des elisabethanischen Zeitalters geben können, ist das beim *Wickhambrook Manuscript* der Fall, denn es vertritt die wichtigsten Komponisten und Formen. In dieser Funktion wird man den wesentlichen Wert der sorgfältigen Ausgabe sehen dürfen.

Ulrich Olshausen, Frankfurt a. M.

Nederlandse Polyfonie uit Spaanse Bronnen. Hrsg. von René Bernard Lenaerts. Antwerpen: Vereniging voor Muziekgeschiedenis 1963. XI, 77 S. (Monumenta Musicae Belgicae. IX).

Die Beziehungen niederländischer Meister zu italienischen Fürstenhöfen und zum Musikleben Italiens überhaupt gehören zu den Grundlagen, auf denen Erforschung und Interpretation des 15. und 16. Jahrhunderts aufbauen. Dagegen sind die dynastischen Verbindungen zwischen den Niederlanden und Spanien und ihre Konsequenzen für die Musikgeschichte nur langsam in das Blickfeld gerückt. Umfang und Bedeutung des spanischen Reservoirs an niederländischer Musik aus der Zeit Philipps des Schönen und Karls V. ist vielfach unterschätzt worden. Die Aufmerksamkeit auf jene Quellen gelenkt zu haben, ist nicht zuletzt das Verdienst R. B. Lenaerts', der im vorliegenden Band drei Messen aus den beiden reichsten Deposita — Archivo Capitolar der Kathedrale zu Toledo und Bibliothek der Benediktiner-Abtei Montserrat — veröffentlicht: N. Bauldewijn, *Missa En douleur et tristesse*, 5 voc.; M. Gascogne, *Missa Es hat ein sin*, 4voc. und Theo Verelst, *Missa*, 4 voc.

Mit Recht wird in der knapp gehaltenen Einleitung die Technik des Theo Verelst als „solide, wiewohl ein wenig schulmäßig“ be-

schrieben. Auch die Messe Gascognes, deren Cantus prius factus „*Es hat ein sin*“ sich am ehesten aus dem Kyrie oder dem Agnus Dei II rekonstruieren läßt, ist mit dem Hinweis auf die harmonische Fülle, sowie auf den feinen, geschmeidigen Stimmverlauf treffend charakterisiert. Die Bauldewijns Messe zugeordneten Bemerkungen aber gehen großenteils an dem Werk vorbei, im eigentlichen Sinne, da sie Probleme anderer Bearbeitungen der Chansons berühren, im übertragenen, da sie anzweifelbar erscheinen. Daß nämlich die fünfstimmige Chanson Bauldewijns, die am Schluß des Bandes mitgeteilt wird, der Messe als Modell gedient habe, will nicht einleuchten: die Übereinstimmung geht über die Tatsache, daß beide Werke den Cantus prius factus als Kanon bringen, nicht hinaus. Dies aber wiegt gering, da Bauldewijn grundsätzlich zur Kanontechnik neigt (vgl. MGG, Artikel *Bauldewijn*). Ein Vergleich zeigt auch, daß die Durchführungen der Melodie so unterschiedlich rhythmisiert sind, daß nicht ein einziges „wörtliches“ Zitat nachzuweisen ist; auch die Begleitstimmen klingen lediglich im Gloria (S. 6) an eine kadenzierende Wendung der Chanson an. Von der Frage: Parodie oder unabhängige Bearbeitung abgesehen, stört als zumindest unklare Formulierungen die Verknüpfung zweier verschiedener Ebenen, wenn es heißt, „*kontrapunktische Struktur*“ wechsele mit „*Parodie-Elementen*“ ab. Es mag ergänzt werden, daß von Bauldewijn überhaupt nur diese Chanson bekannt ist (1545, fünfzehn Jahre nach seinem Tode, gedruckt); sie könnte also, da ihre Priorität durchaus fraglich ist, dem Wunsche entsprungen sein, die in der Messe vielfältig verarbeitete Weise in eine endgültige mehrstimmige Fassung zu bringen. In der vorzüglichen Wiedergabe des Notentextes erscheint lediglich das Subsemitonium zu selten gefordert; es dürfte u. a. folgende Kadenzen vervollständigen: S. 42, 90; S. 47, 12; S. 53, 7; S. 55, 15; S. 60, 49.

Da der Herausgeber hervorhebt, daß die spanischen Quellen die Zahl der Werke einzelner Meister erhöhen, ja sogar mit unbekanntem Meistern und ihren Werken aufwarten — wie hier mit Theo Verelst und seiner Messe — so ist man ein wenig enttäuscht, wenn zwei auch andernorts überlieferte Kompositionen mitgeteilt werden: Bauldewijns „*En douleur et tristesse*“ (in Rom, Jena und Wolfenbüttel; vgl. MGG,

Artikel *Bauldewijn*, Taf. LII) und Gascognes „*Es hat ein sin*“ (in Cambrai und Rom; vgl. MGG, Artikel *Gascogne*, Abb. 1). Der Titel des Bandes besagt dann nur, daß die „spanische Fassung“ vorliegt, wobei das Wort „Fassung“ die unscheinbaren Varianten erheblich überbewertet. Gleichwohl dürfen wir dem Herausgeber dankbar sein, wenn er den Bestand an zugänglichen Werken aus spanischen Quellen bereichert und auch in Zukunft aus diesen Deposita weiteres — sieben Messen des *Lupus Hellinck* aus der Handschrift 766 von Montserrat — publizieren wird. Martin Just, Würzburg

46 Choräle für Orgel von J. P. Sweelinck und seinen deutschen Schülern. Nach den Handschriften hrsg. von Gisela Gerdes. Mainz: B. Schott's Söhne 1957. 258 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler. III).

Die Ausgabe ist durch mißliche Umstände erst spät zur Besprechung in die Hand der Rezensentin gelangt. Damit erklärt sich das Datum ihres Erscheinens wie die Knappheit der Rezension, denn die Rezensentin wie andere Autoren haben sich in jüngster Zeit so oft zum Thema geäußert, daß mit dieser Ausgabe gewissermaßen nur eine Illustration dazu vorliegt.

Absicht der Herausgeberin ist, „einen Einblick in die Kunst der Choralbearbeitung innerhalb der Sweelinckschule“ zu geben, mit 23 Stücken, die Sweelinck zugesprochen werden, und 23 weiteren aus seiner Umgebung. Der Band wendet sich offensichtlich in erster Linie an den Spieler, was sich aus vielen Gesichtspunkten der Ausgabe ablesen läßt, obwohl „alle wissenschaftliche Genauigkeit“ in Text und Kritischem Bericht angestrebt ist. Einmal ist kaum Literatur angegeben, die Kenntnis der Dissertation der Herausgeberin, deren Titel man S. 5 vergleichen möge, aber sichtlich vorausgesetzt. Weiter beschränkt die Einleitung sich auf kurze Notizen zur Situation der Ausgabe, knappe biographische Angaben zu den Autoren und ebenso knappe Beschreibung der Quellen, deren Datierung in einzelnen Fällen, wie Lüneburg, KN 209 oder Bartfeld Mus. 27, heute, dank L. Schierning (*Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1961), schon angreifbar ist. Die Stilmittel,

die hier Sweelinck zugesprochen werden, dürften zum Teil Eigentum der ganzen Zeit darstellen.

Die Übertragung arbeitet mit Ausnahme der Systemverteilung, die ihrerseits Rücksicht auf den Spieler erkennen läßt, so genau nach unserem Übertragungssystem der Ausgabe von Lüneburg KN 208¹, daß sie entweder gekannt ist, ohne genannt zu sein, oder daß die Herausgeberin ihrerseits gleichzeitig, selbständig, zu denselben Ergebnissen gekommen ist. Darauf hätte zumindest aufmerksam gemacht werden sollen. Wo übrigens in Stücken wie Nr. 28 das Pedal ausgezogen ist und der Kritische Bericht die „wechselnden Stimmen“ auf Hauptwerk und Rückpositiv verweist, sollte der Notentext diese Verweisungen aufnehmen, ebenso wie den Zusatz (Ped.). Sonst erweist sich der Kritische Bericht als genau und sauber in bezug auf Systemverteilung, Pausenbehandlung und Angabe von Varianten oder Ungenauigkeiten. Nr. 26, T. 8 kann aber die erste Note im Tenor z. B. doch *d'* heißen, wie die Hs. angibt. Nr. 46 meint im Tenor der 6. Variation offensichtlich nicht die 3. sondern 4. Note. Weshalb in Nr. 19 Viertel ohne Hälse statt Halben gesetzt sind, bleibt unerwähnt und unverständlich. Die angestrebte „wissenschaftliche Genauigkeit“ läßt doch auch manches zu wünschen übrig. Einmal ist nicht ersichtlich, weshalb, bei Vorhandensein mehrerer Quellen, einmal diese, einmal jene zugrunde gelegt ist. Z. B. wäre in Nr. 33, T. 21 im Baß die halbe Note nach Ly B⁴ durchaus vertretbar wie auch das *fis* in der Oberstimme, T. 38. Vor allem aber wird auf die Berechtigung der Zuschreibung der Stücke an bestimmte Autoren nicht eingegangen. So sind vermutlich ungesicherte und fragliche Stücke wie Nr. 1, 2, 5, 6, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 21 (obwohl hier die Herausgeberin selber Zweifel hat), 23, 24, ausnahmslos Sweelinck zugesprochen, ohne die Echtheitsfrage auch nur aufzuwerfen. Zu Nr. 24 insgesamt (der Kritische Bericht nennt als Quelle irrig Ly B² statt B¹) hat die Rezensentin in ihrem Aufsatz *Parodien und Pasticcios . . .*, Mf VIII, S. 265 ff. schon Stellung genommen, und Schierning hat ihre Meinung S. 33 ihrerseits mit weiteren Gründen untermauert.

So erhebt sich auch hier die von der Rezensentin so oft gestellte Frage, wem solche Ausgaben, bei aller mühevollen und treulichen Arbeit, wirklich dienen. Dem Wissen-

schaftler wie dem Laien bieten sie gleich wenig. Ja, dem Laien werden sie geradezu gefährlich, da er in der festen Überzeugung, Sweelinck, Gottfried Scheidt oder Düben zu spielen, Zweifelhafte und Unechte in sich aufnimmt, besonders da, wo für das Stück nur eine Quelle vorliegt, und dieses weitergibt. Man kann nicht von ihm verlangen, daß er immer wieder das diesbezügliche Schrifttum sichtet. — Auf den Inhalt und Wert der Stücke hier näher einzugehen, erübrigt sich. Es ist bereits zu viel dazu geschrieben worden.

Margarete Reimann, Berlin

Leo Schrade: La Représentation d'Edipo tiranno au Teatro Olimpico (Vienne 1585). Etude suivie d'une édition critique de la tragédie de Sophocle par Orsatto Giustiniani et de la musique des chœurs par Andrea Gabrieli. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1960. 136 S. Text, 93 S. Partitur.

