

BESPRECHUNGEN

Katalog der gedruckten und handschriftlichen Musikalien des 17. bis 19. Jahrhunderts im Besitze der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, redigiert von Georg Walter. Zürich: Verlag der Allgemeinen Musikgesellschaft 1960. Auslieferung Hug & Cie., Zürich. VII, 145 S.

Über die Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich hat Paul Sieber auf dem 2. Weltkongress der Musikbibliotheken in Lüneburg 1950 eingehend berichtet (vgl. den Kongreßbericht, 1951, S. 7 ff.). Im Anschluß daran hat der Kongreß in einer Entschliebung die Drucklegung des Katalogs dieser Sammlung für „dringend notwendig“ erachtet (ebda S. 67). Nun liegt er, muster­gültig redigiert von Georg Walter, vor. Das Material, über 2000 Werke, geht auf die Notenbestände der Züricher Musikkollegien des 17. und 18. Jahrhunderts zurück, aus denen 1812 die Allgemeine Musikgesellschaft Zürich hervorging. Es handelt sich also um ein typisches Gebrauchsrepertoire, um „*ein in Generationen organisch gewachsenes Gemeinschaftswerk einer städtischen Oberschicht, die sich durch drei Jahrhunderte autoritär und unwandelbar zu behaupten wußte, internationale Blickrichtung mit zünftlerischer Enge verbindend, eine Sammlung von viel Zufälligen, mit manchen Tagesgrößen und wesentlichen Lücken, aber auch mit wertvollem bleibendem Musikgut in vielen seltenen und gut erhaltenen Erst- und Frühdrucken aus dem italienischen und deutschen Barock*“ (Sieber, a. a. O., S. 15). Hinter der geistlichen Barockmusik auf lateinische Texte treten Vertonungen deutscher auffallend zurück. Das weitsichtige Material an Suiten der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts ist in erster Linie von K. Nef in seiner *Geschichte der Sinfonie und Suite* (1921) ausgewertet worden. Dort begegnen wir auch S. 107 einer Protokollnotiz der „*Musikgesellschaft zur deutschen Schul*“ aus der Zeit um 1735, wonach „*jedes neu eintretende Mitglied eine Sinfonie einreichen oder den ungefähren Wert einer solchen einreichen mußte*“, nämlich 1–1½ Kronentaler. Zu diesem Statut mögen die zahlreichen Sinfonien in den Beständen jener Musikgesellschaft, die auch zu den Vorgängern der All-

gemeinen Musikgesellschaft gehörte, einen anschaulichen Beleg geben.

Die Ordnung der Titel des Walterschen Katalogs ist die nach dem durchgehenden Alphabet der Komponisten nach einem raumsparenden Verfahren, wobei, was man bedauern mag, Musikzeitschriften, Jahresberichte, Lexika, und überhaupt alle Literatur über Musik unberücksichtigt blieben, ferner „*die neuere Musik der nach 1850 geborenen Komponisten*“. Dies wurde allerdings nicht allzu streng eingehalten. Man findet nämlich Namen wie Carmichael, Floersheim, R. Franck, A. Fuchs, P. Gast, H. Huber, d'Yndy, Humperdinck, Mahler, Mandel, A. Mendelssohn, Paderewski, Tinel, Woyrsch, H. Wolf, Zerlett und H. Zöllner. Für die Frage, in welchen einzelnen Fällen die Nachweise bei Eitner mit diesem Katalog zu ergänzen sind, sei auf Siebers genannten Bericht verwiesen. Zum raumsparenden Verfahren der Titelaufnahmen gehört auch die Beschränkung der Incipits auf die Fälle, wo sie zur Identifizierung unentbehrlich schienen, wobei allerdings mit durchweg einzelnen Anfangstakten ohne Instrumentationsangaben bei der vielfach stereotypen Sinfoniethematik des 18. Jahrhunderts nicht immer viel geholfen sein mag.

Der mit viel Fleiß und großer Sorgfalt durchgearbeitete Katalog hält überall Schritt mit den neuesten Forschungsergebnissen. So wird S. 56 unter Haydn zur Kindersinfonie auf die Zuweisung an L. Mozart Bezug genommen, die „Jenaer“ Sinfonie, mit Beethovens Namen überliefert, erscheint nach H. C. Robbins Landon S. 141 unter Friedrich Witt. Noch zwei Bemerkungen am Rande, die aber den hohen Wert des fleißig und durchweg sorgfältig gearbeiteten Katalogs nicht beeinträchtigen können: Der Komponist der S. 140 genannten *Modulationi sacre*, dem neuerdings Gerhard Steffen eine Kölner Dissertation (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 49, 1960) gewidmet hat, ist nach seiner Herkunft als Johann Hugo Wilderer, nicht mit seinem italianisierten Namen, anzusetzen. Und schließlich heißt der Kölner Verleger der Hohmannschen, von E. Heim umgearbeiteten Violinschule Tonger, nicht Tongern. Willi Kahl †, Köln

Solange Corbin: *L'église à la conquête de sa musique*. Paris: Librairie Gallimard 1960. 309 S.

Es handelt sich bei diesem bedeutsamen Werk der Mme. Corbin um eine „Einführung“ in die Geschichte der gregorianischen Melodien, also um eine populäre Darstellung, hauptsächlich „pour les jeunes, pour les étudiants“ (S. 9). Es ist nicht einer der geringsten Vorzüge des Buches, das auf jeden gelehrten Apparat verzichtet, wissenschaftliche Gründlichkeit mit einem echten *engagement* für das dargestellte Thema zu verbinden: „*Mon lecteur . . . trouvera le reflet d'un autre univers, et surtout l'émotion que j'ai moi-même éprouvée au contact de ce premier christianisme*“ (S. 9).

Daß es jedoch mit der populärwissenschaftlichen Darstellung allein nicht sein Bewenden hat und auch für die Wissenschaft eine ganze Reihe von Problemen neu gestellt und z. T. neu gelöst werden, ist bei der Gelehrsamkeit von Mme. Corbin, von der bisher eine ganze Reihe beachtlicher Studien zur einstimmigen mittelalterlichen Musik und (in Mschr.) ihre große dreibändige Thèse *La notation neumatique. Les quatre provinces lyonnaises: Lyon, Rouens, Tours et Sens* (Paris 1957) vorliegen, kaum anders zu erwarten. Schon ihre methodischen Vorbemerkungen zur Geschichte frühchristlicher Musik sind für jede Beschäftigung mit diesem Thema beherzigenswert. Hier wird u. a. auf klare Beachtung des Wortsinns in den verschiedenen Quellen gedrungen (z. B. der Definition „Hymnus“ im Sinne „Lobgesang, auf Gott gerichtet“ in den ältesten Quellen), auf genaue Beachtung der biographischen und historischen Daten (z. B. in der Frage der Abhängigkeit des Hymnendichters Ephräm (ca. 303–363) von Bardesanes (144–223) und Paulus von Samosate (260–272) einerseits und Hilarius (315–366) von Ephräm andererseits; auf Grund der biographischen Daten sind alle diesbezüglichen Hypothesen illusorisch. Die ersten vier Jahrhunderte christlicher Musik bilden meist deshalb einen solch verwirrenden Anblick für die Forschung, weil die Quellen ohne genaue Prüfung ihres Alters nebeneinander gestellt werden. Die Hauptverantwortung dafür trägt schon Fürstabt Martin Gerbert in *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad presens tempus*, St. Blasien, 1774, aus dem die Darsteller dieser Zeit meist schöpfen. Solange

Corbin dagegen stützt sich auf die exakten Quellenforschungen der modernen Liturgiewissenschaft (J. Quasten) und nützt sie zum ersten Male für die Musikgeschichte im stärksten Maße aus. Der Mangel an Aufzeichnungen über frühchristliche Musikübung in den kanonischen Schriften hat viele Forscher dazu geführt, die Nachrichten in den häretischen (gnostischen) und apokryphen Schriften in gleicher Weise heranzuziehen. Mme. Corbin macht klar, daß dies aus verschiedenen Gründen unzulässig ist: 1. weil sich die Kirchenväter in ihren Schriften aufs stärkste hiervon distanzieren und sie für den Kult verbieten, 2. weil die große Strenge der wenigen Quellen authentischer christlicher Liturgie (z. B. in der Didache des 1. Jahrhunderts) einen wesenhaften Unterschied gegenüber jenen Quellen zeigt, 3. weil es unwahrscheinlich ist, daß man in den christlichen Gemeinden der Urkirche und Märtyrerzeit jene Verbote nicht beachtet habe.

Eine wichtige methodische Forderung ist auch die nach dem Studium der Lebensbedingungen und des Kulturmilieus der frühen Christen. Musik nicht als Selbstzweck, sondern als Einkleidung des hl. Wortes, dazu in einer nur mündlichen Tradition, das kennt die Musikwissenschaft fast nur noch in den Riten orientalischer Völker. Hier gilt es anzuknüpfen, um die Existenzbedingung der Musik in den frühen christlichen Kantillationen richtig beurteilen zu können. Das beste Beispiel mündlicher Musiktradition zu dem gegebenen biblischen Text sind die Dokumentationen aus dem liturgischen Gesang der östlichen jüdischen Gemeinden, wie sie Edith Gerson-Kiwi in Jerusalem gesammelt hat. Auf sie weist Solange Corbin schon deshalb mit besonderem Nachdruck hin, weil sie die zuletzt von Handschin (in *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 95 ff.) behauptete hellenistische Grundlage der christlichen Musik in der Frühzeit als nicht gegeben ansieht. Wie sie diese ihre Auffassung von der „Musik als einem heiligen Dienst“, der ein „Ableger“ des jüdischen synagogalen Gottesdienstes ist, vertritt und durch viele quellenmäßige Argumente stützt, gehört zu den besten Partien des Buches. Eine gründliche Interpretation der verschiedenen auf den Gesang bezüglichen Stellen aus dem Neuen Testament und den Schriften der ältesten Kirchenväter schließt sich an und bestätigt weithin die hier vorgetragene Meinung.

Können in der Zeit vor dem 4. Jahrhundert nur schlechte Formen der Kantillation von Lektionen, Psalmmodien, Trishagion und noch schlichtere Akklamationen des Volkes mit Amen und Alleluia vermutet werden (die Möglichkeit größerer Vokalisen etwa des Jubilus im Alleluia scheint die Verfasserin für diese Zeit ganz auszuschließen, s. S. 115), so kann vom 4. Jahrhundert an im genauen Anschluß an die Chronologie das Wachstum der christlichen Liturgie nach Sonderriten, Formen und Gesängen behandelt werden. Bei der Behandlung der Begriffe „Antiphon“ und „Responsorium“ ist die Verf. dabei leider ihren eigenen Grundsätzen nach genauer Begriffsanalyse aus den Quellen einigermaßen untreu geworden, wenn sie unter „responsorium“ den Gesang des Vorsängers mit Responsum der Gemeinde, unter „antiphonal“ den doppelchörigen Psalm ohne Teilnahme des Volkes sieht. Auch dieser Gesang hat ja einen Refrain, die sogenannte „Antiphon“, nach der er sogar genannt wird. In vielen Fällen ist dieser Refrain ebenfalls so einfach, daß er vom Volk gesungen werden konnte. Vermutlich hat sogar der dauernde Wechsel zwischen Psalmversen und Refrain zu der Bezeichnung „Antiphon“ geführt. Das scheint jedenfalls der Großteil der von Helmut Hucke zusammengetragenen Quellen zu besagen, (vgl. H. Hucke, *Die Entwicklung des christlichen Kultgesangs zum Gregorianischen Gesang* in Römische Quartalschrift 48, 1953, S. 147 ff.). Als einen besonderen Wendepunkt in der Entwicklung des kirchlichen Gesanges zu reicheren musikalischen Formen sieht Solange Corbin die Entstehung des Hymnus, dessen Entwicklung von Ephräm bis zu Ambrosius und darüber hinaus sie eine sehr klare und detaillierte Studie widmet. Bei der Erwähnung des Beda Venerabilis und seiner Unterscheidung von „*rhythmus*“ und „*metrum*“ in der Hymnendichtung vermißt man allerdings eine sorgfältige Klarstellung dieser Begriffe: *Metrum* bezieht sich auf den gelehrten lateinischen Vers mit seinen Quantitäten, Rhythmus meint den nur silbenzählenden Vers mit rhythmisch akzentuierender Versklausal. Bei der Erörterung des „*more orientaliūm*“ in dem Bericht des Augustinus über die Einführung der Hymnen durch Ambrosius in Mailand müßte darauf hingewiesen werden, daß sich dies auch auf die „antiphonische“ Aufführungsweise beziehen kann (im Text ist ja auch von dem antiphonalen Psalmengesang die Rede). Als

Kehrreim für die Hymnen käme dann die für jeden Hymnus am Ende heute übliche Doxologie in Frage. Auch könnte die Ausführung der Hymnen von zwei kleineren gegenüberstehenden Chören als „*more orientaliūm*“ bezeichnet worden sein.

Ein besonderes Kapitel (VII) beschäftigt sich mit den Trägern des Kirchengesanges im Frühchristentum: Volk — Lektoren — Sänger. Daß den Frauen die Teilnahme am Kirchengesang verboten gewesen sei, läßt sich, wie schon Quasten festgestellt hat, für die ersten christlichen Jahrhunderte nicht aufrechterhalten. Das immer wieder zitierte Verbot I. Cor. XIV, 34—35 bezieht sich, wie der Kontext zeigt, gar nicht auf das Singen, sondern auf die Teilnahme an der prophetischen Rede. Erst seit den durch Paul von Samosate um 350 in der Kirche von Antiochien verursachten Skandalen mit Frauenchören erscheinen die ersten Verbote der Teilnahme von Frauen am Psalmengesang. Aber Ambrosius nimmt um 380 in Mailand für seine Gemeinde noch keine Notiz davon.

Auch für das Lektoren- und Kantorenamt ist die chronologische Abfolge der Zeugnisse von größter Wichtigkeit. Tatsache ist, daß Zeugnisse über Kantoren zuerst verschwindend gering sind gegenüber solchen über Lektoren, daß die Schola Cantorum erst sehr viel später in den Quellen auftaucht als die Schola Lectorum; vielfach waren Lektoren auch mit sängerischen Aufgaben betraut, wenn sie eine gute Stimme hatten, aber das war nicht ihr Amt (Gregor der Große hat das sogar verboten). Auch die erste Erwähnung des Cantors in den Akten des Konzils von Laodicea (314—363) bezieht sich auf solche Lektoren. Noch in der Benediktinerregel hat der Cantor nicht die Stellung eines Spezialisten, er wird vom Abt Woche für Woche bestimmt und hat das Gloria der Matutin anzustimmen. Auch die alleinstehende Sängermisio des Gelasianischen Sakramentars zeigt den geringen Grad des Cantors, es ist nicht eine der Lektorenweihe entsprechende Segnung durch den Bischof, sondern eine Ordination durch den Pfarrer. Aber auch in diesem Fall handelt es sich wohl kaum um Berufssänger, sondern um Laien mit einer schönen Stimme, die im Auftrag des Pfarrers zum Gesang herangezogen werden. „*Jusqu'à l'époque de saint Grégoire, l'Eglise d'Occident ne connait pas ce que nous appellons un chantage canoniquement désigné*“ (S. 166). Wenn in Byzanz unter Justinian 25

Berufssänger im Gottesdienst der Hagia Sophia ihr Amt versehen, dann ist dem im Westen nichts Ähnliches gegenüberzustellen. Es gibt in den älteren westlichen Kirchen im Gegensatz zu Byzanz gar keinen Platz für eine solche Sängerschaft. Die aus späten Berichten stammenden Nachrichten über eine Schola in Rom unter Papst Sylvester I. (314–336) oder unter Papst Coelestin I. (422–432) sind Legenden ohne Wahrheitsgehalt.

Das gleiche gilt aber auch noch von dem Bericht des Johannes Diaconus (873) über Gregor den Großen als Begründer der Schola Cantorum. Noch bis in die Zeit des Paulus Diaconus (780) wußte man nichts von einer solchen Scholagründung durch Gregor. Mme. Corbin geht mit minutiöser Akribie der Entstehung dieser Legende in den Quellen seit dem 7. Jahrhundert nach, zeigt, daß die vermeintliche Schola Cantorum nur eine Pflanzstätte des Klerus, also eine Lektorenschule gewesen sein kann (Synode 595; Itinerar der römischen Kirchen um 630). Den Lektoren aber wurde, soweit sie Diakone waren, die Übernahme von Gesängen durch ein Dekret Gregors geradezu verboten. Das übertrug man den von Fall zu Fall zu bezeichnenden Subdiakonen. „*Le métier de chantré n'a pas encore ses lettres de noblesse*“ (S. 178). Damit fällt auch die Beweiskraft der Epitaphe von Papst Deusedit (615–618), sowie der Zeugnisse des *Liber pontificalis* über Leo II. (684–685) und Benedikt II. (684–685), denen nur ihre gute Stimme bei den Lektionen und Gesängen des Gottesdienstes attestiert wird, aber keineswegs die Herkunft aus der legendären Schola Cantorum Gregors.

