

## Theodor Steltzer †

VON KARL VÖTTERLE, KASSEL

Am 27. Oktober 1967 starb Theodor Steltzer. Geboren 1885 in Trittau (Holstein), wurde der ehemalige Landrat in Rendsburg der erste Nachkriegs-Ministerpräsident Schleswig-Holsteins. Der aufrechte Protestant war in der Zeit der Diktatur zu einem Gegenspieler des Regimes geworden. In diesem Widerstand setzte der Mann, der seinem Vaterland in zwei Weltkriegen diente, immer wieder sein Leben aufs Spiel. Im Januar 1945 wurde Theodor Steltzer vom Volksgerichtshof in Berlin wegen seiner Zugehörigkeit zum „Kreisauer Kreis“ zum Tode verurteilt, im April von den Russen befreit. Der Verstorbene, mit dem ich lange Jahre in Freundschaft verbunden sein durfte, hatte beruflich nichts mit Musik oder Musikwissenschaft zu tun, wenn auch die Musik in seinem Leben eine sehr große Rolle spielte. Jedoch sah die Gesellschaft für Musikforschung mit vollem Recht in ihm einen der Ihren, weil er seinem Wissen und der ihm eigenen Schau für das Zukünftige folgend der deutschen Musikwissenschaft beim Neubeginn nach dem Zusammenbruch im Jahre 1945 entscheidende Hilfen gegeben hatte. In seinem Erinnerungsbuch bezeichnete er sich bescheiden als „Zeitgenosse“; ich möchte hinzufügen, daß er ein großer und edler Charakter war. Er schien berufen zu sein, das neue Deutschland zu repräsentieren. In der Tat war er auch des öfteren im Gespräch für das Amt des Bundespräsidenten, weil Größe und Menschlichkeit, Einsicht und Weitblick sein Wesen prägten. Unsere Gesellschaft hat einen immer hilfsbereiten Freund verloren, dem unsere Dankbarkeit gebührt. Ohne ihn wäre es nicht möglich gewesen, das Fach Musikwissenschaft, vermutlich als erste Disziplin der Wissenschaft, in dem Trümmerhaufen der Nachkriegszeit zu konsolidieren und damit sehr frühzeitig wieder Kontakte mit der Musikwissenschaft in der übrigen Welt aufzunehmen.

## Friedrich Blume zum 75. Geburtstag

VON ANNA AMALIE ABERT, KIEL

In der erholsamen Stille des Allgäu beging Friedrich Blume am 5. Januar 1968 seinen 75. Geburtstag. Seit er vor fünf Jahren Gegenstand zahlreicher Ehrungen war und sein Schaffen als Forscher, Lehrer und Organisator an dieser Stelle eine ausführende Würdigung fand, ist er in alter Frische unermüdlich tätig gewesen. Neben zahlreichen Einzelveröffentlichungen erschien als hervorragendstes Werk des Wissenschaftlers die Neubearbeitung seiner *Evangelischen Kirchenmusik* aus dem Jahre 1931. Wie das Nachwort zu Blumes großer Aufsatzsammlung *Syntagma Musicologicum* zeigt auch dieses opus den lebendigen Fluß der Entwicklung: Die Problematik des Unternehmens, in der früheren Schrift vielleicht nicht in gleichem Maße erkannt, wird in der Vorrede eindeutig herausgestellt, Blumes eigene Kapitel sind um allgemein geistesgeschichtliche Betrachtungen erweitert — kurz: der Abstand zur Materie ist größer, der Überblick souveräner geworden. Auch auf diesem Spezialgebiet hat der Forscher die Ernte unter Dach gebracht. Und mit

besonderer Befriedigung wird er bei der Vollendung seines 75. Lebensjahres zugleich auf die Vollendung von MGG blicken, jener gewaltigen Enzyklopädie, die seinen Namen in der Musikwissenschaft der ganzen Welt berühmt gemacht hat.

Dem lebenskräftigen Wirken des Jubilars ist ein „Alt-Werden“ nicht anzumerken, wohl aber ein „Älter-Werden“. Es äußert sich in der einem gesteigerten Verantwortungsgefühl erwachsenen Sorge um die Zukunft der Wissenschaft, deren Dienst er sein Leben geweiht hat. Stand er in den zwanziger und dreißiger Jahren als Forscher und Lehrer in der vordersten Linie der jungen Musikhistoriker und gelang es ihm nach dem zweiten Weltkrieg unter Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit, die deutsche Musikforschung wieder arbeitsfähig zu machen und ihr zu Achtung in der Welt zu verhelfen, so verfolgt er nun die Entwicklung des inzwischen so weit verzweigten Faches voll lebendigen Interesses für die verschiedenen Richtungen. Weitblickend erkennt er die Notwendigkeit ihres Zusammenwirkens, doch ohne seine feste Verwurzelung in der historischen Musikwissenschaft zu verleugnen. Sein Vortrag über *Stand und Aufgaben der historischen Musikwissenschaft 1967* auf dem Kongreß in Ljubljana, in dem er dieser Fachrichtung von hoher Warte aus den Weg — den Weg zur klingenden Musik — wies, beweist dies.

Daß ihm hier als einzigem Ausländer die Ehre eines öffentlichen Vortrags zuteil wurde, bestätigt das große Ansehen, das er nach wie vor in der internationalen Musikwissenschaft genießt. Um diesen internationalen Ruf nicht seiner selbst, sondern der deutschen Musikforschung geht es Friedrich Blume vor allem. Ist es doch zu einem gut Teil sein Werk, an dessen Erhaltung durch die junge Generation ihm viel gelegen ist, und er versäumt keine Gelegenheit, diese darauf hinzuweisen. Noch vertritt er aber das Fach in den verschiedensten Gremien selbst und arbeitet tatkräftig an der Lösung der deutschen und internationalen Aufgaben mit, deren Stellung großenteils seiner Initiative zu verdanken ist. Möge ihm noch auf lange Zeit hinaus vergönnt sein, gleichsam als getreuer Eckart der Musikwissenschaft ihren Gang in ungebrochener Schaffenskraft zu begleiten.

### *Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*

Die Gesellschaft für Musikforschung hat mit zahlreichen kulturellen Organisationen Grund genug, ihres Gründungs- und Ehrenmitglieds Karl Vötterle zu seinem 65. Geburtstag mit Dank zu gedenken.

In schwerer Zeit hat Karl Vötterle dem Wiederaufbau der deutschen Musik und Musikforschung gedient. Seine Arbeitskraft schuf die wirtschaftlichen Grundlagen, auf denen sich ein reiches musikwissenschaftliches Veröffentlichungswesen des Bärenreiter-Verlages entfalten konnte. Die zunehmende Bedeutung der musikwissenschaftlichen Forschung ist durch gewichtige Publikationen des Verlags ebenso gefördert worden wie durch Karl Vötterles weltweite Verbindungen und Organisationen. Möge eine weitere fruchtbare persönliche Wirksamkeit und erfolgreiche Verlagsarbeit die Musikwissenschaft auch in Zukunft fördern!

Der Präsident der Gesellschaft für Musikforschung  
Karl Gustav Fellerer

## Die Wahrnehmung der Urheberrechte an musikwissenschaftlichen Ausgaben durch die IMHV

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Am 20. Juli 1967 hat der Präsident des Deutschen Patentamtes der Interessengemeinschaft Musikwissenschaftlicher Herausgeber und Verleger (IMHV) den Status einer Verwertungsgesellschaft gegeben. In dem entsprechenden Schreiben an den Präsidenten der IMHV heißt es<sup>1</sup>: „Auf Ihren Antrag vom 18. März 1966 erteile ich im Einvernehmen mit dem Bundeskartellamt der Interessengemeinschaft Musikwissenschaftlicher Herausgeber und Verleger (IMHV) die Erlaubnis zum Geschäftsbetrieb einer Verwertungsgesellschaft“. Eine solche Genehmigung wurde auf Grund des Verwertungsgesellschaftengesetzes vom 9. September 1965 der Bundesregierung notwendig.

Die ursprünglich 1954 von der Gesellschaft für Musikforschung eingesetzte Urheberrechtskommission war während des Hamburger Fachkongresses am 20. 9. 1956 in eine selbständige Arbeitsgemeinschaft musikwissenschaftlicher Bearbeiter umgestaltet worden<sup>2</sup>. Diese hatte zur öffentlichen Gründungsversammlung am 1. März 1966 in Kassel eingeladen. Präsident der IMHV ist D Dr. h. c. Karl Vötterle, Vizepräsident Dr. Hansjörg Pohlmann, weitere Vorstandsmitglieder sind Karl Heinrich Mösel und Dr. Hubert Unverricht. Bei der Mitgliederversammlung vom 15. März des darauffolgenden Jahres, abgehalten in der gleichen Stadt, wurden im Einvernehmen mit dem Deutschen Patentamt Satzungsänderungen beschlossen, nach deren Richtlinien die zukünftige Arbeit der IMHV in der Öffentlichkeit ausgerichtet werden wird. Durch die Erlaubniserklärung des Präsidenten des Deutschen Patentamtes sind die Vorbedingungen für eine erfolversprechende Tätigkeit der IMHV zum Nutzen ihrer Mitglieder und Wahrnehmungsberechtigten und damit auch zum Wohle der Musikwissenschaft erfüllt. Nach den Bestimmungen des neuen Urheberrechtsgesetzes sind ab 1. Januar 1966 die sogenannten kleinen Urheberrechte bei musikwissenschaftlichen Ausgaben nun durch die IMHV wahrzunehmen, während dagegen die großen Rechte für szenische Aufführungen von den Musikverlagen, welche die schutzfähigen Ausgaben herausgebracht haben, vertreten werden.

Auf Grund des Wahrnehmungszwanges, wie er im § 6 des Gesetzes über die Wahrnehmung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten (Verwertungsgesellschaftengesetz) vom 9. September 1965<sup>3</sup> festgelegt worden ist, wird die IMHV

<sup>1</sup> IMHV-Nachrichten 1967/1.

<sup>2</sup> Ebenda.

<sup>3</sup> Der genaue Text dieses § 6 lautet: „(1) Die Verwertungsgesellschaft ist verpflichtet, die zu ihrem Tätigkeitsbereich gehörenden Rechte und Ansprüche auf Verlangen der Berechtigten zu angemessenen Bedingungen wahrzunehmen, wenn diese Deutsche iSdGG sind oder ihren Wohnsitz im Geltungsbereich dieses Gesetzes haben und eine wirksame Wahrnehmung der Rechte oder Ansprüche anders nicht möglich ist. (2) Zur angemessenen Wahrung der Belange der Berechtigten, die nicht als Mitglieder der Verwertungsgesellschaft aufgenommen werden, ist eine gemeinsame Vertretung zu bilden. Die Satzung der Verwertungsgesellschaft muß Bestimmungen über die Wahl der Vertretung durch die Berechtigten sowie über die Befugnisse der Vertretung enthalten“. Nach dem Wortlaut dieses § 6 des Verwertungsgesellschaftengesetzes muß ein ausländischer Herausgeber eines Erstdruckes unbedingt Mitglied der IMHV werden, da er auf keinen Fall Wahrnehmungsberechtigter der IMHV sein kann; so erfordert es jedenfalls die konsequente Auslegung des UrhG und des Verwertungsgesellschaftengesetzes. Bei künftigen Novellen könnte diese ungleiche Behandlung der Urheberrechtshaber zusammen mit der ungerechtfertigten Kürzung der Schutzfrist für die Bundesrepublik Deutschland beseitigt werden.

verpflichtet, für alle geschützten musikwissenschaftlichen Ausgaben die Rechte wahrzunehmen. Aus diesen Bestimmungen und aus denen in § 1 des gleichen Gesetzes folgt, daß kein anderer Nutzungsrechte oder Vergütungsansprüche „für Rechnung mehrerer Urheber oder Inhaber verwandter Schutzrechte zur gemeinsamen Auswertung“ geltend machen darf. Damit ist der IMHV das Alleinvertretungsrecht für Ansprüche an musikwissenschaftlichen Ausgaben gegeben. Das bedeutet, daß die IMHV für alle musikwissenschaftliche Ausgaben bzw. deren Verfasser oder Herausgeber das Inkasso zu betreiben hat, gleich ob die Rechtsinhaber Mitglied oder nur Wahrnehmungsberechtigte der IMHV sind. Andererseits sind die Musikverbraucher angewiesen, nur mit der IMHV bei der Benutzung musikwissenschaftlicher Ausgaben Verträge abzuschließen. Da ein Mitglied laut Satzung viel intensiver an der Gestaltung der IMHV teilnehmen und mitwirken kann und zudem bei der Werkanmeldung eine niedrigere Gebühr zu zahlen hat, empfiehlt sich eine Mitgliedschaft von selbst. Eine eigene Vertretung der Wahrnehmungsberechtigten für die ordentliche Mitgliederversammlung ist vorgesehen. Es liegt im eigenen Interesse des musikwissenschaftlichen Verfassers und Herausgebers, noch nicht angemeldete schutzfähige Ausgaben der IMHV (Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 33) anzuzeigen. Jeder, der eine musikwissenschaftliche Ausgabe, die geschützt ist oder schutzfähig sein kann, für eine öffentliche Aufführung oder Wiedergabe benutzt, ist gehalten, vorher eine Erlaubnis bei der IMHV einzuholen, insofern nicht durch Pauschalverträge die Nutzungsansprüche der Urheber (oder Quasiurheber bzw. Herausgeber) abgegolten sind.

Urheberrechtsschutzfähig sind solche musikwissenschaftliche Ausgaben, die nach dem 1. Januar 1966 erschienen, bzw. fertiggestellt worden sind. Die Fertigstellung ist lediglich für handschriftlich vorliegende Ausgaben maßgebend, wenn sie die Bedingungen des § 70 erfüllen, d. h. wenn sie gegenüber bisherigen (gedruckten) Ausgaben als Ergebnis kritisch wissenschaftlicher Arbeit und damit schöpferischer Leistung wesentliche textliche Abweichungen bieten. Die Schutzfrist beträgt für Druckwerke — leider völlig unzureichend — nur 10 Jahre. Die nach § 70 schutzfähigen handschriftlich vorliegenden wissenschaftlichen Ausgaben mit neuen Textergebnissen können durch die Drucklegung um weitere zehn Jahre geschützt werden, so daß sich hier die Schutzfrist auf insgesamt 20 Jahre verlängern kann. Der Stichtag für die Berechnung der Schutzfrist ist das Ende (also der 31. Dezember) des jeweiligen Kalenderjahres, in dem das maßgebende Ereignis eingetreten ist. Diese zu Unrecht stark verkürzte Schutzfrist ist natürlich völlig unzureichend, zumal die sogenannten anderen verwandten Schutzrechte, darunter auch für die Photographie, für 25 Jahre geschützt werden. Ungerechtfertigt ist diese zeitliche Beschränkung nicht nur in sachlicher Beziehung wegen der Bestimmungen des § 70, die dem ‚Verfasser‘ einer kritischen wissenschaftlichen Ausgabe ansonsten das volle Urheberrecht zubilligen, sondern auch international im Vergleich mit anderen Ländern. So schützt z. B. die Türkei (im Gesetz über Geistes- und Kunstwerke vom 10. Dezember 1951 im Art. 6 Nr. 8) die editio princeps (den Erstdruck) als Ergeb-

nis wissenschaftlicher Forschung und Arbeit uneingeschränkt<sup>4</sup>, und auch die DDR hat sich in ihrem Urheberrechtsgesetz vom 13. September 1965 in § 4 diesem Grundsatz angeschlossen<sup>5</sup>. So ist diese in den §§ 70 und 71 gekürzte Schutzfrist des neuen Urheberrechtsgesetzes der Bundesregierung Deutschland nicht nur unsachgemäß und ungerechtfertigt, sondern wird darüber hinaus bei dem zu erwartenden weiteren Ausbau des Urheberrechtsschutzes für wissenschaftliche Ausgaben auch international unnötige Schwierigkeiten und Behinderungen, ja sogar Beschneidungen verursachen.

Der Rechtsschutz für wissenschaftliche Ausgaben ist im Urheberrechtsgesetz (UrhG) der Bundesregierung nicht einheitlich ausgestattet worden. Während dem Verfasser wissenschaftlicher Ausgaben in § 70 — wie bereits angedeutet — unübertragbarer voller Urheberrechtsschutz zuerkannt worden ist, haben die Herausgeber von Ausgaben nachgelassener Werke in § 71 nur ein übertragbares Nutzungsrecht erhalten. Im letzteren Falle sind also demjenigen, der ein gemeinfreies, nicht mehr urheberrechtlich geschütztes handschriftlich überliefertes Werk im Geltungsbereich des Urheberrechtsgesetzes vom 9. September 1965 zum ersten Male drucken läßt, also eine editio princeps, einen Erstdruck vorlegt, lediglich die Nutzungsrechte zugesprochen. Auch der Druck von Volksliederaufzeichnungen nach mündlicher Tradition fällt hier darunter. Der Personenkreis ist bei der Erstausgabe nicht eingeschränkt, d. h. es ist für den zu gewährenden Schutz gleichgültig, ob ein deutscher Staatsangehöriger, Ausländer oder Staatenloser die entsprechende Ausgabe besorgt hat; es ist lediglich die Voraussetzung zu erfüllen, daß diese Ausgabe zuerst innerhalb des Geltungsbereiches des Urheberrechtsgesetzes (in der Bundesrepublik Deutschland) im Druck erscheint. Jeder Herausgeber einer im Geltungsbereich dieses Gesetzes erschienenen editio princeps kann also Mitglied der IMHV werden, allerdings nur dann, wenn er nicht seine Nutzungsrechte an den Verlag abgetreten hat; in diesem Falle würden auch die Herausgeberrechte von dem Verlag, der die Nutzungsrechte erworben hat, wahrgenommen werden. Aber auch an einen unbeteiligten Dritten können diese Nutzungsrechte — mindestens theoretisch — übertragen werden. Trotz der amtlichen Kommentare zur Gesetzgebung<sup>6</sup>, die von der Notwendigkeit eines Schutzes für den Herausgeber der editio princeps sprechen, wird mit dem Grundsatz, daß das Erscheinungsland für die Schutzfähigkeit des Erstdrucks allein maßgebend ist, wieder etwas von dem Geist des bis weit ins 18. Jahrhundert hinein lebendigen Druckprivilegiensystems wirksam. Es bleibt abzuwarten, wie sich vor allem die ausländischen Musikverleger dazu stellen und welche Korrekturen und Anregungen hier durch internationale Überlegungen vielleicht noch vorgenommen werden. Die Zeit wird vermutlich recht bald reif

4 Nach der deutschen Übersetzung ist der Gesetzestext folgendermaßen formuliert: geschützt ist „8) die *Ver*setzung eines noch nicht erschienenen Werkes in einen zur Herausgabe geeigneten Zustand als das Ergebnis wissenschaftlicher Forschung und Arbeit (gewöhnliche Transkriptionen und Faksimiles, die nicht das Ergebnis wissenschaftlicher Forschung und Arbeit sind, gehören nicht hierher)“; (zitiert nach *Quellen des Urheberrechts. Gesetzestexte aller Länder und Tabellen über internationale Verträge*, Hrsg. von Philipp Möhring, Erich Schulze, Eugen Ulmer und Konrad Zweigert, Loseblattausgabe, Alfred Metzner Verlag Frankfurt a. M. — Berlin [1961]). Vom Gedanklichen ist diese Formulierung besser als die des § 71 UrhG, da sie ganz eindeutig vom Herausgeber und nicht wie der § 71 des UrhG vom 9. September 1965 vom „erscheinen“ lassen ausgeht.

5 Vgl. Die Musikforschung 19. Jg., 1966, S. 171.

6 Vgl. Drucksache IV/270 der Bundesrepublik Deutschland vom 23. März 1962, S. 88, sowie Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform, veröffentlicht durch das Bundesjustizministerium (1954), S. 185.

werden, daß der Schutz wissenschaftlicher Ausgaben auf Urheberrechtskongressen und -konferenzen besprochen und die Prinzipien für diesen Bereich des Urheberrechtes international näher festgelegt werden.

Gegenüber dieser klaren, aber dennoch nicht völlig befriedigenden Regelung ist der in § 70 festgelegte Schutz für wissenschaftliche Ausgaben zwar umfangreicher, aber auch unübersichtlicher ausgestattet worden. Nicht jede Ausgabe, die „das Ergebnis wissenschaftlich sichtender Tätigkeit“ darstellt, ist nach dem Willen des Gesetzgebers bereits schutzfähig. Der Schutz ist vielmehr davon abhängig gemacht worden, ob sich die Ausgabe von vorangegangenen „wesentlich unterscheidet“. Dieses „wesentliche Unterscheiden“ ist auch in den amtlichen Kommentaren<sup>7</sup> dahin gedeutet worden, daß sich z. B. bei der Ausführung feststellen lassen müsse, welche Ausgabe zugrundegelegt worden sei; d. h. die Ausgabe solle sich textlich und damit hörbar von den anderen bisher bekannten Ausgaben absetzen. Darunter fallen alle wissenschaftlichen Ausgaben von Kompositionen, die vor 1550 entstanden oder nur in Tabulaturschrift überliefert sind, da davon ausgegangen werden kann, daß nicht wissenschaftlich eingeweihte Musiker und Laien die Werke in der alten originalen Notation nicht verwenden können, vielmehr erst ein Notationskundiger und geschichtlich Geschulter den Notentext in die übliche Notenschrift übertragen muß und alle damit bedingten Probleme auf Grund seiner Kenntnisse zu lösen hat. Bei später entstandenen Werken darf folgendes zugrundegelegt werden: Eine wissenschaftliche Ausgabe unterscheidet sich dann von den bisherigen Drucken, wenn sie textlich etwas anderes bietet, z. B.: eine andere Fassung oder andere Instrumentation, bedeutende Ergänzungen (z. B. durch vermehrte Takte, zusätzliche authentische Instrumentation), gravierende Änderungen (z. B. etlicher charakteristischer Noten, gänzlich andere Vortragsbezeichnung) oder Eliminierungen nicht authentischer gewichtiger Zusätze (z. B. ganzer Takte, ins Ohr fallender Noten oder das Original überwuchernder Vortragsbezeichnung). Eine Ausgabe eines freien Werkes, das bereits vor dem 1. Januar 1966 in einem Neudruck erschienen ist, ist nur dann schutzfähig, wenn sie diese Bedingungen erfüllt: nämlich in charakteristischer Weise einen anderen abweichenden Text bringt. Nicht schutzfähig ist jedoch z. B. ein freies Werk, wenn es nach mühseliger wissenschaftlicher Arbeit dem richtigen Autor zugewiesen worden ist, sich der Text aber dadurch nicht verändert. Ähnliches gilt für Transkriptionen, sofern sie nicht Neuerungen bringen. Nach den neuesten Verhandlungen dürfte dagegen jetzt jede schriftlich vorgenommene Generalbaßaussetzung als volle Bearbeitung anerkannt werden; sie würde damit zum Schutzbereich gehören, der von der Gema wahrgenommen wird.

Aber nicht nur die Sache (das in Frage kommende Werk), sondern auch der Personenkreis, der den Schutz nach § 70 beanspruchen kann, ist nicht so einfach zu bestimmen, da für wissenschaftliche Ausgaben die §§ 120–123 des UrhG Geltung haben. Es ist hier völlig gleichgültig, ob überhaupt und wo die Ausgabe gedruckt, bzw. verlegt wird. Schutz genießt derjenige wissenschaftliche Verfasser, der Deutscher im Sinne des Grundgesetzes ist oder rechtmäßig diesem nicht nachsteht, wie es z. B. in folgenden Fällen zutrifft: Staatenlose, die im Geltungsbereich

---

<sup>7</sup> Siehe Drucksache IV/270 der Bundesrepublik Deutschland vom 23. März 1962, S. 87.

dieses Gesetzes wohnen. Ausländer erhalten für ihre wissenschaftliche Ausgabe nur einen Urheberrechtsschutz, wenn ihre Ausgabe zuerst, oder wenigstens innerhalb einer Frist von 30 Tagen nach dem Erscheinen im Ausland, in der Bundesrepublik Deutschland herauskommt. Ansonsten genießt der Ausländer Schutz nur dann, wenn der gegenseitige Schutz durch Staatsverträge vereinbart worden ist. Durch Rechtsverordnung des Bundesministeriums des Innern kann außerdem der Schutz für Ausländer eingeschränkt werden, „die keinem Mitgliedstaat der Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und der Kunst angehören und zur Zeit des Erscheinens des Werkes weder im Geltungsbereich dieses Gesetzes noch in einem anderen Mitgliedsstaat ihren Wohnsitz haben, wenn der Staat, dem sie angehören, deutschen Staatsangehörigen für ihre Werke keinen genügenden Schutz gewährt“. Dies gilt aber eben nur für den Verfasser von Werken, die nach § 70 geschützt werden. Der Herausgeber eines Erstdruckes ist, wie bereits dargestellt wurde, von dieser Regelung ausgenommen.

## *Musikmachen und Musikwerk\**

VON ARNOLD FEIL, TÜBINGEN

August Halm, der bedeutende württembergische Musikschriftsteller und Musiker, hat gesagt: „Unter *musikalischem Rhythmus* stellt sich jeder ungefähr das vor, was dieser auch wirklich ist; ich darf mich also wohl davon dispensieren, sein Wesen zu erklären, den Begriff zu definieren“<sup>1</sup>. Diese Bemerkung war Halm nötig erschienen, weil er vermeiden mußte, was in der Tat kaum möglich ist, eine Definition des musikalischen Rhythmus. Diese Bemerkung war aber auch möglich, weil Halm sich tatsächlich auf einen Konsensus der Meinungen stützen, und vor allem weil er auf dessen Richtigkeit bauen konnte. Überlegt man, was musikalische Improvisation sei, so mag man wohl annehmen, für sie gelte das nämliche: auch Improvisation sei in Wirklichkeit das, was jeder sich ungefähr darunter vorstellt; ja man möchte meinen, im Gegensatz zum musikalischen Rhythmus lasse sich Improvisation sehr wohl definieren; etwa so: „Unter *musikalischer Improvisation* versteht man das gleichzeitige Erfinden und Ausführen von Musik ohne offenkundige unmittelbare Vorbereitung . . . Improvisation ist eine der schriftlichen Gestaltungsweise (Komposition im engeren Sinne) entgegengesetzte, wenn auch von ihr nicht immer scharf getrennte, und mit ihr durch zahlreiche Übergänge verbundene musikalische Schaffensart . . . Alle Formen der Improvisation haben eines gemeinsam: das Moment des Unvorbereiteten, Spontanen gegenüber dem Prämeditierten“<sup>2</sup>. Diese Definition scheint erschöpfend wiederzugeben, was man unter Improvisation versteht. Es zeigt sich jedoch, daß die zugrunde liegende Vorstellung das Phänomen nicht ganz umfaßt.

\*) Öffentliche Antrittsvorlesung, gehalten an der Universität Tübingen am 1. Juli 1966.

<sup>1</sup> Von zwei Kulturen der Musik, Stuttgart 1947, XLI.

<sup>2</sup> Ernest T. Ferand: Artikel *Improvisation*, MGG VI, 1957, 1093 f.

Der Begriff Musik ist für uns, scheinbar von alters her, untrennbar verknüpft mit der Vorstellung, daß alle Musik komponiert sei, nur komponiert sein könne. Von dieser Vorstellung ist die andere abhängig: Improvisation ist Komposition aus dem Stegreif. Der so bestimmte Vorstellungsbereich von Musik wird im 19. Jahrhundert tief beeinflußt von dem neuen Gedanken, daß nicht die Improvisation Stegreifkomposition sei, sondern daß umgekehrt der schöpferische Musiker beim Komponieren zur Kristallisation zwingt, was ursprünglich im improvisatorischen Bereich beheimatet ist. In unserem Musikbegriff fließen also verschiedene Vorstellungen, die das Verhältnis von Improvisation und Komposition bei der Entstehung von Musik betreffen, zusammen<sup>3</sup>. Offenbar gilt einerseits: Die Regeln für die Komposition binden den Komponisten und den, der improvisiert, gleichermaßen, der eine arbeitet lediglich sorgfältig aus, was der andere im Augenblick des Musizierens nur unvollkommen hervorbringen kann; Komposition und Improvisation sind Möglichkeiten ein und desselben Vorgangs. Eben dies behaupten andererseits auch die Musiker seit dem 19. Jahrhundert, die allerdings den Gedanken umgedacht haben<sup>4</sup>. Sie, denen die Musik „Tonsprache“ ist und zur Darstellung dessen dient, was die Wortsprache nicht auszudrücken vermag<sup>5</sup>, sie gehen von der Intuition aus, das heißt musikalisch: von einer Art Improvisation, denn nur die Intuition scheint zu garantieren, daß die Empfindung, der der schöpferische Musiker Ausdruck verleiht, im Hörer den rechten Widerhall findet und sich in seiner Seele zur Empfindung zurückverwandelt. Denjenigen, die so denken, liegt es nahe, die schriftliche Fixierung des musikalischen Einfalls ebenso wie seine Entfaltung und Entwicklung in der Komposition für einen Behelf anzusehen, mit dem man den Schöpfungsakt wiederholbar machen kann.

So zugespitzt hat zwar erst Ferruccio Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* den Gedanken formuliert<sup>6</sup>. Aber spricht nicht Robert Schumann im Grunde dasselbe aus: „Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht!“ Ist es nicht wirklich so, daß musikalisches Schaffen darin besteht, den aus einer Art von Improvisation geborenen Einfall in Notenschrift zu bannen, ihn sodann in der Komposition schriftlich zu entwickeln und ihn schließlich wieder aus dem Banne der Schrift zu erlösen zum Klang, das heißt ihn zurückzuführen in den Bereich des Improvisatorischen, woher er gekommen war? „Man stelle sich die Situation des Schaffenden vor:“ lesen wir bei Wilhelm Furtwängler 1934, „Sein Ausgangspunkt ist das Nichts, sozusagen das Chaos; sein Ende das gestaltete Werk. Der Weg dahin, also um im Bilde zu bleiben das ‚Gestaltwerden‘ des Chaos, vollzieht sich ihm im Akt der Improvisation.“

<sup>3</sup> Ernest T. Ferand, a. a. O.: „Es ist im allgemeinen üblich geworden, improvisatorische Äußerungen im Rahmen der ‚Ausführungspraxis‘ zu behandeln (Haas, Schering u. a.), obzwar dies, streng genommen, nur zum Teil gerechtfertigt erscheint; überschneiden sich doch in der Improvisation Fragen von Werk und Wiedergabe, Kompositionslehre und Ausführungspraxis. In der Improvisation treffen sich Komponist und Ausführer, die in der Vergangenheit oft genug gleichwertige Partner, sogar ein und dieselbe Person sein konnten.“

<sup>4</sup> Den eigentlichen Prozeß dieses Umdenkens beschreibt Georg von Dadelsen im Hinblick auf die Komposition als Technik: *Alter Stil und alte Techniken in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Diss. Berlin (FU) 1951 (masch.), und unter besonderer Berücksichtigung von Persönlichkeit und Werk Robert Schumanns: *Robert Schumann und die Musik Badis*, AfMw XIV, 1957, 46—59.

<sup>5</sup> Vgl. Paul Bekker: *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1926, insbesondere die anregenden Kapitel, die die musikalische Romantik behandeln.

<sup>6</sup> Italienisch Triest 1907, deutsch Leipzig 1916: „Dem Musiker in Worten Rainer Maria Rilke verehrungsvoll und freundschaftlich dargeboten.“



Die Improvisation ist in Wahrheit die Grundform alles wirklichen Musizierens; frei in den Raum hinausschwingend, als einmaliges wahrhaftiges Ereignis entsteht das Werk, gleichsam Abbild eines seelischen Geschehens. Dieses ‚seelische Geschehen‘, als ein organisch-selbsttätiger Prozeß, kann nicht gewollt, erzwungen, nicht auf logische Weise erdacht, errechnet oder irgendwie zusammengesetzt werden. Es hat seine eigene Logik, die, auf psychischen Gesetzen fußend, nicht weniger naturgegeben, nicht weniger unerbittlich ist als alle exakte Logik. Den Gesetzen organischen Lebens entsprechend hat jedes solche ‚seelische‘ Geschehen, das ein musikalisches Werk darstellt, in sich die Tendenz, sich zu ‚vollenden‘; dieser Tendenz, nicht irgendeiner willkürlichen Konvention, entspringen die sogenannten musikalischen ‚Formen‘, soweit sie gewachsen, also naturgegeben sind, die Liedform, Sonate, Fuge usw. Eine ‚sich vollendende Improvisation‘ — so können wir also ein Musikstück bezeichnen; sich vollendend im Ausschwingen der ihm eigenen musikalischen Form, und doch in jedem seiner Momente, von Anfang bis Ende, Improvisation. Dies das Werk vom Schöpfer aus gesehen“<sup>7</sup>.

Improvisation, Komposition und Reproduktion scheinen also ineinander verschlungen, natürlicherweise und eng ineinander verschlungen, und kein Faktor scheint ohne die anderen zu existieren. Indessen, der eine der drei Faktoren, die, wie es scheint, so natürlich zusammenwirken, die Komposition, ist an eine Erscheinung gebunden, die nicht aller Musik eigen ist, sondern nur der europäisch-abendländischen, an die Notenschrift. Zwar kennen auch andere Kulturen musikalische Schriften, aber diese sind nirgendwo von wesentlicher, von das Wesen der Musik bestimmender Bedeutung; entweder dienen sie allein der Musiktheorie, oder man benutzt sie zur Fixierung, zur Nach-Schrift, von mündlich tradierten musikalischen Erscheinungen, die unterzugehen drohen. Nirgendwo überliefern außereuropäische Tonschriften Werke der Musik wie unsere Notenschrift, nirgendwo ermöglichen sie eine musikalische Komposition in unserem Sinne<sup>8</sup>. Schriftliches Komponieren ist außerhalb des europäisch-abendländischen Kulturbereichs unbekannt<sup>9</sup>.

Wenn nun in der Verbindung Improvisation-Komposition-Reproduktion das mittlere Element ausfällt, dann kann diese Verbindung kaum so natürlich und selbstverständlich sein, wie wir zunächst anzunehmen geneigt waren: Wo es keine Komposition gibt, kann es auch keine Reproduktion geben. Dort müßte dann alle Musik improvisiert sein — wobei wiederum Improvisation wegen des fehlenden Zusammenhangs mit Komposition etwas anderes sein müßte als das, was wir Improvisation nennen<sup>10</sup>. Wir müssen also fragen: Wie kann man Musik machen,

<sup>7</sup> Interpretation — eine musikalische Schröckalsfrage, Das Atlantisbuch der Musik, Berlin und Zürich 1934 (u. ö.), 612, wieder abgedruckt in Wilhelm Furtwängler: *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*, Wiesbaden 1954, 79.

<sup>8</sup> Erich M. von Hornbostel hat das folgendermaßen beschrieben (*Phonographierte tunesische Melodien*, SIMG VIII, 1906, wieder abgedruckt: *SbVglMw* I, 1922, 313—348): „Für den Europäer ist es erstaunlich, daß die Araber keine Notenschrift kennen und höchstwahrscheinlich auch nie gekannt haben . . . Die [tunesischen] Melodien pflanzen sich also ausschließlich durch die vokale und instrumentale Tradition fort. (Anmerkung: In seltenen Fällen hilft man sich, indem man Tonnamen aufschreibt.) Diese Eigentümlichkeit finden wir auch bei anderen orientalischen Kulturvölkern, die ausgebildete und ganz brauchbare Tonschriften besitzen (Inder, Chinesen, Japaner).“ — Vgl. auch den Artikel *Notation*, *MGG* IX, 1961, 1595 ff.

<sup>9</sup> Die hier angeschnittenen Fragen hat in ähnlichem Zusammenhang jüngst Reinhold Hammerstein behandelt: *Musik als Komposition und Interpretation*, *DVjs* 40, 1966, 1—23.

<sup>10</sup> Unsere Frage ist auch angeregt von Ewald Jammers: *Die materiellen und geistigen Voraussetzungen für die Entstehung der Neumenschrift*, *DVjs* 32, 1958, 572: „Der Gegensatz zur schriftlichen Fixierung der Musik ist nicht die Improvisation, sondern die mündliche Tradition“.

wenn man weder eine Komposition — und also auch keine Reproduktion — noch in unserem Sinne Improvisation kennt? Wie macht man Musik außerhalb des europäisch-abendländischen Kulturbereichs?

Wenn ein Musiker, etwa des Vorderen Orients, wenn zum Beispiel ein arabischer Musiker singt oder spielt, kann er sich dafür zwar auf keine schriftliche Fixierung stützen, trotzdem „improvisiert“ er nicht. Er ist gebunden, wenn auch nicht an eine Komposition; was er „spielt“, oder anders: was er als Musik ausführt, ist ihm vorgegeben in einem „Maqām“<sup>11</sup>. Dieser Begriff Maqām läßt sich weder übersetzen noch durch irgendeinen anderen musikalischen Terminus technicus ersetzen, weil in unserer Musik keine vergleichbare Erscheinung mehr bekannt ist. Wir versuchen deshalb den Begriff in der Vielfalt dessen, was er umschließt, zu ergünden und zu beschreiben — freilich nur im musikalischen Hinblick, selbst auf die Gefahr hin, daß wir diesen oder jenen Zug, der dem Nichtmusiker wesentlich ist, übersehen oder mißverstehen<sup>12</sup>. Zunächst ist nämlich eigentümlich, daß Maqām keine im engeren Sinne musikalische Erscheinung bezeichnet, sondern allgemein die Versinnlichung von Vorstellungen, die an gewisse Bereiche und Funktionen des Lebens geknüpft und durch Anlaß und Zeit bestimmt sind. So gibt es etwa Maqāmen zum Sonnenaufgang, zum Sonnenaufgang im Frühjahr, zum Sonnenaufgang eines Frühlingstages, an dem eine Hochzeit gefeiert werden soll usw. Alle Lebensbezüge und Vorstellungen, die aus einem Anlaß und in einer bestimmten Zeit gegeben sind, die sich etwa in einem Hochzeitszeremoniell spiegeln, alle diese Lebensbezüge und Vorstellungen sind wirksam für die Maqāmen, die zu jeder Station dieses Zeremoniells gehören. Im Maqām versinnlichen sich diese Vorstellungen und Bezüge, sie verdichten sich gleichsam zu einer Musik, zu einem Tanz, zu einem Bild oder zu einem Gedicht — diese Versinnlichung kann musikalisch geschehen, muß aber nicht. Man kann einen Maqām nicht nur spielen, sondern auch malen oder dichten<sup>13</sup>. Nur: in welche Gestalt er auch immer gerinnt, stets bleibt — jedenfalls potentiell — die Fülle der auslösenden Vorstellungen für den Maqām

<sup>11</sup> Der entsprechende indische Begriff — um einen zu nennen — ist Raga.

<sup>12</sup> Vgl. Artikel *Melody-types*, Harvard Dictionary of Music by Willi Apel. — Aus der Fülle der Arbeiten, die sich mit außereuropäischer Musik befassen, dabei über die Erscheinung der Maqamen und vergleichbarer Phänomene handeln und Definitionen versuchen, seien genannt: Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel, *Phonographierte indische Melodien*, SIMG V, 1904, wieder abgedruckt: SbVglMw I, 1922, 253—290; Abraham Z. Idelsohn, *Die Maqamen der arabischen Musik*, SIMG XV, 1913/14, 1—64; Arthur H. Fox Srangways, *The Music of Hindostan*, Oxford 1914 (ausführliche Besprechung durch Robert Lachmann: *Ein grundlegendes Werk über die Musik Indiens*, AfMw VI, 1924, 484—490); Radhesyan Purohit, *Die klassische Musik Indiens*, NZfM 1962, 65—70; Jürgen Elsner, *Rukbanī. Zu Prinzipien vorderorientalischer Musikpraxis*, Beiträge zur Musikwissenschaft VII, 1965, 169—183; P. Sambamurthy, *Grundlagen der indischen Musik*, Sonderheft Indische Musik der Beiträge zur Musikwissenschaft VIII, 1966, 113—114. — Die Dissertation von Gültekin Oransay, *Die melodische Linie und der Begriff Makam in der traditionellen türkischen Musik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert*, Ankara (August) 1966, erschien erst nach Abschluß dieses Vortragsmanuskriptes.

<sup>13</sup> Vgl. etwa Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel, SbVglMw I, 1922, 283: „Nach orientalischer Weise entspricht dem Ragabegriff eine symbolisch-mythologische Personifikation, die in bildlichen Darstellungen Ausdruck findet“. Man vergleiche auch das Bild des indischen Raga Malkus bei Robert Lachmann: *Musik des Orients*, Breslau 1929, Abb. 9, oder die Beschreibung der Bhairavi-Ragini bei Govindrav Dantale, Beiträge zur Musikwissenschaft VIII, 1966, 142: „Die Bhairavi-Ragini, die ‚Gattin‘ des Bhairav-Raga, wird so geschildert: Sie sitze auf dem wunderschönen Berggipfel des Kailasa (einem mythischen, im Himalaya gelegenen Berg, der zum Reich Shivas gehörte) auf einem Kristall und bete den Mahadeva, den Gott Shiva, an und verehere ihn; sie halte in ihren Händen eine Manjira (eine Art Cymbal, ein Instrument, das aus zwei zusammengebundenen Messingschalen besteht, die zur Tonerzeugung aneinander geschlagen werden), sei von gelber Hautfarbe und habe riesige Augen“. — Die Maqamen des Hariri hat Friedrich Rückert bekanntlich ins Deutsche übersetzt (*Verwandlungen des Abu Seid von Derug*, 1826—1837) und merkwürdigerweise damit in unserer Literatur eine Art neuer Gattung angeregt. Ebenso merkwürdig ist, daß Robert Schumann Rückerts Maqamen des Hariri als Musik wiedergegeben hat: *Bilder aus Osten*, Sechs Improptus für Klavier zu 4 Händen, op. 66, 1848.

wirksam, seine Ausformung ist gleichsam eine Funktion der an Anlaß und Zeit gebundenen Vorstellungen. Es ist deshalb nicht möglich, einen Maqām, der an eine Jahreszeit, an eine Tageszeit und an einen Anlaß gebunden ist, zu anderer Zeit und Gelegenheit zu spielen. Jeder gute Musiker wird die diesbezügliche Forderung eines Fremden ablehnen.

Nun, dies gerade können wir verstehen: Auch wir singen an Ostern nicht „*Ich steh an Deiner Krippen hier*“ und an Weihnachten nicht „*Der Mai ist gekommen*“ — übrigens auch nicht „*Fuchs du hast die Gans gestohlen*“. In Karl Valentins, des großen Münchener Komikers, berühmter Szene *Das Christbaumbreitl* sollen die Kinder auf dem Höhepunkt in festlicher Stimmung ein Weihnachtslied singen — und sie singen „*Fuchs du hast die Gans gestohlen*“. Ausgelöst wird dieses Lied zwar dadurch, daß die Kinder die Herkunft des Geschenks für die Mutter erklären: die Guten haben es beim Oberpollinger gestohlen. Aber die geradezu unheimliche Komik dieser Szene hat ihre Ursache darin, daß das Lied, das sie anstimmen, nicht „stimmt“<sup>14</sup>. Einzelne unserer Volks- und Kirchenlieder lassen also noch erkennen, daß sie an Zeit und Anlaß, daß sie ursprünglich an Lebenszusammenhänge gebunden sind. Sonst freilich ist Musik heute ein autonomer Bereich; selbst die Tanzmusik hat ihre Funktion weitgehend eingebüßt und ist nur mehr Bewegungsstimulans, dafür allerdings hat eine Musik, die wir untergegangen wähnten, ihre alte Aufgabe wiedererlangt, die Militär- und Marschmusik.

Halten wir fest: Der Begriff Maqām nennt den Weg von allgemeinen, an Zeit und Lebensfunktionen gebundenen Vorstellungen zu Musik, Tanz, Bild oder Sprache, er nennt den Gerinnungsprozeß, in dem allgemeine Vorstellungen zu Musik, Tanz, Bild oder Sprache werden. Und doch ist Maqām zugleich *terminus technicus*, der eine musikalische Sache definiert. Für den Musiker ist im Maqām nämlich die gesamte Information enthalten, die er für die musikalische Ausformung als Voraussetzung benötigt. Zunächst sind darin verschlüsselt:

1. das im besonderen Falle gültige Tonsystem;
2. die aus diesem Tonsystem zu treffende Auswahl der Töne;
3. die Anordnung der zur Verfügung stehenden Töne, das heißt die Lage der Haupt- und Nebentöne und ihr gegenseitiges Verhältnis.

Damit ist die Voraussetzung für die Musik überhaupt gegeben. Im Maqām sind sodann — die Musik, die zu spielen ist, näher bestimmend — verschlüsselt:

4. der Modus, und zwar in melodischen Wendungen, etwa Initial- und Finalformeln; der Maqām gibt den Schatz von melodischen Formeln an, der in dem besonderen Falle zu verwenden ist, er stellt gleichsam das melodische Material zur Verfügung;
5. Anweisungen für die Anlage des Ganzen und für die Abschnittsbildung;
6. Anweisungen für den musikalischen Vortrag.

<sup>14</sup> Noch in Karl Valentins *Gesammelten Werken*, München 1961, ist die Szene falsch wiedergegeben, obwohl Kurt Horwitz sie bereits 1958 richtiggestellt hat (Neue Zürcher Zeitung, Fernausgabe, Nr. 314, vom 15. November 1958, Blatt 11). Horwitz hat übrigens auch, ebenso wie Wilhelm Hausenstein, darauf hingewiesen, daß die Texte im Grunde nur lesen und verstehen kann, wer die Valentinschen Szenen gesehen hat (oder sie wenigstens von Schallplatten kennt) und sich erinnern kann: Was gedruckt vorliegt, ist eine Art Nachschrift, die die Vorstellung der Wirklichkeit lebendigen Theaterspiels nur verstehen läßt, wenn eine Erinnerung wirksam ist.

Der Maqām gibt also die Voraussetzungen zur Musik sowie Hinweise für das auszuformende Stück und seinen Vortrag. Mehr nicht! Maqām bedeutet weder nur Tonleiter, wie manche orientalischen Musiker vereinfachend erklären (wobei allerdings zu bedenken ist, daß für den Orientalen Tonleiter mehr bedeutet als für uns), noch — von Ausnahmen abgesehen — faßbares Modell. Rabindranath Tagore hat zwar den dem Maqām entsprechenden indischen Begriff, Rāga, mit „Melody-Type“ übersetzt, er hat damit aber die Erscheinung wohl schärfer als möglich umrissen, ähnlich wie die europäischen Musikethnologen, die darin eine Art „Thema“ sehen möchten, das nicht selbst, sondern nur in seinen Variationen existiert<sup>15</sup>. Maqām bezeichnet vielmehr einen Vorstellungsbereich, von dem die Musik eine Funktion ist, und den Weg, der aus diesem Bereich zur Musik führt<sup>16</sup>. Das Stück Musik selbst aber gibt er nicht<sup>17</sup>. Wie und wie weit der Musiker den im Maqām angezeigten Weg geht, bleibt ihm überlassen. Dementsprechend können die Ausformungen ein und desselben Maqāms nicht nur durch verschiedene Musiker, sondern auch durch ein und denselben Musiker ganz verschieden sein. Otto Abraham und Erich von Hornbostel berichten, ein indischer Musiker habe ihnen ein und denselben Rāga dreimal vorgespielt, sie hätten zunächst aber den Eindruck dreier völlig verschiedener Musikstücke gehabt; umgekehrt hätten sie auch bei sorgfältiger Analyse zweier Rāgas, die sich nach den Angaben Tagores in wesentlichen Zügen unterscheiden sollten, keine Unterschiede entdecken können<sup>18</sup>. Abraham und Hornbostel standen vor einem Rätsel, vor der rätselhaften Erscheinung einer fremden Musikvorstellung. Diese Musik ist weder komponiert noch improvisiert, der Musiker musiziert nicht einmal das, was wir Variationen über ein „Thema“ nennen, sondern er spielt oder singt im gegebenen Falle den Maqām selbst, den einen dafür bestimmten Maqām und nichts anderes. Dieser ist ihm für sein Musikmachen Vorschrift (obgleich nicht geschrieben!), die er auszuführen hat und die er so ausführt, wie er es von anderen Musikern gelernt hat, wie er es bewahrt und an andere Musiker weitergeben wird<sup>19</sup>. Tausende von Maqāmen sind bekannt, gleichsam für alle Stationen, für jede Stunde des Lebens — zur Zeit Krishnas, des mythischen Königs, sagt man, seien in Indien 16 000 Rāgas in Gebrauch gewesen<sup>20</sup> —, tausende sind auch heute namentlich bekannt<sup>21</sup>, freilich nicht alle in der Praxis

<sup>15</sup> Jürgen Elsner versucht das Verfahren der Ausformung von Maqamen zu klären: *Rukbanī. Zu Prinzipien vorderorientalischer Musizierpraxis*, Beiträge zur Musikwissenschaft VII, 1965, 169–183. Seine weiteren Untersuchungen, über die er auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1965 in Coburg und auf dem Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Leipzig 1966 berichtet hat, haben die Unterscheidung notwendig gemacht zwischen einem „Prinzip der Variantenbildung“ und einem „Variabilitätsprinzip“.

<sup>16</sup> Vgl. etwa P. Sambamurthy: *Grundlagen der Indischen Musik*, Beiträge zur Musikwissenschaft VIII, 1966, 113: „Der indische Musiker ist in erster Linie bestrebt, den Raga, in dem das betreffende Musikstück erdacht ist, in der Melodie zu charakterisieren.“

<sup>17</sup> Die Untersuchungen von Gerd Schönfelder zum chinesischen Ban-Prinzip (vorgetragen in Coburg 1965) und zur melodischen Gerüstgestalt des Ōrlhuang und ihrer interpretatorischen Realisation (vorgetragen in Leipzig 1966) belegen eindrucksvoll die einem europäischen Musiker kaum begreiflichen Zusammenhänge, aus denen Maqamen zu Musik gerinnen: Der Musik einer ganzen Oper kann ein einziger Maqam zugrunde liegen, dessen Ausformungen jeweils durch die typischen Theaterszenen bestimmt sind.

<sup>18</sup> Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel: *SbVglMw I*, 1922, 280 f.

<sup>19</sup> Vgl. Edith Gerson-Kiwi: *Musiker des Orients — ihr Wesen und Werdegang*, Festschrift Zoltano Kodály Octogenario Sacrum, Budapest 1962, 127–132.

<sup>20</sup> Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel: *SbVglMw I*, 1922, 283.

<sup>21</sup> Die Maqamen tragen Namen — ähnlich wie die „Weisen“ der Einstimmigkeit des Mittelalters. Auf Maqamen, das heißt auf Weisen des Vortrags, deuten zum Beispiel auch die Überschriften mancher Psalmen, etwa (Psalm 22): „Ein Psalm Davids, vorzustimmen nach der Weise ‚Die Hirschkuh, die früh gejagt wird‘“. — Viele Maqamen sind, wenn auch manchmal unter verschiedenen Namen, weit verbreitet; zu manchen Namen gehören in verschiedenen Gegenden ganz verschiedene Maqamen.

verwendet. Sie bilden das Repertoire einer Musik, die allein im gegenwärtigen Erklingen, allein im Augenblick der jeweils neuen Ausführung existiert und die doch immer dieselbe, immer die alte ist. Denn: Maqām bedeutet eher Gesetz der Ausführung als Freiheit zur Improvisation. Die Kunst des Musikers besteht nicht im freien Erfinden, sondern in der guten, überzeugenden und insofern immer wieder neuen, das heißt schöpferischen Ausführung eines Vorgegebenen — eines Vorgegebenen, das nicht Werk, sondern Gesetz ist<sup>22</sup>.

Wie verschieden ist der dort zugrunde liegende Musikbegriff von unserem heutigen! Wir gehen vom Werk aus, vom Werk eines einzelnen Schöpfers, das eine fertige Sache, eine *res facta*, ist und in der Ausführung gleichsam von einem Aggregatzustand, dem schriftlichen, in einen anderen, den des Erklings, übergeführt werden muß. Uns entsteht Musik in voneinander getrennten Phasen: in Komposition und klanglicher Realisierung des Komponierten. Dabei sehen wir im Komponieren einen schöpferischen, den eigentlich produktiven Akt, in der klanglichen Realisierung nur den nachschöpferischen. Der Komponist erfindet frei und schafft Musik, indem er aufschreibt, indem er angibt, was der praktische Musiker auszuführen hat. Was der Niederschrift auch immer vorausgegangen sein mag, wohin immer sie führen soll, in ihr, in der schriftlichen Komposition, scheint die musikalische Substanz zu kristallisieren, in der Komposition sehen wir das Werk des Schöpfers. „Werk“ — der Begriff fesselt. Es scheint, als manifestiere sich in ihm allein das Geistige an der Musik; der Komposition, so scheint es, ist größere Realität des Geistigen zuzumessen als dem Erklingen. Dann allerdings liegt der Gedanke nahe: *„Stumm imaginatives Lesen von Musik könnte das laute Spielen ebenso überflüssig machen wie etwa das Lesen von Schrift das Sprechen, und solche Praxis könnte zugleich Musik von dem Unfug heilen, der dem kompositorischen Inhalt von fast jeglicher Aufführung heute angetan wird“*<sup>23</sup>. Indem Adorno hier Musik gleich Komposition setzt, definiert er letztlich zwar nur den Stand des gegenwärtigen Komponierens, aber er weist doch auch das Mißverständnis zurück, daß im Festhalten am Musikbegriff des 19. Jahrhunderts, der den gegenwärtigen weitgehend bestimmt, eine Freiheit zu retten sei. Welche Freiheit auch? Nicht zufällig fallen in neuerer Musik Produktion und Reproduktion immer häufiger tatsächlich zusammen — übrigens auch im sogenannten Musikleben: Bei Rundfunk und Schallplatte spielt man nicht, man „produziert“; und jegliche andere Ausführung, öffentlich oder privat, wird, bewußt oder unbewußt, daran gemessen, ob sie „reproduziert“, was dort in einem besonderen technischen Verfahren (das mit Musikmachen, wie man es bisher betrieb, nur mehr wenig zu tun hat) „produziert“, das heißt auf Tonträger fixiert worden ist. Auch die letzte Freiheit, der Bereich des Spontanen beim Musikmachen — im 19. Jahrhundert die Dominante jeglicher Interpretation —, ist heute radikal eingeschränkt<sup>24</sup>. Indessen: Wenn Adorno Musik

<sup>22</sup> Ein Zusammenhang zwischen dem Musikmachen aus Maqamen und der Ausführung der altgriechischen *Nomoi* scheint evident, ist aber nicht hinreichend untersucht. Vgl. den Abschnitt *Göttlich-musikalisches Vorbild (Nomos) und menschliche Ausführungen* bei Thraaybulos G. Georgiades: *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958 (rde 61), 24 f.

<sup>23</sup> Theodor W. Adorno: *Arnold Schönberg*, in: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1955, Ausgabe des Deutschen Taschenbuch Verlages (Nr. 159), München 1963, 172.

<sup>24</sup> Ein Ersatz für Freiheit ist die Auswahl aus verschiedenen Möglichkeiten, die Komponisten heute in manchen Kompositionen den Aufführenden einräumen. — Die Improvisation im Jazz bleibt hier außer Betracht.

gleich Komposition setzt und folgerichtig den Stand der Musik im Stand der Komposition repräsentiert sieht, und zwar heute wie eh und je<sup>25</sup>, hält er an einem Musikbegriff fest, der aufzugeben ist, weil er seine Geltung verloren hat. Das zeitgenössische Schaffen bildet nur einen Teil dessen, was man als aktuelle Musik bezeichnen muß, und zwar nicht nur für den Musiker und den sogenannten Musikliebhaber, sondern ebenso für den Komponisten. Musik kann nur mehr alle Musik sein, der Vergangenheit und der Gegenwart. Freilich ist — wie wir gesehen haben — trotzdem bis heute der die allgemeine Vorstellung bestimmende Begriff von Musik der geblieben, den das 19. Jahrhundert ausgebildet hat. Man schätzt zwar den historisch gebildeten Musiker, aber man verehrt noch immer den schöpferischen, oder vielmehr: man trauert ihm nach; noch immer erhofft man eine neue Formulierung dessen, was Musik sei, aus einer neuen Musik — oder richtiger: vom Genie, von einem „wirklich schöpferischen Musiker“. Man erhofft das allerdings wider besseres Wissen, denn man weiß wohl, daß für die Situation unserer Zeit Musik in erster Linie und vornehmlich historisch definiert ist. Neue Musik könnte höchstens einen neuen, das hieße: einen anderen Begriff von Musik geben, sie kann jedoch nicht mehr der Inbegriff von Musik sein.

Das hat Konsequenzen — für unseren Zusammenhang diese: Die Frage nach dem Verhältnis von Improvisation, Komposition und Reproduktion, von Musikmachen und Musikwerk, ist neu, und zwar historisch zu stellen. Ich knüpfe an Gedanken an, die von Walter Gerstenberg und dem Tübinger Musikwissenschaftlichen Seminar ausgegangen sind<sup>26</sup>. Danach erschließt sich das historische musikalische Werk in der Wiederholung des Verfertigen, im Nachvollzug der Komposition, wobei dieses Verfertigen seinerzeit als seinen letzten Akt den musikalischen Vortrag einschloß und also auch heute wieder einschließen muß. Wo die schriftliche Komposition sich im Vortrag fortsetzt, insofern sie erst darin die musikalische Realität gewinnt, wo umgekehrt der Vortrag im komponierten Werk statt der „res facta“ eine „res semper facienda“ sieht, dort ist Musikmachen aktuelles Tun, das in jedem Augenblick Entscheidung fordert, Entscheidung, die nicht allein die Wiedergabe, sondern in der Wiedergabe das Wiederzuegebende betrifft, die Werk und Wiedergabe also in eins setzt, obgleich diese verschiedene Stufen musikalischer Wirklichkeit repräsentieren<sup>27</sup>. Damit nun, mit dem Zwang zum Tun, zum Spielen, sind dem Musikhistoriker neue, obschon die ursprünglichen Aufgaben des Musikers gestellt. Er muß 1. die Kompositionsweise verstehen und 2. die Ausführungsweise, und — das wollen wir hier besonders hervorheben — er muß schließlich 3. wissen, wie diese beiden in jedem einzelnen Fall ineinander verschlungen sind.

Die Musikwissenschaft hat die erste Aufgabe in Angriff genommen, indem sie historische Setzweisen zu rekonstruieren versucht<sup>27a</sup>. Aber die zweite Aufgabe, die

<sup>25</sup> *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958, 5.

<sup>26</sup> Vgl. Ulrich Siegele: Artikel „Vortrag“, MGG XIV, und Walther Dürr: *Formen und Möglichkeiten des musikalischen Vortrags*, Mf XXI, 1968; ferner Ulrich Siegele und Walther Dürr: *Cantar d'affetto: Zum Vortrag monodischer Musik*, Kongreßbericht Leipzig 1966. Diese Arbeiten beruhen auch auf Erfahrungen aus Auführungen mit dem Collegium musicum vocale der Universität Tübingen.

<sup>27</sup> Vgl. auch Thrasybulos G. Georgiades: *Musik und Schrift*, in: *Gestalt und Gedanke*, Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, IX. Folge, München 1962.

<sup>27a</sup> Den Anstoß dazu hat Knud Jeppesen gegeben: *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Kopenhagen 1923 (dänisch), Leipzig 1925 (deutsch), und: *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Kopenhagen 1930 (dänisch), Leipzig 1935 (deutsch).

Fortsetzung des Kompositionsvorganges in den musikalischen Vortrag hinein, in dem das Werk sich erst vollendet? Hier sieht sie sich auf ein Problem gewiesen, das unlösbar scheint, und dessen Lösung doch *conditio sine qua non* ist. Es ist die Notwendigkeit, verlorenegegangene Selbstverständlichkeiten (wie Hugo Riemann gesagt hat) wiederzuerlangen, sich die Kenntnis untergegangener mündlicher musikalischer Traditionen aufs neue zu erwerben, um die ursprüngliche Verbindung, die alte Einheit von Kompositions- und Ausführungsweise wiederherzustellen. Wenn dies gelingen soll, wird die Musikwissenschaft — weil in Mitteleuropa keine solche Tradition mehr lebt — anhand von fremden den Weg studieren müssen, der von der Vorstellung des Musikers zur klingenden Musik führt. Man wird randeuropäische und außereuropäische Musikpraktiken studieren müssen, um eben die Technik zu lernen, deren Grundlage wir anhand der *Māqam*-Technik zu beschreiben versuchten<sup>28</sup> — oder jedenfalls: man sollte das tun, denn die Beschäftigung mit diesen Musikpraktiken wird außer der Erfahrung mit mündlichen musikalischen Traditionen auch Erkenntnisse für das bringen, wovon wir bei unserer Arbeit ausgehen, für das musikalische Kunstwerk. Bei diesem Studium wird sich nämlich zeigen, daß die die Musiker beim Musizieren bindenden Vorstellungen insofern von Fall zu Fall verschieden sind, als sie sich vom fast greifbaren Melodiemodell (im seltenen günstigen Falle) bis zur so sehr verblaßten Erinnerung reichen, daß eine musikalische Realisierung nahezu ausgeschlossen ist. Je nachdem sind die Erscheinungen zu unterscheiden und zu bewerten. Nun ist, was dort bei jeder Ausführung neu resultiert und danach zu unterscheiden und zu bewerten ist, sicherlich verschieden von dem Kunstwerk, das der Musikhistoriker seiner Kritik unterzieht. Aber diese Verschiedenheit rührt gewiß auch daher, daß wir das Ergebnis des Musikmachens dort mit seinem Ausgangspunkt hier vergleichen, und daß wir außerdem jenes Ergebnis in einem Prozeß der Entstehung von Musik sehen, während wir unsere Musikwerke in der Regel betrachten, als wäre in ihnen, als wäre allein in der Komposition alles auf einem Punkt versammelt, was sich dort nur in der Entfaltung zeigt. Wie, wenn wir auch unser Musikmachen als einen Prozeß zu verstehen hätten, in dem die Komposition nur eine Station, wenn auch vielleicht die wichtigste ist? Wie, wenn außerdem in verschiedenen historischen Epochen unserer Musik oder bei verschiedenen Gattungen oder je nachdem, welches Gewicht der Musiker dem, was er niederlegt, beimißt — wie, wenn je nachdem der Anteil des schriftlichen Komponierens am gesamten Prozeß der Entstehung von Musik verschieden wäre, und wir, was uns überliefert ist, keinesfalls hinnehmen dürften, als handle es sich immer und überall um „Werke“, als sei Werk gleich Werk und der Vorgang der Produktion und also auch der Reproduktion stets derselbe? Wir hätten dann freilich in jedem Falle neu zu prüfen, welchen Punkt des Weges von der Vorstellung zur erklingenden Musik das Überlieferte fixiert, das heißt, an welchem Punkt die musikalische

<sup>28</sup> Die Choralwissenschaft freilich hat seit Gevaert immer wieder außereuropäische musikalische Praktiken im Auge gehabt. Ihr Gegenstand indessen, „die liturgische Musik — diese Musik besteht darin, daß der Text des Gottesdienstes mit der Singstimme vorgetragen wird —, ist eine Musik eigener Art neben der antiken oder abendländischen“ (Jammers), und diese Musik ist als schriftlich überlieferter Choral heute weder mündliche musikalische Tradition noch Werk musikalischer Komposition im engeren Sinne. Deshalb findet man auch nirgendwo das Prinzip des Musikmachens aus *Māqam*en genauer beschrieben, und erst in jüngerer Zeit ist das Problem der schriftlichen Fixierung mündlich überlieferter Musik herausgearbeitet worden. Vgl. Ewald Jammers: *Lage und Aufgabe der Choralwissenschaft heute*, *Forschungen und Fortschritte* 35, 1961, 82–86, und: *Die materiellen und geistigen Voraussetzungen für die Entstehung der Neumenschrift*, *DVjs* 32, 1958, 554–575.

Struktur in das, was wir Komposition nennen, gefaßt, also das musikalische Phänomen vom nicht- (oder vor-) schriftlichen Stadium in das der Schrift übergegangen ist. Wir hätten dann allerdings jedesmal neu zu prüfen, welches Stück Weges wir von da bis zum Erklingen, von da bis zum eigentlich Intendierten noch zurückzulegen haben. Bei solcher Betrachtungsweise würde sich erweisen, daß wir das Überlieferte nicht bewerten dürfen, sondern bewerten müssen, ferner ob überhaupt, wie weit und in welcher Form es gegebenen Falles neu zu edieren ist, was bedeutet: in unsere Notenschrift zu übersetzen, die ein anderes Verhältnis zur musikalischen Realisierung, eine andere Stufe musikalischer Wirklichkeit spiegelt<sup>29</sup>. Dann nämlich würde auch deutlicher werden, wie weit wir uns beim Musikmachen jeweils auf den Notentext als auf eine Vorlage stützen können, weil besser zu erkennen wäre, welche Voraussetzungen, die die Notenschrift und in ihr die Komposition jeweils stillschweigend machen, erst noch zu erfüllen sind, ja ob der Weg der Realisierung mit den erarbeiteten Kenntnissen und praktischen Erfahrungen überhaupt schon zu beschreiten ist. Wir wissen zwar, daß sich in unserer Musik mehr von einem schriftlosen Zustand erhalten hat, als gemeinhin angenommen — selbst unsere hochentwickelte Notenschrift ist in mancherlei Hinsicht nicht mehr als Gedächtnishilfe<sup>30</sup> —, aber wir verbuchen doch immer wieder als sicheren Besitz Werke, die keine Werke in unserem Sinne sind. Das heißt, wir erliegen immer wieder dem Irrtum, daß die Nach-Schrift einer mündlich tradierten Musik dasselbe sei wie die Vor-Schrift einer Komposition, weil für beide die eine Notenschrift als Träger dient<sup>30a</sup>. Gewiß ist die Unterscheidung schwierig, besonders wenn wir Notierungsweisen gerade an der Schwelle finden, an der sich einerseits ein vorschriftliches musikalisches Phänomen zu fixieren beginnt, von der andererseits eine schriftlich zu komponierende Musik ihren Ausgang nimmt<sup>31</sup>: Viele Handschriften überliefern nebeneinander ältere, bis dahin mündlich tradierte Musik und daran anknüpfende neue Kompositionen, und dieses Nebeneinander begegnet keinesfalls nur in der Zeit, in der unsere Mehrstimmigkeit beginnt, schriftlich zu werden, sondern etwa auch im Trecento oder im Zusammenhang mit dem Emporkommen der selbständigen Instrumentalmusik. Der sich ausbildenden abendländischen Musik fließen ja mehrmals im Laufe ihrer Geschichte starke Ströme mündlicher musikalischer Traditionen zu, welche die Entwicklung jedesmal neu tief beeinflussen und die sich verfestigende Vorstellung vom „Werk“ immer wieder auflockern. Aber wir müssen die Unterscheidung treffen, denn je nachdem, ob wir es mit dem Niederschlag eines Prozesses der Entstehung von Musik zu tun haben oder mit einem komponierten Werk, gilt es andere Schlüsse für die Realisierung zu ziehen, verändert sich die Musik, verändert sich unser Gegenstand.

<sup>29</sup> Vgl. Ewald Jammers: *Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik*, AfMw XIV, 1957, 231: „Der Weg, eine Musik vergangener Zeit wieder aufzuwecken, führt letztthin zu einer schriftlichen Übertragung; daß diese eine Interpretation ist, daran hat Georgiades wieder erinnert, und es wird daher nachfolgend nicht immer scharf getrennt zwischen dieser Noteninterpretation und der von ihr gewollten Aufführung. Welche Stellung nimmt nun diese schriftliche Übertragung im Interpretations-Prozeß ein? . . .“

<sup>30</sup> Vgl. Georg von Dadelsen: *Über das Wechselspiel von Musik und Notation*, Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag, Wolfenbüttel und Zürich 1964, 17–25.

<sup>30a</sup> Vgl. auch die Anmerkung 27 zitierte Arbeit von Georgiades.

<sup>31</sup> Vgl. Reinhold Hammerstein in dem Anm. 9 zitierten Aufsatz.



Wie macht man Musik, wenn man sich auf keine Komposition berufen kann? Wie lautet das Gesetz der Ausführung, das sich nicht in der Freiheit zur Improvisation erschöpft? Diese Fragen des Musikethnologen sind auch die des Musikhistorikers, denn sie sind nicht prinzipiell verschieden von denen, die sich bei der Verwirklichung von europäisch-abendländischer Musik stellen — sie sind selbst dem gestellt, der Werke Franz Schuberts herauszugeben hat. Denn die Frage — um ein Beispiel zu nennen —, ob alle Tänze Schuberts als „Werke“ im üblichen Sinne anzusehen und in sogenannten Urtextausgaben zu edieren sind, entspricht den behandelten. Wären nicht viele dieser Tänze sinnvoller in historisch legitimen und zugleich für unsere Gegenwart gültigen Bearbeitungen zusammenzustellen und herauszugeben, damit aus bloßen Notizen zum Tanzmusikmachen lebendige Tanzmusik werden kann<sup>32</sup>? Für den Philologen mag das keine Frage sein, wohl aber für den Musiker. Zwar hat er es meist wie jener mit Werken zu tun, aber diese sind eventuell von sehr verschiedener Stufe des Musikalischen — und außerdem sind sie, schriftlich fixiert, gar nicht sein eigentlicher Gegenstand: er muß vielmehr aus ihnen Musik erst machen.

## *Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers*

VON ERWIN RATZ, WIEN

Gerade die Mannigfaltigkeit in den Charakteren, aber auch in der formalen Anlage der Fugen Bachs ist es, die wir so sehr bewundern. Es soll nun gezeigt werden, wie wir mit den Methoden der funktionellen Formenlehre gemeinsame Formprinzipien in dieser Vielfalt zu finden vermögen, die uns ein Verständnis des Aufbaues in den Fugen Bachs ermöglichen.

Analog dem Begriff der Urpflanze in der Metamorphosenlehre Goethes legt auch die funktionelle Formenlehre ihren Betrachtungen eine Urform zugrunde, aus der sämtliche Formen von den einfachsten (Scherzo) bis zu den kompliziertesten (Sonatenform und Fuge) und den zusammengesetzten Formen (Rondo) abzuleiten sind. Diese Urform besteht aus fünf Teilen: ein Teil, der die Tonika exponiert, ein zweiter, der von der Tonika wegführt (Überleitung, erstes Zwischenspiel), ein Teil, der in fremden Regionen verweilt (Seitensatz, Durchführung), ein Teil, der zurückführt auf die Dominante der Haupttonart, und ein Teil, der die wieder erreichte Tonika bekräftigt (Reprise). Davon muß jede Formbetrachtung, die das musikalische Kunstwerk als einen in sich geschlossenen Organismus begreifen will, ausgehen. Und darum sind viele Fugenbetrachtungen so unbefriedigend, weil sie

<sup>32</sup> Die einzige Sammlung von Tänzen Schuberts, für die Otto Erich Deutsch (*Schubert: Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1964 = Neue Ausgabe sämtlicher Werke VIII, 5, Anhang IV: Erstaufführungen von Werken Schuberts zu seinen Lebzeiten) eine öffentliche Aufführung zu seinen Lebzeiten nachweisen kann, ist: *Galoppe et Écossaises pour le Piano-forte*, Oeuvre 49 (D 735), erschienen im November 1825. Am 6. Januar 1826 erklangen diese Tänze zum ersten Mal im Saal „Zu den sieben Churfürsten“ in Pest — für Orchester arrangiert. Neuerdings hat Alexander Weinmann diese *Écossaises* (zusammen mit anderen Tänzen Schuberts und seiner Zeitgenossen) wieder instrumentiert, und das Boskovsky-Ensemble, Wien, hat sie auf Schallplatten gespielt.

lediglich jene Teile, in denen das Thema anwesend ist (das nennen sie dann Durchführungen), unterscheiden von jenen, in denen das Thema abwesend ist (das nennen sie dann Zwischenspiele), ohne jede Rücksicht auf die Funktion der einzelnen Teile im Ganzen und deren Rangordnung. Es wäre daher zweckmäßig, den Begriff des Zwischenspiels lediglich auf jene beiden Teile im Aufbau der Fuge zu beschränken, die Überleitungsfunktion haben, also von der Haupttonart wegführen zu der in anderen harmonischen Bereichen weilenden zweiten Durchführung bzw. zurückführen zur Dominante der Haupttonart, in der normalerweise die dritte Durchführung beginnt; alle anderen Teile, in denen das Thema nicht vorhanden ist, sollte man besser als Zwischentakte oder Zwischengruppen bezeichnen, um die fast immer vorhandene Dreiteiligkeit der Form schärfer ins Bewußtsein zu heben.

Sehr wesentlich für die Erkenntnis der Form ist daher die richtige Beurteilung der harmonischen Vorgänge, die ja ein wesentliches Element hinsichtlich der formalen Funktion darstellen. Man ist daher wenig glücklich, wenn man immer noch die Formulierung findet: das Thema moduliert in die Dominante, was anscheinend nicht auszurotten ist. Die Dominante ist doch wesentlicher Bestandteil der Tonart, und man kann nur dann von Modulation sprechen, wenn — wenigstens vorübergehend — die Tonart verlassen wird, was bei der Wendung zur Dominante ja nicht der Fall ist. Es handelt sich um eine Ausführung und Bekräftigung der Tonart, nicht um ein Verlassen; dies gilt in noch höherem Maße für die Wechseldominante. Das Auftreten der Wechseldominante bedeutet eben noch keine Modulation. Ebenso ist es für die Erfassung der Form von grundlegender Bedeutung zu erkennen, ob ein Klang nur eine Stufe innerhalb einer Tonart darstellt oder ob ihm Tonika-Funktion zukommt. Ein instruktives Beispiel hierfür bietet Takt 24 der g-moll-Fuge (WK I). Wenn man hier bereits g: I lesen würde, wäre ja das zweite Zwischenspiel unnötig! Aber es ist eben entscheidend für die Erkenntnis des Inhaltes, daß dieser g-moll-Klang hier c: V ist und noch nicht g: I; denn jetzt erst setzt Bach zur Modulation von c-moll nach g-moll an und erreicht über die Wechseldominante die Dominante von g-moll, das erst jetzt — eben durch die Wechseldominante — als solches beglaubigt ist, und damit kann erst die dritte Durchführung beginnen.

Häufig finden wir, daß Bach die Mitte der Fuge deutlich ausprägt. Es ergibt sich somit in den Proportionen eine Symmetrie, die aber nicht dazu verleiten darf, nur zwei Durchführungen oder Teile anzunehmen. Das Geniale und Neuartige bei Bach ist ja gerade, daß bei ihm ebenso wie bei Beethoven häufig hinter der Zweiteiligkeit in den Proportionen sich eine Dreiteiligkeit in funktioneller Hinsicht verbirgt. Es muß daher in allen diesen Fällen von drei Durchführungen gesprochen werden, da ja die beiden Außenteile (erste und dritte Durchführung) die Tonika ausdrücken, während der Mittelteil (die zweite Durchführung) eben den Kontrast in harmonischer und damit auch in funktioneller Beziehung darstellt.

Eine grundsätzliche Bemerkung über die Fuge sei hier noch eingeschaltet. Viele Laien, aber auch manche Musiker glauben, daß etwas schon dadurch einen höheren Rang innerhalb der musikalischen Kunstwerke einnehme, weil es eine Fuge ist. In Wahrheit verhält es sich hier ähnlich wie mit der Zwölftontechnik, bei der das verhängnisvolle Mißverständnis entstand, daß etwas schon Musik sei, weil es sich dieser Technik bedient. Die Größe Arnold Schönbergs bestand vielmehr darin, daß

er Musik schreiben konnte, obwohl er sich der Zwölftontechnik bediente. Diese musikalische Technik bietet aber ebensowenig Gewähr für den Wert der in ihr geschaffenen musikalischen Substanz wie die Anwendung der Fugentechnik oder der C-dur-Skala. Und so besteht auch die Größe Bachs darin, daß er ein musikalisches Kunstwerk schaffen konnte, obwohl es eine Fuge war. Das müßte eingesehen werden, daß die Fugen Bachs zu den größten Kunstwerken gehören, nicht weil sie Fugen sind, sondern obgleich sie Fugen sind. Die Fugentechnik ist ebenso wie die Zwölftontechnik eine bedeutende Erschwerung für die Gestaltung musikalischer Ideen, und nur den größten Genies, wie es eben Bach und Beethoven waren, war es gegeben, einem so spröden Gebilde Leben einzuhauchen und es zum Träger der höchsten Gedanken zu machen. Und nur dem Genie wird dann die Gnade zuteil, jene Inhalte, die dem homophonen Stil nicht erreichbar sind, durch die Erfüllung der polyphonen Technik mit dem wahren Leben in den Bereich der klanglichen Realisierung einbeziehen zu können.

Es ist im Rahmen eines Aufsatzes natürlich nicht möglich, sich mit sämtlichen Fragen, die sich bei der Betrachtung des *Wohltemperierten Klaviers* ergeben, auseinanderzusetzen. So soll nur an sechs Beispielen gezeigt werden, wie es durch die Methoden der funktionellen Formenlehre möglich ist, doch tiefer in den Inhalt und den Aufbau der Fugen Bachs einzudringen, als dies im allgemeinen der Fall ist.

Als erstes Beispiel sei die c-moll-Fuge (WK I) herangezogen. Trotz ihrer Beliebtheit ist man doch bisher ihrem Wesen eigentlich nicht gerecht geworden. Diese Fuge ist viel ernster als sie selbst Hermann Keller sieht, der mit Recht die Auffassung Czernys kritisiert. Versucht man auf Grund der motivischen und thematischen Substanz den Intentionen Bachs auf die Spur zu kommen, so ergibt sich gerade bei dieser Fuge etwas überaus Überraschendes. Es zeigt sich nämlich, daß wir sie nur verstehen können, wenn wir rückblickend von den durch Beethoven entwickelten Formen (zweiteilige Adagio-Form bzw. Sonatenform) ihren Aufbau betrachten. Und gerade darin können wir das große Wunder in Bach erblicken, daß er alle Formprinzipien, die für die Wiener Klassik entscheidend werden, bereits im Keim ausgebildet hat. Er ist mit jenem immer wieder faszinierenden Augenblick im Naturgeschehen vergleichbar, wo im Vorfrühling die ersten grünen Spitzen aus der Erde dringen, die die Ideen der vollentfalteten Pflanze — unserem Blick noch verborgen — bereits in sich tragen. So ist Bach kein Abschluß, sondern der Vorbote dessen, was dann in Beethoven sich zur vollen Entfaltung durchringt. Allerdings war es nur dem Genie Beethovens gegeben, diese Dinge bei Bach erfassen zu können.

Zunächst beginnt die Fuge ganz normal mit zwei Einsätzen des Themas (Dux und Comes in tonaler Beantwortung). Vor dem dritten Einsatz des Themas stehen zwei Zwischentakte, die aus dem Kopfmotiv des Themas unter Änderung des Quartschrittes in einen Sextschritt ein halbtaktiges Modell bilden, das in Sequenzen den dritten Einsatz des Themas (Dux) herbeiführt. Die erste Durchführung schließt in Takt 9, 1. Sechzehntel auf c: I<sup>0</sup>. Unserer Erwartung entsprechend setzt sofort das erste Zwischenspiel ein. Es unterscheidet sich deutlich von den Zwischentakten (Takt 5/6); aus dem Kopfmotiv des Themas wird zweistimmig ein eintaktiges Modell gebildet, das durch seine Sequenz die Modulation in die Paralleltonart Es-dur vollzieht, in der wir die zweite Durchführung erwarten. Um aber das Zwischen-

spiel ganz sicher als solches erkennen zu lassen, fügt Bach ein aus dem Kontrapunkt (erster Gegensatz) abgeleitetes neues eintaktiges Sechzehntelmotiv hinzu, das ebenfalls sequenziert wird und damit die Ganztaktigkeit der Konstruktion (im Gegensatz zur Halbtaktigkeit in den Zwischentakten) sicherstellt. Nun setzt das Thema, wie erwartet, in *Es*-dur ein, und wir müssen zunächst annehmen, daß weitere Einsätze folgen werden. Und hier geschieht das Unerwartete, das wir erst verstehen können, wenn wir den Gesamtaufbau überblickt haben werden. Bach beschränkt die zweite Durchführung auf diesen einzigen Einsatz, und sogleich führt das zweite Zwischenspiel wieder zurück nach *c*-moll; damit dieser absolut ungewöhnliche Vorgang vom Hörer verstanden werden kann, greift Bach zu einem besonders drastischen Mittel, indem er das nur für das Zwischenspiel geschaffene, eintaktige neue Sechzehntelmotiv nunmehr umkehrt. Hat dieses charakteristische Zwischenspielmotiv in den Takten 9/10 in abwärtsrollender Bewegung und stufenweise absteigender Sequenz die Modulation nach *Es*-dur vollzogen, so wird nun in den Takten 13/14 durch die umgekehrte Bewegung und stufenweise aufsteigende Sequenz die Rückmodulation nach *c*-moll bewirkt. Damit ist die genaue Mitte der Fuge erreicht; wir haben hier somit das Aufbauprinzip: erste Durchführung + erstes Zwischenspiel + zweite Durchführung + zweites Zwischenspiel = dritte Durchführung ( $8 + 2 + 2 + 2 = 14$ ). Die dritte Durchführung setzt gewissermaßen als verkürzte Reprise gleich mit dem Takt 3 entsprechenden Comes (nunmehr im Alt) ein; es folgen die durch den Sextsprung gekennzeichneten Zwischentakts (auf 3 erweitert) und der zweite Einsatz des Themas (Dux), der dem dritten in der Exposition (Takt 7) entspricht. Dies wird noch dadurch verstärkt, daß — wie dies häufig bei Bach geschieht — der entsprechende Themeneinsatz das erste Mal im Baß, das zweite Mal im Sopran erscheint und so die Korrespondenz erhärtet wird. Nun könnte sofort die Coda (Takt 29) folgen, und keinem Menschen würde etwas fehlen; wir hätten sogar — wenn man den nicht zählenden Einsatz über dem Orgelpunkt doch dazu rechnen wollte — eine schöne Symmetrie in den Einsätzen: 3 in *c*, 1 in *Es* und wieder 3 in *c*. Aber es kommt ganz anders, und das wurde in seiner zukunftsweisenden Bedeutung wirklich nicht erkannt. Es folgt nämlich das, was wir in der Adagio- oder Sonatenform die Einrichtung der Überleitung in der Reprise nennen. Bach setzt nämlich unzweideutig mit dem ersten Zwischenspiel ein, das aber nunmehr so verändert wird, daß es nicht moduliert, sondern in *c*-moll verbleibt, so wie jede Überleitung in der Reprise eines Sonatensatzes. Als Bekräftigung werden dem Zwischenspiel (eintaktiges Skalenmotiv und Kopfmotiv mit Quart) die Zwischentakts (halbtaktiges Kopfmotiv mit Sext) angehängt, um gewissermaßen zu sagen, daß wir uns nicht mehr wegbegeben wollen. Und nun erfolgt der Einsatz des Dux im Baß, der nur dann richtig erfaßt wird, wenn man ihn als Transposition des *Es*-dur-Einsatzes in Takt 11/12 auffaßt; auch hier wird diese Beziehung durch das Verhältnis Sopran—Baß noch unterstrichen. Es ist also genau derselbe Vorgang, der später in der zweiteiligen Adagioform und in der Sonatenform zum tragenden Prinzip wird: die Transposition des Seitensatzes in die Haupttonart in der Reprise. So daß wir analog der zweiteiligen Adagioform sagen könnten: HTh = Exposition des Themas (Takt 1—8), Ü = erstes Zwischenspiel (Takt 9/10), SS = zweite Durchführung (1 Einsatz des Themas in *Es*-dur), Rf (Rückführung) = zweites

Zwischenspiel (Takt 13/14); das Folgende stellt die Reprise dar: HTh (Takt 15 bis 21), eingerichtete Überleitung (Takt 22–25) und transponierter Scitensatz (der *c*-moll-Einsatz des Dux im Baß, Takt 26/28) mit abschließender Coda. Man mißverstehe mich nicht: ich will nicht dieser Fuge gewaltsam die Adagioform unterschieben. Es sollte nur gezeigt werden, wie dieses später wichtigste Konstruktionsprinzip hier bereits in einer zarten Andeutung wahrzunehmen ist. Ohne dies zu sehen, ist die *c*-moll-Fuge (vom Standpunkt der Fugentechnik allein) nicht verständlich. Und jetzt erschließt sich uns auch der Sinn dieser Fuge, der ein viel tieferer ist, als man gemeinhin annimmt. Es ist die Erkenntnis, daß nach dem Einschlag des *Es*-dur, das wie eine Botschaft aus einer höheren Welt erscheint (gerade durch die Einmaligkeit) nunmehr das Schwere (*c*-moll) in Gefäßtheit ertragen werden kann und das Himmlische im Irdischen sich zu spiegeln vermag (*Es*-dur : *c*-moll). Das mag vielleicht manchem abwegig erscheinen; aber wenn man nicht mit diesem Ernst an die Kunst herangeht, so macht man sie zu einer rein artistischen Spielerei und wird nie ihrer hohen Würde gerecht.

Ein Gegenstück zur *c*-moll-Fuge und zugleich eines der schönsten Werke Bachs ist die *Fis*-dur-Fuge (WK I), die in ihrer Lieblichkeit höchstens mit einzelnen der letzten Bagatellen Beethovens oder den schönsten Liedern Schuberts verglichen werden kann. Mit der *c*-moll-Fuge hat sie die Zweiteiligkeit der Architektur gemeinsam und vor allem die Tatsache, daß auch hier die zweite Durchführung nur einen einzigen Einsatz des Themas bringt. Es hat den Anschein, als habe Bach hier bewußt in dem Verhältnis *c* : *Fis* auf die Polarität hinweisen wollen: war für die zweite Durchführung der *c*-moll-Fuge der einzige Einsatz des Themas in *Es*-dur charakteristisch, so ist es hier der einzige Einsatz in *dis*-moll, während alle anderen Einsätze in der Haupttonart *c*-moll bzw. *Fis*-dur erfolgen. Im Gegensatz zur *c*-moll-Fuge, deren zweiteilige Architektur, wie wir sahen, dadurch zustande kommt, daß erste + zweite = dritte Durchführung sind, liegt der *Fis*-dur-Fuge ebenso wie den folgenden Fugen in *gis*-moll und *a*-moll die entgegengesetzte Konstruktion zugrunde: erste Durchführung = erstes Zwischenspiel + zweite Durchführung + zweites Zwischenspiel + dritte Durchführung (16 + 16); außerdem hat sie mit diesen beiden Fugen die dreiteilige Anlage der Exposition (*a*–*b*–*a'*) gemeinsam, wobei überaus reizvoll zu beobachten ist, welcher Reichtum an Ideen Bach für die Gestaltung der Dreiteiligkeit zur Verfügung steht.

Im ersten Teil (*a*) der Exposition der *Fis*-dur-Fuge erfolgen drei Einsätze des Themas, abwechselnd Dux-Comes-Dux (Takt 1–6). Der Mittelteil (*b*) führt ein neues Motiv von besonderer Lieblichkeit ein. (Selbstverständlich beginnt dieses neue Motiv mit dem ersten Sechzehntel des Taktes 7, ist also volltaktig zu lesen.) Dieses Motiv könnte bereits das erste Zwischenspiel darstellen; aus dem weiteren Verlauf ersehen wir jedoch, daß es nur den Mittelteil (Takt 7 – Mitte 11) der dreiteiligen Exposition bildet, denn der dritte Teil (*a'*), der von Takt 11 (Mitte) – 16 reicht, beginnt wiederum mit dem Dux in *Fis*-dur und bringt nach einem aus dem Kopfmotiv des Themas gebildeten Zwischentakt nur einen einzigen weiteren Einsatz des Themas, der jedoch nicht als Dux in *Cis*-dur zu werten ist, sondern als Variante des Comes, da er harmonisch lediglich die Dominante von *Fis*-dur ausdrückt und keinesfalls eine Tonika in *Cis*-dur. So wie jede klassische Form in ihrem

ersten Teil den Weg von der Tonika zur Dominante zurücklegt, so geschieht es auch hier. Dieser dritte Teil der Exposition (a') wird überdies besonders gekennzeichnet durch einen neuen Kontrapunkt, dessen Bedeutung uns in der dritten Durchführung klar werden wird.

Der zweite Teil der Fuge beginnt in Takt 17 mit dem ersten Zwischenspiel, das von dem erreichten *Fis*: V nach *dis*: V moduliert. Die zweite Durchführung (Takt 20–22) bringt, wie bereits erwähnt, einen einzigen Einsatz des Themas in *dis*-moll mit einer den „Regeln“ vollkommen widersprechenden abschließenden Kadenz in *dis*-moll. Es folgt das zweite Zwischenspiel (Takt 23–27), das die Rückmodulation nach *Fis*-dur vollzieht. Und nun kommt die dritte Durchführung (Takt 28–33), die in überaus geistreicher Weise eine subdominantische Reprise des dritten Teiles der Exposition (a') darstellt. War dort das Thema der Träger der I. und V. Stufe, so stellen nunmehr die beiden Themeneinsätze im Sinne der klassischen Kadenz: I–I<sup>7</sup><sub>4</sub>–IV–V–I die IV. und I. Stufe dar. Damit ja kein Zweifel über die Absicht einer subdominantischen Reprise des a'-Teiles der ersten Durchführung möglich ist, wird auch der für diesen Abschnitt charakteristische Kontrapunkt der Takte 12–16 nunmehr quintabwärts transponiert. Eine zweitaktige Coda bildet unter Verwendung des lieblichen Motivs aus Takt 7 den Abschluß dieser wundervollen Fuge. Wiederum sehen wir, wie weit in die Zukunft Bachs formale Ideen weisen.

Als weiteres Beispiel, wie wenig die übliche Art der Fugenbetrachtung der Form und damit dem Inhalt gerecht wird, sei die großartige *gis*-moll-Fuge angeführt, die Keller als eine der freiesten Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* bezeichnet und die man ebensogut als eine der strengsten und genialsten bezeichnen kann, wenn auch nicht im traditionellen Sinn. Um dies zu erweisen, sei kurz der Aufbau skizziert. Schon die Exposition dieser Fuge, die genau zweiteilig gebaut ist: Exposition (erste Durchführung) = erstes Zwischenspiel + zweite Durchführung + zweites Zwischenspiel + dritte Durchführung (20 + 20), weist eine überaus fesselnde Disposition auf und umfaßt acht Einsätze des Themas. Die Exposition ist dreiteilig angelegt: a–b–a' (8 + 8 + 4). Zunächst erfolgen vier Einsätze des Themas, abwechselnd Dux und Comes in tonaler Beantwortung; dann folgt eine Zwischengruppe, die aus dem Schlußmotiv des Themas gebildet wird und in zwei aufsteigenden Terzschritten von *gis* über *h* nach *dis* führt. Der Hörer muß der Meinung sein, daß dies bereits das Zwischenspiel sei; erst der weitere Verlauf erweist, daß dies nicht der Fall ist. Nun setzt der Comes ein und führt wiederum zurück nach *gis*: I. Sodann erscheint neuerlich die Zwischengruppe, aber spiegelbildlich in entgegengesetzter Richtung von *gis* über *e* nach *cis* absteigend. Und nun folgt eine Gestalt des Themas, die zwar den Tönen nach identisch ist mit dem Dux in *cis*-moll, was aber in diesem Zusammenhang keinen Sinn ergäbe. Diese Form des Themas kann funktionell nur als „zweiter Comes“ verstanden werden. So wie der erste Comes in dieser Fuge die Aufgabe hat, von der V. zur I. Stufe zurückzuführen, so hat der zweite Comes die Aufgabe, nun spiegelbildlich von der Subdominante zur Tonika zurückzuführen. Diese zwei Einsätze bilden den Mittelteil der Exposition, und nun kommt der auf die Hälfte verkürzte erste Teil (a') wieder, der mit je einem Einsatz von Dux und Comes die Exposition (erste Durchführung) auf *gis*: I beschließt. Nach einem so langen Festhalten der Grundtonart hat unsere Spannung einen Höhepunkt erreicht,

und nun setzt mit unerhörter Wirkung das eminent espressive Zwischenspielmotiv im Baß (Takt 21) ein, das in grandioser Steigerung zum Beginn der zweiten Durchführung führt, die nur zwei Einsätze zählt (Dux in *dis*-moll und Comes in *H*-dur). Der Einsatz des Dux in *dis*-moll ist der Höhepunkt der Fuge: war bisher der erste Ton des Themas immer als Tonika empfunden worden, erscheint er nunmehr als Septime der Wechseldominante von *dis*-moll! Nach dem Einsatz des Comes in *H*-dur erscheint wieder das Zwischenspielmotiv, damit anzeigend, daß die zweite Durchführung zu Ende ist und die Rückkehr zur Grundtonart und zur dritten Durchführung erfolgt, die nun wiederum weit in die Zukunft weist. Es handelt sich um eine richtige verkürzte Reprise, indem lediglich der Mittelteil der Exposition erscheint, jedoch in einer durch die Schlußfunktion bedingten Veränderung. Die Reprise (also lediglich des Mittelteiles der Exposition) beginnt mit der „Zwischengruppe“, jedoch nunmehr in der rückläufigen Gestalt, wie sie eben der Rückkehr zum Ausgangspunkt entspricht. War der Weg in den Takten 9/10: *gis—h—dis*, so ist er jetzt (als Symbol der Rückkehr): *dis—h—gis* (Takt 30/31). Und jetzt folgt entsprechend dem Comes in Takt 11 nunmehr der Dux in Takt 32, der vollkommen der Regel entsprechend den Beginn der dritten Durchführung mit der Tonika darstellt. Da es sich jedoch nicht um die Korrespondenz zu Takt 1 sondern zu Takt 11 handelt, muß nun der weitere Verlauf entsprechend verändert werden. Führt der Weg in den Takten 13/14 von *gis* über *e* nach *cis*, so muß nunmehr (da ja der Dux auf der V. Stufe schließt) ein weiterer Weg bis zur IV. Stufe zurückgelegt werden: *dis—h—c—cis*; und nun setzt in einer für Bach charakteristischen Weise der zweite Comes analog dem Baßeinsatz in Takt 15 nunmehr im Sopran (Takt 37) ein. Mit diesen beiden Einsätzen, die somit als verkürzte Reprise lediglich den Mittelteil der Exposition brachten, schließt die dritte Durchführung, auf die noch eine kurze Coda als abschließende Kadenz folgt.

Ein genialer Zug sei noch aufgezeigt, der vom psychologischen Standpunkt eine besondere Feinheit darstellt: man spiele anschließend an die Takte 9/10 sofort von Takt 30 ab weiter (also unter Überspringung des zweiten und dritten Teiles der Exposition, des ersten Zwischenspiels, der zweiten Durchführung und des zweiten Zwischenspiels), dann wird man besonders stark die oben erwähnte rückläufige Bewegung empfinden und erfassen, wie organisch hier die Reprise gestaltet ist.

Schon dieser kurze Hinweis mag genügen, um zu zeigen, wie streng der Aufbau gerade dieser Fuge ist. Durch den Reichtum seiner formalen Phantasie vermag Bach Inhalte zu gestalten, die weit in die Zukunft weisen. Die rein schematische Betrachtungsweise ist einfach nicht in der Lage, an die Größe der Meister heranzuführen. Und gerade bei Bach könnte man — paradox zugespitzt — sagen, daß man seine bedeutendsten Werke gar nicht verstehen kann, wenn man sie nicht retrospektiv von Beethoven her betrachtet; was ja für so manchen, für den die Musik mit Bach aufhört, geradezu als Sakrileg erscheinen mag. Dennoch müssen wir uns mit diesem Gedanken vertraut machen.

Ein besonders eindringliches Beispiel dafür, daß die Erkenntnisse der funktionellen Formenlehre uns überhaupt erst in die Lage versetzen, die Werke sinngemäß zu interpretieren, bietet die *a*-moll-Fuge des ersten Bandes, die schon Spitta unbegreiflicher Weise in eine frühe Periode verlegen möchte, da er ihren Aufbau

nicht begreift; wohl erkennt er den inneren Zusammenhang mit der grandiosen *b*-moll-Fuge (WK II), ohne daß er aber die Großartigkeit der *a*-moll-Fuge zu würdigen in der Lage ist. Die erste Schwierigkeit besteht bereits in der Länge der Exposition (erste Durchführung); sie umfaßt nicht weniger als 40 Takte (also wiederum die genaue Hälfte der Fuge) und ist ähnlich wie bei der *gis*-moll-Fuge dreiteilig gebaut (14 + 13 + 13), wobei das Wunderbare darin besteht, daß der Mittelteil, obwohl er ebenfalls in *a*-moll schließt, wesentlich lockerer gebaut ist als die starren Außenteile. Der erste Teil der Exposition bringt vier Einsätze des Themas; da hier reale Beantwortung vorliegt, ist der Comes lediglich die Quinttransposition des Dux. Das Thema beginnt und schließt mit dem Grundton, der Comes mit der Quint. Natürlich sind wir zunächst geneigt, diese vier Einsätze als erste Durchführung anzusehen; aber schon der Abschluß auf der Dominante (und nicht auf der Mollform der V. Stufe) ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß die Exposition noch nicht beendet ist, und ohne Zwischengruppe folgt der Mittelteil, der nunmehr — eben seiner Funktion als Mittelteil entsprechend — viel lockerer gebaut ist. Da er in *a*-moll beginnt und mit einem vollkommenen Ganzschluß auf *a*: I schließt, kann man ihn nur bedingt modulierend nennen; aber der Reichtum an ausgeführten Stufen bringt einen starken Stimmungskontrast mit sich gegenüber dem starren ersten Teil. Man beachte doch, wie schon der erste Einsatz der Umkehrung die so überaus poetische Wendung nach *a*: VII (also quasi *G*-dur) bringt, die wie ein Frühlingsbote in der strengen Landschaft des *a*-moll wirkt; wie einen zarten Amselruf empfinden wir den ausgeschriebenen Triller auf *e*<sup>2</sup> (Takt 17), mit dem das beseligende *g*<sup>2</sup> erreicht wird. Wer hier Bach vorhält, dies sei keine strenge Umkehrung, verkennt eben das Wesen des großen Künstlers. Bach hat es schließlich ebenso gut wie seine strengen Kritiker gewußt, daß das keine genaue Umkehrung ist, andererseits hat er oft genug bewiesen, daß er auch trotz strengster Befolgung der kontrapunktischen Regeln Musik zu gestalten vermag. Wenn er es nicht tut, so geschieht es nicht aus Unfähigkeit, sondern weil er genau weiß, wann der Buchstabe und wann das Leben Vorrang hat. — Der zweite Einsatz der Umkehrung wendet sich der bisher noch nicht berührten Subdominantregion zu. Dieser Reichtum der Harmonik schafft einen echten Gegensatz zu den starren Außenteilen. Während im ersten Abschnitt die Einsätze (*a*—*e*—*a*—*e*) lediglich *a*: I und V ausdrücken, sind nunmehr die Einsatztöne der Umkehrung *e* (*a*: I), *g* (*a*: III), *a* (*a*: IV) und *f* (*a*: II). Der letzte Einsatz, der schon eine gewisse, aber reizvolle Freiheit darstellt (wegen der verminderten Quint), führt zu dem bereits erwähnten Ganzschluß in *a*-moll. Wesentlich ist, hier zu empfinden, daß die Umkehrung des Themas nicht nur ein rein kontrapunktisch-technisches Phänomen darstellt, sondern von Bach bewußt als Kontrastprinzip in seiner ganzen Vitalität eingesetzt wird.

Nach dem vollkommenen Ganzschluß in *a*-moll folgt nun der dritte Teil der Exposition (*a'*) gleichsam als Steigerung des ersten Teiles, indem das Thema nunmehr in der Engführung in der Oktave in drei Paaren (Dux, Comes, Dux) erscheint. Auch dieser Teil schließt in *a*-moll. Der Hörer befindet sich nun in einer eigentümlichen Lage; einerseits könnte sowohl dem Umfang nach (40 Takte) wie auch dem Einsatz der kontrapunktischen Mittel entsprechend eine vollständige Fuge vorliegen: erste Durchführung (Thema) — zweite Durchführung (Umkehrung) — dritte



Durchführung (Engführung). Aber dagegen steht die Tatsache, daß erstens die Tonart noch nicht verlassen wurde, und zweitens, daß noch kein Zwischenspiel vorhanden war. Beide Gründe lassen es zumindest wahrscheinlich erscheinen, daß die Fuge weitergehen wird, aber der besorgte Hörer fragt sich: was kann Bach noch als Steigerungsmittel für die voraussichtlich folgenden zwei Durchführungen in Aussicht genommen haben? Der weitere Verlauf zeigt uns eine grandiose Disposition im Aufbau der Steigerung. Zunächst wird im Gegensatz zum Halbschluß in Takt 14 und zum Ganzschluß in Takt 27 das Ende der Exposition nicht durch eine Kadenz aller Stimmen abgeschlossen, sondern nunmehr tritt das höhere Prinzip der kontrapunktischen Verschränkung in Kraft (während in der einen Stimme ein Prozeß zu Ende geht, hat in der andern Stimme bereits ein neuer Prozeß begonnen), wodurch rein äußerlich der so eminent wichtige Einschnitt in Takt 40 (das Ende der Exposition) verschleiert wird. Wohl kadenzieren die beiden das Thema vortragenden Stimmen streng in *a*-moll ab, aber die Tonika wird durch die beiden andern Stimmen sofort in die Nebendominante zur IV. Stufe umgewandelt und die Modulation nach C-dur eingeleitet. So wie es die großen Meister immer zu tun pflegen, wird auch hier, wo die Form klarzustellen ist, in strengster Weise die Modulation zur Dominante von C-dur durchgeführt, unter Einführung eines sehr charakteristischen neuen Motivs, das dem Hörer die erwartete Bestätigung gibt, daß jetzt erst das erste Zwischenspiel den Übergang zur zweiten Durchführung vollzieht. Die Steigerung in dieser erzielt Bach, indem nunmehr die Engführung des Themas in Dialog tritt mit der Engführung der Umkehrung. Unsere Spannung, was Bach sich als weitere Steigerung für die dritte Durchführung noch aufgehoben haben mag, erreicht ihren Höhepunkt. Zunächst geschieht etwas äußerst Überraschendes: unmittelbar an die letzte Engführung der Umkehrung schließt sich ein Orgelpunkt auf der Dominante an, der ja erst nach dem zweiten Zwischenspiel erreicht werden sollte, und wir sind gespannt, was das wohl bedeuten mag. Tatsächlich beginnt erst jetzt (Takt 60) das zweite Zwischenspiel, das in die Subdominante führt, und hier beginnt im Sinne einer subdominantischen Reprise die dritte Durchführung (Takt 64). Gleichzeitig werden wir gewahr, was Bach sich als letzte Steigerung aufgespart hatte: die Engführung des Themas in der Quint! Indem das Thema auf der Subdominante beginnt, ergibt die Engführung das Thema in der Original-Lage, mit der die Fuge begonnen hat. Diese Idee ist schon einer der allerhöchsten konstruktiven Einfälle, wie sie eben nur der formalen Phantasie eines Genies entspringen können. Der Engführung des Themas in der Oberquint antwortet die Engführung der Umkehrung in der Unterquint ( $e^2-a^1$ ), so daß der Grundton gleichsam von Unter- und Oberquint umrahmt erscheint.

Diese Idee hat auf Beethoven einen so tiefen Eindruck gemacht, daß er in einem seiner schönsten Quartettsätze, dem Allegretto aus dem Streichquartett Opus 95, dieselbe Konstruktion als Höhepunkt dieses kunstvollen Satzes verwendet, indem er zuerst das *a* (die Dominante von D-dur) von oben her durch *e* einführt mit der Umkehrung (Takt 88), dann von unten her mit der Grundgestalt des Themas von *d* aus (Takt 90) und diesen Vorgang gleich anschließend wiederholt, indem er nun den Grundton *d* ebenfalls einmal von der Oberquint *a* aus (Takt 92) und anschließend von der Unterquint *g* aus (Takt 94) gleichsam einholt.

Der weitere Verlauf der *a*-moll-Fuge entspricht der Kadenzfunktion der dritten Durchführung. Der Reichtum ausgeführter Stufen gipfelt in einem quasi rezitativischen Höhepunkt auf dem Sekundakkord der Dominante von *a*-moll und anschließender Kadenz, in die aber noch eine angedeutete Engführung des Themas in der Quint einverwoben ist. Ob man die Coda in Takt 80 oder erst mit dem Orgelpunkt in Takt 83 ansetzt, ist hier von untergeordneter Bedeutung; jedenfalls wird durch den auffallenden Sekundakkord mit Fermate (Takt 80) die Beziehung zu dem Quintsextakkord zu Beginn des Taktes 40 hergestellt und die Bedeutung der 2 x 40 Takte für die Architektur der Fuge unterstrichen. Ein Orgelpunkt auf *A*, der noch eine letzte Überhöhung, die vierfache Engführung von Umkehrung und Thema bringt, führt den Abschluß dieses großartigen Werkes herbei.

Was Spitta und ihm folgend auch Keller veranlaßt hat, ein solches Meisterwerk in das Jahr 1708 zu verlegen, ist mir völlig unerklärlich. Natürlich ist die *b*-moll-Fuge aus dem zweiten Band ein Höhepunkt der Abgeklärtheit und Reife, wie sie selbst einem so großen Meister erst als Frucht eines den höchsten Zielen hingebenen Lebens beschert werden. Aber die Grundkonzeption der *a*-moll-Fuge ist nicht weniger genial, mag sie auch gewisse „romantische“ Züge des jüngeren Meisters zeigen. Zweifellos ist sie eine der bedeutendsten Fugen des ersten Bandes.

In der Beurteilung der großen *b*-moll-Fuge (WK II) als eines der erhabensten Werke Bachs sind sich wohl alle Autoren einig, wie auch der Zusammenhang mit der oben besprochenen *a*-moll-Fuge allgemein hervorgehoben wird. Beiden Werken ist gemeinsam die Steigerung: Thema, Umkehrung, Engführung von Thema und Umkehrung, die in der *a*-moll-Fuge allerdings erst in der Coda stattfindet, während sie in der *b*-moll-Fuge den Inhalt der dritten Durchführung bildet und so den Höhepunkt der Fuge darstellt. Trotzdem müssen wir über diese technischen Angaben hinausgehen, wenn wir zu der Erkenntnis des Inhaltes und zum Erfassen des Sinnes dieser außerordentlich klaren formalen Anlage gelangen wollen. Die Fuge gliedert sich in drei Hauptteile: I. a) vier Einsätze des Themas, b) zwei Einsätze der Engführung des Themas; II. a) vier Einsätze der Umkehrung, b) zwei Einsätze der Engführung der Umkehrung; III. drei Einsätze der Engführung der Umkehrung und des Themas. Betrachten wir unter Weglassung der Zwischenspiele die Taktzahlen, so ergibt sich folgendes:  $(20+11) + (20+11) + 22$ , das heißt, daß selbst in den Taktzahlen die Steigerung zum Höhepunkt in der dritten Durchführung zum Ausdruck kommt:  $11+11=22$ .

Aber all dies erklärt ja noch nicht den Sinn dieses Stückes. Um ihn zu erahnen, müssen wir von einer ganz neuen Seite herangehen. Was zuerst für den Hörer so verblüffend wirkt, ist der Umstand, daß entgegen allen Regeln, die Bach ja selbst aufgestellt hat, von den fünf Durchführungen (wenn wir jetzt die Unterteilungen I a und b, II a und b, III als selbständige Durchführungen rechnen) vier Durchführungen auf der Tonika beginnen! Und gerade dort, wo normalerweise unter allen Umständen die Tonika zu erwarten ist, am Beginn der letzten Durchführung (Takt 80), steht der Sekundakkord der Dominante von *As*-dur. Von dieser, von allem Gewohnten abweichenden Disposition aus können wir uns dem Sinn des Stückes nähern und einen Schluß auf das ziehen, was Bach damit ausdrücken wollte. Immer wieder müssen wir darauf hinweisen, daß eben bei Bach und Beethoven

die Form Träger des Ausdrucks wird und erst aus ihrer Erkenntnis sich uns der Sinn (Inhalt) erschließt. Allerdings gilt auch hier der so bedeutsame Ausspruch Goethes: „. . . aber die Form ist ein Geheimnis den meisten.“ Schärfer kann ein Punkt nicht als Höhepunkt hervorgehoben werden, als es hier für den Takt 80, den Beginn der dritten (letzten) Durchführung geschieht. Und wenn nun hier etwas so gänzlich Unerwartetes sich ereignet, so müssen wir den Verlauf bis zu diesem Punkt unbefangen, aber mit wachem Gefühl an uns vorüberziehen lassen. Dann enthüllt sich uns allmählich der Sinn dieser grandiosen Entwicklung.

Zunächst sehen wir in der Exposition die vier Einsätze des Themas (*b, f, b, f*), das schon an sich einen sehr ernsten Charakter hat und dessen Strenge durch den chromatischen Kontrapunkt noch verschärft wird. Aber schon im ersten Abschnitt der Exposition zeigen sich Anzeichen eines Auflichtens, die allmählich zu immer stärkerer Entfaltung des „zweiten Prinzips“ führen, das man in seiner vollkommenen Gegensätzlichkeit als „lieblich“ bezeichnen möchte. Dieser Charakter wird nicht nur durch die Polarität *b-moll/Des-dur* wirksam, sondern darüber hinaus eben auch durch kontrastierende thematische Strukturen, die ihn in ihrer melodischen Intensität so vollendet darstellen. So wie bei Beethoven, der ja von den „zwei Prinzipien“ im Sinne einer Polarität gegensätzlicher Strukturen (also z. B. HTh und SS) sprach, sehen wir auch hier den Kampf zweier Prinzipien, aber in einer viel kunstvolleren Weise durchgeführt als in dem verhältnismäßig einfachen Aufbau der Sonatenform. Die erste „Öffnung“ geschieht bereits in den Zwischentakten (Takt 9/10) vor dem dritten Einsatz des Themas, wo durch die Sequenz *b: V-I, IV-VII* der *As*-Klang bereits zart angedeutet wird; dasselbe geschieht auch

‡ ‡ ‡

in den folgenden Zwischentakten (Takt 15/16), wo mit der Sequenz *b: I<sup>♯</sup>-IV, VII<sup>♯</sup>-III* der *Des*-Klang erreicht wird. Damit ist der kontrastierende Gegensatz vorbereitet, wie er nunmehr in der zur Engführung des Themas überleitenden Zwischengruppe als selbständiger thematischer Charakter auftritt (Takt 24). Wir sehen also gegenübergestellt den strengen Charakter des Fugenthemas und seines chromatischen Kontrapunktes auf der einen Seite, und auf der anderen Seite den lieblichen Charakter (im Sinne des Seitensatzes im Adagio oder in der Sonatenform) im themafreien Raum der Zwischengruppe. Nun kommt der zweite Teil der Exposition des Themas: die Steigerung des Themas durch die Engführung in dem seltenen Intervall der Septime. Wiederum beginnt dieser Abschnitt auf *b: I*. Aber nun wirkt sich der aufhellende Charakter der Zwischengruppe bereits konstruktiv aus, indem der zweite Einsatz der Engführung nicht mehr auf *b: V* stattfindet, sondern die Aufhellung bereits das Thema erfaßt, und dieses nunmehr in *Des-dur* (*b: III*) erklingt und so gleichsam aufgenommen wird von der Welt des Lichtes, des Lieblichen, und sein Repräsentant wird. Selbst das anschließende Zwischenspiel, das zum zweiten Hauptteil überleitet, verweilt noch in dieser Region und führt erst im letzten Takt wiederum nach *b: I* zurück. Nun wird die Umkehrung Träger des weiteren Geschehens. Auch die Umkehrung erscheint mit ihrem chromatischen Kontrapunkt; die beiden ersten Einsätze erfolgen auf *b: I* von *f* aus und auf *b:*

IV (Subdominante *es*-moll) von *b* aus. Eine Auflockerung erfährt diese Durchführung, indem der dritte Einsatz in *Ges*-dur (*b*: VI) von *des* aus erfolgt; aber der vierte Einsatz verdüstert die Situation um so mehr durch den Abstieg in die Region von *as*-moll, damit auch die Polarität *As*-dur (der Dominante der Paralleltonart *Des*-dur) zu *as*-moll (der Mollsubdominante der Subdominante von *b*-moll) andeutend. Wiederum führt eine kurze Zwischengruppe zur Steigerung innerhalb des zweiten Hauptteiles durch die Engführung der Umkehrung im Intervall der None. Auch dieser vierte Teilabschnitt beginnt (Takt 67) auf *b*: I; das zweite Paar erscheint auf *b*: V (*f*-moll), als sei nunmehr jede Hoffnung geschwunden. Und doch finden wir auch hier ein zartes Aufleuchten des Tröstlichen: durch einen melodisch sehr fesselnden Oktavsprung wird  $b^2$  (Takt 72) erreicht (*b*: I<sup>7</sup> als Nebendominante zur

Durform der Subdominante *b*: IV). Nach der bereits erwähnten zweiten Engführung

der Umkehrung (*b*: V) ereignet sich nun das Wunder, das wir kaum mehr zu erhoffen wagten. In einem kurzen Zwischenspiel (Takt 77–79) führen ansteigende Sequenzen den Höhepunkt der Fuge herbei: Auf dem Sekundakkord der Dominante von *As*-dur setzt der letzte Abschnitt (die dritte Durchführung), die Engführung der Umkehrung mit dem Thema ein. Es ist, wie wenn sich der Himmel öffnet und aller Glanz der Engel sich offenbart. In einer hinreißenden Steigerung setzt sich der Jubel in immer neuen Sequenzen der folgenden Zwischentakte (Takt 83–85) fort. Wie wir bei allen großen Meistern äußerste Knappheit in der Darstellung ihrer musikalischen Ideen finden, so ist auch hier mit diesen wenigen Takten Unerhörtes gesagt. Nach diesem Höhepunkt, in dem wir die Erfüllung des Sinns dieser Fuge erblicken müssen, erfolgt die Rückkehr nach *b*: I, die das In-sich-Ruhen der Seele spiegelt. Im vorletzten Einsatz erscheinen Thema und Umkehrung noch von Gegenstimmen umspielt, jedoch der letzte Einsatz der Engführung bringt nur mehr die Substanz des Themas (in Sexten) und der Umkehrung (in Terzen), befreit von allen Schlacken, in grandioser Steigerung zum Schluß auf dem *B*-dur-Dreiklang führend. — Wie man das nun deutet, das mag jeder mit sich allein abmachen. Uns kam es lediglich darauf an, den musikalischen Inhalt durch die Form zu erkennen und darzustellen. Wir sehen, daß alle kontrapunktischen Künste, die so sehr überschätzt werden, ja nur untergeordnete Hilfsmittel sind zur Darstellung einer großen Idee.

Nur um das Mißverständnis auszuschließen, es würde versucht, mit Gewalt allen Fugen eine Dreiteiligkeit zu unterschieben, sei abschließend noch kurz die *d*-moll-Fuge aus dem zweiten Band erwähnt, an der wir sehen können, welche reichen Metamorphosen, die sich alle aus der Urform entwickeln lassen, Bach zur Verfügung stehen. Folgen wir dem Ablauf der *d*-moll-Fuge, so vernehmen wir zunächst eine normale Exposition; ganz der Regel entsprechend setzt ein typisches Zwischenspielmotiv in Takt 7 ein, das in zweimaliger Sequenz *F*-dur erreicht. Wir erwarten den Beginn der zweiten Durchführung. Tatsächlich setzt der Kopf des Themas in *F*-dur ein, bricht jedoch unvermittelt ab und sinkt nach *d*-moll zurück. Ein Zwischentakt bringt eine kurze Engführung des Themenkopfes mit der Umkehrung, ohne daß wir zunächst wissen können, welche Rolle dieser Kombination im weiteren Verlauf

zukommen wird. Hierauf erfolgt ein abschließender Einsatz des Themas (Dux), erweitert um den Schluß des Comes. Daran schließt sich eine Coda, die interessanterweise das vorhin modulierende Zwischenspielmotiv in veränderter, nunmehr abschließender, kadenzierender Funktion in dreimaliger wörtlicher Wiederholung bringt (im Zwischenspiel waren es drei Sequenzen). Damit ist die genaue Mitte der Fuge erreicht (Takt 14, 1. Sechzehntel). Nun geschieht etwas überaus Fesselndes: als habe die Kraft des Themas nicht ausgereicht, die Modulation zur Paralleltonart zu erzwingen, wird nunmehr das Thema in der Engführung in der Oberquint gebracht. Ihm antwortet die Engführung der Umkehrung in der Unterquint (also sehr ähnlich wie in der dritten Durchführung der a-moll-Fuge). Nun folgt ein großes Zwischenspiel, das die Funktion des modulierenden Mittelteils (also der zweiten Durchführung in der normalen Fuge) hat. Hier ist es aber keine Durchführung des Themas, sondern es werden aus dem Material des Themas Modelle gebildet, die sequenziert werden, ähnlich wie in einer Durchführung innerhalb der Sonatenform. (Hier stoßen wir auf die so häufig Mißverständnisse erzeugende Schwierigkeit in der Terminologie, daß das gleiche Wort „Durchführung“ zwei ganz verschiedene Dinge bezeichnet: in der Fuge das unveränderte Hindurchführen des Themas durch die verschiedenen Stimmen, im Scherzo oder in der Sonatenform die Bildung eines neuen Organismus, des sogenannten Modells, das zum Zwecke der Sequenz modulierend gebaut ist und aus Motiven des in der Exposition entwickelten Materials besteht, sowie seine Sequenzen und den anschließenden Abspaltungsprozeß. Wir können diesem Zwiespalt nur entgehen, indem wir sagen: Durchführung im Sinne der Fuge bzw. im Sinne der Sonatenform.) Dieses große, durchführungsartige Zwischenspiel beginnt in Takt 18 mit dem Kopfmotiv des Themas in Engführung in der Oktave. Daran schließt sich das umgekehrte Triolenmotiv, imitiert in der Unterquint und in vier absteigenden Quinten sequenziert. Nach dem Wiederscheinen des Zwischenspielmotivs mündet dieser Teil in einen Gang, der auf die Dominante von *d*-moll führt. Nun setzt in Takt 25, der genau dem Takt 10 des ersten Teiles entspricht, nach einer kurzen Engführung des Kopfmotivs des Themas und seiner Umkehrung der Dux ein, und damit schließt die Fuge. Wir sehen somit eine zweiteilige Architektur, deren jeder Teil für sich wieder dreiteilig gebaut ist. Während im ersten Teil die Modulationsgruppe nur andeutungsweise, jedoch funktionell klar ausgebildet ist, wird im zweiten Teil, gleichsam als Folge der erhöhten kontrapunktischen Mittel (Engführung des Themas in der Oberquint und Engführung der Umkehrung in der Unterquint) das Ziel einer anschließenden großen Modulationsgruppe erreicht.

Damit seien unsere Ausführungen abgeschlossen. Daß die funktionelle Formenlehre in der Lage ist, uns neue, bisher verborgene Seiten der großen Meisterwerke zugänglich zu machen, sollte an diesen wenigen Beispielen aufgezeigt werden.

## Glucks Sendungsbewußtsein

Dargestellt an einem unbekanntem Gluck-Brief

VON KLAUS HORTSCHANSKY, KIEL

Gluck-Briefe gehören zu den großen Seltenheiten in der Brief-Literatur. Nur hin und wieder tauchen sie im Antiquariatshandel auf, und wenn, sind sie zumeist schon bekannt. Kürzlich legte E. H. Müller von Asow zusammen mit seiner Frau eine Gesamtausgabe der Briefe und Dokumente Glucks in englischer Übersetzung vor<sup>1</sup>, eine solche in den Originalsprachen deutsch, französisch und italienisch fehlt noch immer. Sie wird im Rahmen der Gluck-Gesamtausgabe erwartet.

Müller von Asow sowie der gesamten Gluckforschung unbekannt geblieben ist — jedenfalls nach Kenntnis des Verfassers — ein nichtadressierter Brief vom 14. Juli 1770 aus Wien. Er befindet sich seit dem 15. November 1862 in der Staatsbibliothek in Berlin, die ihn aus der Sammlung des Anatomie-Professors Geheimrat Dr. G. R. Wagener in Marburg erwarb<sup>2</sup>. Der Briefftext verteilt sich auf zwei Seiten, die Schriftzüge sind die einer Schreibkraft, nur die Unterschrift zeigt unverkennbar die Handschrift Glucks. Das Manuskript ist am Außenrand beschnitten, so daß zwei kleine Ergänzungen notwendig sind.

### Text

- 1     *Senza la fiducia dell'amicizia di cui mi onora non avrei arrischiato di metter sotto i suoi occhi purgatissimi la mia Musica dell'Alceste, malgrado tutto lo straordinario effetto, che aveva prodotto su queste scene; sapendo bene che i molti difetti di cui l'ha ripiena parte la negligenza dell'Editore,*
- 5     *parte la mia imperizia non la mettevano in grado di sostenere un sì pericoloso giudizio. Le favorevoli disposizioni che ella ha per me le hanno procurato presto di lei non che le scuse le lodi, e queste da un'uomo sì grande son ben per me lusinghevoli, e preziose. Del resto è ben vero che non ho cercato nella Musica di quest'opera che di trasportarmi coll'immaginazione nell'interesse, e nella situazione del dramma, e di cercar quell'espressione che nasce appunto da queste, e non dalla significazione di alcune parole staccate, come alcuni s'avvisano, o da qualche solo pezzo isolato della [sic] dialogo; e ho sempre creduto che se la profonda Teoria della Musica non può servire all'effetto, cioè a rivestire le passioni, e ad accrescerne l'energia non*
- 10    *torna conto il penoso studio che costa l'internarvisi.*
- 15

*Il di lei giudizio, più che tutto quel che ho detto nella dedicatoria dell'Alceste dovrebbe servire a imprimere ne' Maestri di questa nobil arte*

<sup>1</sup> *The Collected Correspondence and Papers of Chr. W. Gluck*, hrsg. von Hedwig und E. H. Mueller von Asow, übersetzt von Stewart Thomson. London (1962). Vgl. dazu die Besprechung vom Verfasser in *Mf* 18, 1965, S. 469—471.

<sup>2</sup> *Frdl.* Auskunft durch J. Theurich von der Staatsbibliothek Berlin (13. 7. 1964). Der Brief gelangte infolge der Kriegswirren vorübergehend in den Antiquariatshandel, wurde jedoch 1955 von der Haus der Bücher AG Basel nach Berlin zurückgegeben (lt. Schreiben an den Verfasser vom 11. 3. 1963). So mag er Müller von Asow bei seinen Recherchen entgangen sein. Der Brief trägt heute die Signatur *Mus. ep. Chr. W. Gluck* 1.

20 queste essenziali verità, e a produrre sul Teatro Musico una sì ragionevol  
 riforma, che da [S. 2] tanto tempo dalle persone le più illuminate, e più  
 parziali di questo veramen[te] sublime spettacolo par che s'aspetti e si  
 desidero invano.

25 Sarà per me sempre una dolce lusinga l'aver fatto un primo passo a  
 tentarla ed averne ottenuto oltre al suffragio del pubblico, quello del primo  
 lume del Secolo. Io la ringrazio ben di cuore, e mi desidero altre occasioni  
 di confermi[ar]le il sommo rispetto, e la perfetta stima un [recte: con] cui  
 ho l'onore di dirmi Di Vostra Paternità Molto Rev.<sup>do</sup>

Vienna 14. luglio 1770

Umiliss.<sup>mo</sup> Dev.<sup>mo</sup> Obb.<sup>mo</sup> Servitore  
 Cavaliere Gluck

### Übersetzung

Ohne das Vertrauen der Freundschaft, mit dem Sie mich beehren, würde ich es nicht gewagt haben, meine Musik zur Alceste trotz der außerordentlichen Wirkung, die sie auf den hiesigen Bühnen hervorgerufen hatte, Ihren allerreinsten Augen zu unterbreiten; denn ich weiß sehr wohl, daß die zahlreichen Mängel, an denen zum Teil die Nachlässigkeit des Verlegers, zum Teil meine Unerfahrenheit Schuld tragen, ihr keine Aussicht eröffnen, einem so gefährlichen Urteil Stand zu halten. Die günstige Gesinnung, die Sie für mich hegen, hat ihr [sc. der Musik] bald nicht nur Entschuldigungen sondern auch Lob von Ihrer Seite eingebracht, und das von einem so großen Manne ist für mich tatsächlich schmeichelhaft und wertvoll. Im übrigen ist es die reine Wahrheit, daß ich in der Musik dieser Oper nur bestrebt gewesen bin, mich mit der Vorstellung in das Wesentliche und in die Situation des Dramas hineinzusetzen und jenen Ausdruck zu suchen, der genau aus diesen erwächst, und nicht aus der Bedeutung einzelner losgelöster Worte, wie einige sich einbilden, und nicht aus einem Bruchstück des Dialogs; und immer war ich der Meinung, daß, wenn die gründliche Theorie der Musik nicht der Wirkung dienen, d. h. die Leidenschaften einkleiden und ihre Kraft steigern kann, dann das mühevollen Studium nichts nützt, welches es kostet, sich in sie [sc. die Theorie] hineinzuvorführen.

Ihr Urteil könnte mehr als alles, was ich in der Widmung der Alceste gesagt habe, dazu dienen, den Meistern dieser edlen Kunst diese Grundwahrheiten einzuprägen und auf dem Musiktheater eine so vernünftige Reform herbeizuführen, von der es scheint, daß sie seit langer Zeit von den erlauchtesten und den am meisten für dieses wahrhaft erlesene Schauspiel Partei ergreifenden Persönlichkeiten vergebens erwartet und erhofft wird.

Es wird für mich immer eine angenehme Genugtuung sein, einen ersten Schritt getan zu haben, sie [sc. die Reform] zu versuchen und dabei außer der Zustimmung durch das Publikum auch jene des ersten Lichts des Jahrhunderts erhalten zu haben. Ich danke Ihnen von ganzem Herzen und wünsche mir weitere Gelegenheiten, Ihnen meinen allerhöchsten Respekt und meine vollkommene Hochachtung zu bestätigen, mit der ich die Ehre habe . . .

Im folgenden werden bei allen Zitaten aus dem Brieftext sowie Rückbezügen auf einzelne Formulierungen und Gedankengänge stets in Klammern die der Veröffentlichung des Originals beigefügten Zeilenzahlen angegeben.

Es handelt sich bei dem vorliegenden Brief um ein Begleitschreiben, das Gluck einem gedruckten Exemplar der Partitur seiner *Alceste* beilegte. Diese war im Frühjahr 1769 in Wien bei J. Th. Edler von Trattner erschienen<sup>3</sup>. Die an einen Pater, „*Vostra Paternità*“ (26), gerichtete abschließende Grußformel sowie die Hoffnungen, die Gluck an das Urteil des Empfängers knüpft, lassen sogleich an den Padre Giovanni Battista Martini in Bologna denken, an den das *Alceste*-Exemplar zusammen mit diesen Zeilen gerichtet sein könnte. In der Tat, seine Stellungnahme zu dem Werk, sein Eindruck und sein positives Urteil, lautstark verkündet, würden in der damaligen Musikwelt ihre Wirkung sicherlich nicht verfehlt haben, galt er doch in Fragen der musikalischen Komposition als die höchste Autorität seiner Zeit. Doch ist nicht bekannt, daß sich Martini in einem solchen Sinne für das Werk verwandt hätte.

Der Brief schillert und glänzt in allen erdenklichen Farben einer wohl dosierten und durchdachten Rhetorik. Der Hinweis am Anfang des Briefes auf die Nachlässigkeit des Verlegers sowie die eigene Unzulänglichkeit (4/5) gehören ebenso zu den stets gepflegten Requisiten einer solchen Übung wie die vorgespülte Scheu vor den „*purgatissimi occhi*“ (2) oder die Lobpreisungen des Empfängers. Könnte die Bezeichnung desselben als „*uomo si grande*“ (7) noch an andere Möglichkeiten der Bestimmung seiner Person denken lassen, so ist die Apostrophierung dann schließlich als „*primo lume del secolo*“ (23/24) recht eindeutig — sie kann eigentlich nur Padre Martini meinen. Auf jeden anderen Musik-Pater bezogen, wäre sie Hohn.

Der Anfang des Briefes spielt auf schon vorhandene Beziehungen und Verbindungen zwischen Gluck und dem Empfänger an: „*Scuza la fiducia dell'amicizia di cui m'onora . . .*“ (1). 1763, anlässlich der Aufführung des *Trionfo di Clelia* in Bologna, ging Gluck im Hause des Minoriten-Paters, den er schon von früher her kannte, aus und ein<sup>4</sup>. Zehn Jahre später stehen beide miteinander in einem Briefwechsel um ein Porträt Glucks, das Martini gern besessen hätte<sup>5</sup>. In der Zwischenzeit dürfte der Kontakt, wenn auch nur lose, weiter bestanden haben. Unerklärlich bleibt vorläufig nur, warum Gluck über ein Jahr, vom Frühjahr 1769 bis zum Juli 1770, zögerte, ein Exemplar der *Alceste* an Padre Martini zu senden, wenn ihm doch andererseits an dessen Urteil so viel gelegen war. Eine Antwort und Bestätigung des Empfangs der *Alceste*-Partitur durch Martini ist bisher nicht bekannt geworden.

Der Brief enthält zusammengefaßt die Grundgedanken der Opernreform, wie sie Gluck vorschwebte und wie er sie einleitete. In wenigen Stichworten werden das Verfahren und sein Zweck umrissen:

<sup>3</sup> Angezeigt durch den Verleger im *Wienerischen Diarium* Nr. 25 vom 29. März 1769. Vgl. auch H. Gerike, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz—Köln 1960, S. 70, 119.

<sup>4</sup> Dittersdorf, der zusammen mit Gluck nach Bologna reiste, berichtet darüber. Vgl. K. Ditters von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktirt*, Leipzig 1801, S. 110, 116, 118.

<sup>5</sup> Vgl. Glucks Brief vom 26. 10. 1773 an Martini, veröffentlicht von A. Schmid, *Chr. W. von Gluck*, Leipzig 1854, S. 474—475, ferner die ebd. S. 475—491 abgedruckten Briefe Abbé Arnauds und Padre Martinis aus den Jahren 1776/77.



a) „trasportare coll'immaginazione nell'interesse, e nella situazione del dramma“ (9/10), d. h. Gluck versetzt sich mit seiner Vorstellungskraft in die innere und äußere Handlung des Dramas;

b) „cercar quell'espressione che nasce appunto da queste“ (10/11), d. h. Gluck sucht in der Musik jenen Ausdruck zu finden, der aus den beiden genannten Faktoren in ihrer Ganzheit und nicht aus der Bedeutung einzelner, losgerissener Worte oder aus einem Teil des Dialogs erwächst;

c) „la profonda teoria della musica può servire all'effetto, cioè a rivestire le passioni, e ad accrescerne l'energia“ (13/14), d. h. eine profunde Kenntnis der Musiktheorie erscheint kompositorisch nur dann sinnvoll angewandt, wenn sie die Leidenschaften und Gefühle musikalisch einkleidet und sie zu steigern vermag<sup>6</sup>.

Nacheinander sind damit drei Grundbegriffe, „essenziali verità“ (18) des Gluckschen Denkens entwickelt: das Drama und sein Inhalt, der Ausdruck und seine Wahrhaftigkeit sowie die Leidenschaft und ihre Darstellung. Sie sind das theoretische Gerüst der „ragionevol riforma“ (18/19), die seit langem von vielen Persönlichkeiten gewünscht wird (19/21) — gemeint ist sicherlich damit auch Francesco Algarotti mit seinem *Saggio sopra l'opera in musica* (1755).

Versucht man den Brief in das künstlerische Schaffen und Leben Glucks einzuordnen und damit seinen bewußtseinsmäßig-biographischen Ort zu bestimmen, muß man sich zuvor noch einmal den Vorgang klar vor Augen führen, um den es bei dem Brief ging. Gluck ließ die Partitur seiner Oper stechen. So etwas war bis dahin nur in Frankreich üblich, im übrigen Europa jedoch wurden Ariensammlungen (England) oder Klavierauszüge (Nord- und Mittel-, später auch Süddeutschland) gedruckt, die in erster Linie dazu bestimmt waren, für den Liebhaber zum Musizieren am Klavier zu dienen. Partituren gab es lediglich in Handschriften, sie waren nur für den Kenner und Fachmann von Nutzen. Gluck führte seinen Feldzug um die Reformierung des Musiktheaters sowohl auf der Bühne als auch auf dem Musikalienmarkt. Nach dem auf Veranlassung und Kosten des Grafen Durazzo gestochenen Partitur-Druck von *Orfeo ed Euridice* (Paris 1764) legte er nun auch den der *Alceste* (Wien 1769) vor. Ein Jahr später erschien dann noch, ebenfalls bei Trattner in Wien, die Partitur von *Paride ed Elena*. Mit ihnen wollte er nicht den Liebhaber zu Haus am Klavier, sondern den Fachmusiker gewinnen und überzeugen. Zu diesem Zweck ist auch der vorliegende, in seiner Art übrigens einzige bisher bekannte Brief abgefaßt. Indem Gluck seine *Alceste*-Partitur einer sehr bedeutenden und vor allem über den Parteien stehenden Persönlichkeit im Musikleben des 18. Jahrhunderts zuschickte und um weitere Empfehlung bat, griff er einen Grundgedanken der Dedikation überhaupt auf: Schutz unter einem großen Namen und zusätzliche Förderung des dedizierten Werkes durch das Gewicht des Namens und unter Umständen auch durch den Träger desselben<sup>7</sup>. Aus welcher Situation heraus Gluck sich den Beistand Martinis zu sichern suchte, sei im folgenden umrissen.

<sup>6</sup> In der Dedikation zur *Alceste* hieß es: „Pensai a restringer la Musica al suo vero ufficio di servire alla Poesia per l'espressione, e per le situazioni della Favola . . .“ (abgedruckt bei A. Einstein, *Gluck*, Zürich—Stuttgart o. J., S. 142).

<sup>7</sup> In diesem Sinne ist auch die Widmung der *Alceste*-Partitur an Leopold von Toskana motiviert, s. Einstein, a. a. O., S. 143/44.

Der Begriff „*riforma*“ (19) taucht, nachdem er von Gluck schon in der Widmung zur *Alceste* gebraucht worden war, in dem vorgelegten Brief erneut auf. Gluck ist stolz auf sein Unternehmen und macht auch Padre Martini gegenüber gar keinen Hohl daraus. Er kann es mit gutem Recht sein, steht er doch in eben diesem Jahre 1770 im Begriff, die Reform für das italienischsprachige Theater mit der Komposition und Aufführung der *Paride ed Elena* abzuschließen. Gleichzeitig wird sie auch noch einmal zusammengefaßt, zumindest für das Wiener Publikum. Es konnte in einem einzigen Jahr jene drei Werke nacheinander sehen, die Gluck in einem Zeitraum von acht Jahren schuf und die gemeinhin als Inbegriff der neuen Auffassung angesehen werden: *Orfeo ed Euridice* (Uraufführung am 5. Oktober 1762), *Alceste* (26. Dezember 1767) und *Paride ed Elena* (3. November 1770). Bevor das letzte Werk in Wien seine Uraufführung erlebte, wurden die beiden anderen Opern noch einmal einstudiert. Im Frühjahr 1770 machte man mit dem *Orfeo* den Anfang. Das Textbuch zu dieser Aufführung ist bekannt<sup>8</sup>, sie selbst konnte bisher noch nicht nachgewiesen werden. Doch findet sich in den Tagebüchern des kaiserlich-königlichen Obersthofmeisters Johann Josef Fürst Khevenhüller-Metsch unter dem 13. Mai folgender Hinweis<sup>9</sup>:

„Ich gieng noch zuvor ins französische Théâtre, allwo man die schon zweimahl gespillte Opéra: *Orfeo ed Euridice*, jedoch mit neuen Ballets und Aufputzen reproduciret und sich auch ein neuer Virtuoso, Sr. Millico (Sopranista), mit verdientem Applauso wegen seiner Stimme und Action hören lassen.“

Auch wenn der Komponist hier nicht genannt ist, handelt es sich zweifellos um Glucks Werk, zumal auch Giuseppe Millico, der die Partie des Orpheus schon 1769 in Parma anlässlich der Aufführung des *Atto d'Orfeo* im Rahmen der Gluckschen *Feste d'Apollo* gesungen hatte und den seither eine enge Freundschaft mit Gluck verband<sup>10</sup>, hier wieder mitwirkte. Im Sommer des gleichen Jahres kam dann der Großherzog von Toskana, Erzherzog Leopold, ein Sohn der Kaiserin Maria Theresia, aus Florenz für längere Zeit zu Besuch nach Wien. Ihm hatte Gluck die Partitur der *Alceste* gewidmet; ihm zu Ehren wurde sie am 21. Oktober 1770 im Wiener Burgtheater aufgeführt<sup>11</sup>. Da Leopold bei der Uraufführung des Werkes im Dezember 1767 nicht in Wien war, dürfte er die Oper jetzt zum ersten Mal gehört haben. Wenig später, am 3. November 1770, wurde dann in seiner Anwesenheit auch noch Glucks letztes italienisches Reformwerk, *Paride ed Elena*, aus der Taufe gehoben. Mit diesen Eindrücken begab sich Leopold kurz danach, am 5. November, wieder in seine Wahlheimat. Ein großes Gluck-Jahr ging damit seinem Ende zu, das durch jene drei Aufführungen mit ihren Wiederholungen gekennzeichnet und durch den veröffentlichten Brief erhellt wird. Man spürt dahinter den Willen Glucks zur Sendung. Er konnte zu diesem Zeitpunkt wirklich sagen, „daß es ihm immer eine wohlthuende Befriedigung gewähren werde, einen

<sup>8</sup> Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke I, 1: Orfeo ed Euridice*, hrsg. von A. A. Abert und L. Finscher, Kassel 1963, S. X/XI und 203.

<sup>9</sup> *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Khevenhüller-Metsch*, hrsg. von Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch und H. Schlitter, 1770–1773, Wien 1925, S. 22.

<sup>10</sup> A. Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck*, Leipzig 1904, S. 209; R. Gerber, *Chr. W. Gluck*, Potsdam (1950), S. 103–105, 161.

<sup>11</sup> Khevenhüller-Metsch, a. a. O., S. 44. Leopold war vom 4. Juli bis zum 5. November zu Besuch in Wien (ebd. S. 31, 48). A. Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Bd. I, Genf 2/1955, Sp. 296, erwähnt eine Aufführung vom 21. September 1770, nicht aber die vom Oktober.

ersten Schritt auf dem Weg der Reform getan zu haben“ (22/23)<sup>12</sup>. Abgesehen von einigen wenigen Repertoire-Vorstellungen — *Paride ed Elena* etwa hielt sich nur noch bis zum Jahr 1771 im Spielplan<sup>13</sup> — wurde es danach in Wien still um Gluck. In dem Dezennium 1770 bis 1780 lassen sich kaum Aufführungen Gluckscher Opern nachweisen. Gluck hielt sich die meiste Zeit in Paris auf, so daß andere Kräfte in Wien die Oberhand gewinnen konnten. Aufgeführt wurden lediglich im Oktober 1775 *Cythère assiégée* in der Pariser Fassung vom gleichen Jahr<sup>14</sup> sowie im Frühjahr 1776 und am 26. Juli 1780 *Die Pilgrime von Mekka*<sup>15</sup>. In diesem Lichte betrachtet, gewinnt das Jahr 1770 eine zusätzliche Bedeutung. Die Reform auf Wiener Boden wird abgeschlossen, die mit der Aufführung des *Orfeo* in Parma 1769 begonnene Expansion wird fortgesetzt. Der vorgelegte Brief aus diesem Jahr, in dem die Grundgedanken der Reform formuliert sind, ist ein wichtiges Dokument dafür.

In Wien gab man dem greisen Meister erst mehr als zehn Jahre später, nämlich anlässlich des Besuches von Großfürst Paul Petrowitsch von Rußland (dem späteren Zaren Paul I.) erneut Gelegenheit, dem hohen Gast zu Ehren mehrere Werke kurz hintereinander aufzuführen: *Iphigenie auf Tauris* in der deutschen Fassung von J. B. Edler von Alxinger am 27. November 1781 — die Erstaufführung hatte am 23. Oktober stattgefunden —, *Alceste* (in italienisch) am 25. November 1781 (und öfter), *Die Pilgrime von Mekka* am 5. Dezember 1781 und *Orfeo ed Euridice* am 31. Dezember 1781<sup>16</sup>. Schließlich wurde Anfang Dezember auch noch die Opéra comique *L'ivrogne corrigé* in einer deutschen Fassung als *Der letzte Rausch* von einer Kindertruppe vorgeführt<sup>17</sup>. Wien erlebte wieder ein Gluck-Jahr.

<sup>12</sup> In der Dedikation zur *Alceste* hieß es ähnlich: „quando questo succeda resterà a me la gloria d'aver mossa la prima pietra . . .“ (Einstein, a. a. O., S. 144).

<sup>13</sup> Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke I, 4: Paride ed Elena*, hrsg. von R. Gerber, Kassel 1954, S. VI.

<sup>14</sup> A. Ritter von Arneht, *Marla Theresia's letzte Regierungszeit 1763—1780*, Bd. III, Wien 1879, S. 288.

<sup>15</sup> A. Loewenberg, a. a. O., Sp. 275. Außerdem haben sicherlich noch Wiederholungen stattgefunden. Nur für die Aufführung von 1780 ist ein Textbuch bekannt, s. Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke IV, 7: La Rencontre imprévue (Die Pilger von Mekka)*, hrsg. von H. Heckmann, Kassel 1964, S. 312. Für den Nachweis von Gluck-Aufführungen in diesem Zeitraum fehlt es bisher an geeignetem Material, so daß über die genannten hinaus noch weitere feststellbar sein werden; das Gesamtbild dürfte sich allerdings kaum wesentlich ändern. — In dem angegebenen Zeitraum fand auch die Uraufführung der Gluck zugeschriebenen Ballett-Pantomime *L'Orfano della China* statt (1. oder 4. April 1774). Doch ist ihre Echtheit noch keineswegs erwiesen. Jüngst erst wurde sie erneut in Zweifel gezogen von A. Orel, *Einige Bemerkungen zu Tanzdramen Chr. W. Glucks*, in: Festschrift O. E. Deutsch, Kassel 1963, S. 82—89. — Schließlich sei noch auf eine nicht näher kontrollierbare Bearbeitung der Pantomime *Don Juan* durch Vincenzo Rossi, Wien 1772, hingewiesen. s. Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke II, 1: Don Juan / Semiramis*, hrsg. von R. Engländer, Kassel 1966, S. X. Anm. 22a.

<sup>16</sup> Vgl. dazu R. Gerber, a. a. O., S. 203/204. Genannt sind hier nur jene Aufführungen, die in die Zeit des russischen Besuches fallen. Vom 23. Oktober bis zum 31. Dezember 1781 fanden insgesamt mindestens 13 Aufführungen von 4 Werken Glucks statt, s. Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke I, 11: Iphigenie auf Tauris*, hrsg. von G. Croll, Kassel 1965, S. IX/X.

<sup>17</sup> A. Loewenberg, a. a. O., Sp. 246.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### *Verzeichnis der seit Erscheinen der ersten Bach-Gesamtausgabe verschollenen Originalhandschriften Bachscher Werke*

Die zahlreichen Besitzverschiebungen, zumal während der letzten beiden Kriege, haben es mit sich gebracht, daß verhältnismäßig viele Originalhandschriften Bachscher Werke, die im ersten Jahrhundert nach Bachs Tode noch der Vernichtung entgangen waren, heute nicht mehr nachweisbar sind. Dies gilt insbesondere für eine Reihe von Handschriften der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, die aus ihrer kriegsbedingten Verlagerung nicht zurückgekehrt sind.

Die hier vorgelegte Verlustliste möchte insbesondere der Quellenbeschaffung im Rahmen der Arbeiten an der Neuen Bach-Ausgabe dienen; ihre Veröffentlichung geschieht in der Hoffnung, daß, wenn nicht die Originale selbst, so doch vielleicht Photokopien oder Filmaufnahmen (oder auch handschriftliche Kopien) in Privat- oder anderem Besitz erhalten sein könnten. Eventuelle Besitzer derartiger Materialien würden sich außerordentliche Verdienste um die Bachforschung erwerben durch eine entsprechende Nachricht an die herausgebenden Institute

Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen  
34 Göttingen  
Dahlmannstraße 14

Bach-Archiv Leipzig  
7022 Leipzig  
Menckestraße 23, Gohliser Schlößchen

#### 1. Handschriften der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin

BWV	Titel	Signatur
11	Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen“, Stimmen	Mus.ms.Bach St 356
31	Kantate „Der Himmel lacht“, Stimmen	Mus.ms.Bach St 14
99	Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, Partitur	Mus.ms.Bach P 647
111	Kantate „Was mein Gott will, das gscheh allzeit“, Partitur (und Stimmen?)	Mus.ms.Bach P 880
120	Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“, Partitur	Mus.ms.Bach P 871
121	Kantate „Christum wir sollen loben schon“, Partitur	Mus.ms.Bach P 867
123	Kantate „Liebster Immanuel“, Partitur	Mus.ms.Bach P 875
210a	Kantate „O angenehme Melodei“, Soprano- Stimme	Mus.ms.Bach St 72
239	Sanctus d-moll, 8 Stimmen	Mus.ms.Bach St 113

BWV	Titel	Signatur
599—644	Orgelbüchlein, angeblich autograph	Mendelssohn-Stiftung <sup>1</sup>
1032	Flötensonate A-dur, Partitur, zusammen mit BWV 1062 (siehe unten)	Mus.ms.Bach P 612
1043	Doppelkonzert für 2 Violinen und Orchester d-moll, Stimmen	Mus.ms.Bach St 148
1055	Cembalokonzert A-dur, Stimmen	Mus.ms.Bach St 127
1062	Doppelkonzert für 2 Cembali c-moll, Partitur, zusammen mit BWV 1032	Mus.ms.Bach P 612
Anh. 29	Messe c-moll, Continuo-Stimme	Mus.ms.Bach St 547

## 2. Sonstige verschollene Originalhandschriften von Werken J. S. Bachs

BWV	Titel	Letzter bekannter Besitzer
3	Kantate „ <i>Adi Gott, wie manches Herzeleid</i> “, Continuo-Aussetzung zu Satz 3	Am 21./22. 11. 1930 aus Nachlaß Vesque von Püttlingen, durch Liepmannssohn, Berlin, versteigert, erworben durch „R.R.“
9	Kantate „ <i>Es ist das Heil uns kommen her</i> “, Stimmen Flauto traverso, Violino II, Basso	1928 aus Nachlaß Heyer versteigert durch Henrici-Liepmannssohn, Berlin, Heck und Hinterberger, Wien
41	Kantate „ <i>Jesu, nun sei gepreiset</i> “, Blatt 12 der Partitur	1904 bei der damals noch vollständigen Partitur in Besitz Hauser
80	Kantate „ <i>Ein feste Burg</i> “, Partitur, Teil des Duetts „ <i>Mit unsrer Macht</i> “	1917 durch Sotheby, London, versteigert, erworben von „Rathbone“
130	Kantate „ <i>Herr Gott, dich loben alle wir</i> “ Tamburi-Stimme Stimmen Oboe II, III Stimmen Violino I, II Viola-Stimme Basso-Stimme	1924 im Antiquariat Poseck, Berlin 1876 Buchhändler Hermann Schulz, Leipzig 1910 versteigert durch K. E. Henrici, Berlin 1936 versteigert durch Hinterberger, Wien 1937 versteigert durch Stargardt, Berlin 1915 versteigert durch K. E. Henrici, Berlin
174	Kantate „ <i>Ich liebe den Höchsten</i> “ Titelblatt der Originalstimmen Corno-I-Stimme	1911 versteigert durch Liepmannssohn, Berlin 1879 im Antiquariat Charavay, Paris

<sup>1</sup> Offenbar identisch mit der möglicherweise schon vor der Verlagerung verschollenen Handschrift Mus.ms.Bach P 1216.

BWV	Titel	Letzter bekannter Besitzer
176	Kantate „ <i>Es ist ein trotzig und verzagt Ding</i> “, Continuo-Stimme	Edward Speyer, Ridgehurst, Shenley, Herts., verkauft nach 1934
178	Kantate „ <i>Wo Gott der Herr nicht bei uns hält</i> “, Titelblatt	Edward Speyer, Ridgehurst, Shenley, Herts., verkauft nach 1934
186	Kantate „ <i>Ärgere dich, oh Seele, nicht</i> “, Stimmen Soprano, Alto	1906 in der Thomasschule Leipzig
216	Kantate „ <i>Vergnügte Pleißenstadt</i> “, Stimmen Soprano, Alto	1926 Paul von Mendelssohn, Berlin
536	Präludium und Fuge A-dur für Orgel, Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
541	Präludium und Fuge G-dur für Orgel, Abschrift mit autographen Korrekturen	Wilhelm Rust (gest. 1892)
545	Präludium und Fuge C-dur für Orgel, Autograph (?) aus Besitz Moscheles	1911 versteigert bei Liepmannsohn, Berlin
545	Präludium und Fuge C-dur für Orgel, Autograph, spätere Fassung	1900 im Antiquariat Bertling, Dresden
574	Fuge c-moll über ein Thema von Legrenzi für Orgel, Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
582	Passacaglia c-moll für Orgel, Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
944	Fantasia und Fuge a-moll für Klavier, Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
1029	Sonate g-moll für Gambe, Autograph	1860 Gräfin von Ingenheim

### *Musikalische Analecta aus Isidors „Etymologiae“: Campana, Tubae ductiles, Puncti*

VON HANOCH AVENARY, TEL AVIV

Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, daß das weite Feld der spätantik-frühmittelalterlichen Kompendien, Enzyklopädien und Lexika noch kaum für die Musikforschung nutzbar gemacht worden ist. Von einer systematischen Auswertung dieser Sekundärquellen wird erhofft, sie werde zu einer terminologisch zuverlässigen Klärung vieler Einzelheiten führen und sie auch begrifflich ins rechte Licht rücken. Diese Erwartungen erfüllen sich bei den geläufigen, ihrem Ursprung nach aber dunklen Termini *Campana*, *Tuba ductilis* und *Punctum*. Ihre ursprüngliche, d. h. noch nicht musikalisch spezialisierte Bedeutung wird uns in den *Etymologiarum Libri XX* des Isidor von Sevilla (vor 599—636) erklärt<sup>1</sup>.

Die kurzen Musikkapitel dieser Enzyklopädie geben uns verhältnismäßig viel Rätsel auf; manche ihrer Ungereimtheiten erklären sich aus dem kompulatorischen, cento-artigen Aufbau dieses merkwürdigen Buches, das über weite Strecken hin nichts als ein Mosaik von

<sup>1</sup> Migne, *Patrologia Latina*, Bd. 82; Neuausgabe der *Etymologiae* von W. A. Lindsay, Oxford 1911.

Zitaten aus spätantiken Autoren darstellt<sup>2</sup>. Dennoch zirkulierten Isidors Musikkapitel auch als selbständiger Traktat, und die *Etymologiae* als Ganzes wirkten stark auf die mittelalterlichen Enzyklopädien bis ins 13. Jahrhundert hinein.

Die nachfolgenden Analekten stammen gerade aus den nichtmusikalischen Teilen dieses Werks, und deshalb wohl sind sie der Musikforschung bisher entgangen.

1. *Campana*. Diese Bezeichnung für die Kirchenglocke ist seit dem 8. oder 9. Jahrhundert belegt und wird noch von Wilhelm von Hirsau und Aegidius von Zamora angewendet. Nach Smits van Waesberghe<sup>3</sup> ist der Ursprung dieses Ausdrucks unklar, könne vielleicht von dem slavischen Wort *kampan* (= aus Eisenblechen zusammengesetzte Glocke) abzuleiten sein. Dagegen erklärt Isidor in seinem Kapitel *De aere* (*Etym.* XVI 20.9 = Migne Bd. 82, Kol. 587): „*Campanum quoque inter genera aeris vocatur a Campania provincia, quae est in Italiae partibus, utensilibus et vasis omnibus probatissimum.*“

Demnach ist *Campanum* eine besondere Art von Bronze, die für die Herstellung von Hohlgefäßen geeignet ist. Das Wort ist eigentlich eine Adjektivform (*aes campanum*), wird aber substantivisch gebraucht. Parallel dazu entstand das Substantiv *Campana, -ae*; es soll wahrscheinlich die bronzene — im Gegensatz zu der älteren, eisernen — Kirchenglocke bezeichnen.

2. *Tubae ductiles*. Mit „*duas tubas argenteas ductiles*“ übersetzt die Vulgata das hebräische „*hazozroth qesef miqshah*“ („Trompeten aus gehämmertem Silber“) in Num. 10.2. F. Behn<sup>4</sup> hat das lateinische *ductiles* als ein Zeugnis für das Bestehen der Zugtrompete zur Zeit des Vulgata-Übersetzers gewertet. Nach Isidor (*Etym.* XVI 20.7–8) ist *ductile* aber eine Kurzbezeichnung für ein zieh- und hämmerbares Buntmetall: (7) „*Regulare' aes dicitur, quod ab aliis 'ductile' appellatur.* (8) „*Ductile' autem dicitur eo quod malleo producatur . . .*“.

Bei Isidor handelt es sich um eine Kupferlegierung, in der Bibel um Silber, das „ziehbar“ ist — nicht aber die Tuba oder Trompete selbst.

3. *Puncti*. Diese Bezeichnung für die Abschnitte oder Perioden der Estampie, *Ductia* und anderer Tanzformen — gelegentlich auch der *Clausula* eines Organum — ist bisher unerklärt. Nach den Ausführungen Isidors (*Etym.* I 20.5–6 = Migne Bd. 82, Kol. 96) will es scheinen<sup>5</sup>, daß es sich im Grunde um einen Fachausdruck der Poetik handelt, gleichbedeutend mit „Vers“, „voller Vers“. Denn *Punctus* ist das lateinische Äquivalent für das (latinisierte) griechische *periodus* = Satzzeichen, welches das Ende der vollen Periode anzeigt: „*Ubi vero iam per gradus pronuntians plenam sententiae clausulam facimus, fit periodus: punctumque ad caput litterae ponimus, et vocatur distinctio, id est, disjunctio quia integram separavit sententiam.*“

Im folgenden Paragraphen (6) geht Isidor auf die Bedeutung der Satzzeichen bei den *oratores* ein, und schließlich: „*Caeterum apud poetas . . . totus autem versus periodus est.*“ Demnach dürfte, wie bei den Poeten, so auch bei den Musikern *punctus* im Sinne von *periodus* gleichbedeutend mit Periode, Phrase, abgeschlossener Satz, Vers gewesen sein.

Es liegt in der Natur der *Etymologiae*, daß sie überwiegend älteres, spätantikes Wissen sammeln und weitergeben; so geht z. B. die Definition des *aes ductile* auf Plinius zurück. Für unsere Zwecke genügt es aber, die Überlieferung nur bis auf Isidor zurück zu verfolgen; denn er war einer der autoritativen Lehrer des frühen Mittelalters.

<sup>2</sup> J. Fontaine, *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, Paris 1959 (Bd. 1, S. 412–440: Chap. 5 *Musique et musicologie*). — Vgl. auch: F. León Tallo, *La teoría de la música en las obras de San Isidoro*, Música, Bd. 1 (1952), S. 11–28. — W. Gurlitt, *Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Sitz Mainz), geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1950, Nr. 7; auch in *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, Teil I, Wiesbaden 1966, S. 18–30 (Beihefte zum AfMw. 1).

<sup>3</sup> J. Smits van Waesberghe, *Cymbala*, Rom 1951, S. 16; S. 15 Anm. 13.

<sup>4</sup> F. Behn, *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart 1954, S. 140.

<sup>5</sup> Vgl. dazu J. Fontaine a. a. O., Bd. 1, S. 71.

## *Ein unbekanntes Chorbuch des 15. Jahrhunderts*

VON REINHART STROHM, MÜNCHEN

Im Jahre 1938 machte Augusto Mancini im Staatsarchiv Lucca die Beobachtung, daß die den Bänden des Archivio Notarile beigelegten Registerhefte in einigen Fällen in Blätter einer Musikhandschrift eingebunden waren — jenes Kodex, der dann auch unter Mancinis Namen bekannt geworden ist. Bis heute unbekannt geblieben ist dagegen die Existenz einer zweiten Musikhandschrift im Staatsarchiv Lucca, die uns auf ganz ähnliche Weise erhalten ist.

Als ich im Juni 1963 das Archiv besuchte, fiel mir auf, daß mehrere der Bände selbst — und zwar im Hauptbestand, dem des ehemaligen Archivio dello Stato — in Musikblätter eingebunden waren. Mit der freundlichen Unterstützung des Archivars, Dott. Aldo Corsi, konnte ich in den Räumen des Archivs 28 solcher Bände und damit 28 Blätter aus einer Handschrift des späten 15. Jahrhunderts ausfindig machen. Auf ein weiteres Blatt derselben Handschrift stieß ich bei gleichzeitigen Nachforschungen in der Biblioteca Maffi des Archivio Arcivescovile im benachbarten Pisa. Es war früher ebenfalls zum Einbinden verwendet worden. Daß die Fragmente an zwei verschiedenen Orten auftauchten, hängt offenbar mit diesem ehemaligen Verwendungszweck zusammen und ist eine weitere Parallele zum Fall des Kodex Mancini. Während das Blatt in Pisa gut erhalten geblieben ist, mußte für die Luccheser Blätter eine Restaurierung durch das römische Istituto di Patologia del Libro veranlaßt werden, die im Frühjahr 1967 erfolgt ist.

Die folgenden Angaben zur Lokalisierung und zum Inhalt der Handschrift hoffe ich zu einem späteren Zeitpunkt durch eine ausführlichere Studie ergänzen zu können.

Die 29 Doppelblätter, jedes etwa 47 x 68 cm groß, entstammen einem Pergamentchorbuch, das kalligraphisch geschrieben und mit mehrfarbigen Initialen ausgestattet ist. Erhalten sind mehr oder weniger umfangreiche Teile von mindestens dreizehn Messen, neun Motetten und drei Magnificat. Das meiste ist von einer einzigen — sicher nicht italienischen — Hand geschrieben; an vier Stellen erscheint, in der Haupthand, am Ende der Seite das Wort „*Waghe (s)*“, in dem ich den Namen des Schreibers vermute. Es gibt mehrere Nachträge von verschiedenen Händen, die zum Teil nur Textierungen oder Umtextierungen vorgenommen, zum Teil aber auch Musik hinzugefügt haben. Ein Doppelblatt ist ganz von anderer Hand geschrieben und besteht außerdem aus etwas anderem Pergament: ob es überhaupt zu dem Kodex gehört, erscheint mir noch nicht völlig sicher. Die Text- und Notenschrift der Haupthand sowie die wenigen erhaltenen Initialen lassen auf eine Entstehungszeit etwa in den Jahren zwischen 1470 und 1490 schließen. Das Repertoire macht allerdings eine Entstehung nach 1485 ziemlich unwahrscheinlich. Im übrigen möge das folgende knappe Inhaltsverzeichnis für sich sprechen. Ich führe die Kompositionen in der Reihenfolge auf, wie sie der von mir provisorisch vorgenommenen Anordnung der ursprünglich nicht nummerierten Blätter entspricht. Keine der Kompositionen ist vollständig erhalten.

1. Eine dreistimmige Messe von „*Henricus Tik*“. Sie steht anonym auch im Trienter Kodex (Tr) 88 und in S. Pietro B 80. Der Name des Komponisten, bisher anscheinend nicht bekannt, scheint sich unter etwas abweichenden Lesarten in zwei zeitgenössischen Traktaten zu verbergen, die eher auf eine Namensform „*Thick*“ führen würden.

2. Die vierstimmige Missa *Spiritus almus* von Petrus de Domarto. Sie ist aus mehreren Quellen der Zeit bekannt, darunter Tr 88, S. Pietro B 80 und Capp. Sist. 14.



3. Die vierstimmige Missa *Caput* von Dufay, hier anonym. Der Kuriosität halber sei vermerkt, daß der von Bukofzer identifizierte Tenor<sup>1</sup> hier den Titel *Caput drachonis* hat, was sich wohl auf die als Ligatur (Pes) geschriebenen Anfangsnote bezieht.
4. Ein dreistimmiges Kyrie von „Walterus Ffrie“, vielleicht der Beginn einer Messe, bisher nicht bekannt.
5. Eine dreistimmige Messe mit dem Kyrietropus *Omnipotens pater*, der dem Sarum Use angehört.
6. Eine fünfstimmige Missa *Te gloriosus*. Der Tenor ist die Antiphon ad Benedictus in Laudibus von Allerheiligen<sup>2</sup>. Das Kyrie hat den Tropus *Conditio kyrie* (Sarum Use). Die Messe, deren fünfte Stimme als *Medius* bezeichnet ist, wird von John Hothby in dessen *Dialogus in arte musica* erwähnt, der nach A. Seay um 1480 entstanden ist<sup>3</sup>.
7. Eine fünfstimmige Messe mit noch nicht identifiziertem, vermutlich liturgischem Tenor.
8. Eine vierstimmige Missa *Alma redemptoris mater*. Die Marienantiphon ist sonst im 15. Jahrhundert anscheinend nur von Leonel als Tenor eines Ordinariuszyklus verwendet worden, außerdem in mehreren anonymen Einzelsätzen in Tr 87, 90 und 93.
9. Eine von anderer Hand nachgetragene vierstimmige Messe, die in allen Stimmen die Tonfolge *sol-mi-sol-re* imitiert.
10. Eine vierstimmige Missa *Hec dies* mit dem Ostergraduale als Tenor.
11. Eine vierstimmige Messe. Sie imitiert in allen Stimmen eine Tonfolge, die man in etwa mit *la-sol-fa-mi-re* wiedergeben könnte.
12. Die vierstimmige Missa *L'homme armé* von Dufay.
13. Die vierstimmige Missa *Pour quoy* von Cornelius Heyns<sup>4</sup>. Diese und die folgende Messe stehen auf einem Doppelblatt, dessen Zugehörigkeit zum Kodex noch nicht gesichert ist.
14. Die vierstimmige Missa *Orsus, orsus* von Johannes Martini. Sie steht, wie die vorhergehende Messe, unter anderem in Capp. Sist. 51.
15. Eine vierstimmige Motette „*A cordibus fidelium*“.
16. Eine vierstimmige Motette „*Deo gratias agamus*“ von „Stone“, bisher offenbar unbekannt<sup>5</sup>.
17. Eine drei- oder vierstimmige Motette „*Ave mater gloriosa virga*“.
18. Eine dreistimmige Motette „*O rex gentium*“; als Tenor dient die gleichnamige Antiphon<sup>6</sup>.
19. Eine dreistimmige Motette „*Agimus tibi gratias*“.
20. Eine vierstimmige Motette, deren Text höchstwahrscheinlich „*Ave gloriosa mater salvatoris*“ ist. Der Text ist mir sonst nur aus einer weitverbreiteten Motette der *Ars antiqua* bekannt.

<sup>1</sup> Vgl. *Caput: A Liturgical Musical Study*, in: M. Bukofzer, *Studies in Medieval & Renaissance Music*, London 1950.

<sup>2</sup> Vgl. *Antiphonale Romanum*, Desclée 1949, S. 901.

<sup>3</sup> Vgl. A. Seay, *The Dialogus Johannis Ottobi Angli in arte musica*, in: JAMS VIII, 1955, S. 86–100 (mit Edition). Das Zitat auf S. 95a.

<sup>4</sup> Vgl. D. Plamenac, *A Postscript to Volume II of the Collected Works of Johannes Okeghem*, in: JAMS, 1950, S. 33–40. Der Anfang der Messe ist in Lucca nicht erhalten.

<sup>5</sup> Zwei andere Motetten dieses Autors, dessen Name häufiger „Stove“ zitiert wird, befinden sich in Modena Est. A. X. 1. 11.

<sup>6</sup> Vgl. *Antiphonale Romanum*, Desclée 1949, S. 236.

21. Die dreistimmige Motette „*Tota pulchra es*“ von John Plummer, die auch in Modena Est. A. X. 1. 11 steht. In Lucca ist sie anonym.
22. Eine dreistimmige Motette „*O pulcherrima mulierum*“, die anscheinend auch in Tr 88 anonym überliefert ist.
23. Eine vierstimmige Motette „*Vidi spetiosam*“, anonym auch in Capp. Sist. 51.
24. Ein dreistimmiges Magnificat, durchkomponiert.
25. Ein vierstimmiges Magnificat, durchkomponiert.
26. Ein vierstimmiges Magnificat, das von späterer Hand geschrieben ist. Es sind nur die geradzahligen Verse vertont.

Der Fund gibt viel mehr Fragen auf als er beantwortet. Zunächst einmal wäre ich für eventuelle Hinweise zu weiteren Identifizierungen außerordentlich dankbar.

### Zur Biographie von Stephan Zirler

VON SIEGFRIED HERMELINK, HEIDELBERG

Folgendes sei zur Ergänzung des MGG-Artikels Zirler mitgeteilt: Nach Bernhart Hertzog, *Chronicon Alsatie*, Straßburg 1592, 10. Buch, S. 230 f. war Zirler (ca. 1520–1568) mit Sabine, dem 13. Kind des kurfürstl. Rats Sebastian Hügel in Heidelberg und seiner Ehefrau Barbara geb. Schwarzerd (Nichte Melanchthons, geb. 1519) vermählt und hinterließ eine Tochter namens Catharina aus dieser Ehe. Diese Ehe könnte indessen nur als zweite Ehe Zirlers und nicht vor 1565 geschlossen worden sein, da 1564 und schon 1561 eine Catharina als Ehefrau Zirlers dokumentarisch bezeugt ist (vgl. G. Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*, Mainz 1963, S. 81), das Altersverhältnis aber eine Heirat der Sabine vor 1561 ausschließt.

Da laut Hertzog unter den Geschwistern der Sabine an 5. und an 8. Stelle je eine Catharina vorkommt, wird man sich allerdings fragen müssen, ob Hertzog nicht bei seinen Angaben sich im Namen geirrt und Zirler in Wirklichkeit eine Catharina Hügel (dann aber, wie Pietzsch feststellt, spätestens 1556) geheiratet hat.

### Eine neu entdeckte Komposition von Adam Steigleder

VON MANFRED SCHULER, BADEN-BADEN

Von Adam Steigleder, dem namhaften süddeutschen Organisten um 1600, sind bisher nur zwei Kompositionen bekannt: die *Fuga Colorata* und die *Toccata primi Toni* bei Johann Woltz, *Nova musices organicae tabulatura*, Basel 1617<sup>1</sup>. Eine weitere Komposition, ein Passamezzo mit dazugehöriger Gagliarde, fand sich nun in dem Tabulaturbuch Mus. Mss. 4480 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Bevor auf diesen Passamezzo und die Gagliarde näher eingegangen werde, sei kurz das Tabulaturbuch beschrieben, das — soweit ich sehe — der musikwissenschaftlichen Forschung bisher entgangen ist<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. U. Siegele, Artikel *Steigleder* in MGG XII, 1965, Sp. 1227. Neuauflagen: beide Stücke bei A. Pirro in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, II, Paris 1926, S. 1224 ff. und 1228; die *Toccata* bei L. Schrade, *Ein Beitrag zur Geschichte der Tokkata*, in ZfMw VIII, 1925/26, S. 633 ff.

<sup>2</sup> Lediglich angeführt, und zwar als „*Klavierauszug*“, wird das Tabulaturbuch bei H. Zirnauer, *Der Notenbestand der reichsstädtisch-nürnbergischen Ratsmusik*, Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Nürnberg, I, 1959, S. 42.

Das Tabulaturbuch stammt aus dem Notenbestand der nürnbergischen Ratsmusik, gehörte später dem Staatsarchiv Nürnberg und gelangte 1894 in den Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München<sup>3</sup>. Es hat das Format quer-4° (20,5 x 16 cm) und zählt 80 Blätter. Die mit Bleistift vorgenommene Folierung rührt aus neuerer Zeit her. Irgendwelche Angaben über die Schreiber oder den Zeitpunkt der Intavolierungen sind in dem Tabulaturbuch ebensowenig enthalten wie ein Titelblatt oder ein Inhaltsverzeichnis. Die Notation der Stücke erfolgt in der italienischen Orgel- und Klaviertabulatur, wobei sowohl das obere als auch das untere System fünf Linien aufweist. Als Schlüssel werden im oberen System der C- oder G-Schlüssel, im unteren System der F-Schlüssel verwendet. Die Tabulatur beginnt auf der Rückseite des vorderen Einbanddeckels mit dem Kanon „*Cum sors maligna me fatigat*“ von C. T. W. (wohl Christoph Thomas Walliser). Es folgen ein anonymes Stück sowie in bunter Anordnung und zum Teil anonym Motetten, Madrigale, eine Chanson, Tänze, zwei Fugen und ein deutsches Lied. Namentlich vertreten sind die Komponisten Orlando di Lasso mit sieben Motetten und einer Chanson, Francesco Bianciardi mit zwanzig Madrigalen, Orazio Vecchi mit drei Madrigalen, ferner Christophorus Clavius<sup>4</sup>, Jacob Meiland, David Paladius, Hans Leo Haßler, Melchior Bischoff (Episcopus)<sup>5</sup>, Jacob Handl (Gallus), Gregor Langius (Lange), Luca Marenzio, Girolamo Conversi, Melchior Vulpus, Madonna Cesarina Ricci aus Tingoli und Alberto Ghirlinzoni mit je einer Komposition, Adam Steigleder mit einem Passamezzo und dazugehöriger Gagliarde, Otto Siegfried Harnisch mit einer unvollständigen sechsstimmigen Motette. Von den sechzehn anonymen Kompositionen seien der *Passamezzo ditalie* mit Gagliarde, der *Passamezzo Venetiano* mit Saltarello, zwei Fugen und das Lied „*Ein Meydlein Jung*“ erwähnt. Eine der beiden Fugen ist identisch mit der *Fuga Colorata* in dem Tabulaturbuch (3. Teil, Nr. 75) von Johann Woltz und läßt sich somit Adam Steigleder zuweisen<sup>6</sup>. Dem Inhalt nach zu schließen, dürfte das vorliegende Tabulaturbuch Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

Bei dem *Passa è mezo* von Adam Steigleder auf Blatt 4r—5r handelt es sich um einen *Passamezzo antico* in *d*, der aus zwei Variationen besteht. Diese sind im letzten bzw. ersten Takt miteinander verschränkt. Der Satz ist in der ersten Variation vier-, manchmal fünf-, ganz selten auch sechsstimmig, in der zweiten Variation durchgehend dreistimmig, abgesehen von dem fünfstimmigen Durschlußakkord. Während der Baß vorwiegend in ganzen Noten fortschreitet, bewegt sich die Oberstimme meist in Viertel- und Achtelnoten. Parallel zur Oberstimme im Sexten-, Dezimen- oder Tredezimenabstand läuft häufig eine der übrigen Stimmen (in der zweiten Variation die Mittelstimme). Die Figuration in der Oberstimme wie auch in den Mittelstimmen läßt thematisches und motivisches Arbeiten erkennen. Dem *Passamezzo* folgt als *Mensurvariation* eine vierstimmige *Gagliarda* (Bl. 5r—5v), deren drei letzte Takte in die Drei-, Sechs- und Fünfstimmigkeit übergehen. Die Figuration ist auf die Oberstimme beschränkt; die übrigen Stimmen bilden das harmonische Gerüst in Form von Quint-Quart-Akkorden und Dreiklängen. Dabei entstehen häufig Quint- und Oktavparallelen. Wie die beiden anderen bisher bekannten Stücke von Adam Steigleder, so verraten auch die vorliegenden Tänze italienische Einflüsse, was wohl in den musikalischen Studien Steigleders in Rom 1580—1583 und vermutlich 1586—1588 seine Erklärung

<sup>3</sup> Vgl. H. Zirnbauer, a. a. O., S. 42. Für freundliche Auskunft habe ich Herrn Dr. K. Dorf Müller, München, und Herrn Dr. H. Zirnbauer, Nürnberg, zu danken.

<sup>4</sup> In der Tabulatur fälschlicherweise der Vorname *Johannes* (Bl. 22v).

<sup>5</sup> In der Tabulatur fälschlicherweise der Vorname *Valentinus* (Bl. 38v).

<sup>6</sup> Bl. 54v—56r. Allerdings weichen die beiden Fugen in der Intavolierung und Kolorierung etwas voneinander ab; auch ist die *Fuga Colorata* bei Woltz gekürzt. — Die Identität dieses Fugenthemas mit dem Thema einer Fuga von Simon Lohet (siehe Tabulaturbuch von Johann Woltz, 3. Teil, Nr. 63) deutet übrigens auf das Schüler-Lehrer-Verhältnis von Adam Steigleder und Simon Lohet hin (vgl. E. Emsheimer, *Johann Ulrich Steigleder, Sein Leben und seine Werke*, Diss. Freiburg i. Br., Kassel 1928, S. 8 f.).

findet<sup>7</sup>. Aus der Masse der uns bekannten Klaviertänze jener Zeit ragen der Passamezzo und die Gagliarde Steigleders dadurch hervor, daß an die Stelle zielloser Figuration eine schon stark ausgeprägte thematische und motivische Figuration tritt und der Satz sich durch eine gewisse Leichtigkeit und Eleganz auszeichnet.

Möglicherweise verbirgt sich unter den zahlreichen anonymen Stücken des vorliegenden Tabulaturbuches noch eine Komposition von Adam Steigleder, erscheint doch eine Fuge Steigleders hier auch anonym. Von den anonymen Passamezzi wird man dies allerdings kaum vermuten dürfen, da sie stilistisch von dem Passamezzo Steigleders stark abweichen.

## Das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21 und sein Komponist

VON HANS-JOACHIM SCHULZE, LEIPZIG

Seit Wilhelm Rust, der verdienstvolle Herausgeber der alten Bach-Gesamtausgabe, im Jahre 1862 über ein Magnificat für Sopran und kleines Orchester berichtete<sup>1</sup>, von dessen Echtheit er sich mit eigenen Augen überzeugt habe, das aber nicht mehr erreichbar sei, beschäftigte sich die Bach-Forschung mehrfach mit diesem Werk. 1864 schrieb Ernst Otto Lindner<sup>2</sup>: „*Manches ist auch spurlos verschwunden, so z. B. ein einstimmiges Magnificat, welches vor mehreren Jahren Herr Prof. Dehn besitzen wollte, und von welchem er, damals auf gespanntem Fuße mit der Badgesellschaft, in meiner Gegenwart es zeigend, bemerkte: ‚Das soll die Badgesellschaft aber nicht in die Hände kriegen‘*“. Welchen Weg die Handschrift genommen hatte, wurde erst 1940 durch den englischen Forscher W. G. Whittaker festgestellt<sup>3</sup>, der das Manuskript in der Staatlichen öffentlichen Bibliothek M. E. Saltykov-Sčedrin zu Leningrad hatte wiederauffinden können; bedingt durch die Kriegereignisse blieb Whittakers Aufsatz jedoch weitgehend unbekannt. 1954 untersuchten Alfred Dürr und Frederick Hudson im Zusammenhang mit Arbeiten an der Neuen Bach-Ausgabe die fragliche Handschrift erneut und teilten mit<sup>4</sup>, daß Siegfried Wilhelm Dehn das Manuskript am 1. 10. 1857 als Bach-Autograph attestiert und dann dem russischen Komponisten Alexis von Lwoff geschenkt habe, der es seinerseits bald der damaligen Petersburger Bibliothek überließ. Darüber hinaus konnten Dürr und Hudson die Partitur als Kompositionsniederschrift eines unbekanntenen Komponisten bestimmen; da die Schriftzüge mit denen Johann Sebastian Bachs nicht die geringste Verwandtschaft aufweisen, konnte das Werk aus der Liste der echten Bach-Werke gestrichen werden. Dies hinderte einige Verleger und Herausgeber nicht, unter Umgehung dieser absolut gesicherten Forschungsergebnisse das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21 doch wieder als möglicherweise von Bach stammend auf den Markt zu bringen<sup>5</sup>.

Versuche, den wirklichen Komponisten zu ermitteln, unternahm anscheinend nur Hans Joachim Moser<sup>6</sup>. Da seine Mutmaßungen jedoch auf Lesefehlern basierten, konnten sie leicht entkräftet werden<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Vgl. A. Bopp, *Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik*, in: *Württembergische Jahrbücher für Statistik und Landeskunde*, Jg. 1910, Stuttgart 1911, S. 212 f.; E. Emsheimer, a. a. O., S. 9 f.

<sup>1</sup> BG, Bd. 11/1, S. XVIII.

<sup>2</sup> *Zur Tonkunst*, Berlin 1864, S. 161.

<sup>3</sup> *Music & Letters* XXI, 1940, S. 312; eine eingehende Darstellung enthält Whittakers postum erschienenes Werk *The Cantatas of J. S. Bach*, Bd. I, London 1959, S. 22 ff.

<sup>4</sup> *Music & Letters* XXXVI, 1955, S. 233 ff., und *Neue Bach-Ausgabe*, Bd. II/3, Kritischer Bericht, S. 7 f.

<sup>5</sup> J. S. Bach, *Piccolo Magnificat*, Ed. E. Paccagnella, Rom 1958 (vgl. die scharf ablehnende Besprechung A. Dürrs in *Mf* XIV, 1961, S. 124 ff.); J. S. Bach?, *Kleines Magnificat für Sopran, Flöte, Streicher und Continuo*, hrsg. von Diethard Hellmann, Stuttgart-Hohenheim (1961) (Die Kantate. 139). Beide Ausgaben bringen vollständige Faksimile-Wiedergaben der Leningrader Handschrift.

<sup>6</sup> *Mf* XII, 1959, S. 179, und XIV, 1961, S. 323.

<sup>7</sup> *Mf* XIV, 1961, S. 401.

Nun schenkt uns das Telemann-Gedenkjahr überraschend Gewißheit: die Partitur des sogenannten „Kleinen Magnificats“ BWV Anh. 21 in der Leningrader Saltykov-Ščedrin-Bibliothek ist ein Kompositionsautograph Georg Philipp Telemanns. Dies ergibt sich aus dem Vergleich mit einer Kantatenhandschrift aus dem Jahre 1708 (Besitz der Königlichen Bibliothek Kopenhagen), die der repräsentative Katalog der Magdeburger Telemann-Ausstellung 1967 abbildet<sup>8</sup>. Die Schrift des 26jährigen Telemann gleicht derjenigen des „Kleinen Magnificats“ so vollkommen, daß sich eine langwierige Beweisführung erübrigt<sup>9</sup>.

Daß Werke Telemanns unter dem Namen Bachs kursieren, ist an sich nichts Neues. Genannt seien nur die schon von Dürr identifizierten<sup>10</sup> Kantaten BWV 141, 160, 218, 219, Anh. 156 und Anh. 157, dazu der Kantatensatz BWV 145/2, die Klavierwerke BWV 824, 840 u. a. m. In allen diesen Fällen wurde die Fehlzueisung allerdings auf Grund von Abschriften, wengleich häufig von relativ früher Entstehungszeit, vorgenommen. Die irrümliche Zuschreibung des „Kleinen Magnificats“ an Johann Sebastian Bach ist hingegen lediglich das Ergebnis unzureichender Kenntnisse über Bachs Handschrift (Dehn, Rust, Whittaker), begünstigt durch den Umstand, daß der zweifellos einst vorhandene Umschlag der Partitur, der neben dem Komponistennamen die Besetzungsangaben getragen haben wird, offenbar schon vor längerer Zeit verlorengegangen war. Der Vergleich mit der Kopenhagener Handschrift<sup>11</sup> gibt nunmehr die Möglichkeit, über das Werk als vorgeblich Bachsche Komposition endgültig die Akten zu schließen; daß zugleich ein unbekanntes Frühwerk Telemanns „gefunden“ werden konnte, darf als seltener Glücksfall bezeichnet werden.

## Über die Herkunft eines Tannhäuser-Motivs

VON KARL MUSIOL, KATTOWITZ

Es scheint ein kühnes Unterfangen, die ausführlichen und umfangreichen Ergebnisse der Wagner-Forschung mit der Entdeckung neuer Motiv- und Themenquellen bereichern zu wollen. Dabei kann ein solcher Beitrag nur dann Wesentliches bringen, wenn die gefundene Quelle zu neuen Erkenntnissen für die Werkanalyse führt.

Es handelt sich in diesem Falle um eines der Hauptmotive der Oper *Tannhäuser*, um das Motiv der Sirenen und Bacchantinnen, das einen besonderen musikalischen Ausdruck sinnlicher Steigerung darstellt und das Erotische und Ekstatische der Welt der Liebesgöttin charakterisiert. Es ist ein Symbol leidenschaftlicher rauschhafter Aufwallung des Liebestriebes.

Die einschlägige analytische Literatur enthält keinerlei Quellenhinweise über das angeführte Motiv. Auch Spezialarbeiten, u. a. der kleine Beitrag Franz Dubitzkys<sup>1</sup>, erwähnen den Sirenenruf nicht unter den übernommenen Themen.

Das Motiv erscheint wiederholt in der Ouvertüre im Abschnitt der Venusbergmusik und wird im Bacchanale sowie auch später im Verlauf der Oper in verschiedenen harmonischen und rhythmischen Varianten zitiert oder angedeutet. Sein Bau ist zweiteilig aus Frage und Antwort gebildet und symbolisiert nach Max Chop im ersten Abschnitt die „magisch anziehende Gewalt der Verlockung“, im zweiten dagegen „die Verheißung kühner Lust“<sup>2</sup>.

<sup>8</sup> Georg Philipp Telemann — Leben und Werk, Magdeburg 1967. Beiträge zur gleichnamigen Ausstellung . . . im Kulturhistorischen Museum Magdeburg. S. 31.

<sup>9</sup> Die Übereinstimmung aller Merkmale — angefangen von der Invokationsformel „J. J. N. A.“ bis hin zu sämtlichen Noten- und Schlüsselformen — läßt an eine Entstehung in zeitlicher Nähe zu der erwähnten Neujahrskantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ denken; jedenfalls liegt eine Datierung in Telemanns Eisenacher Zeit nahe.

<sup>10</sup> Bach-Jahrbuch 1951/52, S. 30 ff.

<sup>11</sup> Sicherheitshalber wurden noch andere Telemann-Autographe herangezogen.

<sup>1</sup> Franz Dubitzky, *Von der Herkunft Wagnerscher Themen*, Langensalza 1912.

<sup>2</sup> Max Chop, *Richard Wagner. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert*, Leipzig o. J., S. 67.

1. I. Aufzug, 1. Szene, Takt 29-32

Der Melodieablauf des zweiten Abschnittes stammt aber aus einer Jugendkomposition Wagners, der Ouvertüre *Polonia*<sup>3</sup> (1836), in der drei polnische Freiheitslieder sinfonisch verarbeitet sind; er ist ein Fragment des sogenannten „Litauischen Liedes“, das besonders während des polnischen Novemberaufstandes 1830/31 in Europa verbreitet war<sup>4</sup> und als dessen Schöpfer der Opernkomponist Karol Kurpiński (1785–1857) gilt. Hier das betreffende Fragment aus der *Polonia*-Ouvertüre:

2.

Es ist allgemein bekannt, daß Wagner oft Ideen- und Stimmungsmotive verwendet, die ähnlichen dramatischen Situationen und charakteristischen Klangbildungen anderer Werke entliehen sind. So verhält es sich z. B. mit einigen Motiven aus Liszts *Prometheus*, der *Faust-sinfonie* und der *Hunnenschlacht*, die Wagner im Nibelungenring übernommen hat.

Eine besondere Bewandnis hat es dagegen mit dem angeführten Motiv aus der Oper *Tannhäuser*. Die schon erwähnten Nationallieder lernte Wagner während des Durchmarsches der Insurgenten in seiner Vaterstadt Leipzig im Jahre 1831 kennen. Eine zusätzliche Gelegenheit dazu bot sich bei einem Gelage, das aus Anlaß des polnischen Nationalfeiertages stattfand, zu dem der junge Wagner gleichfalls eingeladen war. Das ekstatische Erlebnis

<sup>3</sup> Richard Wagner, *Polonia*. Zum ersten Male herausgegeben von Felix Mottl, Partitur, Leipzig 1919.

<sup>4</sup> Karl Musiol, *Richard Wagner und Polen*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 6, 1964, S. 53–76; *Richard Wagner und der Novemberaufstand*, in: Richard Wagner und die polnische Musikkultur, Katowice 1964, S. 7–20 (polnisch).

dieser Nacht hat sich ihm mit erstaunlicher Deutlichkeit eingepägt. Viele Jahre später berichtet er darüber ausführlich in seiner Selbstbiographie: „ . . . Es war ein unvergeßlich eindrucksvoller Tag. Das Mahl der Männer ward zum Gelage: eine aus der Stadt bestellte Bledmusik spielte unausgesetzt die polnischen Volkslieder, an welchen sich unter dem Vorgesang des Litauers Zan die Gesellschaft jubelnd und klagend beteiligte . . . Weinen und Jauchzen steigerten sich zu einem unerhörten Tumulte, bis sich die Gruppen auf die Rasenplätze des Gartens lagerten, und dort zerstreute Liebespaare bildeten, in deren schwelgerischem Liebesgespräche das unerschöpfliche Wort ojczyzna Vaterland die Losung war . . . Der Traum dieser Nacht bildete sich später in mir zu einer Orchesterkomposition in Ouvertürenform, mit dem Titel Polonia aus“<sup>5</sup>.

Aus diesem Zitat geht eindeutig hervor, daß Wagner die polnischen Lieder in einer erotisch-orgiastischen Atmosphäre kennengelernt hat. Als ekstatisches, Leidenschaft und Liebesverlockung symbolisierendes Motiv finden wir das Fragment einer dieser Melodien im *Tannhäuser* wieder, was als Beispiel für die elementaren, tiefgreifenden Eindrücke sinnlicher Entzückung der „wilden Studentenjahre“ gelten kann, die in der rauschhaften Grundstimmung der leidenschaftlichen erotischen Welt des *Tannhäuser* ihren Widerhall finden und aus der Verbundenheit wirklichen Erlebens mit musikalischer Schöpfung erwachsen sind.

### Reihensymmetrien und Reihenquadrate

VON RUDOLF WILLE, BONN

Unter einer Reihensymmetrie ist eine Deckabbildung eines Zwölftonreihenabschnittes auf einen anderen zu verstehen, wobei als Abbildungen Transposition, Krebs, Umkehrung oder eine Folge von diesen zulässig sind. Reihensymmetrien spielen vielfach die tragende Rolle in der Struktur eines Zwölftonwerkes. Das sei an dem Beginn des ersten Satzes aus Anton Weberns Streichquartett op. 28 demonstriert:

Mäßig  $\text{♩} = \text{ca } 66$

1. Viol. 2. Viol. Vla. Vcl.

1. Viol. pizz. 2. Viol. arco poco rit. Vla. 1. Viol. arco 2. Viol. pizz. Vla. Vcl. arco p Vcl. f Vla. pizz.

<sup>5</sup> Richard Wagner, *Mein Leben*, Bd. 1, München 1911, S. 78.

Der formelhafte Anfang bringt mit seinen ersten zwölf Tönen die dem gesamten Streichquartett zugrunde liegende Reihe:

$$g - fis - a - gis - c - des - b - h - es - d - f - e.$$

Transponiert man die ersten vier Reihentöne um eine kleine Sexte aufwärts, so ergeben sich die letzten vier Töne der Reihe. Diese Reihensymmetrie klärt die Struktur: Durch jeweiliges Überlappen des Reihenedes mit dem folgenden Reihenanfang entsteht eine zusammenhängende Kette von folgender Gestalt



Die reihensymmetrische Einheit der Struktur folgt aus der Tatsache, daß sie wie die Reihe selbst ihre eigene Krebsumkehrung ist (transponiert um eine große Sexte aufwärts). Das Beispiel zeigt deutlich, wie wichtig es für die Analyse eines Zwölftonwerkes ist, die Symmetrien der zugrundeliegenden Reihen zu kennen.

Mit Hilfe der Reihenquadrate lassen sich nun alle Symmetrien einer gegebenen Zwölftonreihe in anschaulicher Weise darstellen. Für Weberns Streichquartett lauten die Reihenquadrate:

G-Quadrat:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
4	1	7	3	6	10	8	5	12	9	2	11
3	4	8	7	10	9	5	6	11	12	1	2
7	3	5	8	9	12	6	10	2	11	4	1
8	7	6	5	12	11	10	9	1	2	3	4
5	8	10	6	11	2	9	12	4	1	7	3
6	5	9	10	2	1	12	11	3	4	8	7
10	6	12	9	1	4	11	2	7	3	5	8
9	10	11	12	4	3	2	1	8	7	6	5
12	9	2	11	3	7	1	4	5	8	10	6
11	12	1	2	7	8	4	3	6	5	9	10
2	11	4	1	8	5	3	7	10	6	12	9

U-Quadrat:

1	4	11	2	10	6	12	9	8	5	3	7
4	3	2	1	9	10	11	12	5	6	7	8
3	7	1	4	12	9	2	11	6	10	8	5
7	8	4	3	11	12	1	2	10	9	5	6
8	5	3	7	2	11	4	1	9	12	6	10
5	6	7	8	1	2	3	4	12	11	10	9
6	10	8	5	4	1	7	3	11	2	9	12
10	9	5	6	3	4	8	7	2	1	12	11
9	12	6	10	7	3	5	8	1	4	11	2
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
11	2	9	12	5	8	10	6	3	7	1	4
2	1	12	11	6	5	9	10	7	8	4	3

Die Reihenquadrate sind folgendermaßen zu lesen: Im linken Quadrat (G-Quadrat) bedeutet die Zahl im Schnittpunkt der  $n$ -ten Zeile (Horizontale) mit der  $m$ -ten Spalte (Vertikale) die Stelle desjenigen Tones in der Grundreihe, der vom  $m$ -ten Ton der Grundreihe durch Transponieren von  $n-1$  Halbtönen aufwärts erreicht wird. Die Transpositionssymmetrien werden demnach im G-Quadrat dadurch sichtbar, daß horizontal Zahlen in natürlicher Reihenfolge auftreten. Im G-Quadrat des obigen Beispiels gibt die Zahlenfolge 9 10 11 12 am Anfang der 9-ten Zeile an, daß die letzten vier Töne von  $G_n$  mit den ersten vier Tönen von  $G_{n+8}$  übereinstimmen. Das ist gerade die Reihensymmetrie, die der obigen Strukturanalyse zugrunde liegt. Die erste Zeile des G-Quadrats beschreibt die triviale Symmetrie: die identische Transposition. Nun treten im G-Quadrat auch Zahlenfolgen auf, die von rechts nach links in natürlicher Reihenfolge verlaufen. Diese geben die Krebs-symmetrien an. So bedeuten die Zahlen 4 3 2 1 in der 9-ten Zeile, daß der Krebs der ersten vier Töne von  $G_n$  gleich den Tönen 5 bis 8 von  $G_{n+8}$  ist. Man sieht, wie die obige Strukturanalyse noch verfeinert werden kann<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. W. Kolneder: *Anton Webern* (1961), S. 133.



Die Umkehrungs- und Krebsumkehrungssymmetrien lassen sich in entsprechender Weise am rechten Reihenquadrat (U-Quadrat) ablesen. Die Zahlenfolge 5 6 7 8 in der 6-ten Zeile des U-Quadrats zeigt an, daß die Töne 5 bis 8 von  $G_n$  mit den ersten vier Tönen von  $U_{n+5}$  zusammenfallen. Die 10-te Zeile beschreibt die bei der Analyse schon erwähnte Reihensymmetrie, nämlich die Identität von  $G_n$  und  $KU_{n+9}$ . Die U-Symmetrien zusammen mit den G-Symmetrien demonstriert Webern am Anfang des zweiten Satzes in vierstimmiger Form. Aus reihensymmetrischen Gründen ist dabei eine Wiederholung der Takte 3 bis 16 möglich.

In den beiden Reihenquadraten wurden Folgen aus zwei Zahlen nicht eingerahmt, um das Schaubild übersichtlicher zu halten. Die regelmäßige Anordnung der „Symmetrien“ verdeutlicht ihre Abhängigkeit voneinander, worauf hier jedoch nicht weiter eingegangen werden soll.

Wie werden nun die Reihenquadrate zu einer gegebenen Zwölftonreihe am einfachsten aufgestellt? Dazu folgendes: Man schreibt in die erste Zeile des G-Quadrats die Zahlen von 1 bis 12 in ihrer natürlichen Reihenfolge. Dann trägt man die Stellenzahlen der Reihentöne, wie sie sich, angefangen vom ersten Ton der Grundreihe, durch fortlaufendes Aufsteigen in Halbtonen ergeben, von oben nach unten in die erste Spalte. Mit der zweiten Spalte wird analog verfahren, nur daß man jetzt beim zweiten Reihenton beginnt. Die zweite Spalte entsteht also aus der ersten durch zyklische Permutation. Die übrigen Spalten des G-Quadrats füllt man in entsprechender Weise aus. In der ersten Zeile des U-Quadrats wird die natürliche Reihenfolge der Zahlen 1 bis 12 dadurch verändert, daß man die Stellenzahlen derjenigen Tonpaare, deren Intervalle zum Anfangston der Grundreihe sich zur Oktave ergänzen, miteinander vertauscht. Die erste Spalte stimmt mit der ersten Spalte des G-Quadrats überein, und die übrigen Spalten ergeben sich aus ihr wieder durch zyklische Permutation. Das U-Quadrat entsteht demnach aus dem G-Quadrat durch paarweisen Spaltentausch.

Neben den bisher besprochenen Symmetrien lassen die Reihenquadrate auch „Gruppensymmetrien“ erkennen. Als Beispiel dafür mag Weberns Symphonie op. 21 dienen. Aus der Grundreihe

$$a - fis - g - as - e - f - h - b - d - cis - c - es$$

ergeben sich folgende Reihenquadrate:

G-Quadrat:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
8	3	4	1	6	2	11	7	12	9	10	5
7	4	1	8	2	3	10	11	5	12	9	6
11	1	8	7	3	4	9	10	6	5	12	2
10	8	7	11	4	1	12	9	2	6	5	3
9	7	11	10	1	8	5	12	3	2	6	4
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
5	10	9	12	7	11	2	6	1	4	3	8
6	9	12	5	11	10	3	2	8	1	4	7
2	12	5	6	10	9	4	3	7	8	1	11
3	5	6	2	9	12	1	4	11	7	8	10
4	6	2	3	12	5	8	1	10	11	7	9

U-Quadrat:

1	11	7	8	9	10	3	4	5	6	2	12
8	10	11	7	12	9	4	1	6	2	3	5
7	9	10	11	5	12	1	8	2	3	4	6
11	12	9	10	6	5	8	7	3	4	1	2
10	5	12	9	2	6	7	11	4	1	8	3
9	6	5	12	3	2	11	10	1	8	7	4
12	2	6	5	4	3	10	9	8	7	11	1
5	3	2	6	1	4	9	12	7	11	10	8
6	4	3	2	8	1	12	5	11	10	9	7
2	1	4	3	7	8	5	6	10	9	12	11
3	8	1	4	11	7	6	2	9	12	5	10
4	7	8	1	10	11	2	3	12	5	6	9

Zerlegt man die Grundreihe in drei 4-Ton-Gruppen, wobei die einzelnen Gruppen nur durch ihre Töne, nicht durch deren Anordnungen bestimmt seien, so erkennt man, daß sich

$G_0$  und  $U_9$  sowie  $G_6$  und  $U_3$  in gleiche 4-Ton-Gruppen teilen. Diese Gruppensymmetrie bestimmt die Struktur der 5. Variation des zweiten Satzes: Durch sie wird bei gleichbleibender Begleitung in den Streichern die reizvolle Umkehrung des Harfenmotivs möglich:

V. Var. ( $\text{♩} = \text{ca } 84$ )

Auch Weberns Streichquartett op. 28 wird in seiner Struktur mit von Gruppensymmetrien getragen (s. oben).

### Neuerforschte evangelische Kirchenmusik\*

VON WERNER BRAUN, KIEL

Spezialisierung gehört zu den Merkmalen moderner Wissenschaft. Konnte es der eigenwillige und selbstbewußte Hugo Riemann noch wagen, sein *Handbuch der Musikgeschichte* (1904–1913) in eigener Regie herzustellen und herauszugeben, so dominierte wenig später jene Art der Aufgabenteilung, die einzelne Epochen oder Themen bzw. Gattungen bekannten Fachleuten zur Bearbeitung zuwies. In Guido Adlers und Ernst Bückens „Handbüchern“ hat sie das Ansehen der deutschen Musikwissenschaft befestigt. Das Werk, von dem hier die Rede sein soll, geht auf einen solchen 1931 erschienenen Bücken-Band zurück. Friedrich Blume, der damals das für einen historischen Längsschnitt noch immer riesige Gebiet der

\* Friedrich Blume: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Zweite, neubearbeitete Auflage, herausgegeben unter Mitwirkung von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1965. 465 S.

evangelischen Kirchenmusik allein bewältigt hatte, organisierte die Neuauflage, zu der er vier Mitarbeiter, anerkannte Spezialisten für die von ihnen behandelten Themen, heranzog und bearbeitete das der Barockzeit gewidmete Kapitel. Aus der individuellen Darstellung ist also ein „Team-Work“ geworden. Da aber die hinzugewonnenen Verfasser sich an den 1931 vorgelegten Grundriß halten konnten oder sonst mit Blumes Arbeitsweise vertraut waren, trat die bei Aufgabenteilung stets drohende Gefahr einer zusammenhanglosen Reihung von Einzelbeiträgen in den Hintergrund. Der Leser empfindet eigentlich nur die positiven Seiten des neuen Verfahrens: methodische und stilistische Mannigfaltigkeit, Materialfülle und trotzdem Konzentrierung auf den jeweiligen Gegenstand.

Schon in äußerer Beziehung wird deutlich, daß gegenüber der ersten Auflage teilweise andere Ziele ins Blickfeld geraten sind. Es soll nicht mehr „Die“ evangelische Kirchenmusik in ihren klassischen Belegen bis etwa 1750 beschrieben werden, sondern die „Geschichte“ der evangelischen Kirchenmusik von ihren Anfängen und mit ihren wichtigsten Zweigen bis zur Gegenwart. Von der alten Vorstellung, die Entwicklung nach 1750 biete nur das Bild eines „Verfalls“, sagt sich Blume mit Entschiedenheit los. Diese Zeiten besitzen ihren „eigenen Wert“ (S. VI). Der Verfasser bekennt sich damit einerseits zur verstehenden Methode im Sinne Wilhelm Diltheys und andererseits zu nüchterner Objektivität. Utopische Vorstellungen von einem harmonischen Zustand der Kirchenmusik, in welchem die Kirche widerspruchlos das Leben bestimmt und die Musik stets tiefer Frömmigkeit Ausdruck verleiht und das prächtige Gewand für reiche liturgische Formen abgibt, haben in dieser Auffassung keinen Platz: sie taugen nicht als Maßstab für reale Ereignisse und für die Geschichtsforschung. Unter „evangelischer Kirchenmusik“ meint Blume also kein eindeutig zu definierendes Ideal, sondern die etwa 450jährige Wirklichkeit geistlichen Singens und Spielens von Menschen unterschiedlicher protestantischer Konfessionen, innerhalb und außerhalb der Kirchenräume. Aus der Ausklammerung liturgisch-dogmatischer Gesichtspunkte folgt, daß statt von gottesdienstlich mehr oder weniger brauchbarer Musik vor allem von ihrer künstlerischen Beschaffenheit die Rede sein soll. Da Blume aber trotzdem Geisteswissenschaft betreibt und auch das einschlägige theologische Schrifttum kennt, hat er sich hinsichtlich der problematischen Komplexität des Begriffes „Kirchenmusik“, der so verschiedenartige, vielfach in eigenen geschichtlichen Rhythmen verlaufende Phänomene wie Frömmigkeit, Dogma, Liturgie und Musik zusammenschließt, keinen Illusionen hingeben. Verfallserscheinungen einzelner Bestandteile des von ihm beschriebenen Gegenstands stellt er schon für verhältnismäßig frühe Epochen fest, so für das kirchliche Organisationswesen ab 1570 (S. 122), das Kirchenlied um 1580 (S. 88), die Messe um 1610 (S. 82) und die Motette seit Andreas Hammerschmidt (S. 179). Wer sich überdies der vielen polemischen Äußerungen des 17. Jahrhunderts zu Fragen der Kirchenmusik erinnert, wird auch dieses Zeitalter kirchenmusikalisch nicht restlos glücklich nennen können. Ein wenig überspitzt läßt sich sagen, daß die protestantische Musik auf irgendeiner Ebene fast immer vom Verfall bedroht oder ihm ausgesetzt gewesen ist. Diese gefährvolle Situation betraf aber zunächst noch nicht den Kern der Kunst. Wenn das Werk von Heinrich Schütz „kirchlich“ anmutet, obwohl es nur auffallend wenig cantus firmus-Bearbeitungen aufweist und auf das Hörvermögen und die Fassungskraft der „Einfältigen“ kaum Rücksicht nahm, so deswegen, weil es von einer auch private und weltliche Sphären mitgestaltenden lebendigen protestantischen Geistigkeit geprägt worden ist. Erst seit dem frühen 18. Jahrhundert wird der Zerfall der evangelischen Kirchenmusik in Einzelelemente stärker spürbar. Die Liturgie und manche musikalischen Gattungen, z. B. die Kantate oder gewisse Arten der Passionsvertonungen, weisen Züge von Erstarrung auf. Gläubigkeit und das Gefühl der „vanitas“ herrschen nicht mehr unbeschränkt; ein Sinn für Schönheit und Eigenwert des Lebens wirkt sich immer stärker aus. Die Entwicklung der Musik vollzieht sich von nun an primär außer-

halb der Kirche und abseits vom Wort. Nachdrücklicher als bisher beginnt sich die protestantische Kirchenmusik entweder an instrumentaler Kunst zu orientieren (kantatenhafte Arrangements von Symphoniesätzen Joseph Haydns; G. Feder, S. 223), weltliche bzw. unkirchliche vokale Formen unreflektiert zu übernehmen (Johann Adam Hillers Opern- und Oratorienparodien; G. Feder, S. 222) oder sich auf einen eigenen Stil zurückzuziehen, der in bezug auf die in ihm angewandten musikalischen Techniken neben weltlicher Musik häufig ausgesprochen rückständig, mitunter sogar primitiv erscheint.

Zeiten des Umbruchs wie die zuletzt erwähnten fesseln in erster Linie den Historiker. Feder empfindet die kirchenmusikalischen Bemühungen der Aufklärung im Vergleich zu denen der Restauration mit Recht als „*origineller*“ (S. 217). Dennoch gehören die Sympathien der Gegenwart, die nach historischen Leitbildern sucht, früheren geschichtlichen Phasen. Blume hatte dieser Sachlage Rechnung zu tragen. Nach wie vor ragen die Perioden vor 1750 als beispielhaft hervor. Bereits die Stoffverteilung verrät dies. *Das Zeitalter der Reformation* von Friedrich Blume, bearbeitet von Ludwig Finscher, umfaßt 75 Seiten; 1931 waren es 68 Seiten. *Das Zeitalter des Konfessionalismus* von Friedrich Blume nimmt mit 134 Seiten (gegenüber früher 84 Seiten) den breitesten Raum ein. Das von Georg Feder zusammengestellte 3. Kapitel *Verfall und Restauration*, das mit 52 Seiten an die Stelle des 1931 auf zehn Seiten abgehandelten Abschnitts *Das Zeitalter des kirchlichen Indifferentismus* trat, zeigt noch immer verhältnismäßig bescheidene Ausmaße. Über die *Erneuerung und Wiederbelebung* berichtet Adam Adrio auf 67 Seiten. Auch die 37 und neun Seiten, die Walter Blankenburg für *Die Kirchenmusik in den reformierten Gebieten des europäischen Kontinents* und für *Die Musik der Böhmisches Brüder* in Anspruch nahm, wirken im Rahmen des Ganzen wohlproportioniert. So bestätigt das Buch ein bewährtes Geschichtsbild. Es schließt sich behutsam dem Stand und den Trends der Forschung an, faßt zusammen, beleuchtet einiges schärfer und berücksichtigt auch die neuere und die neue evangelische Kirchenmusik. Die angekündigte englische Ausgabe des Werkes soll einen Abschnitt über die anglikanische Kirchenmusik und über die Musik der anglikanischen Bekenntnisse enthalten (S. VI). Evangelische Kirchenmusik wird dann zum erstenmal als eine internationale geschichtliche Größe dargestellt sein.

Wissenschaftliche Arbeiten sind den Gesetzen des Alterns und Veraltens ausgesetzt. Es spricht für die Qualität von Blumes 1931 vorgelegter Veröffentlichung, daß ganze Partien oder Gedanken daraus mehr als dreißig Jahre später nur wenig verändert übernommen werden konnten. Trotzdem war die Aufgabe, vor der Ludwig Finscher stand, nicht einfach zu lösen. Denn zu den von ihm zu bearbeitenden Abschnitten über die Anfangszeit der protestantischen Musik hat die jüngere Forschung viel neues liturgiegeschichtliches, hymnologisches und musikwissenschaftliches Material beigebracht. Finscher hat den Stoff dem gegenwärtigen Stand des Wissens angepaßt, viele Einzelheiten verbessert, hier gekürzt, dort erweitert. Häufig konnte er dabei aus eigener wissenschaftlicher Erfahrung schöpfen. In der mehrstimmigen Musik der Reformationszeit kennt er sich ausgezeichnet aus. Seine Forschungen über die deutsche Psalmotette, die neben dem Liedsatz wichtigste und eigenständigste protestantische Gattung des 16. Jahrhunderts, faßt er knapp und einleuchtend zusammen. Auch die Partien über das geistliche Lied sind stellenweise stärker verändert worden. Es war ein guter Gedanke, die unterschiedlichen Methoden Luthers und Münzers bei der Eindeutschung des gregorianischen Gesangs anhand eines bekannten Beispiels (des Hymnus „*Veni redemptor gentium*“ und der hiervon abgeleiteten deutschen Lieder) zu erläutern (S. 23 f.). In dem Abschnitt über die Kontrafaktur, wo Finscher viel aus eigenen Arbeiten beiträgt, kann die weite Sinnggebung der Begriffe „Kirchenlied“ und „Gemeindelied“ Verwirrung stiften. Die geistlichen Umdichtungen weltlicher Lieder gehörten wohl durchweg zunächst in den Bereich der Hausmusik. Ihre Melodien erwiesen sich zwar als

„multivalent“ (S. 18); sie besaßen aber assoziative Kraft, erinnerten an die ursprünglich mit ihnen verbundenen Dichtungen und waren insofern für den Gottesdienst vorerst kaum zu gebrauchen. Luthers Anteil an diesem Zweig des geistlichen Liedes wird überschätzt. Sein vielzitiertes Wort über die „schönen Melodien“ meint vorreformatorische kirchliche Weisen<sup>1</sup>. Verhältnismäßig wenig Eingriffe in Blumes Text zeigen die Ausführungen über die gottesdienstlichen Voraussetzungen der Musik. Manche Korrekturen wären aber noch angebracht gewesen. Für den Anteil lateinischer Figuralmusik am Gottesdienst in Norddeutschland bieten z. B. Lossius' liturgische Notizen in seiner *Psalmodia* wenig Anhaltspunkte. Die Darbietung des Evangeliums „*latinè in Choro*“ (nicht: „*a choro*“; S. 37) bezieht sich auf den Chor als Ort und nicht auf eine figural singende Gemeinschaft, wie sich aus der Fortsetzung bei Lossius ergibt: „*et germanicè ante Chorum à puero*“. Die *Lamentationes Jeremiae* setzt Lossius für den Karsamstag und nicht für den Karfreitag an. An ihre mehrstimmige Ausführung dürfte er kaum gedacht haben.

Im Unterschied zu Finschers konzentriert-lehrbuchartiger Stoffdarstellung, die auf die exponierte Nennung anderer wissenschaftlicher Meinungen fast vollständig verzichtet, führt das Kernstück des Buches, das Kapitel über das Zeitalter des Konfessionalismus, stärker an individuelle Forschungen verschiedener Autoren heran. Häufig konnte sich Friedrich Blume auf Vorarbeiten seiner Schüler stützen, so in dem G. Feders entsprechenden MGG-Artikel verwertenden Abschnitt über die ältere Kirchenkantate oder in den Ausführungen über die Orgelmusik. Die landläufige Ansicht, das geschriebene oder gedruckte geistliche Repertoire für Tasteninstrumente sei in der Regel gottesdienstliche Gebrauchsmusik, wird in Frage gestellt. Blume vermutet, daß größere cantus firmus-Kompositionen „*eher als didaktische oder repräsentative Musik*“ anzusehen seien (S. 164). Noch andere Zusammenhänge lassen erkennen, wie intensiv der Autor bemüht gewesen ist, die Stellung der Musik im Leben zu erkunden. Die Anregungen der italienischen Kunst, vor allem des Madrigals (vgl. S. 99, 109 f. und 140), treten im Vergleich zur ersten Auflage deutlicher hervor. Aber auch die Hemmungen und organisatorischen Schwierigkeiten, auf die der fremde Einfluß traf, werden nicht verschwiegen (besonders S. 129 ff.). Hierzu gehört zweifellos auch Samuel Scheidts Bekenntnis zur „*alten Composition*“. Es umschreibt ein zeitkritisch-polemischer Prinzip und verträgt sich vielleicht doch besser mit seinem Stil als S. 137 vermutet wird. Seine Parodie-Konzerte übertreffen die benutzten Vorbilder an konsequenter Polyphonie<sup>2</sup>. Bloße Imitationen oder flächige Akkordik seiner Modelle ersetzt er durch oft sehr kunstvolle kanonische Stimmenverbindungen. Scheidt will also die alte Motettenkunst nicht einfach wiederbeleben; er möchte vielmehr durch systematisch angewandtes Lehrbuchwissen und mit besonderer kontrapunktischer Künstlichkeit gegen die durch Vernachlässigung der alten Regeln drohende Verflachung des Komponierens in seiner Zeit angehen. Der „*klappernde Mechanismus seiner Konzerte*“ erklärt sich u. U. geradezu aus dieser etwas gewaltsamen Gelehrsamkeit. — Wertvolle Beiträge gelten der Gattungsgeschichte der Musik. Die lateinischen liturgischen Kompositionen der Protestanten, z. B. die Vertonungen des Magnificat, sind nun in einen größeren Zusammenhang gestellt worden. Mit Recht nennt Blume die alte Terminologie dort „*unbestimmt*“, wo die Freude an schmückenden Überschriften vorherrscht. Andererseits darf das barocke Streben nach Bezeichnungen für die sich ausbildenden Gattungsstile nicht übersehen werden. Der ausführliche Untertitel zu Stephan Ottos *KronenKrönlein von 1648*: „*oder musicalischer Vorläuffer, auff geistliche CONCERT- MADRIGAL- DIALOG- MELOD- SYMPHON- MOTET-ische Manier, etc.*“ bezieht sich nicht auf eine

<sup>1</sup> Begründungen, weitere Korrekturen und ein Bericht über die vernachlässigte Kontrafaktur im 17. Jahrhundert im Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, XI, 1966, S. 89—113.

<sup>2</sup> Hierzu des Verfassers Studie *Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten*, AfMw XIX/XX, 1962/63, S. 56—74.

stilistisch weitgehend einheitliche Musik, sondern will andeuten, daß in dem Druck Proben aus verschiedenen Bereichen und Gattungen zu einer Art Florilegium zusammengestellt sind: ein paar Concerte, Madrigale, Dialoge und je eine „*Melodia*“ (eine Choralbearbeitung per omnes versus), Motette, Symphonia und Messe<sup>3</sup>. Möglicherweise sind die hier und auch bei Andreas Hammerschmidt zutage tretenden Tendenzen zur gattungsmäßigen Differenzierung durch die Bezeichnung Motette, Concert, Symphonia sacra bei Heinrich Schütz und durch die geistlichen Madrigale Johann Hermann Scheins (1623) gefördert worden. Wenn sich auch unter den gleichen Begriffen mitunter verschiedene Vorstellungen verbergen, ist das Gemeinte doch meist bestimmbar<sup>4</sup>.

Wohl keine musikgeschichtliche Epoche hat so viel bedeutsame Einzelleistungen hervorgebracht wie die Barockzeit. Blume geht ihnen gewissenhaft nach, konzentriert sich aber bei der Besprechung der Spätphase auf Johann Sebastian Bach, dessen geistliches Werk mehr noch als in den entsprechenden Abschnitten von 1931 als krönende Zusammenfassung aller bisherigen kirchenmusikalischen Verläufe erscheint und dessen Name wie ein Leitmotiv das Kapitel durchzieht. Man könnte demgegenüber auf die große Verbreitung und Popularität der Kantaten eines Liebhold, Stölzel, Telemann und Röhmlid verweisen. Aber deren Schaffen ist entweder noch kaum erforscht<sup>5</sup> oder durch Neuauflagen nur ungenügend erschlossen. Es wäre an der Zeit, einmal über die merkwürdige Tatsache nachzudenken, daß im Gegensatz zur Musikgeschichte vor 1700 unser Bild von der protestantischen Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch immer fast ausschließlich auf dem Vermächtnis eines einzigen Mannes beruht, der zu seiner Zeit gewissermaßen ein Außenseiter war, während die damals als die eigentlichen Repräsentanten der Musik geltenden Komponisten heute fast unbekannte Größen darstellen. Lebt hier ein sonst überwundener heroengeschichtlicher Denkansatz fort? Oder wirken sich Affinitäten zwischen Gegenwart und Vergangenheit derart ungleich aus? Konkreter gefragt: Spiegeln beispielsweise Melchior Franck, Andreas Hammerschmidt oder Samuel Scheidt ihre Zeit reiner wider und haben sie nachhaltiger auf die folgenden Generationen eingewirkt als die Musiker im Umkreis Bachs? Bestehen zwischen Bach und Stölzel größere Unterschiede hinsichtlich der kompositorischen Qualität als zwischen Schütz und Hammerschmidt? Rechtfertigt die eingangs erwähnte beginnende Erstarrung der kleinmeisterlichen Kirchenmusik im Zeitalter der Frühaufklärung ihre nur cursorische Behandlung in fast allen musikgeschichtlichen Überblicken? Bevor diese Fragen anders als hypothetisch beantwortet werden können, muß das einschlägige Material gesichtet werden. Hier liegen Aufgaben der künftigen Forschung.

Wer sich bisher über die geistliche Musik zwischen 1750 und 1850 informieren wollte, war auf das Buch eines Theologen angewiesen: auf Paul Graffs berühmte *Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands*<sup>6</sup>. Georg Feders verständnisvolle Beschreibung jenes umstrittenen Zeitabschnitts beendet diesen ein wenig beschämenden Zustand. Wir erfahren von ihm neue und interessante Tatsachen über die veränderten organisatorischen Grundlagen der Musik, die Liturgie und die Gattungen, über aufklärerische Ideen von wahrer Kirchenmusik und das romantische

<sup>3</sup> Vgl. das Inhaltsverzeichnis und den Neudruck einiger Stücke aus der Sammlung von 1648 in: S. Otto, *Geistliche Chorwerke*, hrsg. von H. Mönkemeyer, Hannover 1937. (Veröffentlichungen der Städtischen Volksmusikschule Krefeld, Bd. 1).

<sup>4</sup> So verstand Thomas Selle unter „*Concert*“ weniger einen bestimmten Stil oder eine Form als einfach eine Musik für besonders gute Sänger (Favoriten). Auch seine Lasso-Bearbeitungen (vgl. KMJb 1963, S. 105 bis 113), deren polyphone Struktur im Zeitalter des Barock ungewöhnlich und schwierig erscheinen mußte und die musikalischen Fähigkeiten von Chorsängern oder Ripienisten offenbar überstieg, trugen diese Bezeichnung.

<sup>5</sup> Vgl. jedoch neuerdings F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Diss. Leipzig 1965, Mf XIX, 1966, S. 56 f.

<sup>6</sup> Die Diss. von D. Beck, *Krise und Verfall der protestantischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert*, Halle 1951 (1952), ist nur in maschinenschriftlichen Exemplaren zugänglich.

Ideal des Kirchenstils. Obwohl die Aufklärung und die Romantik auch nach Meinung Feders nur verhältnismäßig wenig überragende kirchenmusikalische Schöpfungen hervorgebracht haben, zeigen sie doch manche Parallelen zu früheren, heute allgemein positiver beurteilten Epochen. Auf die ähnlichen Strukturen bei den geistlichen Gesangsstücken um 1780 und den etwa hundert Jahre älteren frühen protestantischen Kantaten hat Feder ausdrücklich hingewiesen (S. 241). In dem Abschnitt über die Maßnahmen des preußischen Staats zur liturgischen und kirchenmusikalischen Erneuerung wäre eine Erwähnung der von den Behörden empfohlenen figuralen Literatur nicht unangebracht gewesen. Sicher gab dabei die Praxis des 1843 gegründeten Berliner Domchors das Vorbild ab. Solche Repertoire-Lenkung erinnert an die Vorschriften der kursächsischen Kirchen- und Schulordnung von 1580. In beiden Fällen sind politische Motive im Spiel gewesen. Im ausgehenden 16. Jahrhundert glaubte man platonische Ideen vom alte Ordnungen bewahrenden Staat wiederbeleben zu können; im Zeitalter der Restauration sollte der durch Freiheitskriege und andere Zeitereignisse in Gärung geratene Betätigungs- und Geselligkeitsdrang in der Pflege ungefährlicher „religiöser Gesänge“ und in einem leicht kontrollierbaren Vereinswesen aufgefangen und sublimiert werden<sup>7</sup>. Im 19. Jahrhundert, nach der vorangegangenen Epoche der Säkularisierung, besaßen jedoch behördliche Bestimmungen ein ganz anderes Gewicht. Der Verdacht, Kirchenmusik sei nun mehr ein Vorwand, mehr ein Mittel zu innenpolitischen Zwecken denn spontanes geistiges Bedürfnis, läßt sich nur schwer unterdrücken. — Als ein Mangel könnte sich die fast kommentarlose Benutzung bekannter, aber im Schrifttum unterschiedlich definierter Stilbegriffe herausstellen. Der Leser muß sich auf Grund der in sich ausgezeichneten Ausführungen über die jeweils herrschenden Vorstellungen von einer guten Kirchenmusik, der sorgfältigen Aufbausketzen zu einzelnen Werken und der Bildbeigaben selbst ein Urteil zu bilden versuchen. Besser wäre es vielleicht gewesen, die „Empfindsamkeit“, das „Galante“ und das „Romantische“ anhand exemplarischer Notenbeispiele kurz zu erläutern.

Aus der Erkenntnis, daß auch die neue Kirchenmusik eine Geschichte hat und daß sie frühere Epochen nicht nur weiterführt, sondern zu einigen davon geradezu eine Art Wahlverwandtschaft empfindet, zog Blume die Konsequenz. Das von Adam Adrio erarbeitete Kapitel über die Erneuerung und Wiederbelebung der Kirchenmusik wird mit ähnlicher Genugtuung begrüßt werden wie Feders Untersuchungen über den Verfall und die Restauration und wie Blankenburgs Abhandlung über die Kirchenmusik der Reformierten. Der Bestand an neuen vokalen Choralbearbeitungen, an Bibelwortvertonungen, an Historien und Passionen, Solokantaten und geistlichen Konzerten, an Oratorien und Orgelmusik seit Arnold Mendelssohns ersten Versuchen um eine zeitgemäße, aber die Anregungen liturgiegeschichtlicher und musikwissenschaftlicher Forschung aufnehmende protestantische Kunst ist so überaus reich, daß eine zusammenfassende Darstellung dringend geboten erschien. Mancher Leser wird erst bei der Lektüre dieses Kapitels erkennen, daß er in einer äußerst regsamen kirchenmusikalischen Epoche lebt. Eine Chronik über nicht abgeschlossene künstlerische Prozesse setzt natürlich andere Methoden voraus als ein historischer Bericht; sie erfordert ein besonderes Maß an Einfühlungsvermögen und große Zurückhaltung bei der Beurteilung von Entwicklungstendenzen und ihren möglichen Dokumenten. Daß sich Adrio dieser Aufgaben voll bewußt war, beweisen u. a. die vielen Zitate, meist Selbstaussagen der Komponisten. Andererseits soll und kann sich ein Chronist nicht vollkommen unbeteiligt geben. Adrio ist Historiker, der sich durch seine Forschungen zur Vorgeschichte des Choralkonzerts und überhaupt zur geistlichen Musik der Barockzeit einen Namen gemacht hat. Es war sein

<sup>7</sup> Politische Motive vermutete bereits G. Schünemann, *Geschichte der deutschen Schulmusik*, Leipzig 1928, S. 348 f., hinter den musikpädagogischen Maßnahmen des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III.

gutes Recht, an der neuen Kirchenmusik vor allem jene Techniken und Ausdruckshaltungen hervorzuheben, die unsere geschichtliche Erfahrung als dem kirchlichen Inhalt angemessen empfindet und die vielleicht auch den nicht näher gekennzeichneten „von der Kirche an die Gestaltung gottesdienstlicher Musik gerichteten Forderungen“ (S. 300) entsprechen: cantus firmus-Technik, objektive Kontrapunktik (S. 283), „dienende Stellung“ dem Schriftwort gegenüber, „echte Bindung“ an seinen Geist und Gehalt, Verbundenheit „mit dem Geist der Liturgie und der Strenge gottesdienstlichen Musizierens“ (S. 330), und auf die Fragwürdigkeit vermuteter bloßer Experimentierfreude hinzuweisen. Mitunter kann jedoch der Eindruck entstehen, als sei neben den berechtigten Bemerkungen über die Kraft bewährter Traditionen die Beschreibung des eigentlichen Neuen in der Kirchenmusik ein wenig zu kurz gekommen (vgl. etwa die Zusammenfassung auf S. 298).

Walter Blankenburgs Abhandlungen über die Kirchenmusik der Reformierten und über die Musik der Böhmisches Brüder stehen zwar am Schluß des Buches, sind aber ihrem Gewicht nach Bestandteile und keine bloßen Anhänge der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. In ihnen bewährt sich Blumes weite Bestimmung des Begriffes Kirchenmusik. Denn im Geltungsbereich reformierter Dogmatik muß dieses Wort in der Regel als Hausmusik oder — wie auch bei den Böhmisches Brüdern des 16. Jahrhunderts — als einstimmiger Liedgesang verstanden werden. Die Wichtigkeit des von Blankenburg behandelten Stoffes ergibt sich in dreierlei Hinsicht. Zum ersten wird deutlich, zu welch eigenständigen musikalischen Leistungen protestantische Überzeugungen auch außerhalb des Geltungsbereichs der Augsburger Konfession fähig waren. Die lutherische Kirche hat „niemals eine so umfangreiche Motettensammlung hervorgebracht . . . wie die calvinistische mit Goudimels über 70 zyklischen Psalmliedbearbeitungen, die zudem in künstlerischer Hinsicht zu den bedeutendsten Schöpfungen der protestantischen Kirchenmusik gehören“ (S. 360); sie hat wohl auch in ihrer Frühzeit nie über einen so straff organisierten und mannigfaltigen Liedgesang verfügt wie die Böhmisches Brüder. Auch für die Gemeindegangspraxis in Herrenhut gibt es in traditionell lutherischen Orten keine überzeugenden Entsprechungen<sup>8</sup>. Die Vorstellung, reformiertes Singen sei stets von einer unwandelbaren Uniformität gewesen und habe in jedem Fall kirchliche Figural- und Orgelmusik ausgeschlossen, erscheint revisionsbedürftig. Blankenburg beruft sich dabei auf das Beispiel der sogenannten „niederhessischen Form“ des geistlichen Singens und vermutet für Heidelberg sogar eine gottesdienstliche Verwendung des vierten Teils von M. Praetorius' *Musae Sioniae* (1607). Er hätte auch auf die Sonderlösungen in Bremen hinweisen können<sup>9</sup>. — Zum anderen wird deutlich, daß ohne Kenntnis des nicht-lutherischen protestantischen Gesanges maßgebliche Quellen für die deutsche Musikkultur seit dem 16. Jahrhundert verborgen bleiben müssen. Der Hymnologe weiß, wie kräftig die böhmischen Lieder nach außen gewirkt haben und wie auffällig sich „Kantionalsatz“ und das homophone vierstimmige französische Psalmlied gleichen. Blankenburg spricht ferner von den Einwirkungen der Genfer Melodien auf Johann Crüger (S. 355) und auf die rhythmische Gestalt in den liedhaften Kompositionen von Landgraf Moritz von Hessen und Heinrich Schütz (S. 371). Wahrscheinlich gehören auch metrische Strukturen in den thüringischen Kantionalien aus Altenburg (Jakob Clauder), Eisenach (Theodor Schuchhardt) und Gotha (*Cantionale sacrum*) in diese Tradition. — Schließlich scheint das Fehlen eines festen Platzes für die Musik im Gottesdienst und im theologischen System die Verweltlichung des allgemeinen Musiklebens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts (vgl. S. 386) und die Ausbildung neuzeitlicher musikalischer Organisationsformen (u. a. Kirchen-

<sup>8</sup> Selbst die Singestunden der hallischen Pietisten haben einen anderen Charakter besessen. So scheint hier kaum improvisiert worden zu sein.

<sup>9</sup> Vgl. F. Piersig, *Ostfriesische Musikerfamilien im Bremer Musikleben des 17. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländisches Altertum zu Emden*, XXX, Aurich 1950, S. 61 f.



konzert; Collegium musicum) gefördert zu haben. Die zuerst von dem Soziologen Max Weber durchgeführte kulturgeschichtliche Analyse wird somit auch von der Musikwissenschaft her erneut bestätigt.

Außer den Notenbeispielen sorgen Abbildungen für Anschaulichkeit des in den einzelnen Kapiteln Vorgetragenen. Mitunter hätte man sie sich etwas stärker in den Text eingearbeitet gewünscht. Bei den Verweisen in Kapitel V fehlen z. B. die entsprechenden Nummern. Einige Illustrationen sind gegenüber 1931 neu. Abbildung 64 (Beginn von Johann Rosenmüllers „*Miserere mei Deus*“) ist ein Autograph des durch seine Notensammlung berühmt gewordenen Grimmaer Kantors Samuel Jacobi. Ein übersichtlich gegliedertes Literaturverzeichnis regt zum Weiterarbeiten an; Zwischenüberschriften, Sach- und Personenregister ermöglichen eine rasche Orientierung.

Seit Carl von Winterfelds klassischem Werk über den evangelischen Kirchengesang, der ersten großen wissenschaftlich-kritischen Behandlung dieses Themas, sind etwa 120 Jahre vergangen. Seitdem hat die Forschung eine Fülle neuer Dokumente zusammengetragen, ausgewertet und veröffentlicht. Dennoch wirkt ein Gang in die Vergangenheit der Kirchenmusik noch immer als ein Wagnis oder als Vorstoß in wenig bekannte Gefilde. Scheinbar gesichertes Wissen wie das über Bach ist in Frage gestellt worden, und neue Betrachtungsweisen, z. B. über die Funktion und die Aufnahme von Musik in alter Zeit, fordern einen neuen Anfang. Blumes bearbeitetes und erweitertes Buch stellt also keinen endgültigen Abschluß dar, aber es markiert eine Zäsur in der Forschung, indem es einerseits über den gegenwärtigen Erkenntnisstand verläßlich informiert und andererseits vielfältig Richtungen weist, denen zu folgen sich lohnen könnte.

### *Joseph Haydns Briefe und Aufzeichnungen in der Ausgabe von Dénes Bartha<sup>1</sup>*

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Im Sommer 1965 hat Dénes Bartha die seit langem erwartete repräsentative Ausgabe der Briefe und Tagebücher Joseph Haydns in ihren Originalsprachen herausgebracht<sup>2</sup>. Dadurch ist es jetzt möglich, einen umfassenden Eindruck von Joseph Haydn als Briefschreiber, Beobachter der Welt und geschicktem Verhandlungspartner und damit auch eine vertiefte Einsicht in seinen Charakter zu gewinnen. In der sehr geschickt geschriebenen Einleitung gibt Bartha einen eindrucksvollen und guten Überblick über die bisherigen Publikationen von Briefen und den Tagebüchern Joseph Haydns und abschließend Rechenschaft über die von ihm gewählten Editionsmethoden. Jedoch wären insgesamt die Ausführungen Barthas noch lesenswerter, wenn der gelegentlich vorhandene schulmeisterliche Ton vermieden worden wäre. Der Herausgeber schreibt<sup>3</sup>, daß der 1959 aufgetauchte Gedanke, die Briefe, Taschenbücher und Dokumente Joseph Haydns unübersetzt herauszubringen, „vom Corvina-Verlag in Budapest freudig aufgegriffen und von diesem die gesamte Quellensammlung Landons (eine nahezu komplette Folge von Fotokopien und Mikrofilmen aller erreichbaren Haydn-Briefe) erworben worden“ ist. Stichproben zeigen aber, daß sich Bartha häufiger als erwartet nur auf eine Textkopie des Originals von H. C. Robbins Landon stützt, obwohl

<sup>1</sup> Dieser Beitrag stellt eine ergänzte und umgearbeitete Besprechung dar, die bereits gegen Ende 1965 fertiggestellt worden war, aber erst jetzt gedruckt werden konnte.

<sup>2</sup> Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon herausgegeben und erläutert von Dénes Bartha. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. 600 S.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 17 f.

in diesen Fällen die meist in öffentlichen Sammlungen liegenden autographen Briefe oder deren Abschriften oft leicht hätten mikrofilmiert oder xerokopiert werden können, bei den Briefen Nr. 250 bis 384 die folgenden Schreiben: 250, 253, 259, 262, 280, 287, 289, 294, 297, 314, 318, 319 (sogar nicht einmal das veröffentlichte Faksimile), 330, 331, 339, 340, 351, 356, 358, 366, 372 und 377. Jeder, der weiß, wie schnell sich bei einer Textabschrift von Briefen Lese- oder Schreibfehler einschleichen und selbst nach zwei- bis dreimaliger Kontrolle nicht einmal eine hundertprozentige Sicherheit in der richtigen orthographischen Wortwiedergabe erreicht werden kann, wird leicht ermessen, daß eine für die englische Übersetzung hergestellte Textkopie keine genügend gesicherte Grundlage für eine angestrebte einwandfreie kritisch-wissenschaftliche Ausgabe der Briefe bietet. Die „Allgemeine musikalische Zeitung“<sup>4</sup> dürfte, obwohl sie in etlichen Fällen die betreffenden Briefe (mit Ausnahme von Nr. 375) zum ersten Male gedruckt hatte, der Ausgabe von Bartha nicht vorgelegen haben, wie ein Textvergleich ergeben hat: so bei Nr. 273, 275, 277, 290, 326; aber nur bei Nr. 277 ist dieses Fehlen eingestanden worden. Selbst wenn eingeräumt wird, daß für Nr. 273 und 275 sowie 326 andere gute oder bei 273 und 275 sogar bessere Quellen vorhanden waren, hätte die „Allgemeine musikalische Zeitung“ wenigstens bei den anderen Briefen eingesehen werden sollen, da dadurch u. a. vermutlich der Kommentar Barthas gelegentlich anders ausgefallen, möglicherweise sogar vereinzelte Textstellen geringfügig anders zu lesen wären. Gleiches gilt für den Brief Nr. 383, der zum ersten Male in der „Neuen Wiener Musik-Zeitung“<sup>5</sup> veröffentlicht worden ist. Carl Ferdinand Pohl und Hugo Botstiber<sup>6</sup> dürften dieses Schreiben nach dieser Quelle zitiert haben. Zählt man diese Briefe mit ungenügender Quellengrundlage bei dieser Stichprobe der Briefe Nr. 250–384 zusammen, so sind es immerhin 26 Briefe (Nr. 273 und 383 nicht mitgezählt) oder 19,3 %. Rechnet man noch jene Briefe der Nr. 250–384 dazu, bei denen Bartha im Gegensatz zu seiner sonstigen Gepflogenheit nicht angibt, was ihm als Textgrundlage gedient hat (nämlich die Briefe Nr. 254, 332, 336, 337, 346, 347, 349, 353, 365, 369, 379, 380), so ergibt sich für 28,1 % der Briefe bei diesem Querschnitt eine nicht ganz befriedigend ausgeschöpfte oder unbefriedigend vermerkte Quellengrundlage. Bartha scheint diesen Mangel selbst empfunden zu haben, da er vor allem Frau Christa Landon recht häufig dafür dankt, daß sie für ihn Lesartenfragen und orthographische Unstimmigkeiten anhand der ihr in Wien zugänglichen originalen Briefe überprüft hat. Daß trotzdem ausgesprochene Lese- oder Druckfehler wie z. B. *diensten leistung* statt *Dienste leistung*, *dahier brauchen* statt *dahier Er brauchen*, *dises brieffes* statt *des Brieffes* (alles Brief Nr. 2); *betraf* statt *betref* (Nr. 13); *(so voller Fehler ist)* statt *(so voller Fehler)* (Nr. 53); *nur* statt *immer* (Nr. 149); *auszucmpfehlen* statt *anzuempfehlen* (Nr. 219); *delle* statt *della* und *mi presso* statt *vi posso* (Nr. 294); *Presburg* statt *Prespurg* und *Communicirt* statt *Comm[un]icirt* (Nr. 309); *ist* statt vermutlich *is* (Nr. 161, S. 517) verhältnismäßig selten sind, liegt an der unwahrscheinlichen geistigen Wachheit und vielseitigen Sprachbegabung von Professor Dr. Dénes Bartha, der nicht davor zurückschreckt, Konjekturen selbst dort vorzunehmen, wo das Original oder der Erstdruck ihm nicht zugänglich waren und die sich oft als richtig und auch als originalgetreu herausstellen. So besteht die Wortkorrektur *Convention* (philologisch getreu *Co[n]vention*) zu *Recht* (Nr. 22b), ein Fehler, der leider beim Erstdruck stehen geblieben war, *Symphonie* in *Sinfonie* (Nr. 65) ebenfalls. Statt *Relationes* (Nr. 22b) müßte es jedoch *Resolutiones* heißen. Bei der Ergänzung der Schlußfloskel nach der holländischen Abschrift bei Brief Nr. 285 könnten wohl die [ ] wegfallen. Bei Brief Nr. 277 ist jedoch der vorgeschlagene Text (*wie einen Schleyer* sicherlich nicht originär. Um diese Textstelle verständlicher zu machen, wäre vielleicht folgende Änderung angebracht: [und welche] *einen Schleyer*).

<sup>4</sup> Leipzig 1798 ff.

<sup>5</sup> Jg. 1, 1852, S. 98 f.

<sup>6</sup> *Joseph Haydn* Bd. 3, Leipzig 1927, S. 271

Die orthographische Wiedergabe von Haydn-Briefen stößt, wie auch Bartha in seiner Einleitung und am Schluß bemerkt, auf große Schwierigkeiten: Auf die möglichen verschiedenen Wiedergaben der Groß- und Kleinschreibung wies Bartha besonders hin. — Häufig ist die von Bartha gewählte Schreibweise vertretbar und nur ausnahmsweise differiert sie so stark wie etwa in dem nachfolgend nach dem Original wiedergegebenen Brief Nr. 311 (unter Berücksichtigung auch der Editionsrichtlinien von D. Bartha):

Wienn, den 30<sup>ten</sup> July 1802

Liebster Freund!

*Ich hatte gestern abends das Vergnüen Meinen Fürsten in meiner Hütte zu / sehen, welcher mich ersuchte künftige wochte nach Eisenstadt zu komen, / um verschiedene Neue Musicalien worunter zwey Vespern und eine / Meß von Albrechtsberger und eine Vesper von Fuchs, unter meiner Direction / zu probiren — ich bedaure demnach, daß ich dermalen nicht nach Baaden / komen kan: nebst dem erwarte ich auch eine Installirung eines Vice- / Capell Meisters stat meinem Bruder. Der Nahme desselben ist mir noch / unbekant. indessen dancke ich Ihnen herzlich für Ihre guten anträge / in Ihrer Behausung und bin nebst einem warmen Kuß an Ihre Frau / Gemahlin*

Liebster Freund Ihr aufrichtigster Diener Jos. Haydn mppria.

*P:S: Herr von Albrechtsberger wurde für Seine Composition fürstlich belohnt, / über welches ich ein großes Vergnüen hatte.*

(Vgl. damit Barthas Textwiedergabe auf S. 406.)

Als störend macht sich die von Bartha nicht einheitlich durchgeführte Befolgung seiner Richtlinien bemerkbar, z. B. ist das Zeichen / für den Zeilenwechsel anfangs vereinzelt in den Brieftexten, später gar nicht mehr benutzt worden. Das  $\beta$  ist willkürlich manchmal als *ss* und manchmal als  $\beta$  wiedergegeben, die Schreibweise *ck* statt *k* nicht immer erkannt worden. Gewisse Inkonsequenzen scheinen sich auch in der Behandlung der Groß- und Kleinschreibung trotz der zugegebenen Lese- bzw. Bestimmungsschwierigkeiten zu ergeben. Die ungleiche Behandlung der Abkürzungen, gelegentlich stillschweigend, gelegentlich bei zweierlei Interpretationsmöglichkeiten mit [ ] aufgelöst, häufig aber auch originalgetreu übernommen, gibt Bartha in seiner Einleitung<sup>7</sup> zu. Es wäre zweifellos für den Leser einfacher, wenn grundsätzlich alle Abkürzungen (wie es in dem in dieser Rezension wiedergegebenen Brief vom 30. 7. 1802 geschehen ist) aufgelöst worden wären. Da die Brieftexte in der Regel nicht zeilengetreu wiedergegeben werden, hätte wohl auf die Benutzung von / als Zeichen für den Zeilenwechsel bei den Adressenangaben und gelegentlichen Bemerkungen von fremder Hand verzichtet werden dürfen, da dadurch diese etwas am Rande stehenden Angaben größere Bedeutung als der eigentliche Brieftext erhalten. In der Landon-schen Übersetzung hatte diese Methode noch einen Sinn, da diese Angaben allein möglichst originalgetreu vermerkt werden sollten. Die abschließenden Grußformeln sind ebenfalls teilweise zeilengetreu, teilweise aber ohne Berücksichtigung der originalen Zeilenwechsel gedruckt worden. Wenn das Prinzip gelten soll, daß alle nicht von Haydn geschriebenen, aber von ihm signierten Briefe und Dokumente im Kursivdruck stehen, so hätte auch das Schreiben Nr. 291 kursiv gesetzt werden müssen. Da nicht alle Briefe im Original überliefert sind, wäre es vermutlich angebrachter gewesen, auf diesen Grundsatz überhaupt zu verzichten. Beim Brief Nr. 354 fehlt ebenso wie bei Landon der Beleg, woher diese Notizen genommen worden sind.

Barthas Kommentare sind klug, kenntnisreich und sachgemäß abgefaßt; nur wenige Ergänzungen und Anmerkungen sind dazu zu geben: Brief Nr. 9 dürfte in zwei selbständigen

<sup>7</sup> S. 22.

Formen, die gleichberechtigt nebeneinander stehen, existieren und nicht in einer Skizze für den Fürsten und in einer endgültigen Abfassung für Scheffstoß. Der neue Kontrakt vom 1. 1. 1779 (Nr. 22b) dürfte, was Bartha bereits andeutet, aus sozialen und juristischen Gründen notwendig geworden sein, da Haydn erst mit diesem Vertrag das Recht erhielt, selbständig ohne vorhergehende Erlaubnis eigene Werke zu vertreiben und drucken zu lassen und neue Werke außerhalb seiner Verpflichtungen am Hofe des Fürsten Esterhazy zu komponieren. Eine Verwechslung von Juni und November (Bartha zu Nr. 38b) ist wenig wahrscheinlich, eher die von September und November (9<sup>bris</sup>). Im Kommentar zu Nr. 77 müßte es 1786 statt 1785, in den Bemerkungen zu Nr. 230 Grüssau statt Grissau heißen. In den Anmerkungen zum Brief Nr. 93 wären der Hinweis auf Adam Gottrons *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*<sup>8</sup>, in den Bemerkungen zu Nr. 266 der Hinweis auf die verschiedenen einschlägigen Aufsätze von K. G. Fellerer über den Freiherrn von Droste-Hülshoff<sup>9</sup> angebracht. Ergänzend zum Kommentar des Briefes Nr. 216b sei hier auf eine briefliche Mitteilung von Alan Tyson hingewiesen, daß die englischen Ausgaben der Klaviertriobearbeitungen Salomons (Londoner Zählung Nr. 7–12) bereits am 30. 9. 1797 im Stationers Hall Register eingetragen worden sind. Die Notiz über Salomon und David im 3. Londoner Tagebuch auf fol. 18a<sup>10</sup> dürfte wohl wegen des Wortspiels und nicht so sehr wegen der sachlichen Richtigkeit von Haydn verfaßt worden sein. Daß mit David der englische Sänger Davidde gemeint sei, erscheint mir nicht als sicher, da von ihm bisher keine Psalter bekannt geworden sind. Es ist nicht ausgeschlossen, daß König David aus dem Alten Testament gemeint ist, was die Annahme, es handele sich hier um ein bloßes Wortspiel, bekräftigen würde. — Durch die zusammengefaßten Briefe der Rebecca Schröter wird die Abfolge der Notizen im Londoner Tagebuch gestört. So müßte nach dem Faksimile bei H. C. Robbins Landon<sup>11</sup> die Abschrift des Briefes „I am just return'd . . .“ (Bartha S. 52) sofort nach dem Brief der Rebecca Schröter vom 8. 4. 1792 stehen, wodurch sich ein anderer Sinnzusammenhang ergibt. Bedauerlich ist ferner, daß die Besitzernachweise und an einigen wenigen Stellen auch die Anmerkungen Barthas nicht in den Index aufgenommen worden sind.

Trotz der hier erwähnten offengebliebenen Wünsche ist mit dieser Publikation Barthas eine seit langem empfundene Lücke geschlossen worden. Seine Sammlung der Haydn-Briefe darf zur Zeit als vollständig angesehen werden; lediglich das Schuldverpflichtungsschreiben vom 15. 4. 1767 von Joseph Haydn und seiner Ehefrau gegenüber seinem Schwiegervater, auf das zum ersten Male Chris Stadlaender in einer novellistischen, aber auf exakter Benutzung der Dokumente aufbauenden Darstellung<sup>12</sup> aufmerksam gemacht hat, sowie das Schreiben Haydns an den Abt Robert Schlecht in Salmannsweiler vom 3. 12. [1781]<sup>13</sup> wären eventuell zu ergänzen. Was Bartha aus der ihm zur Verfügung stehenden Quellen- und Abschriftensammlung gemacht hat, ist bewundernswert. Diese von Bartha vorgelegte Ausgabe der Briefe und Tagebücher Joseph Haydns dürfte sich als ein Standardwerk für die nächsten drei bis vier Dezennien erweisen, bis dann eine vielleicht vom Joseph Haydn-Institut in Köln besorgte allen Anforderungen gerecht werdende kritisch-wissenschaftliche Gesamtausgabe der Briefe Joseph Haydns vorgelegt wird.

<sup>8</sup> Mainz 1959, S. 137.

<sup>9</sup> Max Friedrich von Droste-Hülshoff (1764–1840) als Kirchenkomponist, in: Gregorius-Blatt, Jg. 53, 1929, S. 129–139 und 149–152; Max von Droste-Hülshoff, Ein westfälischer Komponist, in: Archiv für Musikforschung Jg. 2, 1937, S. 160–172; Maximilian Friedrich von Droste-Hülshoff (1764–1840), in: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft, Jg. 2, 1948/50, S. 175–201.

<sup>10</sup> Bartha, S. 543.

<sup>11</sup> *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*, London 1959, Tafel XXVIII.

<sup>12</sup> *Joseph Haydn's Sinfonia domestica*, München 1963, S. 71 f.

<sup>13</sup> Siehe G. F. [eder], *Ein vergessener Haydn-Brief*, in: Haydn-Studien Bd. 1, 1965/67, S. 114–116.

Abschließend sei auf die eingehenden Würdigungen von Barthas Leistung sowie auf die bereits erfolgten Berichtigungen und Einwände in anderen bisher erschienenen Besprechungen der Ausgabe von Haydn's Briefen und Aufzeichnungen in der Originalsprache verwiesen wie z. B. von Carl Dahlhaus<sup>14</sup>, Karl Geiringer<sup>15</sup>, Vernon Gotwals<sup>16</sup>, François Lesure<sup>17</sup>, Hans F. Redlich<sup>18</sup>, Horst Seeger<sup>19</sup>, Alan Tyson<sup>20</sup> und Jack Allan Westrup<sup>21</sup>.

## Der Katalog des Bartók-Archivs in New York City

VON FRITZ A. KUTTNER, NEW YORK\*

Dieser Katalog, zusammengestellt und herausgegeben von Victor Bator, hat seit seinem Erscheinen im Jahre 1963 lebendiges Interesse in musikwissenschaftlichen Kreisen erweckt, aber es ist nicht ganz gewiß, ob die Diskussion des Bandes ausschließlich von musikalischen Gesichtspunkten geleitet wird. Die erste Auflage ist vergriffen, und der Autor teilt mit, daß eine zweite Auflage in der nahen Zukunft geplant ist, welche drei als geringfügig bezeichnete Irrtümer korrigieren wird.

Die im Katalog zusammengestellte und beschriebene Sammlung von Manuskripten, Manuskriptkopien und anderen Bartókiana umfaßt zu einem großen Teil den Bestand des Nachlasses von Béla Bartók, zum anderen Teil Stücke aus dem Eigentum des Verfassers sowie Leihgaben dritter Personen an das Archiv, wobei im einzelnen nicht mitgeteilt wird, wer die Eigentümer der verschiedenen Stücke sind und wie lange die Leihgaben im Archiv verbleiben werden. Dr. Bator versichert jedoch auf Befragen, daß alle Leihgaben ständig im Archiv bleiben werden („in perpetuity“). Er erklärt ferner, daß Eigentumsfragen rechtlicher Natur seien und nicht in einen Katalog hineingehören, dessen *raison d'être* es ist, den Musiker und Forscher über Quellen zu unterrichten, welche im Archiv zum Studium zur Verfügung stehen. Peter Bartók, einer der beiden Söhne des Komponisten, bemerkt hierzu, daß der Katalog auf S. 9—21 eine ganze Menge rechtlicher Information enthält, so daß nicht einzusehen sei, warum gerade die Erörterung von Eigentumsfragen so ängstlich vermieden wurde.

Der Autor ist ein geachteter und erfahrener Anwalt in seinen Siebzigern, der seit 1945 Testamentsvollstrecker (*Executor*) und Verwalter (*Trustee*) des Bartókschen Nachlasses ist und denselben in dieser Eigenschaft in Besitz genommen hat. Nach eigener Aussage ist Bator ein in musikalischen und musikhistorischen Dingen wohlunterrichteter Mann, würde sich aber nicht als Musikwissenschaftler bezeichnen. Dennoch hofft und wünscht er, daß Besprechungen seines Kataloges in Fachzeitschriften den Band als eine musikwissenschaftliche Arbeit behandeln und bewerten sollten, nicht als ein Inventar, vorgelegt von einem Juristen, der von Berufs wegen mit dem Nachlaß befaßt ist. Das Archiv wurde 1948 von Bator als ein öffentliches, nicht auf Gewinn gerichtetes Institut gegründet, welches bisher — nach seiner Auskunft — durch Zuwendungen aus seinen privaten Mitteln sowie aus Einkünften des Nachlasses erhalten wurde. Schenkungen von Außenstehenden zum Unterhalt des

<sup>14</sup> Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 127, 1966, S. 305 f.

<sup>15</sup> Journal of the American Musicological Society, Bd. 19, 1966, S. 251—254.

<sup>16</sup> Notes Bd. 23, 1966, S. 722—725.

<sup>17</sup> Revue de Musicologie, Bd. 52, 1966, S. 249 f.

<sup>18</sup> The Music Review, Bd. 27, 1966, S. 146 f.

<sup>19</sup> Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 9, 1967, S. 155—157.

<sup>20</sup> The Musical Times No. 1485, Bd. 107, Nov. 1966, S. 961 f.

<sup>21</sup> Music & Letters, Bd. 46, 1965, S. 360 f.

\* Anm. der Schriftleitung: der vorliegende Beitrag wurde im November 1965 formuliert, schildert also die damalige Situation. Etwaige spätere Entwicklungen konnten nicht berücksichtigt werden.

Archivs sind bisher nicht empfangen worden. Die Adresse des Archivs ist übrigens die gleiche wie die des Büros der Nachlaßverwaltung.

Billigerweise sollte hier mitgeteilt werden, daß Peter Bartók in verschiedenen Punkten nicht mit den Auskünften übereinstimmt, die vor- und nachstehend als von Bator stammend wiedergegeben werden. Dazu gehört unter anderem die Beschreibung der ursprünglichen Gründung und Unterhaltung des Archivs.

Nach von verschiedenen Seiten eingezogenen Erkundigungen bestehen seit etwa 1954 nicht unerhebliche Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Testamentsvollstrecker und Mitgliedern der Familie Bartók, die teils in Ungarn leben (Bartóks Witwe und Béla junior), teils in New York (Peter Bartók). Diese Differenzen haben seit etwa 1959 zu Prozessen in Budapest, Wien und London geführt, wobei in dem Wiener Verfahren die Universal-Edition als Verleger vieler Bartók-Werke die einzige Partei gegen den Testamentsvollstrecker gewesen ist. In New York schweben seit einigen Jahren ebenfalls Anträge und andere Rechtsschritte beim Nachlaßgericht, die einen prozeßähnlichen Charakter tragen; offenbar geht es hierbei vorwiegend um Verwaltungshandlungen und Inhalte der Rechnungslegung des Testamentsvollstreckers, mit denen die Vorerbin, der Nacherbe Peter Bartók und andere im Testament bedachte Familienmitglieder unzufrieden sind. Wie ich höre, sind die drei Mitglieder der engsten Familie Bartók ebenfalls nicht völlig einig untereinander, so daß Rechtsmittel verschiedentlich nur von einer oder zwei Personen anstatt von der ganzen Familie anhängig gemacht worden sind.

Da alle möglichen Fragen des internationalen und Urheberrechtes sowie vielerlei Einkünfte aus Lizenzgebühren in diese Auseinandersetzungen hineinspielen, handelt es sich um eine höchst komplizierte Rechtslage, die nur ein fähiger Jurist durchschauen kann, und dies auch nur nach ausführlichem Studium der umfangreichen Gerichtsakten. Der Musikwissenschaftler ist dieser Situation keineswegs gewachsen und sollte sich unseres Erachtens von jeder Meinungsäußerung über Rechtsfragen des Nachlasses enthalten, um so mehr, als bisher nur wenige endgültige Entscheidungen der mit dem Nachlaß befaßten Gerichtshöfe über schwebende Streitfragen ergangen sind. Zu solchen schon verkündeten Entscheidungen soll angeblich eine gerichtliche Anordnung gehören, wonach der Testamentsvollstrecker alle aus dem Nachlaß stammenden Zahlungen für Unterhaltungskosten des Bartóks-Archivs an den Nachlaß zurückvergüten muß. Diese Entscheidung, falls sie wirklich erfolgt ist, beleuchtet die Unklarheit gewisser Umstände, unter denen das Bartók-Archiv gegründet und verwaltet wurde. Andererseits ist der Testamentsvollstrecker Bator nach wie vor im Amt, woraus hervorgeht, daß das Nachlaßgericht bisher keinen Anlaß gefunden hat, einen anderen Juristen mit der Verwaltung zu betrauen.

Was den Katalog selbst betrifft, so sollte er ausschließlich nach musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten beurteilt werden. Zwei Bewertungsfragen dürften dabei entscheidend sein: Vollständigkeit und Richtigkeit der Eintragungen über alle im Besitz des Archivs befindlichen Bartókiana — gleichviel, wem sie gehören — sowie die Korrektheit und Sachverständigkeit der vom Verfasser beigetragenen Kommentare zu den einzelnen Stücken.

Wie es scheint, beziehen sich die von Peter Bartók erhobenen Beanstandungen gegen den Katalog besonders darauf, daß kein Unterschied zwischen den zum Nachlaß gehörigen Teilen der Sammlung (offenbar in großer Mehrzahl) und den Eigentumsstücken von Victor Bator und anderen Deponenten gemacht wird. Es handele sich somit in Wirklichkeit um zwei Bartók-Archive, womit die Frage entstehe, ob und welche von den beiden Sammlungen das Recht habe, sich Bartók-Archiv zu nennen. Aus diesem Grunde mag vielleicht auch der Titel des Kataloges selbst schon Zweifeln unterworfen sein.

Weitere Beanstandungen werden anscheinend auch von Budapest her erhoben und haben mit der Beschreibung einzelner Eintragungen im Katalog zu tun. So sollen zum Beispiel gewisse Partituren als Autographe bezeichnet sein, obwohl die Originalmanuskripte sich

angeblich in der Library of Congress in Washington, D. C., in Bank-Tresoren oder in anderen Sammlungen befinden. Daher könnten die betreffenden Stücke im Bartók-Archiv nur Abschriften oder Fotokopien sein. Falls solche unrichtigen Angaben tatsächlich im Katalog enthalten sind, so stellen sie ernstliche Fehler dar, deren Berichtigung in einer Neuauflage dringlich erwünscht wäre.

Schließlich wird dem Vernehmen nach in Budapest und von anderen kritischen Quellen beanstandet, daß der Katalog Abweichungen von Otto E. Albrechts 1953 erschienenem *Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries* enthalte. Bator erklärt diese Abweichungen durch zwei Hinweise: zwischen den beiden Erscheinungsdaten bestehe ein Zeitunterschied von zehn Jahren, in denen Änderungen in der Bestandsaufnahme und Identifizierung von Archiv-Manuskripten vorgekommen sind; ferner seien Albrecht einige Irrtümer in der Auswertung der Informationen unterlaufen, die ihm bei seinem derzeitigen Besuch im Archiv erteilt wurden. Bator teilt mit, daß Professor Albrecht beabsichtige, diese Irrtümer in einer künftigen Neuauflage seines *Census* zu berichtigen.

Wie dem auch sei, so steht außer Zweifel, daß Bators Katalog ein in gutem Glauben zusammengestelltes Dokument ist, welches zwar den üblichen Irrtumsquellen jeder literarischen Tätigkeit unterliegen mag, aber bestimmt keine wissentlich falschen Informationen enthält.

Was die vielleicht wünschenswerte Trennung des Kataloges in ein Nachlaß- und Nicht-nachlass-Archiv betrifft, so wäre die einfachste Lösung offenbar die Herausgabe eines entsprechenden Kommentars zum Archiv-Katalog durch Peter Bartók, der hierfür alle notwendigen Vorarbeiten geleistet hat. Dies sei aber, so sagte er mir, aus Rechtsgründen unzulässig, eben weil gewisse Eigentumsrechte von im Archiv befindlichen Stücken nach wie vor umstritten seien und künftige gerichtliche Entscheidungen erwarten müßten. Solche Bedenken können leicht überbrückt werden durch Einführung einer Rubrik „Eigentum ungeklärt oder umstritten“. Dennoch kann man verstehen, daß Peter Bartók wenig Neigung hat, eine solche Veröffentlichung im jetzigen Zeitpunkt zu planen, weil für dieselbe eine gewisse polemische und von Rechtsfragen beeinflusste Färbung unvermeidlich sein dürfte.

Unter all diesen Umständen drängt sich die Frage auf, ob eine musikwissenschaftliche Besprechung des Kataloges nicht doch verfrüht wäre, um so mehr als jeder Rezensent Schwierigkeiten haben dürfte, die von vielen Seiten eindringenden legalen Fragen zu umgehen oder auszuschalten, ohne größere Lücken in der Besprechung offen zu lassen.

Statt dessen könnte man vorderhand wohl besser den Katalog als das akzeptieren, was er sein will und sein soll: bona fide vorgelegte Information über Bartókiana, die unter der New Yorker Adresse zum Studium für Musiker und Forscher vorhanden und zugänglich sind.

Zwei weitere Umstände mögen für den Leser von Interesse sein: In Budapest besteht ebenfalls ein Bartók-Archiv, das vorwiegend Stücke aus der früheren Schaffenszeit des Komponisten enthält und dem Umfang nach kleiner sein soll als das New Yorker Archiv. Ferner hat Bator die Mitarbeit von zwei sachverständigen Musikwissenschaftlern bei der Zusammenstellung seines Katalogs gehabt, Prof. Ivan Waldbauer von der Brown University in Providence, Rhode Island, und Dr. Benjamin Suchoff, Superintendent of High Schools in Long Island, New York, für Musikerziehung. Diese Unterstützung dürfte dazu angetan sein, dem von Streitigkeiten und Zweifeln benachteiligten Katalogband etwas mehr Vertrauen zu gewinnen.

Die schwebenden Rechtsfragen mögen in der Zukunft für biographische und historische Arbeiten von Interesse sein, sollten aber zur Zeit vom Musikwissenschaftler am besten außer Betracht gelassen werden.

## Convegno di Studi Monteverdiani

VON FRIEDRICH LIPPMANN UND WOLFGANG WITZENMANN, ROM

Vom 28. bis 30. April 1967 veranstaltete die Società Italiana di Musicologia in Siena einen Monteverdi-Kongreß. Das Thema lautete: *Monteverdi e l'eredità monteverdiana in Italia e nei paesi di lingua tedesca*. Die an zahlreiche deutsche Spezialisten ergangene Einladung stellte die freundliche Erwidmung des italienisch-deutschen Colloquiums in Rom (März 1966) dar. Die Accademia Chigiana gewährte dem Kongreß das Gastrecht in den prächtigen Räumen des Palazzo Chigi. In seinem öffentlichen Vortrag *Monteverdi e la musica del suo tempo* stellte Karl Gustav Fellerer die Gestalt Monteverdis in den weiteren geschichtlichen Rahmen der musikalischen Formen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert. Zur Eröffnung der internen Kongreßarbeit verlas der Präsident der Società Italiana di Musicologia, Guglielmo Barblan, Grußworte Friedrich Blumes, in denen auf den echten Fortschritt der Monteverdi-Forschung innerhalb der letzten Jahre hingewiesen und deren künftige Aufgaben umrissen wurden.

Um dem Kongreßthema von allen Seiten her gerecht werden zu können, waren die Referate in drei Gruppen zusammengeschlossen worden: I. *Monteverdi e lo sviluppo dell'opera*; II. *Le composizioni cameristiche di Monteverdi nella prospettiva del Barocco musicale*; III. *La musica sacra di Monteverdi e il suo influsso*.

Einige Referate von verhinderten Kongreßteilnehmern wurden auszugsweise verlesen, wie Helmut Christian Wolfs Beiträge *Influssi di Monteverdi nell'opera veneziana* und *Opere monteverdiane in Germania*, Anna Mondolfis Untersuchung *Ancora intorno al codice napoletano dell'Incoronazione di Poppea* sowie die Arbeiten Sören Sörensens *L'eredità monteverdiana nella musica sacra del Nord (Monteverdi-Förster-Buxtehude)* und Wolfgang Osthooffs *Unità liturgica e artistica nei 'Vespri'*. Zusammen mit Hans F. Redlichs *Problemi monteverdiani* und Andrea Della Cortes *Aspetti del comico nella vocalità teatrale di Monteverdi* wird man sie in dem in Arbeit befindlichen Kongreßbericht nachlesen können.

Anna Amalie Abert ging in ihrem Vortrag *Monteverdi e lo sviluppo dell'opera* besonders auf das Verhältnis von Wort und Ton ein; sie würdigte die *Incoronazione di Poppea* als ausgesprochenes Charakterdrama. Guido Salvetti berichtete über eine Aufführung der *Incoronazione* in Varese auf Grundlage der Bearbeitung durch Gaetano Cesari.

Guglielmo Barblan teilte neue biographische Details zu Monteverdis Aufenthalt in Mantua mit und verglich anschließend das *Lamento d'Arianna* Monteverdis mit einer in dessen Umkreis entstandenen Komposition eines zeitgenössischen Musikers über denselben Text. Adriano Cavicchi berichtete über Beziehungen Monteverdis zum Musikleben Ferraras. Claudio Gallico wies auf die kunstreiche Behandlung der Ritornelle und Ostinati in den *Scherzi musicali* hin. Reinhart Strohm gab detaillierte Formanalysen einiger Madrigale Monteverdis.

Eine Vielzahl der Referate galt der Kirchenmusik. Raffaello Monterosso gab einen Überblick über die stilistischen Aspekte der *Selva morale e spirituale*. Wolfgang Witzemann zeigte anhand ausgewählter Analysen die satztechnische Entwicklung in Monteverdis Messen und Vesperpsalmen. Francesco Bussi behandelte die Einflüsse Monteverdis auf die Kirchenmusik Cavallis. Paul Kast stellte Girolamo Kapsberger als Kirchenkomponisten vor und wies auf dessen stilistische Beziehungen zu Monteverdi hin. Fabio Fano behandelte den Einfluß des venezianischen Kirchenstils auf einen Teil der kirchenmusikalischen Werke Monteverdis. Luigi Ferdinando Tagliavini untersuchte die Registrierungsanweisungen für die Orgel im *Vespro* von 1610 anhand der Quellen und gelangte dabei zu einer Reihe neuer Ergebnisse.



Pietro Righini führte ein Tonband des *Combattimento di Tancredi e Clorinda* in einer stereophonischen Aufnahme des Italienischen Rundfunks, Turin, vor. Zur Einleitung gab er Erläuterungen zu den technischen und aufführungspraktischen Problemen dieser Aufnahme.

Im Anschluß an den Kongreß versammelten sich die Mitglieder der Società Italiana di Musicologia zu ihrer dritten Generalversammlung.

Der Kongreß wurde vorteilhaft ergänzt durch eine Ausstellung neuer musikwissenschaftlicher Publikationen und durch ein Konzert des Duos Dallapiccola (Klavier)-Materassi (Violine), in dem u. a. zwei Werke von Dallapiccola zu Gehör gebracht wurden. Zum Abschluß trafen sich die Kongreßteilnehmer zu einem gemeinsamen Mittagessen, das ihnen zu Ehren vom Ente Provinciale per il Turismo und der Azienda Autonoma di Turismo di Siena gegeben wurde. Die Kongreßteilnehmer schieden im Gefühl, einer würdigen Ehrung des Komponisten beigewohnt zu haben, dessen 400. Geburtstag die musikalische Welt 1967 feierte.

## *Die Saarbrücker Tagung* *Volks- und Hochkunst in Dichtung und Musik*

VON JOSEF KUCKERTZ, KÖLN

Vom 20. bis 22. Oktober 1966 fand im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes ein Rundgespräch über Volks- und Hochkunst in Dichtung und Musik statt, das von Professor Dr. Gerhard Cordes, Kiel, und Professor Dr. Walter Wiora, Saarbrücken, angeregt worden war und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft getragen wurde. Außer Musikwissenschaftlern nahmen an ihm Germanisten, Volkskundler und einzelne Vertreter anderer Geisteswissenschaften teil. Es wurden vor allem Fragen behandelt, welche die Gesprächsteilnehmer gemeinsam interessierten, die mithin über den Rahmen der einzelnen Fachgebiete hinausgingen.

Bereits am Vorabend der Tagung trafen sich die Teilnehmer zu einem zwanglosen Beisammensein. Die Tagung begann am Morgen des 20. Oktober mit einer Eröffnungsveranstaltung, die durch Darbietungen des Kammerorchesters der Universität des Saarlandes unter Leitung von Dr. Wendelin Müller-Blattau festlich ausgestaltet wurde. In Begrüßungsansprachen wies der Rektor der Universität des Saarlandes, Professor Dr. Hermann Krings, auf die Bedeutung des Rundgesprächs hin, und der Vertreter der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Dr. Wolfgang Treue, richtete Dankesworte an die Veranstalter. Hierauf erklärte Walter Wiora das Thema und Programm der Tagung. Er führte aus, als Volkskunst könne man diejenige Kunst bezeichnen, die in Grundsichten entstand oder später in ihnen heimisch geworden ist. Indessen seien die Begriffe „Volkskunst“ und „Hochkunst“ unscharf; sie dienten vorläufiger Verständigung. Betrachtet man das Verhältnis der beiden Sphären „Volkskunst“ und „Hochkunst“, so wäre zu fragen, 1. was Grundsichten von Bildungsschichten übernommen und wie sie es sich zu eigen gemacht haben; 2. was Schriftsteller und Komponisten vom Volke übernommen und wie sie es umgestaltet haben; 3. in welche übergeordneten Zusammenhänge des Weltbildes und der Lebenswelt Volks- und Hochkunst eingebettet waren; 4. wie sich ihr Verhältnis vom Altertum bis zum Zeitalter des Folklorismus und der Schlagerindustrie gewandelt hat.

Hatte Walter Wiora die mit dem Thema verknüpften Fragen aufgeworfen, so stellte Gerhard Cordes anschließend zwei „Modellfälle“ hinsichtlich der Verbindung beider Sphären dar. In seinem Referat *Fritz Reuter und die volkstümliche Erzähltradition* untersuchte er die Behandlung der niederdeutschen Dialektsprache bei Fritz Reuter (1810–1874) und Klaus Johann Groth (1819–1899). Fritz Reuter, so sagte der Redner, war in bürgerlicher, gebildeter Umgebung aufgewachsen und lebte sich seit Beginn seiner Landwirtschafts-

Lehrzeit in die bauerliche Umgebung und damit in die bauerliche Mundart ein. Neben nicht ganz geglückten Versuchen hochsprachlicher Dichtung standen zunächst Versausarbeitungen geselliger Erzählungen in Mecklenburger Dialekt. Diese Sprachform hat er sich anverwandelt und sie auf die späteren Romane hin ausgebildet. Klaus Groth dagegen brauchte nicht erst in die Dialektsprache hineinzuwachsen, sondern diese war für ihn, den Sohn eines Müllers, die Sprache seiner Familie. Er bemühte sich, die Dialektsprache stilistisch zu veredeln und hinaufzubilden. —

Beide Vorträge führten nicht nur die Fragen zum Thema und ihre Beantwortung an zwei Einzelfällen vor, sondern ließen auch erkennen, auf welcher Ebene sich die Gespräche zwischen den Vertretern der verschiedenen Fachgebiete bewegen würden. Daß während des Rundgesprächs — ähnlich wie bei der Eröffnung — mehrfach Referate aus verschiedenen Fachgebieten einander folgten, wirkte belebend auf die Diskussion.

Am Nachmittag leitete ein Referat von Ernst Apfel über *Volkskunst und Hochkunst in der Musik des Mittelalters* die erste Sitzung ein. Über die bisher im Umkreis der notierten Mehrstimmigkeit des Mittelalters gefundenen Volksmusikstücke hinaus versuchte Apfel auch innerhalb dieser scheinbar rein kunstmusikalischen, notierten Mehrstimmigkeit Volksmusik nachzuweisen. Als Elemente derselben betrachtete er „primäre Klangform“, Bordun, Ostinato, Imitation, Stimmtausch, Rondellus, Rota und Radel als Grundformen ihrer Satztechnik sowie Instrumentalismus im Sinne von Blasinstrumentenspiel und zugrundeliegende Volksmelodien. In diesem Zusammenhang wies Walter Lipphardt auf die Bedeutung der Kontrafakta für Rückschlüsse aus der Kunstmusik auf die Volksmusik hin.

In seinem Beitrag zur *Popularität und Volkstümlichkeit in der Kammermusik der Wiener Klassik* verglich Ludwig Finscher Kammermusikwerke von Mozart, Haydn und Pleyel. Finscher wies nach, daß volkstümliche Elemente bei diesen Komponisten auf sehr unterschiedliche Weise in das musikalische Gefüge eines Werkes einbezogen sind. Ferner fragte er, wie die einzelnen Stilchichten zur Zeit der Klassik selbst verstanden wurden und stellte fest, daß im zeitgenössischen Musikschritttum der populäre Stil vom hohen Stil begrifflich wohl unterschieden ist, daß aber ein Begriff für das — mit dem Populären nicht identische — „Volkstümliche“ in der Musikanschauung der Klassik fehlt.

Anschließend zeigte Hermann Bausinger in einem Referat über *Mundart und Verfremdung (Volkstümliche Sprache als Stilmittel)*, daß die Mundart dort, wo sie in der Literatur auftaucht, nicht notwendig Naturlaut sein müsse. Vielmehr sei sie oft als Gegensatz zur Hochsprache aufzufassen. Damit werde sie zu einem Mittel künstlerischer „Montage“, das fähig ist, sowohl das Grunderlebnis des Elementaren zu vermitteln als auch das scheinbar Bekannte zu verrätseln.

Schon an diesen Referaten wurde deutlich, wie verschiedenartig Elemente aus der Sphäre des „Volkes“ in die Sphäre der „Hochkunst“ und umgekehrt hineinwirken können. Weitere Möglichkeiten stellte Hans Trümper in seinem Referat *Volkskundliches bei Johann Peter Hebel* heraus, das den pädagogischen Zweck von Hebels Dichtung betonte.

Sprachtheorien niederdeutscher Dialektdichter erörterte Gerhard Cordes in seinen Ausführungen über *Theoretische Betrachtungen in der Mundartdichtung*. Sabine Hollweg beschäftigte sich mit dem *Problem der Tragikomödie in der Mundartdichtung* und Ulf Bichel behandelte *Das niederdeutsche Hörspiel*, das die Kunstform des Hörspiels aus der mundartlichen Tradition heraus zu bewältigen sucht.

Christoph-Hellmut Mahling nahm Stellung zur *Verwendung und Darstellung von Volksmusikinstrumenten in Werken von Haydn bis Schubert*. Überwiegend vier Instrumente — Drehleier, Dudelsack, Mandoline und Gitarre — kommen, wie Mahling sagte, in Kompositionen des genannten Zeitraums vor; ihre Verwendung oder Darstellung dient in der Wiener Klassik offenbar vor allem der Charakteristik des Ländlich-Bauerlichen, aber auch des Fremdländischen; sie wird weiterhin dort von Bedeutung, wo sie in einem Typus (z. B.

Ständchen) oder einer bestimmten Gattung (z. B. Tanzmusik) als notwendiger Bestandteil eines Ganzen gilt. Sie vermag schließlich aber auch die ursprüngliche Musizierpraxis der zum Tanz aufspielenden Musikanten und deren Instrumentarium zu beleuchten. In der Romantik dagegen werden die Volksmusikinstrumente und ihre Darstellung in das Streben, Archetypen der Welt und der Musik tönend darzustellen und zu erneuern und in den Versuch, Elementarformen der Musik in den Dienst des Ausdrucks zu stellen, mit einbezogen.

An diesen Vortrag schlossen sich Ausführungen von Joseph Müller-Blattau über *Wiener Klassik und Wiener Volkstheater*, an diese eine vortreffliche Einführung von Elmar Arro in Borodins Oper *Fürst Igor* an, welche die Teilnehmer am Abend des zweiten Tages im Stadttheater Saarbrücken besuchten.

Der dritte Tag begann mit einem Colloquium über *Volks- und Kunstmusik im Orient*, an dem Kurt Reinhard, Fritz Bose, Dieter Christensen, Paul Collaer und Josef Kuckertz teilnahmen. Professor Reinhard, der den Vorsitz übernommen hatte, legte in seiner Einleitung am Beispiel der türkischen Musik dar, daß wir die außereuropäischen Kulturen als Objekte, d. h. vom Standpunkt Außenstehender untersuchen und daher stets fragen müssen, ob unsere Kategorien und Begriffe zutreffen oder nicht. Dieter Christensen hielt dann ein kurzes Referat zur *Volks- und Hochkunst in der Vokalmusik der Kurden*, Fritz Bose sprach über Eigenarten der nordindischen Musik und Josef Kuckertz fügte Bemerkungen über die südindische Musik hinzu.

Nach kurzer Pause zu europäischen Themen zurückkehrend, beschrieb Heinrich Schwab in einem Beitrag zur „Volkskunst“ des 19. Jahrhunderts das *Lied der Berufsvereine*. Anschließend untersuchte Carl Dahlhaus den Begriff der *Trivialmusik im 19. Jahrhundert* und sagte, „Trivialmusik“ impliziere ein ästhetisches Werturteil, das manchem verdächtig erscheine. Indessen sei der Begriff nicht mit „Volksmusik“, „Gebrauchsmusik“ oder „Leichte Musik“ gleichzusetzen, entspreche auch nicht Begriffen wie „populär“ oder „banal“. Vielmehr sei „trivial“ eine historische Kategorie, „Trivialmusik“ daher ein kategoriales und qualitatives Urteil. An seine Darlegungen schloß sich eine rege Diskussion, in deren Verlauf der Soziologe Mohammed Rasseem bemerkte, Trivialität könne sich mit echter Volkstümlichkeit verbinden, und sowohl „Milieu“ wie „Grundmenschliches“ hätten starken Hang zur Trivialität.

Die Sitzung am Nachmittag des letzten Tages wurde eingeleitet mit einem Beitrag aus dem französischen Sprachbereich. Wendelin Müller-Blattau zeigte an *Chanson, Vaudeville und Air de Cour* den Weg, welchen die weltliche französische Vokalmusik im Verlauf des 16. Jahrhunderts zurückgelegt hat. Diese Typen gehören auf Grund ihrer spezifischen Merkmale dem einen oder dem anderen Bereich an, können aber auch im Spannungsfeld zwischen Volks- und Hochkunst angesiedelt sein. In der Diskussion wurde vor allem das Verhältnis zur gleichzeitigen Psalmvertonung erörtert. Hierauf behandelte Rudolf Schenda den *italienischen Bänkelsang heute* und Paul Collaer beschrieb *Die Stellung Hindemiths und Milhauds zur Volksmusik*. Schließlich erörterte Elmar Arro den *Staatlich gesteuerten Übergang von der Volks- zur Kunstmusik in den peripheren sowjetischen Nationalrepubliken*. Arro berichtete, daß in Moskau neben dem Konservatorium seit geraumer Zeit ein Nationalitätenstudio eingerichtet sei. Seine Aufgabe sei die Vermittlung der Musiktheorie und der Spieltechnik von Kunstmusik-Instrumenten an Musiker aus den Randgebieten der UdSSR zu dem Zweck, gerade dort eine bodenständige Kunstmusik hervorzubringen. Diese „Aufpfropfung“ sei kein Nachteil, sondern eine immense Weiterbildung bodenständigen Musikgutes. Außerdem fördere der Staat auch die Volksmusik.

Im ganzen war die Zeit, die für das Rundgespräch zur Verfügung stand, mit Vorträgen und Diskussionen reichlich ausgefüllt. Indessen empfand man es — etwa einem großen Kongreß gegenüber — als Vorteil, daß jeder Teilnehmer alle Veranstaltungen besuchen konnte. So war es möglich, bei öffentlichen und privaten Diskussionen stets den Blick auf

das Ganze gerichtet zu halten. Die öffentlichen Diskussionen rückten Sachfragen in den Mittelpunkt des Interesses, vor allem dann, wenn sie den Zeitraum von der musikalischen Klassik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts betrafen. Privatgespräche erlaubten zudem, auf die wichtigsten dauernd benutzten Begriffe wie „Volk“, „Grundschicht“, „Volksmusik“ oder „Umgangssprache“ näher einzugehen. In den öffentlichen Diskussionen dienten diese und ähnliche Begriffe bis zum Schluß der Tagung — wie Walter Wiora es bei seiner Erläuterung des Tagungsthemas ausgedrückt hatte — durchweg „vorläufiger Verständigung“. So hinterließen die sachlichen Ergebnisse, die sich aus den oft sehr detaillierten Untersuchungen der Referenten ergaben, den stärksten Eindruck. Es bleibt zu wünschen, daß nach diesem guten Anfang weitere Gespräche zwischen Vertretern verschiedener Fachgebiete in ebenso angenehmer Umgebung möglich sind.

### Das Kirchenlied-Archiv des ACV (Köln)

VON MICHAEL HÄRTING, KÖLN

Die neue Forschungsstelle ist eine Einrichtung des Allgemeinen Cäcilien-Verbands für die Länder der deutschen Sprache (ACV). Ein solches Archiv ins Leben zu rufen, entsprach älteren Plänen, die schon während der Generalversammlung des ACV in Münster i. W. im Jahr 1957 verlautbart worden waren. Auf der 1958 in Frankfurt a. M. tagenden Delegiertenkonferenz des ACV wurde vorgeschlagen, dem Verband ein *Haus der Kirchenmusik* zu geben, das neben Veranstaltungs-, Redaktions- und Verwaltungsräumen auch eine wissenschaftliche Bibliothek und ein Archiv für das deutsche Kirchenlied aufnehmen sollte. Die Delegierten beauftragten den Generalpräses, die dafür notwendigen Räumlichkeiten zu beschaffen<sup>1</sup>. Als Träger wurde 1960 der Verein *Haus der Kirchenmusik* in das Kölner Vereinsregister eingetragen. Von diesem Projekt konnte nach Sicherung der Finanzierung als erstes das *Kirchenlied-Archiv des ACV* realisiert werden. Es wurde zu Beginn des Jahres 1964 eröffnet und hat seinen Sitz in Köln<sup>2</sup>.

Mit der Einrichtung des Archivs erhielt der ACV ein weiteres institutionelles Mittel, der Förderung der kirchenmusikalischen Wissenschaft und insbesondere der Forschung und Pflege des deutschen Kirchenliedes, die der Verband sich in seinen Statuten zur Aufgabe gemacht hat<sup>3</sup>, zu dienen und das von den CV-Mitgliedern Wilhelm Bäumker, Hermann Müller und Joseph Gotzen begonnene Werk fortzusetzen. Das neue Institut soll ein Archiv des gesamten deutschen Kirchenliedes werden. Wie ja schon unter den Melodien nicht nach Konfessionszugehörigkeit unterschieden werden kann, sollen hier die Quellen der deutschen und niederländischen Lieder aller christlichen Kirchen und Denominationen gesammelt und der wissenschaftlichen Benutzung zugänglich gemacht werden.

Die wichtigsten Arbeitsmittel des Archivs sind die Quellensammlung und die (nach Bibliographie und Melodien getrennte) Kartei<sup>4</sup>. Bei den Quellen liegt das Schwergewicht auf solchen mit Melodien. Alle erreichbaren Handschriften und Drucke (zunächst bis ±1800) werden vollständig verfilmt und archiviert. Von mehrstimmigen Gesangbüchern wie auch von besonders schwierig zu lesenden Vorlagen werden Fotokopien oder xerographische Rückvergrößerungen in Buchform angeschafft. Wissenschaftlichen Interessenten stehen Duplikatfilme zur Ausleihe zur Verfügung; von Foto- und Xerokopien können im Einzelfall Ablichtungen gemacht werden.

<sup>1</sup> *Musica sacra* 78, 1958, S. 155 f.

<sup>2</sup> Postalische Anschrift: 5 Köln 1, Burgmauer 1. — Leiter des Archivs ist Prälat Prof. Dr. Johannes Overath. Hauptamtlicher Mitarbeiter: Dr. Michael Härtling.

<sup>3</sup> Statut des ACV Pkt 2 Abs. a und b. *Musica sacra* 78, 1958, S. 122.

<sup>4</sup> Eine Kartei der Texte kann zu einem späteren Zeitpunkt angefügt werden.

Voraussetzungen und Grundlage für die Sammlung der Quellen in Mikrofilm etc. bilden je eine in mehrjähriger Arbeit erstellte Arbeitsbibliographie der katholischen deutschen Quellen 1500—1800 und der katholischen niederländischen Quellen 1500—1800 mit Exemplarnachweisen. Die Konzentration auf die katholischen Quellen von der Wiegen- und Frühdruckzeit an ist in den Aufbaujahren des Archivs naheliegend und empfiehlt sich auch wegen der Heranziehung der reichen hymnologischen Bestände der Kölner Bibliotheken, besonders der *Sammlung Bäumker* der UStB Köln. Ein kleiner Handapparat der wichtigsten hymnologischen Nachschlagewerke ergänzt die genannten Arbeitsmittel.

Die Quellensammlung umfaßt zur Berichtszeit rund 850 bibliographisch selbständige Einheiten<sup>5</sup>. Vollständige Komplexe, deren Sammlung als abgeschlossen angesehen werden kann, bilden die (katholischen) deutschen Quellen des 16. und des 17. Jahrhunderts. An der Vervollständigung der (katholischen) Quellen des niederländischen Sprachgebiets und der (katholischen) deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts, deren ober-, mittel- und nieder-rheinischer sowie westfälischer Teil schon bereitsteht, wird noch gearbeitet.

Noch bei der Planung des Archivs eröffnete sich die Perspektive einer Zusammenarbeit mit dem Editionsunternehmen *Das deutsche Kirchenlied* (DKL)<sup>6</sup>. Das Archiv verpflichtete sich zur Übernahme eines angemessenen Beitrags zu diesem Werk. Die Vereinbarungen sehen eine Beteiligung an den Bibliographie- und Melodieaufnahmen der katholischen Quellen vor. Deshalb auch sagte das Archiv zu, beim Aufbau seiner Kartei die Grundsätze und Richtlinien der Editionsleitung von DKL zu übernehmen. Der verabredete Austausch des erarbeiteten Materials hat inzwischen begonnen.

## Zur Analyse Neuer Musik

VON JENS ROHWER, LÜBECK

„Die Musikforschung“ XX/2 (1967) enthält auf den Seiten 181—193 *Anmerkungen zu einer analytischen Methode neuer Musik* unter dem Obertitel *Material — Struktur — Gestalt* von Konrad Boehmer. Da der Verfasser meinen Versuch einer Analyse des 3. Gesangs aus Anton Weberns op. 23<sup>1</sup> in seinen Ausführungen angreift, mag eine Erwiderung berechtigt sein, zumal das Problem der Analyse von Zwölfton-Kompositionen breiteres Interesse besitzen dürfte.

1. Boehmer stellt die Zwölfton-Reihe einer Komposition als etwas hin, das sich im Laufe der Komposition erst herausstelle: „*Sie steht den kompositorischen Entscheidungen nicht als Objektives gegenüber, sondern ist, als deren Resultat, ihnen latent*“ (S. 182). Diese gewagte, eine Druckseite lang variiert unterstrichene Behauptung, durch die Kompositionsgeschichte keines einzigen Werkes der Hoch- und Reifezeit der Dodekaphonie bestätigt — selbst Alban Bergs Reihen sind nicht „Resultate“, sondern Vorsätze seiner Kompositionen, bestenfalls Resultate vorausgehender Ideen- und Dispositionsplanungen — wird mit grundsätzlichem Anspruch an die Stelle der schlichten, von niemandem bestrittenen Tatsachen gesetzt, daß Zwölfton-Komposition keine schematisch erledigte Konstruktion ist und ihre Analyse sich dementsprechend nicht „*im Abzählen und Konstatieren der Reihen*“ erschöpft. Mein Analyseversuch des Webernlieds, dem dies simple Verfahren gleichwohl von Boehmer vorgeworfen wird, ist nun gewiß nicht im tiefsten Sinne erschöpfend. Aber welche Art und Methode einer Analyse kann solches überhaupt von sich behaupten? Auch Boehmer be-

<sup>5</sup> Rund 4500 Meter Mikrofilm mit mehr als 95000 Aufnahmen konnten inzwischen akzessioniert und abgelegt werden

<sup>6</sup> Prof. Dr. Overath, der Leiter des Kölner Archivs, ist Mitglied des Kuratoriums des DKL.

<sup>1</sup> J. Rohwer, *Neueste Musik, ein kritischer Bericht*, Stuttgart 1964, S. 94—104.

schränkt sich, nicht anders als ich, auf das Sichtbare der Komposition und läßt das Hörbare — wie überhaupt die Frage der Hörbarkeit der Kompositionsqualität — außer Betracht. Jeder einsichtsvolle Analytiker kommt überdies gegenüber nicht haptisch erfassbaren Kompositionen an den Limes der Resignation, ohne die Existenz solcher Gehalte abzustreiten — so natürlich auch ich, ganz abgesehen davon, daß ich meine Weberanalyse ausdrücklich auf die Untersuchung der „*Beziehungen zwischen Regeln und freier Fantasie*“ abgestellt und somit von vornherein beschränkt habe<sup>2</sup>. Dennoch meine ich, mein Analyseversuch sei weit entfernt von beckmesserischer Abzähltechnik; denn selbstverständlich bemühte ich mich, für jede Stelle der Komposition, wo die Reihenbehandlung Unregelmäßigkeiten aufweist, zunächst einmal positive kompositorische Gründe zu finden. Der Unterschied zwischen der Methode Boehmers — die dieser mit dem Anspruch grundsätzlicher Anders- und Neuartigkeit einführt — und meiner scheint mir nur zu sein, daß Bohmer im Hinblick auf dieses Finden von Gründen fantasievoller ist als ich und in mehreren Punkten — offenbar — in tiefere Zusammenhänge eindringt, was wiederum teilweise damit zusammenhängen mag, daß er dem Weberwerk von vornherein vertrauender, ja geradezu gläubig und jedenfalls nicht zunächst kritisch gegenübertritt. Daß er sich nicht mit einem Glaubensbekenntnis begnügt, sondern ernsthaft darangeht, seine Bewunderung der Komposition in Einzelheiten zu begründen, wird von mir vollauf anerkannt — und zwar ganz unabhängig von der Frage, ob seine Begründungen immer als stichhaltig bezeichnet werden müssen. Mindestens einiges von dem, was er vorbringt, scheint mir in der Tat nicht stichhaltig zu sein (vgl. unten, Ziffer 4). Wenn das zutrifft, so hätte er sich allerdings mit seinem einschränkungslosen Plädoyer für Webern und seiner besonnen scheinenden, insgeheim doch wohl vorurteilsvollen Zurückweisung meiner kritischen Analyse in die Nähe jener Geniebehüter begeben, die seinerzeit, als Helmut Walcha sich, allerdings unvorsichtig auf die Spitze getrieben, grundsätzliche Kritik an Max Reger erlaubte, in geschlossener Front gegen solch angeblich lästerliche Vermessenheit aufstanden — um tatsächlich zu erreichen, daß das kritische Gespräch um Reger alsbald schüchtern verstummte. Es wäre schade, wenn sich in der Musikwissenschaft ein Mangel an Civilcourage einbürgern würde. Übrigens ist auch von mir, sogar an mehreren Stellen meines Buches, die Feinsinnigkeit der Kompositionskunst Weberns hervorgehoben worden<sup>3</sup>; nur habe ich die Webern von der jüngeren Generation immer wieder dargebrachten Superlative der Bewunderung nicht einfach hinnehmen wollen, wobei ich mir natürlich klar darüber war, daß man meine Einschränkungen als Beckmesserei zu erweisen versuchen würde<sup>4</sup>.

2. Die maßvolle Formulierung Boehmers, daß Weberns Reihen „*Modellfälle der Antizipation formaler Kriterien in der Materialdisposition*“ seien, kommt dem Sachverhalt des Verhältnisses zwischen Reihe und Komposition bei Webern wahrscheinlich nahe. Sie nimmt aber die unter 1 behandelte Behauptung praktisch zurück; denn Reihe als „*Antizipation*“ ist etwas ganz anderes als Reihe als „*Resultat*“. Im übrigen bringt Bohmer leider keine Einzeluntersuchung zur Struktur der Grundreihe bei, die die Antizipation formaler Kriterien der Gesamtkomposition in der Reihe belegte, es sei denn, man rechne seine Beobachtungen der Beziehungen zwischen den acht von Webern benutzten Reihenformen

<sup>2</sup> S. 94. — Am Ende der Analyse wird überdies betont: „*Es ist möglich, daß einige (Regulative und Kompositionshandhabungen in Weberns Lied) übersehen wurden, wohl aber höchstens solche eines Typus, der sich der Greifbarkeit weitgehend entzieht. Immerhin würde das für die Feinsinnigkeit der Komposition sprechen. Hierher gehört auch die ‚vegetative‘ Differenziertheit der intervallrhythmischen Quasi-Motivik . . . Solche rein parametrisch-respektiven Regulative liegen nicht im konzisen Kernbereich der Kompositionstechnik. Trotzdem sind sie es — und zwar ihr Erahnen mehr als ihr Erkennen —, die uns zögern lassen, das kompositorische Niveau Weberns als von Stockhausen überschätzt zu bezeichnen. Wir möchten es dennoch tun — . . . Ich möchte es tun — . . ., obgleich die Feinsinnigkeit der Arbeit — und des Gesamtwerks Weberns — über jedem Zweifel steht“ (S. 102).*

<sup>3</sup> Zum Beispiel S. 27 und 200; vgl. aber auch hier Anm. 2.

<sup>4</sup> Rohwer, a. a. O. S. 104.

hierzu (S. 187 über die Anfangs- und Endtönebeziehungen, das tritonische Rahmenintervall, das Verbindungsintervall der kleinen Terz usw.); über den inneren Aufbau der Reihen selbst wird nichts beigebracht, nur über ihre Beziehungen untereinander, die in der Tat feinsinnig angelegt sind (siehe schematische Darstellung bei Boehmer S. 192). Sie nicht beobachtet und herausgestellt zu haben, ist ein Mangel meiner Analyse; ein weiterer, den Boehmer richtig vermerkt, ist, daß ich der Ursache der von Webern benutzten, zunächst willkürlich erscheinenden Reihen-Folgen und ihrer verschiedenen Häufigkeit nicht nachgegangen bin. Boehmers diesbezügliche Beobachtungen überzeugen weitgehend (S. 197 f. und untere Hälfte von S. 190).

3. Bedenklich scheint mir zu sein, vom „*Verbotscharakter tonaler Systeme*“ zu sprechen und diesem einen „*Definitionscharakter der seriellen*“ gegenüberzustellen (S. 184). Abgesehen davon, daß auf kein einziges Stilreglement der großen abendländischen Musik-epochen der „*Verbotscharakter*“ im strengen Sinne zutrifft, sondern, wenn man wollte, auch hier von „*Definitionscharakter*“ gesprochen werden könnte — irrationale Geschmacksmomente und Form- und Formungsideale haben tonartige Ordnungen sich kristallisieren lassen, kontrapunktische Gepflogenheiten herausgebildet usw., und selbst Schüler-„*Verbote*“ wie diejenigen offener Quinten- und Oktavenparallelen resultierten aus ursprünglich lediglich einem bestimmten historischen Stilgefühl und -willen sich nahelegendem freiem Usus, wohingegen die Dodekaphonie von vorn herein strikte Regeln und Verbote aufstellte, bevor überhaupt hinlänglich streng dodekaphon komponiert wurde<sup>5</sup> — abgesehen von diesen vielfältig belegbaren Tatsachen, klingt hinter Boehmers Formulierung deutlich der fragwürdige Zungenschlag eines moralischen Imperativs: „*Verbot*“ als ein Enges, Unfreiheit Bekundendes, „*Definition*“ hingegen als etwas des geistig emanzipierten, höherstehenden modernen Menschen Würdiges, Entwickelteres. Boehmer bewegt sich in diesem Punkt auf der Linie derjenigen Theoretiker der jüngsten Musik, die die älteren abendländischen Musikstile im Vergleich mit ihrer eigenen Komposition als niveaulich tieferstehend und geradezu „*simpel*“ bezeichnen, weil der Hörer deren Ordnungszusammenhänge mit bloßem (musikalischem!) Ohr mitvollziehen und erkennen kann; so werde der Hörer also durch primitive Stringenz vergewaltigt, was fürs heutige Bewußtseinsniveau unzumutbar sei<sup>6</sup>.

4. Es ist bequem und zumindest bedenklich zu argumentieren, daß kompositorische Entscheidungsfreiheit „*jedesmal*“ — nämlich beim Übergang von einer Werkentwicklungsschicht zur nächsten — „*neue Maßstäbe setzt*“ (S. 185). Ob ein Komponist kompetent ist, solche Maßstäbe zu setzen, kann nicht einfach gläubig angenommen, sondern muß von Fall zu Fall nachgewiesen werden — so man überhaupt der Möglichkeit erhellender und zugleich kritischer Werkanalyse eine Aufgabe, eine Berechtigung und eine Chance zugestehen will. Boehmer bemüht sich mit Akribie um den Nachweis, daß einige der von mir beobachteten Unregelmäßigkeiten der Reihenbehandlung bei Webern (leider betrachtet er nur eine Auswahl) kompositorisch sinnvoll seien. Zum mindesten in einigen Fällen überzeugt mich sein Beweisgang nicht. Eine einmalig vorkommende Reihenüberlappung erscheint durchaus nicht aus der bloßen Tatsache gerechtfertigt, daß sich daraus eine Intervallfolge ergibt, die wieder-

<sup>5</sup> Siehe etwa E. Krenek, *Zwölfton-Kontrapunktstudien*, Mainz 1952, S. 9 ff. (über Tonfolgen, die „*zu vermeiden*“ und die „*zulässig*“ sind usw.) oder H. Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Wien 1952, S. 8 und 12 (etwa, daß jeder Ton in der Reihe „*nur einmal vorkommen darf*“ und weitere „*Grundforderungen*“). Auch daß Stockhausen (in *Elektronische und instrumentale Musik*, die Reihe V, 1959, S. 57) in der Entwicklung der seriellen Musik ausdrücklich „*Freiheitsfelder*“ einführt, weist indirekt sehr deutlich auf die ursprüngliche Herrschaft eines strengen Regel-, ja Verbotskodex. Nicht anders als dem Harmonielehrschüler eine offene Quintenparallele als „*Fehler*“ vermerkt wird, geschieht dies dem Zwölftonadapten zum Beispiel mit Oktavsprünge.

<sup>6</sup> „*Auf einem soliden Niveau des Bewußtseins ist kein Platz mehr für jene simpelsten formalen Schemata der Perzeption*“, so Luciano Berio, *Musik und Dichtung*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I, 1959, S. 37. Der Sache nach fast das gleiche sagt Jelinek a. a. O., S. 9: Die Zwölftonkomposition sei der Anfang einer neuen Entwicklung der Musik „*auf höherer Ebene*“.

um ein Reihenbestandteil ist (S. 188); solche Ergebnisse hätten sich auch an anderen Stellen — und dann etwa zur Charakterisierung formaler Gliederungsmomente — erreichen lassen. Auch Boehmers teilweise durchaus delikate Untersuchungsergebnisse zum Tonwiederholungsproblem kann ich nicht voll gelten lassen. Richtig ist, daß es mir entging, daß sich in der Klavierstimme nicht nur eine, sondern drei Tonwiederholungen befinden und daß Webern, der in Takt 14, also in fast genauer Mitte des Lieds, eine Tonwiederholung *cis'* in der Singstimme und zugleich ein Zusammenfallen des ersten *cis'* mit dem gleichen Ton im Klavier provoziert, dies womöglich in bewußter kompositorischer Absicht tat. Der Gedanke, daß *cis'* Achsenton eines harmonischen Symmetriebaus sein möchte (S. 189), ist einleuchtend, zumal die beiden weiteren Klavier-Tonwiederholungen (*f''-f'* vorher und *g''-g'* nachher auftretend) die *cis'*-Achse hinsichtlich ihres zeitlichen Abstands fast symmetrisch rahmen (S. 190). Nicht aber geht Boehmer, was doch gerade in dem Zusammenhang nahegelegen hätte, auf viel stärker ins Ohr dringende, gegenüber den eben vermerkten Besonderheiten geradezu grob wirkende Störungen des Symmetriecharakters und des Formaufbau-Gleichgewichts der Komposition ein, deren auffälligste vielleicht ist, daß in den Takten 4—5 die Töne 6—12 der Krebsumkehrung der Grundreihe in Singstimme und Klavier fast gleichzeitig auftreten, so daß an dieser Stelle überdies ein vergleichsweise sehr einfaches tonales Gefüge ins Gehör tritt (Rohwer S. 98 f.); zu meinem Hinweis, daß Gleiches oder auch nur Ähnliches im ganzen Lied nicht mehr geschehe, hätte ich zum mindesten den Versuch einer Erklärung oder eines Gegenbeweises erwartet, ebenfalls zu meinen Beobachtungen hinsichtlich der Verzahnung verschiedener Reihen zwischen Singstimme und Klavier. In zweien dieser Fälle hielt ich eine kompositorische Begründung — vielleicht — für möglich (Nahtstellen des Lieds), in vier weiteren (Takte 21, 22, 27 und 28) aber nicht. Notfalls könnte man vielleicht argumentieren, daß die Verzahnung von Sing- und Klavierstimme gegen Ende des Lieds bewußt verdichtet werde, oder daß im Falle von Takt 21 der Liedtext („*zwingt uns in die Knie*“) symbolisiert werden solle. Zum mindesten für die Ausnahme in Takt 27 aber glaube ich dargetan zu haben (S. 100), daß die Übernahme des Tons *f* in die Singstimme weder plausibel noch überhaupt nötig gewesen wäre — ohne mich allerdings dem Gedanken hinzugeben, daß man vielleicht bei Webern gerade deshalb nach einem positiven Grund für diese Ausnahme hätte suchen sollen, in sicherer Hoffnung, ihn auch zu finden.

5. Eben damit komme ich zum wahrscheinlich entscheidenden Punkt des Unterschieds zwischen Boehmers und meiner Analyse zurück: unbegrenztes Vertrauen auf der einen, kritische Einstellung auf der anderen Seite. Vielleicht gingen wir beide mit gewissen, und zwar verschiedenen Vorurteilen an die Analyse heran — was nun durch diese Diskussion ans Tageslicht kommt —, Boehmer in fester Überzeugung, daß bei einem Komponisten vom Range Weberns keinerlei Notlösungen, geschweige denn Zufälligkeiten oder bloß in lokaler Sicht gefällte kompositorische Entscheidungen überhaupt vorstellbar seien, ich in der kritischen Erwartung, daß der äußerlich-gehörmäßig sich aufdrängende (mir sich aufdrängende) Eindruck einer bloßen Schein-Stringenz in der Komposition Weberns auch in der Analyse zutage treten werde. Natürlich muß ich zugeben, alle meine Beobachtungen — mit Ausnahme derjenigen an den Takten 4—5 und vielleicht noch 14 und 22 (zweite Symmetriestelle) — nicht auditiv, sondern nur intellektuell und mit Augenhilfe machen zu können. Aber eben diese Feststellung schließt im Grunde mein Hauptmißtrauen ein, das auch Boehmer mit seinen gescheiterten Ausführungen nicht beseitigt: daß die Kompositionskunst Weberns nicht für *hörende*, sondern — bestenfalls — für *gläubende* (fühlende?)<sup>7</sup> Menschen evident

7 A. Schönberg fordert im Geleitwort zu Weberns 1924 erschienenen *Bagatellen* den „gläubigen Spieler und Zuhörer“: „Was aber soll man mit den Helden anfangen? Feuer und Schwert können sie zur Ruhe verhalten: in Bann zu halten aber sind nur Gläubige.“



werden könne. Ob und inwieweit auch der analysierende Mensch, der Musiktheoretiker, wenigstens eine Stringenz — wenn nicht eine Evidenz — werde anerkennen müssen, ist demgegenüber eine fast sekundäre Frage. Sie ist dennoch für unser Streben nach Erkenntnis wichtig genug, um sie vielleicht noch weiter zu diskutieren — wie ich schon jetzt gern gestehe, der Kritik Boehmers an meinem Analyseversuch einiges zu verdanken und in einer Reihe von Punkten zuzustimmen. In anderen mußte ich ihm widersprechen.

## *Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum, Ü = Übungen, Angabe der Stundenzahl in Klammern

### Nachtrag Wintersemester 1967/68

**Basel.** Prof. Dr. H. Oesch: Kolloquium: Renaissance als musikgeschichtliche Epoche (mit Ass. Dr. W. Arlt und Dr. E. Lichtenhahn) (2).

**Berlin.** *Humboldt-Universität.* Der Titel der Übungen von Frau Dr. D. Stockmann heißt richtig: Probleme und Methoden der musikethnologischen Transkription.

**Frankfurt a. M.** Prof. Dr. H. Hüschen: Die Musik des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts (2) — Haupt-S: Ü zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (2) — Ü: Mensuralnotation 1200 bis 1450 (1).

Dozent Dr. H. Hucke: Die Musik des Mittelalters bis zur Notre-Dame-Schule (2) — Stilkritische Ü zur Musik des Mittelalters (2).

**Köln.** Dozent Dr. D. Kämper: Frottola und Madrigal (2) — Ü zur Frühgeschichte des Cinquecento-Madrigals (2).

### Sommersemester 1968

**Aachen.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Musik zwischen Barock und Klassik (2) — Die Musik der Gegenwart (2).

Lehrbeauftragt. Oberstudienrat R. Bremen: CM instr., CM voc.

**Basel.** Prof. Dr. H. Oesch: Motette und Madrigal des 16. Jahrhunderts (2) — Igor Strawinsky (1) — Haupt-S: Ü zur Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Ü zur Transkription der Musik der Naturvölker (2) — Kolloquium: Renaissance als musikgeschichtliche Epoche II (mit Ass. Dr. W. Arlt und Dr. E. Lichtenhahn) (vierzehntägig 2) — Aufführungspraktische Ü anhand mensuraler Quellen des 15. Jahrhunderts (mit Ass. Dr. W. Arlt) (2) — Paläographie der Musik: Ü an ausgewählten Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts (durch Ass. Dr. W. Arlt) (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Harmonielehre II (1) — Einführung in den Kontrapunkt (1).

Lektor N. N.: Instrumentenkundliche Vorlesung (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

**Berlin.** *Freie Universität.* Prof. Dr. R. Stephan: Aus der Geschichte der Instrumentation (2) — Ober-S: Thema n. V. (2) — Haupt-S: Strawinsky (2) — Pros: Die Technik der musikalischen Analyse (mit Ass.) (2) — Colloquium: Lektüre neuer musiktheoretischer und musikästhetischer Schriften (vierzehntägig 2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Türkische Kunstmusik (2) — Haupt-S: Rhythmusstudien an außereuropäischer Musik (2) — Pros: Ü zur Volksmusik des Balkan (2).

Dozent Dr. A. Forchert: Johannes Brahms (2) — Ü zum Klavierwerk Mozarts (2).  
 Oberassistentin Dr. A. Liebe: Ü: Musikästhetik in der Zeit der Romantik (2).  
 Lehrbeauftragter Prof. J. Ruffer: Kontrapunktlehre II (2) — Harmonielehre II (2) — Formenlehre (2).

**Berlin. Humboldt-Universität.** Prof. Dr. E. H. Meyer: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance (2) — Marxistische Methodik der Musikwissenschaft (2) — Volksmusik der Sowjetunion (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Gustav Mahler — Mensch und Werke (3) — Geschichte und Methoden der Musikgeschichtsschreibung (2).

Oberassistent Dr. habil. A. Brockhaus: Repetitorium der Musikgeschichte (3) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Zeitgenössische Musik (2) — Probleme der Musikgeschichte (2).

Lehrbeauftragter Dr. V. Ernst: Einführung in die Musikpsychologie (1) — Einführung in die Musiksoziologie (1) — Sozialpsychologie der Unterhaltungsmusik (1).

Lehrbeauftragter Dr. habil. L. Richter: Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragter Dr. K. H. Köhler: Ü zur Notationskunde (2).

Lehrbeauftragter Dr. J. Elsner: Spezialseminar zur Musikethnologie (1).

Assistent U. Frick: Pros: zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Musikpraktischer Unterricht auf theoretisch-analytischer Grundlage.

Assistent G. Rienäcker: Ü zum syntaktischen Musikhören (2) — Pros zur Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance (2) — Analytischer Tonsatz I für Nebenfachstudenten (2) — Musikpraktischer Unterricht auf theoretisch-analytischer Grundlage (2).

Lehrbeauftragter G. Mayer: Einführung in die Musikästhetik (2) — Probleme der Musikästhetik (2).

Wiss. Mitarbeiter R. Kluge: Einführung in die Akustik (2) — Pros zur Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance (2).

Lehrbeauftragter Dr. W. Heicking: Analytischer Tonsatz (2) — Analytischer Tonsatz für Fortgeschrittene (2).

Lehrbeauftragter J. Wilbrandt: Analytischer Tonsatz (2).

Lehrbeauftragter A. Busch: Generalbaß- und Partiturspiel.

Lehrbeauftragter R. Dunckel: Praktisches Klavierspiel.

**Berlin. Technische Universität.** Prof. Dr. C. Dahlhaus: Mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) — S: Musikalische Interpretation (mit Dr. Th. M. Langner) (2) — Pros: Formen und Gattungen der Musik (2) — Ü: Mensuralnotation (durch Dr. W. Burde) (2).

Prof. B. Blacher: S: Experimentelle Komposition (mit Prof. Dr.-Ing. F. Winckel) (1).

Prof. Dr. F. Bose: Der Musiker in der primitiven Gesellschaft. Eine Einführung in die Musiksoziologie (2).

Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Informationstheorie (2).

Dr. Th. M. Langner: Die Musik der zwanziger Jahre (2).

Dr. H. Poos: Kontrapunkt (2) — Harmonielehre I (2) — Harmonielehre II (2) — Allgemeine Musiklehre und Gehörbildung (2).

**Bern.** Prof. Dr. A. Geering: Musik der Antike (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — S: Nachleben der Antike im Mittelalter (2) — Geschichte der Notation im Überblick.

Lektor G. Aeschbacher: Einfluß kirchenmusikalischer Bewegungen auf die Gesangsbuchreform des 20. Jahrhunderts.

N.N.: CM: Vokal- und Instrumentalwerke des 17. Jahrhunderts.

**Bochum.** Prof. Dr. H. Becker: Geschichte der französischen Oper (3) — Haupt-S zur Vorlesung (2) — Die unbekannte Oper in Klangbeispielen, mit Einführungen (für Hörer aller Fakultäten) (2) — Pros: Lektüre von Quellenschriften zum Buffonistenstreit (mit Dr. K. Rönnau) (2).

Dr. G. Allroggen: Kontrapunkt II (1) — Partiturspiel (1) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

**Bonn.** Prof. Dr. G. Massenkeil: Bach und Händel (Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, 1. Teil) (2) — Ü: Die Historien und Passionen von Heinrich Schütz (2) — Doktoranden-S: Besprechungen eigener Arbeiten (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Johannes Brahms (Für Hörer aller Fakultäten) (1).

Prof. Dr. M. Vogel: Harmonikale Symbolik (2) — Werkanalyse: Giacomo Puccini, *Turandot* (1) — Haupt-S: Grundbegriffe der Musik (2).

Dozent Dr. S. Kross: Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang (2) — Ü: Ausgewählte Texte zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (2).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre: Die Modulation (1) — Der dreistimmige Kontrapunkt (1).

Akad. Musikdirektor Dr. E. Platen: Musikalische Formenlehre: Formenlehre der Generalbaßzeit (1) — Ü: Zur Aufführungspraxis (1) — Grundbegriffe des Dirigierens (2) — CM (Für Hörer aller Fakultäten): Chor, Orchester, Kammermusik (je 3).

**Braunschweig. Technische Hochschule.** Dozent Dr. K. Lenzen: Oper, Singspiel und Musikdrama im 18. und 19. Jahrhundert (2. Teil) (1) — S: Besprechungen einzelner Werke des Vorlesungsthemas (1) — CM instr. (Hochschulorchester) (2).

**Darmstadt. Technische Hochschule.** Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Mozarts Opern (2).

Prof. Dr. K. Marguerre: CM instr. (2) — CM voc. (2).

**Erlangen.** Prof. Dr. M. Ruhnke: Die Musik der Niederländer (1430—1520) (2) — S: Aufführungspraxis der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (2) — Chorübungen: Musik der Niederländer (2) — Doktoranden-Seminar (gemeinsam mit Prof. Dr. F. Krautwurst) (2).

Prof. Dr. F. Krautwurst: Erklären musikalischer Kunstwerke des Impressionismus (2) — S: Beethovens letzte Streichquartette (2).

Lektor Chr. Wolff: Repetitorium: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — Praktikum: Notationskunde (Mensuralnotation II) (2) — Praktikum: Ü zur Harmonielehre (1) — Praktikum: Ü zum Kontrapunkt (1) — Praktikum: Partitur- und Generalbaßspiel für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — Praktikum: Gehörbildung für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1).

**Frankfurt a. M.** Prof. Dr. H. Hüschen: Die Musik des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts (2) — Haupt-S: Die Musikgeschichtsschreibung im 19. und 20. Jahrhundert (2) — Ü: Mensuralnotation II (1450—1600) (1).

Prof. Dr. W. Stauder: Die physikalischen Grundlagen der Musik (1) — Musikethnologische Übungen für Fortgeschrittene (2).

Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Mozarts Opern (2) — Ü zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik Haydns und Mozarts (2).

Dozent Dr. H. Hucke: Die „Neapolitanische Schule“ in der Musik des 18. Jahrhunderts (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2).

Oberkustos P. Cahn: Harmonielehre I (2) — Generalbaß (1) — Ü zur Form des Finale (2) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

**Freiburg i. Br.** Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Die Musik im Trecento (2) — Geschichte der mehrstimmigen Musik im Überblick (1) — Ober-S: Ü zur Hauptvorlesung (2) — S (mit Dr. Chr. Stroux): Die Musik in Hegels Ästhetik (2) — Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. Dammann: Heinrich Schütz (2) — S: Ü an musikalischen Kunstwerken verschiedener Epochen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gümpel: Pros: Ü zur Neumenkunde (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Breig: Pros: Ü zur Form bei Richard Wagner (mit Lektüre von *Oper und Drama*) (2) — Ü zur klassisch-romantischen Harmonik III (1) — Kontrapunktische Ü III (1).

**Gießen.** Nicht gemeldet.

**Göttingen.** Prof. Dr. H. Husmann: Geschichte der orientalischen christlichen Kirchenmusik (2) — S: Lektüre von Boetius' *De institutione musica* (2) — Ü zur Geschichte des Streichquartetts (durch Ass. Dr. R. Gerlach) (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Musik des Barockzeitalters (4) — Ü zur Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts (2).

Akad. Musikdirektor H. Fuchs: Harmonielehre I (1) — Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt II (1) — Ü zur Chorleitung (1) — Akademischer A-cappella-Chor (öffentlich) (2) — Akademische Orchestervereinigung (öffentlich) (2). — Im Rahmen der Vorlesungen der Theologischen Fakultät: Die evangelische Kirchenmusik der Generalabßzeit (1) — Liturgische Übungen (1).

**Graz.** Prof. Dr. O. Wessely: Heinrich Schütz II (3) — Paläographie der Musik II (2) — S: Ü an den Werken der ersten Schaffensperiode von Heinrich Schütz (2) — Dissertanden-S (1).

Prof. Dr. W. Wünsch: Béla Bartók und das ungarische Volkslied (1) — Transkriptionsübungen am ungarischen Volkslied (1).

Lehrbeauftragt. Dr. G. Gruber: Musikbibliographie II (1).

**Greifswald.** Prof. Dr. H. Brock: Die Musik zur Zeit J. S. Bachs und G. F. Händels — Musikästhetik — Theorie und Methodik der Musikerziehung.

Prof. Dr. A. Krauß: Volksliedkunde.

Dr. Zimpel: Theorie und Methodik der Musikerziehung.

Dr. J. Beythien: Die Wiener Klassik — Mozarts Operschaffen — Musik des 20. Jahrhunderts — Schöpferische Nachgestaltung der Folklore im Schaffen Béla Bartóks — Musikgeschichte der sozialistischen Länder.

Univ.-Musikdirektor Dr. F. Westien: Instrumentenkunde.

**Halle.** Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: J. Haydn/W. A. Mozart (2) — Probleme des zeitgenössischen Musikschaffens (2) — Spezial-S für Diplomanden (2) — S für Assistenten und Aspiranten (vierzehntägig 2) — Ober-S für Doktoranden (gemeinsam mit Prof. Dr. S. Bimberg) (vierzehntägig 2).

Dr. G. Fleischhauer: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts (2) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts II (2) — Repetitorium der Musikgeschichte (1).

Dr. B. Baselt: Notationskunde (2).

**Hamburg.** Prof. Dr. G. von Dadelzen: Englische Musikgeschichte (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — S: Bachs Spätwerk (2) — Pros (mit Dr. W. Dömling): Ü zum englischen Madrigal (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum (mit Dr. W. Dömling) — Aufführungsversuche mittelalterlicher Musik (2) — Doktorandenseminar (n. V.).

Prof. Dr. H. Hickmann: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft (2) — Ü zur Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts (2) — Doktorandenkolloquium (n. V.).

Prof. Dr. C. Floros: Beethovens Streichquartette (2).

Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Einführung in die Musikinstrumentenkunde (2) — Ü zur Akustik und Musikinstrumentenkunde (2) — Kolloquium über Probleme der musikwissenschaftlichen Methodologie (2 n. V.).

Dozent Dr. A. Holschneider: Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Univ.-Musikdirektor J. Jürgens: Kontrapunkt I (2) — Harmonielehre I (2) — Fuge I (2) — Gehörbildung (2) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

**Hannover.** *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Sievers: Meisterwerke der Sinfonik. Formale und stilistische Erläuterungen (1) — Die Musik des 19. Jahrhunderts (1) — CM instr. (2) — Hochschulchor (durch L. Rutt) (2).

**Heidelberg.** Prof. Dr. R. Hammerstein: Grundzüge der Operngeschichte (2) — Ober-S: Ü zu mittelalterlicher Musik (2) — Mittel-S: Ü zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. E. Jammers: Ü: Musik der Troubadours, Trouvères und Minnesänger (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. S. Hermelink: Die Instrumentalmusik zwischen 1600 und 1750 (2) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Seidel: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2).

Lehrbeauftragt. H. Wohlfahrt: Lehrkurs: Ü zur klassisch-romantischen Harmonik (2).

**Innsbruck.** Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte VI (2. Hälfte des 18. Jahrhunderts) (4) — Ü zur Musikgeschichte (2) — Aufführungspraxis II (2).

Prof. Dr. W. Senn: Einführung in die musikgeschichtliche Quellenforschung (1).

Lektor Oberstudienrat Prof. Dr. W. Schosland: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (2) — Generalbaß II (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. O. Costa: CM instr. (2) — CM voc. (2).

**Jena.** Dozent Dr. H.-J. Rothe: Bach und die Musik des 20. Jahrhunderts.

Wiss. Mitarbeiter C. Schmidt und Wiss. Ass. E. Kneipel: Ü zur Musiktheorie.

**Karlsruhe.** *Technische Universität.* Prof. Dr. W. Kolneder: Die Opern Mozarts (2).

**Kiel.** Prof. Dr. W. Salmen: Beethoven und Schubert (2) — Ober-S: Musikanschauung im 20. Jahrhundert (2) — Kolloquium: Grundfragen der Musiksoziologie (vierzehntägig 2) — Kolloquium für Doktoranden (mit Prof. Dr. A. A. Abert und Prof. Dr. K. Gudewill) (vierzehntägig 2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Die Bühnenwerke von Richard Strauss (2) — Pros: Richard Strauss im Briefwechsel mit seinen Textdichtern (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Das deutsche Lied der Barockzeit (2) — S: Ü zum Instrumentalkonzert des Spätbarock (2) — Capella: Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).

Prof. Dr. W. Braun: Musik in der DDR (2) — S: Die Theorie des sozialistischen Realismus in der Musik (1).

Wiss. Rat Dr. W. Pfannkuch: Einführung in die Generalbaßtheorie mit Praktikum (2) — Harmonielehre I (für Anfänger), II (für Fortgeschrittene), Gehörbildung (je 1) — CM instr. (2) — CM voc. (Kammerchor) (1).

**Köln.** Prof. Dr. K. G. Fellerer: Polyphonie und Monodie des 16. Jahrhunderts (3) — Pros A: J. S. Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (2) — Offene Abende des CM: Aufführung und Besprechung musikalischer Werke (mit Dr. H. Drux) (1).

Prof. Dr. M. Schneider: Das Symbol in der Musik (1) — Die Musik der Mittelmeerlande III (Südeuropa) (2) — Pros B: Transkriptionsübungen (2).

Prof. Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (1).

Dozent Dr. D. Kämpfer: Geschichte der Instrumentalmusik im Barockzeitalter (2) — Paläographische Ü: Mensuralnotation (1).

Dozent Dr. J. Kuckertz: Die Raga-Melodien Südindiens II (2) — Haupt-S B: Forschungsprobleme zur indischen Musik (2).

Dozent Dr. K. W. Niemöller: Die Wiener Schule (2) — Haupt-S A: Historie und Passion (2).

Lektor Prof. Dr. W. Stockmeier: Harmonielehre I (1) — Kontrapunkt II (1).

Lektor Prof. W. Hammerschlag: Harmonielehre II (1) — Gehörbildung (1).

Lektor F. Radermacher: Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt I (1).

Univ.-Musikdirektor Dr. H. Drux: CM voc. (2) — Madrigalchor (1) — CM instr. (3) — Kammermusikzirkel für Streicher (2) — Kammermusikzirkel für Bläser (2) — Instrumentaler Musizierkreis für alte Musik (2) — Vokal-Ensemble für alte Musik (2).

**Leipzig.** Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Repetitorium zur Musikgeschichte (2) — Musikästhetik (2).

Prof. Dr. R. Petzoldt: Musikgeschichte von 1600 bis 1750 (2) — Instrumentenkunde (1) — Geschichte der Instrumentalmusik von 1700—1750 (2).

Prof. Dr. P. Willert: Musikgeschichte von 1830 bis 1880 (2).

Dr. J. Elsner: Einführung in die Musikethnologie II (2).

Dr. H. Grüß: Musikgeschichte von 1470 bis 1600 (2) — Musikgeschichtliche Quellenkunde (1).

Dr. H. Mühe: Formenlehre II (2).

Dr. P. Schmiedel: Notationskunde II (2).

Dr. H. Schramowski: Einführung in die Musikpsychologie (1) — Musikpsychologie (1).

Dr. R. Szeskus: Volksliedkunde (1) — S zu Volkslied und zum Chorgesang (1).

Dr. W. Wolf: Musikgeschichte von 1917 bis zur Gegenwart (3) — Geschichte der Oper von 1800 bis 1917 (3) — Gustav Mahler (2).

Lehrbeauftr. G. Schönfelder: S zur Musikgeschichte für Beststudenten (2) — Musikgeschichte der antiken Sklavenhaltergesellschaften (2) — Die Musikdramatik Ostasiens (1).

**Mainz.** Prof. Dr. H. Federhofer: Die Instrumentalmusik der Romantik (2) — Mittel-S: Ü zur Satztechnik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2).

Prof. Dr. A. Gottron: Anleitung zu Arbeiten aus der mittelrheinischen Musikgeschichte (1).

Prof. Dr. E. Laaf: Vorklassik und Klassik (2) — CM instr. (2) — CM voc. (kleiner Chor) (2) — CM voc. (großer Chor) (2).

Dozent Dr. H. Unverricht: Anfänge der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2) — Notationskunde I: Buchstaben-, Neumen- und Modalnotation (2).

Lehrbeauftr. Dr. R. Walter: Harmonielehre IV (1) — Kontrapunkt IV (1) — Die Formen der Oper (1) — Instrumentenkunde (1).

Im Rahmen der Theologischen Fakultät: Msgr. Prof. Dr. G. P. Köllner: Einführung in den gregorianischen Choral: Elementarlehre (1) — Formenlehre des gregorianischen Chorals: Die Meßgesänge (1) — Geschichte des gregorianischen Chorals. Der gegenwärtige Stand der gregorianischen Frage (1).

Prof. D. Hellmann: Ü: Vom Notentext zum klingenden Werk (zur Werkgeschichte, Werkerarbeitung und Interpretation der Bach-Kantaten BWV 19 und 34 und der Krönungsmesse von Mozart) (1) — Ü: Orgelmusik, Orgelspiel. Literaturkunde und spieltechnische Erarbeitung (Orgelmusik im Gottesdienst; die Orgel-Improvisation; das künstlerische Orgelspiel) (2).

Prof. Dr. M. Mezger: Meisterwerke der Kirchenmusik (Einführung und Werkbeispiel) (1).

Süß: Stimmbildung und Sprecherziehung (2).

**Marburg.** Prof. Dr. H. Hüschen: Die Musik der Ars nova und des Trecento (2) — Unter-S: Die Oper *Fidelio* von Ludwig van Beethoven (2) — Doktorandenkolloquium (1).

Prof. Dr. H. Engel: Barockmusik. Von Monteverdi bis Bach (2) — Ober-S: Rhetorik, Symbolik, Semantik in der Musik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Die Musik der Romantik (1) — Kolloquium: Aufführungspraxis barocker Instrumentalmusik. Probleme und Grenzen (2).

Univ.-Musikdirektor M. Weyer: Kanon (zwei- bis dreistimmig) (1) — Die Orgel und ihre Bausysteme (2) — Partiturspiel (1) — Allgemeine Musiklehre (1) — Harmonielehre (romantische Harmonik, Analysen) (2) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

**München.** Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Grundzüge der Musik und der Musikgeschichte (3) — Haupt-S: Gluck (2) — Kolloquium für Doktoranden (vierzehntägig 1).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü für Anfänger (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Ü: Mittelalterliche Hymnodie (vierzehntägig 2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit mit Aufführungsversuchen (15. Jahrhundert) (2) — Palestrinasatz (2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. Eppelsheim: Musikalisches Praktikum: Generalbaß (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Musikalisches Praktikum: Generalbaß für Anfänger (2) — Partiturspiel (2).

N. N.: Musikalisches Praktikum: Instrumentales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Lehrkurs: Ausgewählte Werke des 15.—18. Jahrhunderts, a) für Sänger und Instrumente, b) in rein instrumentaler Praxis (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Waeltnner: Ü: Kompositionen für Orchester (Schönberg, Strawinsky, Bartók) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü zum deutschen romantischen Lied: Verschiedene Vertonungen des gleichen Gedichts (2).

**Münster.** Prof. Dr. W. Korte: Musik der deutschen Romantik (2) — Unter-S: Ü zur Vorlesung (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die europäische Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Haupt-S: Ü zur Vorlesung (2).

Wiss. Rat Prof. Dr. R. Reuter: Musiktheorie auf der iberischen Halbinsel (1) — Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2) — Bestimmungsübungen (1) — Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt II (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2) — Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig 2).

Akad. Rätin Dr. U. Götze: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen II (2) — Einführung in die Geschichte der Musikwissenschaft (2).

Dr. M. Witte: Einführung in die wissenschaftliche Erfassung des Text-Musik-Verhältnisses (2).

**Rostock.** Prof. Dr. R. Eller: Musikgeschichte von 1580 bis 1740 (2) — S: Vokalwerke Bachs (2) — Notations- und Quellenkunde II (2) — Ü in musikalischer Werkanalyse (1).

Dr. K. Heller: Instrumentenkunde (1) — Pros: Gattungen und Formen der Instrumentalmusik um 1700 (2).

Dr. H. J. Daebeler/Dr. K. H. Jesper: Einführung in die Musikästhetik.

**Saarbrücken.** Prof. Dr. W. Wiora: Die erste Blütezeit der deutschen Musik (2) — Haupt-S: Franz Schubert (mit Dr. L. Finscher) (2) — Ober-S: Grundbegriffe der Musik in älteren und neueren Lexika (2).

Dozent Dr. E. Apfel: Zur Geschichte der Komposition im 15. und 16. Jahrhundert (England, Niederlande, Frankreich und Italien) (2) — Pros: Ü zur Einführung in die Musikgeschichte (mit Dr. Chr.-H. Mahling) (2) — S: zur Harmonik bei Bach (2).

Dozent Dr. L. Finscher: Kontrafaktur und Parodie (1) — Ü zur Musiksoziologie (2).

Univ.-Musikdirektor Dozent Dr. W. Müller-Blattau: Deutsches und französisches Lied im 19. Jahrhundert (1) — Ü: Die Harmonik im 19. Jahrhundert (1) — Ü: Geschichte der Aufführungspraxis: Historische Streichinstrumente (2) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3) — Kammerorchester, Kammerchor (je 3).

**Salzburg.** Prof. Dr. G. Croll: Musik des Barock (2) — Pros: Notationskunde II (Lauten- und Orgeltabulaturen des 15. und 16. Jahrhunderts) (2) — Privatissimum (2) — Colloquium (mit Hofrat Prof. Dr. B. Paumgartner) (2) — CM: Musik des Frühbarock (2).

Lehrbeauftragt. F. G. Bullmann: Ü: Historische Orgeln in Salzburg. Bestand und Restaurierung (2).

**Stuttgart.** Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Musik als Geschichte: 9.—16. Jahrhundert (2) — Ü zur musikalischen Analyse (1).

**Tübingen.** Prof. Dr. W. Gerstenberg: Grundbegriffe der Musik und der Musikwissenschaft (3) — S: Übungen zur Musik am Weimarer Hofe (2).

Dozent Dr. B. Meier: Collegium gregorianum (2) — Pros: Mensuralnotation (2) — Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt II (1).

Dozent Dr. U. Siegele: Musikgeschichte III (1600—1750) (2) — Vokales Ensemble (2).

Dozent Dr. A. Feil: Ü zur musikalischen Analyse (2) — Kammermusik-Ensemble (2).

Dr. W. Fischer: Generalbaßspiel (2) — CM: Orchester (2) — Chor (2).

**Wien.** Prof. Dr. E. Schenk: Joseph Haydn (4) — Pros (2) — Haupt-S (2).

Prof. Dr. W. Graf: Instrumente außereuropäischer Musik (Verbreitung) (2) — Musik der Naturvölker (Musikkulturen) (2) — Musikethnologische Übungen (1) — Probleme und Methoden der vergleichenden Musikwissenschaft (2) — Vergleichend-musikwissenschaftliches Konversatorium (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: P. I. Tschaikowskij (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. K. Schnürl: Paläographie der Musik II (2) — Paläographie der Musik III (2).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre IV (4) — Kontrapunkt IV (4) — Formenlehre II (2).

Lektor K. Lerperger: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (1) — Instrumentenkunde II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Knaus: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik II (4).



Hofrat Prof. Dr. L. Nowak : Die mehrstimmige Vertonung des Ordinarium Missae von den Anfängen bis 1500 (2).

**Würzburg.** N. N. : Die Opera buffa (3) — S: Franz Schubert (2) — Pros: Editions- und Aufführungsprobleme älterer Musik (2).

Prof. Dr. H. Beck : Geschichte der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert (2) — Akademisches Orchester (2).

Dr. M. Just : Ü: Bachs Klavierwerke (2) — Generalbaßspiel (1).

**Zürich.** Prof. Dr. K. von Fischer : Die Geschichte der Passion (1) — Schweizerische Musik des späten 19. und 20. Jahrhunderts (1) — S: Studien zum Streichquartett des späten 19. und 20. Jahrhunderts (2) — Kolloquium für Doktoranden (1).

Prof. Dr. H. Conradin : Geschichte der Musikästhetik: 17. Jahrhundert II (1).

Dr. E. R. Jacobi : Verzierungslehre im Barockzeitalter, mit Übungen (2).

Dr. M. Lütolf : Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1).

Dr. H. J. Marx : Pros: Notationskunde: Tabulaturen (2).

Pater R. Bannwart : Pros: Gregorianischer Choral (2).

Dr. R. Meylan : CM voc. (1).

Musikdirektor P. Müller : Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (1).

## DISSERTATIONEN

Norbert Böker-Heil: Die Motetten von Philippe Verdelot. Diss. phil. Frankfurt am Main 1967.

Das Motettenwerk Philippe Verdelots war bereits in der Überlieferung des 16. Jahrhunderts zahlreichen Irrtümern und Verwechslungen ausgesetzt. Von der Musikforschung sind diese bisher nur zu einem kleinen Teil korrigiert worden; die Darlegungen A.-M. Bragards (s. unten) haben den alten Mißverständnissen nicht wenige neue hinzugefügt. Dementsprechend mußte sich die Untersuchung vorzüglich der Klärung von Echtheitsfragen widmen, ehe versucht werden konnte, Verdelots motettisches Opus erstmals eingehender zu würdigen und musikgeschichtlich einzuordnen.

Die Werküberlieferung (Kap. I) stützt sich auf mehr als 140 Sammeldrucke und -handschriften aus der Zeit zwischen 1522 und 1617. Von insgesamt sieben in diesen Quellen Verdelot zugeschriebenen Motetten scheiden allein aufgrund bibliographischer Indizien vierzehn Werke als Fehlattritionen aus; für weitere sechzehn Motetten ist Verdelots Autorschaft nicht zweifelsfrei belegt. Zehn der mutmaßlich echten Kompositionen kommen nur in jeweils einer Quelle vor; für die beiden bekanntesten fanden sich dagegen 27 bzw. 40 Konkordanzstellen. Eine bemerkenswerte Konzentration der Erstüberlieferung auf wenige Jahre (um 1530) verbietet praktisch jeden Rückschluß von der Quellendchronologie auf die Entstehungszeit oder Reihenfolge der einzelnen Werke.

Weitaus die meisten Motetten Verdelots sind über liturgisch fixierbare Texte komponiert (Kap. II), vor allem über Antiphonen und Responsorien. Die Psalm-Motetten bevorzugen Texte mit mehreren liturgischen Funktionen, wie z. B. Ps. 119. Cantus firmi mit Eigentext sind noch ziemlich häufig anzutreffen. Knapp ein Drittel der Motetten berücksichtigt auch die zugehörige Choralmelodie; gelegentlich wird präformierte Substanz aus Werken anderer Meister entliehen (Obrecht, Pipelare). Die von E. E. Lowinsky vermutete antimedicäische Gesinnung Verdelots kommt in keiner seiner Motetten eindeutig zum Ausdruck.

Verdelot äußert sich gern in knappen Formen; er bevorzugt die einteilige Motette und den mehr als vier Stimmen umfassenden Satz (Kap. III). Anders als Josquin sorgt er häufig für optimale Hörbarkeit seiner Cantus firmi, die übrigens (entgegen früheren Annahmen) nie als echte Ostinati organisiert sind. Beherrschendes Strukturmerkmal ist — auch in fünf- bis achttimmigen Sätzen — die Durchimitation. Überkommene Muster wie paarige Imitation und Wechselbicinien aufgreifend entwickelt Verdelot eine Anzahl typischer Imitationsstrukturen, aus deren planvoll wechselnder Aufeinanderfolge sich motettische Formen von meist betont rationalem (z. B. symmetrischem) Zuschnitt konstituieren. Bei genereller Vorliebe für kürzere Phrasen unterliegt die rhythmisch-melodische Gestaltung der Einzelstimme gewissen Veränderungen, welche die Unterscheidung einer „frühesten“, „frühen“, „mittleren“ und „reifen“ Stilphase nahelegen. Verdelots Interesse am vertonten Text erschöpft sich nicht in gelegentlichen Ausdrucksgesten und „reservata“-Elementen; es wird vielmehr jede inhaltliche und syntaktische Wendung des Textes durch gleichzeitigen Wechsel des satztechnischen Konzepts musikalisch nachgezeichnet — bis hin zur Gleichsetzung bestimmter Gedankeninhalte mit bestimmten imitatorischen Einsatzordnungen.

Auf die dubiosen Werke angewendet erlauben die Ergebnisse der Stilkritik, in fünf Fällen für und in weiteren vier Fällen gegen Verdelots Autorschaft zu votieren (Kap. IV).

Intavolierungen, Theoretikerzitate und Parodiemessen über Motetten von Verdelot konzentrieren sich als Zeugnisse einer sekundären, reflektorischen Überlieferungsschicht einhellig auf eine Auswahl der bekanntesten Werke (Kap. V). Vor allem in den Parodiemessen (von Gombert, Jachet de Mantua, Morales, Palestrina, J. Gallus und P. P. Paciotto)

spiegelt sich die hohe Anerkennung wider, die das eigene Zeitalter dem Motettenschaffen Verdelots gezollt hat.

Sein intensives Verhältnis zur Durchimitation sichert dem Meister einen stilgeschichtlich bedeutsamen Platz zeitlich vor Nicolas Gombert. (Verdelots vierstimmiges „*Salve Regina*“ dürfte die früheste durchimitierte Vertonung dieser Antiphon sein.) Er hat sich, zunächst bei Obredt anknüpfend, sichtlich am Motettenstil Moutons (und Josquins) geschult und die ererbten Gestaltungsmittel selbständig bis zu einem Punkte weiterentwickelt, an dem die Entscheidung zwischen der nordniederländischen Stilrichtung Gomberts und der venezianischen Willaerts unausweichlich wurde. Ob er diese Entscheidung noch vollzogen hat, ist trotz erkennbar „venezianischer“ Inklination ungewiß: Seine bisher bekannten Motetten (auch die später überlieferten) sind mit größter Wahrscheinlichkeit alle schon vor 1532 entstanden; die „frühesten“ mögen um 1510 datieren, jedenfalls vor 1520.

Im Zuge der Untersuchung waren die einschlägigen Abschnitte von A.-M. Bragards *Étude bio-bibliographique sur Philippe Verdelot* (Brüssel 1964) in zahlreichen Punkten zu berichtigen. Eine separate Erörterung forderten zwei florentinische Manuskripte (Anhang I), von deren Inhalt A.-M. Bragard über 35 geistliche Tonsätze für Verdelot beansprucht (allein 24 meist irrtümlich so genannte „Motetten“). Aus quellenkritischer Sicht schrumpft dieser Anspruch auf drei definitiv Verdelot zugeschriebene, nichtmotettische Werke zusammen.

Die Darstellung wird ergänzt durch ein Quellenverzeichnis und ein Motettenverzeichnis mit ausführlichen Incipit (Anhang II und III). Je eine Motette aus der „reifen“, „mittleren“ und „frühesten“ Stilphase ist im Notenanhang transkribiert. Einige Nachträge enthalten u. a. Stellungnahmen zu dem nach Abschluß der Studie erschienenen Band I der Opera Omnia Verdelots (CMM 28) und zum Artikel *Verdelot* in MGG 13.

Der Vertrieb der Arbeit (Dissertationsdruck) erfolgt durch das Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe.

Wilhelm Lauth: Max Bruchs Instrumentalmusik. Diss. phil. Köln 1967.

Max Bruchs Instrumentalmusik spielt innerhalb seines Gesamtchaffens eine untergeordnete Rolle. Sie ist weitgehend von seiner Vokalmusik beeinflusst; daher mangelt es ihr im allgemeinen an thematischer und kontrapunktischer Arbeit. Folgende Hauptmerkmale der Bruchschen Instrumentalmusik lassen sich herausstellen: häufige Verwendung von Volksliedern, gesangliche Melodiebildung, Tonleitermelodik, Bevorzugung des punktierten Rhythmus, einfache Harmonik, durchweg vierstimmiger Satz unter deutlicher Führung der Oberstimme, gelegentliche Engführungen, motivische und thematische Verknüpfung der einzelnen Sätze, Beschränkung auf wenige Formen (hauptsächlich Sonatensatzform), durchsichtige Instrumentation.

Da Bruch in erster Linie Vokalkomponist ist, besitzt seine Instrumentalmusik eine geringere Ausstrahlungskraft. Lediglich mit seinen Konzerten für die Violine leistet er neben Brahms den wichtigsten deutschen Beitrag zur Literatur für dieses Instrument in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dabei bleibt er allerdings von der musikalischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts im wesentlichen unberührt. Er beginnt zwar als ausgesprochener Romantiker, wandelt sich aber bald unter dem Einfluß Mendelssohns und Ferdinand Hillers zum romantischen Klassizisten; auch Einflüsse von Schumann und Brahms werden wirksam. Die konservative Grundhaltung Bruchs führt ihn am Ende seines Lebens in einen ausweglosen Akademismus und damit in eine Isolation, die noch durch seine scharfe Frontstellung gegen alles Neue, besonders gegen Wagner und die Neudeutsche Schule, vertieft wird.

Die Arbeit ist als Band 68 der Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte erschienen.

Konrad Boehmer: Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik. Diss. phil. Köln 1966.

In den letzten Jahren haben eine Reihe von Komponisten verschiedene Methoden eines Einbezuges des Zufalls in ihre musikalischen Werke angewandt. Entweder taten sie es aus der Erkenntnis, daß eine dialektische Beziehung zwischen Zufall und Seriellem besteht (Boulez, Koenig), oder sie taten es in dem Glauben, es bestehe eine Beziehung zwischen Zufall und Spontaneität (Stockhausen, Pousseur), oder gar in der Meinung, der Zufall sei das einzige die Geschehnisse der Welt bestimmende System, welches dann auch folgerichtig die Struktur der musikalischen Werke bestimmen müsse (Cage).

Die vorliegende Arbeit untersucht die Funktion, die der Zufall in neuen musikalischen Formen oder Systemen besitzen kann. Dabei wird von den bestehenden Werken ausgegangen. In ihnen wird geprüft, dank welcher Anschauungen und Motive die Komponisten den Zufall in ihre Methodik einbezogen, und ob er in den Werken so sich auswirkt, wie die Autoren es vermeinten. Dabei wird weder bloß die Meinung der Komponisten über ihre eigene Arbeit kritisiert, noch wird etwa ein historisches Urteil gefällt. Absicht und Ziel der Untersuchungen sind einzig, zu prüfen, ob überhaupt und unter welchen Bedingungen bestimmte Formen des Zufalls an der Begründung neuer musikalischer Formen und einer neuen musikalischen Sprache beteiligt sein können. Insofern ist die vorliegende Arbeit rein formaltheoretischer Natur.

In einem ersten Kapitel werden drei Werke der musikalischen Vergangenheit untersucht, welche dem Scheine nach mit gegenwärtigen Praktiken formaler Indetermination oder Flexibilität verwandt sind. An allen dreien — den Beispielen aus Guidos *Micrologus*, dem Kyrie I aus Ockeghems *Prolationsmesse* und einem Mozartschen „Würfelwalzer“ — wird durch Analyse nachgewiesen, daß sie mit aktuellen kompositorischen Praktiken nichts gemein haben. Damit soll das alte Vorurteil beseitigt werden, es „sei ja alles schon dagewesen“.

In den weiteren Kapiteln wird bei den einfachsten Formen makrostruktureller Mobilität (Stockhausen, Klavierstück XI) begonnen und dann systematisch zu jenen Werken fortgeschritten, in welchen Prinzipien der Indetermination immer umfassender sich auswirken — bis hin zu Werken, die in allen Dimensionen nur auf Zufallsmanipulationen basieren. Da an diesen Werken jedoch nichts zu analysieren ist, werden sie unter dem Gesichtspunkt behandelt, unter welchem sie ausschließlich verstanden werden möchten: dem ideologischen (Cage).

In allen Werken, die zwischen den beiden Extremen totaler Determination und totaler Indetermination angesiedelt sind, wird eine Analyse der möglichen Funktion des Zufalles allein aus den Werkzusammenhängen heraus vorgenommen. Die Funktion des Zufalles wird als ein Problem kompositorischer Dialektik und Logik beschrieben, als unmittelbar abhängig von den kompositorisch entwickelten Formen und Strukturen des musikalischen Materials.

Das Ergebnis der Arbeit steht in Widerspruch zu der von den meisten mit Zufallsmanipulationen befaßten Komponisten vertretenen Meinung. Wo diese nämlich behaupten, Zufallsformen in der Makrostruktur der Werke seien unmittelbar einsichtig, oder ihr Resultat, die etwaige Entscheidungsfreiheit oder Spontaneität der Interpreten, sei dem Zuhörer ein Kriterium zum Verständnis des Werkes, haben die Untersuchungen ergeben, daß diese Meinungen lediglich das Resultat eines Musikdenkens mit falschen Begriffen sind, die erhalten müssen, wo nicht materialgerecht komponiert wird. Im Gegensatz zur freien, spontanen instrumentalen Musik stand bisher (Stockhausen) die in ihren Ausführungsmodi und somit ihrer Struktur festgelegte, starre elektronische Musik. Nachdem in den vorliegenden Untersuchungen der Zufall von den partikularen Formen getrennt wurde, die der Grund solcher Vorurteile sind, ließ sich nachweisen, daß er einzig in der elektronischen Musik umfassend als

Prinzip Geltung gewinnt, welches die Bildung neuer Formen und die Begründung eines neuen musikalischen Formdenkens ermöglicht.

Die Arbeit ist 1967 in der Edition Tonos, Darmstadt, im Druck erschienen.

Hans-Christian Müller: Die Liederdrucke Christian Egenolffs. Diss. phil. Kiel 1964.

Christian Egenolff (1502—1555) ließ sich 1530, von Straßburg kommend, als erster ständiger Buchdrucker in Frankfurt a. M. nieder, wo er in 25 Jahren rund 400 Bücher publizierte. Innerhalb dieser zahlreichen Publikationen nehmen die 17 Musikdrucke (einschließlich der verschiedenen Auflagen) nur einen kleinen Raum ein. Die Zahl der Ausgaben entspricht ungefähr der Formschneiders und Petrejus' in Nürnberg. Neben Lieder- und Chansonsammlungen hat Egenolff zwei Odensammlungen (1532 und 1551), einen Hymnendruck (1550) und den Psalter nach Burkard Waldis (1553) herausgegeben. Das 2. Kapitel der Arbeit enthält ein Verzeichnis sämtlicher erhaltenen Musikdrucke. Außer diesen sind durch einen Verkaufskatalog der Erben Egenolffs vom Jahre 1579 noch zwei weitere Liederdrucke namentlich bekannt. Es sei hier ergänzt, daß sich von dem Hymnendruck (1550) inzwischen ein Exemplar in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien gefunden hat (nach Mitteilung von Herrn Ernst-Ludwig Berz, Frankfurt a. M.).

In dieser Arbeit werden nur die Liedersammlungen *Gassenhawerlin und Reutterliedlin* (1535), die sogenannten 88 Lieder (3. erweiterte Auflage des vorgenannten Druckes), die sogenannten 56 Lieder (ohne Titel) und die *Graßliedlin* eingehend behandelt. Der Anhang enthält ein Verzeichnis der Lieder mit Konkordanzen. — Eine besondere Schwierigkeit besteht darin, daß von den letzten drei Drucken die Tenorstimmbücher fehlen. Damit fehlen nicht nur jeweils die Hauptstimmen der Liedsätze und die Folgestrophen der Lieder, sondern auch die Angaben über Drucker, Druckort und -jahr, die bei Egenolff in den anderen Stimmbüchern nicht erscheinen. Diese Tatsache und der Vorwurf, Egenolff habe fast nur vom Raubdruck gelebt — was wohl in zwei Fällen zutrifft: Nachdruck der 65 Lieder von Schöffler-Apiarius (Straßburg um 1536) und des *Kamper Liedboeck* —, haben eine eingehende Untersuchung der Sammlungen bisher verhindert.

Es mußte zunächst einmal nachgewiesen werden, daß die unvollständigen Liederbücher aus Egenolffs Officin stammen. Das war möglich durch einen Vergleich der Titel, Holzschnitte, Formate, Initialien, der Bogenzählung und der Ausführung des Notendruckes mit einfachen Typen. Sodann galt es, durch Konkordanzen die verlorenen Tenorstimmen der Liedsätze in den 56 Liedern und in den *Graßliedlin* zu rekonstruieren. Bei den 56 Liedern gelang das in 12 Fällen; 10 dieser Sätze stammen von Mathias Greiter, dem einzigen bisher in dieser Sammlung nachgewiesenen Autor. Wohl mit einigem Recht kann man sagen, daß die Sammlung Greiter gewidmet sei. Es ist daher anzunehmen, daß sie noch weitere Liedsätze dieses Komponisten enthält. Insgesamt könnte Greiter bei 24 Liedern als Verfasser in Betracht kommen, außer den für ihn gesicherten. Aufgrund der Satzanalysen im 5. Kapitel der Arbeit ist seine Autorschaft bei 16 Liedern relativ wahrscheinlich. — In den *Graßliedlin* blieb es bei den drei Konkordanzen, die Kurt Gudewill bereits in *Fontes artis musicae* 1957 mitteilt. Außerdem konnten bei 23 Sätzen der 56 Lieder und bei 10 Sätzen der *Graßliedlin* die Tenores nach Melodiekonkordanzen rekonstruiert werden. Als Quellen für die Melodien waren neben zeitgenössischen Drucken und Handschriften auch die Liederbücher von Caspar Glanner 1578/80 und die Handschrift des Pater Johannes Werlin (1646) ergiebig. Werlin überliefert sogar in zwei Fällen die Melodiefassung der *Graßliedlin*. — Ein gesonderter Notenanhang enthält die rekonstruierten Liedsätze.

Die Kapitel III—V behandeln das Repertoire der Liederbücher im einzelnen: die Texte, die Liedweisen und deren Bearbeitungen. An den Liedtexten wurden besonders der Strophenbau, die Halbversformeln und die damit verbundenen formalen Mittel untersucht. Die gleiche

Formelhaftigkeit zeigen auch die Melodien. Deutlich lassen sich die Unterschiede zwischen den Gattungen Hofweise, Gesellschaftslied und Volkslied sowie zwischen den älteren und jüngeren Liedern erkennen. Die *Gassenhawerlin* und *Reutterliedlin* sind den älteren Drucken, aus denen sie serienweise Lieder übernehmen, stark verpflichtet. Als Volksliedquelle sind vor allem die *Graßliedlin* wichtig, die sowohl einige unbekannte Lieder als auch unbekannt Textfassungen bringen. Die bisher unveröffentlichten Texte der Liedersammlungen werden im Anhang der Arbeit mitgeteilt.

Im 5. Kapitel, das den Sätzen gewidmet ist, liegt der Schwerpunkt der Untersuchungen bei den jüngeren Liedern, besonders bei den Liedern Greiters, um Kriterien für die Zuweisung anonymer Liedsätze an ihn zu gewinnen. Die 56 Lieder enthalten eine Reihe außergewöhnlicher Liedsätze, darunter einen sechsteiligen Zyklus über die Melodie „*Mein Fleiß und Müh*“. — Die These Mosers, daß Johannes Heugel aus Kassel der mögliche Herausgeber der *Gassenhawerlin* und *Reutterliedlin* (und eventuell der übrigen Sammlungen) gewesen sei, konnte nicht gestützt werden. Die in den Drucken genannten und die ermittelten Komponisten weisen vielmehr nach Südwestdeutschland. Möglicherweise war Egenolff selbst der Redaktor der Sammlungen; er unterhielt vielleicht noch aus seiner Straßburger Zeit (1524 bis 1530) Verbindungen dorthin, insbesondere zu Mathias Greiter.

Werner Pütz: Studien zum Streichquartettsschaffen Hindemiths, Bartóks, Schönbergs und Weberns. Diss. phil. Köln 1965.

In einem einleitenden Kapitel werden die wichtigsten Stationen des Streichquartetts, soweit sie für die behandelten Werke von Bedeutung sind, aufgezeigt. Die Untersuchungen zu den einzelnen Komponisten gliedern sich mit Ausnahme von Webern, wo die besondere Struktur eine Gesamtbetrachtung verlangte, jeweils in drei Abschnitte: 1. Analyse, 2. Betrachtung der formalen Gestaltung, 3. Betrachtung der klanglichen Gestaltung. Abschließend wird das Schaffen der einzelnen Komponisten vergleichend gegenübergestellt.

Das Quartettsschaffen Hindemiths, Bartóks und Schönbergs ist zunächst von der Auseinandersetzung mit der Tradition geprägt, während Weberns erste Komposition für diese Gattung einer Schaffenszeit angehört, in der diese Entwicklung bereits vollzogen ist. Hindemiths Streichquartettstil erweist sich als am meisten der Tradition verhaftet. Formal fällt die Tendenz zu klar überschaubaren zumeist dreiteiligen Sätzen und die Beibehaltung von wirklichen Reprisen auf. An die Stelle durchgehender Entwicklungsformen tritt eine beziehungsweise Reihung der Abschnitte, wodurch sie motivisch und auf andere Weise miteinander verbunden werden. Ausgehend von einem an Regers chromatischer Polyphonie geschulten engmaschigen Satz gelangt Hindemith nach dem Durchbruch zur erweiterten Tonalität zu einem kunstvollen kontrapunktischen Techniken aufweisenden Satzbild, das im letzten Quartett wieder durchaus traditionelle Züge annimmt. Entsprechend der Entwicklung der Satztechnik zu einer konstruktiven rhythmisch geprägten Polyphonie treten besondere Klangwirkungen nach dem ersten Quartett, das an impressionistischen und romantischen Modellen orientiert ist, und nach dem zweiten, das klanglich vor allem durch dissonante Mixturen bestimmt wird, immer mehr zurück.

Ähnlich wie Hindemith knüpft Bartók in seinen ersten Quartetten an traditionelle Vorbilder an. Insbesondere lassen sich satztechnisch und formal Beziehungen zu Beethoven feststellen, wie z. B. die motivische Arbeit, die Entwicklung aus einer motivischen Grundsubstanz, die klanglich-harmonisch gebundene Polyphonie u. a. zeigen. Die Technik der stetigen Verwandlung einer Grundsubstanz in immer neue Gestalten (Metamorphosentechnik) findet sich im dritten Quartett, das keine wörtlichen Wiederholungen mehr kennt. Die Reprisen greifen nur auf die Substanz der entsprechenden Expositionsabschnitte zurück. Die Gliederung dieser dichtgeschlossenen Einheit erfolgt vor allem durch eine aufgrund von wechselnder Instrumentation, Spielweise und Dynamik klanglich verschiedene Gestaltung der einzelnen Ver-

arbeitungsteile, wodurch die Klangfarbe zu einem primären Faktor bei der Formbildung wird. In diesem Sinne erweisen sich auch die außergewöhnlichen Klangeffekte, wie Glissando, Spiel am Steg, Col legno u. a. als wesentlicher Bestandteil der formalen Struktur. In seinen letzten Quartetten kehrt Bartók wieder zu auch äußerlich besser nachvollziehbaren architektonischen Formen mit Reprisen zurück.

Die Quartette Schönbergs stehen unter dem Zeichen der Loslösung von der Tonalität. Die Großform des ersten Quartetts, das in dichter satztechnischer, vor allem kontrapunktischer Arbeit alle „Errungenschaften“ seiner Zeit zu umfassen sucht und klanglich an Brahms' konstruktive Satztechniken mit breiter Klanglichkeit verbindendem Quartettsatz anknüpft, wird im zweiten Quartett von einer mehr reihenden Formbildung abgelöst. Durch eine ausgesuchte Instrumentation (extreme Lagen, Verbindung unterschiedlichster Spielweisen) erreicht Schönberg unter Einbeziehung der menschlichen Stimme eine exponierte Farbigkeit. Das Fehlen der Tonalität führt in den beiden letzten Quartetten zur Abkehr von traditionellen Formschemata und zu einer neuen Formstruktur, die Schönberg als „musikalische Prosa“ bezeichnet. Die Form besteht danach im Reichtum ihrer Gestalten, ihrer Entwicklungen und Beziehungen zueinander. Die Gliederung und Gestaltung dieser „musikalischen Prosa“ erfolgt durch Rhythmik, Instrumentation, verschiedene Spielweisen, satztechnische Arbeit u. a., die nach dem Fortfall der Tonalität eine erhöhte formbildende Bedeutung erfahren. Die Ausnutzung der besonderen klanglichen Möglichkeiten des Streichquartettkörpers ist in den beiden letzten Quartetten eng mit der formalen Gestaltung verbunden, wobei außergewöhnliche Effekte nur sparsam verwandt werden.

Ließ die Untersuchung der Quartette Hindemiths, Bartóks und Schönbergs trotz aller stilistischer Unterschiede manche Gemeinsamkeit feststellen, so stehen die Kompositionen Weberns für diese Gattung abseits. Unter Verzicht auf die motivische Durchführungstechnik der Klassik komponiert er bereits in seinem ersten Quartett unter Verwendung und Kombination außergewöhnlicher Streichertechniken kurze Stücke, deren Struktur weitgehend in den klanglichen Möglichkeiten des Streichquartettkörpers begründet ist. Die Überführung der motivischen Arbeit in Klang- und Farbspiele erreicht in den Bagatellen op. 9 ihren Höhepunkt. Klangliche und formale Gestaltung, Klanglichkeit und Form, sind nicht mehr zu trennen, sondern identisch geworden. Im punktuellen Stil seines letzten Quartetts dienen nur noch reine Intervallverhältnisse als Grundsubstanz. Die reiche Farbigkeit der Bagatellen tritt hinter konstruktiven, vor allem kontrapunktischen Satztechniken zurück.

## BESPRECHUNGEN

Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte II, hrsg. von Helmut Hucke. Köln—Graz: Böhlau-Verlag 1965. 228 S.

Mit dem vorliegenden zweiten Band der Analecta Musicologica findet die höchst begrüßenswerte Publikationstätigkeit der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom ihre Fortsetzung. Als besonders erfreulich ist zu vermerken, daß die Zusammensetzung des Mitarbeiterkreises diesmal stärker als bisher der Absicht Rechnung trägt, eine internationale Zusammenarbeit in Fragen der italienisch-deutschen Musikgeschichte anzuregen. Es ist ferner ein nicht zu unterschätzendes Verdienst des Herausgebers H. Hucke, daß die musikgeschichtlichen Wechselbeziehungen zwischen Italien und Deutschland ganz in den Vordergrund der Betrachtung rücken, wodurch die Publikation (bei aller Verschiedenheit der behandelten Themen) einen in hohem Maße einheitlichen Charakter gewinnt.

F. Ghisi eröffnet die Reihe der Beiträge mit einigen „Randbemerkungen“ zu den weltlichen italienischen Kompositionen Heinrich Isaacs und weist nach, wie stark der flämische Komponist, der zu Recht als „fiorentino d'adozione“ bezeichnet wird, vom literarischen und musikalischen „ambiente“ der Florentiner Renaissance geprägt wurde. Der schon von J. Wolf (DTÖ XIV, 1) betonte gewichtige Anteil des Instrumentalen im Gesamtschaffen Isaacs wird auch von Ghisi hervorgehoben. Für die Kanzone „A la bataglia“ ist allerdings nach der Studie B. Becherinis (RB 7, 1953) eher eine vokalinstrumental gemischte Aufführungsweise anzunehmen. Die von Ghisi gegebene Erklärung des Morra-Titels („la morra“ ist ein in Italien noch heute bekanntes Spiel) sollte die Möglichkeit weiterer Fehldeutungen (Anspielung auf Ludovico il Moro usw.) ein für allemal beseitigt haben. — W. Kirsch widmet seinen Beitrag einem wenig bekannten Komponisten des frühen 16. Jahrhunderts, Andreas de Silva. Wie andere Vertreter der etwa 1510—1530 wirkenden „Zwischengeneration“ (Carpentras, C. Festa, H. Penet u. a.) stand auch de Silva im Dienste Papst Leos X. und mußte sich nach dessen Tode

(1521) an den oberitalienischen Fürstenthöfen (nachweislich 1522 in Mantua) nach einer neuen Stellung umsehen. Kirsch gibt einleitend einen Überblick über die (leider spärlichen) biographischen Daten, um dann anhand der Besprechung einiger Motetten für künftige Stiluntersuchungen eine „erste Sichtung vorzunehmen“. Als wichtigstes Ergebnis der sorgfältigen Analysen sei die für das Schaffen de Silvas kennzeichnende „Synthese von niederländischer, nordischer Schreibart mit italienischem Klang- und Formempfinden“ hervorgehoben. — L. Lockwood beschäftigt sich mit einem zwischen römischen Kapellsängern geführten Streitgespräch über die Frage der Akzidentien, das im Mittelpunkt der um 1555 entstandenen zweiten Fassung des Musiktraktats von Ghiselin Danckerts steht. Sicher handelt es sich bei dieser Begebenheit, für die Lockwood überzeugend die Jahre 1538—1544 als Zeitpunkt ermitteln konnte, um einen „tempest in a teapot“. Sie ist nichtsdestoweniger höchst bezeichnend für das leidenschaftliche Interesse der Renaissancemusiker an den Problemen der Musica ficta. Lockwoods Beitrag stellt daher eine wertvolle Ergänzung zu den hervorragenden Arbeiten Lowinskys zur Musiktheorie des frühen 16. Jahrhunderts dar. — P. Kast legt den Musikalien-Teil des Giunta-Kataloges (Florenz 1604) erstmals im Neudruck vor und bietet damit der Musikbibliographie (vor allem bei der Erfassung heute verschollener Musikdrucke des 16. Jahrhunderts) eine wertvolle Hilfe. In Ergänzung zu den Literaturangaben des Herausgebers sei auf G. Thibaults Neuauflage der Indices von Vincenti und Gardano aus dem Jahre 1591 hingewiesen (RMI 10/11, 1929/30).

Das von P. Petrobelli mitgeteilte Schreiben Giuseppe Tartinis an Algarotti gewährt Einblick in die kulturellen Verbindungen zwischen Dresden und Oberitalien im 18. Jahrhundert. Wenn auch das Dokument wenig zur Klärung der Beziehungen Tartinis zu Hasse beizutragen vermag, so enthält es doch interessante Hinweise auf den Dresdener Schülerkreis Tartinis sowie seine Vermittlerdienste bei Dresdener Instrumentenkäufen in Italien. — S. Kunze unternimmt den Versuch, am Beispiel der Arie „Non so d'onde viene“ eine „für Mo-



zarts Satztechnik Innerhalb der Arienkomposition entscheidende Wendung" aufzuzeigen. Diesem Ziel dient nicht allein die Konfrontierung mit der gleichnamigen Arie Johann Christian Bachs, unter deren Eindruck Mozarts Komposition entstand, sondern ebenso der Vergleich mit den Vertonungen Pergolesis und Cimarosas. In den Mittelpunkt der Betrachtung rückt die Frage nach den historischen Voraussetzungen der Mozartschen Arienkomposition, wobei man auf die (von Kunze bereits angekündigte) nähere Erläuterung des Begriffs der „historischen Analyse“ gespannt sein darf. — Im letzten Beitrag teilt U. Prota-Giurleo eine Reihe bisher unbekannter Einzelheiten über das Wirken deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts (u. a. Johann Christian Bach, Gluck, Hasse) in Neapel mit. Der Wert dieser Forschungen ist um so höher einzuschätzen, als die von Prota-Giurleo ausgewerteten *Fasci Teatrali* größtenteils im zweiten Weltkrieg vernichtet wurden. — Den Band beschließt eine von E.-L. Berz bearbeitete zweite Folge der *Bibliographie der Aufsätze zur Musik in außermusikalischen italienischen Zeitschriften*, in der diesmal *Periodica* der Toskana erfaßt sind. Ein eigens für diese Bibliographie angelegtes Personen- und Sachregister bedeutet eine wesentliche Hilfe für den Benutzer.

Dietrich Kämper, Köln

Musik des Ostens. Sammelbände der Johann-Gottfried Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. (Band) 3, hrsg. von Elmar Arro und Fritz Feldmann. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. 239 S.

Hohe Qualität und Themen von ungewöhnlichem Interesse waren die Kennzeichen der Studien, die in den beiden ersten Bänden der Reihe Musik des Ostens veröffentlicht wurden. Wie zu erwarten, führt der dritte Band diese Tradition mit einer großen Vielfalt von Themen und ihrer durchweg sachkundigen und gründlichen Behandlung fort. Die Zahl der Studien — nur sieben — ist etwas kleiner als in den früheren Bänden, aber einige von ihnen gehen im Umfang weit über die üblichen Beiträge für Sammelbände dieser Art hinaus.

Unter den kürzeren Studien ist diejenige von Ernest Zavorsky eine Fortsetzung der Forschungen des Verfassers über das Musikleben der Stadt Kremnitz vom 16. bis 18. Jahrhundert. Wolfgang Suppan bringt

mit seiner Studie *Remigius Sztachovics und das ungarndeutsche geistliche Volkslied* die Arbeit eines fleißigen Liedsammlers ans Licht, der bisher ungerecht vernachlässigt wurde und auch in MGG fehlt. Der Verfasser fügt seiner Studie vergleichende Melodientafeln mit Liedfassungen aus südosteuropäischen deutschen Sprachinseln und aus den Heimatlandschaften der deutschen Siedler hinzu. Die Studie ist ein begrüßenswerter Beitrag zur Dokumentation der Verbreitung und Überlieferung geistlicher Liedweisen.

Zofia Lissas Beitrag *Zur russischen Publikation von Beethovens „Heiligenstädter Skizzenbuch“ 1802/03* ist eine ausführliche und enthusiastische Besprechung der hochbedeutenden Veröffentlichung des in Moskau liegenden Skizzenbuches durch N. Fischman. Man wird der Verfasserin vielleicht nicht unbedingt in ihrem positivem Urteil darüber zustimmen, daß Fischman „die Entzifferung der Quelle um all das, was Beethoven jeweils zweifellos gehört (bzw. mitgemeint) hat, aber nicht aufzeichnete“ ergänzt, aber man wird zweifellos mit ihr der Meinung sein, daß diese Arbeit so bald wie möglich ins Deutsche übersetzt und damit allgemein benutzbar gemacht werden sollte.

Werner Schwarz veröffentlicht vier Briefe Heinrich Dorns an Robert Schumann aus den Jahren 1839 bis 1842. Sie dienen zugleich als nützliche Ergänzung zu der ausgezeichneten und hochwertigen Studie Elmar Arros, *Richard Wagners Rigaer Wanderjahre. Über einige baltische Züge im Schaffen Wagners*. Arro zerstört eine ganze Reihe von Legenden aus der Mythologie, die sich um Wagners Person gebildet hat, z. B. die, daß Wagner vor seinen Gläubigern aus Riga flüchten mußte. Darüberhinaus zeichnet Arro ein höchst lebendiges Bild des Rigaer Musiklebens vor und während Wagners Aufenthalt und zeigt, daß die Schuld teilweise bei Wagner selbst lag, wenn er keinen großen Erfolg in seiner Rigaer Zeit hatte. Noch interessanter sind die sorgfältig gesammelten und dargestellten Einzelheiten, die das wachsende Interesse an nordischer Folklore gerade in Riga in dieser Zeit zeigen und zu der Vermutung führen, daß Wagners Interesse an der germanischen Mythologie auch durch sie geweckt worden ist. Die Beziehung einiger lettischer Bräuche zu Einzelheiten in den *Meistersingern* ist verblüffend. Die Studie ist zweifellos einer der wichtigsten Beiträge zur Wagnerforschung in den letzten Jahren und

wird für alle weitere Arbeit über Wagner unentbehrlich bleiben. Eine zweite, etwas kürzere, aber ebenso gründliche Studie von Arro behandelt *Die deutschbaltische Liedschule. Versuch einer nachträglichen musik-historischen Rekonstruktion*; sie ist die bisher einzige umfassende Darstellung des Themas überhaupt.

Der wichtigste Beitrag des Bandes jedoch ist, nach Meinung des Rezensenten, die Studie von Constantin Floros über *Die Entzifferung der Kondakarien-Notation*. Sie bietet vorerst nur den ersten Teil der Ergebnisse, die der Verfasser bei seiner Untersuchung dieses höchst komplizierten Problems gewonnen hat. Die sogenannte Kondakarien-Notation ist der Musikwissenschaft, vor allem den russischen Forschern, die die Geschichte der russischen Kirchenmusik studierten, seit etwa 100 Jahren bekannt. Da für sie lange Zeit keine Parallelen in byzantinischen Musikhandschriften gefunden werden konnten und da sie nur in fünf Handschriften russischen Ursprungs aus dem 11. bis 13. Jahrhundert überliefert war, erschien es unwahrscheinlich, daß ihre Entzifferung jemals gelingen könnte. Noch 1965 vermutete ein russischer Wissenschaftler (Uspenskii), daß es sich um cheironomische Zeichen handle. Die ersten Schritte zur Lösung des Problems gelangen vor wenigen Jahren Kenneth Levy, der in seinen Studien über die byzantinischen Asmatikon- und Psaltikon-Handschriften nachwies, daß deren Texte denjenigen der fünf Kondakarien-Handschriften entsprechen. Die melismatische Struktur der Melodien beider Traditionen bot eine zusätzliche Parallele zwischen den byzantinischen Handschriften des späten 12. und 13. Jahrhunderts und den russischen Kondakarien des 11. und 12. Jahrhunderts. Da die byzantinischen Handschriften zweifellos Kopien nach älteren Vorlagen waren, war damit ein indirekter Zusammenhang zwischen den beiden Quellengruppen gesichert, trotz der beträchtlichen Unterschiede der byzantinischen Asmatika-Notation von der Notenschrift der russischen Handschriften. Fast zur selben Zeit, als Levy mit dieser Untersuchung beschäftigt war, schloß Floros seine ausgezeichnete Dissertation über das byzantinische Kontakion ab, mit der er sich das erforderliche umfassende Rüstzeug für eine vergleichende Studie in größerem Rahmen erwarb. Obwohl ihm nicht alle fünf russischen Handschriften vollständig erreich-

bar waren, wie es wohl wünschenswert gewesen wäre, lag ihm doch eine ausreichende Zahl von Faksimiles für seine Untersuchung vor. Glücklicherweise wurde außerdem eine der Handschriften in vollständigem Faksimile 1960 in den *Monumenta Musicae Byzantinae* veröffentlicht.

Sehr glücklich war auch der Umstand, daß Oliver Strunk, kurz bevor sich Floros auf das Problem konzentrierte, seine grundlegende Studie über die sogenannte Chartres-Notation veröffentlichte (d. h. über den Notationstypus einer byzantinischen Handschrift, die früher in Chartres lag und im letzten Krieg vernichtet wurde). Das Chartres-Fragment war ein Teil einer (heute in der Bibliothek des Laura-Klosters auf dem Athos aufbewahrten) Handschrift mit einer wichtigen Neumen-Tabelle, die H. J. W. Tillyard vor mehr als 50 Jahren beschrieben hatte. Die äußere Ähnlichkeit zwischen den Neumen der Kondakarien-Notation und der Chartres-Notation war zwar gelegentlich bemerkt worden (so von Palikarova-Verdeil), aber vor Floros hatte sich niemand speziell mit ihr beschäftigt. Dieser stellte nun fest, daß in einer Koukouzeles zugeschriebenen Komposition des 14. Jahrhunderts, die die Namen der byzantinischen Neumen mit einer ausführlichen melodischen Erläuterung der korrekten Ausführung jeder Neumengruppe enthielt, die Neumen-Namen weitgehend mit denen der von Tillyard veröffentlichten Liste übereinstimmten. Das „Lehrgedicht“ des Koukouzeles wurde kürzlich von Gabor Devai in einer trotz der sehr begrenzten ihm zur Verfügung stehenden Mittel gründlichen Studie untersucht.

Durch die Kombination verschiedener Einzelheiten kommt Floros zu dem Schluß, daß das „Lehrgedicht“ des Koukouzeles möglicherweise ein Schlüssel für die Bedeutung der Neumen-Gruppen und damit auch ein Schlüssel für die Chartres-Notation ist, die bisher ebenfalls nicht allein zu entziffern war. Ausgehend von den Ähnlichkeiten zwischen Kondakarien- und Chartres-Notation baut Floros seine Ergebnisse dann soweit aus, daß er auch einen Schlüssel für die Kondakarien-Notation erhält. Die Tatsache, daß der byzantinische Gesang weitgehend auf dem Prinzip melodischer Formeln und ihrer Aneinanderreihung aufgebaut ist, ermöglicht es, auch aus begrenztem Quellenmaterial wesentliche und gesicherte Ergebnisse zu gewinnen. Es scheint demnach, als

habe Floros tatsächlich den Schlüssel zur Entzifferung der Kondakarien-Notation gefunden. Im vorliegenden ersten Teil seiner Studie werden die Methode, die Gewinnung der Beziehungen zwischen den Notationen und die Schritte erörtert, die zur Übertragung in moderne Notenschrift führten. Der zweite, noch unveröffentlichte Teil der Arbeit wird wohl die Beispiele bringen, an denen die Methode exemplifiziert wird. Ohne diese Beispiele ist es vielleicht noch etwas zu früh, endgültiges über das Verdienst der Arbeit zu sagen. Aber unabhängig davon, ob die Beispiele vollständige oder partielle Übertragungen bieten werden, dürfte schon der vorliegende Teil der Studie eine grundlegende Leistung für die Erhellung eines wesentlichen Aspekts der byzantinischen Paläographie sein.

In diesem Zusammenhang wäre es sehr erwünscht, auch etwas über eine Handschrift des späten 14. Jahrhunderts aus Kastoria zu erfahren, die erst 1966 von Linos Politis (Universität Thessaloniki) entdeckt wurde und in der sich Neumen-Formen finden, wie sie bisher nur aus russischen Handschriften bekannt waren. Die Kastoria-Handschrift ist leider sehr stark beschädigt, aber die Tatsache, daß sie Bruchstücke einer Kondakarien-Notation enthält, macht sie für weitere Untersuchungen außerordentlich wertvoll.

Was wir nun mit Ungeduld erwarten, sind Floros' Übertragungen. Eine der wichtigsten Fragen, die später ausführlich zu prüfen wären, wird die Beziehung der so gewonnenen Melodien zum byzantinischen Repertoire sein; die Frage, ob die Russen bei melismatischen Gesängen griechische Melodien getreuer übernahmen als es bei den Heirmoi und Stichera der Fall war. In den melismatischen Gesängen bestand ja nicht in dem Maße wie in den syllabischen die Notwendigkeit, einen slawischen Text der Melodie genau anzupassen; die Veränderung der Melodielinie war also nicht unbedingt notwendig. Bei den syllabischen Gesängen kann daher der Nachweis einer russischen Abhängigkeit von byzantinischen Modellen nur auf der Basis von Ähnlichkeiten der Initien und Kadenzformeln geführt werden. Bei melismatischen Gesängen wäre theoretisch keine solche Abhängigkeit notwendig. Das ist ein zusätzlicher Grund dafür, daß wir den weiteren Ergebnissen der Arbeit von Floros mit den größten Erwartungen entgegensehen. Es ist zu hoffen, daß sie uns diese Melodien,

nach Jahrhunderten völliger Vergessenheit, nun endlich verfügbar und lesbar machen werden.

Miloš Velimirović, New Haven/Conn.

„Recherches“ sur la Musique française classique V (1965). Hrsg. von Norbert Dufourcq. Paris: Editions A. et J. Picard & Cie 1965. 242 S.

Der 5. Band der „Recherches“ beginnt mit drei Artikeln, die dem französischen Orgelmeister Jehan Titelouze gewidmet sind. Dies ist gewiß sehr erfreulich, denn ungeachtet der Tatsache, daß es schon seit 1898 eine durch Pirro und Guilmant besorgte Ausgabe seiner sämtlichen Orgelwerke gab, hatte es den Anschein, als ob diese Musik in Vergessenheit geraten wäre. Dennoch ist Titelouze der erste in der Reihe namentlich bekannter französischer Orgelkomponisten; seinem Werk kommt daher in der Geschichte der französischen Orgelmusik ein wichtiger Platz zu.

Jean Bonfils schreibt über die Orgelmusik von Titelouze, die in zwei Bänden (Paris 1623 und 1626) erschien. Auf die Behandlung des ersten Bandes gehen wir näher ein. Jede der 12 *Hymnes de l'Eglise* bildet einen Zyklus von drei oder vier Versetten. Die Hymnenmelodie liegt entweder als *cantus firmus* in einer der Stimmen oder ist in kurze Zeilen aufgeteilt, die das thematische Material zu kleinen fugierten Expositionen liefern. Demgemäß ist in den Versetten zu unterscheiden zwischen *cantus firmus*- und fugierten Versetten. Bonfils unterscheidet jedoch fünf Formen: I. *Contrepoint fleuri sur cantus firmus*, II. *Contrepoint canonique sur cantus firmus*, III. *Contrepoint fugué*, IV. *Contrepoint par imitation sur cantus firmus* und V. *Formes diverses*. In großen Zügen können wir dem Verfasser in dieser Analyse folgen. Daß er jedoch manchmal konsequenter hätte arbeiten können, zeigen die zwei unter V zu zählenden Versetten. Das erste ist das 2. Versett von *Veni Creator Spiritus*, ein *cantus firmus*-Versett mit der liturgischen Melodie im Sopran. Warum sollte dies eine andere musikalische Form sein als die unter I behandelten *cantus firmus*-Versetten mit der liturgischen Melodie im Baß? Das 2. Versett von *Ut queant laxis*, gleichfalls unter V behandelt, hat den *cantus firmus* im Alt; ein Fragment fällt aus, was der musikalischen Form jedoch nicht schadet. Aus diesem Grunde ist auch dieses Versett unter

I einzureihen. Unter IV findet man das 2. Versett von *Exsultet coelum*, das den cantus firmus im Alt bringt. Bonfils rechnet dieses Versett vollkommen zu Unrecht zur Gruppe IV, also zu denjenigen Versetten, in denen Titelouze die Melodie abwechselnd von der einen Stimme in die andere wandern läßt. Die am Schluß dieses Artikels gegebene Bibliographie kann man durch einige nicht-französische Studien erweitern.

Dom Vanmackelberg widmet einige Seiten dem Dichter Titelouze und veröffentlicht zwei von seinen Gedichten, die im Jahre 1613 und 1630 vom Puy des Palinods von Rouen preisgekrönt wurden.

Der bedeutendste Beitrag über Titelouze stammt von Denise L a u n a y. Sie versucht, durch eine genaue Analyse der zwei *Préfaces* von Titelouze Klarheit in die Probleme zu bringen u. a. was die Stimmung, Dissonanzen, Quartan, Modi, Alterationen, Takt, Tempo und Verzierungen betrifft. Zahlreiche Hinweise auf französische Theoretiker des 17. Jahrhunderts erhöhen die Bedeutung dieser Untersuchung. Das Problem der Tempi in den Taktarten  $\text{c}$  und  $\text{c}$  ist jedoch mit der Erklärung, die Titelouze selbst gibt, nicht gelöst. In manchen Versetten ist eine Verdopplung des Tempos unmöglich (z. B. Magnificat V, Vers 4 und 5). Eher läßt sich der Gebrauch von  $\text{c}$  und  $\text{c}$  manchmal aus dem Streben erklären, zwischen vokal und instrumental gedachten Themen Unterschiede zu machen (z. B. Magnificat I, Vers 2 und 3). Viadana, Zeitgenosse Titelouzes, schrieb seine Instrumentalmusik nur im  $\text{c}$ , die Vokalmusik jedoch im  $\text{c}$  (Sachs, *Rhythm and Tempo*, S. 244).

Norbert Dufourcq widmet einen Artikel den Boëlys. Er bringt darin viele neue biographische Daten über diese Familie an das Licht. Den wichtigsten Sprößling, Alexandre Pierre François, lernt man in ausführlichen Zitaten aus einem bisher nicht veröffentlichten Bericht kennen, den dieser Komponist im Jahre 1802 über seine Reise nach Vauluse schrieb.

Laurence Boulay gibt eine Analyse des unveröffentlichten *Traité d'Harmonie* von J. Fr. Boëly, der sich momentan in Privatbesitz befindet. Boëly äußert Bedenken gegen den Harmonieunterricht von Catel am Pariser Konservatorium und scheint mehr ein Vertreter des Systems Rameau zu sein.

Ein kurzer Beitrag von Guy Bourli-gueux bringt neue biographische Daten

über Charles Joseph Le Sueur, nach dem *Mercure de France* vom Oktober 1729 „l'un des plus habiles (maîtres de musique) du Royaume“.

„Recherches“ V enthält weiter den Schluß einer großen Studie von Marie Bert über die Musik in der Maison Royale Saint-Louis de Saint-Cyr. Nachdem sie in Band III über die Rolle der Musik in diesem Institut und über die ihm verbundenen Musiker sowie in Band IV über den gregorianischen Choral berichtet hatte, behandelt sie hier die lateinischen Motetten und die französisch textierten Werke. Zu den Motettenkomponisten gehören Nivers, Clérambault, Campra und Boismortier; bei den französischen Werken ragen die Namen von Marchand und Delalande hervor. Aus der Analyse dieser Musik geht hervor, daß ein Teil der Kompositionen eine Neuausgabe verdiente. Dann wären auch einige, jetzt nur oberflächlich besprochene Facetten dieser Musik — z. B. die Prosodie, welche von besonders interessanter Problematik ist — mehr in extenso zu studieren.

Die zwei folgenden Artikel handeln über das Théâtre de la foire. Nicole Wild beschäftigt sich besonders mit der Geburt der Opéra-comique, Clifford R. Barnes beschränkt sich auf die Instrumente und auf die Instrumentalmusik. Letzterer bringt u. a. einen Vergleich zwischen den Orchestern des Théâtre de la foire und anderer Theater, bespricht die verschiedenen Arten der Instrumentalmusik (Ouverturen, tonmalerische Musik, Entreactes, Tanzmusik usw.) und zeigt schließlich, wie diese verschiedenen Musikarten eine vollkommene Opéra-comique bilden.

*Le Prélude dans la musique profane de clavier en France au XVIIIe siècle* von Arlette Zenatti ist der letzte Hauptartikel. Der Beitrag belichtet an Hand vieler Zitate aus der zeitgenössischen und neueren Literatur verschiedene Facetten des Präludiums wie die Improvisation, die didaktische Bedeutung und die Notation. Das vollständige Fehlen eigener musikalischer Analysen führt jedoch dazu, daß dieser Artikel nicht viel mehr als eine Kompilation von Zitaten ist.

Der Band wird abgeschlossen mit drei kurzen Beiträgen von Renée Viollier, Félix Raugel und Cuthbert Girdlestone über Rameau. Wie in den vorhergehenden Jahrgängen werden in einer Bei-

lage Bücher, Ausgaben und Schallplatten aus der französischen klassischen Musik besprochen oder erwähnt. Willem Elders, Utrecht

*Studies in Ethnomusicology*. Vol. II. Hrsg. von Mieczyslaw Kolinski. New York: Oak Publications 1965. 120 S.

Mieczyslaw Kolinski, Schüler Erich von Hornbostels, vertritt seinen Meister nicht nur als Musikethnologe, als der er in seiner Wahlheimat wie sein Vorgänger George Herzog seit Jahrzehnten allgemeine Achtung und Anerkennung genießt, er folgt seinem Vorbild auch in vielen tonpsychologischen und musiktheoretischen Arbeiten, die in den letzten Jahren den Hauptteil seines Schaffens ausmachen. Er zeigt sich hier jedoch als unabhängiger Forscher und Schöpfer origineller Ideen und Systeme. Sie fanden sich u. a. in dem schon vor längerer Zeit erschienenen ersten Heft seiner Studien zur Musikethnologie.

In diesem zweiten Heft kommt er selbst nur mit einem Beitrag zu Wort: *The Structure of Melodic Movement — A New Method of Analysis (Revised Version)*. Die hier niedergelegten Ideen sind in einem kurz zuvor in *Ethnomusicology* IX, Nr. 3, 1965, enthaltenen Aufsatz *The General Direction of Melodic Movement* bereits angedeutet und an praktischen Beispielen demonstriert, mit denen er Hornbostels These von der grundsätzlichen Divergenz westlicher und nicht-westlicher Melodik treffend widerlegt. Kolinskis Methode der Melodieanalyse, wie er sie hier nun ausführlich darstellt, hat ihre praktische Brauchbarkeit also bereits bewiesen. Sie beruht, kurz gesagt, auf der Überlegung, daß ein Vergleich von Melodien nach der Notation von zu vielen Faktoren belastet ist, die nicht rein melodisch sind, um Übereinstimmungen der Melodiebewegung rasch und sicher erkennen zu können. Abstrahiert man Tondauer und tonale Funktion und reduziert man die Notierung allein auf die Bewegungstendenzen der Melodik, so kommt man zu einer kleinen Zahl von Formeln, in die sich viele Melodien übereinstimmender Bewegungsgestalt einordnen lassen. Kolinski geht dabei nicht so weit, auch die Schrittgröße der Intervalle auszuscheiden, da sie für die Bewegungsformel charakteristisch sind, doch sieht er von der absoluten Schrittgröße ab. Eine aufsteigende Bewegung aus einem kleinen und einem großen Schritt

bleibt in derselben Formel, ob es sich dabei um die Folge Ganzton-Halbton, Großterz-Ganzton oder Quinte-Quarte handelt. Als Symbole der Bewegungsformeln benutzt Kolinski kleine graphische Darstellungen der Bewegungsformtypen, die er einteilt in „*recurrent movements*“, zum Ausgangspunkt zurücklaufende Bewegungen in Form des Melodiebogens oder der Pendelbewegung, in „*complexes of recurrent movements*“, Melodieverläufe, die aus mehreren solcher Bogen- und Pendelfiguren zusammengesetzt sind, in „*non-recurrent movements*“, also in Schritte und Schrittfolgen ohne Rückkehr zum Ausgangsniveau, und schließlich in „*indirect ascents and descents*“, unterbrochene auf- oder absteigende Melodielinien. Eine Reihe von praktischen Analysen schließt sich an, nachdem Kolinski noch die Technik der Herstellung solcher individueller Diagramme erläutert hat. An vier Beispielen aus vier Kontinenten zeigt er, wie viel anschaulicher seine Diagramme die Melodiegestalt als Komplexe verschiedener Bewegungstendenzen erkennen lassen als die übliche Notation (die natürlich zur Analyse anderer Gestaltfaktoren der Musik nach wie vor unentbehrlich bleibt, was hinzuzufügen wäre).

Das Heft enthält außerdem noch vier Beiträge. Am Beginn steht *Tewa Choreographic Music* von Gertrude P. Kurath. Die Tewa sind Pueblo-Indianer aus dem Rio-Grande-Gebiet, aus deren umfangreichem Tanzrepertoire zu den Jahreszeiten-Kulten sie hier einige mitteilt. Sie gibt die vollständigen Melodien, z. T. mit unterlegtem Text und mit den Rhythmen der Perkussionsinstrumente, die Gebrauchsleitern mit den funktionellen Charakteristiken und weitere Angaben und Erläuterungen der Musik, ihrer Verwendung und Überlieferung und schließlich die Beschreibung der zugehörigen Tänze. In einigen Fällen sind die Tanzschritte in geläufigen Symbolen notiert. Zum Schluß erörtert sie die Konvergenzen und Divergenzen von Melos und Tanzstruktur und die Bedeutung der Tanzliedtexte für die Zeremonie, die Schauplätze und Zuordnungen von Tanzstil und Ritual.

John Blacking steuert einen Beitrag über *The Role of Music in the Culture of the Venda in the Northern Transvaal* bei, eine vorzügliche und vorbildliche Studie über die Musikkultur eines volkreichen Stammes in der Südafrikanischen Republik, der teils in Reservaten, teils auf Farmen lebt, die nicht

von Europäern bewirtschaftet werden. So hat sich bei den Venda die autochthone Kultur ziemlich unberührt erhalten, die sich zudem noch deutlich von der der umliegenden Negervölker unterscheidet. Blacking hat fast zwei Jahre unter ihnen gelebt, um ihre Musik und deren kulturelle Voraussetzungen kennen zu lernen. Er geht von der heute allgemeingültigen Vorstellung aus, daß jede Art Musik nur richtig verstanden werden kann, wenn man die kulturellen Hintergründe kennt. Das gilt für die Musik des Abendlandes so gut wie für die fremder Kulturen. So unternimmt er es, gestützt auf eigene Feldforschungen und die ethnologische Literatur über die Venda, zu schildern, wie, wann und warum die Venda singen, tanzen und musizieren. Er beschreibt die Musik nicht, gibt auch keine Notenbeispiele, doch erhält man statt dessen einen Einblick in die Beziehung der Menschen zur Musik, in die Stellung der Musik in ihrer sozialen und religiösen Gemeinschaft, in die Techniken musikalischer Überlieferung und Schulung und in das, was im Bereich unserer Kultur Musikleben genannt wird. Der umfangreiche Beitrag ist reich illustriert.

*A Comparative Approach to a Yiddish Song of Protest* von Ruth Rubin geht den verschiedenen Fassungen nach, unter denen im jiddischen Volkslied Amerikas Themen aus der Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert behandelt werden. Als Ausgangspunkt wird ein jiddisches Arbeiterlied „*Un du akerst un du seyst*“ gewählt, das zuerst in der jiddischen Arbeiterzeitung „*Forverts*“ in den neunziger Jahren abgedruckt ist. Es ist dort als Übersetzung eines Gedichtes des Schweizer Poeten Georg Herwegh bezeichnet, des *Bundesliedes für den allgemeinen Deutschen Arbeiterverein* aus dem Jahre 1864. Die Übereinstimmung beider Fassungen ist absolut. Ruth Rubin sieht aber beide in Abhängigkeit von einem Gedicht *Song of the Men of England* von Shelley aus dem Jahre 1819, das jedoch nur einige gedankliche Parallelen zu dem *Bundeslied* aufweist. Die formalen und inhaltlichen Abweichungen sind jedoch so stark, daß mir die Beziehung auf dieses Gedicht als Quelle allzuweit hergeholt erscheint. Das Thema ist in vielen Gedichten und Liedern der Zeit mindestens ebenso deutlich angesprochen. Sie gibt dann noch einige weitere jiddische Lieder ähnlichen Inhalts, Klagen über die Ausbeutung des arbeitenden Menschen, aus dem Ende des 19. und aus

dem Anfang des 20. Jahrhunderts, die sie in Beziehung zu anderen amerikanischen Volksliedern bringt.

Der vierte Beitrag des Heftes ist von Boris Kremenliev und gilt gleichfalls einem volkskundlichen Thema: *Some Observations on Stress in Balkan Music*, greift aber weit über die folkloristische Thematik hinaus, beginnt mit Auseinandersetzungen mit Plato und Aristoxenos, den rhythmischen Interpretationsarten gregorianischer Choräle, zieht auch moderne Orchesterkompositionen mit ein und entpuppt sich als eine grundsätzliche Erörterung des Rhythmusproblems in vokaler Musik, speziell bezogen auf die Abhängigkeit musikalischer Rhythmik von der poetischen und dargestellt an Vokalweisen des Balkans. Der lesenswerte Aufsatz bringt neben landläufigen Erkenntnissen auch einige neue. Fritz Bose, Berlin

Journal of the International Folk Music Council. Volume XVII, Part One. Cambridge: W. Heffer and Sons 1965. 80 S.

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Redigit Zoltán Kodály. Tomus VII, Fasciculi 1—4. Budapest: Akadémiai Kiadó 1965. 358 S.

Im August 1964 fand in Budapest eine Konferenz des International Folk Music Council statt, bei welcher 36 Referate gehalten wurden. Diese erscheinen gedruckt sowohl als Teil 2 im Band XVII des Journal of the IFMC, dessen erster Teil Berichte und Rezensionen enthält, als auch in der von der Academiae Scientiarum Hungaricae herausgegebenen Zeitschrift. Letztere ist gehaltvoll, vielseitig interessierend und informierend. Altes sowie neues Quellenmaterial wird darin von Forschern aus vier Erdteilen in reicher Fülle mitgeteilt. Zwei Generalthemen standen und stehen weiterhin zur Debatte: a) das komplexe Problem „Folk Music and Music History“ und b) „Methods of Classification and Lexicographical Arrangements of Tunes in Folk Music Collections“. Zu letzterem breiten mehrere namhafte Forscher ihre Arbeitserfahrungen mit herkömmlichen sowie mit den neuesten elektronischen Archivierungsmethoden anhand ausgewählter Beispiele aus. Man erfährt detailliert, welche Gesichtspunkte und technische Hilfsmittel in Forschungsinstituten Japans, Ungarns, Litauens, Polens oder in den USA derzeit erprobt werden. Während diese 15 Beiträge naturgemäß nur einen kleineren Kreis von Ex-

perten beschäftigen werden, ist dagegen die erstgenannte Abteilung von z. T. umfangreichen Referaten für die musikologische Forschung insgesamt von Belang. Weder die Experten für die Geschichte der Oper noch die Choralforscher oder die Kenner der musikalischen Klassik sollten diesen viel Wissenswertes bietenden Band unbeachtet lassen. Nur auf einige Beiträge kann hier in Stichworten hingewiesen werden.

Die allgemeinen Aspekte des Problems der Wechselbeziehungen zwischen der Volksmusik und der Hochkunst beleuchten auch mittels klärender Definitionen V. Belaiev, A. Daniélou, B. Szabolcsi und W. Wiora. Insbesondere der letztgenannte Autor macht eindringlich aufmerksam auf die Notwendigkeit des engeren Zusammenwirkens zwischen den Musikhistorikern und den Ethnologen (vgl. dazu auch KB Bamberg 1953 sowie KB New York 1961). Wie fruchtbar sich dieses auszuwirken vermag, wenn sich bei umfassendem Erkunden einer Sachlage der historische sowie der volkskundliche Aspekt ergänzen, belegt der gewichtige Beitrag von E. Gerson-Kiwi über *The Bards of the Bible* ebenso wie der von J. Spector über *The Significance of Samaritan Neumes and Contemporary Practice*. Im gleichen Sinne setzt M. Schneider seine vergleichenden Untersuchungen fort mit einer Darstellung des *rythme de la musique artistique espagnole du XVI<sup>e</sup> siècle vu à travers la chanson populaire*. W. Suppan verweist auf die bekannten, aber leider nur fragmentarisch überlieferten Druckwerke der Brüder Hessen aus der Mitte des 16. Jhs. als frühe Belege für die Beachtung nationaler Eigentümlichkeiten in der Musik und des Urheberrechtes (vgl. dazu auch Salmen, *Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur*, 1954, S. 95 f.). P. Collaer gemahnt in dem Referat *Lyrisme baroque et tradition populaire* daran, bei der Erforschung der Ursprünge der Oper alle Fakten zu beachten, also auch die Praktiken der italienischen „improvisatori“ sowie der „cantastorie“, deren Singpraktiken er beschreibt und als mustergültig für Monteverdi glaubhaft nachzuweisen vermag. Der kurze Überblick von A. L. Ringer *On the Question of „Exoticism“ in 19<sup>th</sup> Century Music* sollte dazu aneifern, dieses noch offene große Thema in einer umfassenderen Spezialuntersuchung weiter zu erhellen. Man erfährt außerdem viel Neues über die ältesten Aufzeichnungen von Volksmusik in Ju-

goslawien (16. Jh.), in der Slowakei und in Afrika sowie über typologische und entwicklungsgeschichtliche Fragen der Tanzforschung. F. Hoerburger legt in Bemerkungen zu *Dance and Dance Music of the Sixteenth Century and their Relations to Folk Dance and Folk Music* seine gut begründeten Ansichten dar über eine Neubewertung der Quellen seit etwa 1508. Rationalisierung und Stilisierung der bis dahin usuellen Praktiken sind Hauptkennzeichen dieses durch den Notendruck damals beförderten Umbruchs, der das Tanzen insgesamt wesentlich veränderte. Nur in Rückzugsgebieten (etwa auf dem Balkan) kann man heute noch erkunden, wie beschaffen die Tanzmusik und die Tanzpraktiken des Mittelalters gewesen sind. Schließlich ist auch besonders auf einen etliche neue Aspekte ansprechenden Entwurf von E. Stockmann *Towards a History of European Folk Music Instruments* zu verweisen. Durch den Inhalt dieses Sammelbandes werden somit sowohl zentrale Forschungsprobleme bemerkenswert erhellt als auch auf mehr am Rande liegende Räume und Sachgebiete erschließende Hinweise geboten. Walter Salmen, Kiel

Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, Cartagena de Indias, 24 a 28 Febrero de 1963. Washington, D.C.: Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos (Union Panamericana) 1965. 224 S.

Dieser Kongreßbericht enthält die Referate, die auf dem ersten interamerikanischen Kongreß für Musikethnologie in Kolumbien 1963 gehalten wurden, die meisten im vollen Wortlaut. Zwei der 15 Referate fehlen, ein hier veröffentlichtes wurde nicht gehalten. Diese Konferenz ist die erste sichtbare Wirkung der Bemühungen der Panamerikanischen Union, auch auf dem Gebiet der folkloristischen und ethnologischen Musikforschung zu einem Zusammenschluß und zu gemeinsamem Vorgehen zu kommen. Wie hier die Auffassungen, Arbeitsmethoden und -möglichkeiten auseinanderklaffen, zeigte diese Tagung. Die Mehrzahl der lateinamerikanischen Staaten ist noch weit davon entfernt, in Bezug auf Sammlung und Erforschung ihrer Volksmusik und der Musik der Ureinwohner des Kontinents mit Nordamerika konkurrieren zu können. Besonders das Interesse an der Musik der Indianer ist in Lateinamerika, mit Ausnahme von Mexiko,

ungewöhnlich gering. Über erste Ansätze einer wissenschaftlichen Betrachtung musikethnologischer und folkloristischer Probleme ist man noch nirgends hinausgekommen. In einer Reihe von Staaten fehlen selbst diese. Um so notwendiger scheint die Initiative der Panamerikanischen Union, die vereinzelt Bemühungen lateinamerikanischer Musiker und Musikwissenschaftler, die überwiegend ohne staatlichen Auftrag und Subvention arbeiten und doch zum Teil achtbare Resultate vorweisen können, mit der hochentwickelten und spezialisierten Forschung vor allem in den USA zusammen zu führen.

Die Themen der auf diesem Kongreß vorgelegten Referate haben eine breite Streuung. Der Kongreßbericht, dem Charles Seeger ein Vorwort über die Begriffsbestimmung der Musikethnologie und ihre wechselnde Stellung in der Musikforschung voranstellt, beginnt mit einer ausführlichen Würdigung und Analyse der ersten zusammenfassenden Darstellung außereuropäischer Musik im ersten Band von Fétis' *Histoire générale de la musique* (1869) durch Lauro Ayestaran (Montevideo), der in ihm einen Vorläufer der musikalischen Völkerkunde sieht. Es folgt eine sehr lesenswerte Musikästhetik von Charles Seeger (*Preface to a Critique of Music*), die sehr originelle Gedanken enthält, die für alle Arten Musik allgemein entworfen sind und somit auch für die Musikethnologie gelten können, obwohl diese nicht ausdrücklich angesprochen wird. Mantle Hood beschäftigt sich mit der Frage der Normen in der Musikethnologie. Maßstäbe für musikalische Stile können weder allein auf allgemeine Gesamteindrücke noch allein auf spezielle Details gegründet, sondern nur in einer Kombination beider Betrachtungsweisen gewonnen werden. Damit spricht er eine Warnung vor der Überschätzung der reinen Feldforschung aus und rückt die zusammenschauende Arbeitsweise des gerade auch in Amerika lange etwas scheel angesehenen Schreibtschgelehrten wieder ins rechte Licht. Mit dem Referat der als Sammlerin sehr tüchtigen Isabel Aretz (Venezuela) über die Weihnachtslieder in der venezuelischen Folklore beginnt die Reihe der speziell amerikanischen Themen. Ist dieser Beitrag vom Stoff wie von der Darstellung her auch etwas dürftig, so entschädigt dafür der folgende von Carlos Vega (Argentinien) über Drei-Ton-Musik mit vielen Beispielen argentinischer Volks-

melodien mit großräumigen Dreitonleitern im Quint- und Oktavrahmen. Andreas Pardo Tovar (Kolumbien) hat ein Referat über die soziologischen Aspekte der musikalischen Folklore gehalten, das anhand einiger Beispiele aus zwei Distrikten seiner Heimat Fragen der Wechselbeziehung zwischen indianischer, negroider und europäischer Folklore und das Problem der Akkulturation behandelt. Gleichfalls aus Kolumbien kommt der Beitrag von Luis Carlos Espinosa und Jesus Pinzon Urrea über die Heterophonie der Cuna-Indianer, der drei verschiedene Techniken des mehrstimmigen Musizierens mit Panflöten- und Flötenpaaren analysiert.

George List steuert ein Referat über die Jibaro-Indianer Ekuadors bei, deren Instrumente, Vokal- und Instrumentalmelodien mit Belegen aus der Literatur und aus dem Schallarchiv der Indiana Universität in Bloomington vorgestellt werden. Ein umfangreicher Beitrag von Luis Felipe Ramon y Rivera (Venezuela) gilt den Gesängen der Negerbevölkerung an der Küste von Barlovento im Staate Miranda, die zum Fest des heiligen Johannes gesungen werden. Die Ausführungen von MacEduard Leach über das Sammeln von Volksmusik und speziell von Balladen enthalten wichtige Hinweise zur Material-, Informanten- und Quellenkritik, die in der Sammeltätigkeit der Lateinamerikaner oft nicht genügend beachtet werden. Mit einer Studie über die Mushroom-Zeremonie der mexikanischen Mazateken hat Willard Rhodes ein Beispiel für die exakte und vielseitige Arbeitsmethode seiner Schule geliefert. Rafael Manzanares' Referat über die Musik in Honduras ist nur ein knapper Generalüberblick über die kreolische, indianische und negroide Volksmusik eines Landes, wie auch der Beitrag von Rossini Tavares de Lima die Volksmusik und die Volksmusikinstrumente Brasiliens nur summarisch darstellt.

Fritz Bose, Berlin

Musikerziehung in Schleswig-Holstein. Dokumente der Vergangenheit — Aspekte der Gegenwart. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Walter Wiora. Kassel etc.: Bärenreiter 1965. 128 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 17.)

Den Mittelpunkt dieser neun Beiträge bildet ein Aufsatz, der nicht von Schleswig-



Holstein handelt: *Lehrerbildung und Musikerziehung der Gegenwart* von Th. Warner. Die Herausgeber taten gut daran, diese Gruppierung zu wählen. Stünde Warners Beitrag am Schluß, so geriete der Leser in die Gefahr, ihn für eine Zusammenfassung mit Ausblick in die Zukunft zu halten, veröhnend insofern, als die Vielfalt aus ferner und naher Vergangenheit darin zusammenströmt. Die Metapher vom Flusse ließe den von Warner dargestellten Mißstand dann zu einer vorübergehenden Schwierigkeit verkümmern, die sich von selbst erledigen wird. Dieses Mißverständnis wird durch die Gruppierung verhindert, das Buch ist aktuell geworden, seine Mitte verbindet die *Dokumente der Vergangenheit* (Teil I) auf bestürzende Weise mit den *Aspekten der Gegenwart* (Teil II).

Nicht die Geschichte Schleswig-Holsteins im Spiegel der Musikerziehung wird dargestellt, sondern die Geschichte der Musikerziehung am Beispiel Schleswig-Holsteins. So lesen sich die vier auf Warners Beitrag folgenden Arbeiten wie (weithin unfreiwillige) Illustrationen zu dessen Analyse der gegenwärtigen Strömungen. Warner schildert etwa den „Kreislauf des Nichts“ in der Schulmusik (71 f.): „Der künstlerisch und wissenschaftlich vortrefflich ausgebildete Musikstudienrat kann nicht verhindern, daß allzu viele Abiturienten das Gymnasium als musikalische Analphabeten verlassen. Die Pädagogische Hochschule . . . vermag dem Studierenden nur eine zweisemestrige Grundausbildung zu geben. . . Der musikalisch nicht befähigte junge Klassenlehrer bringt es allenfalls zum einstimmigen Liedgesang und läßt es erleichtert dabei bewenden; Notenlehre gilt als schwierig und wird gemieden. Die Schüler, in den prägsamsten Jahren der Grundschule vernachlässigt, besuchen dann das Gymnasium — der Zyklus beginnt von vorn.“ Wenn danach H. Harder (*Die Musik in der Lehrerbildung Schleswig-Holsteins von 1900 bis zur Gegenwart*) von „Sing- und Spielfahrten auf die Dörfer weit ins Land hinein“ (92), von „der musikalischen Volkstunspflege“ und dem „Dienste an Heimat und Volkstum“ (94) berichtet, wenn er das „sehr rege“ („intensive“, „lebendige“) „Gemeinschaftsleben mit geselligen Veranstaltungen, künstlerischen Darbietungen u. dergl.“ (98 f.) als „für die spätere Erzieher-tätigkeit der Studenten beispielgebend“ preist und konstatiert: „Sie erfuhren in

eigenem Tun die Herz und Gemüt bildenden Kräfte der Musik und lernten ihren Wert für eine den gesamten Menschen erfassende Erziehung erkennen“, wenn er schließlich die wenigen Anmerkungen zur Didaktik in dem Satze gipfeln läßt: „Sie lernten . . . ein Lied ‚entwickelnd‘ zu erarbeiten“, so hat er damit belegt, was Warner als Wurzel des Übels andeutet: „*musisch-intendiertes Singen und Spielen*“, Musikerziehung als „*das therapeutische Antidotum gegen Rationalität und Leistung*“, behaftet mit dem „*Oidium der manipulierten Naivität*“ (75). Keine Frage, daß ein Zusammenhang besteht zwischen den Abiturienten, die musikalische Analphabeten geblieben sind (71), und jenem musikalischen Können des Lehrers, das nach Harders Überzeugung „für den Schulbedarf ausreichte“ (93).

Nahezu sämtliche Fakten aus Warners Analyse erfahren so ihre Bestätigung. Auch H. Lorenzen (*Die Entwicklung der Musikerziehung im Mittelschulwesen Schleswig-Holsteins*) verleiht dem „*Illusionären, an das wir uns heute klammern*“ (76), greifbare Züge, wenn er wirkliche Information als „*rein stofflichen und nur der Vermittlung von Wissen*“ dienenden Unterricht abtut (111), das Liedersingen mit Nachdruck zum eigentlichen Unterrichtsgegenstande erklärt und für einen Fortschritt bereits die Einbeziehung jenes Instrumentariums hält, von dem es zuvor bei Warner heißt: „*Blockflöte, Volkslied und Orff-Instrumentarium sind nur noch das Alibi für Mangel und Unvermögen*“ (75). Bezeichnend ist in diesem Zusammenhange die Behandlung der beiden neuralgischen Punkte der neueren Schulmusik: der Kestenbergreform sowie der Usurpation der Schule durch die Musikfunktionäre der Hitlerjugend. Während Warner die Bemühungen Kestenbergs lediglich als einen Beginn gewertet wissen will, weil schon „*die Relevanz jener Ideologien . . . aus denen die Reform sich herleitete*“ (76) fragwürdig sei, und es demgemäß beklagt, daß „*als versteinertes Torso*“ die Ideen dieses Reformwerks „*noch heute die Musikerziehung bestimmen*“, besitzt dieses für die Autoren der folgenden Beiträge noch immer den Rang einer fraglos bejahten Etappe, ja eines zu verwirklichenden Entwurfs in die Zukunft.

E. Rabsch schildert in einem mehr wehmütigen als zornigen Rückblick (*Das Ende war der „Pionier Musiktag“*) seine Erinnerun-

gen an die Aufbruchzeit der zwanziger Jahre, den durch die Beteiligung P. Hindemiths bezeichneten Höhepunkt der neuen Bestrebungen und deren unrühmliches Ende nach 1933. Harder und Lorenzen hingegen bestätigen Warners gegen den ideologischen Hintergrund der Reform gerichtete Skepsis, wenn sie die Entwicklung nach 1933 als eine nur geringfügig beeinträchtigte, in den Grundzügen jedoch kontinuierliche Fortführung des begonnenen Weges beschreiben. Auch in J. Rohwers Aufsatz (*Die Schleswig-Holsteinische Musikakademie in Lübeck als Kristallisationspol eines landschaftlichen Musikschulwerkes*) wird dieser Punkt berührt; nach seiner Ansicht „*wird an Symptomen herumexperimentiert*“, wenn man für Musiker „*rationalisierte Ausbildungsmethoden nach russischem oder nordamerikanischem Muster*“ einführt, die „*seit den Kestenbergschen Reformen eigentlich bei uns als veraltet gelten*“ (79). Warner hatte demgegenüber gerade gefordert, Musikerziehung sollte in Zukunft der Bildungsideologie absagen und sich als „*Ausbildung*“ verstehen: „*die angelsächsischen Länder sind uns in der Betonung des Instrumentalen ebenso weit voraus wie die des Ostblocks*“ (76). Nun ist Rohwer zugute zu halten, daß er genötigt ist, sein Untersuchungsobjekt zu loben, sein Ziel ist die Erhebung der Lübecker Akademie in den Hochschulrang. Daß Schleswig-Holstein endlich eine Musikhochschule braucht, dürfte einleuchten, zweifellos ist es ein „*unglücklicher Zustand*“, daß das Land beispielsweise „*seinen Schulmusikernachwuchs ausschließlich aus anderen Bundesländern bezieht und daß die diesen Beruf anstrebenden begabten Landeskinder gezwungen sind, außer Landes zu studieren*“ (85).

Zur Lösung dieses Problems bietet sich jedoch die nach dem Kriege von F. Blume versuchte Lösung an: die Einrichtung eines musikpädagogischen Seminars an der Landesuniversität in Kiel. In seinem den Band eröffnenden Beitrag *Zur Geschichte des Faches Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel* nennt K. Gudewill gute Gründe für dieses mit dem Lübecker Plan konkurrierende Projekt (13). Gudewills historischer Abriss, mit dessen Voranstellung die Herausgeber sicherlich nicht allein dem Universitätsjubiläum, sondern auch der Notwendigkeit einer gewissen Rangfolge Rechnung tragen wollten, bringt ein Moment ins Spiel, das bei Warner zwar

anklingt, in den späteren Beiträgen aber zum Schaden der Sache unberücksichtigt bleibt. Indem Gudewill Musikpflege und -praxis einerseits sowie Musikwissenschaft und -unterricht andererseits genau auseinanderhält, bringt er dem Leser zum Bewußtsein, daß solche Trennung sachgerecht, ja für das Lehr- und Forschungsfach Musik von konstitutiver Bedeutung ist.

Das tritt noch deutlicher zutage in der Abhandlung *Musikpflege und Musikunterricht der schleswig-holsteinischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts* von K. W. Niemöller. Die schon im Titel niedergelegte Trennung erweist sich als ein den Stil und den Inhalt des Schulfaches Musik bestimmendes Moment. Was äußerlich am Range des Cantors im Kollegium ablesbar ist, läßt sich als Konflikt zwischen musikalischem Kirchendienst und humanistischem Anspruch auf theoretische Durchdringung beschreiben. Die Abhandlung trägt, wie andere einschlägige Arbeiten Niemöllers, zum Abbau zahlreicher Vorurteile in der Geschichte der Schulmusik bei.

Ähnlich gewinnbringend ist die Lektüre der beiden anderen Beiträge aus Teil I, *Deutsch-dänische Beziehungen im Volks- und Schulgesang zur Zeit des Gesamtstaates* von K. Clausen und *Johann Abraham Peter Schulz' Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes* von G. Hahne. Beide sind notwendige Bindeglieder zum Verständnis der bei Warner geschilderten Situation, soweit Säkularisation und Nationalismus die Probleme verursacht haben und die Befreiung des Musikunterrichts von außermusikalischen Beeinträchtigungen eine Besserung des gegenwärtigen Zustandes verspricht.

In der Zusammenfassung dieser neun Arbeiten ist den Herausgebern durch geschickte Redaktion etwas gelungen, was die gründlichste Darstellung aus einer einzigen Feder nie hergeben könnte: ein Bild, dessen Anschaulichkeit insgesamt mehr aus den unterschiedlichen Darstellungsmitteln als aus den dargestellten Sachen kommt. Das Bild ist nicht erfreulich, sondern im Blick auf die Zukunft beklemmend. Dies ist den Herausgebern jedoch als Verdienst anzurechnen. Daß sie es deutlich gemacht, den Mahnungen von Musikforschern wie Kretzschmar, Abert, Schering, Moser oder Gurlitt folgend sich dem Gegenstande überhaupt zugewandt und die Aufsatzsammlung in eine wissenschaft-

liche Reihe aufgenommen haben, mag anzeigen, von welcher Seite die Musikerziehung der Schule Hilfe benötigt.

Lars Ulrich Abraham, Münster

R. M. A. Research Chronicle. Published by the Royal Musical Association. Ed. by Jeremy Noble. Nr. 3, 1963. London 1965. VI, 58 S.

Der Zweck der Serie, die nur eine Ergänzung zu den Fachzeitschriften sein will, ist ein dokumentarischer: „to make available, at low cost, some of the raw material which most musicologists accumulate of their research.“ Die vier Arbeiten dieses Bandes stehen an Bedeutung ihren Vorgängern keineswegs nach. Sehr dankenswert ist das auch die noch nicht abgeschlossenen („in progress“) Arbeiten der letzten 25 Jahren erfassende Register of Theses on Music von Paul Doe. Hier findet man alle (also auch aus anderen Fakultäten) erreichbaren Bachelor-, Master- und Doktorthesen, einschließlich der Londoner bibliothekarischen Diplomarbeiten, die „vary greatly in size“ (der leider nicht angegeben ist), „scope and quality“, 265 Nummern, also etwa 10—11 je Jahr. Ein Verfasserregister fehlt. Auch wenn man die insgesamt 106 (40%) noch nicht abgeschlossenen Thesen außer Acht läßt, ergibt sich ein ansehnlicher Zuwachs an wissenschaftlichen Arbeiten, von denen übrigens, mit Ausnahme von Cambridge, mit Zustimmung des Autors Photokopien im auswärtigen Leihverkehr erreichbar sind. Die biographischen Monographien halten den allgemeinen etwa die Waage, auch die Zahl der England und der den übrigen Ländern gewidmeten Abhandlungen ist etwa die gleiche.

Nigel Fortune bietet in seiner *Handlist of printed Italian secular Monody books, 1602—1635* im Anschluß an seinen Aufsatz in MQ 39, 1953 und besonders seine ähnlich lautende Cambridger Dissertation von 1954 eine Ergänzung zu den „rather defective lists“ von Leichtentritt (Neubearb. von Ambros' *Gesdichte* IV, 1900) und E. Schmitz (Peters-Jahrbuch 1911). Der Verfasser, der die offenbar verlorenen, für die Bühne bestimmten, die dialogischen und außerhalb Italiens erschienenen Veröffentlichungen ausschließt, bittet, da „it too must have its forthcomings“, um Unterstützung für Ergänzungen und Korrekturen, für die Raum gelassen ist. Als wichtige Vergleichsquelle bewährte sich der zweibändige *Indice*

von A. Vincenti (1619—1649). Die 226 Nummern, von denen für etwa 40 kein Fundort bzw. Neudruck (oder -ausgabe) nachweisbar ist, sind chronologisch geordnet (weiterhin alphabetisch), und fügen dem zum Teil gekürzten Titel und der Angabe der Zahl der Gesänge wertvolle Anmerkungen hinzu.

H. Fitzpatrick bietet in *The Waldhorn and its association in Bach's time* einen Nachtrag zu seiner Arbeit in den *Proceedings* 91, 1946/65; er bringt Belege für die Verbreitung dieses Instruments im Umkreis J. S. Bachs. Als Quellen treten ans Licht das „Dressdenische Diarium“ von 1719, das die 16 Tage währende Feier und die Jagden bei der Hochzeit August des Starken schildert, wo auch Lullys Comédie-Ballet *La Princesse d'Elide* (mit fünfstimmiger Hornfanfare) aufgeführt wurde; weiter zwei, Dresden und Mühlberg a. d. Elbe betreffende Berichte im „Fröhlichen Dresden“ und „Wienerischen Diarium“ (beide 1730), ferner in Zeidlers *Universalexicon* 32, S. 72—118, die „a clear picture of the Waldhorn's place as a ceremonial instrument both in military and hunting music“ geben. — Die *Five Manuscripts of Church Music at Lichfield* (Kathedrallbibliothek) (D. Franklin), die zwischen 1720 und 1750 geschrieben wurden, zeigen den Reichtum an Kirchenmusik, den auch kultisch weniger bedeutende Kirchen Englands bewahrt haben. Der Hauptanteil gilt Blow und Purcell, aber auch Locke, Wise, Croft und Humfrey sind gut vertreten.

Reinhold Sietz, Köln

R. M. A. Research Chronicle. Published by the Royal Musical Association. Ed. by Nigel Fortune. Nr. 5, London 1965. 84 S.

Die fünf Arbeiten auch dieses mit einer Ausnahme der älteren englischen Musikgeschichte gewidmeten Bandes bringen wichtige dokumentarische Aufschlüsse. L. Coral beschreibt einen wahrscheinlich 1653 herausgegebenen alphabetischen Katalog *A John Playford Advertisement*, dessen erster Teil *All the Musick-Books that have been Printed in England, either for Voyce or Instruments*, dessen kürzerer zweiter die *Musick-Books lately Printed* namhaft macht. Die Quellen der Liste, die auch Lehrbücher enthält und für deren Kompositionen die Verleger und Erscheinungsjahre ermittelt werden konnten, sind schwer aufzuhellen. Unter den Komponisten begegnen Byrd, Coperario,

Dowland, East, Gibbons, Lasso, Morley, Wilby und Weelkes. — A. Smith legt nach gründlicher Darstellung der Vorgeschichte und des damaligen Standes ein chronologisch und alphabetisch geordnetes, historisch und biographisch kommentiertes *Annotated Register* der (102) *Gentlemen and Children of the Chapel Royal of Elizabeth I.* vor, das Namen wie Bull, Byrd, Farrant, Morley und Tallis aufweist. — Diesem umfangreichen Aufsatz läßt J. Roche *An Inventory of Choirbooks at St. Maria Maggiore, Bergamo, January 1628* folgen. Die von Alessandro Grandi unterzeichnete Liste bezeugt den konservativen Charakter der Musik an dieser berühmten Kirche, an dem der fortschrittliche Grandi in den drei Jahren seines Wirkens wohl nicht viel ändern konnte. — Im ersten Teil ihres (Salisbury und Winchester betreffenden) Aufsatzes *Some Festival Programmes of the 18. und 19. Centuries* geben D. J. Reid und B. Pritchard ein trotz mancher Zeitlücken und allzu summarischen Angaben („*Miscellaneous Concerts*“) aufschlußreiches Bild der vor allem durch Händel beherrschten, dem heimischen Schaffen nicht sonderlich gewogenen, den zeitgenössischen Großmeistern nur zögernd Raum gebenden Vortragsfolgen. Der italienische Einfluß unter den Künstlern (die Catalani, Rauzzini) weicht langsam den eigenen Kräften (Braham, die Storaces). Bei beiden Städten, die für Chor wie Orchester oft Zuzug aus anderen Orten erhielten, setzt sich die Dreitägigkeit seit 1767 durch. — W. K. Ford (*Some Wills of English Musicians of the 15. and 16. Centuries*) kann in den acht, nicht immer vollständig und zuverlässig im „*earliest Index of the Prerogative Court of Canterbury*“ überlieferten Beispielen kaum etwas die Musik speziell Betreffendes vorbringen. Von bekannten Namen sind zu finden W. Cornysse, J. Forrest, W. Frye, J. Lloyd und J. Redfort.

Reinhold Sietz, Köln

Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag. Im Namen seiner Schüler hrsg. von Georg von Dadelsen und Andreas Holschneider. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel-Verlag 1964. 176 S.

„Mit dieser Dankesgabe treten die Schüler an den Geburtstagstisch ihres akademischen Lehrers, in der Hoffnung, daß sie angenommen und für würdig befunden werde“. So

die Hrsg. im Geleitwort zu dem sorgfältig ausgestatteten Band. 17 Einzelbeiträge bezeugen Geist und Richtung der durch den Jubilar geprägten Tübinger Schule: „*Forschen, dem es einzig um ein tieferes Verständnis des musikalischen Kunstwerks geht*“, die Erkenntnis der „*beiden Wege dazu, den über die Quellen wie den über die Elemente der Musik selbst*“, den „*Blick auf die stetigen, von einer Generation auf die andere weiterwirkenden geistigen Mächte*“.

Bei der Vorliebe des Jubilars für alle Fragen, die den geheimnisvollen Verhältnissen des musikalischen Rhythmus und Tempos gelten, mag nicht wundernehmen, daß eine ganze Reihe der Themen aus diesem Gebiete stammt: Hermann Beck weist unter Einbeziehung der authentischen Metroномisierungen auf *Die Proportionen der Beethovenischen Tempi* hin; Walther Dürr untersucht, ausgehend von den 1611 und 1614 erschienenen einschlägigen Traktaten von Agostino Pisa, *Auftakt und Taktschlag in der Musik um 1600*; Arnold Feil erklärt überzeugend und instruktiv die eigenartige Anwendung des 6/8-Taktes in Mozarts Duett „*Bei Männern, welche Liebe fühlen*“; Franz-Jochen Machatius bietet unter dem Titel *Dreiertakt und Zweiertakt als Eurhythmus und Ekrhythmus* mit einem Abschnitt seiner vom Jubilar angeregten Doktordissertation Grundgedanken zu einer Phänomenologie der musikalischen Bewegungsformen. Auch Ulrich Siegeles gedrängte Zusammenstellung *Von Bachschem Modellen und Zeitarten* schließt sich mit dem Nachweis bestimmter rhythmischer Formeln und deren bausteinhafter Anwendung bei Bach diesem Themenkreis an.

Die übrigen Aufsätze berühren die verschiedensten Teilgebiete unseres Fachs. So schreibt Georg von Dadelsen *Über das Wechselspiel von Musik und Notation* (Tübinger Habilitationsvortrag) und Erhard Karkoschka unter dem Titel *Zur Problematik einer temperierten Notation* über die Eignung von Equiton als Ersatz der traditionellen Notenschrift. — Beiträge zur Quellenkunde liefern Gerhard Pätzig, der *Das Chorbuch Mus. ms. 40024 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin* beschreibt und in dieser, Teile des Choralis Constantinus überliefernden Hs. eine wichtige Quelle zum Schaffen Isaaks aus der Hand Leonhard Pämingers erkennt, Wolfgang Plath, der in *Bemerkungen zu einem mißdeuteten Skizzen-*

blatt Mozarts (Paris, Bibl. du Conserv. Ms. 255; vgl. KV<sup>7</sup> 626 b/34.35) den Inhalt des betreffenden Autographs (insgesamt 8 Skizzen) scharfsichtig identifiziert, sowie — zugleich die Werkgeschichte erhellend — Imogen Fellingner mit Untersuchungen *Zur Entstehung der „Regenlieder“ von Brahms*.

Wie sehr frühreformatorische Kirchenmusik doch in der römischen Tradition verwurzelt blieb, zeigt Joachim Stalman an *Johann Walters Versuch einer Reform des gregorianischen Chorals*, wie dieser durch Prätorius (*Syntagma musicum* I, 447 ff.) bezeugt ist. Martin Just untersucht an einer Auswahl jüngerer deutscher Volkslieder das Verhältnis von *Musik und Dichtung in Bogenform und Reprisenbar*. Albert Palm lenkt unter dem Titel *Ein Beitrag zum Solfège aus den Anfängen der Schulmusik in Frankreich* den Blick auf eine vergessene Gesangslehre Montignys. Rudolf Elvers gibt in einer Liste von über 150 Titeln eine Übersicht der *Musikdrucker, Musikalienhändler und Musikverleger in Berlin 1750 bis 1850*. Erwähnt seien schließlich lediglich die Titel der beiden schönen und gelehrten Aufsätze von Andreas Holschneider: *Musik in Arkadien* und von Bernhard Meier: *Musikgeschichtliche Vorstellungen des Niederländischen Zeitalters*, sowie Dieter Schnebels gewürzter *Bericht von neuer Orgelmusik*, um die erstaunliche Vielgestalt des Terrains anzudeuten, das hier bebaut und gepflegt wird. Mögen die vorgelegten Arbeiten der „Schüler“ vielleicht auch hier und da einer Ergänzung bedürfen oder in Einzelheiten der Kritik von Fachgenossen begegnen: aufs Ganze gesehen ist der Ertrag imponierend.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

Åke Davidsson: *Bibliographie zur Geschichte des Musikdrucks*. Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB 1965. 86 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensis. Nova Series. I.)

Bei der außerordentlichen Fülle von Bibliographien, über die man heutzutage verfügen kann, sollte man nicht glauben, daß es sich lohnt, die mühselige Arbeit einer solchen Literaturzusammenstellung auf sich zu nehmen. Sobald man jedoch beginnt, sich auf dem Gebiet der Fachbibliographien auf ein bestimmtes Thema zu konzentrieren, ändert sich das Bild grundlegend. Noch dürftiger

aber wird das Angebot, wenn man nach Bibliographien auf Grenzgebieten Ausschau hält. Gewiß gibt es Artikel und Arbeiten, die ebenfalls Literatur zusammentragen, allein man gewinnt in den wenigsten Fällen einen Überblick über das gesamte einschlägige Schrifttum schon aus dem Grunde, weil meist der Platz für eine erschöpfende Bibliographie nicht zur Verfügung steht bzw. gestellt werden kann. Um so mehr ist es zu begrüßen, wenn eine Bibliographie vorgelegt wird, die so verschiedenartige Aspekte berücksichtigt und zu berücksichtigen hat wie die zur Diskussion stehende. Einerseits mußte Davidsson darauf sehen, die schon vorliegenden Veröffentlichungen im Rahmen der Musikwissenschaft zu finden, andererseits forderten aber auch die Technik des Notensichts (mithin also bis zu einem gewissen Grade die Typenkunde), die Illustration und die Studien zu einzelnen Druckern und Landschaften ihr Recht. Bei der großen Zahl der Publikationen (Davidsson weist schon auf den ersten Seiten darauf hin) konnte es nicht ausbleiben, daß dieser oder jener Titel nicht aufgenommen wurde. Dem Verfasser der Bibliographie ist es sehr hoch anzurechnen, daß er einen so hohen Prozentsatz an unselbständigen Veröffentlichungen zusammengetragen hat, wie sie uns hier begegnen. Denn das Schwergewicht der wissenschaftlichen Veröffentlichungen hat sich ja mehr und mehr von den Monographien auf die Aufsätze verlagert, und es fehlen für die Musikwissenschaft noch eine ganze Reihe von Vorarbeiten, wie sie die Dokumentationsdienste teilweise schon für die Naturwissenschaften geleistet haben.

Zum Glück begnügt sich Davidsson nicht mit einer reinen Aufzählung der Titel. Statt aber eine rasonierende Bibliographie im herkömmlichen Sinne zu erstellen, unterzieht er sich der Mühe, einen knappen historisch-systematischen Abriss der Arbeiten zu den verschiedenen Aspekten, unter denen man den Musiknotendruck sehen kann, voranzuschicken. Damit sind zugleich zahlreiche Anregungen für weitere Forschungen vorgebracht (z. B. für die Zeit der Inkunabeln). Mit dem Register (als dem dritten Teil seines Werkes) kann sich Davidsson zum einen die Wiederholung von Titeln, die sich zwangsläufig bei systematischer Anordnung des Stoffes hätte einstellen müssen, sparen, zum anderen zugleich doch eine gewisse Systematik (nach Schlag- und Stichwörtern) bie-

ten, so daß sich historisch-räsonierender Teil, alphabetische Zusammenstellung und Register (als betont systematisches Element) ergänzen. So kann auf engstem Raum ein lebendiger Eindruck von der Lage der Forschung auf diesem wichtigen Grenzgebiet gegeben werden, wie er nur selten bei dieser sonst so trockenen (bibliographischen) Materie anzutreffen ist.

Johannes Herzog, Bad Godesberg

O. W. Neighbour und Alan Tyson: *English Music Publishers' Plate Numbers in the First Half of the Nineteenth Century*. London: Faber and Faber (1965). 48 S.

Seit O. E. Deutschs *Music Publishers' Numbers* (London 1946) ist die Bedeutung der Plattennummern für die Datierung von Notendruckern in vollem Umfange erkannt worden. Es lag nahe, den von ihm gewiesenen Weg weiter zu gehen. O. W. Neighbour und A. Tyson haben sich diese Aufgabe für eine Reihe größerer englischer Firmen gestellt und legen ihre Ergebnisse in einem kleinen, großzügig aufgemachten Bändchen vor. Während Plattennummern auf dem Kontinent um 1800 schon von fast allen großen und kleinen Musikverlegern verwendet wurden, setzten sie sich in England erst um 1820 durch, ja einige einflußreiche Verlage (Boosey, Paine & Hopkins) verzichteten sogar noch bis nach 1850 auf sie. Eine ausführliche Einleitung geht auf diese und andere Fragen ein. Daran anschließend bieten die Verfasser datierte Listen zwischen 1800 und 1850 für 25 Verlage (einschließlich Nachfolgefirmer); als wichtigste seien davon Birchall & Co, Chappell & Co, Cooks & Co, Addison & Co (Cramer & Co), Lonsdale, Novello und Wessel & Co genannt. Über die von Deutsch praktizierte Methode hinausgehend geben die Verfasser für jede ermittelte Nummer nicht nur das Jahr, sondern auch den Monat des Erscheinens an; damit wird die Datierung jener Publikationen erleichtert, deren Nummern außerhalb der ermittelten Ecknummern eines Jahres liegen. Das Büchlein verzichtet leider auf eine kurze Skizzierung der jeweiligen Verlagsgeschichte, auch Hinweise auf Spezial-Literatur zu einzelnen Firmen sucht man vergebens. Schließlich könnte man fragen, ob es nicht sinnvoller gewesen wäre, die Listen bis 1900 fortzuführen. Im ganzen ist die Zusammenstellung durchaus zu begrüßen, stellt sie doch einen weiteren Beitrag auf dem schwierigen Felde

der Notendruck-Datierungen dar, der ebenso wie alle anderen Arbeiten in dieser Richtung einmal zu einem Handbuch mit datierten Listen aller Verlage führen müßte.

Klaus Hortschansky, Kiel

Jed H. Taylor: *Vocal and Instrumental Music in Print*. New York & London: The Scarecrow Press, Inc. 1965. IV, 166 S.

Wenn man dem Titel trauen dürfte, so könnte man eine umfangreiche Bibliographie von mehreren Bänden erwarten. Doch nichts dergleichen verbirgt sich hinter der allzu globalen Überschrift. Im Gegenteil — es ist ein sehr schmales Bändchen mit einer Auswahl von Titeln für Noten, die dem Studium der Musik dienen sollen. So steht es im Vorwort. Ein Team von Professoren und Dozenten des Mansfield State College in Pennsylvania/USA trug mit Unterstützung eines Bibliothekars für Studenten, Lehrer, Bibliotheken, Klubs und Schulen eine empfehlende Bibliographie zusammen unter Angabe der Schwierigkeitsgrade, mit einer Liste der Verleger, der Händler, mit einem Verzeichnis der Komponisten und mit Preisangaben (vom Winter 1963/64).

Ein guter Gedanke. Leider ist die Ausföhrung weniger gut. Man beruft sich darauf, Musikbibliographien, Enzyklopädien, Lexika und Musikbibliothekskataloge konsultiert zu haben. Doch hat man zuletzt vermutlich einen Nicht-Fachmann das Manuskript durchsehen lassen. Denn wie erklärt es sich, daß derart viele Fehler darin zu finden sind? Fehler, die letztlich nicht mehr als bloße Druckfehler anzusehen sind.

So liest man auf S. 11 und 13 *Violincell*, S. 23 *Kistner* und *Siegal* und S. 24 *Musick*. Leipzig liegt laut S. 28 in *West Germany*. S. 32 steht Bartók: *Allegro Barboro*, S. 34 und im Index *Manuel de Fallo*. Karl Gustav Fellerer wird mit dem Titel: *Keyboard music of the Baroque and Rococo . . .* als Komponist geführt (S. 35 und im Index). Field erscheint als *Feild* (S. 35), Honegger als *Honeger* (S. 42), Joseph Haydn einmal als *Hayden* (S. 41), Mozart als *Amedeus* (S. 46, 86 und 114) mit dem Geburtsdatum 1776 (S. 46). Fiorillo ist 1753 geboren (nicht 1755 — S. 55), C. Ph. E. Bach 1714 (nicht 1774 — S. 73), Vitali ca. 1644 (nicht ca. 1655 — S. 62), Richard Wagner 1813 (nicht 1815 — S. 91), Leó (l) Delibes 1836 (nicht 1839 — S. 105) und Gounod 1818 (nicht 1819 —

S. 110). Hindemith ist 1963 gestorben (nicht 1964 — S. 82).

Überhaupt sind bei einigen Komponisten die Lebensdaten nicht angegeben, bei manchen bloß das Todesdatum (S. 85 Lassus), obwohl sich unschwer durch Nachschlagewerke viele Daten ergänzen ließen. Ähnlich ist es mit den Vornamen, die oft nicht ausgeschrieben sind. Bei der Transkription slawischer Namen herrscht keine Einheitlichkeit. Es werden falsche Akzente und in deutschen Texten am Wortanfang willkürlich Groß- und Kleinbuchstaben gesetzt.

Gluck erhält den Vornamen *Christopher* (S. 110 und S. 141); Klengel wird zu *Kleugel* (S. 57), Milhaud zu *Milhard* (S. 144) und dergleichen mehr. Die Liste ließe sich fortführen. Und wie steht es um den Inhalt der Bibliographie? Für den Prüfling am Mansfield State College ist die Angabe der Titel zur Vorbereitung auf sein Bachelor- und Master-Examen gewiß nützlich. Es ist aber die Frage, ob der Musikstudent einer anderen Hochschule auch viel davon profitiert.

Eva Renate Wutta, Altfinntrop

Répertoire de manuscrits médiévaux, contenant des notations musicales. Sous la direction de Solange Corbin. I. Bibliothèque Sainte Geneviève, Paris, par Madelaine Bernard. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1965. 157 S., 36 Taf. (École Pratique des Hautes Études, Sorbonne, IV. Sect., Sciences hist. et philolog.)

Die Handschriftenbibliotheken haben in den letzten Jahren mehrere große und überaus wichtige Veröffentlichungen begonnen oder vorbereitet. Die eine ist die Serie des *Catalogue des manuscrits datés*, veröffentlicht vom Comité international de paléographie; wichtig, weil sie in ihrer Vollendung die beste Handhabe bieten wird, mittelalterliche Handschriften zu datieren und lokalisieren. Eine andere Serie umfaßt den großen Komplex der Publikationen, die die musikalischen und also zumeist auch handschriftlichen Schätze der Bibliotheken erschließen sollen, vom RISM angefangen bis zu geschlossenen Katalogen. Unter diesen Katalogen soll sich auch der Katalog der musikalischen Handschriften der Bibliothèque Sainte Geneviève, Paris, seit 1500 befinden.

Das hier zu besprechende Werk bildet den ersten Band einer eigenen Serie, eines Reper-

toires der mittelalterlichen Handschriften mit musikalischen Notationen. Es versteht sich von selbst, daß die mittelalterlichen Handschriften eine besondere Behandlung erfordern, weil bei ihnen der Notenschrift ausführlich gedacht werden muß, weil aber andererseits die üblichen Kataloge mittelalterlicher Handschriften die Musik nur höchst ungenau verzeichnen. Der vorliegende Band behandelt nun die Handschriften der oben genannten Bibliothek bis 1500.

Die Bibliothek Sainte Geneviève, eine der großen Pariser Bibliotheken, wurde 1624 gegründet und war bereits vor der französischen Revolution eine hervorragende Handschriftensammlung mit mehreren tausend Codices. Ein großer Prozentsatz der katalogisierten Musikhandschriften stammt aus Augustinerklöstern, darunter natürlich vor allem aus St. Viktor und Sainte Geneviève in Paris selber. Im übrigen handelt es sich bei den katalogisierten Handschriften ausschließlich um Choralhandschriften. Das scheint durch den Bestand gegeben zu sein. Aber dem *Avant-propos* zufolge sieht es so aus, als ob das *Répertoire* tatsächlich nur Choral-, insbesondere Neumenhandschriften erfassen sollte. Das wäre bedauernd wert und widerspräche auch dem gewählten Titel.

Die Leitung des *Répertoires* hat Solange Corbin, und ihre vom Rezensenten in dieser Zs., Jg. 18, 1965, S. 211, besprochene *Thèse Notation musicale neumatique. Les quatre provinces lyonnaises: Lyon, Rouen, Tours et Sens* bildet den Grundstock des *Répertoires*. Das ist ein solides Fundament, und man kann dem Unternehmen nur Glück wünschen, daß es von einer so sachkundigen und klugen Wissenschaftlerin geleitet wird. Die Handschriften sind nun im Kataloge nicht nach den Herkunftten geordnet, sondern nach der Schriftart der Noten oder Neumen: eigentliche Neumen (ohne Linien), Neumen mit Linien, zweigeteilt in „*Points liés*“ (Punktneumen) und „*Petits carrés liés*“ (nordfranzösische Neumen) und „*Notation carrée*“ (Quadratnoten). Über die Schriftherkunft, frühere Besitzer, die Signaturen der Sainte Geneviève und die Buchgattungen unterrichten Register. Eine Karte — der erwähnten *Thèse* von Solange Corbin entnommen — zeigt die Verbreitung der Schriftarten. (Eine punktweise Fixierung der Schriftorte auf dieser Karte wäre freilich besser gewesen als die gewählte Flächenaufzeichnung von Schriftprovinzen, die ver-

größert, d. h. leere Gebiete einer Schrift zuordnet, also schwer beweisbare, vielleicht sogar irrige Aussagen macht.) Selbstverständlich sind alle wünschenswerten Angaben bei jeder Handschrift in gleichmäßiger Anordnung vorhanden: Signatur, Werk (zusammengebundene Werke sind mehrfach verzeichnet), Beschreibung bis ins Einzelne, Inhalt, Neumierung, Bibliographie. Die Ausstattung ist übersichtlich und für einen Katalog überraschend großzügig: über 98 Handschriften unterrichten 47 vortreffliche Facsimiles, so daß also von jeder einigermaßen wichtigen Handschrift ein fotografisches Beispiel vorhanden ist.

Der Katalog wird herausgegeben vom Centre National de la Recherche Scientifique und ist eine Veröffentlichung der École Pratique des Hautes Études der Sorbonne; es handelt sich also bei diesem *Répertoire* um ein französisches, nicht ein internationales Unternehmen. Der Rezensent kann nicht schließen, ohne mit Bedauern festzustellen, daß ein entsprechendes deutsches Werk nicht existiert. Nicht, daß eine bibliothekarische Gemeinschaft einen umfassenden und exakten Katalog deutscher mittelalterlicher Musikhandschriften nicht herstellen könnte — aber trotz aller öffentlichen Versprechungen, daß die Wissenschaft gefördert werden sollte: es fehlt der Glaube, daß die Mittel für ein deutsches Gegenstück zu der französischen Leistung zur Verfügung gestellt werden. Ewald Jammers, Heidelberg

Bernard Huys: *Catalogue des imprimés musicaux des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Fonds général. Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles. 1965. 422 S., 40 Abb.*

Eine der großen Sammlungen des europäischen Kontinents — die Bibliothèque royale in Brüssel — besaß bislang, die Musikalien betreffend, nur einen Katalog der Collection Féty, der in unmittelbarer Folge an den Kauf dieser Sammlung (1872) durch den belgischen Staat im Jahre 1877 erschienen war. In dessen Vorwort wurde bereits auf „un assez grand nombre, traitant de la même matière [ouvrage de musique] dans les différents fonds de la Bibliothèque royale“ aufmerksam gemacht. Dennoch kannte man diesen großen Reichtum des Fonds général in seinem ganzen Umfang bisher nicht, da bei Einzelstudien, sofern deren Verfasser selbst in Brüssel gearbei-

tet hatten, lediglich einige Werke oder Teilsammlungen bekannt gemacht wurden (s. etwa W. Boetticher: *Orlando di Lasso und seine Zeit I*, Kassel 1958). Selbst neuere Bibliographien wie die *Recueils imprimés XVIe—XVIIe siècles* (RISM BI1) haben die Fülle der vorhandenen Quellen dieses Fonds général nur unvollständig verzeichnet. Mit den von Huys katalogisierten Drucken des 15., 16. und 17. Jahrhunderts liegt nun zumindest ein Teil dieses unbekanntes Fonds in einem Verzeichnis vor. In den kommenden Jahren soll noch ein Katalog der nach dem Jahre 1700 publizierten Druckwerke erscheinen, außerdem ein Verzeichnis der Handschriften.

Der Katalog umfaßt den Besitz der Bibliothek an Drucken des 15.—17. Jahrhunderts, und zwar Individualdrucke und Sammelwerke, Practica sowohl als auch theoretische Publikationen; ausgeschlossen wurden lediglich rein liturgische Werke (Gradualien, Antiphonare etc.). Die Anlage der Einzelbeschreibungen des Kataloges ähnelt den neueren vorbildlichen Publikationen, wie z. B. den Katalogen der Universitätsbibliothek in Uppsala, der schwedischen Bibliotheken überhaupt oder auch den Verlagsverzeichnissen einzelner französischer Verleger, herausgegeben von F. Lesure und G. Thibault. Huys hat sich erfreulicherweise vornehmlich an den schwedischen Katalogen von A. Davidsson orientiert — bei aller Selbständigkeit in der Ausführung seiner Aufgabe — und dies mit den Richtlinien zur Katalogisierung an der Bibliothèque royale zu vereinen gewußt. Die sorgfältige originale, wenn auch sehr gekürzte Wiedergabe des Titelblattes, der Hinweis auf Irrtümer, sei es in der Follierung oder im Wortlaut des Titels, wie auch das Eingehen auf die originale Bezeichnung der Stimmbücher ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben. Ebenso wichtig ist der Hinweis auf die Exemplare, die zugleich auch in der Collection Féty vorhanden sind, zumal die veraltete Beschreibung in dem Katalog der letztgenannten Sammlung kein klares Bild des wirklichen Bestandes mehr bietet. Erwähnenswert ist gleichfalls die vollständige Inhaltsangabe bei Sammeldrucken (in alphabetischer Reihenfolge nach Komponisten geordnet), versehen mit Anmerkungen, die vor allem der Identifizierung der Komponisten dienen sollen. Dabei wäre allerdings zu fragen, ob hier nicht eine



dem Original entsprechende Reihenfolge in der Verzeichnung des Inhalts nützlicher gewesen wäre, was zudem eine größere Anzahl der drucktechnisch schwierig einzufügenden Anmerkungen erübrigt hätte. Den Namen des jeweiligen Komponisten hätte man so in originaler Schreibweise dem Textincipit hinzufügen können. Irrtümer in der Folia-tion wären dadurch selbstverständlicher überschaubar und die notwendigerweise vorgenommene Uniformierung der Komponistennamen wäre — diese Arbeit geht wohl auch über die Aufgabe eines Kataloges hinaus — entfallen. Natürlich hat die nach dem Alphabet der Komponisten geordnete Wiedergabe des Inhalts ihre Berechtigung, wenn sie das leider bisher in allen Katalogpublikationen fehlende alphabetische Register von Textincipits ersetzen muß. Ein Vergleich von textgleichen Kompositionen verschiedener Komponisten ist so aber fast unmöglich; besonders schwierig ist die Anlage zu überblicken, wenn zudem eine Mischung von Individual- und Sammelwerken vorliegt. Für diesen Fall fehlt hier überdies ein chronologisches Register der Publikationen. Außerdem träte bei einer dem Original entsprechenden Inhaltsangabe und Komponisten-nennung sicherlich eher zu Tage, daß die sich in erster Linie an *Grove's Dictionary* orientierende Schreibung einzelner Namen dem Bestand, der hier beschrieben ist, tatsächlich nicht immer entspricht. Der Gebrauch der urkundlichen französischen Namensform *Jean Leleu* für *Joannes Lupi* beispielsweise hat in der wissenschaftlichen Literatur nur vereinzelt Verwendung gefunden. Die Tatsache, daß in fünf von sechs in diesem Katalog aufgenommenen Drucken, die Kompositionen von ihm enthalten, dieser Autorenname nicht begegnet, widerspricht der im Katalog vorgenommenen Bevorzugung der französischen Namensform.

Wünsche solcher Art werden auch beim Erscheinen anderer Verzeichnisse wohl immer wieder ausgesprochen werden müssen, dennoch soll das nicht die Freude an der Veröffentlichung dieses Kataloges beeinträchtigen; er erweitert — was Größe und Bedeutung des *Fonds général* vermuten ließen — die Kenntnis erhaltener Musikwerke um seltene Drucke, sogar um *Unika* (Nr. 66–68 [*Clemens non Papa*], Nr. 148, 252 und 446 [*Lasso*]). Es wäre zu begrüßen, wenn diesem

Katalog bald die anderen angekündigten in ebenso ausführlicher und sorgfältiger Bearbeitung folgen würden. Ute Schwab, Kiel

Eckart Rohlf: *Die deutschsprachigen Musikperiodica 1945–1957. Versuch einer strukturellen Gesamtdarstellung als Beitrag zur Geschichte der musikalischen Fachpresse mit Bibliographie der Zeitschriften 1945 bis 1957 und Bibliographie der bisherigen Literatur über Musikzeitschriften.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1961. X, 108 u. 115 S.

Die späte Besprechung dieses Buches rechtfertigt sich aus seinen gut fundierten Betrachtungen über die geschichtliche Entwicklung der Musikzeitschriften, aus der Erhellung eines fest umrissenen Zeitraumes dieser *Periodica* nach dem 2. Weltkrieg und aus den Anregungen, die es für künftige musikbibliographische Arbeiten zu geben vermag.

Daß der Verfasser dieser fleißigen, interessanten und in vielen Teilen wertvollen und nutzbringenden Arbeit etwas über Musikzeitschriften zu sagen hat, kündigte sich bereits in den Jahren 1955 bis 1957 an, als er in der Zeitschrift „Musikhandel“ eine *Bibliographie der deutschsprachigen Musikperiodica* in Fortsetzungen veröffentlichte. Schon dort machte er es sich nicht mit alphabetisch geordneten, kommentarlosen Titelwiedergaben bequem, sondern ordnete die Zeitschriften nach Sachgruppen und fügte außerdem noch zu jedem Titel ausreichend kennzeichnende Beschreibungen hinzu. Später hat er in seiner im Zeitungswissenschaftlichen Institut der Universität München entstandenen und 1957 eingereichten Dissertation diese Titelresultate verwertet, wobei er sie zu einer Zeitspanne von insgesamt zwölf Jahren erweiterte und ihr vielseitige Betrachtungen voransetzte. So befaßte er sich mit dem Begriff „Musikzeitschriften“, den historischen Grundlagen der deutschsprachigen *Musikperiodica*, der Literatur über diese *Periodica* vor und nach 1945, sowie über seine Quellen zu den aufgeführten Zeitschriften von 1945 bis 1957, wobei er diese verschiedenen Kapitel reichlich mit bibliographischen Angaben durchsetzte. Ferner beschäftigte er sich mit der Rolle der deutschsprachigen Musikzeitschriften innerhalb der Weltproduktion und im Verhältnis zum allgemeinen Zeitschriften-Wesen, mit ihrer zahlenmäßigen Entwicklung, mit den Trägern der Zeitschriften und den Fragen ihrer Wirtschaftlichkeit.

Nach diesen knapp formulierten, grundlegenden Untersuchungen, deren Wert besonders in den zitierten und charakterisierten Literatur- und Quellenangaben beruht, wendet sich das Buch dem eigentlichen Thema der deutschsprachigen Musikzeitschriften 1945–1957 zu. Es untersucht zunächst die Bedeutung und die Rolle dieser Zeitschriften im Musikleben und in der Musikorganisation der Zeit und schafft sodann in einer wohlgedachten Gruppierung einen Überblick über die von dem Verfasser eruierten 589 Musikperiodica. In dem Kapitel, das die zwölf Gruppen und die zu ihnen gehörigen Zeitschriften im einzelnen untersucht, zeichnet Rohlf's das, was er „*das Gesicht der Musikzeitschriften*“ nennt. Mit kurzen Charakteristiken zum Thema jeder Gruppe und zu einzelnen Zeitschriften entsteht in der Tat das ganze, reichlich bunte Bild dieses Angebotes an Musikzeitschriften. Die hohe Zahl von fast 600 Zeitschriften ergibt sich daraus, daß nicht nur deutsche sondern auch österreichische und deutschsprachige Zeitschriften der Schweiz und des übrigen Auslandes einbezogen wurden und daß den Grenzgebieten Industrie, Technik, Akustik, Urheberrecht, Dokumentation, Theater-, Kultur- und Bildungswesen besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden ist.

Dem darstellenden Teil folgen sodann 11 graphische Tafeln, die unter anderem interessante Aufschlüsse über Gründungsjahre und Aussterben der 1945–1957 erschienenen Zeitschriften, über zahlenmäßige Entwicklung dieser Zeitschriften, über Neugründungen seit 1945, über die zahlenmäßige Aufteilung der Zeitschriften nach Ländern und Sachgruppen im Jahre 1957, über Auflagenverteilung, „Preisgefüge“ und Träger der Zeitschriften in dem gleichen Jahr und über die Erscheinungsweise (d. h. monatlich, vierteljährlich usw.) aller aufgeführten Zeitschriften enthalten.

Und was sich nun als *Anhang* mit neuer Paginierung anschließt und zusammen mit einem chronologischen Verzeichnis der Zeitschriften und den Registern der Länder und Orte, der Titel und der Namen noch einmal soviel Platz beansprucht wie die geschilderten Darstellungen, ist nur die eigentliche Bibliographie der Musikperiodica 1945 bis 1957 mit ihren 589 sachlich aufgegliederten Titeln. Die Aufnahmen sind einwandfrei und das Problem der inhaltlichen Überschneidungen, das bei Sachgruppierungen nicht aus-

bleiben kann, hat Rohlf's geschickt dadurch gelöst, daß er verschiedene Titel mehrmals aufführt, sie aber nur an einer Stelle in die Zählung aufnimmt und ausführlich darstellt. Von den Kurzfassungen ist dann auf die kompletten verwiesen.

Hält man über die knapp 600 Titel Heerschau, so ist der Ertrag für die Musikwissenschaft nicht eben sehr bedeutend. Und wenn man noch berücksichtigt, daß es sich bei diesen Titeln gewissermaßen um eine Momentaufnahme, nämlich um den „Moment“ der ersten zwölf Nachkriegsjahre, handelt, der schon im Jahre 1961, als das Buch erschien, überholt und vorbei war, so reduziert sich der Nutzen weiterhin. Das ist eine schlichte Feststellung aus dem Blickwinkel der Musikforschung und besagt nichts gegen den Nutzen, den das Buch in seiner Gesamtheit, besonders in seinem 1. Teil, stiftet. Zudem ist ein anderes Resultat auch gar nicht zu erwarten, da die musikwissenschaftlichen Zeitschriften (NB. im Jahre 1957) mit ganzen 6% an der Gesamtzahl der aufgeführten Periodica teilnehmen.

Der Wert dieser Zusammenstellung liegt in der blitzlichtartigen Beleuchtung des gesamten Musikbetriebes einer fest umrissenen Zeit. Es zeigt sich, daß Konzertwesen, Kirchenmusik, Musikerziehung, Berufsmusikertum, Volksmusik, Unterhaltungsmusik, Jazz, Musikverlags- und Phono-Produktion und die Rolle der Musik im Theater, Film, Funk und Fernsehen das Schrifttum absolut dominierend bestimmen. Man erhält beim Durchblättern dieser Bibliographie einen selten klaren Einblick in das, was man das Nachkriegs-Musikleben oder die aktive praktische Rolle der Musik beim Tun und Treiben deutschsprachiger Länder in diesem Zeitraum nennen kann. Das ist soziologisch interessant und also auch wieder von Bedeutung für Forschungen auf diesem Teilgebiet.

Schließlich hat die Arbeit aber noch einen besonderen Nutzen für die allgemeine und wissenschaftliche Musikbibliographie. Sie setzt denjenigen, der diese Aufgabe ernst nimmt, in den Stand, den Weg zu periodischen Veröffentlichungen zu finden. Sei es, daß die dort genannten Zeitschriften noch weiter existieren und zu einer bestimmten bibliographischen Arbeit hinzugezogen werden können, sei es, daß die Titel anzeigen, in welcher Richtung nach Zeitschriften ähnlicher Art geforscht werden kann. Das ist gerade für solche Bibliographien von

Wichtigkeit, die die Grenzgebiete nicht vernachlässigen wollen und die an unerwarteten Stellen nach Goldkörnern zu suchen gewohnt sind.

Kurz gesagt: die Veröffentlichung von Eckart Rohlf's ist in ihrem konzentriert und gut geschriebenen betrachtenden Teil reich an Hinweisen auf grundlegende Literatur des Gesamtgebietes der Musikzeitschriften, besonders auch zu ihrer Frühgeschichte, und in ihrem praktischen Teil, der Bibliographie 1945–1957 ein Fundort für Anregungen zu soziologischer und musikbibliographischer Arbeit.

Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br.

Bruno Nettl: *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc. 1965. 213 S. (Prentice Hall History of Music Series).

Dieses Buch ist — wie die ganze Serie — nicht für Fachgelehrte, sondern für Studenten und gebildete Laien bestimmt, die eine leicht faßliche, anregend geschriebene Kurzinformation über ein größeres Studiengebiet wünschen. Wer jemals vor einer solchen Aufgabe gestanden hat, weiß, wie schwer gerade das für einen Wissenschaftler ist. Man kann Bruno Nettl versichern, daß er sich mit Anstand aus der Affäre gezogen hat. Denn die ihm hier gestellte Aufgabe war fast nicht lösbar: auf rund 200 Seiten im Taschenbuchformat waren die volksmusikalischen Traditionen Europas, Afrikas und Amerikas darzustellen und durch Abbildungen und Musikbeispiele zu belegen. Die Zusammenfassung dieser drei Kontinente erfolgte nach den Editionsplänen des Verlages unter dem Sammelbegriff der „westlichen Hemisphäre“, einem eigentlich mehr politischen als kulturellen Begriff, aber auch aus der Erwägung, daß die hier anzutreffenden Musikstile wesentlich zur Entwicklung der Musik in Nordamerika beigetragen haben. Mag dies wohl zutreffen, so kann die Behauptung, daß die drei Erdteile auch in musikalischen Stilen zusammengehören und sich deutlich von den verbleibenden, speziell von Asien abheben, nicht ohne Bedenken hingenommen werden. Daß z. B. Stilverwandtschaften zwischen afrikanischer und europäischer Musik in einigen Faktoren erkennbar sind, können höchstens Rassenfanatiker noch leugnen. Aber ebenso sicher sind doch auch Spuren orientalischer und

südostasiatischer Traditionen in der Negermusik Afrikas erkennbar. Die Verbreitung antiker ägyptischer und vorderorientalischer Musikinstrumente weit in das Zentrum Afrikas ist ebenso gesicherte Tatsache wie die Übernahme einer ganzen Reihe von Instrumenten, Stimmungen und Spielpraktiken aus Indonesien. Und wie Europa mit Asien verbunden ist und war, so war es auch Amerika, dessen Ureinwohner von dorthier einwanderten und noch lange danach Kulturimpulse aus Asien direkt oder auf dem Umweg über die Südsee erhielten. Praktisch ist keiner der „Western Continents“ frei geblieben von solchen Impulsen, gerade auch auf dem Gebiet der Musik. Doch ist das nur ein geringfügiger Schönheitsfehler, für den außerdem weniger der Autor als der Herausgeber verantwortlich zu machen wäre.

Von den zehn Kapiteln des Buches beschäftigen sich die beiden ersten mit generellen Fragen der musikalischen Folkloristik und ihres Studiums, das dritte mit den grundsätzlichen Gegebenheiten der europäischen Volksmusik. Das ist alles sehr geschickt in wenigen Sätzen ausgedrückt, dabei zutreffend und auf dem neuesten Stand der Forschung. Vieles ist nur eben angedeutet, manches bleibt auch ungesagt. In den folgenden drei Kapiteln wird die Volksmusik Europas beschrieben, zuerst die der germanischen Völker, wobei der englischen Folklore der breitetste Raum gewidmet ist, da ja diese für die amerikanische Volksmusik viel bedeutsamer ist als die der übrigen europäischen Volksmusikstile. Das deutsche Volkslied wird auf dreieinhalb Seiten einschließlich zweier Notenbeispiele behandelt, knapp eine Seite gehören dem deutschen Lied außerhalb der Landesgrenzen, dem alpenländischen und jiddischen. Genau so knapp sind die vielfältigen und artenreichen Stile der Volksmusik in Osteuropa einschließlich des Balkans und in den romanischen Ländern behandelt.

Das 7. Kapitel gilt der traditionellen Musik Afrikas südlich der Sahara — der islamische Norden ist als nicht zur westlichen Hemisphäre gehörig ausgeklammert. Dies ist einer der besten Teile des Buches, auf nur 23 Seiten ist das Wesentliche in aller Kürze gesagt. Die wichtigsten Stilkreise sind nach der Einteilung Merriams und im wesentlichen seinen Gedankengängen folgend dargestellt, die formalen wie kulturellen Aspekte in richtiger Proportion

erläutert. Die sechs Musikbeispiele und vier Abbildungen von Instrumenten geben freilich nur einige der vielen typischen Erscheinungen wieder. Das 8. Kapitel über die Indianermusik befriedigt dafür weniger, vor allem durch die allzu deutliche Betonung der nordamerikanischen Traditionen. Von den fünf Musikbeispielen dieses Kapitels ist nur eines aus Südamerika, dessen so vielseitige und vielschichtige Musik auf einhalb Seiten abgetan wird. Diese Konzession an den nordamerikanischen Leser ist doch zu weitgehend. Dafür entschädigt auch nicht, daß im folgenden 9. Kapitel die Negermusik Amerikas die lateinamerikanischen Stile einschließt und den US-amerikanischen in angemessenem Verhältnis gegenüberstellt. Überraschend ist, daß die Volksmusik der weißen Amerikaner im letzten Kapitel auf nur 18 Seiten betrachtet wird, wovon sechs allein der Musik Lateinamerikas gewidmet sind. Nur vier Seiten genügen Nettl für die Volksmusik der Angloamerikaner im ländlichen Milieu. Vermutlich sind hier weitreichende Kenntnisse der Leserschaft vorausgesetzt. Alle Kapitel schließen mit einem Literatur- und Schallplatten-Verzeichnis. Hier sind jedoch fast nur solche Publikationen aufgeführt, die dem amerikanischen Leser leicht zugänglich sind, wie es Zweck und Anlage des Taschenbuches bestimmen. Von europäischer Literatur sind nur wenige Quellenpublikationen genannt.

Fritz Bose, Berlin

Albert Seay: *Music in the Medieval World*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc. 1965. 182 S. (Prentice Hall History of Music Series.)

Die Prentice Hall Series bemüht sich um Darstellungen, „*that are comprehensive, authoritative, and engagingly written*“. Im Sinne dieser Zielsetzung ist ihr erster Band (in dem sehr umfassenden Programm fehlt die Darstellung der Antike) vollauf gelungen. Es liegt ein glänzend geschriebener Leitfaden vor, bei dessen Lektüre uns das Fehlen gleichartiger Versuche in deutscher Sprache zu Bewußtsein kommen muß. Unser Interesse gilt dem kompulatorischen Charakter der Sache entsprechend vornehmlich der Art und Weise, in der der Stoff zusammengefaßt und überschaut wird. Der Autor, der den Zeitraum von den Ursprüngen des Choralis der Kirche bis zum Ende der *Ars nova* behandelt, stellt sich im besonderen

die Aufgabe, „*the interrelations between the labors of musicians on the practical side and the monuments of rational organization erected by the thinkers of the age*“ zu zeigen. Hieraus rechtfertigt sich die Themensetzung *Music in the Medieval World*; wer von ihr Bezüge auf die mittelalterliche Welt in allen ihren Aspekten, zumal den sozialen erwartet, wird enttäuscht sein. Um so mehr ist die pragmatische Seite des Unternehmens zu rühmen, gibt es doch heute wohl kaum eine klarere und — im Rahmen der gezeigten Grenzen — bei aller Verständlichkeit die Kompliziertheit des Stoffes dennoch reflektierende Darstellung.

Angesichts der Fülle des auf verhältnismäßig kleinem Raum behandelten Stoffes sind gewisse Ungerechtigkeiten nicht zu vermeiden, etwa die allzu sparsame Behandlung des deutschen Minnesangs oder des weltlichen Werkes von Machaut, wo beispielsweise die Bezüge zum Minnesang unerwähnt bleiben, erstaunlich deshalb, weil Seay anderwärts große Zusammenhänge sucht und betont. Ein ähnlicher Ausfall betrifft den Zusammenhang zwischen der Sequenz und weltlichen Formen und darüber hinaus überhaupt die Frage nach der großen, in ihrer Wirksamkeit aber durchaus greifbaren Unbekannten im Bilde der mittelalterlichen Musik, der Volksmusik.

Angesichts zahlreicher philosophischer Bezüge fällt auf, daß der Verfasser das ästhetische Denken des Mittelalters nicht behandelt, sofern es nicht von Theoretikern reflektiert ist. Eine Ausnahme sind die knappen Bemerkungen über das Tropieren auf S. 78: „*Polyphony, in its earliest stages, is no more than musical troping and, like its literary brother, another form of that reference to authority so much a part of medieval mind.*“ Es bliebe die Frage anzuschließen, wo die Grenze liegt, jenseits deren eine musikalische Form sich nicht mehr als Tropus derjenigen versteht, auf der sie aufbaut. Sie drängt sich um so mehr auf, als Seay in sehr entschiedener Weise die Wirksamkeit der Notre-Dame-Meister als das „*golden age*“ (S. 122) der mittelalterlichen Musik bezeichnet und offenbar erstmals hier Werke findet, die mehr sind als eine Summe von Tropierungen. Die dergestalt nicht genau definierte Klassizität des Notre-Dame-Organums verführt Seay zu einer Verabsolutierung, die überdies auf die Betrachtung des gesamten von ihm behandelten Zeit-

raumes zurückwirkt: beispielsweise wird an späteren Objekten (die *Ars antiqua* erscheint nicht als eigene Stilepoche, der Begriff jedoch unvorbereitet auf S. 135) das Krisenhafte, Dissoziative betont, sofern eine historische Bewertung erfolgt. Damit mag zusammenhängen, daß z. B. das Werk Machauts nicht die ihm zukommende Würdigung erfährt und die Entwicklung zum autonomen Musikwerk, die im 14. Jahrhundert so auffällig vorankam, vornehmlich im kritischen Lichte des Ästhetizismus, also ihres letzten Stadiums gesehen wird.

Bei der Betrachtung der frühesten Mehrstimmigkeit findet sich der komplementäre Fehler: es scheint, als sei ihre folgerichtige Logik identisch mit Mühelosigkeit, als wären Krisen und Probleme erst nach Perotin aufgetaucht. Gewiß fand sich die Spannung zwischen dem Eigenwillen der nach differenzierender Ausbildung strebenden Musik und ihrer liturgischen Einordnung zeitweilig zur Ruhe gekommen (die Beliebtheit der Organa Perotins bestätigt das), aber dieser Synthese müssen, beispielsweise am Einzug des tänzerischen Modalrhythmus in die Kirche entzündet, Auseinandersetzungen vorangegangen sein, die nicht geringer zu veranschlagen sind als z. B. diejenigen zwischen Vitry und Jacobus von Lüttich. Vom Standpunkt der ästhetisch bereits integrierten Modalrhythmik ausgehend sieht Seay allein den technologischen Aspekt: „*It is in this area (derjenigen des Rhythmus) that Notre Dame made one of its major technical contributions, a system whereby the performer would have a guide to the rhythmic characteristics of a composition. This system, whose foundations were laid by Leonin . . . is based on a set of six rhythmic patterns . . .*“ (S. 96/97). Daß beim Gebrauch der Modalrhythmik der Polyphonie die Priorität zukomme, wird bei der Erörterung rhythmischer Fragen beim Minnesang (S. 65) indirekt bestätigt. Abgesehen davon, daß dies fraglich ist, wird das Problem — und mit ihm auch die von Seay so stark betonte Klassizität der Notre-Dame-Epoche — verkleinert, sieht man es allein unter einem technologischen Aspekt. — Das Buch ist glänzend ausgestattet, Beispiele und Bilder instruktiv gewählt; die Literaturhinweise beschränken sich auf das Nötigste und vornehmlich auf das in englischer Sprache Greifbare.

Peter Gülke, Potsdam

Werner Kuntz: Die Brücke von Bach zu Wagner. Stuttgart—Berlin—Mainz—Köln: Kohlhammer 1965. 143 S. (Urban Bücher. 88.)

Dieses Buch, in Umfang und Titelgestalt dem Vorgänger in der Serie, W. Boettichers *Von Palestrina zu Bach* (1959), nahezu gleich, ist strukturell von jenem wesentlich verschieden. Hatte Boetticher sich bemüht, aufgrund eigener „*weitreichender Studien . . . dem historischen Sachverhalt auf verschiedenen Wegen*“ (induktiv) „*näher zu kommen*“, so legt Kuntz Wert auf sein Ziel, eine deduktive Beschreibung des „*inneren gesetzmäßigen und unausweichlichen Zusammenhangs in der musikgeschichtlichen Entwicklung*“ (S. 9) des Zeitraums. Er geht hierbei von einer, im *Vorspiel* sehr ausführlich und weitausholend begründeten These aus, die am besten mit den Begriffen quantitativ-qualitativ, architektonisch-poetisch oder material-entelechiologisch zu bezeichnen wäre. So wird „*der Entwicklungsgang der Musikgeschichte von Bach bis Wagner . . . dargestellt als der gesetzmäßige Weg zwischen den zwei geistigen Polen, den beiden zusammengehörigen Seiten der gleichen Antinomie*“ (95).

Obwohl keine *petitio principii* beabsichtigt ist, sei vorab darauf hingewiesen, daß ein derartiges Vorhaben nicht „*zum ersten Mal*“ unternommen wird. Es lag nicht nur implizite der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts im Blut, es führte auch zu jener statuarischen, heroisierenden Geschichtsschreibung, so sei für die neuere Zeit der ähnlich gezielte Versuch von R. Benz (*Die Stunde der deutschen Musik*, 1923) genannt. Kuntz, Philosoph und Naturforscher, ist bestens ausgewiesen durch seine bisher einzige, heute noch sehr wertvolle Buchveröffentlichung *Vor den Toren der neuen Zeit*, Leipzig 1926. Sie unternimmt, in klarer Methodik und universaler Synthese, die zu erwartende Entwicklung aller Kulturgebiete, gleichzeitig mit Keyserling und Spengler, neu zu deuten und bringt, vom Geist der Musik innerlichst berührt (vgl. S. 9, 10, 61, 90 ff., 155 ff.), zu dem Thema des vorliegenden Buches dankenswerte Erhellungen und Begründungen. Es muß dem Verfasser zugestanden werden, daß er, wenn auch ohne sachlich neue Beiträge, seine Quellen geschickt zu nutzen weiß und daß nahezu nirgends etwas sachlich Falsches zu finden ist. Manches Befremdende und zum Wider-

spruch Reizende wird also auf die konsequente Durchführung des oben erwähnten „allgemeinen Denkgesetzes“ zu setzen sein. Es erscheint auch begreiflich, daß über die zu Bach führende Zeit (S. 1—41) bestenfalls das Nötigste gesagt wird. Gewiß wird man die Behauptung: „Das Produkt aus den zwei antinomischen Faktoren war vor Bach gleich Null, weil die Beseelung . . . fehlte“ (114) cum grano salis aufzunehmen haben, ihr Tenor bleibt aber für Kuntz' Einstellung bindend. Man wäre aber doch, angesichts der — bei aller Anerkennung der Sonderstellung der vorausgehenden Genies — kursorischen Darstellung der Vorläufer Bachs dankbar, wenn greifbarere Belege für die Eigenart der „Materialmusik“ (40, 48, 114) angeboten würden. Das wohlwollende Bedauern über die Bemühungen der Collegia Musica (29) wird man verschmerzen können, obwohl man der Warnung vor einer Überbewertung starrer „stillechter Wiedergabe von Musikwerken“ (130) beipflichten muß.

Da der Verfasser weiß, daß die Brücke nicht allein von den feststehenden Heroen getragen werden kann, werden die Vor-, Mit- und Nachläufer knapp aber ausreichend charakterisiert, so Telemann, die Mannheimer, später, sehr objektiv, Meyerbeer und Offenbach. Es darf nicht verkannt werden, daß die Einordnung und Einschätzung der Hauptmeister, wenigstens bis Beethoven einschließlich und für Wagner, in den Grundzügen derjenigen Wagners und seiner Nachfolger (Strauss und Pfitzner) nahekommt. Bei Bach, „dem Anfang der Musikgeschichte“, „schwingt der entelediale Pol, die Einzelseele, voll mit“, gleichwohl liegt „die subjektive Komponente durchaus schwach“ (43, 44)! Händel kommt eigentlich nur durch seine Oratorien in Betracht, die Opern „stehen im Zeichen der Materialmusik“ (51). Haydns und Glucks Verdienste werden sachlich anerkannt. Mozart, als „musikalischer Architektiker seit Bach der nächste Hauptpfeiler der Brücke“ (62) „schafft Freude und bedeutet das größte Denkmal lustvoller Bejahung des Lebens“ (63), Beethovens zentrale Stellung als Architektiker, sinfonischer Dichter, Meister der offenen Form, vor allem als Toröffner der Romantik und Neuromantik (die beide einleuchtend umrissen werden) tritt äußerst bestimmend heraus. Von späteren Meistern sind Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt und Brahms in wechselnder Ausführlichkeit und

Akzentuierung vertreten. Bruckner, dessen Stellung als Vollendung der sinfonischen Form problematisch ist, bringt gleichwohl „die größtmögliche Verstärkung des enteledialen Faktors“ (98). Daß Wagner nun als „Meister“ (u. a.) „der enteledialen Logik“ (118) Wiederentdecker der nationalen, „in kultistische Wirklichkeit hineinwachsenden“ (120) Gemeinschaftsidee der antiken Tragödie und als „Gegenpol der Musikgeschichte“ (115) als der Vollender Beethovens gedeutet wird, kann nach dem Vorausgegangenen beinahe als unausweichlich erscheinen. Der im Tenor sich auf die Zeit bis etwa 1914 beschränkende, also die neueste Entwicklung kaum streifende *Ausklang* bedenkt fast alle bedeutenden Komponisten mit im Ganzen einsichtigen und umsichtigen Wertungen. Es folgen abschließend von hohem ethischem und religiösem Ernst und kritischem Kulturbewußtsein getragene Betrachtungen über die der heutigen Musik drohenden Gefahren („die spezifischen Erlebnisse überzüchteter Individualisten“, 115, sind nur eine neue Form der Banalität!) und ihr mögliches Sterben; wenigstens ist anzunehmen, „daß das System der möglichen großen Kunstschöpfungen der Musik erfüllt ist“ (139). Wenn mehrfach angedeutet wird, daß ein neuer Anfang möglich würde, „wenn die neue Musik polyphon wäre und als Bau ganze Themen und Rhythmen hätte, während die alte den einzelnen Ton als Baustein benutzt“ (134), so könnte das wohl als ein Hinweis auf die Grundlagen der Dodekaphonie aufgenommen werden.

So überraschend, womöglich übertrieben diese zusammendrängende Überschau erscheinen und bei näherem Zusehen ihre Ergänzung, Erklärung und Milderung finden mag — so sehr auch dem Verfasser nach dem Gesetz, nach dem er angetreten, das Recht der freien Auswahl und Gewichtsverteilung für seine Darstellung, selbst wenn sie nicht als Musikgeschichte im engeren Sinne aufgenommen werden will, zugestanden sei: Es gibt Grenzen! Vom späten Mozart erfährt man zu wenig. Als Beispiele einer offenen Form wären die letzten Quartette und Klaviersonaten Beethovens einer ausführlicheren Berücksichtigung würdig gewesen. Ob es anging, die Pläne der zehnten Symphonie als „musikalische Grundgedanken einer kommenden Totalkultur“ (78) zu bewerten, bleibt zweifelhaft. Daß Weber, Chopin, Cherubini und Debussy nur mit ein

paar Zeilen abgefunden, daß Pfitzner (*Palestrina!*), Humperdinck (als Meister der Wagnerischen Märchenoper) und Karl Loewe (fälschlich ins Register aufgenommen) gar nicht erwähnt werden, daß Ravel wahrscheinlich unter Debussy zu subsumieren ist, kann man bedauern. Daß aber von den Nationalmusikern, wie Grieg, Smetana oder Mousorgski, so gut wie nichts verlautet, ist schwer verständlich, ebenso daß von der Kirchenmusik der Epoche hinter Bach kaum Notiz genommen wird. Es muß als zum mindesten bedauerliche Vergeßlichkeit empfunden werden, daß nicht einmal darauf hingedeutet wird, daß Verdis „körperlich-erdgebundene Kunst, der alles Metaphysische fremd ist“ (137) ihre Verklärung im *Falstaff* und den *Pezzi sacri* fand. — Der Leser, der Belehrung und Förderung sucht, wird sich nicht gestärkt, eher gestört fühlen durch die Überflutung mit den nicht einmal immer überzeugend eingesetzten philosophischen Zwischenspielen und Verbrämungen. Die geringe Heranziehung der dazugehörigen und erwarteten Faktoren, z. B. soziologischer, historischer, politischer, literarischer Prägung, wird er dafür um so deutlicher empfinden.

Der Endbefund ist: ein persönlicher, einheitlicher Wurf, redlich, kenntnisreich, anregend, kulturbewußt und idealistisch — aber philosophisch überlastet (der Umschlag läßt vermuten, daß Teile eines umfangreichen, bisher ungedruckten Werkes mit hineingearbeitet wurden) und daher nur für kritische und selbständige Leser geeignet.

Reinhold Sietz, Köln

Carl Schalk: *The Roots of Hymnody in the Lutheran Church-Missouri Synod*. St. Louis: Concordia Publishing House 1965. 161 S. (Church Music Pamphlet Series. 2.)

Die Schrift vermittelt einen Überblick über den Gemeindegesang in der *Lutheran Church-Missouri Synod*, die als *Die Deutsche Evangelisch-Lutherische Synode von Missouri, Ohio und andern Staaten* 1847 begründet wurde (S. 7) und den wichtigsten Beitrag zum heutigen evangelischen Gemeindegesang in den USA lieferte. Sie wollte das bekennende, von der Preußischen Union der Reformierten und Lutheraner sich abwendende lutherisch-orthodoxe Lied und damit das rhythmische Kirchenlied der Reformationszeit zur Norm erheben. Die Begründung des amerikanischen Gemeindegesanges

ist also die gezielte Wiederbelebung des reformatorischen Kirchenliedes, die in Deutschland mit der lutherisch-bekennenden Bewegung und den liturgischen Erneuerungsbestrebungen des 19. Jahrhunderts sich vollzog, und seine Verpflanzung nach Nordamerika. Deshalb bezieht Schalk den „*European Background*“ als erstes Kapitel mit ein und nennt die „Kernlieder“, die „bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts für den Lutherischen Gemeindegesang als normativ galten“ (S. 9) als Quelle der neu zu erstellenden Gesangbücher. Vor allem der *Kern des Deutschen Kirchengesangs. Eine Sammlung von CC. Chorälen, Meist aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen mit altertümlicher Harmonie . . . herausgegeben von Dr. Friedrich Layriz*, Nördlingen (C. H. Beck) 1844, ist für Schalk die Hauptquelle der amerikanischen Gesang- und Choralbücher. Tatsächlich sind zahlreiche der deutsch-amerikanischen hymnologischen Werke Auszüge oder Nachdrucke der Layrizschen Sammlung, doch ist Layriz nur ein Exponent der historisierenden hymnologischen und liturgischen Bewegung. Neben der Layrizschen Sammlung und Karl von Raumers *Sammlung geistlicher Lieder* (1831) gehören zum „*European Background*“ auch die zahlreichen Ausgaben älterer Kirchenlieder durch C. F. Becker und G. Billroth (1831), C. von Winterfeld (1840), J. Zahn, G. Herzog, Fr. Güll und W. Ortloph (1844), J. L. Lehner (1847) und Ph. Wackernagel (1848) (vgl. J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* VI, 1893, Nr. 1131, 1178, 1216, 1225), um nur einige wenige Beispiele anzuführen. Die genannten Namen verdeutlichen, daß die Restauration des reformatorischen Kirchenliedes mit der hymnologischen Forschung parallel läuft; daß Forscher wie Ph. Wackernagel, C. von Winterfeld und J. Zahn selbst Choralbücher herausgeben.

Einen breiten Raum widmet Schalk den Schwierigkeiten, welche sich den Gemeinden beim Singen des rhythmischen Chorals stellen. Die ausführlichen, im Anhang der Schrift nicht übersetzten Zitate aus den sich über Jahrzehnte erstreckenden Kampfschriften für und wider den rhythmischen Choral lassen erkennen, daß trotz angesetzter Übungsstunden für die Gemeinde die Ausführung sehr problematisch blieb (vgl. Chr. Palmer, *Evangelische Hymnologie*, 1865, S. 255 ff.,

der seine Überlegungen zu diesem Punkt in seine Theorie der Hymnologie mit einbezieht). Erst relativ spät (1879) erschienen Gesangbücher als Übersetzungen in englischer Sprache, die dann von anderen Bundesstaaten übernommen wurden. Das Problem der Übersetzung unter Wahrung der rhythmischen Qualitäten bleibt in der Schrift leider unberücksichtigt, obwohl es das Wesen des heutigen amerikanischen Kirchenliedes unmittelbar betrifft. Der gegenwärtige amerikanische Gemeindegesang ist mithin das Ergebnis der hymnologischen und liturgischen Restauration des 19. Jahrhunderts, zu dem das *Evangelische Kirchengesangbuch* die — wenn auch viel spätere — Parallelerscheinung ist. Aus diesem Grunde ist die Schrift für die deutsche Hymnologie von Bedeutung. Eine chronologische Tabelle im Anhang und mehrere Titelblattwiedergaben der Choral-, Melodien- und Gesangbücher vermitteln zur amerikanischen Kirchenliedgeschichte eine einprägsame Übersicht.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

**Dieter Krickeberg:** Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors. Berlin: Merseburger 1965. 243 S. (Dissertationsdruck.) (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 6.)

Krickebergs Arbeit „befaßt sich vor allem mit denjenigen Kantoraten des 17. Jahrhunderts, die in sich die Ämter des wissenschaftlichen und musikalischen Lehrers, des Choral- und des Figuralkantors vereinten, sie beschäftigt sich also mit jenen Kantoren, die im allgemeinen die leitenden Musiker der Städte des lutherischen Deutschland waren“ (19). In einem ersten, mit 81 S. umfangreicheren Hauptteil behandelt der Verfasser *Das Freiburger Dom-Kantorat* als Musterbeispiel dieses im 17. Jahrhundert „am weitesten verbreiteten Typs“ (21); in einem zweiten, mit 65 S. kürzeren Hauptteil wendet er sich *Deutschen Kantoraten im Vergleich mit dem Freiburger Dom-Kantorat* zu. Von Wichtigkeit sind *Verzeichnisse der betrachteten Städte und der wichtigsten Lokalliteratur*, der Kantoren sowie Aufstellungen zum *deutschen Titelwesen im 17. Jahrhundert*.

Wer Krickebergs gescheite Selbstanzeige seiner von Adam Adrio betreuten Berliner Dissertation (Mf 1965, S. 426 f.) gelesen hatte, ist von der Arbeit selbst etwas ent-

täuscht. Niemand wird bei dem Umfang des Themas vom Verfasser eigenes Quellenstudium erwarten. Selbst die Ergründung der Sekundärliteratur ist ein Unterfangen, das die Möglichkeiten eines Doktoranden fast übersteigt; und in der Tat zeigen sich hier Lücken, die der Rezensent vor allem für den norddeutschen Raum zu überblicken vermag. Wenn somit eine vollständige Erfassung und Auswertung des Materials nicht möglich ist, so ist eine kluge, das Exemplarische hervorhebende Systematik um so wichtiger. Krickeberg ist darum bemüht, scheitert aber. Weder seine Definition des im 17. Jahrhundert am weitesten verbreiteten Typus (die übrigens für Lübeck und Halle in sich widersprüchlich ist, weil dort wie in manchen anderen Städten die vier Kantoren-Ämter zwar intakt, die Organisten aber die führenden Musiker waren), noch sein Einsetzen beim Freiburger Dom-Kantorat sind eine geeignete Basis für musik- und sozialgeschichtlich wirklich erhellende Untersuchungen. Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert gibt es nicht, und ebenso wenig einen oder mehrere Typen desselben. Es gibt vielmehr die große Zahl von Kantoraten, die sich unter verschiedenen Gesichtspunkten und nach bestimmten Merkmalen zu immer neuen Gruppen ordnen lassen. Anstatt von einem lediglich durch zwei Merkmale definierten und deshalb für die Vielfalt der Fragestellungen undurchlässigen, starren Prototyp auszugehen und andere, unter den verschiedensten Gesichtspunkten weit wichtigere Kantorate in weithin unangemessener Fragestellung an ihm zu messen, hätte der Verfasser möglichst viele bewegliche Merkmale aufstellen, möglichst viele Kantorate auf diese Merkmale hin prüfen und daraus eine möglichst weitgespannte Quintessenz ziehen sollen. Die Ämter-Frage etwa könnte lauten: Welche Ämter gehören zu dem jeweiligen Kantorat, welchen Rang nehmen sie jeweils untereinander ein, läßt sich im Laufe des Jahrhunderts ein charakteristisches Gefälle feststellen? Zur Ämter-Frage würden zugleich Fragen über die Person und die Gesellschaft treten: Welche wissenschaftliche, kompositorische und praktische Qualifikation hat der befragte Kantor, welche Erwartungen knüpft die Gesellschaft an ihn etc.? Unter solchem Aspekt wären manche Probleme überhaupt erst voll ins Gesichtsfeld gerückt — die Frage etwa, warum und wo der Kantor als Autor wissenschaft-



licher Schriften an Ansehen gewinnt, als Künstler und Komponist aber verliert. Darauf wiederum hätten sich Rückschlüsse auf sozialgeschichtliche (Kantor und Bürgertum), wissenschaftsgeschichtliche (Kantor und gelehrte Öffentlichkeit), kirchliche (Kantor und Klerus, Kantor und Liturgie), aufführungspraktische (Kantor und choral musicus) und gattungsgeschichtliche Phänomene (Kantor und Figuralmusik) ergeben. Krickeberg zu diesen Fragen Gesichtspunkte, und der Rezensent hat aus seinem Buch gelernt; doch fehlt der sinnvolle Zugriff.

Auch wenn man sich die Ausgangsstellung des Autors zu eigen macht, bleiben Fragen. Krickeberg will das Freiburger Kantorat exemplarisch bewertet sehen. Doch in dem Abschnitt *Ausbildung* muß er „für eine nähere Beschreibung der Ausbildung des lutherischen Kantors . . . als Beispiel Sethus Calvisius wählen, da wir über den Werdegang der Freiburger Kantoren weniger gut unterrichtet sind“ (35). Vom Freiburger Kantor Demantius wiederum fehlt die Vokations-Urkunde; Verfasser ersetzt sie durch die des Nachfolgers Chr. Frölich, suggeriert aber S. 42, es handele sich um die von Demantius. An Schulordnungen, welche die Freiburger Verhältnisse im 17. Jahrhundert beleuchten sollen, zitiert er eine aus dem Jahre 1570 und dann erst wieder eine der Stadt Löbau von 1673 mit dem vagen Hinweis, sie „treffe auch auf Freiberg zu“ (50). Über die sonntägliche Figuralmusik in Freiberg weiß Verfasser S. 59 zu sagen, sie sei vermutlich abwechselnd in den verschiedenen Kirchen erklungen, gibt dafür aber S. 52 f. eine Inhaltsangabe des Faberschen Musik-Kompendiums. Auch die Berechnungen der Einkommensverhältnisse Freiburger Kantoren unter Berücksichtigung von Deputaten, Wertminderungen etc. sind — zwangsläufig — mit zu vielen Unsicherheitsfaktoren belastet, als daß man wesentliche Aufschlüsse erhielt. Über Demantius, den man wegen seiner vom Verfasser errechneten Einkünfte eigentlich bedauert hatte, erfährt man S. 75, er habe 1610 ein Haus kaufen können. — Wenn man die Besoldungsverhältnisse einer ganzen Hofmusikerschaft auf Grund relativ vollständiger Archivalien über einen längeren Zeitraum hinweg kontinuierlich verfolgen kann, so vermag dies, wie die Untersuchungen Martin Ruhnkes über die Wolfenbütteler Kapelle zeigen, zu wertvollen Ergebnissen zu führen. Spora-

dische Mitteilungen haben mehr anekdotischen Wert.

Anspruchsvolle und aktuelle Themen verlangen eher als unscheinbare nach kritischer Betrachtung. Eine solche muß sich auch diese Studie gefallen lassen, deren Materialien wertvoll bleiben. Martin Geck, München

Heinrich W. Schwab: Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770—1814. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1965. 205 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 3.)

Die noch immer maßgebliche, bio-bibliographische und gleichsam statistische Basis für die Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert verdanken wir Max Friedländers Fleiß; zwei Jahrzehnte später war es Gotthold Frottscher, der sich eingehend und erstmalig zusammenfassend mit der Ästhetik des Berliner Liedes beschäftigt hat. Auf so fundierten Vorarbeiten fußend konnte es, nach wiederum viereinhalb Dezennien, jetzt Heinrich W. Schwab wagen, weitergreifende Studien zum Thema „Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770—1814“ vorzulegen. Weshalb er bei seinen Untersuchungen sich gerade auf diese Periode spezialisierte und auch die Jahresmarke 1800 überschritt, wird sofort deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, wie bedeutsam Goethe ab 1770 in die Entwicklung des Liedes eingriff und daß 1814 Franz Schubert durch seine ersten großartigen und selbständigen „Kunstlieder“ die Gattung entscheidend bereicherte.

Hierbei war es, mangels einer eigentlichen Liedästhetik jener Epoche, die Hauptaufgabe des Verfassers, eine solche gewissermaßen zu rekonstruieren, d. h. aus vielfältigen zeitgenössischen Bausteinen (Vorreden von Liedsammlungen, Briefe, Zeitschriften- und Lexikon-Artikel) zusammenzutragen und so zu einem geschlossen anmutenden System werden zu lassen. Es finden sich da eine fast verwirrend bunte Fülle von Äußerungen und Meinungen angehäuft, die stets doch mit dem Kern der Arbeit zu tun haben. Zwei Kardinalfragen sind hier ins Zentrum der Betrachtung gerückt: das Problem der Sangbarkeit und das Problem der Popularität. Sie werden sowohl von der dichterischen als auch von der musikalischen Seite her angegangen und sind überall durch Dokumente unterbaut, die aus der unmittelbaren Sicht jener Zeitspanne selbst stammen. Diese Dokumente nun spre-

chen eine äußerst beredete Sprache und zeigen bis in die Einzelheiten hinein, welche Geltung das deutsche Lied damals besaß und wie man sich hierüber auch von der Theorie her Gedanken machte.

Die Begriffe Sangbarkeit und Popularität stehen in einer gewissen Relation zueinander; in jenen Jahrzehnten sind eben der Poet und der Musiker gehalten, einander zu ergänzen und gemeinsam ein Liedgebilde zu gestalten, das sowohl gesprochen als auch gesungen sein will. Eine solche künstlerische Einheit war von vornherein geplant und wurde nach Maßgabe der zur Verfügung stehenden Kräfte mehr oder weniger vollkommen verwirklicht. So mag zunächst das Strophenlied — heutzutage etwas über die Achsel angesehen und deswegen leicht unterbewertet — zum Ideal für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts geworden sein. Hier lag eine keineswegs aus bloßem Unvermögen geborene, sondern durchaus eigenständige, ja mitunter sogar exemplarische Leistung vor. Daneben drang von etwa 1780 an das prinzipiell „durchkomponierte Lied“ mehr und mehr vor, wobei der Musik zugleich höhere Aufgaben gestellt, die Textdetails um so feiner ausgedeutet werden konnten. Je intensiver nun der Musiker auf den Textinhalt einging, desto rascher und zwingender mußte er auf den Weg zum romantischen Liede geraten, sich zu Franz Schubert hin entwickeln. Noch zur Frage des Liedvortrages hat Schwab manch wertvollen zeitgenössischen Beitrag auffinden und aufzeichnen können.

Im zweiten Hauptteil wird das Problem der Popularität ähnlich gründlich untersucht und untermauert. Bis in frühe Zeiten wird dieser Begriff zurückverfolgt, dessen junge Blüte — nach dem keineswegs volksfreundlich gesinnten 17. Jahrhundert — wieder im 18. einsetzte. Hier liegt nicht nur der Beginn der „Lieder im Volkston“, wie sie sich seit J. A. P. Schulz einbürgern, sondern zugleich die Kultivierung und Pflege des Volksliedgedankens überhaupt, der durch Herder geradezu zu einer neuen Disziplin entwickelt wird und dessen Ursprünge in Deutschland tief in frühere Jahrhunderte zurückreichen. Die Verbreitung der einzelnen Liedsammlungen läßt sich anhand der erhaltenen Pränumeranten- und Subskribenten-Listen unschwer und sogar recht genau ablesen. Die Kritik am Popularen wagte sich damals nur relativ schüchtern hervor (Friedrich Nicolai

und Forkel), die fundiertesten Äußerungen hierüber verdankt man Schiller in seiner Rezension der Bürgerschen Gedichte (1791); doch hat sich das volkstümliche Lied schon seit Hillers Singspielstücken ungeheurer Beliebtheit erfreut. So drang jener Volkston bis in die Instrumentalmusik der Wiener Klassiker, bis in die Gattungen Sinfonie und Sonate vor. Das Echt-Populare zu erreichen, ist nur wenigen Meistern gelungen; als das glücklichste Beispiel darf da Mozart gelten, den bereits seine Zeitgenossen hierfür besonders priesen.

Was dann von dem vergleichsweise noch schlichten und fast immer als Nebenwerk betrachteten Lied der mittleren Goethezeit zum wahren „Kunstlied“ hinführt, wird im dritten und letzten Hauptteil der Schwab'schen Arbeit geprüft. Es beginnt bei der allmählich sich fixierenden „Würdigkeit“ jener Werke, mit denen man sich nunmehr in steigendem Maße ernsthaft zu beschäftigen hat; der spezifische „Geschenk“-Charakter der Gattung wird bereits in solchen Titeln wie z. B. *Gleim's Lieder für den Landmann*, *24 Lieder für Junggesellen*, *Für fühlende Seelen am Klavier*, *Wiegenlieder für gute deutsche Mütter*, *Lieder der Religion*, *der Freundschaft und Liebe* offenbar. Als konstitutive Elemente der vom Autor relativ knapp skizzierten Lied-Entwicklung werden namhaft gemacht: die Gedichtwahl, die Liedmelodik, das jetzt ausgearbeitetere und essentiell gewordene Accompagnement sowie der wachsende Anspruch auf eine konzertmäßige Darbietung. Gerade dieser Abschnitt leuchtet, zumal da er ebenfalls von vielerlei zeitgenössischen Belegen gestützt wird, von vornherein ein; die Ergebnisse können jedoch an dieser Stelle nicht rekapituliert werden.

Überhaupt will es bei einem derartigen Buche fast unmöglich erscheinen, in einer konzis gefaßten Besprechung über sämtliche herangezogenen Quellen und sonstigen Exkurse auch nur annähernd erschöpfend zu referieren. Die Belesenheit des Verfassers imponiert ungemain; und man erhält durchaus den Eindruck, als sei für jene Zeitspanne keine wesentliche Schrift übersehen oder gar vergessen worden. Bei Schwab sprechen schon die Fußnoten im laufenden Text, nicht minder aber auch die Anhänge des Bandes für die geleistete Arbeit, die man als „Grundlagenforschung“ im besten Sinne bezeichnen darf. Werner Bollert, Berlin

Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Walter Salmen. Regensburg: Bosse 1965. 252 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung. Arbeitskreis Musikwissenschaft. 1.)

In diesem würdig ausgestatteten Band legt der Arbeitskreis Musikwissenschaft als Ergebnis eines Kasseler Symposiums im Oktober 1964 vierzehn, bis auf vier, etwa gleichlange Arbeiten vor, von denen sechs während der Tagung gelesen wurden. Das Ziel der Forschungen ist, „die geschichtlichen Strömungen in ihrer historischen Wirklichkeit wie in ihrer Wirkung auf unsere Gegenwart zu erkennen“, den „im 19. Jahrhundert vollzogenen Wandel des wissenschaftlichen Denkens wie der künstlerischen Strömungen“ näher zu bestimmen und die „immer merklicher werdenden Lücken schließen zu helfen“ (Vorwort). Es sei festgestellt, daß die hier erarbeiteten Materialien, Aspekte und Erkenntnisse — deren gelegentliche Widersprüche der Weiterarbeit durchaus nützlich werden können — der Forschung zum Vorbild, Ansporn und zur Förderung dienen werden. Dankenswert ist die mehrfache Mitteilung der Ergebnisse der Diskussionen, die, immer gründlich und sachbezogen und z. T. recht umfangreich (bis zu 8 Seiten), wertvolle Ergänzungen und Anregungen (bis ins Praktische hinein, S. 177) einbringen.

Daß gerade das 19. Jahrhundert, dieses vielfältige, problematische, daher noch weitgehend unbekanntes Jahrhundert, mit der Anwendung einer Methode nicht annähernd zu erhellen ist, ergibt sich aus der Sammlung klar. Neben überwiegend geistes- und ideengeschichtlich orientierten Aufsätzen stehen solche mehr dokumentarischer und musikgeschichtlicher Natur, wobei, nicht zum Nachteil der Forschung, die Grenzen nicht genau zu ziehen sind. Noch nicht geklärten Begriffen wie „musikalische Romantik“ und „Gesamtkunstwerk“ wird erhöhte Aufmerksamkeit und Bemühung zuteil. Daß es bei aller Verschiedenheit in Darstellung, Umfang und Akzentuierung nahezu überall bei „Beiträgen“ bleibt, daß eine vollständige Erledigung des jeweiligen Themas, dessen scheinbar spezielle Natur gar nicht selten ins Allgemeine führt, daß ein zusammenfassendes Endergebnis nur selten möglich ist, ist keineswegs ein

Mangel, besonders wenn man weniger die Lücken in der Bereitstellung des Materials als die Schwierigkeiten einer allseitigen Durchdringung und Vergleichung bedenkt. Die Zitierung der Quellen ist mustergültig. Beachtet man endlich, daß jeder Aufsatz Zeugnis erhöhter Spezialkenntnis, ja nicht selten eine Art Bekenntnis ist, so wird man den Referenten von der Verpflichtung eines erklärenden, berichtigenden, ergänzenden oder polemischen Eingreifens freisprechen.

Die einführende, umfangreiche und klar eingeteilte Arbeit von W. Wiora *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik* legt Wert auf eine einheitliche Darstellung der Ideen der Romantik (mit Bibliographie), vorwiegend anhand der Gewährsmänner der Frühromantik, aber auch mit Hinweisen auf bedeutende Nachfolger und nicht ohne Rückblick auf Antike und Mittelalter und hebt die hervorragenden künstlerischen Leistungen (35), die Innerlichkeit (37) und ihr im Grunde harmonisches Wesen (45) hervor. J. Kindermann (*Romantische Aspekte in E. T. A. Hoffmanns Musikanschauung*) sieht in Hoffmann einen nur z. T. der Romantik angehörigen Komponisten, dessen *Udine* von musikgeschichtlichem Gewicht sei, der aber als Dichter und Ästhetiker bedeutendere Anregungen zu bieten hatte. Ergänzend gibt M. Geck in seinen Ausführungen über E. T. A. Hoffmanns *Anschauungen über Kirchenmusik* eine historisch fundierte Darstellung der vorangehenden und zeitgenössischen Kirchenmusik und ihrer geistigen Grundlagen.

Auch A. B. Marx sind zwei Aufsätze gewidmet. H. Kirchmeyer behandelt ausführlich mit ergiebigen Um- und Ausblicken Eigenart und Schicksal der von Marx geleiteten Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung (*Ein Kapitel Adolf Bernhard Marx, über Sendungsbewußtsein und Bildungsstand der Berliner Musikkritik zwischen 1824 und 1830*), während A. Edler (*Zur Musikanschauung von Adolf Bernhard Marx*) vor allem anhand von Marx' *Lehre von der musikalischen Komposition* auf den Einfluß Hegels aufmerksam macht. I. Fellingner erschließt in z. T. neuartiger Deutung die *Grundzüge Brahms'scher Musikauffassung* aufgrund mannigfacher, vor allem brieflicher Äußerungen, von den Ahnungen des „jungen Kreisler“ bis zum Anspruch und zur Erfüllung letzter Vollkommenheit. Ein wichtiges, bisher wenig bearbeitetes Thema

behandelt H. W. Schwab (*Das Musikgedicht als musicologische Quelle*) mit geschickter Auswahl und Deutung neuzeitlichen, z. T. entlegenen Materials. R. Heinz' *Franz Schubert: An die Musik. Versuch über ein Musiklied ist „in Methode und Diktion den musikphilosophischen Schriften Adornos verpflichtet“* — was der Leser empfindlich zu spüren bekommt. H. Becker entwirft ein Bild von der *historischen Bedeutung der Grand Opéra*; er bespricht ihren Charakter, den Begriff und seine Anwendung sowie die Bedeutung Meyerbeers samt seinem Einfluß auf Wagner. Wagner betreffen fünf (bzw. vier Stücke). P. Rummenhöller diskutiert *Romantik und Gesamtkunstwerk*, kontrastiert die frühromantische Anschauung mit der Wagnerschen, zeigt die Symptome des Begriffs auf und stellt Schlegels *Lucinde* Wagners *Tristan* gegenüber. M. Lichtenfeld (*Gesamtkunstwerk und allgemeine Kunst. Das System der Künste bei Wagner und Hegel*) sucht das Gemeinsame und Trennende. C. Dahlhaus nähert sich Wagners Begriff der „*didterisch-musikalischen*“ Periode auf den Wegen einer Auseinandersetzung mit A. Lorenz (der auch in der Diskussion eine Rolle spielt) und E. Kurth sowie mit Wagners eigener, gewandelter Anschauung über „*Versmelodie*“ und „*Unendliche Melodie*“. Unter Zuhilfenahme zahlreicher, z. T. weniger beachteter und sachdienlich kombinierter Quellen läßt M. Vogel *Nietzsches* (persönlichen wie künstlerischen) *Wettkampf mit Wagner* erstehen und gibt zugleich ein zusammenfassendes Bild der Entwicklung des Komponisten Nietzsche. U. Eckart-Bäcker bietet *Die Wiederbelebung von Hector Berlioz, ein Beitrag zur Musikanschauung in Frankreich um 1900*, der unter Berufung auf vorwiegend schwer erreichbares Zeitungsmaterial die Gründe für den Sieg Wagners und den, diesen zeitweilig zurückdrängenden, späteren Triumph Berlioz' aufdeckt.

Diese Veröffentlichung, die sechs bis sieben der großen Meister einer näheren Betrachtung unterzieht, ist keine Zufallsauswahl, auch kein geschlossener Essayband, sondern gedacht als „*Eröffnungsband einer Publikationsreihe*“, die „*zu vertiefenden Gesprächen über dieses gewichtige und der weiteren Erforschung mit Vorrang werthe Thema . . . einladen und anregen*“ möchte.

Reinhold Sietz, Köln

Beiträge zur Geschichte der Musikkritik. Hrsg. von Heinz Becker. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1965. 130 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 5).

Den von Beethoven bis Richard Strauss reichenden Hauptbeiträgen gehen zwei grundsätzliche Betrachtungen voraus. Der Herausgeber betont in der Einleitung knapp, klar und wegweisend die Notwendigkeit einer systematischen, kritischen Erschließung der auf ihre soziologische und personale Bedingtheit zu prüfenden Quellen, ihre geschichtlich bedeutsamen und schöpferischen Möglichkeiten sowie die Problematik des „zeitlichen Abstandes“ und gibt Beispiele für die Unterschiede zwischen der ersten und zweiten (meisten Buch-) Fassung. H. H. Stuckenschmidt weist auf folgenreiche *Prognosen und Irrtümer der Musikkritik* hin, belegt die Unvermeidlichkeit der Urteils-wandlung und der Fehlerleile durch einleuchtende Beispiele und charakterisiert als „*große Kritikerfiguren*“ nach Schumann besonders Adolf Weißmann und Paul Bekker.

*Materialien zur Geschichte der Beethovenpolemik seit 1827* legt H. Kirchmeyer für den „*Fall Woldemar*“ vor. Dieser bald verstummte, kaum näher erkennbare Mann, der den späten Beethoven auf Kosten des frühen und mittleren in der „*Cäcilia*“ angriff, entfesselte einen erregten Streit, der „*symptomatisch . . . für eine ganze beethovenfeindliche Front*“ und zudem ein Zeugnis für die klug abwartende Redaktionspolitik einer aufstrebenden Zeitschrift ist. Nicht der posthumen, sondern der aktuellen Würdigung eines langsam emporsteigenden Meisters widmet I. Fellingner ihre umfangreiche, in der Auswahl, Wertung und Kombination der z. T. versteckten Zitate vorbildliche Untersuchung *Das Brahmsbild der Allgemeinen musikalischen Zeitung (1863 bis 1882)*. Sie bietet wertvolle Beiträge zur Geschichte der Zeitschrift und zur Genese des Brahmschen Ruhmes und stellt ihre bedeutendsten Herausgeber Bagge und Chrysander und deren nicht immer zustimmendes Zusammenwirken mit Mitarbeitern wie Deiters, Schubring und Billroth in ein durch Brahms' eigene Äußerungen erhelltes Licht. Daß für hochbedeutende Schöpfungen des Meisters kein Kritiker zu finden war und sich die Zeitschrift zusehends auf den Verlagsort Leipzig (wo die „*Signale*“ die Konkurrenz waren!) konzentrierte, war unvermeidlich.

Nach ihrem Eingehen fand sich für die wissenschaftlichen Tendenzen ein würdiger Nachfolger in der „Vierteljahrschrift“, für die aktuellen, wenn auch nur bedingt, in dem schon 12 Jahre alten „Musikalischen Wochenblatt“ des Wagner- und Nietzscheverlegers E. W. Fritzsche.

Den Schritt von Brahms zu Wagner unternimmt M. Vogel: *Nietzsche und die Bayreuther Blätter*. Er gibt eine Darstellung der Vorgeschichte jener Zeitschrift, von Nietzsches von Anfang an wirksamer Abneigung gegen das Treiben der Wagnerianer, dem er ein eigenes Organ entgegensetzen wollte, zumal H. v. Wolzogen für die Propagierung und Popularisierung der Wagnerischen Ideen nützlicher und bequemer war als der kränkelnde und egozentrische Philosoph, dem jenes Blatt vom Zeitpunkt seines Erscheinens an als „Sumpf“ vorkam. Schließlich war Nietzsche dem Meister doch nur von Wert, „insofern er sich zu unserer Sache hält“. Einen Vorstoß in ein geisteswissenschaftliches und soziologisches, in Deutschland außer ihrer eigenen Veröffentlichung (Bd. 2 der vorliegenden Reihe) kaum gepflegtes Gebiet unternimmt U. Eckart-Bäcker: *Der Einfluß des Positivismus auf die französische Musikkritik im 19. Jahrhundert*. Nach gründlicher Diskussion der Grundlagen, Ursprünge, Struktur, Tendenz und des (heute wieder vertraut anmutenden!) Totalitätsanspruchs dieser Richtung werden Wesenheit, Grenzen und pädagogische und politische Verpflichtung der — noch im Zustand der Kindheit verharrenden — Musik auseinandergesetzt, deren entscheidende Elemente Form, Melodie und Rhythmus sind. So abstrakt und allgemein viele der Forderungen auch erscheinen mögen: die Aufstellung der erwünschten (und unerwünschten), besonders zeitgenössischen, vorwiegend französischen Meister (von denen Gounod, St. Saëns und d'Indy der Richtung Interesse entgegenbrachten) zeigt ein kritisches, aber großzügiges Gesicht. Das Schlußwort hebt heraus, daß die Franzosen „diese Kunst vornehmlich außerkünstlerischer Motive wegen pflegten, daß sie sich aber an sie gewöhnten, sich schließlich für sie begeisterten und langsam auch für das Verstehen ihres Wesens reif wurden“.

Einen musikgeschichtlich „fruchtbaren Moment“ zeigt U. v. Rauchhaupt am Beispiel der im Oktober 1919 in Wien uraufgeführten *Frau ohne Schatten*, unter-

stützt durch viele, z. T. entlegene, vor allem Wiener Zeitungsberichte und deren soziologische, politische, weltanschauliche und personale Bedingtheit in einer Übergangszeit in dem Beitrag *Umstrittener Richard Strauss — Krise im Musikfeuilleton*. Emotionalen positiven, d. h. konservativen Kritiken stehen sachlich und historisch bemühte negative d. h. fortschrittliche Stimmen gegenüber; man findet auch abwartende Stimmen. Bei aller Relativität der „vielseitig schillernden Erörterungen“, sie liefern doch „in ihrer Gesamtheit einen stets wertvollen Beitrag zur Deutung der Kunst und machen sie somit unentbehrlich für unser kulturelles Leben“.

Der Wert der Veröffentlichung liegt für den sorgfältigen Leser neben der muster-gültigen Dokumentation vor allem in den zahlreichen Anregungen und Andeutungen. Den Wunsch nach einer Fortsetzung des so hoffnungsvoll Begonnenen — trotz des im MGG-Artikel *Musikkritik* und in R. Schaals Dissertationenverzeichnis vorgelegten reichhaltigen Materials — braucht man dem redlich bemühten und umsichtigen Herausgeber gegenüber wohl nicht zu betonen.

Reinhold Sietz, Köln

Hermann Keller: *Das Wohltemperierte Klavier* von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1965. 197 S.

„Diese Arbeit will vor allem der Praxis dienen“, betont der Verfasser einleitend, so wie er 1950 in seiner Monographie über *Die Klavierwerke Bachs* vor allem „dem Spieler . . . Ratgeber und Führer“ sein wollte. Dort hatte er auf den Seiten 124–158 und 219 bis 249 die beiden Wohltemperierten Klaviere schon einmal besprochen. Daher finden sich im hier vorgelegten Büchlein manche Formulierungen übernommen — die Werke sind ja dieselben geblieben —, doch löst der Niederschlag einer weiteren fünfzehnjährigen Beschäftigung des Kenners und Liebhabers Hermann Keller mit Bachs Instrumentalschaffen freudige Besinnlichkeit aus. Zeigt sich doch, wie der Umgang mit lebendiger Kunst den Blick schärft, wie sich das Verständnis weiterhin sublimiert, in welcher Weise Musik zu steter Auseinandersetzung auffordert. Daher ist die Arbeit, „die im übrigen aber auf Grund der seither erschienenen Literatur und dessen“ — so der Ver-

fasser —, „was ich selbst dazu gelernt habe, völlig neu geschrieben worden . . .“

In der Tat sind die Notenbeispiele gegenüber der ersten Fassung um etwa zehn Prozent vermehrt, die Beschreibungen ausführlicher geraten, die Fugenanalysen erwähnen manche ehemals nicht angeführte Feinheit Bachscher Setzkunst. Neuere Beiträge, so von Johann Nepomuk David, Ludwig Czaczkes, Carl Dahlhaus wurden zur Kenntnis genommen und auf angemessenem Platz eingeordnet. Das hat allerdings das hier detaillierter gemalte Bild nur um Nuanzen bereichert. Hingegen übt offenbar Walter Gerstenbergs Aufsatz *Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei Bach* (Kongreßbericht Lüneburg, Kassel 1952) nachhaltigeren Einfluß aus; die nun vorgeschlagenen Tempi weichen bisweilen beträchtlich von den früheren ab: schien 1950 für das erste *Es-dur-Präludium* (BWV 852, 1) das Tempo  $J = 80$  angezeigt, genügen nunmehr  $J = 60$ , für die *E-dur-Fuge* (BWV 854, 2) wünscht man sich heute  $J = 96-104$ , während bisher  $J = 76$  ausreichten; die zweite *gis-moll-Fuge* (BWV 887, 2) verlangt gar  $J = 96$  „oder mehr“ gegenüber den früheren  $J = 69$ . Hat hier die Wissenschaft den Interpretieren zu neuer Auffassung inspiriert?

Zur Quellenbeurteilung trägt sie ungleich weniger bei. Walter Emerys Aufsatz über *The London Autograph . . .* aus dem Jahre 1953 (*Music & Letters* XXXIV, S. 106 ff.) legt dar, daß manche von Verfasser als autograph angesehenen Niederschriften von der Hand Anna Magdalenas stammt, die wichtigste Hs. BB. mus. ms. P 416 wird kaum zu Rate gezogen, frühe Fassungen werden weiterhin hypothetisch datiert: *Het Wohltemperierte Clavier* von Hans Brandts Buys (Arnhem 3/1955) ist Kronzeuge auch für die Quellenbewertung.

Doch tut das dem einfühlsamen Verständnis für die einzelnen Sätze keinen Abbruch. Es gründet auf einer umfassenden Kenntnis des Bachschen Gesamtwerkes, die auch den Umgang mit dem Band über *Die Klavierwerke* von 1950 so nützlich macht. Wer jenes Buch nicht besitzt, mag getrost auf das neue Büchlein zurückgreifen, in dem der Autor bescheiden, hermeneutisch sensibel und geschmackvoll in der persönlichen Deutung („ . . . das erste *Notturmo der Klaviermusik*, ein *Nachtstück* mit der Klarheit der *Sternennacht* . . .“) „nicht mehr sein will . . . als ein *Kastellan*, der den *Besucher* und

*Betrachter eines großen, vielgliedrigen Bauwerks auf die Gesamtform, auf die Funktion der Einzelteile und auf die individuellen Merkmale aufmerksam macht“.*

Werner Breckhoff, Göttingen

Béla Bartók in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Everett Helm. Reinbek bei Hamburg: Rohwohlt 1965 (RoRoRo Bildmonographien).

Die dem ungarischen Dirigenten Antal Dorati gewidmete Bartók-Biographie von Helm ist eine erfreulich kurz gefaßte und mit wertvollem Bildmaterial ausgestattete Broschüre für praktische Musiker und Musikfreunde. Die chronologisch aufbauende Lebensbeschreibung will gewissen „legendären“ Irrtümern und subjektiven Interpretationsfehlern anderer Bartók-Biographen objektive Kenntnisse entgegensetzen (S. 88, 130). Allerdings wird durch Voraussetzungen oder Rückblendungen der zeitliche Ablauf an einigen Stellen unklar.

Der Verfasser hebt die selten ausgewogene Kombination von Künstler und Wissenschaftler in der Persönlichkeit Bartóks hervor. Als neuem Gesichtspunkt für das Verständnis seines Charakters und seiner Weisbildung gibt der Autor der schwachen physischen Konstitution Bartóks von Kindheit an besondere Bedeutung für die Gesamtentwicklung. Er betont ferner den Einfluß des früh verstorbenen Vaters, der durch seine ernste Musikauffassung auf das Kind eingewirkt hat (S. 11), neben der bekannten Tatsache, daß Bartóks ständige Begleiterin und einzige Vertraute zeitlebens seine Mutter war (S. 23).

Die belanglosen ersten Kompositionsversuche des nur als brillanten Klavierspielers bekannten Bartók lassen das Künftige überhaupt nicht ahnen. Geistig-musikalische Wandlungen machen den zwölfjährigen Beethoven-Verehrer mit 18 zu einem Brahms- und Dohnányi-Jünger, nach weiteren fünf Jahren zum Bewunderer von Richard Strauss und Franz Liszt; dreißigjährig schließlich wird Debussy sein Vorbild.

Der in seiner Jugend von magyarischem Nationalstolz erfaßte Bartók, der sogar in Nationaltracht auf dem Podium erscheint (S. 34), erlebt wenig später bittere Enttäuschungen im eigenen Land: „*Echte ungarische Musik kann nur entstehen, wenn es eine echte ungarische Intelligenz geben wird. Eben deshalb kann man mit dem Budapest*

Publikum nichts anfangen" (S. 44). Ähnliche Resignation spricht aus einem anderen Zitat: „Um die ungarischen Ochsen kümmerere ich nicht mehr. Kodaly sagt mit Recht: Fasan ist nichts für Esel" (S. 59). Von Anfang an weigerte er sich, Komposition zu lehren, sie blieb stets sein persönlichstes Gebiet. So wurde einer der größten Komponisten des 20. Jahrhunderts Klavierlehrer (S. 52). Er fühlte sich als Komponist „offiziell hingerichtet" (S. 67). „Ich habe die traurige Vorahnung, daß ich im Leben keinen anderen Tröster haben werde als die Musik" schreibt er 1907 in einem Brief an Stefi Geyer (S. 63).

Die Gesetzmäßigkeit der Natur bildet die Grundlage seiner Lebensauffassung. In ihr findet der Atheist Bartók einen „Ersatzglauben" (S. 69). Helm sagt: „Für den sensiblen Menschen, den die Intrigen des städtischen Alltags anekelten, war die Volksmusik eine Zuflucht, eine musikalische Inspiration, ein moralischer Trost und eine wissenschaftliche Leidenschaft." Bei der Verwertung des gesammelten Materials trennt Bartók scharf die echte Bauernmusik von dem, was man seit Liszt für ungarische Zigeuner- und Volksweisen gehalten hatte (S. 75).

Bei der folgenden Besprechung der Werke Bartóks beschränkt sich der Verfasser auf die historischen Begleitumstände; eine Werkanalyse wäre in diesem Rahmen ohnehin nicht möglich. Dabei berücksichtigt er besonders die autobiographischen Züge der drei Bühnenwerke (S. 85).

Für Bartóks geringe Kontaktfähigkeit erwähnt Helm als charakteristisches Beispiel das internationale Musikfest in Frankfurt 1922 (S. 91), bei dem er nie zu einem freundschaftlichen Gedankenaustausch mit seinen Kollegen kam. Diese Zurückhaltung war schließlich auch die Ursache für den geringen Widerhall seiner Amerika-Tournee von 1927 (S. 98).

Im letzten Kapitel gibt Helm ein eindrucksvolles Bild von Bartóks Sorge über die politische Entwicklung in Europa seit 1931 (!), seinem schweren Entschluß, nach Amerika zu gehen, dem glückverheißenden Anfang und der erbarmungswürdigen Lage der letzten Jahre (S. 118 f.). Der Autor schildert objektiv die oft „entstellte und romantisierte" Zeit der Emigration (S. 126), die trotz ihrer Tragik eine wahre „Bartók-Welle" in Amerika auslöste (S. 136).

Als willkommene Übersicht für den Leser sind eine Zeittafel, ein chronologisch geordnetes Werkverzeichnis nach Szöllösy, eine umfassende Bibliographie, eine weniger gelungene Schallplattenbesprechung und ein Namenregister angefügt. Ein Sachregister fehlt. Ausgewählte Zeugnisse berühmter Bartók-Interpreten und -freunde bilden den Schluß dieser wertvollen Bereicherung der Bartók-Literatur für Musiker und Konzertbesucher. Helmut Goldmann, Nürnberg

Donald Francis Tovey: Beethoven. Edited by Hubert J. Fox. London: Oxford University Press 1965. 138 S.

Die erste Auflage dieser Schrift erschien 1944 posthum in einer vom Herausgeber nur gering ergänzten Ausgabe. Tovey hatte die Schrift lange Jahre hindurch geplant, oft verändert und schließlich, wie besonders das letzte Kapitel *Fugues* zeigt, nicht vollendet.

Es handelt sich nicht um eine Biographie, sondern um eine stilkundliche Arbeit mit dem Zwecke, Sinn für Beethovens Schreibweise und Gründe ihrer Wirkung auch dem musiktheoretisch nicht erfahrenen Hörer zu vermitteln. Die Tochter Hermann Aberts hat kürzlich (*Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft für 1964*, Leipzig) aus den Lebenserinnerungen ihres Vaters dessen Wahl zwischen den Methoden von Kretzschmar und Riemann geschildert. Auch Tovey mußte sich entscheiden; und er traf die Entscheidung von seiner ursprünglichen Tätigkeit als Klavierspieler und Komponist aus. Er geht weniger hermeneutisch vor als Kretzschmar — dafür sachlicher —, weniger systematisierend als Riemann — dafür eingängiger. Er will keine „technical terms" erläutern (S. 6), keine „musical grammar" lehren (S. 27). Ihm ist im Grunde nur wichtig, was beim Hören aufgefaßt werden kann; das nur durch das Auge Feststellbare ist ihm unwesentlich. So kommt es manchmal zu ironischen und schärferen Bemerkungen über die Theoretiker, die nicht immer berechtigt sind. Aber seine Kenntnis der Werke Beethovens ist ungemein. Und es ist reizvoll, den Analysen und Erläuterungen zu folgen, wenn man auch in Einzelfällen anderer Meinung sein kann. Der Blick auf das ganze Werk ist Tovey wesentlicher als kleine Einzelteile.

Er ordnet in die Kapitel: *The material of Beethovens Language; The three Dimensions of Music; The larger Tonality; Ways*

and Means; Causes and Surprises; Rhythm and Movement; Phrasing and Accent; Beethovens Art-Forms; Development; The Rondo and other Sectional Forms; Variations; Fugues. Es kann hier nicht der Ort sein, auf die vielen Einzelfälle einzugehen. An zwei bezeichnenden Beispielen sei gezeigt, wie sich an Toveys Feststellungen weitere Überlegungen anknüpfen lassen. Ein Index der behandelten Werke macht ihr Auffinden leicht. Tovey bespricht ausführlich die *Waldsteinsonate* op. 53 (S. 142 ff.), vor allem die Überleitung zur Reprise im 1. Satz. Dann erörtert er, daß Beethovens das an sich so schöne Andante in F-dur ausgeschieden habe, da es in seiner harmonischen Einfachheit nicht zu den beiden Ecksätzen passe. Die Überleitung der nachher eingesetzten *Introduzione* hat in ihrer Anlage durchaus Beziehungen zu der erwähnten Reprisenvorbereitung. Man kann an L. Mischs Schrift *Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens* (1958) denken. In den *Diabellivariationen* op. 120 ist oft gerätselt worden, wie Beethoven zu dem Leporello-Zitat in Var. 22 gekommen sei. Tovey hat eine einfache und einleuchtende Erklärung, die mir sonst nicht begegnet ist. Nimmt man *Diabellis* Baß ohne Pausen im 4/4-Takt, so hat man Mozarts *Arienbeginn*! Der Baß wird Melodie, eine „Reminiszenz“, die Beethoven entdeckte. Und es ist lehrreich wie aus dem „lyrischen“ Baß das dramatische Motiv Mozarts wird. Zugleich tritt Beethovens Humor deutlich zutage. Beides betont Tovey aufs stärkste, so daß er einmal (S. 21), zugleich im Vergleich mit Shakespeare sagt: „His tragic power would lose half its cogency if he were not the most drastic of realists and disillusionizers as to the relation between tragedy and comedy“. In Deutschland scheinen mir Toveys Analysen und Gedanken zu wenig bekannt. Allerdings machen seine geist- und humorvollen Bemerkungen mit Beziehungen zur unbekannteren englischen Literatur und Kunst dem deutschen Leser manchmal gewisse Schwierigkeiten. Paul Mies, Köln

Alban Berg: Briefe an seine Frau. München — Wien: Verlag Albert Langen — Georg Müller 1965. 655 S.

Als weiterer Beitrag zur Erfassung und Vertiefung der problematischen Persönlichkeit Alban Bergs liegen hier, herausgegeben von Helene Berg, die Briefe an seine Frau

vor. Das vielseitige, umfangreiche Briefmaterial, welches von den Briefen des zärtlich Verliebten über die des treu liebenden Gatten bis zu den Äußerungen des alternden Künstlers reicht, stellt eines der innigsten, aber auch der erschütterndsten Bekenntnisse dar, die uns je von einem schaffenden Künstler überliefert worden sind. Gleichzeitig ist es ein Schlüssel für die Enträtselung der Gesamtpersönlichkeit Bergs, wenn man auch einschränkend hinzufügen muß, daß der dokumentarische Wert dieser autobiographischen Publikation dadurch empfindlich gemindert wird, daß Frau Berg die vom Mit-herausgeber Franz Willnauer ursprünglich vorgesehenen wissenschaftlichen Kommentare und Analysen aus dem Buch verbannte. Noch bedauerlicher als das Schwärzen von dreieinhalb Zeilen in dem schon im Handel befindlichen Buche (auf Anordnung der Herausgeberin) ist das Vorwort zu dem Briefband, in dem Helene Berg verheißt: „die Briefe Alban Bergs sind so, daß ich nichts hinzuzufügen brauche — sie sagen alles“.

Wenn Berg in diesen Briefen das hohe Lied der Liebe und Treue für die ihm menschlich und künstlerisch das Höchste bedeutende Frau singt, so bergen diese Briefe doch — abgesehen von ihrem für den Außenstehenden vielleicht zu überschwenglich anmutenden Inhalt — darüber hinaus noch Bergs zeitlose, einzigartige und von subjektiven Empfindungen gelöste Gedanken über Liebe und Ehe.

Deutlich tritt uns aus den Briefen Bergs Persönlichkeit entgegen: In ihrer menschlichen Größe und Vornehmheit, in ihrer extremen Sensibilität, in ihren starken Schwankungen zwischen höchster Lebensfreude und depressiven Ausbrüchen bis hin zur seelischen Zerrüttung; eine Persönlichkeit also, die sich selbst einmal als „kompliziertes“ Wesen bezeichnet, die aber nie das Ringen um das Höchste und Letzte, das Ringen um vollendetes Menschentum aufgegeben hat.

Dieses Persönlichkeitsbild kann selbst durch Briefe, in denen Berg ausführlichst Menü-Beschreibungen, Krankheitsberichte, Künstlerklatz, Familienstreitigkeiten sowie banalste Alltäglichkeiten aus der Zeit seines anstrengenden Militärdienstes zum besten gibt, nicht überschattet werden. Weiterhin spiegeln sich in den Briefen Musik, Zeitgeschehen und die Begegnung mit be-



deutenden Musikern, Dichtern und Malern jener Zeit. In den Briefen von 1909 werden Probleme der zeitgenössischen Dichtung angeschnitten. Die Auseinandersetzung mit Zeitströmungen wird deutlich dadurch, daß Berg das Verhältnis von Mahler zu Strauss sowie das Verhältnis von Strindberg und Nietzsche zu Wagner nicht für unbegreiflich und verächtlich hält. Mit den Namen Schönberg, Webern, Debussy, Zemlinsky, Schreker, Gustav und Alma Mahler, Werfel, Kraus, Strindberg, Loos und Kokoschka läßt Berg die ganze Gesellschaft jener Wiener Jahre lebendig werden.

Der erste Weltkrieg mit seinem Elend hinterließ bei ihm starke seelische Erschütterungen, brachte aber nicht die Säuberung der tragenden Gesellschaftsschichten von Philistern und Protzern mit sich, die er erhofft hatte. In den Briefen zwischen 1921 und 1925 spiegelt sich die Arbeit am *Wozzeck*, die in der Uraufführung durch Erich Kleiber 1925 ihren Höhepunkt findet. Weitere Briefe berichten über die Reise nach Leningrad und die starke Anteilnahme des ausländischen Publikums an der *Wozzeck*-Aufführung. Die bedrohliche politische Situation ab 1933 und ihre Weiterentwicklung sah Berg fast visionär voraus. In den letzten Briefen von 1935 deutet sich schon seine Todeskrankheit an.

Bei der Betrachtung der Sprache vieler dieser Briefe muß man dem Komponisten Berg auch dichterisches Talent zugestehen. Viele dieser Mitteilungen in ihren malerisch schildernden Worten sind kleine literarische Kunstwerke. Hierunter fällt auch ein undatiertes Gedichtmanuskript. Ein Brief Gerhart Hauptmanns vermittelt uns die erschütternde Todesnachricht. Der letzte Brief des Buches zeigt die Standhaftigkeit Helene Bergs und ihren starken Glauben an die Wiederaufführung von Bergs Werken.

Der umfangreiche Band ist durch wertvolles Bildmaterial ergänzt. Dabei sind erstmalig Bilder von den Ensembles bei den Aufführungen in Oldenburg und Leningrad abgedruckt. Die Beziehungen Bergs zu Dichtern und Musikern werden auf den Bildern mit Werfel, Hauptmann, Schönberg und Webern dokumentarisch verdeutlicht.

Zweifelloos wird der vorliegende Band für die Berg-Forschung, die in vielen Fragen noch vor ungelösten Problemen steht, wichtig werden. Da Frau Berg jedoch einen Einblick in die Originale verwehrt (sie über-

gab dem Verlag nur eine Schreibmaschinenabschrift von etwa 700 Blättern), ist er als Dokumentation nur mit kritischer Vorsicht zu benutzen.

Konrad Vogelsang, Berlin

Debussy et l'Evolution de la Musique au XXe Siècle. Etudes réunies et présentées par Edith Weber. Paris: Editions du Centre National de la Recherche scientifique 1965. 365 S. (Colloques internationaux du Centre National de la Recherche scientifique, Paris 24—31 Oct. 1962).

Der vorliegende Vortrags- und Diskussionsbericht des Debussy-Kongresses 1962 präsentiert den Stand der Debussyforschung bezüglich dreier Grundfragen: der der musikalischen Sprache, der Ästhetik des Meisters und schließlich seines Einflusses auf die Welt.

Französischerseits (Roland-Manuel, Ansermet, Chailley u. a.) möchte man in Debussy grundsätzlich nicht mehr den Revolutionär sehen, da er die neue Position in stiller Entwicklung erreicht habe. Demgegenüber beharrt W. Austin auf der Feststellung von Debussy als Revolutionär. Und mit Recht, denn nach der Definition vom Politischen her (etwa bei Lassalle) heißt „Revolution, wenn mit oder ohne Gewalt ein neues Prinzip an die Stelle des bestehenden alten tritt“. Ansermet und Chailley gründen auch ihre technischen Auseinandersetzungen auf (gewiß erweiterte) alte Prinzipien analytischer Beweisführung, mit Hilfe welcher es ihnen immerhin gelingt zu gewissen Klärungen des Überganges von der klassischen Harmonik zu Debussys wesenhafter Klangwelt und ihren neuen dynamistischen Prinzipien vorzustoßen. Françoise Gervais geht bereits schärfer vor und stellt bezüglich der Tonalität neben tonalen völlig andersgeartete Zusammenhaltsprinzipien fest. Das Spitzenergebnis der Vorträge ist jedoch, daß insgesamt das Debussywerk der Hochzeit eine Neuausrichtung zeigt, die mit klassischer, aber auch erweiterter klassischer Analyse nicht mehr erfaßt zu werden vermag.

Barraqué, Jarocinski und, methodologisch konzessionslos wie grundlegend, A. Souris, auf G. Bachelard und M. Merleau-Ponty fußend, stellen fest, daß der Dynamismus der Parameter, die Sonoristik und, damit verbunden, ganz neue Prinzipien der Formgebung, die nicht mehr

unter einen mechanistischen Architektur-begriff fallen, sondern im Zeichen des Bewegungselements (mouvement) stehen, das Debussysche Kunstwerk prägen, daher die alten Methoden völlig unbrauchbar geworden sind. Souris spricht von „*L'activité formatrice du mouvement*“ (136), Barraqué von der „offenen Form“ und Jarocinski von der Debussyschen Position des „*Polychromisme*“ (nach vorheriger abendländischer Entwicklung im „*Monochromisme*“); er charakterisiert sie zugleich nach dem neuen Prinzip der „Identität“ mit Debussys „*sensibilité presque métaphysique à la pure matière sonore, où disparaît le dualisme de l'idée et de la matière, de la forme et de la contenu*“ (185). Horizontale wie vertikale Strukturen in neuer Auffassung stellen sich. Im Prozeß der Bewegung selbst und dem dynamistischen Verquickungsbilde der Parameter liegt das Wesentliche der Strukturen und zugleich Formstrukturen.

Das „dynamische Geschichts- und Analysenbild“, das der Unterzeichnete bereits in den zwanziger Jahren inaugurierte, scheint nun doch — übrigens logisch und entsprechend dem Wandel von der alten zur neuen Physik — an die Pforten des musikwiss. Methodengebäudes zu pochen und kategorisch sein Recht zu verlangen. Die Frage nach dem wie ist heute gewiß methodisch noch ebenso ungelöst wie damals, als er (1928) negierte, daß Debussys Werk mit tonaler Analyse zu bewältigen sei. Mit Nachdruck ist darauf hinzuweisen, daß nach den Ergebnissen des Kongresses die gesuchte Analysenform ein technisch-psychologisch-ästhetischer Kategorienkomplex synthetischer Art sein muß, womit übrigens ein anderer allgemeiner und wesentlicher Blickpunkt für die Musikwissenschaft ins Relief gesetzt wird: das Unvermögen eines nur technisch-analytischen Spezialistentums gegenüber der Musik des XX. Jahrhunderts.

Unter Übergehen mancher interessanter Einzelproblemebehandlungen durch A. Schaeffner, E. Lockspeiser, J. d'Almeida, D. Bartha, F. Lesure, J. Kremlow u. a. ist zur Darlegung des dritten Themenkreises allgemein festzustellen, daß seine Behandlung unter Weite und Unklarheit des Begriffes „Einfluß“ leidet. Flachstes steht hier neben wesentlicher Aussage (wie Barthas Vortrag *Ungarn*). Die weitesten Perspektiven im Begriffsraum „Einfluß“ bricht W. Austin in seinem Anhangsvortrage

über Debussy, Schönberg und Webern auf. Er stößt auf die Mehrdimensionalität des Begriffes als „unmittelbar geschehender“ wie (später) „historisch im Zeichen von abstrakten Ordnungsbildern gesehener“ Einflußbindung und hat — wenngleich die geschichtstheoretischen Grundlagen nicht bewußt berührt werden — in bemerkenswerter Weise die Frage nach theoretischer Besinnung bezüglich des Begriffes „Einfluß“ aufgeworfen, die naturgemäß nur aus allgemein geistesgeschichtlicher Grundlagenforschung beantwortet zu werden vermag.

Die Diskussion des Kongresses richtete sich am Ende schließlich auf das Thema der praktischen Sicherung des Restbestandes des Debussyschen Vermächnisses, insbesondere seiner noch vorhandenen Briefe und ihrer praktischen Herausgabe.

Andreas Liess, Wien

Heinrich Poos: Ernst Peppings Liederkreis für Chor nach Gedichten von Goethe „Heut und Ewig“. Studien zum Personalstil des Komponisten. Berlin: Merseburger 1965. 170 S. und Anhang. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 9.)

Spezialuntersuchungen projizieren ihr Objekt ins Große. Die Gefahr aber bei einer intensivierten Betrachtung kann sein, daß das Größenverhältnis zur Umgebung außer Acht gerät. Gewiss stellt Peppings Liederkreis *Heut und Ewig*, 1949 zum Goethejahr in Berlin uraufgeführt, einen bedeutsamen Beitrag zum a-cappella-Stil der Neuen Musik dar, aber die Behauptung, daß hier ein „*Formenreichtum*“ und „*Ausdrucksbedürfnis*“ dem Chorsatz erschlossen wird, „*wie es das in diesem Ausmaß nicht zuvor in der Musikgeschichte gegeben hat*“ (Vorwort S. 1), ist Sturm in Wasserglas. Angesichts der a-cappella-Werke Schönbergs (die nur einleitend summarisch erwähnt werden) oder des Vokalschaffens von Johann Nepomuk David (das grundsätzlich ignoriert wird) sollte solch ein Superlativ vermieden werden.

Den ersten, allgemeinen Teil seiner Untersuchung widmet Poos neben der Entstehungsgeschichte und der Textzusammenstellung vor allem dem musikalischen Aufbau des Liederkreises, nach kompositorisch-formalen Gliederungen unterteilt (analoge bzw. ungleiche Textabschnitte, Epigramme und Hymnen). Das Ergebnis dieser Sondierung wird bedeutsam vorausgenommen: „*Die musikalische Gliederung entspricht,*

wie wir im Folgenden sehen werden, im allgemeinen der textlichen Gliederung. In zahlreichen Fällen reflektiert darüber hinaus die musikalische Form die Steigerungsanlage der Dichtung" (S. 25). Das ist nicht mehr, als man allgemein von jeder Text-Komposition erwartet.

Der spezielle Teil als eigentlicher Schwerpunkt der Arbeit gibt einleitend eine detaillierte Analyse des Chorliedes *Gefunden*. Die pentatonisch und durch Quartan geprägte Anfangszeile des Altes und die anschließende chromatisch auf Terzen basierende Chorzeile werden als kontrastierende „Modelle“ herausgestellt und in ihrer Wirksamkeit für die gesamte Komposition — das Komponieren nach einem Modell ist ein Topos im musikalischen Denken Ernst Peppings — untersucht. Als kompositorischen Mittelpunkt sieht der Verfasser eine Synthese in Takt 12, indem der Dreiklangscharakter für das zweite, die notierte tiefalterierte Quart desselben Akkordes aber für das erste Modell beansprucht wird. Fraglich ist nur, ob sich nicht der ganze Takt mit dem gleichen Recht als eine Pendelbewegung zweier Stimmen im Quartabstand, von den anderen Stimmen in Haltenoten umrahmt, deuten läßt und sich damit als eine kompositorische Erscheinung preisgibt, die bei Pepping recht häufig zu beobachten ist. Es erfordert viel Gutwilligkeit vom Leser, den Klang *a—d'—ges'* als Quartklang zu deuten und die Folgerungen, besonders auch die Umkehrungsspekulationen auf S. 59, mitzuvollziehen.

Ein besonderes Augenmerk wird der „Inneren Modulation“ heptatonischer Skalen gewidmet. Dieses Prinzip, von Pepping in den Schriften *Stilwende der Musik* (1934) und *Der polyphone Satz* (1943) in Umrissen dargelegt, wird nunmehr im Detail systematisiert und tabellarisch hinsichtlich der tongeschlechtskonstanten und grundtonkonstanten Reihen erfaßt. Aber es zeigt sich unausgesprochen auch hier, daß die Probe aufs Exempel ähnliche Schwierigkeiten zeitigt wie der Versuch, die Tonsatzlehre Hindemiths akademisch auf seine eigenen Kompositionen anzuwenden. Es wird zu viel Scharfsinn aufgewandt, um Töne mit Hilfe des speziellen Tonsystems zu erklären, die lediglich ein Resultat von Stimmenparallelen sind (S. 124, Analyse des *Proömions*). Die Worte „Rückung“ oder „Parallelführung“ begegnen bei Poos zu selten im Verhältnis

zur häufigen Realisation bei Pepping. Ein weiteres, unerwähnt gebliebenes Agens des Klangbildes speziell in den Goethe-Liedern ist ferner der „horror tritoni“, wie er sich in Hindemiths Tonsystem durch die Akkordgruppe A darstellt. Damit erhebt sich die Frage, ob das Klangbild in dem Liederkreis homogen oder einseitig ist.

Daß bei Pepping die thematische Arbeit im Rudimentären verbleibt und in der Akkordik durch Rückungen kompensiert wird, bleibt undiskutiert, obgleich gerade das an anderen Erscheinungen des motettischen Stils zu messen wäre. So beharrt die Analyse in der Isolation, statt in einen Vergleich nach außen zu treten.

Wolfgang Rogge, Itzehoe

Rolf Pröpper: Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts (1752—1814). Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in der Zeit des Stilwandels zwischen Klassik und Romantik. Band 1: Textteil. Band 2: Werkverzeichnis. Bonn: K. Bouvier u. Co. 1965, 352 und 416 S. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 25.)

Das wissenschaftlich-historische Interesse an Werke und Wirken J. F. Reichardts nimmt seit einigen Jahren merklich zu. Bislang fehlende Ausgaben besonders beachtenswerter Kompositionen (vgl. EdM Bd. 58, *Diletto Musicale* Nr. 97 u. a.) erscheinen, Einzelstudien und umfassendere Darstellungen werden in größerer Zahl veröffentlicht. Auch erwählten in jüngster Zeit mehrere Doktoranden Teile der Hinterlassenschaft dieses um 1800 vor allem in Mitteldeutschland hervorragenden Musikers und Schriftstellers zum Thema von Dissertationen. Zu diesen gehört Rolf Pröpper, der die schwierige Aufgabe übernahm, erstmals die Struktur, Gehalte und Entwicklung der Bühnenwerke zu beschreiben. Dieses Vorhaben war gewiß kein leichtes, da dazu ein bibliographisch verlässliches Werkverzeichnis nebst Angabe der Aufbewahrungsorte fehlte. Es ist daher besonders zu begrüßen, daß Pröpper wenigstens für diese Gattung in vielen (wenn auch nicht in allen) Hinsichten eine Klärung der Quellenlage erarbeitet hat. Die ungewöhnlich umfangreiche Göttinger Dissertation bietet überdies gewichtige Beiträge zur Geschichte der theatralischen Musik in Norddeutschland, zum Entstehen einer deutschen Nationaloper und zur lokalen Musikgeschichte Berlins.

Die Schrift wird eingeleitet mit einer lückenhaften Kurzbiographie, die teilweise entbehrbar gewesen wäre, da der Lebenslauf Reichardts bereits in der 1963 erschienenen Monographie des Rezensenten Stofflich ausführlicher dargelegt worden ist. Kritisch angemerkt sei lediglich, daß der auf S. 6 erwähnte Lehrer Reichardts F. A. Veichtner am 10. 2. 1741 in Regensburg geboren wurde und am 3. 3. 1822 in Klievenhof starb, daß zu S. 24 in dem erwähnten Buche des Rezensenten (S. 53 f.) und zu S. 31 im Jahrbuch der Sammlung Kippenberg NF 1 (1963), S. 53 genauere Angaben zu finden sind; zu S. 36 ff. sei hingewiesen auf die Erstveröffentlichungen des Briefwechsels Reichardts z. Z. seiner Entlassung aus dem Berliner Hofkapellmeisteramt 1794/95 in der Wiss. Zs. der Martin-Luther-Universität Halle—Wittenberg, Reihe X/4, 1961, S. 971 ff.

Die beiden Hauptteile des Buches bieten sodann ausführliche und mit vielen Notenbeispielen angereicherte Beschreibungen der Werke für das deutsche Theater sowie für die Große (italienisch-französische) Oper. Diese Disposition des Stoffes ist sachgerecht und trägt verdeutlichend dazu bei, die eingangs von Pröpper aufgestellte These zu belegen, daß Reichardt „zielstrebig seinen eigenen Weg gegangen ist, den Weg zur deutschen Nationaloper“. Auf die chronologisch geordnete Analyse der frühen Singspiele folgt ein gesondertes Kapitel *Die Goethe-Singspiele*. Zu dem S. 104 erwähnten Plan einer (nur teilweise verwirklichten) Vertonung des *Großkophtha* sei verwiesen auf die Spezialstudie von L. Blumenthal in den Weimarer Beiträgen 1, 1961. Auch die zwischen 1798—1802 entstandenen Dialog-Opern (vornehmlich *Die Geisterinsel*) wertet Pröpper als „Stationen auf dem Weg zur großen deutschen Oper“. Reichardts besondere Begabung für schlichte, jedermann eingängliche Lieder schlug sich sodann nieder in dem 1800 unternommenen Versuch, die neue Gattung der „Liederspiele“ mit dem Kennzeichen des „Niedrigkomischen“ in Norddeutschland einzuführen. Schauspiel-musiken, Melodramen und vor allem die nach 1808 geschriebenen letzten Werke für die deutsche Bühne *Bradamante*, *Der Taucher* und *Sakontala* dienen ihm ebenfalls dazu, konsequent von den frühen Singspielen her und aufgrund der den Musikdramen Glucks abgewonnenen Erfahrungen

allmählich die Vorstufe zur durchkomponierten romantischen Oper zu erreichen. Reichardt entwickelte in Verfolgung dieses Zieles viele neue Mittel, er probierte Möglichkeiten, er löste sich von der Nummernoper, vom Secco-Rezitativ, er ließ die Chöre aktiver den Ablauf der Handlung mitbestimmen, er nutzte solistisch hervorhebend damals noch selten verwendete Instrumente, er verzichtete auf das starre Da-capo-Schema; dennoch blieb er nur auf dem Wege. Trotz reich ausgestreuter Anregungen war dem Komponisten, wie in vielen anderen Hinsichten auch, die Erfüllung der neuen schöpferischen Möglichkeiten andeutenden Intentionen versagt. Reichardt blieb letztlich befangen in erstarrten Denkformen und beharrte bei Liedtypen, die er in früher Jugend aufgegriffen hatte. Die Diskussion um die Vertonung des Librettos *Sakontala* mit dem Schwager Tieck macht dieses Sich-Versagen vor dem Geist der Romantik offenkundig (ergänzend zu S. 175 siehe auch Salmen, *Reichardt*, S. 122).

Pröpper bestätigt mittels seiner Analysen, daß *Bradamante*, die Musik zu Shakespeares *Macbeth* und die Große Oper *Brennus* als die hervorragenden Meisterwerke besonders beachtet zu werden verdienen. In letzterer Partitur gelang dem Komponisten insbesondere „ausdrucksmäßig und melodisch der Schritt von der opera seria zum Musikdrama im Gluckschen Sinne“ (S. 309). Somit trug Reichardt in Berlin sowohl bei zur letzten Blüte der italienischen Oper als auch zu deren Verklingen und allmählichem Aufgehen in einer später vollends verwirklichten deutschen Nationaloper. Diesen weiten Weg von 1772 bis 1812 (nicht 1814) an allen Stationen mitzuverfolgen, macht die Lektüre dieser Dissertation auch in Hinblick auf die Hauptlinie Hasse—Graun—Gluck—Hoffmann—Mendelssohn lohnend. Viele Sachverhalte werden darin neu erhellt.

Mit anerkennenswertem Fleiß wurde das Material für den zweiten Band aus etwa 180 Bibliotheken, Archiven und privaten Sammlungen zusammengetragen. Dieser enthält mehr als lediglich einen nützlichen Anhang zum ersten, denn außer einem thematischen Katalog sämtlicher Stücke in den Bühnenwerken bietet er auch eine Übersicht über die wichtigsten Liededitionen Reichardts, ein Verzeichnis seiner schriftstellerischen Publikationen sowie der von ihm verfaßten oder an ihn gerichteten Briefe. Insbesondere

letzteres wird künftig noch zu ergänzen sein, blieben doch darin unberücksichtigt die mit dem Philosophen Fichte ausgetauschten Schreiben, der bemerkenswerte Brief Schillers vom 7. 10. 1795 (vgl. Salmen, *Reichardt*, S. 84), Briefe an Dorow u. a. Angesichts der kaum übersehbaren Fülle an schriftlichen Dokumenten, die Reichardt verstreut hinterlassen hat, wird eine abschließende Vollständigkeit kaum erreichbar sein. Da stets auch die Aufbewahrungsorte nachgewiesen werden müssen wir Pröpfer für dieses gewissenhaft und mühevoll erarbeitete Werkverzeichnis besonders dankbar sein.

Walter Salmen, Kiel

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.)

Der Verfasser dieser bereits 1956 von der Freien Universität Berlin angenommenen, aber erst neun Jahre später zum Druck gelangten Dissertation stellt einleitend fest, daß Georg Abraham Schneider hier „stets im Zusammenhang mit seinem Wirkungskreis betrachtet wird: der Hauptakzent liegt auf dem Lokalhistorischen, zu dessen Gunsten das Biographische in den Hintergrund treten wird; nicht das Werk, sondern das Wirken Schneiders soll im Mittelpunkt stehen“. Zwar ist dieser Musiker, der in seinem Schaffen schon zu Lebzeiten nur eine begrenzte Ausstrahlung gehabt hat, auch bislang keineswegs unbekannt gewesen; doch erst jetzt durch Meyer-Hannos Buch fällt auf ihn ein ganz neues Licht, das ihn — im Hinblick auf das Musikleben jener Jahrzehnte — zu einer der Zentralsonnen im Berliner Kulturbereich werden läßt. Obwohl er fast in sämtlichen Gattungen eine Fülle von musikalischen Werken hinterlassen hat, gehört er nicht zu den eigentlich schöpferischen Geistern; aber seine Fähigkeiten sind mannigfaltig gewesen. Das wußten schon Gasparo Spontini und die Intendanz der Hofoper sehr genau, die ohne seine Zuverlässigkeit, ohne die absolute Gediegenheit seines Kapellmeistertums das laufende Repertoire kaum hätten bewältigen können; dort war er längst zu einem der ruhenden

Pole geworden. Über die für die Geschichte des kgl. Opernhauses so wichtige Ära Spontini liegen schon einige ältere, wenn auch nicht immer sine ira et studio verfaßte Publikationen vor; hier ist Meyer-Hanno bestrebt, ein sachliches Urteil zu fällen und diesem bedeutenden Künstler (zu dessen Partei sich Schneider zählen durfte) Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Noch niemals im bisherigen Schrifttum ist das erste Drittel des vorigen Jahrhunderts — im Auf und Ab des Geschehens und im dauernden Widerstreit der Meinungen — so lebendig geworden wie in der Darstellung Meyer-Hannos, der hiermit ein mustergültiges Beispiel gegeben hat, wie man eine Arbeit über einen ausgesprochenen Kleinmeister anlegen und durchführen soll.

Schneiders Lebensweg, der in den Hauptzügen nachgezeichnet wird, ist durchaus nicht ohne Mühen und Sorgen verlaufen; doch sind da nur wenige Stationen zu registrieren. Aus seiner Heimat Darmstadt, wo er entscheidende Ausbildungsjahre verbrachte, gelangt er 1795 an die kleine Hofhaltung des Prinzen Heinrich von Preußen in Rheinsberg; nach des Prinzen Tode und nach deren Auflösung wird er endgültig 1803 als Hornist in der Berliner Hofkapelle angestellt. Abgesehen von ein paar Kunstreisen innerhalb Deutschlands, die er hauptsächlich des Geldverdienens halber unternahm, und der für seine Dirigierfahrung außerordentlich fruchtbaren Zeit am Revaler Theater (1813 bis 1815; unter Kotzebues Direktion) hat er bis zu seinem Tode Berlin die Treue gehalten. Als Komponist hat sich Schneider sein Leben lang an seinen Vorbildern Haydn und Mozart orientiert, über sie ist er eigentlich nicht hinausgekommen. Aber sein Aufstieg als nachschaffender Musiker — Veranstalter von Abonnementskonzerten (1808 bis 1811), Bearbeiter und Instrumentator von Harmoniemusik, Musikdirektor und dann kgl. preußischer Kapellmeister, vielfältiger Organisator und endlich Mitglied der Musiksektion an der Akademie der Künste — ist und bleibt wahrhaft erstaunlich. Er kam aus der Praxis und wirkte für die Praxis, und so hat er seiner Zeit genug getan.

Alle für das Berliner Musikleben wichtigen Ereignisse aus Schneiders Dasein hat Meyer-Hanno mit großer Sorgfalt zusammengetragen und, wo es nötig schien, klug gedeutet; seiner anschaulichen und flüssig

geschriebenen Schilderung merkt man es kaum an, wieviel Akten und Dokumente (insbesondere solche aus dem Bestande des Deutschen Zentralarchivs zu Merseburg) gesichtet und zu Rate gezogen werden mußten, bevor das Bild dieses sympathischen Musikers wirklich entwickelt war. Man verdankt dem Verfasser fernerhin das im Anhang des Buches mitgeteilte, gründlich erarbeitete Verzeichnis sämtlicher überlieferten oder nachweisbaren Werke Schneiders, die nach Gattungen geordnet sind (I. Bühnenwerke: Opern, Singspiele, Schauspielmusiken, Ballette; II. Solo- und Chorwerke mit Orchester: Messen, Oratorien, Kantaten etc.; III. Orchesterwerke: Symphonien, Ouvertüren etc.; IV. Konzerte für Soloinstrumente mit Orchesterbegleitung; V. Harmoniemusik; VI. Kammermusik ohne Klavier: Sextette, Quintette, Quartette, Trios, Duos, Kompositionen für ein Soloinstrument; VII. Kammermusik mit Klavier; VIII. Varia; IX. Arrangements und Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten). Meyer-Hanno ergänzt seine Angaben, soweit wie irgend möglich, durch Bibliotheksnachweise (Fundorte) und Werk- bzw. Aufführungsdatierungen. Das seinerzeit der Universität eingereichte maschinenschriftliche Dissertationsexemplar bringt darüber hinaus noch ein Handschriftenverzeichnis, Verzeichnisse der irrtümlich unter die Abschriften geratenen Autographen und der Schneiderschen Manuskripte aus den Supplement-Konvoluten, ferner Verzeichnisse der mit und ohne Opuszahlen im Druck erschienenen Kompositionen.

Werner Bollert, Berlin

Hanns Jäger-Sunstenau: Johann Strauß. Der Walzerkönig und seine Dynastie. Wien—München: Verlag für Jugend und Volk, 1965. 458 S., 16 Abb.

Künftige Biographen des jüngeren Johann Strauß werden dem Verfasser dieser umfang- und aufschlußreichen archivalischen Arbeit Dank für seine Mühe und Akribie wissen. Die hier gebotene Sammlung von 386 Urkunden zur Lebensgeschichte der Familie Strauß aus den Jahren 1762 bis 1930, d. h. vom Zeugnis der Eheschließung des Bedienten und Tapezierers Johann Michael Strauß, dem Großvater des älteren Johann Strauß, bis zum amtlichen Vermerk („Totenbeschaubefund“) des Todes der dritten Gattin des Walzerkönigs, enthebt die Darsteller der Vitae von Johann Strauß Vater und Sohn

fortan mancher Umständlichkeit eigener Nachforschungen; sie ermöglicht überdies dem gelehrten Quellenerkunder wie dem an keinerlei wissenschaftliche Auswertung denkenden, nur um Mehrung seiner Kenntnisse besorgten Leser eine Fülle von Einblicken in personal-, zeit- und lokalgeschichtliche Zusammenhänge.

Der Verfasser, Archivrat am Archiv der Stadt Wien, bekanntgeworden durch verschiedene Beiträge zu Sonderthemen der Familienkunde und Heraldik in Österreich, hat sich in diesem Buch natürlich nicht auf eine bloße Zusammenstellung der genannten Dokumente beschränkt: vielmehr bietet er im ersten Teil seines Werks (*Familien-geschichte*) nach einem knapp gefaßten Bericht über die acht überblickbaren Generationen der Familie und einer ergänzenden genealogischen Stammliste genaueste, ins Einzelne gehende Darstellungen der Aszendenz und Deszendenz aller für die in Rede stehenden Lebens- und Familienkreise wichtigen Personen — so etwa eine Ahnenliste der Brüder Strauß (Johann—Josef—Eduard) und Informationen über Vor- und Nachfahren der durch Heiraten mit den bedeutendsten Trägern des Namens Strauß verbundenen Frauen. In kurzen, klaren Texten finden dabei die Stamm- und Ahnenlisten eine entsprechende Interpretation. Der Eifer des Verfassers, allem nachzuspüren, was zu seinem Thema Bezug hat und insbesondere auch von Wiener lokalhistorischem Interesse ist, veranlaßte ihn, als Paralipomena seiner Forschung zusätzlich einiges einzufügen, was man nicht unbedingt hier erwartet: eine Ahnenliste des letzten Hofballmusikdirektors Carl Michael Ziehrer (und seiner Gattin!), ein Verzeichnis der Wiener Strauß-Häuser (es sind über 40, die als Wohnhäuser, Eigenbesitz oder Gedenkstätten nennenswert schienen), eine Liste der mit den bekannten Künstlern nicht verwandten Musiker des Namens Strauß in Wien und — im Zusammenhang damit — sogar genealogische Mitteilungen über Oscar Straus und Richard Strauss.

Zu den aktuell interessantesten Kapiteln gehört der Bericht über die „*Urkundenfälschung vom Februar 1941*“, die sich das nationalsozialistische Reichssippenamt in Berlin skrupellos erlaubt hat, um den „Mangel“ einer arischen Abkunft des Walzerkönigs zu vertuschen. Da es sich nur durch eine freche Urkundenfälschung verbergen

ließ, daß der Großvater des älteren Johann Strauß „ein getaufter Jud. zu Ofen gebürtig“ und seinerseits „des Wolf Strauß und Theresiae uxoris, beyden jüdisch“ Sohn war, beschlagnahmte man das darüber Auskunft gebende Trauungsbuch des Dompfarramts St. Stephan, tilgte bei der Fotokopie der einschlägigen Seiten durch Abdecken den „peinlichen“ dokumentarischen Tatbestand, versperrte das originale Trauungsbuch in einem Tresor des österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchivs und überließ der Dompfarrei eine vierbändige Kopie des Trauungsbuches mit der Fälschung, selbstverständlich unter Beifügung eines Beglaubigungsvermerks, daß die fotografische Nachbildung mit dem vorgelegten Original übereinstimme. Der Bilderanhang des Buches von Jäger-Sunstenau enthält dazu auf vier Blättern Gegenüberstellungen der richtigen und gefälschten Eintragungen. Weitere Abbildungen zeigen u. a. — als „optische“ Ergänzungen zu den Texten der vorangehenden Urkunden — Aufnahmen von handschriftlichen und gedruckten Dokumenten, so das Testament von Strauß Vater, das Dekret der Ernennung von Johann Strauß Sohn zum Ritter des Franz Josef-Ordens, einen Brief von Eduard Strauß aus dem Jahre 1916 und die „*Todfalls-Aufnahme*“ des K. K. Bezirksgerichts Wieden über das Ableben des Meisters der *Fledermaus*. Eine dankenswerte weitere Beigabe bilden endlich die den Anhang abschließenden Stamm- bzw. Ahnentafeln der Familie Strauß und der drei berühmten Söhne des älteren Johann Strauß.  
Anton Würz, München

Harald Kaufmann: Hans Erich Apostel. Eine Studie. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (Österreichische Musikzeitschrift) und Österreichischer Bundesverlag 1965. 80 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 4.)

Daß man auf wenigen Seiten Wesentliches schreiben, auf beschränktem Raum umfassend und anschaulich informieren, in einer populärwissenschaftlich gehaltenen Reihe wichtige wissenschaftliche Erkenntnisse in brillanter Form darstellen kann, das beweist Harald Kaufmann in seiner Monographie über Hans Erich Apostel. Freilich hat der Grazer Jurist und Musikwissenschaftler schon früher mit klugen Essays und Vorträgen auf sich aufmerksam gemacht. Die Studie über Apostel bestätigt, daß der Autor

nicht nur ein vorzüglicher Kenner der neuen Musik, nicht nur ein gewissenhafter und verantwortungsvoller Forscher ist, sondern auch ein eigenwilliger Kopf, der dem überkommenen Typus der Monographie in Stil und Form ein neues, eigenes Profil abzugewinnen weiß. Kaufmann fesselt den Leser und zwingt ihn zugleich zum Mitdenken. Sein Stil ist zwar an Adorno und dem internationalen denk- und sprachartistischen Jargon der neuen Musiktheorie gebildet, gleitet jedoch nicht in manieristische Stilkopie ab. Er spiegelt getreulich die eigene These: „*Die dialektische Komplizierungstheorie sagt der journalistischen Verkäuflichkeit der Meinung ab, so wie ja schon die komplizierte Musik der Verkäuflichkeit von Kunst als Ware abgesagt hatte. Das gründlich reflektierende Denken über Musik wird, einmal in die Welt gesetzt, nicht mehr ohne Gewichtsverlust abzuschaffen sein*“ (S. 11). Kaufmanns Sprache ist hochstilisiert, eher plastisch-voluminös als zeichnerisch-scharf, voll schöpferischer Wortbeschwörungen und Vergleiche, die in ihrer schlingelpflanzenhaften Blumigkeit bisweilen an Jugendstilornamente erinnern.

Kaufmanns Apostel-Monographie ist unbequem: für den Autor ebenso wie für den Komponisten, der sie mit einem im Facsimile vorangestellten Geleitbrief nicht ohne einen leisen Unterton von Resignation sanktioniert. Bewußt vermeidet der Autor die Verherrlichung seines Themas. Nicht einmal ein unterschwellig durchgehender Zug von beschönigender Sympathie für den Komponisten läßt sich in den knapp 50 Seiten des Verfasserextextes aufspüren. Freilich versagt der Autor sich auch nicht, ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß seine Schrift „*nicht mit einer der handelsüblich gewordenen apologetischen Monographien verwechselt werden möchte*“ (S. 48).

Mustergültig ist der Aufbau des Buches. Der einleitende *Versuch über die Wiener Schule* setzt sich kritisch mit dem Titelbegriff wie mit der in ihm benannten historischen Situation aus der Sicht des mit der seriellen Musik Aufgewachsenen auseinander. Obwohl ein in sich geschlossener, selbständiger, auf das Thema des Buches nur mit einer winzigen Nebensatzfloskel (S. 15) verweisender Essay, ist dieser „Versuch“ doch vorzüglich geeignet, den Leser in Problematik und Atmosphäre jener Geisteswelt einzuführen, der der aus Karlsruhe gebürtige „Österreicher“ seine Entwicklung und mu-

sikhistorische Position verdankt. Auf ein Gespräch, das der Autor im Wortlaut des Dialogs im zweiten Kapitel vorführt, folgen im dritten Kapitel ausführliche, kritisch-instruktive Werkanalysen, deren Ergebnisse nach verschiedenen kompositorischen Aspekten — Form, Instrumentation, Reihenstruktur, Lyrik, Ausdruck-Gattung — aufgeschlüsselt und ästhetisch resümiert werden. Die Gegenüberstellung von Komponistenthesen und Kompositionsanalysen — minutiös und differenziert durchgeformt — ist glücklich und gelungen. Ihr Ergebnis mutet um so sympathischer an, als es nicht immer schmeichelhaft für den Komponisten ausfällt. Die Analysen retten sich nicht — wie es bei oberflächlicher Kenntnis von Apostels Werken naheläge — ins Abzählen von Reihentönen und Aufführen von Formschemata. Sie versuchen, die Innenspannung der Werke aufzudecken und, unter stetem Abwägen der expressiven oder logisch unmotivierten mit den objektivierend didaktischen Zügen, ein abgestuftes Bild von Ordnung, Charakter und Ausdruck der wesentlichen Werke Apostels zu geben.

Die nackte, durch Fotos anschaulich ergänzte Biographie — stichwortartiger Lebenslauf, Aufführungsdaten, Preise, Ehrungen und Berufungen — ist auf eine knappe Seite am Schluß zusammengedrängt. Dafür bleibt der Dokumentation des Werkes ein um so größerer Raum. An zahlreichen Notenbeispielen kann die Analyse im Detail nachgeprüft werden. Skizzen und Entwürfe — zum Teil als Facsimilia wiedergegeben — vermitteln ein lebendiges Bild der Arbeitsweise des Komponisten. Ein ausführliches Verzeichnis von Apostels Kompositionen erhält besonderen Wert durch die Erläuterungen des Komponisten zum Formverlauf fast jeden Werkes. Eine Auswahl von Briefen, die Kokoschka, Berg, Webern, Nolde und Kubin an Apostel geschrieben haben, ist „auf das Thema der Studie abgestimmt und soll Einblick in den geistigen Lebensraum des Komponisten geben“ (S. 77).

Monika Lichtenfeld, Köln

Wilhelm Waldstein: Hans Gál. Eine Studie. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (Österreichische Musikzeitschrift) und Österreichischer Bundesverlag 1965. 96 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 5.)

„Zur Tristan-Zeit haben die Hanslicks genörgelt, aber das Publikum ist in hellen Haufen Wagner gefolgt wie die Kindlein dem Rattenfänger. Heute ist's umgekehrt: das Publikum bleibt weg, wenn es sich um die letzten Dinge handelt, die am laufenden Tonband erzeugt werden, und überläßt die Begeisterung den Kritikern, die aus Hanslicks Beispiel gelernt haben, daß man nicht vorsichtig genug sein kann. Sie haben bloß eines übersehen: daß selbst zur Vorsicht Verstand gehört“. Diese Sätze aus Hans Gáls Wagner-Monographie (S. 140—41), zitiert in der vorliegenden Gál-Monographie (S. 89) und wenige Zeilen vorher vom Verfasser Wilhelm Waldstein mit „Bei solchen Stellen wäre man fast versucht zu wünschen, es sollten nur Künstler über Künstler schreiben“ kommentiert, geben über Gáls Position innerhalb der zeitgenössischen Musik wie über die diesbezügliche Einstellung seines Monographen hinreichend Aufschluß.

Am Beispiel der Kammermusik Gáls, der im Geleitbrief den Verfasser als seinen Freund einführt, charakterisiert Waldstein das Schaffen des Komponisten: „Suchen wir die äußersten Punkte dieser Amplitude zu markieren, so ist es auf der einen Seite die Heiterkeit und unprätentiöse Leichtigkeit einer Art der Erneuerung des frühklassischen Divertimento mit oft stark volkstümlichem Einschlag, auf der andern die herbe Tiefe und sinnende Lyrik einer — wie Brahms — in sich gewandten Natur“ (S. 30). Während jedoch der Verfasser an anderer Stelle (S. 10) schreibt: „Während aber Brahms sich zwar gern in kontrapunktischen Kniffligkeiten gefiel, unablässig Bach studierte, im Grunde aber doch zu sehr Romantiker war, um die strenge Polyphonie standhaft durchzuhalten, ist Gáls Setzweise fast immer kontrapunktisch bewegt, dadurch lebhaft konturiert, besonders durch rhythmische Komplementärbildungen überall im Fluß erhalten. Darin unterscheidet er sich von Brahms, dem er auch nicht gern in das Dämmerdunkel seiner terzen- und sextenverhangenen Trübnisse folgt“, wird klar, welche Bewandnis es mit der engen Beziehung Gáls zu Brahms hat, die ja durch seinen Lehrer, den Brahms-Freund Eusebio Mandyczewski, durchaus als legitim ausgewiesen wäre. Doch ist hier nicht nur Brahms gegen Gál in Schutz zu nehmen, sondern vor allem Gál gegen Waldstein, dessen Fehl-



interpretationen leider nicht auf diese eine Stelle beschränkt bleiben.

Gál, fruchtbarer Komponist, gewissenhafter Herausgeber und Bearbeiter mehrerer DTÖ-Bände, begabter Schüler Guido Adlers, bei dem er mit einer Dissertation über *Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven* 1913 promovierte, Leiter der Mainzer Musikhochschule, seit 1938 wohnhaft in England, vielfacher Preisträger, Dozent und Ehrendoktor der Universität Edinburgh, ist den Liebhabern spätromantischer Musik zeitgenössischer Provenienz als Nachfahre und Konservator der sogenannten Wiener akademischen Tradition bekannt, als Verfasser intimer Haus- und Kammermusik — oft mit pädagogischem Einschlag —, als Autor phantasievoller Buffo-Opern, aber auch als lebenswürdiger Gelegenheitskomponist, der Madrigalchöre ebenso wie Mandolinorchester belieferte.

Waldstein scheint diese Dimension zu verkennen: allzu kurzfristig auf sein Thema ausgerichtet, versucht er, mit wortreichem Pathos und gütig-beschönigender Attitüde das Werk seines Freundes auf eine Ebene zu heben, die ihm nicht zukommt. Einleuchtender und vertrauenerweckender könnte man Gál würdigen, wenn man ihm nicht auf Kosten der Abwertung wirklicher Meister und bedeutender Musik „selbstsichere Meisterschaft“ und „große Kunstwerke“ (S. 10) bescheinigte.

Die idyllische, mit reich ornamentierten Stilwucherungen durchsetzte Schilderung beschränkt sich leider nicht auf die breit und bis in viele irrelevante Details ausgeführte Biographie. Sie wird vielmehr unverändert fortgesetzt in der Werkbetrachtung, die der Autor nach Kompositionsgattungen — Kammermusik, Bühnenwerke, Vokalkompositionen und Orchesterwerke — vornimmt. Blütenreiche Bemerkungen wie „Wieder reiht sich ein neckisch aufgelockerter Satz an, dem freilich ein dämonisch turbulentes Intermezzo folgt“ (S. 34, bezogen auf ein Trio für Oboe, Violine und Viola) — „jeder Wiederkehr eines Themas wird erhöhte Eindringlichkeit zuteil — aus der uralten Form des Refrains, wofür auch ein fast Johann Straußsches ‚lustiges Moll‘ zu Gebote steht, . . .“ (S. 52, mit Bezug auf den 3. Akt der Oper *Die beiden Klaas*) — „Ein kurzes Nachspiel sinnt diesem schönen Gedanken nach und entscheidet sich schließlich zur Landung in A-dur: . . .“ (S. 62, die Kantate

*De profundis* betreffend) dienen weder der analytischen Klärung des musikalischen Sachverhalts noch der einfachen, beschreibenden Information, ganz abgesehen davon, daß sie des interessierten Lesers Neugierde auf das Hören Gálscher Musik gewiß nicht steigern werden. Schon in ihrem eigenen Interesse sollten sich daher lebende Künstler gegen allzu liebevoll eifernde Monographen zur Wehr setzen.

Monika Lichtenfeld, Köln

Walter Szmolyan: Josef Matthias Hauer. Eine Studie. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (Österreichische Musikzeitschrift) und Österreichischer Bundesverlag 1965. 80 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 6.)

Walter Szmolyan, als Musikschriftsteller und Redakteur der Österreichischen Musikzeitschrift bekannt, legt nach mehreren kleineren Arbeiten über Hauer nun eine zusammenfassende Studie in Buchform über den österreichischen Komponisten und Theoretiker vor. Mit vielen, zum Teil sehr umfangreichen Zitaten, mit facsimilierten Dokumenten — darunter einem bisher unveröffentlichten Brief Schönbergs an Hauer vom 23. 1. 1913 (S. 41 f.) —, mit zahlreichen Notenbeispielen, Tafeln, Skizzen und Fotos ist der glanzfolienkaschierte Pappband reichhaltig und ansprechend ausgestattet.

Nicht eigentlich Vorwort, sondern eher Résumé ist das mit *Vorwort* betitelte erste Kapitel: eine kurze, übersichtliche Zusammenfassung der wesentlichen Daten und Fakten über Hauer und die Hauer-Forschung, die die feuilletonistische Manier nicht verleugnet. Die folgenden fünf Abschnitte enthalten — teils unter biographischen Überschriften (*Kindheit und Jugend — Das Verhältnis zu Arnold Schönberg*), teils unter solchen, die auf bestimmte Werke und Kompositionsschemata verweisen (*Vom Wesen des Musikalischen — Die Lehre von den Tropen — Das Zwölftonspiel*) — in bunter Folge Mitteilungen über Leben, Wirken und Schaffen Hauers. Besondere Sorgfalt widmet der Autor der Darstellung des persönlichen wie geistig-künstlerischen Ambientes, in dem Hauer aufwuchs, sich bildete und seinen Stil entwickelte. Das Biographische, sachlich fundiert und gelegentlich mit anekdotischer Beimischung gewürzt, dominiert. Daß dabei die Darlegung der Theorien Hauer wie die Analyse seiner Kompositionen

zurücktritt, ist nicht nur dem Autor zur Last zu legen. Es liegt in der Konzeption der Buchreihe, die sich nicht an den wissenschaftlich vorgebildeten Leser wendet, wie in der Beschränkung des Umfangs mitbegründet.

Exakt und gut verständlich, wenn auch nur in groben Umrissen erläutert Szmolyan die verschiedenen kompositorischen Prinzipien und Praktiken: die Tropenlehre, die beiden Kanontechniken, den obstinaten Kontrapunkt, die Bausteintechnik, die Methode des Zwölftonspiels. Er läßt dabei meist Hauer mit ausführlichen Zitaten zu Wort kommen und begnügt sich selbst mit einem kurzen verbindenden Kommentar. Eine ins Einzelne gehende, differenzierte und tiefer schürfende Erörterung, die am Werk die Theorie exemplifiziert, fehlt fast ganz. Ob die von Hauer entwickelten Techniken das leisten, was der Komponist ihnen zutraut und was ihre Existenz eigentlich erst als berechtigt ausweist, ob und wie Hauer sich mit dem Erbe der kompositorischen Tradition wie mit dem Schaffen seiner komponierenden Zeitgenossen auseinandergesetzt hat, ob schließlich sein Werk — sei es in Noten, sei es in Worten geschrieben — nicht nur dem Anspruch des Aparten und Interessanten, sondern auch dem der Qualität genügt — das alles sind Fragen, die Szmolyan nicht beantwortet. Diskussion und Stellungnahme, Kritik und Urteil überläßt er dem Leser.

Hauers Verhältnis zu Schönberg wird — abgesehen von der anscheinend immer noch unumgänglichen Prioritäts-Diskussion — nur auf persönlichem, nicht auf sachlichem Gebiet erläutert. Sätze wie *„Angesichts der Entwicklung, die die avantgardistische Musik etwa nach 1950 genommen hat, kann man heute also ruhig behaupten, daß Hauer der radikalere und ‚modernere‘ der beiden Vorkämpfer der Zwölftonmusik gewesen ist“* (S. 9) oder *„Schönberg wollte niemals der Reihentechnik den musikalischen ‚Einfall‘ und das kompositorische Gestalten preisgeben, während bei Hauer — zumindest in seinen letzten Werken — Form und Struktur des ganzen Musikstückes im Material der einmal gewählten Reihe schon ‚präformiert‘ enthalten sind“* (S. 9) stellt Szmolyan als apodiktisch hin, ohne sie auch nur durch die geringste kritisch-vergleichende Erörterung zu stützen. Resümiert wird, was nicht bewiesen wurde.

Szmolyan bietet sein — angesichts der verworrenen Quellen- und Nachlaßsituation — sicherlich mühevoll zusammengetragenes Material geschickt an, er beschreibt, er dokumentiert — und das, zugegebenermaßen, in einer Weise, die Sachkenntnis und Fleiß offenbart, die klar und präzise, wenn auch nicht systematisch ist. Er schreibt in flüssigem, ansprechendem Stil, wohlthuend nüchtern und informativ, aber ganz und gar unkritisch. Er weiß für sein Thema einzunehmen und wird gewiß auch beim unvorgebildeten Leser Verständnis und Interesse wecken. Dem, der sich gründlicher mit Hauer befassen möchte, bieten Werk- und Literaturverzeichnis eine zuverlässige Quelle für umfanglichere und detailliertere Studien.

Monika Lichtenfeld, Köln

Thomas Mace: *Musick's Monument* (London 1676). Vol. I. Reproduction en fac-similé. [1. éd.] 1958. 2. éd. 1966. Vol II. Commentaire par Jean Jacquot. Transcriptions par André Souris. (1. éd.) 1966. Paris, Ed. du C. N. R. S. (Collection „Le Chœur des Muses“.)

Mace wird — vor allem in der lautenistischen Fachliteratur — so oft zitiert, daß die Berechtigung einer Neuausgabe keiner Begründung bedarf. Daß der Faksimile-Band schon in zweiter Auflage vorliegt, dürfte allerdings weniger der Nachfrage, als einem technischen Versehen zu danken sein: In der ersten Auflage liegen die ursprünglichen Recto- und Verso-Seiten eines Blattes einander auf zwei Blättern gegenüber, Paginierung innen. Die zweite Auflage behebt diesen Mangel; allerdings war der Papierton der ersten Auflage schöner.

Der zweite Band erleichtert den Zugang zum Original in höchst verdienstvoller Weise. Nach einem ausführlichen Inhaltsverzeichnis faßt Jacquot auf rund 60 Seiten die umständlichen Darlegungen Mace's präzise und übersichtlich zusammen, stellt sie in den historischen Zusammenhang und kennzeichnet ihre kritischen Punkte. Vor allem zieht er die Grenzen, an denen die dokumentarische Autorität Mace's endet.

Mace ist in mehrfacher Hinsicht Polemiker. Er schreibt als etwa Sechzigjähriger, der den Geschmack der Jüngeren nicht anerkennen und verstehen will. Die Zeit, die ihn prägt, ist das zweite Viertel des 17. Jahrhunderts, sein Gesichtskreis wird von seiner Doppelstellung als Priester und

Musiklehrer am Trinity College in Cambridge bestimmt. So ist der erste Teil von *Musick's Monument (Church Music)* grobenteils ein Appell an die Verantwortlichen, die Kirchenmusik im alten Sinne zu pflegen. Die große Zeit der Renaissance-Musik war vorbei, die Kirchenmusik der Restauration hatte ihre Höhepunkte mit Blow und Purcell noch nicht erreicht, pietistische Strömungen vertieften die Krise. — Teil 2 und Hauptstück des Traktates, *The Lute made easie*, spiegelt die französisch bestimmte Lautenistik in England zur Zeit von Jacques Gautier, der 1617–1647 als englischer Hoflautenist wirkte. Mace kämpft für eine Lautenstimmung, die dieser Ära zwischen Renaissance- und Barocklautenistik entspricht („Accord nouveau“ bzw. „Flat-French-Tuning“). Die sog. neufranzösische Stimmung, die sich um 1670, als Mace schrieb, schon durchgesetzt hatte und bald allein herrschte, lehnt er ab. Jacquot stellt die Schwächen seiner Beweisführung heraus und verweist u. a. auf das von Th. Dart herausgegebene Instruktionsbuch der Mary Burwell als Korrektiv. — Der dritte Teil von *Musick's Monument, Concerning the Viol and Musick in General* ist ebenfalls retrospektiv, wie vorher schon Simpsons *Divisions Violist* von 1659. Das alte englische Violen-Ensemble war bereits von der italienischen Violinmusik stark zurückgedrängt.

Die kritische Auseinandersetzung mit Mace ändert nichts am außerordentlichen historischen Wert seines Werkes; zumal der lautenistische Teil, der Bau und Pflege des Instrumentes, Stimmung, Spieltechnik, Verzierungen, Notation und Interpretation umfaßt, ist durch keine andere Quelle ersetzbar. Wer sich darauf beruft, sollte aber Jacquots Abhandlung als Schlüssel und Korrektiv beachten.

A. Souris hat die in *Musick's Monument* enthaltenen Tabulaturaufzeichnungen — 7 Suiten und 53 Einzelstücke — in moderne Notation übertragen. Er folgte dabei wohl den Grundsätzen, die er in seinem anregenden Referat *Tablature et Syntaxe (Le Luth et sa Musique, Paris 1958, S. 285–296)* erläutert hat. Er will die einem Stück inhärente musikalische Logik bloßlegen, indem er es nach melodischen Motiven und deren Stimmzugehörigkeit analysiert. Dabei entsteht gelegentlich, wie er selbst mündlich bemerkt, ein Notenbild, das an die „punktuelle“ Schreibweise der Webern-Schule

erinnert. Es ergibt sich als Konsequenz der diskontinuierlichen Stimmführung in der Lautenpolyphonie. Die von Jacquot mit Recht bemerkte dünne Substanz der Mace'schen Musikexempel scheint mir eine Schwäche von Souris' Methode zu verstärken: Er vernachlässigt mitunter den Rhythmus als prägendes Element. Wenn eine Phrase durch keine melodischen Motive, sondern nur durch rhythmische Figuren gegliedert ist (z. B. der zerlegte G-dur-Akkord in der 5. Suite, 2. und 3. Satz, jeweils Takt 1), so hindert das Zerlegen in Stimmen bzw. Stimmfragmente das Erfassen der Musik mehr als es fördert. Es ist oft besser, eine 16tel-Bewegung auf einem Balken schein-einstimmig zusammenzufassen, als sie auf uncharakteristische Stimmen zu verteilen. Daß Souris selbst das Problem sieht und das polyphone Prinzip nicht zu Tode hetzt, zeigen seine weithin einstimmig dargestellten Suiten-Schlußsätze (*Tattle de Moy*) und viele Interludien. Sie legen allerdings eine weitere notationstechnische Konsequenz nahe: Die beiden nach Art der Klaviernotation von einander entfernten Systeme sollten so eng zusammenrücken, daß sie als Einheit gesehen werden. Dann erfassen wir leichter eine vom einen System ins andere springende Tonfolge als etwas Zusammengehöriges, ganz abgesehen vom lauten-gemäßerem Bild der Akkorde. Wo so wenig reale Polyphonie darzustellen ist wie bei Mace und seiner Zeit, kann man auf den Raum zwischen den Systemen gut verzichten.

Da die Übertragung sowohl lautenistische wie klavieristische Züge zeigt, sich also nicht eindeutig an einen Spezialistenkreis richtet, wäre ein Wort über Zweck und Grundsätze nützlich gewesen. Auch einige spieltechnische Anmerkungen hätte man begrüßt, zumal Tabulatur und Übertragung in getrennten Bänden sind und nicht zusammen auf einen Blick gesehen werden. Für den Nicht-Lautenisten ist es nicht selbstverständlich, daß doppelt zu greifende Unisoni durch doppelte Notenköpfe bezeichnet werden, wogegen doppelt kaudierte Noten nur einfach klingen. Violenspieler dürften wohl selten auf die Tabulatur zurückgreifen; deshalb sollte klargemacht werden, daß Mace im ersten Violenstück die Baßöne mit den Fingern der linken Hand gehalten haben will, auch wenn der Bogen gerade auf den oberen Saiten streicht. Bei dem Theorbenstück verrät die Transkription nicht, daß

Notenbild und Klangbild differieren, da die oberste Saite eine Oktave tiefer steht.

Ein Anhang enthält die übrigen bekannten Stücke von Mace: 15 Stücke für Viola solo (nicht Lautenstücke, wie Lexica angeben) und ein Anthem. Damit stellt die wertvolle Publikation zugleich eine Mace-Gesamtausgabe dar.

Kurt Dorf Müller, München

*Musica nova*, Venedig 1540. Edited by H. Colin Slim. With a foreword by Edward E. Lowinsky. Chicago and London: The University of Chicago Press (1964). XL, 129 S. (Monuments of Renaissance Music. I.)

Die Musik der Renaissance ist der Forschung und Praxis heute im allgemeinen in Neuausgaben zugänglich, die das Gesamtwerk oder einzelne Kompositionen bedeutender Komponisten der Vergessenheit entreißen. Diese Neuausgaben markieren gewissermaßen die Höhenlinien der Musik jener Zeit. Ein annähernd getreues Abbild der damaligen musikalischen Landschaft verschafft uns indessen erst die Kenntnis des allgemeinen Musiziergutes, wie es sich in den zeitgenössischen Sammelwerken greifbar widerspiegelt. Nicht zuletzt wird so auch die Sicht frei auf bisher verborgen gebliebene Traditionszusammenhänge. Hier allerdings steht die Forschung noch weitgehend vor Neuland, fehlt es doch an Neuausgaben von Sammelwerken. Diesem Mangel abzu helfen, stellt sich nun neuerdings die Reihe „Monuments of Renaissance Music“ zur Aufgabe.

Dem inzwischen erschienenen ersten Band dieser Reihe schickt deren General Editor, Edward E. Lowinsky, ein umfangreiches Vorwort voraus. Seinen Worten zufolge ist die vorliegende Editionsreihe als Ergänzung und Gegenstück zu den Gesamtausgaben einzelner Meister gedacht. Dabei sollen handschriftliche und gedruckte Sammelwerke des 15. und 16. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt ihres musikalischen Wertes und ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung zur Veröffentlichung gelangen. Der Rahmen innerhalb dieser Abgrenzung ist weit gesteckt: er umfaßt vokale sowohl als instrumentale, geistliche wie weltliche Musik.

Im Verlauf seiner Ausführungen stellt Lowinsky einige für die vorliegende Reihe gültige Editionsgrundsätze auf, die in erster Linie das Problem des Taktstrichs und der

Akzidentien betreffen. Ausgehend von seinen Forschungsergebnissen, denen zufolge Partituranordnung, Bindebogen, bewußte Synkopierung und Taktstrich den Komponisten des 16. Jahrhunderts durchaus nicht unbekannt waren, tritt der Verfasser für die Verwendung des vielumstrittenen Taktstriches in den Neuausgaben der Musik des 16. Jahrhunderts ein. „If we do not interpret the first beat of the bar as a point of inevitable and incontestable stress“, argumentiert er und wiederholt damit seine schon früher (vgl. Journal of the American Musicological Society, XIII, 1960, S. 158) vorgetragene These. „regular barring not only does justice to the harmonic rhythm but, indeed, brings out the beautiful divergence and convergence of these two kinds of rhythm: the rhythm of the individual voices constantly opposing, modifying, challenging the bar-line, while the harmonic rhythm gathering the voices together at cadence points confirms the bar-line by allowing cadences only on the first and third beat of the measure“.

Keineswegs möchte sich Lowinsky in den Neuausgaben sklavisch an die Partiturnotation des 16. Jahrhunderts halten. So toleriert er die Verwendung der modernen Schlüssel und schlägt hinsichtlich der Übertragung der Notenwerte eine Verminderung ihres Wertes um die Hälfte vor. Wenn man sich auf diese Wertverminderung festlege, werde die Angabe von Incipits in der Originalnotation überflüssig. Ob dadurch allerdings viel gewonnen ist, sei dahingestellt, verzichtet doch auch Lowinsky nicht darauf, den Spartierungen die alten Schlüssel voranzuschicken. Aber ganz abgesehen davon ist die vorgeschlagene Wertverminderung um die Hälfte nicht in jedem Fall sinnvoll.

Ausführlich kommt Lowinsky auf Fragen der Akzidentiensetzung zu sprechen, wobei er an zwei verschiedenen Beispielen, der *Lantefana* von Lorenzo Masii de Florentia und der anonymen Chanson „*La plus bruiant*“ aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, neue Aspekte der musica ficta aufzeigt. Diese sieht der Verfasser in der wissenschaftlichen Auswertung der im Text einer Komposition hin und wieder verborgenen rätselartigen Interpretationsanweisungen. Erst durch die Berücksichtigung dieser ungeschriebenen, im Esoterischen wurzelnden Überlieferungen sowie durch die konsequente Anwendung der Regeln der musica ficta lasse sich, was den Notentext betrifft, das

authentische Klangbild der Musik der Renaissance annähernd rekonstruieren. Hier glauben wir indessen in bezug auf die Instrumentalmusik gewisse Vorbehalte anmelden zu müssen. Wie nämlich die Tabulaturen zeigen, scheinen die Regeln der *musica ficta* in der Instrumentalmusik wesentlich freier als in der Vokalmusik gehandhabt worden zu sein, besonders in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Beispielsweise wird das *subsemitonium modi* durchaus nicht in allen Kadenzansetzungen gesetzt. Gerade die differenzierte Verwendung des *subsemitonium modi* gibt dieser Musik einen schillernden, farbigen Reiz, der allerdings im späteren 16. Jahrhundert der nun dominierenden Dur-Moll-Tonalität und der Kadenznivellierung durch das *subsemitonium modi* zum Opfer fällt.

Eröffnet wird die neue Denkmälerreihe mit der Edition der 1540 in Venedig erschienenen Ricercari-Sammlung *Musica nova*. Als Herausgeber dieses Bandes zeichnet H. Colin Slim, der in einer umfangreichen Einleitung seine Sachkenntnis und seinen musikhistorischen Spürsinn unter Beweis stellt. Der vorliegenden *Musica nova* kommt insofern eine besondere musikgeschichtliche Bedeutung zu, als es sich hier um die älteste uns bekannte Sammlung von vierstimmigen Ricercari für mehrere Instrumente handelt. Obschon die Existenz dieser Sammlung der Forschung nicht gänzlich unbekannt war, fand *Musica nova* bisher nur wenig Beachtung (auch MGG XI, Artikel *Ricercar*, erwähnt sie nicht). Der Grund dafür mag wohl darin zu suchen sein, daß sich von den vier Stimmbüchern nur die Baßstimme erhalten hat (heute im Besitz des Liceo Musicale in Bologna). Erst der Nachweis von Konkordanz in der wissenschaftlich bisher gleichfalls wenig beachteten Sammlung *Musique de Joye* (Unikum in der Universitätsbibliothek München) rückte *Musica nova* in das Blickfeld musikwissenschaftlicher Forschung und ermöglichte die nun von H. Colin Slim vorgelegte Rekonstruktion dieser Ricercari-Sammlung bis auf zwei Stücke.

Der bedeutendste der in *Musica nova* vertretenen sechs Komponisten ist Adrian Willaert, der drei Ricercari beisteuerte. Von den übrigen Komponisten lassen sich Giulio Segni, Girolamo Parabosco und vielleicht auch Hieronimo da Bologna (wohl identisch mit Girolamo Cavazzoni) der venezianischen Schule um Willaert zuordnen, während der Wirkungskreis und die Lebensumstände von

Nicolo Benoist und Guilielmo Golin (oder Colin) unbekannt sind. Mit ihren Ricercari eröffnen die sechs Komponisten einen neuen Abschnitt in der Entwicklungsgeschichte dieser Gattung, indem sie das Kompositionsprinzip der zeitgenössischen Motette, die abschnittsweise Imitation verschiedener Motive, auf das Ricercar übertragen. Somit steht auch hier *Musica nova* am Anfang einer für die Instrumentalmusik neuen Entwicklung.

In seiner Einführung geht H. C. Slim ausführlich den Problemen nach, die *Musica nova* und *Musique de Joye* der Forschung stellen. Trotz aller Akribie muß sich der Herausgeber infolge der ungünstigen Quellenlage leider in wesentlichen Fragen mit scharfsinnigen Hypothesen begnügen. Als schon ausgesprochen gewagt darf man wohl den Versuch bezeichnen, von den in *Musica nova* mit großen oder kleinen Buchstaben gedruckten Komponistenamen ein Lehrer-Schüler-Verhältnis ableiten zu wollen.

Die Ausgabe selbst folgt den von Edward E. Lowinsky aufgestellten Leitlinien. Bei der Rekonstruktion des Notentextes verfuhr H. C. Slim methodisch in der Weise, daß er die Baßstimme von *Musica nova* mit der Tenor-, Alt- und Diskantstimme von *Musique de Joye* kombinierte. Zu vier Ricercari fanden sich Intavolierungen, die der Herausgeber Takt für Takt der jeweiligen Originalfassung gegenüberstellt. Im Anhang enthält die Ausgabe schließlich noch je ein Ricercar von Adrian Willaert und Gabriel Coste aus *Musique de Joye*.

Wo die Quellentexte Abweichungen und offensichtliche Fehler aufweisen, wurden diese im Notentext an Ort und Stelle vermerkt, so daß sich ein Revisionsbericht erübrigte. Nicht erklärlich ist, warum der Herausgeber vor der Richtigstellung einiger eklatanter Fehler im Notentext zurückschreckte (siehe Nr. XI, Intavolierung, Superius, T. 55, 1. Note *g'* statt *a'*; Nr. XII, Intavolierung, Tenor, T. 33, 3. Note *h* statt *c'*; Nr. XIII, Intavolierung, Tenor T. 44, 3. Note *a* statt *c'*; Nr. XX, Tenor, T. 97, 5. Note wohl *c* statt *d*). Hinsichtlich der zusätzlichen Akzidentiensetzung hielt sich H. C. Slim an die Regeln der *musica ficta*. Wie schon oben angedeutet, müssen hier gewisse Bedenken geltend gemacht werden. Im einzelnen sei an dieser Stelle nur auf einige spezielle Fälle verwiesen. Bei der Durchsicht des Notentextes fällt auf, daß der Heraus-

geber bei der Setzung des subsemitonium modi nicht immer konsequent verfährt. So verzögert er in zwei Kadenzen den Eintritt des subsemitonium modi (vgl. Nr. III, Superius, T. 41; Nr. XVI, Altus, T. 47; man vergleiche dazu ebenda T. 58), während er sonst bei gleichlautenden Stellen durchgehend das subsemitonium modi setzt. Für die Authentizität des verzögerten subsemitonium modi-Eintritts bietet aber nun gerade die vorliegende Sammlung ein Beispiel, falls man nicht die originale Akzidentensetzung in Zweifel ziehen will (siehe Nr. III, Superius, T. 41). Daß im übrigen eine starre, schematische Anwendung des subsemitonium modi offensichtliche kirchentonartige Kadenzen verwischt, sei hier nur am Rande vermerkt. Nicht ganz einzusehen ist schließlich die Notwendigkeit des Zusatzakzidenz in Nr. IV, Superius, T. 104, 1. Note, und Nr. VI, Bassus, T. 83, 2. Note.

Alles in allem darf der vorliegende Band, dessen gediegene äußere Aufmachung dem sorgfältig und zuverlässig edierten Inhalt entspricht, als ein verheißungsvoller Anfang der neuen Denkmälerreihe angesehen werden.  
Manfred Schuler, Baden-Baden

Giovanni Battista Bassani: Cantate a voce sola e basso continuo. A cura di G. Francesco Malipiero. Venezia—Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale (1963). 119 S. (Fondazione Giorgio Cini. Collana di musiche veneziane inedite e rare. 5.)

Schon seit längerer Zeit ist die auf der Venedig vorgelagerten Insel San Giorgio Maggiore domizilierende Fondazione Giorgio Cini bemüht, wesentliche Bausteine für die Geschichte und Kultur der Lagunenstadt zusammenzutragen. Als fünften Band einer der venezianischen Musik geltenden Sammlung (welche übrigens in das Vertriebsprogramm der Universal Edition Wien übernommen wurde) hat Gian Francesco Malipiero — ursprünglich einer Anregung Oscar Chilesotti folgend und auch sonst um die Wiedererweckung älteren Musikgutes hochverdient — einige weltliche Solokantaten von Giovanni Battista Bassani (1657—1716) vorgelegt, die er den gedruckten Opera II (*L'armonia delle sirene*, Bologna 1680) und XIX (*Languidezze amorose*, Bologna 1698) entnahm. Wie aus der Vorbemerkung des Herausgebers und aus Gabriele d'Annunzios Durchsicht des damaligen Malipieroschen

Vorworts (1917) deutlich hervorgeht, handelt es sich hierbei jedoch um einen Wiederabdruck bereits früher veröffentlichter Stücke. Anhand von Richard Haselbachs Werkkatalog der Bassani-Neudrucke läßt sich leicht feststellen, daß diese Edition von 1963 auf dieselben Kantaten und Kantatenfragmente zurückgreift, die schon in der groß angelegten und in Bibliotheken nur relativ selten anzutreffenden „Raccolta nazionale delle musiche italiane“ von 1919 (Milano, Istituto Editoriale Italiano) enthalten gewesen waren.

Es berührt äußerst merkwürdig, ja ist fast unbegreiflich, daß Eugen Schmitz — einer der besten Kenner dieser Materie — gerade in seiner noch immer grundlegenden *Geschichte der weltlichen Solokantate* (Leipzig 1914) Bassani völlig übergeht, obwohl er — wie man aus seinem zuvor publizierten Aufsatz *Zur Geschichte des italienischen Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert* (SIMG 11, 1909/10) weiß — zum mindesten dessen Opus IV, die Kantatensammlung *La moralità armonica* von 1683, genau gekannt und auch gewürdigt hat. Seither hat sich allein Haselbach in seiner Bassani-Monographie (Kassel und Basel 1954) eingehender mit dessen Kantatenschaffen befaßt, wobei es zu ausgesprochen guten analytischen Betrachtungen einzelner Stücke kommt. Auf den ersten Blick mag der konstante Wechsel von kürzeren rezitativen und längeren ariosen Abschnitten etwas stereotyp anmuten; spürt man jedoch dem immanenten Gestaltungsprinzip dieser intimen Kammerkunst besser nach, so wird man rasch anders urteilen, zu einem Bewunderer der Bassanischen Muse werden. Im Formalen wie im Inhaltlichen herrscht da ein staunenswerter Reichtum an sich ablösenden und dann doch wieder motivisch verknüpften Einfällen; dank seiner spezifischen Arbeitsmethode versteht es der Komponist, selbst die im Grunde nicht mehr als durchschnittlichen Texte in ihrer Wertigkeit ungewöhnlich anzuheben.

Bei Malipiero mag zwar die Auswahl der Nummern — es sind acht vollständige Kantaten sowie zudem vier einzelne Kantatensätze — auf ziemlich zufällige Art und Weise zustande gekommen sein; und auch die vom Herausgeber stammende Generalbaaussetzung wirkt heutzutage in vielen Punkten fragwürdig, ist kaum mehr haltbar. Dennoch

schließt der Band — der ja nicht eigentlich der Wissenschaft dienen will, sondern sich vorwiegend an die ausübenden Musiker wendet — eine Lücke; er erfüllt in der Gegenwart die Aufgabe, ein historisch stärker interessiertes Publikum aufs Neue mit einem Meister der Vergangenheit bekannt zu machen, dessen Bedeutung sich kaum so schnell wieder erschöpfen dürfte.

Werner Bollert, Berlin

The Bottegari Lutebook. Edited by Carol MacClintock. Published by Wellesley College 1965. (X), 169 S. (The Wellesley Edition. 8.)

Die Neuauflage bringt sämtliche Stücke einer Lautenhandschrift mit dem Titel *Arie e Canzoni in musica di Cosimo Bottegari* der Biblioteca Estense in Modena (Signatur Mus. Ms. C 311). Sie trägt auf der Titelseite das Datum vom 4. November 1574 und enthält Kompositionen aus dem dritten und vierten Viertel des 16. Jahrhunderts, die von dem Florentiner Bottegari gesammelt, niedergeschrieben und zu einem großen Teil auch von ihm komponiert wurden. Der Herausgeber beschrieb bereits eingehend die Handschrift in dem Artikel *A Court Musician's Songbook: Modena MS C 311* (in JAMS IX, 1956, 177—192). Hier erfahren wir auch Näheres über C. Bottegaris Leben. Er wurde am 27. September 1554 in Florenz geboren und war Sänger und Lautenist. Wenigstens 1573—1575 hielt er sich am bayerischen Hof auf. Am 21. September 1573 ernannte ihn der Herzog Albrecht V. von Bayern zum *gentiluomo della camera*. Wohl nach dem Tode Albrechts (1579) kehrte er nach Florenz zurück und trat in die Dienste des Großherzogs Franz I., später in die des Großherzogs Ferdinand I. von Toskana. Nach 1600 widmete sich Bottegari anscheinend mehr den Geschäften als der Musik. Aus seiner Ehe mit Fiammetta Salvetti gingen zwei Töchter hervor. Er starb am 31. März 1620.

Im Vorwort sagt MacClintock, das Manuskript gehöre zu den frühesten, die fast ausschließlich ein Repertoire für Gesang und Laute enthalten. Allerdings bringen schon die Drucke von Franciscus Bossinensis (Venedig 1509) und Arnolt Schlick (Mainz 1512) Liedbearbeitungen für eine Gesangsstimme mit Laute. Bottegari legte die Sammlung für seinen persönlichen Gebrauch an. Von den 132 Stücken des Bandes sind nur

fünf für Laute solo bestimmt. Einige Gesänge sind Mitgliedern des Florentiner Hofes gewidmet. Anscheinend war der Gesang zur Laute eine beliebte Form der höfischen Unterhaltung. Bottegaris Repertoire besteht aus Madrigalen, Kanzonetten, Neapolitanen, Villanellen, Arien und geistlichen Gesängen. Als Autoren werden genannt oder konnten ermittelt werden C. Bottegari (40 Sätze), Giulio Caccini (1), Girolamo Conversi (1), Fabritio Dentice (2), Giovanni Ferretti (1), Orlando di Lasso (4), Isabella de' Medici (1), Giovanni Domenico da Nola (1), Leonora Orsini (1), Giannetto da Palestrina (1), Jakob Regnart (2), Cipriano de Rore (1), Alessandro Striggio (2), Hippolito Tromboncino (6), Pietro Vinci (1), Giaches de Wert (1). Die Handschrift enthält nach dem Verzeichnis der Konkordanzen zahlreiche Unica. Da bisher nur wenige Sätze für Gesang mit Laute aus italienischen Tabulaturen veröffentlicht wurden, ist die Neuauflage sehr zu begrüßen.

Im Original ist die Gesangsstimme in Mensuralnoten auf ein Fünfliniensystem notiert, dem meist der Sopranschlüssel, selten der Violinschlüssel vorgezeichnet ist, zuweilen aber auch in einer transponierten Lage. Dann ist oft wie im Druck des Franciscus Bossinensis angegeben, mit welchem Griff der Anfangston der Singstimme übereinstimmen soll, z. B. „*pigliasi la voce al p<sup>o</sup> tasto del canto; alla sottanella a voto*“. Die Lautenstimme ist in der gebräuchlichen italienischen Lautentabulatur aufgezeichnet. Bottegari verwendet eine 7chörige Laute, die meisten Gesänge verlangen die G-Stimmung (*F G c f a d' g'*). In seltenen Fällen steht vor einer Ziffer das Zeichen  $\#$ , das in der Übertragung durch + wiedergegeben ist, z. B. S. 95, 102, 108. MacClintock meint, es sei eine Verzierung. Wie in anderen Tabulaturen zeigt es jedoch an, daß der Ton durch Liegenlassen eines Greiffingers ausgehalten werden soll. Ein höheres Lagenspiel wird vermieden, so werden Ziffern über 5 nur ausnahmsweise verwandt.

Bottegari bearbeitete eine Anzahl polyphoner Gesänge fremder Komponisten für eine Singstimme mit Lautenbegleitung. Wie andere Bearbeiter der damaligen Zeit notiert er die oberste Stimme für Gesang, die übrigen weist er der Laute zu. Können an einigen Stellen nicht alle gegriffen werden, so werden Mittelstimmen ausgelassen. Koloraturen treten in der Lautenbegleitung nur selten

auf. Eine größere Beachtung verdienen Bottegaris eigene Kompositionen. Seine Kanzonetten sind Strophenlieder und haben eine einfache akkordische Begleitung. 16 von seinen 33 weltlichen Lautenliedern sind nach MacClintocks Meinung echte begleitete Sologesänge oder kleine „arias“ und treffliche Beispiele der frühen Monodie. Die Laute liefert eine Begleitung mit kontrastierender Figuration und Akkorden. Auch glaubt MacClintock, H. Tromboncinos sechs Gesänge seien Originalkompositionen für eine Singstimme und Laute (oder Cembalo?) und nicht Bearbeitungen von polyphonen Stücken. Die volkstümlichen Lieder (Napolitanen, Villanellen), die Bottegaris in seine Sammlung aufnahm, zeigen eine akkordische Begleitung, deren Rhythmus mit dem der Gesangstimme übereinstimmt. Meist ist die Dur- und Molltonalität schon deutlich ausgeprägt. Die *arie senza parole* (Melodie und Lautenbegleitung) sind Stammelodien für verschiedene Versarten: *Aria in ottava rima*, *Aria in terza rima*, *Aria da stanza*. Je nach Bedarf kann den Melodien ein verschiedener Text unterlegt werden. Der größte Teil der 19 geistlichen Gesänge ist im polyphonen Motettenstil geschrieben.

Bottegaris Sammlung enthält folgende Solostücke: *Fantasia*, *Fantasia di C. B. sopra la canzone degl'ucelli*, *Romanesca*, *Ballo alla tedesca*, *Ballo forestiere*. Die beiden Fantasien sind in Imitationstechnik gearbeitet. Die erste ist ein Ricercar mit strenger Entwicklung des Materials, das von einem Thema abgeleitet ist. Dagegen ist die zweite freier gearbeitet und benutzt Motive des *Chant des oiseaux* von Clément Jannequin. Von den übrigen Stücken ist der *Ballo forestiere*, eine Pavane, am besten ausgearbeitet. Abweichende Bearbeitungen der *Romanesca* enthalten die Handschriften 33748 II (Bl. 3) und III (Bl. 7') des Germanischen Museums Nürnberg sowie *Mus. Ms. 40032* (S. 168 *Romanesca di Lorenzino*) der Staatsbibliothek Berlin.

MacClintock betont, daß sich die Übertragung genau an das Original halte. Doch macht er die in der Tabulatur verborgene Stimmführung kenntlich und verkürzt die Notenwerte um die Hälfte. Die Neuausgabe bringt nicht die Lautentabulatur. Daher wäre es angebracht gewesen, ein paar Faksimiles von charakteristischen Sätzen beizufügen, damit man von dem Zustand des Originals ein deutliches Bild erhält und die Übertra-

gungsmethode überprüfen kann. Die Übertragung gibt keine Auskunft über die in der Tabulatur vorgeschriebene Art der technischen Ausführung. Man vermißt einen Revisionsbericht. Hans Radke, Darmstadt

*Oeuvres de Dufaut. Édition et transcription par André Souris. Introduction historique et étude des concordances par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1965. XXIV und 99 S. (Corpus des Luthistes Français).*

In der historischen Einführung betont Monique Rollin, daß der Name Dufaut einer der berühmtesten in der Geschichte der französischen Lautenmusik des 17. Jahrhunderts ist und bringt hierfür verschiedene Zeugnisse bei. Diese können noch durch das wichtige des Freiherrn Wenzel Ludwig Edler von Radolt ergänzt werden. In der Vorrede seiner Lautenkonzerter (*Die Aller Treueste . . . Freindin*), Wien 1701, sagt er, daß er der „*Manier aber und Art deß Du Faut, Sovill möglich, nach gefolget, dann diser büllich der Vornembste: und beste Maister der Lautten Kan genennet werden*“ (Studien zur Musikwissenschaft 5, 1918, S. 59). Es ist merkwürdig, daß wir nur sehr Weniges über sein Leben wissen. Nach Titon du Tillet (*Le Parnasse français*, Paris 1732) war er wie Gallot, Du But und Mouton ein Schüler der Gaultiers. In den „*actes d'état-civil*“ ist im August 1635 ein François Dufau, „*joueur d'instruments*“, verzeichnet. M. Rollin ist entgangen, daß François Dufaut, Lautenist, und Thomas Ridi, „*beed aus Frankreicht*“, samt zwei Dienern vom 22. bis 28. Juni 1654 beim Wirt Hans Oberperger in Innsbruck wohnten (Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 267. Der Name ist hier versehentlich mit Dufant angegeben). Sicher ist dieser François Dufaut mit dem berühmten Dufaut identisch. Aus einem Brief Constantin Huygens' vom 16. September 1669 an Madame de Warwick in London geht hervor, daß Dufaut später in England lebte. Huygens schreibt: „*J'espère que l'illustre M. du Faut est toujours en vie et vigueur.*“ Bisher konnte das Todesdatum Dufauts nicht ermittelt werden. Sein „*Tombeau*“ schrieb der Lautenist Dupré d' Angletterre.

Die Ausgabe der Werke Dufauts enthält 85 Lautensätze, 23 stammen aus zwei Druk-



ken, 62 aus 21 Handschriften. Doch bringt die Neuausgabe nicht alle Sätze Dufauts, die bekannt geworden sind. So wurde der wichtigen Handschrift Mus. saec. XVII 18. 54 der Universitätsbibliothek Rostock, die 18 du Faut gezeichnete Sätze enthält, nur die *Courante suédoise* (Nr. 45) entnommen. Du Faut signierte Sätze enthalten ferner folgende nicht benutzte Handschriften: Universitätsbibliothek Prag (früher Raudnitz) II Kk 73 (22 Sätze) und II Kk 84 (1 Satz); Musikarchiv des Mährischen Museums Brünn Sammelband; Stiftsbibliothek Göttweig 2. Lautenbuch (1 Satz); Stiftsbibliothek Klosterneuburg Ms. 1255 (1 Satz). Die Gigue S. 77 stammt wohl nicht von Dufaut, da sie in den Handschriften Stadtbibliothek Besançon Ms. Saizenay I, Universitätsbibliothek Prag II Kk 84 und Universitätsbibliothek Lund, Wenster Lit. G. Nr. 34 „Strobel“ gezeichnet ist. In der Liste der Konkordanz sind nicht die Fassungen der Rostocker Tabulatur vermerkt. Die Schweriner Lauten-Tabulatur trägt die Signatur Mus. 641 (nicht 640).

Dufaut bedient sich wie Denis Gaultier der gebrochenen Schreibart. Die Akkorde werden gebrochen und ihre Töne auf die einzelnen Stimmen verteilt, die Melodietöne vorausgenommen oder nachgeschlagen. Zahlreiche Stücke sind reich verziert. In der Übertragung mancher Sätze zeigt der Rhythmus wegen der häufigen Bindungen und Synkopen ein verzwicktes Bild. Daneben gibt es aber auch Stücke, deren Satz einfach gehalten ist. Wenn Ernst Gottlieb Baron 1727 sagt, Mouton und du Faut hätten „ihrem eigenem Genie gefolget und das *Cantabile negligiret*“, so muß man berücksichtigen, daß er einer jüngeren Generation angehörte, der die Musik der Generation Dufauts fremd geworden war.

M. Rollin hebt in ihrer Studie über die Stimmungen (*accords*) hervor, daß Dufaut niemals die alte Lautenstimmung (*viel Ton*) anwendet, sondern sich der neuen Stimmungen (*accords nouveaux*) bedient. Sie führt folgende Stimmungen an:

- |                     |                   |
|---------------------|-------------------|
| 1. G c f a s c' es' | 3. A d f a d' f'  |
| 2. G c f a c' e'    | 4. B d f a d' f'. |

Dufauts Sätze, die in der *Tablature de Luth de differens autheurs sur les accords nouveaux*, Paris 1631, Pierre Ballard, in dem Sammeldruck 1638 mit dem gleichen Titel und in der Handschrift F IX 53 der Universitätsbibliothek Basel enthalten sind, rech-

nen mit einer 10chörigen Laute und verlangen die beiden Stimmungen G c f a s c' es' und G c f a c' e' der sechs höchsten Chöre. Es handelt sich aber nicht um absolute Tonhöhen, da der den Stücken vorangestellte „Akkord“ (*accord par unissons et par octaves*), nach dem die Saiten gestimmt werden sollen, nur die Intervalle zwischen den Chören anzeigt. Diese beiden neuen Stimmungen, die nach M. Rollin wahrscheinlich um 1620 aufkamen, unterscheiden sich von der alten Stimmung G c f a d' g' in den drei bzw. zwei höchsten Chören. Die meisten handschriftlichen Stücke Dufauts verlangen die Stimmung A d f a d' f', die schon in den Sätzen von Bouvier und Du But des Sammeldruckes 1638 auftritt und später die anderen Lautenstimmungen verdrängt. M. Rollin sagt, diesmal beträfen die Abänderungen die Chanterelle sowie den 5. und 6. Chor. Sie berücksichtigt aber nicht, daß um 1638 eine 10chörige Laute in Gebrauch war und sich daher beide Stimmungen auch noch in den vier tiefsten Baßchören unterscheiden. Diese dritte Stimmung A d f a d' f' läßt sich aber besser von der ersten G c f a s c' es' ableiten, was deutlich wird, wenn man sie einen Ganzton höher notiert: A d g b d' f'. Will ein Lautenist von der ersten zur dritten überwechseln, so braucht er nur den 3. Chor b einen Halbton und den 4. g einen Ganzton tiefer zu stimmen. Aus praktischen Gründen hätte der Übertragung recht gut diese Stimmung und statt der zweiten die um einen Ganzton höhere A d g h d' fis' zugrunde gelegt werden können. Die vierte Stimmung ist eine Ableitung von der dritten und tritt nur in einem Satz auf. M. Rollin hat nicht vermerkt, daß vier Sätze der Rostocker Tabulatur (S. 273, 281 f., 285) eine fünfte Stimmung C D Es F A B d f b d' f' verlangen. Sie meint, die alten Lautenisten hätten die tiefen Chöre unterhalb des 7. nicht mehr mit der linken Hand gegriffen. Dufaut fordert aber in einigen Sätzen noch das Übergreifen des 8. Chors, z. B. S. 4, 25, 47, 76, 89 im 1. Bund: b.

In der Bemerkung über die Ausföhrung der Lautenstücke sagt André Souris, seine Übertragung ersetze nicht die Tabulatur, sondern ergänze sie in drei Punkten: „*la distribution des parties, les valeurs de durée et l'articulation métrique.*“ Daher ist die Tabulatur beigegeben. Eine Übertragung, die eine sinngemäße Ergänzung der Tabulatur sein soll, muß aber, was eigentlich selbst-

verständlich ist, ohne jede Abänderung auf der Laute in der Originalstimmung spielbar sein. In der Übertragung der taktstrichlosen Präludien ist die Stimmführung nicht kenntlich gemacht. Sie gibt die Notenwerte des Originals wieder und verzeichnet die schrägen Haltestriche (*tenués*), die das Aushalten von Tönen anzeigen, unter den Noten. Souris meint, diese Präludien ließen nur eine Übertragung „*des hauteurs et des durées*“ zu. Im Anhang bringt er ein Beispiel für die mögliche Ausführung eines Präludiums. Irrtümlicherweise sagt Souris, die senkrechten Striche unter einem oder mehreren Buchstaben seien „*signes d'exactitude rythmique ou de non arpeggio*“. Diese Striche bezeichnen aber den Anschlag mit dem Daumen, dagegen die senkrechten Striche zwischen übereinanderstehenden Buchstaben den gleichzeitigen Anschlag.

Die Übertragung ist im allgemeinen mit Sorgfalt vorgenommen worden. An einigen Stellen lassen sich jedoch aus folgenden Gründen Noten auf der Laute nicht so lange aushalten, wie sie notiert sind. Ein Ton kann nicht weiterklingen, wenn auf demselben Chor der Ton einer anderen Stimme gegriffen wird, z. B. S. 14, System 3, Takt 3, 1. Akkord: *a* Viertel statt Halbe + Achtel; S. 76, System 2, letzter Takt, 1. Akkord: *f* Achtel statt Halbe. Ferner ist aus greiftechnischen Gründen wie Lagenwechsel ein Aushalten nicht möglich, z. B. S. 16, System 3, Takte 1: *b'* Achtel statt Halbe; S. 22, System 3, Takt 1: *h'* und *d'* können nicht über den Takt hinaus ausgehalten werden.

Souris' Übertragung der Verzierungszeichen ist nicht immer treffend. Die richtige Deutung wird zwar dadurch erschwert, daß die Lautenisten für verschiedene Verzierungen nicht einheitliche Zeichen verwendeten. Doch läßt sich oft die Bedeutung eines vieldeutigen Verzierungszeichens an Hand solcher Konkordanzmittel, in denen an den betreffenden Stellen ein Zeichen auftritt, das nur eine Bedeutung hat. Das Komma (*virgule*) oder der kleine Bogen hinter einem Buchstaben *a*) bezeichnet in den meisten Tabulaturen 1. den Vorschlag von oben (Abriß), wenn kleinere Notenwerte über dem Buchstaben stehen, 2. in den anderen Fällen den Triller, beginnend mit oberem Hilfsston. Souris deutet dieses Zeichen, das am häufigsten in den Tabulaturen vorkommt, als Pralltriller  $\omega$ . Meist gibt er das liegende Kreuz  $\times$  durch das Zeichen des

Mordents  $\omega$  wieder. In der Berliner Tabulatur Mus. Ms. 40068 bezeichnet das Kreuz hinter oder unter einem Buchstaben aber wie das Komma den Vorschlag von oben und den Triller. Dagegen wird in den Handschriften Berlin Mus. Ms. 40626 und Wien 17706 durch das Kreuz vor bzw. hinter einem Buchstaben der Vorschlag von unten angezeigt, der in sehr vielen Tabulaturen durch das Zeichen  $\smile$  unter einem Buchstaben gefordert wird. Souris ersetzt in der Tabulaturwiedergabe der Wiener Handschrift das Kreuz durch das Zeichen  $\wedge$  hinter dem Buchstaben und erklärt es als Mordent.

Einige Druckfehler in der Tabulatur und ein paar in der Übertragung wurden übersehen. Hans Radke, Darmstadt

Stephano Fabri: Magnificat VI. toni, Magnificat VII. toni, Confitebor II. toni. Hrsg. von Laurence Feininger. Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1965. 46, 28, 37 S. (Monumenta Liturgiae Polychoralis Sanctae Ecclesiae Romanae. Psalmodia cum quatuor choris. Heft 10, 11, 12.)

Wer sich über Stephano Fabri, der 1658 als Kapellmeister an S. Maria Maggiore zu Rom gestorben ist, informieren will, den stürzen die einschlägigen Lexikon-Artikel mehr in Zweifel, als daß sie Gewißheit böten. Offensichtlich besteht noch immer Unklarheit darüber, ob es sich bei den beiden gleichnamigen Komponisten um Vater und Sohn oder um Brüder handelt. Die hier vorgelegten Kompositionen stammen aber ohne Zweifel von dem Jüngeren. Man möchte annehmen, daß der Herausgeber über genaue Einzelheiten verfügt, sie aber dem sehr knapp gefaßten Vorwort nicht anvertraut. Dabei wären gerade Herkunft und Lehrzeit nicht ohne Bedeutung, scheinen doch mit Fabri Elemente venezianischer Kompositionsweise in Rom heimisch geworden zu sein. Die vielstimmige, mehrchörige Anlage großer Kirchenkompositionen allerdings war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch in den römischen Kirchen üblich, manche satztechnische Einzelheiten jedoch erinnern stark an Giovanni Gabrieli und seinen Umkreis. Nehmen wir die chorweise Imitation identischer Sätze. Wie bei den Venezianern ist die Folge ihrer Anwendung ein regelmäßiger Wechsel von zwei Klängen. In Venedig ist auch die Koppelung von zwei Stimmen durch Terz-, Sext- oder Dezimenparallelen beheimatet, die als Paare wiederum

einer mehr oder weniger strengen Imitation unterworfen werden.

Fortschrittlicher dagegen erscheint die beigelegte Orgelstimme mit Bezifferung. Ihre Funktion wechselt je nach Art der vorliegenden Kompositionen. Handelt es sich um den zu einer hohen Solostimme kontrapunktierenden Baß, so ist sie selbständiger geführt, die in großer Menge angebrachten Ziffern bezeichnen Vorgänge, vor allem Dissonanzbildungen, die im notierten Satz nicht festgelegt sind. Die Orgel kann ferner in geringstimmigen Abschnitten basierende Funktion übernehmen; wird die Stimmenzahl größer, so begnügt sie sich mit der Rolle des basso seguente, der die jeweils tiefste Note des Gesamtkomplexes übernimmt. Ziffern werden dann seltener, unerlässlich sind sie nur bei Kadenzbildungen mit Dissonanzen.

Der Reiz dieser Kompositionen beruht gerade auf der vielfachen Differenzierung der Satzart. Einmal werden alle Diskante zu einem vierstimmigen Abschnitt zusammengefaßt oder die Unterstimmen verbinden sich zu linearer Imitation. Daneben gibt es z. B. auf das Wort „omnes“ die Klangmasse des Tutti oder eine Pseudopolyphonie auf einfacher harmonischer Basis. Über die Quellen gibt der Herausgeber im jeweiligen Vorwort Auskunft. Von keiner der drei Kompositionen Fabris ist mehr als ein Exemplar bekannt. Um so verdienstvoller ist die Edition dieser auch für den praktischen Gebrauch durchaus geeigneten Psalmvertonungen. Die alten Schlüssel werden einem versierten Kirchenmusiker keine Schwierigkeiten bereiten. Das Notenbild ist übersichtlich und genau, nicht mehr als zwei Druckfehler müssen zur Korrektur gemeldet werden: Heft 10, S. 16, letzte Zeile, zweite Note im Baß muß *f*, nicht *g* heißen; Heft 12, S. 2, Chor II, fünfte Note im Baß fehlt *b*. Zur Diskussion um die Frage Taktstrich oder Mensurstrich fügt der Herausgeber eine neue Variante: jeder zweite Taktstrich ist durchgezogen, die übrigen stehen zwischen den Liniensystemen (in der Orgelstimme wird auf die „kleinen“ Taktstriche verzichtet). Die Absicht, einen Kompromiß anzubieten, ist lobenswert, ihr Beitrag zur Klärung des Partiturbildes bleibt ungewiß. Taktzahlen stehen jeweils am Ende der Notenzeile, sie sind dadurch an einen besonders unauffälligen Platz gerückt, an ihren Gebrauch hat man sich schnell gewöhnt.

Es bleibt der Wunsch, daß die wohlfundierte Arbeit ihren Lohn findet, indem Kantoren und Musikwissenschaftler ihr Augenmerk auf Stephano Fabris Kompositionen richten. Die einen, um diesen noch ungehobenen Schatz an Musik auszuschöpfen, die anderen, um die Kenntnis von der italienischen Kirchenmusik und ihren kompositorischen Eigenarten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu vertiefen. Auf weitere Veröffentlichungen ähnlicher Raritäten darf man gespannt sein.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Giovanni Battista Fasolo: *Annuale*, Venedig 1645. Hrsg. von Rudolf Walter. Heidelberg: Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag (1965). Vorwort, 80 S., 2 Faks.

Unter den italienischen Orgelkomponisten des 17. Jahrhunderts nimmt der Franziskanermönch Giovanni Battista Fasolo eine zwar nicht überragende, doch aber geachtete Stellung ein. In seinem Schaffen noch ganz der Tradition verhaftet, gehörte er schon einer Zeit an, in der die Orgel an den großen italienischen Kirchen ihre eigenständige liturgische Funktion immer mehr an die konzertante Kirchenmusik verlor. Sein 1645 erschienenes *Annuale* faßt noch einmal alles zusammen, „*che deve far vn Organista, per risponder al Choro tutto l'Anno*“: Versetten, ferner Ricercaten, Canzonen und Fugen für den liturgischen Gebrauch in der Messe und im Offizium. Offensichtlich war diesem Werk eine weite Verbreitung beschieden. Auch in zahlreichen Sammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts begegnet man einzelnen Sätzen aus dem *Annuale*. Rudolf Walter legt nun den ersten Band einer zweibändigen, in erster Linie für die Praxis bestimmten Neuausgabe vor.

Die Notwendigkeit einer derartigen Gesamtausgabe ist freilich nicht ganz einzusehen, stellen doch die den Hauptteil des *Annuale* bildenden Meß- und Offiziumsversetten großenteils lediglich Gebrauchsmusik von durchschnittlicher Qualität dar. Zum anderen rechnen diese Versetten mit der heute nicht mehr üblichen Alternatim-Praxis, ganz abgesehen davon, daß einige Versetten-Zyklen liturgisch nicht mehr verwendbar sind. Eine praktische Neuausgabe rechtfertigen doch eigentlich nur die auch künstlerisch auf höherer Stufe stehenden

Modulationen, Elevazioni, Ricercaten, Canzonen und Fugen.

Das deutsch- und englischsprachige Vorwort gibt neben biographischen und musikhistorischen Fakten aufführungspraktische Hinweise. Dabei wird besonders das Vorwort Fasolos herangezogen, das sich freilich häufig nur mit Andeutungen begnügt und gelegentlich auch sprachliche Schwierigkeiten bietet. Indessen sollte der Herausgeber einer vornehmlich praktischen Neuausgabe doch versuchen, einen für die Spieltechnik so wichtigen Hinweis wie „*percuotere il tasto di polso battendolo, acciò spicchi*“ genauer zu interpretieren, als er es mit der Wendung „*differenzierter Anschlag*“ getan hat. Für die Interpretation der Stelle: „*doue sono crome, ò simicrome, si soneranno, come fossero meze puntate*“ wäre übrigens Thomas de Sancta Maria (*Arte de tañer fantasia*, Valladolid 1565) heranzuziehen, der bei mehreren aufeinanderfolgenden Achtelnoten entweder die durchgehende Punktierung des jeweils ersten oder aber des jeweils zweiten Achters empfiehlt, wobei die zweite Manier als geschmackvoller gilt.

Die Übertragung der Stücke bot keine besonderen editionstechnischen Probleme. Nicht sehr glücklich ist allerdings die Verteilung der Schlüssel auf S. 40 (Verso Terzo). Hingegen wird man den vom Herausgeber vorgeschlagenen Akzidentien in den meisten Fällen zustimmen können. Auf einen kritischen Bericht zu dem im übrigen sorgfältig edierten Notentext wurde verzichtet, doch sind Berichtigungen mit Hilfe von Fußnoten angegeben. Es ist zu wünschen, daß der an Inhalt schwerer wiegende zweite Band nicht allzu lange auf sich warten läßt.

Manfred Schuler, Baden-Baden

Giovanni Giorgi, *Pompei Canonicciari: Catalogus thematicus et bibliographicus operum sacrarum omnium*. Hrsg. von Laurence Feininger. Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1962 und 1964. 156 und 207 S. (Repertorium Liturgiae Polychoralis I und II.)

Nimmt man die beiden umfangreichen Bände dieser neuen Reihe von thematischen Katalogen zur Hand, so erheben sich zunächst Zweifel, ob solcher Aufwand zu vertreten ist. Kann eine Aufzählung dieser Menge von einander sehr ähnlichen Werken bisher wenig bekannter Komponisten dem Wissenschaftler oder dem Praktiker wirk-

lich von Nutzen sein? Der Herausgeber hat sich selber diese Frage vorgelegt und sie in einem für seine Verhältnisse ungewöhnlich ausführlichen Vorwort (Band I, S. 1) zu beantworten versucht. Die Ergebnisse seiner 15jährigen Forschungsarbeit auf dem Gebiet mehrchöriger geistlicher Musik in Rom um 1700 haben einen solchen Umfang erreicht, daß an eine einigermaßen vollständige Edition der aufgefundenen, spartierten und katalogisierten Werke zu Lebzeiten des Herausgebers nicht mehr zu denken ist. Um einer parallellaufenden Doppelarbeit vorzuzukommen, und um eine Ausgangsbasis für Einzeluntersuchungen der umfangreichen Materie zu schaffen, öffnet er mit diesen Katalog-Bänden den Blick in seine Werkstatt. Mit Staunen und Bewunderung tritt der unbefangene Betrachter näher und ist von der Vielzahl der Einzelheiten ebenso gefangen wie von der Vollständigkeit des gesammelten Materials.

Beschränken wir uns jedoch auf die vorgelegten beiden Kataloge. Giovanni Giorgi, wahrscheinlich aus Venedig stammend, war (nach Baïni) von 1719 bis 1725 Kapellmeister an S. Maria Maggiore in Rom. Von dort ging er an den Königlichen Hof in Lissabon und ist als D. João Jorge dort 1762 gestorben. Soviel kann man jedenfalls den im Anhang veröffentlichten Dokumenten entnehmen. Ein Teil seiner Kompositionen gehört noch heute zum Bestand der Kirche S. Maria Maggiore, der Rest konnte in portugiesischen, italienischen, englischen und deutschen Bibliotheken nachgewiesen werden. Insgesamt sind rund 600 Werke der verschiedenen Gattungen liturgischer Musik aufgeführt, von der Messe zu zwei Stimmen bis zur vierchörigen Motette. Bedeutsam erscheint die Feststellung daß zu vielen Kompositionen Partituren vorhanden sind, eine von Giorgi selbst geschriebene ist als Faksimile beigegeben. Der Katalog führt nun die einzelnen Werke geordnet nach Gattungen und innerhalb dieser nach Stimmenzahl auf, mit dem Incipit für jede Stimme. Schon ein erster Überblick gibt Antwort auf Fragen der Besetzungspraxis. Neben der Orgel, deren Stimme beziffert ist, sind lediglich zwei Violinen in einzelnen Fällen ausdrücklich genannt. Bei ihrem Part handelt es sich entweder um ein selbständig konzertierendes Element oder um die Verdoppelung einer Vokalstimme. Das schließt natürlich die Beteiligung anderer Instrumente „*colla parte*“

nicht aus. Zu näherer Betrachtung regt ferner das Verhältnis zwischen Vokal- und Orgelbaß an, aber auch Tonart, Schlüsselung oder liturgische Funktion können anhand des thematischen Kataloges studiert werden.

Während der Herausgeber für Giovanni Giorgi noch mit weiteren Funden rechnet und einen Ergänzungsband projektiert, scheint für Pompei Canniciari die Erfassung des Gesamtwerkes mit diesem thematisch-bibliographischen Katalog bereits abgeschlossen. Hier liegen die Verhältnisse allerdings wesentlich einfacher, denn Canniciari hielt sich zeitlebens in Rom auf, war über 50 Jahre lang im Dienste der Kirche S. Maria Maggiore und vermachte ihr alle seine als Autographen gesammelten Kompositionen. 1747, drei Jahre nach seinem Hinscheiden, nahm ein Schüler, Mitarbeiter und Nachfolger diese Schätze auf. Das Inventar verzeichnet nicht weniger als 1100 Titel aus den Jahren 1686—1744. Die meisten davon sind noch heute am alten Platz, fehlendes konnte in anderen Bibliotheken aufgespürt werden.

Die den Hauptbestandteil des Kataloges ausmachenden Incipits erlauben die Feststellung, daß hier eine wesentlich andere Kompositionsweise vorliegt, als bei dem erstgenannten Meister. Im Rahmen zahlreicher konzertierender Abschnitte bewegen sich die Einzelstimmen in kürzeren Werten, zum Teil sogar mit ausgesprochen virtuosen Koloraturen. Die Gegensätze zwischen konzertierenden Solo-Abschnitten und kompaktem Tutti-Satz sind stärker herausgearbeitet, pastorale Teile im Siziliano-Rhythmus deuten auf Verbindungen zum Süden hin.

Die graphisch sauber ausgeführten und mit peinlicher Genauigkeit redigierten Kataloge bieten ein, wenn auch nur vorläufiges, Hilfsmittel zum Studium dieser bisher wenig beachteten Gattung italienischer Kirchenmusik. Darüberhinaus aber geben sie ein imposantes Bild von der Schaffenskraft und dem Einfallsreichtum zweier Meister, die bisher im Schatten großer Namen verborgen waren.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 5. Messen 18—23, hrsg. von Siegfried Hermelink. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. XXXII, 216 S.

Der dritte Messenband der Neuen Lasso-

Gesamtausgabe setzt die Veröffentlichung des großen Pariser Messendrucks 1577, eines der wichtigsten Messen-Individualdrucke Lassos, mit den Messen *Tous les regretz, In re Domine speravi, Vinum bonum* fort und fügt daran aus dem von Lechner besorgten Nürnberger Druck 1581 diejenigen Messen, die noch nicht vorher an anderer Stelle erschienen und somit in einen der vorausgehenden Bände aufgenommen sind. Es handelt sich dabei um die Messen *Il me suffit, Entre vous filles* und *Veni in hortum meum*. Der Band legt also sechs Messen Lassos vor, von denen lediglich drei (*In re Domine speravi, Vinum bonum, Il me suffit*) in praktischen Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts greifbar waren, die übrigen erstmals im Neudruck erscheinen. Es zeigt sich also aufs neue, wie vordringlich gerade die Edition der Messen Lassos war, läßt sich doch kaum ein Bild von der Messe im 16. Jahrhundert gewinnen ohne genaue Kenntnis eines Hauptmeisters vom Range Lassos, dessen gewaltige Ausstrahlungskraft auch auf italienische Meister, z. B. die „Venezianische Schule“, noch kaum abzusehen ist. Tatsächlich vermitteln allein die sechs Messen des vorliegenden Bandes eine Vorstellung von dem schöpferischen Reichtum, mit dem Lasso die Gattung Messe behandelt: er bedient sich der Vier-, Fünf-, Sechs- und Achtstimmigkeit und dringt mit der letzten zur Doppelchorteknik vor; er schwankt zwischen strenger polyphoner Durchbildung und auffallend häufiger Verwendung von Homophonie (dies vor allem in den Chanson-Messen), zwischen kirchentonaler Herbeheit und nach Dur gewendeter, liedhafter Lyrik.

Man wird das positive Echo, das die Messenausgabe durch Siegfried Hermelink gefunden hat, auch beim Studium dieses Bandes bestätigen können. Das Vorwort gibt einen eingehenden Überblick über die der Ausgabe zugrunde gelegten Drucke, über Vorlagen (es handelt sich ausschließlich um Parodiemessen), Entstehungszeiten und aufführungspraktische Fragen, in denen sich der Herausgeber als besonderer Kenner erweist. Eine klare Anlage bietet der Kritische Bericht mit vorgestellten Richtlinien für die Ausgabe, Quellen- und Lesartenverzeichnis. Endlich bleibt der zuverlässige, fehlerarme Notentext zu apostrophieren.

Selbstverständlich fordert eine Ausgabe vom Range der vorliegenden auch zur Dis-

kussion heraus, zunächst zur Frage des Übertragungsmodus: wie sehr die Wiedergabe der originalen Notenwerte für das ausgehende 16. Jahrhundert grundsätzlich vertretbar erscheint und beim vorherrschenden *tempus imperfectum diminutum* zu keinen Schwierigkeiten führt, so sehr wird die gebotene Übertragungsweise bei dreiteiligen Messuren, seien sie in den Quellen durch Mensurzeichen oder Color angegeben, problematisch. Zumal die Setzung von neun ganzen Noten zwischen zwei „Orientierungsstriche“ (die übrigens in der Ausgabe wieder die ganzen Partitursysteme durchziehen) führt zu einem kaum mehr überblickbaren Partiturbild (vgl. Hosanna der *Missa Il me suffit*). Vor allem wird dabei nicht klar, aus welchen, aus den Quellen wirklich zwingend zu folgernden Gründen der Herausgeber zu seinen verschiedenen Darstellungen der Dreiermessuren kommt. Ferner fällt auf, daß die Quellen zwar alle verzeichnet und zu Anfang der Lesartenverzeichnisse kurz bewertet sind, eine wirkliche Begründung für die Wahl der jeweils herangezogenen Hauptquelle aber ausbleibt. Immerhin liegen verschiedene Handschriften früher als die Drucke, was eine Diskussion erwarten ließe. Bei den Messen *Entre vous filles* und *Veni in hortum meum* legt der Herausgeber sogar zwei Quellen gleichwertig der Ausgabe zugrunde (Druck und Handschrift Mü 51). Weitere Diskussionspunkte betreffen Einzelheiten der vorliegenden Ausgabe: in der *Missa In te Domine speravi* stehen Idem-Auflösungen kursiv, obwohl sie Sekundärquellen entnommen sind und demnach laut Richtlinien gerade gedruckt sein müßten (vgl. Kritischer Bericht, S. XVIII). Unbegründet erscheint bei derselben Messe die Übernahme des Zeichens für den Minor Color, der lediglich in einer Sekundärquelle, in der Hauptquelle aber aufgelöst steht.

Hermann Beck, Würzburg

Leonhard Lechner: Werke. Band 8. Liber Missarum sex et quinque vocum ad-junctis aliquot Introitibus in praecipua festa 1584, hrsg. von Walther Lipphardt. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964. XXIII, 199 S.

Im Band 8 der Werke Lechners legt Walter Lipphardt dessen *Liber Missarum sex et quinque vocum*, Nürnberg (Gerlach) 1584, vor, eine Sammlung von drei Messen und zehn Introitus-Kompositionen, die aufs neue

die Vielgestaltigkeit im Werk Lechners dokumentiert. Von den Kompositionen der Sammlung, die dem Grafen Eitelriedrich von Hohenzollern-Hechingen, in dessen Dienst Lechner 1584 für ein Jahr trat, gewidmet ist, hält der Herausgeber in seinem ausführlichen Begleitwort die Introitus für protestantische Gebrauchsmusik aus Lechners Nürnberger Zeit. Von den Messen verweist er die *Missa tertia* „*Non e lasso martire*“ über das gleichnamige Madrigal von de Rore in die Zeit vor 1575, während die *Missa prima* über Lassos „*Domine Dominus noster*“ auf Grund des Welserschen Kodex (Quellen S. 188) mit seinen genauen Angaben ohne Zweifel zur Hochzeit im Hause Welsler Januar 1582 geschaffen wurde und deshalb mit „Ende 1581, Anfang 1582“ datiert werden kann. Demnach wäre einzig die *Missa secunda* „*Non fu mai cervo*“ eigens für die Sammlung 1584 komponiert. Zur Beantwortung der Frage, wie Lechner in den Besitz des Madrigals von Marenzio, das Lechner der Messe zugrunde legt, gekommen sein könnte, nimmt der Herausgeber an, daß Lechner seit 1561 zusammen mit Marenzio in Trient als Kapellknabe unter Contino gewirkt habe und hier 1573 nochmals mit dem italienischen Meister zusammengetroffen sei. Solange keine Belege über Lechners Italienaufenthalte auftauchen, muß dies freilich als reine Hypothese betrachtet werden. Überhaupt stellt Lechners Beziehung zu den italienischen Vorbildern, speziell auch zum venezianischen Stil, noch vor zahlreiche Probleme. Tatsächlich weist in den Messen manches auf italienische, speziell venezianische Einflüsse, wenngleich auch das Vorbild Lassos immer wirksam bleibt. So fällt gleich in der sechsstimmigen *Missa prima* der farbenreiche Dialog verschiedenster Chorgruppen auf, der das gesamte Werk bestimmt. Doch bleibt es nicht beim Alternieren von Chorbestandteilen allein, vielmehr bieten die einzelnen Gruppen auch korrespondierendes thematisches Material. Diese Tendenz, korrespondierende Glieder zu schaffen, die oft einem ganzen Satz Einheit geben, führt auch zu einer ganz bestimmten Art der Parodietechnik, nämlich, die Vorlage nicht progressiv zu transkribieren, sondern einzelne, oft sehr kurze, musikalisch-deklamatorisch charakteristische Bestandteile herauszugreifen und diese in der Messe mehrmals, immer wieder in den Stimmen vertauscht und auf verschiedene Stimmgruppen verteilt, zu wiederholen.

Dies führt zu einem völlig neuartigen Ergebnis, das sich von der Vorlage Lassos entschieden abhebt.

Obwohl der Notentext einen mit viel Sorgfalt redigierten, fehlerarmen Neudruck bietet, lassen sich doch einige Einwände nicht unterdrücken. Sie betreffen einige Grundsätze der Lechner-Ausgabe überhaupt: so vor allem das Fehlen von Stimmbezeichnungen und Originalschlüsseln an den Werk- bzw. Satzanfängen, wofür das Verzeichnis der originalen Schlüssel am Ende des Notenteiles nicht entschädigen kann; ferner die Einfügung der Bögen bei Melismen. Am vorliegenden Band selbst erscheint die Heranziehung und Bewertung der Quellen problematisch. So verzeichnet der Herausgeber im Kritischen Bericht unter den Quellen der Messen unterschiedslos auch diejenigen zu ihren Vorlagen und bringt die Abweichungen, soweit parodietechnische Beziehungen zwischen Vorlage und Messe bestehen, als Lesarten unter den Einzelnachweisen. Man wird jedoch die Quellen der Vorlagen höchstens in Zweifelsfällen, zum Beispiel als Nachweis für Akzidentien, heranziehen können. Auch eigene Tabellen der parodietechnischen Beziehungen — sowieso problematisch, da sich die Parodietechnik tabellarisch kaum erfassen läßt — sind im Kritischen Bericht fehl am Platze. Um so erfreulicher ist es freilich, daß sich der Herausgeber mit der Parodietechnik im Begleitwort ausführlich und zutreffend beschäftigt. Ebenso unerfindlich ist es, wieso der Kritische Bericht mit sämtlichen Abweichungen einer späteren Tabulatur belastet wird, zumal es sich meist um Abweichungen handelt, die sich bei der Überschreibung auf das Tasteninstrument ergeben. Dankenswerter wäre die Wiedergabe der Tabulatur als Notenanhang gewesen. Für den Notenband insgesamt legt der Herausgeber, grundsätzlich mit Recht, den Originaldruck 1584 zugrunde. Jedoch kann kein Zweifel bestehen, daß der Welsersche Kodex älter ist und zweifellos für die Missa „*Domine dominus noster*“ die authentische Quelle darstellt. Auch vermutet der Herausgeber, daß die Handschrift Vorlage des Druckes war. Nach diesem Befund hätte die Handschrift auch die Quelle für die Neuausgabe sein müssen.

Hermann Beck, Würzburg

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Ausgewählte Stücke aus einer Angelica- und Gitarrentabulatur aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hrsg. von Hans Radke. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967. XIII, 11 S., 9 Taf. (Musik alter Meister. 17.)

Béla Bartók: Rumanian Folk Music. Volume I: Instrumental Melodies. Edited by Benjamin Suchoff, with a Foreword by Victor Bator. Volume II: Vocal Melodies. Edited by Benjamin Suchoff. Volume III: Texts. Edited by Benjamin Suchoff. Text Translations by E. C. Teodorescu. The Hague: Martinus Nijhoff 1967. XLV und 704; XXXI und 756; CVIII und 661 S. (Bartók Archives Studies in Musicology. 2—4.)

Franz Berwald: Sämtliche Werke / Complete Works. Band 3: Sinfonie singulière. Hrsg. von Herbert Blomstedt. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. XVI, 159 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

Norbert Böker-Heil: Die Motetten von Philippe Verdelot. Diss. phil. Frankfurt am Main 1967 (Dissertationsdruck). 414 S., 24 S. Notenanhang.

Oeuvres de Chancy, Bouvier, Belleville, Dubuisson, Chevalier. Édition et transcription par André Souris. Introduction historique et étude des concordances par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1967. XXV, 89 gez. S. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici. Vol. XXIV/nuova serie, 4. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1967. VIII, 296 S.

Jacques Duphy: Pièces pour clavecin. Livres I—IV. Edition par Françoise Petit. Paris: Heugel & Cie. (1967). 188 S. (Le pupitre. 1.)

Johann Frosch: Rerum Musicarum [Opusculum Rarum]. A Facsimile of the 1535 Argenterati Edition. New York: Broude Brothers (1967). 4 fol., 70 unpag. S., 1 Taf. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series — Music Literature. XXXIX.)

Music of the Venerable Dark Cloud. The Javanese Gamelan Khjai Mendung (Schallplatte mit Begleitheft, hrsg. von Mantle Hood und Hardja Susilo). Schallplatte 30 cm, IE Records, Stereo IER-7501. Textheft 42 S. Los Angeles: University of California, Institute of Ethnomusicology (1967).

Edward Garden: Balakirev. A Critical Study of his Life and Music. London: Faber and Faber (1967). 352 S.

Martin Geck: Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Bedeutung. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1967. 181 S. (Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung. Arbeitskreis Musikwissenschaft. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 9.)

James Grassineau: A Musical Dictionary. A Facsimile of the 1740 London Edition. New York: Broude Brothers (1966). XII, 347 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series — Music Literature. XL.)

Kurt Gudewill: Franz Tunder und die nordelbische Musikkultur seiner Zeit (Lübeck 1967). 16 S. (Veröffentlichungen der Kultusverwaltung der Hansestadt Lübeck. 1.)

Émile Haraszi: Franz Liszt. Paris: Éditions A. et J. Picard et Cie. 1967. 305 S.

Dominik Hartmann: Gottfried von Einem. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1967). 84 S., 4 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 11.)

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Hrsg. von Georg Feder. Band I, Heft 4, April 1967. München—Duisburg: G. Henle Verlag (1967) S. 205—295.

Günter Henle: Weggenosse des Jahrhunderts. Als Diplomat, Industrieller, Politiker und Freund der Musik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (1968). 367 S.

Claude le Jeune: Missa ad placitum à 5 ou 6 voix. Edition par Michael Sannoisin. Paris: Heugel & Cie. (1967). 46 S. (Le pupitre. 2.)

Ekkehard Jost: Akustische und psychometrische Untersuchungen an Klarinet-

tenklängen. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG. 1967. 99 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz. I.)

Johann Caspar Kerll: Missa Superba. Edited by Albert C. Giebler. New Haven: A—R Editions, Inc. 1967. XIII, 93 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. III.)

George Kochevitsky: The Art of Piano Playing: A Scientific Approach. Evanston/Illinois: Summy-Birchard Company (1967). (X), 68 S. (mit umfangreicher Bibliographie)

Adolf Layer: Das Allgäu, die Wiege der Lauten- und Geigenbaukunst. Feldafing/Obb.: Verlag Friedl Brehm (1967). 17 S.

Ladislav Leng: Slovenské ľudové hudobné nástroje. (Bratislava): Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied 1967. 302 S., 1 Schallplatte.

Franz Liszt. Sein Leben in Bildern. Gesammelt und erläutert von Zsigmond László und Béla Mátéka. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1967. 252 S.

Franz Lorenz: Die Musikerfamilie Benda. Franz Benda und seine Nachkommen. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1967. XI, 189 S. (Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, ohne Bandzählung)

Christianus Joannes Maas: Geschiedenis van het meerstemmig Magnificat tot omstreeks 1525. Groningen: V. R. B. 1967. 208 S.

Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys. Serie V. Bühnenwerke, Musik zu Schauspielen. Band 1: Die beiden Pädagogen. Singspiel in einem Aufzug. Hrsg. von Karl-Heinz Köhler. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (1966). (VIII), 175 S.

Otto Möckel: Die Kunst des Geigenbaues. Dritte, verbesserte und erweiterte Auflage bearbeitet von Prof. Dr. Ing. Fritz Winckel. Hamburg: Bernh. Friedr. Voigt. Verlag Handwerk und Technik (1968). XXXII, 378 S.

J[ean] J[oseph Cassanéa] de Mondonville: Sonates en trio op. 2. Edition



par Roger Blanchard. Paris: Heugel & Cie. (1967). 103 S. Partitur, 3 Stimmen (Le pupitre. 3.)

Alessio Neri: Aspetti tecnici dei problemi musicali di Aristotele. Sonderdruck aus: Jucunda Laudatio 1967, S. 117—167.

Elisabeth Noack: Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit. Mainz: B. Schott's Söhne (1967). 320 S. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte. 8.)

Orgelmusik der Karmelitenorden. Werke von P. Justinus a Desponsatione BMV und P. Fr. Pedro Carrera y Lanchares. Hrsg. von Eberhard Kraus. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet (1967). (IV), 64 S. (Cantantibus Organis. 14.)

The New Oxford History of Music. Volume IV: The Age of Humanism. Edited by Gerald Abraham. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1968. XXVI, 978 S.

Kurt Petermann: Tanzbibliographie. Verzeichnis der in deutscher Sprache veröffentlichten Schriften und Aufsätze zum Bühnen-, Gesellschafts-, Kinder-, Volks- und Turniertanz sowie zur Tanzwissenschaft, Tanzmusik und zum Jazz. Hrsg. vom Institut für Volkskunstforschung beim Zentralhaus für Kulturarbeit, Leipzig. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1966—1967. Lieferung 1—4, S. 1—320.

Ottaviano Petrucci: Canti B numero cinquanta, Venice, 1502. Edited by Helen Hewitt. With an Introduction by Edward E. Lowinsky. Texts edited and annotated by Morton W. Briggs, translated by Norman B. Spector. Chicago—London: The University of Chicago Press (1967). XVII, 242 S. (Monuments of Renaissance Music. II.)

Christoph Petzsch: Das Lochamer-Liederbuch. Studien. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1967. X, 292 S., 2 Taf. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. 19.)

Egert Pöhlmann: Die Orgel der Gebrüder Heidenreich in Hof/St. Michaelis

und einige kleinere Instrumente der Orgelbauerfamilie. Hof (Copyright St. Michaeliskantorei) 1967. 15 S., 16 Taf.

Das Politische im Lied. Politische Momente in Liedpflege und Musikerziehung. (Tagungsbericht.) (Bonn 1967.) 110 S. (Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung. 76.)

Proceedings of the Royal Musical Association 93, 1966/67. (London: Royal Musical Association 1967). 134 S.

„Recherches“ sur la Musique française classique. VII, 1967. Paris: Editions A. et J. Picard & Cie 1967. 259 S. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons, ohne Bandzählung)

Fritz Reckow: Der Musiktraktat des Anonymus 4. Teil I: Edition. Teil II: Interpretation der Organum purum-Lehre. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1967. X, 118 und 107 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 4 und 5.)

Raimund Rügge: Orazio Vecchis geistliche Werke. Bern—Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1967). 93 S., 13 unpag. S. Noten. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Vol. 15.)

O. M. Sandvik: Springleiker i Norske Bygder. Oslo—Bergen—Tromsø: Universitetsforlaget 1967. 183, (VII) S.

Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University. Rocník XVI. Rada Hudebnevedná (H) C. 2 (Festschrift für Bohumír Stedron). Brno 1967. 170 S.

Pierre Schaeffer: La Musique Concrète. Paris: Presses Universitaires de France 1967. 127 S. („Que sais-je?“ Le point des connaissances actuelles. 1287.)

Joseph Schmidt-Görg: Die Messe. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG. (1967). 118 S. (Das Musikwerk. 30.)

Hans Schnoor: Die Stunde des Rosenkavalier. Dreihundert Jahre Dresdner Oper. München: Süddeutscher Verlag (1968). 226 S.

Leo Schrade: *De Scientia Musicae Studia atque Orationes*. Zum Gedächtnis des Verfassers hrsg. im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel, von Ernst Lichtenhahn. Bern—Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1967). 623 S.

Heinrich Seifers: *Systematik der Blasinstrumente*. Eine Instrumentenlehre in Tabellenform. Frankfurt a. M.: Verlag Das Musikinstrument (1967). 18 ungez. S., 1 Klapptaf. (Schriftenreihe Das Musikinstrument. 7.)

Oskar Söhngen: *Theologie der Musik*. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1967. 358 S.

Sowjetische Volkslied- und Volksmusikforschung. Ausgewählte Studien. Hrsg. von Erich Stockmann und Hermann Strobach, Berlin, in Zusammenarbeit mit Kirill Cistav, Leningrad, und Eugen Hippus, Moskau. Berlin: Akademie-Verlag 1967. 367 S. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde. 37.)

40 Jahre Steirischer Tonkünstlerbund. Festschrift. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967. 88 S.

Günter Thomas: *Friedrich Wilhelm Zachow*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966. 321 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. XXXVIII.)

Dieter Lutz Trimpert: *Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini* (Diss. Mainz 1965). Tutzing: Hans Schneider 1967. 328 S.

Christopher Tye: *The Instrumental Music*. Edited by Robert W. Weidner. New Haven: A—R Editions Inc. 1967. XIX, 110 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. III.)

Alan Tyson: *Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi*. Tutzing: Hans Schneider 1967. 136 S.

Roman Vlad: *Strawinsky*. Translated from the Italian by Frederick and Ann Fuller. Second Edition. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1967. VIII, 264 S.

Deutsche Volkslieder. Balladen. Unter Mithilfe von Erich Seemann (†) gemeinsam mit Rolf Wilh. Brednich und Wolfgang Suppan hrsg. von Wilhelm Heiske. Fünfter Teil. Freiburg/Breisgau: Verlag des Deutschen Volksliedarchivs, in Kommission bei Ernst Kaufmann, Lahr/Schwarzwald 1967. VII, 340 S. (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. V.)

Deutsche Volkslieder. Texte und Melodien. Hrsg. von Lutz Röhrich und Rolf Wilhelm Brednich. Band I und II. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann (1965, 1967). 356 und 583 S.

Gottscheer Volkslieder aus mündlicher Überlieferung. Authentische Tonaufnahmen 1954—1966 von Johannes Künzig und Waltraud Werner. Drei Langspielplatten mit Textheft. Freiburg i. Br.: Volkskunde-Tonarchiv und Kommissionsverlag Rombach & Co. GmbH (1967). Textheft 48 S., 3 LP (33 U, 25 cm) T 75 468 bis 75 470 (Volkskunde-Tonarchiv, Schallplatte 9—11) (Quellen zur deutschen Volkskunde. I.)

Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*. Hrsg. im Auftrage des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Band I: Briefe der Jahre 1830—1842. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1967. 692 S.

Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966. Hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. 677 S.

## Mitteilungen

Msgr. Professor Dr. Higinio Anglès, Rom, feierte am 1. Januar 1968 seinen 80. Geburtstag.

Professor Dr. Hans Ferdinand Redlich, Manchester, feierte am 11. Februar 1968 seinen 65. Geburtstag.

Dr. Günter Haußwald, Stuttgart, feierte am 11. März 1968 seinen 60. Geburtstag.

Am 29. Januar 1968 fand in Wien eine Gedenkfeier für Otto Erich Deutsch, verbunden mit der Vorstellung des ersten Bandes der Neuen Schubert-Ausgabe statt. Gedenkworte auf den Verstorbenen und Worte zur Vorstellung der Schubert-Ausgabe sprachen Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, Hofrat Professor Dr. Leopold Nowak, Wien, und D. Dr. h. c. Karl Vötterle, Kassel. Die Feier wurde von der Österreichischen Gesellschaft für Musik und der Internationalen Schubert-Gesellschaft veranstaltet.

Dr. Werner Braun, Kiel, wurde im August 1967 zum apl. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Kiel ernannt.

Dr. Ludwig Finscher, Saarbrücken, hat sich im Dezember 1967 an der Universität des Saarlandes für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Das klassische Streichquartett und seine Grundlegung durch Joseph Haydn*.

Professor Dr. Knud Jeppesen, Risskov, ist am 16. September 1967 mit dem Premio Internazionale Forte dei Marmi 1967 ausgezeichnet worden. Der Preis wird seit 1962 alljährlich unter dem Patronat des Präsidenten der Republik Italien an einen ausländischen Geisteswissenschaftler verliehen, dessen Arbeiten in besonderem Maße zur Erforschung der italienischen Kultur und Kulturgeschichte beigetragen haben. Professor Jeppesen ist der erste Musikwissenschaftler, dem der Preis verliehen wurde.

Professor Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Br., wurde von der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich in Würdigung seiner Verdienste um die musikalische Terminologie und seiner Herausgabe des Sachteiles des *Riemann-Musiklexikons* zu ihrem Wirkenden Mitglied ernannt.

Professor Dr. Heinrich Hüsch, Marburg/Lahn, hat für das Wintersemester 1967/68 die Vertretung des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt a. M. übernommen.

Professor Dr. Walter Kolndor, Karlsruhe, hielt am 28. September 1967 zur Immatrikulationsfeier an der Badischen Hoch-

schule für Musik Karlsruhe einen Vortrag *Über die Möglichkeit der Ausbildung von Musikkritikern*; ferner sprach er beim „Colloquium zur Interpretation der Alten Musik“ (Brünn, 2. 10. 1967) über *Intuition und Wissen in der Aufführungspraxis alter Musik*, bei der Arbeitstagung „Die Unterhaltungs- und Volksmusik zur Zeit der Wiener Klassik und des österreichischen Biedermeier“ (Graz, 27. 10. 1967) über *Die Improvisation in der österreichischen Volksmusik* und hielt am 14. 11. 1967 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt eine Gastvorlesung über *Badis Kunst der Fuge, ein Lese- oder Hörwerk?*

Dr. Gerhard Schumacher, Kassel, sprach bei der 9. Arbeitstagung der Deutschen Gesellschaft für Sprechkunde und Sprecherziehung von 11. bis 14. Oktober in Bochum über das Thema *Die musikalische Verwendung des Sprechdiures im 20. Jahrhundert*.

Dr. Hans J. Zingel, Köln, wurde zu historischen Referaten beim Harp-Festival 1968 des College of Music der Universität Hartford/Connecticut eingeladen und in die Jury des I. Internationalen Harfenwettbewerbs gewählt, der 1969 am selben Ort stattfinden wird.

Die Bayerische Akademie der Schönen Künste und der Verlag B. Schott's Söhne in Mainz bereiten die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Richard Wagners vor. Editionsleiter ist Professor Dr. Carl Dahlhaus. Zunächst wird ein thematisches Werkverzeichnis erscheinen, welches Dr. Martin Geck bearbeitet. Die Beteiligten bitten hiermit um Hilfe bei der vollständigen Erfassung von Musik-Handschriften (Skizzenblätter und Fragmente eingeschlossen). Auch vage Hinweise auf mögliche Besitzer von Wagner-Autographen sind willkommen. Sehr erwünscht sind ferner Nachrichten über den Verbleib der Original-Partituren zu *Rienzi*, *Rheingold*, *Walküre* und *Siegfried*, die sich bei Kriegsende im Bunker der Reichskanzlei befunden haben sollen. Nachrichten werden erbeten an Dr. Martin Geck, Bayerische Akademie der Schönen Künste, 8 München 22, Königinstraße 1.

Ein Internationales Opernarchiv ist von Clemens H. Gruber in Mannheim gegründet worden. Das Archiv hat sich die Aufgabe

gestellt, Material über Opern-Uraufführungen auf internationaler Basis zu sammeln; die Sammlung ist vor allem für den Zeitraum seit 1900 bereits weit fortgeschritten. Der Gründer des Archivs ruft alle Interessenten zur Mitarbeit auf und bittet, ihm Material aller Art (Daten, Theaterzettel, Zeitungsausschnitte usw.) zur Verfügung zu stellen. Seine Anschrift lautet: Clemens H. Gruber, 68 Mannheim, Karl-Reiss-Platz 11.

Eine neue musikwissenschaftliche Zeitschrift erscheint seit Sommer 1967 in Australien: *Studies in Music*, herausgegeben vom Department of Music der University of Western Australia, Nedlands, Western Australia. Die erste Nummer (August 1967) enthält Aufsätze von Gerald Abraham (*Musical Scholarship in the Twentieth Century*), Basil Deane (*The Present State of Beethoven Studies — A Bibliographical Survey*), Trevor Jones (*The Didjeridu*), Peter Platt (*Perspectives of Richard Dering's Vocal Music*), David Tunley (*The Emergence of the Eighteenth Century French Cantata*) sowie kleine Beiträge, ferner ein Verzeichnis abgeschlossener und in Arbeit befindlicher musikwissenschaftlicher Dissertationen in Australien und Neuseeland seit 1927 und zwei Musikbeilagen. Bestellungen können über den University Bookshop, Nedlands, Western Australia vorgenommen werden.

Auf Initiative der Study Group on Folk Musical Instruments, die sich im Rahmen des International Folk Music Council gebildet hat, fand vom 22. bis 25. Mai eine Arbeitstagung in der Ethnographischen Abteilung des Mährischen Museums in Brünn statt, zu der sich etwa zwanzig Teilnehmer aus verschiedenen Ländern Europas zusammenfanden. Themen der Tagung waren die Typologie der europäischen Volksmusikinstrumente sowie die Dokumentationsmethoden, die zwecks ihrer Erforschung zur Anwendung gelangen. Das wissenschaftliche Problem wurde einleitend von Dr. Oskár Elschek, Bratislava, und Dr. Erich Stockmann, Berlin, in einem grundsätzlichen Vortrag *Zur Typologie der Volksmusikinstrumente* zur Diskussion gestellt. Ihm schlossen sich eine Anzahl von Referaten über die Typologie einzelner europäischer Volksmusikinstrumente an. Die Referate

wurden ergänzt durch mehrere Dokumentationsfilme, die den technologischen Vorgang bei der Herstellung von Volksmusikinstrumenten illustrierten. Es ist geplant, die Referate in einem Sammelband zu veröffentlichen. Die nächste Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments soll 1969 in Skandinavien stattfinden und als Themen die Spieltechnik und Akustik von Volksmusikinstrumenten zum Gegenstand haben.

Im Anschluß an die Tagung 1967 „Alte Musik in unserer Zeit“ veranstaltet der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik in Verbindung mit der Gesellschaft für Musikforschung, der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft und dem Institut für Neue Musik und Musikerziehung eine Tagung „Neue Musik in unserer Zeit — Musik ohne Publikum?“ am 31. Oktober und 1. November 1968 in Kassel. In Referaten und Studios soll versucht werden, Möglichkeiten zum Verständnis der Neuen Musik zu finden und drängenden Probleme des Musiklebens und der Musikerziehung zu diskutieren.

Durch eine großzügige, regelmäßig eingehende Spende von privater Seite war es bisher möglich, den Umfang der „Musikforschung“ auf 7 1/2 Bogen = 120 Seiten festzulegen und trotz der ständig steigenden Herstellungskosten zu halten. Das vorliegende Heft nun konnte dankenswerterweise mit Hilfe eines Zuschusses des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin um weitere 28 Seiten erweitert werden.

Diesem Heft der „Musikforschung“ liegt die Jahresrechnung 1968 bei (nur für Mitglieder, die ihren Beitrag noch nicht gezahlt haben). Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet um baldige Überweisung der Beiträge.

Einbanddecken für die „Musikforschung“, Jahrgang 1967, werden wie stets auf Vorbestellung angefertigt. Sie kosten DM 3.—. Bestellungen bitte an den Bärenreiter-Verlag, 3500 Kassel Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.

Fortsetzung von »Inhalt dieses Heftes«

Hubert Unverricht: Haydns Briefe und Aufzeichnungen in der Ausgabe von D. Bartha	57
Fritz A. Kuttner: Der Katalog des Bartók-Archivs in New York City	61
Friedrich Lippmann / Wolfgang Witzemann: Convegno di Studi Monteverdiani	64
Josef Kuckertz: Die Saarbrücker Tagung Volks- und Hochkunst in Dichtung und Musik	65
Michael Härting: Das Kirchenlied-Archiv des ACV (Köln)	68
Jens Rohwer: Zur Analyse Neuer Musik	69
Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen Wissenschaftlichen Hochschulen	73
Dissertationen	82

Besprechungen

Analecta Musicologica II, 1965 (Kämper; 88) / Musik des Ostens 3, 1965 (Velimirović; 89) / „Recherches“ sur la Musique française classique V, 1965 (Elders; 91) / Studies in Ethnomusicology II, 1965 (Bose; 93) / Journal of the IFMC XVII/1 — Studia Musicologica VIII, 1965 (Salmen; 94) / Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicologia 1963 (Bose; 95) / Musikerziehung in Schleswig-Holstein (Abraham; 96) / R.M.A. Research Chronicle 3, 1963 (Sietz; 99) / R.M.A. Research Chronicle 5, 1965 (Sietz; 99) / Festschrift Walter Gerstenberg (Hermelink; 100) / A. Davidsson: Bibliographie zur Geschichte des Musikdrucks (Herzog; 101) / O. W. Neighbour und Alan Tyson: English Music Publishers' Plate Numbers (Hortschansky; 102) / J. H. Taylor: Vocal and Instrumental Music in Print (Wutta; 102) / Répertoire de manuscrits médiévaux, contenant des notations musicales, I (Jammers; 103) / B. Huys: Catalogue des imprimés musicaux . . . Bruxelles (U. Schwab; 104) / E. Rohlf's: Die deutschsprachigen Musikperiodica 1945 bis 1957 (Schmieder; 105) / B. Nettl: Folk and Traditional Music of the Western Continents (Bose; 107) / A. Seay: Music in the Medieval World (Gülke; 108) / W. Kuntz: Die Brücke von Bach zu Wagner (Sietz; 109) / C. Schalk: The Roots of Hymnody in the Lutheran Church Missouri Synod (Schuhmacher; 111) / D. Krickeberg: Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert (Geck; 112) / H. W. Schwab: Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied (Bollert; 113) / Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert (Sietz; 115) / Beiträge zur Geschichte der Musikkritik (Sietz; 116) / H. Keller: Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach (Breckoff; 117) / B. Bartók in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Goldmann; 118) / D. F. Tovey: Beethoven (Mies; 119) / A. Berg: Briefe an seine Frau (Vogelsang; 120) / Debussy et l'Evolution de la Musique au XXe Siècle (Liess; 121) / H. Poos: Ernst Peppings Liederkreis für Chor nach Gedichten von Goethe „Heut und Ewig“ (Rogge; 122) / R. Pröpper: Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts (1752—1814) (Salmen; 123) / A. Meyer-Hanno: Georg Abraham Schneider (1770—1839) und seine Stellung im Musikleben Berlins (Bollert; 125) / H. Jäger-Sunstenau: Johann Strauß (Würz; 126) / H. Kaufmann: Hans Erich Apostel (Lichtenfeld; 127) / W. Waldstein: Hans Gál (Lichtenfeld; 128) / W. Szmolyan: Josef Matthias Hauer (Lichtenfeld; 129) / Th. Mace: Musick's Monument (Dorfmueller; 130) / Musica nova, Venedig 1540 (Schuler; 132) / G. B. Bassani: Cantate a voce sola e basso continuo (Bollert; 134) / The Bottegari Lutebook (Radke; 135) / Oeuvres de Dufaut (Radke; 136) / St. Fabri: Magnificat VI. toni, Magnificat VII. toni, Confitebor II. toni (W. Müller-Blattau; 138) / G. B. Fasolo: Annuale, Venedig 1645 (Schuler; 139) / G. Giorgi, P. Canicciari: Catalogus thematicus et bibliographicus operum sacrarum omnium (W. Müller-Blattau; 140) / O. di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 5 (Beck; 141) / L. Lechner: Werke. Band 8 (Beck; 142).

Eingegangene Schriften	143
Mitteilungen	146

Das vorliegende Heft wurde am 4. April 1968 zum Druck gegeben.