Der jüngst verstorbene Forscher hat mit diesem Werk eine in die Tiefe gehende Studie über die antike, übersetzte Tragödie der Spätrenaissance veröffentlicht. Er führt uns zunächst ein in die Bestrebungen der Frührenaissance, sich der lateinischen Komödie zu bemächtigen. Poggio war es, der den Kardinal Orsini 1429 zum Kauf der angebotenen Manuskripte von Plautus' Komödien bewegte. Vor Lorenzo Magnifico wurden dann 1488 die *Menaechmi* aufgeführt. Der Komödie zur Seite trat alsbald die lateinische Tragödie, man entdeckte Seneca, dessen *Phädra* (*Hippolytus*) erst in Rom, dann 1509 in Ferrara zur Aufführung gelangte. Schließlich kam man zur griechischen Tragödie. Durch die Übersiedlung des Manuel Chrysoloras 1396 wurde in Italien das Interesse und das Verständnis, ja eine Leidenschaft für die griechischen Tragiker erweckt. Giovanni Aurispa opferte seinen ganzen Besitz, um in Konstantinopel griechische Handschriften zu erstehen; mit 238 Bänden kam er 1423 in Venedig an, darunter sechs Tragödien des Aischylos und des Sophokles. Unter ihrem Eindruck schuf Giangiorgio Trissino die italienische Tragödie. Seine *Sofontsba*, 1515 vollendet, veröffentlicht 1524, wurde 1562 in der Accademia Olimpica in Vizenza vorgeführt, doch war sie schon sechs Jahre früher auf Veranlassung der Katharina von Medici in Frankreich, in Blois, aufgeführt worden. Unter

dem Einfluß von Trissino schrieb Giovanni Ruccelai seine *Rosamunda* und Giovanni Battista Giralaldi Cinzio seinen *Orbecche*. Mit Musik von Alfonso della Viola wurde dieses Werk 1541 in Ferrara auf die Bühne gebracht. Den italienischen Originalwerken treten die Übersetzungen antiker Tragödien zur Seite. Aristoteles wurde 1498, Sophokles 1503, Euripides 1502 übersetzt herausgegeben, Erasmus ließ 1506 in lateinischer Übersetzung in Paris *Hekuba* und *Iphigentie in Aulis* erscheinen. Bald folgten italienische Übersetzungen des *Oedipus Rex*, 1525 eine solche durch Alessandro Pazzi, die Bembo kritisierte. In Lyon ließ Luigi Alamanni die *Antigone* in seiner Übertragung erscheinen. Lodovico Dolci brachte vier Tragödien des Euripides heraus. In Vizenza hatte Palladio das Theater der Accademia Olimpica, zunächst in Holz, erbaut, auf dem 1560 der *Oedipus* in Übersetzung des Anguillara, zwei Jahre später Trissinos *Sofonisba* erschien.

Der *Oedipus Tyrannus* wurde nur von Orsatto Giustiniani (1538—1603) auf Wunsch der Accademia Olimpica zur Eröffnung des Theaters übersetzt. Für die Versübersetzung verzichtete Giustiniani auf den jambischen Trimeter und wählte den Zwölfsilber, dem er zur Abwechslung Siebensilber einfügte. Die erst durch W. Cantor 1579 vermittelte Erkenntnis des Aufbaues des griechischen Chores in Strophe und Antistrophe war den italienischen Übersetzern der Zeit nicht aufgegangen. Giustiniani verfuhr deshalb mit den Chören frei. Im Übrigen weicht der Text Giustinianis von dem von Gabrieli komponierten Text öfters ab. Das Theater wurde 1585 mit der Aufführung des *Oedipus* eingeweiht, sein Erbauer, Andrea Palladio war schon 1580 gestorben. Von der Aufführung, die Angelo Ingegneri, Verfasser eines berühmten Traktates *Del Modo di Rappresentare le Favole Sceniche*, leitete, besitzen wir Beschreibungen des Filippo Pigafetti.

Ingegneri nennt in seinem Traktat die Aufgaben der Musik in der Tragödie. Die Musik soll nur aus der Tibia und anderen Blasinstrumenten bestehen. Diese Beschränkung geht auf das Studium der antiken Tragödie zurück, sie begegnet uns noch bei den ersten Opernanfängen in Florenz. Wenn der Vorhang aufgeht, soll von hinten auf der Bühne eine Musik von Instrumenten und Stimmen, so süß wie möglich, zugleich

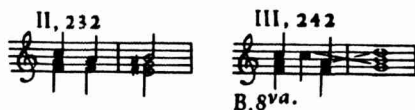
aber klagend ertönen. In Komödien und Pastoralen, die keine Chöre haben, soll man in den Zwischenspielen ein Konzert von Instrumenten und Stimmen bringen, das dem Publikum um so mehr Vergnügen macht, je abwechslungsreicher es ist, und je mehr es sich jedesmal erneuert. Wenn die Musik zeitweise vokal ist, wird sie um so angenehmer sein, wenn die Worte leicht zu verfolgen sind, wenn sie sich nicht im Gewebe von Fugen verliert und in allen den Verzierungen, die heute üblich sind. Die Aufgabe der Zwischenaktsmusik ist, dem ermüdeten Publikum Entspannung zu bieten und ihm Ruhe und Genuß zurückzugeben.

Wenn das Stück außer Chören noch zwischenaktsmusik oder andere Konzertmusik in Verbindung mit Instrumenten und Stimmen enthält, so sollen die Chöre so einfach wie möglich gesungen werden und in einer Weise, die sich wenig vom gewöhnlichen Sprechen unterscheidet. Wenn die Chöre aber Zwischenaktsmusik darstellen, so können sie mit mehr Kunst gesungen werden (Ingegneris Angaben haben eine gewisse Ähnlichkeit mit der Theorie der Camerata in Florenz). Der tragische Chor aber schließt jede Zwischenaktsmusik aus, er darf nur aus Gesangsstimmen bestehen. Der Chor soll in die Handlung eingreifen und auf der Szene bleiben. Die Griechen bedienten sich eines oder zweier Auloi, doch soll der Chor in der modernen Tragödie nur aus Stimmen, aber auserwählten und ausgesuchten Stimmen zusammengesetzt sein. Soweit Ingegneris Forderungen.

Die Musik zum *Oedipus* bestand aus drei Arten, einer improvisierten Einleitung durch eine Fanfare von Posaune, Trompete und Trommeln, einer unmittelbar nach Senken des Vorhangs gespielten, die von Marc'Antonio komponiert war, dem die Akademiker die Ausführung anvertraut hatten, und den Chören. Die Chöre des Andrea Gabrieli, veröffentlicht 1588 nach dem Tode des Komponisten, besitzen historische Bedeutung, da sie zu den wenigen Chören für das Theater gehören, von denen wir mehr als Beschreibungen besitzen. Gabrieli hat nur die Chöre vertont, die nicht am Dialog teilnehmen, die lyrischen Charakter und die Form von Strophe und Antistrophe haben. Alle anderen Chorstellen wurden gesprochen. Was den Rhythmus betrifft, so behandelt Gabrieli die *versi sciolti* auf verschiedene Art. Nicht selten löst er sich von Giustinianis Vers. Die

Melodie steht hinter der für den Rhythmus wichtigeren Harmonie zurück. Der Komponist verwendet überraschende und unerwartete harmonische Wendungen. Eigentümlich sind fortwährende Parallelismen. Die Psalmodie hat ihm zum Vorbild gedient. Soweit der Verfasser.

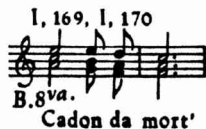
Was die Deklamation anbelangt, so vertont Gabrieli tatsächlich die *versi sciolti* häufig wie Prosa, d. h. zwecks Wortbetonung dehnt und kürzt er beliebig. Die Stimmen werden stets homorhythmisch gesetzt, dadurch wird ein der vagen Vorstellung griechischer Deklamation entsprechender Sprachstil erzielt. An Parallelismen kann ich nichts finden. Im Gegenteil, in den häufig dreistimmigen Sätzen, die mit zwei-, drei-, vier-, fünf- und sechstimmigen abwechseln, vermeidet Gabrieli ängstlich die bei ihm in dreistimmigen Sätzen zu findenden, in der Villanelle üblichen Quint-Terz-Parallelen wie



Dagegen macht er von nach Pausen frei einsetzenden Parallelen gelegentlich einen geradezu genialen Gebrauch, so Choro primo, T. 250 ff., „L'uno a l'altro prevaglia“ (*H-dur*)-Pause-„*Questi*“ (*C-dur*), und noch wirkungsvoller nach großer Steigerung, unglaublich eindrucksvoll bei aller Einfachheit, Choro terzo, T. 187 ff.



Die einzige Sext-Terz-(Fauxbourdon-) Parallele sieht so aus:



Gabrielis gewollt einfacher, archaisch wirken sollender Stil ist in den Intermedien nicht ohne Vorgang. Der Verfasser erwähnt bei seiner Darstellung der literarischen Seite nicht die Musik, die bei den Aufführungen lateinischer, übersetzter und italienischer Komödien und Tragödien erklingen ist. Es ist eine lange Liste, von der ich eine kleine Auswahl in *Luca Marenzio*, 1956, S. 40, gegeben habe. Natürlich hängt der gewollt archaische und asketische Stil indirekt oder sogar direkt mit den Bestrebungen der *Camerata Fiorentina* zusammen.

Hans Engel, Marburg

Andrew Sabol: *A Score for Lovers made Men, a Masque by Ben Jonson. The Music adapted and arranged for dramatic performance from compositions by Nicholas Lanier, Alphonso Ferrabosco and their contemporaries. With an Introductory Essay.* Providence: Brown University Press 1963. XXIII, 93 S.

Dieses Werk ist eine Art Ergänzung zu des Verfassers *Songs and Dances for the Stuart Masque* 1959 (vgl. *Mf* XIII, 1960, 369–370). In der wichtigen Einleitung des älteren Buchs hatte Sabol erwähnt, es existiere für die Zeit vor 1640 keine vollständige Partitur der Masque-Gesänge. Um so mehr wird man es begrüßen, daß nun gar eine vollständige Partitur aller zu einer Masque gehörigen Musik vorgelegt wird. Freilich läßt der Titel erkennen, daß es sich nicht um die Originalmusik handelt, denn die Partitur ist verloren, sondern um ein Pasticcio aus Werken vorwiegend von Masque-Komponisten, zum großen Teil aus handschriftlichen Quellen der Zeit, unter denen wieder *British Museum Add. Ms. 10444* den Vorrang hat. Die Wahl gerade dieses Werks geschah nicht ohne Absicht. Der Text, aus einer für die Entwicklung der Masque bedeutsamen Zeit, zählt zu den besten von den 26 aus Jonsons Produktion, über den kürzlich T. S. Eliot sagte, er habe „*a sense for the living art; his art was applied.*“ Die sehr kostspielige, reichbesetzte Aufführung vom 22. Februar 1617 im Hause des Lord Hay zu Ehren des französischen Gesandten verpflichtete, wie meist, die besten Kräfte, nicht nur von Schauspielern und Tänzern, sondern auch von Musikern (vorwiegend aus der kgl. Kapelle) und Komponisten, deren meist drei bis fünf benötigt wurden. Obwohl das Hauptinteresse

der aristokratischen Zuschauer der Pantomime und dem Tanz galt, wird auch diesmal nur der Gesangskomponist genannt: „*The whole Masque was sung (after the Italian manner), Stylo recitativo, by Master Nicholas Lanier, who ordered and made both the scene and the music.*“ Es war das erste durchkomponierte Stück der Art, und der vielseitige Lanier, der als Gesangssolist auftrat, hatte für diesmal für seine Inszenierung keinen Ärger mit dem großen Inigo Jones zu befürchten, den er später „*the greatest villain in the world*“ nannte. Noch im gleichen Jahr heißt es von einer anderen Masque von Jonson, *The Vision of Delight*, sie sei ebenfalls im *stylo recitativo* geschrieben. Freilich stammen diese Angaben aus der Folioausgabe von 1640, die nach des Dichters Tode erschien.