Erst für das Pontifikat des Papstes Deusedit II. (672–676) bezeugt der hier unbedingt zuverlässige *Liber pontificalis* zum ersten Mal einen *Prior Cantorum* und damit das Vorhandensein einer Schola Cantorum in Rom. Von diesem Institut ist auch die Rede in dem bekannten Brief Papst Pauls I. an Pipin. Aber darin steht kein Wort von Gregor als dem Begründer oder vom „*gregorianischen*“ Gesang, wohl aber eine Klage darüber, daß es mit den aus Stiftungen stammenden Einkünften des Instituts sehr schlecht bestellt sei, jedoch ohne die Entstehung dieser Stiftungen und den Namen der Stifter zu erwähnen. „*Les documents authentiques n'y manquent jamais, et ceci nous laisse déjà une impression de doute. En plus, le diplôme est rédigé de façon à laisser croire à des propriétés anciennes.*“ (S. 184). Also eine Fäl-

schung, dazu bestimmt, mit fremder Hilfe der offenbar notleidenden Institution auf Grund eines zurückdatierten juristischen Dokuments bessere Einkünfte zu verschaffen. Den Schlußstein setzt man dann in Rom (nicht, wie die Verfasserin annimmt in St. Gallen; vgl. dazu H. Hucce in *Mf VIII*, 1955, S. 263) am Ende des VIII. Jahrhunderts im Prolog des *Antiphonale missarum*, der dessen Komposition dem hl. Gregor zuschreibt. Johannes Diaconus brauchte dann die Legende nur noch weiter auszuschmücken, und jene Stiftungen Gregor dem Großen zuzuschreiben. Warum aber wird gerade Gregor der Große Träger dieser Legende? Weil er der eigentliche Wegbereiter des Abendlandes ist, die große Gestalt an der Wende der Zeiten und der Organisator der abendländischen lateinischen Liturgie im Sakramentar und im (noch nicht mit Noten versehenen) Antiphonar. So stellt sich in großen Zügen die „*gregorianische Frage*“ in der Darstellung dieses Buches dar. Noch treffsicherer wird der Beweis für das soeben behauptete Fehlen musikalischer Notationen zur Zeit Gregors und darüber hinaus bis ins 9. Jahrhundert geführt. Ausgangspunkt ist jene orientalische Praxis der frühen Christenheit, die Melodien aus dem Gedächtnis zu reproduzieren. „*Pendant longtemps encore, pourtant, l'Occident ne va penser qu'en formules: il lui faudra au moins quatre siècles pour penser en notes.*“. Noch Isidor von Sevilla sah keine Möglichkeit, die Gesänge zu notieren. Dabei gibt er in seinen *Etymologiae* Auskunft über jede mögliche Art von Schriftzeichen. Sein Wort: „*Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt*“ (*Etym.* III, cap. 15) ist darum wörtlich zu verstehen. Auch die Rezeption des römischen Chorals im Frankenreich im 8. Jahrhundert hat nach Solange Corbin noch nicht zur Entstehung der Neumen geführt. Aber die Ordnung der Gesänge nach Tonarten und Initien in den Tonaren (seit Alkuin) ist eine erste merkwürdige Hilfe, um dem Gedächtnis der fränkischen Kantoren aufzuhelfen. Keine der ältesten Neumierungen liegt vor dem 9. Jahrhundert, und auch im 9. Jahrhundert beschränken sich Neumierungen auf vereinzelt neukomponierte und syllabische Stücke. Erst im 10. Jahrhundert wird die Neumenschrift zu Melismen und Gruppenneumen weiterentwickelt und erstreckt sich schließlich auf das ganze liturgische Repertoire. Diese entscheidende Erkenntnis der eigenen paläo-

graphischen Forschungen Solange Corbins bildet den krönenden Abschluß eines Buches, das so elegant und flüssig geschrieben ist, daß man nur als Fachmann zu beurteilen vermag, wieviel an dem neuen, hier entworfenen Bild dem immensen Fleiß und den Spezialstudien der Verfasserin zu danken ist.

Walther Lipphardt, Frankfurt a. M.

Walter Salmens: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel: Johann-Philipp-Hinenthal-Verlag 1960. 244 S. (Die Musik im alten und neuen Europa. Band 4).

Musikwissenschaftliche Fragen soziologischer oder wenigstens soziographischer Art sind bisher vorwiegend beiläufig oder in anderen thematischen Zusammenhängen gestellt worden: Jede gute Biographie untersucht auch die Struktur der jeweiligen Gesellschaft, und jede lokalgeschichtliche Publikation registriert Niederschläge gesellschaftlicher Entwicklungen aus der umgrenzten Sicht eines bestimmten Gemeinwesens. An gründlich zusammenfassenden und an quellenkundlichen musiksoziologischen Darstellungen herrscht fühlbarer Mangel. Die seit längerer Zeit verfügbaren und ernstzunehmenden Arbeiten hatten oft zu sehr an organisatorischen Dingen oder leiden an lokalgeschichtlicher Eingengung und ungenügender Materialerfassung.

Angesichts dieser Situation verdient Walter Salmens Versuch, den fahrenden Musiker des Mittelalters, d. h. von Beginn einer einigermaßen tragfähigen Quellenüberlieferung bis zur ersten Blütezeit des Notendrucks im 16. Jahrhundert (S. 10f.), zu beschreiben, höchste Anerkennung. Eine Unmenge von Zeugnissen und z. T. weit abgelegener Literatur war durchzusehen: Ortschroniken, volks- und völkerkundliche und juristische Abhandlungen, Bilder, Dichtungen usw. Durch dichtes Gestrüpp ideologisierender Vorstellungen verschiedener Epochen (S. 12—22) mußte nach Spuren gesucht werden, die den Spielmann in seiner Lebenswirklichkeit erkennen lassen.

Doch kann man wirklich von „dem“ fahrenden Musiker sprechen? Gehört nicht das Prinzip des Fahrens, d. h. des Lernens und z. T. besoldeten Ausübens an verschiedenen Orten, wesensmäßig zum Bildungsgang eines jeden Musikers zu allen Zeiten, da doch der Klang erst seit allerjüngster Vergangenheit konservierbar und transportabel ist, der persönliche Unterricht aber auch durch die besten Lehrbücher nicht voll ersetzt werden

kann? Führt nicht die stets drohende Ansicht von der angeblichen Nutzlosigkeit und Entbehrlichkeit des Musikers zwangsläufig zu seiner Ungebundenheit? Salmen empfindet zu Recht Epochen eindeutiger oder relativer Schriftlosigkeit als Blütezeiten des „Fahrens“. Zweifellos war noch das Mittelalter in starkem Maße auf mündlichen Austausch angewiesen. Im übrigen handelt es sich bei dem Spielmann keineswegs um eine geschlossene soziale Schicht (S. 8 u. ö.). Zwar bevorzugten Kirchenmänner (besonders vor dem 13. Jahrhundert), Theoretiker, viele Adlige und Besitzbürger mehrdeutige Bezeichnungen wie *joculator*, *minus*, *histrion* ziemlich einheitlich in abschätzigem Sinn (S. 61 ff.). Doch sprechen nur wenige objektive Kriterien für die Existenz eines gewissermaßen „dritten“ Standes neben dem gelehrten *musicus* und dem kirchlichen *cantor*: vorwiegend usuelles und weltliches Musizieren gegen Bezahlung (Belohnung), freiwilliger oder erzwungener Verzicht auf Seßhaftigkeit. Schon in frühen Kulturen und wohl auch im germanischen Altertum (S. 41) gab es den vornehmen *skop* und den niederen Unterhaltungsmusiker. Die Prüfung weitgehend unbefangener Quellen des späten Mittelalters (Rechnungen, Dichtungen, Bilder) führt eine mannigfaltige Gliederung der weltlichen Musiker je nach Herkunft, Besitz, Bildung, Können, Charakter, Wirkungsort, Instrumenten und Repertoire vor Augen (S. 90—111). Die Skala der hier nachgewiesenen Berufstypen reicht vom ungebildeten, verkommenen Bettelmusikanten bis zum verwöhnten, reich beschenkten Hof-sänger. Die diesen Unterschieden gewidmeten Ausführungen Salmens gehören zu den wichtigsten des ganzen Buches. Scheinen sie doch eine Betrachtungsweise anzudeuten, die einzelne Musikergruppen, z. B. die recht selbständigen Trompeter und Pauker (vgl. S. 107), aus dem schillernden und allzuviel gewerteten Komplex des „Spielmanns“ herauslöst und quer- bzw. längsschnittartig durch die Zeiten verfolgt.

Salmen begnügt sich nie mit einer Zusammenstellung von abstrakten Daten und Fakten. Sein Buch bleibt bei aller fachlichen Sorgfalt gut lesbar und anschaulich. Er beleuchtet den Berufsmusiker des Mittelalters von vielen Seiten, zeigt die Art seines Vortrags, das Verhalten der Zuhörer, verfolgt einzelne imponierend ausgedehnte Reiserouten und rekonstruiert Eigenarten „spielmännischer“ Musik. Ein Stück Mittelalter wird

lebendig, das nicht nur den Musikforscher, sondern jeden Historiker angeht. Wie ein roter Faden zieht sich die Erkenntnis durch die Abhandlung, daß der Spielmann als Vermittler zwischen den Völkern die geistige Einheit Europas schaffen half.

Bei einer Neuauflage wäre an die Beigabe von Verzeichnissen der Namen und Orte, sowie an eine Erklärung ungewöhnlicher Abkürzungen und Währungsangaben (S. 143, 149) zu denken. Werner Braun, Kiel

Siegfried Hermelink: *Dispositiones Modorum*. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Tutzing; Hans Schneider 1960. 194 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 4).

Der unscheinbare Titel *Dispositiones Modorum*, ein Zitat aus Schützens Vorwort zur *Geistlichen Chormusik*, verbirgt nichts Geringeres als einen Versuch, die Tonarten der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, die sich nicht ohne Mängel nach dem Modell des Choralis und nur in verzerrter Gestalt durch die Kategorien der Dur-Moll-Tonalität bestimmen lassen, adäquat zu beschreiben. „Bei intensivem und fortgesetztem Umgang mit den Meisterwerken“ des 16. Jahrhunderts zeichnet sich „eindrucksvoll und klar eine ziemlich feststehende Anzahl höchst verschiedenartiger, genau ungrenzter Tonartentypen mit unverkennbarem Eigencharakter ab, welche in ihrer Gesamtheit ein durchaus selbständiges, aus den satztechnischen Besonderheiten jener Musik hervorgegangenes System bilden und, trotz inniger Verwurzelung im Vorstellungskomplex der Tradition (Ambitusbegriff, modaler Skalenaufbau usw.), vom Zusammenklang der Stimmen her bestimmt sind“ (13 f.).

Hermelinks Ausgangspunkt ist ein ebenso einfacher wie in seinen Konsequenzen weitreichender Sachverhalt: die Abhängigkeit der Tonartencharaktere von den Schlüsselkombinationen. Die primäre Lage des Grundtons einer dorischen Sopranstimme im untransponierten System ist bei C-1-Schlüsselung d', bei G-2-Schlüsselung dagegen die Oberoktave d'' (67). Und von der Lokalisierung des Grundtons im Tonbereich ist einerseits die Melodik (66 ff.), andererseits der Klangcharakter einer Tonart abhängig, denn das „Ambitus-Grundton-Verhältnis“ (69) in der Sopranstimme entscheidet über den Vorrang der Terz-, Quint- oder Oktavlage der Zu-

sammenklänge (81 ff.): Ist z. B. wegen des G-2-Schlüssels der Grundton einer d-dorischen Sopranstimme im oberen Tonbereich lokalisiert, so liegt es nahe, daß die Terzlage des A-dur-Klangs der Quintlage vorgezogen wird.

Der Zusammenhang zwischen Schlüsselung, Ambitus und Tonartcharakter impliziert, daß erstens die Schlüsselkombinationen ein System bilden; zweitens dem Tonumfang feste Grenzen gezogen sind; drittens die Tonarten der einzelnen Stimmen nach einer Norm zur Gesamttonart des mehrstimmigen Satzes zusammengefügt werden; und viertens der fest begrenzte Tonumfang eine absolute Tonhöhe repräsentiert. (Denn die Einschränkung des Umfangs einer Stimme auf eine Undezime wäre sinnlos, wenn durch verschiedene Lokalisierungen der Undezime von den Sängern der reale Stimmumfang einer Tredezime gefordert würde.)

1. In einer statistischen Untersuchung der Schlüsselkombinationen bei Palestrina (17 bis 52) unterscheidet Hermelink drei Gruppen: Erstens zwei Typen der „gewöhnlichen Schlüsselung“, G 2-C 2-C 3-F 3 und C 1-C 3-C 4-F 4, die er in Anlehnung an Thomas Morley als „hohe Schlüsselung“ und „tiefe Schlüsselung“ bezeichnet; zweitens die „Varianten“ C 1-C 2-C 3-F 3 und C 2-C 3-C 4-F 4; drittens die Schlüsselungen der Sätze „ad aequales“. Von den „gewöhnlichen Schlüsselungen“ können die „Varianten“ durch Terzversetzung des Schlüssels der Sopranstimme und die Schlüsselungen der Sätze „ad aequales“ durch Verdoppelungen und Auslassungen abgeleitet werden (z. B. G 2-G 2-C 2-C 3 von G 2-C 2-C 3-F 3). Die „Varianten“ interpretiert Hermelink (26 f.) als die Schlüsselungen der von Zarlino beschriebenen Sätze „a voci mutate“; doch steht einerseits in der ersten „Variante“ ein Sopranschlüssel statt des von Zarlino geforderten Alt- oder Mezzosopranschlüssels; und andererseits überschreiten beide „Varianten“ den von Zarlino für das „Comporre a voci mutate“ festgesetzten Gesamtumfang von 15 Stufen (vgl. auch N. Vicentino, *L'Antica musica*, fol. 84 v).

2. Um zu demonstrieren, daß im 16. Jahrhundert „der Vokal-Tonbereich die einzige eigentliche Konstante“ gewesen sei (39), stützt sich Hermelink auf das *Compendium* des Lampadius. Der fest begrenzte, auf 20 Stufen eingeschränkte Tonbereich der Vokalpolyphonie wird durch das 10-Linien-System,

die von Lampadius als „*Tabula compositoria*“ beschriebene „*Scala decemlinealis*“, sinnfällig repräsentiert. Der 20-Stufen-Ambitus, der in der „*tiefsen Schlüsselung*“ die Töne G-e“ umfaßt, konnte zwar versetzt, durfte aber nicht erweitert werden; einzelne Überschreitungen deutet Hermelink, unter Berufung auf Glarean (42), als Instrumentalismen. Die „*Scala decemlinealis*“ begrenzt allerdings nur den Gesamtumfang eines mehrstimmigen Vokalsatzes; und um die Normierung des Ambitus der einzelnen Stimmen zu erklären, zitiert Hermelink (40 ff.) die zweite von Lampadius erwähnte Form der „*Tabula compositoria*“: die in 5-Linien-Systeme geteilte Partitur. Durch sie wird die Einschränkung des Umfangs der Einzelstimmen auf eine Undezime sinnfällig gemacht und zur Norm verfestigt.

3. Soll das „*Ambitus-Grundton-Verhältnis*“ (69), die Abhängigkeit des Tonartencharakters von der Lage des Grundtons im Tonbereich, als konstitutives Moment nicht nur der Einzelstimme, sondern auch der Gesamttonart gelten, so müssen die Tonarten der vier Stimmen einen geschlossenen Zusammenhang bilden. Hermelink stützt sich, um die Wechselwirkung zwischen dem Tonartcharakter, dem Ambitus und der Schlüsselung theoretisch zu fundieren (55 ff.), auf Zarlino, der einerseits für die „*Dispositio Modorum*“ eine Norm vorschrieb — die authentische Form des Modus im Sopran und Tenor soll durch die plagale im Alt und Baß und umgekehrt die plagale im Sopran und Tenor durch die authentische im Alt und Baß ergänzt werden — und andererseits den Zusammenhang zwischen der „*Dispositio Modorum*“ und der Schlüsselung erkannte (57 f.). Eine Funktion der Schlüsselung aber sind außer dem „*Ambitus-Grundton-Verhältnis*“ auch die „*Klangverhältnisse*“ der Tonarten (78 ff.), denn die Schlüsselung legt, wie schon erwähnt wurde, für manche Zusammenklänge oder „Stufen“ die Terz-, für andere die Quint- oder Oktavlage nahe. Daß sich von Hermelinks Interpretationen der „*Klangverhältnisse*“ kein System der Harmonik des 16. Jahrhunderts abstrahieren läßt, sollte nicht als Mangel gelten, denn die Gewohnheit, bei harmonischen Analysen Systeme zu erwarten — auf die man bei melodischen Analysen zu verzichten bereit ist —, beruht auf einem Vorurteil. Die Differenz zwischen Dur und Moll wird von Hermelink nur erwähnt (81); in einer aus-

führlicheren Darstellung wäre zu berücksichtigen, daß Zarlino, im Widerspruch zur modernen Theorie der Akkordumkehrung, dem Terzsextklang e-g-c“ wegen der kleinen Terz und Sexte „Moll“-Charakter und dem Terzsextklang f-a-d“ wegen der großen Terz und Sexte „Dur“-Charakter zuschrieb.

4. Das „*Clavierproblem*“: die Frage, ob der „*Vokal-Tonbereich*“, wie Hermelink meint, im 16. Jahrhundert eine „*Konstante*“ war (39), so daß der notierte Ambitus H-g“ der Sätze mit „*hoher Schlüsselung*“ in der gleichen Tonhöhe gesungen werden mußte wie der Ambitus G-e“ der Sätze mit „*tiefer Schlüsselung*“, kann in einer Rezension nicht erörtert werden. Hermelink stützt sich (90 ff.) auf eine Stelle aus Morleys *Introduction*, die von Arthur Mendel im entgegengesetzten Sinne interpretiert worden war. „*It is true that the high and lowe keys come both to one pitch, or rather compass, but you must understand that those songs which are made for the high key be made for more life, the other in the low key with more gravetie and staidnesse*“. Für Hermelinks These spricht die erste, für Mendels Interpretation die zweite Hälfte des Satzes, so daß die Entscheidung offen gelassen werden muß (vgl. auch H. Federhofer in der Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, 1963, 104—111). Ein indirekter Hinweis, daß die hohe Schlüsselung keine Transposition implizierte, kann allerdings davon abgelesen werden, daß Cyriacus Schneegaß als Alternative zur hohen Schlüsselung eine zusätzliche Notenlinie vorschlug: „*Si tamen cantio altius excurrat, sexta lineola ad evitandas Clavium transpositiones commodè additur*“ (*Isagoges Musicae libri duo*, 1591, lib. I, cap. 3).

Als Transpositionsintervall für Sätze in hoher Schlüsselung wählt Hermelink die kleine Terz; er beruft sich auf Palestrinas Messe *In Minoribus Duplicibus*, in der „*das Credo dorisch tiefgeschlüsselt mit dem D-Dur-Akkord schließt, worauf das Sanctus hochgeschlüsselt mixolydisch (transponiert aus C) mit dem Quartsprung c-f im Baß beginnt. Intoniert man hier eine kleine Terz tiefer, so ergibt sich ein reibungsloser Anschluß*“ (94). Ob man aber von einem Anschluß sprechen kann, erscheint zweifelhaft, da das Credo vom Sanctus durch das Offertorium und die Praefatio getrennt ist.

Im Schlußteil des Buches, der Einzelinterpretationen der „*Tonarten bei Palestrina*“

(100—143) enthält, stützt Hermelink seinen theoretischen Entwurf des Tonartensystems der Vokalpolyphonie nicht nur durch exemplarische Analysen, sondern ergänzt ihn auch durch Beobachtungen, die eine reiche musikalische Erfahrung verraten.

Carl Dahlhaus, Kiel

Karl H. Darenberg: Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Hamburg: Cram, de Gruyter & Co. 1960. 130 S. (Britannica et Americana. Band 6).

Diese Veröffentlichung enthält offensichtlich eine für den Druck revidierte Fassung der bereits im Jahre 1952 an der Universität Mainz abgeschlossenen und bisher nur maschinenschriftlich vorhandenen Dissertation Darenbergs über das Thema *Mimesis. Die Aristotelische Nachahmungslehre im Wandel der Auffassungen und Interpretationen englischer Musikästhetiker des 18. Jahrhunderts*. Bereits ein Jahr vor Erscheinen der hier besprochenen Schrift war der Verfasser mit einer Studie über Georg Friedrich Händel im *Spiegel englischer Stimmen des 18. Jahrhunderts* (zum 200. Todestag am 14. April 1959) an die Öffentlichkeit getreten (Archiv für Kulturgeschichte XXI, 1959).

