

BESPRECHUNGEN

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Herausgegeben von Friedrich Blume, Bd. 8 (L bis Me). Kassel - Basel - London - New York: Bärenreiter-Verlag 1960. XXV S., 1920 Sp., 105 Tafeln.

Ist ein Unternehmen wie dieses beim 8. Bande angelangt, bedarf es bei der Besprechung keiner langen grundsätzlichen Einleitung mehr, sondern nur der Feststellung, daß es sich bewährt und durchgesetzt hat. — Die Gunst des Alphabets (Laaff bis Meistergesang) erlaubte es, bestimmte Artikelgruppen besonders herauszuheben. Zunächst sind es die „Städte“, deren Artikel von ortserfahrenen Sachkennern herrühren, eines Lobes oder gar einer Kritik also nicht bedürfen. Eine musikalische Topographie Europas entrollt sich dabei, die ihresgleichen sucht. Da sind zunächst die großen Hauptstädte London, Lissabon, Madrid, denen auch Mailand wohl zuzurechnen wäre. Für Deutschland treten Leipzig, daneben auch Lübeck, Mainz, Mannheim hervor. Aber wie noch weiter aufgliedern? Ich sehe nur noch die Möglichkeit der Aufzählung, wobei manche kleinere Stadt (z. B. Mantua, Mecheln, Meiningen) eine große musikgeschichtliche Vergangenheit hat; für sie zeugt auch die Fülle der Bilder und Tafeln (z. B. Linz, Löwen, Lucca, Maastricht, Magdeburg). Die englischen Städte Manchester und Liverpool nenne ich gesondert; an außereuropäischen Musikzentren ist einzig Los Angeles vertreten. Für den Musikforscher sind die einigen Städten (z. B. London, Mailand) angefügten Artikel über dort befindliche Handschriften sehr aufschlußreich; den Orgelfreund erfreuen die schönen Orgelprospekte — wie denn gerade diese Gruppe mit Tafeln und Abbildungen reich bedacht ist, die manches Unbekannte zutage fördern.

Nicht so uneingeschränkt können die Personen-Artikel gerühmt werden, nicht so sehr wegen ihrer Qualität, als wegen der Auswahl, die Kritik herausfordert. Man hat gerade hier den Eindruck, als ob weniger bedeutende ältere Musiker, Komponisten und Theoretiker nach Angebot in zu großer Zahl aufgenommen seien. Nun bieten etwa für Frankreich der neu erschienene *Larousse de la Musique* und die neue *Encyclopédie* gutes Vergleichsmaterial. Bei Nachprüfung des

Buchstaben L ergibt sich, daß MGG mehr französische Personenartikel hat als die beiden spezifisch französischen Werke. Übrigens stellt Norbert Dufourcq in der Besprechung des „neuen Riemann“ (*Recherches* 1960 S. 210) ebenfalls fest, daß dort eine Reihe von französischen Personenartikeln überflüssig sei. Tun wir also hier nicht des Guten zuviel, da doch der Raum knapp genug ist? Ich verzichte auf Nennung von Namen, freue mich aber zugleich darüber, daß in MGG drei Artikel über französische Dichter aufgenommen sind, die sich im Larousse nicht finden: La Fontaine, Lamartine, Mallarmé. Das war wirklich notwendig, die Artikel sind vortrefflich. Das Gleiche gilt für Mazarin. — Dagegen muß bei den deutschen Artikeln das Fehlen von A. F. Hesse und Karl Leimer kritisch vermerkt und Ergänzung im Nachtrag erbeten werden. Van der Linden erwähnt in seinem vorzüglichen Artikel über Lemmens, daß dieser mit einem Stipendium zu dem Organisten A. F. Hesse nach Breslau geschickt worden sei. Das wäre doch schon ein Anlaß zur Aufnahme gewesen; bei Riemann (alt und neu) wird der als Virtuose, Lehrer und Komponist gleich berühmte ausführlich gewürdigt. Karl Leimer, der Klavierpädagoge und Lehrer Gieseckings (Methode Leimer-Giesecking) ist im Larousse mit Biographie und zwei pädagogischen Werken genannt. Wiederum sei ausgleichend dazu festgestellt, daß in MGG der frühverstorbene Pianist Dinu Lipatti nach Verdienst gewürdigt ist. Doch genug der Einzelheiten. Ein Gesamtüberblick über die Personenartikel zeigt, daß Lasso an Gewicht und Umfang an der Spitze steht; der Artikel, von dem derzeit besten Sachkennner W. Boetticher verfaßt, läßt keinen Wunsch offen. (Das Gleiche gilt von dem Artikel *Laut* des gleichen Autors. Für die Bebilderung müssen Verfasser und Verlag besonders bedankt werden.) *Ledner* von K. Ameln vereint umfassende Kenntnis mit knapper präziser Darstellung. Von den großen Namen der Vergangenheit seien noch *Machaut* (Machabey), *Lully* (Schaal/Borell), *Luther* (Blankenburg), von den Neueren *Mahler* (H. F. Redlich, mit ausgezeichneten Bildern) und *Thomas Mann*, der durchaus hierher gehört (K. Heim), besonders hervorgehoben. Von den vielen andern müssen noch *Mat-*

theson (H. Turnow) und *Rodius von Lilien-cron* (R. Schaal) besonders genannt werden. Daß auch Musikschriftsteller wie *W. v. Lenz* (W. Kahl) oder *Mastiaux* (W. Lipphardt) in ihrer Leistung ohne Überbewertung gewürdigt sind, sei besonders anerkannt. Aber wo bleibt *F. X. Mathias*, Dr. phil., Dr. theol., Privatdozent für Kirchenmusik, Musikwissenschaftler und Orgelhistoriker (vgl. den alten Riemann und Art. *Elsaß* in MGG)? Hier ist ein Versehen gutzumachen. Einige kleine Ergänzungen seien angefügt. Bei *Les-sing*, der dankenswerterweise aufgenommen ist, steht das Kernstück seiner Musikästhetik im 26. Stück der Hamburger Dramaturgie. Für *Lachnith* sei ergänzt, daß Franz, der Vater, 1782 in Zweibrücken starb und die Söhne Wenzel und Anton, ebenfalls Mitglieder der Zweibrücker Hofkapelle, 1782 nach Paris übersiedelten.

Bleiben noch die ausführlichen und erschöpfenden Sach-Artikel, die gerade der MGG ihre besondere Bedeutung auch in die Zukunft hinein geben. Der Sachkunde B. Stäb-leins verdanken wir die Fülle der liturgischen Artikel. Als besonders wichtig erweist sich der Artikel *Lied*; K. Gudewill hat für den deutschen Sprachbereich, F. Noske für die übrigen Sprachgebiete gute Arbeit geleistet. Für das Kirchenlied sind mit Recht mehrere Verfasser herangezogen worden. Für das spätmittelalterliche Lied sind *W. Salmens Laufenberg* und *Lochamer Liederbuch* beachtenswert; der straffe, alles Wesentliche enthaltende Artikel *Meistergesang* (H. Husmann) bildet das Ende des Bandes. Ein weiterer Kern-Artikel ist *Madrigal*, dessen ausführliche und umfassende Darstellung zum großen Teil H. Engel zu danken ist (daneben N. Pirrotta für das Madrigal des 14. Jahrhunderts, J. Kerman für das englische Madrigal). Die *Lexika* hat H. H. Eggebrecht, das *Libretto* A. A. Abert musterhaft behandelt. Bei *Leitmotiv* (S. Göblich) muß man die zur Verdeutlichung gut gewählte Notentafel „abseits“, bei *Leiden* (!), suchen. *Männergesang* (F. Piersig) und *Marsch* (E. Nick) nenne ich nur kurz als recht gegliedert, um noch drei Artikel der Tanz- und Volksmusik zu würdigen: *Ländler* (F. Hoerburger, mit Bild und Noten), *Loure* (Cl. Marcel-Dubois), ein Musterstück der Darstellung auf knappstem Raume, und *Mazur* (M. Sobieski, mit aufschlußreichen Notenbeispielen). Von den Instrumenten-Artikeln ist *Laute* bereits genannt. Die *Lira da braccio* (E. Winternitz) bringt zu dem heiklen Thema ein

einzigartiges Bildmaterial; das Gleiche gilt für die *Leier* (H. Hickmann und M. Wegner). *Mandola* und *Mandolina* behandelt K. Reinhard mit großer Sachkunde, die *Maultrommel* ein wirklicher Kenner des seltsamen Instruments (W. Dürr). Zum guten Schluß erscheinen die *Mechanischen Musikinstrumente*, die A. Protz bis zum Edisonschen Phonographen mit großer Liebe und Sorgfalt beschreibt. Vielleicht wäre zu den in der Literatur angegebenen Werken von Buchner und Protz noch ergänzend anzumerken gewesen, daß sie auch Notenbeispiele des Spielfests enthalten. Angefügt ist ein kurzer Artikel von R. Quoika über *Hornwerke*. Das in diesem kurzen Überblick nicht Genannte sei in ein Gesamtlob einbezogen, das den Mitarbeitern, dem Herausgeber und dem Verlag (diesem vor allem wegen der Bebilderung) gilt. Mit diesem Band ist wohl die Mitte des großen Werkes erreicht und überschritten.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Musica Disciplina, A Yearbook of the History of Music, hrsg. von A. Carapetyan und G. Reaney, Vol. XIII, 1959. 208 S.

Es seien die einzelnen Beiträge besprochen: Einen entscheidenden Schritt in Richtung auf die Lösung der in den letzten Jahrzehnten mehr „cum“ als „sine ira et studio“ erörterten *Fauxbourdon*-Frage stellt im vorliegenden Band der *Mus. Disc.* der Artikel *Faburden and Fauxbourdon* von Brian Trowell (S. 43 ff.) dar. Mögen auch der englische „Faburden“ (= *Fab.*) und der kontinentale „Fauxbourdon“ (= *Fb.*) für sich betrachtet durch die z. T. recht hitzig geführten Auseinandersetzungen nur den Schein entscheidenden Gewichts erhalten haben (S. 78), so war doch im ganzen betrachtet besonders der *Fab.* für die Musikgeschichte des 14.-16. Jahrhunderts von großer Bedeutung, wie gerade auch aus der hier zu besprechenden Studie hervorgeht.

Auf des Rezensenten Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Jg. 1959, Nr. 5, S. 82 ff. hat Trowell bereits hingewiesen (S. 78, Anm. 99). Zum *Fb.*-Problem bei Guilielmus Monachus vgl. man neuerdings auch *Mf. XIV*, 1961, S. 282, Anm. 25. Das dort erwähnte Beispiel *CS III*, 295 b bei Guilielmus Monachus kann nämlich auch

nach Trowell als Ersatz für das fehlende Beispiel zu dem Abschnitt CS III, 292 b „Et nota quod istud faulxbourdon . . .“, der sich auf den englischen Fb. (*Fab.*) bezieht, angesehen werden. Das Element der Kolorierung und die Vorstellung des Gerüstsatzes (festländischer Chansonsatz) im Beispiel CS III, 293 aber sind durchaus festländisch. Selbst die Sätze des von den Engländern gepflegten „freien Treblestils“ (Bukofzer — s. Trowell, S. 71) bestehen nämlich nicht wie die festländischen Chansonsätze aus einem zweistimmigen Gerüstsatz mit einer Füllstimme, dem Contratenor, sondern aus zwei Stützstimmen zu einer freien oder auf c. f. (fast immer frei behandelt) beruhenden, melodisch sehr ausgearbeiteten Oberstimme. Im *Fab.* darf jedoch im Gegensatz hierzu (und zum *Fb.*) die Oberstimme nicht als alleinige Trägerin des c. f. (eine Oktav nach oben transportiert) aufgefaßt werden. Vielmehr geht der *Fab.* vom c. f. aus, wie er im liturgischen Buch notiert ist. Daß man sich jedoch bei Guilielmus Monachus' englischem Beispiel CS III, 295 b für den Contratenor bassus an Stelle der c. f.-Mittelstimme entscheiden kann, zeigt eine (von England oder von Frankreich ausgehende?) Schwächung des c. f. in der Mittelstimme, die dadurch dem nur füllenden Contratenor des festländischen Chansonsatzes ähnlich wird, jetzt auch so bezeichnet werden kann (was vorher wenig sinnvoll war), und dem ein Contratenor bassus als andere Möglichkeit gegenüber treten kann. Wird der c. f. überhaupt nicht mehr als in der Mittelstimme befindlich aufgefaßt, so kann dem dreistimmigen *Fab./Fb.* unter entsprechender Veränderung der Mittelstimme sogar ein Contratenor bassus als vierte Stimme hinzugefügt werden — oder ging die Bewegung gar davon aus (vgl. AfMw XVIII, 1961, S. 46 ff.)?

Der Tenor (Burdon) im *Fab.* ist eine Tiefstimme zum c. f. und entspricht als solche dem englischen Gebrauch, dem c. f. auch tiefere Stimmen hinzuzufügen, wie auch aus dem von Trowell S. 52 zitierten Passus bei Pseudo-Tunstedt hervorgeht. — Gewisse Bemerkungen Trowells wirken geradezu herzerfrischend. Man darf ihm zu dieser glänzenden wissenschaftlichen Leistung gratulieren.

Einen wertvollen Beitrag zum vorliegenden Band stellt auch die ausführliche Besprechung der Messen und Messensätze Loyset

Compères von Ludwig Finscher, dem Herausgeber der Werke Compères beim American Institute of Musicology, CMM 15, 1958, dar (S. 123 ff. — der vierte Teil einer umfassenden Studie über das Werk des genannten Komponisten). Die Studie bringt eine Fülle satztechnischer Beobachtungen, die geeignet sind, uns das Werk Compères wesentlich näher zu bringen. Compères Satztechnik beruht aber auch noch auf denselben Grundlagen wie die der älteren Niederländer, und seine Kompositionen können deshalb auch nach der vom Rezensenten besonders auf Sätze der älteren Niederländer angewandten Methode betrachtet werden (vgl. bes. AfMw XII, 1955, S. 297 ff.).