Sabol lag für die Auswahl der manchmal mit einer sehr freien Proportz versehenen *Dances* und der ebenfalls zur Vierersymmetrie neigenden sonstigen Instrumentalstücke ein reiches Material, zum Teil aus gedruckten Quellen, vor, aus dem er das heute noch Frische und Wertvolle, wenn auch oft nur abschnittsweise, am richtigen Platz einzusetzen sich bemühte. Obwohl vieles anonym ist (so alles die *Masquers* und *Antimasquers* Betreffende), finden sich doch für die dem allgemeinen Repertoire entnommenen Tänze, die *Revels*, gute Namen vor, so J. Dowland, O. Gibbons und A. Ferrabosco II, dieser mit einer prächtigen, feinpolyphonen *Pavim.* Für den Gesangsteil war die Auswahl schwieriger. Für die einfach arienartigen Nummern 19, 21, 41 und 43 lagen aus der Sammlung *Select Musicall Ayres and Dialogues* von 1652 textlich leicht vertauschbare Muster von Lanier selbst vor; auch für den Dialog Nr. 33–35 fand sich ein rezitativischer, stilistisch interessanter (Unisoni!) Vorgänger in derselben Quelle, ebenfalls von Lanier. Für die rein rezitativischen Teile (Nr. 4, 13 mit ebenfalls „*declamatory*“ einhergehendem Chorus, und 16) konnte zunächst kein zeitgenössisches Vorbild festgestellt werden. M. Emslie hat in seinem Aufsatz *Nicholas Lanier's Innovations in English Song* (*ML* 61, 1960, 13 ff.) klar gemacht, daß ein durchgehendes Rezitativ in England erst seit 1628 nachweisbar sei, obwohl man gewiß von den italienischen Neuerungen wußte und in *Mason and Earsden's Ayres that were Sung and*

Played at Brougham Castle in the King's Entertainment (1618) deutliche Beispiele eines echten Rezitativs vorliegen. Das rezitativische Element hatte sich nach Emslie in der die einfache Lautenarie um 1620 ablösenden sogenannten *Declamatory Ayre*, die sich an die italienische Monodie anlehnt, immer breiter entfaltet. Aber Sabol stellt fest (XVII), daß diese neue Form für die 158 Takte umfassenden Gespräche — sie behandeln die Rückkunft der an unglücklicher Liebe Gestorbenen — nicht anwendbar sei. So blieb nichts anderes übrig als zu dem erwähnten Werk von 1628 zu greifen: Laniers *Hero and Leander*, das aber trotz gleicher metrischer Verhältnisse und ähnlicher textlicher Gestimmtheit zum Teil schwer „*adapted and arranged*“ werden konnte, da nun Auslassungen, Zusätze, Umsetzungen u. ä., manchmal von sinnstörender Art, unvermeidlich wurden. Auch erscheint es fraglich, ob Sabols Verfahren, für die Instrumentalmusik und die Arien üblich und belegt, den Zeitgenossen, die das Rezitativ noch als etwas Neues und individuell Geprägtes mit Interesse verfolgten, in diesem Fall auch genehm gewesen wäre. Immerhin, wir bekommen, wenn auch zu anderm Text, nun eine Vorstellung jener oft genannten Monodie *Hero and Leander*.

Verfasser hatte für diese, für den praktischen Gebrauch (dem auch die kundigen Vorschläge für Inszenierung, Kostüme, Choreographie und Besetzung und die Nummernenteilung dienen) gedachte Partitur viel Verantwortung für eine stilgerechte Bearbeitung. Leider hielt er es nicht für erforderlich, überall auf die Originalquellen zurückzugreifen, was wohl bei *Hero and Leander* besser gewesen wäre, da Emslie S. 19 nur das Ms. der Pepys Library für maßgebend hält. Anwendung der modernen Schlüssel, gelegentliche Änderungen der Notenwerte und Taktgestalten, Vermeidung dynamischer und Tempovorschriften verstehen sich fast von selbst. Es waren aber auch die großenteils zweistimmig oder im Lautensatz überlieferten Instrumentalstücke vier- bzw. fünfstimmig zu arrangieren, wobei zu fragen wäre, warum einzig Nr. 34 und 36 sich mit dem dünnen zweistimmigen Originalsatz begnügen müssen, ferner, ob der hübsche Effekt der aussetzenden Mittelstimmen S. 27, Syst. II, dem Brauch der Zeit entspricht. Der Continuo, durch Violoncello verstärkt, ist ebenfalls geschickt und ge-

schmackvoll ausgesetzt, nur die eigenwillige Fortschreitung S. 12, Takt 1 und 4, fällt nicht angenehm ins Ohr. Über die übrigen gelegentlichen, aber begründeten Zurechtrückungen geben *Notes and Commentary* (91—93) gewissenhaft Auskunft. Die *Introduction* bringt alles zum Thema Gehörige in musterhafter Klarheit. So wird auch die Forschung für diese hübsch ausgestattete Ausgabe dankbar sein.

Reinhold Sietz, Köln

Johann Joseph Fux: *Te Deum*. E 37. Vorgelegt von István Kecskeméti. Continuobearbeitung von István Kecskeméti. Kassel etc.: Bärenreiter 1963; Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. IX, 118 S. (Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke, Serie II, Band 1).

Im Rahmen der Ausgabe sämtlicher Werke von Johann Joseph Fux, von der bisher nur einige wenige Bände erschienen sind, liegt nun das *Te Deum* aus dem Jahre 1706 (Ergänzungsnummer 37) in einer wissenschaftlichen und praktischen Anforderungen befriedigenden Form vor. Als Vorlage diente dem Herausgeber das Autograph aus dem ehemaligen fürstlich Esterházy'schen Musikalienarchiv im Besitz der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest. Andere Quellen in Bibliotheken bzw. Anzeigen in Musikalieninventaren hat der Herausgeber nicht feststellen können, so daß ihn die Arbeit, was die Quellenlage betrifft, vor keine schwierige Frage stellte. Entstehungszeit des Werkes (beendet am 2. Dezember 1706) und Herkunft des Autographs sind bekannt. Anders verhält es sich mit dem Verwendungszweck der Komposition, über den nur Vermutungen geäußert werden können. Es liegt nahe, das Werk als offizielle Festhymne zu betrachten, mit welcher der Hof in Wien eine entsprechende Gelegenheit im St. Stephansdom feierlich umrahmte. Mit Recht erwägt der Herausgeber vorsichtig genug die Inthronisation des Bischofs Franz Ferdinand (Mitte Dezember 1706) als einen der in Frage kommenden Anlässe. Er bezieht sich dabei auf die Mitteilung im zeitgenössischen Wiener Diarium vom 11.—14. Dezember 1706.

Zweifelloso stellt die Herausgabe des *Te Deum* von Fux nicht nur als Schaffensbeleg dieses Komponisten, sondern mehr noch als Gattungsbeleg eine verdienstvolle Tat dar.

zumal die Zahl wertvoller Te Deum-Kompositionen um 1700 nicht allzu groß ist. So wäre es auch noch verfrüht, das Werk gattungsgeschichtlich endgültig einzuordnen. Man kann dem Herausgeber zustimmen, wenn er auf die barocke Prachtentfaltung hinweist, welche der Komposition eigen ist. Kontrastreich stehen sich Solo und Tutti, vor allem aber die auf Giovanni Gabriellis Kompositionstechnik zurückgehenden *cori spezzati* gegenüber.

Vorwort, Notentext, Continuoaussetzung und kritischer Bericht erfüllen alle berechtigten Ansprüche. Der Gesamtausgabe, die für die musikgeschichtliche Wertung und Einordnung des Komponisten von großer Bedeutung ist, wünscht man gern eine zügige Entfaltung. Richard Schaal, München

Christoph Willibald Gluck: The Collected Correspondence and Papers. Edited by Hedwig and E. H. Mueller von Asow. Translated by Stewart Thomson. London: Barrie and Rockliff (1962). XI, 239 S.

1913 richtete E. H. Müller im 1. Jahrgang des Gluck-Jahrbuches im Auftrage der Gluck-Gesellschaft einen Aufruf an alle Verehrer des Meisters und vor allem an Autographen-Besitzer, ihn auf Briefe von und an Gluck aufmerksam zu machen. Fast 50 Jahre später kann der inzwischen verstorbene Forscher gemeinsam mit seiner Frau das Unternehmen, durch zwei Kriege und darauf folgende schwere Zeiten immer wieder verzögert, endlich zum Abschluß bringen und der Öffentlichkeit die gesammelten Briefe, Schriften und Dokumente Glucks in einer Ausgabe vorlegen. Die Gründe, die die Herausgeber veranlaßt haben, ihre Lebensarbeit nicht mit einer kritischen Ausgabe in den Originalsprachen deutsch, italienisch und französisch zu krönen, sondern den Kompromiß einer von S. Thomson besorgten Übersetzung einzugehen, sind dem Rezensenten unbekannt.

Das vom Verlag mit zahlreichen Reproduktionen von Autographen sowie Bildnissen der Adressaten und Adressanten sehr nobel ausgestattete Werk enthält alle den Herausgebern bekannten Briefe von und an Gluck, dessen Dedikationsschreiben einer Reihe von Partitur-Drucken, die in Pariser Journalen abgedruckten offenen Briefe, Quittungen, Bescheinigungen und einige Schreiben, die zwischen seinen engeren Mit-

arbeitern und Freunden (Du Roulet, Franz Kruthoffer u. a.) in den Angelegenheiten des Meisters ausgetauscht wurden. Erläuternde Anmerkungen tragen zum Verständnis der Schriftstücke bei. Die Mehrzahl von ihnen, deren Originale in aller Welt verstreut und heute zum Teil verschollen sind, lag bereits in Veröffentlichungen an den verschiedensten Stellen vor. Sie in einem Bande vereinigt zu haben, ist das große Verdienst der Herausgeber. Darüber hinaus konnten sie noch einige bisher unveröffentlichte Schriftstücke Glucks und seines Umkreises vorlegen. Das Buch wird durch eine kurzgefaßte Biographie, einen Quellennachweis, Verzeichnisse der Empfänger, der erwähnten Werke Glucks und schließlich ein Generalregister abgerundet.

Trotz langjähriger Vorarbeit sind den Herausgebern folgende Briefe unbekannt geblieben: vier Briefe an Gasparo Caroli in Parma vom 26. Januar, 22. Februar, 1. und 19. März 1770, veröffentlicht von C. Alcari in *Musica d'oggi*, 14, 1932, 257—259; ein undatiertes Kondolenzschreiben vom Juli 1776 zum Tode der Adoptivtochter Nanette von Karl August zu Sachsen-Weimar-Eisenach, veröffentlicht in *Litterarische Monate*, Bd. 1, Wien 1776/77, S. 145 (nachgewiesen durch J. Müller-Blattau im Jahrbuch Peters, 45, 1938, 37, Anm. 1, und H. J. Moser in seiner *Gluck-Biographie*, Stuttgart 1940, S. 263); ein Brief an Franz Kruthoffer vom 29. November 1776, veröffentlicht von Maria Komorn in *Zeitschrift für Musik*, 99, 1932, 674; weiter ein Brief von Carlo Caccio aus Mailand vom 30. August 1777, veröffentlicht in deutscher Übersetzung von A. Schmid in seiner *Gluck-Biographie*, Leipzig 1854, S. 297; und schließlich ein bisher unveröffentlichter, seit 1865 in der Staatsbibliothek Berlin aufbewahrter Brief vom 14. Juli 1770 an den Padre Martini in Bologna. Diesen Brief gedenkt Rezensent in Kürze bekannt zu machen.

Auch würde man die überlangen offenen Streitbriefe eines Chabanon (35 ff.), La Harpe (101 ff.), Suard (109 ff.) u. a., die bei Leblond, *Mémoires pour servir etc.*, 1781 in einem gemäßeren Rahmen veröffentlicht sind, gern missen und an ihrer Stelle den von H. Unger in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, 82, 1915, 269—275, teils in deutscher Übersetzung, teils im Original vorgelegten Briefwechsel des Grafen Bevilacqua mit seinem Wiener Mittelsmann, dem Ab-

bate Lodovico Preti, der uns aufschlußreiche Nachrichten zur Entstehung der für Bologna komponierten Oper *Il Trionfo di Clelia* liefert, sowie die von J. Tiersot in *Le Ménestrel*, 80, 1914, 261–262, 267, 274, abgedruckten Schreiben Du Roulllets an Franz Kruthoffer und umgekehrt einbezogen sehen.