In seiner knappen Einführung weist der Autor auf die Tatsache hin, daß seit dem Erscheinen der (in ihrer Themastellung bedeutend umfassenderen) musikästhetischen Werke von Hugo Goldschmidt (1915) und von Walter Serauky (1929) das Gebiet seiner Untersuchung im deutschen Sprachgebiet keine nennenswerte Behandlung erfahren hat, daß es vielmehr englische und amerikanische Forscher waren, die innerhalb der letzten dreißig Jahre in verschiedenen Aufsätzen die zweifellos notwendige Pionierarbeit geleistet hätten, um die für uns wichtigen Fakten anhand der Quellen bekannt zu machen (so vor allem Herbert M. Schueller in seinem Artikel „*Imitation and „Expression“ in British Music Criticism in the 18th Century*, *Musical Quarterly*, XXXIV, 1948, S. 544—566). Allerdings hatte bereits vierzig Jahre vor Erscheinen von Darenbergs Abhandlung John W. Draper in seiner Studie *Aristotelian „Mimesis“ in Eighteenth Century England*, PMLA, XXXVI, 1921, S. 372 bis 400, dem ersten Beitrag der neueren Forschung, zu dem hier behandelten Fragenkomplex Stellung genommen, wie Darenberg selber an anderer Stelle mitteilt.

Wenn Darenberg weiterhin ausführt, daß seine Arbeit, „*anfänglich als eine Untersuchung der Hauptprobleme der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts gedacht, sich nach und nach zu einer Spezialstudie entwickelte, die die Aristotelische mimesis (Nachahmungslehre) im Wandel der Auffassungen und Interpretationen englischer Musikästhetiker des 18. Jahrhunderts zum Thema hat*“, so fragt man sich, weshalb der Autor diesen Titel seiner Dissertation nicht auch für seine Buchveröffentlichung gewählt hat, anstelle des leicht zu Mißverständnissen führenden jetzigen Buchtitels. Denn im wesentlichen wird nur ein einziger, wenn auch recht wichtiger Aspekt des gesamten Gebietes behandelt, zu welchem Zweck im ersten Teil des Buches 34 Quellenwerke in chronologischer Reihenfolge aufgeführt und die auf das Thema bezugnehmenden Stellen zitiert werden, beginnend mit Charles Gildons *The Complete Art of Poetry* (1718) bis zu Auly Macaulays *Essays on Various Subjects of Taste and Criticism* (1780). Diesem Teil sind zwei kurze Abschnitte vorangestellt, welche einerseits die wichtigsten Textstellen der Aristotelischen Lehre anführen (in Englisch und Deutsch) sowie ihre Bedeutung in der Geschichte zu beleuchten versuchen, andererseits einige Begriffsbestimmungen zur Nachahmungslehre in der Musikästhetik enthalten. — „*Eine sich allein mit ästhetischen Problemen auseinandersetzenende Untersuchung gab es in England während der ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts nicht*“, erklärt Darenberg zur Begründung, warum er seine Untersuchungen mit diesem Zeitpunkt beginnt; es habe nur ganz vereinzelte ästhetische dicta gegeben, die neben philosophischen, kritischen, theologischen oder sonstigen Themen in den zum Teil bedeutenden und umfangreichen Werken von Dennis, Shaftesbury, Addison, Steele oder Pope zu finden sind, hierunter Ansätze zu einer späteren Musikkritik und -ästhetik vor allem bei Dennis und Addison.

Im zweiten, kritischen Teil bespricht und analysiert der Verfasser die einzelnen, im Quellenteil aufgeführten Werke und die aus ihnen entnommenen Zitate, hier wie dort in der gleichen chronologischen Reihenfolge, wobei er nunmehr allerdings eine erste Gruppe (12 Autoren) unter der Überschrift *Die Kunstphilosophie bis 1750* zusammenfaßt und einer zweiten (22 Autoren) gegenüberstellt: *Die Anfänge einer autonomen*

Musikästhetik und allgemeinen Ästhetik im Zeitraum von 1750 bis 1780, die mit Charles Avisons *An Essay on Musical Expression* (1752, ² 1753) beginnt. Die Grundlinien und zentralen Motive der Entwicklung innerhalb jener musikästhetischen Auseinandersetzungen werden von Darenberg in aufschlußreicher und begrüßenswerter Weise kurz und klar zusammengefaßt und den entsprechenden Abschnitten als Ein- und Ausleitungen beigefügt. Während die Quellen der ersten Gruppe sich vor allem mit dem Problem der rhetorischen Tradition und der Affektenlehre sowie mit demjenigen der künstlerischen Nachahmungslehre befassen, gestützt auf überlieferte kunstphilosophische Schriften und zeitgenössische Musik (insbesondere von Händel), brachte Avisons Ausdruckslehre nicht nur eine wesentliche Modifizierung in die englische Musikästhetik, sondern bedeutete — nach Darenberg — auch den Beginn des allmählichen Aufgebens des alten Ordnungssystems der artes liberales und damit auch den Anfang der zunehmenden Entfernung von der Rhetorik. „In ihr ist nicht mehr primär das Ausdrücken von Affekten, sondern der Ausdruck von Empfindungen gemeint und gefordert“, wie Darenberg in seiner insgesamt zehn Hauptergebnisse enthaltenden abschließenden Zusammenfassung sagt.

Wenn es auch durchaus anerkennungswert ist, wie der Verfasser etwa den allmählichen Bedeutungswandel der alten Begriffe „docere — movere — delectare“ bis zu ihrem völligen Verschwinden skizziert, so muß man sich bei dem Umgang mit derartigen Ausdrücken in der Ästhetik doch stets der Gefahr bewußt bleiben, welche in der proteushaften Veränderlichkeit des Inhalts solcher Worte liegt. Man denke in diesem Zusammenhang etwa an den Begriff „Natur“, wie er als philosophische und ästhetische Norm im 18. Jahrhundert eine so grundlegende Rolle gespielt hat, daß man eigentlich keine Werke aus jener Zeit in die Hand nehmen sollte, ohne sich vorher eine Art Lageplan der verschiedenen Bedeutungen und Inhalte dieses Wortes angefertigt zu haben, ganz zu schweigen von den vielfältigen subjektiven Meinungen und Geschmacksrichtungen, welche der einzelne noch zusätzlich, bewußt oder unbewußt, damit verbinden kann.

Die sich durch Fleiß und Gründlichkeit auszeichnende Studie Darenbergs hätte unseres Erachtens an Wert gewonnen, wenn ihr

Verfasser mit wenigen Hinweisen die wünschenswerten Querverbindungen zur allgemein-kulturellen und soziologischen Situation Englands in der behandelten Epoche hergestellt hätte, was gerade bei einem solchen Thema willkommen und ohne nennenswerte Ausdehnung des Umfangs möglich gewesen wäre. Erwin R. Jacobi, Zürich

Günther Kaspersmeier: Wilhelm Dyckerhoff (1810—1881) und seine Kompositionslehre. Köln: Arno-Volk-Verlag 1960. 125 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 41).

Wilhelm Dyckerhoff ist ein Musikpädagoge des 19. Jahrhunderts, der in Vergessenheit geriet. Daß ihm Unrecht geschah, versucht Günther Kaspersmeier in seiner Kölner Dissertation zu zeigen. Doch kann man zweifeln, ob die Apologie geglückt sei.

Dyckerhoffs Denken wurde durch Anregungen des Pädagogen Adolf Diesterweg und des Volksliedsammlers Ludwig Erk bestimmt (8—12), und seine *Compositions-Schule* oder: *Die technischen Geheimnisse der musikalischen Composition, entwickelt aus dem Naturgesang und den Werken classischer Tondichter* (in drei Bänden 1864, 1872 und 1876) ist trotz des auftrumpfenden Titels weniger von kompositionstechnischen als von pädagogischen Voraussetzungen getragen (17—28). Die These Adolf Bernhard Marx', daß die Melodielehre der Akkordlehre vorausgehen müsse, wurde von Dyckerhoff zum Prinzip der Musikpädagogik erhoben (zur Auseinandersetzung zwischen Adolf Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink vgl. Karl Gustav Fellerer in der Festschrift für Helmuth Osthoff). Im „Tonbild“, einer rhythmuslosen Folge von zwei, drei oder vier Tönen, glaubte Dyckerhoff das musikalische Analogon zum gesprochenen Wort entdeckt zu haben: das „Urpheänomen“ der Musik, das sich im „Naturgesang“ von Kindern zeige und andererseits die feste Grundlage der „Werke classischer Tondichter“ bilde. Dyckerhoffs „Naturgesang“ aber ist ein Phantom. Kaspersmeier zitiert (36) die viertönigen Phrasen, die Dyckerhoffs Kinder zu der Textzeile „Groß ist der Herr“ improvisierten; doch verschweigt er, daß Dyckerhoff, um seine Kinder zum „Naturgesang“ zu inspirieren, „auf dem Klavier Es-dur anschlug“ (*Compositions-Schule* I, 3). Das Experiment soll die These stützen, daß der Durakkord auf dem Naturgesang beruhe; aber es be-

zeugt nicht den Dreiklang als „Urphänomen“, sondern Dyckerhoffs Mangel an Logik.

Dyckerhoffs *Compositions-Schule* verdient eine Untersuchung, weil sie ein Arsenal charakteristischer Irrtümer ist: Kaspersmeier ersetzt die Kritik durch Apologie. Dyckerhoffs Analysen beruhen auf dem Verfahren, Themen und Melodien auf Schemata zu reduzieren, die als „melodische Führer“ (61), als Gerüst des Tonsatzes gelten sollen. Der Zusammenhang, den Kaspersmeier zwischen Dyckerhoffs „Tonbild“ und Schenkers „Urlinie“ konstruiert (58–60), ist schwach begründet; das einzige, was Schenker mit Dyckerhoff teilt, ist ein Mangel: die Vernachlässigung des Rhythmus. Dyckerhoffs Analyse des ersten Satzes aus Beethovens Opus 49, 2 — von Kaspersmeier als „sorgfältig“ gerühmt (62) — ist nur als Dokument eines hemmungslosen Dilettantismus von Interesse. (Auch Dyckerhoffs Kompositionen, abgedruckt als Anhang zum dritten Band der *Compositions-Schule*, fordern zum Mißtrauen gegen den Theoretiker heraus.) Dyckerhoff abstrahiert, um den „melodischen Führer“ der Sonate zu rekonstruieren, erstens von der Unterstimme, zweitens vom Rhythmus und drittens von Vorhalten und Durchgängen, die aber, um als Vorhalte und Durchgänge gelten zu können, auf die Unterstimme und den Rhythmus bezogen werden müssen. Akkordbrechungen werden manchmal, aber nicht immer, zum „melodischen Führer“ gezählt, ohne daß ein Kriterium erkennbar wäre. Die Motivbeziehungen, die Dyckerhoff von den rhythmuslosen „Tonbildern“ abliest (*Compositions-Schule* III, 124), sind entweder fiktiv oder auch ohne den Umweg einer Reduktion des Kunstwerks zum „Naturgesang“ offenkundig.

Dyckerhoffs Methode, aus „Tonbildern“ durch Sequenzierung und rhythmische Variation Melodien zu entwickeln, beruht, wie Kaspersmeier nachweist (83–97), auf dem Vorbild der Kompositionslehren von Johann Christian Lobe und Marx. In Dyckerhoffs Akkordlehre schlägt der Dilettantismus, der sich durch ein Phantom von „Naturgesang“ täuschen ließ, in das entgegengesetzte Extrem einer Lust am Experiment um: So scheut sich Dyckerhoff nicht, den Dominantseptakkord über *g* in den *b*-moll- oder *es*-moll-Dreiklang „aufzulösen“ (97).

In dem Kapitel über Dyckerhoffs Ästhetik und ihre Voraussetzungen werden Schiller, Schopenhauer und Hegel von Kaspersmeier

nach Paul Moos (104,106) zitiert, K. G. Um-breits *Allgemeines Choralbuch für die protestantische Kirche* (1811) nach dem Original (108). Herder wird nicht erwähnt. Er hätte wohl auch seine Ideen in Dyckerhoffs Trivialitäten kaum wiedererkannt.

Carl Dahlhaus, Kiel

Wilfrid Dunwell: *The Evolution of Twentieth-Century Harmony*. London: Novello 1960. 240 S.

Die Harmonik des 20. Jahrhunderts als zusammenhängende Entwicklung zu beschreiben, ist schwierig, weil es dogmatisch wäre, die Phänomene mit dem Blick auf ein Ziel zu ordnen, sei es die Harmonik Webers, Hindemiths oder Bartóks; ohne die Voraussetzung eines Ziels aber, wie es im 19. Jahrhundert die Tristan-Harmonik darstellt, ist es kaum möglich, wesentliche Phänomene von unwesentlichen zu unterscheiden und ein System von Begriffen zu bilden, das mehr wäre als ein Katalog von Etiketten. Auch sind die Versuche, von den Klangtechniken des 20. Jahrhunderts eine umfassende Theorie zu abstrahieren, bisher mißlungen, weil sie entweder in den Grenzen eines Stils befangen waren oder in ein leeres Klassifizieren gerieten, das alles einschließt und nichts erklärt.

Dunwell beschränkt seinen Entwurf einer Theorie auf Ansätze, deren äußerlich klassifikatorischer Charakter ihm bewußt ist: „*This is a purely grammatical procedure, and it is not suggested that any such isolation occurs in musical composition*“ (175). Er berücksichtigt die Wechselwirkung zwischen der Harmonik und den anderen Momenten der Satztechnik in Kapiteln über *Melody, Rhythm, Melody and Harmony, Melodies in Combination* — der Zusammenhang zwischen Harmonik und Instrumentation wird erwähnt (155), ohne untersucht zu werden. Die Schwierigkeit aber, das Nebeneinander extremer Gegensätze als Entwicklung darzustellen, wird von Dunwell einzig durch großzügige Vernachlässigung der Chronologie gelöst. So geraten zaghafte Epigonen der modernen Musik in die Rolle von Vermittlern zwischen der Tradition und den Anfängen des Neuen. Zwar ist die Vorstellung mancher Komponisten, der Bruch mit der Überlieferung sei zu abrupt gewesen und man müsse das Stück Musikgeschichte, das ausgefallen sei, gleichsam nachkomponieren, unleugbar ein Thema, das eine Untersuchung

lohnt. Wenn aber Dunwell die fiktive Geschichte der wirklichen gleichsetzt, so vergißt er, daß an dem Versuch, Übersprungenes nachzuholen, ästhetische Probleme haften, von denen auch eine Beschreibung der Kompositionstechniken nicht absehen darf, wenn sie nicht zu einem Katalog von Merkmalen werden will. Auch fällt es manchmal schwer, Dunwells Neigung zu Komponisten geringeren Ranges zu teilen; aber vielleicht ist die Meinung, daß Rawsthorne, Frank Bridge oder Peter Warlock zu unbedeutend seien, um das Fehlen von Anton Webern auszugleichen, ein kontinentales Vorurteil.

Im ersten Teil des Buches, *Transition*, beschreibt Dunwell den Quarten- und Quintenparallellismus, die Ganztonskala, die Entstehung neuer Akkordverbindungen und die Emanzipation der harmoniefremden Töne. Den Vorhalt- oder Wechselakkorden, die er „*decorative juxtapositions*“ nennt (35), setzt Dunwell das Verfahren, einen Mangel an tonalem Zusammenhang zwischen den Akkorden durch Gegenbewegung der Außenstimmen auszugleichen, als „*structural juxtaposition*“ (38) entgegen. (Als frühestes Beispiel zitiert er die „Wanderer-Akkorde“ aus Wagners *Siegfried*, die aber auch eine tonale Interpretation als IV-II_n-V-I zulassen.) Doch besteht der Gegensatz zwischen „*decorative juxtapositions*“ und „*structural juxtapositions*“ nur in den Namen und nicht in der Sache; denn Sekundabstand der Akkorde und Gegenbewegung der Außenstimmen schließen sich nicht aus.

In dem Kapitel *Decoration* (46 ff.) beschreibt Dunwell die Verfestigung der harmoniefremden Töne zu emanzipierten Dissonanzen: Entweder wird der Auflösungston zwar weggelassen, aber — wie eine Selbstverständlichkeit, die man verschweigen kann, ohne mißverstanden zu werden — noch mitgedacht; oder der Unterschied zwischen Neben- und Haupttönen wird aufgehoben — der aus fundierenden Konsonanzen und zugesetzten Dissonanzen gebildete Akkord der tonalen Harmonik erstarrt zum „*empirical chord*“. Dunwells Terminus „*empirical chord*“ hat gegenüber dem Ausdruck „Zufallsakkord“ den Vorzug, der Polemik unbrauchbar zu sein; andererseits aber ist es kaum einleuchtend, daß Zusammenklänge, die nicht durch tonale „Logik“, sondern einzig durch die Stimmführung begründet sind, nur darum als „empirisch“ gelten sollen, weil sie nicht „logisch“ sind. Denn daß man die Regeln

der tonalen Harmonik als musikalische „Logik“ bezeichnen kann, schließt nicht ein, daß die Stimmführung das „empirische“ Moment der Musik sei.

Im zweiten Teil des Buches, *Modern Methods*, beschreibt Dunwell zunächst die Vorgeschichte und Entstehung des Akkordparallellismus (87 ff.). Der Zusammenhang zwischen den Zitaten aus Debussys *Minstrels*, Wagners *Parsifal* („durch Mitleid wissend“), Palestrinas *Stabat Mater* und Bartóks *Blaubart* bleibt allerdings unklar, weil Dunwell den Unterschied zwischen den beiden Momenten des Akkordparallellismus — zwischen der irregulären Stimmführung und der nicht-tonalen Harmonik — vernachlässigt: Daß die Akkordfolge A-G-F in dem Palestrina-Zitat (89) nicht tonal ist, genügt, um Dunwell — trotz der Gegenbewegung der Oberstimmen zum Baß — an Akkordparallellismus denken zu lassen. Ob aber das Zusammentreffen der tonalen Harmonik mit dem Parallelenverbot als geschichtlicher Zufall oder als sachliche Notwendigkeit gelten muß, ist — trotz Moritz Hauptmanns Versuch, das Parallelenverbot tonal zu motivieren — noch immer unentschieden.

