

## BESPRECHUNGEN

Harold Courlander: *The Drum and the Hoe*. Berkeley — Los Angeles: University of California Press 1960. 371 S.

Dieses Werk ist von einem außerordentlich fruchtbaren Leitgedanken getragen. Es schildert die Musik der Neger Haitis nicht als ein isoliertes Phänomen, sondern in ihrer Verwurzelung im täglichen Leben. Kinderlieder, erzählende Gesänge, Klagen und religiöse Musik geben, zusammen mit einer noch größeren Textsammlung, einen tiefen Einblick in das geistige Leben dieses Volkes. Es ist schade, daß dem Verfasser schon ganz zu Anfang ein Fehlurteil über Las Casas unterlaufen ist, denn obgleich Las Casas zu Anfang die Sklaverei bejahte, hat er sich doch nachher — nachdem er die Dinge aus eigener Anschauung kennengelernt hatte — am spanischen Hof mit größter Energie und z. T. auch mit Erfolg gegen diese Zustände gewandt. Andererseits ist es erfreulich, daß der Verf. zu Recht betont, daß nicht nur die Spanier, sondern auch der größte Teil der großen europäischen Nationen und selbst die afrikanischen Fürsten an diesem Handel beteiligt waren.

Das Hauptgewicht legt der Verfasser auf die Beschreibung der Voodooiten, der Tempelorganisation und der Priesterhierarchie. Die eingehenden Beschreibungen der verschiedenen musikalischen Sitzungen, in denen die Teilnehmer („Geisterweiber“ oder „Geisterpferde“ genannt) von den Loa (Geister, die durch den Mund des Teilnehmers sprechen oder singen) besessen werden, enthalten außerordentlich viel nennenswerte Einzelbeobachtungen. Eine große beschreibende Liste der anzurufenden Götter und der üblichen Tänze neben einem lexikalisch geordneten Verzeichnis der vielen Eigennamen schafft endlich eine gewisse Klarheit in der Fülle dieser historisch schwer zu schichtenden Traditionen.

Unter den Musikinstrumenten werden in erster Linie die Pflöck-Trommeln behandelt. Von dem „*assotor*“, der größten Trommel erfahren wir, daß sie eigentlich das Oberhaupt des Tempels ist, vorausgesetzt, daß die Loa sie anerkennen, d. h. daß das Instrument sich bewährt hat. Die Mosquitotrommel enthält sich als Erdbogen. Im übrigen werden Klimpern, Bambusstäbe, Rahmentrommeln, Bambustrompeten und Schrapper als außerkultische Instrumente erwähnt.

Die Notenbeispiele sind von M. Kolinski meisterhaft transkribiert. Durch das Einfühlungsvermögen, welches der Bearbeiter dieser Gesänge in seinen Übertragungen beweist, wird diese Musik tatsächlich auch im Notenbild augenfällig. In den Schlagzeugbeispielen ist die Technik mit letzter Sauberkeit herausgestellt, so daß die Notierungsweise dem Leser auch sofort die wichtigsten Gliederungen greifbar macht. Als Beispiel hierfür sei die Übertragung 4 genannt, in welcher eine progressive Verschiebung des 5/4 im Ogun im Gegensatz zu den Trommeln im 4/4-Takt erfolgt.

Es ist sehr bedauerlich, daß der Verfasser keinen Text zu diesen Transkriptionen veröffentlicht hat, zumal der Unterschied zwischen altem westafrikanischem Gut und den durch europäisch-amerikanische Einflüsse alterierten Typen zwar in die Augen springt, aber theoretisch noch immer keine richtige Formulierung gefunden hat. Hoffen wir, daß M. Kolinski nicht mehr allzulange zaudern wird, seine Ideen über dieses Thema zu veröffentlichen, bevor das Heer von Dilettanten, die sich seit einiger Zeit auf diese Frage gestürzt haben, der Forschung das Interesse verleidet. Marius Schneider, Köln

Günther Fleischhauer: *Bucina und Cornu*. Sonderdruck aus *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg*, 1960, S. 501—506.

Die häufige Verwechslung und Identifizierung der beiden im Titel genannten Instrumente veranlaßte den Verfasser zu der vorliegenden Studie, die zur Klärung der Aufgaben und des Baues beider Instrumente recht nützlich ist. Aus zahlreichen bildlichen und literarischen Zeugnissen der Antike weist Fleischhauer Art und Bedeutung des Cornu und der Bucina nach. Im Cornu mit der Querstange, das die Etrusker bereits benutzten, erkennt er das Signalinstrument des römischen Heeres, das nach den bekannten Schriftstellern Vegetius, Livius, Tacitus u. a. die Signale für die Befehlsübermittlung gab. Die Cornubläser stehen auf Monumenten häufig in der Nähe der Fahnen und Standarten. Doch ist das Cornu auch bei Leichenbegängnissen, Prozessionen und Opferhandlungen geblasen worden. Demgegenüber stellt die Bucina ein gekrümmtes Horn dar, das ein Instrument der Hirten und Bauern

war. Sie fand Eingang in den Lagerdienst des römischen Heeres und verkündete den Zapfenstreich und die einzelnen Zeitpunkte der Wachablösung. Auch die Muscheltrumpete wird gelegentlich als Bucina bezeichnet. Beide Instrumente besaßen in der Regel verschiedene Aufgaben, konnten aber in der Schlacht auch gemeinsam geblasen werden.

Der Aufsatz bringt zwei Abbildungen: das bekannte Relief auf der Trajanssäule mit den Cornubläsern und einen Bucina bläsenden Triton auf einem Sarkophag. Eine große Zahl bildlicher Belege sind im Text genannt, weitaus mehr vom Cornu als von der Bucina, für die man gern noch mehr Zeugnisse gesehen hätte. Das reichere Quellenmaterial für das Cornu mit der Griffstange liegt zweifellos an der größeren Leistungsfähigkeit des Instruments, das in seinem Umfang mit 16 Tönen der Naturtonreihe etwa dem Waldhorn in G-Stimmung entspricht. Georg Karstädt, Mölln

Hermann Reifenberg: Messe und Missalien im Bistum Mainz seit dem Zeitalter der Gotik. Münster i. W.: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1960. 127 S. (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 37).

Dieses Buch hätte für die Choralforschung wichtig werden können. Der Verf. hat sich in eine große Reihe von Quellen eingearbeitet, die von dem Druck des Canon Missae durch die Mainzer Firma Fust und Schöffer (1458) bis zu den dem römischen Missale beiliegenden Mainzer Eigenmessen der jüngsten Gegenwart sich erstrecken. An Handschriften herrscht dagegen empfindlicher Mangel, so sind es im wesentlichen (mit einem weiteren Codex) jene Handschriften, die bereits G. P. Köllner in seiner Mainzer Diss. über den *Accentus Moguntinus* (1950) und in einigen späteren Aufsätzen im Kirchenmusikalischen Jahrbuch (1955, 1956, 1958) behandelt hat.

Unsere Einwände richten sich nicht gegen diese schmale Handschriftenbasis, sie wenden sich vielmehr gegen die Art der Darstellung bzw. das, was der Verfasser aus seinem Stoff zu ziehen vermochte. Es wäre vermessen, hier trotz einer Darstellung mit 799 z. T. recht ausführlichen Fußnoten erschöpfende Auskunft in musicis zu erhalten, denn das Buch ist als liturgiewissenschaftliche Publikation ausgewiesen. Was Reifenberg in jenem Grenzgebiet, wo sich beide Fachrichtungen begegnen, kennt, ist wenig. Für das Phäno-

men des Tropus verweist er z. B. seinen Leser nicht auf P. Wagner oder ein neueres zuverlässiges Nachschlagwerk, sondern auf das längst überholte *Liturgische Handlexikon* von J. Braun. Sämtliche Vergleiche, die vom Mainzer und benachbarten Trier-Kölnler Raum mit dem *Graduale Romanum* gezogen werden, sind unergiebig, da sie meist auf keine Sondertradition im Bestand des Missale weisen, sondern auf ein dem west- und süddeutschen Raum eigenes Gut, das an Donau so gut wie an Rhein zu finden ist. Eines der wichtigsten Merkmale solcher Handschriften für die Provenienz, der Sequenzenteil, wird für die Sequenzen des Kirchenjahres (de tempore) in drei Seiten abgehandelt, während die Sequenzen der Heiligentage mit vier Sätzen abgetan werden: „Neben diesen Sequenzen des Kirchenjahres steht eine große Anzahl von Heiligensequenzen. Auch im Communeteil finden sich solche. Die Zahl der Heiligensequenzen erreicht in den späteren Drucken (ab 1493) ihren Höhepunkt. Die Sequenz *Dies irae* ist in keinem Missale dieser Stufen des Mainz-römischen Ritus bezeugt“ (S. 51). Auf diese Sequenzen wäre es doch wohl gerade angekommen! Überhaupt geht der Verf. bei Gesangsteilen der Messe gern auf solche unverbindlichen Hinweise aus, so z. B. für den Introitus: „Der Introitus im Mainzer Missale hat Aufbau und Funktion wie im römischen Missale. Grundlage der Texte ist das römische *Graduale*, wie es in Handschriften des 8.–9. Jhd. vorliegt. Der Vergleich mit diesen alten Codices ergibt, daß das Missale von Mainz beim Introitus Hinweise auf einige Handschriften erlaubt, die bevorzugt als Vorlage gedient haben, Hinweise, die bei den anderen Gesängen noch zu erhärten wären“ (S. 27). Das wäre wohl die Aufgabe einer solchen Arbeit gewesen!

Da wir hier nicht nach liturgiewissenschaftlichen Gesichtspunkten urteilen, mag die Leistung, die hinter diesem Buche steckt, verkleinert erscheinen. Diese Optik soll nicht verkannt werden. Aber die Choralforschung muß die Arbeit Reifenbergs mit steter Vorsicht benützen, weil sie diese mit einigen Enttäuschungen prinzipieller Art bedacht hat.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Povl Hamburger: Studien zur Vokalphonie. Kopenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck und Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1956. 109 S.

Das vorliegende Buch faßt drei Aufsätze zusammen, die sich mit Einzelproblemen des Palestrinastils beschäftigen. Den ersten Beitrag bildet eine deutschsprachige, in Text und Beispielen (95 statt 55) erweiterte Fassung des in *Acta musicologica* XXII veröffentlichten Aufsatzes *The Ornamentations in the Works of Palestrina*. Hier geht es dem Verf. um eine Differenzierung des von K. Jeppesen aufgezeigten „Sprungggesetzes“, nach dem in melismatischer Viertel-Bewegung (Viertel = Semiminima) Aufwärtssprünge nur von unbetontem Viertel aus erlaubt sind. An Hand einer Statistik aller in Messen Palestrinas begehenden derartigen „Ornamente“ wird nachgewiesen, daß innerhalb von Viertel-Melismen Aufwärtssprünge nur relativ selten vorkommen und daß sie in der Regel nicht „freiem melodischem Impuls“ entspringen, sondern durch satztechnische Schwierigkeiten bedingt sind. Auch die Abwärtssprünge werden in diesem Sinne untersucht; dabei zeigt sich, daß Palestrina größere Intervallsprünge vermeidet. Die „ästhetisch-psychologische Erklärung“ hierfür findet der Verf., Jeppesen folgend, in einer Tendenz Palestrinas, die Melodielinie nicht zu sehr mit Spannung, Unruhe und Aktivität zu belasten und alles zu vermeiden, was die Aufmerksamkeit zu stark in Anspruch nehmen würde. Wo die im Prinzip „stillfremden“ Wendungen sich dennoch bei Palestrina oder seinen Zeitgenossen finden, werden sie als „Symptome der beweglicheren Ornamentik einer kommenden (instrumental-harmonischen) Periode“ interpretiert.

Der zweite Aufsatz geht nach ähnlicher Methode dem Problem der Halbnotendissonanz auf leichter Zeit nach. Statistisch wird nachgewiesen, daß Palestrina die Durchgangsdissonanz nur selten verwendet. Eine Untersuchung des jeweiligen Zusammenhangs, in dem die Dissonanzen gesetzt werden, führt zu dem Ergebnis, daß Palestrina sie nach Möglichkeit vermeidet; dafür nimmt er mitunter bei Imitationen sogar Änderungen des Rhythmus und der melodischen Gestalt eines Themas in Kauf. Abwärts werden Septimen-Durchgänge bevorzugt, aufwärts kommen überhaupt nur Quartan und verminderte Quinten vor, also Dissonanzen, die die „Aufmerksamkeit“ nicht zu stark erregen. Außer Palestrinas Messen und 15 Messen von Victoria untersucht der Verf. 94 Motetten von Willaert und eine Messe von Morales, um nachzuweisen, wie sich

„die Zeit bis ca. 1550“ zum Problem der Halbnotendissonanz verhalten hat. Er kommt dabei zu dem Schluß, man habe im 16. Jahrhundert die Halbnotendissonanz geduldet, aber nicht gesucht; sie sei (abgesehen von „Zwangerscheinungen“ wie im Kanon oder in der Engführung) ausschließlich als Durchgang „ertragen“ worden.