Einige Briefe und Dokumente sind leider unvollständig wiedergegeben. So fehlt in dem Schreiben an J. B. Suard vom 21. Oktober 1777 (S. 108–109) das lateinische Zitat aus dem *Epigrammaton liber I*, 3 (Zeile 6) des Martial, in dem an den Abbé Arnaud vom 15. Juli 1778 (S. 135–136) das Postskriptum, im Testament vom 18. November 1787 (S. 206–207) der Öffnungsvermerk, etc.

Keine Übersetzung kann das Original ersetzen. Kleinere Mängel und Ungenauigkeiten, die sich wohl nicht vermeiden lassen, gehen dabei zu Lasten sowohl der Herausgeber wie des Übersetzers. Dafür zwei Beispiele. In einigen wenigen Zeilen vom Januar 1749 an F. J. K. Pirker heißt es: „... sie werden Von Monsieur Waich 20 ducaten Empfangen, ... dahero bitte schönstens die Uhr dar Von zukaufen, aber das geheiß lassen sie vom Srinbeck machen ...“. Der letzte Teil des Satzes ist wie folgt übersetzt: „... but let the order be carried out by Srinbeck ...“ (S. 19), obwohl aus dem Zusammenhang klar ist, daß hier Gehäuse und nicht Geheiß gemeint ist — eine Unterscheidung allerdings, die einem Übersetzer selbst bei bester Kenntnis der deutschen Sprache kaum zuzumuten ist und ihm daher von den Herausgebern hätte erklärt werden müssen. Andererseits können ungenaue Übertragungen einzelner Sätze oder Satzteile zu Schlüssen verleiten, die das Original gar nicht zuläßt, so, wenn der Übersetzer für den Satz „*la masse de ce qu'ils se disent peut subsister*“ aus dem Brief vom 17. Juni 1778 an N. F. Guillard die Formulierung „*The greater part of what they have to say can remain*“ (S. 132) wählt. Gluck läßt eben den gesamten Text Guillards zwischen Orest und Iphigenie in der 5. Szene des 2. Aktes der *Iphigénie en Tauride* unangetastet und nicht nur den größeren Teil.

Der für die Gluck-Forschung wichtigste Bestandteil des Buches ist eine Zusammenstellung der Quellen und Veröffentlichungen eines jeden Dokumentes. Leider ist sie nicht immer zuverlässig gearbeitet. Die Heraus-

geber beziffern im Vorwort (S. 2) die Zahl der unveröffentlichten Manuskripte mit 20. Schlägt man daraufhin die Liste S. 217 ff. nach, so stellt man mit Überraschung fest, daß es sogar 38 sein sollen, wobei sich die Herausgeber allerdings selbst ad absurdum führen, wenn sie bei früher und heute nicht bekanntem Autograph und keiner Druckveröffentlichung überhaupt Kenntnis von einem Schriftstück haben wollen.

Doch beide Zahlen treffen nicht zu: nach Kenntnis des Rezensenten scheinen bisher nur 11 der von dem Ehepaar Müller von Asow bekannt gemachten Schriftstücke nicht veröffentlicht zu sein. Es bleibt unverständlich, warum die Herausgeber etwa Briefe als unveröffentlicht bezeichnen, die in Werken abgedruckt sind, die an anderer Stelle doch zitiert werden. Unbekannt dagegen scheint ihnen jene von Julien Tiersot in *Le Ménestrel*, 80, 1914, 214 ff. herausgegebene Dokumentensammlung *Pour le centenaire de Gluck. Lettres et Documents inédits* geblieben zu sein, deren Abschluß nur der Ausbruch des Ersten Weltkrieges verhinderte. Mit ihr und weiteren Veröffentlichungen hatte die französische Musikwissenschaft den ihr zufallenden Teil der Aufgabe bereits weitgehend erfüllt, die E. H. Müller ein Jahr vorher erst in Angriff nahm.

Im folgenden sei die Liste der Veröffentlichungen von Briefen und Dokumenten vervollständigt; bei Mehrfachabdrucken kann hier nur der wichtigste angegeben werden. Zwecks Raumersparnis werden bei Zeitschriften-Veröffentlichungen nur Verfasser und Titel der Zeitschrift, nicht aber der Titel des Aufsatzes genannt. Von den Schriftstücken, die die Herausgeber als unveröffentlicht bezeichnen, sind bereits abgedruckt (in Klammern die Seitenzahlen der Müllerschen Ausgabe):

Briefe und Verträge vom 10. Juli 1774 (47), 9. März 1775 (52 f.), 28. März 1775 (53–55) durch M. Cauchie in *Le Ménestrel*, 89, 1927, 309–311;

Briefe und Verträge vom 10. und 16. August 1774 (48–50), 31. März 1775 (55–57), 15. April 1775 an Le Marchand (59), 21. und 30. April 1775 (60 f.), 1. April 1778 (129), 4. September 1778 (140), 1. Mai 1785 (204) durch J. Tiersot, a. a. O., 215, 216, 244, 252, 267, 274, 275;

Brief vom 5., November 1774 durch H. Günther in der S. 51, Anm. 2 zitierten gedruckten Dissertation, S. 77–78;

die „*Pro Memoria*“ von 1775 (51 f.), Briefe vom 2. Dezember 1775 (75–77), 31. Januar 1776 (79 f.), 31. Oktober 1776 (93) in *La Revue S. I. M.*, 10, Juni 1914, 8–12, 16;

Brief und Erklärung vom 24. Juni 1775 (63 f.) bzw. 8. Oktober 1785 (204 f.) durch A. Schmid, *Gluck*, Leipzig 1854, 239–240, 462–463;

Brief vom 10. Mai 1776 (80 f.) in *Auswahl aus Klopstocks nachgelassenem Briefwechsel*, 1. Tl., Leipzig 1821, 266–268;

Brief vom 16. März 1778 (128) durch F. Bischoff in *Neue Musik-Zeitung*, 31, 1909/10, 357;

Brief vom Sommer 1778 (133 f.) durch J. Tiersot, *Lettres de Musiciens*, Bd. 1, Turin 1924, 207–210;

Eigenhändige Quittung vom 22. Februar 1779 (162) als Faksimile im Antiquariatskatalog Nr. 76 der Firma Hans Schneider, Tutzing, S. 5;

Vertrag vom 5. Mai 1779 (162) durch G. Kinsky, *Glucks Briefe an Franz Kruthoffer*, Wien etc. 1927, 40;

Brief vom 19. Januar 1780 (172) durch L. Nohl, *Musikerbriefe*, Leipzig 1867, 54;

Brief vom 20. August 1780 (181 f.) durch G. Desnoiresterres, *Gluck et Piccini*, Paris 2/1875, 293.

Die Aufgabe, eine kritische Gesamt-Ausgabe der Original-Dokumente und Briefe Glucks vorzulegen, bleibt weiterhin bestehen. Als Vorbild sollte dabei an Stelle der hier besprochenen, im einzelnen nicht immer sorgfältig angelegten Sammlung jenes Bändchen dienen, in dem Georg Kinsky den Briefwechsel Glucks mit dem Pariser Botschaftssekretär und Wahrnehmer der Gluckschen Rechte in Paris, Franz Kruthoffer, in mustergültiger Weise im Jahr 1927 vorgelegt hat. Klaus Hortschansky, Kiel

Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Abt. I: Musikdramen, Band 1: *Orfeo ed Euridice* (Wiener Fassung von 1762). Vorgelegt von Anna Amalie Abert und Ludwig Finscher. Kassel etc.: Bärenreiter 1963. XXIV und 247 S.

Die Erarbeitung einer neuen und zuverlässigen Ausgabe von Glucks großer Reformoper *Orfeo ed Euridice* in der Fassung von 1762 ist eine ungewöhnlich schwere Aufgabe, nicht nur wegen der historischen Bedeutung des Werkes, sondern auch, weil

Glucks Autograph verloren ist und gerade die Popularität der Oper zu zahlreichen entstellenden Bearbeitungen geführt hat. Schon am Anfang ihres Vorworts stellen die Herausgeber mit Recht fest: „*Diese azione teatrale per musica . . . steht an einem für Glucks eigenes Schaffen wie für die Geschichte der Oper gleich wichtigen Wendepunkt*“. Vorwort und Kritischer Bericht lassen den Leser nicht im Zweifel darüber, daß die Herausgeber ihre Aufgabe mit Gründlichkeit angefaßt haben und daß die Ergebnisse ihrer Arbeit umfassend und zuverlässig sind.

Das Vorwort berichtet, mit ausführlicher Dokumentation, über die Vor- und Entstehungsgeschichte des *Orfeo* und die Zusammenarbeit von Durazzo, Angiolini (Ballett), Quaglio (Bühnenbild) und Gluck mit dem eben eingetroffenen Calzabigi an dem dramatischen Ballett *Le festin de pierre* (*Don Juan*) vom Oktober 1761, dessen Reformprinzipien unmittelbar auf J. G. Noverres *Lettre sur la danse et sur les ballets* von 1760 zurückzuführen sind. Die Vorbereitung und die Proben zum *Orfeo* sowie schließlich die Aufführung am 5. Oktober 1762 mit dem Altisten Guadagni als Orpheus werden detailliert beschrieben, ebenso die Geschichte des Pariser Erstdrucks von 1764, Glucks Bearbeitung für den Sopranisten Millico (Parma 1769) und die zweite Bearbeitung mit Orpheus als Tenor (Paris 1774), und schließlich folgt ein reich belegter Bericht über die Bühnen- und Konzert-Aufführungen des Werkes bis in das 19. Jahrhundert hinein. Der Kritische Bericht gibt Auskunft über 67 Libretti, die 32 verschiedene Aufführungen von Wien 1762 bis Mailand 1813 belegen. Obwohl die Herausgeber sich teilweise auf Alfred Loewenbergs Aufsatz *Gluck's 'Orfeo' on the Stage* (MQ 26, 1940) stützen, bekommen wir hier doch zum ersten Mal einen kompletten Überblick über die Aufführungen des *Orfeo* bis 1813, die „*the whole of Europe from Stockholm to Lisbon and from Dublin to Warsaw*“ (Loewenberg S. 327) umspannen, und damit einen Eindruck von der Popularität des Werkes nach dem Erfolg der *Alceste* 1767.

Obwohl Gluck drei verschiedene Fassungen hinterlassen hat (Wien, Parma und Paris; die Partie des Orpheus für Alt, Sopran bzw. Tenor), scheint der *Orfeo* doch mehr als andere Werke unter Pasticcio-Be-

arbeiten gelitten zu haben. Der Höhepunkt dieser Praxis wurde schon früh in der Geschichte des Werkes erreicht, und zwar mit der Londoner Aufführung vom 28. Februar 1792, die mit einer neuen Ouvertüre von Gyrowetz und Zusätzen von Händel, Joh. Chr. Bach, Sacchini, Weichsel und William Reeve geschmückt und in der von Gluck überhaupt nur „*Che farò senza Euridice*“ übrig geblieben war. Die gerechte Strafe für diese kriminelle Bearbeitung war ein Durchfall, und der *Orfeo* verschwand für 68 Jahre von der Londoner Bühne. Am anderen Ende der Bearbeitungsgeschichte steht dann Berlioz' Altfassung von 1859, die ohne Bezug auf Glucks originale Altfassung von 1762 auskommt.