Das Wort „*pattern*“ ist nicht oder nur unzulänglich übersetzbar; der Unterschied der Sprachen aber läßt die Darstellung musikalischer Sachverhalte nicht unberührt. Denn es scheint, als müsse man in englischer Sprache denken, um so verschiedene Phänomene wie die Verbindung einer chromatischen Skala mit Quintschritten des Basses (102), die Exposition eines Quartenthemas vor dem Hintergrund übermäßiger Dreiklänge (105), die reale (nicht-tonale) harmonische oder melodische Sequenz (108, 109, 118), die fortschreitende Vergrößerung des zweiten Intervalls in einem Dreiton-Motiv (111), den regelmäßigen Wechsel zwischen Terzen und Quartan in einem Thema (115) und die Gegenbewegung in gleichen Intervallen (120) unter einem einzigen Titel, dem Begriff „*pattern*“, zusammenfassen zu können.

Akkorde, die aus Schichtungen gleicher Intervalle, aus übereinandergesetzten Terzen oder Sekunden, Quartan oder Quinten bestehen, nennt Dunwell „*regular chord structures*“ (149 ff.), die übrigen „*non-regular chord structures*“ (172 ff.). Doch sind die „*regular chord structures*“ von den Phänomenen, die unter dem Titel „*pattern*“ beschrieben wurden, nicht streng zu unterscheiden. Denn das Prinzip der Umkehrung

wird von Dunwell ausgeschlossen (da man auf dem Papier, wenn man einerseits alle Umkehrungen und andererseits das Verfahren der Disalteration zuläßt, sämtliche denkbaren Zusammenklänge auf Terzstrukturen zurückführen kann); die reale Schichtung gleicher Intervalle aber ist nichts anderes als ein „*pattern*“.

Dunwells Versuch, die „*non-regular diord structures*“ (172 ff.) in drei Gruppen — „*neutral chords*“, „*dissonant groupings*“ und „*composite harmonies*“ — zu teilen, erscheint fragwürdig. Als „*neutral chords*“ sollen Zusammenklänge gelten, die einerseits, im Unterschied zu den „*dissonant groupings*“, keine kleinen Sekunden oder großen Septimen enthalten und die andererseits weder aus dem Repertoire der tonalen Akkorde stammen noch zu den „*regular diord structures*“ gehören. Die Klassifikation aber ist brüchig, weil sich die Gesichtspunkte durchkreuzen: Die Dissonanzschärfe einerseits und die Zusammensetzung aus gleichen oder ungleichen Intervallen andererseits stehen in keinem Gegensatz zueinander; und Akkorde, die weder auf Terzschichtung beruhen noch scharf dissonieren oder aus gleichen Intervallen zusammengesetzt sind, bilden keine Gruppe mit einem charakteristischen Merkmal, sondern einen zufälligen Rest.

Carl Dahlhaus, Kiel

I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera nell'ottocento in Italia. — A cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia. Siena: Accademia Musicale Chigiana 1960. 179 S., 13 Tafeln.

Der Obertitel dieser Schrift ist ein wenig irreführend, denn den wesentlichen Teil nehmen die Abhandlungen über symphonische Musik und Kammermusik des 19. Jahrhunderts in Italien ein. Da jedoch das Werk gelegentlich der XVII. Settimana Musicale in Siena erschienen ist, wurde auch der Komponisten kurz gedacht, welche 1960 ein Jubiläum begehen konnten, d. h. Alessandro Scarlatti, Pergolesi und Cherubini. Es erscheint dem Rezensenten fraglich, ob die Häufung divergierender Themen — ein Anhang bringt noch je einen Aufsatz über Cimarosa und Vivaldi — vorteilhaft ist. Ein Weniger wäre sicherlich ein Mehr gewesen, denn in der vorliegenden Form werden manche Probleme mehr gestreift als erschöpft, da sich achtzehn Autoren auf knapp

170 Seiten beschränken müssen. Ein Verzicht auf den Ballast der „*anniversari*“ und des Anhanges wäre sicher dem Hauptteil zugute gekommen, der ein relativ wenig bekanntes Kapitel der italienischen Musikgeschichte aufschlägt.

Im Schatten der Oper hat die italienische symphonische und Kammermusik des vorigen Jahrhunderts nur eine sekundäre Rolle gespielt, doch wurde sie von der Seite der Musikhistorik zu Unrecht vernachlässigt. Gerade der deutsche Leser wird deshalb für manche Seite dankbar sein, die auch von Begegnungen deutscher und italienischer Komponisten der Romantik berichtet, wie es im ersten Aufsatz über Antonio Bazzini Guglielmo Barblan tut. Für eine der Romantik geneigtere Epoche als die unsere gäbe es ohne Zweifel im Bereich der italienischen Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts manches zu entdecken. Denn außer Giuseppe Martucci, dem Guido Alberto Fano einen Beitrag widmet, sind uns die wenigsten im vorliegenden Werk behandelten Komponisten bekannt. Leider wurde auf Notenbeispiele verzichtet, so daß man manches abschlußreich interpretierte Stück sich erst besorgen muß, um eine lebendige Begegnung erfahren zu können. Daß mancher Beitrag nicht über biographische Notizen hinausgeht oder sich zu sehr an das große Publikum wendet, darf nicht verschwiegen werden, doch liest man einige Artikel — wie z. B. die von Piero Santi über Giovanni Bottesini, von Manlio La Morgia über Giovanni Rinaldi, von Bianca Becherini über das musikalische Leben im Florenz des 19. Jahrhunderts und von Adelmo Damerini über Antonio Scontrino, um nur die wichtigsten zu nennen — mit Gewinn und Interesse. Einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis des Humors von Cimarosa bringt der im Anhang stehende, und so gegenüber dem Thema des Buches isolierte Artikel von Gino Roncaglia. Auch dem Aufsatz von Mario Fabbri, der seinem Buche über Alessandro Scarlatti und den Fürsten Ferdinando De' Medici entnommen ist, muß man Qualität nachrühmen, ohne zu übersehen, daß er hier fehl am Platze steht.

Felix Karlinger, München

Robert Stevenson: Spanish Music in the Age of Columbus. The Hague: Martinus Nijhoff 1960. XVI und 336 S.

Der erste Abschnitt dieses mit großem Interesse erwarteten Werkes Stevensons ist ein

wertvoller präziser Abriss der „*Ancient and Medieval Beginnings*“. Die genaue, an vielsagenden Zitaten reiche, aber knapp umrissene Darstellung fängt bei Strabo an und erreicht in 50 Seiten das 15. Jahrhundert. Einige Bemerkungen sind auch für die außermusikalischen Forschungsgebiete interessant und wichtig. Die Frage nach der Eigenart und Widerstandsfähigkeit von lokalen Sitten und Gebräuchen hat einen klaren Zusammenhang mit Isidors Haltung: „... his eagerness to justify local custom suggests that he fully recognized the regional peculiarities of the rite but wished to retain them“ (S. 9).

Schon in diesem Abschnitt werden manche Tatsachen für eine spezifisch iberische Tradition des musikalischen, dramatisch geprägten Ausdrucks angeführt. Im Hinblick auf die Aufführungshinweise im Antiphonarium von León schreibt Stevenson: „In the third [rubric], the bishop chanting the following antiphon [...] is enjoined to sing this particular text sotto voce — doubtless for dramatic effect. In the fourth, the bishop who sings *Popule meus* [...] is directed to begin the *Impropria* with a tremolo in his voice — again surely with deliberate dramatic intent“ (S. 14 f.).

Die Betonung des Standpunktes, ein dramatischer Grundzug sei in verschiedenen Epochen der iberischen Musikgeschichte durch zahlreiche Zeugnisse als wesentliches, eigenartiges Merkmal zu belegen, ist zwar nicht neu, wird aber vom Verfasser kritisch überprüft und mit neuen Beweisen gestützt. Ohne die „*intrinsic values*“ zu verachten, weiß Stevenson mit wissenschaftlicher Exaktheit ein Bild der iberischen Musik im Zeitalter des Kolumbus zu geben, wobei ihm vor allem die überlieferte Theorie sicheren Boden bietet (*Foundations of Spanish Musical Theory*). Viele Bausteine wurden vom Verfasser selbst gefunden, und zahlreiche Fehler der älteren Forschung konnten korrigiert werden. Wichtig sind, zum Beispiel, die Betrachtungen über Duráns *Súmula de canto de órgano* (S. 64 f.); über das wahrscheinliche Datum von Spáñons *Introducion muy vtil* (S. 85); über das Exemplar von Bicarguis *Arte de canto llano* im British Museum (S. 88); ferner in den Abschnitten *Liturgical Music and Secular Polyphony during the Reigns of Ferdinand and Isabella* die eingehenden Formanalysen (z. B. S. 209 ff.) mit den entsprechenden synthetischen Feststel-

lungen („... there is no evidence anywhere to be found that Renaissance Spanish song-composers ever chose the AAB musical pattern. Their choice was always ABA insofar as the music was concerned“, S. 209), die auch einiges Licht auf die Vorgeschichte von Dur und Moll werfen dürften („for picaresque texts he chooses ionian or phrygian modes, for sentimental lyrics dorian or aeolian“). Selbstverständlich gehören auch die eindringlichen Analysen melodisch-polyphonisch-rhythmischer Gestaltungen zu der großen Zahl solcher Erweiterungen und Vertiefungen der Kenntnisse, die wir dem Verfasser zu danken haben.

Es sei dem Rezensenten erlaubt, auf die *Foundations of Spanish Musical Theory* zurückzukommen, um die genaue Bedeutung der Zeitform „*reprehendiesen*“, „*hablasen*“ (S. 97), in Frage zu stellen (die übersetzten Formen „*reproved*“, „*talk*“ erläutern nicht viel, der Einfachheit der englischen Grammatikregeln wegen), und um zu bemerken, daß die „*University of Coimbra*“ 1290 in Lissabon gegründet wurde (1308 ist das Jahr der ersten Verlegung nach Coimbra). — Wann Camões an der Universität studierte, ja ob er wirklich die Universität regelmäßig besuchte (S. 99), ist ungewiß.

Schließlich möchte der Rezensent die sehr wichtigen und vorsichtigen Untersuchungen Stevensons über die mögliche Identität von Pedro de Escobar und Pedro do Porto erwähnen (S. 164, 167—174). Fortschritte in Richtung auf die endgültige Klärung dieser Frage sind vielleicht auf dem Wege über Alexandre Herculano zu erwarten. In seine Erzählung *O Cronista* (1839 erschienen, später umgestaltet und unter dem Titel *O Bispo Negro* in die *Lendas e Narrativas* aufgenommen), hat nämlich Herculano folgende wenig bekannte Erwähnungen des Pero [= Pedro] do Porto eingeflochten: „*Boas tardes, meu amo. Sabcis-me dizer se mora aqui Pero do Porto, mestre cantor do cardeal D. Afonso?*“ (S. 300). „*Mestre Pero era um homem de quarenta anos*“ (S. 301). „... *cantor principal da capela do cardeal D. Afonso*“ (S. 301). Noch wichtiger sind aber folgende Bemerkungen, die Herculano hinzufügt: „*Esta descrição da rua da Oliveira é rigorosamente histórica, bem como grande parte do que neste capítulo é descrito*. Tiramo-lo de uma carta inédita de Fernão Cardoso, em que ele narra uma visita que fez ao cantor Pero do Porto“ (S. 300). „*Tudo o que pomos*

na boca do mestre cantor é copiado textualmente da carta, já citada, de Fernão Cardoso" (S. 302).

Herculano hat also von einem Besuch von Fernão Cardoso bei Pero do Porto durch einen Brief Cardosos gewußt. Dr. Fernando Castelo Branco, dem der Rezensent diese Hinweise verdankt, hält es für möglich, daß dieser Brief in der Biblioteca da Ajuda zu finden ist (Código 51—II—14, fol. 76—91). Bei dem Chronisten Cristóvão Rodrigues Acenheiro (geb. 1491) mag es auch Notizen über Pero do Porto geben, obwohl Herculano Acenheiro nicht für eine zuverlässige Quelle hielt.

Inwiefern Robert Stevenson ins unbekannte Land, wie einst Kolumbus, noch weiter eindringen wird, können wir nicht voraussehen. Sicher ist aber, daß das vorliegende Buch sich schon jetzt als unentbehrliches Standardwerk der Musikforschung erwiesen hat. João de Freitas Branco, Lissabon

Klaus Wolfgang Niemöller: Kirchenmusik und reichsstädtische Musikpflege im Köln des 18. Jahrhunderts. Köln: Arno-Volk-Verlag 1960. 327 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 39).

Umfassende archivalische Studien zur Kölner Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts fehlten bisher. Um so dankenswerter ist der Versuch Niemöllers, auf Grund neuen Quellenmaterials die Entwicklung der Dommusik in Köln unter den letzten drei Kapellmeistern Theodor Eltz, Joseph Schmittbauer und Franz Ignaz Kaa näher zu beleuchten. Berücksichtigung fand außerdem die Musikpflege der ehemaligen Jesuiten, der Kreuzbrüder und städtischer Institutionen.

Nach einem kurzen einleitenden Kapitel über den Aufbau der Domkapelle unter Carl Rosier 1700—1725 (vgl. die Studie über Rosier von U. Niemöller, Köln 1957) zeichnet der Verfasser ein eindrucksvolles Bild von der Entwicklung der kirchlichen und städtischen Musikpflege unter Theodor Eltz (1725—1770). Als Domkapellmeister wurde 1775 Joseph Alois Schmittbauer engagiert, zusammen mit Franz Ignaz Kaa (Domkapellmeister seit 1777) zweifellos der bedeutendste Kleinmeister der Kölner Kirchenmusiker des 18. Jahrhunderts. Ausführlich ist die Zeit des Niedergangs der Domkapelle während der französischen Besatzungszeit dargestellt.

Der Wert des Buches liegt in der Darreichung einer fast verwirrenden Fülle archiva-

lischer Einzelheiten, vor allem zur Personalgeschichte des 18. Jahrhunderts. Verwirrend um so mehr, als es sich um Tatsachen einer vielfach lokalgeschichtlich noch unerschlossenen Epoche handelt. Über Inventare von Musikalien und von Instrumenten, über Dienstinstruktionen oder über Musikerlisten, über Dokumente von Orgelbauern oder von Musikalienhändlern geben die sorgfältig benutzten Archive weitgehende Auskunft. Wenn auch, wie aus dem nützlich und gewissenhaft bearbeiteten Musikerverzeichnis (S. 216—306) hervorgeht, die meisten Künstler des Berichtszeitraumes nur dritt- oder viertrangige Bedeutung haben, so darf man den Wert derartiger lokaler Studien deswegen nicht unterschätzen. Für die Erforschung der Kölner Musikgeschichte (deren Gewicht allerdings nicht mit nord- oder süddeutschen Musikzentren verglichen werden kann) bedeutet die Arbeit zweifellos einen beachtlichen Gewinn, da sie eine fundierte Materialsammlung über das außerordentlich rege und vielseitige Musikleben im 18. Jahrhundert bietet. Die mühevoll und kenntnisreich Kleinarbeit des Verf. verdient höchste Anerkennung. Die Veröffentlichung ist auch als praktisches Nachschlagewerk von Nutzen.

Richard Schaal, Schliersee

Robert Stevenson: Juan Bermudo. The Hague: Martinus Nijhoff 1960. 97 S.

Es war anzunehmen, daß nach der Faksimileausgabe von Bermudos *Declaración* von 1555 (*Documenta musicologica* I/11, 1959) und dem bereits das Stoffgebiet wesentlich erhellenden Nachwort des Herausgebers Kastner sich ein Interessent der Erfassung des Gesamtwerks des Meisters annehmen würde. Das ist nun mit Stevensons Arbeit geschehen. Überblicken wir das Literaturverzeichnis, so wird ersichtlich, daß zwei Drittel der Literatur — alter wie neuer — spanischen, portugiesischen oder gar iberio-amerikanischen Ursprungs sind, eine Erklärung dafür, daß Deutschland seit Kinkeldeys früher Arbeit nicht weitergekommen war. Leider bringt das Literaturverzeichnis nicht überall die Neuausgaben. Sie fehlen bei Milán, Mudarra, Ortiz, Salinas ohne ersichtlichen Grund. Ebenso fehlt ein Hinweis darauf, daß im Faksimile der zweiten *Declaración* die ersten acht Blatt und mit ihnen die Empfehlung Figueroas, die Vorworte und die Widmungen fehlen (die Rezensentin verdankt Auskunft hierüber — nach langem mühseligem Suchen —

dem Kollegen Kastner, dem auch hier gedankt sei). Wie das geschehen konnte, bleibt rätselhaft; das so sehr begrüßte Faksimile ist also unvollständig. Der Schuldige scheint der Verlag zu sein, da der Herausgeber die Photos vorher nicht zu Gesicht bekam. Der Verlag sollte einen Nachtrag liefern.

Das Werk gliedert sich in Biographie, Bibliographie, Quellenuntersuchung und Inhaltsangabe der zweiten *Declaración*, die nach Büchern, nicht nach Themen vorgeht, was bei der großen Reichhaltigkeit des Stoffs und seiner Problematik empfehlenswert gewesen wäre. Auch die Biographie, die aus nur 1¼ Seiten besteht und später manches im weiteren Text nachträgt, hätte alles besser an einen Ort zusammenraffen sollen. Das Gesamtbild von Bermudos Persönlichkeit wäre eindeutiger geworden. Angehängt ist eine Besprechung und teilweise auch Übertragung der in der *Declaración* von 1555 enthaltenen musikalischen Werke Bermudos, die vollständig von Froidebise, Paris herausgegeben wurden (dank freundlicher Mitteilung des Kollegen Kastner; der Herausgeber nennt diese Ausgabe nicht).

Das Schwergewicht der Arbeit scheint uns auf den drei erstgenannten Teilen der Arbeit zu liegen, da der Inhalt des Hauptwerks Bermudos, so sehr auch hier Besonderheiten herausgearbeitet sind, von jedem Forscher noch neu wird entdeckt werden müssen und längst nicht erschöpft ist. Schade, daß auch hier das meiste englisch zitiert wird. Immerhin sind wenigstens fragliche Stellen auch im Originaltext geboten.

Die Biographie bringt, trotz der notorischen Kürze, so ausnahmslos Neues, besonders durch Heranziehung der bisher fast unbekannteren Arbeiten von Angel Ortega (vgl. S. 1, Fußnote 1; S. 2, Fußnote 2), daß fast alles bisher Existierende in Lexika und Enzyklopädien (auch in der Neuauflage des Riemann, der noch nicht genannt wird) hinfällig geworden ist. Dazu kommen neu Zusammengetragenes über Drucker (Juan de León; S. 2, Fußnote 3), Widmungsadressaten und Gönner (S. 10, 16), vor allem über Förderer und Insassen des Klosters in Montilla, dessen Äbtissin das Werk *El arte tripharia* gewidmet ist (S. 11 ff.), und Aufschlüsse über Bermudos Orden und Ordensarbeit, so daß seine Person und sein Wirkungskreis mehr und mehr erhellt werden. Vor allem aber werden das Verhältnis der drei Werke Bermudos zueinander (S. 3 ff.) wie auch der

Inhalt der beiden ersten (S. 9 ff.) nun genauestens geklärt. Daß die Inhalte der beiden Erstwerke mit Ausnahme von vier Kapiteln von der *Declaración* von 1549 und zwei der *Arte tripharia* vollständig in die *Declaración* von 1555 aufgegangen sind, war bisher unbekannt.

Auch der Kreis der Autoren (Theoretiker, Philosophen, Theologen), die Bermudo bekannt waren, läßt sich jetzt, dank Stevensons Quellenuntersuchungen, weiter übersehen. Er reicht von der Antike (Cicero) über frühchristliche Autoren (Augustin, Isidor, Boethius — der Hauptgewährsmann bleibt) bis zu Titelmans, Carvajal, Ornithoparch, Gregor Reisch, Nik. Wollick, le Fèvre d'Étaple, Glarean und Gaffurio; Deutsche, Italiener und Franzosen umfassend, wogegen, mit Ausnahme von Tovar (S. 33), Spanier weniger beliebt scheinen (Kastner, a. a. O., will gleichwohl Einfluß von Pareja und Bizcargui erkennen). Alle diese Quellen dienen hauptsächlich der Erforschung der Intervallehre, des Kontrapunkts, der Modi und der Kadenzlehre, d. h. vor allem der Akzidentiensetzung. Der Kreis der Komponisten dagegen beschränkt sich mit Ausnahme von Franko-Flamen wie Josquin, Willaert, Jachet doch fast ausnahmslos auf Spanier oder in Spanien wirkende Musiker, wie Gombert, Figueroa, der wie Morales ein Empfehlungsschreiben beigezeichnet hat, Cabezón, Narváez, beide Jaén, Lopéz, Fuenllana, Mudarra, Doyz, Valderrábano, Vasquez, Villado, Vila, Soto; Meister, die dem Mitteleuropäer z. T. noch unbekannt sein werden (wie Lopéz, Vasquez, Jaén, Villada).

Allem Interessanten, vor allem der Theorie in Gregorianik und mehrstimmiger Vokalmusik und Instrumentalmusik nachzugehen, das von Stevenson aufgeführt wird, sicher aber noch nicht erschöpft ist, ist hier natürlich unmöglich. Einiges sei aufgewiesen. So z. B. die u. U. verschieden langen Silben der Psalmodie (S. 39); das Mensurschlagen, selbst mit Taktstock (!) im Choral; die Unsicherheit der Akzidentiensetzung (S. 33) und deren Reichtum im Choral andererseits (S. 46), was Bermudo wünschen läßt, alle Komponisten möchten ihre Akzidentien angeben (S. 42), so sehr er deren Setzung um der Aufhebung der Modi und deren Affekte willen auch bedauert (S. 54); die Ablehnung der Verzierung der Musik seiner Zeit, die Text und Glosa in einem sei (!) (S. 55; man sieht, wie verschieden die verschiedenen

Länder und Musiker hier vorangegangen sind) — trotzdem werden Anweisungen für Ornamentik gegeben (S. 49); die Kenntnis der nahezu temperierten Stimmung bei Bundinstrumenten (S. 21, 58); die Möglichkeit der Erzeugung von Halbtönen bei Harfen (S. 59), längst vor Erfindung der Hakenharfe; die Forderung der wörtlichen Intavolierung (S. 57, also noch keine Freistimmigkeit), aber bei Freiheit des Stimmabstandes (S. 70). Verblüffend modern denkt Bermudo auf dem Gebiet der Ästhetik, die von Stevenson wohl stärker hätte betont werden dürfen. So macht er für Konsonanz und Dissonanz das Ohr entscheidungspflichtig, dessen Auffassung sich mit der Zeit wandle — das ist schon fast Geniezeit (man vgl. Goethes Aufsatz über das Straßburger Münster von 1773!) Daß die Anwendung der Ausdrucksregeln der Renaissance auf Texte verlangt wird, liegt näher (S. 63); hochinteressant dabei, daß die Spanier ihrerseits und mit ihnen Bermudo (S. 82) die *Lamentatio (enedecla)* kennen, von der Bermudo (*Declaración* 1555, sol. 83) ein schönes, merkwürdigerweise aber gegenüber dem sehr fülligen, dunklen Hymnus (S. 80) sehr hell klingendes Beispiel gibt, wie es später auch die französischen Tombeaux lieben. Auch auf die Modernität Bermudos, selbst Cabezón gegenüber, in bezug auf Akzidentensetzung und Bewegung in der kurzen Oktave, weist Stevenson mit Recht (S. 76, 77). Daß daneben den einzelnen Modi ihre affekthafte Wirkung erhalten bleibt (S. 70), wie die Wirkung der Gestirne auf diese und Einzelklänge (S. 63), wird uns nicht wundernehmen. Von diesen Gedankengängen leben ja selbst noch das 17. und 18. Jahrhundert.

Alles in allem — wir haben Anlaß, dem Autor für seine Arbeit zu danken. Sie erschließt ein bis jetzt noch immer viel zu wenig bekanntes Stück Musikgeschichte weiter. Margarete Reimann, Berlin

Maurice J. E. Brown: Chopin. An Index of his Works in Chronological Order. London: Macmillan; New York: St. Martin's Press 1960. XIII, 192 S.

Der Verf. dieses thematischen Katalogs ist bereits mit mehreren bedeutsamen englischen Beiträgen zur Schubertforschung hervorgetreten, zuletzt mit einer größeren biographischen Arbeit (*Schubert. A Critical Biography*, 1958). Absichtlich geht er der Bezeichnung seines neuen Buches als „Thematischer Katalog“ aus dem Wege, er will die Registrierung der Werke Chopins mit Katalognummern nach bekannten Mustern vermieden wissen, ihm schwebt dagegen ein „Index“ der Werke in chronologischer Ordnung vor, „Providing all known details of composition and publication“ (S. VII), also eine Art Chopinhandbuch, für das die bisherige Chopinliteratur noch kein Beispiel bot. Was in ihrem Rahmen zwischen 1845 und 1954 an Werkverzeichnissen über Chopin erschienen ist, vielfach nach Opusnummern geordnet, stellt der vorliegende Index S. IX f. übersichtlich zusammen. Schon Chopin selbst hatte um 1845 für seine Schülerin Jane Stirling zusammen mit Auguste Francombe einen später noch von Sigismund Neukomm ergänzten thematischen Katalog vorbereitet. Dessen Manuskript wurde faksimiliert 1932 als Titelblatt zum ersten Band der Oxford Edition von Chopins Werken reproduziert. Ein weiteres handschriftliches Verzeichnis von 10 unveröffentlichten Werken, wahrscheinlich für eine geplante Ausgabe Fontanas gedacht, erstellte um 1853 Chopins Schwester Luise (Ludwica). Dazu kommen dann noch etliche Verlagsverzeichnisse, ferner das umfassende Werkverzeichnis im 2. Band von Fr. Niecks' *Fr. Chopin as a Man and Musician* (dt. 1888), endlich aus jüngster Zeit die Biographie des besten englischen Chopinkenners Arthur Hedley (1946) sowie dessen Chopinartikel in der letzten, 5. Auflage des Groveschen Dictionary, die *Bibliografia F. F. Chopina* von Bronislaw E. Sydow (1949), und schließlich kündigt das Komitee des Chopinjahres 1960 in seinem Bulletin Nr. 4, 1959, S. 32 einen thematischen Katalog von der Hand J. Chomińskis an, der aber wohl noch nicht erschienen ist.

Die bibliographischen Grundlagen, aus denen das Material für Browns Index zu gewinnen war, sind also nicht gerade dürftig zu nennen, aber sie alle entsprechen kaum den Zielen des Brown'schen Chopinhandbuchs, für dessen Arbeit aus den originalen Quellen der Verfasser sich allenfalls auf ein eigenes „elementary knowledge of Polish“ glaubte berufen zu können (S. VIII). Man

bedenke, daß die Mehrzahl der herangezogenen Quellen in Veröffentlichungen entlegener Zeitschriften und Sammelwerke innerhalb des polnischen Sprachbereichs aufgespürt werden mußten! Fast ergiebiger als der Besitz öffentlicher Bibliotheken an Chopinschen Autographen und Erstausgaben erwies sich die Hilfeleistung privater Sammler wie Anthony van Hoboken, Arthur Hedley, Robert Nydahl oder Alfred Cortot. Verschollene Werke werden gemäß dem allgemeinen Ordnungsprinzip unter den jeweiligen Jahren auf Grund etwa brieflicher Mitteilungen nachgewiesen.

Die Breite des verarbeiteten Materials hatte natürlich zahlreiche Korrekturen in der Überlieferungsgeschichte der Chopinschen Werke zur Folge. Da ist z. B. eine zuerst 1870 (nicht 1872, Brown, S. 37) in einem Warschauer Verlag und bei Schott publizierte *Ges-dur-Polonoise*, deren Echtheit Niecks (II, S. 386) noch mit einigen Zweifeln gegenüberstand. Inzwischen ist das Stück erneut als Beilage zur „Musik“ (VIII, 1, 1908) veröffentlicht worden, wozu die Zeitschrift (vor S. I) bemerkt, es sei nach Mitteilung von A. Poliński nur in einer Kopie von Chopins Jugendfreund Oskar Kolberg überliefert. Diese Brown offenbar entgangene Begleitnotiz mag der weiteren Klärung der Angelegenheit dienen. Die *E-dur-Etüde op. 10, Nr. 3* weist in der ersten Niederschrift die Tempobezeichnung „*Vivace ma non troppo*“ auf, später, scheinbar widersprüchlich, „*Lento ma non troppo*“. Rudolf Steglich hat diesen Widerspruch zu klären versucht in einem Beitrag *Über Chopins E-dur-Etüde op. 10, Nr. 3* im Chopin-Jahrbuch 1956, S. 132 ff. Statt diese auffallende Änderung nur zu registrieren, hätte der Verfasser in seinem Index S. 74 unter Nr. 74 vielleicht einmal ausnahmsweise statt seinem sonstigen wohl auch berechtigten Verzicht auf Literaturangaben auf jenen aufschlußreichen Artikel hinweisen sollen. Dieselbe Etüde enthält übrigens, was wohl erstmals Peter Wackernagel in *Handschriften Chopins* im Chopin-Almanach, 1949, S. 133, Anm. vermerkt hat, im Autograph, schon nicht mehr in der Erstausgabe, am Schluß die Anweisung „*Atacca il presto con fuoco*“, „was beweist, daß Chopin mindestens für die Etüden op. 10,3 und op. 10,4 einen pausenlosen Vortrag forderte“. Über dieses Problem der vermutlich zyklisch geplanten Etüden und Préludes hat Walter Wiora auf dem Warschauer Chopinkongreß 1960 berichtet.

Zuletzt sei noch auf eine Reihe von Appendices hingewiesen, die den Inhalt dieses Index von manchen Seiten her aufschlüsseln. Da gibt es eine durchlaufende chronologische Folge der Erstausgaben einschließlich der posthumen bis an die Schwelle der Gegenwart (1955), ein nach Ländern und Städten geordnetes Verzeichnis der Verleger von Chopins Erstausgaben, eine Zusammenstellung von Gesamtausgaben in Auswahl, von der vielzitierten englischen Ausgabe von Wessel, um 1853, mit 71 Nummern bis zu der jüngsten Warschauer Ausgabe von Paderewski, Broński und Turczyński seit 1937 in 26 Bänden, die auf Originalmanuskripten und Erstausgaben basiert. Hinzu kommt ein Alphabet *Dedications*, ein Verzeichnis von Chopins Pariser Wohnungen, Appendix VIII mit *Three Autograph Albums* (Emily Elsner, vor 1830, Maria Wodzińska, 1836 und Delphine Potocka, 1836—1844), eine Bibliographie einschlägiger Chopinliteratur, ein besonders nützlicher Katalog der Werke nach Gattungen mit Hinweis auf die jeweiligen Nummern des Index, dessen Inhalt an letzter Stelle noch einmal durch ein Verzeichnis der vorkommenden Personennamen und wichtigsten Publikationen erschlossen wird. Alles in allem ein über „*all known details of composition and publication*“ sämtlicher irgendwie nachweisbarer Werke Chopins zuverlässig nach den besten Quellen informierendes Handbuch, zu dessen Gelingen Forschung und Musikpraxis den Verfasser nur beglückwünschen können. Willi Kahl ♯, Köln

Cecil Hopkinson: *A Bibliographical Thematic Catalogue on the Works of John Field 1782—1837*. London: Printed for the Author 1961. XIII, 175 S.

Der Zufall will es, daß in kurzem zeitlichem Abstand nach Browns Chopin-Index ein thematischer Katalog über die Werke John Fields erscheint, des bedeutendsten Meisters des Nocturne unmittelbar vor Chopin. Nachdem der Verfasser 1951 sich schon mit einer das musikalische und literarische Schaffen von Hector Berlioz erschließenden Bibliographie bekannt gemacht hatte (vgl. *Mf.* V, 1952, 396 f.), mußte der neue thematische Katalog hohe Erwartungen wecken. Die besondere Schwierigkeit für die Erstellung eines thematischen Katalogs der Werke von Field lag in dessen langjährigem Aufenthalt in Rußland, wohin er bereits 1802 seinem Lehrer Clementi gefolgt war. Die Schwierigkeiten,

jenseits des „*Iron Curtain*“ nach russischen Erstausgaben zu fahnden, nennt der Verfasser geradezu „*insuperable*“, und doch konnte Hopkinson schließlich nicht weniger als 67 Exemplare russischer Herkunft seinem Katalog einverleiben, freilich nicht ohne das unsichere Gefühl, es könnten ihm bei seinen Nachforschungen doch noch manche entgangen sein (S. VII). Die Hauptmasse bilden natürlich die außerhalb Rußlands erstmals als Erstausgaben und Nachdrucke erschienenen Werke, eine nahezu unübersehbare Menge, deren vollständige Erfassung das chronologische Verzeichnis in der einzigen deutschen Monographie über den Meister von H. Dessauer zu völliger Bedeutungslosigkeit zurücktreten läßt. Dort wird für jedes Stück lediglich ein Verleger namhaft gemacht, fast nur Peters (Kühnel) und Breitkopf & Härtel, dazu lediglich drei russische Verleger, von denen jedoch nur einer, Dalmas in Petersburg, als Originalverleger in Betracht kommt. Einem Irrtum Ernst Ludwig Gerbers in seinem *Neuen historischen Lexikon der Tonkünstler* 1812 folgend hatte Dessauer als ersten Verleger der vierhändigen „*Air russe varié*“ über „*How have I grieved you*“ Kühnel in Leipzig angenommen. Ihr ging aber, wie sich jetzt herausstellt, etwa 10 Jahre vorher eine Ausgabe von C. F. Schildbach in Moskau voran.

Welchen Reichtum an Ausgaben der neue Katalog nachweist, sei an dem Beispiel des op. 1 dargestellt, das Dessauer nur mit 2 Ausgaben kurz so verzeichnet: Datum: 1802?, Titel op. 1, *Trois Sonates pour le pianoforte, dédié à Monsieur Clementi*; Verleger: Clementi & Co. (London); 1803, April; Dieselben; Erard (Paris). Und nun Hopkinson unter Nr. 8 A; Erstausgabe (wie immer mit Incipits) London Clementi, bibliographisch vollständige und genaueste Beschreibung, Reproduktion des Titelblattes, Nachweis von 5 Fundorten. 4 weitere englische Ausgaben bis 1940 unter 8 A (a), 8 A (b), 8 A (c), 8 A (d), mit Angabe von Fundorten. 8 B, Paris: Erard c. 1802–1803, 3 weitere französische Ausgaben, 1820, 1828 unter 8 B (a), 8 B (b), 8 B (c). 8 C Leipzig, Kühnel 1809–1811 mit 2 Fundorten. 12 weitere deutsche Ausgaben unter 8 C (a)–8 C (m). 8 D (a) Mailand, Ricordi (c. 1816), 2 weitere italienische Ausgaben unter 8 D (b), 8 D (c). 8 E (a) Wien, Artaria 1816. 1 Fundort. 2 weitere österreichische Ausgaben unter 8 E (b), 8 E (c). Einzelausgaben des 2. Satzes von Nr. 1: 8 F (a). Als *Rondeau pour le pftc*, Petersburg,

Dittmar vor 1808. 1 Fundort. 8 G (a) Wien, Maisch 1815 als *Rondeau favorite*, 1 weitere österreichische Ausgabe unter 8 G (b). 8 H (a) Berlin, Paez, 1825, 1 Fundort. 1 weitere deutsche Ausgabe. 8 J (a) London, Augener 1881 als *Rondo scherzando*, 2 weitere englische Ausgaben unter 8 J (b), 8 J (c). 8 K (a) Mailand, Lucca, Einzelausgaben des 2. Satzes von Nr. 2: 8 L (a) Wien, Haslinger c. 1835 als *Scherzo*. 1 Fundort. 8 M (a) Augener, London 1881 als *Scherzo*. 3 Fundorte.

Unter den Appendices scheinen mir ein Verzeichnis der Manuskripte und Briefe sowie eine Zusammenstellung von Sammelausgaben der Nocturnes besonders nützlich. Danach war die Veröffentlichung der 6 ersten Nocturnes bei Schubert 1851 nicht die erste ihrer Art, wie Liszt in seiner Vorrede meinte. Pleyel in Paris war um 1816 mit einem solchen Versuch vorangegangen, wenig später folgte in Wien Diabelli. Die Lisztsche Vorrede hat übrigens Busoni, ein großer Bewunderer der Fieldshen Kunst, im Jahrgang 16 der „*Musik*“ 1924 noch einmal abgedruckt. Hopkinsons Katalog ist mit hervorragenden Reproduktionen von Textseiten und Titelblättern fast überreich illustriert. Die Abbildung des Grabsteins auf dem Moskauer Wedensky-Friedhof (vor S. 151) zeigt eine von Dessauers Darstellung (S. 80) etwas abweichende Inschrift. Willi Kahl†, Köln

Ewald Gutbier: Valentin Geuck und Landgraf Moritz von Hessen, die Verfasser einer Musiklehre. Sonderdruck aus: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte X, 1960, S. 212–228.

Dem Glücksfall, daß ein Archivar zugleich „*Kenner und Liebhaber*“ der Musik ist, verdanken wir nicht nur die Auffindung jener *Musica*, die zunächst auf Grund des Titelblattes Valentin Geuck zugeschrieben wurde, sondern jetzt auch den Nachweis, daß Landgraf Moritz von Hessen als Mit-Autor dieser Gesangs- und Kompositionslehre anzusehen ist. Darüber hinaus veröffentlicht der Verfasser einige neue Quellen zum Leben der beiden Autoren. Über *Die Familie Geuck in Niederhessen* hat er schon an anderer Stelle berichtet; jetzt erfahren wir Neues über das Kasseler Schulwesen und über Geucks Tätigkeit am Hofe. Von der Musikliebe des Landgrafen zeugen einige bisher unbekannte Briefe. Durch einen Brief wird nachgewiesen, was Friedrich Blume 1931 (*Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen*,

S. 7) nur vermuten konnte: daß nämlich der Landgraf die metrischen Texte des *Novum et insigne Opus* selbst verfaßt hat. So wie die Komposition dieses Werkes zunächst von Geuck begonnen und nach dessen Tod vom Landgrafen zum Abschluß gebracht worden ist, verhält es sich auch bei der *Musica*. Schon aus dem Nachwort (vgl. Wilfried Brennecke, Art. *Geuck* in MGG V, Werkverzeichnis) ging hervor, daß das Werk im Jahre 1597, also nach Geucks Tod, von einem „Schüler“ überarbeitet und vollendet worden ist. Der Verfasser weist nun nach, daß der weitaus größte Teil des Manuskripts die Handschrift des Landgrafen aufweist und daß die *Musica* am Kasseler Hof als Werk des Landgrafen gegolten hat. 1598 empfiehlt ein Kasseler Schulkollege nach Erwähnung der Lehrbücher von Magirus, Calvisius und H. Dedekind die „*Musica Illustrissimi nostri Principis, quae logicis legibus . . . est informata*“. Nach dem Tode des Landgrafen wird im Verzeichnis von dessen Handbibliothek ein „*Compendium musicæ ab Illustrissimo conscriptum*“ aufgeführt, und zwar unter den „*Mathematica*“; in dieser Abteilung der Kasseler Landesbibliothek ist das Werk denn auch mehrere Jahrhunderte lang unentdeckt geblieben.

Auf den Inhalt der *Musica* wird der Verfasser erst in einer weiteren Studie näher eingehen. Hier wird nur zu den Punkten Stellung genommen, die in den zitierten Quellen berührt werden, vor allem zur „methodischen“, den Gesetzen der Logik folgenden Darstellung. Darunter ist die am Kasseler Hof hochgeschätzte Lehrmethode des Petrus Ramus zu verstehen. Ihr folgt der Landgraf auch in seinem Leitfaden der Poetik, der in der Anlage und in einzelnen Formulierungen Übereinstimmungen mit der *Musica* aufweist. — Mit Spannung darf man der angekündigten Studie über den Inhalt des Werkes entgegensehen. Martin Ruhnke, Berlin

Karl Gustav Fellerer: Palestrina. Leben und Werk. 2. völlig umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage mit Kunstdruckabbildungen und zahlreichen Notenbeispielen im Text. Düsseldorf: Musikverlag Schwann 1960. 244 S.

Seit der 1930 erschienenen und längst vergriffenen 1. Auflage dieses wertvollen Buches sind zu Leben und Werk des Meisters zahlreiche neue Forschungsergebnisse vorgelegt worden. Die auch äußerlich ansprechendere

Neuaufgabe berücksichtigt sie sorgfältig, scheidet Irrtümer aus und gibt die ursprüngliche Trennung zwischen Leben, Werk und Stil zugunsten einer alle drei Komponenten vereinigenden Behandlung auf, um die Entwicklungslinie von Palestrinas Schaffen — ausgehend von der Kontrapunktik der Niederländer bis zur freien polyphonen Gestaltung und Wortvergeistigung im Spätwerk — an typischen Beispielen zu verdeutlichen. Dadurch wird die Darstellung gestrafft, ohne daß heute noch ungelöste Fragen der Chronologie, die sich u. a. durch Vereinigung von Werken aus verschiedener Entstehungszeit zu Individualdrucken ergeben, berührt werden müßten. Der Blick bleibt auf die großen Zusammenhänge gerichtet. Die zentrale Stellung des Wort-Tonproblems in Palestrinas von religiösem Ethos erfülltem Werk wird auf die geistigen Strömungen der Zeit bezogen, und die ausgeglichene Dissonanzbehandlung, Melodiebildung, Formklarheit, Einschmelzung überkommener Cantus firmi oder Modellkompositionen sowie das Zurücktreten von Figuren zugunsten Vereinheitlichung des Gesamtausdrucks als Äußerung seines nach innen gekehrten Frömmigkeitsideals gesehen, das im Banne der Ideen der Gegenreformation stand. Auf die Bedeutung der von Jeppesen neu festgestellten Mantuaner Messen im Zusammenhang mit Palestrinas Choralreform wird mit Recht hingewiesen. Neuere Studien von Johannes Klassen und Ingrid Samson über symbolische Deutung und die dadurch bedingte Themenwahl finden entsprechende Auswertung. Dagegen hat Helmut Huckle (*Das Problem des Manierismus in der Musik*, Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, im Auftrage der Görres-Ges. hrsg. von Hermann Kunisch, N. F., Bd. 2, Berlin 1961, 219 ff.) berechtigte Zweifel an der Definition des Begriffes *maniera* (Schrade) geäußert, so daß die in der Neuaufgabe eingeführte Anwendung dieses Terminus auf Palestrinas Schaffen umstritten bleibt. Das Kapitel über die Aufführungspraxis wurde dankenswerterweise erweitert, eine ausführliche Zeittafel sowie ein Verzeichnis gedruckter Werke beigegeben. Ein ausgiebiges Literaturverzeichnis, das Einzelanmerkungen ersetzt, beschließt das Werk, das neben Jeppesens erst kürzlich erschienenem MGG-Artikel als die heute modernste und umfassendste deutschsprachige Veröffentlichung über Palestrinas Leben und Werk angesehen werden muß. Hellmut Federhofer, Mainz

Heinrich Schütz: Werke-Verzeichnis (SWV). Kleine Ausgabe. Im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft herausgegeben von Werner Bittinger. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1960.

Welche Mühe, wissenschaftliche Akribie, Zeit und Überlegung die Erstellung eines Werk-Verzeichnisses erfordert, vermag wohl nur derjenige zu ermessen, der sich selbst einmal mit bibliographischen Arbeiten beschäftigt hat. Daß bei der Abfassung des SWV (eine neue Abkürzung in der ohnehin schon sigelreichen musikwissenschaftlichen Fachsprache) noch besonders widrige Umstände walteten, muß einmal bei der äußerst schwierigen Erfassung des Schütz'schen Oeuvres, zum anderen bei den Ansprüchen, die man an dieses Verzeichnis stellt, besonders berücksichtigt werden. Handelt es sich doch bei dieser „kleinen Ausgabe“ zunächst um ein Provisorium, das freilich sowohl dem Praktiker als auch dem wissenschaftlichen Benutzer dienen, darüber hinaus aber bereits als ein Auszug des geplanten großen SWV gelten soll. Eine ziemlich hypothetische Angelegenheit also, da hier — im Gegensatz zu dem längst als problematisch bekannten „Kleinen Köchel“ — der Extrakt eines Werkes geboten werden soll, das noch gar nicht existiert. Auch in der Verlags-Ausstattung zeigt sich das Provisorium durch den Fotodruck des Schreibmaschinen-Manuskripts, der wiederum zu typographischer Vereinfachung, daher zu unendlich vielen verwirrenden Unterstreichungen, Einklammerungen und dgl. zwingt.

Aus dem langen Vorwort des Verfassers, den vielerlei Erklärungen, Abkürzungstabellen (gleich zwei, S. XXIII und 167, die sich z. T. überschneiden) sind denn auch die zahlreichen Kompromisse ersichtlich, denen das Werk unterworfen ist. Das geht so weit, daß es hier nun wirklich keine Regel ohne Ausnahme gibt. Es kostet also einige Mühe, sich durch die Gebrauchsanweisungen hindurchzuarbeiten.

Mit der Grundkonzeption der Werkgliederung, A. Die in Drucken überlieferten Werke und ihre hs. Frühfassungen — B. Die in Hss. überlieferten Werke — C. Anhang I: Zweifelhafte Werke — Anhang II: Alphabetisches Verzeichnis verschollener Werke — Anhang III: Alphabetisches Verzeichnis ausgewählter Kontrafakta, hat sich der Verfasser eine wohlüberlegte Ausgangsbasis geschaffen. Auch ist es namentlich für den Wissen-

schaftler willkommen, daß die hs. Frühfassungen den jeweiligen Drucken zugeordnet sind. Indessen hätten diese Hss. aber außerdem auch in den Hss.-Teil gehört, zumindest stichwortartig mit Verweis auf die ausführliche Beschreibung in Teil A. Denn logischerweise wird man Hss. immer im Hss.-Teil suchen. Und da sich bekanntlich die wenigsten Katalog-Benutzer die Mühe machen, vor der Suche nach einem Werk lange Vorreden zu lesen, kann es hier zu mancherlei Verwirrung kommen.

Die Beschreibung der einzelnen Werke gliedert sich folgendermaßen: Werk-Nr. und Titelzeile — Entstehungszeit — Quellen (wobei auf Sekundärquellen und Angabe der Fundorte aus einleuchtenden Gründen vorerst verzichtet wurde) — Inhalt oder Gliederung — Text (besser wäre hier die Bezeichnung Textquelle gewesen) und liturgische Stellung — Besetzung — Gesamtausgaben — Einzelausgaben (wobei man sich meist auf Bärenreiter- oder Nagels-Musik-Archiv-Ausgaben beschränkte). Besonders wertvoll sind die spezifizierten Besetzungsangaben (soweit möglich), bei denen man freilich dauernd mit dem Finger zwischen den Seiten mit den Abkürzungsverweisen hin- und herpendeln muß, und die Hinweise auf die liturgische Stellung (die Otto Brodde besorgte), für die vor allem der Kirchenmusiker dankbar sein wird. Ferner ist das Besetzungs-Register sehr nützlich, sofern man sich auch hier wieder durch die komplizierten Kürzel hindurchgefunden hat. Für die in Kassel erhaltenen Werke den völlig veralteten und überholten Israel-Katalog als verbindlich zu erklären, erscheint wenig sinnvoll.

In der Anlage des Verzeichnisses spürt man immer wieder die große Sorgfalt, Mühe und Akribie, die der Verfasser anzuwenden bemüht ist. Das geht soweit, daß die *secunda*, *tertia* usw. *pars* einer Motette etwa der *Cantiones sacrae* eine eigene SWV-Nr. erhalten hat. Dort, wo über unermüdliches Registrieren hinaus wissenschaftliche Selbstverantwortlichkeit notwendig wird, beginnen freilich mancherlei Zweifel. Dazu gehört z. B. die Entscheidung, die von Moser entdeckte Motette „*Machet die Tore weit*“ den zweifelhaften Werken zuzuordnen, also gewissermaßen in die Rumpelkammer zu schicken, ein Werk, das in drei sächsischen Quellen (also in Schütz's un mittelbarer geographischer Umgebung) die Initialen des Meisters trägt und nur in einer entfernteren schlesi-

schen Hs. den Autorennamen des — stilistisch viel älteren — Samuel Rüling. Umgekehrt erscheint die von jedem Schützkennner als unecht erkannte Bearbeitung des Erfurter Tedeums (SWV 472) unter den authentischen Werken. Daß die Kasseler Hss. Mus. Ms. 2° 49v und 53x (SWV 50, Anm. 2 u. 3) zweiter und dritter Teil „einer Bearbeitung der Auferstehungs-Historie“ sind, ist weniger wahrscheinlich, als daß sie als ausgesprochen selbständige Evangelienmusiken musiziert wurden, worauf schon Hans Engel im Vorwort zu „Herr, höre mein Wort“ (SWV, Anhang 7) hingewiesen hat (vgl. dazu auch Chr. Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert*, Kassel 1958, S. 147), so auch der „Dialogo Per la Pascua. Weib, was weinestu“ (SWV 443).

Dennoch ist die vorliegende Kleine Ausgabe des SWV eine wertvolle Grundlage für die Schützforschung, wenn auch die Notwendigkeit des endgültigen großen SWV, die bei der bekanntesten philologischen Akkurateste des Verfassers in besten Händen liegen wird, dadurch nur um so dringlicher geworden ist. Christiane Engelbrecht, Marl

Loys Bourgeois: Vingt-quatre psaumes à 4 voix, publiés par P. André Gaillard. Bâle: Edition Bärenreiter 1960. VIII, 52 S. (Monuments de la musique en Suisse. Vol. 3).

Der aus Paris gebürtige Loys Bourgeois wurde von 1545 bis 1552 Kantor in Genf. Sein Name ist mit der Entstehung des Hugenotten-Psalters eng verbunden. Als Melodist ist er bekannt als Bearbeiter oder Schöpfer von etwa 40 Weisen zu den Psalmenbereinigungen von Marot und Beza (1551). Dem Theoretiker und Lehrer verdanken wir einen kleinen Musiktraktat, *Le droict chemin de musique* (Genf 1550), der durch P. André Gaillard faksimiliert herausgegeben wurde (Documenta musicologica I/6, 1954). Vom Komponisten Bourgeois stammen, außer drei weltlichen Chansons im *Parangon des Chansons* (Lyon, J. Moderne 1539), verschiedene Sammlungen von Psalmsätzen, deren bloß zwei vollständig erhalten sind. Beide erschienen 1547 bei den Verlegern Beringin in Lyon. Die *Pseaumes cinquante, de David roy et profète traduitz en vers françois par Clément Marot et mis en musique par Loys Bourgeois à quatre parties à voix de contrepoint égal consonante au verbe* sind schlichte

vierstimmige Harmonisierungen im homophonen Satz der Psalmweisen, wie sie in Genf gesungen wurden (Neudruck von 37 Psalmen durch K. Ph. Bernet Kempers, Delft o. J.). Diese Sätze, die sich streng an die traditionellen Melodien halten, wurden dem Lyoner André Chenevard, einem Freunde, gewidmet. In seiner Dedikation erwähnt Bourgeois eine andere Sammlung, die er gleichzeitig für diejenigen drucken läßt, die die homophonen Sätze zu einfach finden. Es sollen Sätze sein „un peu mieux en liberté, respondant toutesfois (tant qu'il est possible) à la gravité de la chose sainte“. Diese freieren Kompositionen erschienen unter dem Titel *Le premier livre des Pseaumes de David contenant XXIII Pseaumes. Composé par Loys Bourgeois en diversité de Musique: à scavoir, familière, ou vaudeville: aultres plus musicales: & aultres à voix pareilles, bien convenable aux instrumentz*. Aus dem Wortlaut des Titels erfährt man, daß der Inhalt sehr mannigfaltig ist: neben einfachen Sätzen Note gegen Note („musique familière ou vaudeville“) finden sich kunstvollere („plus musicales“) die den gegebenen c. f. imitatorisch kontrapunktieren oder eine frei erfundene Melodie verarbeiten. In diesem letzten Fall geht Bourgeois selbständige Wege, was er mit dem Ausdruck „un peu mieux en liberté“ andeuten wollte. In den 24 Kompositionen des *Premier Livre . . .* besitzen wir also eine Art Beispielsammlung der kompositorischen Tätigkeit des Loys Bourgeois, und wir können in ihnen einen Musiker kennenlernen, dem Erfindungsgabe und eine gewisse Schreibfertigkeit nicht fehlten.

Diesen *Premier Livre . . .* legt uns P. André Gaillard nun in einer schönen Ausgabe vor, die um so mehr zu begrüßen ist, als die Originalausgabe schwer zugänglich und ihr Inhalt fast unbekannt geblieben ist. Nur zwei Kompositionen (über die Ps. 14 und 25) wurden von Orentin Douen in seinem Werk *Clement Marot et le Psautier huguenot* (Bd. 2, S. 87 ff.) publiziert. Dem Herausgeber war die Arbeit der Spartierung erleichtert durch die äußerst korrekte Originalausgabe; dagegen bereitete ihm die Textunterlegung mancherlei Schwierigkeiten. Die von ihm vorgeschlagene Textierung ist vielleicht nicht immer die vom Komponisten beabsichtigte, auch nicht die einzig mögliche, ist aber durch Kursivdruck leicht als Zutat des Herausgebers zu erkennen.

Es sei auf einige Kleinigkeiten hingewiesen, die zu verbessern wären: Im *Avant-propos* wird die Heirat Bourgeois' erwähnt; diese Heirat mit Jehanne Levrat fand schon in Genf statt, wahrscheinlich Anfang 1547, was wir aus den Streitigkeiten erfahren, die Bourgeois wegen des Brautschatzes mit seinem Schwiegervater Jehan Levrat hatte. In den *Notes critiques* steht bei Nr. 9 die Angabe Ps. 53 (statt 14 [Marot!]). Bei den lateinischen Textanfängen ist S. 27 „*malignantibus*“, S. 34 „*iudicium*“ und S. 34 „*de luce*“ zu lesen; ferner im französischen Text bei Ps. 18 (S. 37, 1. Z.) „*fiance*“ statt „*siance*“. Verwirrend ist in den Titeln die Wiedergabe der Psalmnummerierung des Originaldruckes, Ps. I bis XXIV; es sind nicht die 24 ersten Ps. der Bibel, sondern eine Auswahl aus den Psalmbereimungen von Marot, die die Ordnung des biblischen Psalters nicht berücksichtigen. Die den *Notes critiques* beigelegte *Table* gibt darüber Auskunft, freilich in einer rätselhaften Form, wobei die Gleichungen 1 = 110, 2 = 23, usw. bedeuten, daß Ps. I (also der erste Psalmsatz) Ps. 110 des Psalters ist, Psalmsatz 2 der biblische Ps. 23, usw. Diese kleinen Mängel beeinträchtigen natürlich nicht den Wert der sehr schönen und verdienstvollen Publikation.

Pierre Pidoux, Montreux

Christian Geist: Kirchenkonzerte. Hrsg. von Bo Lundgren. Frankfurt: C. F. Peters 1960. 143 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Bd. 48, Abteilung Ausgewählte Werke einzelner Meister. Bd. 5).

Den hohen Ruf, welche die norddeutsche Kirchenmusik der Buxtehude-Zeit genießt, verdankt sie in erster Linie Max Seiffert, welcher vor nunmehr sechzig Jahren aus der Fülle der Werküberlieferung mit bewundernswertem Scharfblick für seine drei, Tunder, Bernhard, Weckmann und Buxtehude gewidmeten DDT-Bände dasjenige ausgewählt hat, was auch heute noch als Höhepunkt dieser Epoche gelten muß. Die später erschienenen Gesamt- oder Einzelausgaben mit Werken Böhms, Bruhns', Buxtehudes, Förstchs, Hanffs, Lübecks, Pflegers, Weckmanns u. a. haben — ungeachtet mancher wertvoller Werke — den von Seiffert sehr hoch ausgedruckten Wechsel insgesamt nicht einzulösen vermocht, dafür aber das Gesamtbild der Epoche vollständiger gezeichnet. Neben Meistern wie Köler, Förster, Ritter und Theile ist Geist

einer ihrer letzten Vertreter, welcher der Erschließung in Neuausgaben noch harrete. Auf den nunmehr vorliegenden Auswahlband mit fünfzehn geistlichen Vokalkompositionen war man um so mehr gespannt, als bereits André Pirro in seiner Buxtehude-Monographie und danach Hans-Joachim Moser, Carl-Allan Moberg und vor allem Tobias Norlind mit Nachdruck auf Geist hingewiesen hatten. Von der Musik selbst ist man zu gleichen Teilen angetan und enttäuscht. Das ist zwar keine zur Einfalt neigende Kantorenmusik, wie sie uns in den gleichfalls kürzlich im Erbe veröffentlichten Evangelienkantaten Pflegers entgegentritt, sondern gewandtere, großzügigere und dabei kontrapunktisch gediegene Kapellmeistermusik. Doch gibt sie sich streckenweise zu maniert, als daß die beiden wesentlichen Charakteristica norddeutscher Kirchenmusik dieser Epoche voll zur Geltung kämen: pietistisch warme Schlichtheit auf der einen, visionäre Sprach- und Affektkraft auf der anderen Seite.

Beide, Großzügigkeit wie Manierismus, erklären sich zumindest vordergründig aus Geists Lebensgang. Um 1640 als Sohn eines Güstrower Kantors geboren, hat er offenbar eine ganze Reihe von Städten und Höfen des Ostseeraums, dessen Kultur er angehört, besucht, bis er sich 1685 endgültig als Organist der Heilig-Geist-Kirche zu Kopenhagen niederließ. Schon dem jugendlichen Geist, der sich 1663 um das Hamburger Stadtkantorat bewarb, bescheinigte man einen „*delicaten Styl*“, dem man ansehe, „*daß er auch mit Italienern umgegangen*“. Diesen delikaten italienischen Stil konnte Geist dann in der Stockholmer Hofkapelle zur Geltung bringen, der er unter Gustaf Düben von 1670 bis 1680 angehörte. In diesem Jahrzehnt ist Geist offenkundig der von Düben bevorzugte Komponist gewesen — eine Rolle, in der ihm 1680 Buxtehude folgte. Mit zwei Ausnahmen stammen alle seiner erhaltenen 58 geistlichen Vokalwerke aus dieser Stockholmer Zeit.

Die Düben-Sammlung, in der sie handschriftlich überliefert sind, spiegelt deutlich Dübens Vorliebe für den Stil der Italiener, die lateinische Sprache und den Typus des affektbetonten solistischen oder geringstimmigen Konzerts über Psalm- und neulateinische Andachtstexte. Daß es sich dabei nicht um das zufällige Ergebnis seiner Sammlertätigkeit, sondern um eine bewußte Wahl handelt, zeigt nunmehr schlagend das Oeuvre

Geists, welches mit Sicherheit in festem Auftrag Dübens entstanden ist und deshalb dessen Intentionen am reinsten spiegeln dürfte: Es umfaßt 47 lateinisch, 6 deutsch, 2 schwedisch und eine deutsch und lateinisch textierte Komposition, darunter 36 ein- bis dreistimmige gegenüber nur 20 vier- und fünfstimmigen Werken. Von diesen letzteren sind wiederum die meisten als Ensemblekonzerte und nur sieben fünfstimmige als großbesetzte Festkonzerte zu bezeichnen, darunter die drei Kompositionen über den Königspalm „*Domine, qui das salutem regibus*“. Von den lateinischen Solo- und Ensemblekonzerten ist etwa ein Drittel auf Weihnachten, Ostern oder Pfingsten bezogen, etwa zwei Drittel sind liturgisch nicht eindeutig bestimmbar: hier dominieren neben Psalmtexten pseudo-bernhardinische und -augustinische Andachtstexte und Hoheliedtexte, darunter etwa ein halbes Dutzend in gebundener Sprache. Diese Gruppe, welche auch stilistisch eine Einheit bildet, ist die stärkste innerhalb der Vokalmusik Geists; textlich und musikalisch ist sie den entsprechenden Werkgruppen bei Albrici, Rosenmüller, Buxtehude u. a. verwandt. (Lundgren mutmaßt ferner mit Berechtigung das Vorbild Försters.) Auffällig ist die große Zahl von 18 dreistimmigen Werken innerhalb dieser Gruppe. Sie entspricht dem Musiziergeist Dübens: nicht solistisch oder chorisch, sondern ein esoterischer Gemeinschafts- und Ensemblegeist. Manche der Kompositionen mögen nicht allein in der Liturgie des Gottesdienstes, sondern auch bei der Kommunion oder in privatem Kreise erklingen sein. So erklärt sich auch ihr verfeinerter, manierierter Zug. Vieles ist offenbar in einem Genre komponiert, welches von Düben besonders geschätzt wurde: affekthaft, ausdrucksvoll-chromatisch, gewählt. — Unmittelbarer wirken demgegenüber einige der sechs deutschsprachigen Kompositionen, die freilich keine einheitliche Werkgruppe bilden, sondern als Einzelstücke dastehen.

Lundgrens Erbe-Auswahl läßt die Gruppe der großbesetzten Festmusiken unberücksichtigt, vermutlich weil es sich dabei um die am festesten geprägte und deshalb zu individueller Gestaltung am wenigsten anregende Gattung handelt; doch hätte man auch hiervon gern ein Beispiel kennengelernt. Reich ist dafür die Gruppe der lateinischen Solo- und Ensemblekonzerte vertreten. Wir finden einen etwas farblosen Solopsalm („*Beati*

omnes“), ein virtuoses Konzert für Alt und Solovioline mit eingelegerter Aria („*Alleluja. De funere ad vitam*“), eine knapp gehaltene zweistimmige Weihnachts-Antiphon („*Orietur sicut sol*“), einen sehr schönen Hohelied-Dialog („*Quam pulchra es*“), zwei dreistimmige, von einem Violinpaar begleitete, etwas konventionelle „*Motetten*“ („*Alleluja. Absorpta est mors*“, „*Altitudo, quid hic iaces*“), endlich drei „*Motetten*“ für vier Solisten und zwei Violinen („*Dixit Dominus*“, „*Domine ne in furore*“, „*Pastores dicite*“). Hinzu kommt der schwedisch textierte dreistimmige Psalm „*Skapa i mig Gud*“. Fesselnder ist die mit fünf Werken fast vollständig berücksichtigte Gruppe deutscher Kompositionen, in denen sich Geist engagierter und origineller zeigt. Das gilt für die gambenbegleitete Tenormonodie „*Es war aber an der Stätte*“, welche in die Aria „*O Traurigkeit, o Herzeleid*“ einmündet, ferner für die frische Cantus-firmus-Arbeit „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“. Es gilt vor allem für das wohl stärkste Stück des Auswahlbandes: „*Die mit Tränen säen*“ für fünfstimmigen Chor und drei Violen da gamba, die in den originalen Stimmen durch zwei Blockflöten verstärkt werden. Diese Kantate, welche dem Concerto-Aria-Typus folgt, ohne daß die beiden Bestandteile scharf gegeneinander abgehoben wären, steht in ihrer grüblerischen Versunkenheit und hintergründigen Trauer in der gleichen Reihe unverwechselbarer Zeugnisse niederdeutscher Weltunlust und Himmelssehnsucht, der auch Weckmanns „*Wenn der Herr die Gefangenen*“, Bernhards „*Ich sah an alles Tun*“, Buxtehudes „*Herzlich lieb hab ich dich*“ und Bruhns' „*Ich liege und schlafe*“ angehören. Demgegenüber fällt das (in seiner Authentizität nicht ganz gesicherte) solistische „*Vater unser*“ etwas ab, während die deutsch und lateinisch textierte Komposition „*Schöpfe Hoffnung, meine Seele*“ einen bemerkenswerten Beitrag zur schlichten, dem Strophenbau der Dichtung folgenden mehrstimmigen Liedkantate darstellt, für welche besonders Buxtehude eine Vorliebe gezeigt hat.

Ein Eingehen auf Lundgrens wertvolle Edition, zu der Søren Sørensen einen flüssigen Continuo-Part ausgesetzt hat, ist an dieser Stelle noch nicht möglich, da dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv bisher keine Filme der schwedischen Quellen zur Verfügung stehen. Martin Geck, Kiel

Michael Haydn: Te Deum in C (1770). Edited by Reinhard G. Pauly. New Haven / Conn.: Yale University Press 1961. 97 S. (Collegium musicum. 3).

Den Ambrosianischen Lobgesang hat Michael Haydn, wie man weiß, sechsmal komponiert; nach dem bereits seit 1946 als Klavierauszug vorliegenden Neudruck seines D-dur-Tedeums von 1801 (Österreichische Kirchenmusik, Bd. 2; Verlag Doblinger, Wien) wird uns dank der Initiative des Department of Music zu Yale nunmehr ein weiteres Tedeum von 1770 zugänglich gemacht, für dessen Partitur-Ausgabe Reinhard G. Pauly, ein spezieller Kenner der Musica sacra Michael Haydns, verantwortlich zeichnet. Seine praktisch-wissenschaftliche Edition, dem in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrten Autograph folgend, verfährt im großen wie im einzelnen mit Sorgfalt. Geschrieben ist das Werk für vierstimmigen gemischten Chor, in den gelegentlich kürzere Soli eingestreut sind, sowie für ein Orchester, in dem sich neben Violinen und Pauken zwar Clarini und Trombe, aber keine Bratschen und Holzbläser befinden. Es erfordert keine besonderen technischen Zurüstungen und ist auch in seiner formalen Anlage klar konzipiert, wirkt jedoch ungemein geschlossen und würdig im Stil (mit der von Mozart im Frühjahr 1773 kopierten Schlußfuge „In te, domine, speravi“), so daß man ihm weite Verbreitung wünschen möchte: nicht nur im Konzertsaal, sondern vielleicht auch im Raume der Kirche. — In der heutigen Musizierpraxis hat die Gestalt Michael Haydns schon ein etwas festeres Profil gewonnen, als dies vor einigen Jahrzehnten der Fall war; so stehen denn die Chancen für eine Wiederbelebung seiner Kompositionen zur Zeit gar nicht einmal ungünstig. Gerade in dieser liturgischen Gebrauchsmusik zeigt er sich wiederum als ein meisterlich disponierender und ernsthafter Künstler von hohem Niveau.

Werner Bollert, Berlin

Heinrich Isaac: Introiten I, hrsg. von Martin Just. Wolfenbüttel: Möseler-Verlag 1960. IV, 31 S. (Das Chorwerk, Heft 81).

Von den 11 sechsstimmigen Introiten Heinrich Isaacs, die die Münchener Handschrift Mus. ms. 31 singular überliefert, enthält das vorliegende Heft die ersten sechs. Wenn auch diese Kompositionen außerhalb

des *Choralis Constantinus* stehen, so sind sie doch musikalisch in mancher Hinsicht mit der berühmten Sammlung verbunden. Der Herausgeber vermutet ihre Entstehungszeit um 1510. Isaac hat diese sechs Introiten für Festtage zwischen Weihnachten und Ostern geschrieben, und es ist anzunehmen, daß seinerzeit bei der Aufführung auch Instrumente beteiligt waren. Allerdings vermag der Rezensent die Meinung des Herausgebers, daß die isolierten Schlußtöne zweier Stimmen in dem 5. Introitus eine instrumentale Wiedergabe nahezuzeigen scheinen, nicht ganz zu teilen. Man begegnet solchen Erscheinungen in der Musik um 1500, speziell in den Kompositionen deutscher Meister wie Heinrich Finck, allzu häufig, ohne daß aus ihnen eine nicht-vokale Interpretation geschlossen werden könnte.

Sehr treffend beschreibt der Herausgeber im Vorwort die Kompositionstechnik Isaacs in diesen Werken. Discantus secundus und Tenor sind die Hauptträger der choralischen Substanz. Sie gehören zu dem vierstimmigen Gerüst, das durch Discantus primus und Vagans zur Sechsstimmigkeit erweitert wird. Aber gerade diese beiden zusätzlichen Stimmen sind so geschickt mit den Kernstimmen verwoben und auch gelegentlich an dem Cantus firmus beteiligt, daß sie nicht als Erweiterung, sondern als organische Bestandteile des Satzes empfunden werden. Die technische Konzeption der Kompositionen steht, wie immer bei Isaac, auf hohem Niveau. Die Werke gehören zu den besten ihrer Zeit. Trotzdem wird man vielen musikalischen Wendungen gerade im Vergleich mit dem *Choralis Constantinus* immer wieder begegnen. Dabei verstärkt sich der Eindruck, daß Isaac häufig etwas schablonenhaft komponiert hat. Meister von höchstem Rang wie Josquin Desprez haben es meist mit Erfolg vermieden, sich mehrfach zu wiederholen. Die große Zahl der von Isaac überlieferten Motetten zum Proprium Missae mag daran Schuld tragen. Schon Zeitgenossen haben ja berichtet, daß er ungewöhnlich schnell komponieren konnte.

Die liturgische Bestimmung des Introitus „*Rorate caeli*“, die der Herausgeber für die *Annuntiatio de B. M. V.* festlegte, ist durchaus gerechtfertigt; sie ist aber auch ebenso (s. heutiges *Graduale Romanum*) für den vierten Advent möglich. Es handelt sich hier um den nicht häufigen Fall einer liturgischen

Doppelbestimmung. Der Text steht im Zeichen der „Erwartung“ und kann somit in Verbindung mit der Musik für beide Gelegenheiten Verwendung finden.

Bei der Behandlung des noch heute viel-diskutierten Problems der Akzidentiensetzung taucht immer wieder die Frage auf, ob man sich vorrangig nach dem linearen Verlauf der Stimme oder dem horizontalen der Harmonik zu richten hat. Der Herausgeber betont im Vorwort, Akzidentien nach den Bedürfnissen der einzelnen Stimmen gesetzt zu haben. Für die Musik des frühen 16. Jahrhunderts dürfte jedoch ein Mittelweg den Erfordernissen der Praxis am besten gerecht werden, besonders dann, wenn die Baßregion, wie hier in Isaacs Werken, als tragendes Fundament ausgebildet ist. Bei den mit Akzidentien in der Diskantklausel versehenen Binnenkadenzten, an denen beide Unterstimmen unbeteiligt sind und Trugschlußwirkungen hervorrufen, möchte man deshalb ein Fragezeichen setzen.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

The Works of Henry Purcell. Vol. XXVII: Miscellaneous Odes and Cantatas. Edited under the supervision of the Purcell Society by Arnold Goldsbrough, Dennis Arundell, Anthony Lewis and Thurston Dart. London: Novello (1957). XXXI, 168 S.

Die Gesamtausgabe der Werke Purcells ist eine der ältesten Unternehmungen ihrer Art. Es spricht für die Beharrlichkeit der Purcell Society, wenn sie, allen Widrigkeiten und Unterbrechungen zum Trotz, im Begriff ist, die 1878 begonnene Ausgabe abzuschließen. Der vorliegende erste Band nach der letzten großen Editions-pause publiziert drei Oden und fünf Kantaten, darunter ein Fragment.

Oden — zumeist für Solisten, Chor, Streichinstrumente und einzelne Blasinstrumente gesetzt — nannte man in England nach der *Restoration* (1660) jene Huldigungskompositionen, die vorzugsweise dem Königshause gewidmet waren. Die lange Reihe der bereits veröffentlichten Purcell'schen Oden — *Welcome Songs* für Charles II und James II, *Birthday Odes* für Queen Mary, *Cäcilien-oden* u. a. — vervollständigt nun „*From hardy climes*“ (1683, für die Hochzeit von Prinz Georg von Dänemark und Prinzessin Anna), „*Celestial music*“ (1689, für Mr. Maidwell's School) und „*Great parent, hail*“ (1694, zur Hundert-Jahr-Feier des Trinity College,

Dublin). Die für eine Schule bestimmte Ode „*Celestial music*“ entstand in jenem Jahr, als die politischen Verwicklungen vor der Revolution dem höfischen Musiker offenbar genügend Muße gaben, externe Aufträge anzunehmen (vgl. *Dido and Aeneas*: für eine private Aufführung, vermutlich ebenfalls 1689, bestimmt). Von den Purcell'schen Kantaten, die grundsätzlich in Besetzung und Umfang hinter den Oden zurückstehen, veröffentlicht der vorliegende Band jene für drei bzw. vier Stimmen. Ihre Datierung ist weniger gesichert, da ein Bezug auf Gelegenheiten des öffentlichen Lebens fehlt.

Die Editoren verwenden zum Teil Transkriptionen des mehrfach als Herausgeber von Oden und geistlichen Vokalwerken Purcells hervorgetretenen Godfrey E. P. Arkwright; doch zeichnet jeder Herausgeber für seinen Notentext, die *Notes* und den *Commentary* verantwortlich. Das führt trotz der Bemühungen des Hauptherausgebers um Vereinheitlichungen hier und da zu Inkonssequenzen oder Überschneidungen: bei der Kennzeichnung von Zusätzen des Herausgebers (in eckiger Klammer oder in kleinerem Stich) bzw. bei der mehrfachen Beschreibung ein und derselben Quelle. Weitere, leicht vermeidbare Wiederholungen ergeben sich aus der für den Benutzer recht umständlichen Trennung von *Editorial Notes* and *List of Sources* (S. XV—XVIII) und dem Kommentar (S. 162—168).

Ungewöhnlich, aber dem Praktiker wie dem Wissenschaftler willkommen, ist die Art und Weise, wie die Ausgabe zugleich Anregungen zur „*original manner of performance*“ gibt. Mit Bedacht haben die Herausgeber versucht, die in den letzten Jahrzehnten geleistete Forschungsarbeit auf dem Gebiete der musikalischen Aufführungspraxis fruchtbar zu machen: Hinweise zur Ausführung von Verzierungen und eine spielbare, dezente Aussetzung des Continuo-Partes legen dafür Zeugnis ab. Neben den üblichen Modernisierungen des Notenbildes (Schlüssel, Generalvorzeichnung, regelmäßige Taktstrichsetzung) findet man im Notentext moderne Anweisungen zur Dynamik, während die originalen in den Kommentar verbannt sind (*p* — *soft*). Hiermit kommen die Editoren der Praxis entgegen, ohne sich dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit zu entziehen: der Praktiker kann den Notentext ohne weiteres benutzen, der Wissenschaftler aber befragt ohnehin den Kritischen Bericht. Als Bereicherung bietet

die Ausgabe eine Liste der publizierten und geplanten Bände der Gesamtausgabe, ein chronologisches Verzeichnis von Purcells Oden und *Welcome Songs* und endlich die den hier mitgeteilten Werken zugrunde liegenden Dichtungen in übersichtlichem Druck.
Martin Just, Würzburg

Giuseppe Tartini: *Traité des Agréments de la Musique*. Ungekürzt, mit Erläuterungen, einem Anhang, mehreren photographischen Reproduktionen und einer Beilage mit dem Faksimile des italienischen Originaltextes herausgegeben von Erwin R. Jacobi (English translation by Cuthbert Girdlestone). Celle — New York: Hermann Moock Verlag 1961. 139, 43 S.