Während die beiden ersten Beiträge an die Arbeiten K. Jeppesens anknüpfen, entwickelt der Verf. im dritten Aufsatz ein eigenes „Pausengesetz“, demzufolge eine Pause in der Regel auf unbetonter Zeit beginnt. Abweichende Fälle, die sich in Palestrinas Messen finden, werden drei Kategorien zugeordnet: 1. Viertelpausen mit folgendem Viertel-Auftakt zur Verdeutlichung eines Themeneinsatzes oder zur Vermeidung von falschen Fortschreitungen, 2. Halbe Pausen im Canon alla minima, 3. Pausen zur Vermeidung von Dissonanzen. Ihre geringe Anzahl läßt die „Notpausen“ als Ausnahmen erscheinen, die die Regel bestätigen. Den „psychologischen Sinn“ des Pausengesetzes sieht der Verf. wiederum in einem Streben Palestrinas nach Maß und Zurückhaltung: Abrupte Melodieschlüsse werden vermieden, alle „Manipulationen mit aufmerksamkeits-erregendem Charakter“ werden den unbetonten Takteilen entzogen. Eine Reihe von Beispielen bekundet, daß einerseits die Komponisten des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts, andererseits die im stile antico schreibenden Meister des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts die Pausen freier behandeln haben (oder öfter in „Zwangslagen“ geraten sind), so daß hier vielleicht ein neues Kriterium zur Unterscheidung von echtem und nachgeahmtem Palestrinalstil gefunden ist.

In einem Nachtrag werden die von K. Jeppesen aufgefundenen und herausgegebenen *Messe di Mantova* auf die Fragestellungen der drei Aufsätze hin untersucht, wobei die gewonnenen Ergebnisse sich bestätigen (hier wird übrigens zwar nach der neuen römischen Palestrina-Gesamtausgabe zitiert, in den Beispielen wird aber die Verkürzung der Notenwerte wieder rückgängig gemacht, damit die Begriffe „Viertel“ und „Halbe“ beibehalten werden können).

Die *Studien zur Vokalpolyphonie* werden zweifellos dazu anregen, auch die Werke anderer Komponisten des 16. Jahrhunderts nach den gleichen Gesichtspunkten zu untersuchen. Die Methode, den satztechnischen

Zusammenhang zu prüfen, um zu entscheiden, ob z. B. ungewöhnliche Melodiesprünge oder Dissonanzen hätten vermieden werden können, dürfte gerade bei Vergleichen der Werke Palestrinas mit denen von „Kleinmeistern“ zu sicheren Ergebnissen führen und Maßstäbe dafür bieten, ob ein Komponist „der Noten Meister“ ist und nur selten in „Zwangslagen“ gerät oder ob er so schreiben muß, wie die Noten wollen. Die Frage, ob Melodiesprünge oder selten benutzte Dissonanzen sich vielleicht durch den Text erklären lassen, hat der Verf. nicht weiter erörtert. Er verzichtet daher auch bei den meisten Beispielen darauf, den Text zu unterlegen. Über einige Stellen aus Madrigalen Palestrinas, in denen außergewöhnliche Stilmittel durch die Textworte bedingt sind, geht er hinweg, da sie „leicht zu erklären“ bzw. „keines Beweises bedürftig“ seien. Bei Untersuchungen der Werke anderer Komponisten wird man das Wort-Ton-Verhältnis nicht außer acht lassen dürfen. Schon bei Josquin findet sich der Sprung Quinte abwärts — Dezime aufwärts (Viertel — Viertel — punktierte Halbe) zum Wort „misterium“ (Motette „O virgo virginum“, 2. Tl.). P. Hamburger erwähnt zwar, Lasso verende kühne und rücksichtslose Sprünge; das Notenbeispiel zeigt die Textsilben „tulit tar-“, nicht den ganzen Satz „praedamque tulit tartari“, der erst die Rücksichtslosigkeit erklärt. Hier zeigt sich nicht eine „Auflösung der früher in der Ornamentik herrschenden Strenge“, sondern „ornamentum“ bekommt einen anderen Sinn: es bedeutet nicht nur Verzierungs-floskel, sondern einen Schmuck, der im Sinne der Rhetorik auch die Wortausdeutung einschließt. Solche durch den Text herausgeforderten Sprünge von betontem Viertel aufwärts begegnen mehrfach bei Lasso, z. B. GA VII, S. 62 („labores“), III, 92 („respice“), V, 124 („dilecte“), VII, 49 („bibant“). Hier handelt es sich immer um Themen mit melismatischer Viertel-Bewegung, nicht etwa um Fälle, in denen die Semiminima zur Deklamationseinheit wird (der Wechsel der Deklamationseinheit kann allerdings auch textbedingt sein; vgl. z. B. Lasso GA III, 56 „et irascetur“).

Geht man dem Problem der Minimen-Dissonanzen im Schaffen anderer Komponisten des 16. Jahrhunderts nach, so wird man ebenfalls den Text nicht unberücksichtigt lassen dürfen. Daß Durchgangsdissonanzen

geduldet, nicht gesucht worden seien, mag für Palestrinas Messen gelten, aber nicht für „die“ Komponisten des 16. Jahrhunderts. Schon bei Josquin wird die Dissonanz nicht allein freier gehandhabt, sondern auch bewußt und an bestimmten Textstellen gesetzt (z. B. „amore languco“, „dolentem“, „poenas“, „miserere“, „non est sanitas“), abgesehen von den ausschmückenden Schlußkadenzen, in denen sie sich ja auch bei Palestrina findet — ob geduldet oder gesucht, bleibe dahingestellt. Bei Gombert stößt man auf zahlreiche textbezogene Minimendissonanzen (vgl. allein im V. Band der GA S. 6/7 „Domine“, S. 9 „de angustis“, S. 30 „o Maria“, S. 34 „valde rutilans“, S. 51 „custodiat“, S. 83 u. 85 „in deserto“, S. 87 „desolata civitas“, S. 88 „in tristitia“). Unter „die Komponisten bis ca. 1550“ wird man neben Josquin und Gombert auch die deutschen Komponisten zählen dürfen, speziell mit ihren c.f.-Kompositionen, in denen ja Minimen-Durchgangsdissonanzen überaus häufig auftreten. Nicht zuletzt bei Lasso wird die Durchgangsdissonanz bewußt und in bestimmter Absicht gesetzt. Dies haben schon Calvisius und Burmeister erkannt, die von Lassos Motetten ihre Kompositionsregeln ableiteten. Bei Calvisius heißt es (*Melopoia*, 1592, Kap. 6), der Komponist müsse die Dissonanzen kennen, nicht so sehr um sie zu vermeiden, sondern um sie an bestimmten Stellen unter die Konsonanzen zu mischen, „... ut Harmonia, si sententia textus id requirat, exasperetur et . . . ut tota Harmonia iisdem vietur et exornetur“. Burmeister zählt die Minimen-Durchgangsdissonanz zu den „Figuren“, nicht dagegen die Semiminimen-Dissonanz, weil diese wegen ihres flüchtigen Charakters die gesuchte Wirkung nicht erzielt („non ita afficit“), weil sie nicht genügend auffällt („oportet adeo manifesta sit, ut aures illam pro ornamento, quo Harmonia videatur exulta reddi lucemque sibi acquirere, habeant“; *Hypomnematum Synopsis*, 1599, Kap. 12, Abschn. 12). Eine Semibreven-Dissonanz andererseits „gratiam non parit, sed aures citius laedit, quam suavitate quadam et energia delectat afficiat“ (ebenda). Die Dissonanzen können und sollen also entweder suavitate delectare oder energia afficere. Für das erste gibt Burmeister als Beispiel Lasso GA IX S. 31 („salutare tuum“), für das zweite GA IX S. 5 („poenitentiae“). Die Dissonanz ist bei Lasso, aber auch schon vor ihm bei zahlreichen anderen Komponisten

des 16. Jahrhunderts ein bewußt gesetztes Kunstmittel, ein ornamentum, das die Komposition ausschmücken und den Text „explizieren“ soll.

Im Jahrhundert Michelangelos und Raffaels wäre es erstaunlich, wenn „die“ Komponisten übereinstimmend oder wenigstens zum größten Teil einem Ideal vornehmer Zurückhaltung und maßvoller Abgeklärtheit gehuldigt hätten. An der Frage des Wort-Ton-Verhältnisses haben sich die Geister geschieden. P. Hamburgers statistische Methode kann uns wertvolle Dienste leisten, wenn wir die Einstellung der Komponisten zum Text untersuchen wollen. Dabei dürfte sich allerdings herausstellen, daß der Palestrinastil (genauer: der Stil der Messen Palestrinas) nur die eine Seite „der“ Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts repräsentiert, und vielleicht nicht einmal die vorherrschende.

Martin Ruhnke, Berlin

Roger North on Music. Being a Selection from his Essays written during the years c. 1695—1728. Transcribed from the Manuscripts and edited by John Wilson. London 1959: Novello. XXVIII und 372 S.

„Musick can not be understood by any other means, than a free and willing, as well as skillfull performance“ (238), notierte Roger North (1651—1734), ein adliger Musikliebhaber der Restaurationsepoche, um 1726 in seinem Essay *The Musicall Grammarian*. Norths Mißtrauen gegen die Theorie aber hinderte ihn nicht, ungefähr 2000 Seiten über Musik zu schreiben (VII); und man müßte ihn zu den bedeutenden Musiktheoretikern zählen, wenn er nicht zu vornehm gewesen wäre, um seine Einsichten anders als in flüchtigen Essays zu formulieren, die er nicht drucken ließ. Er schrieb zum Vergnügen und ohne Gelehrtenehrgeiz. Noch nach 250 Jahren aber bilden die Resultate seiner Schreiblust eine Lektüre, an deren Ende man es beinahe bedauert, daß der Herausgeber, John Wilson, die Essays nicht in ihrer Originalgestalt publiziert, sondern in Fragmente zerlegt und, nach Themen geordnet, neu zusammengesetzt hat.

Um 1701, zwanzig Jahre vor Rameaus *Traité*, erkannte North (91) den Unterschied zwischen realem Baß („*naturall base*“) und Fundamentalbaß („*forc't base*“). Um 1715 bis 1720 beschreibt er die Dominantseptime als Teil des Akkords und erklärt den ver-

minderten Dreiklang als Fragment und Repräsentanten des Dominantseptakkords (72). Und mag sich bei manchen Notizen aus den Jahren 1726 und 1728 — vor allem bei der Erklärung (76 f.) des Quintsextakkords c—e—g—a als IV. Stufe in Bezug auf die vorausgehende I. Stufe und als II. Stufe in Bezug auf die folgende V. Stufe (*double emploi*) — der Verdacht aufdrängen, daß North Rameau gelesen hat, obwohl er ihn nicht erwähnt, so ist andererseits nicht zu leugnen, daß Rameaus Theorien ihm als bloße Ergänzungen und Verfestigungen dessen erscheinen mußten, was er selbst schon gedacht hatte. Über Rameau hinaus antizipiert er Moritz Hauptmanns Motivierung des Verbots paralleler Quinten (225): die These, daß eine Quintenparallele den Normen tonaler Harmonik widerspreche, weil die zweite Quinte als abrupte, unvermittelte Setzung einer neuen Tonika erscheine.

Die Konsonanz beruht nach North auf der Koinzidenz von Schwingungen. „I say that *consonance depends on the frequency of coincidences*“ (245). Der Unterschied zwischen den Konsonanzen und den Dissonanzen schrumpft zu einer graduellen Differenz: „... *beyond that you are among what they call discords, but are not strictly so, being rather less concords*“ (246). Andererseits beruht Norths Versuch, die Ausschließung der Intervalle 6:7 und 7:8 zu erklären, auf einem Zirkelschluß (243 f.): North setzt voraus, daß die Terz 6:7 eine Dissonanz sei, um dann argumentieren zu können, daß die Septime 4:7 als Dominantseptime unbrauchbar sei, weil sie, im Gegensatz zur regulären Dominantseptime, mit der Quinte des Akkords keine Konsonanz, sondern eine Dissonanz bilde.

Den Inhalt von Norths Essays auch nur in Umrissen zu skizzieren, ist in einer Rezension nicht möglich, denn es gibt kaum ein Thema, zu dem North nicht einen Gedanken oder eine Beobachtung mitzuteilen hätte. Er spricht, ohne durch Pedanterie zu langweilen oder durch Naivität zu verdrießen, vom Dirigieren (105) und von den Tempobezeichnungen (117, 184), vom Affekt Ausdruck in der Vokal- und Instrumentalmusik (110—23, 186) und von der Verzierungspraxis (149—73), von den musikalischen Formen oder Satztypen (177—99) und vom Kirchen-, Opern- und Kammerstil (257—75), von der antiken Musik (317—32) und von der Temperierung (208—12). Er ist neugierig

und skeptisch, emphatisch und vernunftgläubig; er zeigt sich überrascht vom schnellen und radikalen Wechsel des musikalischen Geschmacks und warnt vor „stravaganze“ (129, 250). Er spricht, wenn er über Musik reflektiert, immer zugleich von sich selbst und gerade darum von seiner Zeit, wie sie wirklich gewesen ist. Ein Dilettant? Eine Epoche, in der es Dilettanten wie Roger North gab, ist zu beneiden.

Carl Dahlhaus, Kiel

Georg von Dadelsen: Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises. Trossingen: Hohner 1957. 44 S., 6 Taf. (Tübinger Bach-Studien 1).

Es zeugt von der Größe und Stärke eines Lebenswerkes, wenn Wissenschaft und Praxis einer durch verheerende Kriege geläuterten Epoche sich nicht nur anschicken, ein Erbe zu übernehmen und fortzusetzen, sondern um eine Neuorientierung bemüht sind. Um eben diesen Neubeginn geht es auch bei Johann Sebastian Bach. Der rechtzeitig gesetzte Auftakt im Bachjahr 1950 öffnete die Wege, die bald auf neue Felder wissenschaftlicher Spezialuntersuchungen führen sollten. Konnte Philipp Spitta noch mit seinem romantischen Geschichtsbewußtsein Bachs Persönlichkeit und Kunst als eine Einheit begreifen, so ging es in dem hinter uns liegenden Jahrzehnt vor allem darum, durch neue spezielle Detailuntersuchungen Bausteine zu einem zwar objektiven, aber doch unserem Geschichtsbild adäquaten Bachbild zu liefern, das nicht zuletzt seinen kritischen Niederschlag in einer neuen Bach-Gesamtausgabe finden mußte und damit auch der Aufführungspraxis zugute kommt.