Nach dem Erstdruck Paris 1764 war Hermann Aberts Ausgabe in DTÖ XXI, 1914, also genau 150 Jahre später, die erste neue Ausgabe — es ist durchaus sinnvoll, daß nun nach weiteren fünfzig Jahren die vorliegende Edition die Tochter Hermann Aberts zu ihren Herausgebern zählen kann. Die Quellenlage des *Orfeo* ist kompliziert, und es ist unvermeidlich, daß man die Quellenbenutzung und Quellenbewertung der beiden Neuausgaben miteinander vergleicht. Die frühere Edition stützte sich vor allem auf eine Handschrift der Österreichischen Nationalbibliothek (damals K. und K. Hofbibliothek) in Wien, „*anscheinend eine Kopie des Autographs*“; die Neuausgabe zeigt jedoch, daß diese Vermutung nicht beweisbar ist. Darüber hinaus benutzte die Ausgabe in den DTÖ den Pariser Erstdruck und zwei Handschriften des British Museum London. Dagegen fällt beim ersten Blick auf die jetzt vorliegende Ausgabe die große Zahl der herangezogenen und belegten Quellen auf: Buchstäblich jede erhaltene und zugängliche gedruckte oder handschriftliche Quelle ist beschrieben und bewertet worden, und als Hauptergebnis der Quellenuntersuchung zeigt sich, daß keine der zahlreichen Handschriften nachweisbare direkte Beziehungen zu Gluck selbst gehabt hat.

Unter diesen Umständen stellen sich die Herausgeber auf den wohl kaum angreifbaren Standpunkt, daß, da das Autograph verloren ist, die einzige von Gluck autorisierte Quelle der Originaldruck der Partitur von 1764 ist (vgl. den Kritischen Bericht, S. 205). Das einzige erhaltene Autographfragment ist Glucks Handschrift eines

Schlußchores (Weimar, Thüringische Landesbibliothek); da dieser Chor aber völlig verschieden von dem des Erstdrucks ist, wird er nur im Anhang der Ausgabe mitgeteilt. Im übrigen folgt die Edition dem Erstdruck. Kleine Abweichungen sind in den Einzelbemerkungen des Kritischen Berichts aufgeführt; sie sind logisch und akzeptabel. So bringt die Neuausgabe die zwei Orchester getrennt voneinander, was ein klareres Bild der Echo-Effekte als in der Zusammenziehung beider Orchester in eine Akkolade im Originaldruck und in DTÖ ergibt. Ebenso logisch ist die Einfügung der Chalumeaux (S. 30 und 34), des Fagott (S. 160) und der Oboen und Hörner (S. 167) nach der Handschrift W1 (der Hauptquelle für DTÖ) in kleinerem Stich. Die Wiederholung des Balletts (S. 65—66) ist zum ersten Mal ausgedruckt, zur bequemeren Benutzung sowohl für den Dirigenten als auch für die Leser; DTÖ gab die Wiederholung in einer Fußnote an.

Die neue deutsche Übersetzung ist von Hans Swarowsky — der Rezensent ist vielleicht pedantisch, aber er würde es vorziehen, wenn der ursprüngliche italienische Text gerade und die deutsche Übersetzung kursiv gesetzt würde, nicht umgekehrt. Die ausgezeichnete Generalbausatzung stammt von Wilhelm Pfannkuch; es ist sehr zu begrüßen, daß hier nur das Gerüst einer Aussetzung gegeben wird, das je nach dem Geschick des Cembalisten und nach den speziellen Bedingungen einer Aufführung ausgefüllt werden kann.

Man kann die Herausgeber abschließend nur beglückwünschen zu der außerordentlichen Sorgfalt, mit der sie jede erreichbare Quelle und jedes erreichbare Faktum ihrer Ausgabe überzeugend dienstbar gemacht haben, für die überzeugende Klarheit ihrer Edition und für die wissenschaftliche exakte Lösung einer schwierigen und komplizierten Aufgabe. Die grundsätzliche Abweichung der neuen Ausgabe gegenüber derjenigen der DTÖ, die Ersetzung der Handschrift W1 durch den Originaldruck als Hauptquelle, ist durch ihre Arbeit überzeugend begründet und gerechtfertigt worden.

Frederick Hudson, Newcastle upon Tyne

Zeitgenössische Drucke und Handschriften der Werke Joseph Haydns in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Erarbeitet von Dipl. phil. Ferdinand Hirsch, Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Januar 1962. 57 S.

(Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig).

Der typographisch durchweg übersichtlich angeordnete Text wird durch acht Bildbeigaben (vier Titelseiten von Drucken und vier Notenseiten aus Handschriften) aufgelockert. Auf die nicht im Titel genannte, das Verzeichnis bereichernde Ikonographie (S. 31–34) weist auf dem Außentitel die Reproduktion des unsignierten Haydnbildnisses (Pastell) aus dem früheren Besitz der Musikbibliothek Peters.

Das Vorwort gibt Aufschluß über die für den wissenschaftlichen Kommentar jedes Objektes herangezogenen Hilfsmittel. Ordnungsprinzip ist die Besetzung, nicht die Komposition als solche: „Bearbeitungen werden diesbezüglich in der Regel als eigenständige Werke behandelt . . .“. Damit wird ein praktischer Gesichtspunkt geltend gemacht, der in diesem mit Akribie erstellten Katalog — der ja ein die Forschung interessierendes Material darbietet — sonst mit Recht eine untergeordnete Rolle spielt. Verleitet wurde der Herausgeber zu diesem Prinzip wohl durch die zur Identifizierung von Drucken nützlichen Zusammenstellungen, die A. van Hoboken im ersten Band seines Haydn-Kataloges (Instrumentalwerke) bietet, dort aber mit Verweisen unter den Originalbesetzungen, die hier fehlen. Auch ein Register fehlt.

Die Identifizierung der Instrumentalwerke erfolgt nach Hoboken (*Hob.*), die der Vokalwerke nach dem von J. P. Larsen in Faksimile veröffentlichten Elßlerschen Haydn-Verzeichnis von 1805 (*HV*), fehlt allerdings in der Gruppe *Ein- und mehrstimmige Gesänge* (S. 22 f.). Daß auch die beiden unter *Oratorien, Chorwerke und Kantaten* S. 20 genannten Chöre „O Jesu, te invocamus“ und „Eus aeternum“ im *HV*, allerdings textlos, verzeichnet sind (*HV* 24 f. Nr. 2 und 4), sei der Vollständigkeit halber angeführt. Die beiden letzten Werke dieser Gruppe wären besser in andere Abschnitte einzufügen, als sie unter Kantaten zusammenzufassen, auch wenn sie im Titel so lauten: „Ah, come il core mi palpita“ (aus der Oper *La fedeltà premiata*) in *Opern, Duette und Arien*, die klavierbegleitete Solokantate *Arianna a Naxos in Ein- und mehrstimmige Gesänge*. Das dort verzeichnete Lied *Buonaparte oder die Wanderer in Aegypten* geht auf *The Wanderer* aus den *VI Original Canzonettas, Second Set* (1795), nicht auf

die deutsche Nachdichtung *Der Umherirrende* aus den Breitkopf & Härtelschen *Oeuvres Completttes*, Cahier VIII, zurück (vgl. Joseph Haydn, *Werke*, Reihe XXIX, Bd. 1 Nr. 32).

Der erste Teil des Verzeichnisses enthält die Drucke. Mit diplomatisch getreu wiedergegebenen Titeln, Aufzählung der vorhandenen Stimmen, deren Plattennummern, Seitenzahlen, Format, Provenienz des betr. Exemplars und Datierungen ist alles Wissenswerte mitgeteilt. Daß angesichts der großen Fülle letztlich nur ein geringer Teil der Drucke „unter Aufsicht oder zumindest mit Wissen des Komponisten“ entstanden ist, sei einschränkend zu der etwas summarischen Feststellung im Vorwort bemerkt. Auch die Charakterisierung mancher Drucke als Originalausgaben ist nicht immer glücklich. Weder die Breitkopf & Härtelschen Partituren der Londoner Sinfonien z. B. (S. 8 f.), noch die der Messen (S. 17 f.) sind Originalausgaben. — Von den unter *Gesamtausgaben* (S. 24 ff.) verzeichneten Lehmannschen *Oeuvres* gibt der Katalog auch die (bei Hoboken fehlenden) früheren Ausgaben an, die als *Livraison 1* bzw. *2* (jeweils *Cahier 1–3*) identisch mit den späteren *Cahier I No. 1–3* und *Cahier II No. 4–6* sind. — Zu den anonym erschienenen *Differentes petites Pieces* (S. 14, 16) ist hinzuzufügen, daß sie wohl auf Artarias *Oeuvre 46*, PNr. 86 (vgl. *Hob.* S. 799) zurückgehen. Das nicht identifizierte Allegretto G-dur ist die Arie „Io son poverina“ aus *La vera costanza*. — Das Verzeichnis der Drucke wird durch eine Zusammenstellung der vorhandenen Textbücher (nur zu Oratorien) abgerundet.

Zu den Handschriften werden alle bibliothekarischen Details, auch Maße, Wasserzeichen- und Schreiberkonkordanzen, mitgeteilt. Bei der Aufzählung von Stimmen wäre es interessant zu wissen, ob es sich immer um einheitliches Material handelt. (Erfahrungsgemäß ist das Material nicht immer einschichtig.) Da nur wenige der Leipziger Handschriften im Hoboken-Katalog genannt werden (dort unter Peters), ist das Verzeichnis als teilweise wichtige Ergänzung anzusehen. Das trifft vor allem für die autographe Klavierfassung des Finalsatzes von Streichquartett *Hob. III: 41* (S. 50, Abb. S. 51) zu, aus der als op. 33 bekannten Quartettserie also, von der sich sonst keine autographe Niederschrift erhalten hat. Aus Haydns engstem Umkreis stammt die au-

thentische Partiturnote der *Introduzione* zu *Orlando Paladino* (S. 54, Abb. S. 55), die nicht, wie angegeben wird, von Elßler, sondern von dem Esterházy-Kopisten „Anonymus 63“ (vgl. Bartha/Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest 1960, S. 423) geschrieben wurde. Zwei Stimmenkopien von Streichquartetten *Hob. II: 6*, 1. Exemplar (S. 38) und *III: 9* (S. 40) sind vermutlich Wiener Provenienz, dem Wasserzeichen des in Wien gebräuchlichen italienischen Papiers und der ausgeprägten Kopistenschrift (Abb. S. 39) zufolge. Einige Abschriften früherer Sinfonien (S. 37) aus der Sammlung Kiese-wetter dürften österreichischen Ursprungs sein. (Vgl. auch Joseph Haydn, *Werke*, Reihe I Bd. 4, Kritischer Bericht, S. 28 Quelle K).

Der Hauptanteil des Leipziger Handschriftenbestandes ist von geringerem Quellenwert. Oft handelt es sich, vor allem bei den vielen Manuskripten aus der Sammlung Poelitz, um allerdings verhältnismäßig früh datierte Abschriften nach Drukken lokaler Provenienz — das Wasserzeichen DRESDEN herrscht vor, andere sind, wie aus einem im Verzeichnis nicht wiedergegebenen Vermerk auf der Abschrift von *Hob. III: 3* ersichtlich, Kopistenreinschriften für „Breitkopfs Vertrieb“, die „vermutlich 1836 auf Breitkopfs Auktion von Becker erworben“ wurden.

Einige wenige Druckfehler und Berichtigungen: Die PNr. der Ausgabe André von *Hob. I: 101* (S. 9) ist 1369 (nicht 1396); zu *Hob. III: 76* (S. 10) muß es Pl. Nr. (nicht Br.) heißen; der Chor aus Haydns *Oratorium Il Ritorno di Tobia*, auf den „*Insanae et vanae curae*“ (S. 20) zurückgeht, heißt „*Svanisce in un momento*“ (nicht „*morte*“); S. 38 ist das Werk mit *II: D5* (nicht *II: 5D*) zu identifizieren; bei der letzten Handschrift auf S. 40 handelt es sich um die Partitur der (nicht „einer“) Streichquartettfassung der *Steben Worte*, denn diese ist von Haydn autorisiert; die Seitenzahlen 16, 30, 34 fehlen.