Bezüglich des Aufsatzes von Fred Blum über den Organumtraktat von Montpellier (S. 15 ff.) verweise ich auf Fr. Zamminer, *Der Vatikanische Organumtraktat* (Ottob. lat 3025), Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hrsg. von Thr. G. Georgiades, Bd. 2, Tutzing 1959. Demnach hängt der Organumtraktat von Montpellier (*Montp.*) vom Hauptteil des Mailänder Traktats (*Mail.*) ab (wenn auch dessen „Modi“ nicht verwendet sind, wie man nach Blum, S. 18, anzunehmen geneigt ist), und da in diesem bereits Terzen (besonders vor schließenden Einklängen, aber auch vor Quinten!), und in den vor dem Hauptteil von *Mail.* stehenden Organumstücken bereits Sexten begegnen, ist *Montp.* nicht der erste Traktat, in dem Terz und (große) Sext als Konsonanz anerkannt sind. (In bezug auf deren Stellung als Initial- oder Organalkonsonanzen käme es noch darauf an, ob Klein- oder Großabschnitte anzunehmen sind.) Die Melodie in der Unterstimme von Beispiel 4 (S. 17) als c. f. (Amen der Sequenz „*Victimae paschali laudes*“, Grad. Rom. 242) anzusprechen, der in den anderen Beispielen gekürzt oder erweitert wird, scheint doch etwas zu weit hergeholt: Das betr. Melodiestück dürfte im Choral eine Allerweltsformel sein. In allen Beispielen hat jedoch eher die Unter- als die Oberstimme choralisches Gepräge. Trotz der folgenden Bemerkung Blums, der aber dabei allzusehr der Kompositionsvorstellung erliegt, muß man wohl auch mit Stimmkreuzungen in der entsprechenden Musikpraxis rechnen. Der Zusammenhang des Traktats mit der Praxis bedürfte jedoch wohl noch weiterer Forschungen. Sowohl Ausgabe als auch Übersetzung

des Traktats (nach der Untersuchung) weisen einige kleine Mängel auf.

Die Beschreibungen der beiden Handschriften Edinburgh, Nat. Libr. of Scotland, Adv. Ms. 5. 1. 15 und Univ. Libr. Music Ms. Dc. 1. 69. von D. Stevens und J. P. Cutts am Schluß des Bandes (S. 155 ff. und 169 ff.) setzen die Reihe der in Mus. Disc. in besonders verdienstvoller Weise veröffentlichten Handschriftenkataloge fort. Das erstgenannte „Scone-Antiphonarium“ enthält (drei-), vier-, fünf-, sechs-, zehn- und neunzehnstimmige Motetten (Antiphonen), Messen und Magnificats, vor allem aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und zwar besonders des schottischen Komponisten Robert Carver (1487— nach 1546). Besonders bemerkenswert ist noch, daß auch Dufays *Missa L'homme armé* in dem Ms. enthalten ist, ein Parallellfall zu der Überlieferung der *Missa Caput* desselben Meisters in einem Handschriftenfragment in Coventry.

Das zweite Ms. enthält Oberstimme und Baß von 129 Liedern — neben dramatischen und halbdramatischen —, etwa die Hälfte aus der Sammlung *Cheerfull Ayres* (Oxford 1659/60), darunter nicht wenige von John Wilson und dessen Nachfolger als Professor der Musik an der Universität Oxford, Edward Lowe — der wohl auch die zur Debatte stehende Handschrift schrieb — komponiert. Wie bei entsprechenden Sammlungen, waren auch bei dieser einzelne Blätter mit Shakespeare-Vertonungen herausgelöst, die Cutts schon vorher gefunden hatte und mit dem Corpus wieder vereinigen konnte. Die Liste der Kompositionen in der Handschrift mit Kommentar ist sehr wertvoll.

Führte nun schon diese Arbeit auf das literarhistorische Gebiet, so ist dies bei den noch zu besprechenden drei Aufsätzen im vorliegenden Band noch mehr der Fall. Jean Maillard stellt in *Le ‚Lai‘ et la ‚note‘ du Chèvrefeuille* (S. 3 ff.) einen in verschiedenen Handschriften bruchstückhaft überlieferten Lai als den nach Marie de France und anderen Dichtern jener Zeit von Tristan komponierten Lai du Chèvrefeuille zur Diskussion.

Der besonders um Machaut verdiente Gilbert Reaney erörtert S. 25 ff. ausführlich *The Poetic Form of Machaut's Musical Works, I, The Ballades, Rondeaux and Virelais*. Bedauerlich ist lediglich, daß in der „Analytischen Tabelle“ (S. 39 ff.) besonders

bei den Virelais die übergeordneten Einheiten (Strophen?), die gerade für die „Vertonung“ entscheidend sind, nicht zum Ausdruck kommen, wie z. B. Virelai Nr. 1: A6A6A6A6B6 c8d6c8d6 a6a6a6b6.

Carol Mac Clintock stellt in *Molinet, Music and Medieval Rhetoric* (S. 109 ff.) in überzeugender Weise die Form scheinbar formloser, oder jedenfalls in dieser Hinsicht problematischer, die Musik betreffender Passus im dichterischen Werk Molinets fest. Man würde sich aber noch eine musikhistorische Interpretation der betreffenden Stellen wünschen.

Ein großes Verdienst des Jahrbuches ist die im vorliegenden Band begonnene Veröffentlichung des Codex Faenza in Faksimiles. Ebenso ist, abgesehen von im Verhältnis zum Umfang des Bandes wenigen Druckfehlern, die drucktechnische Gestaltung des Bandes zu loben.

Ernst Apfel, Saarbrücken/Heidelberg

Dansk aarboeg for musikforskning, herausgegeben von Dansk selskab for musikforskning in Zusammenarbeit mit Det unge Tonekunstnerselskab, Redaktion Nils Schiørring und Søren Sørensen. Jg. 1, Kopenhagen 1961. 88 S.

An einer zentralen Publikationsmöglichkeit hat es den dänischen Musikhistorikern bisher gefehlt. Das war um so bedauerlicher, als *Dansk Musiktidsskrift* — wohl aus den Erfordernissen des Marktes heraus und um einen größeren Kreis von Interessenten anzusprechen — in den letzten 15 Jahren ihren Charakter stark gewandelt und sich mehr den musikalischen Tagesfragen zugewandt hat. Dadurch wurde der Platz für musikwissenschaftliche Beiträge stark beschnitten, die darüber hinaus so einschneidend gekürzt wurden, daß sie oft mehr Skizzen als Aufsätze zu sein schienen. Daneben bestanden in Dänemark noch geringe Publikationsmöglichkeiten in *Dansk Kirkesangs Aarskrift* und in der von der Kgl. Bibliothek Kopenhagen herausgegebenen Reihe *Fund og Forskning*.

Um so mehr ist es zu begrüßen, daß der 3. Kongreb nordisk for musikforskning (*Den 3. nordiske musikforskerkongres*), der im Juni 1958 in Kopenhagen stattfand, der dänischen Musikwissenschaft zu einem Publikationsorgan verhalf, dessen erster Band hier vorliegt. Die dänische Gesellschaft für Musikforschung fand dabei die Unterstüt-

zung von *Det unge Tonekunstnerselskab* und von *Dansk Musiktidsskrift*, ein Zeichen dafür, daß das Jahrbuch nicht als Konkurrenz, sondern als sinnvolle Ergänzung gewertet wurde. Das dänische Unterrichtsministerium sagte seine finanzielle Unterstützung zu, so daß zu hoffen ist, daß dieses Jahrbuch nicht das Schicksal seiner Vorgänger erleiden wird, die nur wenige Erscheinungsdaten erlebten (*Aarvog for Musik* 3 Bände, 1922 bis 1924 und *Musikhistorisk Arkiv*, 4 Hefte, 1939).

Dies ist unter der Sicht der internationalen musikwissenschaftlichen Forschung nur zu hoffen, denn wenn auch auf Grund des 1. Bandes kein endgültiges Urteil gefällt werden kann, so läßt sich doch schon jetzt feststellen, daß das Jahrbuch internationalen Zuschnitt hat. Das gilt im Hinblick auf das Sprachliche, aber auch in Hinsicht auf die Themen, die behandelt werden. Es werden nicht nur Beiträge in Dänisch oder einer anderen skandinavischen Sprache veröffentlicht, sondern auch in den „Hauptsprachen“, worunter wohl Englisch, Französisch und Deutsch gemeint sein dürften. Artikel in einer skandinavischen Sprache erhalten auf jeden Fall ein kurzes Resumé in einer der „Hauptsprachen“, so daß sichergestellt ist, daß die wissenschaftlichen Ergebnisse auch den Musikforschern zugänglich sind, die die skandinavischen Sprachen nicht beherrschen. Naturgemäß konnte es nicht ausbleiben, daß die vorliegende Veröffentlichung stark von dem 3. Treffen der nordischen Musikforscher geprägt ist. Sie enthält den gesamten Tagungsablauf und gibt die Referate im Extrakt wieder. Dabei ist der Bogen thematisch sehr weit gespannt. Jens Peter Larsen behandelt die Probleme einer kritischen Ausgabe älterer Musik. Greve Stellan Möner gibt seine Eindrücke wieder, die er bei seiner Arbeit an der Neuen Mozart-Ausgabe gewonnen hat. Die *Monumenta Musicae Byzantinae*, deren redaktionelles Zentrum in den dreißiger Jahren in Kopenhagen war, behandelt Christian Thoddborg, während sich Olav Gurvin mit Problemen der Volksmusikforschung auseinandersetzt. Fachliche und organisatorische Fragen der Zusammenarbeit innerhalb der nordischen Musikforschung werden von Nils Schiørring und Ingmar Bengtsson behandelt, während O. M. Sandvik die möglichen Ursachen für das Umsingen einer Gruppe nordischer Volkslieder erörtert. Gils Olsson Nordberg hat ein

Streichinstrument aus Riala vorgeführt, das eine Zwischenform darstellt und einer Viola d'amore ähnlich ist. Schließlich untersucht Jan Maegaard die Bedeutung des Reihungsprinzips bei der Etablierung musikalischer Zusammenhänge in der Musik vor 1930.

Bei den vier großen Beiträgen fällt auf, daß zwei, fast möchte man sagen drei, sich mit Themen der Barockmusik befassen. Dieses Gebiet scheint ein Schwerpunkt dänischer Musikforschung zu sein, wohl aus der Erkenntnis heraus, daß die dänische Musikkultur von der Barockmusik wertvolle Impulse erhalten hat. Ausgehend von Michael Praetorius' theoretischen Äußerungen untersucht Søren Sørensen die Instrumentalvorspiele der Kantaten Buxtehudes, wobei er verschiedene Typen herausarbeitet, und zwar den einheitlichen Sinfoniatyp (durchgeführter homophoner Satz oder homophone Einleitungstakte, die in einem aufgelösteren, mit Kleinimitationen und Komplementärrhythmik versehenen Satz hinüberleiten) bzw. den mehrsätzigen Ouverturetyp mit taktmäßigem und/oder kompositionstechnischem Kontrast zwischen den Sätzen. Dabei zeigt er die Einflüsse der venetianischen Opern-Sinfonia und der französischen Ouverture auf die norddeutsche konzertierende Kirchenmusik auf und zieht zu seinen Untersuchungen Werke von Kaspar Förster d. J., Matth. Weckmann, Chr. Bernhard und F. Tunder heran.

In englischer Sprache behandelt Jens Peter Larsen Fragen der Händel-Tradition und -Interpretation, wobei er zeigt, wie jede Generation, aus der eigenen geistigen Haltung heraus, die Kompositionen dieses Großmeisters anders aufgefaßt und aufgeführt hat. Dabei ist es keinesfalls selbstverständlich, aber begrüßenswert, daß Larsen die Tempi nicht nach dem Metronom festgelegt sehen will, sondern fordert, daß sie so gewählt werden, daß eine musikalische Wiedergabe voller Leben möglich wird.

Musik und *Matematik* ist der Beitrag von Børge Saltoft überschrieben. Mit diesem Titel spielt der Verf. natürlich auf die Kompositionsprinzipien der seriellen Musik an, um sodann aufzuzeigen, daß dies heute so aktuelle Problem schon seit Jahrhunderten bestehe, wobei J. A. Scheibes Zeitschrift *Der kritische Musicus* zum Ausgangspunkt gewählt wird.

Mit manchem Vorurteil räumt Dag Schelderup-Ebbe in seinem Beitrag *Neue Ansidi-*

ten über die früheste Periode Edvard Griegs auf. So verweist er die auf Griegs *Mein erster Erfolg* zurückzuführende Behauptung, der Komponist habe in Leipzig nichts gelernt, ins Land der Fabel. Die ungedruckten Werke dieser Zeit sprechen, wie der Verfasser darlegt, eine andere Sprache. Zugleich ist dieser Beitrag für die zukünftige Grieg-Forschung richtungweisend. Sie muß bald in Angriff genommen werden, soll vermieden werden, daß Griegs Tendenzberichte, die den Tatsachen nicht gerecht werden, immer weiter als beweiskräftig durch die Sekundärliteratur geschleppt werden.

Gerhard Hahne, Werl

Eberhard Preussner: Musikgeschichte des Abendlandes. Eine Betrachtung für den Musikliebhaber. Zweite verbesserte Auflage. Mit Notenbeispielen und Bildtafeln. Wien: Verlag Brüder Hollinek 1958. 725 S.

Der Autor des trefflichen Buches über die *Bürgerliche Musikkultur* und jetzt vielbeschäftigte Präsident der Salzburger Musikhochschule Mozarteum legt hier die zweite Auflage seiner umfangreichen Musikgeschichte vor, die er vorsichtshalber „eine Betrachtung für den Musikliebhaber“ nennt. Zweifellos wird ein solcher dieses Buch nicht ungerne in die Hand nehmen, denn es ist in einer lebendigen Darstellung geschrieben, oft in bilderreicher Sprache, die freilich auch zu übertreibenden Schilderungen führt. In der klassischen und neueren Musik ist der Verf. stärker auf eigene Kenntnisse gestellt; in der älteren Musikgeschichte ist er jedoch mehr Gast als zu Hause. Viele Formulierungen sind hier infolgedessen wo nicht unrichtig, so doch schief, ob nun Ockeghem zum eigentlichen Vertreter des imitierenden Stiles gemacht wird (78) (im Gegensatz zu van den Borren) oder die Festzüge der Renaissance aus den Prozessionen stammen sollen (95), die Leistung Isaacs die Verknüpfung des Motettenstiles mit dem neuen Gesellschaftslied ist (99); wenn Andrea Gabrieli über alles prachtliebend, glänzend, reich, farbenprächtig genannt wird, während eine richtige Besetzung seiner mehrhörigen Motetten eher hart klingen dürfte, seine Madrigale aber fein ziseliert sind; wenn Willaert in kurzer Zeit ein „waschechter Venezianer“ geworden sein und als erster einen „neuen Dichter, Petrarca“, vertont haben soll, wenn von den gleichzeitigen mehrhörigen Engelskonzerten der venezianischen Meistermalerei gesprochen

wird, während gerade in Venedig die kleine, zwei oder drei Engel umfassende, zu Füßen der Madonna sitzende Gruppe charakteristisch wird; wenn, neben Lionardo (und Michelangelo) auch Raffael ein „großer Denker der Renaissance“ genannt wird (160) usw. Viele Fragezeichen stehen beim aufmerksamen Leser am Rande: Lully ein „Emporkömmling“? Er war „garçon de chambre“, und Sprachlehrer, nicht Küchenjunge. Der *Amfiparnaso* gehört nicht zur Vorgeschichte der Oper. Sollten die Meister Abaco, Albironi, Veracini wirklich „amüsant“ sein? (226). Doch genug solcher kleinerer Einwände! Die Hauptsache ist für den Laien eine anziehende Darstellung. Der Moderne gegenüber nimmt Preussner eine vorsichtige, abwägende Haltung ein. Seine Meinung über Schönberg: „Der letzte Meister der Romantik; ein Ende, kein Anfang; Atomisierung der Musik; Verherrlichung des chromatischen Stiles; nicht vital“ (450) zu äußern, ist immerhin mutig, wo sehr lautstarke Sprecher und viele stechende Tintenfedern eine solche freie Meinung bedrohen. Oder ist man in Österreich liberaler? Lokalpatriotisch dagegen scheint die zu hohe Einschätzung von Franz Schmidt zu sein, mit dem Reger in Parallele gesetzt wird. Hat doch allein Schmidts Oper *Notre Dame* (1914) einen gewissen Widerhall gefunden; allerdings hauptsächlich in Provinztheatern. Auch Orff wird überschätzt: „Musik wird fast zur Kullisse.“ Streicht man „fast“, so käme man der Wahrheit näher, obwohl in der *Antigonae* auch die Bezeichnung „Musik“ noch Übertreibung wäre. — Im Ganzen gibt der Abschnitt über die neuere und neue Musik einen umfassenden, weiten Kreisen willkommenen Überblick.

Hans Engel, Marburg (Lahn)

Gilbert Chase: Die Musik Amerikas. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin-Halensee und Wunsiedel: Max Hesse's Verlag 1958. 840 S.

In diesem umfangreichen Buch gibt der Verf. eine ausführliche Geschichte der Musik in den Vereinigten Staaten. Besonders wertvoll scheinen dem Rez. die ersten Kapitel über die „Vorbereitung“ (Die Puritaner bis zu den „Einheimischen Musikpionieren“) und die Ausbreitung (Fortschritt und Geschäft, englische Tradition, Negro Spirituals, Bostoner Klassizisten) zu sein, wobei die schwierige Frage der Musik der importier-

ten Neger und ihres Zusammenhangs mit der Musik ihrer einstigen afrikanischen Heimat durch Referate spezieller Arbeiten zum Thema behandelt wird. Ausführliche zeitgenössische Schilderungen, Zeitungsberichte u. a. zur älteren Musikgeschichte des Landes machen die Ausführungen auch kulturhistorisch reizvoll. Im letzten großen Kapitel wird dem Jazz ein sehr erheblicher Teil der Untersuchungen gewidmet. Es ist ein Thema, an dem sich die Geister scheiden. Allzugroß scheint dem Rez. der Platz zu sein, welcher der Unterhaltungsmusik, dem musical etc., gegönnt wird. Sehr vorsichtig geht der Verf. mit einem Werk um, das zweifellos in den USA starke Popularität besitzt, Gershwins *Rhapsodie in Blue*. Es sei „volkstümlicher Stil und konventionelle Kunstform mit außerordentlich glücklicher Hand verbunden und außerdem der Effekt des Ungewöhnlichen hervorgerufen“ (561). Wir zählen das Stück zur U-Musik; es wird vom Verf. vorsichtig ausgedrückt, daß „das Klavierkonzert Gershwins ein besseres „Kunst“werk als die *Rhapsodie*“ sei: diese ist überhaupt keines. Die kompositorische Arbeit ist miserabel, das in einer mixture von Jazz und Grieg erfundene, nicht reizlose Hauptthema wird überhaupt nicht verarbeitet oder entwickelt, das Stück ist nur insofern „von Liszt beeinflusst“, wie der Verf. schreibt, als Gershwin die bei Liszt üblichen, neue Abschnitte vorbereitenden virtuosens Kadenzen kopiert, mit dem Unterschied, daß nach diesen Vorbereitungen bei ihm Abschnitte mit neuen Gedanken nicht kommen. Die instrumentale Aufmachung und die von Groß stammende Instrumentation täuscht nicht über die völlige Leere und Gedankenlosigkeit einer Musik hinweg, die nur zur musikalischen Demimonde zu zählen der Verf. sich offenbar nicht recht getraut. Da nicht die Chronik, sondern erst die Interpretation des Historiker macht, so muß man in diesen Abschnitten der so fleißigen Arbeit des Verfassers Mangel an Mut bedauern.

Hans Engel, Marburg/Lahn

Helmut Kallmann: *A History of Music in Canada 1534—1914*. Toronto: University of Toronto Press 1960. XIV, 311 S.

Dem Verfasser, seit dem letzten Krieg in Canada ansässig und dort Bibliothekar der Canadian Broadcasting Company, verdanken wir neben zahlreichen Aufsätzen und

der Herausgabe des *Catalogue of Canadian Composers* die bisher einzige ausführliche deutsche Darstellung der kanadischen Musik in MGG. Das vorliegende Buch, Ergebnis langjähriger Forschungsarbeit in Bibliotheken und Archiven und einer weitreichenden Korrespondenz, begnügt sich nicht, das im genannten Artikel konzentriert Vorgetragene durch ephemere und lokale Einzelheiten aufzufüllen, sondern es bringt eine Fülle z. T. wichtigen erstmaligen Materials. Das Ziel, „to describe how music was received in Canada, how it was accepted, and how Canadians began to make their own creative contribution to music“ (S. 5), hat der Verfasser in wissenschaftlich einwandfreier und erschöpfender Weise erreicht, in klarer Erkenntnis, „from the raw material . . . a clear view of basic developments“ zu erhalten. Daß für die erste Zeit (Kap. 2) bis 1700 sehr wenig Urkundliches erhalten ist, versteht sich leicht, doch gelang es, aus Reiseberichten, zeitgenössischen geschichtlichen Darstellungen und Jesuitenberichten mancherlei Unbekanntes beizubringen: Von Anfang an erkannten die Kolonisatoren die Musik nicht als bloßes Nebenwerk, sondern als „an essential part of the pioneer's equipment and way of living“ (22). Im 18. Jahrhundert, das weithin im Dunklen liegt, zeichnet sich bereits in der Trennung von Volks- und Kirchenmusik (Kap. 3) und dem langsamen Erscheinen einer weltlichen Kunstmusik (Kap. 4) die grundlegende Unterscheidung des französischen und englischen Volksteils ab: Die französische Minderheit, gleichartig und konservativ, fördert Oper und Tanz, die englische Mehrheit, beweglich und fortschrittlicher, Kirchen- und Chormusik. Das frühe 19. Jahrhundert (Kap. 5) legt den Grund zu einem Aufschwung — hier treten die Militärkapellen, vielseitig und klug geleitet, bedeutsam hervor —, der von den 50er Jahren ab (Kap. 6) kräftiger und weitreichender wird. Zwar ist das Mäzenatentum immer ziemlich unbeteiligt, die gegenseitige Förderung und Konkurrenz der Städte nicht bedeutend, es fehlt überhaupt, auch durch geographische, technische und wirtschaftliche Faktoren veranlaßt, die „continuity and cohesion“, es geht stoßweise voran; aber in manchen Gebieten ist doch ein erstaunlicher, nur durch einen gewissen Idealismus zu verstehender Aufschwung zu verzeichnen, nicht nur im Konzertleben — schon 1793 hört man in Quebec Mozartsche Quartette;

Gluck, Haydn, Ph. E. Bach erscheinen noch früher — sondern auch im Instrumentenhandel, Notenhandel und -besitz (113 ff.), der (die Brüder Nordheimer, 100 f.) Wendigkeit, Intelligenz und Vielseitigkeit verlangt. Der Einstrom der Virtuosen beginnt seit 1850 und steigert sich rasch, der Einfluß der Deutschen tritt nach und nach zurück und macht einer immer stärker werdenden englischen Einwanderung Platz. Es bildet sich ein tüchtiges einheimisches Musikertum heraus, das — nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen — oft auch zu den Vereinigten Staaten herüberwechselt; bezeichnend ist das das Schicksal des bedeutenden C. Lavallée und der Albani, der einzigen, wenn auch nur zeitweilig, international anerkannten Künstlerin in diesem Zeitraum. Die breite und außerordentlich anregende Schilderung der Zeit bis 1900 (Kap. 6—9), die auch den minder besiedelten und wohl auch musikalisch weniger ergiebigen Westen Kanadas einbeschließt, enthält viel auch für den europäischen Forscher interessantes Material, das für die Zeit bis 1914 (die letzten vier Kapitel) nicht nachläßt. Dankenswert die Übersicht des, vorwiegend der Gebrauchsmusik und den kleinen Formen gewidmeten, im allgemeinen (noch) epigonalen kompositorischen Schaffens des Landes, das immerhin mit der Zeit „a wide range of types“ (260) zeigt. Wichtig auch die Liste der sehr zahlreichen „Emigrants by necessity“ (223 ff.), bei der dem Referenten die durchschnittliche Langlebigkeit der Künstler auf fiel. Ein kurzer Ausblick auf die Zeit nach 1914 — in dem Sammelwerk *Music in Canada*, Toronto 1955, ausführlich behandelt — schließt sich an. Eine gute, den erfahrenen Bibliothekar ausweisende Bibliographie, ein zuverlässiges Register, seltene Bildbeigaben und Notenbeispiele erhöhen den Wert dieses übersichtlich und doch (angesichts der etwas diffusen historischen Gegebenheiten) locker gestalteten Buches, dem man eine straffende und z.T. (besonders in den historischen Grundlagen) ergänzende deutsche Ausgabe wünschen möchte. Reinhold Sietz, Köln

Robert Stevenson: *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs.* Washington: Pan American Union (1960). 331 S.

Der Autor ist durch sein 1952 in New York erschienenes Buch *Music in Mexiko* als guter Kenner der Geschichte der lateinamerikanischen Musik bereits empfohlen. Sein neues

Buch entstand bei seinem einjährigen Aufenthalt in Peru 1958—1959 als Senior-Fulbright-Stipendiat und fußt auf gründlichen Literatur- und Quellenstudien in den Archiven und Museen Südamerikas. Es behandelt die Musik, die Musikinstrumente und die Musikpflege in den Anden-Hochkulturen von der vorkolonialen Frühgeschichte bis zum Ende der Kolonialperiode 1821 in einzelnen, in sich abgeschlossenen Ausschnitten. Den Beginn macht eine Studie über die antiken Musikinstrumente Perus, die als informative Übersicht gedacht ist. Die Musik der Nazca, Mochica und Chimù stand auf höherer Entwicklungsstufe als die der Azteken; das Instrumentarium im Inka-Reich war reicher an Formen und Spielmöglichkeiten als das der mittelamerikanischen Hochkulturen, die melodiefähige Instrumente nicht besaßen, während in Peru schon zu Beginn unserer Zeitrechnung in der Paracas-Kultur Knochenflöten mit Grifflöchern und Panflöten mit sechs Rohren im Gebrauch waren.

Seit die d'Harcourts die ersten sechs Nazca-Panflöten aus keramischem Material untersuchten, sind inzwischen viele weitere Exemplare unversehrt und deshalb in der ursprünglichen Stimmung gefunden und gemessen worden, ohne daß dadurch die Frage des mutmaßlichen Tonsystems einer Lösung nähergekommen wäre. Stevenson referiert über die Untersuchungen von Béjar, Pacheco und André Sas und erwähnt eigene, ohne sie jedoch ausführlicher darzustellen und auszuwerten. Neben Knochenflöten bestanden hölzerne Längs- und Querflöten mit Grifflöchern, Schnecken- und Tontrompeten und viele Arten von Schlag- und Geräuschinstrumenten. St. beschreibt sie nach den Funden und nach den literarischen Berichten aus den Federn der spanischen Eroberer. Seine Kritik an der immer noch als Standardwerk angesehenen Studie der d'Harcourts, die ihre Untersuchungsergebnisse weder geographisch noch kulturell abgrenzen und kontrollierten, übersieht, daß diese schon von Hornbostel (*Anthropos* XII, 1927) als unakzeptabel zurückgewiesen wurden.

Die zweite Studie des Buches beschäftigt sich mit der Musikerziehung und der Musikpflege in Peru zur Inka-Zeit und nach der Conquista, als die Indianer mit Eifer die Musik der Europäer lernten und sich als äußerst begabte Schüler erwiesen. Die vokale und instrumentale Polyphonie der abendländischen Musik des 16. Jahrhunderts, ihnen bis

dahin völlig fremd, handhabten sie wenige Jahrzehnte nach der Besitzergreifung durch die Spanier bereits ebensogut wie abendländische Sänger und Musiker, während in Mexiko noch im 18. Jahrhundert die eingeborenen Sänger kaum nach Noten zu singen vermochten. Der Grund für die besondere Eignung der Indianer im ehemaligen Inka-Reich für die europäische Kunstmusik liegt in der Tradition der hochentwickelten Musikpflege der Inka-Zeit, bei der auch der Musikerziehung ein breiter Raum zugewiesen war. Der Inka Roca hatte schon 1350 eine Musikschule in Cuzco für die Kinder der königlichen Familie und des Adels eingerichtet. So fanden die Dominikaner, Franziskaner und Augustiner und später auch die Jesuiten sofort willige Zöglinge und in der Musikausübung das beste Mittel, den Zugang zu den Herzen der Eingeborenen und zu deren Bekehrung zu erhalten.

Während im 16. Jahrhundert an den Kirchen und Klöstern im Lande von europäischen und indianischen Musikern ausschließlich abendländische Kompositionen neben dem *cantus planus* zu Gehör gelangten, entstanden im 17. Jahrhundert bereits Kompositionen mehrstimmiger Kirchenmusik aus der indianischen Musikerschaft. Schon im 16. Jahrhundert wurden Chorgesänge mit Quechua- und Aymara-Texten gedruckt. 1631 erschien das erste gedruckte polyphone Musikwerk der neuen Welt in einem „*Ritual*“ von Juan Pérez Bocanegra, ein vierstimmiger Vokalsatz in der Sprache der Inkas, den Stevenson in Partitur und im Faksimile der Stimmen mitteilt. Der Komponist ist ungenannt.

Der dritte Abschnitt des Buches, „*Cathedral Music in Colonial Peru*“, der schon 1959 in Lima als selbständiges Buch erschienen ist, behandelt die Kirchenmusik in der Zeit der Vizekönige bis zur Befreiung von der spanischen Herrschaft. Hier ist viel unbekanntes Material aus den Archiven und Bibliotheken der Kirchen, Klöster und Schulen verwendet worden, das einen Einblick in das blühende Musikleben der Zeit gibt, das hauptsächlich von eingeborenen Musikern und Komponisten getragen wurde. Etwas kürzer ist das Kapitel über die Anfänge der Oper in Peru, wo in Lima schon 1672 ein geistliches Spiel mit *musica recitativa*, Bühnenmaschinerie, Kostümen, Beleuchtung, Szenenwechsel und Kulissen mehrfach mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Die

Musik hierzu ist nicht erhalten, dagegen die einer Oper, die in Lima 1701 aufgeführt wurde und die erste erhalten gebliebene Opernkomposition auf amerikanischem Boden darstellt. Die erste, von einem Mexikaner komponierte Oper in Mexiko-City wurde 1711, in Englisch-Amerika wurde die erste Oper 1735 in Charleston aufgeführt. Die in Lima 1701 herausgebrachte Oper *La purpura de la rosa* mit dem Libretto nach Calderons gleichnamigem Bühnenwerk, der ersten vollständig gesungenen Oper Spaniens, ist von dem in Lima geborenen spanischen Edelmann Tomás Torrejón de Velasco, Kapellmeister an der Kathedrale von Lima, komponiert. Calderons Oper wurde 1660 zum 18. Geburtstag Philipps V. aufgeführt. Da Torrejón damals als zwölfjähriger Page in Madrid weilte, ist nicht ausgeschlossen, daß er die Oper dort zuerst hörte. Sie kann jedoch mit anderen Bühnenwerken von Calderón in Peru auch schon vor 1701 bekannt gewesen sein. Stevenson berichtet ausführlich über das Werk und seinen Komponisten und gibt Proben der Musik und des erhaltenen Manuskriptes.

Das Kapitel über die ältere peruanische Volksmusik stützt sich fast ausschließlich auf literarische Quellen andiner und spanischer Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts, die schwer zugänglich sind, sowie auf Sammelwerke populärer Musik, Reisebeschreibungen mit Musikbeispielen und ähnliche Quellen des 18. Jahrhunderts, von denen er einige Proben mitteilt. Indianische, spanische und negroide Elemente bilden hier die Grundlagen für den noch heute herrschenden Stil der peruanischen Volksmusik. Ein Ausblick auf die Entwicklung der Musik in der heute den Staat Bolivien bildenden Provinz Oberperu schließt das Werk ab, dem ein ausführliches Literaturverzeichnis, ein nützliches Register und ein Anhang von ausgewählten Beispielen der weltlichen und geistlichen Musik Perus des 17. und 18. Jahrhunderts beigegeben ist. Die Belege für die zitierten Werke und sonstige Anmerkungen sind den einzelnen Kapiteln angefügt. Wenn irgend etwas an diesem instruktiven Werk auszusetzen ist, dann höchstens die Wiedergabe der Notenbeispiele und das gänzliche Fehlen von Abbildungen. Das in Lima gedruckte Buch hätte eine bessere Ausstattung wirklich verdient. Vielleicht ist auch der Mangel an Förderung des Werkes durch finanzkräftige Mäzene schuld an der in man-

chen Kapiteln etwas zu knappen Wiedergabe des so reich vorhandenen und vom Autor so geschickt ausgewerteten Materials. Da ja ein solches Standardwerk nicht so bald wieder neu geschrieben werden kann, hätte man es gern noch ausführlicher und umfassender angelegt gesehen. Es bleibt zu vieles nur Abriss und erste Information. Doch ermöglicht das stets sorgfältig angezogene literarische und museale Quellenmaterial die eingehende Vertiefung in Einzelfragen auch dem, der sich mit dem von Stevenson Gebotenen nicht zufrieden geben will.

Fritz Bose, Berlin

Werner Braun: Musikgeschichte der Stadt Freyburg (Unstrut). Sonderdruck aus: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Ges.-Sprachw. IX/4, Juli 1960, S. 477—500.

Die vorliegende Abhandlung stellt eine gründliche und umfassende Studie zur sächsisch-thüringischen Musikgeschichte dar (vgl. auch des Verf. Beitrag zum gleichen Thema in diesem Heft der „Musikforschung“). Auf Grund umfangreichen Quellenmaterials in der Superintendentur zu Freyburg gewinnt der Leser Einblicke in die städtische und höfische Musikpflege vor allem des 17. und 18. Jahrhunderts. Neben einer ausgedehnten Schulmusikpflege ist die Tafelmusik des Herzogs August von Sachsen im 17. Jahrhundert bemerkenswert. Als wertvolle musikgeschichtliche Quelle erweisen sich die im Ephoralarchiv Freyburgs befindlichen umfangreichen Protokolle der Gottesdienste zur Zeit Herzog Christians von Sachsen-Weißenfels. Besonders interessant dürfte die Mitteilung sein, daß 1714—1734 mehr als 130 kantatenähnliche Werke in der Neuenburger Schloßkapelle aufgeführt wurden, von denen ein Teil auch in den Aufführungsverzeichnissen der Weißenfelsener Kapellmeister Johann Philipp und Johann Gotthilf Krieger (siehe M. Seiffert in DDT, Bd. 53/54) angeführt sind. Verf. teilt die mit genaueren Angaben versehenen Kompositionstitel dankenswerterweise mit (in erster Linie komponiert von Johann Gotthilf Krieger), so daß Ergänzungen zu Seifferts Verzeichnis möglich sind. Auch die Musikpflege des Collegium Musicum war in Freyburg, was sich u. a. aus dem Musikalieninventar der 1671 gegründeten Institution schließen läßt, sehr rege (über 300 Konzerte u. a. von Johann Beer, Samuel Ebart, David Heinrich Gartthoff, J. Ph. Krieger). Wie der Verf. betont,

ist die Freyburger Musikalienüberlieferung für die Geschichte der mitteldeutschen Choralpassion des 18. Jahrhunderts (eine diesbezügliche Arbeit des Verf. ist 1960 in Berlin erschienen) bedeutsam. Für die Pflege der Kirchenmusik zu Beginn des 19. Jahrhunderts zeugen zahlreiche Werke aus dem Besitz des Gleinaer Kopisten J. E. Zahn. Sie alle entsprechen dem humanitären Zug der Zeit und weisen keine nennenswerten neuen Merkmale auf. Auf mehrere lokale Ereignisse (Herausgabe eines Gesangbuches, Entwicklung der Stadtschule u. a.) weist der Verf. unter Heranziehung entsprechender Belege hin.

Im zweiten Teil der Arbeit wird eine quellenmäßig ausgezeichnet fundierte Übersicht über Rektoren, Kantoren, Stadtpfeifer und Komponisten geboten. Unter den Freyburger Komponisten ist vor allem der vermutliche Knüpfer-Schüler B. Speckhun zu nennen, dessen Biographie der Verf. ausführlich darstellt. Treffliche Bemerkungen sind auch mehreren anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts gewidmet (u. a. Marx, Hündorf, Rödiger).

Ein dritter Teil der Studie beschäftigt sich ausführlich mit dem Collegium Musicum, dessen Tätigkeit bemerkenswerterweise die einer satzungsgebundenen und finanziell unabhängigen Kantorei war. Im vierten Abschnitt schließlich wird das Orgelwerk der Stadtkirche (älteste Nachrichten von 1547) untersucht.

Weist die musikalische Vergangenheit Freyburgs auch keine Großmeister und keine überragenden musikalischen Ereignisse auf, so sind doch zahlreiche Tatsachen kennenswert und in Einzelheiten sogar von überlokaler Bedeutung. Mit Recht macht der Verf. der sauber gearbeiteten Studie auf Freyburg als Fundort wichtiger Musikalien aufmerksam (u. a. das bisher einzige Beispiel der Parodie einer Passion von J. Meiland).

Richard Schaal, Schliensee

Rheinische Musiker. 1. Folge, in Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno Volk-Verlag 1960. V, 276 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 43.)

Biographische Sammelwerke über Musiker nach lokalen Gesichtspunkten sind keine Seltenheit, wie die einschlägigen Lexika von Ledebur über Berliner Tonkünstler (1860), Lipowsky über bayerische (1811), Neumann über baltische (1909), Kossmaly über schle-

sische Musiker (1846/47) und viele andere beweisen. Für die neueste Zeit fehlen musikwissenschaftliche lokale Lexika bedauerlicherweise weitgehend. Um so begrüßenswerter bleibt daher die Tat des Kölner Ordinariums, im Rheinland geborene und im Rheinland wirkende Musiker der Vergangenheit und Gegenwart „nach historischen Forschungen und autobiographischen Skizzen“ zu erfassen.

Der erschienene erste Band des neuen Sammelwerkes ist erfreulich vielseitig und rechtfertigt große Hoffnungen, daß nach Vorliegen des Gesamtwerkes eine grundlegende musikwissenschaftliche biographische Sammelpublikation zustande gekommen ist. Im Gegensatz zu ähnlichen Werken ist jeder Band in sich alphabetisch abgeschlossen. Ein Register wird die Artikel der verschiedenen Bände zusammenfassen und zugänglich machen. Verständlich ist, daß neben bedeutenden Namen mit internationaler Geltung auch Persönlichkeiten von rein lokalem Gewicht registriert wurden. Mit Recht weist der Hrsg. darauf hin, daß „die Aufnahme aller für das rheinische Musikleben in irgendeiner Zeit bedeutsamen Persönlichkeiten“ in Anbetracht der lokalgeschichtlichen Aufgabe des Werkes gerechtfertigt ist.

Betrachtet man den Inhalt des ersten Bandes näher, so kann man dem Hrsg. und dessen Mitarbeitern nur uneingeschränktes Lob für die bereits geleistete vorzügliche Arbeit aussprechen. Der jeweiligen biographisch-monographischen Schilderung schließt sich in der Regel ein umfassendes Werk- (mit Ausgaben-) und Literaturverzeichnis an, so daß das Nachschlagewerk weitgehend dokumentationswert erhält. Neben ausführlichen Artikeln findet man auch Beiträge von nur wenigen Zeilen, sofern ausführliches Forschungsmaterial bisher nicht vorliegt. Daß mit dieser Methode auf oft nur dem Namen nach bekannte Musiker hingewiesen wird, die jedoch für die Lokalgeschichte kennenswert sind, ist wissenschaftlich durchaus gerechtfertigt. Von nicht zu überschätzendem Wert sind die selbstbiographischen Arbeiten lebender Musiker und Musiklehrter. Man wird so vollständige Angaben wie in den Artikeln über Lemacher, Kahl und eine Reihe anderer rheinischer Persönlichkeiten kaum an anderer Stelle finden. Das ausgezeichnete Sammelwerk verdient das Interesse weiter Kreise. Man erwartet gespannt die nächsten Bände. Richard Schaal, Schliersee

Heinz Blumen: Anfänge und Entwicklung des Männerchorwesens am Niederrhein. Köln: Arno Volk-Verlag 1960. 305 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 42.)

Das Buch bietet erstmalig eine ausführliche geschichtliche Darstellung des Männerchorwesens am Niederrhein. Die Untersuchung ist auf eine Gesamtschau ausgerichtet, nicht auf eine Einzeldarstellung aller Männerchöre. Auf Grund neu erschlossener Archivquellen ist dem Verf. eine sehr breit angelegte Studie über eine der populärsten Erscheinungsformen des Laienmusizierens gelungen. Im Anschluß an eine gediegene Einleitung über die historisch-politischen, die wirtschaftlichen und geistigen Voraussetzungen zur Entwicklung des Männerchorwesens am Niederrhein geht der Verf. in mehreren Kapiteln ausführlich auf verschiedene Probleme des Männergesangs im 19. Jahrhundert ein. Er kommt zu dem Ergebnis, daß das Männerchorwesen am Niederrhein „erst Jahrzehnte später als im übrigen Deutschland“ einsetzte. Verf. führt diese Tatsache u. a. auf die bis 1814 währende politische Fremdherrschaft, auf die durch Napoleon eingeführte Beschränkung der Vereinsfreiheit und auf die allgemein geringe Volksbildung zurück. Als älteste Männerchorgründung läßt sich die *Krefelder Liedertafel* (1828) nachweisen. In starkem Maße setzte die Entwicklung des Männerchorsingens am Niederrhein um 1850 ein. Auf die soziologischen Verhältnisse geht der Verf. ausführlich ein. Der reichhaltige Anhang des Buches vermittelt eine Übersicht über Vereinsgründungen von 1840 bis 1870 und Programme. Kartenskizzen veranschaulichen den Text über die Ausbreitung des rheinischen Männergesanges. Ein gutes Quellen- und Literaturverzeichnis rundet die wohlgelungene Studie, welche nicht nur eine fleißig bearbeitete Materialsammlung, sondern zugleich eine gute Übersicht über die vielschichtigen Probleme in der Entwicklungsgeschichte des Männerchorwesens ist, ab.

Richard Schaal, Schliersee

Wolfgang Herbst: Johann Sebastian Bach und die lutherische Mystik. Theol. Diss. Erlangen 1958. 156 S. Dissertationsdruck.

Der „theologischen Bachforschung“, wie sie sich nach dem Kriege zu einer eigenen Wissenschaft entwickelt hat, begegnet gleich-

wohl spürbare Skepsis: seitens der Musikwissenschaft, sofern sie geistesgeschichtlichen Fragestellungen abhold ist, seitens der Theologie, sofern sie der dialektischen Richtung angehört. Das ist bedauerlich angesichts mancher Züge, welche die theologiegeschichtliche oder systematisch-theologische Forschung zum Bach-Bild beigetragen hat; es ist freilich nicht verwunderlich angesichts einer Arbeit wie der hier angezeigten, die trotz fruchtbarer Ansätze zu viele Angriffspunkte bietet, als daß man sie mit Befriedigung aus der Hand legen könnte.

Mißverständlich ist der Titel der Arbeit: H. geht es nicht um die Mystik in der Musik, sondern in den Texten der Kantaten Bachs. — Daraus ergibt sich folgender Aufbau: 1. „*Unio mystica: Zum Begriff. Zur Geschichte*“; 2. „*Die lutherische Mystik im Wirkungsbereich Johann Sebastian Bachs: In den lutherischen Gesangbüchern der Zeit. Bei Bachs Kantatendichtern (Neumeister, Franck, Henrici, v. Ziegler)*“; 3. „*Die lutherische Mystik im Werke Bachs: Spuren theologischer Arbeit Bachs, dargestellt an den Korrekturen seiner Textvorlagen. Mystisches Gedankengut in den von Bach vertonten Texten*“; 4. „*Folgerungen*“. — Im 1. Kap. untersucht H. den Begriff der *unio mystica* in Anlehnung an Wentzlaff-Eggebert, Elert und Koepf; er behandelt sodann die Bedeutung der *unio mystica* für Luther und die Altprotestanten. Kap. 3, eingeleitet durch Kap. 2, versucht, das in den von Bach vertonten Kantatentexten auftretende mystische Gedankengut nach bestimmten Gesichtspunkten zu ordnen und zu spezifizieren: „*Das Bild von Braut und Bräutigam*“, „*andere Bilder der Mystik*“, „*die Dialogform*“, „*die Passionsmystik*“, „*Mystik als dramatischer Effekt*“, „*unio mystica als Lösung des Todesproblems*“, „*unio mystica und Sakrament*“, „*unio mystica und ordo salutis*“, „*unio mystica und Wort Gottes*“.

Kap. 1 ist für die Erhellung des Phänomens Mystik unergiebig. Das liegt weitgehend am Ansatz des Verf.: „*Das Phänomen der lutherischen Mystik im Werke Bachs* (kann) nur auf dem Hintergrund seiner dogmatischen Ausprägung richtig verstanden werden“ (13). „*Wir gehen deshalb bei der Untersuchung der lutherischen Mystik von dem Terminus, unio mystica und seinem Begriffsinhalt aus*“ (6). Folgerichtig arbeitet H. lediglich die Rolle der *unio mystica* im *ordo salutis* des altprotestantischen Lehr-

systems deutlich heraus. Man fragt sich, was damit für das Verständnis der Bachschen Kantatentexte gewonnen ist: gewiß nicht in jeder Epoche der Kirchengeschichte ist die Frömmigkeit der offiziellen Dogmatik voraus gewesen, gewiß aber im späteren 17. Jahrhundert! Was sich in den Dichtungen eines Franck oder Neumeister an mystischem Gut findet, hat seine Quellen nicht in den Lehrbüchern eines König, Calov oder Quenstedt, sondern ist die Abzweigung eines breiten teils deutlich sichtbaren, teils unterirdischen Stroms mystischer Frömmigkeit, der, aus dem Mittelalter kommend, über Luther und die sogenannte „Barockmystik“ in den Pietismus mündet. Die *unio mystica* der Altprotestanten hingegen ist ein — dogmengeschichtlich freilich konsequentes und als Antithese zu einem philippistisch-forensischen Heilsverständnis wesentliches — nachträgliches und vielfach lustloses Zugeständnis an eine Frömmigkeit, welche sich kodifiziert und dogmatisiert (Luther hatte das vermieden) merkwürdig versteinert, gefiltert und auf ein Abstractum zusammengeschrumpft ausmacht. Niemand hätte etwas dagegen, wenn Verf. die Berücksichtigung des Lehrstücks der *unio mystica* in der geistlichen Dichtung des beginnenden 18. Jahrhunderts im Rahmen einer dogmengeschichtlichen Arbeit behandelt hätte; im vorliegenden Fall hätte er zweckmäßiger — weit über die wenigen Ansätze, die er dazu macht, hinaus — frömmigkeits- und motivgeschichtlich gearbeitet. Glücklicherweise befolgt H. seinen eigenen Ansatz nicht streng, denn besonders in Kap. 3 beschreibt er die verschiedenen Ausprägungen der Mystik in den von Bach vertonten Texten mit einem Reichtum an Gesichtspunkten, welcher die Aussagen der Altprotestanten über die *unio mystica* weit hinter sich läßt. Dieser Abschnitt ist somit der ertragreichste der ganzen Arbeit; wäre er mit größerer Umsicht angelegt und für die Arbeit alleinbestimmend geworden, so besäße die theologiegeschichtliche und damit mittelbar auch die Bachforschung ein Gegenstück zu der im vorliegenden Heft von Alfred Dürr angezeigten Arbeit von Helene Werthemann, *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten (Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik)*. — Eine Frage freilich, die bereits die Arbeit von Werthemann aufwirft, drängt sich hier noch deutlicher auf: Warum unter-

sucht H. gerade die von Bach vertonten Texte, nicht aber die Kantatenjahrgänge Neumeisters oder die Dichtungen Francks, Henricis oder v. Zieglers? Besteht hier nicht die Gefahr, Bach zum Mystiker der protestantischen Kirche par excellence nur deshalb zu machen, weil er Texte vertont hat, die manche seiner Zeitgenossen ebenfalls vertont haben? Erhält man auf diese Weise nicht eher ein schwärmerisches als ein wissenschaftliches Bach-Bild? H. ist sich dieser Gefahr bewußt: er betont, man dürfe Bach nicht unbesehen mit den von ihm vertonten Texten identifizieren; doch was er über Bachs persönliches Verhältnis zur Mystik zu sagen weiß, ergibt kein Gegengewicht. Erstens: Sieben der acht Fälle, die H. als Beispiele dafür nennt, daß Bach an seinen Textvorlagen bewußt geändert habe, um die theologische Aussage — namentlich im Blick auf die *unio mystica* — zu vertiefen, sind vorerst gegenstandslos, da der Textdruck, den Verf. zum Vergleich heranzieht, nach dem derzeitigen Stand der Forschung mit Sicherheit oder großer Wahrscheinlichkeit später als die Kantate selbst entstanden ist (Kantaten Nr. 174, 31, 152, 87, 183, 103, 148). Hören wir, was H. über den achten, noch verbliebenen Fall schreibt — es handelt sich um die Version „Der die ganze Welt erhält“ statt „Der die ganze Welt gemacht“ in der BaBarie „Großer Herr und starker König“: „Von der Schöpfung ist in diesem Text ohne dies schon die Rede, Bach wußte, daß zur Schöpfung die Erhaltung, zur creatio die conservatio (creatio continua) gehört, er hatte die Wahl zwischen einwandfreiem Reim und einwandfreier theologischer Aussage und entschied sich für letztere“ (65 f.). Sollte Bach — sofern überhaupt mit Absicht — nicht gerade des Reimes „Welt — erhält“ wegen geändert haben, vermutlich weil ihm das durch den da-capo-Doppelstrich getrennte Reimpaar „Pracht — gemacht“ nicht mehr bewußt war? — Zweitens: Daß Bach zeitlebens in vertrautem Umgang mit der Mystik gestanden hat, weil seine Lehrer laut Lehrplan bereits mit dem Zwölfjährigen das theologische Kompendium Hutters durchzunehmen hatten (63 f., 149 f.), wird mancher Leser auf Grund eigener Schulerinnerungen gewiß bezweifeln. — Drittens: Wollte man allen Gelehrten des 18. Jahrhunderts, die einen gleich großen Schatz an theologischer Literatur ihr eigen genannt haben wie Bach, ein genuines „Interesse an der lutherischen My-

stik“ (150) zusprechen, so müßte die halbe gelehrte Welt der Zeit der Mystik nahegestanden haben. — Viertens: Nicht alle Persönlichkeiten, die gleich Bach viele Kinder besessen und früh wieder verloren haben, sind darüber zu Mystikern geworden (123). — Mutatis mutandis: all diese Einzelzüge mögen für das Bild der Persönlichkeit Bachs insgesamt ihre Bedeutung haben — innerhalb einer systematischen Untersuchung wirken sie, selbst wo sie mit Vorbehalten angeführt werden, irritierend.

Einem „Exkurs“ (143—147) über den „musikalischen Ausdruck der unio mystica“ entnimmt man, „die Vorliebe Bachs für die Oboe d'amore“ sei nicht „in Beziehung zu bringen... zu besonderen mystischen Texten“. H. meint vielmehr, man müsse „besonders (auf) die zahlreichen musikalisch-rhetorischen Figuren achten“, um hier weiterzukommen — eine Untersuchung, die allerdings außerhalb des Kompetenzbereiches einer theologischen Untersuchung liege. — Dazu sei abschließend nur folgendes bemerkt: Was uns an der Kirchenmusik Bachs qua Kirchenmusik ergreift, ist doch wohl primär keine Frömmigkeitshaltung, sondern die alle Bereiche des menschlichen Seins bis hin zur Glaubenserfahrung durchdringende musikalische Aussage in ihrer Tiefe, ihrem Reichtum und ihrer Wahrhaftigkeit; es sind ferner Gehaltsqualitäten, die dem Kunstwerk immanent sind, aber oftmals erst in Verbindung mit dem Wort oder aus einer bestimmten Vollzugssituation heraus sich ganz erschließen und damit neu aktualisiert werden. Sicherlich wird die Kenntnis der Figurenlehre die Einsicht in die einer solchen Aussage zugrunde liegende musikalische Gesetzmäßigkeit fördern, sie dürfte aber, einseitig betrieben, wenig Aufschluß darüber geben, wo Bach — über die musikalische Deutung einzelner Textstellen hinaus — etwas vom Geist der Mystik in seine Musik hineingenommen hat. Diese Frage wird man systematisch und religionsphänomenologisch, damit freilich zwangsläufig vorwiegend typologisch, untersuchen müssen.

Martin Geck, Kiel

Helene Werthemann: Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten. Tübingen: J. C. Mohr (Paul Siebeck) 1960. VIII u. 184 S. (Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik, Bd. 3).

Nachdem die Chronologie der Bachschen Kantaten nun in großen Zügen geklärt ist, liegt es nahe, daß sich die Forschung stärker als bisher mit den Fragen auseinandersetzt, die ihre Textdichtungen aufwerfen. Das zentrale Problem, Bach selbst, sein theologisches und literarisches Verständnis, läßt sich erst fassen, wenn einige Vorfragen geklärt sind, unter denen die nach den Dichtern der anonym überlieferten Texte, nach ihrem theologischen Standpunkt und nach verlässlichen Kriterien für Bachs Anteil an der Textdichtung die wichtigsten sein dürften.

Daß auf diesen Gebieten noch Neuerkenntnisse möglich sind, beweist nicht zuletzt die vorliegende Arbeit, die die Anspielungen der Bachschen Kantatentexte auf die alttestamentlichen Historien systematisch zusammenstellt und erklärt und auf diese Weise *„versucht, die viel geschmähten, oft unverstandenen und deshalb leichtlin abgeänderten Texte der von J. S. Bach vertonten Kantaten dem Menschen des 20. Jahrhunderts wieder etwas näherzubringen“* (S. 166). Ob dieser Versuch allerdings über eine kleine Zahl von Eingeweihten hinaus jemals auf eine größere Hörergemeinde wirksam werden kann, mag fraglich scheinen; für den Musikwissenschaftler und jeden, der in den Geist der Bachschen Kantate tiefer eindringen will, kann diese Hilfeleistung von seiten der Theologie nicht hoch genug eingeschätzt und nicht dankbar genug begrüßt werden. Endlich liegen hier also nun konkrete Unterlagen vor über das Verständnis des Alten Testaments in Bachs Kantatentexten, die nicht nur dem Hörer dieser Texte das Eindringen in ihre Gedanken erleichtern (s. o.), sondern auch ihrerseits wieder Ausgangspunkt werden können zu Untersuchungen, inwieweit Auswahl und Interpretation der alttestamentlichen Historien Rückschlüsse auf die Person des Dichters ermöglichen.

Es zeigt sich nämlich, daß von den Geschichten des Alten Testaments keineswegs alle mit gleicher Häufigkeit in Erscheinung treten. Die Auswahl ist in erster Linie bestimmt durch die Beziehungen zum Neuen Testament, die ihnen die zeitgenössische Theologie zuerkennt. Denn im Gegensatz zu den Vertonungen biblischer Erzählungen durch Händel, Kuhnau und andere werden die alttestamentlichen Historien in Bachs Kantatentexten nicht um des Erzählens willen herangezogen (wobei dann die innere Beziehung zum christlichen Hörer höchstens

darin liegt, daß dieser sich als geistlicher Nachfolger des auserwählten Gottesvolkes versteht), sondern sie werden meist in unmittelbare Beziehung zum Neuen Testament und darüber hinaus zur versammelten christlichen Gemeinde gebracht. Und zwar geschieht das, indem der Textdichter entweder die Ereignisse des Neuen Testaments im Alten vorgeformt sieht — etwa Stephanus in Abel —, oder indem er den Gegensatz zwischen beiden sieht, etwa im Kontrast Geestz/Evangelium, Tod/Leben oder ähnlich.

Die Zahl der Beispiele, die W. in ihren Darlegungen anbringt, ist unerwartet groß und zeigt vielfältige Beziehungen. Diese sind nun freilich keineswegs immer vom Textdichter selbst erfunden; sie sind meist Allgemeingut der Zeit, reichen zum Teil bis ins Mittelalter oder bis in die frühe Christenheit zurück, einige sind sogar biblisch, wie z. B. der Vergleich Adams mit Jesus (1. Korinther 15, 21 f.). Andere wiederum sind recht eigenwillig und sollten sich doch vielleicht dazu verwenden lassen, persönliche Eigenheiten bestimmter Textdichter aufzuzeigen. Charakteristisch ist jedoch, wie stark die biblischen Erzählungen in den Dienst der Auslegung (von Epistel und Evangelium des Tages) gestellt und dadurch *„in die ich-bezogene Sphäre der Einzelseele hineingegenommen“* (S. 59) werden.

Wenngleich der Hauptteil der Darlegungen notwendigerweise durch eine mehr aufzählende Beschreibung der vorhandenen Beziehungen zum Alten Testament gebildet wird, so verdanken wir der Verf. doch manche treffende Beobachtung, die die bisherige Interpretation mancher Textstellen in ein neues Licht rückt. Besonders auffällig geschieht das wohl an Hand des vielgeschmähten Textes *„Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“* aus der Johannes-Passion. Im Gegensatz zu Spitta (II, 351 f.) sieht die Verf. in dem von Bach vertonten Text eine Verbesserung gegenüber Brockes; denn: *„Die ärgsten Geschmacklosigkeiten sind darin vermieden, und das Bild des Regenbogens ist präziser gestaltet. Es werden nicht die einzelnen Striemen mit ‚Regenbögen ohne Zahl‘ verglichen, sondern der gezeigte Rücken Christi wird mit dem einen Regenbogen, den Gott als Zeichen seines Bundes in die Welt gesetzt hat, in Beziehung gebracht . . . Es geht also auch hier wieder um die Gegenüberstellung eines alttestamentlichen und eines neutestamentlichen Ereig-*

nisses. Dies wird durch den textlichen und den musikalischen Aufbau der Arie noch unterstrichen . . ." (S. 64). Auch über die Matthäus-Passion wie über zahlreiche Kantaten fallen ähnlich aufschlußreiche Bemerkungen (z. B. S. 35 f.). Zuweilen wird der Rahmen des noch offensichtlich aufs Alte Testament Bezogenen durchbrochen, so z. B. wenn zu den Begriffen des Hirten (S. 78 ff.), des Löwen (S. 104 ff.), des Gesetzes (S. 149) und der Engel (S. 158 ff.), auch diejenigen neu testamentlichen Beziehungen aufgedeckt werden, die keine unmittelbare Verbindung zum Alten Testament erkennen lassen. Aber als Bereicherung des Materials nimmt der Leser dies gern an.

Verzeihlich ist auch eine offensichtliche Unsicherheit in der Heranziehung von Literatur, die sich, wie der Ref. gern voraussetzen möchte, nur auf deren musikwissenschaftlichen Anteil erstreckt. So fehlt die alte wie die neue Bach-Gesamtausgabe im Literaturverzeichnis (statt ihrer werden nur die Textausgaben herangezogen) ebenso wie das Bach-Jahrbuch, und so ergeben sich Fehlinterpretationen, wenn z. B. der Eingangssatz der Kantate „Der Friede sei mit dir“ (BWV 158) entgegen Spitta II, 758, und Kritischem Bericht NBA I/10, 166 auf Mariae Reinigung gedeutet wird (S. 152) oder Kantate 145 trotz Bach-Jahrbuch 1951 bis 1952, 37 f., und Kritischem Bericht NBA I/10, 130 ff., als „möglichlicherweise nur zum Teil von Bach“ geführt wird (ebenda). Auch über den Problemkreis des Gradualliedes gibt es gewiß grundlegendere Literatur als Philipp Reichs *Wochenlied* (S. 61), und Tagliavini ist für viele der herangezogenen Stellen zwar gewiß eine zuverlässige, aber keine primäre Quelle. Aber alle diese Dinge berühren nicht den Kern der Ausführungen. Man hat nach der Lektüre dieses Buches das Gefühl, auf einem Wege vorangekommen zu sein, auf dem es sich weiterzugehen lohnt. Möge sich bald ein Berufener finden, der an den Textfragen der Bachschen Kantate im eingangs angedeuteten Sinne weiterzuarbeiten in der Lage ist!

Alfred Dürr, Göttingen

Robert Bory: Ludwig van Beethoven. Sein Leben und sein Werk in Bildern. Zürich: Atlantis Verlag 1960, S. 228.

Bory ist Spezialist für die Zusammenstellung von Bildbänden. Nach solchen über Liszt, Wagner, Mozart, Chopin läßt er jetzt diesen Beethovenband folgen, der mit seinen

fast 550 Porträts, Stichen, Medaillen und Dokumenten aller Art den umfangreichsten darstellt und damit schon Beethovens besondere Stellung aufzeigt. In einem Vorwort gibt der Verfasser die Richtlinien seiner Auswahl an, der man bis auf wenige noch zu erwähnende Ausnahmen zustimmen kann. Es folgt eine kurze Übersicht über Beethovens Leben. Die Erläuterungen, welche die Bilder begleiten, sind wieder bis auf einige Ausnahmen sinnvoll. Die Ausstattung des großen Bandes ist hervorragend. So entsteht ein imponierendes Zeugnis vom Erdenwallen und Werk des großen Meisters. Hier ist aber wohl der Ort, einmal auf Dinge hinzuweisen, die in Bildern und Bemerkungen falsch sind oder zu Mißverständnissen führen können. St. Ley hat *Grundsätzliches zur Beethoven-Ikonographie* (Neues Beethoven-Jahrbuch Bd. VIII) geschrieben und eine Anzahl von Richtlinien zusammengestellt, die bei einer solchen Auswahl zu beherzigen sind. Manche sind streng, ich glaube fast zu streng. Aber Bilder wie die des Kurfürsten Clemens August (S. 32), den Beethoven sicher nicht gekannt hat, auch des Kaisers Joseph II. (S. 54), dann ein Stich von Bonn nach Merian (S. 35) scheinen mir eigentlich nicht zur Sache zu gehören. Ein Versehen wird sein, daß von dem Sänger Hatzinger dasselbe Bild zweimal S. 178 und 192 erscheint; ein Texthinweis hätte genügt. Zwei Bilder aber scheinen verkehrt. S. 54 findet sich eines von Mozart nach Sasso von Bosio. M. Zenger (Neues Mozart-Jahrbuch Bd. I/II) hat überzeugend nachgewiesen, daß dieses Bild eine schlechte Kompilation älterer Quellen ist. Es wäre einfach, es gegen ein authentisches aus Mozarts späterer Zeit, etwa das Medaillon von Posch zu ersetzen. Bei dem Bild von van Swieten ist Bory der gleiche Fehler unterlaufen wie seinerzeit Schiederemair in seiner Mozart-Ikonographie. E. F. Schmid hat schon im Mozart-Jahrbuch 1953 (*G. van Swieten als Komponist*) darauf hingewiesen, daß dieses Bild nicht Gottfried, sondern den Vater Gerhard, den Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia darstellt. Auch hier wäre ein Ersatz durch das Bild bei R. Bernhardt (*Der Bär 1929/30*, S. 81) oder bei L. Nowak (*Joseph Haydn*, S. 464) leicht möglich. Ein Bild von Beethovens Freund Zmeskall hat Bory nach seiner Bemerkung nicht finden können. Ley hat in seinem Aufsatz auf ein solches hingewiesen. Sollte es schon wieder verloren sein?

Es ist klar, daß man bei noch so großem Format die Bilder nicht in Originalgröße bringen kann. Das ist meist auch nicht nötig, gelegentlich wäre aber doch darauf zu achten. Die stark verkleinerte Wiedergabe des Heiligenstädter Testaments auf S. 102/3 gibt keine wirkliche Vorstellung dieses erschütternden Dokuments, dessen ungemeines Format in Verbindung mit der für Beethoven besonders großen und deutlichen Schrift erst einen Begriff von dem damaligen Seelenzustand des Meisters gibt. Es ist schon formal ein „Testament“. Auch würde sich empfehlen, möglichst die Entstehungsdaten der Bilder, vor allem von Örtlichkeiten, wenigstens annähernd zu geben. So scheint mir die Wiedergabe der Mölker Bastei S. 161 neueren Datums zu sein. Sie gibt vor allem keinen Begriff von der Lage des Hauses, das Beethoven wohl deshalb so liebte, weil es ihm damals eine weite Aussicht gestattete. Einige Bildbemerkungen scheinen mir leicht zu Mißverständnissen Anlaß zu geben. Ob wirklich Waldmüller sich an Beethoven rächen wollte? Daß gerade dieses Porträt eindrucksvoll ist, geht schon aus seiner Aufnahme als farbiges Titelbild hervor. Und Ley hat diesen Zwiespalt gut erklärt (a. a. O. S. 103). Daß Beethoven dem „Bettelstab“ nahe gewesen sei, stimmt eigentlich nur seiner persönlichen Auffassung nach, und die war bedingt von dem manchmal etwas seltsam anmutenden Streben, seinem Neffen eine Hinterlassenschaft zu sichern. In der Darstellung bei Bory wirkt die Bemerkung sentimental. Das Konzert von 1778 fand nicht „vor der Öffentlichkeit des bischöflichen Hofes“ statt, sondern in Köln. Bei dem Widmungsblatt an Amenda (S. 91) handelt es sich nicht um das Quartett op. 18 I, sondern um seine erste Fassung. Was auf S. 142 aus Goethes Brief an Zelter herausgelesen wird, scheint mir völlig mißverständlich. Es war kein „Verdammungsurteil“, denn Goethe hat Beethovens Persönlichkeit auch an andern Stellen sehr scharf und richtig beurteilt.

Diese Ausstellungen beabsichtigen nicht, den unbestreitbaren Wert des schönen Werkes herabzusetzen. Aber gerade da es für weiteste Kreise bestimmt ist, sollte man versuchen, auch in solchen Einzelheiten, die ja für diese Kreise nicht kontrollierbar sind, möglichst genau zu bleiben. Sie lassen sich bei einer Neuauflage ohne weiteres richtigstellen.

Paul Mies, Köln

Ludwig Misch: Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens. Versuch einer Theorie der Einheit des Werkstils. Verlag Beethovenhaus Bonn, G. Henle Verlag München/Duisburg 1958, 79 S. Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, vierte Reihe Nr. III).

„Man stelle sich — *horribile dictu* — den langsamen Satz der *c-moll-Symphonie* in die *Eroica* versetzt, am Platz der *Marcia funebre* vor. Der Tonart und wohl auch den Maßen nach würde er ‚passen‘. Daß er dennoch nicht zur Ideenwelt der *Eroica* gehört, kann weder mit Hilfe eines unterlegten poetischen oder psychologischen Programms noch mit allgemeinen ästhetischen Erwägungen bewiesen werden.“ In diesem Satz von Mischs Schrift (S. 43) steckt die Aufgabe, die er sich gestellt hat. In den Analysen der *G-dur-Sonate* op. 31 I und der 4. *Sinfonie* weist er in einer Reihe von musikalischen Elementen der Harmonik, der Tonart, des Satzes, des Klangs usw. Faktoren nach, die den Sätzen des Werks gemeinsam sind und so die Einheit des Werks vermitteln. Nach Erkenntnis dieser Analysen, die den zweiten Teil der Schrift bilden, hat Misch dann als ersten Teil eine Theorie entwickelt mit dem Hauptsatz: „Die Wirkung der Einheit des Werkes beruht auf der Einheit des Werkstils. Der individuelle Stilcharakter ist Auswirkung und Exponent der ‚Idee‘ des Werks.“ In den Abschnitten Grundbegriffe, die Stilelemente, Stilelement und Motiv, die Stilprinzipie, die Tonart, die Stilmerkmale als Einheitsmoment werden die vielfältigen Faktoren, auf denen die Einheit beruhen kann, gruppiert und erörtert. Wichtig erscheint mir die Betonung, daß Gleichheit der Themen und Motive der Sätze keineswegs vorherrschender Faktor der Einheit bei Beethoven ist. Ich habe in meinem Buche *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens* nachgewiesen, wie bei der Verarbeitung ursprüngliche Ähnlichkeiten von Themen sogar eliminiert werden (S. 103 ff.). Und wenn Misch selbst in der *Sonate D-dur* op. 28 als „Gegenbeispiel“ die thematische Einheit bloßlegt, so braucht man diese Satzbeziehungen nur einmal zu vergleichen mit der thematischen Einheit in der „*Fantastischen Symphonie*“ von Berlioz, um den Grundunterschied zu erkennen. Ein ganz ähnliches Beispiel hat Erich Schenk in dem Aufsatz *Beethovens Erste — eine B-A-C-H-Symphonie* (Neues Beethoven-Jahrbuch Bd. VIII)

behandelt. Hier erkennt man deutlich, daß das B-A-C-H kein Motto ist, kaum thematisch bedingt, vielleicht als solches gar nicht bewußt gewesen ist, sondern konsequenter, aber sehr mannigfaltiger Entwicklung aus den Anfangsakkorden entspringt. Mischs Analysen und Theorie halte ich für einen wichtigen Versuch, die musikalisch-materielle Grundlage der Einheit in Beethovens Werken bloßzulegen und bewußt zu machen.

Paul Mies, Köln

Werner Rackwitz: Johann Friedrich Reichardt und das Händelfest 1785 in London. Sonderdruck aus: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Ges.-Sprachw. IX/4, Juli 1960, S. 507–516.

Die kleine Schrift ist ein beachtlicher Beitrag zum „Nachleben Händels“ in England und zu J. Fr. Reichardts Verhältnis zu dem Altmeister. Das „*Politische Journal*“ von 1784 ist eine neu erschlossene Quelle, aber auch Reichardts Briefe sind für das Thema bislang nicht ausgewertet worden — beides herangezogen zu haben, ist ein Verdienst des Verf. Die Würdigung der englischen Händel-Kantate Reichardts „*im Händelschen Styl*“ und ihre Verdeutschung ergänzt das Bild des immer noch arg vernachlässigten Meisters in wünschenswerter Weise. Der Text des Verf. ist nicht frei von kleinen Flüchtigkeiten. Wenn (S. 510) der Sänger das Kantabile „*ganz im antiken Charakter*“ singt, so ist damit nicht das Gegensatzpaar „*antik-romantisch*“ (Anm. 22) oder Händel als „*antiker*“ Komponist (falsche Übertragung des Adjektivs) gemeint, sondern eben jene „*edle Simplicität und Ernst*“, die der Verf. 10 Zeilen später selbst zitiert. Der am Ende des Abschnitts gemeinte Ausspruch Händels (zu Lord Kinnoull) ist mißverständlich wiedergegeben. Händel stellt das „*die Zuhörer nur unterhalten*“ in Gegensatz zu „*sie besser machen.*“ „*Im Händelschen Styl*“ S. 513 u. hat nichts zu tun mit Matthesons „*Sich anregen lassen zur Beflügelung der inventio*“. Der Komponist „*Dussick*“ (S. 515) ist unschwer (vgl. MGG) mit Johann Ludwig Dussek zu identifizieren.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Ernst Simon: Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1960. 106 S., 12 S. Noten-Anhang.

Im Vorwort berichtet der Verf., daß die Anfänge dieser Veröffentlichung auf seine Studienjahre bei Hugo Riemann in dessen Leipziger Seminar um das Jahr 1910 zurückgehen. Aus familiären Gründen konnten die umfangreichen Vorarbeiten 1912 nicht zu Ende geführt werden; nach einer Pause von 43 Jahren fanden sie jetzt ihren Abschluß. Die lange Zeit der Unterbrechung von fast einem halben Jahrhundert ist offensichtlich kein Dornröschenschlaf gewesen, denn die Fülle des sorgfältig mitgeteilten Materials läßt sich nur aus dem langsamen und stetigen Wachsen und Verarbeiten des Stoffes erklären. Das Gebiet der mechanischen Musikinstrumente verfügt nur über eine geringe Literatur. Die Interessengebiete Musik und Technik sind nur selten gekoppelt und scheinen sich eher gegenseitig auszuschließen. So ist es erklärlich, „*daß sich Irrtümer oftmals von einem Autor auf den anderen vererben*“, wie S. im Nachwort beklagt. Während der jahrzehntelangen Pause ist die Geschichte der mechanischen Musikinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert anderweitig behandelt worden. Verf. hat sich daher mit der späteren Zeit befaßt, und zwar hauptsächlich mit der von den Instrumenten gespielten Musik, weniger mit deren Bau und Geschichte. Er hat sich dabei auf ein ausgezeichnetes Anschauungsmaterial stützen können: auf die Bestände des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig (ehemalige Heyer'sche Sammlung im Grassi-Museum). Es überrascht heute den einstigen Besucher der früheren Leipziger Sammlung, zu erfahren, daß im Vergleich mit anderen, ähnlichen Sammlungen hier eine erstaunlich große Anzahl mechanischer Musikinstrumente vertreten war. Leider ist bei S. nicht zu erkennen, welches der vielen Instrumente den Krieg überstanden hat. Nach den einleitenden ersten drei Kapiteln (Literatur; Wesen, Geschichte und Bau der mechanischen Musikinstrumente; Museum der Universität Leipzig) folgt im Abschnitt IV, 6 und 7 eine reiche Fundgrube für die Beziehungen der Meister des 18. und 19. Jahrhunderts zur mechanischen Musik. Aufschlußreich ist, wie sehr sich Händel, Benda, Kirnberger und besonders Philipp Emanuel Bach mit dem Komponieren für mechanische Musikinstrumente befaßt haben. Auch für Leopold und Wolfgang Mozart, Haydn und Beethoven hat die mechanische Musik eine viel größere Bedeutung, als aus den üblichen Biographien zu ersehen ist. S. hat das Ver-

dienst, auf diese „Welt der Automaten“ in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in gut zu übersehender Zusammenfassung hingewiesen zu haben. Die genannten Meister haben nicht nur gelegentliche Kompositionsaufträge für diese Instrumente erfüllt, sondern diese Art der Wiedergabe gern gehört, besonders Beethoven, dessen Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg bei Vittoria* in einem besonderen Abschnitt behandelt wird. Reiche Literaturangaben geben dem Buch ein sicheres wissenschaftliches Fundament, der Notenanhang bringt „einige bisher unveröffentlichte oder gedruckt nur schwer erreichbare Kompositionen für mechanische Musikinstrumente von Franz Benda, C. Ph. E. Bach, Leopold Mozart und Beethoven“. Die Darstellung — auch technischer Probleme — ist geschickt und macht, trotz der langen Aufzählung der Leipziger Museumsstücke, das Buch zu einer angenehmen Lektüre.

Wie oben erwähnt, hatte S. nicht die Absicht, den Bau der mechanischen Musikinstrumente zu umreißen; so bleibt also dieses interessante Gebiet weiterhin noch wenig erforscht. Besonders das 19. Jahrhundert hat die Konstrukteure vor schwierige Aufgaben gestellt, die meisterhaft gelöst wurden. Vermutlich würde auch ein Suchen nach Spielwerken noch Erfolg haben, auf deren Walzen Kompositionen C. Ph. E. Bachs gesteckt sind. Ein Vergleich des Notenbildes und der gespielten Musik wäre für die Verzierungspraxis aufschlußreich; denn die Wiedergabe der Spielwalzen hat den sehr hohen Wert der Authentizität.

Zur Berichtigung: S. 12: Protz: *Mech. Musikinstr.*, Kassel 1940, hat bis heute keinen Neudruck erfahren. S. 43: Der in der Notenbeilage zu Protz (s. o.) erwähnte Choral ist vierstimmig gesetzt, die zweistimmige Aufzeichnung stellt nur die Originalmelodie des Chorals ihrer Figuration gegenüber, ist also nicht gespielt worden. Albert Protz, Preetz

Higinio Anglés: *La Música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*. Transcripción y estudio crítico. III. Band, erster und zweiter Teil. Barcelona: Instituto Español de Musicología 1958. 674 S., 36 Faks., 98 S. Notenanhang.

Mit dem Erscheinen des dritten Bandes in zwei umfangreichen Teilen macht Higinio Anglés die wissenschaftliche Welt mit den Ergebnissen einer lebenslangen Arbeit an den Quellen abendländischer Musik bekannt.

Der zweite Band erschien im Kriegsjahr 1943 und hat deswegen in den musikwissenschaftlichen Zeitschriften nicht die verdiente Würdigung erfahren können. Er enthält die Übertragung aller zu den Cantigas de Santa María überlieferten Melodien (423), eine Beschreibung und kritische Untersuchung der Quellen sowie eine umfangreiche Studie über die Notation und den Rhythmus der Weisen. Wenn erst heute, 15 Jahre später, die zur Edition gehörenden Studien erscheinen können, so werden sie dazu beitragen, daß dem in den Mariencantigas des König Alfons enthaltenen Repertoire und seiner Edition mehr Beachtung geschenkt wird.

Die Musik der Cantigas de Santa Maria ist Zentrum und Ziel der Studien. Über diesem Mittelpunkt aber errichtet der Verfasser ein Gebäude, welches die Geschichte der abendländischen Musik von ihren Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts umschließt. Nicht eine auf einen Gegenstand gerichtete Spezialstudie enthalten die beiden stattlichen Bände, sondern den Ertrag eines Forscherlebens. Mit Verehrung und Bewunderung steht der Jüngere vor dieser reichen Ernte. Der Bogen wird geschlagen bis zum heidnischen Musizieren im IV. Jahrhundert. Eine Beschreibung der Musikkultur während der Herrschaft der Westgoten, die Ablehnung der Hypothesen über arabischen Einfluß auf die Musik in Spanien und eine umfassende und ins Einzelne gehende Schilderung der höfischen und kirchlichen Musikkultur im 13. Jahrhundert nehmen breiten Raum ein. Der königliche Hof ist das Zentrum der Musikpflege, seine politischen und persönlichen Beziehungen nach Frankreich und Deutschland geben der Musik internationales Gepräge. Die kirchliche Musik konzentriert sich in Santiago de Compostela; auch hierhin brachten die Pilger Musik aus der ganzen christlichen Welt.

Gesonderte Abhandlungen über die Musik der italienischen *Laudi*, die Weisen der Troubadours und Trouvères, die frühe Mehrstimmigkeit in Spanien und Frankreich, die Volksmusik und den gregorianischen Choral erfassen den weitgezogenen Kreis derjenigen musikalischen Gattungen, die in Beziehung zu den Marienmirakeln des König Alfons stehen oder sich in ihrem Repertoire widerspiegeln.

Es ist ein seltener Fall in der Musikgeschichte, daß ein musikbegeisterter und musikkundiger König die Herstellung prach-

voller Handschriften anordnete, einen großen Teil der Lieder selber verfaßte, die Ausführung durch hochbegabte Künstler persönlich überwachte und über seinen Tod hinaus für die Erhaltung dieses Werkes besorgt war. Alfons X. ist die zentrale schöpferische Persönlichkeit; die Darstellung der Marienwunder gibt die thematische Geschlossenheit, das Gefäß, in welches die bunte Vielfalt des reichen Musiklebens eingeschlossen ist. Zu dem musikalischen und literarischen Inhalt tritt ein kostbarer Schmuck von Miniaturen, die den König inmitten seiner „*trovadores*“ und „*músicos*“ darstellen; alle Gattungen von Instrumenten sind hier vertreten, für die Ausführung der Lieder aber geben sie nur wenig Hinweise. Die Bedeutung dieser einzigartigen Sammlung kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Anglès selbst sagt dazu: „*Dank des alfonsischen Repertoires der Cantigas de Santa María kann Spanien der Welt die reichhaltigste Sammlung geistlicher Lieder in der Volkssprache bieten*“ (S. 73). Der umfangreiche kritische Bericht zur Edition des zweiten Bandes enthält neben allen wünschenswerten Angaben auch die Ergebnisse der neuesten Forschungen des Verf.

Bei der Übertragung der Handschriften in unsere Notation entsteht ein Problem, das Anglès in den Mittelpunkt seiner Erörterungen stellt, die Frage nach dem rhythmischen Wert der Einzelnoten, Ligaturen und Konjunkturen. Bisher gab es zwei entgegengesetzte Übertragungsprinzipien: 1) die sogenannte modale Interpretation, bei welcher nach dem Vorbild der mehrstimmigen Musik in die verschiedenen Modi übertragen wird; 2) eine rhythmusfreie Übertragung, die auf Unterscheidung von verschiedenen Notenwerten überhaupt verzichtet oder das Versmetrum nachzubilden versucht.

Anglès hat nun nach jahrzehntelangen Versuchen ein anderes Verfahren entwickelt, das von beiden Möglichkeiten etwas enthält und doch einen ganz neuen Weg weist. Er setzt ein einheitliches Grundzeitmaß voraus, das nun entweder nach Art eines Modus oder aber auch in geradem und ungeradem Takt und in der Kombination von beiden gegliedert werden kann. Die beiden Arten nennt er mensural-modal und mensural-nichtmodal. Was in Band II (Edition der Cantigas) noch eine sehr umfangreiche Tabelle mit Erläuterungen notwendig machte, faßt Anglès nach neuen Studien in den letzten 15 Jahren im Band III vereinfacht und verkürzt zusammen.

Dadurch, daß den Übertragungen die originalen Notenformen beigegeben sind, läßt sich das neue Prinzip auch ohne Überprüfung der Quellen leicht kontrollieren. Das Ergebnis ist zuerst verblüffend, dann aber einleuchtend. Der Verfasser hat hier einen neuen Weg gezeigt, der auch für die Übertragung anderer einstimmiger und sogar mehrstimmiger Musik brauchbar ist. An Beispielen aus dem Bereich der Laudi, der Troubadours- und Trouvèresmelodien wird das überzeugend nachgewiesen. Man wird dem Verfasser gern auf diesem neuen Weg folgen, selbst wenn die Einschnürung der Weisen in ein Taktschema Bedenken hervorruft und man vorziehen würde, die Taktstriche durch unauffällige Distinktionszeichen zu ersetzen. Eine Abhandlung über die Metrik der Cantigas von Hans Spanke ist während seines letzten Aufenthaltes in Spanien, kurz vor seinem Tod, entstanden. Anglès hat sie dem vorliegenden Band in deutscher Sprache eingefügt und damit seinem langjährigen Mitarbeiter ein würdiges Denkmal gesetzt.

Beide Teile des dritten Bandes sind mit Notenbeispielen reich versehen; 36 Faksimilia und 98 Seiten Notenanhang bereichern den zweiten Teil. Dieser enthält auch auf 27 Seiten eine ergänzende Bibliographie, welche den umfangreichen Apparat vervollständigt, so daß alle einschlägige Literatur verzeichnet ist. Druckfehler sind nur in geringer Zahl zu finden, die Aufzählung der meisten erübrigt sich, weil durch sie der Sinn nicht entstellt wird. Auf Seite 243 muß es im Notenbeispiel 15 natürlich $3/8$ heißen. Der Rezensent erlaubt sich, seinen eigenen Vornamen in „Wendelin“ zu verbessern (S. 160).

Wenn sich auch manche Diskussion noch an dem einen oder anderen Problem entzünden wird oder die Frage nach der tonalen Substanz der Weisen noch zu stellen ist — das vorliegende Werk von Anglès wird allen, die sich mit der Musik des frühen Mittelalters beschäftigen, als grundlegende und umfassende Arbeit unentbehrlich sein.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

João de Sousa Carvalho: *L'Amore industrioso, Abertura. Revisão e estudo de Filipe de Sousa*, Lissabon 1960, Fundação Calouste Gulbenkian. Partitur (32 S.) und Stimmen (Portugaliae Musica Serie B Bd. 2). (Auslieferung für alle Länder außer Spanien und Portugal: Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe).

Immer mehr europäische Länder legen musikalische Denkmäler ausgaben vor; nach Belgien, Holland und Schweden hat jetzt auch Portugal mit einer solchen Editionsreihe begonnen, die aus den Mitteln der ebenso wohl dotierten wie wohltätigen Fundação Gulbenkian finanziert wird. Das vorliegende Heft enthält die Overtüre zu der Oper *L'amore industrioso* von João de Sousa Carvalho (1745—1798), der, in Neapel ausgebildet, den italienischen Musikgeschmack nach Portugal importiert hat und auch gern „der portugiesische Mozart“ genannt wird. Das dreisätzigste Opus ist durchaus in Art der italienischen Buffo-Overtüren abgefaßt, mit denen es die Anmut, aber zugleich eine gewisse Unverbindlichkeit des Tones und der Thematik teilt. Harmonische Überraschungen wird hier niemand erwarten; Carvalho pflegt durchaus jenen simplen Stil, der damals in Mode war. Trotzdem weiß er seinen Satz doch in Einzelheiten reizvoll auszugestalten, und schon in dieser frühen Schöpfung von 1769 schimmert eine Begabung durch, die sich auch in anderen Kompositionszweigen (Kirchenmusik, Klavierwerke) entfalten sollte. — Der von Filipe de Sousa betreuten Neuausgabe liegt der Notentext des in der Biblioteca da Ajuda aufbewahrten Manuskripts zugrunde. Zu bedauern bleibt nur, daß nicht die ganze Oper im Neudruck vorgelegt werden konnte; man hätte so nicht bloß ein höchst instruktives Modell einer portugiesischen opera buffa des 18. Jahrhunderts vor Augen gehabt, sondern obendrein ein wertvolles Vergleichsmaterial zu den im selben Jahrzehnt auf das nämliche Libretto komponierten Bühnenwerken von Bernardo Ottani und Giovanni Marco Rutini.

Werner Bollert, Berlin

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI. Kirchensonaten. Werkgruppe 16. Sonaten für Orgel und Orchester. Vorgelegt von Minos E. Dounias. Kassel — Basel — London: Bärenreiter-Verlag 1957. XIV und 72 S. Dazu: Kritische Berichte Serie VI. Kirchensonaten. Werkgruppe 16. Sonaten für Orgel und Orchester. Von Minos E. Dounias. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag o. J., 32 S.

Sämtliche nachweisbaren Kirchensonaten W. A. Mozarts werden hier erstmalig komplett vorgelegt. Die Freude über diese Veröffentlichung wird freilich etwas getrübt durch

den Umstand, daß dem Hrsg. für mehrere Werke (KV 67—69, 144, 145, 329) die seit vielen Jahren verschollenen Autographe nicht zur Verfügung standen. Glücklicherweise sind sie kürzlich in Privatbesitz wieder aufgetaucht, so daß im Supplement der NMA eventuelle Korrekturen in dem nach Köchels Kopien wiedergegebenen Notentext mitgeteilt werden können. Auch die Datierungsprobleme ließen sich vermutlich an Hand der Originale leichter behandeln. Wie unsicher der Boden stilkritischer Betrachtung ist, zeigt die unterschiedliche Beurteilung von KV 144 und 145: St. Foix bezeichnet sie als „banal“, während Dounias in ihnen eine „entwickeltere Stufe innerhalb der Frühgruppe“ sieht und Dennerlein innerhalb dieser keine Qualitätsunterschiede bemerkt. Im allgemeinen folgt der Hrsg. in seinen einleitenden Bemerkungen den Ausführungen von H. Dennerlein (*Zur Problematik von Mozarts Kirchensonaten*, Mozart-Jahrbuch 1953, S. 95 ff.). Ob jedoch die einsätzigen Epistelsonaten eine Salzburger und gar W. A. Mozartsche Spezialität waren, bleibt dahingestellt, solange nicht das gesamte zeitgenössische und ältere Repertoire untersucht ist. So sind beispielsweise von J. J. Fux mehrere sehr kurze Sonaten überliefert, die zweifelsohne demselben Zweck dienten. In der kaiserlichen Hofkapelle in Wien war es mindestens seit Leopold I. üblich, im Hochamt nach der Epistel eine „Suonata“ zu musizieren, die in der Fastenzeit durch das gesungene Graduale ersetzt wurde. Die *Rubriche generali* des Kilian Reinhardt (1727) geben sogar die Besetzungsvorschriften und den Stil für diese Sonaten an (z. B. an den Tagen innerhalb der Weihnachtsoktav „Pastoral Suonata“). Ähnlich dürfte es an allen Dom- und Stiftskirchen gewesen sein. Es ist bedauerlich, daß kein originales Aufführungsmaterial mit genauen Angaben über Datierung und Besetzung nachweisbar ist. Irreführend ist in der Neuausgabe jedenfalls der Untertitel „Sonaten für Orgel und Orchester“, der wie in der AMA besser „Sonaten für mehrere Instrumente und Orgel“ hätte heißen sollen. Stärkere Besetzungen sind wohl nur bei den Sonaten mit Blasinstrumenten erforderlich, dagegen kaum dort, wo Mozart „Copula allein“ für die Orgel vorschreibt, weil mehrfach besetzte Violinen dieses nicht sehr klangstarke Register verdecken würden. Was die Rolle der Orgel anbetrifft, so tritt diese nur in KV 336

als konzertantes Soloinstrument hervor. Bei KV 278, 329 und 328 ist der obligate Orgelpart den übrigen Stimmen gleichwertig, während es sich bei KV 244, 245, 263 eigentlich nur um eine klangfüllende Generalbaßaussetzung handelt. In KV 212, 241, 224, 225, 274 und 278 ist die Organo-Stimme wie gewöhnlich bei Kirchengenaten lediglich ein bezifferter Baß; KV 67–69 haben unbezifferte Baßstimmen (die Aussetzung der Bässe wurde von W. Bittinger besorgt). Dennerlein spricht von einer „Entwicklung“ in der Behandlung des Orgelparts, doch stimmt dies nicht mit der Chronologie überein, zumal bei der Hälfte der Sonaten die Entstehungsdaten bisher nur hypothetisch bestimmt werden konnten. Man könnte eher annehmen, Mozart habe verschiedene Arten von „Epistelsonaten“ schaffen wollen, um eine gewisse Abwechslung zu erzielen. In der Frage der Artikulation möchte sich der Ref. der von H. Engel in der Besprechung des Sinfonien-Bandes 3 der NMA (s. Mf XIV, S. 115 f.) vertretenen Meinung anschließen. Die der Ausgabe beigefügten Faksimile-Seiten zeigen, wie wenig einheitlich das Schriftbild oft in dieser Hinsicht ist. Betrachtet man einmal die Verlängerungspunkte, so zeigt sich, daß auch diese hin und wieder ein strich- oder keilförmiges Aussehen haben, wie es sich eben aus dem Schriftduktus ergibt. Man kann Dounias beipflichten, wenn er meint, daß angesichts des unklaren Schriftbildes „ein Interpretieren aus Zusammenhang und Begleitung Umständen erforderlich erscheint.“ Allerdings kann man dann zu verschiedenen Lösungen kommen. Das Faksimile von KV 328 (S. XIII) weist beispielsweise nach Meinung des Ref. im ersten Takt deutlich Punkte auf (nur über der 4. Note in der 1. Violinstimme steht ein strichförmiges Zeichen), Dounias gibt diese jedoch als Keile wieder. Vielleicht wäre es bei dieser Sonate überhaupt besser gewesen, sich auf ein einziges Zeichen (den Punkt) zu beschränken.

Der kritische Bericht enthält die Quellenbeschreibungen sowie besondere Bemerkungen zu den Quellen mit den abweichenden Lesarten. Bei den Fundortangaben hätte man noch die Bibliothekssignaturen nennen können, die im KV³ ebenfalls fehlen (und hoffentlich in der neuen Auflage des KV ergänzt werden). Bei Werken, die in einem Manuskript vereinigt sind (KV 241 + 263, 274 + 278) wäre eine zusammenfassende

Quellenbeschreibung einfacher und deutlicher gewesen. Nicht klar aufgezeigt ist der quellenmäßige Zusammenhang zwischen den Nummern 6, 8, 10, 11, 13, 14. S. i/9 heißt es, das Autograph von KV 212 sei „mit dem Autograph KV 224 und 228 [soll es wohl 278 heißen?] in einem Bande hintereinander geheftet. Der Band enthält noch weitere Köchelnummern“. Nach S. i/13 soll das Autograph von KV 224 „mit den Autographen KV 245, 274, 278, in einem Band hintereinander geheftet“ sein (auch hier folgt der Hinweis auf weitere angebundene Köchelnummern). Laut S. i/16 ist das Autograph von KV 244 „mit KV 245, 274 (271^d) und 278 (271^e) in einem Bande (in dieser Reihenfolge) hintereinander geheftet“. Bei KV 245, 274 und 278 fehlt ein entsprechender Hinweis. Da dem Hrsg. nur die Fotokopien der Autographe vorgelegen haben, beruhen diese Widersprüche vermutlich auf falschen Katalogangaben und können zu gegebener Zeit innerhalb der NMA richtiggestellt werden. Zu den Wasserzeichenbeschreibungen sei noch ergänzt, daß das italienische Papier mit drei Halbmonden nicht erst „1727 bis zu Mozarts Wiener Zeiten im Handel“ war, sondern mindestens seit 1713 (Autograph der „Missa Corporis Christi“ von J. J. Fux, vgl. die Neuauflage von H. Federhofer innerhalb der Fux-Gesamtausgabe) nachweisbar ist und noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts benutzt wurde. Diese Bemerkungen sollen keine grundsätzliche Kritik an der Ausgabe und ihrem Bearbeiter bedeuten, der innerhalb des ihm zur Verfügung stehenden Rahmens gute Arbeit geleistet hat. Bei einer Gesamtausgabe wachsen die Erkenntnisse für das Ganze mit jedem erscheinenden Band, da dieser jeweils irgendwelche neuen Ergebnisse vorweist, von denen die späteren profitieren können. So bietet auch der vorliegende Band der Forschung neue Anregungen, während gleichzeitig zum erstenmal das ganze Repertoire der Kirchengenaten der praktischen Mozartpflege zur Verfügung gestellt wird.

Friedrich Wilhelm Riedel, Kassel

Berichtigung.

In dem Aufsatz von Günther Schmidt *Strukturprobleme der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial* in Heft 1/1962 sind durch ein Versehen einige Stichfehler in den Notentafeln S. 29–31 stehen geblieben. Es muß heißen:

- S. 29 — 1. Doppelzeile: Cantus 2. und 3. Note fallen fort; die Berichtigung gelangte statt in Anm. 42 in Anm. 42a.
 2. Doppelzeile: statt fol. 154' muß es 154 heißen; über die 3. Note (f') gehört x; in der 3. Distinktion gehören 8. Note im Duplum (d') und 6. Note im Cantus (a') untereinander.
 3. Doppelzeile: 3. Distinktion 2. und 3. Note des Duplums (c' d') und 3. und 4. Note des Cantus (a g) desgl.
 5. Doppelzeile: 3. Distinktion muß Schlußnote des Duplums g statt a heißen; die im Original außerhalb des Systems stehende Schlußnote h ist wohl als Schreibfehler anzusehen, da der Terzklang an dieser Stelle als äußerst unwahrscheinlich anzusehen ist.
 6. Doppelzeile: 1. Note des Duplums (f') und 2. Note des Cantus (g) gehören untereinander, als Septimenverhalt, wie er in der Notre-Dame-Schule häufiger anzutreffen ist.
 6. Doppelzeile: 2. Distinktion Schlußnote im Duplum und Cantus gehören untereinander.
 7. Doppelzeile: 2. Distinktion Schlußnoten des Duplums und des Cantus desgl.

- S. 30 — 1. Doppelzeile: 3. Distinktion gehören die fünf letzten Noten im Duplum und die vier letzten im Cantus wie folgt unter einander:

$$\begin{array}{c} \overline{a c' b a} \\ \overline{a e f} \quad a. \end{array}$$

2. Doppelzeile: 3. Distinktion gehören die drei letzten Noten im Duplum und die fünf letzten im Cantus wie folgt untereinander: $\overline{a f g}$
 $a c' b a g.$

3. Doppelzeile: 3. Distinktion über 10. Note im Cantus b; drittletzte Note (c') im Duplum und zweitletzte Note im Cantus (a) gehören untereinander.
 5. Doppelzeile: in der 1. Distinktion ist Verf. ein Schreibfehler unterlau-

fen. Über dem Wort „factum“ muß der Satz wie folgt lauten:

$$\begin{array}{cc} \overline{hd' c' e'} & \overline{e' g'} \\ \overline{d' e' h} & \overline{a g} \\ \text{fac-} & \text{tum.} \end{array}$$

7. Doppelzeile: 7. Note im Duplum (c') und 6. Note des Cantus (g) gehören untereinander; die fünf letzten Noten im Duplum und die fünf letzten im Cantus gehören wie folgt untereinander:

$$\begin{array}{cc} \overline{d' d'} & \overline{e' f' g'} \\ \overline{hc' a} & \overline{ag} - . \end{array}$$

- S. 31 — 2. Doppelzeile: 2. Distinktion gehören 5. Note im Duplum (a) und 2. Note im Cantus (a) untereinander.
 5. Doppelzeile: } 2. Distinktion je-
 6. Doppelzeile: } weils 4. Note des
 7. Doppelzeile: } Duplums (g) und 2.
 des Cantus (d') des-
 gleichen.

5. Doppelzeile: 3. Distinktion fällt im Cantus die 8. Note (h) weg; die drei letzten Noten im Duplum und die vier letzten im Cantus gehören wie folgt untereinander: $\overline{hc' d'}$
 $\overline{c' hg} \quad g.$

- S. 32 1. Doppelzeile: 2. Distinktion muß im Cantus die 2. Note c' statt h lauten; 3. Distinktion muß die 3. Note im Cantus d' statt e' lauten und gehört unter die Schlußnote des Duplums (g).
 7. Doppelzeile: 5. Note im Duplum (d') und 2. Note im Cantus (g) gehören untereinander.

Doppelzeile 4 und 8 gehören getrennt; sie geben die beiden einstimmigen Fassungen wieder. Zu Beispiel 4, 6 und 7 gehört zu beiden Stimmen natürlich eine zusammenfassende Klammer. Auf Seite 14 muß das Zitat (17. Zeile) aus *TMai* natürlich so lauten wie in Beispiel 1: *Hoc sit vobis iter*