Diese Aufgabe in erster Linie zu lösen, sind seit Jahren die beiden Bach-Institute in Leipzig und Göttingen berufen. Zu ihnen gesellte sich jedoch sehr bald der Mitarbeiterkreis des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Tübingen, der eine bisher wenig oder kaum beachtete Seite der Quellenuntersuchung aufgriff. Die Beurteilung der Überlieferung der Bachwerke setzt die genaue Kenntnis der Handschrift Bachs, seiner Familie, der Schüler und anderer Kopisten voraus. Die Tübinger Kollegen schufen mit umfangreichen Untersuchungen auf diesem Gebiete festere Grundlagen der Werk-Chronologie, besonders für die Kantaten, und

lösten wichtige Probleme der sogenannten *Incerta*. Daß diese Untersuchungen nicht einseitig geführt, vielmehr die bereits bekannten Methoden der Wasserzeichenforschung sowie stilistische und liturgische Kriterien herangezogen wurden, unterstreicht nur ihren Wert. Die Ergebnisse dieser Arbeiten haben in den Tübinger Bach-Studien ihren Niederschlag gefunden. Im 1. Heft dieser Studien teilt der Verf. erste Arbeitsergebnisse, z. T. knapp und formelhaft, mit.

Der Rez. betrachtet es nicht als seine Aufgabe, in mühsamen Nachuntersuchungen die Richtigkeit der mitgeteilten Ergebnisse nachzuweisen — Korrigenda und Ergänzungen werden sich im Verlaufe des Fortschreitens der Bach-Ausgabe ohnehin einstellen —, sondern er möchte den Wert des Ganzen für die Bachforschung betonen. — Ausgehend von den wenigen Ansätzen, die auf diesem Gebiet vorhanden waren, gelangt Dadelsen zu einer straffen Gliederung der schriftlichen Überlieferung der Bachquellen, wobei sich einmal die Handschrift Bachs in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien, zum anderen die Kopistenhandschriften des Bachkreises, der Schüler und Enkelschüler, der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der Verlagshäuser zeigen. Ohne näher auf die Methoden zur Erforschung der Handschrift J. S. Bachs einzugehen, teilt der Verf. wesentliche Arbeitsergebnisse, insbesondere zahlreiche Korrigenda zu dem sich jetzt als mangelhaft offenbarenden Band 44 der alten Bach-Gesamtausgabe, aber auch zur Faksimileausgabe der Solosonaten für Violine (Bärenreiter 1950) mit.

Besonderen Wert besitzen die gesicherten Nachweise der Schriftproben von Angehörigen des Familienkreises (z. B. Wilhelm Friedemann, Gottfried Heinrich, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian Bach) sowie den zeitgenössischen und jüngeren Kopisten (vor allem Johann Friedrich Agricola, Johann Christoph Altnikol, Johann Friedrich Doles, Johann Gottlieb Goldberg, Johann Philipp Kirnberger, Johann Peter Kellner, Gottfried August Homilius, Johann Christian Kittel, Johann Ludwig Krebs, Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Gottfried Walther).

Besondere Probleme geben die anonymen Kopisten auf, die der Verf. kurz streift. Die wichtigen Handschriften der Amalienbibliothek werden nicht untersucht, da Spezialuntersuchungen hierzu von anderer Seite

vorgelegt, wenn auch nicht veröffentlicht wurden. — Ausführlicher beschäftigt sich Dadelen mit den Schriftmerkmalen Anna Magdalena Bachs und Philipp Emanuel Bachs. Ahmt Anna Magdalena insbesondere die bei Reinschriften gebräuchliche Schönschrift Johann Sebastian nach, so nähert sich Philipp Emanuel in seiner flüchtig hingeworfenen Arbeitsschrift der gleichen seines Vaters. Die von Dadelen mitgeteilten Verzeichnisse der „gegenwärtig bekannten Handschriften“ der beiden bedeutenden Schreiber der Bachschen Familie besitzen dokumentarischen Nachschlagewert für alle an der Bachforschung Beteiligten, besonders für die Bachhandschriften bewahrenden Bibliothekare. Warum allerdings die Anna Magdalena zugeschriebenen Handschriften der Leipziger Musikbibliothek vom Verf. nicht eingesehen werden konnten, vermag der Rez. nicht einzusehen, da doch wohl auch 1955/56 zumindest die Möglichkeit der Beschaffung von Mikrofilmen aus Leipzig bestand.

Übersichtliche Register, nach Personen, Handschriften und Bachwerken geordnet, sowie ergänzende Tafeln mit Schriftproben erhöhen den Nachschlagewert dieser wichtigen Veröffentlichung, die der Verf. allerdings selbst inzwischen (Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5, S. 11) einschränkend als „vorläufiges Teilergebnis“ bezeichnet hat. Abgesehen von dem bereits betonten Wert der vorliegenden Veröffentlichung waren mit den angedeuteten Arbeitsergebnissen wesentliche Voraussetzungen erarbeitet für Heft 2/3 (Paul Kast: *Die Bachhandschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 [vgl. Rezension in Mf XV, 293—294]) und Heft 4/5 der Tübinger Bach-Studien (Georg von Dadelen: *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958, in denen der Verf. ausführlicher auf die Methode und bestimmte Ergebnisse seiner Arbeit eingeht [vgl. Rezension in Mf XV, 292—293]).

Es bleibt allerdings zu bedauern, daß damit die Tübinger Bach-Studien ein vorzeitiges Ende gefunden haben. Es scheint so, als ob Spezialforschungen eines früher oder später auseinanderstrebenden Mitarbeiterkreises eines Universitätsinstitutes doch nur wenige Jahre hindurch betrieben werden können und bestehende Spezialinstitute sich anschicken, sich als dauerhafter zu erweisen.

Karl-Heinz Köhler, Berlin

Wolfgang Osthoff: *Monteverdistudien I. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*. Tutzing: Hans Schneider 1960. 267 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3).

Wolfgang Osthoff hatte sich um die Monteverdi-Forschung schon verdient gemacht, bevor das vorliegende Buch erschien. Es sei nur an die gründlichen Untersuchungen der beiden *Incoronazione*- Fassungen in AMI XXVI, 1954 und Mf XI, 1958 erinnert, die unter Heranziehung bisher nicht beachteter Quellen das Verhältnis der Partituren von Venedig und Neapel in einem ganz neuen Licht erscheinen lassen und die erstere mit guten Gründen der von Cavalli betreuten Aufführung von 1646 zuordnen. Ferner sei verwiesen auf die *Monteverdi-Funde* in AfMw XIV, 1957 mit ihrer reichen Ausbeute, sowie auf die Arbeiten über den *Ritorno d'Ulisse* in StzMw XXIII, 1956 und im Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1958, die an Hand neuen Materials weitere Argumente für die Echtheit des Werkes anführen und es um ein Jahr vordatieren. Das alles sind ausgezeichnete Ergebnisse von des Verf. italienischen Studienjahren, und man darf mit Recht auf den angekündigten zweiten Teil der Monteverdistudien gespannt sein, der die Schule Monteverdis zum Gegenstand haben soll.

Der vorliegende erste Teil behandelt das dramatische Spätwerk des Meisters. Dabei steht die *Incoronazione di Poppea* im Mittelpunkt; der *Ritorno d'Ulisse* wird nur soweit abgehandelt, als es zum Nachweis seiner Echtheit an Hand der aus der Betrachtung des späteren Werkes gewonnenen Ergebnisse nötig ist. An dieser Echtheit dürfte nunmehr wohl kein Zweifel mehr bestehen.

Im Ganzen ist es dem Verf. darum zu tun, „vom Einzelnen der Satztechnik ausgehend Monteverdis späte Musiksprache in Oper und Madrigal unter einheitlichem Gesichtspunkt zu sehen und als vom Früheren und Späteren unterschiedenes eigengewichtiges Phänomen zu deuten“ (S. 16). Dabei legt er das Schwergewicht auf die Betrachtung rein musikalischer Sinnzusammenhänge, denn er erblickt mit Recht das Besondere, ja Einmalige an Monteverdis dramatischem Spätstil in der Verschmelzung von Drama und musikalisch geformter oder zur Formung strebender Musik, das in dieser Weise im Orfeo

noch nicht, in der venezianischen Oper nach der Jahrhundertwende aber nicht mehr vorhanden ist. Durch diese Herausstellung der „innermusikalischen Dramatik“ und ihren scharfsinnigen Nachweis an Satzteilen, Sätzen, Szenenabschnitten und ganzen Szenen rückt der Verf. Monteverdis dramatisches Spätwerk zwar nicht in ein durchaus neues Licht, aber er hebt es doch erstmalig mit gleicher Klarheit vom Vorangegangenen wie vom Folgenden ab. Darauf beruht der große Wert der Arbeit, ob man dem Verf. bei allen angeführten Beispielen beipflichten kann oder nicht (die „Klanggliederung der Szenen I, 3; I, 10; III, 7“ z. B. vermag Ref. nicht zu überzeugen, da die kleinen Teilchen, in die die Bässe der freien rezitativen Stellen hier zerbrochen werden, meist so uncharakteristisch bzw., wie die Kadenz IV—V—I, so allgemeingültig sind, daß ihr Wiederauftreten im Laufe der Szenen kaum besondere Sinnzusammenhänge voraussetzt). Eine Reihe von außerordentlich material- und kenntnisreichen Exkursen (u. a. über das Tetrachordmotiv im Baß, den französischen Einfluß auf Monteverdi, die Passacaglia) und viele Querverbindungen zur zeitgenössischen Musik untermauern die Untersuchungen.

Merkwürdig ist die Art und Weise, wie Osthoff das Wesen von Monteverdis Spätstil zu fassen sucht: „Das Instrumentale gibt seiner Musiksprache die Beweglichkeit und die eigentlichen metrischen Voraussetzungen, um den Affekt als Gebärde zu verwirklichen“ (S. 16). Kein Zweifel, Monteverdi verwendet ausgiebig instrumentale Techniken, wie das „concitato genere“, die ostinaten und quasi ostinaten Bässe, die als bloße musikalische Gliederungsmittel oder (und vor allem) als „Sinnträger im musikalischen Drama“ eine so große Rolle in der *Incoronazione* spielen, und vor allem der Generalbaß selbst beweisen; die Instrumentalsätze der Spätoper sind wirklich rein instrumentale Generalbaßmusik und keine noch vokal gefärbten Abkömmlinge Gabriellischer Canzonen mehr wie die des *Orfeo*, aber es geht doch nicht an, hier von einer „Musiksprache aus instrumentalem Geist“ und gar von einer „Tendenz zur uneingeschränkten Instrumentalisierung“ in der italienischen Oper nach Monteverdi zu sprechen (S. 153). Der von Osthoff S. 175 ff. als Monteverdis Geistesverwandter herangezogene Verdi, dem die Gesangstradition der italienischen Oper ein heiliges Vermäch-

nis bedeutete, dürfte über diese Feststellung recht verwundert gewesen sein.

Anders ist es, wenn man statt von „Instrumentalisierung“ von „Musikalisierung“ spricht. „Instrumental“ zieht zwangsläufig die Alternative „vokal“ nach sich, aber um diese geht es um 1640 und in der Gattung der Oper gar nicht — hier geht es vielmehr um die Sprache, und deren Alternative ist nicht das Instrumentale oder Vokale, sondern das Musikalische schlechthin. Daß dieses in Monteverdis dramatischem Spätwerk im kleinen wie im großen zur eigenen Rundung drängt, daß diese Rundung aber zugleich aus dem Sinnzusammenhang der Sprache zu erwachsen scheint und sich nirgends über diesen hinwegsetzt, darin besteht die „eigenartige und wohl einmalige Position“ des späten Monteverdi. Diese modernere, auf rein musikalische Periodisierung abgestimmte, aber keineswegs instrumentale Musiksprache hebt die Spätoper eindeutig vom *Orfeo* ab. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß der große dramaturgische Unterschied zwischen der lyrischen favola pastorale und dem dramatischen Intrigendrama dabei eine wesentliche Rolle spielt. Wenn die Totenklage Orfeos „*Tu se' morta*“ anders wirkt als die Szene I, 1 der *Incoronazione*, so nicht deshalb, weil in ihr „Handlung im eigentlichen Sinn durch die Musik nicht verwirklicht“ wird, wie Osthoff S. 162 meint, sondern weil eine solche Handlung, und gar die „von innerer Aktion erfüllte Theaterwirklichkeit eines Shakespeare“ in der favola pastorale von vornherein nicht erstrebt wurde. An solchen Stellen der Arbeit empfindet man es als störend, daß der Verf. die textliche, dramaturgische und gesellschaftliche Umwelt der Werke, die besonders für jene Zeit des Übergangs von der Oper als festlichem Gelegenheitswerk zur Repertoire-Oper bedeutungsvoll ist und der erst von der neueren Operngeschichte zu ihrem Recht verholten wurde, ignoriert. Monteverdis Größe als Musikdramatiker offenbart sich m. E. auch und gerade in der Tatsache, daß er auf dem so verschiedenen Boden beider Entwicklungsstufen die jeweils höchstmögliche Durchdringung von mehr lyrischen bzw. mehr dramatischen Äußerungen und Musik zustandebrachte. Man kann daher den Unterschied zwischen seiner aus der favola pastorale und aus dem Intrigendrama erwachsenen Musiksprache nur einerseits dramaturgisch, andererseits musikalisch, jedoch nicht aus einem grundsätzlichen

gewandelten Verhältnis zum Text heraus erklären.

Ref. steht damit im Gegensatz zu der These des Verf., der späte Monteverdi wirkliche „den menschlichen Affekt als Gebärde, nachdem ihn das späte Madrigal (Marenzio, Gesualdo) und auch die Camera-rata und selbst noch der Orfeo als seelische Bewegung eingefangen hatten“ (S. 16) und „das Theatermäßige an der Musiksprache der *Incoronazione*“ sei, „daß sie den handelnden Menschen nicht nur als Affektträger, sondern in seiner affektvollen Gebärde, als Gestenträger auf die Bühne“ bringe (S. 142). Wenn das stimmte, so müßte die *Incoronazione*, verglichen mit dem Orfeo, eine erhebliche Veräußerlichung darstellen, denn was wäre ein Gestenträger, der den Affekt nur als affektvolle Gebärde und nicht zugleich als seelische Bewegung eingefangen hat, anders als ein hohler Theaterheld? Und andererseits: steht Orfeo mit dem „*Tu se' morta, se' morta, mia vita — ed io respiro. Tu se' da me partita per mai più, mai più non tornare — ed io rimango*“ der Totenklage nicht auch als Gestenträger vor uns? Dabei sind Osthoffs Ausführungen über „das Prinzip, durch das Nachvollziehen der Glieder des Sprachsatzes den musikalischen Satz zu bauen“ (S. 134) im einzelnen ausgezeichnet, ebenso diejenigen über die eigenständige musikalische Gebärde (S. 140f.) und über die „typische Gebärde des Musikdramatikers Monteverdi, . . . das mehrmalige Anlaufen eines Motivs, oft in Sequenzen, dem eine entgegengesetzte und gleichsam das Vorhergehende zusammenfassende Schlußgebärde folgt“ (S. 142), für die er eine Fülle von Beispielen aus der *Incoronazione* und später auch aus dem *Ritorno* anführt. Sie zeigen anschaulich die aus der Beschäftigung mit sehr realistisch dargestellten Personen und Vorgängen und aus dem Streben nach formaler Verfestigung des schwerpunktlos dahinfließenden monodischen Sprechgesangs entstandene neue Musiksprache Monteverdis, ohne jedoch von deren „gestischem“ Charakter zu überzeugen.

Als besonders typische Vorstufe zu diesem Spätstil behandelt Verf. den *Combattimento di Tancredi e Clorinda* und die *Scherzi musicali* von 1632. Die Heranziehung des ersteren als des einzigen einigermaßen adäquaten Zwischengliedes zwischen den frühen und den späten Opern ist schon aus diesem Grunde selbstverständlich. Wichtig ist dieses

Werk aber vor allem wegen der Verselbständigung des Instrumentalen im „*concitato genere*“ (Osthoff weist ausdrücklich darauf hin, daß sich der gebräuchlich gewordene Terminus „*stile concitato*“ bei Monteverdi selbst nirgends finde und betont obendrein mit Recht, daß diese Technik nicht mit Tremolo gleichgesetzt werden dürfe). Es allerdings auf Grund der Bemerkung in der Vorrede „*Faranno gli passi et gesti nel modo che l'oratione esprime . . .*“ als „erstes ganz reifes Zeugnis von Monteverdis späterer Theatervorstellung“ aufzufassen, geht m. E. nicht an, da dieser Hinweis sich ja gerade auf den undramatischen Zwittercharakter dieses Experiments, die Trennung von Beschreibung (Testo) und Darstellung bezieht. — Stärker als hier ist die neue Musiksprache Monteverdis in den *Scherzi musicali* ausgebildet, in denen der Komponist die Gesangslinie unter Berücksichtigung oder Durchbrechung irgendwie gearteter feststehender Schemata (rhythmischer Formeln, quasi ostinater oder ostinater Bässe) formt. Daß aber „die Dualität von instrumentalem, ostinat-motivischem Hintergrund und der freien Bewegung der Gesangsstimme“ „eine Theaterhaltung“ ist, will nach Meinung der Ref. wiederum nicht einleuchten. Zweifelhaft erscheint ihr endlich auch die am Ende dieses Kapitels (S. 48) geäußerte Ansicht, die Opern seien nicht von Monteverdi selbst herausgegeben worden, weil sie der musikalischen und gestischen Gegenwart bedürften und ihre Darstellung daher noch weniger festlegbar sei als jede Musik ohnehin. Einer Zeit, die seit langem an die Diskrepanz zwischen Notenbild und lebendiger Wiedergabe gewöhnt war, dürften derartige Überlegungen wohl fern gelegen haben.

In „*Zusammenfassenden Bemerkungen über die Incoronazione und über musikalisches Theater*“ versucht der Verf., sich mit dem Begriff des musikalischen Barock und der Entstehung der Oper auseinanderzusetzen und die Entwicklung des musikalischen Theaters von Monteverdi bis Verdi weiter zu verfolgen. Es kann nicht ausbleiben, daß bei der Behandlung so weitgespannter Probleme auf insgesamt 22 Seiten vieles gewaltsam zu rechtgerückt und in einem schiefen Licht erscheint. Die von der ziemlich allgemein bekannten Feststellung, daß bildende Kunst und Musik verschiedenen Ursprungs seien und daher auch eine unterschiedliche Geschichte besäßen, ausgehende Ablehnung des

musikalischen Barockbegriffs wird durch die allzu vordergründige Gegenüberstellung Monteverdi-Caravaggio und Monteverdi-Rubens nicht gestützt. Daß die Opernmusik vom Wort ausgeht — und zwar schon und ganz besonders bei Peri und Caccini — vermag die Tatsache, daß auch die Intermedien zu den Wurzeln der Gattung gehören, nicht aus der Welt zu schaffen; Monteverdi im Orfeo gelang es, Chöre, Tänze und Instrumentalmusik aus bloßen festlichen Zutaten zu Bestandteilen des Dramas zu machen. Die Gegenüberstellung des an sich ausgezeichneten Shakespeare-Exkurses mit der *Incoronazione* wirkt etwas unmotiviert. Kann man überhaupt an einer einzelnen Szene aus dem großen Werk des Dichters (*Antony and Cleopatra* IV, 12) exemplifizieren, und kann eine Szene des Shakespeareschen Sprechtheaters zu einer venezianischen Oper in Beziehung gesetzt werden? Zumindest müßten derartige Untersuchungen, wenn sie zu greifbaren Ergebnissen führen sollen, auf wesentlich breiterer Grundlage geführt werden. Das gilt auch für den Überblick über die Entwicklung nach Monteverdi, der an jeweils einer Szene von Händel, Gluck und Mozart verschiedene Stadien des Verhältnisses von Musik und Theater aufzeigt und die romantische Oper einschl. Wagner auf eine ganz andere Ebene des musikalischen Theaters verweist, „da ihr Anliegen nicht Geschehen, sondern Stimmung“ sei, Verdi hingegen „unbewußt beim späten Monteverdi“ anknüpfen läßt. Derartige Feststellungen wirken natürlich, wenn sie in so lapidarer Kürze getroffen werden, erstaunlich und sehr angreifbar; der Verf. hätte besser daran getan, sich mit dem überreichen, interessanten Stoff dieses Kapitels in einem zweiten (oder dritten) Band seines Werkes ausführlich auseinanderzusetzen. Doch aufgeschoben ist ja nicht aufgehoben!

Als „wichtigsten Teil der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand“ betrachtet er endlich die Frage nach der Möglichkeit und den Wegen einer Monteverdi-Renaissance. Nach einem ausführlichen Exkurs über „Tempo und Proportionen“ kritisiert er die gedruckt vorliegenden Bearbeitungen der *Incoronazione* kurz und treffend und fügt dann fünf eigene Interpretationsvorschläge an, die m. E. ganz ausgezeichnete die selbst gestellten Forderungen erfüllen: sie halten die Mitte zwischen „musikphilologischem Seminar“ und „modernem Opernhaus“ und

lassen, soweit möglich, sowohl das historische Wissen als auch das gegenwärtige künstlerische Gewissen sprechen. Ist es schon an sich hoch erfreulich, wenn ein musikhistorisches Buch mit eigenen guten praktischen Vorschlägen des Verf. endet, so sind die Sätze der Vorbemerkung für alle Bearbeiter alter Musik besonders begrüßens- und herzigenswert: „Ich sehe das Verbindliche dieses Kapitels nicht in der Gültigkeit meiner einzelnen Realisationen, sondern in der sich in den Beispielen ausdrückenden Haltung dem Monteverdischen Musikdrama gegenüber. Diese Haltung, dies aktive Verständnis zu vermitteln, scheint mir für das zukünftige Leben von Monteverdis Kunst wichtiger zu sein, als eine Bearbeitung mit dem Anspruch auf Endgültigkeit vorzulegen, die — ob gut oder schlecht — schon als solche das Wesen dieser Musik verfälscht.“

Anna Amalie Abert, Kiel

Hans Joachim Moser: *Heinrich Schütz. His Life and Work*. Translated from the Second Revised Edition by Carl F. Pfatteicher. Saint Louis: Concordia Publishing House (1959). XXVI, 740 S., XVI Tafeln.

Der Übersetzer hat das Erscheinen dieser seiner monumentalen Arbeit nicht mehr erleben dürfen; seine Liebe zu Schütz, der Ernst und die gewissenhaftigkeit, mit denen er sich seiner schweren Aufgabe unterzog, sprechen beredt aus den Vorreden des Übersetzers und des Verlegers. Der Produktion des Werkes ist jede Sorgfalt gewidmet worden. Mosers Nachträge der 2. Auflage sind als Fußnoten an den richtigen Textstellen eingefügt worden, was die Benutzung sehr erleichtert; auch die Schrifttype, eine schöne und übersichtliche Antiqua, sticht gegenüber der etwas skurrilen Fraktur der deutschen Ausgabe vorteilhaft ab. Die Bildtafeln sind leider in einen Anhang verwiesen und auch hier, wohl aus wirtschaftlichen Gründen, nur in Auswahl übernommen worden; Faltafeln sind auf Seitengröße verkleinert, und die schönen Faksimilia nach S. 424, 432 und 496 der deutschen Ausgabe fehlen. Sachliche Korrekturen sind nicht vorgenommen worden, und es hätte wohl auch die Kraft jedes Übersetzers überstiegen, eine solche Arbeit noch zusätzlich zu leisten.

Die Übersetzung selbst ist so korrekt, flüssig und lesbar, wie sie den Umständen nach nur sein kann. Der farbige Stil des

Verfassers ist in seiner Eigenart wohl überhaupt unübersetzbar, und in angelsächsischer Sicht ermangelt er offenbar jener unauffälligen Eleganz und ausgesparten Schlichtheit, in der englische und amerikanische Wissenschaftler seit je unübertroffen sind: es ist der Stil „of an exceedingly painstaking savant rather than that of an adept in the field of belles-lettres“ (S. IX). So ist zwar der sachliche Gehalt stets gewahrt, die Formulierung aber teils nüchterner, teils gewundener als im Original geworden. In mancher Hinsicht ist das Übersetzen unnötig weit getrieben; so, wenn Dokumente nur in Übersetzung, Buch- und sogar Zeitschriftentitel zweisprachig erscheinen. Der englischsprechende Benutzer muß also doch immer noch nach der deutschen Ausgabe greifen, und man fragt sich auch, ob es in Amerika wirklich so breite Kreise gibt, die einerseits musikwissenschaftlich hinreichend gebildet sind, um ein solches Buch zu lesen, andererseits aber so wenig Fremdsprachen kennen, daß ihnen der Titel Zeitschrift für Musikwissenschaft übersetzt werden muß.

Einige kleinere Anmerkungen seien schließlich gestattet: Tonkunst ist nicht ganz dasselbe wie tonal art (music wäre weniger mißverständlich und schlichter); Geistesgeschichte ist nicht History of the Intellect, sondern History of Ideas; die im laufenden Text ganz besonders häßliche Abkürzung Hab.-Schr. kann nicht als inaugural dissertation aufgelöst werden (S. XXI), und ein wunder Löwe ist natürlich nicht ein Wundertier (a wondrous lion), sondern ein wounded lion (S. 383). Solche kleinen Versehen mindern den Wert dieser imponierenden Arbeit natürlich keineswegs. Ludwig Finscher, Kiel

Robert Siohan: Igor Strawinsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt 1960. 177 S. (Rowohlts Monographien 43).

Anlage und Darstellungsform der vorliegenden Monographie entsprechen den Erfordernissen der für ein breiteres Publikum bestimmten Reihe des Rowohlt-Verlages. So mußte der Autor offenbar auf eingehendere Analysen des Werkes Strawinskys ebenso verzichten wie auf eine gründliche Auseinandersetzung mit der theoretischen Position des Komponisten. Statt dessen versucht er, den Leser durch eine lockere Form der Darstellung zu fesseln, die der Versuchung des Anekdotenhaften nicht immer ausweicht. Die

Sympathien des Verfassers für das Frühwerk des Komponisten werden in den verhältnismäßig umfangreichen Darstellungen etwa der drei großen frühen Ballette sehr deutlich. Demgegenüber erfährt man über Kompositionen der mittleren „klassizistischen“ Periode (etwa über die *Psalmensymphonie* oder über *The Rake's Progress*) nur sehr wenig. Im Verlauf der Arbeit begegnen gelegentlich Widersprüchlichkeiten (etwa im Vergleich der Ballette *Petruschka* und *Sacre du Printemps*; hier wird zunächst als Charakteristikum des Ersteren der Wechsel zwischen Spannung und Entspannung in Anspruch genommen — vgl. S. 38 f. —, kurz darauf aber eben dieses Merkmal als Neuerung des Letzteren bezeichnet — vgl. S. 47); ebenso stören Ungenauigkeiten im Gebrauch musiktheoretischer Termini (Verwechslung von Umkehrung und Krebs, z. B. S. 127) und in der Chronologie musikgeschichtlicher Epochen (*ars nova* im 15. Jh., S. 139). Fragwürdig erscheinen häufige, nicht immer ganz einleuchtende Verweise auf analoge Erscheinungen in der bildenden Kunst, insbesondere auf „den“ Kubismus, dessen „analytischer“ oder später „synthetischer“ Charakter mit dem der Frühwerke Strawinskys doch wohl nur wenig gemein hat.

Für die Zusammenstellung der „Zeugnisse“ und der Bibliographie im Anhang der Monographie sind wir Paul Raabe zu Dank verpflichtet. Walter Dürr, Tübingen

Carl Flesch: Erinnerungen eines Geigers. Freiburg/Br.-Zürich: Atlantisverlag 1960. 212 S.

Diese deutsche Ausgabe des wichtigen Buches bringt nun den Originaltext Fleschs, allerdings nicht unerheblich gekürzt. Wie schon ein Vergleich der beiden, sehr zuverlässigen Register, von denen leider nur das englische auch Sachregister ist, ergibt, geschah dies, um weitere deutsche Leserkreise mit „*musikalisch unwesentlichen Dingen, die . . . von geringem Interesse sind*“ (S. 7) nicht zu belasten. So treten denn, auch durch den Druck, die großen Meister des Geigenspiels, wenn auch mit gelegentlichen, unwesentlichen Auslassungen, plastisch heraus, während für das heutige Publikum vielleicht nicht mehr aktuelle Zeitgenossen Fleschs, ja selbst Einzelzüge aus des Meisters eigenem Erleben in den Hintergrund rücken. Auch so ergab sich — schon angesichts des klaren,

ehrlichen Deutschs Fleschs, dem H. Keller ein kongenialer Übersetzer war — ein konzentriertes Bild der Musikentwicklung der entscheidenden Jahrzehnte bis 1933, dem auch die wertvollen Revisionsergebnisse H. Kellers in der englischen Ausgabe (vgl. *Mf* XII, 1959, S. 109/10) zugute kamen. Ebenso wurde das Nachwort des Sohnes (da das Werk, ein Ergebnis jahrzehntelanger Arbeit, nur bis 1928 führt) ungekürzt wiedergegeben. Der Bildteil, wohl mehr auf deutsche Verhältnisse abgestimmt, übernahm von der englischen Ausgabe nur sieben Bilder. Alles in allem: Der Musikhistoriker wird sich an die englische Übersetzung halten müssen.

Reinhold Sietz, Köln

Johann Sebastian Bach: Festmusiken zu Leipziger Universitätsfeiern, hrsg. von Werner Neumann. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag (1960). XI, 294 S. (Neue Bach-Ausgabe, Serie I, Band 38.) Dazu: Kritischer Bericht, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1960. 173 S.

Der vorliegende Band enthält die wenigen Kantaten, die Bach zu akademischen Festakten (BWV 198 und Anhang 20) oder als Huldigungsmusiken für Professoren (BWV 205, 207 und 36b) im Auftrage wohlhabender Studenten komponierte. Die Arbeit an den drei ersten Kantaten des vorliegenden Bandes BWV 205, 207 und 198 stellte den Herausgeber vor keine schwierigen Fragen. Entstehungszeit, Verwendungszweck und Textdichter sind bekannt. Als Druckvorlagen konnten autographe Partituren verwendet werden. Nur zu BWV 207 gibt es noch einen originalen Stimmensatz, der berücksichtigt wurde. Anders dagegen verhält es sich bei der letzten Kantate des Bandes BWV 36b. Hier gibt es keine Partitur. Im originalen Stimmensatz, der zum großen Teil allerdings von Bach selbst geschrieben ist, fehlt die Stimme der 1. Violine und, wie der Herausgeber darlegt, der Oboe d'amore, die aber aus den anderen Fassungen BWV 36 und 36c folgerichtig zu ergänzen sind. In diesem Zusammenhang erkennt der Herausgeber, daß die autographe Partitur von BWV 36c eine Urschrift und keine Abschrift ist, weshalb BWV 36a, zu der nur der Text überliefert ist, nicht vor BWV 36c entstanden sein kann. Die sich daraus ergebenden Konsequenzen, die Bemerkungen zur Besetzungsfrage und die Ermittlungen zur Entstehungszeit und des Aufführungsanlasses verdanken

wir dem Herausgeber. Die am 9. Aug. 1723 aufgeführte lateinische Ode BWV Anhang 20, zu der Text und Musik verlorengegangen sind, ist in den kritischen Bericht mit aufgenommen worden.

Harald Kümmerling, Köln

Das Buxheimer Orgelbuch. Hrsg. von Bertha Antonia Wallner (†). Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1958—59. VII und 428 S. (Das Erbe deutscher Musik Bd. 37—39; Bd. 7—9 der Abteilung Mittelalter).

Die Bedeutung des im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München befindlichen Buxheimer Orgelbuches als umfangreichste und wichtigste Quelle für die deutsche Tastenkunst des 15. Jahrhunderts ist der Musikwissenschaft schon seit langem bekannt: bereits R. Eitner machte 1887 auf diese Handschrift aufmerksam und veröffentlichte — in textkritisch allerdings unbefriedigender Übertragung — das Inhaltsverzeichnis sowie eine Auswahl von 50 Sätzen. Erst die vorliegende Edition jedoch schafft in Verbindung mit der 1955 erschienenen Faksimile-Ausgabe die Möglichkeit, die Quelle auf breiter Basis voll auszuwerten und der Forschung nutzbar zu machen.

Die Bezeichnung „Orgelbuch“ könnte leicht den Eindruck erwecken, als ob diese Sammelhandschrift, die in bunter Folge geistliche und weltliche Sätze sowie vier Fundamente enthält, nur für die Orgel bestimmt gewesen sei. Eine Scheidung von Orgel- und Klavierstil lag jener Zeit aber noch weitgehend fern; außerdem spricht der Inhalt gegen eine ausschließliche und grundsätzliche Verwendung der Orgel. Man wird folglich die Handschrift allgemein den Tasteninstrumenten des 15. Jahrhunderts zuzuweisen haben und die Frage Orgel oder „Klavier“ vom Inhalt her im Einzelfall zu beantworten versuchen. Es wäre somit sinnvoll, die zwar seit langem gebräuchliche, deshalb aber nicht weniger mißverständliche Bezeichnung „Orgelbuch“ durch den sachlich und historisch einwandfreien Terminus „Orgeltabulaturbuch“ zu ersetzen. Bedauerlich bleibt, daß die Herausgeberin wie schon in der Faksimile-Ausgabe so auch hier sich nicht zu einer Revision der alten, teilweise falschen Numerierung verstehen konnte (vgl. W. Schrammek, *Zur Numerierung im Buxheimer Orgelbuch*, in: *Mf* IV, 1956, S. 298 ff.). Eine alte, wenn auch durch die Tradition gehiel-

ligte Gewohnheit sollte nicht neuen wissenschaftlichen Ergebnissen nur um der Tradition willen vorgezogen werden.

Dem Herausgeber einer Tabulatur stellt sich die schwierige Aufgabe, eine im wesentlichen den spieltechnischen Vorgang fixierende Notationspraxis, die dazu noch gelegentlich Rätsel über den gemeinten Inhalt aufgibt, mit den Mitteln unserer modernen Notenschrift wiederzugeben. Hierbei muß auch die Verschiedenartigkeit scheinbar adäquater Notationszeichen berücksichtigt werden: so erfüllen in der vorliegenden Tabulatur die „Taktstriche“ — nach Schrade besser Tabulaturstriche — keineswegs die metrisch ordnende und rhythmisch akzentuierende Funktion unserer modernen Taktstriche. Vielmehr haben diese Tabulaturstriche gliedernde und ordnende Bedeutung, und zwar in der Weise, daß sie musikalisch geschlossene Glieder zusammenfassen oder auch, wie in früheren Orgeltabulaturen, Tenortöne voneinander trennen. Sekundär hat dies freilich oft eine Gliederung in metrisch gleiche Abschnitte zur Folge. — Interpretationsschwierigkeiten bereitet das Verzierungszeichen, eine nach unten gezogene und links nach oben umgebogene cauda. Die Herausgeberin macht es sich zu leicht, wenn sie diese Verzierung als Triller interpretiert, der mit der Obernote beginne und gewöhnlich in fusae oder bisweilen auch semifusae ausgeführt werde. Ganz abgesehen davon, daß sich für diese Deutung unseres Wissens kein Beleg findet, muß diese Interpretation dort fragwürdig werden, wo das Verzierungszeichen bei einer fusa erscheint. Eine mögliche und wissenschaftlich vertretbare Erklärung für dieses Verzierungszeichen bietet bisher nur Hans Buchner in seinem *Fundamentum* (vgl. C. Paesler, *Fundamentbuch von Hans v. Constanz*, in: *Vjschr. f. Mw.* V, 1889, S. 32 f.). Er nennt die mit einer „*curvata cauda*“ versehenen Noten „*mordentes*“ und bemerkt zur Ausführung: „*observandum semper duas esse simul tangendas, ea videlicet quae per lineam curvatam signatur medio digito, proxima vero inferiorque indice digito, qui tamen tremebundus mox est subducendus*“. Bei einem „Mordenten“ von dem Notenwert einer fusa fiel vermutlich die Wiederholung der unteren Nebennote weg. — Mit Problematik belastet ist die Frage, ob und wann zusätzliche Akzidentien notwendig sind. Es steht außer jeder Diskussion, daß in der

Buxheimer Orgeltabulatur besonders die mensural notierte Oberstimme zusätzlicher Akzidentien bedarf. Die Herausgeberin geht aber insofern entschieden zu weit, als sie, offensichtlich beeinflusst von Hugo Riemanns Theorie der „präsumierten Tonalität“, mit Hilfe von Zusatzakzidentien eine moderne Tonalitätsauffassung konstruiert und sodann „*Paumann und seine Schule zu Trägern des Fortschritts*“ erklärt. Damit nimmt man dieser Musik gerade jene ihr eigentümliche Spannung, die aus dem Schwanken zwischen Kirchentonalität und neuzeitlichem Dur-Moll resultiert. Im übrigen besitzt das Verbot des Tritonus für die Instrumentalmusik nicht in dem Maße Geltung wie für die Vokalmusik; zwar scheidet der Tritonus als direkter Sprung f—h auch in der Instrumentalmusik verboten gewesen zu sein — die drittletzte Note der Oberstimme auf fol. 126', Zeile 2, müßte demnach ein Kreuz erhalten —, als Zusammenklang oder in einer stufenweise fortschreitenden melodischen Linie läßt er sich hingegen in den frühen Tabulaturen einwandfrei belegen. Ebenso ist der Querstand der frühen Instrumentalmusik eigen, seine Beseitigung durch Zusatzakzidentien also nicht zulässig. — An anderer Stelle hat der Rezensent bereits früher auf das Notationsproblem des verlängerten Notenwertes in der deutschen Orgeltabulatur hingewiesen (*Punctum, suspirium u. Bindebogen*, in: *Mf XV*, 1962, S. 257—260); es sei deshalb hier nur vermerkt, daß die Notation und somit die Übertragung der Buxheimer Orgeltabulatur stark von diesem Problem berührt wird. — Erfreulicherweise sind Übertragungs- wie auch Druckfehler selten, was mit ein Verdienst von Ruth Blume ist, die nach dem Ableben der Herausgeberin die Korrektur überarbeitete (eine Berichtigung; Nr. 121 ist *Grandolor* zu lesen; das Wiederholungszeichen bei Nr. 137 und 138 gilt auch für die ersten vier Töne; die Unterstimme auf fol. 145', Zeile 2, muß wohl g heißen).

Mit der vorliegenden Edition ist ein Anfang gemacht in der Veröffentlichung der frühen deutschen Orgeltabulaturen. Der Herausgeberin, Berta Antonia Wallner, gebührt dafür Dank. Es bleibt zu hoffen, daß der angekündigte Konkordanzband sowie weitere Ausgaben wichtiger deutscher Orgeltabulaturen folgen.

Manfred Schuler, Baden-Baden

Robert Carver: *Collected Works*. Edited by Denis Stevens. Vol. I: *Motets*. o. O.: American Institute of Musicology 1959. VI und 30 gez. S. (*Corpus Mensurabilis Musicae* 16/1).

Robert Carver gilt als der bedeutendste schottische Komponist des 16. Jahrhunderts, und ein Blick auf die veröffentlichten Werke läßt erkennen, daß es sich hier nicht um ein Lokaltalent, sondern um einen der originellsten Meister seiner Zeit handelt. Aus seinem Leben sind kaum sichere Daten bekannt; indirekte Indizien lassen vermuten, daß er zwischen 1485 oder 1489 und 1492 geboren und nach 1546 gestorben ist (die biographischen Angaben im Vorwort der Ausgabe sind mit dem Aufsatz von K. Elliott, *The Carver Choir-Book*, *Music and Letters* 41, 1960, 349—357 zu vergleichen). Über seine Ausbildung wissen wir nichts; daß er von der großen Musik des Kontinents einiges kannte, ist nach der Aufnahme der *L'homme-armé*-Messe Dufays in das Carver-Chorbuch, das vielleicht unter seiner Aufsicht geschrieben wurde, anzunehmen. Seine Werke (2 Motetten und 5 Messen, alle nur in dem genannten Chorbuch erhalten) zeigen andererseits kaum fremde Einflüsse, wirken vielmehr wie die Kompositionen eines Meisters, der in der vergleichsweise isolierten europäischen Randlage seines Wirkungskreises nicht gut anders konnte, als „original“ zu werden. „*O bone Jesu*“ ist eine Gewaltleistung, die kaum ein zeitgenössisches Gegenstück haben dürfte: ein neunzehnstimmiges Riesenwerk, in kurze vollstimmige Exklamationen und breitere, drei- bis neunstimmige Abschnitte gegliedert, ohne konsequente Wort-Ton-Beziehung, arm an Imitationen und anderen sinnfälligen Gestaltungsmitteln, fast ohne schulmäßige Klauseln und Kadenzen, mit schweifender melismatischer Melodik von enormem Ambitus, außerordentlich komplizierter Rhythmik und deutlicher Vorliebe für liegende Akkorde und Akkordketten mit b.-c.-mäßiger Baßführung, wobei Sextakkorde fast ganz fehlen. Gelegentliche vitia wie Quint- und Oktavparallelen in vollstimmigen Abschnitten verstärken den Eindruck einer außerordentlichen, aber etwas wildgewachsenen kompositorischen Begabung. „*Gaude flore virginali*“ ist eine konventionellere, aber noch immer bemerkenswerte fünfstimmige Motette, die viele der erwähnten Stileigenarten ebenso deutlich wie „*O bone Jesu*“

zeigt (man vergleiche die scheinpolyphone Stimmenbewegung in absteigenden Dreiklängen auf b-a-g-f über viele Mensuren hinweg, Mensur 37—50, oder die Sequenz b-es-as-f Mensur 192—196, ferner die amorphe Rhythmik des Schlusses, Mensur 220—227).

Das Vorwort des Hrsg. beschäftigt sich vor allem mit der Identifizierung der Texte, wobei „*O bone Jesu*“ überzeugend in einen weitreichenden Traditions-Zusammenhang von Gebetstexten zum Namensfest Christi gestellt wird, die offenbar aus Tropierungen der Schluß-Akklationen der Sequenz „*Ave verum corpus natum*“ erwachsen und keine festgelegte Form hatten. Die Angabe, Josquin, Compère und Palestrina hätten Motetten über „Varianten“ dieses Textes geschrieben, ist jedoch irreführend, da die Textgruppe mit dem Anfang „*O bone Jesu*“ komplex ist. Der von Compère, Jacobus Gallus und einem Anonymus bei Rhau, Tricinia 1542 Nr. 16 verwendete Text stammt aus der Bernhardinischen Gebetsliteratur (*Quinque versus Sancti Bernhardi*); bei Palestrina verwenden zwei Motetten (alte Gesamtausgabe III, 127 und VI, 135) einen ganz anderen, offenbar liturgischen Text, ein drittes Werk (XXXI, 145) benutzt ein einfaches Prozessionsgebet, und nur ein opus dubium (XXXII, 131) hat einen Gebetstext, der mit dem Carvers verwandt ist. Ein Anonymus im Gothaer Cationale benutzt ein ebenfalls „*O bone Jesu*“ beginnendes, aber nicht zum Namensfest Christi gehörendes Gebet; die Josquin zugeschriebene Motette „*O bone et dulcis Domine Jesu*“ (GA Motette 18) verwendet einen auch von diesem ganz abweichenden Text, und nur Josquins „*O bone et dulcissime Jesu*“ (Chorwerk Heft 57) und Lasso (GA I, 69) komponieren wirklich „Varianten“ der von Carver, Fayrfax und einem englischen Anonymus benutzten und von Stevens hier mitgeteilten Versionen.

Der kurze Kritische Bericht gibt weder eine Beschreibung des Carver-Chorbooks (die man also in einem Aufsatz des Hrsg. in *Musica Disciplina* XIII, 1959 und in der genannten Arbeit von K. Elliott nachlesen muß), noch erwähnt er die zweite (fragmentarische) Eintragung des „*O bone Jesu*“ in dieser Quelle; ebensowenig erfährt man etwas über originale Mensurzeichen und Stimmenbezeichnungen oder ihr Fehlen (hier sei auf die genaueren Angaben in der Ausgabe des „*O bone*

*Jesu*“ in *Musica Britannica XV* hingewiesen). Der Notentext ist zuverlässig und trotz der verwirrenden Stimmenzahl der ersten Motette gut lesbar; die Angabe des Verkürzungsverhältnisses der Notenwerte gegenüber der Quelle (1:4) hätte nicht fehlen dürfen. Leider fehlt auch ein Faksimile, das einen Eindruck der Quelle vermitteln könnte; auch hier muß man zur Ergänzung *Musica Britannica XV* heranziehen. Die Möglichkeit, im angekündigten Messenband der Carver-Ausgabe einige Faksimilia nachzutragen und auch den Kritischen Bericht ausführlicher zu gestalten, sollte genutzt werden.

Ludwig Finscher, Kiel

Clemens non Papa: Opera Omnia, edidit Karel Philippus Bernet Kempers. VI: *Missa Pastores quidnam vidistis*, *Missa Caro Mea*, *Missa Jay veu le cerf*. VII: *Missa A la fontaine du prez*, *Missa Quam pulchra es*, *Missa Panis quem ego dabo*, *Missa Or combien est*. Rom: American Institute of Musicology 1959. II und 142, II und 157 S. (*Corpus Mensurabilis Musicae* 4).

Der Herausgeber, seit langem führender Spezialist für Clemens non Papa, legt im VI. und VII. Band der Gesamtausgabe eine größere Anzahl Messen vor. Seit im Jahre 1951 der I. Band in der Reihe CMM erschien, sind bisher in den Bänden I und V sieben Messen zugänglich geworden. Zu diesen kommen jetzt sieben weitere Messen hinzu. Auch von dieser wesentlich verbreiterten Basis her gesehen, wird man die Würdigung des Meisters, die damals Hans Albrecht im Jg. V der „Musikforschung“ (S. 281 ff.) gab, bestätigt finden: Daß hier, in der nachjosquinischen Generation, die „Gestik der ‚alt-niederländischen‘ Kunst“ abgestreift, daß eine „Verlagerung des Schwergewichts vom freischwebenden zum metrisch gebundenen Rhythmus“ erfolgt ist, daß ferner eine deutliche „Wendung zum harmonischen Vollklang“ spürbar wird.

In den vorliegenden Bänden könnte man diese Zunahme des Vollklanges auch rein äußerlich in der Fünfstimmigkeit des VI. und der Sechsstimmigkeit des VII. Bandes ablesen. Doch ist eine Ordnung nach Stimmenzahl wohl nicht beabsichtigt, da der Rest im Band VII nur vierstimmig gesetzt ist. Auch die originale Reihenfolge der Clemens-Drucke des Phalesius ist nicht beibehalten, vielmehr sind diese vermischt mit Messen aus

dem posthumen Sammelwerk von 1570, das auch bei Phalesius erschien, so daß dieser Drucker das einigende Moment der beiden Bände genannt werden kann. Wiederum sind — was besonders zu begrüßen ist — den Messen, die ja sämtlich Parodiemessen sind, ihre Modelle beigelegt. So begegnet im Band VI zweimal der mit Clemens gleichaltrige Pierre Manchicourt, während im VII. Band etwas ältere Meister wie Willaert, Lupus Hellinck, auch Lupi, ferner Claudin de Sermisy (Sandrin?) Autoren der Modelle sind. Editionstechnisch sind die bereits am I. Band von Albrecht charakterisierten Prinzipien beibehalten, ist durchweg Verkürzung auf die Hälfte angewandt, gleich ob es sich um den überwiegenden geraden Allabreve-Takt oder den seltenen C-Takt handelt, ist das schnellere tempus diminutum nicht durch entsprechend kürzere Noten angedeutet, sind Mensurstriche fürs Auge hinreichend deutlich angebracht. Die Verkürzung ist durch Voransetzen des Anfangs in Originalgestalt klar gekennzeichnet. Leider sind diese Vergleichsmöglichkeiten nicht überall gegeben, und sie fehlen — wohl aus Raumgründen — oft selbst dort, wo wegen Übergangs in eine andere Taktvorzeichnung Zweifel auftauchen können (z. B. VI, S. 63, 74, 76, 78, 83, 106; VII, S. 55, 59, 70, 71). Wie sehr die vorliegende Opera-Omnia-Reihe der „traditionellen Transcriptionspraxis“ angehört, zeigt ein Blick auf die neue Obrecht-Ausgabe mit ihrer streng mathematischen tactus-Einteilung und sonstigen kompromißlosen Neuerungen. Bernet Kempers geht hierin einen Mittelweg: Wohl überträgt er die alten Schlüssel in den gewohnten Violinschlüssel, benutzt er die modernen Bindebögen statt alter, dem Praktiker ungewohnter Kastennoten; andererseits erfüllt er aber auch die wissenschaftlichen Belange durch kursive Unterscheidung von Textergänzungen, durch Bezeichnung der wenigen Ligaturen, vor allem — wie gesagt — durch Befügung der Modelle.

Der Notentext ist mit der gewohnten Akribie wiedergegeben. Fraglich erscheint in Band VI, S. 53 der Takt 3 des „*Christe eleison*“. Hier spricht sowohl die damalige Musiktheorie wie auch der Vergleich mit der entsprechenden Modellstelle gegen das erste  $f$  der Oberstimme. Ist  $f$  auf Zählzeit 1 nicht Druckfehler? Sollte es nicht  $g$  heißen? Dann wäre die fuga der beiden Oberstimmen

c c a c b a g  
f f d f e d c siebentönig, was hier sogar zahlensymbolisch sinnvoll ist. Gewiß lassen sich auch andere dissonante Reibungen auf 1 entgegenhalten, so Takt 56 und 58 S. 11 in Band VII, wo  $\frac{ef}{d}$  bzw.  $\frac{ab}{g}$  auf 1 zusammentreffen. Doch ist diese nicht im Modell vorkommende Dissonanz bei einer „peccata“-Stelle hier aus dem Text heraus besonders leicht erklärlich.

Die Seltenheit der bei Josquin so beliebten Note-gegen-Note-Stellen (Noëma Burmeisters) fällt beim Band VI besonders auf. Sie beschränken sich, streng genommen, in der Messe *Panis* auf die fünf Akkordsäulen des „*Et incarnatus est*“, während die *Missa Jay veu* (S. 123) das „*non erit finis*“ durch das gleiche Mittel doppelt unterstreicht. Im VII. Band meidet die vielstimmige *A la fontaine*-Messe solche Technik, während die gleichzeitige, aber nur vierstimmige *Missa Quam pulchra* das „*Qui propter nos homines*“ und noch mehr das „*Et incarnatus*“ mit Noëma und Aposiopesis (Generalpause) betont. Die ebenfalls nur vierstimmige Messe *Or combien* unterstreicht auf dieselbe Weise außer dem „*incarnatus*“ das „*qui tollis peccata*“, das „*tu solus*...“ und das „*visibilium omnium*“. Es würde zu weit führen, auf weitere Einzelheiten im Stil dieser neu zugänglichen Messen hier einzugehen. Jedenfalls vermag die vorgelegte Publikation unsere Kenntnis der niederländischen Meister in erfreulicher Weise zu erweitern. Der schon von Albrecht erhoffte Revisionsbericht muß anscheinend vorerst noch Desideratum bleiben.

Fritz Feldmann, Hamburg

Sixt Dietrich: Hymnen (Wittenberg 1545). Hrsg. von Hermann Zenck † mit einem Geleitwort von Wilibald Gurlitt. Saint Louis: Concordia Publishing House (1960). XXII, 178 S.

Der erste Teil dieser Ausgabe (Nr. 1–69) war schon 1942 als Bd. 23 der Reichsdenkmale im Erbe deutscher Musik erschienen; die Drucklegung des vorbereiteten zweiten Teils mit dem Kritischen Bericht verhinderten Kriegswirren, Nachkriegsarmut und schließlich der allzu frühe, tragische Tod Hermann Zencks am 2. Dezember 1950. Der Initiative Wilibald Gurlitts und dem Entgegenkommen des Concordia Publishing House, das sich ja auch an der Rhau-Ausgabe so dankenswert beteiligt, ist es zu danken, daß nun endlich

der ganze Hymnendruck Dietrichs in muster-gültiger Edition vorliegt.

Die Stichplatten der früheren Ausgabe sind offenbar ein Opfer des Krieges geworden, denn der erste Teil erscheint jetzt im Fotodruck (bis Nr. 69, S. 96), der die Notenköpfe der Ganz- und Halbnoten auf der Linie oft verkleckst und der gelegentlich recht schwer lesbar (S. 23, Anfang), gelegentlich unschön ist (S. 37). Der zweite Teil ist mit Notenformen, die denen des ersten Teils gut angepaßt sind, neu und sauber gestochen. Hinzugekommen sind außerdem ein kurzes Geleitwort Wilibald Gurlitts sowie der bekannte Brief Dietrichs an Bonifazius Amerbach vom 28. Mai 1543 (Faksimile und Übertragung).

Über die Hymnen Dietrichs hier ein Wort zu sagen, erscheint nach den erschöpfenden Studien Zencks in seiner Dietrich-Monographie und im Vorwort des vorliegenden Bandes überflüssig. Die Editionsgrundsätze der Ausgabe entsprechen den Richtlinien des Erbe deutscher Musik; der Notentext ist bis auf kleine Druckfehler zuverlässig (S. 101, Tenor Mensur 11, 3. Note b statt d'; S. 109 Nr. 80, Superius Mensur 2 Ganznote statt Halbnote; S. 134, Superius Mensur 24, 1. Note Viertel statt Halbnote). Die Vorzeichensetzung des Hrsg. weicht vom Üblichen dadurch ab, daß sie das subsemitonium in der Diskantklausel auch bei „Trugschlüssen“ (Sekund- statt Quartschritt aufwärts im Baß) fordert, ist aber allgemein sehr vorsichtig; in Zweifelsfällen sind die Vorzeichen in Klammern gesetzt (bei äolischen Kadenzten ist wohl stets, wenn die Klauselkombination es ermöglicht, statt gis im Superius b im Tenor zu setzen, und S. 133 Mensur 26 dürfte b gegen cis-h nicht möglich sein). Der Kritische Bericht ist wünschenswert ausführlich und weist auch die von Dietrich benutzten lokalen Choralvarianten aus einer Konstanzer Agende von 1570 nach. Register der liturgischen Orte und der Textanfänge der Hymnen schließen den Band ab, der dem Andenken Hermann Zencks ein so würdiges Denkmal setzt, wie es das Geleitwort Wilibald Gurlitts erhofft.

Ludwig Finscher, Kiel

Joseph Haydn: La Cenerina, Intermezzo in Musica, hrsg. von Dénes Bartha. (Joseph Haydn. Werke, Reihe XXV, Bd. 2). München-Duisburg: G. Henle Verlag 1959. 113 S.

Joseph Haydns „Intermezzo in Musica“ *La Canterina* stammt aus dem Jahre 1766. Der Titel des gedruckten Textbuches unterrichtet über eine Preßburger Aufführung der Oper im Karneval 1767. Eine vom 11. 9. 1766 datierte eigenhändige Quittung Haydns (wiedergegeben im Kritischen Bericht, S. 9) läßt jedoch die Vermutung zu, daß der Preßburger Aufführung bereits eine szenische Wiedergabe des Werkes vorangegangen ist.

Die quicklebendig heitere Oper, deren Libretto übrigens Beziehungen zu Benedetto Marcellos Satire *Il teatro alla moda* aufweist, erscheint in vorliegender Ausgabe zum ersten Male im Druck. Eine Lücke im Finale des zweiten Akts, die sich übrigens nicht nur im Autograph (im Besitz der Budapester Nationalbibliothek), sondern auch schon bei alten Partiturabschriften findet, ist vom Herausgeber auf Grund von Analogie im Kleinstich ergänzt worden. Die aus dem erhaltenen Textbuch ersichtliche textliche Parallelität des fehlenden Solos der Apollonia mit dem folgenden Tutti veranlaßte Dénes Bartha bei seiner Rekonstruktion, das Solo mit dem ersten Teil des Tutti musikalisch kongruieren zu lassen. Auch die Instrumentation des Tutti ist hierbei für die 34 Takte des Solo übernommen worden.

Auf die besondere Bedeutung und Originalität von Haydns *La Canterina* — so etwa auf die köstliche Parodie der opera seria in der Arie der Gasparina (2. Akt) oder die besonders von Niccolò Logroscino praktizierte Einschaltung von Rezitativen in die Arien — ist u. a. von Karl Geiringer hingewiesen worden. Daß das Werk nunmehr in mustergültiger Edition vorliegt, ist dankbar zu begrüßen.

Hans Christoph Worbs, Hamburg

Georg Rhau: Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe. Bd. III: *Symphoniae jucundae atque adeo breves* . . . 1538, hrsg. von Hans Albrecht. Kassel — Basel — London — New York und St. Louis: Bärenreiter-Verlag und Concordia Publishing House (1959). XVI, 202 S. und eine Tafel.

Die beiden großen Sammeldrucke des Jahres 1538, *Selectae harmoniae* und *Symphoniae jucundae*, bezeichnen in der Laufbahn Georg Rhaus den Schritt von der mitteldeutschen Offizin zum großen Verlagshaus, vom regionalen und liturgisch begrenzten

zum protestantisch gefärbten, aber „internationalen“ Repertoire. Während sich die *Selectae harmoniae* schon im Titel als liturgischer Druck für die Passionszeit zu erkennen geben, tragen die *Symphoniae jucundae* einen eher weltlich als geistlich klingenden Titel, und ihr Inhalt gibt zunächst keinen Anhaltspunkt für eine liturgische Verwendung. Blume (*Die evangelische Kirchenmusik*, 62) hatte nach der auffallenden Zahl von gerade 52 Werken geschlossen, es handele sich um „Sonntagsmotetten für das Kirchenjahr“; dem tritt nun jedoch der Hrsg. mit guten Argumenten entgegen. Eine liturgische Ordnung ist nicht erkennbar; einige Sätze sind ganz sicher weltlich und nicht geistlich, geschweige denn liturgisch („Oime patientia“, „Dulces exuviae“, „Musica quid defles“); der Titel und manche Formulierungen in Luthers berühmter Vorrede (dem oft zitierten, erst später so genannten *Encomion Musicis*) deuten darauf hin, daß das Werk für die musizierenden Laien, vor allem Studenten und vielleicht auch Lateinschüler, gedacht war, und wenigstens von der Didoklage „Dulces exuviae“ ist bezeugt, daß sie in Luthers Haus von Studenten gesungen wurde; schließlich ist die bescheidene Faktur und die schon im Titel hervorgehobene Kürze der meisten Sätze ein weiteres Indiz dafür, daß die Sammlung für musizierfreudige, aber nicht gerade musikalisch virtuose Laien bestimmt war, wie sie in Wittenberg und wohl allgemein in Mitteldeutschland in dieser Zeit überwogen. Als mögliches Argument wäre dem hinzuzufügen, daß Rhau einige wirklich liturgisch verwendbare Sätze in den *Vesperarum precum officia* 1540 nochmals abdruckte (Nr. 8, 9, 44). Andererseits lassen sich Argumente ins Feld führen, die gegen die These des Hrsg. sprechen: es kann kaum ein Zufall sein, daß der Druck gerade 52 Motetten umfaßt; die meisten Texte lassen sich liturgisch einordnen, wengleich sie weder nur Sonntagstexte noch nach dem Kirchenjahr geordnet sind. So wäre es möglich, daß der Druck zwar nicht primär, aber doch auch als Auswahlammlung gottesdienstlicher Musik oder überhaupt für sonntägliche „Hausmusik“, vor allem private Hausandachten bestimmt war. Schließlich ist zu beachten, daß die Werke der Sammlung, wie schon im Titel des Tenors angegeben, ziemlich streng nach Kirchentypen geordnet sind — „*observata in disponendo tonorum ordine, quo utentibus sint accommoda-*

tiora“, wie es im Titel der Rhauschen *Tricinium* heißt: Nr. 1—18 f<sub>b</sub>, 19 c<sub>b</sub>, 20—37 c und g abwechselnd, dazwischen einmal d, 38—50 a und e abwechselnd, 51—52 wieder g. Das weckt die Vermutung, es könne sich hier um eine Beispielsammlung für angehende Musiker eher als um eine Blütenlese für Musikliebhaber handeln; Luthers Vorrede an die „*musicæ studiosi*“ wäre dann noch wörtlicher aufzufassen, als es der Hrsg. (S. VIII) vorschlägt. Die offenbar planvolle Vielfalt der c. f.-Techniken, das deutliche Fortschreiten vom Schlichten zum Komplizierten zumindest innerhalb der beiden ersten Tonartengruppen gewinnen unter diesem Gesichtspunkt Bedeutung. Eine genauere Untersuchung würde vielleicht weiterführen; jedenfalls hat das Vorwort des Hrsg. neue Fragestellungen überhaupt erst ermöglicht.

Der Notentext der Ausgabe (nach den Grundsätzen des Erbe deutscher Musik angelegt) ist ebenso sorgfältig redigiert wie schön gestochen. Der Kritische Bericht gibt für den Benutzer aus der Praxis sehr willkommene kurze Biographien der Komponisten, verzichtet aber auf systematische Konkordanznachweise, Lesartenverzeichnisse der Sekundärquellen und Nachweise der Texte und Cantus firmi. Nur zu einem Teil der Sätze werden über die Aufführung der Lesarten des Rhaudruckes hinaus ausführlichere Angaben gemacht, und selbst Komponisten-Angaben aus anderen Quellen werden zwar im Kritischen Bericht, nicht aber im Notentext mitgeteilt (Nr. 39). Der Hrsg. begründet dieses unorthodoxe Verfahren ausführlich und in vieler Hinsicht überzeugend; dennoch muß man es bedauern, daß gerade Hans Albrecht seine unvergleichliche Kenntnis der Musik des Reformations-Zeitalters hier aus prinzipiellen Erwägungen nicht stärker ausgeschöpft hat. Aber auch grundsätzlich wird man Einwände gegen eine solche Beschränkung des Kritischen Berichts erheben müssen. Ein möglichst vollständiges Konkordanz- und Lesartenverzeichnis kann, auch und gerade bei einem solchen Sammeldruck, in günstigen Fällen Aufschluß über die Vorlage für die gedruckte Fassung oder über vom Druck abhängige Handschriften und damit über den Gesichtskreis des Verlegers ebenso wie über die Ausbreitung seines Werkes geben, wie andererseits ein Stammbaum der Fassungen die Überlieferungsgeschichte eines Werkes bis in tiefere musikgeschichtliche Zusammenhänge zu erhellen vermag —

was der Bachforschung recht ist, sollte mit sinnvollen Modifikationen der philologischen Erschließung früherer Jahrhunderte billig sein (so wäre z. B. allein eine Erfassung aller Teilabschriften aus dem Rhaudruck — neben der benutzten Handschrift München UB 326 etwa das Fragment Paderborn Fürstenbergiana 9822/2—3 — aufschlußreich). Der Nachweis der Texte und Cantus firmi ist darüber hinaus kein Philologismus, sondern eine unentbehrliche Hilfe bei jeder Untersuchung der Werke, dies auch unter der Voraussetzung, daß der vorliegende Druck nicht liturgisch oder auch nur geistlich war (um so mehr, da diese Voraussetzung nicht unbestreitbar richtig zu sein scheint). — Es versteht sich, daß diese Bemerkungen um des Grundsätzlichen willen, nicht zur Bekräftigung der Arbeit eines vorbildlichen und verehrungswürdigen Gelehrten gemacht werden. Wert und Bedeutung der Ausgabe werden durch solche Einwände natürlich nicht herabgesetzt.

Einige kleinere Ergänzungen und Korrekturen, die dem Benutzer dienlich sein könnten, seien noch angefügt.

Nr. 1 Text Ps. 30<sup>2</sup> bzw. 70<sup>4</sup>. Offenbar nicht liturgisch, Kontrafaktur einer Lauda, Form ABBCA'. Die Signatur der Handschrift München UB ist 326 (nicht 36, wie S. 181 ff. angegeben). Konkordanz: Paderborn, Fürstenbergiana 9822/2—3 Nr. 14.

Nr. 2 Antiphon *ad Vesp. et Laudes in Purif.* BMV (Brennecke, *Die Handschrift A.R. 940/41* . . . , 48). Form ABCDD'. Konkordanz: Paderborn Nr. 15.

Nr. 3 Konkordanz: Paderborn Nr. 16.

Nr. 4 Resp. *in honorem Ss. Sacramenti (Varii cantus, 1948, 11\*)*, c. f. verwendet. Auch als Evangelienmotette verwendbar (so eine andere Komposition in Montanus-Neuber, *Evangelia* III). Konkordanz: Rostock UB, Ms. Mus. Saec. XVI 71/1 Nr. 28. Die Signatur des Codex Pernner ist C 120 (nicht C 100, wie S. 181 angegeben).

Nr. 5 Resp. *Mariae Magdalena Penitentis*. Resp.-Form aCb.

Nr. 6 nicht der übliche Introitus, sondern Textkompilation *in Nat. DNJC*, die zu Beginn Text und Melodie des Intr. (*Liber usualis* 408) verwendet.

Nr. 7 im ambrosianischen Ritus Psallenda *in 1. Vesp. in Festo Ss. Nominis Jesu (Vespereale Ambros. 1939, 133)*, anderer c. f. Im römischen Ritus ehemals Tractus (ohne Versus) der *Missa contra paganos* (Brennecke, 49). Konkordanz: Paderborn Nr. 17.

- Nr. 8 Magnificat-Antiphon Feria V.  
 Nr. 9 Magnificat-Antiphon Feria VI.  
 Nr. 10/22 weder die heute gebräuchliche Antiphon noch das Resp. Nach Brennecke, 48, 2. Ant. *ad Matut. in Festo S. Elisabeth Reginae*. In beiden Sätzen ein nicht identifizierter c. f. verwendet.
- Nr. 11 weltlich. Textunterlegung wohl besser „oi-me“ statt „o-i-me“.
- Nr. 14 T. 70 ff. lies Text „decora“ (nicht „decora“).
- Nr. 15 Resp.-Form mit Tripla-Anhang. Das Ex. des Rhaudruckes der UB Rostock hat in allen Stimmen Textkontrafaktur: „*Michael et angeli eius preliabuntur cum dracone et draco pugnabant et angeli eius et non valuerunt usque locus inventus est earum amplius in celis.*“
- Nr. 16/18 Sequenz *in honorem BMV (Varii cantus 79\**, *Liber usualis 1566)*. c. f. verwendet.
- Nr. 17 Resp. *in Annuntiatione BMV*. Konkordanz: Leipzig UB Ms. 49 Nr. 104, Rostock UB 71/1 Nr. 32.
- Nr. 19 Text nicht der Wortlaut der biblischen Davidsklage, aber identisch mit den von Josquin und Clemens non Papa komponierten Texten, also vielleicht liturgisch. Form ABB'. T. 55 lies „plorans“, nicht „ploram“.
- Nr. 20 Text Ps. 112<sup>1-3</sup> unvollständig. Liturgisch? T. 33 ff. lies „laudabile“, nicht „laudabite“.
- Nr. 23 4. Vesperantiphon Feria VI (*Liber usualis 303*). c. f. verwendet.
- Nr. 24 Resp. zum Palmsonntag (*Graduale Rom.* 155). Konkordanz: Regensburg B 863—870 Nr. 2, dort unter dem Namen Senfl; nach dieser Quelle (ohne Kenntnis der Konkordanz bei Rhau) hrsg. in DTB III/2. Weitere Konkordanz: Rostock 71/1 Nr. 38. Nach den Lesarten zu urteilen ist Regensburg Abschrift von Rhau, so daß die Komponisten-Angabe dieser außerdem sehr späten Quelle (1572—1578) mit Vorsicht aufzunehmen ist.
- Nr. 25 Text kompiliert aus Joh. 14—21, Ps. 67 und Ps. 103. Liturgisch?
- Nr. 26 offenbar liturgischer Text (Resp.?) *de uno Confessore*.
- Nr. 28 Text Kompilation *de Nat. S. Joannis Baptistae*: Ant. *in 2. Vesp.* (*Liber usualis 1503*, c. f. verwendet); *Graduale in Vigilia*; 4. Ant. *in 2. Vesp.* (*Liber usualis*