Die vorliegende Rezension stützt sich auf die Quellensammlung und die Unterlagen des Joseph Haydn-Instituts, Köln.

Irmgard Becker-Glauch, Köln

Duplik

In seiner Replik *Mehr Licht* (Mf 18, 1965, S. 195—199) hat Herr Dr. Warren Kirkendale abermals unterstellt, meine Miszelle *Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher*

Fugen (Mf 17, 1964, S. 51—56) gehe auf seinen Aufsatz *More slow introductions by Mozart to fugues of J. S. Bach?* (JAMS 17, 1964, S. 43—65) zurück, dessen erste, deutsche Fassung mir die Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe mit der Bitte um gutachtliche Prüfung im Juni 1962 zugeleitet hatte (vgl. Mf 17, 1964, S. 463 f.). Um seine Behauptung zu stützen, führt Kirkendale einige Stellen an, in welchen sich unsere Beiträge berühren. Es sind durchweg Angaben, die sich auf Gültiges und Bekanntes beziehen, auf ältere Literatur, die jeder, der sich mit dieser Materie beschäftigt, heranziehen und ähnlich besprechen würde: die Quellen der Bearbeitungen KV 404a und 405 sind im Köchel-Verzeichnis (³/1937) bzw. in Kasts Katalog der Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek (1958) genannt und beschrieben und daher für jeden leicht zu ermitteln; daß Mozarts Name in den Quellen fehlt, ergibt sich wiederum aus ihrer Beschreibung; wer die Einleitungen zu KV 404a untersucht, muß sich eben mit Einsteins Argumenten gegen Albrechtsberger und andere Wiener Komponisten der Zeit (in KV³, vorher in „The musical Times“ 1936) auseinandersetzen und die apokryphen Einleitungen in Haydns Ausgabe der Streichquartette Werners erwähnen (Eitner QL X, S. 233; Neuausgabe der Nr. 1—3 Heinrich Hohler-Verlag, 1950). Daß die Präludien von KV 404a zu Bachs Fugen hinleiten und daher einen altertümlichen Charakter tragen, liegt auf der Hand und wurde bereits von Lewicki, Einstein und Wyzewa-Saint Foix gesagt. Ebenso weiß man nicht erst seit Kirkendes Aufsatz, daß Klavierfugen in Wien für Streicher arrangiert wurden (vgl. die Angaben von E. F. Schmid in *Neues Beethoven-Jahrbuch* 5, 1933, S. 71; W. Heß in *SMZ* 93, 1953, S. 401 ff. und *SMZ* 94, 1954, S. 142 f.; zu den Zyklen der „Kaisersammlung“: E. F. Schmid in *ZfM* 1950, S. 299; auch der Englisch Lesende wird diese Angabe bei Kirkendale vergeblich suchen).

Bezeichnenderweise läßt Kirkendale jedoch die wirklich gravierenden — nur uns betreffenden — Übereinstimmungen beiseite: das ausführliche Kernstück beider Aufsätze bildet der Nachweis der speziellen Vorlage des Wohltemperierten Klaviers aus Swietens Bibliothek. An ihr entzündeten sich von neuem die Echtheitsprobleme der

Fugen-Zyklen. Da ich über diese Vorlage beim Kasseler Kongreß referiert habe, bleibt Herrn Kirkendale nichts anderes übrig, als die Priorität meiner Untersuchung anzuerkennen. Um sich zu rechtfertigen, besteht er auf dem feinen Unterschied: ich hätte zwar die Provenienz der Vorlage bestimmt, der Inhalt der Handschrift sei mir jedoch unbekannt geblieben. Wie hätte ich aber die Vorlage ermitteln können — und zwar auf Grund von Bindefehlern — ohne den Inhalt zu kennen? Tatsächlich war ich seit 1959 durch freundliche Vermittlung Herrn Prof. von Dadelens und des Göttinger Bach-Instituts im Besitz des Filmes. Als Kirkendale, meinen Angaben folgend, im Sommer 1963 die Handschrift an Ort und Stelle (in Berea, Ohio) einsehen konnte, bestätigte er mir, daß das Manuskript wirklich nur die Fugen des Wohltemperierten Klaviers Teil II enthält.

Kirkendale begann also seine Untersuchung der Vorlage, als das Ergebnis meiner Recherchen bereits vorlag. Im Kongreßbericht hatte ich nicht genügend Raum zur Verfügung, um die Text-Kritik im einzelnen zu veröffentlichen. Deshalb vermerkte ich dort ausdrücklich, daß ich eben diese Nachweise in einer separaten Studie vorlegen würde. Kirkendale wußte dies. Im Anschluß an mein Referat hatten wir zu zweit diskutiert, ich hatte ihm in gutem Glauben einen Durchschlag meines Kongreßreferates überlassen. Es macht daher einen merkwürdigen Eindruck, wenn es Kirkendale in seinem Aufsatz nun ebenfalls unternimmt, den Abhängigkeitsbeweis zu führen.

Da meine Bemühungen, von der Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe einen Film des Autographs von KV 405 zu erhalten, fehlgeschlagen waren (der Besitzer war nicht bereit, einen Film zur Verfügung zu stellen), bat ich Herrn Kirkendale in Kassel, mir, wenn möglich, nach seiner Rückkehr nach Amerika einen Film zu besorgen. Nur diese Hoffnung hatte mich veranlaßt, meine angekündigte Studie, die sich vorläufig nur auf KV 404a und die faksimilierte Seite von KV 405 beschränken mußte, zurückzuhalten. Durch persönliche Verbindung ist es Herrn Kirkendale in der Tat gelungen, einen Film zu bekommen. Auf eine Kopie hoffte ich allerdings vergeblich. Kirkendale vertröstete mich und schrieb endlich am 29. 10.

63: „Sie werden verstehen, daß ich nach meinen langen Bemühungen um den Film, ihn nicht anderen zur Veröffentlichung überlassen . . . möchte.“ Daraufhin habe ich meine Ergebnisse zusammengefaßt und veröffentlicht.

Nachdem unsere Beiträge etwa gleichzeitig erschienen waren, hätte ich allen Grund gehabt, auf meine Priorität der Text-Kritik und der daraus resultierenden Ergebnisse öffentlich hinzuweisen. Ich habe es unterlassen in der nüchternen Überlegung, daß zwei Forscher, die sich um die gleiche, enge Materie bemühen und sich auf dieselben wenigen Quellen stützen, wohl oder übel zu ähnlichen Ergebnissen kommen müssen. Ob Kirkendes Angriff seine beste Verteidigung war, ob die begrenzte Bedeutung des Themas einen solchen Prioritätsstreit überhaupt rechtfertigt, mögen andere beurteilen. Andreas Holschneider

Die Schriftleitung der „Musikforschung“ betrachtet die Diskussion hiermit als abgeschlossen.

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Ernest Ansermet: Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein. München: R. Piper & Co. Verlag (1965). 847 S.

Ernst Apfel: Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach. Teil II mit Grundlinien der Entwicklung bis zur Neuzeit. München: Wilhelm Fink Verlag 1965. 76 S.

Association Internationale des Bibliothèques Musicales. Ländergruppe Deutsche Demokratische Republik. Internationaler Sommerkurs für Musikbibliothekare 1964. Zusammenfassender Bericht. Berlin 1965. 99 S.

Philip Barford: The Keyboard Music of C. P. E. Bach, considered in relation to his musical aesthetic and the rise of the sonata principle. London: Barrie and Rockliff (1965). XV, 186 S.

A select Bibliography of Music in Africa compiled at the International African Institute by L. J. P. Gaskin, F. L. A. under the direction of Professor K. P.

Wachsmann. London: International African Institute 1965. (VIII), 83 S. (Africa Bibliography Series B).

Thirty-five Conductus for Two and Three Voices. Edited by Janet Knapp. Yale University: Department of Music. Graduate School 1965. VII, 147 S. (Collegium Musicum. Number Six).

Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicologia. Cartagena de Indias, Colombia, 24 a 28 de Febrero de 1963. Trabajos Presentados. Washington: Union Panamericana. Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos 1965. 224 S. (Suplemento del Boletín Interamericano de Musica).

Joseph Haydn. Werke. Hrsg. vom Joseph-Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg Feder. Reihe XXV. Band 5. L'Infedeltà Delusa. Burletta Per Musica In Due Atti. Hrsg. von Dénes Bartha und Jenő Vecsey. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1964. XII, 367 S., dazu: Kritischer Bericht. 1965. 29 S.

Joseph Haydn. Werke. Hrsg. vom Joseph-Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg Feder. Reihe XXXI. Kanons. Hrsg. von Otto Erich Deutsch. Kritischer Bericht. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1965. 40 S.

Joseph Haydn: Werke. Hrsg. vom Joseph-Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Jens Peter Larsen. Reihe XXXI. Kanons. Hrsg. von Otto Erich Deutsch. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1959. X, 65 S., dazu: Kritischer Bericht. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1965. 40 S.

Everett Helm: Béla Bartók in Selbstzeugnissen und Dokumenten. (Reinbek): Rowohlt Taschenbuch Verlag (1965). 157 S. (rowohlt monographien. Ohne Bandzählung).

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1964. Hrsg. von Walther Vetter. Neunter Jahrgang (56. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1965. 106 S.

Hanns Jäger-Sunstenau: Johann Strauß. Der Walzerkönig und seine Dynastie. Familiengeschichte, Urkunden. Wien—München: Verlag für Jugend und Volk (1965). 458 S., 16 Taf., 2 Faltpf.

Friedrich Jakob: Hundert Jahre Orgelbau Theodor Kuhn AG in Männedorf-Zürich. 1864—1964 (Männedorf: Theodor Kuhn AG 1964). 40 S., 6 Taf.

Harald Kaufmann: Hans Erich Apostel. Wien: Österreichischer Bundesverlag und Österreichische Musikzeitschrift (1965). 80 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 4)

Klavierwerke der Wiener Klassik im Klangbild ihrer Zeit. Joseph Haydn: Fantasia C-dur, Hob. XVII: 4. Ludwig van Beethoven: Polonaise C-dur op. 89. Ernst Gröschel, Hammerflügel von J. A. Stein und J. Broadwood & Sons. Colosseum Co M 1010, 17 cm, 45 UpM. (Schallplatte).

Mehrstimmige Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Hrsg. von Günther Massenkeil. Mainz: B. Schott's Söhne 1965. XV, 163 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler Band VI).

Walther Lipphardt: Der karolingische Tonar von Metz. Münster/Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung (1965). XII, 309 S., 2 Taf. (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen. 43)

Lucrări de Muzicologie (Musikwissenschaftliche Arbeiten). (Hrsg. von Liviu Comes.) Cluj: Conservatorul de Muzică „G. Dima“ 1965. 242 S.

Preludes, Chansons and Dances for Lute. Published by Pierre Attaignant, Paris (1529—1530). Ed. by Daniel Heartz. Neuilly-sur-Seine: Société de Musique d'autrefois 1964. LXXXVII, 128 S. und 5 Tafeln.

Wolfgang Metzler: Romantischer Orgelbau in Deutschland. Ludwigsburg: Verlag E. F. Walcker & Cie [1965]. 133 S.

Andreas Meyer-Hanno: Georg Abraham Schneider (1770—1839) und seine Stellung im Musikleben Berlins. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der preußischen Hauptstadt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Berlin: Verlag Merseburger 1965. 304 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 7)

Deutsche Musik-Phonothek Berlin. Mitteilungen 1. Juli 1965. (Berlin: Deutsche Musikphonothek 1965.) 31 S.