Die Bedeutung und Daseinsberechtigung einer Veröffentlichung wie der vorliegenden braucht nicht hervorgehoben zu werden. Tartinis Verzierungs-traktat reiht sich neben die Hauptschriften von Mattheson, Tosi, Quantz, Geminiani, C. Ph. E. Bach und L. Mozart ebenbürtig ein als Glied einer didaktisch-auführungspraktischen Überlieferung, die endlich im Begriffe zu sein scheint, die Aufmerksamkeit immer weiterer Kreise derjenigen auf sich zu ziehen, die es mit dem Begriff „musikalische Wiedergabe“ ernst meinen. Da Tartinis Schrift überdies — wie der Herausgeber mit Recht betont — in ihrer fast ausschließlichen Beschäftigung mit dem Verzierungs-wesen eine gewisse Sonderstellung beansprucht, kann ihre erneute allgemeine Zugänglichkeit in einer großzügig ausgestatteten, die Vorzüge von Faksimile-Wiedergabe und dreisprachige Übersetzung kombinierenden Neuausgabe um so lebhafter begrüßt werden.

Daß diese und nicht eine minderwertige Ausgabe zustande kam, ist dem Unternehmungsmut von Verlag und Herausgeber zu verdanken, die buchstäblich in letzter Minute an dem ursprünglich geplanten Format tiefgreifende Änderungen vorgenommen haben. Dies wurde notwendig, als binnen kurzer Zeit zwei handschriftliche Exemplare der bis dahin verschollen geglaubten italienischen Originalfassung des *Traité* ans Licht kamen, von denen das vollständigere, durch Tartinis Schüler Nicolai angefertigte Exemplar des Konservatoriums in Venedig nunmehr in einer sehr gelungenen Faksimile-Beilage vorliegt. Erwartungsgemäß ging der hierdurch verursachte Eingriff in den ursprünglichen Publikationsplan nicht ganz ohne Kompromiß

vonstatten. Nach wie vor bildet die posthum erschienene französische Übersetzung von Pietro Denis die Hauptgrundlage des gedruckten Textteils; und obwohl wesentliche Lücken jener Fassung nach Maßgabe der neuen handschriftlichen Funde ergänzt werden konnten (stets unter sorgfältiger Kennzeichnung solcher Stellen im kritischen Apparat), so muß dem Leser ausdrücklich geraten werden, sich auf keine der drei Übersetzungen zu verlassen, ohne zuerst die italienische Fassung herangezogen zu haben — eine Vorsichtsmaßnahme, die bei den Stellen, die direkt aus dem Italienischen übersetzt wurden, leider ebenso unerlässlich ist. Zum heute kaum noch notwendigen Beweis dafür, daß die Vereinigung von Sprachbeherrschung mit dem notwendigen Grad spezialisierter Sachkenntnis leider zu den Seltenheiten unseres Faches gehört, seien hier lediglich zwei Beispiele genannt. „*Spiccato*“ (S. 57) für „*note pichettate*“ ist, zumindest im gegebenen Zusammenhang, unrichtig; denn es handelt sich offensichtlich um den unter einem Bogenstrich erzielten Staccato: „... *ma procurar di farle in punta, e per farle perfettamente in su, basta esercitarsi a farle in giù.*“ Noch grundlegender der Irrtum bei dem Tartinischen Ausdruck „*Sonabile*“ (in der Gegenüberstellung mit „*Cantabile*“). Er wird (S. 55) im Deutschen als „*lebhaft-instrumentalmäßige Musizierweise*“, im Französischen noch schwerfälliger als „*caractère vif et léger (ou instrumental)*“, im Englischen schlicht aber völlig irreführend als „*allegro*“ wiedergegeben. Letztere Ausdruckswahl führt den englischen Übersetzer S. 56 Absatz 3 und insbesondere S. 58 in eine arge Bedrängnis, der er nur durch eine geradezu entstellende Wiedergabe des Originals entkommen kann. Diese Klippen wird der aufmerksame Leser jedoch ohne weiteres umschiffen können.

In seinem — ebenfalls dreisprachigen — Vorwort legt der Herausgeber über die Vorgänge, die zur Endgestalt der Ausgabe geführt haben, ausführlich Rechenschaft ab. Er unternimmt sodann einen allgemeinen textkritischen Vergleich zwischen den beiden italienischen Fassungen Venedig (V) und University of California, Berkeley (B) und der Pariser Übersetzung vom Jahre 1771 (P), der bis vor kurzem einzigen auffindbaren Quelle der Tartinischen Schrift. Ein wesentliches Ergebnis seiner Untersuchung ist die Hypothese, „*daß ein Autograph überhaupt niemals existiert hat*“ (S. 23). Der Rezensent

ist dieser Meinung ebenfalls stark zugeneigt, mit der Einschränkung: eine definitive Autographfassung; denn für jene „*lezioni pratiche communicate ad alcuni degli allievi suoi*“ (S. 21; dies Zitat erschien übrigens bereits 1771 in der *Europa Letteraria*, nicht erst 1792 bei Fanzago) müssen zumindest ausführliche eigenhändige Notizen vorgelegen haben. Wenn wir aber Jacobis Hypothese zustimmen, dann dürften sämtliche noch so einleuchtenden Argumente über eine „*authentischste Fassung*“ (S. 23) und insbesondere über die Auslassungen der Pariser Erstausgabe (S. 22) zumindest verfrüht sein.

Aus ähnlichen Gründen erscheint die Datierung von Tartinis Abhandlung auf den Zeitraum 1752–1756 höchst bedenklich. Sie stützt sich lediglich auf die Tatsache, daß Leopold Mozart für seine *Violinschule* mehrere Stellen aus Tartinis Schrift entlehnte, während Quantzens 4 Jahre früher erschienener *Versuch* keine Kenntnis desselben Werkes verrät. Diese These vermag trotz der ausführlichen Begründung des Herausgebers (S. 11 f.) nicht zu überzeugen. Wir wissen, daß Tartinis Schule, für deren Unterrichtsbetrieb der *Traité* (bzw. die Notizen Tartinis, die wir uns vielleicht anstelle einer Urfassung vorzustellen haben) zweifellos bestimmt war, seit den späten 1720er Jahren bestanden hat; und es ist schwer glaubhaft, daß die „*Lezioni*“ erst zweieinhalb Jahrzehnte später überhaupt aufgezeichnet wurden. Ferner besitzen wir aus dem fraglichen Zeitraum eine verhältnismäßig rege Korrespondenz zwischen Tartini und Padre Martini, in welcher wohl der *Trattato di Musica* (1754) ausführlich, der Verzierungs-traktat aber mit keinem Wort zur Sprache kommt. Schließlich besagt die Tatsache, daß Quantz (von dem wir nicht wissen, ob er Tartini je persönlich kennengelernt hat) dem Plagiat Mozarts nicht mit eigenem gutem Beispiel vorangegangen ist, nichts über seine Kenntnis oder Nichtkenntnis der Tartinischen Verzierungslehre. Für diese wird man bis auf weiteres wohl nach wie vor eine erheblich frühere Entstehungszeit (1740er oder sogar 1730er Jahre) annehmen müssen.

Aufs schönste bereichert wurde der vorliegende Band durch die Zugabe des bekanntesten Briefes von Tartini an Maddalena Syrmén geb. Lombardini vom 5. März 1760 im Originaltext sowie in drei zeitgenössischen Übersetzungen; ferner durch einen weiteren Brief Tartinis in Faksimile sowie die ein-

drucksvolle farbige Wiedergabe eines Tartini-Porträts aus dem Besitz des Konservatoriums zu Bologna. Eine kleine Korrektur zum Begleittext: keinesfalls dürfte zutreffen, daß es außer diesem Gemälde „*nur noch ein anderes zeitgenössisches Porträt Tartinis*“ gibt. Dem Rezensenten ist persönlich ein weiteres Bild bekannt, eine sowohl vom Gemälde wie von dem Calcinotoschen Stich abweichende Miniatur der Berliner Staatsbibliothek; andere dürften sich einer intensiveren Suche kaum lange entziehen.

Ein weiterer Punkt aus dem Vorwort verdient hier besondere Erwähnung, da er auf den von Jacobi als zentral behandelten Fragenkomplex der Textüberlieferung zurückführt. Eine der inhaltlich wesentlichen Abweichungen der Pariser Erstausgabe von beiden italienischen Fassungen betrifft den Ausdruck „*messa di voce*“, den der französische Übersetzer durch „*demi sons*“ ersetzt hat. Ein nunmehr richtiggestellter Passus (S. 85) besagt, daß das Geigen-vibrato in Verbindung mit dem *messa di voce* nicht zulässig ist. Jacobis Erklärung hierfür: „*Für den Italiener war das messa di voce eine Art Ornament, das nicht kombiniert werden durfte mit einem anderen Ornament, wie es das Vibrato damals war*“, (S. 22) wäre vielleicht einleuchtender, wenn auf den scheinbaren Widerspruch zu einer anderen Stelle im italienischen Text eingegangen worden wäre. In Verbindung mit dem Triller wird nämlich (S. 12 des Faksimiles) das *messa di voce semplice* ausdrücklich empfohlen. (Wir erinnern an einen ebenfalls widersprechenden Passus bei Geminiani 1751, S. 8, wo allerdings auch nur vom *messa di voce semplice*, nicht vom An- und Abschwellen des vollständigen Ornaments die Rede ist.) Ist diese Textfrage zumindest noch nicht hinreichend geklärt, so wirkt eine zweite Stelle aus dem einzig in V überlieferten Kapitel zur Bogenführung höchst seltsam und geradezu befremdlich. Dort heißt es (Faks. S. 3): „*Servirsi sempre nel mezzo dell'Acor, mai verso la punta, ne verso il fine*.“ Man kann dem Schreiber Nicolai diese vermeintlichen Worte seines Meisters nicht glauben, es sei denn, sie wurden aus einem nicht mitgeteilten Zusammenhang herausgelöst. Sie widersprechen der gesamten Lehre ihrer Zeit, wie sie nicht nur von Geminiani („*The best performers are least sparing of their bow*“, *The Art...*, 1751, S. 2) und Mozart (*Violinschule*, Kap. V)

sondern auch Tartini selber im S. 133 der vorliegenden Ausgabe abgedruckten Brief vertreten wird.

Anhand dieser wenigen Proben wird klar: die Bemühungen um einen authentischen Text und ein klares Verständnis der Tartinischen Verzierungslehre sind noch nicht abgeschlossen; doch ist durch Jacobis verdienstvolle Leistung eine empfindliche wissenschaftliche Lücke auf die heute bestmögliche Weise geschlossen worden.

Paul Brainard, Waltham

Domenico Zipoli: Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo. Orgel- und Cembalowerke, nach dem Urtext hrsg. von Luigi Ferdinando Tagliavini. 2 Bde. Heidelberg: Süddeutscher Musikverlag Willy Müller, 1959. XXVII und 37, VIII und 31 S.

Die *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo* (1716) von Domenico Zipoli gehören zweifellos zu den bedeutendsten Werken für Tasteninstrumente aus dem frühen 18. Jahrhundert. Die hohe Wertschätzung der Sammlung bezeugen nicht nur die zeitgenössischen Londoner Nachdrucke und die Übernahme besonders der fugierten Sätze in zahlreiche handschriftliche und gedruckte Anthologien bis in die Gegenwart hinein, sondern auch die vollständigen Neudrucke in A. Farrencs *Trésor des Pianistes* (Bd. XV) und in A. Tonis *Classici della Musica Italiana* (1919), die heute höchstens noch in Bibliotheken greifbar sind. Tagliavinis Neuausgabe wird allen Ansprüchen einer wissenschaftlichen Edition gerecht und wendet sich zugleich an den praktischen Musiker. Sie basiert auf dem Originalstich, dessen Titel- und Widmungsseite im Faksimile wiedergegeben sind, und zieht auch die Lesarten der Nachdrucke von John Walsh zu Rate.

Besonderes Interesse verdient das Vorwort. Hier hat der Hrsg. teils aus neueren, jedoch meist nicht in speziell musikwissenschaftlichen Publikationen abgedruckten Arbeiten, teils durch eigene Forschungen ein Lebensbild des Komponisten entworfen, von dem bisher nur wenige Einzelheiten bekannt waren. Danach hat der am 16. Oktober 1688 in Prato geborene Domenico Zipoli zunächst in Florenz (bei G. M. Casini?) und Bologna (bei L. Vannucci), dann bei A. Scarlatti in Neapel und schließlich bei Bernardo Pasquini in Rom studiert. Als Organist an der Kirche Il Gesu veröffentlichte er 1716 das vorliegende Werk

und begab sich kurz darauf nach Sevilla, um als Kleriker in die Gesellschaft Jesu einzutreten. Im folgenden Jahre reiste er nach Paraguay, einer Missionsprovinz der Jesuiten, betrieb später theologische und philosophische Studien in Cordóba und starb, als Komponist und Organist bis nach Südamerika bekannt, noch vor der Priesterweihe am 2. Januar 1726. Durch diese Ergebnisse ist das Problem der möglichen Identität von Zipoli und Corrette, hervorgerufen durch eine Pariser Ausgabe *Pièces d'Orgue* unter Zipolis Namen, endgültig gelöst.

Da über Zipolis Instrument in der Kirche Il Gesu keine näheren Nachrichten vorliegen, teilt der Herausgeber die Disposition der vom gleichen Orgelbauer (Wilhelm Hermans) errichteten Orgel in Pistoia mit und gibt für die Ausführung der Stücke wertvolle, auf historische Studien und praktische Erfahrungen gegründete Ratschläge. Der Notentext, in dem die spärlichen Zutaten des Herausgebers gekennzeichnet sind, zeichnet sich durch den sauberen und übersichtlich angeordneten Stich aus. Dem Errata-Verzeichnis zu Bd. II seien noch folgende Ergänzungen beigefügt: S. 3, T. 41 fehlt die Achtelpause hinter *d'*; S. 6, T. 10 fehlt der Verlängerungspunkt hinter der Sechzehntelnote *e''*; S. 11, T. 16 könnte an Stelle der 1. Baßnote *e* besser *es* gespielt werden; S. 22, T. 15 fehlt der Verlängerungspunkt hinter der Viertelnote *c*. — Es ist zu wünschen, daß noch weitere Werke altitalienischer Orgelkunst in Neuausgaben von ähnlicher Qualität erscheinen.

Friedrich W. Riedel, Kassel

Mitteilungen

Der Ehrenpräsident der Gesellschaft für Musikforschung, Professor Dr. Friedrich Blume, ist von der International Dolmetsch Foundation, Haslemere, Surrey, zum Governor gewählt worden.

Professor Dr. Knud Jeppesen, Risskov, wurde zum ausländischen Mitglied der Accademia Nazionale dei Lincei, Rom, gewählt.

Am 5. September 1963 feierte Professor Dr. h. c. Otto Erich Deutsch, Wien, seinen 80. Geburtstag. In einer Feierstunde der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg wurde dem Jubilar die Ehrenmitgliedschaft dieser Institution verliehen und ihm

gleichzeitig eine im Bärenreiter-Verlag erschienene Festschrift überreicht.

Seinen 70. Geburtstag beging am 11. Juli Prof. Dr. Arnold Schmitz, Mainz.

Am 1. Juli 1963 feierte Prof. Dr. Marius Schneider, Köln, seinen 60. Geburtstag.

Dr. Walter Blankenburg, Schlüchtern, feierte am 31. Juli seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Walter Wiora, Kiel, hielt während seiner Tätigkeit als Visiting Professor an der Columbia University New York im Frühjahr 1963 Gastvorträge an den Universitäten Princeton, Yale, Cornell University, Notre Dame University, University of Chicago und in der New Yorker Ortsgruppe der American Musicological Society.

Der Bundespräsident der Republik Österreich hat Universitätsdozent Dr. Othmar Wessely mit Entschliebung vom 31. Mai 1963 zum außerordentlichen Professor für Musikwissenschaft an der Universität Graz ernannt.

In der Philosophischen Fakultät der Humboldt-Universität Berlin hat sich am 12. Dezember 1962 Dr. Dieter Lehmann für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Nikolai Dilezki und seine „Musikalische Grammatik“ (1681) in ihrer Bedeutung für die Geschichte der russischen Musik.*

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Kiel veranstaltet mit Unterstützung des Bundesinnenministeriums und der Schleswig-Holsteinischen Landesregierung vom 21. bis 23. Oktober 1963 unter der Leitung von Professor Dr. Walter Wiora eine Tagung über norddeutsche und skandinavische Musik.

Als bisheriges Ergebnis der Vorarbeiten für das *Internationale Quellenlexikon der Musik (RISM)* sind jetzt die Kataloge von über 500 Fundorten an gedruckter Musica practica und von ca. 120 Fundorten an Manuskripten aus 20 Ländern der Erde (insgesamt 90 000 Titelaufnahmen) vereinigt worden. Eine Liste dieser Bibliotheken und Archive nebst der Adressen der Länderzentralen ist als Mikrofilm zum Preise von DM 2.20 (zuzüglich Porto) erhältlich. Bestellungen sind an den Leiter des Zentralsekretariats für das Internationale Quellenlexikon der Musik (alphabetische Reihe), Dr. F. W. Riedel, Ständeplatz 16, 35 Kassel, Deutschland, zu richten.

Berichtigungen.

Zu dem Aufsatz von Ursula Günther, *Das Ende der ars nova* in Heft 2 dieses Jahrgangs ist als Faksimile-Tafel durch ein drucktechnisches Versehen das ganze Blatt 25 v aus Chantilly 1047 statt des auf S. 108—109 besprochenen Ausschnittes beigegeben worden. Im zweiten Werk der Faksimile-Seite sind die im Original roten Noten durch eckige Klammern bezeichnet.

In dem Aufsatz von Ernst Apfel, *Spätmittelalterliche Klangstruktur und Dur-Moll-Tonalität* in Heft 2 dieses Jahrgangs ist zu berichtigen: S. 155 Zeile 12 ist verstellt und muß auf Zeile 22 folgen („dies gilt auch für folgende Klangverbindungen . . .“). S. 156 vorletzte Zeile lies: „dies alles nur als kleiner Ansatzpunkt zu Problemen . . .“.

In dem Aufsatz von Richard Schaal, *Georg Willers Augsburger Musikalien-Lagerkatalog von 1622* in Heft 2 dieses Jahrgangs ist auf S. 135 nach Zeile 9 der Punkt zu streichen.