- 1504, c. f. verwendet); 2. Ant. *in 1. Vesp.*  
 Nr. 29 *Commemoratio Feria VI post Dom.* IV. *Quadrages.* (*Graduale Rom.* 137).  
 Nr. 30 Text frei nach Ezechiel 18<sup>21-23</sup>. Liturgisch?  
 Nr. 31 Text Matth. 16<sup>18-19</sup>, verwendbar als Resp. *in Festo Cathedrae S. Petri*, Resp. *in Festo Ss. Apostoli Petri et Pauli*, Resp. *in Festo S. Petri in Vinculis* und *Tractus in Festo Cathedrae S. Petri*. Ohne c. f. (?). Das Werk stand nach der Zählung E. Loges als Nr. 15\* (nicht 15) in der Hs. Königsberg.  
 Nr. 32 Evangelienmotette oder Resp.? Text Matth. 16<sup>13</sup> ff., Feste wie Nr. 31. Resp.-Form aBcB.  
 Nr. 33 Evangelienmotette (Spruch, Joh. 11<sup>25</sup>) zum Osteramt. Joachim Greff empfahl das Werk als Vorspiel zu seinem Lazarus. Vgl. Luther, Weimarer Ausg. Bd. 35, 537; J. Stalman, *Johann Walters Cantiones latinae*, Diss. Tübingen 1960 (masch.), 105.  
 Nr. 34 Ant. *ad Primam in Festo S. Joannis Apostoli et Evangelistae* (*Liber usualis 421*). c. f. verwendet.  
 Nr. 35 Evangelienmotette (vgl. Krit. Bericht) oder Resp.? Text Joh. 6<sup>52-53</sup>. Resp.-Form aBcB. Eine andere Komposition des Textes bei Montanus-Neuber, *Evangelia III* mit Angabe *De coena Domini*.  
 Nr. 36 1. Psalm-Ant. *in 1. Vesp. S. Gabrielis Angeli* (*Liber usualis 1408*). c. f. verwendet.  
 Nr. 37 Evangelienmotette zu Pfingsten (vgl. Krit. Bericht) oder Resp.? Text *Acta Apostolorum 4<sup>33</sup>* und (paraphrasiert) 2<sup>4</sup>. Resp.-Form aBcB.  
 Nr. 42 Ant. *in Complet. in Dominicis* (*Liber usualis 271*). c. f. verwendet.  
 Nr. 43 Text Samuel II 18<sup>33</sup>. Nach Brennecke (a. a. O. 48, ohne nähere Angaben) Antiphon.  
 Nr. 44 Magnificat-Antiphon *in Sabbato* (vgl. Krit. Bericht).  
 Nr. 45 Resp. *in 2. Noct. in Nat. S. Joannis Bapt.*  
 Nr. 46 Nicht die übliche Antiphon zur Sündenvergebung und zur Abwehr von Unheil (vgl. W. Stephan, *Die burg.-ndl. Motette . . .*, 112). Text und c. f. aber sehr nahe verwandt mit Obrecht, „*Parce Domine*“ (Capella I Nr. 3), c. f. sicherlich liturgisch. Konkordanz: München UB Ms. 328—331 Nr. 113.  
 Nr. 48 Resp. eines Reimoffiziums?

Nr. 50 Klingt vom Text her wie eine Nachschrift zum Agricola-Epithaph Nr. 49. Vielleicht Nr. 49 ebenfalls von Isaac?

Nr. 51 Ant. in Vesp. *Feria IV in Quadrages.* (*Liber usualis* 1091). c. f. verwendet, aber in stark abweichender Fassung. Konkordanz: Paderborn Nr. 18.

Ludwig Finscher, Kiel

*Musica Divina*. Kirchenmusikalische Werke für Praxis und Forschung, hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung Regensburg von Bruno Stäblein. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.

Heft 1—4 (1950): Francesco Cavalli. *Vier Marianische Antiphonen* für 2 bis 5 Singstimmen und Orgel (Generalbaß), hrsg. v. Bruno Stäblein.

Heft 5 (1950): Costanzo Porta. *Missa Tertii Toni* (1578) für 4 St. a cappella, hrsg. v. Joseph Schmidt-Görg.

Heft 6 (1951): Corbinian Gindele. *Orgelintonationen in den acht Kirchentönenarten*.

Heft 7—8 (2/1959): Corbinian Gindele. *Gregorianische Choralvorspiele für die Orgel*.

Heft 9 (1953): Orlando di Lasso. *Missa Beschaffens Glück (Il me suffit)* (1581) für 4 St. a cappella, hrsg. v. P. Wilhelm Lueger.

Heft 10 (1954): Ludovico Grossi da Viadana. *Missa Dominicalis* (1609) für 1 St. mit Orgel, hrsg. v. August Scharnagl.

Heft 11 (1955): Giovanni Francesco Anerio. *Missa Della Battaglia* (1605) für 4 gem. St. und Orgel ad libitum, hrsg. v. Karl Gustav Fellerer.

Heft 12 (1956): Johann Joseph Fux. *Missa Sancti Joannis* (1727) für 4 gem. St. Orgel ad libitum, hrsg. v. J. H. van der Meer.

Heft 13 (1956): Johannes de Fossa. *Missa super Theutonicam cantionem „Ich segge A Dieu“* für 4 gem. St. a cappella, hrsg. v. August Scharnagl.

Heft 14 (1957): Corbinian Gindele. *Kleine Orgelstücke*.

Die im Jahre 1853 von Karl Proske gegründete und nach dessen Tod von J. Schrems und F. X. Haberl fortgeführte Sammlung *Musica Divina sive Thesaurus concertum selectissimorum... compositorum* wurde 1950 durch eine neue, von Bruno Stäblein betreute

Reihe wieder aufgenommen. Die ersten 14 Hefte geben Zeugnis von dem erfolgreichen Bemühen des Herausgebers und seiner Mitarbeiter, eingedenk der verpflichtenden Tradition dieser einst berühmten musikalischen Denkmälerausgabe, eine nach neuesten editionstechnischen Gesichtspunkten ausgerichtete Sammlung bisher schwer zugänglicher oder zu Unrecht vergessener Schätze der Kirchenmusik für einen größeren Kreis zugänglich zu machen. Die Ausgaben sind in erster Linie für die musikalische Praxis bestimmt, daher: handliches Quartformat der jeweils nicht zu umfangreich gestalteten einzelnen Hefte, Verkürzung der Notenwerte, moderne Schlüssel, keine Mensur-, sondern normale Taktstriche, gelegentliche Transposition der Vokalstücke in die für die praktische Ausführung günstigste Tonart. Damit sind schon die wesentlichsten Unterschiede gegenüber der alten *Musica Divina* angedeutet. Darüber hinaus wird — wie es heute schon nahezu selbstverständlich erscheint — auf philologische Genauigkeit großer Wert gelegt; die von jedem wissenschaftlichen Neudruck erwarteten Einrichtungen, wie originale Notenvorsätze, Ligaturklammern, klar erkennbare Akzidentienhinzufügungen, drucktechnische Abhebung des ergänzten Textes und vor allem ein Revisionsbericht mit Textvergleichen und Quellenangaben, sind auch hier zu finden. Damit werden die Hefte in gleicher Weise für die Musikwissenschaft „interessant“. Andererseits dürfte die deutliche Unterscheidung zwischen res facta und editorialen Zusätzen auch für den heutigen Praktiker von einem nicht zu unterschätzenden Nutzen sein. Besonders wertvoll sind die in Umfang und Anlage variierenden Vorworte der jeweiligen Herausgeber mit näheren Angaben über Werk und Komponist, Anleitungen zur Aufführungspraxis, sowie Literaturhinweisen. So gibt z. B. Br. Stäblein in Heft 1—4 ein vollständiges Verzeichnis der kirchenmusikalischen Werke Fr. Cavallis; W. Lueger fügt den Quellenangaben sogar die Fundorte der Erstausgabe an.

Der Druck ist durchweg sauber und korrekt. Gegenüber diesem positiven Gesamtbild der neuen *Musica Divina* fallen kleine Schönheitsfehler, wie die in den verschiedenen Heften nicht ganz einheitliche Handhabung der Notenvorsätze sowie die das Notenbild mitunter überlastende Zählung jedes einzelnen Taktes kaum ins Gewicht.

Auch die Auswahl der bereits edierten Werke ist sowohl von seiten der Praxis als auch von seiten der Wissenschaft zu begrüßen. Die durchschnittlich nicht allzu schwer ausführbaren und klanglich dankbaren ein- bis fünfstimmigen marianischen Antiphonen und Messen, mit und ohne Orgel, in solistischer oder chorischer Besetzung, dürften den Kirchenchören zur Bereicherung ihres Repertoires dienlich sein. Dem Wissenschaftler wird mit den größtenteils wenig bekannten, interessanten Vokalwerken des 16. bis 18. Jahrhunderts wertvolles Studienmaterial in die Hand gegeben. Eine stärkere Einbeziehung von Motetten in die bisher etwas einseitig auf das Messenschaffen ausgerichtete Reihe und eine etwas schnellere Erscheinungsweise der einzelnen Hefte wäre für die Zukunft zu wünschen.

Durch die Ausweitung der Sammlung auf das Gesamtgebiet der Kirchenmusik und durch die Einbeziehung des kirchenmusikalischen Schaffens unserer Zeit unterscheidet sich die neue Reihe der *Musica Divina* wesentlich von ihrer Vorgängerin. Mögen auch die Orgelstücke des Beuroner Organisten P. Corbinian Gindele inmitten des historischen Materials auf den ersten Blick zunächst als Fremdkörper erscheinen, so manifestieren sie doch erneut den Grundsatz des Herausgebers, vor allem der kirchenmusikalischen Praxis mustergültige Gebrauchsmusik zu vermitteln. So verstanden, erfüllen die kurzen, leicht ausführbaren Orgelintonationen in den acht Kirchentönen, die von Einfallsreichtum zeugenden gregorianischen Choralvorspiele sowie die teils frei, teils über Kirchenlieder gearbeiteten kleinen Orgelstücke ihren Zweck; vorausgesetzt, man geht von der Überlegung aus, daß auch bezüglich dieser kleinen Formen, die der Organist doch gewöhnlich improvisatorisch bewältigt, eine sauber gearbeitete „Literatur“ immer noch besser ist als eine schlechte Improvisation.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Gioseffo Zarlino: Drei Motetten und ein geistliches Madrigal, hrsg. von Roman Flury. Wolfenbüttel, Mösel Verlag (1960). IV und 32 S. (Das Chorwerk 77).

Bedeutende Theoretiker sind im Laufe der abendländischen Musikgeschichte nur selten als Komponisten überdurchschnittlichen Formats hervorgetreten. Diese Feststellung wird

man auch in dem Schaffen Zarlinos bestätigt finden, obwohl es ihm an Talent und dem notwendigen handwerklichen Rüstzeug nicht gefehlt hat. Die instruktive Auswahl dreier lateinischer Motetten und eines italienischen Madrigals zeigen ihn im Vollbesitz des „Wissens“, wie andere, größere, vor ihm und neben ihm komponiert haben, zeigen ihn mit der älteren Technik des kontrapunktisch-polyphonen Flusses und der esoterischen Kanonbehandlung ebenso wie mit der madrigalesken Wortausdeutung vertraut. Man wird also kaum sagen können, seine Werke seien schlechter als die vieler seiner Zeitgenossen, und noch weniger, sie seien lediglich „Papiermusik“; was Zarlino allerdings fehlt, ist die „Gabe der Verdichtung“, wie es Einstein einmal formuliert hat, die Fähigkeit, seine Musik mit einer tiefen Fülle geistvoller Symbolik zu beleben, mit einem Wort: jener individuelle Zug in der Gestaltung, der zu allen Zeiten in der Geschichte einem bedeutenden Kunstwerk den Rang des Einmaligen verliehen hat.

Alle diese Erkenntnisse sollten nicht daran hindern, sich mit den hier gebotenen Werken wissenschaftlich und praktisch vertraut zu machen. Für eine Wiedergabe bieten sich, ohne Schwierigkeiten zu bereiten, die beiden Motetten „*Ecce iam venit plenitudo*“ (4 voc.) und „*Misereris omnium Domine*“ (6 voc.) an, wenn man über genügend Männerstimmen verfügt. Das Madrigal „*I vo piangend'i miei passati tempi*“ (5 voc.) auf den Text von Petrarca gehört insofern zu denen älteren Stils, als es noch nicht auf eine Schlußpointe in textlicher und musikalischer Hinsicht zugespitzt ist, wenn es auch harmonisch bereits Ausdrucksdissonanzen enthält. Die Motette „*Nemo potest venire*“ (5 voc.) schließlich ist in ihrer Schreibweise archaisierend. Für die Wissenschaft dürfte das Heft willkommener Anlaß der Untersuchung sein, ob der Komponist Zarlino auch den Grundsätzen des Theoretikers treu bleibt. Dies wird um so leichter möglich sein, als der Herausgeber uns eine verlässliche Edition in die Hand gibt, die gut durchdacht ist und auch zurückhaltend mit Akzidentien umgeht. Ein besonderes Lob verdient die flüssige Übersetzung des Textes, die sich vorzüglich dem originalen Wort-Ton-Verhältnis anpaßt.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.