Deutsche Musik-Phonothek Berlin. Mitteilungen 1. Juli 1965. (Berlin: Deutsche Musik-Phonothek 1965.) 31 S.

Bruno Nettl: Folk and Traditional Music of the Western Continents. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc. (1965). (VIII), 213 S. (Prentice-Hall History of Music Series.)

Jean Perrot: L'Orgue de ses origines Hellénistiques à la fin du XIII^e siècle. Étude historique et archéologique. Paris: Éditions A. et J. Picard & Cie. 1965. XII, 432 S.

Proceedings of the Royal Musical Association. 91st Session 1964—1965. (London): The Royal Musical Association (1965). 110 S.

Friedrich W. Riedel: Die Musik im alten Götting. Sonderdruck aus: Der heilige Altmann, Bischof von Passau. Sein Leben und sein Werk. Festschrift zur 900-Jahr-Feier der Abtei Götting 1965. Stift Götting 1965. (6) S.

Geschichte der Musik. Hrsg. von Alec Robertson und Denis Stevens. I. Die Hochkultur des Ostens. Das Altertum. Das Mittelalter. München: Prestel-Verlag (1965). 430 S.

Albert Seay: Music in the Medieval World. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc. (1965). (VIII), 182 S. (Prentice-Hall History of Music Series.)

Walter Szmolyan: Josef Matthias Hauer. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (Österreichische Musikzeitschrift) und Österreichischer Bundesverlag (1965). 80 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 6)

Dag Schjelderup-Ebbe: Edvard Grieg 1858—1867. With special reference to the evolution of his harmonic style. Oslo: Universitetsforlaget und London: Allen & Unwin (1964). 363 S.

Joseph Schmidt-Görg: Beethoven. Die Geschichte seiner Familie. Bonn: Beethovenhaus und München—Duisburg: G. Henle Verlag 1964. 272 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Professor Dr. Joseph Schmidt-Görg. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung. I.)

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae . . . redigit Z. Kodály. Tomus VII (Papers read at the International Folk Music Council Conference held in Budapest in August 1964). Budapest: Akadémiai Kiadó 1965. 355 S.

Donald Francis Tovey: Beethoven. With an Editorial Preface by Hubert J. Foss. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1965. IV, 138 S.

Lodovico Viadana: Cento Concerti Ecclesiastici opera duodecima. 1602. Parte Prima. Concerti a una voce con l'organo. A cura di Claudio Gallico. Mantova: Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova und Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964. 134 S. (Monumenti Musicali Mantovani Vol. I. Opere di Lodovico Viadana. Serie I. Musica Vocale Sacra. Numero 1.)

Wilhelm Waldstein: Hans Gál. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (Österreichische Musikzeitschrift) und Österreichischer Bundesverlag (1965). 96 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 5)

Eric Werner: Mendelssohn. A New Image of the Composer and his Age. Translated from the German by Dika Newlin. London: The Free Press of Glencoe. Collier-Macmillan Limited (1963). XV, 545 S.

Hugo Wolf: Briefe an Melanie Köchert. Hrsg. von Franz Grasberger. Tutzing: Hans Schneider 1964. XX, 240 S.

Mitteilungen

Die Jahrestagung 1965 der Gesellschaft für Musikforschung, zu der sich gegen 200 Teilnehmer aus der Bundesrepublik, der DDR und dem Ausland angemeldet hatten, fand vom 21. bis 24. Oktober 1965 in Coburg statt. In seiner Sitzung am 22. Oktober erteilte der Beirat der Gesellschaft dem Vorstand Entlastung. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 24. Oktober standen die Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters, Berichte über die Zeitschrift und andere Publikationen, über die Arbeit der Fachgruppen und Arbeitskreise und über den Kongreß 1966 in Weimar sowie die Wahl des neuen Vorstandes der Gesellschaft.

Die Mitgliederversammlung stimmte folgenden Änderungen und Ergänzungen in der Besetzung der Fachgruppen zu:

Leiter der Fachgruppe Musiksoziologie und Rezeptionsforschung (Ost) wurde Professor Siegmund-Schultze, Leiter der Fachgruppe Musikalische Volks- und Völkerkunde (Ost) Dr. Erich Stockmann.

Die Fachgruppe Musikerziehung (Ost) wurde umbenannt in Fachgruppe „Musikwissenschaft in der Musikerziehung“, Leitung Professor Dr. Hella Brock. Eine Fachgruppe gleichen Namens (West) wurde neu gegründet und wird geleitet von Professor Dr. Heinrich Sievers. Eine Arbeitsgruppe zum Thema „Typus und Modell in europäischer und außereuropäischer Musik“ (Leitung Professor Dr. Wiora) wurde von der Mitgliederversammlung als Fachgruppe anerkannt. Nachdem der bisherige Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung seine Arbeit beendete, wurde Professor Dr. Karl Gustav Fellerer von der Mitgliederversammlung zum Präsidenten der Gesellschaft wiedergewählt. Zu Vizepräsidenten wurden Magnifizenz Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, und Professor Dr. Karl Laux, Dresden, gewählt; zu weiteren Vorstandsmitgliedern Professor Dr. Rudolf Eller, Rostock, Professor Dr. Martin Ruhnke, Erlangen (Schriftführer), und Dr. Richard Baum, Kassel (Schatzmeister). Professor Dr. Hellmuth Christian Wolff, Leipzig, wurde in den Beirat der Gesellschaft gewählt. Professor Dr. Walter Wiora, Saarbrücken, und Professor Dr. Hellmuth Christian Wolff, Leipzig, hatten gebeten, von ihrer Wiederwahl in den Vorstand abzusehen.

Das wissenschaftliche Rahmenprogramm der Tagung bildeten der Vortrag von Professor Dr. Hellmuth Christian Wolff, Leipzig, „Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper“ und der Vortrag von Professor Dr. Kurt Gudewill, Kiel, über „Melchior Franck. Eine Gestalt der Musikgeschichte Coburgs“, der in einer Feierstunde im historischen Saal des Coburger Rathauses durch Instrumentalwerke Francks umrahmt wurde. Über das bisher übliche Programm der Jahrestagungen hinaus wurden außerdem eine Anzahl von Referaten zu zwei wissenschaftlichen Tagungsthemen, „Außereuropäische Musik und europäische Volksmusik“ und „Die Stellung der Musikwissenschaft an Musikhochschulen und Konservatorien, in der Ausbildung der Schulumiker und an pädagogischen Hochschulen sowie die Musikpflege an Universitäten“ gehalten, so daß sich die Tagung in diesem Jahr zu einem kleinen Fachkongreß erweitert hatte. Daneben fanden interne Sitzungen der einzelnen Fachgruppen statt.

Das künstlerische Rahmenprogramm der Tagung begann mit einer Aufführung von Smetanas Oper „Der Kuß“ im Coburger Landestheater und brachte außerdem, neben der musikalischen Umrahmung der Feierstunde und des Empfangs durch den Oberbürgermeister der Stadt Coburg, ein Konzert des Coburger Bach-Chores sowie ein Orgelkonzert auf der historischen Orgel der Schloßkirche zu Lahm. Eine Sonderausstellung der Kunstsammlungen der Veste Coburg zeigte eine bemerkenswerte Anzahl höchst wertvoller und interessanter musikalischer Autographe, eine von den Verlagen beschickte Ausstellung die musikwissenschaftlichen Neuerscheinungen der letzten fünf Jahre. Den Abschluß der Tagung bildete eine Vorführung vietnamesischer Musik mit Erläuterungen durch Dr. Tran Van Khe, Paris, mit der zugleich die Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients eröffnet wurde, die am 25. Oktober ihre Fortsetzung fand.

Die Jahrestagung 1966 wird zusammen mit dem geplanten Kongreß in Weimar stattfinden. Ludwig Finscher

*

Am 5. September 1965 starb in Lambarene das Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, Professor D. Dr. Albert

Schweitzer, im Alter von 90 Jahren. Die „Musikforschung“ wird in Kürze einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Ihren 80. Geburtstag feierten: Professor Dr. Hermann Keller, Stuttgart (20. November 1965), Professor Dr. Oskar Kaul, Unterwössen (11. Oktober 1965), Professor Dr. Egon Wellesz, Oxford (21. Oktober 1965), den 70. Geburtstag: Dr. Reinhold Sietz, Köln (15. Dezember 1965), den 60. Geburtstag: Professor Dr. Fritz Feldmann, Hamburg (18. Oktober 1965), Professor Dr. Ernst Hermann Meyer, Berlin (8. Dezember 1965).

Professor Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg im Breisgau, wurde zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Sitz Mainz) gewählt.

Professor Dr. Kurt von Fischer, Zürich, hat einen Ruf auf den Musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Bonn abgelehnt.

Professor Dr. Reinhold Hammerstein, Heidelberg, hat einen Ruf auf den Musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Basel erhalten.

Professor Dr. Walter Kolneder, Darmstadt, wurde zum 1. Januar 1966 als Direktor an die Badische Hochschule für Musik in Karlsruhe berufen.

Frau Professor Dr. Zofia Lissa, Warschau, wurde im August 1965 zum korrespondierenden Mitglied der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig ernannt.

Professor Dr. Ernst Hermann Meyer, Berlin, ist zum Präsidenten des Musikrates der DDR gewählt worden.

Professor Dr. Walter Wiora, Saarbrücken, hat im Mai 1965 sein Amt als stellvertretender Vorsitzender des deutschen Musikrates niedergelegt. Professor Dr. Egon Kraus, Oldenburg, ist an seiner Stelle zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählt worden.

Dr. Werner Braun, Kiel, wurde am 21. Juli 1965 an die Philosophische Fakultät der Christian-Albrechts-Universität in Kiel umhabilitiert.

Dr. Arnold Feil, Tübingen, hat sich im Juli 1965 an der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Studien zur Rhythmik Schuberts*.

Dr. Franz Krautwurst, Erlangen, wurde mit Wirkung vom 24. Juni 1965 zum apl. Professor an der Universität Erlangen ernannt.

Dr. Wolfgang Osthoff, München, hat sich im Juli 1965 an der Philosophischen Fakultät der Universität München für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Der darstellende Charakter der Musik im Quattro- und Cinquecento und die Gesänge des italienischen Renaissancetheaters*.

Dr. Wolfgang Plath, Augsburg, und Dr. Wolfgang Rehm, Kassel, die beiden Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, wurden in das Zentralinstitut für Mozartforschung bei der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, berufen.

Dr. Theodor Wohnhaas, Erlangen, wurde mit Wirkung vom 14. Juni 1965 zum Konservator am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Erlangen ernannt.

Auf Einladung der Universität Uppsala hielt Frau Dr. Doris Stockmann im Mai 1965 am dortigen Institut für Musikwissenschaft einen 14stündigen Gastvorlesungskursus über das Thema *Probleme und Methoden der Volksmusik-Transkription*.

Die Hans-Pfitzner-Gesellschaft e. V., München, wählte in ihrer diesjährigen Hauptversammlung anstelle des wegen anderer Verpflichtungen ausscheidenden Professor Robert Heger Dr. Wilhelm Mohr zum Vorsitzenden und für den verstorbenen Professor Dr. Walter Riezler Professor Max Strub zum stellvertretenden Vorsitzenden. Professor Heger wurde einstimmig zum Ehrenvorsitzenden und Felix Wolfes, Boston, zum Ehrenmitglied der Gesellschaft ernannt.

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft, Herausgeberin der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke von Heinrich-Schütz

und der Leonhard-Lechner-Gesamtausgabe, hat die erste Gesamtaufnahme der Kleinen Geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz auf Schallplatten begonnen.

Die 18. Tagung des International Folk Music Council findet vom 26. Juli bis 4. August 1966 an der University of Ghana in Legon, Ghana, statt.

