

BESPRECHUNGEN

Marie Briquet: *La Musique dans les congrès internationaux (1835—1939)*. Paris: Société Française de Musicologie (Heugel et Cie.) 1961. 124 S. (Publications de la Société Française de Musicologie. Reihe II. Band 10).

Kongreßschriften werden in den Bibliographien bekanntlich recht stiefmütterlich behandelt. Ihr Inhalt bleibt größtenteils bibliographisch unerschlossen (von wenigen Ausnahmen abgesehen). Um so begrüßenswerter ist daher die vorliegende Übersicht über den Inhalt internationaler Kongreßpublikationen für den Berichtszeitraum 1835 bis 1939. Damit wird nicht nur bereits bekanntes, sondern auch weitgehend unerschlossenes Titelmateriale geboten. Im Hauptteil der Schrift erfolgt die Verzeichnung nach Fachgebieten der einzelnen Kongresse. Autoren- und Sachindizes erschließen das Titelmateriale sehr vorteilhaft. Die verzeichneten Bestände gehören in erster Linie zu den Beständen der Bibliothèque nationale in Paris, doch sind auch einige andere Pariser Sammlungen berücksichtigt. Besonders für den französischen Benutzer dürfte die Angabe der Bibliothekssignatur von Nutzen sein. Die offensichtlich gewissenhaft bearbeitete Publikation enthebt den Forscher mancher mühseligen Recherche.

Richard Schaal, München

Mariangela Dona: *La Stampa Musicale a Milano fino all'anno 1700*. Florenz: Leo S. Olschki 1961. VIII, 167 S. (Biblioteca di Bibliografia Italiana. 39).

Die geschickt redigierte *Biblioteca di Bibliografia Italiana* enthält mehrere musikgeschichtlich bedeutsame Buchpublikationen. Nachdem erst 1958 Claudio Sartori seinen nützlichen *Dizionario degli Editori Musicali Italiani* vorgelegt hatte, gibt nunmehr eine Studie über den Musikdruck in Mailand bis 1700 willkommene Gelegenheit zu einer übersichtlichen Zusammenstellung sämtlicher in Mailand tätigen Notendruckers des behandelten Zeitraumes. Die in alphabetischer Ordnung nach Namen angelegte Bibliographie enthält nicht nur erfreulich detaillierte biographische Hinweise über die einzelnen Persönlichkeiten, sondern führt vor allem die Druckerzeugnisse der jeweili-

gen Offizin an. Neben bekannten Komponisten findet der Benutzer zahlreiche Werk-titel von mehr oder weniger unbekanntem Musikern, so daß die Bibliographie eine höchst wertvolle Quelle zur Erschließung der italienischen Musik, soweit diese von mailändischen Druckern veröffentlicht wurde, genannt zu werden verdient. Daß auch Besitznachweise in- und ausländischer Bibliotheken verzeichnet werden, erhöht den Wert der Publikation beträchtlich. Italien gehört nunmehr zu den wenigen Ländern, welche über mehrere ausgezeichnete Fundstellenbibliographien ihrer nationalen Musik verfügen. Zwar sind diese Verzeichnisse, wie das von Sartori über die Instrumentalmusik bis 1700 und das vorliegende, auf festumrissene Spezialthemen beschränkt, geben aber über diese Bestände wissenschaftlich einwandfrei Auskunft.

Aufschluß erhält der Benutzer der neuen Publikation nicht nur über biographische Details (mit nützlichen Literaturangaben), über die genauen Titel der einzelnen Druckerzeugnisse, sondern auch über bibliographische Einzelheiten (Format, Seitenzahl, Stimmen, Widmungsdatum usw.). Daran schließen sich die Fundstellenhinweise an. Neben einer Übersicht über die Publikationen, deren Drucker unbekannt geblieben ist, enthält die Veröffentlichung am Schluß einen kleinen Anhang mit unveröffentlichten archivalischen Dokumenten sowie sehr nützliche Register der Komponisten und Widmungsträger.

Die Publikation ist offensichtlich mit großer Sorgfalt bearbeitet. Sie darf zu den Standard-Hilfsmitteln der historischen Musikforschung gezählt werden.

Richard Schaal, München

A Century and A Half in Soho. A Short History of the Firm of Novello, Publishers and Printers of Music 1811—1961. London: Novello (1961). IX, 84 S.

Aus Anlaß des 150jährigen Bestehens des englischen Musikverlages Novello legt die Firma eine bibliophil ausgestattete Festschrift vor, aus welcher nicht nur die wechselvolle Tätigkeit der verantwortlichen Verleger-Persönlichkeiten, sondern auch die musikgeschichtlich hervorragende Bedeutung der

Verlagsproduktion ersichtlich wird. Mit der deutschen Musikforschung ist der Verlag u. a. durch die englischen Ausgaben von Jahns *Mozart* und Spittas *Badi* eng verbunden. Ein besonderes Kapitel ist dem Druck und der Buchbinderei gewidmet. Auf beiden Gebieten hat die Firma große Verdienste erworben. Gute Übersichten über die Verlagsproduktion sowie zahlreiche ausgezeichnete Abbildungen ergänzen die Ausführungen der geschmackvoll gestalteten Publikation. Richard Schaal, München

Musikgeschichte in Bildern, herausgegeben von Heinrich Bessler und Max Schneider. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 1: Hans Hickmann: Ägypten. Leipzig (1961): VEB Deutscher Verlag für Musik. 187 S.

Georg Kinskys *Geschichte der Musik in Bildern*, die 1929 bei Breitkopf & Härtel erschien, ist seit Jahrzehnten vergriffen und gehört zu den begehrten Objekten im Musikantiquariat. Ein Neudruck wäre erfolgversprechend gewesen, doch hat sich der Verlag zu einer Neuausgabe entschieden, die nun als völlig neues Werk auf dem Markt erscheint. Es sind vier Bände vorgesehen, deren erster, *Musikethnologie*, anscheinend noch weit hinter den übrigen in der Planung zurücksteht, da über seine Disposition noch nichts bekannt ist. Der 2. Band wird in sechs Lieferungen erscheinen, die jede als selbständiges Buch von ca. 160 Seiten herauskommen werden. Hiervon ist die erste Lieferung, die hier besprochen wird, und inzwischen auch die 4. (Griechenland) erschienen; die 5. (Etrurien und Rom) war schon für 1961 angekündigt. Bei der 2. (Vorderasien) und 3. Lieferung (Ostasien) sind die Bearbeiter noch nicht genannt, in der 6. wird Friedrich Behn Mittel- und Nordeuropa im Altertum und in einem Anhang auch die altamerikanischen Kulturen darstellen. Für den 3. wie für den 4. Band ist bisher nur bekannt, daß auch sie jeweils aus sechs Lieferungen bestehen werden. Der Plan dieser gewaltigen Edition (den wir dem Mitteilungsblatt des VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig Nr. 25, Februar 1961, S. 1–3 entnehmen) verrät für diese beiden Bände, die sich mit der Musikgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit beschäftigen werden, noch keine Mitarbeiter und auch keine Titel der einzelnen Lieferungen. Schließlich wird noch ein

Supplementband mit Abbildungen berühmter Musiker vorgesehen. Der Umfang des Gesamtwerks müßte demnach zumindest 24 Lieferungen, jeweils 160 Seiten starke Bücher, und zusätzliche weitere des Supplementbandes umfassen, ein Riesenprojekt, dessen Erscheinen sich vermutlich über Jahrzehnte hinstrecken wird. Man wird es nicht ohne Bedenken registrieren, daß damit wieder einmal ein bewährtes Handbuch in einer Neuausgabe zu einem regalfüllenden Vielbänder wird. Nun besteht für ein umfassendes Werk der musikalischen Ikonographie zweifellos ein brennendes Bedürfnis. Seit Kinskys Werk ist dieser Zweig der Musikforschung an Umfang und Bedeutung sehr angewachsen. Für viele Gebiete der Musikwissenschaft ist das Bild oft die einzige Quelle, und in sehr vielen anderen ist es die notwendige Ergänzung zu den musikalischen und literarischen Zeugnissen. Die Instrumentenkunde, die Aufführungspraxis und die Musiksoziologie sind sehr stark auf bildliche Darstellungen von Musikinstrumenten und musizierenden Menschen angewiesen. Den aufführungspraktischen und soziologischen Gesichtspunkten will die neue Publikation bei der Auswahl und Kommentierung des Bildmaterials denn auch den breitesten Raum gewähren.

Für die vorliegende Lieferung hat man den derzeit besten Kenner der ägyptischen Musik als Autor gewonnen. Obwohl in der Zusammenstellung des Bildmaterials der soziologische Aspekt besonders herausgestellt wurde, indem der Stellung der Musik und des Musikers in der Gesellschaft in Bild und Text reichlich Beachtung geschenkt wird, wird die Darstellung auch den anderen Aspekten der Sache durchaus gerecht. Eine ausführliche Einleitung gibt einen guten Überblick über den Stand der Forschung hinsichtlich der Musik und der Musizierpraxis der Ägypter und der Funktionen der Musik in Staat und Familie an Hand der literarischen Zeugnisse, der gefundenen Instrumente und der ikonographischen Belege. Der großen Darstellungs- und Mitteilungsfreudigkeit der Ägypter verdanken wir es, daß die Deutung der vielen Bilddokumente möglich wurde, die dadurch einen so intensiven und weitreichenden Einblick in die Musik und das Musikleben der mehrtausendjährigen Geschichte des Niltales gestatten. Die feste Verankerung der ägyptischen Musik in den religiösen Anschauungen belegt

Hickmann durch Beispiele aus Literaturdenkmälern und widerlegt die abfälligen Äußerungen spätantiker griechischer und römischer Autoren über die Musikauffassung der Ägypter. Die realistische Darstellungsweise der ägyptischen Maler und Bildhauer ermöglicht sichere Erkenntnisse von den musikalischen Praktiken, den verwendeten Instrumenten und der sozialen Stellung des Musikers am Hof, im Kult und im Alltagsleben. Bei der auch sonst bewiesenen konservativen Haltung der Ägypter zeigt sich auch auf musikalischem Gebiet trotz des häufigen und stetigen Wandels einzelner Erscheinungen das starre Festhalten an den Grundzügen der musikalischen Kultur und der Musikauffassung zu allen Zeiten, eine Tatsache, die gerade der ägyptischen Musikgeschichte ihre besondere Note verleiht.

Das Bildmaterial umfaßt 121 meist ganzseitige Abbildungen, die in fünf Kapitel unterteilt sind. Die ersten 17 Bilder geben einen ersten Überblick über die allgemeine Entwicklung der Musik und der Musikinstrumente in den verschiedenen Epochen. Es folgen rund 30 Bilder aus dem Musikleben mit Darstellungen von Hof- und Tempelmusik, Tanz und Spiel, Haus- und Unterhaltungsmusik, Militär-, Volks- und Arbeitsmusik. Die 14 Bilder des folgenden Abschnittes *Musizierpraxis* behandeln die Singhaltung, die Cheironomie, die Mehrstimmigkeit und das Tonsystem. Die vier Gattungen der Musikinstrumente sind der Inhalt des nächsten, größten Abschnittes. Dann folgen noch einige Darstellungen von Sängern und Instrumentalisten, deren Namen und Gesichte durch literarische Zeugnisse bekannt sind. Die Abbildungen sind großformatig, so daß man auch Details vorzüglich erkennen kann. Das allein ist schon ein wesentlicher Vorteil gegenüber der Kinskyschen Ausgabe von 1929 mit ihren viel zu kleinen Bildern. Jeder Bildtafel gegenübergestellt ist eine Textseite, die die Abbildungen erläutert und interpretiert. Diese ausführlichen, mit Literaturangaben und sonstigen Verweisungen, oft auch mit ergänzenden kleinen Abbildungen versehenen Kommentare bilden eine weitere wesentliche Verbesserung und Bereicherung dieser Ausgabe. Ebenso nützlich ist eine chronologische Übersicht im Anhang, die den allgemeingeschichtlichen Daten und Vorgängen die musikalischen gegenüberstellt: Namen von Musikern, erstes Auftauchen der verschiedenen Musikinstru-

mente, musikalische Formen usw. Der Anhang bringt ferner ein Verzeichnis der Abbildungen, eine Wiederholung der Angaben, die zu den einzelnen Bildern bezüglich des Fundortes gemacht sind. Ein ausführliches Register vervollständigt den wissenschaftlichen Apparat.

So ist denn aus den auf vier Seiten zusammengedrängten 15 Bildchen zur ägyptischen Musikgeschichte bei Kinsky ein stattlicher, großformatiger Bilderband geworden. Und bietet schon die Betrachtung der vielen, teilweise hier erstmals publizierten Bilder ein abgerundetes Bild der faszinierenden Musikkultur in den vier Jahrtausenden ägyptischer Geschichte, so wird erst durch die Vertiefung in die Kommentare die erstaunliche Fülle an gesicherten Erkenntnissen zur ägyptischen Musikgeschichte deutlich. Durch die Interpretation der Bilder und der ihnen beigegebenen Hieroglyphen und weiterer literarischer Zeugnisse, die Hickmann heranzieht, wird sie schließlich bis in die verblüffendsten Details erweitert, wenn auch die eine oder andere Einzelheit noch Hypothese bleibt. Da die Anordnung und Aufteilung des Stoffes praktisch allen Fragen gerecht wird, die man an ein solches Material nach den verschiedensten Gesichtspunkten stellen kann, gewinnt der Leser eine vielschichtige Information über das gesamte Gebiet der reichen musikalischen Zivilisation. Sie erlaubt zugleich Rückschlüsse auf andere Kulturen des Altertums, die weniger mitteilungsfreudig waren als die Ägypter und ihre Toten weniger komfortabel bestatteten. Wenn die übrigen Teile des groß angelegten Werkes mit ebenso profunder Kenntnis des Materials angelegt und ebenso sorgfältig und umfassend zusammengefügt und erläutert werden, können wir einer der wichtigsten Publikationen der neueren Musikforschung entgegensehen, die als Anschauungs- und als Forschungsmaterial richtungweisend und noch lange von bleibendem Wert sein wird.

Fritz Bose, Berlin

Eric Werner: *The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium*. London: Dennis Dobson, New York: Columbia University Press 1959. 618 S.

Seit dem Erscheinen von Werners Werk über die Zusammenhänge des liturgischen

Gesanges in der Synagoge mit dem christlichen im ersten Jahrtausend sind nahezu fünf Jahre vergangen. Unterdessen ist es in den englisch sprechenden Ländern, und weit über diese hinaus, zum grundlegenden Lehrbuch geworden. Zweck dieser Besprechung kann es daher nicht sein, *The Sacred Bridge* im einzelnen kritisch zu beleuchten, sondern darauf hinzuweisen, was Werner mit seiner Darstellung für die Erforschung der Musik dieser Epoche erreicht hat.

Die Bedeutung von Werners Forschungen muß darin gesehen werden, daß das Musikalische dem Liturgischen eingeordnet ist. Dieses Ziel hatte Werner vor Augen, seitdem er von 1940—1953 seine vergleichenden Studien über die ekphonetische Notation, über den Gesang in der Synagoge und in der christlichen Frühzeit, über den Ursprung der Modi und über Psalmodie und Doxologie im *Hebrew Union College Annual* veröffentlichte. Die Notwendigkeit, dem Liturgischen gleiche Bedeutung wie der Behandlung der Gesangsformen zuzumessen, führt in *The Sacred Bridge* zu Wiederholungen, die bei erster Lektüre vermeidbar schienen. Bei intensiver Beschäftigung mit dem Stoff jedoch erwies sich die getrennte Behandlung als didaktisch gerechtfertigt; diese Trennung erleichterte eine klare Darstellung und damit die Benutzung des Buches.

Um einige der wesentlichen Ergebnisse von Werners Forschung herauszugreifen, sei besonders auf die Rückführung der 8 Modi der byzantinischen Melodien über das Syrische zu babylonischen kosmologischen und kalendarischen Prinzipien hingewiesen, ferner auf das Kapitel über die psalmodischen Formen und ihre Entwicklung. Nachdem Werner Parallelen in der Verwendung der Psalmen in Synagoge und Kirche gezogen hat, stellt er die Frage, weshalb alle Psalmen und Antiphonen mit Doxologien schließen, während dies bei den byzantinischen Hymnen nicht der Fall ist, und gibt die folgende Antwort: wenn der Text dem Alten Testament entnommen ist, mußte die Kirche dessen christologische Bedeutung durch die Anfügung der Doxologie betonen, wobei sie sich damit zum Erben von Tempel und Synagoge de jure erklärte.

Zwei Kapitel sind früheren Veröffentlichungen im *Hebrew Union College Annual* entnommen; das bereits erwähnte über die Doxologien, und ferner das einleitende

Kapitel des zweiten Teiles, welches den „Konflikt zwischen Hellenismus und Judentum in der Musik der frühchristlichen Kirche“ behandelt. Es wird ein Überblick über die hellenistischen, jüdischen und christlichen Quellen gegeben und mit Musikbeispielen belegt. In einer künftigen Neuauflage wären wohl die Hymnen an Helios und Nemesis wegzulassen, deren Musik nicht von Mesomedes stammt, dem Kitharoden Hadrians, sondern bestenfalls von Dionysius, einem Musiker des 10. Jahrhunderts, wie, einer Anregung von Wilamowitz folgend, Mrs. Henderson in dem Kapitel über *Ancient Greek Music* in Vol. I der *New Oxford History of Music* (1957), S. 371—372, überzeugend dargestellt hat. Auch das Fragment der Trinitätshymne aus Oxyrrhynchos ist bedauerlicherweise nach der ungenauen Transkription Bessellers wiedergegeben, in der auch der Umfang der einzelnen Lücken im Text nicht erkennbar ist.

Das Kapitel über die ekphonetische Notation und besonders das folgende „*The Formulas and Cadences of Lesson and Oratio*“ enthalten eine Fülle des Neuen und wertvolle Einblicke in parallele liturgische Entwicklungen, die für eine künftige Forschung richtungsgebend sind.

Mit seiner Darstellung hat Werner die Erforschung der Herkunft der byzantinischen und lateinischen liturgischen Gesänge auf eine sichere Grundlage gestellt. Dies ist sein bleibendes Verdienst, selbst wenn, wie dies bei einem so umfassenden Werk unvermeidlich ist, manche Ergebnisse in zukünftiger Forschung eine Vertiefung oder Veränderung erfahren sollten. Nur ein Mann von ungewöhnlicher Weite des Wissens um Liturgie und Musik war imstande, dieses Werk zu schreiben. Egon Wellesz, Oxford

Peter Gradenwitz: Die Musikgeschichte Israels. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1961. 240 S.

Seit A. Z. Idelsohns Tod (1938) hat niemand außer dem Autor des vorliegenden Buches es unternommen, eine zusammenfassende Geschichte der jüdischen Musik zu schreiben. Der Verfasser hat sich das Thema wirklich angelegen sein lassen und es in drei voneinander stark abweichenden Fassungen bearbeitet: hebräisch, englisch (New York 1953) und nun deutsch. Wie sich denken läßt, ist der Umfang des Werkes mit jeder

Neubearbeitung gewachsen. In seiner deutschen Fassung enthält das Buch zweifellos viel mehr Material als in der vorhergegangenen englischen. Aber: non multa sed multum! Um einen Überblick über das bearbeitete Thema und seine Gliederung in verschiedene Problemkreise zu geben, stellen wir hier das Inhaltsverzeichnis voran: 1. Musik der Wüste (ca. 1500—900 vor Chr.); 2. Die Heilige Stadt (ca. 900—200 vor Chr.); 3. Hellas und Rom (ca. 200 vor bis 400 nach Chr.); 4. Die Besiedlung des Westens (ca. 500—1500 nach Chr.); 5. Die Musik der Juden im europäischen Mittelalter (ca. 1300—1600); 6. Jüdische Musiker der Renaissance (ca. 1500—1650); 7. Von Mendelssohn zu Schönberg (ca. 1790—1950); 8. Die Bibel in der Musik; 9. Die Entwicklung der liturgischen Musik; 10. Die nationale jüdische Schule in Osteuropa; 11. Hebräische Musik unserer Zeit; 12. Die Musik im Neuen Israel. Anhänge: I. Vergleichende Zeittafel; II. Wichtige Bibelstellen in Bezug auf Musik; III. Die israelische Nationalhymne und ihre Geschichte; IV. Literaturverzeichnis.

Bei jeder zusammenfassenden Darstellung dieses gewaltigen Stoffes wird man eine der Materie inhärente Antinomie nicht ganz vermeiden können, die die schönsten systematischen Ansätze verdirbt: nämlich die Kluft zwischen der anonym-kollektiven traditionellen Musik des Judentums und den Leistungen einzelner Juden, die herangezogen werden müssen, auch wenn sie dem Judentum den Rücken gekehrt haben. Oder, um es anders auszudrücken: traditionelle Folklore des Judentums versus Kunstmusik jüdischer Einzelpersönlichkeiten. Es ist fraglich, ob diese zwei Komponenten ins gleiche Koordinatensystem gehören, ja, ob sie sich überhaupt im gleichen Koordinatensystem unterbringen lassen. Doch ist dies ein Kernproblem der Darstellung aller kulturellen Leistungen von jüdischer Seite, seien sie kollektiv oder individuell, und hat bis heute eine wirklich distanziert-historische Literatur- oder Musikgeschichte des Judentums verhindert. Bei derartigen Versuchen pflegen sich nämlich beim Autor, bewußt oder unbewußt, apologetische Gedankengänge einzustellen, und nichts ist so unhistorisch wie Apologetik.

Angesichts der überaus heterogenen Art der musikalischen Substanz, die den Gegenstand des Buches bildet, muß man sich wohl

mit einer etwas uneinheitlichen Anlage abfinden; doch scheinen mir die relativen Dimensionen nicht ganz plausibel. Obwohl der Verfasser sich dessen bewußt ist, daß der Hauptbeitrag, den das Judentum als solches zur Musikgeschichte geliefert hat, in die Zeit von der Entstehung der Psalmen bis zur Entstehung der Sequenz fällt, also etwa von ca. 800 vor Chr. bis etwa 900 nach Chr., gewährt er dieser entscheidenden Periode nur etwa 90 Seiten (von 214!), fügt allerdings ein Extrakapitel über die Entwicklung der liturgischen Musik von 10 Seiten an. Dieses zumindest hätte in den rein historischen Hauptteil des Buches eingearbeitet werden sollen.

Von solchen methodologischen Fragen abgesehen, ist das Buch ein sehr erfolgreicher Versuch einer Popularisierung der schwierigen Materie auf recht hohem Niveau, für die man dem Verfasser dankbar sein muß. Besonders wertvoll scheint mir die Diskussion des kantoralen Melos, die Nebeneinanderstellung von repräsentativen Persönlichkeiten wie etwa G. Mahler und Th. Herzl, die Deutung von Mahlers Musik und der Vergleich seines Pathos mit dem von Ernst Bloch. Doch ist es — auf benachbartem Gebiet — nicht angängig, einen Mann wie Copland als „*Meister der amerikanischen Film- und Theatermusik*“ abzutun (S. 168). Solche Vereinfachungen schaffen schiefe Perspektiven.

Bei der Auswertung der wissenschaftlichen Ergebnisse, die sich auf die alte und frühmittelalterliche hebräische Musik beziehen, hat sich der Verfasser im allgemeinen an die besten Quellen gehalten. Trotzdem sind ihm hier einige Irrtümer unterlaufen:

Die Hypothese, daß die klassische Musiktheorie der Griechen, besonders die Konzeption der Modi, von den Juden herstamme (S. 27), ist phantastisch und durch nichts zu belegen.

Die sogenannten masoretischen Akzente der hebräischen Bibel sind chronologisch koexistent mit den ihnen nahe verwandten ekphonetischen Akzenten des Mittelmeerraumes und keinesfalls früher entstanden, wie der Verfasser annimmt (S. 47).

Generalisierende Bemerkungen theologischer Natur, wie z. B. „*Aber im Judentum lassen sich liberale Wissenschaft und religiöse Tradition nicht miteinander in Einklang bringen*“, sind, bei Lichte betrachtet,

einfach falsch. Daß der Verfasser sein Buch konzipiert und durchgeführt hat, dankt er ausschließlich der „liberalen“ Wissenschaft des Judentums, die im Deutschland des 19. Jahrhunderts ihren Ursprung hat. Daß es überhaupt im Judentum eine traditionelle und altehrwürdige Musik gibt, verdanken wir der religiösen Tradition. Im modernen Israel sind diese beiden Komponenten, besonders in der historischen Wissenschaft, aufs innigste verflochten.

Die Beurteilung von Felix Mendelssohn und seine historische Deutung ist — im Licht der in den letzten zehn Jahren veröffentlichten Quellen — und besonders im Hinblick auf die noch unveröffentlichten Kompositionen (von denen aber schon einige auf Schallplatten erhältlich sind) veraltet und oberflächlich: der Verfasser vergleicht Mendelssohn allen Ernstes mit Leonard Bernstein — eine Absurdität!

Die Einordnung Schönbergs, der „im Grundprinzip und Variationstechnik genau wie der orientalische Musiker verfährt, für den Modus, Thema und Skala gleichbedeutend sind“, ist zwar eine interessante, wenn auch keineswegs neue Idee, aber die Formulierung ist unglücklich. Denn gerade für den orientalischen Musiker bedeuten Modus und Skala durchaus nicht das Gleiche.

Es wäre sowohl unfair wie unfruchtbar, in dem umfangreichen Buch jede Entgleisung anzukreiden. Die Fülle des gebotenen Materials, die vielen anregenden Blickwinkel, die der Verfasser dem Leser eröffnet, werden das Buch dem Musikliebhaber höchst willkommen machen, zumal eine sehr gute Bibliographie und vier wertvolle Anhänge das Werk begleiten. Daher ist es dem gebildeten Laien warm zu empfehlen; der Gelehrte wird freilich zu den Quellenschriften greifen.
Eric Werner, New York

Hans Peter Schanzlin: Basels private Musikpflege im 19. Jahrhundert. Basel: Helbing & Lichtenhahn in Kommission 1961. 58 S. (139. Neujahrsblatt. Hrsg. von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigten).

Über die Baseler Hausmusikpflege des 19. Jahrhunderts lag bisher noch keine Spezialstudie vor. Um so begrüßenswerter ist die zusammenfassende Darstellung der privaten Musikpflege in Basel unter Heranziehung gedruckter und ungedruckter Quellen. In einer Einleitung gibt der Verfasser

eine gute Übersicht über die Pflege der Hausmusik in Basel vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts und weist nachdrücklich auf die betont vokale Musikpflege in alter Zeit hin, während die instrumentale vor allem erst im Laufe des 18. Jahrhunderts stärker hervorgetreten sein soll. Diese Behauptung ist allerdings wissenschaftlich anfechtbar, da die überlieferten Kompositionen aus Baseler Offizinen früherer Zeit, z. B. die berühmte Orgeltabulatur des Johann Woltz von 1617, einwandfrei Stücke enthalten, „welche . . . auff Orgeln, Positiff, vnd andern clavirten musicalischen Instrumenten nutzlich können gebraucht werden“. Sollten diese Stücke etwa nicht im häuslichen Kreis musiziert worden sein? Ebenso wie in anderen deutschsprachigen Städten spielten auch in Basel Handelsherren als Gastgeber musikalischer Kränzchen oder Soireen eine große Rolle. Besonders hervorgetreten ist im 18. Jahrhundert Lucas Sarasin mit einer großen Musiksammlung und mit einem eigenen Hauskapellmeister (J. Ch. Kachel). Während des 19. Jahrhunderts, für welches die Hauptzentren der bürgerlichen Musikpflege nachgewiesen werden, gingen neue Impulse vor allem von Nägeli aus, dessen Gesangbildungslehre nachhaltig auf die Hausmusik einwirkte. Die geschmackvoll geschriebene Publikation ist mit einem ansprechenden Bildteil und mit einem wichtigen Publikationen leider nicht berücksichtigenden Literaturverzeichnis ausgestattet. Ein Register fehlt bedauerlicherweise.

Richard Schaal, München

Heinrich Sievers: Die Musik in Hannover. Die musikalischen Strömungen in Niedersachsen vom Mittelalter bis zur Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Musikgeschichte der Landeshauptstadt Hannover. Hrsg. anlässlich des 325jährigen Jubiläums des Opernorchesters in Verbindung mit dem Niedersächsischen Kultusministerium und dem Kulturamt der Hauptstadt Hannover. Hannover: Sponholtz Druckerei und Verlagsanstalt GmbH. (1961). 168 S.

Eine höchst dankenswerte Festgabe! Denn der Verfasser hat dem Thema eine erschöpfende wissenschaftlich-kritische Darstellung zuteilwerden lassen. Zudem beruht ihr besonderer Wert darin, daß sie den ganzen niedersächsischen Raum erfaßt. Solches Verfahren ist aufschlußreich, weil die

landschaftliche Situation die Entwicklung der hannoverschen Musik bis ins ausgehende Mittelalter weitgehend mitbestimmt hat. Um so mehr begrüßt man daher das einleitende Kapitel, in welchem die *Grundzüge einer Musikgeschichte Niedersachsens* aufgezeigt werden. Sie geben dank gründlicher Auswertung eines umfangreichen Quellenmaterials ein klares und zuverlässiges Bild.

Im nordwestdeutschen Kulturraum machten sich von altersher exterritoriale Einflüsse geltend, und zwar in der Anlehnung der Diözesen Hildesheim, Verden und Halberstadt an die Mainzer liturgische Tradition, während Osnabrück und Minden nach Köln hin tendierten. Indessen regten sich vom 12. Jahrhundert an in Städten und Klöstern, voran in Hildesheim, bodenständige Kräfte. Dafür zeugen halb liturgische Formen (Sequenzen), sowie Auferstehungsfeiern und Marienklagen. Ferner erfährt das geistliche Lied eine bedeutsame Wende, indem es sprachlich den Weg ins Niederdeutsche bahnt. Wichtigstes Dokument: das *Wienhäuser Liederbuch*. Für die praktische Unterweisung im musikalischen Kirchendienst sorgten mancherorts die Dom- und Klosterschulen, und dem Unterricht dienten bereits Lehrbücher wie der lat. Dialog *Pafnutius* der Roswitha von Gandersheim (um 1000) und eine Musiklehre aus Ebstorf (13. Jh.). Ein reichhaltiges bildlich überliefertes Instrumentarium (NB, die Wienhäuser und Lüneer Bildteppiche!) gewähren einen Einblick in die kirchliche und weltliche Musikpraxis. Letztere ist mit einem Beispiel aus dem Minnesang belegt, der ältesten deutschen Fassung der Tristan-Sage des Eilhart von Oberge. Außerdem präsentiert sie sich im weitverbreiteten Auftreten der Spielleute.

Naturgemäß hatte die Reformation einen Wandel in der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes zur Folge. Die auf Grund der Kirchenordnungen von Johann Bugenhagen (Braunschweig 1528) und Urbanus Rhegius (Hannover 1536) durchgeführte Reform zielte dahin, die zunächst beibehaltene lateinische Liturgie nach und nach niederdeutsch zu textieren, den Gemeindegesang intensiver zu pflegen und dem bisher auf Begleitung beschränkten Orgelspiel neue Aufgaben zuzuweisen. Wiederum leisteten die Schulen erfolgreiche Hilfe; sie stellten ein brauchbares Sängersonal, dessen chorisches Leistungsvermögen nach Auf-

nahme der polyphonen A-cappella-Musik Deutschlands und Italiens merklich zunahm. Zudem erschienen manche neue Gesangsbücher und Lehrschriften (Listenius, Faber, Spangenberg, Lossius u. a.).

In der Barockzeit schöpfte das Musikleben aus zwei Kraftquellen; einerseits blieb den Städten die bürgerliche Musikkultur vorbehalten, andererseits trat die höfische Musik in den welfischen Residenzen hinzu. Hier wie dort ging die Entwicklung mit dem Anschluß an das internationale Musikgeschehen einem Höhepunkt entgegen. Vor allem in Braunschweig—Wolfenbüttel entfaltete die Hofkapelle, beraten und praktisch unterstützt von Heinrich Schütz als „Kapellmeister von Haus aus“, später unter Johann Rosenmüller, eine vielseitige Tätigkeit, nicht zuletzt in dem großzügigem Opern- und Ballettbetrieb im 1690 eröffneten Braunschweiger Schloßtheater, dem ersten Schauspielplatz der frühdeutschen Oper.

Im 19. Jahrhundert verschaffte die musikkulturelle Initiative der Stadt berechtigtes Ansehen. In Celle, dem Sitz der Herzöge von Braunschweig—Lüneburg, erfuhrt die Hofmusik erst nach 1688 auf kurze Zeit einen stärkeren Auftrieb; auch hier kam es zu einer, durchaus französisch orientierten, Opernpflege bescheideneren Ausmaßes. Nach 1705 verlor dieser Bezirk seine Bedeutung. Die Vorgeschichte des dritten welfischen Hofes geht auf den protestantischen Bischof Philipp Sigismund zurück, der auf dem Schloß Iburg eine vortreffliche Kapelle unterhielt. Unter ihrem letzten Schirmherrn Bischof Ernst August I., der nach Erwerb des Herzogtums Kalenberg als Kurfürst von Hannover in Herrenhausen residierte, erlebte die welfische Musikpflege dank Steffani und Händel ihre letzte Blüte, bevor sie mit der Übersiedlung des Hofes nach England (1714) zu Ende ging.

Das Hauptthema, *die Musik in Hannover*, behandelt der Verfasser unter verschiedensten Aspekten. Mit Recht behält er den Zusammenhang mit der regionalen Musikpflege langhin im Auge. Zeichneten sich hier schon in der Frühzeit gemeinsame niedersächsische Merkmale ab, so blieben nach der Reformation Bindungen nach außen hin erhalten, so daß Hannover im Kräftespiel überlegener musikalischer Schwerpunkte erst nach dem Dreißigjährigen Krieg als herzogliche Residenz Braunschweig—Wolfenbüttel den Rang

ablaufen konnte. Zunächst ein volles Jahrhundert ohne höfische Protektion und Repräsentanz, mußte man sich fast ausschließlich mit bürgerlicher Musikpflege begnügen. Wenngleich die Hofkapelle unterdessen nur behelfsmäßig in Aktion treten konnte, kam trotzdem die zeitgenössische Produktion zu ihrem Recht. Seit der Erhebung zum Königreich (1814) ging es wieder aufwärts. Die neu gegründete Hofkapelle legte in Oper und Konzert, vor allem unter Marschner und Bülow, Ehre ein, nicht weniger die von Joachim inaugurierte Kammermusik. Ebenso galt der Chorpfege rege Betätigung, wie denn auch die deutsche Sängerbewegung hier starke Resonanz fand. Über Wechselfälle hinweg und unter preußischer Herrschaft (seit 1866) abhängig von Berlin, reiht sich die mächtig emporklühende Landeshauptstadt weit ausgreifend in die Musikpraxis des ausgehenden 19. Jhs. ein. Nach dem ersten Weltkrieg bald wieder auf der Höhe, weist der Kurs traditionell in konservative Richtung, um nach 1945 mit der Moderne nur zögernd sich auseinanderzusetzen. Das heutige Musikbild bietet sich in einem umsichtig geplanten Organismus dar; von Stadt, Land und Rundfunk, zum Teil auch privaterseits kräftig gefördert, zeugt jegliches Kunstunternehmen von einem zeitgemäß gelenkten Kulturwillen, und erzieherische Arbeit, an der Spitze bedeutende Ausbildungsstätten, dienen dazu, gediegenen Nachwuchs zu gewährleisten.

In dem aufs eingehendste gebotenen Sachbericht, der auch bibliographische Dinge und das Verlagswesen zur Sprache bringt, begegnet man einer Unzahl einheimischer bzw. in Hannover wirkender Musiker, wenigen Prominenten und vielen von sekundärer Bedeutung. Soweit sie schöpferisch tätig waren, werden sie nicht nur objektiv gewürdigt, sondern auch stilistisch eingeordnet, Gestalten und Begebenheiten sind einer auch Negativa nicht verschweigenden Beurteilung unterzogen. Dem druck- und bildtechnisch vorzüglich ausgestatteten Werk samt einer Sonata da camera (1701) des Kapellmeisters Fr. Venturini auf Schallplatte dient schließlich eine Hofmusikerliste 1636–1961 als wertvolle Jubiläumsbeigabe, sie mag nebst einem Literatur-Verzeichnis willkommen sein. — Insgesamt ein hochwertiger Beitrag zur musikalischen Orts- und Landesgeschichte.

Oskar Kaul, Unterwössen

Arthur B. J. Hutchings: *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber 1961. 363 S.

Hutchings' Buch ist aus einer ungedruckten Londoner Dissertation *Origins and Development of the Concerto Grosso* (1946/47) hervorgegangen, und dieser Ausgangspunkt hat Anlage, innere Dimensionen und Qualität des vorliegenden Werkes weitgehend bestimmt. Ein einleitendes Kapitel *The Period and the Places* mit zwei Übersichtskarten über die geographische Verbreitung betont die soziologische Verwurzelung des barocken Konzerts, die auch im V. und IX. Kapitel (*Bologna, School of St. Petronio* und *Concerto and Concert*) sehr gut herausgearbeitet ist. Diese Teile gehören zu den besten des Buches.

Bei der Ausweitung seines Gegenstandes vom Concerto grosso zum „Baroque Concerto“ scheint sich der Verfasser allerdings der damit verbundenen Probleme nicht recht bewußt gewesen zu sein. Auf S. 24 gliedert er „the history of the baroque grosso (!)“ wie folgt:

1. *The Sonata Concerto (Bologna-Roman School* mit Corelli, Torelli . . .);
2. *The Suite Concerto (First German and Austrian School* mit Muffat, Aufschneider . . .);
3. *The Operatic or Dramatic Concerto (Venetian School* mit Albinoni, Vivaldi . . . Tartini, Leclair);
4. *The Kapellmeister Concerto (Main German School* mit Graupner, J. S. Bach, Telemann . . .);
5. *The Public Concerto (English School* mit Geminiani, Händel, Stanley . . .);
6. *The Symphonic Concerto* (Locatelli, G. B. Sammartini . . . „some of the later works by Vivaldi . . .“).

Wenn man auch derlei Übersichten von vornherein eine gewisse Großzügigkeit und Ungenauigkeit zugesteht, so erscheint es doch bedenklich, wenn hier formale und gattungsmäßige Merkmale sowie solche der Zuhörerkreise und der Berufsstellung des Komponisten bestimmend sind und mit regionalen gekoppelt werden. Abgesehen davon, daß Vivaldi, Tartini und Leclair mit dem Concerto grosso nichts oder nur sehr wenig zu tun haben, kann eine Gliederung nach so verschiedenartigen Gesichtspunkten, die z. T. auch außerhalb der Werke liegen, keine Basis für eine systematische Ordnung abgeben. Daß, von wenigen Liebhabern abgesehen, fast alle Barockkomponisten Kapellmeister waren, ist

bekannt. Aus S. 219 und 255 wird dann klar, daß der (unwissenschaftliche) moderne Terminus „Kapellmeistermusik“ bei der Bildung des Begriffes „Kapellmeister Concerto“ Pate gestanden hat (der für Hutchings also abwertende Bedeutung hat), und im Kapitel XI muß Bach aus dieser Gruppe ausgeklammert werden, weil „*the variety within the Brandenburg concertos a monument of individualism*“ ist. Er und merkwürdigerweise Telemann bilden dann „*The Main German School — II*“.

Daß Concerto grosso eine Instrumentationsweise ist, die innerhalb jeder Formbildung Anwendung finden konnte, ist seit Wilhelm Fischers Arbeiten bekannt. Im Gegensatz hierzu ist „Solokonzert“ in erster Linie ein Formbegriff. Auch aus diesem grundlegenden Unterschied sind die nötigen Konsequenzen für Hutchings' Untersuchungen nicht gezogen. Von Albinoni, Vivaldi und B. Marcello sagt der Autor S. 135: „*Undeniable though the debt of these three great Venetians to Corelli and Torelli, no movement in one of their concertos dating from after 1710 could be mistaken for a movement in a concerto of the Bolognese or Roman school.*“ Torelli hat aber schon 1698 im op. VI die ersten Solokonzerte drucken lassen, und im op. VIII stehen trotz des Titels *Concerti grossi* sechs Solokonzerte und sechs Doppelkonzerte, die denen Vivaldis im wesentlichen gleichen. Damit ist aber die Zuordnung des Solokonzerts, das S. 259 geradezu „*Venetian Solo Concerto*“ genannt wird, zumindest ungenau. Die angeführte Jahreszahl 1710 deckt chronologische Mängel auf. Diese führen zu einer Überschätzung Albinonis, für dessen op. 2, fußend auf Giazotto, Roger (Amsterdam) 1695 und Sala (Venedig) 1700 angegeben wird. Für die Beschäftigung mit Fragen der Musik um 1700 ist aber eine genaue Kenntnis der Geschichte und Praxis des Verlagshauses Roger unerlässlich, die Pincherle und Lesure auf Grund holländischer Vorarbeiten gegeben haben. Im Bamberger Kongreß-Bericht gibt Lesure für den Rogerdruck von Albinonis op. 2 1701/02 an. (Daß Albinoni, „*the father of the new type of concerto*“, mit diesem Werk an der Frühgeschichte des Solokonzerts völlig unschuldig ist, hat der Autor dieser Zeilen inzwischen in einer kleinen Spezialuntersuchung beim Kasseler Kongreß 1962 dargestellt.)

Der Gesamteindruck von Hutchings' Buch wird noch durch falsche Angaben getrübt, die z. T. wohl aus dem Überarbeiten und Erweitern der älteren Arbeit entstanden sind: so war z. B. Torelli 1716 schon tot (S. 78); Muffats Geburtsort Megève in Savoyen ist seit 1954 bekannt; Vivaldis Todesjahr wird teils falsch mit 1743, teils richtig mit 1741 angegeben; Eintragungen in die Vivaldi-Mss. erfolgten nicht in Turin, da diese erst 1927/1930 dorthin gelangten; direkte Beziehungen Vivaldis nach Darmstadt sind nicht nachzuweisen; mehrmals verwechselt Hutchings den in Italien eingesetzten kaiserlichen Feldherrn Markgraf Philipp von Hessen-Darmstadt mit seinem in Darmstadt regierenden Bruder; von Graupner liegen in der Hessischen Landesbibliothek in Darmstadt 50 Konzerte, nicht 18, und Birkenstock war nie Konzertmeister in Darmstadt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Hutchings' Mut, ein so umfassendes Thema anzugehen, bewundernswürdig ist und daß es ihm zweifellos gelungen ist, ein reiches Material darzustellen. Derartige Themen verlangen aber eine Unsumme von exakten Einzeluntersuchungen in präziser Terminologie und auf Grund klarer begrifflicher Vorstellungen, die nur aus der Anschauung der Werke selbst gewonnen werden können. Der Verfasser scheint zu sehr nach Sekundärquellen gearbeitet zu haben, und dies verleiht seinem Buch einen stark kompilatorischen Charakter. Die Gelegenheit, ein in der Fachliteratur fehlendes Standardwerk geschaffen zu haben, hat er sich damit leider entgehen lassen.

Walter Kolneder, Gießen—Darmstadt

Claudio Gallico: *Un Canzoniere Musicale Italiano del Cinquecento* (Bologna, Conservatorio di Musica „G. B. Martini“ Ms. Q 21). Florenz: Leo S. Olschki 1961. 213 S., davon 57 S. Anhang und 79 S. Notentext. (*Historiae Musicae Cultores*, Bibliotheca. XIII).

Seit jeher hat die wichtigste Gattung weltlicher Musik im 16. Jh., das Madrigal, und, im Gefolge der Erforschung seiner Entstehung, auch die Frottola das Interesse der Musikhistoriker auf sich gezogen. Verhältnismäßig unbeachtet ist indessen bis heute jener Zeitraum zwischen 1515 und 1530 geblieben, der sich zwischen die Blütezeit der

Frottola und das erste namentliche Auftreten des Madrigals schiebt. Dieser Zeit ist die vorliegende Untersuchung gewidmet. Der Gegenstand der Arbeit, das Bologneser Ms. Q 21 (aus der Reihe der berühmten Handschriften mit dem Signum Q in der Bibliothek des Liceo Musicale), enthält 71 italienischsprachige Kompositionen, außerdem eine Motette „*Salve sancte Pater*“, eine Lauda aus dem 17. Jahrhundert und auf den Titelblättern der vier Stimmbücher vier französische „*fugae*“, wahrscheinlich von Jean Mouton.

Die Entstehungszeit des Kodex weist in die Zeit zwischen 1520 und 1530, die genauere Datierung „1526“ auf Grund einer analogen Disposition in Cod. Magl. XIX 164—167 und in dem *Libro Primo della Croce* (Rom 1526) hat nicht mehr als eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich. Die Kompositionen dürften mit Sicherheit in der Zeit zwischen 1515 und 1525 entstanden sein. Sie sind sämtlich anonym überliefert, doch hat der Verfasser eine ganze Anzahl von ihnen auf Grund von Konkordanzen bestimmten Komponisten zuweisen können. Hier wären vor allem Sebastiano Festa und Filippo Verdelot zu nennen.

Der Kodex zeigt das Madrigal in seiner frühesten Form, noch deutlich der Frottola verhaftet und ihrer Form doch schon entwachsen. Gallico weist in umfangreichen stilkritischen Untersuchungen, die den Hauptteil seiner Arbeit ausmachen, wesentliche Neuerungen nach. Da ist zunächst eine gleichmäßigere Behandlung der Einzelstimmen (häufig gibt der Cantus seine führende Stellung an den Altus ab), da ist ihre vollständige Textierung, da ist vor allem der gänzliche Verzicht auf Strophenbildungen (abgesehen von Ritornellformen, die aber auch im späteren Madrigal denkbar sind) und endlich das deutliche Zurückdrängen homorhythmischer Deklamation zugunsten polyphoner Bildungen, die sich übrigens vom Madrigal eben so sehr abheben wie von der Frottola und vielleicht noch am ehesten auf die französische Chanson verweisen. Auf die Frage, was denn dies frühe Madrigal noch mit der Frottola verbindet (etwa, daß der Cantus, dem größere Melismen meist allein vorbehalten sind, eben doch noch sehr die führende Stimme ist, und daß ältere Traditionen sich häufig noch in einer ausgeprägten Cantus-Tenor-Bindung erwei-

sen, dergegenüber Altus und Bassus dann deutlich zurücktreten) — darauf bleibt uns der Verfasser eine Antwort leider weitgehend schuldig.

Zusammenfassend stellt Gallico eigene Hypothesen zur Entstehungsgeschichte des Madrigals auf, die in gewisser Weise auf denen F. Torrefranco (*Il Segreto del Quattrocento*, Mailand 1939, S. 96 ff.) fußen, ungeachtet der Skepsis, die Gallico gerade Torrefranco gegenüber immer wieder zum Ausdruck bringt. Das Madrigal sei eng verbunden mit der Incatenatura (und vielleicht auch mit der Villota), sein polyphones Gewand, seine Durchimitation habe mit der Motette nur oberflächlich etwas gemein (Ercole Bottrigaris „... come i madrigali sono poi stati imitazioni dei Motetti“ — aus dem *Trimerone dei fondamenti armonici*, Ms. 1599, Bologna — weist er als „*giudizio eccessivamente schematico*“ zurück, S. 58). Das Madrigal bezeichne eine italienische Weise der Musik und deute auf verlorene Traditionszusammenhänge zurück. Sicherlich ist der ausgesprochen italienische Charakter des Madrigals unbezweifelbar, er resultiert jedoch in erster Linie aus dem Sprachduktus, aus den überwiegend syllabisch behandelten Motivformeln, aus der ausgeprägten Stufenmelodik der Einzelstimmen, die ausgefallene Sprünge vermeidet, und dagegen wohl kaum aus der äußeren Gestalt des Madrigals, die zweifellos aus niederländischer Tradition stammt; an ihrer Entstehung haben denn auch Niederländer — von Willaert über De Rore bis zu Filippo de Monte — in weitem Umfange mitgewirkt.

Angesichts des großen dokumentarischen Wertes der Handschrift darf man für ihre genaue Beschreibung ebenso dankbar sein wie für die Übertragung einer großen Anzahl ihrer Kompositionen. Beides nimmt den zweiten Teil der Arbeit ein. Von besonderem Wert sind die ausführlichen thematischen Inzipits und die zahlreichen Konkordanzen. Hier ist vornehmlich auch die Angabe von Sätzen zu begrüßen, die trotz gleichen Textes und oft auch trotz ähnlicher Inzipits musikalisch nicht konkordieren. Ihre Nennung hilft nicht nur in zahlreichen Fällen mühselige Nachprüfung vermeiden, sondern weist gleichzeitig auf Parallelkompositionen hin, deren Vergleich für eine Stilkritik der Musik dieser Zeit von so großer Bedeutung ist.

Der Notenanhang, seine Transkription und sein Vorwort erfordern einige abschließende Bemerkungen. Die Tatsache, daß die Tripla in der diminutio dupla den Effekt einer Sesquialter hat, scheint vielleicht weniger erstaunlich, denkt man an die in italienischen volkssprachigen Kompositionen (und nicht nur in diesen) so verbreitete Übung, die „Proportion“ nicht auf das vorhergehende Mensurzeichen, sondern auf den imaginären integer valor zu beziehen (so daß die Tripla im tempus diminutum musikalisch denselben Wert hat, wie eine Sesquialter im einfachen tempus non diminutum). Äußerst vorsichtig ist der Verfasser in der Andeutung von im Notentext nicht vorgeschriebenen Akzidentien. Hier beschränkt er sich im Wesentlichen auf ein gelegentliches b-molle, meist zur Vermeidung von Querständen oder eines Tritonus. Der Verfasser beruft sich dabei auf den modern-tonalen Charakter des Subsemitoniums in der Kadenz, der das modale Gesicht der Komposition verwische. Uns scheint es dagegen doch sehr fraglich, ob diese Sätze tatsächlich so sehr diatonisch konzipiert sind, daß, wie der Verfasser meint, der gelegentliche Gebrauch alterierter Töne oder gar echter Chromatik als bewußte Kontrastwirkung zu verstehen sind. Sicherlich gab es besonders zu Beginn des 16. Jahrhunderts konservative Strömungen, die sich gegen eine übermäßige Verwendung der musica ficta aussprachen, doch galt ihre Position in der musikalischen Theorie wenig und in der Praxis (wie theoretische Zeugnisse sicher belegen) fast nichts. Endlich überrascht uns in den Übertragungen gelegentlich eine gewisse Unsicherheit in der Textunterlegung, vor allem im Zusammenhang mit Melismenbildungen. Hier dürften metrisch vorgeschriebene Kontraktionen wie etwa „ognihora“ (S. 152, T. 4) oder „ragionare-acorto“ (S. 134, T. 3) auf keinen Fall getrennt werden, zumal die Trennung auch einen Verstoß gegen die (in diesen frühen Madrigalen freilich keineswegs immer beachtete) Regel mit sich bringt, wonach erst die zweite Minima nach einer Folge melismatisch gebrauchter Semiminimen eine eigene Silbe tragen darf.

Trotz der angeführten Einwände darf man die wichtige Publikation dankbar begrüßen, auch angesichts des sorgfältigen Druckes des Bandes und seiner großzügigen Ausstattung — doch bleibt hier letztlich die Frage offen,

weshalb wohl der Verfasser auf die Wiedergabe von Beispielen italienischer Kompositionen in Facsimile verzichtet und statt dessen Reproduktionen der (für die Abhandlung unerheblichen) vier französischen Chansons in den Druck gegeben hat — zumal diese auch als Titelblätter über den Inhalt und den Charakter der Handschrift wenig aussagen. Walther Dürr, Tübingen

Annette Friedrich: Beiträge zur Geschichte des weltlichen Frauenchores im 19. Jahrhundert in Deutschland. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1961. 166 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 18).

Zur Geschichte des Frauenchores existiert nur wenig Literatur, und es ist deshalb erfreulich, daß die Verfasserin einen wichtigen Ausschnitt aus diesem Gebiet zum Thema ihrer Dissertation gemacht hat. Im ersten Teil der verdienstvollen Arbeit wird die geschichtliche Entwicklung des Frauengesangs im 19. Jahrhundert in Deutschland bis zur Gründung der ersten selbständigen Frauenchöre verfolgt. In diesem Zusammenhang erwähnt die Verfasserin auch die Bedeutung der Spinnstuben für die Pflege des Gesangs; es sei aber festzuhalten erlaubt, daß diese nicht nur „bis etwa 1860“ fortbestanden, sondern, wie Gewährsleute versichern, noch bis um 1880. Mit Recht werden die musikpädagogischen Bestrebungen Nägelis angeführt, der schon 1828 einen *Musikalischen Frauenverein für die Stadt Zürich* ins Leben gerufen hatte und Ähnliches bezweckte wie unter andern die Sängerin, Musiklehrerin und Komponistin Luise Reichardt in Hamburg. Wichtig für die Förderung des Frauengesangs wurden einerseits die bürgerlichen Hausmusikkreise in vielen deutschen Städten und die Singkreise, die sich um einzelne Komponistenpersönlichkeiten bildeten. Brahms leitete beispielsweise in Detmold, Hamburg und Wien Frauenchöre, die aus privaten Singvereinen hervorgegangen sind. Ebenso in die Zukunft weisend waren andererseits die Impulse, die von der Laienchorbewegung ausgingen und auf dem Umweg über den gemischten Chor zum Frauendorf führten. „*Da selbständige Frauenchöre noch nicht existierten, wurden die Damen der gemischten Chöre einfach als Frauenchöre angesprochen*“ (S. 35). Gelegentlich scheint der unregelmäßige Probenbesuch auf Seiten der Tenöre und Bässe die Dirigenten zur Komposition von Frauenchören veranlaßt zu haben.

Im zweiten Teil der Schrift werden zahlreiche Werke für Frauenchor nach verschiedenen Gesichtspunkten geschickt und minutiös durchleuchtet. Die Verfasserin bemüht sich, in bezug auf Textwahl, Deklamation, Begleitung, Satztechnik und Form die besonderen Gegebenheiten des chorischen Frauengesangs hervorzuheben und dessen Eigenheiten zu umschreiben. Bei den Vertonungen handelt es sich, wie zu erwarten, fast ausnahmslos um lyrische Texte. Die Frauenchorkomposition kann einer instrumentalen Begleitung meist nicht entraten, denn der Begleitung „*eignet vor allem die Aufgabe klanglicher Unterbauung*“ (S. 47). Ausführlich wird die Bedeutung von Brahms als Frauenchorkomponist gewürdigt, ferner diejenige seines Schüler- und Freundeskreises, zu dem Heinrich von Herzogenberg, Gustav Jenner, Eusebius Mandyczewski und andere gehören. Die Verfasserin lenkt die Aufmerksamkeit auf manche wertvollen und zu Unrecht vergessenen Frauenchöre aus dem letzten Jahrhundert.

In der nach Hofmeisters *Handbuch der musikalischen Literatur* zusammengestellten umfangreichen Bibliographie der Frauenchorkompositionen fehlen leider die frühen Werke, das heißt unter anderen die Frauenchöre von Schubert, Mendelssohn und Schumann, was nicht so recht begreiflich ist. Auch hätte sich bei diesem Verzeichnis eine Differenzierung in bezug auf die Besetzung der einzelnen Werke empfohlen. Die bei den unbekannteren Komponisten zumeist fehlenden Vornamen lassen sich an Hand älterer Lexika — ich nenne nur die 12. Auflage des *Kurzgefaßten Tonkünstlerlexikons* von Frank-Altman (erschienen 1926) — weitgehend ergänzen. — Das spärliche Schrifttum über den Frauenchor ist durch die Arbeit von Annette Friedrich um eine gehaltvolle und brauchbare Studie bereichert worden.

Hans Peter Schanzlin, Basel

John Hollander: *The Untuning of the Sky. Ideas of Music in English Poetry, 1500—1700.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1961. 467 S.

John Hollander ist Literaturhistoriker. Sein Gegenstand gehört in das Gebiet der englischen Literaturgeschichte. Die Sache aber, um die es geht, sprengt den Rahmen der Literaturwissenschaft. Hier wird der Musikhistoriker aufgerufen, eine Wirklichkeit

ins Auge zu fassen, welche die Kompetenz einer einzelnen Fachdisziplin, auch die der Musikwissenschaft, übersteigt. Es ist erfreulich, daß Hollander mit erfrischender Unbefangenheit und großer Umsicht eine Aufgabe übernommen hat, an die bisher weder ein Literatur- noch ein Musikhistoriker herangetreten ist. Das Ergebnis ist eine beachtliche Leistung, die einem historischen Gegenstand gerecht zu werden versucht und sich durch trennende Fachgrenzen nicht beirren läßt.

Die antike Musiklehre verwandelt sich, losgelöst von der tragenden musikalischen Wirklichkeit und vermischt mit christlichen Vorstellungen, zu einem spekulativen Gedankengut, das in der englischen Dichtung des behandelten Zeitschnitts auf mannigfache Weise gedeutet wird. Die Musikanschauung der englischen Dichtung zeigt sich als ein Wandel dieser Deutung, als ein geschichtlicher Vorgang.

Bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist die englische Dichtung bemüht, die Musik im Sinne der antiken Lehre auf eine universale Ordnung zu beziehen. Allmählich verflüchtigen sich die durch Boethius überlieferten spekulativen Ideen in rein dichterische Bilder und Wortspiele, wie sie bei Shakespeare vielseitig verwendet werden. Einen entscheidenden Bruch gegenüber dieser Musikauffassung bildet die Ansicht von der Musik als einer diesseitigen, allein vom menschlichen Affekt bestimmten Macht. Orpheus wird zur Verkörperung der neuen künstlerischen Selbständigkeit. Die älteren Vorstellungen halten sich dagegen am längsten in der religiösen Dichtung, etwa bei Milton. Sie dienen aber auch, losgelöst von aller Verbindlichkeit, in ornamentalen Redewendungen zur Verherrlichung der Musik als einer selbständigen Kunst. Die Musik ist mündig geworden, wie es John Dryden in seinen beiden Cäcilienoden meisterhaft darstellt.

Hollander hat seine Untersuchung auf breiter Basis aufgebaut. Umfangreiches literarhistorisches Wissen und Aufgeschlossenheit gegenüber musikhistorischen Fragen waren erforderlich, um diesen vielschichtigen Gegenstand zu bewältigen. Die Stärke des Verfassers liegt zweifellos in dem Bestreben, die Musikanschauung der englischen Dichtung auf ihre antik-christlichen Wurzeln zurückzuführen. Dadurch erweist sich das Wort des Dichters als Glied eines großen geistigen

Zusammenhangs. Indessen dürfte der historische Wandel, der sich vor dem Hintergrund der antiken Lehre abspielt, und den Hollander im Anschluß an ein Zitat aus Drydens erster Cäcilienode als „*Untuning of the Sky*“ bezeichnet, in der Musikanschauung der Zeit auch sonst anzutreffen sein. Um das Besondere in der englischen Dichtung herauszuarbeiten, wäre ein Vergleich mit der gleichzeitigen kontinentalen Dichtung unumgänglich.

Das Buch sollte nicht nur als ein Beitrag zu einer Geschichte der Musikanschauung verstanden werden. Gewiß stellt es einen willkommenen Versuch in dieser Richtung dar. Aber indem es sich doch mit der englischen Dichtung befaßt, erweckt es das Interesse des Musikhistorikers auch in anderer Hinsicht. Reim, Silbenzahl, Hebungen und Senkungen gehören zu dem, was der Verfasser „*the music of poetry*“ (S. 7) nennt. Gerade davon hätte man aber gern mehr erfahren. Wie ist etwa bei Dryden im einzelnen der Zusammenhang zwischen den inhaltlichen Vorgängen und den „*marvellous metrical effects*“ (S. 421)? Sicher ließe sich auch bei anderen Dichtern das Verhältnis von stofflichem Inhalt, in diesem Falle von musikalischen Vorstellungen, und der konkreten dichterischen Form genauer bestimmen. Eine Geschichte der dichterischen Musikanschauung könnte zugleich auch den Wandel der dazugehörigen „*music of poetry*“ zeigen. Eine stärkere Berücksichtigung dieses Aspektes würde auch die Gefahr einer einseitigen musikästhetischen Auswertung mindern.

Dem Musikhistoriker bleibt vor allem die Aufgabe, den in Frage kommenden Ausschnitt der englischen Dichtung in seiner Beziehung zur gleichzeitigen praktischen Musik, und zwar an Hand von einzelnen Stücken konkret zu beleuchten. Dabei werden sich auch für die Musikgeschichte im engeren Sinn neue Einsichten ergeben.

Theodor Göllner, München

L'Abbé le Fils: *Principes du Violon*, 1761. Edition en fac-similé avec introduction par Aristide Wirsta. Préface par Jacques Chailley. Avant-propos par Eugène Borrel. Paris: Centre de Documentation Universitaire 1961. X, 81 S. (Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris).

In einer trotz äußerlicher Bescheidenheit durchaus wohlgelungenen Faksimile-Ausgabe legt der Herausgeber ein bisher kaum beachtetes Werk vor, das für unsere heranwachsende Kenntnis der Instrumentaltechnik des 18. Jahrhunderts eine erhebliche Bereicherung bedeutet. Das gerade 200 Jahre alte Lehrbuch des „Abbé“ J. B. Saint-Sevin stellt von mehreren Gesichtspunkten her eine überaus glückliche Wahl dar, vor allem, weil den schon in Faksimile vorliegenden Violinschulen von Geminiani und Mozart nunmehr ein bedeutendes französisches Gegenstück zur Seite gestellt wird. Der Herausgeber hebt überdies eine Anzahl von Punkten hervor, in denen sich die *Principes* als geigentechnisch besonders fortschrittlich erweisen, so z. B. in der Verwendung der halben Lage oder in dem angeblich frühesten Beleg für die „moderne“ Geigenhaltung mit dem Kinn links vom Saitenhalter. Solche Prioritätsfragen, immer ein verlockendes, aber für den Kern der Sache selten sehr aufschlußreiches Forschungsobjekt, werden für die allgemeine Benutzung des Buches wohl weniger nachhaltig interessant sein als der dargebotene Reichtum an aufführungspraktischen Angaben und die unmittelbare Anschaulichkeit, mit welcher das Wesen des spezifisch französischen Geigenspiels — und mit ihm ein wichtiger Zug des französischen Musikstils überhaupt — unserem Blick eröffnet wird.

Der gegenwärtige Rahmen gestattet hiervon nur eine knappe Andeutung, aber wenigstens diese scheint wünschenswert, da der Herausgeber selber die ganze, uns zentral erscheinende Frage der in solchen Lehrwerken besonders klar zutage tretenden nationalen Stilzüge höchstens am Rande vermerkt hat. Erst recht in einer Gegenüberstellung mit der italienischen Tradition, wie sie etwa bei einem Geminiani zur Darlegung kommt, wird das spezifisch Gallische der Methode Saint-Sevins, wird die selbst in den 60er Jahren anhaltend deutliche Polarität zwischen beiden Nationalstilen aufs hellste beleuchtet. Es ist gewiß kein Zufall, daß der Franzose erheblich früher mit seiner Behandlung der Bogentechnik beginnt, und zwar mit Betonung der Feinheiten des Artikulierens: die sorgfältige Verteilung der Auf- und Abstriche auf die verschiedensten rhythmischen Zusammenstellungen (auf S. 3 übrigens einige versteckte aber hochinteressante Hin-

weise auf notes inégales); die fast sofortige Einführung des Bindebogens, dem von Anfang an das durch Keil (Strich) bezeichnete Marcato auf engstem Raum gegenübergestellt wird. (Interessanterweise ist die berühmte „Tyrannie des Abstrichs“ in diesem verhältnismäßig späten Werk schon weitgehend abgeschafft.) Der Italiener ist dagegen weit stärker auf Glätte, Gelenkigkeit und Ausdruckskraft aus; seine geigentechnischen Anliegen — auch die der linken Hand — spiegeln deutlich die grundverschiedene stilistische Auffassung wieder.

Auf die ohnehin hinlänglich bekannten Unterschiede im Verzierungsweisen braucht hier nicht hingewiesen zu werden, zumal der Herausgeber einige Haupttermini in seiner Einleitung behandelt. Fast unkommentiert dagegen, und deshalb hier wiederum erwähnenswert, ist des Abbé bezeichnende und u. a. an die älteren Clavecinisten erinnernde Art, an seine eigentlich pädagogische Aufgabe heranzutreten. Bei aller Fortschrittlichkeit seiner violinistischen Ansprüche hat er den rein spieltechnischen Lehrapparat seines Traktats auf ein Minimum beschränkt. Er ist offensichtlich kein starker Anhänger des Etudenwesens (so geschickt er sich darin auch zeigen mag); sogar Geminiani übertrifft er bei weitem in der Vorliebe für schmackhaftere musikalische Einkleidung seiner Lehrstücke, und er zögert offenbar nicht, für die zahlreichen Tänze, Airs u. dgl., mit denen sein Werkchen gespickt ist, auf fremde Vorlagen zurückzugreifen — selbstverständlich ohne Namensnennung der betroffenen Autoren. Einen Hinweis des Herausgebers auf diesen Sachverhalt — von Konkordanz-Nachweisen zu schweigen — sucht man in der Ausgabe vergebens. Die folgenden Angaben sind nur das Ergebnis einiger flüchtiger Vergleiche: S. 11, *Musette* und *Tambourin*: Rameau, *Pièces de Clavecin*; S. 33, *Air des Sauvages*: dgl., *Nouvelles Suites de Pièces* ...; S. 7 und 80, *La Furstemberg*: identisch mit der von Michel Blavet variierten Melodie, die Kurt von Fischer im *Musikwerk* (Heft 11, S. 27) veröffentlicht hat.

Nun wird der Leser — falls er die angedeuteten Mängel überhaupt als solche empfindet — dennoch reichlich entschädigt durch ein ausführliches Verzeichnis der vor 1761 erschienenen in- und ausländischen theoretischen Drucke, die sich ausschließlich oder in breiterem Umfang mit dem Geigenspiel

beschäftigen. Auf des Herausgebers Pariser Dissertation sowie auf jüngere Beiträge von David Boyden (AMl XXXI, 1959 und XXXII, 1960) sich stützend, bietet diese Liste einen breiten und sehr nützlichen Überblick über die pädagogische Tradition, aus der die *Principes* hervorgegangen sind. — Bei allem Verständnis für den Wunsch, diese Erstveröffentlichung einer hoffentlich noch recht ergiebigen Reihe durch illustre Vorworte zu bereichern, möchte man sich in denselben doch etwas mehr Sorgfalt wünschen. Oder ist es nur einer ungeschickten Formulierung zu verdanken, daß Eugène Borrel die 1761 erschienene *Violinschule* des Abbé in die Zeit der „*premières sonates françaises de violon*“ verlegt?

Paul Brainard, Waltham

Friedrich Neumann: Die Zeitgestalt. Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus in zwei Bänden [Textband und Beispielband]. (Wien): Verlag Paul Katschmid (1959). 176 und 160 S.

Als jüngster ausführlicher Versuch einer systematischen Rhythmuslehre verdient das vorliegende Werk Aufmerksamkeit so sehr, daß auch eine aus äußeren Gründen verspätete Rezension willkommen sein mag. Wie schon der Titel andeutet, strebt Neumann eine „ganzheitliche“ Betrachtung an, die sich vor allem Goethes naturwissenschaftlichen Schriften und der Gestaltpsychologie verpflichtet weiß, mit dem Versuch einer konsequenten Systematisierung der Phänomene aber über die beschworenen Anschauungsmodelle erheblich hinaus und in eine andere Richtung zielt. Die Darstellung geht von der psychologischen Kategorie der „*Aufmerksamkeit*“ (etwa: distinkte Periode der Aufmerksamkeit, psychische Präsenzzeit) aus und entwickelt an ihr eine Unterscheidung von „*äußerer*“, quantitativer Zeit (Metrum, apperzipierbar durch die menschliche Fähigkeit zum Zeitvergleich) und „*innerer*“, qualitativer Zeit (Rhythmus oder Zeitgestalt, apperzipierbar durch die Fähigkeit zum Gestalthören). Die Metrik wird verhältnismäßig knapp dargestellt (von den herangezogenen mathematischen Operationen hätten Addition und Multiplikation ausgereicht; alles weitere wirkt eher als Folge eines Systems — denn als Folge eines Sachzwangs); die Rhythmik, als „*Lehre von der Zeitgestalt*“ der eigentliche Gegenstand des

Buches, wird ausführlich dergestalt abgehandelt, daß vom gestaltnmäßigen „Urphänomen“ des rhythmischen Paares und seinen Möglichkeiten der Ausprägung von Spannung und Ruhe her die gesamte Rhythmik bis zum Übergang in übergreifende Formkategorien entwickelt wird. So überzeugend die Geschlossenheit dieser Darstellung und viele subtile Einzelbeobachtungen sind, so problematisch erscheinen doch manche Details.

Da schon die „Urzelle“ des Systems gestalthaft geschlossen und gegliedert ist, wird der traditionelle Rückgriff auf Begriffe der Verslehre (zumindest als Darstellungsmittel noch in Darstellungen wie *The Rhythmic Structure of Music* von G. W. Cooper und L. B. Meyer, Chicago 1960, unreflektiert übernommen) überflüssig, und die ebenso traditionelle Streitfrage nach übergeordneter Auftaktigkeit oder Volltaktigkeit spielt keine wesentliche Rolle mehr. Andererseits wird die für alle Gestaltpsychologie grundlegend wichtige Frage, bis zu welcher Grenze Zeit-Strukturen überhaupt als „Gestalt“ apperzipierbar sind, nicht konsequent genug bedacht, so daß die Schwelle, an der Rhythmuslehre in Formenlehre umschlägt und rhythmische Kategorien zur Darstellung von Formzusammenhängen nur noch metaphorisch verwendet werden können, nicht deutlich wird (etwa S. 53 f.). Nicht ganz glücklich erscheint es auch, daß einerseits das rhythmische System streng und ohne Abschweifungen entwickelt wird, andererseits bei der Interpretation musikalischer Beispiele häufig, aber nicht konsequent harmonische Kategorien neben den rhythmischen benutzt werden (der im angelsächsischen Schrifttum eingeführte Begriff des „*harmonic rhythm*“ wäre hier, etwa S. 103 f., mit Gewinn zu benutzen gewesen). Mag eine „reine“ Rhythmuslehre (obwohl sie gerade mit den Mitteln der Gestaltpsychologie vielleicht zu gewinnen wäre) ein Phantom sein — zwischen einer rein theoretischen und den Rhythmus isolierenden und einer aus konkreten Beispielen entwickelten, das Ineinander rhythmischer, melodischer und harmonischer Komponenten in Rechnung stellenden Darstellung wird sich jede Rhythmustheorie entscheiden oder sie wird beide konsequent nebeneinander entwickeln müssen.

Einige kleinere Einwände: im Kapitel Agogik wird bei der Erörterung des Schluß-

ritardando (S. 119) Traditionen der Ausführungspraxis, die in sich problematisch sind, wohl zu viel Bedeutung für die Sache selbst beigemessen (ein agogisches Ritardando zu auskomponierter Schlußdehnung ergibt nicht mehr als eine musikalische Tautologie). Die Darstellung des tempo rubato bei „*Spaltung des Satzgeschehens in eine rhythmische und eine metrische Funktion*“, bei der „*die Romantik . . . alle Stimmen des Satzes in gleicher Weise an den agogischen Schwankungen teilnehmen*“ ließ (S. 127), ist historisch anfechtbar, zumindest einseitig, da Chopins (wie Mozarts) tempo rubato offenbar gerade auf streng gehaltenem Metrum der linken Hand basierte. Schließlich wäre die Darstellung der „*rhythmischen Mehrstimmigkeit*“ in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts nicht auf vergleichsweise einfache, liednahe Strukturen bei Obrecht und Josquin zu beschränken, sondern auf die wesentlich komplizierteren Phänomene auszudehnen, die etwa für Ockeghem und Gombert charakteristisch sind (grundsätzlich erscheint die Argumentation des Verfassers für die Beschränkung seines Anschauungsmaterials auf „*die große europäische Musik von den Niederländern bis zur Gegenwart*“ [S. 8] wenig glücklich: die Forderung, man müsse das, womit man sich erkennend beschäftigt, auch praktizierend machen oder reproduzieren können — weswegen hier die Musik der orientalischen Hochkulturen nicht berücksichtigt wird —, würde weite Kreise der Musikwissenschaftler brotlos machen; sie läßt sich zudem für die systematische wie für die historische Forschung leicht widerlegen, ganz abgesehen davon, daß jede gestaltpsychologische Arbeit den Anspruch impliziert, über historische und ethnische Grenzen hinweg gültig zu sein).

Daß unsere Bemerkungen Neumanns Arbeit keineswegs abwerten wollen, braucht sicherlich nicht eigens betont zu werden. Die Fülle der grundsätzlichen Fragen, die sie aufwirft und die im Rahmen einer Rezension nur angedeutet werden können, zeigt eindrucksvoll genug, daß *Die Zeitgestalt* eine der wichtigsten Veröffentlichungen der letzten Jahre zur systematischen Musiklehre ist und eine gründliche Auseinandersetzung nicht nur lohnt, sondern notwendig macht.

Ludwig Finischer, Kiel

Hans Oesch: Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker. Bern: Verlag Paul Haupt (1961). 251 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 9).

Für diejenigen, die sich für die Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie interessieren, ist das Buch von Hans Oesch außerordentlich willkommen und wertvoll. Denn von den gegenseitigen Beziehungen des Stoffes der mittelalterlichen Musiktraktate wissen wir noch unbefriedigend wenig, während, was die handschriftlichen Überlieferungen dieser Traktate anbelangt, es so gut wie keinerlei Untersuchungen über die Verwandtschaft dieser Handschriften gibt. Wohl behandelt der Autor in Hinsicht auf Berno und Hermann von Reichenau den letzteren Gegenstand nicht, um so mehr widmet er jedoch seine Aufmerksamkeit dem ersteren. Der Umstand, daß die beiden Theoretiker während eines großen Teils ihres Lebens in derselben Abtei verblieben (Berno als Abt von 1008–1048, Hermann von 1013–1054), daß sie beide religiöse Gesänge dichteten und komponierten und daß auch beide wichtige Musiktraktate geschrieben haben, war für Oesch der Anlaß, ihnen eine Studie zu widmen. Bei jedem der beiden Autoren behandelt Oesch das Leben und die Werke, insbesondere ihre Musiklehren, und er beschließt seine Studie mit einem etwas kurz ausgefallenen „Gesamtzusammenhang“ der Reichenauer Musiklehren.

In Hinsicht auf Berno motiviert Oesch, warum die Hypothese, „Berno, Schüler der Abteischule von St. Gallen“ nicht aufrecht zu halten ist, und daß für seinen Verbleib in Fleury kein überzeugender Beweis anzuführen ist. Das Letztere ist von Bedeutung im Hinblick auf eine mögliche Beziehung mit dem Lehrer Abbo von Fleury.

Der instruktiven biographischen Studie folgt die Erörterung der Werke Bernos, die mit einer Aufzählung seiner musiktheoretischen Werke eingeleitet wird. Es ist nicht verwunderlich, daß diese Liste einige Lücken aufweist. Unter anderm fehlen die Handschriften Rosenthal, Berlin Staatsbibliothek Ms. lat. oct. 265, Melk 710, Kassel Landesbibl. 8° Mss. Math. 4., Utrecht UB 406, Wien Nat. Bibl. (Cpw.) 787.

Zu den zu Unrecht Berno zugeschriebenen Traktaten rechnet Oesch *Quid est musica* (auch in der Handschrift München, UB 8°

375 [Cim 13], S. 138–147; die Handschrift Erfurt ist eine Kopie nach dieser Quelle), da es sich seiner Meinung nach hier um den sogenannten *Dialogus Oddonis* handelt. Oesch muß auf Grund des Incipit „*Quid est Musica*“, womit in der Tat der *Dialogus* beginnt (der übrigens auch in derselben Handschrift vorkommt) zu dieser Folgerung gekommen sein. Die Fortsetzung des *Dialogus* ist jedoch anders: „*Quid est musica? Musica non est aliud quam congrua vocum modulatio*“ (expl.: „... tonorum subdamus exempla.“) (vgl. CSM 4, S. 40, 16).

Bei den Handschriften, die Bernos *De varia psalmodorum atque cantuum modulatione* überlieferten (S. 54), kann noch Berlin, Mus. theor. 95 angeführt werden, die wahrscheinlich dieselbe ist wie die von Oesch zitierte „Handschrift L. Rosenthal“.

Von den drei Sequenzen, die Berno zugeschrieben werden, sind zwei („*Laetare tanta mater prole, suavis suevia*“ und „*Laetetur ecclesia iubilans catholica, prole mater inclita*“) (Oesch S. 79–81) bestimmt von Berno. Die dritte („*Laudes Christo die nunc isto celebrant omnes ubique fideles*“) meint Oesch, im Gegensatz zu der Ansicht Kehreins und Daniels, ebenfalls Berno zuschreiben zu können, da sie, zusammen mit anderen Werken Bernos, in der Handschrift St. Gallen 546 vorkommt. Ich enthalte mich hier eines Urteils, finde es aber auffallend, daß, im Gegensatz zu der dritten Sequenz sowie den Sequenzen Hermann von Reichenaus, die beiden erstgenannten Sequenzen, wahrscheinlich infolge von Bernos Verbleib in Prüm, die a-Assonanz haben.

Aufschlußreich ist die Textkritik, die Oesch dem Musiktraktat Bernos widmet, ebenso wie seine Betrachtungen über den Inhalt und den Wert des Traktates. Kurz, jedoch gründlich wird seinen Quellen nachgespürt und die Stellung Bernos in der Entwicklung der mittelalterlichen Musiklehre bestimmt.

In derselben Reihenfolge der Gesichtspunkte behandelt Oesch auch Bernos jüngeren Klosterbruder Hermann von Reichenau (1013–1054). Über die historischen Angaben zur Krankheit des „Contractus“ hat der Autor sich mit einigen Ärzten verständigt. Ihrer Meinung nach litt Hermann seit seiner Geburt an der sogenannten Littleschen Krankheit. Die Annahme, daß Hermann seinen Schulunterricht in Augsburg oder

St. Gallen erhalten hat, wird von Oesch gründlich widerlegt. Am wahrscheinlichsten ist es, daß Hermann schon als Knabe nach Reichenau kam und dort bis zum Ende seines Lebens verblieb. Oesch ist der Meinung, daß zu Lebzeiten Hermanns sein Ruhm „ungeheuer groß“ war (S. 133). Doch gibt es Gründe, zu fragen, ob dies — jedenfalls insofern es hier Hermann den Musiktheoretiker und Musiker betrifft — nicht einigermaßen übertrieben ist. Den Ruhm eines mittelalterlichen Autors kann man an Hand der Verbreitung seiner Schriften und Briefe bestimmen. Hinsichtlich Hermanns von Reichenau muß festgestellt werden, daß die Verbreitung sowohl quantitativ als auch regional sehr beschränkt ist. Es scheint mir, daß die übrigen historischen Daten, die Oesch zur Begründung seiner Meinung anführt, seine Folgerung ungenügend rechtfertigen. Wohl waren die literarisch und musikalisch wenig bedeutenden didaktischen Lieder („*E voces unisonas . . .*“, „*Ter tria iunctorum . . .*“, „*Ter terni sunt modi . . .*“) sogar weiter verbreitet, als die Liste der von Oesch angeführten Handschriften vermuten läßt (Gent 70; Brüssel II, 4141; Leiden L. 194; München Clm 14 965; Wien ÖNB [Cpv.] 787, 2339, 2552, 2503, 4702, 2774, 5003; Paris BN lat. 3713, 16 664; Zwettl 328). Man muß sich aber die Frage vorlegen, warum gerade diese Musiklehre in Gedichtform, im Gegensatz zu Hermanns übrigen Werken, so oft kopiert worden ist. War es wegen des praktischen Nutzens, den man beim Anfangsunterricht hatte, oder war es die Tatsache, daß hier das Kuriosum einer neuen Musikschrift, und dann noch in Gedichtform, unterbreitet wurde? Die neue Musikschrift, von Oesch „*Intervall-Chiffren-Schrift*“ genannt, wurde jedoch in der Praxis nur selten gebraucht. Ist es dann nicht wahrscheinlicher, daß die zweite Vermutung zutreffend ist?

Von nicht geringer Bedeutung sind Oeschs Folgerungen hinsichtlich der Authentizität der Hermann zugeschriebenen religiösen Gesänge. Nicht von Hermann sind seiner Meinung nach „*Veni sancte spiritus et emitte coelitus*“, „*Sancte spiritus assit nobis gratia*“, „*Salve regina*“, um hier nur die bekanntesten zu nennen. Zweifelhafte ist die Autorschaft Hermanns für „*Alma redemptoris mater*“ (S. 141—156).

Nach der Behandlung von Hermanns Chronik, die Oesch dem Historiker Arno

Duch (S. 184—203) anvertraut hat, folgt eine gediegene Analyse der Musiklehre Hermanns. Der Autor schließt, daß dieser Traktat kein Höhepunkt in der Evolution der mittelalterlichen Musiktheorie ist (Hermanns Musiklehre kommt auch in der Hs. Rouen 245 vor. Mit Recht bemerkt Oesch, daß, obwohl in Hermanns Werken bestimmte Ideen Guidos zu finden sind, er doch Guidos Werke nicht gekannt hat. Das schwerwiegende Argument für diese Annahme hätte Oesch meiner Meinung nach in seine Behandlung der Motus-Lehre [S. 228 ff.] einfügen können. Vgl. meine *Musikgeschichtedenis der Mittelalters* I, S. 147—173).

Mit Recht schreibt Oesch die Gedichte „*Ter tria . . .*“ und „*E voces unisonas . . .*“ Hermann zu; das erste, weil die Handschriften ihn als Autor nennen, das zweite — hier sind die Angaben in den Handschriften weniger überzeugend —, weil auch Theoretiker wie Johannes von Affligem und Jacobus (von Lüttich) diese Lehre Hermann zuschreiben. Mit Oesch bezweifle ich (aber auf Grund der handschriftlichen Überlieferungen), daß Hermann der Autor des Gedichtes „*Ter terni . . .*“ war. In diesem Zusammenhang hätte ich gerne etwas über die Autorschaft des Gedichtes „*Ut cantor iunctis*“ (Vgl. D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, 1865, S. 17; *Frotolff Breviarium de Musica*, ed. C. Vivell, S. 66) und des ebenfalls komponierten Prostantisches „*Quatuor sunt modi . . .*“ (Mettenleiter, a. a. O.; Vivell, a. a. O., S. 72) gelesen, und zwar, weil diese Texte — der zweite in Hermanns „*Intervall-Chiffren-Schrift*“ — in den Handschriften vorkommen, die Hermanns musikdidaktische Gedichte überliefern (Brüssel II, 4141; München Clm 14 965b; Rochester, Eastman School, Sibley Music Library acc. 149 667 [olim Admont 494]; Wien ÖNB [Cpv.] 787; Zwettl 328).

Am Rande sei vermerkt, daß Oesch auf S. 245 den legendarischen Namen „*Romanus-Buchstaben*“ an Stelle von „*Litterae significativae appositae neumis*“ benutzt.

Ausgenommen, daß meiner Meinung nach das letzte Kapitel *Die Reichenauer Musiktheorie im Gesamtzusammenhang* ausführlicher hätte behandelt werden können und ich bemerken muß, daß Register in einem derartigen Werk nicht fehlen dürften, kann als Gesamteindruck von Oeschs Arbeit gesagt werden, daß es unsere Einsicht in das

Leben und die Werke zweier Musiktheoretiker, die beide im Mittelalter, der eine mehr, der andere weniger zum Ruhm der Reichenauer Abtei beigetragen haben, erheblich bereichert. Wenn oben ausführlich einige Korrekturen zur Sprache gebracht worden sind, dann handelt es sich um Details und Ergänzungen an Hand der handschriftlichen Überlieferungen (womit der Rezensent jedoch nicht behaupten will, daß er hierin vollständig sei).

Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam

Johannes Brahms und Fritz Simrock. Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten. Mit einer Einführung herausgegeben von Kurt Stephenson. Hamburg: Verlag J. J. Augustin 1961. 261 S. (Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek. 6).

Brahms' Briefe an den Verlag Simrock, die im Rahmen des von der Deutschen Brahms-Gesellschaft veröffentlichten Briefwechsels als Bd. IX—XII in den Jahren 1917 bis 1919 von Max Kalbeck herausgegeben worden sind, geben vor allem wichtige Aufschlüsse über Musikauffassung und Schaffensweise des Komponisten. Sie unterrichten beispielsweise über nachträglich vorgenommene Korrekturen an seinen Werken während der Drucklegung, die er stets sorgsam zu überwachen pflegte. Ungeklärt bleibt indes, weshalb Kalbeck nicht auch die Gegenbriefe der beiden Verleger Peter Joseph Simrock (1792 bis 1868) und dessen Sohn Fritz (1837 bis 1901) in seine Ausgabe aufgenommen hat. Diesen Sachverhalt hat Wilhelm Altmann bereits im Jahre 1917 in einem Aufsatz *Brahms und der Verlag Simrock* (AMZ XLIV, S. 31—33 und 49—51) mit Recht kritisiert und in Zusammenhang damit nachdrücklich auf die Existenz der Kopiebücher der Firma Simrock verwiesen, in denen die Briefe der beiden Verleger vollständig vorgelegen haben. Sind sie bei der Auflösung des Verlages Simrock im Jahre 1930 in den Besitz der Nachfolger-Firmen übergegangen oder aber vernichtet worden? Immerhin könnten sie sich ähnlich wie die aus ehemals Simrock'schem Besitz stammenden Stichvorlagen Brahms'scher Werke, die in großer Zahl seit 1956 in die Öffentlichkeit gelangt sind, erhalten haben.

Die Frage nach der Existenz jener Kopiebücher ist in vorliegender, von Kurt Stephenson mit Sorgfalt und Sachkenntnis vorbereiteter Ausgabe von Briefen der beiden Verleger an Brahms unberücksichtigt geblieben. Ihr liegen die noch erhaltenen Originale zugrunde, die nur einen kleinen Teil der wohl tatsächlich an den Meister gerichteten Briefe darstellen. Es mag daher, ganz abgesehen von dem inhaltlichen Gewicht der Brahms'schen Briefe, mißverständlich klingen, wenn der Herausgeber im Vorwort sagt, Brahms' Briefe „stellen nur den kleineren Teil des Zwiegesprächs dar. Man hört nur die eine Seite: Brahms“. 34 Briefe des Komponisten an Peter Joseph Simrock stehen 5 von diesem gegenüber, die übrigens — wie hier angemerkt sei — seit 1928 bekannt sind (vgl. E. H. Müller [von Asow], *Zur Geschichte des Hauses Simrock*, Simrock-Jahrbuch I, S. 13—15); 905 Brahms'sche Briefe an Fritz Simrock nunmehr 161 von diesem. Nur in wenigen Fällen lassen sich daher die Briefe zu einem wirklichen Briefwechsel zwischen Brahms und dem Verlag Simrock fügen, in dem Brief und Gegenbrief einander ablösen, da mehrfach zeitliche Lücken, sogar von mehreren Jahren, bestehen.

Der Briefwechsel mit Fritz Simrock beginnt 1868, fällt also in eine Zeit, in der Brahms — seit der Veröffentlichung des *Deutschen Requiem* — bereits allgemein als Komponist bekannt und anerkannt war. In einer einleitenden Studie (S. 1—37) betrachtet der Herausgeber das „spannungsreiche Verhältnis“ zwischen Komponist und Verleger vornehmlich vom soziologischen Aspekt her. Simrocks Streben nach einem „Brahms-Monopol“, vor allem von persönlichem Ehrgeiz getrieben, wird als hervorstechender Wesenszug des Verlegers gekennzeichnet. Ferner wird die Frage der von Brahms bezogenen Honorare berührt, wofür Stephenson im Anhang des Bandes eine Übersicht gibt, in die er — soweit zu ermitteln — auch die Verkaufspreise Brahms'scher Kompositionen einbezieht. Beispielfür die Situation eines schaffenden Künstlers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist hierbei, daß mit der Zahlung des Honorars durch den Verleger, dessen Höhe noch dazu der Komponist zu bestimmen hatte, dieser alle Rechte an einem Werk zeitlebens an den Verleger abtrat, der Erlös für den Absatz einer Komposition, für

jede Neuauflage, jede neue Auflage, jede Aufführung fortan allein dem Verleger zuflöß. Alle von Brahms gegenüber Simrock vorgebrachten Versuche, den Zustand zu ändern, schlugen bis zuletzt fehl. Vielsagend in diesem Zusammenhang sind Brahms' Worte an den Verleger: „*Wir Musiker werden darin wie Kinder und Unmündige behandelt, wir wissen nicht im geringsten, was und wie eigentlich bezahlt wird, ob wir beschenkt werden oder schenken, rauben oder beraubt werden . . .*“ (Brief Nr. 377). Brahms ging es hier um grundsätzliche Fragen des Musikerstandes. Er selbst war zu jener Zeit bereits pekuniär unabhängig. Rein geschäftliche Erwägungen hatten bei Simrock stets den Vorrang. Bezeichnend ist sein nicht allzu tiefgreifendes Urteilsvermögen, etwa hinsichtlich zweier Streichquartette von Dvořák, die ihm Brahms zur Publikation empfohlen hatte (vgl. Brahms' Brief Nr. 264). Es handelte sich hier, wie ergänzt werden darf, um das Streichquartett in E-dur (op. 27, entstanden 1876, erschienen bei Simrock erst 1888 als op. 80) und das in d-moll (op. 34, erschienen bei Schlesinger, Berlin 1880): „*. . . nach dem Hören scheint mir's doch in vieler Beziehung unreif und mitunter recht — ‚wüsdit‘? Erfindung hat er wohl aber die Arbeit macht oft den Eindruck des unsagbar Gequälten? . . . nehmen Sie's übel, wenn ich diese nicht drucke?*“ (Brief vom 18. Juni 1878, S. 120) — obwohl Simrock bereits die Klänge aus Mähren (op. 32) und die Slawischen Tänze (op. 46) für Klavier zu vier Händen und in der Orchesterfassung, die bald Dvořáks Weltruhm begründeten, verlegt hatte.

Erwähnt sei noch, daß Joachims zweite Tochter Josepha nicht „im Mai 1877“ (S. 84, Anm. 3), sondern am 16. Februar 1869 geboren wurde. Die Vermutung, Simrocks Bemerkung über Wagner (vgl. Brief vom 29. April 1881, S. 160) könnte mit der „Errichtung des Bayreuther Festspielhauses“ zusammenhängen, ist unrichtig, da das Gebäude im Jahre 1876 feierlich eingeweiht worden ist.

Die Simrockschen Original-Briefe befinden sich nunmehr im Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, die mit vorliegendem Band „eine ungezählte Sonderreihe ‚Aus dem Johannes Brahms Archiv‘“ eröffnet hat. Imogen Fellingner, Köln

Segalen et Debussy. Textes recueillis et présentés par Annie Joly-Segalen et André Schaeffner. Monaco: Editions du Rocher 1961. 343 S.

Victor Segalen (1878—1919), Marinearzt und auch musikalisch interessierter Dichter, dem langjährige Reisen im Fernen Osten (Polynesien und China) und ihre Schaffensanregungen den Titel eines „Poète d'Asie“ eintrugen, trat 1906 mit Debussy in persönlichen Kontakt, und die sich entwickelnde Freundschaft fand in den Jahren bis 1909, wo Segalen dann auf fünf Jahre nach China ging, ihre größte Dichte in Umgang wie Briefwechsel. Ab 1913 sind der Briefe nurmehr wenige. Debussys Briefmaterial ist fast komplett erhalten, während Segalens (mit Ausnahme dessen aus China) nach erhaltenen Entwürfen wiedergegeben ist. Der junge Dichter fand 1907 mit der Vorlage eines buddhistischen Dramas zur möglichen Vertonung die Ablehnung Debussys; aber in seiner Novelle *Une monde sonore*, welche er ebenso wie *Voix Mortes, musique Maori* dem Meister übersandte, ist die Kernidee einer ganz neuen Behandlung des Orpheusmythos angedeutet, die Debussy begeisterte, um so mehr als er, voller Abscheu, sich nach *Pelleas* zu wiederholen, auch mit Sujets nach E. A. Poe wie nach dem Bédierschen *Tristan* zu keinem ihn befriedigenden Resultate gekommen war. Vielleicht ist in dieser Begeisterung für den Orpheusstoff auch eine autobiographische Note zu vermerken, denn Orpheus ist hier die Personifikation des unverständenen Geistes, das Irrationale und Geheimnisvolle geistigen Schöpfertums und seiner Aussage vor der Menge, die ihn nicht hört und versteht. Die nun einsetzende literarische Zusammenarbeit, bei der Debussy mit größter Finesse die ersten Teile der Dichtung ausfeilt, erlahmt jedoch bald. Die Fertigstellung der *Images* erfordert seine Kraft, später — während Segalen in China weilte — die Komposition des *Martyrium des Hl. Sebastian*. Grundkonzeptionen zu *Orphée* stellen sich ein, aber niedergeschrieben wird nichts. 1912 veröffentlicht Segalen den Text als literarisches Werk. Debussy ist zweifellos bereits von ihm abgerückt, um so mehr als 1913 ein anderer *Orphée* von Roger-Ducasse mit verwandter Grundkonzeption bei Durand erscheint. Die Krankheit übermannt Debussy, und in seinem letzten Briefe an Segalen vom 5. Juni 1916 spricht er nicht

ohne Bewegung seinen restlosen Verzicht aus.

Der vorliegende Band umfaßt den gesamten Komplex der Debussy-Segalenschen geistigen Bindung und Niederschläge: Briefe und Unterhaltungen nebst Briefen Segalens an andere, die das Sujet oder Debussy erwähnen; die Abhandlung *Voix mortes, musique Maori*; die Novelle *Une monde sonore* und das Manuskript *Orphée Roi* mit Annotationen zu Debussys Verbesserungen und Verbesserungsvorschlägen. Die einführenden Aufsätze V. Segalen et Cl. Debussy von der Tochter des Dichters und *Du côté de Debussy* von A. Schaeffner umreißen klar das historische wie psychologische Fundament.

Segalen vermittelt mit den nach dem Gedächtnis niedergeschriebenen Gesprächen mit Debussy einen besonders verlebendigen Beitrag von dessen Person. Sie wie die Briefe bringen grundsätzlich weniger neue Aussagen Debussys als neue und treffende Formulierungen. Herausgegriffen seien die über Wagner (55), Riemann (67), über Pelleas und seinen Dégoût sich zu wiederholen (71), über Liszt und Mme Mauthé als die für ihn vorzüglichsten Klavierspieler (107—108), über sich selbst als Dirigenten (87). S. 74 notiert Segalen im Gespräch (8. 10. 1907) die Gliederung des Bédierschen *Tristan* in der Bearbeitung von Mourey für Debussy, die jedoch nicht vollendet wurde. Sehr wesentlich erscheint mir die Unterhaltung über Orchestration (107) aus dem Jahre 1908, wo Debussy von seinem Orchester als dem der „klaren Farben“ — „wie bei Mozart“ — spricht, während er das Orchester von Strauss mit einem „composé genre boisson américaine“ vergleicht, „où l'on mélange 18 produits“, und als besondere ihn beschäftigende Probleme das Ungenügen des Schlagzeugs („Note: ramener d'Extrême-Orient un jeu de gongs et de cymbales“) sowie das Ungenügen des singenden und agierenden Chores betont. — Von Interesse ist, daß Debussy nach der Lektüre der *Musique Maori* Segalen frug, ob er auch mit der indischen Musik vertraut sei; er solle sich gegebenenfalls darin vertiefen (58). In dieser Schrift gibt Segalen auch gewisse Musikbeispiele, wie er auch in seinen Chinabriefen an Debussy solche übermittelt.

Um zu *Orphée*, dem Zentralstück der Debussy-Segalens-Beziehungen, zurückzukehren, so erscheinen die ersten Akte bei der Lektüre des Werkes als die ursprünglichsten.

Merkte Debussy, daß bei ausgezeichnet zu komponierenden Szenen das ganze doch irgendwie kein natürliches Gefälle hatte? Seine Mitarbeit an der Dichtung zeigt eine dramatische Hand und eine Geistigkeit, die zeigen, daß er ganz genau wußte, was er wollte, und die erkennen lassen (das ist ein sehr wesentliches Ergebnis der Veröffentlichung), wie die dramatische Konzeption ihm ein Naturgegebenes war. So geben die Verbesserungen und Verbesserungsvorschläge Debussys tiefen Einblick in seine Haltung einem Libretto gegenüber und in seine Grundanschauungen, welche Richtung des Textes ihm zusagte und wie er gepackt wurde, wenn sich ihm wie hier Neuland erschloß, das auch musikalisch Neues erforderte. Die Idee, den Orpheus keine Worte singen zu lassen, war für ihn eine solche neue musikalische Zone, die der praktische Musiker jedoch sofort korrigierte: „*Orphée ne dira pas paroles au début. Il chantera. Même il devrait chanter sans paroles pendant tout le drame. Mais ceci est une utopie irréalisable*“ (83—84). Debussy wollte zur Komposition nichts als das nackte Wort, gewiß eines entsprechenden klanglich-rhythmischen Gefälles. Das erweist der Text der ersten beiden Akte, die aus der Zusammenarbeit beider fast definitiv dastehen. Den Unterschied zwischen rein literarischem und musikalischer Dichtung (als Kompositionstext) betonend, weist Debussy den Dichter an (27. 8. 08, S. 101—102): „*Il n'y aura plus qu'à dégager des phrases parasites; quelque-fois aussi le rythme est plus littéraire que lyrique. Pour mieux m'expliquer je vous citerais — si j'en avais la patience — des pages de Chateaubriand, V. Hugo, Flaubert que l'on trouvait flamboyantes de lyrisme, et qui ne contiennent — à mon avis — aucune sorte de musique. C'est un fait que les littérateurs ne voudront jamais admettre, puisqu' il est plain d'un mystère qui ne s'explique pas.*“

Der Band, dessen Anmerkungen von Schaeffner vorbildlich sind, stellt ein neues bedeutendes Dokument der Debussyliteratur dar. Vor allem ist er ein wesentlicher Beitrag zur Erhellung von Debussys Verhältnis zu Libretto, Dichtung und Sprache.

Andreas Liess, Wien

Hanns-Bertold Dietz: Die Chorfolge bei G. F. Händel. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik des Barock. Tutzing: Hans Schneider, 1961. 150 S.

Alt dem Inhalt, aber neu dem Titel nach liegt jetzt die Dissertation von H.-B. Dietz, *Fuge und Fugierung in den Chorsätzen G. F. Händels*, Innsbruck 1956, im Druck vor. Etwas abgeändert zwar, wie der Verfasser betont, aber nicht „up to date“, wie der Kenner feststellt, denn die Dissertation von G. Fr. Wieber, *Die Chorfuge in Händels Werken*, Frankfurt 1958, blieb unberücksichtigt.

Der Verfasser teilte sich den Stoff in drei große Abschnitte ein: 1. Die Thematik; 2. Die Fugierung; 3. Die Chorfugen. Ein Abkürzungs- und ein Literaturverzeichnis, Quellenangaben, Zeichenerklärungen, eine Liste der zitierten Fugenthemen und -sätze sind im Anhang zu finden. Ein Register fehlt.

In der Einleitung hebt der Verfasser mit Recht hervor, daß man an Händels Chorfugen unvoreingenommen herantreten muß. Weder durch akademische Regeln noch durch einen an Bach gewonnenen Maßstab sollte man sich den Blick trüben lassen.

Den Angelpunkt der ganzen Arbeit sehe ich in der Fugendefinition des Verfassers. Er versteht nämlich „unter Fuge eine musikalische Komposition im polyphonen Stil, deren Satztechnik auf dem Prinzip des imitierenden Kontrapunkts beruht, und deren Formgebung und Aufbau aus der Durchimitation eines charakteristischen Anfangsthemas sowie der modulatorischen Harmoniebewegung hervorgeht“ (S. 3). Demnach wären also die Fugen Scheidts, Buxtehudes, Pachelbels, Fischers u. a., soweit sie dem kirchentonalen System angehören, keine Fugen; denn die kirchentonale Fuge kennt bekanntlich keine Modulation. Weiter behauptet Dietz, eine Fuge bestehe zumindest aus zwei Durchführungen. Beispiele von Fugen mit nur einer Durchführung, wobei überzählige Themeneinsätze vorkommen können, sind aber bei Murschhauser, Pachelbel, Joh. Krieger und Fischer durchaus zu finden. Ferner wird in seiner Definition nur ein Teil der Fuge als Form erfaßt. Es fehlt nämlich die „gebundene Fuge“ (Mattheson), auch „Fuga canonica“ (Marpurg) oder einfach Kanon (verstanden als Form!) genannt. Der Verfasser geht also nicht davon aus, was Händel und die damalige Zeit unter Fuge verstanden, sondern was er selbst hic et nunc unter einer Fuge versteht. Es erscheint aber problematisch und ist zumindest nicht historisch gedacht, die Fugentheorie der da-

maligen Zeit, verknüpft in der Hauptsache mit den Namen Walther, Mattheson, Sorge und Marpurg, durch Vergleich mit der Fugenpraxis nicht auf ihren Wahrheitsgehalt zu prüfen.

Im ersten Teil der Arbeit werden Art, Charakter und Bau der Fugenthemen näher untersucht. Das Problem der Themenabgrenzung wird sehr richtig vom Tonsystem her gelöst. Demnach ist für Dur-Moll-gebundene Themen die lineare Ausgewogenheit relevant. Als besonders charakteristisch für Händel wird die „Vokalität der Themen“ (S. 19) herausgestellt. Weiterhin weist der Verfasser nach, wie stark „überkommenes und übernommenes Themengut“ in den fugierten Sätzen vertreten ist. Zwar gibt es in Händels Werk sogenannte „Wanderthemen“, aber den Themen „They loathed to drink of the river“ aus *Israel in Ägypten* und „And with his stripes“ aus dem *Messias* liegt bestimmt kein gemeinsamer Typus zugrunde, da beide in melodischer und musikalisch-rhetorischer Hinsicht völlig verschieden geformt sind. Der Verfasser stellt ferner mit Recht heraus, daß Händel bei seiner Themenformung Wert auf Sinn- und Wortausdeutung legte, unterläßt es jedoch, die Themen von der musikalischen Figurenlehre her zu untersuchen. Daß Händel im allgemeinen „einen feinen stilistischen wie technischen Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Schreibweise“ (S. 42 ff.) eingehalten hat, ist richtig gesehen.

Im zweiten Teil der Arbeit wird die Fugierung behandelt, also das auf der Imitation beruhende satztechnische Prinzip. Zur Geschichte der Imitation, die der Verfasser kurz streift (S. 48), wäre zu bemerken, daß im Barock Einklang, Quarte und Oktav als Imitationsintervalle sowohl für den Kanon als auch für die „Freie Fuge“ (Mattheson) verbindlich blieben. Deshalb besteht auch m. E. kein Unterschied zwischen Fugierung und „bloßer Nachahmung“ (S. 48).

Das Wesen der sogenannten „realen und tonalen Beantwortung“ — *horribile dictu* — hat der Verfasser klar erkannt und den beiden Tonsystemen entsprechend richtig dargestellt. Hier sei am Rande vermerkt, daß Dominante und Dominanttonart nicht ein und dasselbe ist (der Comes moduliert im Dur-Moll zur Dominanttonart, nicht zur Dominante!). Deshalb wird auch die tonale

Einheit — die ja in der Exposition der kirchentonalen Fuge gewahrt bleibt — in der Exposition der Dur-Moll-Fuge entgegen der Meinung des Verfassers (S. 57) gesprengt, eben weil eine Modulation vorliegt.

Sehr aufschlußreich sind die Ausführungen über die reguläre und irreguläre Beantwortungsfolge. Interessant das Ergebnis, daß ähnlich wie bei Bach in den Einsätzen stets solche Stimmen aufeinanderfolgen, die einer verschiedenen „Klangfarbenkategorie“ angehören (S. 72). Es folgen Untersuchungen über die Abstände der Themeneinsätze, über die Exposition als solche. U. a. bemerkt der Verfasser sehr richtig, daß die Generalbaßbegleitung nicht im Widerspruch zur Chor-fuge steht, aber m. E. auch nicht zur instrumentalen Fuge (vgl. die Invention in *h* von Bach!). Was die Durchführung des Themas nach der Exposition betrifft, so kann man nur dann von Dux und Comes sprechen, wenn die jeweiligen Tonartenstationen erscheinen.

Im dritten Teil der Arbeit werden gründliche Strukturanalysen zu den Fugenformen, zu den Fugenarten und zu den Fugati vorgenommen. Der Verfasser kommt dabei zu dem Schluß, daß die Chor-fugen mit homophonen Einschüben, Zwischensätzen, die im allgemeinen kurz gehalten sind, als typisch für Händel anzusehen sind. Ein kurzer Abschnitt *Händel und die Fuge* beschließt die Arbeit. Alles in allem: eine Monographie, die unser Wissen von den Chor-fugen Händels um viele Einzelheiten bereichert, und trotz der vorgebrachten Einschränkungen ein gelungener Beitrag zur Erforschung der Kompositionstechnik des Barock und derjenigen Händels.

Gerhard Pauly, Gersweiler

Haydn Emlékére. Zenetudományi Tanulmányok VIII. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, [Musikwissenschaftliche Studien. Haydn zum Gedächtnis. Herausgegeben von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha.] Budapest: Akademie-Verlag 1960. 715 Seiten. (Den einzelnen Aufsätzen sind jeweils ausführlichere Zusammenfassungen in deutscher Sprache beigegeben.)

Mit diesem 8. Band der Musikwissenschaftlichen Studien werden die von den ungarischen Wissenschaftlern beigegebenen früheren Arbeiten über Joseph Haydn und sein Werk, die 1957 in dem Kodály gewidmeten

6. Band dieses Jahrbuches begonnen wurden, anlässlich des Haydn-Jubiläums 1959 wieder aufgenommen. So findet Arisztid Valkós Veröffentlichung der hauptsächlich bereits in den dreißiger Jahren von Johann Harich aus dem Bestand der Esterházy-Archivalien ausgehobenen Haydn-Dokumente unter dem Titel *Haydns Tätigkeit in Ungarn im Spiegel der Esterházy-Archivalien* ihre Fortsetzung. Unter den vielen hier erstmals publizierten Briefen und Belegen ragt unter anderem die Beschwerde von dem esterházyischen Oberkapellmeister Gregor Joseph Werner aus dem Jahre 1765 über angebliche Unzulänglichkeiten Haydns im Dienst heraus; die seit Pohls Biographie bekannte fürstliche Ermahnung an seinen Vizekapellmeister Haydn erhält dadurch jetzt den erklärenden Hintergrund. Ungenauigkeiten Valkós bei der originalen Textwiedergabe haben oft ihre Ursache in Lese- und Deutungsschwierigkeiten der zwar meist sauberen, aber nicht immer genau zu erkennenden Schrift Haydns, gelegentlich in der ungewohnten alten Orthographie. Dénes Bartha legt eine Studie über *Die Entstehung der „Sieben Worte“ im Spiegel des Haydn-Nachlasses in Budapest* vor. Neben dem Nachweis, daß die jeder Sonate vorangestellten orchesterbegleiteten Rezitative für einen Baritonsänger nicht von Haydn komponiert wurden, sondern bereits zu der von Joseph Frieberth vorgenommenen Kantatenbearbeitung gehören, macht dieser ungarische Musikforscher als erster darauf aufmerksam, daß die Orchesterfassung der Sieben Worte nicht schon 1785, wie bisher stets angenommen worden ist, komponiert worden sein kann, sondern nach seiner Meinung etwas später (1785/86) anzusetzen ist. Neue Resultate bietet auch der Aufsatz László Somfais: *Die Entstehung des klassischen Quartettklanges in den Streichquartetten von Haydn*. Bedauerlicherweise ist das deutschsprachige Resumé etwas knapp; die Aussicht, daß eine größere selbständige Publikation Somfais über dieses Thema zu erwarten ist, kann darüber nicht vollständig hinwegtrösten. Somfai macht darauf aufmerksam, daß die im Original als *Divertimenti* bezeichneten Streichquartette des opus 1 und 2 nicht mit einem Violoncello, sondern mit einem Kontrabaß rechnen, da sonst unvorbereitete, offene Quartsextakorde entstehen würden. Für einen Teil der rund ein Jahrzehnt später komponierten Barytontrios

trifft dies auch noch zu. Weiter tritt Somfai aus recht einleuchtenden Gründen als erster sehr energisch für die Unehtheit von op. 3 ein, ohne jedoch einen positiven Beleg für diese Ansicht bringen zu können. Vermutlich werden hier noch weitere Untersuchungen zu dieser Frage notwendig werden. Somfai bietet in seinem anderen Aufsatz *Unbekannte Haydn-Manuskripte aus dem Opernrepertoire des Eszterházer Theaters* eine gedrängte Übersicht über die Einlagearien und Eingriffe Haydns in fremde Opern, die jetzt in dem umfassenden Buch von Dénes Bartha / László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung* (Budapest 1960) ausführlich dargestellt vorliegen. Der Leiter der Musikabteilung in der Budapester Nationalbibliothek Széchényi, Jenő Vecsey zählt in seinem Aufsatz die Haydn-Autographe auf, die auch in dem Katalog *Haydns Werke in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest* (Budapest 1959) beschrieben werden.

An weiteren bedeutenderen Aufsätzen sind zu nennen: Bence Szabolcsi: *Der „Zukunftsmusiker“ Haydn: Seine letzten Menuette* sowie *Haydn und die ungarische Musik* (zuerst veröffentlicht in den Beiträgen zur Musikwissenschaft, Heft 2, Berlin 1959 und nicht 1950); Endre Csatkai: *Daten aus den Matrikeln der Gemeinde Süttör (Schültern) in bezug auf Haydn und sein Orchester*; Imre Katona: *Fertőd im Jahrhundert Haydns*. An den wertvollen Beiträgen zur Haydn-Forschung in diesem Jahrbuch wird keiner, der sich ernsthaft mit Haydn und seinem Werk beschäftigt, vorbeikommen können.

Hubert Unverricht, Köln

Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Band II (1862—1869). Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers von Reinhold Sietz. Köln: Arno Volk Verlag 1961. 161 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 48).

Dieser zweite Band des Hiller-Briefwechsels führt in die Reifejahre des Komponisten, der seit 1850 die zentrale Persönlichkeit des Kölner Musiklebens war. Während die Briefe des ersten Bandes 35 Jahre von Hillers Leben umspannen, erfassen die 175 Briefe des zweiten Bandes nur die Jahre 1862—1869. Da sich der Herausgeber, wie er im Vorwort des ersten Bandes erklärt, auf die Do-

kumente des Kölner Hiller-Nachlasses beschränkt, nimmt es nicht wunder, wenn die Zahl der Gegenbriefe überwiegt. Von den im zweiten Bande vorgelegten 175 Briefen stammen nur vier Briefe von Hiller selbst. Es wäre daher wünschenswert gewesen, an den entsprechenden Stellen einen kleinen Hinweis zu geben, wo sich eventuell die Erst- oder Antwortschreiben Hillers befinden.

Die Dokumente geben einen guten Einblick in die künstlerische und kunstdiplomatische Tätigkeit Ferdinand Hillers und machen den Leser mit vielen Einzelfragen des damaligen Konzertlebens, mit Konzertvorbereitungen und Gagenbesprechungen vertraut. Es bereitet Vergnügen, in diesem Bande zu lesen, vielen bekannten Persönlichkeiten zu begegnen und an ihren kleinen und großen Sorgen teilzuhaben. Über manches Detail hat die Geschichte längst liebevoll den Mantel des Vergessens gebreitet, aber der behutsamen Auswahl des Herausgebers, der das allzu Ephemere eliminiert, ist es zu danken, wenn die Lektüre des Bandes für den Interessierten reiche Ernte trägt. Die Vielzahl der unterschiedlichen Handschriften (67 Schreiber) stellte den Herausgeber vor erhebliche Entzifferungsschwierigkeiten, die weitestgehend überwunden wurden. An bekannteren Namen begegnen unter den Schreibern Marie d'Agoult (2 Briefe), Hector Berlioz (5), Johannes Brahms (3), der einiges zur Instrumentation seines *Deutschen Requiems* anmerkt, Max Bruch (9), der sich während der Arbeit an seinem berühmten Violinkonzert „auf dem Terrain nicht sicher fühlt“ (S. 74) und ein höchst aufschlußreiches Bekenntnis zur Melodie ablegt (S. 115), Friedrich Chrysander (2), Ferdinand David (1), Robert Franz (2), Niels W. Gade (4), Emanuel Geibel (1), Charles Gounod (2), Moritz Hauptmann (1), Stephen Heller (7), Joseph Joachim (3), Hermann Levi (4), Giacomo Meyerbeer (1), Carl Reinecke (1), Clara Schumann (9), die „nur auf Erard spielt“, Julius Stockhausen (3) und Franz Wüllner (5). Es kann hier nicht die Aufgabe sein, aus der inhaltlichen Fülle einer so bunten Briefsammlung Einzelheiten herauszuheben. Dafür seien einige Anregungen erlaubt, Rezensionen, wie sie Sietz S. 87—88 ausnahmsweise aufnimmt, sollten nicht gleichwertig zwischen die Briefe gestellt, sondern im Anmerkungsstil verarbei-

tet werden. Der auf S. 56 erwähnte Dr. Josef Bacher, über den nichts Näheres ermittelt wurde, war Meyerbeers Intimus in Wien (vgl. hierzu F. Hirth, Heine-Briefe, VI, 99). Zu der Person des Frh. v. Dobjanskij (S. 136) bittet der Herausgeber um einen ergänzenden Hinweis auf Max Kalbeck, *Brahms*, II, 238. Der Benutzer dieser Edition sei noch darauf verwiesen, daß Briefe Hillers bei L. Quicherat, *Adolphe Nourrit*, Paris 1867 und in der *Svensk Tidskrift* 1930 abgedruckt sind. Heinz Becker, Hamburg

Rudolf Pohl: Die Messen des Johannes Mangon. Köln: Arno Volk-Verlag 1961. 110 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 45. Zugleich Sonderdruck aus der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 72, 1960).

Obwohl das uns überlieferte musikalische Werk Johannes Mangons verhältnismäßig umfangreich ist (19 Messen und mindestens 87 Motetten, Antiphonen, Magnificat, Hymnen und Passionen) und zudem ausschließlich in drei Chorbüchern der Aachener Stiftsbibliothek mitgeteilt und daher leicht zu überblicken ist, wurde bis heute über das Leben und Schaffen dieses Kleinmeisters der Lasso- und Palestrina-Generation nur wenig bekannt. Um so erfreulicher ist das in der Studie von Pohl angezeigte Bestreben, die Musikerpersönlichkeit dieses im Schatten seiner großen Zeitgenossen und abseits der eigentlichen musikalischen Zentren der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkenden Succentor (Musiklehrer) am Aachener Krönungsstift in das Bewußtsein der musikwissenschaftlichen Forschung zu rücken. Im ersten Abschnitt gelingt es dem Verfasser anhand verschiedener archivalischer Funde, die noch recht dunkle Biographie Mangons ein wenig zu erhellen, soweit das auf Grund der leider nur spärlichen Zeugnisse über diesen Meister noch möglich ist. Vor allem gibt Pohl einige klärende Hinweise bezüglich der Identität bzw. Nichtidentität mehrerer Musiker gleichen Namens im 16. Jahrhundert. Die Gründe, die der Verfasser für die mutmaßliche Herkunft Mangons (Lüttich) geltend macht, sind einleuchtend. Biographisch gesichert ist bis jetzt jedoch nur seine Tätigkeit in Aachen (1572–1578; wahrscheinlich schon 1567). Pohl stützt sich zum Teil auf die zahlreichen bei den Mangon-Werken zu findenden Datierungen, die, betrach-

tet man sie als Kompositionsdaten, nicht von vornherein auch die Zeit der Eintragung der Stücke in die Handschrift fixieren, was in der Studie leider nicht deutlich genug herausgearbeitet ist; „... die verhältnismäßig vielen Kompositionen der Jahre 1570 und 1571, die in dem ersten der drei Chorbücher enthalten sind und deren Papierblätter den Reichsadler und die Buchstaben ACH als Wasserzeichen tragen“ (S. 12) sprechen daher nicht unbedingt für die Anwesenheit Mangons in Aachen während dieser Jahre. Noch viel weniger deutet das „Aachener Wasserzeichen... darauf hin“, daß „die Niederschrift der drei Chorbücher über eine längere Zeit hin...“ erfolgte (S. 12). Nur eine chronologische Folge der Datierungen, nicht jedoch sprunghaft wechselnde Kompositionsdaten zeugen von einer längeren Entstehungszeit einer Handschrift. Da z. B. im Chorbuch I verhältnismäßig späte Datierungen, wie 1573 und 1577, bereits gegen Anfang bzw. in der Mitte des Manuskripts vorkommen, kann die Handschrift oder zumindest die nach diesen Datierungen folgenden Teile frühestens in den Jahren 1573 bzw. 1577 angelegt worden sein, gelingt es nicht, diese spätdatierten Werke als Nachträge zu identifizieren. Allerdings ist es auch möglich, daß die Chorbücher durch Zusammenbinden ursprünglich selbständiger Lagen entstanden sind, wofür die leergebliebenen Seiten zwischen den einzelnen Messen sprechen. Dann kann es sich — wenigstens zu einem Teil — aber auch um Schreiberdaten handeln, und wir werden nicht mit Pohl (S. 16) gezwungen anzunehmen, daß Mangon in den Jahren 1567–1573 ausschließlich Messen (Chorbuch I), von 1573 bis 1574 die Antiphonen, Hymnen etc. (Chorbuch III) und anschließend bis 1577 lediglich Motetten (Chorbuch II) — von wenigen Ausnahmen abgesehen — komponiert hat (über Datierungsprobleme s. L. Hoffmann-Erbrecht, in: *Festschrift Helmut Osthoff*, 1961).

Zu den drei Aachener Chorbüchern sind also noch einige quellenkundliche Beiträge erforderlich. Der Verfasser leistet hierzu selbst schon seinen Teil, indem er ein vollständiges, detailliertes Inhaltsverzeichnis der drei Manuskripte, die auch Werke anderer, meist niederländischer Meister enthalten, mit einer kurzen Beschreibung in seine Arbeit mit aufnimmt; ein sehr begrüßens-

werner Anhang, der diese interessanten Quellen einem größeren Kreis erschließt.

Der Hauptteil der Studie ist der stilistischen Untersuchung der 19 Messen und eines Kyrie paschale Mangons gewidmet. Jedes Stück wird hierbei für sich sehr präzise nach der formalen und satztechnischen Seite hin und hinsichtlich der in fast allen Messen praktizierten Parodietechnik anhand gut gewählter Notenbeispiele analysiert. Der niederländische Einfluß (insbesondere der der Werke des Clemens non Papa), welcher sich mit den Parodievorlagen und in der Ausführung der Stücke selbst äußert, ist deutlich herausgearbeitet. Pohl bedient sich einer überwiegend deskriptiven Betrachtungsweise, die sich in der Hauptsache auf das Werk Mangons selbst konzentriert und den Vorteil der Klarheit in der Darstellung in sich birgt. Der Nachteil dieser Methode ist jedoch auch zu spüren: So vermißt man z. B. eine die Einzelheiten eines jeden Werkes zusammenfassende Darstellung der verschiedenen Kompositionsprinzipien Mangons sowie eine mit Hilfe von Vergleichen anzustellende stärkere Einordnung dieses Meisters in seine Zeit. Der mit *Die Messen . . . im allgemeinen* überschriebene Teil (S. 17 ff.) befaßt sich im wesentlichen nur mit dem äußeren Aufbau der Messensätze und den Parodievorlagen. Vereinzelte Urteile, die auf eine Gesamtwürdigung des Kompositionsstiles und der Bedeutung einzelner Werke hinauslaufen könnten, erschöpfen sich oft in fast gleichlautend wiederholten allgemeinen Wendungen wie „Die Missa . . . ist ein gültiger (beachtlicher, bemerkenswerter) Beitrag zur Bearbeitung (Vertonung) eines Choralordinariums“ (S. 65, 68, 73). Die Gründe für diesen Mangel der an sich brauchbaren Studie liegen z. T. jedoch darin, daß man ein endgültiges Urteil über den Komponisten Mangon erst fällen kann, wenn auch sein Motettenwerk einmal untersucht sein wird, wozu die einfache Quellenlage der Werke Mangons die beste Voraussetzung bietet. Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Christof Bitter: Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1961. 162 S. u. 33 Abb. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. 10).

In dieser theaterwissenschaftlichen Dissertation der FU Berlin wird nicht nur der Wechsel des Aufführungsstiles von Mozarts *Don Giovanni* eingehend behandelt, sondern durch Aufdeckung neuer Quellenmaterials und durch neuartige Interpretationen der Partitur wird auch manches neue Licht auf dieses Werk und auf die Absichten Mozart geworfen; zugleich werden der Aufführungspraxis von Mozarts Opern wichtige Hinweise gegeben. Der Verfasser entdeckte eine bisher unbekanntes Kopie der autographen Partitur des *Don Giovanni*, die 1788 für eine Wiener Aufführung angefertigt war und auch später noch benutzt wurde (diese Kopie befindet sich in der Musikabteilung der ÖNB Wien, wohin sie 1918 gelangte). Der Art der handschriftlichen Striche kann man entnehmen, daß Mozart das später häufig ausgelassene Schlußsextett als wesentlichen Bestandteil des Werkes ansah, während andere Stücke wie die Arie „*Dalla sua pace*“ des Ottavio als entbehrliche Einlage zu gelten haben. Ein anderer wichtiger Nachweis betrifft die Rekonstruktion der originalen Tempi in Mozarts Opern. Da das ganze erste Finale des *Don Giovanni* in einem festen Grundtempo zu denken sei, legt der Verfasser das dominierende Menuett mit dem Grundsatz $J = 72$ allen Tempoangaben dieses Finales zugrunde und kommt zu dem recht überzeugenden Schluß, daß Mozart niemals überhitzt schnelle Tempi verwendete, wie sie im 19. Jahrhundert und später üblich wurden. Zur Stützung dieser Behauptung werden auch Nachweise über Mozarts Stilauffassung erbracht, die als zugehörig der Welt der Aufklärung und als „idealisierte Naturalismus“ bezeichnet werden muß — Maß und Maßhalten werden als Eigenarten derselben angesehen. Die späteren Übertreibungen der Darstellung dieses Werkes nach der dramatischen sowie nach der komischen Seite hin widersprachen Mozarts Auffassung.

Exakte theaterwissenschaftliche Studien werden hier durch Stil- und Geistesgeschichte ergänzt und gestützt. Im einzelnen wird eine vorzüglich fundierte Darstellung der wechselnden Auffassungen des *Don Giovanni* auf dem Theater gegeben. Aus der eigentlichen Oper wurde bald ein Singspiel mit Schauspieleinlagen (Hamburg 1789), dann eine romantische Oper — für die

letztere Deutung wurde die deutsche Übersetzung von Johann Friedrich Rochlitz (1801) im ganzen 19. Jahrhundert maßgebend. Giovanni wurde als tragischer Held dargestellt, Furienchöre (aus Voglers *Castor und Pollux*) sowie der Ausbruch eines feuer-speienden Berges eingefügt. Sehr bald wurde das Werk als Vorläufer des Musikdramas interpretiert, wobei E. T. A. Hoffmanns Don Juan-Novelle (1814) den Anstoß gab, Donna Anna als ideale Lichtgestalt und sittliches Prinzip dem Satan Don Juan gegenüberzustellen. Eine Bearbeitung Richard Wagners ist verlorengegangen, während Meyerbeers Bearbeitung den gesprochenen Dialog durch vom Streichquartett begleitete Rezitative ersetzte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde bei der Darstellung die „Aktion“ in den Vordergrund gestellt und oft jede Einzelheit der Musik darstellungsmäßig ausgedeutet, so daß ein äußerlicher Realismus statt der von Mozart beabsichtigten Symbolik gegeben wurde. Waren die Tempi zu Beginn des 19. Jahrhunderts oft übereilt genommen worden (was der Verfasser durch Metronomangaben belegen kann), so wurden sie nun in tragischer Übersteigerung oft zu sehr verlangsamt, die Bühnenbilder wurden weiträumig gestaltet, auch orientalische Dekorationsmotive eingeführt. Unter dem Einfluß der erstarkenden Geschichts- und Musikwissenschaft suchte man seit 1887 wieder der originalen Form des Werkes nahezukommen — Giovanni wurde zum galanten Abenteurer, die Inszenierung von Ernst Possart 1896 unterstrich das „Natürliche“ (und wohl Naturalistische). In der bekanntesten Wiedergabe der Titelfigur durch Francisco d'Andrade wurden der herrische Lebensübermut und das dämonisch Erotische in den Vordergrund gestellt. Durch Kierkegaards Don Juan-Deutung wurde die „Genialität der Sinnlichkeit“ hervorgehoben und die Darstellung des Sinnlich-Triebhaften in der Zeit des deutschen Expressionismus unterstrichen (Ernst Lerts Inszenierung in Leipzig 1917). Andeutende und vereinfachende Dekorationen wurden durch Alfred Roller 1905 eingeführt, später auch von Rochus Gliese und Oskar Strnad verwendet. Durch Richard Strauss wurde das Werk als „*musikalisches Lustspiel*“ aufgefaßt, Max Slevogt unterstrich die „*barocke*“ Seite in seinen Dekorationen. Demgegenüber schuf Otto Klem-

perer 1928 eine neuartige Auffassung, die sich vom Expressionismus wie vom Neobarock abwandte und die Maß und Klarheit suchte — hierbei hätte der Verfasser auf den Aufsatz *Musik und Szene* (in *Von Neuer Musik*, Köln 1925) von Klemperers Bühnenbildner Ewald Dülberg hinweisen können (von dem sich Entwürfe noch im Privatbesitz seines Sohnes Peter Dülberg in Stuttgart befinden). Wenn der Verfasser in Klemperers Auffassung etwas pathetisch das „*Ende des bürgerlichen Zeitalters*“ sehen will, so muß darauf hingewiesen werden, daß es sich damals um einen allgemeinen Wechsel der Kunstauffassung handelte, der nicht durch ein einfaches Schlagwort zu erklären ist. Für diese „*Überwindung des Expressionismus*“ liegen noch viele andere Ursachen vor, für die auf das bekannte Buch von Emil Utitz gleichen Titels verwiesen sei.

Diese gut fundierte und auf Quellenforschung beruhende Arbeit hätte durch ein eingehenderes Literaturverzeichnis gewinnen können. Es fehlen Hinweise auf so wichtige Werke wie Paul Stefan (*Don Giovanni*, Wien 1938), Leopold Conrad (*Mozarts Dramaturgie der Oper*, Würzburg 1943), auf Charles Gounods Mozart-Buch (1890), auf die Neuausgabe von Hermann Aberts Mozart (Leipzig 1950 ff.). Ferner vermißt man ein Quellenverzeichnis der 33 Abbildungen, die dem Werk beigegeben sind. Im Anhang wird jedoch ein Verzeichnis sämtlicher bisher vorliegender deutscher Übersetzungen des *Don Giovanni* gegeben und ein umfangreicher Quellenbericht über die anfangs erwähnte neuaufgefundene Wiener Partitur angefügt. Das Buch stellt einen wichtigen Beitrag zur Mozartliteratur dar, aber auch zur umfassenden Behandlung eines theaterwissenschaftlichen Themas und nicht zuletzt für die moderne Aufführungspraxis der Mozart-Opern.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Geraldine de Courcy: *Chronology of Nicolo Paganini's Life — Chronologie von Nicolo Paganinis Leben*. Wiesbaden: R. Erdmann 1961. 80 S.

Die Idee, die genaue Chronologie von Paganinis Leben zusammenzustellen, ist sicherlich vorzüglich und schon an sich lobenswert. Jeder, der sich jemals mit dem Thema Paganini befaßt, weiß, mit wievielen Lücken und unverläßlichen Daten er hier zu tun

hatte. Die beiden bisherigen Versuche, die J. Kapp im Anhang seiner Paganini-Biographie und M. Lungonelli in der Publikation *Paganiniana* (Mailand 1953) unternommen haben, um diesen Mangel abzuschaffen, können keineswegs befriedigen. Leider ist nun auch die jüngste, hier anzuzeigende Arbeit nicht restlos gelungen.

Bei einer Publikation dieser Art hat es der Rezensent nicht leicht; es ist nämlich kaum möglich, die Richtigkeit solcher Menge von Daten, Ziffern und Angaben in beschränkter Zeit ausreichend zu überprüfen. Er kann nur mehrere Stichproben machen, um die Verlässlichkeit der Angaben wenigstens teilweise zu beglaubigen. So geschah es auch in diesem Falle. Außerdem ging der Rezensent noch einen größeren zusammenhängenden Zeitabschnitt vom 16. März 1828 (Paganinis Ankunft in Wien) bis zum 14. Mai 1831 (seine Ankunft in London) Tag für Tag durch, um eine breitere Grundlage zur Besprechung zu haben.

Das Resultat dieser Teilprobe war durchaus unbefriedigend, da es zeigte, daß die Chronologie von unrichtigen Angaben wimmelt. Dies betrifft namentlich die Honorare des Künstlers. De Courcy bemühte sich offensichtlich, seine Reineinnahmen so oft wie möglich und ganz besonders in den Jahren 1828—1831 anzugeben, ihre Ziffern sind jedoch allzu oft und aus verschiedenen Gründen falsch. Mehrmals gibt sie die Reineinnahme in Florinen anstatt in Thalern (Breslau, Koblenz, Bonn, Köln, Düsseldorf, Kassel, Elberfeld) oder umgekehrt (Stuttgart) an und entstellt so wesentlich die Wirklichkeit, da 1 Preuß. Thaler $1\frac{3}{4}$ Florinen glich. Bei zehn Konzerten in Warschau (von denen das achte übrigens nicht am 30., sondern schon am 15. Juni stattfand) ersetzte sie sogar die Währungseinheit polnische Florinen durch Thaler (1 Th. glich 6 poln. Florinen!). Man kann sich leicht denken, welche Honorarziffern so entstanden sind, z. B. 8 975 Th. im ersten Konzert (in Wirklichkeit nur 1 496 Th.), ein reiner Unsinn, wenn man beispielsweise mit dem erfolgreichsten Konzert in Berlin vergleicht, das dem Künstler „nur“ 2 115 Th. errug. Bei mehreren Konzerten (Berlin, Bamberg, Mannheim, Strasbourg, Wien, Würzburg) ist die Geldwährung zwar richtig, dagegen stimmen Ziffern nicht. Die Verwirrung gipfelt bei den Konzerten in Dresden, München und Frankfurt a. M. Viele

Leser werden auch in Verlegenheit gesetzt, wenn sie in den parallelen Texten (englisch und deutsch) bei demselben Konzert zwei verschiedene Honorare finden (Paris, Warschau, Wien). Eine Reihe von Konzerten (Göttingen, Hannover, Celle, Bremen, Braunschweig, Ems, Wiesbaden, Baden) blieb ohne Angabe der Honorare, wiewohl sie im Notizbuche Paganinis eingetragen sind. Auch überrascht es unangenehm, wenn in der Reihe der Konzerte (die offensichtlich vollständig sein will) drei von denjenigen in Wien, d. h. drei von den bedeutendsten, überhaupt fehlen; ebenso fehlen die Konzerte in Lucca, September 1804 und Januar 1805, in Piacenza, Mai 1812, und mehrere andere. Und schließlich ist es — mit Rücksicht auf die so beliebten Legenden über Paganinis Geizigkeit — geradezu eine Pflicht gegenüber dem Künstler, alle seine Wohltätigkeitskonzerte als solche klar und genau zu bezeichnen (Berlin 6. April 1829, Prag 9. Dezember 1828, Paris 17. April 1831).

Auch das Resultat der wenigen Stichproben war nicht besser. Die beiden Gebäude in Karlsbad, in welchen Paganini wohnte, waren keine Hotels, sondern Privathäuser. Paganinis Sekretär in Karlsbad hieß Caccia, nicht Caccio, ebenso wie sein Neffe (wie eben der Brief vom 23. Dezember 1839 beweist, den de Courcy als Beweis erwähnt) Arena und nicht Arenò hieß. Am 4. November 1828 fand in Prag nicht die zweite, sondern die „ultima“ Operation statt, was kaum gleich ist. Am 22. Februar 1830 besuchte Paganini den Ball in der Preußischen Botschaft; die „russische“ Botschaft übernahm de Courcy von Codignola, der die Briefautographie Paganinis oft sehr lückenhaft und mit vielen Fehlern kopiert hat. Durchaus unglücklich und irrig ist die Meinung der Autorin, *Duetto amoroso* (richtig soll stehen: *Scena amorosa*) sei mit *Duetti fiorentini* identisch, da es sich um zwei verschiedene Werke handelt. Aus dem Kommentar (S. 17) geht hervor, daß de Courcy *Duetti fiorentini* mit *Duetto amoroso* (beide herausgegeben von M. Kergl) verwechselt, doch auch diese Komposition hat mit der *Scena amorosa* nichts gemeinsam. Die Mitglieder des Orchesters in Dresden (S. 37) hießen richtig: Rastrelli (also weder Röstrelli noch Castelli), Horack (nicht Acorati!), Fr. Kummer jun. (nicht Dr. Krümmmer), Wustlich (nicht Whistlich) usw. Die

Namen aus Breslau (S. 40) sind alle nicht Mitglieder des Orchesters. Köhler, Wolf und Hesse waren Pianisten, der Graf Larisch aus der bekannten Familie der Kohlbarons hat dort keinen Platz. Der Breslauer Erzbischof (dessen Name in Paganinis Notizbuch unmittelbar nach jenem von Graf Larisch steht) hat Glück gehabt, daß er noch mit heiler Haut aus diesem sonderbaren Orchester davongekommen ist.

Bei einer guten Chronologie spielt auch die Übersichtlichkeit eine wichtige Rolle. Es wäre sehr nützlich, jede Seite oben mit dem Jahr zu bezeichnen, um dem Suchenden Arbeit zu ersparen. Man darf sich auch in der chronologischen Anordnung keine Ausnahme erlauben, wie zum Beispiel auf S. 41, wo die Septemberdaten in dieser Reihenfolge erschienen: 4., 7., 14., 21., 6., 8., 16., 23., 19., 26.

Die Ausarbeitung der Paganini-Chronologie von G. de Courcy war sicherlich keine leichte Arbeit. Desto mehr ist es zu bedauern, daß das Resultat so wenig befriedigend ist. In der vorliegenden Fassung wird diese Chronologie oft mehr schaden als nützen, da zweifellos viele Benutzer ihre Angaben vertrauensvoll übernehmen werden. Es ist zu hoffen, daß eine sorgfältig korrigierte Neuauflage so bald wie möglich folgen wird.

Zdeněk Vyborný †, Jihlava

Bert Voß: August von Othegraven. Leben und Werke. Köln: Arno Volk-Verlag 1961. 163 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 49).

Zwei Abschnitte des Buches sind über das Thema Othegraven (1864—1946) hinaus lesenswert und vortrefflich unterrichtend: von den Wesensmerkmalen rheinischer Musik (S. 29 ff.) und über Wesen und Weg des Volksliedes (S. 82 ff.). Sie zeigen den aufmerksamen historischen und kulturellen Einblick, der das ganze Buch auszeichnet. Sie zeigen die Stärke des Verfassers, sich kurz zu fassen. Sie beleuchten die beiden Hauptkräfte im Leben und Wirken Othegravens, des gediegenen, hochgesinnten Menschen, des lyrisch-liederfrohen, inmitten einer breitgewordenen, strömungsreichen Musikübung immer eigenständigen Komponisten. Von den Mühen einer vieljährigen Forscher- und Sammlerarbeit in den Trümmern nach 1945 merkt man der Darstellung nicht an. Anschaulich kommen Herkunft und Lebens-

gang des schlichten, humorvollen Mannes heraus, der einer der Charakterköpfe des Kölner Konservatoriums war, der dem hochentwickelten rheinischen Männerchorgesang sein Bestes gegeben hat — und dessen Tod durch den Zusammenbruch nach dem zweiten Weltkrieg so traurig überschattet worden ist.

Anschaulich und voller Aufschlüsse sind die stilistischen Betrachtungen zum Lebenswerk, geordnet nach den (fast nur vokalen) Gattungen. Hierbei wird die erstaunlich reiche Literatur zur rheinischen Musikgeschichte fruchtbar genutzt (Bibliographie im Anhang, dabei der hervorragende Anteil der von K. G. Fellerer geleiteten Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte). Manch kluge Bemerkung von Bert Voß erhellt weite Zusammenhänge, z. B. über die künstlerische Verwandtschaft Othegravens mit Brahms und über das, was die beiden Meister vom Stammesartigen her getrennt hat. Auch die Gefahren, denen Othegraven in der „Verbürgerlichung des Musiklebens“ nicht immer entgehen konnte (Wahl der Texte, „reißerische“ Wirkungen), werden mit lobenswerter Ehrlichkeit aufgedeckt. Das Werkverzeichnis umfaßt neben den gedruckten Opera einen so großen Teil aufgestöberter Handschriften, daß der künstlerische Nachlaß doch voll erfaßt erscheint. Eine Gesamt-Übersicht der bearbeiteten Volkslieder (etwa 250, S. 88 ff.) wird der Volkslied-Forschung noch manchen guten Dienst leisten. Das Bildnis des Meisters muß man freilich woanders suchen, ein sehr sprechendes von 1924 findet sich in der MGG; und an Stelle eines mit leisem Bedauern vermißten Notenteils werden die Bände des sogenannten *Kaiserliederbuches* erste Hilfe leisten — die Kostenfrage mag manche Wünsche des Verfassers abgeschnitten haben. Auf das von Bert Voß mitaufgebaute Othegraven-Archiv im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln sei verwiesen. Sein im schönsten Sinne unterhaltendes Buch kann auch als klar gegliedertes Nachschlagewerk dienen für den, der sich schnell über Einzelheiten belehren will.

Kurt Stephenson, Bonn

Robert Etheridge Moore: Henry Purcell and the Restauration Theatre. Foreword by Sir Jack Westrup. London, Melbourne, Toronto: Heinemann (1961). V, 223 S., 20 Notenbeispiele, 4 Bildtafeln.

Dieses Buch, das dem Literatur- und Theaterhistoriker wie dem Musikforscher gleichermaßen dienen will, widmet sich, als erste einschlägige Veröffentlichung in Buchform, unter ebenso gewissenhafter wie kritischer Heranziehung neuester, in Deutschland z. T. kaum bekannter, wie zeitgenössischer Quellen Purcells Bühnenwerken, „works of great musical stature which, with the exception of *„Dido and Aeneas“*, are almost unknown“. Angesichts der grundlegenden Darstellungen Westrups und Dents und der reichhaltigen englischen theater- und literaturgeschichtlichen Forschungen, besonders der letzten Jahre, hat Moore nicht mehr nötig, die früheren Mißverständnisse über das Drama und die Bühnenmusik der Restaurationszeit aus dem Wege zu räumen. Nachdem im Einleitungskapitel (*Backgrounds*) knapp alles Wesentliche über den Geist des Barock und über das Barocktheater, seine Universalität, seine beiden Hauptzweige, Heroic Play und Masque, und ihre Überschneidungen, den Anteil der Musik, die szenischen Probleme, die Tradition und die Anforderungen des Publikums gesagt worden ist, kann sich der Verfasser in sechs Kapiteln an Hand von sieben der bedeutendsten und umfangreichsten Werke Purcells seiner Aufgabe widmen, „to analyse both libretto and music in the light of their theatrical intentions and affectiveness“. Die Kapitel sind meist dreifach untergeteilt. Der erste Abschnitt gibt historische und inhaltliche Übersichten, wobei fast regelmäßig unter geschickter Vergleichung und Prüfung des Materials Neues und Anregendes herauskommt. Der zweite analysiert in guter Kennerschaft — Moore lehrt englische Literaturgeschichte an der Universität Minnesota — die Musik, ihre Ausdrucksbedingtheit, -kraft und -eigenart, wobei sich nicht selten einleuchtende stilkritische Erkenntnisse ergeben. Der dritte Abschnitt bemüht sich, das behandelte Werk als jeweiligen Repräsentanten des in ihm wesenhaft hervortretenden Typus auszuweisen.

Daß die große Ausnahme von den insgesamt 51 Bühnenmusiken, die *Voloper Dido and Aeneas*, vorangeht, besonders sorgsam (auch für die französischen und italienischen Einflüsse) untersucht wird und daß, an ihr gemessen, Licht auf die Ansprüche der anderen Werke fällt, ist ebenso verständlich wie notwendig. Es folgt *King Arthur*, als „at-

tempt to create a British national opera“; das Problem der Halboper wird diskutiert, Vergleiche mit späteren Bearbeitungen folgen. Die *Fairy Queen* gilt als „apotheosis of the masque-like opera“. Moore sieht in dieser Verbindung von Shakespearischem Drama und Masque eins der wichtigsten Stücke des 17. Jahrhunderts und geht, unter Hinweisen auf die zeitgenössische Malerei und Architektur, noch auf Inszenierung und Dekoration ein. *Dioclesian* und *Bonduca*, Arrangements von „historical romances“, werden vor allem textkritisch beleuchtet, die vielen Ungereimtheiten aus der Sicht der Zeit verständlich gemacht, und auseinandergesetzt, mit welch feinem Bühneninstinkt und psychologischer Einfühlung Purcell sie den Erfordernissen seiner Musik anzupassen wußte. Die *Indian Queen* gibt Gelegenheit, die Natur des „exotic orientalisied heroic play“ zu untersuchen, die Vorteile, die es dem Tonsetzer einbrachte, und wie er sie zu nutzen verstand. Überzeugend ist der dramaturgische Vergleich mit *Aida*. Auch im *Tempest* als Muster einer „Shakespearian adaptation“ steht die Textgeschichte und -bearbeitung obenan. Das Werk stellt, was Großartigkeit der Inszenierung anbetrißt, die höchsten Anforderungen. Hervorgehoben wird das Überwiegen des italienischen Einflusses, besonders in der Masque. In der *Conclusion* werden die historische Stellung Purcells zwischen Ende der Barockzeit und Beginn des rationalistischen Zeitalters sowie die sich daraus ergebenden Gründe für sein Zurücktreten charakterisiert; es folgen respektvolle und umsichtige Ausblicke auf Händel. Zusammenfassend wird eine Aufführung der wichtigsten und besten dieser Werke nicht in der unwirksamen Konzertsfassung, sondern in, wenn auch gekürzter, szenischer Darstellung empfohlen, die „presents the work as nearly as possible as it first appeared, with the extra advantage of modern lighting, accepting the radical differences in dramatic convention, and making an effort to understand them“ (S. 210). Moore vertraut auf das historische Verständnis des heutigen Publikums.

Das hier Skizzierte kann nur ein schwaches Bild des Reichtums dieses anregend und gut geschriebenen Buchs an neuen Kenntnissen, Gedanken und Einstellungen geben. Es füllt, auch durch das realistische Wissen des Autors um die praktischen Erfordernisse, wohl

für längere Zeit, eine längst empfundene Lücke in der Purcell-Literatur aus.

Reinhold Sietz, Köln

Hermann Grabner: Regers Harmonik. Zweite Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1961. 48 S.

Die Forderung, der Kritik durch Gegenkritik zu begegnen, kann als lästiger Zwang empfunden werden; und so hält Grabner an der These, daß Regers Harmonik „streng auf Riemanns Lehre“ beruhe (3), trotz der Einwände G. Sievers', die er nicht widerlegt, sondern ignoriert, noch immer fest. Er stützt sich auf fünf „Gesetze“ der tonalen Harmonik, die Reger seinem Unterricht am Leipziger Konservatorium zugrundelegte (3). Mit Riemann teilt Reger außer dem Dogma, daß sämtliche Akkorde auf drei Funktionen zu reduzieren seien, das Prinzip der Nebendominanten oder -subdominanten und den Gedanken, daß eine Grundtonart durch die Interpolation von Bruchstücken fremder Tonarten nicht aufgehoben werde. Fragwürdig aber ist der Begriff der „Terzverwandtschaft“; denn wenn er als „Prinzip“ (4) gelten soll, kann er nichts anderes besagen, als daß in C-dur die Akkorde A-dur und As-dur, Es-dur und E-dur nicht indirekt — als Dominante der Subdominantparallele, Parallele der Moll-Subdominante, Parallele der Moll-Tonika und Dominante der Tonika-parallel —, sondern unmittelbar auf die Tonika zu beziehen seien. „Terzverwandtschaft“ als Prinzip durchkreuzt das System der tonalen Funktionen. In einer Theorie aber, die am Begriff der indirekten Beziehung festhält, ist „Terzverwandtschaft“ ein überflüssiger Sammelname für Akkorde mit verschiedenen Funktionen, die nichts als das äußere Merkmal gemeinsam haben, in Terzabständen zur Tonika zu stehen.

„Um den harmonischen Grundgedanken eines Stückes erfassen zu können, ist es notwendig, von der großen tonalen Gliederung auszugehen . . .“ (12). Und in den Tonartdispositionen der Zyklen und einzelnen Sätze entdeckt Grabner immer „einfache“ Beziehungen; nur selten ist er gezwungen, von einer „Verschleierung der Tonalität“ zu sprechen (15). Einem Hörer aber, der nicht an das System der Funktionstheorie gewöhnt ist, dürfte es schwer fallen, in der Behauptung, die Tonarten h-moll und g-moll (12) oder c-moll und e-moll (13) seien nur durch zwei Schritte getrennt (h-D-g und

c-G-e), also nahe verwandt, seine musikalischen Erfahrungen wiederzuerkennen, und er wird kaum einen Unterschied wahrnehmen zu der entfernteren Beziehung zwischen den Tonarten c-moll und es-moll, die durch drei Schritte (c-f-b-es) getrennt sind. Doch könnte Grabner erwidern, das „unbefangene“ Hören sei ein unentwickeltes — der Anspruch der Funktionstheorie, Gesetze des musikalischen Hörens entdeckt zu haben, läßt sich weder beweisen noch widerlegen.

Andererseits zeigt sich an Grabners Analyse eines Zitats aus den Beethoven-Variationen opus 86 von Reger (19 und 22), daß die Einseitigkeit der Funktionstheorie, die Methode, fast ausschließlich den Zusammenhang der einzelnen Akkorde mit der Tonika zu berücksichtigen und die unmittelbaren Beziehungen zwischen den Akkorden zu vernachlässigen, zum Grund von Irrtümern werden kann. Grabner bestimmt die Durakkorde Ces, Fes und F in b-moll als „neapolitanischen Akkord“, Subdominante zum „neapolitanischen Akkord“ und Dominante; F-dur sei von Fes-dur durch eine harmonische Zäsur getrennt und müsse, als Beginn einer zweiten Phrase, auf b-moll, den Anfang der ersten, zurückbezogen werden. Doch wird der Dreiklang der tiefalterierten II. Stufe nur dann als „neapolitanischer Akkord“ und als Repräsentant der Subdominant-Funktion gehört, wenn die Dominante folgt; trotz des Fes-dur-Akkords, der eine angehängte Subdominante ist, muß also Ces-dur auf F-dur bezogen werden. Grabners Methode, Akkorde unabhängig vom Kontext auf die Tonika zu beziehen und den „neapolitanischen Akkord“ von der Dominante abzuschneiden, beraubt den „neapolitanischen Akkord“ seiner tonalen Funktion.

Auch die Regel, daß man Umdeutungen vermeiden und sich bemühen solle, „alles in direkte Beziehung zur Tonika, Subdominante oder Dominante zu bringen“ (22), verrät die Tendenz, den harmonischen Text in Einzelakkorde zu zerreißen, die ausschließlich durch ihren Zusammenhang mit der Tonika bestimmt sind. In der Akkordfolge C-Fis⁷-B-E⁷-a hat nach Grabner (21) der Akkord Fis⁷, als Dominante des mit G-dur terzverwandten h-moll, eine indirekte Funktion in C-dur. Doch dürfte es näherliegen, C-dur zunächst als Tonika und dann, bezogen auf Fis-dur, als „neapolitanischen Akkord“ zu hören und Fis⁷ zunächst als Do-

minante, dann aber, bezogen auf B-dur, als übermäßigen Quintsextakkord (*ges-b-des-e*).

Um zu demonstrieren, daß Regers komplizierte Harmonik auf einem Gerüst von Schwerpunkten beruhe, die tonal eng aufeinander bezogen seien, analysiert Grabner (33 ff.) das Streichquartett *Es-dur* opus 109. In der Exposition des ersten Satzes unterscheidet er sechs Themen, deren tonaler Zusammenhang mit der Grundtonart von „verblüffender Einfachheit“ sei (39). Doch veraten die Widersprüche, in die er gerät, wie kompliziert das Einfache ist: Grabner klassifiziert das zweite Thema, ohne daß es transponiert würde, zunächst (T. 14) als *c*-moll, später (T. 56) aber als *es*-moll und das dritte Thema zunächst (T. 33) als *B*-dur und später (T. 194) als *g*-moll. Den Vordersatz des dritten Themas bilden, abgesehen vom ersten Akkord, Dur-Akkorde in Ganztonabständen (*g-F-Es-Des-Es-F-G*), den Nachsatz moll-Akkorde in Ganztonabständen (*b-as-fis-e-fis-as-b*). Eine funktionale Deutung der ganzen Akkordfolge ist ausgeschlossen, und um die These, daß Regers Harmonik „streng auf Riemanns Lehre basiere“ (3) nicht preisgeben zu müssen, beschränkt sich Grabner auf eine Interpretation der Schwerpunkte. Da der Nachsatz mit einem *b*-moll-Akkord schließt, soll der Anfang des Vordersatzes, der *g*-moll-Akkord, in T. 33 als Tonikaparallele in *B*-dur gelten. In der Durchführung aber bricht das Themenzitat mit dem Schluß des Vordersatzes, dem *G*-dur-Akkord ab, und um Anfang und Ende zu verbinden, muß Grabner in T. 194 den *g*-moll-Akkord als Tonika interpretieren. Man braucht aber die Möglichkeit, daß sich das tonale Hören auf Schwerpunkte stützt, nicht zu leugnen, um andererseits sagen zu dürfen, daß eine funktionale Analyse, die durch die Abspaltung eines Vordersatzes vom Nachsatz zu einem Wechsel der Tonartbestimmung gezwungen wird, Entscheidendes an Regers Harmonik verfehlt.

Carl Dahlhaus, Kiel

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenerwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Band 5: *Ascanio* in *Alba*, vorgelegt von Luigi Ferdinando Tagliavini. Kassel-Basel: Bärenreiter-Verlag 1956. XX, 268 S.

Dazu: Kritischer Bericht. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1959. 100 S.

Die neue Ausgabe des *Ascanio in Alba*, die auf die Praxis in Rundfunkaufführungen und einer Gesamtaufnahme des Werkes auf Schallplatten bereits erfreulich eingewirkt hat, bringt einen gegenüber der Version in der Alten Mozart-Ausgabe zwar nicht grundsätzlich veränderten, aber doch in vielen Einzelheiten verbesserten Notentext, der den heutigen Grundsätzen und Erfahrungen musikwissenschaftlicher Quellenkritik und Editionstechnik gerecht wird; seine wichtigsten Besonderheiten sind die Einfügung der szenischen Angaben aus dem Libretto in die Partitur und der erstmalige Abdruck der (allein erhaltenen) Baßstimme des Ballo, der die beiden Teile des Werkes bei den Mailänder Aufführungen 1771 verband.

Die Quellenlage des *Ascanio* war für die Herstellung eines zuverlässigen Textes recht günstig. Dem Herausgeber standen das Autograph, eine von Mozart korrigierte Abschrift und vier weitere zeitgenössische Abschriften, außerdem die Originalausgabe des Libretto zur Verfügung. Die erstgenannte Abschrift zeigt (entgegen der vom Herausgeber nicht erwähnten Ansicht Einsteins in KV^{3a}, S. 166) zahlreiche eindeutig von Mozarts Hand stammende Ergänzungen, vor allem zur Dynamik (ein Parallellfall zu der Turiner Abschrift des *Lucio Silla*, vgl. A. Holschneider in *Mf* XV, 1962, S. 288 f.); mit Recht hat Tagliavini an solchen Stellen ihr als einer „Fassung letzter Hand“ den Vorzug vor dem Autograph gegeben. Der Kritische Bericht verzeichnet aus diesen beiden Hauptquellen sämtliche, aus den übrigen Handschriften nur die wichtigsten Lesarten. Bei der Darstellung der Quellengeschichte und des Quellenwertes hätte man sich eine ausführlichere Diskussion der merkwürdigen, eine Reduktion des Werkes bietenden Handschrift Lissabon gewünscht (die Vereinfachung der Instrumentation und die Auslassung der Nr. 1 deuten darauf hin, daß die Handschrift für eine bestimmte Aufführung geschrieben wurde; daß sie in „*Verbindung mit der verschollenen Abschrift für den Erzherzog Ferdinand*“ steht, wie Schneider-Algatzky, *Mozart-Handbuch*, S. 111, vermuten, ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil die Abschriften für das Kaiserhaus offenbar nicht für Aufführungen bestimmt waren).

Das Werk selbst zu kennzeichnen, ist hier nicht der Ort. Neuerdings ist zu seiner Cha-

rakteristik der Aufsatz von Hans Engel, *Hasses Ruggiero und Mozarts Festspiel Ascanio* (Mozart-Jahrbuch 1960/61, S. 29–42) zu vergleichen. Eine Ausgabe der (nach den dort gegebenen Beispielen ungewöhnlich bedeutenden) Oper Hasses wäre sehr zu wünschen.

Notentext und Kritischer Bericht der Ausgabe Tagliavinis sind so genau und zuverlässig gearbeitet, wie es bei der NMA schon dank der sehr detaillierten Vorschriften der Editionsleitung fast die Regel ist. Für die Wissenschaft ist die Ausgabe also ohne jede Einschränkung nützlich und brauchbar. Über einige editionstechnische und interpretatorische Details wird man dagegen, wie stets bei solchen Arbeiten, streiten können. Für die Praxis dürfte ein wesentliches Problem die Behandlung der Arien-Fermaten sein, die auf einzufügende Kadenzten deuten. Tagliavini schlägt im Vorwort für fast alle „klassischen“ Kadenzstellen (Triller und Fermate zu der üblichen Obersekund-Kadenzformel in der Singstimme, während das Orchester pausiert) stilistisch ausgezeichnete, kurze und hinreichend virtuose Kadenzen vor, läßt aber merkwürdigerweise die hierher gehörigen Stellen S. 128 T. 78 und S. 219 T. 75 der Partitur aus. Darüber hinaus wäre für die Praxis sicherlich eine Erwähnung der Stellen nützlich gewesen, an denen die Einfügung kleinerer Kadenzen oder kurzer „Eingänge“ zumindest möglich erscheint (S. 196 T. 20, S. 249 T. 83, vielleicht auch S. 29 T. 45, S. 35 T. 116, S. 55 T. 25 und zahlreiche ähnliche Fälle).

In der Behandlung des heiklen Problems staccato-Keil-, -Strich und -Punkt geht der Herausgeber insofern konsequent vor, als er Mozarts im Autograph ganz einheitlich gesetzte staccato-Striche ebenso einheitlich als (im Stichbild keilförmige) Striche übernimmt. Natürlich führt das bei schnellen Sechzehntelketten (Nr. 9, Ballo; Nr. 19 und öfter) zu einem Artikulationsbild, das auf die Praxis trotz aller im Vorwort geäußerten Vorbehalte leicht verwirrend wirken kann. Vielleicht wäre es besser gewesen, das staccato einheitlich in Punkte umzuschreiben, was ja, eben wegen der Einheitlichkeit der Quelle, kein unzulässiger editorischer Eingriff gewesen wäre. Dann hätte man auch die im Vorwort aufgeführten wenigen Akzentstriche als Striche beibehalten und dadurch deutlich herausheben können (bei der vom Herausgeber gewählten Lösung

müßten die Akzentstriche S. 8, 9 und 179 durch ein editorisches sf oder forte interpretiert werden, zumal die übrigen schon in den Quellen mit forte verbunden sind). Schließlich zwei kleinere Details: in der Ouvertüre wäre T. 29–30 und 94–95 eine staccato-Ergänzung nach Analogie (Viola, Violoncello/Kontrabaß) erwünscht; in Nr. 14 kann die (im Vorwort S. XIV erörterte) verschiedene Artikulation der Parallelstellen T. 24 und 87 in der Violine I kaum kompositorischer Absicht entspringen und sollte nach der Singstimme bzw. nach T. 87 vereinheitlicht werden.

Nochmals sei betont, daß es sich hier um Probleme der Aufführungspraxis handelt. Die wissenschaftliche Zuverlässigkeit der schönen Ausgabe steht außer jedem Zweifel.

Ludwig Finscher, Kiel

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenerwerke. Werkgruppe 6: Musik zu Schauspielen, Pantomimen und Balletten. Band 1: Chöre und Zwischenaktmusiken zu Thamos, König in Ägypten, vorgelegt von Harald Heckmann. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1956. XIV, 233 S.

Dazu: Kritischer Bericht. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter [1958]. 35 S.

Die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Musik zu Geblers *Thamos* gehört noch immer zu den unklarsten Kapiteln der Mozartforschung. Auch die vorliegende Ausgabe und die Forschungen Alfred Orels, die der Herausgeber für den Kritischen Bericht noch auswerten konnte, können nicht alle Fragen beantworten. Das liegt einmal vor allem daran, daß Mozart sein Werk in mehreren Arbeitsstadien und in zwei Fassungen komponiert hat und außerdem an der späteren Parodierung einzelner Teile vielleicht nicht unbeteiligt gewesen ist, zum anderen daran, daß Geblers „heroisches Drama“ ein Kassenschlager war und von Reisetruppen sehr oft, teils mit Mozarts Komposition, teils aber auch mit anderen Bühnenmusiken gespielt wurde, von denen die ursprüngliche von Johann Tobias Sattler (durch Gluck korrigiert) wenigstens dem Namen nach bekannt, vielleicht auch identisch mit den bei Simrock unter Mozarts Namen gedruckten zwei Chören ist; schließlich dar-

an, daß Mozarts *Thamos*-Musik (mit der Symphonie KV 184 als Ouvertüre) für ein anderes Modestück der Zeit, Plümicke's *Lanassa*, adaptiert worden ist.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, den Hypothesen Heckmanns und Orels eigene Vermutungen gegenüberzustellen; auf die Ausführungen Hellmut Federhofers zu den parodierten Chören (Mozart-Jahrbuch 1960/61, S. 49 f.) und auf die zusammenfassende Darstellung in Schneider-Algatzys *Mozart-Handbuch* S. 115 sei wenigstens hingewiesen. Einige Details: die von Otto Bacher entdeckte und (ZfMw VIII, 1925/26, S. 226 bis 230) beschriebene Frankfurter Handschrift der *Lanassa*-Musik könnte vielleicht Fingerzeige für Mozarts Anteil an dieser Umarbeitung liefern (sie scheint verschollen zu sein; jedenfalls machen weder Heckmann noch Hermann Beck [NMA, Sinfonien Bd. 4, Kritischer Bericht] Angaben über ihren Verbleib): ist es schon eigenartig, daß die *Thamos*-Musik keine Ouvertüre hat, so ist es doppelt merkwürdig, wie gut KV 184 als einzige Salzburger Symphonie mit großer Bläserbesetzung sich als solche Ouvertüre eignet. Die von Heckmann (Notenband S. VII) erwähnte Bemerkung bei Haas, als Ouvertüre zu *Lanassa* sei KV 364 benutzt worden, dürfte übrigens auf die falschen Angaben Bachers (a. a. O., S. 226 f.) zurückgehen.

Die Schwierigkeiten bei der Interpretation und Datierung des Melodram (Nr. 4 der Partitur) scheinen mir nicht unüberwindlich zu sein. Entgegen Orels Ansicht halte ich den Satz für ein echtes Melodram, das Bendas Werken vor allem in der formalen Anlage ebenso auffallend ähnelt, wie es den echten Zwischenakt-Nummern des *Thamos* unähnlich ist (Leopold Mozarts Text-Eintragungen in das Autograph sind sicherlich nicht nur quasi-programmatische oder -dramatische Erläuterungen — dafür weichen sie, worauf auch Heckmann im Kritischen Bericht S. a/4 hinweist, von den zweifellos rein programmatisch-erläuternden Eintragungen Leopold Mozarts an anderen Stellen des Werkes zu sehr ab). Zudem ist der Schluß, daß der Satz entweder 1775 komponiert, dann aber kein Melodram, oder aber ein Melodram, dann aber erst 1779 geschrieben sei, weil Mozart diese Kompositionsform erst 1778 in Mannheim kennengelernt habe,

nicht zwingend. In seinem Brief vom 12. November 1778, auf den sich diese Argumentation stützt, spricht Mozart ausdrücklich von großen, eine ganze dramatische Handlung umfassenden Kompositionen, nicht von kurzen Einlagen in eine Schauspielmusik; außerdem sagt er, „*ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen*“ — er scheint also „so was“ schon gekannt, nur damals noch nicht als ganzes „Mono-“ oder „Duodrama“ auf der Bühne gesehen gehabt zu haben. Von Bendas *Medea* (uraufgeführt am 1. Mai 1775) kann er im Winter 1775/76 durchaus schon eine (wie auch immer geartete und übermittelte) Kenntnis gehabt haben. Doch wie dem auch sei: zur Geschichte der *Thamos*-Musik ist noch manche Arbeit zu leisten. Vielleicht werden genaue Schrift-Studien zur Datierung des Autographs und eine Untersuchung der bei Simrock erschienenen *Thamos*-Chöre (waren vielleicht sie es, die bei der Salzburger Aufführung am 3. Januar 1776 verwendet wurden?) am ehesten weiterhelfen.

Wie notwendig die NMA und wie groß ihr Fortschritt gegenüber der Alten Mozart-Ausgabe ist, wird an kaum einem der bisher erschienenen Bände so deutlich wie an Heckmanns *Thamos*-Edition. Zum ersten Male werden hier die erste Fassung der beiden großen Chöre, der vollständige Text des Dramas und als Anhang die späteren Parodietexte mitgeteilt; das Verhältnis Tutti-Soli in den Chören ist überzeugend geklärt, zahlreiche Einzelheiten sind besser und konsequenter als in der AMA gestaltet, und die Interpretation der staccato-Zeichen ist so quellentreu wie nötig und so musikalisch wie möglich. Der Nötentext der 2. Fassung ist nach dem Autograph gearbeitet; die 1. Fassung der Chöre ist leider nur in einer schlechten Abschrift erhalten, die keinen zuverlässigen Text bietet (Nr. 6a, T. 39—40 mit der unmöglichen Deklamation „*von des Mittágs*“ ist offenbar korrumpiert).

Die Ausgabe ist bis auf kleine Versehen, die bei jeder Benutzung der Partitur leicht korrigiert werden können, durchaus zuverlässig; der vielleicht etwas knappe Kritische Bericht gibt exakte Auskunft. Der Wissenschaft ist mit dieser Edition eins der bedeutendsten und eigenartigsten Frühwerke Mozarts wiedergewonnen. Zu hoffen bleibt nur, daß sich auch die Praxis dieser Musik annehme. Ludwig Finscher, Kiel

Johann Walter: Sämtliche Werke, herausgegeben von Otto Schröder. Fünfter Band: *Cantiones septem vocum* (1544) 1545; *Magnificat octo tonorum quatuor, quinque et sex vocibus*, Jenae 1557. Kassel-Basel und St. Louis: Bärenreiter-Verlag und Concordia Publishing House 1961. VIII, 114 S.

Nach sechsjähriger Pause erschien wieder einmal ein Band der von dem 1946 verstorbenen Torgauer Gymnasialprofessor Otto Schröder im Manuskript fast abgeschlossenen, sechsbändig geplanten Gesamtausgabe der Werke Johann Walters, des vielberufenen „evangelischen Urkantors“. Der Band zählt als fünfter; man darf hoffen, daß der vierte und sechste nunmehr in schnellerer Folge erscheinen.

Seit dem zweiten Bande steht über dem Impressum der bescheidene Hinweis: „Für Otto Schröder † besorgt von seinem Mitarbeiter Max Schneider.“ In der Tat hat Schneider das Manuskript seines Freundes, soweit wir sehen, nahezu unverändert gelassen. Diese Ehrfurcht ist menschlich über Kritik erhaben. Indessen sind so manche Mängel konserviert worden, die man im wissenschaftlichen Interesse bedauern muß. So geht die Ausgabe einsam abseits der übrigen Walterforschung ihren Weg. Das zeigt sich auch im vorliegenden Bande. Nur Kades „Lutherkodex“ (1871) ist gelegentlich erwähnt, aber sogar Gurlitts und Gerhardtts grundlegende Arbeiten werden mit Schweigen übergangen (vgl. bereits Brennecke zu Bd. 1—3 in *Mf X*, 1957, 199 ff.). Das biographisch-chronologische Material ist unzureichend erschlossen, Vorhandenes kaum irgendwo belegt. Schröders Verdienst liegt im wesentlichen in einer fleißigen und gewissenhaften Spartierung der Werke seines großen Torgauer Vorgängers.

Der siebenstimmige 118. (deutsch 119.) Psalm „*Beati immaculati*“ wurde nach Auskunft einer (jetzt verschollenen) Torgauer Chronik zur Einweihung des ersten protestantischen Kirchbaues, der Kapelle auf Schloß Hartenfels zu Torgau, komponiert, die am 15. Oktober 1544 Martin Luther in Anwesenheit des Kurfürsten und Melancthons durch eine Predigt über das Sonntagsevangelium Lk. 14, 1—11 vornahm. Walters Auswahl knüpft an den Introitusvers (lat. Ps. 118 V. 1) an (was Schröder verschweigt). Vgl. Lossius 1553. Die komposi-

torische Anlage ist so (vgl., auch zum Folgenden, meine Dissertation *Johann Walters Cantiones latinae*, Diss. phil. Tübingen 1960): Den Kern bilden vier Tenöre im Kanon der Prim und mit dem Text des Psalms. Sie werden umgeben von zwei Huldigungsstimmen: der Baß feiert Luther und „Melancthon“ (sic!) auf den Tönen *c* und *g*, der Alt preist Kurfürst Johann Friedrich den Großmütigen auf dem einen durchgehaltenen Ton *g'*. Die Huldigungstexte wiederholen sich ständig, wobei es im Alt zu Überschneidungen mit den Psalm-Partes kommt. Als Füllstimme tritt ein freier psalmtextierter Diskant hinzu.

Der andere Psalm 120 (deutsch 121, alle Verse) ist analog aufgebaut; nur daß hier Alt und Baß mit poetischen Psalmphrasen (wohl von Walter) textiert sind (im Baß bezeugt ein Akrostichon Walters Autorschaft). Der sekundäre Charakter dieser Psalmotette ist damit deutlich.

Auf Grund einer Ähnlichkeit mit der Anlage von Dufays bekanntem *Gloria ad modum tubae* wollen Schröder (Vorwort) und übrigens auch H. J. Moser (*Musikgeschichte in 100 Lebensbildern*, 1952, S. 94 f.) auf direkten Einfluß des Burgunders in Torgau noch 1544 schließen. Dies ist ebenso abwegig wie unnötig, da die von Gurlitt (Luther-Jahrbuch 1933, S. 53, Anm. 2) als direktes Vorbild wahrscheinlich gemachte Chanson Josquins alle wesentlichen Merkmale bereits enthält: Kanon, Orgelpunkt und ostante Baßquinten.

Walter schuf sich aus Elementen des traditionsreichen Rundkanons eine spezifisch psalmodische Kanonform, Zehn Verse aus Ps. 118 (119) werden auf fünf Parties verteilt. Jede ist nach dem für Walter auch sonst wichtigen Prinzip der Ausschnittwiederholung (Anfang und Ende eines wiederholten Abschnitts variieren) im zweifachen Parallelismus membrorum gebaut: *a' b b'*. In Pars IV und den Parties I—VII des anderen Psalms „*Levavi oculos*“ ist dies Grundprinzip kunstvoll-mannigfaltig erweitert, während es in Pars VIII und IX von „*Levavi*“ nicht vorzuliegen scheint. Dieser zweite Psalm (mit Ps. 145 [146] V. 2 als doxologischem Schluß) weist jeder Pars einen Vers zu, die Halbverse werden wiederholt.

Unter diesem konstruktiven Bemühen hat die Inspiration durch den Text gelitten: bewährte Handwerksrezepte regieren. Als Walter sich dann später erfolgreicher

in einer großen psalmodischen Form versuchte, da ließ er sich vom Text unmittelbar zur Freiheit souveräner Mannigfaltigkeit in der C. f.-Bearbeitung der altherwürdigen Modelltöne führen (Magnificat).

Als Walter das Magnificat im 6. Ton am 30. 3. 1554 an Herzog Christoph von Württemberg sandte (MfM 31, 1899, S. 12 f.), waren sämtliche acht Kompositionen zwar noch ungedruckt, aber fertig komponiert. Dieser Umstand bleibt Vorwort S. VIII mindestens unklar. Noch bedauerlicher ist, daß dort eine „*unten folgende Vorrede*“ versprochen wird, von der dann nur der freigelassene Raum zu erblicken ist: sie wurde ganz einfach vergessen! Man bleibt also weiter auf die Kostprobe bei Gurliitt a. a. O. S. 72 angewiesen, bis Bd. 6 hoffentlich das Versäumte nachholt. Übrigens polyphoniert Walter nur die geradzahligen Verse (entsprechend allgemeinem Brauch) und setzt chorale Ergänzung der übrigen wie auch der Antiphonen voraus (auch darauf hätte die Ausgabe hinweisen müssen). Nr. 5, 7 und 8 vertonen das „*Gloria patri*“ ganz.

Dem Urteil, „*daß Johann Walter diese Magnificat mit besonderer Liebe ausgearbeitet und in ihnen den Gipfel seiner Kunst erstiegen hat*“ (S. VIII), kann man vorbehaltlos zustimmen. Seiner mit zunehmendem Alter immer starrerem Haltung in der Theologie steht ein unbefangeneres Verhältnis zum Cantus firmus gegenüber. Durchimitation und figurale Verhüllung gewinnen an Bedeutung. Wie schon früher gelegentlich, kombiniert Walter häufig quodlibetartig mit einem anderen Psalmton, ja in den Gloria-Sätzen der Nr. 8 sogar mit dem Introitus des Trinitatisfestes (auch hierauf macht die Ausgabe nicht aufmerksam!). Wie im Gesamtwerk Walters, spielt ferner der C. f.-Kanon eine große Rolle. Der Reichtum individuell gestalteter Sätze kann hier nicht beschrieben werden. Diese Magnificat verdienen wirklich eine Chorausgabe, da sie eine Wiederaufführung lohnen würden.

Zur Edition hat Brennecke a. a. O. bereits Notwendiges gesagt. Die unverkürzte Übertragung ist mißverständlich, man gewöhnt sich freilich schnell daran, weniger an die Darstellung der Ligaturen durch Legatobögen — als wenn das andere nicht oder weniger legato zu singen sei! Klar lokalisierte cantus firmi sollten bezeichnet werden, ebenso C. f.-Kombinationen. Die origi-

nenalensurangaben müßten eine klare moderne Interpretation erfahren (vgl. z. B. S. 99). Zu den Akzidentien: Diskantklauseln verlangen m. E. immer die Leittonschärfung, wenn nicht bereits ein Leitton nach unten (b-rotundum) erklingt, also auch bei Trugschlüssen (S. 96 Mensur 18) und Simultan-Querständen (S. 94 M. 23 Tenor).

Einzelkorrekturen: S. 7 f. M. 17 f. Ten. (IV) eine Terz höher; S. 26. M. 26 Ten. (IV) 1. Note e'; S. 70 M. 23 Alt 4. Note Minima; S. 106 M. 14 Baß 2. Note c. Augmentationspunkt setzen; S. 96 M. 25 2. Disk. 1. Note; streichen: S. 11 M. 13 Ten. (I) 3. Note. Akzidenz setzen: S. 97 M. 39 2. Ten. 1. Note; streichen: S. 83 M. 9 Disk. 4. Note. Zum Text: S. 4 M. 22 Alt (Saxo-) *num*; S. 6 M. 27 Ten. (II). -u- streichen; S. 8 M. 19—25 „*in semita*“, nicht „*in semitam*“ (Walter stimmt hierin mit Urtext, Luther und der vatikanischen Version von 1945 gegen die klementinische Vulgata überein); S. 11 M. 11 Ten. (III) Komma vor „*cum*“; S. 14 M. 26 Ten. (IV) „*et*“; S. 22 M. 25 Ten. (III) und M. 27 Ten. (IV) Textsilbe unter Note a.

Zum Revisionsbericht: S. 109; der Druck des 1. Psalms ist m. W. überhaupt nicht datiert. S. 113: daß Walter der Verfasser der asklepiadeischen Strophen im Gothaer Chorbuch ist, bleibt unbewiesen. Man sollte übrigens nach Seiten und Mensuren zitieren! Die Konjekturen zu „*Pars I, Takt 12*“ bleibt dunkel.

Wir sind dankbar, daß diese im Lebenswerk Walters besonders markanten Kompositionen nunmehr im Neudruck vorliegen, und sehen dem Erscheinen des 4. Bandes mit vermehrter Spannung entgegen.

Joachim Stalman, Bremke b. Göttingen

Airs de Cour pour voix et luth (1603—1643), hrsg. von André Verchaly. Paris: Heugel et Cie 1961. LXXI, 209 S. (Publications de la Société française de musicologie. 1^{re} série. Tome XVI).

Diese lang erwartete Ausgabe füllt eine große Lücke in der französischen Musikgeschichte aus. Während ähnliche Sammlungen von englischen Airs sowie von deutschen Continuo-Liedern schon seit vielen Jahren vorliegen, fehlte eine repräsentative Auswahl aus dem französischen Sprachgebiet. Zwar hatte Peter Warlock 1926 vierundzwanzig Airs in einer nicht ganz zuverlässigen

sigen Übertragung ohne Tabulatur veröffentlicht, aber damit war die geschichtliche und künstlerische Bedeutung der Gattung keineswegs ans Licht gebracht. Verchallys Kritische Ausgabe erfüllt dagegen alle Bedingungen, die man einer derartigen Arbeit stellen darf. Aus der Fülle der Quellen — mehr als tausend *Airs* erschienen zwischen 1603 und 1643 — wurden neunzig Kompositionen ausgewählt, welche deutlich der Entwicklung des französischen Lautenliedes im 17. Jahrhundert entsprechen. Zusammen mit der schon seit langem bekannten Auswahl aus dem Repertoire der vorhergehenden Periode (*Chansons au luth et Airs de cour français du XVIIe siècle*, hrsg. von L. de la Laurencie, A. Mairy und G. Thibault als Band IV/V derselben Reihe) verfügt die Forschung jetzt über ein reiches Material, das sich auf mehr als ein Jahrhundert ausdehnt.

Bekanntlich hat in Frankreich die Lautenbegleitung sich länger als irgendwo anders im Lied behauptet. Dazu kommen noch weitere konservative Züge. Nur wenig *Airs* werden unmittelbar für eine Singstimme verfaßt; die ursprüngliche Gestalt ist meistens ein homophoner Satz für vier oder fünf Singstimmen. So erklärt es sich teilweise, daß, im Gegensatz zu zeitgenössischen Sologebängen in anderen Ländern, aus dem *Air de cour* kein individueller Geist spricht. Die italienische Reform, die schon durch Caccinis Pariser Aufenthalt genügend bekannt war, wurde bewußt abgelehnt. Statt affektiver Wortwiederholungen und textbedingter Ornamentik weist das französische Lied verschiedene abstrakt-musikalische Züge auf. Die Form ist fast ausschließlich strophisch. Textworte werden nur selten wiederholt, und die vokalen Verzerrungen dienen nicht der Ausdrucksverstärkung des Gedichts, sondern sind bloß charakteristisch für einen nationalen Singstil. Viele Ornamente stehen nur in der pseudo-monodischen Fassung und wurden also von dem Bearbeiter (Gabriel Bataille) hinzugefügt. Auch die Praxis der *Double* weist auf eine abstrakte, fast instrumentale Variationskunst hin, wobei der Text an sich kaum eine Rolle spielt. Die obligate Strophenform erklärt sich aus den historischen Quellen des *Air de cour*: der volkstümlichen *Vau (voix) de ville* und der humanistischen *Chanson mesurée à l'antique*. Obwohl diese Gattungen aus verschiedenen, ja sogar gesellschaftlich entgegengesetzten

Sphären stammen, schenken sie beide dem *Air de cour* ihre schematische Struktur. Sogar die *Récits*, aus denen sich später das französische Rezitativ entwickelt, sind immer strophisch komponiert. Der tiefgehende Einfluß des *Air mesuré* zeigt sich in dem Fehlen einer regelmäßigen musikalischen Metrik (Taktstriche wurden nur am Ende jeder Verszeile notiert). Einigen *Airs de cour* von Mauduit und Guéron liegen sogar authentische *Vers mesurés* zugrunde.

Die Entwicklung der Gattung wird durch Verchallys chronologisch geordnete Auswahl deutlich ans Licht gestellt. Im Anfang war das *Air de cour* das Kollektiv für verschiedene Liedtypen, wie z. B. *Vaudevilles*, *Chansons à danser*, *Airs à boire*, *Airs mesurés*, *Récits*, *Dialogues* usw. Pierre Guéron, dessen *Airs* bestimmte dramatische Züge aufweisen — aber wie weit ist er von der zeitgenössischen italienischen Dramatik entfernt! — ist die wichtigste Figur des ersten Jahrhundertviertels. Seine Kompositionen sind denn auch am häufigsten in den sechs Büchern des Gabriel Bataille vertreten. Der Stil seines Schwiegersohns und Nachfolgers Antoine Boësset scheint rein musikalisch raffinierter. Der Charakter seiner *Airs* ist ausgesprochen lyrisch und gilt in gleichem Maße für die Lieder seines bedeutenden Zeitgenossen Etienne Moulinié. Die tanzhaften und *vaudeville*-artigen *Chansons* verschwinden allmählich aus dem Repertoire. Das *Air de cour* wird das präzise Erzeugnis einer reinen Hofkultur. Nach 1630 macht sich ein bescheidener italienischer Einfluß merkbar, und zwar vornehmlich in der Begleitung, die die Gestalt eines ausgesetzten Generalbasses annimmt. Jedoch dauert es bis in die Mitte der vierziger Jahre, bevor die Continuo-Praxis in Frankreich festen Fuß faßt. Damit ist eine wichtige Epoche zu Ende, in der das französische Lied weit über die Landesgrenzen hinaus seinen Weg bis in die Sammlungen von Robert Dowland, Heinrich Albert und Gabriel Voigtländer findet.

André Verchally beschäftigt sich schon seit vielen Jahren mit dem *Air de cour* und bereitet eine umfangreiche Arbeit über die Gattung vor. Es ist besonders erfreulich, daß er diese wertvolle Ausgabe vorher veröffentlicht hat, damit man später seine Forschungsergebnisse an den Quellen prüfen kann. Editionstechnisch bleibt kaum etwas zu wünschen übrig. Die historische Einfüh-

rung, sowie die ausführlichen Kommentare zu den Liedern zeigen nicht nur eine gediegene musikwissenschaftliche, sondern auch eine bewundernswerte literarische Bildung, wie sie charakteristisch für die französische Musikwissenschaft ist.

Frits Noske, Amsterdam

Poèmes de Donne, Herbert et Crashaw mis en musique par leurs contemporains. Hrsg. von John Cutts, André Souris und Jean Jacquot. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1961. XX, 26 S.

Diese kleine Sammlung enthält Vertonungen von Gedichten der sogenannten englischen Metaphysiker aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Anzahl ist auffallend gering: insgesamt zehn Lieder. Sieben davon sind auf Texte von John Donne komponiert; außerdem ist Richard Crashaw mit zwei Gedichten, George Herbert nur mit einem vertreten. Übrigens hat Vincent Duckles in seinem Kölner Referat (Kongreßbericht 1958 der I. G. M. W.) noch weitere vertonte Gedichte erwähnt, deren Autorschaft jedoch Donne nur zugeschrieben wird. Diese sind hier nicht aufgenommen; auch fehlen die dreistimmigen Herbert-Lieder von John Jenkins (ebenfalls von Duckles besprochen, *The Musical Quarterly* XLVIII, 1962, S. 461 ff.). Zweifellos ist vieles verlorengegangen. George Herbert ist, ebenso wie sein Bruder Edward, Lord of Cherbury, auf dem Gebiet der Musik schöpferisch tätig gewesen, und es ist kaum anzunehmen, daß er seine eigenen Gedichte unvertonnt gelassen hat. Auch ist es sehr wohl möglich, daß Constantijn Huygens, ebenfalls ein „nobile dilettante“, seine holländischen Übersetzungen von Donnes Sonetten in Musik gesetzt hat.

Sämtliche Lieder sind für eine Solostimme mit Lautenbegleitung geschrieben, teilweise in Tabulatur, teilweise mit unbeziffertem Baß. Die Komponisten sind Giovanni Cooperario (John Cooper), Alfonso Ferrabosco, John Wilson, William Corkine, John Hilton und Anonymi. Einige Stücke stehen stilistisch der Elisabethanischen Epoche noch ziemlich nahe, z. B. Corkines *Break of Day* (Donne). Andere dagegen übertragen die mystisch-ekstatische Stimmung der Poesie auf die Musik. Die Ausgabe bietet manches interessante Detail. Eine anonyme Vertonung von

„*Dearest love I doe not goe*“ (Donne) erscheint in zwei Fassungen, die erste ohne Verzierungen, die zweite diminuiert. Instrukтив ist ein Vergleich der Nummern IV und V, Donnes *Expiration* in Musik gesetzt von Ferrabosco und einem Anonymus; letzterer ist durchaus moderner in seiner deklamatorischen Auffassung des Textwortes.

Wie verschiedene frühere Ausgaben des C.N.R.S., so ist auch diese die Frucht internationaler Zusammenarbeit. John Cutts (England) sammelte die Quellen, Jean Jacquot (Frankreich) schrieb eine wichtige historisch-literarische Einführung, und André Souris (Belgien) besorgte die Übertragung der Tabulaturen (welche auch in ihrer Originalgestalt abgedruckt sind) sowie die Aussetzung der Generalbässe. Diese sind nicht, wie üblich, für das Cembalo bestimmt, sondern für die Laute. Souris' Aussetzungen zeugen von einer vorzüglichen Kenntnis des Lautenidioms. Vielleicht wünschte man sich in den beiden Liedern von John Wilson etwas mehr „Extravaganz“, in Übereinstimmung mit dem sehr persönlichen Stil dieses Komponisten; andererseits kann man vom Herausgeber kaum verlangen, daß er den Rahmen des Zeitstils überschreitet. Schließlich ist jede historische Rekonstruktion in ihrer Aufgabe beschränkt.

Im allgemeinen empfiehlt es sich nicht, das Werk einer kleinen Dichtergruppe zum Ausgangspunkt musikhistorischer Publikationen zu machen. In diesem Fall aber gewinnt die Musikwissenschaft dabei. Eine Anzahl von höchstinteressanten Liedern, welche ohne diesen Anlaß wahrscheinlich unbekannt geblieben wären, wird hier der Forschung und der Praxis erschlossen.

Frits Noske, Amsterdam

Wilhelm Friedemann Bach: Solokonzert G-dur. Johann Wilhelm Häßler: Zwei leichte Klaviersonaten [Es, F], Zwei leichte Klaviersonaten. Neue Folge [F, a]. Zwei leichte Klaviersonaten. Dritte Folge [C, B]. Johann Gottfried Mützel: Sonate B-dur mit sechs Variationen. Sämtlich hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Lippstadt: Verlag Kistner & Siegel (1960, 1960, 1960, 1961, 1961). 14 21, 26, 11, 20 S. (Organum. Fünfte Reihe: Klaviermusik. 27, 26, 28, 30, 29).

Die fünfte, von Hans Albrecht ins Leben gerufene Reihe des *Organum* kann nach

nicht mehr als zwölf Jahren schon eine stattliche Anzahl von Heften vorweisen, die ebenso wertvolle wie unbekannte Werke für die Praxis aus der Forschung heraus wiedergewonnen haben. Um was es den Herausgebern. Lothar Hoffmann-Erbrecht wie seinen Vorgängern Max Seiffert und Hans Albrecht, hier geht, das hat Albrecht seinerzeit so formuliert: „*Kein Anschauungsmaterial zur Geschichte der Klaviermusik zu veröffentlichen, sondern aus der schier unerschöpflichen Literatur solche Werke auszuwählen, die auch in unseren Tagen noch mit Freude und Gewinn musiziert werden können.*“ Gerade bei der Prüfung und Auslese des aufzunehmenden Materials, wo strengste Maßstäbe ohnehin geboten scheinen, ist dieser Grundsatz stets verpflichtend geblieben; er trifft auch auf fünf neue Hefte dieser Reihe zu, die, von einem speziellen Kenner der Musik des 18. Jahrhunderts ausgewählt und publiziert, im folgenden kurz anzuzeigen sind.

Mit einem bisher noch nicht neugedrucktten Opus ist Wilhelm Friedemann Bach hier vertreten: mit dem anonym überlieferten, dem Manuskript P 365 der Deutschen Staatsbibliothek entnommenen *Solo-Konzert G-dur*, dessen Entstehungsjahr nicht feststeht, dessen Mittelsatz der Komponist jedoch später in doppeltem Sinne wieder verwendet hat (Fantasie c-moll von 1784; Hochzeitslied „*Herz, mein Herz*“). Musikalisch ist vielleicht dieses e-moll-Andante das Kernstück des Ganzen; vom Prinzip des Konzertierens aus sollte jedoch der erste Satz (Allegro non troppo) das stärkste Interesse erregen. Das Vorbild des Vaters Johann Sebastian schimmert recht deutlich durch, der ja mit seinem *Italienischen Konzert* Ähnliches erstrebt und im strengeren Stile Unvergleichliches erreicht hat.

„*Blose Klaviersonaten werde ich nicht so viel mehr schreiben*“, äußert Johann Wilhelm Häbeler 1786 am Schluß seiner von Willi Kahl wiederveröffentlichten Selbstbiographie, „*da ich von allen Seiten zu grössern Werken aufgefordert werde. Hinreisender Drang zur Komposition nöthigte mich zu schreiben; aber ich muß aufrichtig gestehen, daß alle meine vorigen Arbeiten blos Produkte zerstreuter Augenblicke sind.*“ Eben den gleichen Jahren entstammen jene vier Sammlungen leichter Klaviersonaten, aus deren Fülle Hoffmann-Erbrecht sechs Stücke ediert hat. Es ist unbedingt ein Ver-

dienst, hier wiederum auf das Phänomen Häbeler aufmerksam gemacht zu haben, von dem bislang nur wenig im Neudruck zugänglich ist und dessen Musik keineswegs so nebensächlich ist, wie es die obige Selbstkritik in wohl nicht ganz echter Bescheidenheit meint. „Leicht“ heißen die Sonaten Häblers hauptsächlich deswegen, weil er damit — aus pädagogischer Absicht und aus Gründen des kaufmännischen Absatzes — möglichst viele Klavierspieler und Dilettanten ansprechen will. So sind seine Sonaten zwar nicht überall hochoriginell, ihre Erfindung jedoch ist stets von einem untrüglich guten Geschmack diktiert. Harmonisch und vor allem dynamisch sind sie außergewöhnlich abwechslungsreich; interessant auch der Versuch, für die formale Konzeption gelegentlich eine stichhaltige, kontrastierende Zweisätzigkeit der Gesamtanlage zu entwickeln (so in den beiden Sonaten des Heftes 30). Über Johann Christian Kittel gewissermaßen ein Enkelschüler Johann Sebastian Bachs, hat er sich auch den Einflüssen Carl Philipp Emanuel Bachs, Haydns und Mozarts geöffnet, freilich ohne ihnen zu erliegen. Die Naivität des Ausdrucks ist gewiß ein Zeichen jener Epoche, aber es muß gesagt werden, daß dabei Häblers Musik niemals ins Primitive absinkt. Kontrapunktisch-imitatorisches geistert wieder und wieder durch die Sätze, deren Aufeinanderfolge immer aufs neue Überraschungen bereitet hält; erfrischend unschematisch verfährt der Komponist auch in der Wahl seiner Haupttempi und Tonarten, wobei er die Mollregion keineswegs vernachlässigt. Es bleibt noch genügend übrig an spezifisch persönlicher Wirkung, wofür als besonders gelungene Beispiele nur die a-moll-Sonate aus Heft 28 und das herrliche es-moll-Andante aus Heft 26 (Mittelsatz aus der Sonate in Es-dur) stehen mögen. Bei alledem war Häbeler ein durchaus unproblematischer Charakter, dem das Komponieren kein allzu großes Kopfzerbrechen gemacht haben kann.

Ganz anders verhielt es sich mit Johann Gottfried Mützel, dem grüblerischen und schwermütigen Menschen; „*bey mir ist manches*“, so schrieb er an einen Freund, „*das bey guter Laune und bey heitern Stunden entworfen, nur bloß der Anlage nach vorhanden, und wartet auf eine glückliche Disposition des Geistes, um weiter ausgearbeitet zu werden, weil ich nicht gerne*

arbeite, wenn der Geist nicht dazu aufgelegt ist“. Dieser Anschauung gemäß kann das von ihm hinterlassene Gesamtwerk nicht allzu umfangreich sein, aber dafür ist das, was er geschrieben hat, fast immer von hohem Niveau. So auch die nach dem in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrten Autograph hier erstmalig publizierte Sonate, die Hoffmann-Erbrecht wohl mit Recht zu Mühels späten Werken rechnet. Sie ist jedenfalls eine Schöpfung absoluter Reife: der schöne, aus einem Thema herausgesponnene 1. Satz (*Allegro moderato e cantabile*) mit seinen immer wesentlich bleibenden Manieren und Passagen wird an Bedeutung noch überboten von dem abschließenden 2. Satz, dessen „Charaktervariationen“ (obwohl zunächst nur von einem schlichten Minuetto ausgehend) weit vorwärts in die Zukunft weisen.

Alle diese Ausgaben, in erster Linie für die Praxis bestimmt, sind mit gewohnter Sorgfalt und unter genauer Wahrung des jeweiligen Urtextes ediert.

Werner Bollert, Berlin

Johann Christoph Pepusch: Triosonaten F-dur, D-dur, G-dur. Friedrich Karl Graf zu Erbach: *Divertissement mélodieux* D-dur. Johann Ludwig Krebs: Triosonate h-moll. Johann Christian Bach: Quartette C-dur und D-dur. Sämtlich hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Lippstadt: Kistner & Siegel 1960–1962. (Organum. Dritte Reihe: Kammermusik. Heft 56, 57, 61; 60; 62; 63–64).

Selten ist einer Editionsreihe in unseren unruhigen Zeiten ein Bestand über mehrere Generationen vergönnt. Um so mehr wollen wir dankbar sein, daß die Organum-Reihe nun um eine ansehnliche Zahl neuer Hefte bereichert wird, nachdem zunächst der alte Bestand nachgedruckt wurde und ein neuer Ansatz durch den Tod Hans Albrechts in Stocken geriet. Mit den Namen der Herausgeber Max Seiffert, Hans Albrecht und Lothar Hoffmann-Erbrecht sind drei Stufen im Verhältnis zwischen Musikwissenschaft und Musikpraxis gekennzeichnet. Wenn unter den Händen des Begründers eine neuentdeckte Quelle zu sprudeln begann und die gehobenen Schätze mehr bearbeitet als ediert wurden, so mußte auf der anderen Seite Hans Albrecht schon warnen vor der „Miß-

deutung wissenschaftlicher Forschungsergebnisse“ (Heft 46, 1951), die sich in der Abwendung vom lebendigen musikalischen Vortrag kundtat. Dem jetzigen Herausgeber ist der Ausgleich zwischen beiden Extremen aufgetragen; er hat dem gebildeten Dilettanten und dem heranwachsenden Musiker eine wissenschaftlich einwandfreie Edition zu bieten, die gleichzeitig ein sofortiges Praktizieren der Werke erlaubt. Dabei sollen die Ausübenden weder bevormundet noch in kniffligen Detailfragen ihrem Schicksal überlassen werden. Die vorgelegten Hefte zeigen, daß die Probleme erkannt und gelöst wurden.

Johann Christoph Pepusch steht mit drei Triosonaten für beliebige Besetzung an der Spitze. Ohne technische Probleme für die Ausführung, an Erfindung der Melodie und Ausschöpfung der harmonischen Möglichkeiten aber nicht arm, können sie methodisch und historisch eine Vorstufe auf dem Weg zur Kammermusik Bachs oder Händels sein. Die Aussetzung des Generalbasses durch Georg Feder bietet dem Anfänger genügend Hilfe und läßt dem Köhner wünschenswerte Freiheit. In der D-dur-Sonate (*Adagio*, Takt 23–24) ließe sich vielleicht gerade im Hinblick auf Ungeübte eine fingertechnisch geschicktere Lösung finden. In der gleichen Sonate wird vom Cellisten Unmögliches beim Umläutern verlangt. Da die letzte Seite der Stimme leer ist, kann diese Schwierigkeit vielleicht noch behoben werden; andernfalls sollte der Verlag besser gleich zwei Stimmen ausliefern.

Ein rechtes Vergnügen werden die vier kleinen Sätze des *Divertissement* all den Musikliebhabern bereiten, die zu dem technisch anspruchslosen, musikalisch aber köstlichen Werk des Grafen zu Erbach greifen. Der durch den Herausgeber selbst ausgesetzte Generalbaß überzeugt als eine musikalisch und grifftechnisch ausgezeichnete Lösung. Das im Titel enthaltene Adjektiv „*mélodieux*“ muß auf der ersten Silbe einen Akzent tragen.

Gewichtiger ist die viersätzigte Triosonate des Bach-Schülers Johann Ludwig Krebs. Verrät eine sichere Anwendung der kompositorischen Mittel die strenge Ausbildung durch den Thomaskantor, so weisen die freundlich sich wiegenden oder zierlich hüpfenden Motive der Solostimmen den Komponisten als Generationsgenossen der Bach-

Söhne aus. Peter Benary hat hier den Generalbaß so ausgesetzt, daß sein thematischer Anteil dem fortgeschrittenen Gebrauch dieser Zeit entsprechend ins rechte Verhältnis gerückt wird.

Für die beiden Hefte mit Quartetten Johann Christian Bachs müssen Historiker wie praktische Musiker besonders dankbar sein. Da die Herstellung einer kritischen Fassung aus fehlerhaften Stimmdrucken erforderlich war, wird außer den Stimmen gewissermaßen zur Rechtfertigung auch eine Partitur vorgelegt. Diese aber reizt sogleich zum Studium der Kompositionsweise. Schon die auf den ersten Blick dabei gewonnenen Resultate sind aufschlußreich genug: Eine notengetreue Wiederholung von Abschnitten wird meist sorgsam vermieden, Tausch zwischen den Oberstimmen oder veränderte Überleitung bringen immer wieder neue Wendungen. Das zweite Thema steht in der Dominant-Tonart, nach einer Durchführung mit altem und neuem motivischen Material beginnt eine regelrechte Reprise. Wiederholungen innerhalb des ersten Teils entfallen jetzt, das zweite Thema erscheint in der Haupttonart. Mit überlegener Meisterschaft erprobt Bach alle neuen Möglichkeiten und zielt dabei unbewußt immer wieder auf die dann in der klassischen Sonate gefestigte Ordnung.

Das Notenbild in Partitur und Stimmen ist tadellos und frei von Druckfehlern. Die vorliegenden Ausgaben vergrößern nicht unnötig den Berg der in den letzten zehn Jahren edierten barocken Kammermusik, sondern bieten sorgsam ausgewählte Stücke von besonderer musikalischer Qualität und wirklicher historischer Bedeutung. Das Erbe der Organum-Begründer ist gehütet und vermehrt worden.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Michael East: Third Set of Books (1610). Robert Jones: First Set of Madrigals (1607). Edited by Edmund H. Fellowes, revised by Thurston Dart. London: Stainer and Bell 1962, 1960. X und 140, XI und 118 S. (The English Madrigalists. 31A, 35A).

1956 begann Dart mit der Herausgabe der zweiten Auflage — „checked (and, where necessary, corrected) from the sources used by Dr. Fellowes“ — von Fellowes 36bändiger

grundlegender Gesamtausgabe *The English Madrigal School* (London 1913—1936). Die vorliegenden Bände zeigen, daß Fellowes' Leistung in musikalischer Hinsicht kaum zu berichtigen war; auch die Editionsgrundsätze seines Vorgängers (moderne Schlüssel und Taktbezeichnungen, Hinzufügung von Akzidentien, Tempo- und dynamischen Vorschriften sowie Beigabe eines Klavierauszugs zum Einüben) hat Dart beibehalten.

Das hier vorgelegte Werk von Michael East (ca. 1580—ca. 1647/48) enthält drei *Neapolitans*, vier *Madrigals*, drei *Verse Pastorals*, vier *Verse Anthems*; die beiden letztgenannten Gruppen sind neu hinzugekommen, ebenso die acht *Viol Fantasies*, die ja alle außerhalb Fellowes' ursprünglicher, nur das Madrigal betreffender Absicht lagen. Die *Verse Pastorals* — fünfstimmige Soli mit Chor und gelegentlich selbständig hervortretendem Violenquintett — sind z. T. mit einander verbunden. Die *Anthems*, in der üblichen Verteilung von *Verse* und *Chorus* mit Orgelbegleitung, zeigen, daß East auch andere als die einfach fröhlichen Töne zur Verfügung standen. Mehr noch ersieht man das aus den Violenstücken, einem der ganz wenigen gedruckten Zeugnisse dieser Gattung im 16. und 17. Jahrhundert. Dart, der in ihnen eine Art zyklische Programmmusik — Bekehrung des Sünders durch den Glauben — sieht, schätzt sie sehr hoch ein: „So extended a piece of chamber music cannot be paralleled anywhere in Europe at this time.“

Bei Robert Jones (geb. um 1577, Todesdatum unbekannt) kam nichts Neues mehr hinzu. Leider sind von den 26 Stücken der Sammlung auch heute noch nur 15 publizierbar. Natürlich konnte die meisterhafte Ergänzung der Mittelstimme der sechs dreistimmigen Madrigale durch Fellowes wörtlich übernommen werden. Übrigens wurde nun durch Ausscheidung der Madrigale von Mundy das ursprünglich einbändige Vol. 35 geteilt.

Reinhold Sietz, Köln

Jan Zach: Cinque sinfonie d'archi per due violini, viola e basso. Partitura e parti, hrsg. von Jaroslav Pohanka. Prag: Artia-Verlag (Auslieferung für die Bundesrepublik Deutschland, Skandinavien, Niederlande und Schweiz: Bärenreiter-Verlag, Kassel) 1960. XII und 42 S. Partitur; 4 Stimmen. (Musica Antiqua Bohemica, 43.)

Jan (Johann) Zach (1699–1773?) war einer der zahlreichen böhmischen Musikemigranten des 18. Jahrhunderts, dessen unruhiges und unstetes Leben sich nur mit Mühe und sehr lückenhaft rekonstruieren läßt. Zu den Lebensdaten, die J. Racek in der Einleitung des MAB-Bandes nachweist (bis 1737 in Prag, 1745 in Mainz, nach 1756 in Süddeutschland, 1759 in Dillingen, 1767, 1769 und 1771 im Kloster Stams in Tirol, 1771–1772 in Italien, 1772 in Brixen und 1773 in der wallersteinschen Kapelle in Ries), können noch einige Nachträge hinzugefügt werden. Zach war 1764 und 1765 wohl in Köln, wo seine Passionen und Oratorien aufgeführt wurden. Auch 1768 „*producirte sich Herr Joh. Zach*“ in Köln mit je einem Klavier- und Violinkonzert und einem Miserere (vgl. H. Oepen, *Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760 bis 1840*, Köln 1955, S. 6 und 16). Zach befand sich also allem Anschein nach 1756 und bis zu seinem Tode dauernd auf Reisen.

Aus Zachs Sinfonien, deren Bibliographie aus den Arbeiten K. M. Kommas, A. Gottorns und W. Senns bekannt ist, hat J. Pohanka nun die fünf Werke ediert, die in einer vom großherzoglichen Kammermusiker U. Rohde 1910 angefertigten Abschrift im Prager Nationalmuseum aufbewahrt werden. Die Faktur dieser Werke ist denkbar einfach und noch weitgehend vom barocken Satz à 3 her geprägt, die Violastimme meist nur eine Oktavverdoppelung des Basses. Ganz triosonatenmäßig wirken die ersten Sätze der Sinfonien I und II, die auch in den übrigen Sätzen durch barocke Sequenzen und Imitationen auf eine ältere Entstehungszeit als III–V hinweisen. Diese Werke, möglicherweise in den letzten Mainzer Jahren entstanden, weisen bereits ausgeprägtere galante und vorklassische Züge auf, etwa wie die zahlreichen Sinfonien des in München zur gleichen Zeit wirkenden V. Vodicka. Die Violinen treten hier parallel in Terzen und Sexten auf oder duettieren auf Mannheimer Manier bei schweigenden Bässen (vgl. z. B. die bemerkenswerte Moll-Episode in III/1, Takt 18–22). Die Sonatenform der Einleitungssätze ist ganz embryonal, interessant ist nur die „Durchführung“ in II/1, die ganz neue Motive verarbeitet. Die Dreisätzigkeit von II, III und V ist der italienischen Sinfonia verpflichtet, während die Viersätzigkeit von I und IV auf die Sonata

da camera zurückgeht (I/2 eine Polonaise!). Der Zachsche Vorzug einer frischen, volkstümlichen Thematik tritt nur in wenigen Sätzen hervor (Trio in I/3, Pastoralthematik in III/3, IV/4 und V/3). Es dürfte deshalb zu weit gehen, hier eine „*Antizipation des Ausdrucks*“ der Haydn'schen Streichquartette zu sehen (Einleitung, S. VII).

Ohne anderes Vergleichsmaterial als den thematischen Katalog von Komma (J. Zach, Kassel 1938) läßt sich nur schwer entscheiden, ob dem Herausgeber außer der Rohde'schen Abschrift auch die zitierten Darmstädter Quellen vorgelegen haben. Einiges spricht allerdings dagegen. So finden sich (in der Ausgabe nicht vermerkte) Unterschiede in der Sinfonia I (Polonaise in mus. 3889, Trio, Viol. I, Takt 30, 2. Note h^2 und nicht a^2), Sinfonia II (Andante, 2. Hälfte des 3. Taktes lautet anders), Sinfonia III (Andante hat in der Darmstädter Vorlage mus 3889 lange Vorschläge; besonders merkwürdig ist Takt 3, Viol. I der NA, wo der erste Vorschlag kurz und als Ergänzung des Herausgebers bezeichnet ist, obwohl er — lang — in der Vorlage steht, während der zweite lang ergänzt ist).

Einige weitere Anmerkungen: in I/2, Viol. I, Takt 19, muß die 1. Note sicher gis^2 heißen; Viol. I/II, Takt 27, die 2. und 6. Note wohl e^1 ? In I/3, Trio, Takt 31, Viol. II wäre eine dreimalige Wiederholung von h^1 dem d^1 sicherlich vorzuziehen. In I/4, Viol. I, Takt 13, muß die 2. Note h^1 lauten, in Takt 79 dürfte das erste Achtel cis^1 vergessen worden sein. In III/3, Viol. II, Takt 27 soll die 2. Note wohl a^1 heißen. In der Violastimme ist in den Takten 55–58 die in die Anmerkung verwiesene Originalfassung der Unisonoeinrichtung des Herausgebers vorzuziehen. Auch erscheint der Wechsel kurzer und langer Vorschläge in den Takten 32, 34, 36 sowie 74–80 wenig authentisch. In IV/2 dürfte in Takt 6 nicht die korrigierte Violastimme, sondern die letzte Note in Viol. II verschrieben sein (h^1 statt a^1). In den Takten 8–9 erscheint uns die Transposition der Violastimme, die über die Violinen hinausgeht, etwas unlogisch. In V/1, Viol. II, Takt 29, muß die letzte Note d^2 lauten.

Einige Fehler in den Stimmen können leicht nach der Partitur korrigiert werden. Wichtig erscheint uns die Tatsache, daß die Editionsreihe nun auch Stimmen zu den

kleiner besetzten Werken ediert, wodurch der praktische Wert dieser Ausgaben weit über die übliche Denkmäleredition reichen würde, wenn, wie wir hoffen, diese Praxis auch weiterhin befolgt werden wird.

Camillo Schoenbaum, Dragor

Mitteilungen

In Frankfurt am Main starb am 22. Januar 1964 Frau Julia Wirth-Stockhausen, die Tochter Julius Stockhausens.

Am 25. Mai 1964 feierte Professor Dr. Joachim Moser (Berlin) seinen 75. Geburtstag.

Am 26. April 1964 feierte Professor Dr. Karl Geiringer (Boston) seinen 65. Geburtstag.

Am 22. Mai 1964 feierte Professor Dr. Eberhard Preussner (Salzburg) seinen 65. Geburtstag.

Dr. Klaus Wolfgang Niemöller hat sich am 12. Februar 1964 an der Universität Köln habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600.“

Die Berliner Akademie der Künste und das Staatliche Institut für Musikforschung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz veranstalteten am 2. Mai 1964 eine Gedächtnisfeier zum 100. Todestag Giacomo Meyerbeers. Den Festvortrag über „Giacomo Meyerbeer im Blick der Gegenwart“ hielt Dr. Heinz Becker (Hamburg). Gleichzeitig wurde eine Ausstellung von Dokumenten und Bildern aus dem Meyerbeer-Archiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung eröffnet.

Fast 20 Jahre nach Zerstörung seines früheren Domizils konnte das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Frankfurt a. M. am 17. Januar 1964 sein neues Haus einweihen. Anschließend an eine Ansprache des Direktors Professor Dr. Helmuth Osthoff hielt Professor Dr. Hans F. Red-

lich (Manchester), der 1931 in Frankfurt promovierte, den Festvortrag über das Thema „Das programmatische Element bei Bruckner und Mahler“. An der mit Kammermusik von Schubert umrahmten Feier nahmen außer Vertretern der Universität und des Frankfurter Musiklebens auch der Ehrenpräsident der Gesellschaft für Musikforschung Professor Dr. Friedrich Blume und Fachvertreter benachbarter Universitäten teil.

Die Ford-Foundation hat das Internationale Quellenlexikon der Musik durch eine bedeutende Subvention unterstützt, die es erlaubt, dieses weltweite Unternehmen für die nächsten zehn Jahre im notwendigen Umfang fortzuführen. Gleichzeitig hat die Stiftung Volkswagenwerk zur Unterstützung des Zentralsekretariats in Kassel einen bedeutenden Beitrag geleistet. Das Internationale Quellenlexikon der Musik bemüht sich um die Erfassung aller handschriftlicher und gedruckter Musik vor 1800 auf der ganzen Welt. Von dem auf mindestens 20 Bände berechneten Werk sind inzwischen zwei Bände erschienen.

Eine internationale Tagung veranstaltet die Gesellschaft der Orgelfreunde vom 27. Juli bis 1. August 1964 in Mainz. Die Tagungsleitung liegt in den Händen von Studienrat Dr. Franz Böskens (Mainz).

Vom 25. Juli bis zum 1. August 1964 findet in Brügge eine Internationale Orgelwoche statt, in deren Rahmen auch ein Internationaler Orgelkongreß mit Referaten von N. Dufourcq, G. Leonhardt und H. Klotz vorgesehen ist. Auskünfte erteilt das Sekretariat der Orgelwoche, Gistelse Steenweg 285, Sint-Andries-Brugge, Belgien.

Berichtigungen

In Heft 1/1964 der „Musikforschung“ ist auf S. 33 in der letzten Anmerkungszeile statt 358 ff. richtig 385 ff. zu lesen.

Im selben Heft sind auf S. 52 die drei Kreuze im letzten Takt des Notenbeispiels zu streichen.