Die vom Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik veranstalteten Kasseler Musiktage 1966 finden von Donnerstag, dem 6. Oktober, bis Sonntag, den 9. Oktober 1966 statt.

Die Henry Watson Music Library, Manchester, hat im August 1965 die Händel-Sammlung aus dem Nachlaß Newmann Flowers erworben. Damit ist die letzte große Privatsammlung von Handschriften und Frühdrucken der Werke Händels in öffentlichen Besitz übergegangen und der Forschung zugänglich gemacht worden.

Die neue Liste der bis zum Herbst 1965 vollständig für RISM erfaßten Musiksammlungen, enthaltend ca. 670 Fundorte für Drucke und ca. 190 für Manuskripte einschließlich der Adressen der Länderzentralen, ist gegen Unkostenerstattung (Positivfilm DM 2.20, Fotokopie DM 6.— zuzüglich Porto) erhältlich. Bestellungen sind zu richten an das Internationale Quellenlexikon der Musik, Zentralsekretariat, z.H. von Dr. F. W. Riedel, 35 Kassel, Ständeplatz 16.

Ergänzend zu den Hinweisen zur Bestellung amerikanischer Musikwissenschaftlicher Dissertationen (Heft 2/1965, Seite

240) sei darauf hingewiesen, daß Mikrofilme und Xerokopien der Firma University Microfilms, Ann Arbor, neuerdings auch durch die Firma Muziekantiquariaat Joachimsthal, Utrecht/Holland, bezogen werden können. Ein Katalog der lieferbaren Filme und Kopien mit der Preisangabe steht auf Anforderung bei dem genannten Antiquariat kostenlos zur Verfügung.

Suchanzeige

Für das Musikwissenschaftliche Institut der Freien Universität Berlin werden zum Aufbau einer Dokumentationszentrale für deutsche Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts Kritiken zu neuen Werken aus Zeitungen und Zeitschriften der vergangenen Jahrzehnte gesucht. Es wird gebeten, das Vorhandensein von Kritiken dem Institut mitzuteilen und gegebenenfalls die Kritiken zum Ablichten zur Verfügung zu stellen. Mitteilungen werden erbeten an Frau Dr. Anneliese Liebe, 1 Berlin 33, Musikwissenschaftliches Institut, Auf dem Grat 47.

Berichtigungen

Auf Seite 247 des laufenden Jahrgangs ist in der Unterstimme des Notenbeispiels 3 zwischen der fünftletzten und viertletzten Note eine Viertelnote *A* zu ergänzen; auf Seite 248 sind in der Unterstimme des Notenbeispiels 4 die beiden letzten Achtelnoten als *c—d* zu lesen.

Auf Seite 325, Zeile 2 des laufenden Jahrgangs muß die zweite Jahreszahl 1599 statt 1595 heißen.

Fortsetzung von »Inhalt dieses Heftes«

Fritz Bose: Eine neue Volksliedkommission 420

Dissertationen 422

Besprechungen

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1961 (Stephan; 431) / Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1962 (Sietz; 432) / *Analecta Musicologica* I (Kunze; 433) / *Musik des Ostens* 2 (Salmen; 434) / *Journal of the IFMC* XV, 1963 (Christensen; 435) / Kongreßbericht Kassel 1962 (Sietz; 436) / P. Collaer u. a.: Bildatlas der Musikgeschichte (Komma; 437) / K. M. Komma: Musikgeschichte in Bildern (Engel; 440) / J. Handschin: Musikgeschichte im Überblick (J. Müller-Blattau; 441) / J. Horton: *Scandinavian Music* (Gurvin; 441) / W. Braun: Die mitteldeutsche Choralpassion im achtzehnten Jahrhundert (Blankenburg; 442) / M. Rothärmel: Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann (Dahlhaus; 444) / L. Kraft: Martin Deutinger (Geck; 445) / D. Cooke: *The Language of Music* (Finscher; 446) / F. Müller-Heuser: *Vox humana* (Hammerstein; 447) / G. Massera: La „Mano musicale perfetta“ die Francesco de Brugis . . . (Stroux; 449) / Dom Bedos de Celles: *L'art du facteur d'orgues* I (Quoika; 451) / J. Müller-Blattau: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens . . . (Benary; 452) / D. G. Türk: Klavierschule (Heussner; 452) / E. Gerson-Kiwi: *The Persian doctrine of Dastga-Composition* (Kuckertz; 453) / E. May: *The Influence of the Meiji Period on Japanese Children's Music* (Harich-Schneider; 454) / W. P. Malm: *Nagauta* (Harich-Schneider; 455) / U. von Rauchhaupt: *Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers* (Schröder-Auerbach; 457) / W. Shaw: *The Story of Handel's Messiah* (J. Müller-Blattau; 458) / F. Bussi: *Umanità e arte di Gerolamo Parabosco* (Finscher; 458) / K. H. Ehrenforth: *Ausdruck und Form* (Dahlhaus; 459) / K. H. Wörner: *Schoenbergs „Moses and Aron“* (Redlich; 460) / *I diporti della villa* . . . Dahlhaus; 462) / *The Wickhambrook Lute Manuscript* (Olshausen; 462) / *Nederlandse Polyfonie uit Spaanse Bronnen* (Just; 463) / 46 Choräle für Orgel von J. P. Sweelinck . . . (Reimann; 464) / L. Schrade: *La Représentation d'Edipo tiranno* . . . (Engel; 465) / A. Sabol: *A Score for Lovers made Men* . . . (Sietz; 467) / J. J. Fux: *Te Deum* (Schaal; 468) / Chr. W. Gluck: *The Collected Correspondence and Papers* (Hortschansky; 469) / Chr. W. Gluck: *Orfeo ed Euridice* (Hudson; 471) / *Werke Joseph Haydns in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig* (Katalog) (Becker-Glauch; 472).

Duplik 474

Eingegangene Schriften 475

Mitteilungen 478

REIMUND HESS

**Serenade, Cassation,
Notturmo u. Divertimento
bei Michael Haydn**

Dissertation 1963. 2 Bände. (I: Text, II: Notenanhang). 1 Blatt, 214 Seiten, 1 Bl., 99 Seiten. Kart. mit Leinwandrücken DM 15.-

Bärenreiter - Antiquariat - Kassel - Wilh.

GÜNTHER ELGNOWSKI

Geistliche Musik im alten Hamburg

Die Geschichte der Orgel des Heilig-Geist-Hospitals später der Martinikirche zu Cuxhaven-Ritzbüttel 1961.
4 Bildtafeln, 2 Text-Abbildungen. 116 Seiten
1 Blatt. Gr. -8°. Kartoniert DM 9.60

Bärenreiter - Antiquariat - Kassel - Wilh.

Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts

Im Rahmen des Forschungsunternehmens der Fritz Thyssen Stiftung „Neunzehntes Jahrhundert“

Die geschichtlichen Strömungen des vergangenen Jahrhunderts in ihrer historischen Wirklichkeit wie in ihrer Wirkung auf unsere Gegenwart zu erkennen, ist Ziel des von der Fritz Thyssen Stiftung angeregten und geförderten Forschungsunternehmens „19. Jahrhundert“, in das alle Wissenschaftszweige einbezogen sind. So haben sich bisher Arbeitskreise für Theologie, Philosophie, Wissenschaftstheorie, Erziehungs- und Bildungswesen, für Rechtswissenschaft, allgemeine Geschichte, Literaturwissenschaften, Kunst- und Musikwissenschaften, für Naturwissenschaften, Technik, Medizin zusammengefunden, um teils in fachwissenschaftlicher Abgrenzung, teils in gegenseitiger Zusammenarbeit die Probleme „19. Jahrhundert“ zu untersuchen.

Aus der Musikwissenschaft liegen vor:

Band 1 Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert
herausgegeben von Walter Salmen
256 Seiten, DM 38.–, Vorzugspreis DM 34.–

Band 2 Ursula Eckart-Bäcker: Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik.
324 Seiten, DM 40.–, Vorzugspreis DM 36.–

Band 3 Heinrich W. Schwab: Sangbarkeit, Popularität und Kunst-Lied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit (1770–1814).
208 Seiten, DM 34.–, Vorzugspreis DM 30.–
Mit vielen Faksimiles und Notenbeispielen

Ende 1965 erscheinen:

Band 4 Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts
herausgegeben von Martin Vogel
ca. 300 Seiten, ca. DM 40.–, Vorzugspreis ca. DM 36.–
mit vielen Notenbeispielen

Band 5 Beiträge zur Geschichte der Musikkritik
herausgegeben von Heinz Becker
ca. 128 Seiten, ca. DM 24.–, Vorzugspreis ca. DM 20.–

In Vorbereitung:

Helmut Kirchmeyer: **Richard Wagner in der Musikkritik**
a) Materialband: Die frühe Wagnerkritik (1834–1850)
b) Kommentarband

Die Reihe wird fortgesetzt.

Format 17 x 24 cm, bestes holzfreies Werkdruckpapier, Ganzleinen mit Rückenprägung, zweifarbiger Schutzumschlag-umschlag.

Die Vorzugspreise werden bei Subskription der gesamten Reihe gewährt. Subskriptionsmöglichkeit bis auf weiteres.

Verlangen Sie ausführlichen Prospekt!

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts

Im Rahmen des Forschungsunternehmens der Fritz Thyssen Stiftung „Neunzehntes Jahrhundert“

Die geschichtlichen Strömungen des vergangenen Jahrhunderts in ihrer historischen Wirklichkeit wie in ihrer Wirkung auf unsere Gegenwart zu erkennen, ist Ziel des von der Fritz Thyssen Stiftung angeregten und geförderten Forschungsunternehmens „19. Jahrhundert“, in das alle Wissenschaftszweige einbezogen sind. So haben sich bisher Arbeitskreise für Theologie, Philosophie, Wissenschaftstheorie, Erziehungs- und Bildungswesen, für Rechtswissenschaft, allgemeine Geschichte, Literaturwissenschaften, Kunst- und Musikwissenschaften, für Naturwissenschaften, Technik, Medizin zusammengefunden, um teils in fachwissenschaftlicher Abgrenzung, teils in gegenseitiger Zusammenarbeit die Probleme „19. Jahrhundert“ zu untersuchen.

Aus der Musikwissenschaft liegen vor:

Band 1 Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert
herausgegeben von Walter Salmen
256 Seiten, DM 38.–, Vorzugspreis DM 34.–

Band 2 Ursula Eckart-Bäcker: Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik.
324 Seiten, DM 40.–, Vorzugspreis DM 36.–

Band 3 Heinrich W. Schwab: Sangbarkeit, Popularität und Kunst-Lied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit (1770–1814).
208 Seiten, DM 34.–, Vorzugspreis DM 30.–
Mit vielen Faksimiles und Notenbeispielen

Ende 1965 erscheinen:

Band 4 Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts
herausgegeben von Martin Vogel
ca. 300 Seiten, ca. DM 40.–, Vorzugspreis ca. DM 36.–
mit vielen Notenbeispielen

Band 5 Beiträge zur Geschichte der Musikkritik
herausgegeben von Heinz Becker
ca. 128 Seiten, ca. DM 24.–, Vorzugspreis ca. DM 20.–

In Vorbereitung:

Helmut Kirchmeyer: **Richard Wagner in der Musikkritik**
a) Materialband: Die frühe Wagnerkritik (1834–1850)
b) Kommentarband

Die Reihe wird fortgesetzt.

Format 17x24 cm, bestes holzfreies Werkdruckpapier, Ganzleinen mit Rückenprägung, zweifarbiger Schutzumschlag-umschlag.

Die Vorzugspreise werden bei Subskription der gesamten Reihe gewährt. Subskriptionsmöglichkeit bis auf weiteres.

Verlangen Sie ausführlichen Prospekt!

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG